الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات ميدان :اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة:

التـــناص في رواية

ذاكرة الجسد

لأحلام مستغانمي.

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس نظام جديد-LMD-

- تخصص أدب عربي -

إعداد الطالبات: إشراف الأستاذ:

* بو الشعير أسماء الدكتور موحع سليمان
* العيفة منيرة
* روابح أمينة

السنة الجامعية

2011 - 2010

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــــــــــــاء

يا رب لا تدعنا نصاب بالغرور إذا نجحنا و لا باليأس إذا فشلنا، بل ذكرنا دائما بأن الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح.

يا رب إذا أعطيتنا نجاحا فلا تفقدنا تواضعنا و إذا أعطيتنا تواضعا فلا تفقرنا اعتزازنا بكرامتنا.

آميـــــــــن

شكر و عرفـــــــــان

إلى الذي فتح لنا قلبه، مكتبه.... إلى اليد التي انتشلنا... و العين التي راقبتنا ... إلى من صبر علينا و مدّ لنا يد المساعدة إلى الأستاذ الدكتور القدير:

"مودع سليمان".

نقول قد لا نلتقي... لكن

ستبقى لك في القلب... رائحة المسك الزكية...

ستبقى لك في القلب... عطف الأبوة... ، و وفاء و تقدير التلميذ...

فلك منّا ألف تحية، و دمت دائما وفيا.

شكرا

أسماء، أمينة، منيرة

إهداء:

نهدي ثمرة جهدنا هذه إلى أوليائنا الأعزاء وإلى كل من مد لنا يد المساعدة في انجاز هذا العمل المتواضع ونخص بالذكر أستاذنا المشرف الأستاذ الدكتور: ***"مودع سليمان"***

دون أن ننسى أساتذتنا الكرام وكل عمال المركز الجامعي لميلة أدامكم الله ذخرا و فخرا لنا.

آمين.

فهرس الموضوعات

البسملة.....

دعاء.....

كلمة شكر و عرفان.....

الإهداء.....

مقدمة .....ا – ب– ج

المدخل .....

قراءة في إشكالية المصطلح.....2

1– **تعريف التناص**.....3

1–1– لغة..... 3

1–2– اصطلاحا.....4

2– التناص في النقد العربي 4

2–1– التناص في النقد العربي القديم.....4

2–2– التناص في النقد العربي المعاصر.....7

3– التناص في النقد الغربي 12

الفصل الاول .....

القراءة التناصية 17

المناص.....19

1– الذات الكاتبة.....21

1–1– المؤثرات الفكرية.....22

2– الجهاز العنواني.....23

2–1– مدارة الجسد.....24

2–2– مدار الذاكرة.....27

3– مدعمات العنوان.....28

الفصل الثاني .....

1– **التناص مع القران الكريم والحديث النبوي الشريف**.....34

2– التناص مع الأعمال الأدبية.....36

2-1- مع أدب مالك حداد.....36
2-2- مع أدب نزار قباني.....45
2-3- مع أدب كاتب ياسين.....57
2-4- مع أدب عبد الحميد بن باديس.....60
2-5- مع أدب بدر شاكر السياب.....62
3- التناص مع التاريخ.....64
3-1- مع أحداث الثورة التاريخية.....64
3-2- مع خطبة طارق بن زياد.....66
4- التناص مع الموروث الشعبي.....68
4-1- مع الأغنية الشعبية 68
4-2- مع الأمثال الشعبية.....72
4-3- مع العادات الشعبية.....75
4-4- مع المعتقدات الشعبية.....80
4-5- مع الخرافة الشعبية.....82
4-6- مع اللغة العامية.....83
5- التناص مع الموروث الغربي.....86
خاتمة.....89
قائمة المصادر والمراجع.....92
فهرس الموضوعات.....97

مقدمة

مقدمـــــــــــــــــــــــة:

بات من المعلوم اليوم أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على التجريب المتواصل الذي لا يستقر أبدا ولا يهدأ ؛ فقد شهدت من التحول و التطور ما جعلها في بحث لا ينتهي عن جديد الأساليب و حديث الأشكال ، ولما كانت هذه الأخيرة أكثر الفنون النثرية مرونة و أشدها رحابة لاستقبال الجديد المختلف ؛فقد استثمرت من الأجناس الأدبية الأخرى ما به تغتني وتاسس لجماليات جديدة لا تؤمن إلا بسلطة الإبداع.

هذا التميز الذي أحدثته الرواية المعاصرة هو ما دفعنا لاختيارها كمدونة للبحث، واخترنا لذلك رواية "**ذاكرة الجسد**" "**لأحلام مستغانمي**"نموذجا ،هذه الرواية الثرية بمحمولاتها الفكرية و الأدبية إضافة إلى شاعريتها التي جعلتها علامة فارقة على مستوى الممارسة الروائية العربية المعاصرة و الجزائرية منها تحديدا.

وكثيرة هي الدراسات و البحوث الأكاديمية التي تناولت هذه الرواية؛ فهناك من درس فيها " شعرية الخطاب الروائي " أو"بنية الفضاء الروائي " ، و"بنية النص السردي"وحتى "الغربة" و"سلطة المتخيل"و "شعرية السرد"...

غير أن هذه الدراسات لم تتناول بالبحث إشكالية التناص في "**ذاكرة الجسد**" ، حتى وان أشادت بثراء الرواية و تميز مضامينها ، فهي لم تعط هذه الظاهرة الفنية نصيبها الكافي من الدرس، الأمر الذي دفعنا بحماس إلى خوض غمار هذا الموضوع مستأنسين في ذلك بشغفنا الكبير بأدب "**أحلام مستغانمي**" وتحديدا روايتها موضوع الدراسة ؛ و عليه جاء البحث موسوما ب" **التناص في رواية ذاكرة الجسد**" "**لأحلام مستغانمي**" .

أما عن خطة بحثنا فقد تضمنت مقدمة و مدخلا وفصلين وخاتمة ؛حيث جعلنا **المدخل** قراءة في إشكالية مصطلح التناص ؛فتطرقنا لمفهومه لغة واصطلاحا متتبعين في ذلك إرهاصات تناوله في النقد العربي القديم وكذا ماهيته في الطروحات النقدية عند بعض النقاد العرب المعاصرين ، وكذلك دلالات المصطلح في النقد الغربي.

ورغم تعدد تسمياته و دلالاته ، إلا أننا تبنينا مفهوم التناص عند "**جيرار جينيت**" لما وجدنا فيه من تفصيل يستجيب إلى معطيات بحثنا.(**Gérard genette**)

في حين خصصنا **الفصل الأول** لتعريف المناص أو النص الموازي ، ذلك انه لا يمكن ذكر التناص دون أن نتطرق إلى المناص و ما يحتويه من دراسات للذات الكاتبة والجهاز العنواني ، ومدعمات العنوان ثم الوقوف على تجليات كل ذلك في الرواية موضوع الدراسة .

أما **الفصل الثاني** فحاولنا فيه استخراج النصوص الأدبية المختلفة التي تفاعلت معها "**أحلام مستغانمي**" في تشكيل نص روايتها ؛ حيث وقفنا على تفاعلها الحميمي مع أدب كل من " **مالك حداد**"،"**نزار قباني**"،"**كاتب ياسين**" و"**عبد الحميد ابن باديس**" و" **بدر شاكر السياب**" ،إضافة إلى تفاعلها مع النصوص التاريخية ؛حيث توحدت الروائية بأحداث "**ثورة التحرير الكبرى**"، كما رجعت إلي خطبة" **طارق بن زياد**" ، وقد تناصت أيضا مع "**الأحاديث النبوية الشريفة** "،ومع" **الموروث الشعبي**" على تنوعه و اختلاف أشكاله، بين الأغنية الشعبية والأمثال و العادات والمعتقدات والخرافة الشعبية ؛ بل وحتى مع العامية كأسلوب في التواصل يجسد عمق توحد الكاتبة بالمجتمع الجزائري.

وقد كان لزاما علينا الإشارة إلى تناص الرواية مع الأدب الغربي، وتحديدا أدب "**مارسيل بانيول**" و"**هنري ميشو**" و" **برنارد شو.**"

لنخلص في الأخير إلى **خاتمة** هي حوصلة لأهم ما توصلنا إليه من نتائج خلال هذه الدراسة التي استعنا في انجازها بعض إجراءات المنهج السيميائي ، وخاصة تقنية التناص.

هذا وقد اعتمدنا في بحثنا هذا رواية " **ذاكرة الجسد**" باعتبارها المدونة التطبيقية و مصدر هذه البحث، إضافة إلى جملة من المراجع التي كانت لنا سندا وعونا في فك مغالق الموضوع وبسط حيثياته المتشعبة، لعل أهمها : كتاب "تحليل الخطاب الروائي"، "الرواية و التراث السردي" و

"انفتاح النص الروائي"**لسعيد يقطين** "، وكذلك كتابي : "الخطيئة و التكفير" و " اللغة و المرأة " لـــ"**عبد الله الغدامي**" إضافة إلى استفادتنا من بعض الرسائل الجامعية وبعض المواقع الالكترونية التي أوردناها جميعا مرتبة ومثبتة في قائمة المصادر و المراجع .

ونشير أيضا إلى أن الأمر لم يكن سهلا فقد واجهتنا صعوبات مختلفة خلال مراحل انجازنا لهذه البحث ،لعل أهمها- على الإطلاق – قلة المراجع التي تناولت ظاهرة التناص في الرواية العربية والجزائرية منها تحديدا ، لكننا حاولنا تجاوز كل ذلك بما جادت به علينا مكتبات مدينتي ميلة و قسنطينة – الجامعية منها والعامة – من مراجع ودراسات ، وبما أسعفنا به بعض الأساتذة من مراجع ومعلومات في سبيل الوصول بالبحث إلى ما هو عليه الآن .

وفي هذا السياق نتقدم بشكرنا الخاص إلى كل من مد لنا يد المساعدة، وخاصة الأستاذ المشرف الدكتور"**مودع سليمان**" الذي لم يبخل علينا بعطائه وسعة صدره فله منا كل التقدير و الاحترام.

ومن خلاله نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بالمركز الجامعي لميلة و منهم خاصة نذكر الأساتذة: "**بوعجاجة سليم** " و"**بن جامع يوسف**" و"**منير بن الذيب**" الذين لم يبخلوا علينا بأفكارهم بكل ود وتفهم واستقبلونا بكل صدر رحب... و الى كل من مد لنا يد المساعدة خاصة محافظ المكتبة و إلى عمال المخابر البيداغوجية " **قيس و طاهر**" والى آخرين....أدامهم الله مصابيح تنير دروبنا.

فلهم منا كل الشكر و الامتنان.

والله ولي التوفيق

المـــــدخـــــل

- قراءة في إشكالية المصطلح

1- تعريف التناص.

1 1 -لغة.

1-2- اصطلاحا.

2- التناص في النقد العربي.

2-1- التناص في ال العربي القديم.

2-2- التناص في النقد العربي المعاصر.

3- التناص في النقد الغربي.

قراءة في إشكالية المصطلح:

سمحت الدراسة الحديثة لنفي التصورات الواهمة بوجود نص نموذج يقوم في الفضاء المطلق يدعي الريادة، ويتبرأ من التأثر والاقتباس، والتأكيد في المقابل على أن النص قائم خارج ذاته، ذلك أنه " **ليس نسيجا لغويا فريدا من نوعه، بل هو بؤرة تنصهر في رحابها نصوص عديدة قادمة من سياقات شتى** "[1].

وقد خاضت هذه الدراسات في قضية انفتاح النصوص بعضها على بعض تحت أسماء عديدة مثل: طقوس القراءة والقروئية، والهجرة، والانتشار والحوارية والتداخل النصي..[2]

وتوجت هذه المصطلحات بمصطلح يكاد يكون جامعا مانعا لها ألا وهو: التناص "**intertexte**" الذي نحن بصدد دراسته والوقوف على تجلياته في رواية " **ذاكرة الجسد** للروائية الجزائرية " **أحلام مستغانمي** "[3].

ويجرد بنا قبل ولوج عوالم هذا البحث ومقاربة الرواية – موضوع الدراسة– ضبط مصطلح التناص في الأطروحات النقدية العربية والغربية، فما هو التناص يا ترى؟.

---

[1]– مديحه عتيق: التناص والسرقات الأدبية، مجلة ضفاف الإبداع، مجلة إلكترونية تصدرها مجموعة الشباب للإعلام"بكوا لا لامبور"، الماليزية، ع1، ماي 2006م، ص19.

[2]– ينظر:المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –أحلام مستغانمي كاتبة وشاعرة جزائرية مع اصرة من مواليد 1953م، جريدة كلية الآداب في الجزائر، ليسانس أدب عربي، حصلت سنة 1982م على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السربون، عملت بالإذاعة الجزائرية ومقدمة لبرنامج " همسات "، أصدرت ديوانها الأول" على مرفأ الأيام "، في الجزائر سنة 1971م، والثاني " الكتابة في لحظة عربي" سنة 1976م، وفي سنة 1985م أصدرت كتاب " الجزائر المرأة والكتابة " ولها في الرواية ثلاثياتها المشهورة "ذاكرة الجسد " سنة 1973م، " فوضى الحواس" سنة 1998م، " عابر سرير" 2003م، نالت عدة جوائز منها: "نجيب محفوظ " 1997م، "نور" 1996م، جورج طريبة للثقافة والإبداع 1999م للتوسيع: www.google.com.

1- تعريف التناص:

1- 1. لغة:

إن ما يدفعنا إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح الجديد في النقد الأدبي هو البحث عن جذوره اللغوية، وفهم أبعاده وضبط دلالته وللمصطلح جذوره اللغوية في العربية، فالتناص عند "**ابن منظور**" من: "**تصص: النص: رفعك الشيء ونص الحديث ينص نصا: رفعه وقال عمرو ابن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، ويقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه ونصت الظبية جيدها: رفعته**" [1] وكذاك التناص في اللغة من: " **نص، نص الشيء: رفعه وأظهره، رفع فلان نص أي استقصى مسألة عن الشيء حتى استخرج ما عنده، والنص مصور،وأصله أقصى الشيء الدال على غايته، أو الرفع والظهور، و التناص ازدحام القوم** "[2]. أما مصدر الفعل نص هو" **التناصص على زنة تفاعل** "[3]. أي المشاركة والمفاعلة على التعدية " **ومنه نصصت المتاع إذا جعلته بعضه على بعض، ومنهم ينصصهم أي يستخرج رأيهم ويظهرهم ومنه نص الفقهاء: نص القرآن ونص السنة، أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام .**"[4]

وبذلك يكون التناص في اللغة: الرفع، والإظهار، والمفاعلة في الشيء مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقصاء.

---

[1]– ابن منظور: معجم لسان العرب، ،ضبط نصه وعلق حواشيه د/ خالد رشيد القاضي، دار صبح وأديسوفت، بيروت لبنان،مادة نصص، الجزء 14، ط1 2006م، ص154.

[2]– أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة بيروت1960م، ص472.

[3]– عبد الواحد لؤلؤة: من قضايا الشعر العربي المعاصر(التناص مع الشعر العربي)، مجلة الوحدة،العدد83/82، 1991م، ص14.

[4]-ابن منظور:معجم لسان العرب،مصدر سابق،ص14.

1-2- اصطلاحا:

لضبط المفهوم الاصطلاحي للتناص علينا استقصاء ما ورد عن هذا المصطلح في الأطروحات النقدية للنقاد العرب القدماء والمعاصرين، وكذا ما جاء في النقد الغربي المعاصر، من أجل تحديد مفهوم ثابت وواضح يمكن تبيينه في مقاربة رواية **"ذاكرة الجسد" ل ـــــــ " أحلام مستغانمي"**.

2 - التناص في النقد العربي:

يتنوع حضور مصطلح التناص ودلالاته في المتون النقدية العربية القديمة والدراسات النقدية العربية المعاصرة كالتالي:

2-1. التناص في النقد العربي القديم:

إذا ما حاولنا التنقيب عن الإرهاصات الأولى لمصطلح التناص في تراثنا العربي فإننا نجد له جذورا ضارة في أعماقه، حيث وردت العديد من المصطلحات التراثية التي تتشابه إجرائيا أو مفهوميا مع هذا المصطلح، كالسرقات والتضمين والتأثر والاقتباس، الأمر الذي يدفعنا لتوضيح الفروق الدلالية بينها بعد الكشف عن أبعادها المفهومية كما يلي:

2-1-1-السرقات الأدبية:

السرقات الأدبية مسألة قديمة في نقدنا العربي، تناولتها مجموعة من رجال النقد والبلاغة منذ القرن الثالث الهجري، وقد طرحت السرقات الأدبية ضمن قضية اللفظ والمعنى، الأصالة والمعاصرة التي أفضت إلى انقسام النقاد بين محافظين ومجددين، فأما المجددون فكان ينظر إليهم: "**أنهم إما مقلدون مجيدون لفن القدامى وإما مقلدون غير مجيدين، فالمقلد المجيد يعد في رأيهم سارقا، أما غير المجيد فيعد خارجا عن أصول الفن الشعري**"[1]، وفي قضية السرقات الأدبية نجد أول من ذمها من الشعراء "**طرفة بن العبد**" في قوله:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرق[2].

---

[1]- مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، مرجع سابق ،ص20

[2]- بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، ط3، ص 37.

ويقول أيضا "**ابن الحاجب**" في "**البحتري**":

والفتى البحتري سارقا ما قا ل ابن أوس في المدح والتشبيب

كل بيت لله يجود معناه بمعناه لإبن أوس حبيب[1] .

وقد توصل "**ابن الحاجب**" إلى أن "**البحتري**" بسرقة كل معاني المدح والتشبيب التي قالها "**حبيب بن أوس**" والد أبي تمام؟ فنفى عنه الجودة في المعاني ونسبها جميعا لـــ "**أبي تمام**" وهذا رأي مبالغ فيه.

غير أن الحديث عن السرقات – وخاصة الشعرية منها – هي موضوع خصب متشعب، تشغل حيزا كبيرا في الأدب العربي، والحديث عنه سيشغلنا عن موضوع الدراسة الأساسي. وهناك نوع آخر وهو:

2-1-2- التضمين:

التضمين هو استعارة الشاعر لأنصاف ولأبيات من شعر غيره وإدخاله إياها في أبيات قصيدته، ويأتي التضمين لأغراض منها: دلالة الشاعر على أنه يعارض قصد المضمن... ومنها الانتقاد على صاحب المضمن بأنه وضع الكلام في غير موضعه ومنها نقله إلى غير معناه، كقول الشاعر:

إذا دل حزم على العزم لم يقل غدا غداها إن لم تعقها العوائق.

ولكنه ماض على عزم يوميه فيفعل ما يرضاه خلق وخالق.[2]

فقوله: "غدا غداها إن لم تعقها العوائق" من شعر غيره، وهذا تضمين، والتضمين في البديع: أن يأخذ الشاعر أو الناثر آية أو حديثا أو حكمة مثلا أو سطرا أو بيتا من شعر غيره بلفظه ومعناه كما في قول الشاعر:

عود لما بث ضيفا له أقرضه نجلا بيابسين

---

(1)–المرجع نفسه، ص 88.

(2)– نور الدين السد: "الأسلوبية وتحليل الخطاب"، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997 م، ص 118

فبت والأرض فراشي وقد غنّت قفا نبك مصا ريني[1]

"قفا نبك" من كلام "**امرئ القيس**" ضمّنه الشاعر بيته وقد أدى وظيفة إبلاغية وجمالية وشعرية في هذا السياق.

2-1-3- التأثر:

قد نعجب بأسلوب أو بفكرة شاعرة أو كاتب فننساق خلفه ونتأثر به دون أن ندري، فأي أديب يعرض مذهبه على أدباء آخرين، فيتأثر به زمرة منهم وينتج عن ذلك تشكيل مدرسة أدبية معينة، والنقد هو الذي يكشف عن نوع هذا التأثر ومقداره، فالجاحظ مثلا: عندما اصطنع لنفسه أسلوبا قائما على الترديد والجدل والإطناب والموازنة، أخذه عنه الكثير من الأدباء قديما وحديثا، وكذلك البحتري في قصيدته السينية التي تأثر فيها بقصيدة في قصيدة أخرى على البحر والقافية نفسها[2]

2-1-4- الاقتباس:

الاقتباس هو أن يأخذ المتكلم عبارة ما، ويزيد عليها فتظهر أنها من كلامه فتندرج فيه داخلة في سياقه دخولا تاما، ويكون الاقتباس إذا لم يكن إيرادا ما يرد على سبيل الحكاية، وإلا كان استدلالا أو استشهادا[3]، وهذا يعني أن الاقتباس يكون في المعاني عن طريق الخيال، كأن تعجب بمعنى ما فتحكيه، وننشئ على منواله في شتى الأنواع، أو أن تأخذ هذا المعنى فتتصرف فيه بزيادة أو بنقصان، وتحاول إدماجه في عباراتك سواء كانت شعرية أو نثرية، بطريقة محكمة، بحيث تصير تلك المعاني المقتبسة منسجمة مع معانيك، داخلة في سياق نصك منتمية إلى تراكيبه، وبهذا يكون اقتباسك موفقا.

---

(1) - المرجع نفسه، ص 118، 119

(2) – ينظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، مصر، 1974 م، ص 266، 269

(3)- ينظر:المرجع السابق، ص 119، 120.

2-2. التناص في النقد العربي المعاصر:

أما نقادنا المعاصرون فقد اختلفوا في تحديد المفهوم النظري للتناص، نظرا لتنوع الترجمات ومن أبرز هؤلاء النقاد نجد: "**محمد بنيس**"، "**محمد مفتاح**"، "**عبد الملك مرتاض**"، "**سعيد يقطين**"، "**عبد الله الغدامي**"، "**محمد برادة**"، "**كاظم جهاد**"... وغيرهم.

أصدر "**محمد بنيس**" كتاب "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" عام 1979 م، وفيه فصل بعنوان (النص الغائب)، حيث بدأ بنيس كتابه بالاستشهاد وبقول لـــ :"**تيزفيطان تودوروف**" " **Todoroff Tizvitan** " وبمقولة شهيرة لـــ:"**جوليا كريستيفا**" "**Julia Kristeva**" لكنه استخدم طيلة الفصل مصطلحي "التناص" أو "التداخل النصي" ولهذا نجده نحت مصطلحه "النص الغائب" معادلا لمفهوم التناص يقول" **بنيس**": "**النص تشكيل لنصوص سابقة وعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد وليست هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن**"[1]، كما يشير إلى أن العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم، غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلا مغايرا لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة[2].

ويختم" **بنيس**"الحديث عن إشكاليات النص الغائب وذلك لأن النصوص تتضارب مصادرها وتاريخ وجودها، ومن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو الأسباب التي دعت إلى وجودها بدقة.

و أن النص الغائب ليس وحدة متجانسة في النص، وهو يمر عبر عملية القراءة التي هي كتابة ثانية[3].

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001 م، ص: 09.

[2] - ينظر:عزالدين مناصرة التناص والتلاص في النقد الحديث، مجلة الآداب،قسم اللغة و آدابها، جامعة قسنطينة، ع7،2004م،ص 76.

[3]-ينظر: المرجع السابق، ص 95.

ونجده استبدل مصطلح التناص بمصطلح "هجرة النص" في كتابه "حداثة السؤال"[1] حيث شطره إلى شطرين، نص مهاجر ونص مهاجر إليه وقد اهتدى الباحث إلى هذا المفهوم نتيجة تأمله الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح في المغرب وقد اعتبر هجرة النص شرطا أساسيا لإعادة إنتاجه من جديد بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع تعرضه لمتغيرات دائمة وتتم هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء[2].

ويمكن تلخيص القانون العام لهجرة النص كما حدده "**محمد بنيس**" فيما يلي:

1- أن يكون النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية في مكان محدد أو أمكنة محددة.

2- إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة زمانا ومكانا.

3- إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر.[3]

ثم عمد "**محمد بنيس**" إلى استخدام مصطلح "التداخل النصي" عام 1989 م في كتابه "الشعر العربي الحديث بنيته وإبدالاته" والذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، مجموعة من النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص وتشكل دلالاته.[4]

أما "**محمد مفتاح**" فيعرف التناص في كتابه الرائد "تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص" الذي صدر في طبعته الأولى عام 1985 م ويعد أول كتاب تناول التناص بتوسع واضح، فهو

---

[1]-ينظر: محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1988 م.

[2]-ينظر: شراف شناف: التناص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، رسالة ماجستير إشراف عز الدين بوبيش، جامعة قسنطينة، 2003 م، ص 18.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-ينظر: علال شنقوقة: المتخيل و السلطة(في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، جوان 2000 ص25.

يعالجه مستفيدا من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها باستقلاليته نقدية وفهم عميق منطلقا من اللسانيات والسيمياء[1]. حيث يعرفه بقوله: "**فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عنادياته وبتصبيرها منسجمة مع قضاء بنائه، ومع مقاصده محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقصة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعقيدها (...) تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة**"[2].

هذا يعني أن "**مفتاح**" يرى أن أساس إنتاج أي نص هو رؤية صاحبه للعالم، فالتناص حدث لغوي يتولد من أحداث تاريخية ونفسانية، ولغوية... تتناسل فيه أحداث لغوية أخرى لاحقة عليه، فتنتج فسيفساء من النصوص وهو في ذلك متأثر بـــ "**جوليا كريستيفا**". ويختم "**مفتاح**" كتابه بخلاصة أن التناص هو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقى وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، كما أن التناص إما يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي وإما يكون واجبا يوجه لملتقي نحو مظانه، كما إنه محكوم بالتطور التاريخي، فهو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل من خطب لغوي بدونه[3].

هذا وقد وظف "**سعيد يقطين**" مصطلح "التفاعل النصي" بدلا من التناص موضحا خلفية ذلك الاستعمال في قوله: "**إننا نستعمل "الترادف النصي" مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص" intertextualité** " أو **المتعاليات النصية" Trantextualité** " كما استعمل "**جنيت**"

بالأخص، نفضل التفاعل النصي بالأخص لأن التناص في تحديدنا الذي تنطلق فيه من "**جنيت**" ليس واحـدا من التفاعـل النصـي، ورغم أني أميل إلى المتعاليـات النصيـة فـإن معنـى

---

[1] –ينظر: عز الدين مناصرة:التناص و التلاص في النقد الحديث، مرجع سابق، ص96.

[2]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط2، 1986، ص 121.

[3] – ينظر:عز الدين مناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث مرجع سابق، ص 89.

التعالي" Transcendance " قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نضمنها بمعنى التفاعل النصي الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد، والإيحاء به بشكل سو وسليم"[1].

وقد ميز "**سعيد يقطين**" في تبنيه للتفاعل النصي بين ثلاثة أنواع منه وهي:

1- المناصة (Paratextualité):

إن المناصة في عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسيان هما:النص والمناص "Paratexte"

وتتحد العلاقة بينهما من خلال المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد يربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن ينتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى، إلا من خلال البحث والتأمل[2] .

2-التناص(Intertexte) :

إذا كان المناص يأتي ليجاور النص، فإننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجا ضمن النص، بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبيين التناص أحيانا، إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي الأصل،إنه بمثابة صيغة الخطاب المنقول غير المباشر الذي يتكلم فيه الراوي بصوته وهو يتحدث من صوت الآخر (الشخصية)[3].

3-الميتانصية(Métatextualité):

تشبه "الميتانصية" كعلاقة بين النص والميتانص من حيث طبيعتها التركيبية والبنيوية المناصة، إلا أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا، في الميتانصية نجد التفاعل يقوم على أساس النقد أي أن "**الميتانص**" يأتي لنقد النص، وكما قلنا عن "**المتناص**" بأنه يكون متنوعا (سرديا، شعريا..)

---

(1)- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 م، ص 92- 93.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص111.

(3)- ينظر:المرجع نفسه، ص: 115.

فكذلك الميتانص قد يكون أدبيا أو إيديولوجيا، أو تاريخيا... أو ما شابه، إلا أن العلاقة التي قيمها دائما مع النص هي علاقة نقدية.[1]

من الواضح أن الطرح الذي قدمه النقاد العرب القدامى والمعاصرون يعد شاملا ومفصلا للظاهرة لكن لم يخرج عن الإطار الذي سطره "**جيرار جنيت**" وفصل فيه في الدراسات التي سنتطرق إليها من خلال دراسة التناص في النقد الغربي.

إن الحديث عن هذه الأشكال والمفاهيم يقودنا بلا شك إلى الحديث عن الفرق الكامن بين مصطلح التناص والتلاص والتفاعلية، حيث يتسنى لنا الإجابة عن سؤال قد يطرح نفسه، ألا وهو: هل يمكننا اعتبار هذه المفاهيم تناصا؟

مصطلح التناص أول ما ظهر كان يرد على هذه الصيغة أي – التناص – عند الباحثة "**جوليا كريستيفا**" لكن بعض النقاد يترجمه إلى مصطلح التناصية، وهم يضعون التناص في مقابل كلمة (Intertexte) الفرنسية وما يشابهها بالإنجليزية معتمدين على تطور المعنى لاحقا، نحو معنى التفاعلية، أما الأشكال الأخرى للتناص فهي تتجاوز التفاعلية نحو التلاص أي أعلى درجة في التقليد والنقل والإخفاء وسواء أكان التناص تفاعليا، أم لم يصل إلى درجة التلاص فإن لصراع بين مصطلح التناص ومصطلح التناصية في الترجمة العربية يبقى صراعا شكليا لأن التناص له حد أعلى هو التفاعلية وله حد أدنى هو التلاص القريب من الانتحال والاقتباس والإخفاء[2].

إذا فالتلاص ظل مرتبطا بمفهومي السرقة والانتحال، وهو يشتمل على درجة مختلفة أيضا، أعلاها النقل الحرفي مع الإخفاء، فالانتحال "**اقتباس حرفي ولكنه غير واضح**"[3].

وأن النص الغائب ليس وحدة متجانسة في النص، ولكنه مصطلح فرعي أساسي له أشكال متنوعة تستطيع إدراج السرقات، الانتحال، وكذلك الاقتباس ضمنه.

---

(1)- ينظر: المرجع السابق،ص118.

(2)– ينظر: عز الدين المناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث، مرجع سابق،ص76.

(3) –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما فيما يتعلق بالتأثير والتضمين، فإنها قريبة إلى مصطلح التفاعلية أي الحد الأعلى للتناص.

3- التناص في النقد الغربي:

إذا ما تتبعنا نشأة التناص وبدايات ظهوره كمصطلح نقدي، نجد إجماع نقدي عالمي على أن الباحثة البلغارية "**جوليا كريستيفا**" "**Julia Kristeva**" التي تحمل الجنسية الفرنسية هي أول من وضع مصطلح التناص (Intertextualité) عام 1966م، منطلقة من مفهوم الحوارية عند "**ميخائيل باختين**" " **Mikhaïl Bakhtine**" الروسي في كتابه عن "**ديستوفسكي**" "Distovisky" عام 1929 م، فـــ"**باختين**" مارس قراءة التناص قبل ظهوره كمصطلح تحت عنوان "الحوارية" لكن هذا المصطلح ظل مرتبكا وغامضا، حتى جاءت الحقبة البنيوية وما بعدها لتوسعه في إطار التناص، وقد اهتم "**باختين**" بالتناص في النثر، في حين رأى أن الشعر لا يتوافر على هذه الخاصية،وربما كان مقصده في الشعر أكثر تعقيدا وغموضا وعمقا منه في الرواية، لأن التناص (الحوارية) في الرواية كما قال موجود بوضوح وقوة ويمكن ملاحظته بسهولة عكس الشعر[1].

وعليه فقد عمقت "**جوليا كريستيفا**" جهود "**باختين**" حيث وضعت استعمالات إجرائية تطبيقية للتناص في دراستها "ثورة اللغة الشعرية" على أنه نقل لمعلومات سابقة وتوظيفها في نص حاضر إذ أنها تعرفه بقولها أنه: "**النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو انقطاع وتحويل وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى بالتعبيرات المتضمن فيه أو الذي تحيل إليه... هو التقاطع داخل نص لتمييز قول مأخوذ من نصوص أخرى(...) أن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى**" [2] وهذا يعني أن النص مجرد إسقاطات لنصوص غائبة تم استحضارها في رؤية جديدة، هذا ونجد الباحث "**رولان بارت**" "Roland Barthe " يعرف النص بأنه: "**منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى**

---

(1) -ينظر :عز الدين مناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث، مرجع سابق، ص: 80.

(2) -جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، 1997، ص: 78.

آخر في تجسيمة واسعة، إن التناص (L'intertextualité) الذي يجد فيه كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر... هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما، مجهولة، عديمة السمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنها اقتباسات بلا قوسين...فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[1]. ومعنى هذا أن التناص عند "**بارت**" مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، ولا يتم التناص وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريقة متشعبة، وبهذا يمكننا القول أنه لم يضف جديدا على ما قالته "**جوليا كريستيفا**" وما قاله "**باختين**" عن الحوارية غير توسيعه لمفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع.

أما الناقد الفرنسي "**جيرار جنيت**" قد اصطلح على تسميته ب(جامع النص) في كتابه "مدخل إلى علم النص" حيث يقول: "**وفي الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص**"[2]. فالنص في رأيه: "**نسيج من الملصقات والتطعيمات، إنه لعبة منفتحة أو مغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب فمن المحال أم نكتشف النسب الوحيد والأولي للنص وذلك أنه للنص أب واحد، أو أصل واحد بل مجموعة من النصوص والأنساب فتشكل على هيئة جيولوجية، يصطف بعضها فوق بعض**"[3].

من خلال فهم القولين يتبين لنا أن أي نص ما هو إلا ترسبات لنصوص سابقة عليه، وقد اثر "**جيرار جنيت**" و بحسن تخلص ولوج عالم التعالي النصي "la transcendance textuelle" و هو الجانب الذي يعنيه منه فنجده بكونه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى و ضمن التعالي النصي يدرج التناص منه المفهوم الجاري للتناص و هو

---

(1) -عز الدين مناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث،مرجع سابق، ص: 80.

(2)- عبد الحميد همية: سيميوطيقا التداخل النصي، الملتقى الوطني للسيمياء والنص الأدبي،جامعة بسكرة، أفريل 2002م، ص: 346.

(3)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحضور الحرفي بصورة كاملة أو غير كاملة لنص ضمن آخر و هو ما يطلق عليه مصطلح الشاهد (la citation)[1] .

1-التناص(L'intertextualité):

أعطى "**جيرار جنيت**" لهذا النوع من أنواع التعالي النصي المعنى الذي حدده من قبل كل من "**باختين**" و "**كريستيفا**" والذي ارتبط بمجموع التفاعلات العامة بين النصوص من خلال آليات الاستشهاد والسرقة وما شابه ذلك من القضايا التي اهتمت بها مباحث "**جوليا كريستيفا**" على وجه الخصوص، أي أنه بنية نصية مدمجة في صلب بنية نصية أخرى هي الأصل ومتداخلة معها إلى درجة يصعب التمييز بينها وبين البنية النصية الأصلية.

2- المتناصية (Métatextualité):

وهو بنية نصية مستقلة تتفاعل مع بنيات النص الأصلي كما تختص بوظيفة تعليقية تتأتى من خلال إشغال التفاعل النصي، ففي الوقت الذي ينتج فيه "الميتانص" ذاته يكون قد أنتج نقيضه، ذلك أنه يختزل العلاقة التي تربط نصا بآخر في شكل انتقادي صامت بينهما.

3- المناصة (La parttextualité):

وهي بنية نصية مستقلة لها بداية ونهاية تتعالق بالبنية النصية الأصلية بواسطة عدة علامات ومؤشرات أهمها:

الرجوع إلى السطر واستعمال القوسين أو الهلالين، كما هو الحال في الاستشهاد المباشر في القول أو استعمال علامات الربط وغيرها، والمناص حسب "**جنيت**" نوعان:

-**المناص الداخلي:** ويشمل العناوين الرئيسية والفرعية وأنظمة الفواتح والمقدمات والملاحق والهوامش والشروح والحواشي، أو ما يطلق عليه في النقد الحديث "العتبات الداخلية" أو النص المفرع (Hypertexte) والنص المدخل (Hepomedia).

---

[1] – مجلة التواصل:مجلة العلوم الانسانية و الاجتماعية،مديرية النشر،جامعة باجي مختار عنابة،العدد23،جانفي2009،ص 32،33.

- **المناص الخارجي:** يشمل العناوين الخارجية المدونة على ظهر الغلاف الخارجي وندخل ضمن هذا النوع طريقة إخراج هذا العمل الأدبي كليته، كشكل الغلاف ولونه والإهداء..الخ

4-معمارية النص (جامع النص) (Architextualité):

ويقصد به "**جنيت**" الإحالة على طبيعة الجنس الأدبي، كما تتمظهر من خلال القضاء النصي وقد عرفه بقوله: "**وأخيرا أضع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحدياتها التي تعرضها لها وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، ولنصطلح على المجموع حسب ما يضمنه الموقف**"[1].

وعليه فإن الطرح النقدي الذي قدمه "**جنيت**" هو الأقرب إلى ضبط الظاهرة وكشف جماليات تجليها في النصوص الأدبية، ومن ها نتساءل عن تجليات هذه الظاهرة في رواية "**ذاكرة الجسد**" وما هي النصوص التي أثرت بها "**أحلام مستغانمي**" بنية النص الأصلية ففتحها على التعدد النصي الذي لم الرواية إلا ثراء معرفيا وجمالا لغويا؟

لعل هذا ما تسعى الفصول اللاحقة من هذا البحث إلى كشفه والوقوف عنده. وذلك من خلال قيامنا بقراءة التناصية للرواية "**ذاكرة الجسد**"، فماذا تعني القراءة التناصية يا ترى؟

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، مرجع سابق،ص: 22 -23.

الفصـــــــل الأول

القراءة التناصية.

المناص.

1- الذات الكتابة.

1-1- المؤثرات الفكرية.

2- الجهاز العنواني.

2-1- مدار الجسد.

2-2-مدار الذاكرة.

3- مدعمات العنوان.

القراءة التناصية:

هي القراءة التي يكون فيها القارئ منتجا للمعنى في العمل الإبداعي "**قراءة تعتمد على مبدأ إطلاق الإشارات بوصفها دوالا غير مقيدة**"[(1)]. ومن هنا يتبين لنا أن للنص "**وجود مبهم كعالم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ وبهذا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية للوجود**"[(2)].

فبالقارئ يكون النص و به يتحقق حضوره وفيه تعرف هويته التي تتكون من طبقات رسوبية تتطلب عملية التفكيك التي دعا إليها "**جاك دريدا**" " **Jack Dirida** " والتي ليست "**هدما وتدميرا كما يتصور البعض وإنما هي فصل طبقات النص التي ترسبت بعضها فوق بعض**"[(3)].

ويمكن شرح هذه العملية على النحو التالي:

– تبدأ قراءتنا للنص بالإطار الخارجي السطحي الذي يبدو للعيان بسهولة ويسر ممثلا في: العناوين، المقدمات، التصديرات... أو ما يسميه "**جنيت**" بالنصوص المصاحبة و"**كريستيفا**" بالنص الظاهر (Phénotexte).

– ثم ننتقل إلى الطبقات الأخرى المغمورة والمطمورة في الأعماق، والتي تشكل الطبقات الداخلية للنص والتي لا نستطيع الكشف عنها إلا عن طريق الحفر عميقا في التاريخ[(4)].

وعلى الرغم من صعوبة هذا الأمر (القراءة) وهي صعوبة أصبح يقر بها كل الذين يتعاملون مع النص الأدبي خاصة الحديث منه، فإننا نعتقد أن عملية القراءة التناصية أو اكتشاف ترسبات أي نص وإبراز علاقاته التناصية لا تتم إذا نحن اقتصرنا على النص وسلمنا بسلطته لوحده، كما لا تتم كذلك إذا اقتصرنا على سلطة القارئ بمفرده.

---

(1) – عبد الحميد همية: سيميوطيقا التداخل النصي، مرجع سابق، ص: 351.

(2) –عبد الله الغدامي:الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)،النادي الأدبي الثقافي،جدة السعودية، ط1، 1985 م،ص75.

(3) – المرجع السابق، ص: 352.

(4) –ينظر: عبد الحميد همية: سيميوطيقا التداخل النصي، مرجع سابق، ص340.

إننا إذا بحاجة إلى النص وما يحويه من علامات دالة وبحاجة كذلك إلى القارئ وما يحمله من خلفيات معرفية وثقافية. فالمجال التناصي إذا هو مجموعة الخلفيات النصية للقارئ والكاتب معا.

وقراءتنا لرواية "**ذاكرة الجسد**" تطمح إلى بلوغ هذا المستوى وبالتالي تجسيد ذلك التصور.

المناص (Paratexte):

للمناص عدة مصطلحات إلا أنها تتفق في المضمون، نذكر منها:
النص الموازي، شبه النص، النص الحاف، خارجيات النص، مناصصات (paratexte) كلها ترجمات لمصطلح واحد هو المناص.
هذه الترجمات على اختلاف تسمياتها لم تخرج عن حدود المفهوم والسياق المعرفي الجمالي الذي أنجزه "**جينيت**" عندما تناوله ضمن قراءاته للعتبات وهو ما يرجح لنا مفهوم التوازي عنده يتضمن التداخل والتعارض، وهذا ما يشي به مفهوم العتبة، فهي واصل بين الداخل والخارج فيما هي فاصل بينهما.

ويعرفه "**سعيد يقطين**" فيقول: "**المناصة (Paratextualité) هي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معنيين، وتحاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا**" [1].

ويشكل المناص حيزا نصيا ممهدا ومؤطرا للنص الأم، أو النص الرحم (texte matrice)، ويضم هذا الحيز هجينة من الدلائل التي تقدم وتؤطر وتفسر وتعطل أو تفتح وتغلق نصا معطى ويعد هذا الحيز خاصا بالنص.[2]

ولعل الهدف من دراسة المناص هو الوقوف على التعالقات التي تبدو –في بعض جوانبها– هامشية في دراسة النصوص، فهناك أزمنة وأمكنة وشخوص تقف أمام باب النص أو في ثناياه بشكل لا هو بالتنميق ولكن فقط لسكر الروتين المهيمن على النص، وخلق مجالات للاحتمال وتعدد الأصوات للسمو بالحوار والتثاقف، وبالتالي إنتاج وتوليد معان جديدة وفضاءات جمالية لا متناهية.

---

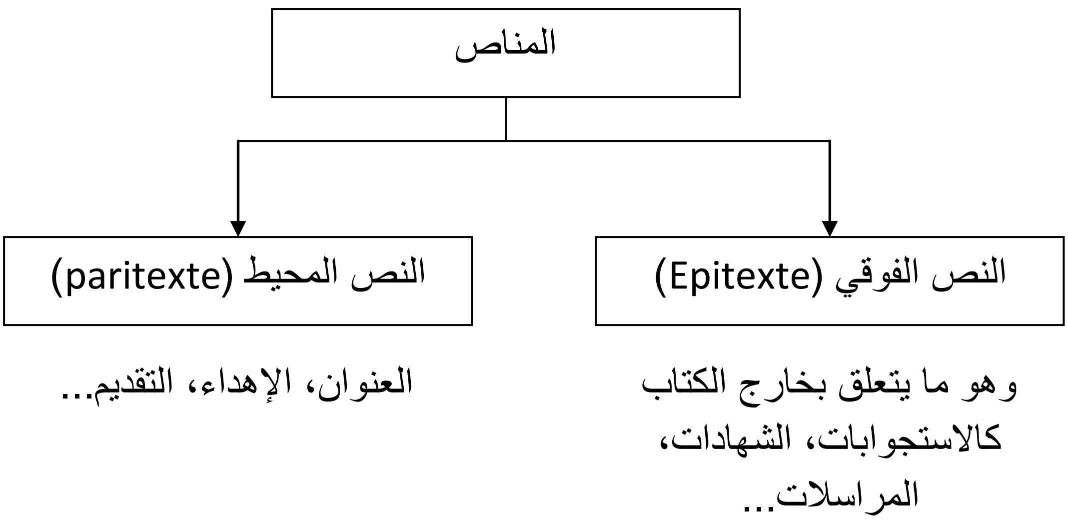
[1]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص99

[2]–ينظر: الطاهر رواينية: النص الأدبي، وشعرية المناصصة، مجلة اللغة والأدب (ملتقى علم النص) العدد12، ديسمبر 1997، ص 360.

إذا السؤال المطروح هو كيف يسهم التناص في البناء النصي؟ وهل يكشف موقف الأديب اتجاه ما يدور في داخله من أصوات؟ وهل يتيح لنا القول بحضور الذات الكاتبة في خطابها من خلال اختراقها للغة؟.

وقد يطرح المناص نفسه كمنظومة فكرية أو ثقافية أو إيديولوجي أو دينية أو فلسفية أو كشخصية بارزة تركت بصماتها على بوابة التاريخ وحضوره كعتبة، هو حضور مثقل بالمضمر وينتظر منا الكشف عنه عن طريق تفعيل الحوار بين الخطابات المتزاحمة في المتن، وهذا لاشك اختبار لطاقة الإنسان على استيعاب إرادة كل خطاب والتوافق مع قوته والوقوف على مناط أسراره.[1]

كل هذا يتجلى ضمن قراءتنا النصوص المتوازية المتناصة على المتن، انطلاقا من الذات الكاتبة والعناوين... بوصفها عناصر مسهمة في البناء النصي، ويمكن أن نوضح معالم المناص في المخطط التالي:[2]



(1) –ينظر: شراف شناف: التناص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، مرجع سابق ،ص 40.

(2) –ينظر:المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

1-الذات الكاتبة:

تطرح الذات الكاتبة نفسها على أساس أنها منتجة المعنى، ذات تبحث في ركام التاريخ عن أشياء ثمينة سقطت سهوا من الذاكرة الإنسانية، أو ربما مورست عليها عملية الإخفاء قسرا، ذات تسعى إلى إعادة النظر في الأنساق المعرفية، ومساءلتها باستمرار لكشف فلتانها وبؤر توترها ويمكن اعتبار هذه الذات كمنظومة لإنتاج القيم، تختلف عن الذوات الأخرى بقدرة وعيها على النفاذ إلى حكمة القانون الداخلي في تجارب الحياة واحتكاكها بالعالم، وعمق هذا الوعي ودربته في مجال الربط بين الأشياء وهو ما يؤهلها إلى الوصول إلى جوهر القضايا الإنسانية، وهذا لا يتأتى إلا لمن يحسن قراءة المنتوج الإنساني، وإضاءة غموضاته، فيطرح نفسه كنص مواز، -بما يحمله من فكر هو رشاقة أفكار من سبقوه وتزامنوا معه -يسعى إلى اختيار ما كتبه (النص). ومن هنا نتوخى القراءة التناصية تغييرا جذريا في **"النظر إلى مفهوم النص في ارتباطه مع الذات المنتجة التي لم تعد لها القدرة على لجم تمرد النص ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته، ولا على التحكم في أنماط القراءات التأويلية"**[(1)].

وتتدرج الذات الكاتبة ضمن النص الموازي الفوقي فهو كل ما **"تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتدور في فلكه: مثل الاستجوابات والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال"**[(2)].

وبالتالي فالأديب يقترح نفسه على قرائه كتابا لابد من فتحه وقراءته، وهذا من خلال: ما تأثر به من أفكار وتوجيهات وإيديولوجيات بالإضافة إلى إيقاعه الحياتي الذي يتوق إليه، ثم ما مدى حضوره في كتاباته، هل هو حضور خاص ينم عن وعيه بالأصوات المتراصة بداخله؟ أم أنه حضور باهت الملامح؟ ونحن لا نستطيع التحدث عن الذات الكاتبة دون اللجوء إلى أهم مؤثراته الفكرية.

---

(1) – حميد حمداني: التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، السعودية، مج 10، الجزء 40، يونيو 2001،ص68.

(2) – جميل حميداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة علامات الفكر، الكويت مج 25، العدد 3، مارس 1997، ص 102.

1- 1-المؤثرات الفكرية:

إن المطلع على "**ذاكرة الجسد**" "**لأحلام مستغانمي**" ومقاربة هذه الأخيرة بالشخصيات الموجودة فيها، وإلى الأفكار التي تسربت إلى قاموسها الإبداعي، تجعلنا ندرك أبعاده الظاهرة التناصية لديها، إذ تشكل المؤثرات الفكرية النصوص الغائبة التي نهلت منها "**أحلام مستغانمي**" بوعي أو غير وعي، والتي تتيح لنا إمكانية محاورتها كنصوص موازية للنص الموجود بين أيدينان وما انشغالنا بهذا إلا أن "**أحلام مستغانمي**" توزعت عبر حقول معرفية متعددة أهلتها لامتلاك لغة خلسية تبدي وتخفي – في الوقت ذاته– تنم عن معاناة إبداعية، تدفعنا بإلحاح إلى مسائلة كوامنها، وفي هذا تقول: "**لقد تغذيت بالفلسفة فعندما تكتب رواية لا تغذيك رواية، إنك تحتاج إلى التاريخ والشعر، والفلسفة، والكتاب الجيد هو الذي عندما تنتهي من قراءته تعيد النظر في حياتك**"[1]. ثم تقول إقرارا منها بمخزونها الثقافي: "**أقرأ كل شيء جميل تقع عليه يدي، حتى في الملاحق، أحيانا أقرأ لشاعر مترجم فيؤثر في أكثر من شاعر كبير، فالمهم عندما تقرأ أن تقع في فخ الكلمات**"[2]

كما لا يخفى على الدارس أن " **أحلام مستغانمي**" تخفي وراء رواياتها أبا لطالما طبع حياتها بشخصيته الفذة وتاريخه النضالي.

كما لا يخفي عليه أيضا الغربة ودورها في صقل موهبة "**أحلام مستغانمي**" ونضجها، حيث تقول: "**هي شرط إبداعي يحتاج إليه الكاتب مثلما يحتاج الحب والرؤيا البعد عن الأوطان تحتاج إلى مسافة لنتأملها جيدا**"[3].

دون أن ننسى أن "**أحلام مستغانمي**" كانت شاعرة قبل أن تكون روائية وهذا ما ساعدها على توظيف مخزونها الشعري في مجال كتابة الروايات.

---

(1)– عبد الرزاق الربيعي: في حوار مع أحلام مستغانمي، "سر نجاح روايتي لغتي الشعرية التي تشبهني"،متاح على شبكة الانترنيت www.GOOGLE.COM.

(2)–المرجع نفسه .

(3) – المرجع نفسه .

مما سبق ذكره يتضح لنا أنه من الصعب تطويق المؤثرات الفكرية في شخصية "**أحلام مستغانمي**"، نظرا لتشعب ثقافاتها، فالأديب يمثل هذه العوالم "**يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو مرحلة الإبداع الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات، فلابد عندئذ أن تتحول التأثيرات الفكرية المختلفة إلى دم يجري في أوعية نفسه، وهذه التأثيرات ساخنة كالدم، لا يراها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق...**"[(1)].

2-الجهاز العنواني:

إن "**العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه**" [(2)]،وهو الذي يوجه قراءة الرواية ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالات الرواية، فهو المفتاح الذي تحل به ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص.

والعنوان كما عرض "**كلود دوشيه**" "**Claude duchet** " في قوله :"**عنصر من النص الكلي الذي يستقيه ويستذكره في آن واحد، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يسكنه، يعمل كأداة وتعديل للقراءة**"[(3)].

كما أنه ينفتح على عوالم خصيبة، تغري بتأويلات لا نهائية، إن نحن تتبعنا كل شاردة وواردة فيه، ويعد لدى الباحثين السيميولوجيين بمثابة "**مفتاح تقني يحبس به نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين: الدلالي والرمزي... انطلاقا من وظائف أساسية (مرجعية إفهامية وتناصية) تربطه بالنص والقارئ**"[(4)].

---

(1) – شراف شناف :التناص والتلاص في ديوان البرزخ و السكين لعبد الله حمادي، مرجع سابق ،ص 46.

(2) – محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م، ص 15.

(3)– جمال حمداوي: العنوان في الرواية العربية، متاح على الشبكة: www.google.com

(4)– جمال حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، متاح على الشبكة: www.google.com

وحتى لا نذهب مذهبا بعيدا، ونلج مجالات لا تعنينا بقدر ما تعني للباحث السيميولوجي، يجدر بنا البحث في أجواء النصية والتناصية عبر سياق النص الداخلي والخارجي، فالعنوان بالنسبة يتصل وينفصل عن النص في الوقت ذاته، يتعالى وينفلت كحفنة ماء بين الأصابع،ولذا ينبغي التأكد من أن قراءتنا للعنوان هي قراءة تتضمن أبعادا تناصية تتبس في ذاكرة العنوان، حاضره ومستقبله، في المكبوت الذي ينطوي عليه استنساخا أو استلهاما أو تحاورا، "**فخلف العنوان وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى**"[1].

وبناء على هذه المفاهيم نستطيع أن نلج مدارات العنوان لاستجلاء تصميم هندسته، والوقوف عند الرؤية التي تحكم معادلة الذاكرة بالجسد.

2-1- مدار الجسد:

سننطلق في تحليلنا للعنوان من كلمة "**الجسد**" لأنها هي المضاف إليه الذي يقوم على كاهله تعريف كلمة "ذاكرة".

فالمعنى المعجمي للكلمة يقول: "**الجسد مصدر جسيد الإنسان قيل: والجن والملائكة وغير ذلك... وفي الكليات، الجسم جسم ذو لون كالإنسان والملك والجن، ومنه الجساد للزعفران، وذلك لا يطلق على الماء والهواء...والجسد أيضا الزعفران وعجل بني إسرائيل والدم اليابس**"[2].

وهذا ما جاء في قوله تعالى:" وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ (148) "سورة الأعراف، الآية(148).

وقد فسر صاحب الصحاح: "**أي احمر من ذهب، والجسد الدم الأحمر اللاصق... والجسدي خلاف الروحي، والمنسوب إلى الجسد**"[3].

---

[1]- المرجع السابق.

[2] - المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت طبعة جديدة، 1987م، ص 108.

[3]-المصدر نفسه،ص 309.

والجسد الجانب المادي للإنسان لاسيما الجانب التشريحي له، والشكل الخارجي، والحق أن العنوان –لأول وهلة– يخاتلنا، فنحسب أن المقصود الأول من الكلمة "**جسد**" هو الجانب الجنسي للإنسان، لأن السائد هو توظيفها كثيرا بهذه الدلالة، ولعل من أساب اختيار الكلمة تحقيق إغرائي إشهاري.

لكننا ما إن نتوغل في متن الرواية حتى تأخذ دلالتها من نص آخر، وبالنظر إلى المعنى المعجمي، نجد كلمة" **جسد** " تدل عموما على مقصودين:

أ–**المعنى الحسي** "**للجسد**": أو الجانب الجسدي للإنسان بمقابل الروح خاصة أن الرواية تجسد لنا مأساة "**خالد بن طوبال**" المبتورة ذراعه الذي بلح الكثير من الناس على معاملته بوصفه جسدا ناقصا فيعدونه إنسانا مشوها، بهذا لجأ إلى الهجرة والرسم للإثبات ذاته، لأن هذا الجسد مهما لقي من الصدفي بلده سيلقى مكانته الروحية التي تعوض المكانة الجسدية في فرنسا ويتضح ذلك في قول"**خالد**":

" **أما جراحك أنت... فغير معترف بها هنا**

هاأنت أمام جدلية عجيبة... تعيش

تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن، يحترم جرحك ويرفضك أنت"[1].

ب– ربما يكون الجسد قريبا إلى معنى الدم، إذ تحكي الرواية في بعض صفحاتها عن دماء الثورة الجزائرية ودماء ضحايا الأزمة في التسعينات، ودماء ضحايا الإرهاب لذي كان "**حسان**" واحد منهم، لهذا نجد الموت في الرواية أخذ قصة هو الآخر، ابتداء من الشهداء إلى "**سي الطاهر**" إلى "**والدة خالد**" وصولا إلى "**حسان**" ويتضح ذلك في قول "**خالد**": "**على يد الفرنسيين مات سي الطاهر... وعلى يد الإسرائيليين مات زياد... وها هو حسان يموت على يد الجزائريين اليوم**"[2].

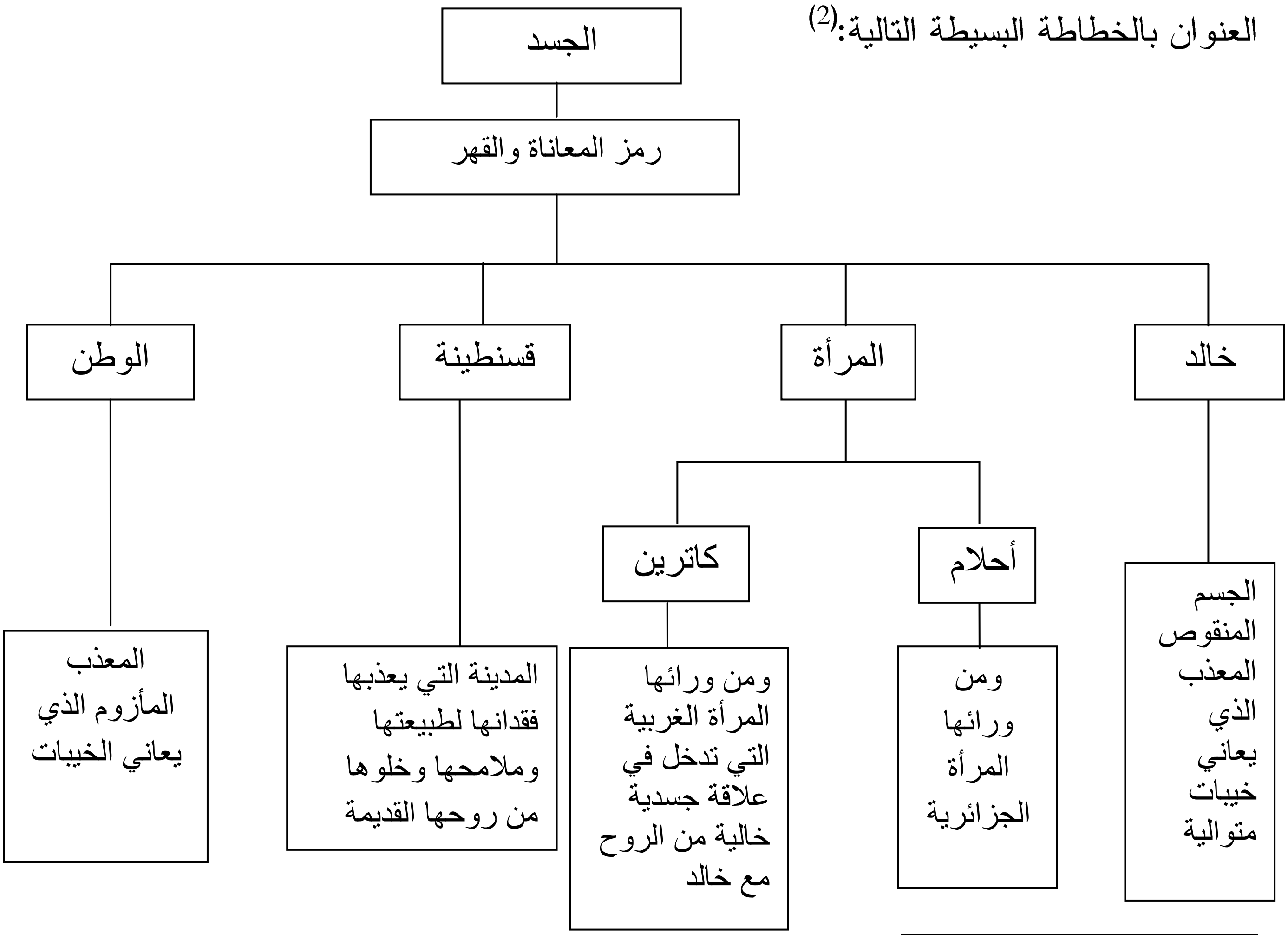
(1)– أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،مصدر سابق، ص 85-86

(2) – المصدر نفسه : ص 472.

ويعبر "**خالد**" أكثر عن الدم حين يموت "**حسان**" ويصله نبأ وفاته قائلا: "**أيها القوادون... السارقون... القتلة، لن تسرقوا دمنا أيضا، إملؤوا جيوبكم، بما شئتم، أبنوا بيوتكم بما شئتم... وحساباتكم بأي عملة شئتم.**

سيبقى لنا الدم والذاكرة، بهما سنحاسبكم"[(1)].

إذا، فحين تتوغل في عوالم الرواية، نحس أن "خالد"/ الجسد المنقوص ذراعا، المعذب المسكون عنفا وبؤسا واغترابا وتناقضا هو المقصود بالجسد، لكنه لا يعبر عن نفسه فحسب، بل إن حكايته عن معاناته وذاكرته التي تعزز هذا الجسد، وتجسد ألمه كلما أراد الشفاء منها فإذا كان الجسد بمعناه المادي تكرارا حياتيا للبشر فإنه في الرواية بعدا رمزيا "symbole" للمرأة/ المدينة/ الوطن الذين يعانون من القهر والعذاب ويمكن أن نرمز للأجساد المعذبة المقصودة في العنوان بالخطاطة البسيطة التالية:[(2)]



(1)– المرجع السابق: ص 471.

(2) – ينظر: أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد، الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة بسكرة، 15– 16 أفريل 2002م، ص 84.

ولعل هذا الربط بين "قسنطينة" (المدينة) و"المرأة" و"الوطن" كان انطلاقا من موقف إيديولوجي، يقوم بربط كم ما هو مقهور ومعذب بالأن ثى، أو بمقولة "الأنوثة المغتصبة"؟ ! كما يتجلى في "**جسد**" الجانب الحسي في الكتابة، أو لذة النص إذ يغدو النص وفق الرؤية جسدا يحقق اللذة.

2-2-مدار الذاكرة:

لفظ "**الذاكرة**" في اللغة مشتق من الفعل الثلاثي "ذكر" و "**ذكر الشيء يذكره وذكر وتذكارا حفظه في ذهنه... أذكرت المرأة ولد ذكرا فهي مذكر... والذاكرة قوة في الدماغ تذكر ما تذكره القوة الوهمية من المعاني وتحفظها... والمذكر التي تلد الذكور: ومن الأيام الشديد الصعب**"[1].

والذاكرة "**قدرة النص على الاحتفاظ بالتجارب السابقة واستعادتها**"[2].

وقد جاءت كلمة "**ذاكرة**" في العنوان معرفة بالإضافة "ذاكرة الجسد" لأنه لا يصح أن تأتي لوحدها حتى ولو معرفة بالألف واللام، فهي "**لولا الإضافة لودرت عامة، لا خاصة**" [3] لاسيما وأن اختيار الإشارات اللغوية من لدن الكاتب ينبع أساسا من مراعاة السياق المعرفي والإيديولوجي والقيمي للمتلقي (وهو هنا القارئ الجزائري بالدرجة الأولى) خاصة إذا تعلق الأمر بمفتاح النص وعتبته الأولى.

كما يمكن أن نستلهم بداية المعنى الذي ذكرناه سابق، من أن الأيام المذكرة هي الشديدة الصحية، ونسقطه على ذاكرة العنوان، التي تحمل في الرواية تاريخا لكل ما هو مؤلم وشديد ومؤرق بالنسبة إلى "**خالد بن طوبال**" بطل الرواية والسارد لها، يقول "**خالد**" في الرواية: "... **فالذاكرة في مناسبات كهذه لا تأتي بالتقسيط، وإنما تهجم عليك شلالا تجرفك إلى حيث لا تدري من المنحدرات، وكيف لك لحظتها أن توقفها دون أن تصطدم بالصخور، وتتحطم في**

---

[1] – المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط،مصدر سابق، ص 309.

[2]– أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في ذاكرة الجسد،مرجع سابق، ص 84.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

زلة ذكرى..."[1].

وما دامت الذاكرة هوة تحمل كل تلك الأشواك والمطبلات والزلات، فإن "**خالد**" يختار لها الرواية وسيلة لإخراجها من عالم الكبت، من عالم القصص... ولهذا تتقاطع دلالة الذاكرة/ الألم في العنوان مع دلالة الكتابة/ الرواية، التي تحسن نقل الألم لإراحة النفس منه والتنفيس عنهـا ولو قليلا: "**ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مدة فوق صفحة**"[2].

وتقول "**فريدة النقاش**" في قراءتها النقدية للرواية: "**وهو لا يبدأ الكتابة إلا معا تجربة الحب ليتجلى هذا الجانب الحسي في تجربة الكتابة وهو الألم**" [3] ،فلعل "**أحلام**" كانت تريد القول بعنوانها هذا: (رواية العذاب).

كما يتقاطع مفهوم "الذاكرة" مع مفهوم الرواية لأن "الذاكرة" التي هي إيغال في الماضي القريب المتوسط والبعيد، وهنا يتلبس زمن الخطاب في الرواية بهذا المنطق، فيغدو زمنا دائريا أو حلزونيا فتصبح الرواية ذكريات فيها سرد آتي وسرد سابق وآخر لاحق.

3- مدعمات العنوان:

إن الحديث عن العنوان "**ذاكرة الجسد**" يقودنا إلى الحديث عن بعض عناصر النص الموازي، الواردة في غلاف الرواية نظرا لدورها المدعم للعنوان والمؤازر له في تأدية الدلالة...

إن أول ما يطالعنا هو سيطرة اللون الأبيض على مساحة ورقة الغلاف، وكذا بروز الأسود بوضوح في كتابة العنوان، اسم الروائية، والناشر، وقد يكون ذلك رمزا لشيء ما، فالرموز – ومن بينها الألوان-:" **أصبحت مستعملة في شتى ميادين الحيات ويشترط في توظيفها المعرفة الجماعية للرمز ودلالته**"[4] ونظن أن الأسود الفاقع الذي يصر على الحضور داخل البيض هو

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق،ص 34.

[2] – المصدر السابق، ص 13.

[3]– فريدة النقاش: قراءة نقدية لذاكرة الجسد، مجلة العربي، رجب 1417هــ/ ديسمبر 1996.

[4]– أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في ذاكرة الجسد،مرجع سابق،ص 86.

دلالة على الإرادة في الكتابة وفي عدم السكوت، في عدم خنق الذاكرة المكبوتة داخل " **خالد** " إلى هذا الحد، بل في التخلص من الذاكرة السوداء بسواد المداد، بإفراغها في مساحة الورق ولفضها، وهي العلاقة التي تكاد تخنقه وتنغص عليه حياته :" **شعرت أنني قادر على الكتابة عنك، فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفأ حرائقها مرة فوق صفحة. هل الورق مطفأة للذاكرة؟...**

ولابد أن أعثر على الكلمات التي سأنكتب بها فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب، أنا الذي لم أختر تلك القصة"[1].

لاسيما وان اللون السود/ لون الكتابة– كما يرى النفسيون – يدل على نفسية ثائرة على الظروف، وعلى مبالغة في البحث عن المطلق وهذا الاتجاه واضح عند بطل الرواية[2].

وإذا كانت الكلمات حرة منطلقة ثائرة نزقة، وتجلجل بالحقيقة على الرغم من مرارتها فإن الرسم المحايد، يميل إلى الصلح ومجارات الأمور... والبطل الذي جرب الفرشاة الناعمة، أدرك الآن أن القلم هو السكين الذي يبحث عنه، فهو يكتب الآن ويغرز سكينه المزعج.

ويمكن أن نجد دلالة ذلك حاضرة إذا أولنا سبب اختيار وضع صورة صغيرة في وسط الغلاف، صغيرة إذا ما قورنت بحجم الصفحة الذب استغرقها البياض الحر، وداخله السواد الواضح المجلجل الذي يقف في وجه شيء، كما أن الصورة التي جاءت مؤطرة بإطار واضح لا يمكنها تجاوز حدوده.

يساعدنا "**خالد**" في التأويل حين يقول: " **هاهو ذا القلم إذن... الأكثر بوحا والأكثر جرحا، ها هو الذي لا يتقن المراوغة ولا يعرف كيف توضع الظلام على الأشياء، ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعرض للفرجة**"[3]. أما الرسم في مقابل ذلك: " **مصالحة مع الأشياء**"[4].

---

(1) – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ،ص 13.

(2) –ينظر: أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في ذاكرة الجسد: مرجع سابق،، ص86.

(3)–المصدر السابق ،ص147.

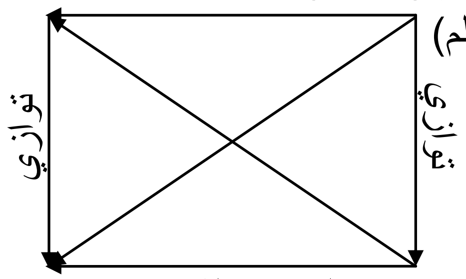
(4) المصدر نفسه:ص459.

ولعل الإنسان في بداية رحلته البسيطة مند الأزل، مارس الرسم قبل الكتابة، رسم حين كانت حياته سهلة بسيطة ، واتجه شيئا فشيئا إلى الكتابة حين بدأت حياته في التعقد والصعوبة، وحين بدأ الألم يفسد عليه حياته.

لقد كان حب "**خالد**" "**لأحلام**" آخر مرحلة يمكن أن يستعيد معها توازنه ويمحو به تناقضاته، لذا

أصر على تجسيد هذا الحب في لوحته. ولكن ما إن فشل الحب، ووقعة الخيانة استقالت الفرشاة، وانتهت كل فرصة المصالح مع الأشياء، وفتح المجال للقلم فحين غاب الحب، ظهر الأدب: " **هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن**"[1]. وطالما أن:" **كل متضادين، فإما أن يكون من جنس واحد بعينه مثل الأبيض والأسود الذين جنسهما القريب اللون**" [2]. فإنه يمكن تجسيد تعارض الكتابة مع الرسم بالمر بع التالي:[3]

الرسم (الفرشاة) تضاد الكتابة (القلم)



لا ذاكرة ما تحت التضاد الذاكرة

(المسالمة/ الهادئة/ التي تسجل فقط) (الحية/ التي تتخذ موقفا والتي تستنتجه إلى النسيان كموقف)

أما إذا تأملنا الصورة الصغيرة الموجودة في غلاف الرواية، فإنها لوحة لامرأة تتكئ على وسادة وثيرة وتحتها بساط موشى، وفي رقبتها وأذنيها حلي تتدلى والصورة في سيميائية

[1]- المصدر السابق ،ص11.

[2]- أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في ذاكرة الجسد ، مرجع سابق،ص87.

[3] -ينظر:المرجع نفسه،ص88.

"تشارلز سندر بيرس ": "Sharls Senders Pirs"**هي أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها لوحدها، مثل الصورة ا لفوتوغرافية**"[1] والتعامل معها "**وإدراكها مؤسس على مرجعيات ومتأثر بالانتماء الثقافي، فكل إدراك ليس محايدا، بل إنه مرتبط بقوة العادات الثقافية**"[2].

ولهذا فالصورة هي تذكرنا بوضع النساء والجواري في البلاطات أثناء عصور الضعف أو ما يسمى "الحريم" داخل القصور، وتترجم موقفا لدى الروائية أو الناشر موقفا ثائرا على وضعية المرأة متاعا أو أداة جنسية وعدم إعطائها الحق في التعبير عن ذاتيتها وآرائها وتحويطها بكل ما يمكن أن يكبت صوتها وإرادتها.

حتى الألوان داخل هذه الصورة قد تترجم هذا لدى الروائية، إذ نلقى هيمنة اللون الأحمر على ملابس المرأة داخل الصورة، وبروز الأزرق واضحا في خلفية الصورة "Le fond". ومن مظاهر اللون الأحمر حسب النفسيين – دائما – أنه يتميز "**بالنزواتية وإتباع الجنس والسيطرة والرغبة في المنافسة**"[3].ولعل الرواية إن كانت تدعي الكلام باسم رجل جزائري "**والإقامة في عالمي الحميمي ومقاسمته عمرا من النضال والخيبات الوطنية والتناقضات الذاتية**"[4] إلا أنها لا تستطيع فكاكا من نظرتها التي تدين الرجل الذي ينظر إلى المرأة لونا أحمر يهيج فيه نزواته لا غير، يدعم هذه الفرضية أيضا أن اللون الأزرق المهيمن على خلفية الصورة يحمل مظاهر محببة وهي:

"**الحاجة إلى الحب والحنان والإخلاص والهدوء**"[5] ونحاول من خلال هذا العنوان استجلاء بعض الوظائف من أهمها:

_ وظيفة العرض كما يسميها "**جينيت**" التي تعين محتوى العمل الأدبي...(تؤدي هذا الدور هنا كلمة ذاكرة).

(1)– المرجع السابق،الصفحة نفسها.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– المرجع ، نفسه ، ص89.

(4)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

_ وظيفة إغرائية اشهارية – إذا صح القول – خاصة من خلال كلمة "**جسد**".

_ وظيفة إيديولوجية فالعنوان هنا ليس محايدا بل إنه من خلال الكلمتين المختارتين فيه يدين ويشاكس.

ويمكن أن نلحق بهذه الوظيفة الرؤية التي تتجلى عند الكتابة في البعد الجنسي للكاتبة واللذة التي تتحقق عن طريقها (ما يشبه لذة النص عند بارت).

كما أن هذا العنوان يرتبط عن طريق بنيته ببنية النص، فالجانب الزمني في مفهوم الذاكرة (قريب، متوسط، بعيد) يتجلى في زمن الخطاب في الرواية، ويرتبط أيضا ببنية العالم المحيط عن طريق الآراء المخفية في بنيته العميقة.

الفصـــــــــــل الثاني

1-التناص مع القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف.

2-التناص مع الأعمال الأدبية.

2-1-التناص مع أدب مالك حداد.

2-2-التناص مع أدب نزار قباني.

2-3-التناص مع أدب كاتب ياسين.

2-4-التناص مع أدب عبد الحميد بن باديس.

2-5-التناص مع أدب شاكر السياب.

3-التناص مع التاريخ.

3-1-مع أحداث الثورة الجزائرية.

3-2-مع خطة طارق بن زياد.

4-التناص مع الموروث الشعبي.

4-1-مع الأغنية الشعبية.

4-2-مع الأمثال الشعبية.

4-3-مع العادات.

4-5-مع المعتقدات الشعبية.

4-6-مع الخرافة الشعبية.

4-7مع اللغة العامية.

5-التناص مع الموروث الغربي.

1- التناص مع القران الكريم الحديث النبوي الشريف:

تناصت "**أحلام مستغانمي**" مع الحديث النبوي الشريف وبثته في ثنايا روايتها ، فهذا حديثها عن النبي" **صلى الله عليه وسلم**"، وهو في غار حراء ، عندما نزل عليه جبريل و أمره بالقراءة . استحضرته "**أحلام**" في حديثها عن " **خالد**" وذكرياته ؛ عندما كان محبطا بسبب فقدانه لذراعه وحين أمره الطبيب بالرسم ، حيث قال على لسان " **خالد** ":" **كان صوت ذلك الطبيب يحضرني بفرنسيته المكسرة ليوقظني " أرسم" كنت أستعيده داخل بدلته البيضاء ؛ يودعني وهو يشد على يدي "أرسم"** [1].

حواره هذا مع الطبيب جعله يستحضر حوار جبريل " **عليه السلام**" مع النبي عندما قال" **أقرأ**" فسأله النبي مرتعدا من الرهبة... " **ماذا أقرأ؟**" فقال جبريل" **أقرأ باسم ربك الذي خلق** " وراح يقرأ عليه أول سورة للقرآن ، وعندما انتهى عاد النبي إلى زوجته وجسده يرتعد من هول ما سمع ، وما كاد يراها حتى صاح " **دثريني ...دثريني ...**"[2].

إذا حمى خالد ورعشته من شدة البرد جراء الغطاء الخفيف الذي كان يتغطى به، ذكرته بحمى الرسول" **صلى الله عليه وسلم**"...كل هذا دفع "**خالد**" إلى القول " **دثريني قسنطينة...دثريني** "[3]

كما استحضرت أحاديث أخرى ، تحدثت فيها عن قيم وخصال إسلامية وكانت تسعى من خلالها إلى تربية النفس البشرية وشحذها وتقويم اعوجاجها ، ومن بين هذه القيم الصبر والتقوى اللذان يشكلان عماد البنية التحتية للإنسان المسلم ، حيث نجد " **خالد**" يقول :" **هل المؤمن مصاب حقا؟ ... أم ترى تلك مقولة خلقت لتعلمنا الصبر فقط ، لتبيعنا بدل مصائبنا فرح امتلاك شهادة بالتقوى .**

فليكـــــن

شكرا لك أيها الأعظم؛ أنت الذي لا يحمد على مكروه سواك.

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق ،ص 71.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أنت الذي لا تخص بمصائبك سوى المؤمنين من عبادك ...و الأتقياء منهم "[1].

أو ليس في حديثه هذا إشارة إلى الأحاديث النبوية التي تحدثت عن الصبر والبلاء وتقوى الإنسان المؤمن ، ومن هذه الأحاديث قوله " **صلى الله عليه وسلم** ": " **عجبا لأمر المؤمن ، إن أمره كله له خير ، وليس ذلك لأحد إلا المؤمن ، إن أصابته سراء شكر وكان خير له ، و إن أصابته ضراء صبر فكان خير له** "[2]

(1)– المصدر السابق،ص 469.

(2)– مسلم (أبو الحسن الحجاج بن مسلم القشيري النيساوي): صحيح مسلم، دار السلام، الرياض، ط1، يوليو 1998م، ص1295.

2- التناص مع الأعمال الأدبية ،العربية و الغربية:

2-1. التناص مع أدب مالك حداد[1]:

إن رواية" **رصيف الأزهار لا يجيب**" **لـ**"**مالك حداد**" التي كتبت في زمان الحرب من الروايات الجزائريـــــة التي عبرت بشكل واضح عن مأساة الكاتب الجزائري في المنفى، حيث ا لتمزق بين التزامات ذاته وبين وطنـــــه، إذ يؤثر شكل الخطاب الغنائي المنشغل بالعاطفة و الوجدان الأليم على الهروب من الواقع، و هذا الأخير هو المنفى الذي أخذت من خلاله اغلب شخصيات" **مالك حداد**" الروائية.

و قد ولعت الروائية "**أحلام مستغانمي**" بكتابات " **مالك حداد**" لدرجة جعلتها تنسج خيوط روايتها على منوالها، و قد تعدى ولعها برواياته إلى ولعها بشخصيته، إذ تسجل لقاءها به قائلة:"**حين التقيت بمالك حداد في السبعينيات في ذلك المقر، اذكر، كان اكبر حزنا من أن يكون في متناول فرحي به،و كنت اكبر خجلا و أثقل خبرة من أن أرد على طلبه المتواضع بترجمة بعض قصائده إلى العربية، التي كان يتمنى أن يسمعها بصوتي في ذلك البرنامج الليلي الذي كنت أقدمه** " [2].

كانت اصغر من أن تهبه غزالة، ثم ما انفكت بعد موته تهديه قطيعا من الغزلان،عساها كلما باغتته سخاء تضاهيه شاعرية،من هنا كانت البداية، بداية التواطؤ بين نص روا يتهاو نصوص "**مالك حداد**" . فنحن حين نمسك الرواية، نعثر في إحدى صفحاتها على إقرار من "**أحلام مستغانمي**" نفسها تقول فيه:"**الجمل المكتوبة بخط مميز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي (سأهبك غزالة) و رصيف الزهور لم يعد يجيب**" [3]

---

(1) – مالك حداد كاتب وشاعر ولد سنة 1924م،بمدينة قسنطينة ، له عدة مؤلفات منها : ديوانان في الشعر "البؤس في خطر" و "استمع لنادئي" وله عدة روايات : "الوداع الأخير" ، "سأهبك غزالة "، "رصيف الأزهار لا يجيب" ، للتوسع ينظر ،مجلة سنة الجزائر في فرنسا ،العدد 5 فيفري/مارس2003م.

(2)–احلام مستغانمي : هاقد وهبته غزالة ، مجلة سنة الجزائر في فرنسا،العدد 5 ، 2003م، ص 03.

(3)– احلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص35.

و هكذا نتساءل هل كان هذا التواطؤ إعجابا منها بكتابات " **مالك حداد**" و لهذا أهدته روايتها في الصفحة الأولى حين تقول: "....**إلى مالك حداد**..."[1] ،أم انه مجرد تواطؤ لخدمة نصها لا اقل ولا أكثر؟

1-1. مظاهر التناص و مجالاته:

من خلال تتبعنا لروايتي "**رصيف الأزهار لا يجيب**" و "**ذاكرة الجسد**" تتضح لنا بعض المحطات المشتركة بينهما و المتمثلة في : الشخصيات،زمن الروايتين و إطارهما المكاني.

1-1-1- الشخصيات:

عند قراءتنا للرواية نجد " **أحلام مستغانمي**" جعلت شخصية "**خالد بن طوبال**" شخصية رجالية رئيسة في رواية" **ذاكرة الجسد**" ، تلتقي" **أحلام مستغانمي**" في هذا العنصر مع" **مالك حداد**" في روايته "**رصيف الأزهار لا يجيب**" في جملة من النقاط وهي:

جعلت" **أحلام مستغانمي**" " **خالد بن طوبال**" شخصيتها الرئيسية ، وهي الشخصية ذاتها التي أوجدها "**مالك حداد**"، حيث قالت : " **ولدت في ذهني نواة فكرة مجنونة لرواية يكون بطلها خالد بن طوبال آخر بطل مالك بن حداد ، عساني أثأر لصمته بقلمي ، و أواصل نيابة عنه كتابة ما مررنا بمحاذاته**"[2].

فالشخصية وجدت في كلتا الروايتين بالاسم نفسه، و الأهداف نفسها و بالآلام و الظروف نفسها: الغربة، الحرب، ذكريات الماضي، الحنين إلى الوطن.. وغيرها.

فـ "**خالد**" في رواية "**ذاكرة الجسد**" كهل في الستين من عمره،مجاهد سابق ،يحمل ذاكرته وشما على جسده، فذراعه اليمنى بترت إبان حرب التحرير ليجد نفسه بعد الاستقلال في صراع مديد مع واقع مستحيل و ماض لا يمحى ، و "**خالد**" في رواية "**رصيف الأزهار لا يجيب** " أيضا شخصية رئيسة، عاش فترة طفولته و شبابه بقسنطينة، شهد مجازر 8 ماي الرهيبة التي تركت في نفسه

---

(1) -أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد(الإهداء).

(2) –أحلام مستغانمي ، ها قد وهبتك غزالة،جريدة المساء، جوان 2001م،ص15.

أثرا بليغا، فهو"**فردي، نموذج شاذ يمثل اليأس و العجز و الاستسلام للواقع، انه سلبي لا يعمل و لن يعمل شيئا**".[1]

بطل "**مالك حداد**" انتحر عندما علم بهروب "**وريدة** " مع المظلي الفرنسي في غيابه، أما بطل "**أحلام**" فظل مصرا على السير بعد زواج حياة/ أحلام من الضابط الجزائري.

كلاهما- أي البطلان- عاش حياة المنفى، قصتهما يؤثثها اليأس و الانهيار، فقد بعثت الوحدة و الغربة بكليهما للدخول في علاقة حب جسدية فاشلة، فخالد بطل "**مالك حداد**" أقام علاقة مع

"**مونيك**"، و "**خالد**" بطل " **أحلام مستغانمي**" عاش تجربة عاطفية مع "**كاترين**"،غير أن كل من "**مونيك وكاترين**" أوشكتا أن تكونا حبيبتي "**خالد**" في الروايتين إلا أنهما لم تكونا كذلك.

و" **وريدة**" في رواية" **رصيف الأزهار لا يجيب** " شخصية نسائية، امرأة نشيطة تهتم بأولادها في انتظار عودة "**خالد**"، تبعث له برسائل تحكي له فيها أحداث الوطن، تخبره بان كتاباته يرددها الثوار في الجبال...، فـــ" **وريدة** "صورة المرأة الجزائرية المخلصة لوطنها، أما "**حياة** "في رواية "**ذاكرة الجسد**" فهي امرأة مثقفة، واعية، طالبة جامعية، وهي كاتبة أيضا ، حملت معاني نفسية، جمالية، اجتماعية و حضارية، و لهذا منحتها الكاتبة على لسان " **خالد** "أسماء متعددة "**أحلام، حياة، حنين** " و ليس هذا غرورا، بل لأنها تختصر الوطن المتعدد و المتحد في آن واحد، فهي حنينها و أحلامها و حياتها ، إنها رمز لوطنها ولهذا يقول "**خالد** "عنها: "**لا... كنت اكتشف فقط مرة أخرى، انك نسخة طبق الأصل عن وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم**[2].

1-1-2- الزمن:

يقول "**سعيد يقطين** " في حديثه عن الزمن:" **إذا كان التصور التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية ففي الرواية الجديدة يمكن القول أن الزمن يوجد مقطوعا عن**

(1) – سعاد محمد خضر:الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية،صيدا بيروت 1988م، ص202،204

(2) – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،مصدر سابق، ص 191.

زمنيته ، انه لا يجري ، لان الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء..."[1].

إذا كان الزمن في نظر "**سعيد يقطين**" لا يجر، فانه في الروايتين "**ذاكرة الجسد** " و"**رصيف الأزهار لا يجيب**" توحد من خلال النقاط التالية:

1-أحداث 8 ماي1945 :

يمثل زمن هذه الأحداث نقطة انطلاق لزمن القصة في الروايتين، وهو تاريخ له أهمية بالغة في نفسية كلا الكاتبين،فـــــ " **مالك حداد** "استعرض في " **رصيف الأزهار لا يجيب** " أوضاع الجزائر عقب أحداث 8 ماي 1945 ، و التي تركت أثرا كبيرا في نفسيته يقول: "**في ذلك الصباح من شهر أكتوبر كانت البلاد تداوي بمشقة جروحها مما أصابها في فصل الربيع الدامي**"[2].

كذلك نجد" **أحلام مستغانمي**" في روايتها تتابع المسار الزمني نفسه، حيث تقدم لنا على لسان بطلها "**خالد** "عرضا للأحداث التي عاشتها الجزائر ابتداء من 8 ماي 1945 ، و وصولا إلى الفاتح من نوفمبر 1988 "**... اثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة و سطيف و ضواحيها، أول عربون للثورة في دفعة من عدة آلاف من الشهداء...**"[3].

فـــــــ" **أحلام**" تسرد علينا تلك الأحداث التي عاشها، و التي تبدو غير بعيدة عن ذاكرته: "**إذا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، و يكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، و مثل ذلك الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء ... كان أحدها ذلك الذي حضرت لأشيعه بنفسي و ادفنه هنا**"[4].

2-فترة المنفى:

تعتبر فترة المنفى فترة مهمة في ذاكرة "**خالد طوبال**"، و تبدأ هذه المرحلة في "**ذاكرة الجسد**" في

---

(1) – سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد–التبئير)المركز الثقافي العربي ،بيروت،ط1، 1989 م،ص68

(2) – مالك حداد: رصيف الأزهار لا يجيب،مصدر سابق، ص9.

(3)– احلام مستغانمي : ذاكرة الجسد،مصدر سابق، ص36

(4) – مصدر نفسه، ص29

سنة 1973 م، و هي السنة التي شد فيها "**خالد**" رحاله إلى فرنسا ليجد واقعا مغايرا تماما لما كان يعيشه و مع هذا الواقع الجديد صار فنانا مشهورا، و استعاد صداقته مع "**روجيه النقاش**" صديق طفولته و صديق غربته الذي كان يشعر اتجاهه بالامتنان لما قدمه له من مساعدة و ذلك

في قوله:"**و كان يزيد في إحراجي كل ما قام به روجيه لمساعدتي منذ سنوات، عندما وصلت لباريس لاستقر فيها...**"[1].

كما دخل في علاقة عاطفية مع " **كاترين**" التي كانت تعمل موديلا في معهد الفنون الجميلة بفرنسا، فهي المرأة "**التي كانت على وشك أن تكون حبيبتي**"[2] كما كان يقول دائما.

و أخيرا يلتقي مع "**حياة** "في نيسان 1981م، في احد معارضه و التي كانت له معها حكايات و أحداث رسمت موضوع الرواية و مسارها أيضا.

أما مرحلة المنفى في رواية " **رصيف الأزهار لا يجيب**" فتتجسد في الانفصال عن (وريدة/الوطن) و الاتصال (بفرنسا/مونيك) و تبدأ هذه المرحلة منذ وصول " **خالد**" إليها إلى أن قرر مغادرتها أملا في أن يعود إلى وطنه ذات يوم، إلا أن القدر اختار له نهاية أخرى حيث "**رمى خالد بن طوبال بنفسه إلى السكة الحديدية**"[3].

و في هذه المرحلة نلاحظ نوعين من المنفى فالأول مادي ملموس يتمثل في الهجرة إلى فرنسا و الابتعاد عن الوطن بسبب ظروف الحرب و الاستعمار الذي دفع إلى ذلك، أما الثاني فمعنوي يتمثل في الاغتراب، إذ يشعر "**خالد**" بالضياع و يظهر لنا في حالة التمزق و المعاناة الروحية و النفسية، و تشرده اليومي بمدينة باريس "**و يشعر خالد، لأول مرة منذ بداية منفاه أن هذه الظهيرة تشبه الأوقات السعيدة التي يقضيها الإنسان في العطلة**"[4].

---

(1) – مالك حداد:رصيف الأزهار لا يجيب ،مصدر سابق، ص 152.

(2) – احلام مستغانمي : ذاكرة الجسد،مصدر سابق،ص 478.

(3) – مالك حداد:رصيف الأزهار لا يجيب ،مصدر سابق، ص 157

(4) – المصدر نفسه ، ص 103.

1-1-3-المكان:

تحدثنا مسبقا عن الزمن، هذا الأخير الذي لا يمكن الحديث عنه دون التطرق إلى الحديث عن المكان، لان الزمن وحده بدون مكان كالشكل الذي لا مضمون له، و لهذا إذا كان الزمان يتجسد في تطور الأحداث ، فإن المكان يمثل الإطار الذي تقع فيه ، و إذا كان بمثابة نهر تنساب فيه الأحداث فإن المكان هو ضفتا ذلك النهر حيث تصاحبانه من المنبع إلى المصب لاحتوائه.

و لهذا يعتبر المكان الأرضية التي تتحرك عليها الشخصيات، حيث أنه "**أحيانا ينوب عن الشخصيات، ويلقي في ذهن المتلقي أن هذه الشخصيات حقيقية** "[1].

ومن هنا تأتي أهمية وصفه و دراسته ، فهو يلعب دورا هاما في بناء الرواية و تركيبها حيث أنه الإطار الذي تتجسد فيه الأحداث ، وفيه تسير الشخصيات وقد يتعدى أحيانا كونه مجرد إطار أصم ليصبح عنصرا نابضا بالحيوية ، فعالا في سيرورة هذه الأحداث ، محددا الشخصيات ، ومشحونا بدلالات تفرضها علاقته بالإنسان ، فالمكان يجعل من الأحداث التي نسجتها الرواية شيئا حقيقيا يؤمن به القارئ و يتوقع حدوثه. و يتوزع المكان في" **ذاكرة الجسد** "على عدة أمكنة ترصد حركة الشخصية الرئيسية "**خالد**" ، التي تنطلق من مدينة قسنطينة "**المكان المحور**" إلى جانب أمكنة أخرى هي مدينة تونس ، ومدينة باريس ...التي شكل محطات عابرة حط بها" **خالد** " رحاله مؤقتا لظروف معينة ليعود بين الحين و الآخر إلى مسقط رأسه "**قسنطينة**".

فالرواية في مجملها تقتفي أثر "**خالد**" في مشواره معبرة عن جوانب دقيقة في نفسية مردها صلته الروحية العميقة بمدينته ، و قد ارتبطت هذه المحطات المتفرقة التي حل بها "**خالد**" بفترات معينة من حياته أين كان له فيها العديد من الذكريات مع من صادفهم من شخصيات ، لتأخذ المدينة الرمز قسنطينة –بفضل تدخلاتها بين الحين و الآخر في مسار الأحداث– بزمام الأمور وتلعب الدور الأساسي في تشكيل العالم المتخيل للرواية و هو ما نلمسه منذ اللحظة

---

[1]– صالح مفقودة: قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية،جامعة منتوري،قسنطينة، العدد 13،جوان 2000م،ص244.

الأولى من قراءتنا للرواية، فقسنطينة كما يقول "**خالد**": **"تكره الإيجاز في كل شيء ، إنها تفرد ما عندها دائما ، تماما كما تلبس كل ما تملك و تقول كل ما تعرف و لهذا كان حتى الحزن وليمة في هذه المدينة"**(1).

كذلك يضعنا" **مالك حداد**" منذ الوهلة الأولى في بيئة محددة المعالم و هو ما نتبينه من العنوان ، فرصيف الأزهار الذي توقف عن الإجابة ما هو إلا حي بمحاذاة نهر السين بمدينة باريس ، و

قد أولاه الكاتب عناية خاصة للدور الذي يتكرر في الرواية بين الفينة والأخرى ، و في مقاطع منفردة نذكر من بينها : **"كان رصيف الأزهار يسبح في جو من الهدوء والسلبية باستثناء عويل سيارات البوليس...و لكن هذا المكان يبدو وكأنه واحة الأمان"**(2).

فالمكان بالنسبة لــ: "**خالد**" عند "**مالك حداد**" يحمل ذكريات جميلة، وأحداث لا تنسى خاصة إذا اقترنت بقسنطينة –مسقط رأسه– وحنينه الدائم ، سواء مع صديق طفولته "**سيمون**" حيث استعاد إلى ذهنه الأيام التي قضاها معه **"في الغابة التي تشرف على حي لامي ، ومدينة قسنطينة المجتمعة في منطقة مثلثة الشكل سابحة في النور"**(3).

أو مع شريكة حياته "وريدة" التي استعاد أيامه معها ، حيث كان يلتقي معها على الساعة الخامسة و يمران معا فوق الجسر الصغير الذي جفت مياه جدوله.

إذا فالمكان بالنسبة إليه هو الوطن في أبهى صوره " **...وكان يخيل إلى سكان قسنطينة أن الشمس فيها أجمل و أنفع للأبدان من التي تشرق في أي مكان آخر**"(4)

إن الحديث عن " **مالك حداد** " يقودنا للحديث عن حملة الانتقادات ؛ بل نقول حملة الاتهامات الشرسة التي شنت على المبدعة" **أحلام مستغانمي**" و التي تقول أنها سرقت الرواية من الشاعر

---

(1) – احلام مستغانمي : ذاكرة الجسد،مصدر سابق ،ص 12

(2) – مالك حداد : رصيف الأزهار لا يجيب ،مصدر سابق، ص 16،17

(3) – المصدر نفسه، ص 72

(4) –المصدر نفسه، ص 93.

" **سعدي يوسف**" و الذي اثر الصمت وقتها عن عمد ليستفيد من الدعاية كما تقول هي"**اختار أن يقتات من جراح الآخرين... فلا يشبع أبدا** " [(1)].

و تقول بعضها أن " **أحلام**" ليست الكاتبة الحقيقية للرواية و أنها سرقتها من الأديب المرحوم" **مالك حداد**" كما صرحت بذلك" **فضيلة الفاروق**" و"**أمين الزاوي**".

لماذا ؟ ألانها خصته بإهداء روايتها فقالت:" **... إلى مالك حداد... ابن قسنطينة الذي مات متأثرا بسرطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية ، و أول كاتب موت قهرا... و عشقا لها...**"[(2)]. أم لإقرارها المباشر و الصريح بان" **الجمل المكتوبة بخط مميز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي مالك حداد**" **سأهبك غزالة**"،" **رصيف الأزهار لم يعد يجيب**""[(3)]هو ما ورطها في اتهامات كهذه.

قال" **مالك حداد**" مصرحا بإقراره التوقف عن الكتابة بلغة غير العربية " **اللغة الفرنسية منفاي و لذا قررت أن اصمت**"[(4)] فكانت آخر خاتمة قالها: " **أنا نقطة نهاية في رواية تبدأ** " [(5)] فحملت "**أحلام مستغانمي**" هذه الوصية على عاتقها خاصة عندما قرأت كتبه زمن غربتها، و لأنها ترى في" **مالك حداد**" كما تقول: "**فجيعة أبي و حرقة حرمانه من تعلم اللغة العربية**" [(6)] فجاءت في ذهنها فكرة على حد قولها:" **ولدت في ذهني نواة فكرة مجنونة لرواية يكون بطلها خالد بن طوبال آخر بطل لمالك حداد عساني اثأر لصمته بقلمي، و أواصل نيابة عنه كتابة ما مررنا بمحاذاته**"[(7)].

(1)– انشراح سعدي: في حوار مع أحلام مستغانمي،متاح على الشبكة WWW .GOOGLE.COM

(2) – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،صفحة الاهداء.

(3) – المصدر نفسه.

(4) – أحلام مستغانمي: ها قد وهبتك غزالة،مرجع سابق، ص 03.

(5) – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

(6) – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

(7) – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

كيف تشهر أصابع الاتهام في وجه من اقر بأخذ نصوص أدبية من غيره حبا له و إعجابا... أو تأثرا بكتاباته ؟ كيف و هو الذي طلب منها ذات يوم في السبعينيات عندما كانت تعمل كمقدمة في احد البرامج، حين طلب منها ترجمة بعض قصائده إلى العربية، لأنه كان يتمنى أن يسمعها بصوتها هي.

أيمكن أن تكون بعد هذا الكلام أقاويل بان "**أحلام**" سارقة ؟ إن هي أخذت عن" **مالك حداد**" فهي خير من يؤتمن على إبداعاته.

و لهذا نقول أن " **أحلام**" تناصت مع" **مالك حداد**"، حيث استحضرت مقاطع من نصوصه فضمنتها روايتها لتكون بذلك ما يصطلح عليه في تراثنا العربي بالاقتباس و التضمين، و هو التناص عند" **جيرار جينيت**" و هي الشواهد عند "**جوليا كريستيفا**".

2-2- التناص مع أدب نزار قباني[1]:

عرف القارئ" **أحلام مستغانمي**" شاعرة شهد لها الجميع ميسم، بكل ما في هذه العبارة من معنى، نص فيه توهج الانفعال و اكتظاظ بملكتها الشعرية قبل أن يعرفها روائية، لهذا لا عجب أن نجد" **ذاكرة الجسد**" نصا أدبيا شعريا الميسم بكل ما في هذه العبارة من معنى، نص فيه توهج الانفعال و اكتظاظ الصور و تكثيف العبارة، و انتقاء المفردة الموحية الدالة و المازجة بين الحلم و الواقع... الخيال و الحياة...، و الذي يبدو أن الكاتبة عندما كتبت الرواية لم تتخل عن الشعر، و لم تغادر عالم الجمال البتة، و هذا ما جعل الرواية نابضة بروح الشعر، فلغتها شاعرية مركزة ضد النمطية، و لكن قبل أن نغوص في لغتها الشعرية علينا التطرق أولا إلى مفهوم الشعرية، فما هي الشعرية يا ترى؟

لقد استخدم" **أرسطو**" (322-384ق م) لفظة **شعرية**، إذ وضعها عنوانا لكتابه"**بيوطيقا**" أو" **فن الشعر**" ، لكن مصطلح الشعرية الحديثة تحدد بفضل جهود الشكلانيين الروس، الذين أكدوا على ضرورة العناية بأدبية الأدب، و قد أدى " **رومان جاكسون**" دورا هاما حين حدد وظائف اللغة، و أكد على الوظيفة الشعرية التي تهيمن على بقية الوظائف في النتاج الأدبي.[2]

"**إن شعرية النص هي ابرز خصائصه، و هي التي تميز الفن الأدبي عن غيره، و لا تكتفي الشعرية بما هو حاضر و ظاهر في النص، بل تتجاوزه إلى ما هو ضمني و خفي**"[3]، فالشعرية تتجاوز و تتعدى الأدبية التي تقول بها المدرسة الشكلية.

(1)- نزار قباني في 21 مارس عام 1923م ، بدمشق ، من أسرة معروفة بسمعتها وشهرتها على المستوى الثقافي او الفني او المستوى الثوري ، فجده "أبو خليل القباني " مؤسس المسرح العربي في الفرن 20م ، زاول دراسته بدمشق حصل على الباكالوريا من مدرسة الكلية العلمية الوطنية ،تتلمذ على يد الشاعر "خليل مرمد بك"الذي لعب الدور الهام في إثراء موهبة نزار الشعرية ، عمل بالسياسة أيضا ، له عدة دواوين منها : "قالت لي السمراء"،"قصائد"،"طفولة نهد"،....ومن الكتب أيضا: "قصتي مع الشعر"، توفي سنة1998م. للتوسع ينظر: نزار قباني–شاعر العصر، دليلة بركان، منشورات المكتبة العصرية، الرويبة.

(2) ينظر:رومان جاكبسون:قضايا الشعرية،ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1،1988م،ص27.

(3) عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، مرجع سابق، ص21.

الشعرية إذا ،هي جوهر الشعر و النثر وخاصيتها المميزة ،وبالوقت نفسه هي المعرفة الشاملة بالمبادئ العامة للشعر،باعتبارها نموذج الأدب [1]، وبذلك فإنها تستنبط من الأدب لتؤسس النصوص المقبلة أو المحتملة، فهي تدرس الأعمال الواقعية على حد قول: "**تودوروف**"، فالشعرية "**تقوم ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية، التي تحمل إمكانية تناسل لا نهائي من النصوص**"[2].

إن الشعرية ظاهرة فنية في النصوص، و هذا ما نجده في لغة "**أحلام مستغانمي**" و قد ارتكزت في كتابتها لروايتها على الحزن و الذاكرة... تتحكم في لغتها تتقنها و تتأنق في استعمالها، و تذهب بها إلى حدود بعيدة من الشعرية و الأدبية، تمارس معها الغرابة و الانزياح حينا، و الدهشة و الفرح و السرور حينا آخر...، فنصها "**شاعري طويل و عميق، و كأنه حالة نزيف لغوي ظل البطل فيه ينزف دماء لغته و ذاكرته عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية و تدفقاته الوجدانية و تكسراته العاطفية في تفريغه للذاكرة من مخزونها البياني و النفسي و الإيقاعي**"[3].

و لهذا جاءت اقرب إلى روح القصيدة منها إلى الرواية، و من اجل هذا كتب على غلافها الشاعر "**نزار قباني**" ما يعد إقرارا منه كما نحاول تجسيده فقد قال عنها:" **قرأت رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي و أنا جالس على بركة السباحة في فندق سامر لاند في بيروت، بعد أن قرأت الرواية خرجت إلي أحلام من تحت الماء الأزرق كسمكة دولفين جميلة، و شربت معي فنجان قهوة يقطر ماء... روايتها دوختني. و أنا نادرا ما أدوخ أمام رواية و سبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى حد التطابق فهو مجنون، و متوتر، و اقتحامي، و**

---

(1)–ينظر: تود ورف تزفيطان :الشعرية ،ترجمة شكري المنجوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ط1، 1990 ،ص10.

(2) – صالح مفقودة : نصوص وأسئلة (دراسات في الأدب الجزائري)،دار هومه ، ط1، 2002م، ص68.

(3)– عبد الله الغدامي: اللغة والمرأة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،ط1 ، 1996م، ص201.

متوحش، و إنساني، و شهواني... و خارج عن القانون مثلي..." [1].

خارج عن القانون مثله، لماذا؟ ألأنها كسرت الطابو المعروف بسيطرة الرجل على اللغة، فحولتها إلى أنثى مغرية، إلى امرأة تحترف العشق و الكتابة فكست لغتها من أنوثتها و بذلك "إغراؤها السري" كما يفعل هو، و لهذا قال: "**... لو إن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر... لما ترددت لحظة واحدة(...)هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري... لقد كانت مثلي متهجمة على الورقة البيضاء بجمالية لا حد لها...و جنون لا حد له**" [2]، أولا يطابق كلامه كلامها حين قالت: " **أنا امرأة مجنونة و ازداد جنونا في حضرة الورق**"[3].

من هنا تكون البداية... بداية التناص مع مملكة " **نزار قباني**" الإبداعية... هذا اعترافه هو، فماذا عن اعترافها هي؟

سألوها يوما بمن تأثرت فقالت: "**قرأت لنزار قباني لكن ليس كل كتاباته...**"[4]. و لهذا لا عجب أن نجد لغتها نزارية، فما حدود نزارياتها في" **ذاكرة الجسد**" يا ترى؟

نزاريات أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد:

قد يتساءل الدارس عن العلاقة بين شاعر معروف بقصائده: لغة و منحى شعريا، و صورا، و اتجاها، و معتقدا، و روائية عرفت بروايتها " **ذاكرة الجسد**" وذاع صيتها على أكثر من صعيد، نقول إنما نحاول من خلال هذا الطرح استجلاء نزارياتها، أي كيف اتكأت في صوغ جملها كثيرا على جماليات اللغة عنده... هذا من جهة، و من جهة أخرى تحويل اللغة الوصفية أو المحررة "النزارية" إلى لغة أخرى موظفة في سبيل بناء روائي تبرز به ذات الروائية.

---

(1) – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،الغلاف.

(2) – المصدر السابق.

(3)– أسيا موساوي– بشير مفتي:احلام مستغانمي (لا اغفر للذين نهبوا الجزائر)،مجلة الاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف ،ع3،ماي 2003م،ص 30.

(4)– عبد الرزاق الربيعي: في حوار مع احلام مستغانمي" ،مرجع سابق.

فلغة" **ذاكرة الجسد**" تستند على ذخيرة هائلة من الكلمات التي تتناغم معا في وحدة فنية عالية

المستوى في مرجعها الشعوري، حيث العنوان بكل دلالاته و إيحاءاته الفنية و "السيكولوجية"

يحيط بالجسد بكل ما تعنيه الكلمة من معاني تستجلي أبعاده انفعالا و فاعلية و تصورات و تخيلات.انه هو نفسه يشي بحضور نزاري إذ ينفتح الجسد على هواماته و رغباته و أحاسيسه في مسيرة روائية تبلغ الأربعمائة صفحة، هي في معظمها مديح للجسد الأنثوي أو استحضار له، أو اقتباسه لصياغة فكرة أخرى ذات مغزى آخر اجتماعي أو سياسي.

أوليس هذا ما يجسده "**نزار قباني**" في اغلب قصائده، إذ يشكل جسد المرأة محورا رئيسيا تنبض به اغلب تلك القصائد.

"**ذاكرة الجسد**" تكاد تكون قصيدة طويلة، طويلة جدا، ولكن نثرية و في قالب روائي رغم تركيزها على هم اجتماعي ووطني، أو مرجعية تاريخية تخص الثورة الجزائرية ، صحيح أن فكرة الثورة والتحرير و مخلصي الثورة و مستثمريها تلون حركية الرواية بوضوح، إلا أن البنيان الروائي الذي يتعالى و يتجذر عبر ذاكرة "**خالد بن طوبال**" هو اتجاه نزاري يكاد يهمشها نظرا لطغيان الأوصاف والمشاهد الأيروسية أو الرغبة جسديا، فالجسد هو الذي يستقطب الرموز والدلالات[1] ، وهذا ما يؤكده قول أحلام على لسان" **خالد**":

"من منا يطفئ أو يشعل الآخر.

لا أدري...فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر. معك فقط سأبدأ الكتابة...كنت أحدهم دائما أولئك الرسامين، الذين كانوا ينتقلون بين الرسم والكتابة دون جهد. وكأنهم ينتقلون من غرفة إلى أخرى داخلهم.

كأنهم ينتقلون بين امرأتين دون كلفة...تراني أعي في هذه اللحظة فقط ، أنني استبدلت بفرشاتي سكينا.

---

(1) –ينظر: إبراهيم محمود ،نزاريات احلام مستغانمي في ذاكرة الجسد، متاح على شبكة الانترنيت.WWW.GOOGLE.COM

و أن الكتابة إليك قاتلة...كحبك"[1].

هذه البداية لا تخفي نزارياتها حيث الولع النزاري بما هو أنثوي كون نزار يحيل المرأة باستمرار إلى موضوعه وقضيته ، وفي الآن ذاته يفصح عن أكثر من حالة تجاهها، فالكلمات المستعملة هنا، حتى بصياغتها وحركية الفعل في "يطفئ أو يشعل- معك فقط تراني- استبدلت بفرشاتي سكينا..." هي معالم فنية، ولكنها ذات نسب شاعرية حيث يمكن للغة أن تتدفق مع المستلهم الأدبي إلى مالا نهاية في صوغ الجمل وبناء المقاطع الطويلة.

"كنت أقترفك...

كنت أرسم بشفتي حدود جسدك

أرسم برجولتي حدود أنوثتك

أرسم بيدي كل ما لا تصله الفرشاة

بيد واحدة كنت أحتضنك...وأزرعك وأقطفك...وألبسك وأعريك وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاييسي

يا امرأة على شاكلة وطن..."[2].

إن مقطعا واحدا مما ذكرناه يفي بالغرض، فـــــ "**خالد بن طوبال**" رغم ماضيه الجهادي، وتصريحاته واعترافاته بهاجسه الوطني، إلا أنه مسكون بالحضور النزاري، حيث تتملكه رغبة كبرى في تحويل كل حدث إلى صورة شعرية وكل مناسبة إلى استلهام شعري.

فلنتأمل قوله: "**أريد أن أهرب بك عن المدن المعلبة، وأسكن حبك بيتا يشبهك في تعاريج أنوثتك العربية"[3].**

---

(1) - أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، مصدر سابق،ص13،14.

(2) - المصدر نفسه، ص 208.

(3) - المصدر نفسه ، ص 249.

مجددا تضعنا" **أحلام**" في مواجهة مع ما هو نزاري، حيث يتخذ الرفض مما هو معاش صيغة تمرد لغوية وبالغة تماما، وهو في تمرده ووضعه" الأيروسي" المرضي لا يتردد في إظهار

سلطوية المرأة والأنثى فيه، هذا الانبهار بما هو أنثوي ذو خاصية ذكورية اسقاطية، حيث الروائية تعكس منظور" الآخر" المذكر، وهو يتلذذ ويستمتع بتأنيث ما حوله.

فما أقوى النزارية اللاروائية في حقيقة ما يعيشه بطل" **أحلام**" في قوله: "**لقد صنعتك أنا بنفسي، وقست كل تفاصيلك على مقاييسي، أنت مزيج من تناقضي، من اتزاني وجنوني، من عبادتي وكفري...أنت طهارتي وخطيئتي وكل عقد عمري، الفرق بينك وبين مدينة أخرى...لاشيء**"[1].

إذا فـــــــ"**خالد**" – كما رأينا– ظل مسكونا بحضور المرأة، حيث لا يستطيع العيش بدونها فهي مشروع حبه للزمن القادم، ولكنه ظل ينتقل من حالة إلى أخرى مستمتعا بتحولات مشاعره وصوره ونرجسياته العظمى، حيث لا يرى في النهاية إلا السطحية النزارية: " **النساء هكذا. دائما لا يرين ابعد من أجسادهن، و لذلك لم يكن في إمكان كاترين أن تكتشف آثار زياد و حسان و زوربا... في ذلك البيت.**"[2].

هكذا بقيت "**أحلام**" في روايتها مسكونة بنرجسية معكوسة، إذ دفعت بشخصيتها المتفنجة عندما جعلت من "**خالد**" المتكلم السارد أو الذاكرة "الساردة" إلى حدها الأقصى لتنفذ عبرها وتعبر عن حضورها الأنثوي من خلالها، وبطريقة ذكية مؤكدة نرجسية "**أحلام مستغانمي**" من نمط" **نزار قباني**". تقول الكاتبة على لسان "**خالد**" في لحظة هاربة من لحظات النشوة والحب: "**... أكان يمكن أن أصمد طويلا في وجه أنوثتك؟ ها هي سنواتي الخمسون تلتهم شفتيك، وها هي الحمى تنتقل إلي، وها أنا أذوب أخيرا في قبلة قسنطينية المذاق، جزائري الارتباك...** "[3].

ويواصل قائلا: "**... لا أجمل من حرائقك... باردة قبل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشفاه**

---

[1] – المصدر السابق ،ص 375.

[2] – المصدر نفسه ، ص 374.

[3] – المصدر نفسه ، ص194

الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء، بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له...دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع... دعيني أخبئ رأسي في عنقك، أختبئ طفلا حزينا في حضنك. دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم أن كل هذه المساحات المحرقة... لي فاحرقيني عشقا، قسنطينة"[(1)].

ألا نرى أن "**أحلام**" استعارت من "**نزار قباني**" معجمه الشعري، فجاءت روايتها نزارية نفخت فيها من روحه، أنظر إلى قوله: " **شهية شفتاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل... عبقا جسدك كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل.**

جائع أنا إليك... عمر من الظمأ والانتظار، عمر من العقد والحواجز والتناقضات عمر من الرغبة والخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة، عمر من الارتباك والنفاق.

على شفتيك رحت ألملم شتات عمري..."[(2)].

في هذا المقطع اختلاط الشعر بالنثر، اللغة بالجسد؛ جسد المرأة وجسد اللغة... الحب بالحلم، والحرائق بالعشق... إن أي قارئ لهذه المقاطع يجزم على أن "**نزار قباني**" كاتبها، فهي تفوح عبقا نزاريا.. جنونا نزاريا... ولعا نزاريا بجسد المرأة...الرواية من بدايتها إلى نهايتها تنفتح على نص شعري

"... هناك مدن جميلة كذكرى، قريبة كدمعة، موجعة كحسرة...

هناك مدن... كم تشبهك.

فهل يمكن أن أنساك في مدينة اسمها... غرناطة"[(3)].

---

(1) – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2) – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

(3)– المصدر نفسه ،ص 247.

هذا مقطع فقط. وجميع مقاطع الرواية على هذه الشاكلة ومن أجل هذا نقول: أن" **أحلام**" أوتيت "**ملكة شعرية قادرة على الخلق والتحكم في تقنية التشكيل اللغوي وتطويع الكلمات**" [1]، هذا التطويع يتم في صراع يشرح أبعاده "**أدو نيس**" قائلا: "**يتم الصراع مع الكلمات عبر ثلاث عمليات الأولى تتمثل في أن يفرغ الشاعر اللغة من محتواها العادي ويحاول أن يشحنها بدلالة جيدة تخرجها من معناها الأصلي والثانية تتمثل في أن يخلق نظام علاقات جديدة، والثالثة في أن يغير الشاعر جذريا النسق الموضوعية، وبهذه الأفعال الثلاثة نبتكر لغة، كأنها نوع من الاغتصاب اللغوي أي حمل لغة تقول ما لا تقوله عادة**"[2].

وبهذه العمليات الثلاثة تجاوزت" **أحلام**" اللغة الروائية الواقعية المباشرة، كما أنها جرأت على الولوج إلى عوالم أخرى ممنوعة كثيرا ما نعثر على مثلها في أدب " **نزار قباني**"؛ أي أن حلقة التناص بين " **أحلام**" و "**نزار قباني**" كانت تدور في اللغة الشعرية –التي اقتبستها " **أحلام**" من" **نزار قباني**" والتي تعد كما نقول وتقول هي أيضا: "**سر نجاح رواياتي لغتي الشعرية...**"[3].

ولعل أهم ما يبرر القول بشعرية الرواية هو ما يلي:

– المتأمل لمقاطع الرواية يجد "**أحلام**" تتبع منطق السرد فتتالي الجمل تتاليا منطقيا سببيا، ولكنها كثيرا ما تعدل عن منطق السرد وتحكم مبدأ الشعر فنلاحظ الانقطاع بين الجمل وانعدام الربط المنطقي السببي بين أكثر الجمل فيغدو المقطع مفككا كما في الشعر[4].

"**... هناك مدن جميلة كذكرى، قريبة كدمعة، موجعة كحسرة...**

هناك مدن... كم تشبهك.

---

[1] – محمد اوذينة ، التصوير بالكلمات، دار البشائر للنشرو الاتصال، وهران ، الجزائر ، 2002م ، ص20.

[2] – ادونيس :افتتاحية مواقف ،(مجلة مواقف) ، بيروت، ع 14،13، 1971م،ص 04 .

[3]– عبد الرزاق الربيعي:حوار مع احلام مستغانمي، مرجع سابق.

[4]–ينظر: زهرة كمون : الشعري في روايات احلام مستغانمي ، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع و الإشهار،دار صامد للنشر،ط1،مارس 2007، ص93.

فهل يمكن أن أنساك في مدينة اسمها... غرناطة كان حبك يأتي مع المنازل البيضاء الواطئة، بسقوفها القرميدية الحمراء.

مع عرائش العنب... مع أشجار الياسمين المثقلة...مع الجداول التي تعبر غرناطة...مع المياه...مع الشمس... مع ذاكرة العرب.

كان حبك يأتي مع العطور و الأصوات و الوجوه،مع سمرة الأندلسيات و شعرهن الحالك.

مع فساتين الفرح...مع قيثارة محمومة كجسدك...مع قصائد لوركا الذي تحبينه... مع حزن أبي فراس الحمداني الذي أحبه."[1].

فالقارئ لهذه الجمل يجدها تتوزع على صفحة الرواية " **توزعا يتحكم للعبة السواد و البياض تماما كتوزع الأسطر الشعرية في الشعر الحديث"**[2].

ما يدعم شعرية اللغة في رواية "ذاكرة الجسد" هو أنها " **لغة موسومة بضروب المجاز و أنواع الخرق،و هي لغة تزخر بالصور الفنية و الشعرية"**[3].

و لعل أهم الصور الحاضرة فيها الصور الاستعارية؛ و لعل هذا ما يدعم شعرية هذه اللغة باعتبار الأهمية التي تحظى بها الاستعارة قديما و حديثا عند العرب و الغرب على السواء، ففي "**لغة ذاكرة الجسد تحضر الصور الاستعارية حضورا مكثفا. بل أن الاستعارات تتوالد و تتناسل فهي في أغلب الأحيان استعارات مركبة، فكل استعارة تضم استعارة أخرى و هكذا حتى تتشكل عناقيد من الصور فتجعل من لغة مستغانمي مثقلة بالدلالة و الإيحاء"**[4].

و لهذا فـــ " **أحلام مستغانمي**" تتأنق في صياغة عبارتها وتنتقي أكثر الصور طرافة و جدة، يقول" **خالد**" مخاطبا معشوقته "**حياة** ":

"**... ما الذي أوصلني إلى هذا الجنون؟**

[1]– احلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق: ص 247 ، 248.

[2] – زهرة كمون : الشعري في روايات احلام مستغانمي،مرجع سابق، ص97،98.

[3] – المرجع نفسه، ص 103.

[4] – المرجع نفسه،ص 104.

ترى صوتك الذي تعودت عليه حد الإدمان.

صوتك الذي كان يأتي شلال حب و موسيقى فيتدحرج قطرات لذة حبك يسال "واشك"؟

يدثرني ليلا بلحاف من القبل،فترك جواري عينيه قنديل شوق عندما تنطفئ الأضواء"[1].

يقوم هذا المقطع على جملة من الصور التي تتراكب الواحدة ضمن الأخرى، إذ قرنت الكتابة في موضع أول بين صوت الحبيبة و الشلال قرانا مجازيا "صوتك الذي كان يأتي شلال..." ثم يصبح الشلال طرفا في علاقة مجازية أخرى إذ يقترن بالحب و الموسيقى اقترانا مجازيا فالشلال يكون من ماء لا من حب أو موسيقى، ثم إن الكاتبة نسبت فعل "التدحرج" إلى الصوت على سبيل المجاز إذا الصوت لا يتدحرج، و عن هذه الصورة تنبثق صورة أخرى إذا الصوت يتدحرج قطرات لذة، فعلاقة الإضافة التي تربط "قطرات" ب ــ "لذة" مسكونة بطاقة استعارية واضحة.

وهكذا تتعالق الكلمات تعالقا مجازيا فتتوالد الصور مولدة طاقات تعبيرية وأبعاد إيحائية تبلغ معها اللغة حدا كبيرا من الكثافة.[2]

الملاحظ أيضا هو احتكام " **أحلام مستغانمي** "إلى التقديم و التأخير، فالمتتبع لبناء الجملة في روايتها "**ذاكرة الجسد**" يلاحظ أنها كثيرا ما خضعت لضرب من الخرق تمثل أساسا في تغيير الترتيب المألوف لعناصر الجملة و تشويشه، بعبارة أخرى إن بناء الجملة كثيرا ما خضع لظاهرة التقديم والتأخير،الحضور المكثف لم يكن اعتباطيا أو عفويا،بل كان مقصودا لذاته حتى بدا لنا و كأن الكاتبة تبحث عنه بحثا.[3]

ففي قولها مثلا: "**على أصابع الجرح أعود إلى الوطن**"[4].

هذه الجملة الفعلية تقدمت فيها (على أصابع الجرح) و هي مركب الحال بالجر و نوعها حال،

---

(1) – احلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق: ص 209 ،210 .

(2) – ينظر: زهرة كمون: الشعري في روايات احلام مستغانمي ، مرجع سابق ، ص 107.

(3) –ينظر: المرجع نفسه، ص 80.

(4) – احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ،ص 333.

جاءت لثلاث وظائف:

أ – **وظيفة دلالية:** التأكيد على حالة الوجع التي تعيشها الذات.

ب- **وظيفة تأثيرية:** التأثير في المستقبل و جعله يتأثر بالألم الذات المتكلمة.

ج – **وظيفة فنية جمالية:** التقديم يضفي إيقاعا على الكلام.[1].

تكسب رواية "**أحلام مستغانمي**" شعريتها أيضا من خاصية التكرار الذي يعد ظاهرة مرتبطة بالشعر لا بالنثر، و التكرار نوعان:

– تكرار يخص المعجم، أي تكرار المفردات، و نخص بالذكر هنا تكرار المفردة الواحدة لشيوعها أكثر.

– تكرار متعلق بالإيقاع، و هو أكثر مظاهر الإيقاع حضورا في الرواية.

أما الأول فنلاحظه في تكرارها بعض الكلمات،فمثلا كلمة "**حب**" تكررت بلفظها أو باشتقاقاتها اللغوية (حب/ محبة/ حبيب) مرات كثيرة، حيث وردت في نص الرواية 383 مرة.

وكذلك كلمة "**موت**" التي شكل ورودها وتكرارها في الرواية نسبة مرتفعة وصلت إلى 165 مرة ،أما التكرار الإيقاعي فنجده في توجع " **خالد**" من الغربة، حيث يقول: "**لا أجمل من مرافقتك... باردة قبل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء، بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له**"[2].

فتكرار كلمة " **بارد**" هذه الصفة المشبهة التي وردت في صيغة المؤنث مرتين، وفي صيغة المذكر مرة واحدة، تولد إيقاع ونغما يأتي من ترديد أصوات بذاتها.

(1) –ينظر: زهرة كمون: الشعري في روايات احلام مستغانمي ،مرجع السابق، ص 81 .

(2) – احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 194.

ويشتد حضور ظاهرة التكرار خاصة في المقاطع الغنائية التي يتغنى فيها السارد "**خالد**" بالوطن أو بالحبيبة في المقطع التالي: "**يا ياسمينة تفتحت على عجل... عطرا اقل يا حبيبتي عطرا اقل، لم أكن اعرف أن للذاكرة عطرا أيضا... هو عطر الوطن**"[1].

إن تكرار لفظ "**عطر**" أربع مرات في مساحة نصية محدود نسبيا لا تتجاوز السطرين يجعل الخطاب متلونا بألوان من النغم والموسيقى ويعزز الطاقة الغنائية لهذا المقطع.

كثيرة هي الجوانب التي تبرز شعرية الرواية بما يطيق المقام عن ذكره كشعرية الزمن والشخصيات والزمن[2].

(1) – المصدر السابق ، ص101.

(2) – أفردت زهرة كمون هذا الجانب من الرواية ببحث مستقل عنوانه "الشعري في روايات احلام مستغانمي " أماطت اللثام فيه على شعرية الشخصيات والزمن والمكان والانا ... للتوسع ، زهرة كمون "الشعرية في روايات احلام مستغانمي" المطبعة المغاربية للنشر و التوزيع والإشهار، دار صامد للنشر ، ط1، مارس 2007م.

3-2 مع أدب كاتب ياسين: [1]

"**كاتب ياسين**"... " **كان كاتب ياسين صوتا من الأصوات الرنانة ...صوتا للمآسي الخرساء ، مآسي الجزائريين ...وتغنى بالثورة ،وبالجزائر ووصف بشاعة حرب الإبادة وعذابات السجون، وعبر عن آمال و آلام شعبه بقوة لم يستطع أحدا قبله ولا بعده أن يعبر بها ، لقد عبر عن ذلك كله بلغة تقف من حيث المستوى الفني على مصاف لغة كتاب وشعراء فرنسا الكبار**" [2].

هكذا كان "**كاتب ياسين**"، فرغم بقائه " **في سجن الكديا أربعة عشر شهرا ، يحلم بالحرية ... و بامرأة مستحيلة تكبره بعشر سنوات ، كانت في السادسة والعشرين من عمرها ...كان اسمها نجمـــة ...**"[3].

فكتب "**كاتب ياسين**" رائعته " **نجمة**" هذه الرواية التي يتلخص مضمونها في : أن " **رشيد**" و "**الأخضر**" و "**مراد**" و "**مصطفى**" أصدقاء أربعة يشغلهم الحب الذي يحمله الأربعة لامرأة واحدة وهي "**نجمة**" زوجة "**كامل**"...هي ابنة امرأة فرنسية أختطفها عشاق أربعة على التوالي ...أبرزهم" **أبو رشيد**" و " **سي مختار**"، بدأت حياتها في أحشاء أمها ذات ليلة قضاها الأخيران معها في مغارة اقتاداها إليها معا ، ثم عثر في صباح اليوم التالي على جثة "**أبي رشيد**" في المغارة ذاتها ،ويتابع "**رشيد**" " **سي مختار**"في حله وترحاله لكنه لا يريد قتل الرجل الذي يظنه قاتل أبيه ليعرف منه حقيقة " وتنمو بين الرجلين أواصر صداقة أشبه ما تكون بعلاقة الأب

---

(1) –كاتب ياسين أديب جزائري من مواليد 1992م بمنطقة القبائل فهو أمازيغي الأصل، بدأ الكتابة في سن العشرة. صدرت لع عدة أعمال منها: "نجمة" عن دار (سوي) الباريسية عام 1956م، "دائرة القصاص" عام 1959م، "مسحوق الذكاء" عام 1959م،"الأجداد تتضاعف ضروا تهم" عام 1959م، "النسر" عام 1959م، " الرجل و النعل المطاطي" عام 1967م...الخ. وافته المنية في 28 أكتوبر 1989م في غرو نوبل الفرنسية. – مجلة سنة الجزائر في فرنسا، بقلم برثران بوروا– دلباش، ع5، ص20،22.

(2) – سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق ،ص190، 191.

(3) –أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق ،ص 385.

بابنه،إضافة إلى أن "**سي مختار** " لا يجهل أنه " **أبو كامل** " أيضا لم يستطع أن يمنع زواج "**كامل**" من "**نجمة**" زواج السفاح لأنها أخته من أبيه خوفا من افتضاح مأساتها ، ويحج الرجلان إلى مكة ويفشي "**سي مختار**" السر إلى "**رشيد**" ، ويقرر الاثنان أن يخطفا " **نجمة**" من زوجها "**كامل**" الذي هو أخوها لأبيها ، ويقودانها إلى جبل منيع يصعب الوصول إليه.

وفي النهاية يسجن "**مراد**" لقتله صهر السيد "**أرنست**" لأنه رآه ينهال ضربا على الخادمة الجزائرية بدون رحمة ، ويوقف "**رشيد**" لفراره من خدمة العالم الإلزامية ، وينقطع " **مصطفى**" لكتابة مذكراته ويعود "**رشيد**" إلى سقط رأسه في قسنطينة وطيف "**نجمة**" يتراءى للأربعة دون انقطاع ، فكلهم يحبها بطريقة خاصة ، شيء غير مصرح به يجعلها مركزا وهذا المركز استعارته"**أحلام مستغانمي**" في شخصية "**حياة**". [1]

إذا كانت " **نجمة** " بعيني "**كاتب ياسين** " كل النساء ، وكانت " **حياة** " بعيني "**خالد**" كل النساء...وكانت "**أحلام** "هي" **نجمة**" ، والجميع يحب "**نجمة** "المظلومة لأنها تمثل فرنسا أمل الجزائر الوحيد في حياة كريمة وكذلك "**مستغانمي**" قدمت باريس كقبلة للجزائريين .

يقول "**خالد**" عن "**نجمة** " **كاتب ياسين**": " **كانت قصتي أيضا ، بأحلامي وخيباتي ، بملامح (أما) الواقفة على حافة اليأس والجنون** ".[2]

نعم لقد كانا " **في النهاية جيلا بقصة واحدة ، بجنود الأمهات المتطرفة في الحب ، بخيانة الآباء المتطرفين في القسوة ، وبقصص وهمية ، وخيبات عاطفية يصنع منها البعض روائع عالمية في الأدب ويتحول على يدها إلى مرضى نفسانيين**" .[3]

---

[1]– ينظر كاتب ياسين: "نجمة"، ترجمة ملك أبيض العيسى، راجع الترجمة: سليمان العيسى، منشورات دار الإتحاد مطابع دار الصحافة – محطة الناصرة، بيروت، نيسان 1962م.

[2]– أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد،مصدر سابق،ص387.

[3]– المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

فراح "**خالد**" يفعل ما فعله "**كاتب ياسين**" من قبل " **يحاول ــ بكتابة هذا الكتاب ــ الهروب من صنف المرضى المبدعين** ".[1]

فـــــــــ"**أحلام مستغانمي**" في روايتها "**ذاكرة الجسد**" و"**كاتب ياسين**" في " **نجمته**" تصفحا معا الجرح ذاته، ففي النهاية هما عنوان لقصتي حب وهميتين؛ خيبتين عاطفتين...امرأتين وطن...امرأتين أسطورة.

قال "**خالد**" : " **كنا جيلا بقصة واحدة** " غير أن هذا الكلام لا يدل على أن "**نجمة/ أحلام** "نسخة عن" **نجمة ياسين** " ، فرغم أوجه الشبه إلا أن هناك أوجه اختلاف، فلكل منهما قصته ونجمته.[2]

---

[1] – المصدر السابق ، ص 388.

[2] - المصدر نفسه، ص387.

2-4. مع أدب عبد الحميد بن باديس[1] :

"**عبد الحميد بن باديس**" هذه الشخصية الفذة بحضورها الفاعل والمؤثر لا يزال " ...**بتأملنا في صورته الشهيرة؛ ملتحيا وقاره ، متكئا على يده، يفكر فيما ألنا إليه من بعده** "[2].

هكذا استحضرته "**أحلام**" في روايتها وهكذا نظرت إليه وأحالت إلى شعره الخالد في قولها:

" **وما زالت صرخته التاريخية تلك بعد نصف قرن ، النشيد غير الرسمي الوحيد...الذي نحفظه جميعا.**

شعب الجزائر مسلم و إلى العروبة ينتسب "[3].

إن هذا الحضور الجميل ، الوقور لـ" **إبن باديس**"، حضور تفرضه قسنطينة ، لأنه لا يمكن أن نتحدث عنها ، دون أن نستدرجك للحديث عنه ... و لأنه " **لا يمكن أن تنتمي لهذه المدينة ، دون أن تحمل عروبتها...**

العروبة هنا ... زهو ووجاهة وقرون من التحدي والعنفوان.

ما زالت لحية(إبن باديس) وكلمته تحكم هذه المدينة حتى بعد موته "[4].

لأنه خير من حمل عروبتها وخير من عبر عنها .

ذلك الحضور لـ "**إبن باديس**" والذي فرضته قسنطينة ، فرضه هو بنفسه في ذلك الحوار :

" **قال: من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب.**

قالت صدقت نبوءتك لنا يا إبن باديس ...لم نمت .

---

(1) - العلامة الشيخ عبد الحميد بن باديس ، ولد بمدينة قسنطينة في ثاني الربيعين سنة 1307هـ الموافق لـ سنة 1889م، . كان له شغف كبير في طلب العلم حيث قام بعدة رحلات في سبيل ذلك مثل رحلته الى تونس ،رحلته الى المشرق ، توفي العلامة سنة 1951م وله 5 مؤلفات.

(2) - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،مصدر سابق ص 376.

(3) - المصدر نفسه، ص 376، 377.

(4) - المصدر نفسه ، ص 376.

فقد ماتت شهيتنا للحياة، فلماذا نفعل أيها العالم الفاضل ؟

قال: يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصبح قد أقترب

قالت: ذلك النشء الذي تغذيت به ...لم يعد يترقب الصباح، منذ حجز الجالسون فوقنا...الشمس أيضا. إنه يترقب البواخر والطائرات... ولا يفكر سوى بالهرب .

قال : أو رام إدماجا له رام المحال من الطلب

قالت : دار التاريخ ؛ و انقلبت الأدوار، أصبحت فرنسا هي التي ترفضنا،وأصبح الحصول على "فيزا" إليها ولو لأيام...هو المحال من الطلب !"[1].

إن "**خالد**" هنا يناجي نفسه ويستعيذ ذاكرته ، يناجي "**إبن باديس** " ويبثه شكواه ، يبكيه ويبكي نفسه ، يبكي بين يديه ، يبكينا جميعا ... **فــ "أحلام مستغانمي** " جسدت في روايتها المفارقة الرهيبة بين مشوار "**ابن باديس**" المستقبل / الحلم وبين الواقع المديد ، فهي أماطت اللثام عنه بكل جرأة، فهو واقع انهزامي تابع لفرنسا التي يفترض ح سب طرح "**ابن باديس**" أنها العدو ، لكن الأقدار حولتها إلى (فرنسا/ الأمل) بالنسبة لهذا النشء الذي يجد سواها بديلا .

وبما أن " **التناص هو المؤشر على الطريقة التي بواسطتها يقرأ نص التاريخ ،ويتداخل معه ، فقد يتصارع النص مع غيره ، وقد يلتحم به ، أو يتعلق معه** " [2] فإن نص " **ذاكرة الجسد** " كما رأينا مداخل مع الكثير من النصوص ، تصارع معها ، التحم بها ، أبطل مفعولها ، أو تعانق معها، هو معها وضدها في آن واحد، ومن هنا تأتي جمالية حضور هذه النصوص .

ننتقل الآن إلى نصوص أخرى تقاطعت معها "**أحلام مستغانمي**"، رغم ورودها مقاطع صغيرة إلا أنها أضافت للرواية جماليات كثيرة نذكر من هذه النصوص ... شعر "**بدر شاكر السياب**" ، "**طارق بن زياد** "...

---

(1) – المصدر السابق ، ص377.

(2) – صالح مفقودة: نصوص و أسئلة، (دراسات في الأدب الجزائري) مرجع سابق، ص172.

2-5. مع أدب بكر شاكر السياب[1]:

تستحضر "**أحلام مستغانمي**" "**بدر شاكر السياب**"(1926م1964م) في "**ذاكرة الجسد**" من خلال هذا المقطع على لسان "**خالد**" :

" إن الإنسان ليشعر أنه في عنفوان الشباب عند نزول المطر

عندئذ، نظرت إلى السماء وكأنك تصلين للمطر، وقلت بالعربية:

ــ إن المطر يغريني بالكتابة ... و أنت؟

وكنت على وشك أن أجيبك "و أنا يغريني بالحب"... نقلت نظرتي من السماء إلى عيني...

كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد ، شيء من البراءة ، والمؤامرة العشقية ...تراني أطلت النظر إليك. سألتني بطريقة من يعرف الجواب مسبقا :

ــ لماذا تنظر إلي هكذا ... ؟

وجدت الجواب في قصيدة ؛ حفظت مطلعها ذات يوم:

عيناك غابتا نخيل سلعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[2] "

كلمة المطر هي الكلمة المفتاح وردت عند " **بدر شاكر السياب**" في قصيدته " **أنشودة المطر**" والتي أثارت حنينه في منفاه في الكويت سنة 1966م ، حيث أستحضر فيها حنينه للعراق وصوره في صورة المرأة .

كذلك فعل "**خالد** "وهو على شرفته مقابلا نهر السين، ناظرا في عيني حياة ، الأمر الذي جعله يحن لوطنه قسنطينة .

---

(1) – بدر شاكر السياب شاعر لبناني ولد عام 1926م بقرية جيكور من كتبه الشعرية "أزهار ذابلة " وله كذلك عدة دواوين شعرية منها "شناشل ابنة الجبلي " وله كذلك قصيدة بعنوان " أنشودة المطر "، توفي سنة 1964م.

(2) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،مصدر سابق ،ص 181.

فعيني "**أحلام / حياة** " نقلتا "**خالد**" إلى قسنطينة ،ربما لأن العينان هما أكثر أجزاء الجسم إيحاء بمكونات النفس، ولهذا جعلتاه يستحضر نص "**بدر شاكر السياب**" :

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر" [1].

فيما يجمع "**أحلام مستغانمي**" بـــــ "**بدر شاكر السياب**" ويبرر للقارئ هذا التوحد بين النصين هو ثنائية (المرأة/ الوطن) ، ولعل هذا ما يتضح جليا في قول " **خالد**" : " **لم تكوني امرأة ... كنت مدينة ...كنت أشهد تحولك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل ... كنت أشهد تغير المفاجئ و أن تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة ...**" [2] .

(1) – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2)– المصدر نفسه، ص 160.

3 ـ التناص مع التاريخ:

نحاول من خلال هذا العنصر الوقوف عند التاريخ في هذه الرواية ، في محاولة للكشف عن تفاعل الروائية مع الحدث التاريخي ومدى استثمارها له في نسج نصها ، وهنا رهان على التاريخ لأنها رهان على الذاكرة .

3-1-مع أحداث الثورة الجزائرية

القارئ للرواية " **ذاكرة الجسد** " مليئة بالأحداث التاريخية أو بالأحرى أحداث الثورة الجزائرية وهذا ليس بالغريب ، فـــ "**أحلام**" لم تكن غريبة عن ماضي الجزائر ولا عن الحاضر الذي كان يعيشه الوطن ، فوالدها مناضل جزائري من كبار رجال الجزائر ، الأمر الذي جعل كل مؤلفاتها تحمل شيئا عنه و " **نحن لن نذهب للقول بأنها أخذت عنه محاور روايتها اقتباسا، ولكن ما من شك في أن مسيرة حياته التي تحكي تاريخ الجزائر وجدت صدى واسعا عبر مؤلفاتها** "[1]،إضافة إلى البعد الثوري الذي جسدته شخصية "**سي الطاهر/ الوالد** " فإن هذه الشخصية بثقافتها المتفتحة على روائع الأدب الفرنسي الكلاسيكي ـ كأدب " Molaire, Voltaire, Jean jack rousseau ..."

قد ساهمت دون شك في صقل موهبة "**أحلام**" وتطعيمها بروافد أثرت رصيدها المعرفي ، و الأمر الذي يجعلنا نجزم بأن شخصية الوالد البطل المثقف تعد من أهم المرجعيات التي أثمرتها "**أحلام** " في كتابتها لـــ "**ذاكرة الجسد**"[2].

وبالعودة إلى الرواية نجدها تناولت حادثين هامين ،أولهما مظاهرات 08 ماي 1945 والثاني هو ثورة نوفمبر 1954 .

فبالنسبة للحدث الأول، تقدم الكاتبة معلومات تاريخية فيها رصد تقريري للحادثة، حيث تقول:

" **كان سجن "الكديا " وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر**

---

(1) – مراد مستغانمي: بطاقة تعريف الكاتبة أحلام مستغانمي، متاح على الشبكة :www.syriastory.com

(2) – ينظر: مراد مستغانمي، سيرة ذاتية، مجلة الاختلاف،رابطة كتاب الاختلاف،ع3، ص 22.

مظاهرات 08 ماي 1945 م التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها، أول عربون للثورة .

متمثلا في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء، سقطوا في مظاهرة واحدة ،وعشرات الآلاف من المساجين الذين ذاقت بهم الزنزانات "(1) .

أما الحديث عن ثورة أول نوفمبر 1954م، فيعتبر النقطة التي فجرت ذاكرة "**خالد**" كما كان النقطة التي فجرت الثورة التحريرية الكبرى ولعل هذا ما يتضح للقارئ في قول" **خالد**":"**غدا سيكون أول نوفمبر... فهل يمكن ألا أختار تاريخا كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب**"(2).

والملاحظ هو التقريرية التي تكتب بها "**أحلام**" وهي تتحدث عن الثورة ، حيث تحول" **خالد**" إلى شاهد عيان يصف وقائعها، ويعدد أبطالها في محاولة لتخليدهم حيث يقف مطولا عند "**سي الطاهر**" الذي كان استثنائيا في كل شيء ، كما ينقل صورا فوتوغرافية عن سجن الكديا مؤكدا أنه لن ينساه أو ينسى رفاقه فيه .

كيف ينسى " **إسماعيل شعلال**" الذي أوكلت له مهمة حفظ وثائق حزب الشعب ؛ والذي رمى بنفسه على وادي الرمال حتى لا يبوح بأصحابه تحت التعذيب؟ (3).

وكيف ينسى صوت " **عبد الكريم بن وطاف**" وصرخاته التي كانت تصل كل الزنزانات خنجرا يخترق كل الأجساد فيبعث فيها الشحنات الكهربائية نفسها؟ (4).

هل ينسى " **بلال حسين**" الذي مات بائسا، و أعمى، ومحروما من المال والبنين ، والذي أعترف قبل موته ببضعة أشهر لصديقه الوحيد أنهم عندما عذبوه تعمدوا تشويه رجولته، وقضوا عليه إلى الأبد، وأنه في الواقع مات منذ أربعين سنة؟(5).

---

(1) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،مصدر سابق، ص36.

(2) – المصدر نفسه، ص29.

(3) – ينظر: المصدر نفسه، ص379.

(4) – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(5) – المصدر نفسه، ص380.

وتتجلى هذه التقريرية بوضوح في ذكرها لواقعة هروب "**مصطفى بن بولعيد**"[(1)] وجماعته من سجن الكديا، و أثر ذلك على نفوس المساجين لكن هذا لم يفقد أحلام شاعريتها ، حيث صورت الثوار على أنهم ملائكة مبجلون و أبطال خالدون ، وهنا نشير إلى أن التاريخي في "**ذاكرة الجسد**" قد توحد مع المتخيل و أكتمل به مسار التحول في هذه الرواية الذي أنتفحت به على تعددية القراءة حيث يمكننا أن نسقط (التاريخي) كذاكرة على (الراهن) كواقع معيش، وفي هذا تبرز خصوصية الرواية في تعاملها مع الواقع الجزائري التاريخي والسياسي .

رواية" **أحلام**" إذا تضج بأحداث تاريخية غيرت مسار الجزائر وحتى " **نزار قباني**" أقر بذلك حين قال :"**الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور...بحر الثورة الجزائرية بمناضليها و مرتزقيها و أبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، و أنبيائها، وسارقيها ... هذه الرواية لا تختصر "ذاكرة الجسد" فحسب ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري والحزن الجزائري والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن، تنتهي...** "[(2)]

3-2- مع خطبة طارق بن زياد:[(3)]

تقول " **أحلام** "على لسان "**خالد**":

" أين يقع البحر و أين يقع العدو

أيهما أمامي سوى أوراق الغربة... ولا شيء بينهما سواء .

على من أعلن الحرب ولا شيء سوى الحدود الإقليمية للذاكرة "[(4)].

---

(1)- مصطفى بن بولعيد من مواليد فيفري 1917م بولاية باتنة،بدأ نشاطه السياسي في صفوف حزب الشعب كما عمل مع المناضلين،خاض عدة معارك،استشهد في 22 مارس1956م.

(2) – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،الغلاف .

(3) – طارق بن زياد ولد سنة 670م و هو قائد عسكري، أموي،فتح الأندلس و قاد أول الجيوش الإسلامية التي دخلت شبه جزيرة أيبيريا ،توفي سنة720م.

(4) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،مصدر سابق ،ص 480.

أليست هذه خطبة أخرى لـــــ" **طارق**" آخر؟ أليست منسوجة على منوال خطبة "**طارق بن زياد**" حين قال :" **أيها الناس ... أين المفر ؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم وليس لكم والله إلا السيف والصبر؛ و أعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مأدبة اللئام** "[1]

إن الدارس يجد شبها بين ثنائية (الوطن/ الغربة) بالنسبة لـــــــ " **خالد / أحلام** "وبين ثنائية "**طارق بن زياد**" (البحر/ العدو) ألم يكن البحر وراءه والعدو أمامه ، وكان الموت متربصا به ولهذا أتخذ قرار لا رجعة فيه و أحرق سفنه، ليكون أمامه و أمام رجاله حل وحيد وواحد إما الكفاح و إما الموت .

لا نجد "**أحلام**" تستحضر "**طارق بن زياد**" في شخصية "**خالد**" وفي مواقفه ... ألم يكن الوطن وراءه و الغربة أمامه، وكلاهما (الغربة/ الوطن) يمثل الموت بالنسبة له، ولهذا أتخذ هو الآخر قرارا لا رجعة فيه و آثر فيه موت الغربة و آلامها على موت الوطن و جروحه .

[1] – جرجي زيدان: فتح الأندلس أو طارق بن زياد، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د ط)، ص 160، 161.

4- التناص مع الموروث الشعبي العربي و الغربي:

لقد وظفت "**أحلام مستغانمي**" نصوصا مختلفة من التراث الشعبي في روايتها " **ذاكرة الجسد**" وهو توظيف نابع عن وعي منها بأهمية التراث باعتباره " **مادة خام جيدة يمكنها أن تساهم في الكشف عن أبعاد الرواية و إعطائها طابعا شعبيا أصيلا يقربها من الذوق الجماهيري**" [1] فـ "**أحلام**" في غربتها أبت الانسلاخ و الابتعاد عن ثقافة شعبها ، فلجأت إلى الموروث الشعبي **وذلك " بالاستفادة من القاموس التراثي الشعبي وتعبيراته اللغوية الثرية بدلالاتها و إيماءاتها و ارتباطاتها بالحس الشعبي العام** "[2].

ويشمل التراث الشعبي كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات و أقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة ، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة ، والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة و الاحتفال بالمناسبات التي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية[3] .

و إذا ما عدنا للرواية وجدناها حافلة بهذا الموروث و بالأحرى الموروث القسنطيني الذي أحبته كحبها لقسنطينة .

4-1. الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية جزأ لا يتجزأ من ثقافة المجتمع ، فهي وسيلة تعبير عن حاجات و آمال وواقع الإنسان في أي وسط اجتماعي، وعليه فإنها تجسد التراث المشترك للمجتمع وتبين كيفية التعبير

---

(1) -واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986م، ص 162.

(2) -عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة– رسالة ماجستير جامعة الجزائر-، (1991م-1992م) ص 33.

(3) – ينظر:حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الجزائر، 1997م،ص15.

عما يجيش في قلبه من أحداث، هذا ويرى كل من "**محمد الجوهري**" و " **علياء شكري**" أن دراسة تطور الأغنية الشعبية يفيد الكشف عن مجموعة من العناصر هي : [1]

- عقائد وطقوس المجتمع.
- نفسية الشعب.
- الواقع الاجتماعي.
- كيفية إشباع الأفراد حاجاتهم.
- كيفية التعبير عما يحيط بالفرد.

فهذه العناصر في مجملها تخلق نمطا اجتماعيا معينا يعبر عن واقع محدد، وتعد تجسيدا حيا لهذا الواقع .

هذا وتشير الدراسات إلى أن الأغنية الشعبية تنقسم وفق وظيفتها إلى:[2]

- أغانـــي المناسبات الاجتماعية.
- أغانـــي العمل.
- المــــوال.

فالأغنية الشعبية إذا ترتبط بالوجدان مباشرة ، بمعنى أن هذه ميزة خاصة لا يشاركها فيها فن آخر، فالوجدان فيها عنصر رئيسي ، حيث تجد فيها النساء متنفسا للتعبير عن المكبوتات من خلال حركاتهن وهن يرقصن و" **ويحركن المحارم يمنة ويسرة على واقع "الزندالي "... فتستيقظ أنوثتهن تحت ثقل ثيابهن وصيغتهن** " [3].

حاولت "**أحلام مستغانمي**" استحضار قسنطينة في صورة المالوف الذي ينبعث من صوت

---

[1]-ينظر: عبد القادر نطور: الأغنية الشعبية في منطقة سكيكدة، رسالة ماجستير، معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة قسنطينة (1995-1996)، ص25.

[2]- ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، ط 2، 1974م، ص223.

[3] - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق ،ص 373.

الفرقاني" **وها هو الفرقاني كالعادة ، يغني لأصحاب النجوم والكراسي الأمامية** " [1]

أحضرته "**أحلام**" ليشهد العرس المأتم ، استعارت صوته الجميل الذي " **يصبح أجمل ،ولكم نجته أقوى عندما يزف الوجهاء و أصحاب القرار والنجوم الكثيرة** " [2] ، فيعلو صوته مرددا أغنية للترحيب بالعريس :

" **ياديني ما أحلالي عرسو ... بالعوادة ... الله لا يقطعوا عادة ...**

و أنخاف عليه ... خمسة ... وخميس عليه "[3].

ثم تسمعنا بصوته أغنية أخرى هي أغنية يرددها في كل عرس قسنطيني ؛ أغنية "صالح باي" تلك التي ما زالت تغني للعبرة والتي " **أصبحت تغنى اليوم بحكم العادة للطرب دون أن تستوقف كلماتها أحدا :**

كانوا سلاطين ووزراء	**ماتوا وقبلنا عزاهم**
نالوا من المال كثـــرة	**لا عزهم ... لا غزاهم**
قالوا لعرب قالــــوا	**ما نعطيو صالح ولا مالو...**" [4].

وقد استحضرت "**أحلام**" هذه الأغنية عندما كان "**خالد** "يستمع لها حيث قادته إلى أغنية أخرى تنبعث من المذياع تتغزل في صالح آخر فتقول :

" **صالح ياصالح ...وعينيك عجبوني** " [5].

وتضيف الكاتبة " **إيه قسنطينة ، ولكل زمان صالحه ... ولكن ليس كل صالح باي ... وليس كل حاكم صالحا** " [6].

---

(1) – المصدر السابق،ص 423.

(2)- المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

(3)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

(4)- المصدر نفسه، ص425.

(5)-المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

(6) - المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

وكأننا بالروائية تتحين الفرص لمزج السياسي بالواقعي والمتخيل في آن واحد ، حيث أرادت أن تنتقد السلطة من خلال المساحة التي أباحتها أغنية " **صالح باي**" في النص .

الحديث عن أغنية "صالح باي "يقودنا إلى الحديث عن أغاني الصفقات تحديدا أغنية " **إذا طاح الليل وين أنباتو فوق فراش حرير ومخداتو ...**

أمان... أمان " [1] .

هذه الأغنية التي تقودنا بدورها إلى حديث تهكمي أتت به "**أحلام**" لتعبر عن أزمة السكن التي يعيشها البسطاء من الناس ، وعن ظاهرة النوم على أفرشة الحرير وحياة البذخ التي يعيشها العظماء .

" **ع اللي ماتوا ... يا عين ما تبكيش ع اللي ما توا ...**"

أمان ... أمان " [2]

هذه الأغنية تذكر " **خالد**" برفيقه "**سي الطاهر**" **و** "**زياد** "وبكل من أحبهم ، يتذكرهم حين يغنيها الفرقاني، لكن أحد غيره يتذكرهم ،فكلهم يرقصون ويعقدون الصفقات بأسمائهم ، ولا أحد منهم يتذكر، فالوقت ما عاد للذكرى ولا للحزن و لا للبكاء .

بالإضافة إلى الأغنية لم تستطع "**أحلام مستغانمي**" أن تنساها وهي أغنية تبكي العرائس عادة عند سماعها " **شرعي الباب يا أم العروس ...**"[3].

حافلة إذا الرواية بالأغاني فـــــــ "**أحلام**" لم تأت بها عبثا لمجرد التسلية بل ليتتبع القارئ مراميها ، ويفهمه فهما واعيا ، لأنها تعبير عن المجتمع وعاداته وتقاليده وتاريخه ، ليس السياسي فحسب ، لكن التاريخ الاجتماعي و الاقتصادي .

---

(1) – المصدر السابق، ص 428.

(2) – المصدر نفسه، ص 429.

(3)– المصدر نفسه،ص422.

4-2- الأمثال الشعبية:

أخدت الأمثال الشعبية حظا وافرا من الرواية، والمثل الشعبي على حد قول" **سيبستيان فرانك**" " **هو حصيلة تجارة مفلسة** "[1]

ويعرفه " **محمد رضا**" بقوله :" **الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم ... وهي ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم والخيال**"[2].

كما يعرفه" **أحمد أبو علي**" بقوله هو :" **عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية ، وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هده التجربة ، في أسلوب غير شخصي ، و أنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة** "[3].

أما "**أحمد أمين**" فيرى أن الأمثال الشعبية " **نوع من أنواع الأدب تمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة ؛ ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم ؛ ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب** "[4].

من خلال هذه التعاريف يمكننا إيجاز بعض ميزات المثل الشعبي في النقاط الآتية :[5]

ـ أنه يتميز بإيجاز اللفظ : بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير فهو مكون ون أقل قدر من الألفاظ ؛ و أكبر قدر من الدلالة وهي كلمات عادة ما تحمل وراءها " حدثا" صارت به مثلا .

ـ متميز بإصابة المعنى : فشرط الكلام القليل الدلالة المباشرة على المعنى المراد دون زيادة أو نقصان .

ـ يتميز بحسن التشبيه .

---

(1)–ينظر، نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق ،ص160.

(2) – المرجع السابق ،ص 161.

(3)– أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق ،ص 423.

(4)– نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ، ص 162.

(5)– ينظر، حلمي بدير: أثر الدب الشعبي في الأدب الحديث، مرجع سابق ،ص32.

ــ متميز بجودة الكناية ، وبهذا يصبح قمة البلاغة وقيمتها في الدلالة على المعنى المراد والصيغة المطلوبة .

ــ وظفت " **أحلام مستغانمي**" الأمثال الشعبية ، وحاولت من خلالها الكشف عن عمق التفكير الشعبي وكيفية رؤيته للأمور وحكمه عليها، ومن هذه الأمثال نذكر ما يلي :

" **البلدي يفهم من غمزة**" يسوق لنا "**خالد**" في هذا المثل ليخبرنا عن مدى التواطؤ الموجود بينه وبين لوحته "حنين" التي ألقى عليها التحية فردت عليه " **بصمتها المعتاد ، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة ، فابتسمت لها بتواطؤ.إننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة "البلدي يفهم من غمزة**"[1]

هذا المثل يقال حين يكون هناك تواطؤ لا يستدعي كلاما ، بل إشارة فقط للفهم ،ويستحضرنا مثل أخر قريب جدا حد المطابقة لهذا المثل وهو " **الحر يفهم من غمزة** " ألا يقودنا هذا إلى استخلاص أن البلدي بالضرورة هو الحر .

يتحدث "**خالد**" عما ألم به من انهيار وآلام جراء حبه ل ـــــــــ "**أحلام**" فيقول " **تذكرت مثلا شعبيا رائعا، لم أكن قد انتبهت له من قبل :" الطير الحر ما ينحكمش ، و إذا أنحكم ... ما يتخبطش** "[2]

تذكر "**خالد** "هذا المثل لأنه يشعر بالغرق و الإحباط فشبه نفسه بــ " **ذلك الطائر المكابر الذي ينتسب إلى سلالة الصقور والنسور التي لا يسهل اصطيادها ، والتي عندما تصطاد ، تصبح شهامتها في أن تستسلم بكبرياء** "[3] فهذا مثل يضرب عادة للتعبير عن الوفاء والقوة ، و الأصالة أيضا ، فأين نحن من زمن الصقور والنسور يا "**خالد**" ؟

" **إفكروا ... و إلا الله لا جعلكم تفكروا ... يقول " الفكرون" في ذلك المثل الشعبي وهو يتخلى عن أولاده**"[4].

---

(1)– أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 91.

(2) – المصدر نفسه، ص 263.

(3) – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

(4)– المصدر نفسه، ص 409.

يضرب هذا المثل في التخلي عن المسؤولية .

تعود الذكريات بـــــ "**خالد**" إلى أيام التحاقه بالجبهة ، و اكتشافه لحقيقة موجعة، فيقول : " **اكتشفت في المناسبة نفسها، أنني ربما كنت الوحيد الذي لم يترك خلفه، سوى قبر طري لأم ماتت مرضا وقهرا ،و أخ فريد يصغرني بسنوات ، وأب مشغول بمطالب عروسه الصغيرة .**

لقد كان ذلك المثل الشعبي على حق " إن الذي مات أبوه لم يتيتم ... وحده الذي ماتت أمه يتيم"[1].

هذا المثل فيه الكثير من التعبير عن الحالة التي كان يعيشها "**خالد**" ، فيه تصوير رائع ودقيق حين كان يصارع آلامه لفقدانه أمه مصدر الحنان من جهة وفقدانه لحنان أبيه الذي أنشغل عنه من جهة أخرى فكان ملاذه الوحيد هو الجبال و الأم هي الوطن .

يحدثنا أيضا "**خالد**" عن أيامه في سجن " **الكديا**" فيقول : " **كان سي الطاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوما بعد يوم آخر، يدري أنه مسؤول عن وجودي يومها هناك ، وربما كان يشفق سرا على سنواتي الست عشر ... و لكنه كان يخفي عني كل شفقته تلك ، مرددا لمن يريد سماعه " لقد خلقت السجون للرجال** "[2].

فـ "**أحلام**" ساقت هذا المثل على لسان "**سي الطاهر**" صاحب الخبرة الذي" **فيه شيء من سلالة طارق بن زياد و الأمير عبد القادر ، أولئك الذين يمكنهم أن يغيروا التاريخ بخطبة واحدة**"[3]،فهو جاء ليحفز "**خالد** "ومن معه من الشباب الذين زجت بهم فرنسا في السجون إثر مظاهرات 08 ماي 1945م على تحمل الشدائد وقت المحن .

فمسؤولية" **الفكرون**" تكمن في الإنجاب فقط، وما بعد ذلك ملقى على عنق الأولاد .

---

(1)- المصدر السابق: ص 32.

(2)- المصدر نفسه ، ص 35.

(3) – المصدر نفسه ، ص 37.

ساقته "**أحلام**" على لسان "**خالد**" وهو يتحدث عن قسنطينة تلك المدينة التي تتلذذ بتعذيب أولادها التي حبلت بهم دون جهد ووضعتهم كما تضع سلحفاة بحرية أولادها عند الشاطئ دون اكتراث.[1]

أتت به لتنفذ السلطة التي تخلت عن مسؤوليتها اتجاه شعب صار همه الجري وراء لقمة العيش لا أكثر .

فالمثل الشعبي إذ يقال أكثر مما يكتب، ويلمح أكثر ما يصرح، ويرغب أكثر مما يرهب، فهو اختزال عميق لتجربة إنسانية بسيطة كانت أو معقدة، ولذلك حاولت " **أحلام**" استثماره في رواياتها، وذلك لفتحها على التعدد الدلالي المفتوح على أفاق التأويل.

4-3. العادات:

4-3-1-اللباس و الحلي :

كثير هي عادات قسنطينة ، عاداتها في اللباس ، في الأكل، وحتى في الحزن أيضا ، تقول "**أحلام**":

"**حتى الحزن صار وليمـــة في هذه المدينة**"[2] .

و كثير هي الأحاديث عن الحلي و اللباس التقليدي و الذي ترتديه نساء قسنطينة، ذلك اللباس الذي ترتديه نساء " **أما الزهرة**" والذي يذكر "**خالد**" بلباس أمه المتوفاة " **فقد كان فيها شيء من أما من عطرها السري من طريقتها في تعصيب رأسها على جنب المحارم الحريرية، و إخفاء علبة النفة الفضية في صدرها** " [3] .

فالعجوز " **أما الزهرة** " نموذج للمرأة القسنطينية العتيقة و المتميزة بتعصيب رأسها على جنب بالمحارم.

---

(1) – ينظر،المصدر السابق، ص 409.
(2)- المصدر نفسه ، ص 12.
(3)- المصدر نفسه ، ص 105.

كذلك يتذكر "**خالد**" ثوب أمه فيقول : " **... ترتدين قندورة عنابي من القطيفة في لون ثياب أما**"[1].

يتحدث أيضا عن "الملاية" التي تتميز بها نساء قسنطينة فيقول : " **تحت ملاءتها السوداء الوقور**"[2] إلا أن هذه الثياب القديمة قد خففت ... لم يبق منها إلا الرمز، كذلك الشأن بالنسبة للحلي بل للتاريخ ، وبهذا توقف "**خالد**" عن رؤيته لسوار "**حياة**": " **كان نظري قد توقف عند ذلك السوار لذي يزين معصمك العاري الممدود نحوي ، كان إحدى الحلي القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المضفور ومن نقشتها المميزة ، تلك الخلاخل التي لا يخلو منها في الماضي جهاز العروس ولا معصم امرأة في الشرق الجزائري**" [3].

هذا السوار الذي تلبسه أثار ذاكرة "**خالد**" فقال : "**عادت ذاكرتي إلى الوراء ، إلى معصم "أما" الذي لم يفارقه هذا السوار أبدا**" [4].

فالسوار أو المقياس– كما يسمى – أخذ هنا بعدا تاريخيا ، وهو ما يبدو جليا في قول "**خالد**" : " **يوم دخلت هذه القاعدة دخلت قسنطينة معك ، دخلت في طلتك ... في مشيتك ... في لهجتك ... وفي سوار كنت تلبسينه** " [5].

فالسور إذا رمز للهوية ، يحمل الإحساس بالأصالة ، و التاريخ ، ودفء الأمومة ، غير أن هذا الجيل استثقله " **يحدث أحيانا أن ألبسه (السوار) في بعض المناسبات ، ولكنه ثقيل يوجع معصمي ...**" [6].

فيرد "**خالد** " قائلا : " **لأن الذاكرة ثقيلة دائما ، لبسته "أمّا" عدّة سنوات متتالية ولم تشك من**

---

[1]- المصدر السابق ، ص 160.
[2]- المصدر نفسه ، ص 373.
[3] –المصدر نفسه، ص 61.
[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
[5] –المصدر نفسه ، ص 135.
[6] –صالح مفقودة: نصوص و أسئلة،مرجع سابق، ص 54.

ثقله ماتت و هو في معصمها ..." [1] .

فـــــ "**أحلام**" اختارت من الحلي السوار القسنطيني ، لا للزينة بل لتحديد الهوية ، وربط الحاضر بالماضي.

4-3-2- الأكل :

تقدم القهوة في قسنطينة بطريقة مميّزة لدرجة جعلت "**أحلام**" تصف " **عتيقة** " عندما عادت " **بعد لحظات بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق و فناجين ، و سكرية ، و مرش بماء الزهر ، وصحن للحلويات** "[2] متميزة إذا عن كل المدن ففي " **مدن أخرى تقدّم القهوة جاهزة في فنجان و ضعت جواره مسبقا ملعقة و قطعة سكر ، و لكن قسنطينة تكره الإيجار في كل شئ ، إنها تفرد ما عندها دائما ، تماما كما تلبس كل ما تملك ، وتقول كل ما تعرف**"[3] .

أصرت "**أحلام**" على ذكر الصينية النحاسية ، فلنحاس قسنطينة ميزة خاصة ، فهو صاف لا تختلط معه معادن أخرى .

أصرت على الوقوف عند الجزيئات و التفاصيل و هي تتحدث عن عادات قسنطينة و كأنها تريد أن تستحضر المدينة بكلياتها لا منقوصة ، ثم إن الوقوف عند الأشياء و علاقاتها بالمكان مهارة لا تتوفر للإنسان العادي .

كما تشير "**أحلام**" إلى أن الأم الجزائرية تحب بالأكل ، تلاحق من تحب بالأطعمة و قد تفطن لهذا "**خالد**"عند مقابلته للعجوز " **أمّا الزهرة**" حيث يقول: " **كان لتلك المرأة طريقة واحدة في الحب، اكتشفت بعدها أنها طريقة مشتركة لكلّ الأمهات عندنا، إنها تحبك بالأكل فتعدّ من أجلك طبقك المفضل ، و تلاحقك بالأطعمة ، وتحمّلك بالحلويات ، و بالكسرة و الرخسيس الذي انتهت لتوها من إعداده** "[4].

---

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 135.

[2]– المصدر نفسه ، ص 12.

[3]–المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه ، ص 124.

و هنا نتذكر قولا ل ـــــــ "**نزار قباني**" يقول فيه :"**كانت مطارات العالم تفوح بالأطعمة المختلفة التي ترسلها والدته ، و كانت تقول : " إن الطفل جائع ، لم يأكل ، وكان هذا الطفل نزار قباني ، وله من العمر أربعون سنة** "[1].

تفسّر "**أحلام**" هذه الظاهرة (ظاهرة الحب بالأكل) تفسيرا نفسيا، إذا تردّ الأمر إلى أن النساء يعانين الحرمان و الكبت، يعانين جوعا سريا لم يجدن له من تعبير آخر خارج الأكل :" **لقد كنّ في الواقع يطعمن في اليوم أكثر من مائدة ... وأكثر من "ترّاس" ... و ينمن كلّ ليلة دون أن ينتبه أحد إلى جوعهن المتوارث مند عصور...**"[2].

إدا كان هذا فيه جانب من الصواب ، فهناك أيضا عدة تفاسير أخرى تتمثل في صفة الكرم العربي الذي يمتاز به المجتمع الجزائري .

4-3-3-عادات قسنطينة في الزواج :

جاء "**خالد** "إلى قسنطينة لحضور عرس "**أحلام** "، الذي كان يمكن أن يكون عرسه أيضا ، يصفه "**خالد**" بالعرس المأتم – لأنّهم كانوا يشيعون "**أحلام سي الطاهر**" لا غير – هذا العرس الذي يدعى إليه كبار المسئولين ، يحضره المغني الفرقاني ... و يكون "**خالد**" أيضا طرف فيه.

ونحاول من خلال كلام عن العرس و تحضيراته ، أن نخلص بعض عاداته الزواج ، فعادة ما تسبق ليلة الزفاف تحضيرات يقول عنها"**خالد**" :" **أدري أنهم يعدّونك لليلة حبّك القادمة ، يعدّون جسدك لرجل آخر ليس أنا ...**"[3].

يقول: " **كنت أدري أنك تتجمّلين فيها استعدادا لرجل آخر** ".

فعادة ما تأخذ العروس عدّة أيام قبل حفا الزفاف لتجهيز نفسها، من ذهاب إلى الحمامات، و أخد مواعيد عند الحلاقة ... أما الحديث عن عادتهم ليلة العرس فهي كثيرة نبدأها بدخول العروس

[1]– صالح مفقودة: نصوص و أسئلة،مرجع سابق، ص 56.

[2] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 125.

[3] –المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

كما يقول "**خالد**" واصفا "**أحلام**" :" **تدخلين في موكب نسائي يحترف البهجة و الفرح... تسيرين ... مثقلة الأثواب و الخطى وسط الزغاريد و دقات البندير ...**"[1] .

هي عادة تقول بها العروس ليلة الزفاف، حيث تطوف بالقاعة استعراضا لما تلبسه، يقول "**خالد**": " **ثوبك المطرز بالذهب و المرشوش بالصكوك الذهبية ، معلقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر على القطيفة العنابي ، و حزام الذهب الذي يشد خصرك ، لتتدفقي أنوثة و إغراء ، هو مطلع دهشتي هو الصدر و العجز في كل ما قيل من شعر عربي** " [2] .

"**قندورة العنابي** " أو ما يسمى أيضا بــــــــ" **قندورة الفرقاني**" هذه الأخيرة التي لا يكاد يخلو منها جهاز العروس ، و التي تمثل أهم أثواب العروس على الإطلاق ، و كذلك يتحدّث "**خالد**" عن "**الحزام**".

و تأخذ" **الحناء** " شكلا آخر للتعبير عن إحدى العادات التي تقوم بها النساء للزينة في كل مناسبة، خاصة في الأعراس ، فها أنت كما يقول "**خالد** ":" **تمشين مشية العرائس تلك، أشعر انك تمشي على جسدي ليس بالريحية ، و إنما بقدميك المخضبتين بالحناء ...**"[3].

حتى ليلة الدخلة خصتها "**أحلام**" بذكر بعض عادات هذه الليلة، و التي غالبا ما تكون في آخر الليل ، تقدم فيها المرأة دليل براءتها ، تقول "**أحلام** "على لسان "**خالد**" الذي كان حاضرا مع غيره من المدعوين :" **أتقبل تلك الزغاريد التي انطلقت في ساعة متقدمة من الفجر لتبارك قميصك الملطخ ببراءتك...**"[4].

خلاصة القول أن "**أحلام**" وظفت هذه العادات لغاية أسمى، انتقدت السلطة، عبّرت عن آلام الشعب، عن مشاكله، حتى عن أحلامه أيضا، كلّ هذا تحت ستار هذه العادات.

---

(1)– المصدر السابق ،ص 421، 422.

(2) -المصدر نفسه، ص 430.

(3) –المصدر نفسه ، ص 429.

(4) –المصدر نفسه ، ص 433.

4- المعتقدات الشعبية :

هي لون آخر من ألوان الأدب الشعبي، ترتبط من حيث نوعيتها و أساليب ممارستها بطرق التغير و المعيشة التي يتميز بها الإنسان للتكيّف مع ظروف حياته الجديدة، و أسهمت في تطور الشعوب العربية الإسلامية في تعلقها بالاعتقادات الشعبية و التعبير عن مستواها العقلي الساذج.[1]

و المعتقدات الشعبية متصلة بأعماق الطبيعة البشرية فهيا موجودة في الريف و المدينة ، عند الأمّي و المتعلم ، ذلك أن التفكير البسيط المجرد من أصول المعرفة العلمية لايقتصر على الفئات الشعبية وحدها بقدر ما يتوفر بدرجات متفاوتة بكافة المستويات .

و تتضمن رواية "**ذاكرة الجسد**" في نطاق المعتقدات الشعبية على عناصر أساسية تتمثل في زيارة أضرحة الأولياء الصالحين، الحديث عن الشعوذة و السحر...الخ.

4-1-الأولياء الصالحين:

نقصد بذلك تلك السلوكات التي يقوم بها الأفراد و الجماعات اعتقادا منهم بقداسة هؤلاء الأولياء و سلطانهم ، كما يرونهم واسطة بين الإنسان و الله .

و لهذا يلجؤون إلى طلب العون و الحماية منهم ، فيتقدمون إليهم بالزيارة في مناسبات معينة و محددة بطقوس و ممارسات اتجاه صاحب الضريح .

تقول "**أحلام**": "**... و لهذا راحت تزور الأولياء الصالحين متضّرعة باكية ليكون لابنها أخيرا درّية .. تماما كما كانت تزورهم سابقا يوم كابت حبلى به طالبة آنذاك أن يكون مولودها صبيا ..**"[2].

فالجدة هنا تعتقد كما يعتقد الجميع أن هؤلاء الأولياء هم أحباب الله المفضّلون ولهم من القدرات العجيبة على فعل الخوارق و المعجزات ما يعجز عنه بقية خلق الله، و لهذا تقول: "**...تصور**

(1) – ينظر،عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة،مرجع سابق، ص 79.

(2) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 126.

أنها يوم كانت حبلى بأبي لم تفارق مزار (سيدي محمد الغراب) بقسنطينة ، حتى أنها كانت تلده هناك...و لذا سمّته محمد الطاهر تباركا به...ثم سمّت عمي (محمد الشريف) تباركا به أيضا..."[1] .

يتباركون هم ويحملون أسمائهم و لهذا " **كادت أن تسمّيني بالسيّدة تباركا بالسيّدة المنوبية التي كانت تزورها في تونس كل مرّة محمّلة بالشمع و السجّاد و الدعوات ...**" [2].

و لهذا يظهر الأولياء أشخاصا عاشوا في عهود مختلفة من تاريخ المجتمعات العربية الإسلامية ، لهم من الخصال ما يمنحهم صفة القداسة .

4-2- الاعتقاد بالسحر و الشعوذة :

ورد هذا في هذه الرواية بما يشبه الإشارات العابرة ،لكن تلك الإشارات التي تشّع بمعاني ودلالات على النص و من ذلك قول "**خالد**" بعد ما أرهقه شوقه ، و لم يجد له حل ، فكان اتصالها بمثابة حل ليطلب بعدها منها أن تراسله و تكتب له و كأنها " **شيخ يطلب منه كتابة حجاب أو تعاويذ سحرية** "[3].

ففي حديث "**خالد**" عن الحجاب و التعاويذ يشير إلى ظاهرة الاعتقاد بمدى نجاعة هذه الأشياء في الشفاء، و إزالة القلق و الألم ...، فهنا يتوحد "**خالد**" المثقف الواعي بالإنسان البسيط الجاهل فالتمسّك بهذه المعتقدات باعتبارها السبيل الوحيد للخروج من حالة اليأس التي تسكنه.

---

[1] – المصدر السابق، ص 128.

[2] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه: ص 214.

3-4- خطاف العرائس :

هو معتقد آخر سائد في أوساط المجتمع الجزائري يتمثل في " **الإيمان ببعض الكائنات التي تزعم الأساطير الشعبية وجودها،فتصدّقها المعتقدات الضعيفة و هي أنأى ما تكون عن هذا الوجود**"[1].

يقول "**خالد**" معبّرا عن يأسه و رغبته في خطف "**أحلام**": " **لو كنت "خطاف العرائس " ذلك البطل الخرافي الذي يهرب بالعرائس الجميلات ليلة عرسهن، لجئتك ممتطيا الريح و فرسا بيضاء و خطفتك منهم...** " [2].

يأس "**خالد**" جعله هو الآخر يصدق بخرافة وجود ذلك الكائن الغريب الذي يخطف العرائس، فتمنّى في نفسه لو كان مكان ذلك الكائن وخطف "**أحلام**".

5-الخرافة الشعبية:

إضافة إلى الأغاني، و الأمثال، و العادات... هناك أيضا توظيف لبعض ملامح الخرافة ، فحين تتحدّث "**أحلام**" عن قسنطينة تنبش ذاكرتها ، تغوص في تاريخها ، و تخبرنا عن أمور كنّا نجهله ، فحين كان "**خالد** "بصدد عبور الجسر يقول : " **و فجأة تطيّرت منه (الجسر)** ".[3]

لماذا تطيّر منه ؟ أيكون ذلك بسبب تذكّره لمزار " **سيدي محمد الغراب " ذلك القديس ، فخاف أن تلحقه اللعنة التي لحقت بصالح باي أكبر بايات قسنطينة القديس " تقول أسطورة شعبية ، أن هذا الجسر كان أهم أسباب هلاك (صالح باي) و نهايته المفجعة ... فقد قتل فوقه (سيدي محمد) ، أحد القدّيسين الذين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة و عندما سقط رأس الرجل القدّيس على الأرض نتحول جسمه إلى غراب وطار متوجها نحو دار صالح باي الريفية التي كانت على**

(1) –عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز–دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987م،ص 17.

(2) –المصدر السابق ،ص430.

(3) المصدر نفسه ،ص349.

تلك السفوح و لعنه واعدا إياه بنهاية لا تقل قسوة و لا ظلما عن نهاية القديّس الذي قتله ..."[1].

استحضرت "**أحلام** "هذه الخرافة لا لشيء و إنما لتخبرنا أنه في قسنطينة " **لا فرق بين لعنتها و رحمتها ، لا حاجز بين حبّها و كراهيتها ، لا مقاييس معروفة لمنطقتها . تمنح الخلود لمن تشاء، و تنزل العقاب بمن تشاء** "[2] .

6- اللغة العامية :

تعبّر اللغة العامية عادة بتلقائيتها و بساطتها عن شخصية الكاتب ، ذلك أنه **" حين يستخدم كأداة التعبير فإنّه لا يستخدمها بقدر ماهي مفروضة عليه أن يستعملها طالما أنها جزء لا يتجزأ من شخصيته نفسها "[3].**

و "**أحلام**" التي تقدّم لنا "**ذاكرة الجسد**" على أنّها رواية جزائرية ، و التي تثبت كذلك باستعمالها اللهجة القسنطينية التي هي جزء لا يتجزأ من شخصيتها ، و التي وظفتها في بعض حوار الشخصيات كـــــــ: **عتيقة ، حسان ، سي الشريف ، حياة ، و خال ...**، و يسهم هذا الحوار في نقل المشهد حيا كما هو يبرز استقلالية أقوال الشخصيات :

" و لأول مرة ضحكت من قلبي و لم أستطع أن أمنع نفسي من التعليق بصوت عال:

" رائع ناصر... و الله نستعرف به "

لكن حسان قاطعني بصوت فيه شيء من العتاب و العجب :

" واش بيك هبلت أنت تاني .... عيب ... شفت واحد مايروحش لعرس أختو ...واش يقولوا الناس ...

الناس – الناس...يقولوا واش يحبوا خلينا يا رجل يرحم والديك.[4]

---

(1) – المصدر السابق: ص 350.

(2)– المصدر نفسه ، ص 351.

(3) – سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر،مرجع سابق، ص 25.

(4) – المصدر السابق، ص 403، 404.

إنّ هذا الحضور للعامية يفرض نفسه بجمالية، كذلك الحوار التالي الذي يدور بين "**خالد**" و أخيه "**حسان**" الذي ذهب لاستقباله في المطار فيقول: " **واش... ما زلت تنقل في الطابلوهات... ؟ ثم أضاف أسيدي هذا نهار مبروك من هو اللي قال نشوفك هنا ... !**"[(1)]

حضور العامية في هذا الحوار ارتبط بـــ "**حسان** "، بقسنطينة كيف لا و هو يتحدث بلغتنا ، و يحمل ذاكرتها ...فهل غير ذلك الكلام كان يصلح لهذا اللقاء.

فالعامية بالنسبة لـــ "**أحلام**" وسيلة وليست غاية في حد ذاتها و لذلك جاء توظيفها تعميقا للتقريرية التي تحضر بها قسنطينة في مقاطع الرواية .

إنّ القارئ لتلك المقاطع يصل إلى التوحّد بالأجواء القسنطينية ، يحّس بتحّرك الشخصيات ، بل و يصل على أبعد من ذلك ليتخيل ملامحهم فتوظيف "**أحلام**" لهذا المستوى التخاطبي أضفى سمة الصدق و الواقعية على الرواية ، ورسّخ حضور قسنطينة حضور الذاكرة في ذلك الجسد المبتور.

ولعلّ هذا ما يتأكد في هذا المقطع من الرواية حيث يذهب "**خالد**" إلى منزل "**أحلام**" بتونس بعد أن فقد ذراعه فيقول:" **و تفتح** " **أما الزهرة** " **الباب...**

- **واشك أما الزهرة ...؟...**
- **واش راك يا وليدي...؟**
- **ع السلامة... جوز يا وليدي جوز ...**"[(2)] .

ثم تستأنف الحديث معه " **أقعد يا وليدي ... أقعد...يعطيك الصحة يا وليدي ... و علاش عيّيت روحك يا خالد يا ابني ، و جهك يكفينا**"[(3)].

في مقطع آخر للعجوز في نواح مفجع يوم مات ابنها " **يا وخيدتي ... يا سوادي ... آه الطاهر**

(1) – المصدر السابق، ص 337.

(2) - المصدر نفسه ،ص 130.

(3) – المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

أحناني لمن خليتني ... نروح عليك اطراف "[1] .

هي لغة بسيطة ولكنّها تحمل دلالات كثيرة من معاناة أم ...من قلب مفجوع ... من صدر احترق آهات ...لفقدانها فلذة كبدها " **سي الطاهر** " .

و تستحضر " **أحلام** " لغتها العامية في مقطع آخر حيث تقول على لسان " **سي الشريف** " ": **يعطيك" الصّحة ... تعيش أحبيبي... تعيش!** "[2]

تقول "**أحلام**" وحدهم رجال قسنطينة – سابقا – ينادون أعز أصدقائهم بكلمة "**حبيبي** " إكراما لهم و علامة ودّ و ثقة .

فلا يوجد أروع من البساطة في التعبير، و من كلمة "حبيبي" للتعبير عن الحب و الثقة، تعادلها "كلمة " **نشتيك ... يعن بوزينك !** " [3]

و يبقى التراث الشعبي رافدا ثريا من روافد الإبداع و الإمتاع ، يغرف منه الأدباء ،ويستعينون به في جلّ كتاباتهم ، باعتباره جزءّ هاما من ثقافتهم و مصدرا غني بالصور ، و الإيحاءات و الرموز، التي تساعد على الغوص في الماضي و التفاعل مع الحاضر و تجاوز الفعل لبناء المستقبل .

ولعل "**أحلام**" أدركت هذا فراحت تحيي التراث الشعبي لقسنطينة ، تؤ ثث به روايتها ، تدعونا إلى إعادة الصّلة بيننا و بين هذا التراث الذي يشكل الماضي ، الذي كان قاعدة انطلاق "**أحلام**" في روايتها .

---

[1] –المصدر السابق، ص 124.

[2] –المصدر نفسه ، ص 267.

[3] – المصدر نفسه ، ص 161.

5-التناص مع الموروث الغربي :

" **أقرأ كّل شيء جميل تقع عليه يدي ....المهم عندما تقرأ أن تقع في فخ الكلمات** "[1] .

هكذا أجابت" **أحلام**" عن سؤال طرح عليها و هذا إقرار – غير مباشر – منها بسعة ثقافتها ، و بحكم تواجدها في الخارج ، فهذا يعني أنها اضطلعت على الآداب الغربية ولهذا حفلت روايتها بأسماء عالمية ، استحضرت فلاسفة– تقول " **تغذيت بالفلسفة** " [2]– رسامين، موسيقيين، روائيين،و حتى أبطال روايات مشهورة .

ذكرت" **مارسي بانيول** " "**Marsile paniol**" بمقولته :" **تعود على اعتبار الأشياء العادية... أشياء يمكن أن تحدث أيضا**"[3].

قالها "**خالد**" و هو يعيد النظر في حياته " **عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق العادة حقا الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به ، أو أتوقع عواقبه عليّ، لأنني كنت أجهل وقتها أن الأشياء غير العادية ، قد تجرّ معها كثيرا من الأشياء العادية**"[4] .

إذا " **مارسيل بانيول** " لم يدع إلى هذه الرواية عبثا ، و إنما جاء في مكانه و بهدف ، شأنه شأن "**هنري ميشو** " (**Hinri Michon**) الذي دعته "**أحلام** "بقصيدته المشهورة :[5]

" **Soir, Soir que de Soir pour un seul matain …** "

يقول" **خالد**":" **كيف تذكّرته و متى تراني حفظته؟ . .. تراني كنت أتوقع مند سنين أمسيات بائسة كهذه، لن يكون لها سوى صباح واحد** " [6].

---

[1]– عبد الرزاق الربيعي: الكاتبة أحلام مستغانمي (سر نجاح رواياتي لغتي الشعرية التي تشبهني) ،مرجع سابق.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص18.

[4] – المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[5] – المصدر نفسه ، ص 26.

[6]– المصدر نفسه ، ص 27.

و نقول نحن المهم أنك تذكرته و ذكرتنا به.

الآن لنتأمل حالة "**خالد** "عندما يضعه الحب في خانة المحظورات ، في المزيد من الحم اقات حيث قال: " **لا منطق للعشق خارج الحماقات و الجنون، وكلّما ازددنا عشقا كبرت حماقاتنا**"[1].

كل هذا الذي حدث لـ "**خالد**" قاده إلى استحضار قول"**برناردو شو**" **(Bernard chou):**" **تعرف أنك عاشق عندما تبدأ في التصرف ضد مصلحتك الشخصية** [2] " لتؤكد نظرتها و موقفها من الحب .

كما استحضرت" **أحلام**" كل من: "**ليوناردو دفنشي**" "**L. Divinchi**" ، "**أراغون**" "**Araronne**"، " **أغاتا كريستي**" "**Aghata kristi** ، "**زوربا**" "**zorba**" ، "**لوركا**" "**Lourka**" ، "**فان غوغ**" "**Gog.F**" و غيرهم ...

كل هؤلاء لم يأتوا عن زلة قلم، ولا عن محض صدفة، بل كان لضرورة جمالية، تناصب معهم "**أحلام**" في روايتها ، فما زادها ذلك إلا جمالا وشعرية.

دعمتنا "**أحلام مستغانمي**" في رواية "**ذاكرة الجسد** " بأحاديث من سيرة سيد الخلق "**محمد صلى الله عليه و سلم** "، كما أخذت من أدب "**مالك حداد**" حنينه اليائس ،من "**نزار قباني**" شعريته ...تمرده ،جنونه ،خروجه عن المألوف ، من روايات "**كاتب ياسين** "حنينه الشاعري ، ثورته المدمّرة ...أخذت من" **بدر شاكر السياب**" ...منك يا"ا **بن باديس**" ...من "**طارق بن زياد**"...و حتى لم تنس أدباء و فلاسفة غربيين...

باختصار أخذت "**أحلام**" من هذا كلّه فكان نصها فسيفساء من نصوص أخرى صهرته معا فذابت الحدود بينها ...وإذا هي خلق جديد... رواية جديدة.

---

(1) –المصدر السابق،ص115.

(2) –المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

خاتـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــمة:

إن ما يمكن الركون إليه بعد هذه الرحلة العلمية مع رواية "**ذاكرة الجسد**"، و مع كل أشكال التناص الواردة فيها هو الإقرار بجملة النتائج المتوصل إليها، و التي يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

1- لقد أفضى المدخل النظري إلى خلاصة مفادها أن مفهوم التناص قد تغير من باحث إلى آخر إلا أننا اتبعنا مفهوم "**جيرار جينيت**" الذي وظف مصطلح "المتعاليات النصية" بدل "التناص" لأنه يراه اعم و اشمل.

2- يعتبر العنوان العتبة الأولى و باب الولوج إلى الرواية، و قد ارتبط عنوان الرواية المدروسة بدلالات الألم و العذاب التي جسدتها" **أحلام مستغانمي**" في شخص "**خالد بن طوبال**"، و قد انشطرت عذاباته بين الخيبة العاطفية و الخيبة الوطنية، فالروائية أجادت في انتقائها لهذا العنوان لأنه ضمن انفتاح نصها تعددية القراءة و لا محدوديتها في الآن ذاته.

3- في تطبيقنا للتناص و قرائتنا للرواية –موضوع الدراسة- وجدنا أن الكاتبة تتمتع بعشق شهواني مفتوح للحياة، حيث تمنح للغة إمكانية تجددها و للذات حق متعتها، و للمجتمع فسحة ابتكار علائقه وقيمه التحررية على حد قول "**محمد بنيس**".

4- تمكنت "**أحلام مستغانمي**"من تجاوز لغة الخطاب الروائي المعتاد،فكل صفحة في الرواية تستهوينا لنتوقف عندها، نقرؤها و نعيد قراءتها، نتأمل لغتها الشعرية، فشعرية الرواية هي شعرية الشعر؛ بمعنى أننا وجدنا في الرواية أساليب الشعر و خواصه، و لكنها أيضا شعرية أخرى غير قائمة في الشعر، هي شعرية الرواية تسعى إلى أن تؤسس شعريتها عبر طريق آخر بعيدا عن طريق الشعر.

5- حافلة هي "**ذاكرة الجسد**" بالنصوص الشعبية، فـــ" **أحلام مستغانمي**" انطلقت من ثقافة شعبها ، تمسكت بها ، و وظفتها في نصوص روايتها؛ أغاني،أمثال، عادات،خرافات، دون أن ننسى لغتها العامية التي تعبر عن بساطة الشعب الجزائري و عن طرائق تفكير فئاته على اختلاف مستوياتهم الثقافية.

6- تناصت الرواية مع التاريخ، فذكرتنا بأحداث الجزائر المؤلمة، و بتلك الخطبة المميزة لطارق بن زياد، و قد تجاوزت وظيفة التذكير إلى استثمار البعد الواقعي للحقائق التاريخية التي من شانها إضفاء سمة الصدق على العمل و هو ما ضمن للرواية ذلك التفاعل العميق بينها و بين المتلقي العربي و الجزائري من خاصة.

7- من خلال تتبعنا للنصوص التي تناصت معها الروائية لاحظنا ميل" **أحلام مستغانمي** "إلى الموروث العربي و في ذلك تمسك بالهوية الوطنية، و بالروح القومية العربية ، مم جسد ثقافة عربية أصيلة بامتياز.

و في الأخير لا يسعنا إلا الجزم بان هذه النتائج ما هي إلا عتبات لدراسات مستقبلية قد تكون أكثر عمقا و تأصيلا مما قدم؛فإذ نؤكد تميز المتن الروائي المدروس و انفتاحه على لا محدودية القراءة و كذا دقة و صعوبة الإجراء المتبع فيه فإننا نحتسب عملنا هذا لبنة قد تساعد في تشييد سرح دراسة معمقة و شاملة...

و هنا نستحضر قول" **مالك حداد**" الذي جاء فيه:" **أنا نقطة نهاية في رواية تبدأ** "

فلكل بداية نهاية، و مع كل نهاية تكون البداية، و أفضل البدايات طموح، و خير النهايات تحقيق ذلك الطموح، فهل حققنا طموحنا يا ترى؟.

و الله من وراء القصد و وحده نسال التوفيق و السداد.

قائمة المصادر و المراجع :

- القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف.

1- المصادر:

- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، (د ط)، 1993م.

2- المراجع:

أ – العربية:

- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، مصر، 1974.
- بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، ط3.
- جرجي زيدان: فتح الأندلس أو طارق بن زياد، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د ط)،(د ت).
- زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المطبعة المغاربية للنشر و التوزيع و الإشهار، دار صامد للنشر، ط1، مارس 2007م.
- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الجزائر، 1997م.
- حميد لحميداني: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.
- محمد أوذينة: التصوير بالكلمات، دار البشائر للنشر و الاتصال، وهران، (د ت)، (د ط)، الجزائر.
- محمد بنيس: حداثة السؤال، الركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1988م.
- محمد فكري الجزار: العنوان و سيميقوطيا الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر، 1998م.
- محمد عزام : النص الغائب (تجليات التناص في الشعر)، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط، 2001م.
- مسلم أبو الحسن الحجاج بن مسلم القشيري النيساوي: صحيح مسلوم، دار السلام ، الرياض ، ط1 يوليو 1998م.
- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر: منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1988م.
- سعيد يقطين:

- الرواية و التراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992م.
- انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.
- عبد الله الغدامي:
- الخطيئة و التكفير (من النوبة إلى التشريحية) النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط2، 1986م.
- اللغة و المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.
- عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1987م.
- علال شنقوقة: المتخيل و السلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، جوان 2000م.
- صالح مفقودة: نصوص و أسئلة (دراسات في الأدب الجزائري)، دار هومة، ط1، 20002م.
- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، ط2،1974م.
- نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، 1997م.
- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية، الجمعية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

ب- المترجمة :

- جاكسون رومان: القضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد خنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.
- جوليا كريستيفيا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، 1997م.
- كاتب ياسين : نجمة، ترجمة ملك أبيض العيسى، راجع الترجمة سليمان العيسى ، منشورات دار الإتحاد ، مطابع دار الصحافة ، محطة الناصرة ، بيروت ، نيسان 1962م.
- مالك حداد: رصيف الزهار لا يجيب ، ترجمة حنفي بن عيسى ، الجزائر ، فيفري 1965م.

– تودورف تازفيطان : الشعرية ، ترجمة شكري المنجوب ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1990م.

ج– الرسائل الجامعية :

– عبد الحميد بوسماحة : توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر (1991م.1992م).
– عبد القادر نطور : الأغنية الشعبية في منطقة سكيكدة ، رسالة ماجستير ، معهد اللغة و الأدب العربي ، جامعة قسنطينة (1995م.1996م).
– شراف شناف : التناص ديوان "البرزخ و السكين" لعبد الله حمادي ، رسالة ماجستير ، إشراف عز الدين بوبيش ، جامعة قسنطينة ، الجزائر (2002م.2003م).

د– المجلات:

– مجلة الآداب، قسم اللغة و أدأبها، جامعة قسنطينة، ع7،2004م.
– مجلة الجزائر، الجزائر، ع5، 2003م.
– مجلة الوحدة ، المغرب ، ع83/82، يوليو / أغسطس 1991م.
– مجلة الإختلاف ، رابطة كتاب الإختلاف ، ع3، ماي 2003م.
– مجلة اللغة و الأدب ملتقى علم النص ، عت12 ، ديسمبر 1997م.
– مجلة الملتقى الوطني للسيمياء و النص الأدبي ، جامعة بسكرة 2001م.
– مجلة الملتقى الوطني الثاني للسيمياء و النص الأدبي، جامعة بسكرة ، أفريل 2002م.
– مجلة مواقف بيروت، العدد 13–14، 1971م.
– مجلة سنة الجزائر في فرنسا، ع5، فيفري / مارس2003م.
– مجلة العربي،الكويت، رجب 1417هـ/ ديسمبر 1996م.
– مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة منتوري قسنطينة ، ع13، جوان 2000م.
– مجلة علامات الفكر، الكويت ، مج 25، ع3، مارس 1997م.
– مجلة علامات في النقد، السعودية، مج10، ج40، يونيو 2001م.
– مجلة ضفاف الإبداع ، ع1، 2006م.

– مجلة التواصل : مجلة العلوم الإنسانية و الإجتماعية، مديرية النشر ، جامعة باجي مختار عنابة ، العدد 23 ، جانفي 2009، ص 32–33.

هـــ– الجرائد :

– جريدة المساء ، الإثنين 18 جوان 2001م.

و – المعاجم:

– أحمد رضا : معجم متن اللغة ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، 1960م.

– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب ، ج6، تح مجموعة من الأساتذة، دار المعارف ، مصر ، د ط.

– بطرس البستاني : محيط المحيط ، مكتبة لبنان ، بيروت ، طبعة جديدة ، 1987م.

ز – المواقع:

- www.google.com
- www.seryanstory.com
- www.azzaman.com