أسلوبية السرد في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

م .د. وصال كاظم حسين

الجامعة العراقية - كلية التربية للبنات

الملخص

من غير شك أن جنس الشعر قد أخذ حظاً وافراً من الدراسات النقدية المعاصرة في مستوى التنظير والتحليل بلاغياً واسلوبياً، في حين لم يحظ جنس النثر عربياً بما يناسب أهميته ودوره في حركة الحياة، ولاسيما الرواية التي تأخر الاهتمام بها كثيراً على الرغم من أهميتها، واتساع مساحتها ،وتعدد أنواعها، وكثرة عدد قرائها عالميا في القرنين الأخيرين.

غير أن الاهتمام بها عربيا تأخر إلى القرن العشرين، أما في العراق فقد تأخر الاهتمام بها إلى ما بعد النصف الأول من القرن العشرين.

وقد مرت الرواية العربية بتحولات تاريخية، رومانسية، واقعية، غير أن الجديد اقترابها من خصائص الشعر وفضاءاته التخيلية.

في النصف الثاني من القرن العشرين، بدأت القصيدة العربية تقترب من النثر، التخفف من الأوزان والإيقاعات، ومن القيود الصارمة التي تكبل القصيدة، فظهر في المساحة الأدبية جنس أدبي آخر أطلق عليه اسم «قصيدة النثر» التي شكلت مساراً جديداً محاولةً التعويض عن الإيقاع والوزن والقافية بإيقاعات داخلية .

وفي الجانب الآخر بدأنا نرى بعض أشكال النثر ولاسيما القصص والروايات، تقترب من الشعر في فضاءاته التصويرية وصوره البلاغية والأسلوبية المتعددة، مشكلة مساراً جديداً مختلفاً عما عهدناه في الأنواع الأدبية الأخرى.

فكانت روايات أحلام مستغانمي أنموذجاً مميزاً للروايات التي اقتربت من الفضاء الشعري باستثمارها طاقاته التصويرية وتقنياته الأسلوبية بشكل واسع.

فكانت رواية (ذاكرة الجسد) الأنموذج الأمثل لهذا الشكل الجديد الذي ستتناوله دراستنا بالبحث والتحليل، وتحقيق الجديد في الكشف عن الخصائص الأسلوبية الجديدة في عالم السرد الذي لم تركز عليه الدراسات النقدية المعاصرة .

قسمتُ البحث إلى مقدمة وتمهيد وأربعة مباحث وخاتمة.

في التمهيد عرضت ملخصاً عن مصطلح الأسلوب والأسلوبية ثم أسلوبية الرواية، والأبعاد التاريخية لتلك المصطلحات وما تشمل عليه وآفاق تحولاتها في الدراسات المعاصرة.

وفي المبحث الأول تناولت فيه أسلوبية الصور التشبيهية والاستعارية في الرواية .

وفي المبحث الثاني تناولت أسلوبية الصور الكنائية التي شاعت في الرواية .

وفي المبحث الثالث تناولت أسلوبية التضاد والمقابلة في الرواية .

وفي المبحث الرابع توقفت أمام أسلوب الجناس والسجع .

وفي الخاتمة ... خلاصة بأبرز نتائج البحث.

Abstract

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

Ahlam Mosteghanemi's "Memory of the Body" revolves around the following central themes: the lover, the narrator, the adored, Constantine, and the bridges. The plot of the novel veers away from what many other novels do. This work took a poetic turn to explore the effective use of rhetorical methods and creative energy, changing its fictional language into one that is full of poetic imagery and leaves the reader feeling extremely touched. This study made use of analogy, metaphor, contrast, metonymy, and antagonism. It additionally serves as the prototype and first poetic novel by successfully implementing those devices.

The narrative placed the most attention on the lover, then on the city (Constantine) and its symbolic bridges. This is because it serves as a record of the political events that shaped Algeria's history and ultimately the fate of the narrator (Khaled bin Toban), the lover, and the country as a whole. The narrator's dominance first surfaced in the novel and continued to grow. As a result, it gained weight in the story and had the astonishing capacity to meld the contrasts in time and narrative.

In the story, three well-known people from the worlds of art and literature—Khaled Al-Rassam, writer Hayat, and Ziyad Al-Shaer—are brought together. This is a crucial connection between the main characters and the revolutionary movement, in which, it unites Khaled and Ziyad.

Hayat acted as Constantine's literary embodiment throughout all of the novels, since the tragic death of the hero represented a reality brought on by Algeria's political and social circumstances. The way it ultimately turned out (the fall of Hayat) is similar to the political and social collapse of Constantine.

التمهيد
الأسلوب والأسلوبية

قدم العرب القدامى تصوراً دقيقاً لمفهوم الأسلوب إذ وردت كلمة (أسلوب) بشكل أو بآخر في كثير من الكتب اللغوية والمعجمية والنقدية والبلاغية.

فعند ابن منظور جاءت كلمة (أسلوب) في لسان العرب ضمن الجذر(سلب) الذي يحمل معان عدّة مشتقة من أسماء وأفعال وصفات، واقترن هذا الجذر بالاختلاس والأخذ والقوة تارة، وفي التعرية تارة، والارتداء تارة أخرى.

ويصل ابن منظور في اشتقاقه للجذر (سلب) إلى أنه الأسلوب وهو: الطريق، والوجه، والمذهب .[١]

واقترب الزمخشري في كتابه (أساس البلاغة) كثيراً من مفهوم الأسلوب عند ابن منظور.[٢]

أما الجاحظ فله مقولة مشهورة تداولها أغلب النقاد والباحثين على مر العصور، إذ اختزل من خلالها كثيراً من المفاهيم والدلالات التي تجعل من الشعر شعراً في كيفية استعمالها وإظهارها وهنا تكمن قوة الشاعر وتميزه عن غيره من الشعراء بقوله « والمعاني المطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي، والبدوي، والقرويّ، والمدنيّ، وإنما في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة ،وضرب من النسج، وجنسٌ من التصوير»[٣] لم يرد في مقولته مصطلح (الأسلوب) إنما قصد إليه حينما أثار فكرة اختلاف المستويات في إطلاق الفكرة نفسها، وتميز وتفاضل الكُتّاب والشعراء تبعاً لتميز مستوى الأداء اللغوي.

واتضح مفهوم الأسلوب بشكل أكبر عند ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ) إذ رأى في مفهوم الأسلوب أنه الطريقة الإبداعية العامة للتأليف والأداء وأن العملية الإبداعية فنٌ متكامل من خلال إيراده لكلام الجاحظ الذي استحسنه واتفق معه.[٤]

وكان التصور الأكثر دقة لمفهوم الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ه) حين قال: «واعلم أن الاحتذاء

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أنه يبتدئ الشاعر في معنى له غرض وأسلوب، والأسلوب: ضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب يجيءُ به في شعره» [٥].

ويرى الجرجاني: أنه لا قيمة للفظة المفردة في ذاتها من جهة الجرس ولا من جهة الدلالة، ولكن المزية تكون في انتظامها مع مفردات أخرى في جمل أو عبارات . وهنالك تلاءم معناها مع معاني الألفاظ المنظومة معها في سلك واحد.

وأورد حازم القرطاجني لدراسة الأسلوب منهجاً خاصاً في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» فيقول: « فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية» . [٦]

تلاه ابن خلدون (ت٨٠٥ه) في تناول الأسلوب على أنه قضية دلالية وبيانية ونقدية، فيرى: أن لكل فن أساليب تختص به ولا تصلح لغيره، وأن المقامات المختلفة، ولكل مقام أسلوب يخصه، كما يرى أن جمال الأسلوب يكمن في الألفاظ، أما المعاني فموجودة عند كل إنسان، ويستطيع الإنسان التعبير عنها كيف شاء، والمزية في الصياغة (وهنا وافق الجاحظ في مقولته المشهورة والمعاني مطروحة في الطريق.....)

فيقول ابن خلدون: «جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذ حاولت التعبير عن مقصوده، ولم يحسن بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه». [٧]

من الملاحظ أن أغلب النقاد والبلاغيين القدامى أشاروا إلى مصطلح الأسلوب بشكل ضمني في دراساتهم ولم يفردوا دراسة خاصة بالأسلوب؛ لأن المفاهيم البلاغية في عصرهم تغنهم في الحديث عن فن القول والتعبير .

وفي العصر الحديث نشطت محاولات التجديد وفكرة بحث الدراسات البلاغية، نذكر منها:

دراسة حسين المرصفي في كتابه (

الوسيلة الأدبية) ودراسة أمين الخولي في كتابه (فن القول) وأحمد الشايب في كتابه (الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية- إذ وضح الشايب مفهوم الأسلوب منطلقاً من التراث البلاغي، فربطه بنظرية النظم، وأورد تعريفات لكلمة الأسلوب منها:

١. الأسلوب فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، تشبيهاً أو مجازاً أو كناية، تقريراً أو حكماً أو أمثالاً.

٢. طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.

٣. الأسلوب هو الصورة اللفظية التي تعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني.[٨]

حدد الشايب مفهوم الأسلوب في تعريفه الأول بالصورة الأدبية بشكلها العام شعراً ونثراً وأساليبها البلاغية، في حين ربطه في تعريفه الثاني والثالث بطريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء بألفاظ مختارة للتعبير عن المعاني هادفة التأثير في المتلقي، وتلك خاصية من خواص الشعرية التي تجعل من النص نصاً أدبياً فاعلاً.

أما عبد السلام المسدي فينطلق تعريفه للأسلوب من خلال ثلاث ركائز:[٩]

١. المخاطِب: وهو صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصيةً .

٢. الخطاب: رسالة مغلقة على نفسها لا يفض جدارها إلا من أُرسلت إليه.

٣. المخاطَب: وهو المتلقي الذي يحتضن الخطاب ويتأثر به .

ويؤكد المسدي أن النظريات التي تحدد الأسلوب كلها اعتمدت على إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة، متفاعلة.[١٠]

ويقصد بالركائز الثلاث (الباث، والمستقبل، والناقل) .

ويرى المسدي الأسلوب أنه من خصائص انتظام المركبات اللغوية ككل في الخطاب الأدبي، فهو مرتبط بالكل وليس بالجزء.[١١]

ويرى نور الدين السدَ أن الأسلوب هو:

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

«ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته، إنه سجنه وعزلته، العنصر الذي لا يحده التعقل والاختيار الواعي» .[١٢]

وقدم صلاح فضل طريقة صنف من خلالها تعريفات الأسلوب الكثيرة والمختلفة مراعياً المراحل الأساسية لعملية التوصيل الأدبية، فيرى أن هناك تعريفات للأسلوب تعتمد على ربطه بمنشئه فتعمد إلى تحليل الأسلوب من خلال عملية إبداعية ويسمى هذا الاتجاه بالاتجاه التوليدي.[١٣]

أما عن مفهوم الأسلوب في النقد الغربي فوردت تعريفات كثيرة ومختلفة، فيرى جوتة: «الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط الرفيع الذي يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادته والكشف عنه» .[١٤]

وإذا تطرقنا للتعريفات من خلال زوايا الركائز الثلاث تكون كما يلي:

١. من زاوية المخاطِب: يقول بوفون: « الأسلوب هو الرجل»[١٥]، إذ أن الأفكار لوحدها هي أساس الأسلوب ليس سوى انتظام الحركة التي تجعلها أفكاراً.

٢. من زاوية المخاطَب: يقول فاليري: « الأسلوب سلطان العبارة»[١٦]، ويقول ستندال: «الأسلوب هو أن تضيق إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بأحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»[١٧]، ويقول ريفاتير» الأسلوب قوة ضاغطة تسلط على حاسة القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلطة الكلام، وحمل القاري على الانتباه إليها»[١٨] فالأسلوب موجه إلى المتلقي، وتكمن براعة المبدع في درجة الإقناع التي يمتلكها أسلوبه للتأثير في نفس المتلقي.

٣. من زاوية الخطاب: قسم دي سوسير النظام اللغوي إلى قسمين: اللغة والخطاب، ورأى بأن الخطاب يشتمل على مستويين من الاستعمال: «الخطاب العادي النفعي «و «الخطاب الأدبي الفني».[١٩]

فأعطى بذلك مفهوماً للأسلوب انطلاقاً من النص في حد ذاته .

ويعرّف(شارل بالي) الأسلوب بأنه «تفجر طاقات التعبير الكامنة في اللغة» [٢٠]

والملاحظ أن القاسم المشترك بين المفهوم العربي والمفهوم الغربي للأسلوب هو

استعمال الأسلوب استعمالاً خاصاً للغة، إذ تقوم على عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة[٢١]، وفي النهاية يصبو الأسلوب إلى تحقيق غايتين هما «الإقناع والإمتاع» للمتلقي.[٢٢]

أما نشأة علم الأسلوب(الأسلوبية) فقد تزامنت مع ظهور علم اللغة الحديث(اللسانيات) على يد (دي- سوسير) الذي ميز في دراسته بين (اللغة) و(الكلام)؛ فاللغة هي نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس، والكلام هو صورة اللغة المتخصصة في الواقع باستعمال فرد لها في حالة معينة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام أي (اللغة) في صفاتها الأساسية، ولكنه يختلف عنه في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة، فلكل فرد من المتكلمين طريقته الخاصة، وأسلوبه في استعمال الإمكانيات اللغوية، ومن هنا اهتم أتباع (شارل بالي) وهو أحد المؤسسين الأوائل للأسلوبية الحديثة بالمظاهر الأدبية والإفادة من آراء العالم اللغوي (دي- سوسير) فلا يمكن تعريف العمل الأدبي بأنه عمل تصويري أو تخييلي حسب، بل أنه عمل يقوم اساساً على استعمال اللغة استعمالاً غير عادي وبأساليب غير اعتيادية، وعلى وفق هذه النظرية يُعد (العمل الأدبي) نوعاً من الكتابة يمثل بحسب قول الناقد الروسي(رومان جاكوبسن) تجاوزاً منظماً على الكلام الاعتيادي؛ لأن الأدب يحول ويكشف اللغة الاعتيادية ويحيد بصورة منتظمة عن الكلام العادي .

وهكذا فإن وظيفة المحلل الأسلوبي تطورت على يد (بالي) وتلاميذه؛ لتصبح أكثر خصوصية وهي تبحث عن القوانين الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي، فالأسلوبية كما عرفها (بالي): دراسة العناصر المؤثرة في اللغة، وقد اعتبرت هذه العناصر المؤثرة إضافات اختيارية إلى معنى تقرر سابقاً.[٢٣]

أسلوبية الرواية:

يعد الناقد الروسي (ميخائيل باختين) أول من وضع أسس ومعايير أسلوبية الرواية، إذ تضمنت كتابة جمالية ونظرية الرواية فصلاً في صميم الموضوع بعنوان

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

(الأسلوبية المعاصرة والرواية) قدم من خلاله كيفية دراسة الرواية دراسة أسلوبية بإجراءاتها ومعاييرها المختلفة.(٢٤)

انتقد باحثون الأسلوبية التقليدية التي تعزز أسلوب الكاتب ووضع أنماطاً تأليفية جديدة تقوم عليها أسلوبية الرواية المعاصر، وتتمثل هذه الأنماط في ما يأتي:(٢٥)

١. السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف (في أشكاله وصوره المختلفة كلها) وهو كلام الكاتب الذي تدخل إلى أسلوبه الأدبي أساليب أخرى غير أدبية كالوصف والفلسفة والاجتماع والأخلاق وما إلى ذلك من الأساليب.

٢. أسلبة(styli station) أشكال السرد الحياتي اليومي الشفوي كاللهجات العالمية ولغة الحياة اليومية.

٣. الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي، لكنه الخارج عن نطاق الفن كالمحكيات الأخلاقية، والفلسفة والعلمية والخطابية.... الخ .

٤. كلام الأبطال المفرد أسلوبياً.

فالرواية من منظور باختين « ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة».(٢٦)

«فأسلوبية الرواية ليست كامنة في اللغة التي يكتب بها الروائي، ولكن في العلاقات التي يقيمها بين مختلف اللغات؛ فاللغات موجودة، ولكن ليست لها قيمة في ذاتها بقدر ما تكون لها هذه القيمة؛ لأنها موجودة بجانب بعضها البعض، إذ أن المظهر الأساسي لأسلوبية الرواية ليس هو مشاكل اللغة في حد ذاتها، ولكن هو مشاكل تشخيصها.(٢٧)

فإن كان الأسلوب في الفن الشعري يقوم على العلاقات بين الألفاظ، فأسلوبية الفن الروائي تكمن في العلاقات بين لغات الشخصيات المختلفة، كل بحسب مستواه الفكري والاجتماعي، وهنا تبرز كفاءة كاتب الرواية وقدرته على خلق المشهد أو الصورة بنص يتلاءم مع مستوى الشخصية الفكري والاجتماعي؛ فيرتفع مستوى اللغة

عن لسان الشخصية المثقفة، ويهبط عن لسان الشخصية العادية من عامة الناس، وأحياناً يلجأ الكاتب إلى استعمال بعض أساليب اللهجة العامية ومفرداتها وأمثالها الشعبية على لسان بعض الشخصيات، فيتحول الروائي إلى مؤسلب للأساليب، فالروائي لا يتحدث بأسلوبه الخاص بل يتقمص من خلال أبطاله عدداً من الأساليب؛ وإن تدخل بشكل مباشر فلا يكون أسلوبه إلا واحدا من تلك الأنماط المتعددة والمتشابكة.(٢٨)

والسرد هو قص أو خطاب أدبي عن لسان السارد، والسردية هي الطريقة التي تُروى بها الرواية، والاثنان يتفرد باختيارهما القاص الذي يرتئي لنفسه الأسلوب الخاص الذي يعرض مادته، فيكون لكل نص أدبي (سردي) خصائص أسلوبية ذاتية تختلف عن الآخر أو تميزه عن غيره من النصوص.

ويعد السرد الأسلوب المنظم لأحداث الرواية وشخصياتها في فضاءاتها وأزمنتها وفق صياغة فنية تحكمها قواعد كتابة القصة وأركانها الأساس .والرواية بدورها ماهي إلا» سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكوَن عالم الرواية؛ لذلك لايمكن الولوج لهذا العالم إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، وهكذا يتحول مفهوم السرد من مجرد عرض للأحداث إلى نظام من التواصل، وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه، وينطلق منه.(٢٩)

ويعد الراوي الشخص الأول الذي يخلق علاقة واسعة بينه وبين القارئ مستعملا الضمائر الخاصة بالمتكلم، وإن كان مجهولا يستعمل ضمائر الغائب . ويراعى في البناء الأسلوبي للرواية ثلاثة أمور: «تجسيد للغة العربية، وتعبير تخييلي فني عن الواقع، وأسلوب أدبي يراعي التقاليد البلاغية العربية، وتقنيات الجنس الروائي».(٣٠) فيكون أسلوب الراوي أو السارد هو المحور الأهم في الرواية فيطلق شرارة الجذب الأولى لنقل القارئ من عالم الواقع إلى فضاءات الرواية محققا الدهشة والتفاعل .

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

رواية ذاكرة الجسد :

رواية من تأليف الكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي)، وهي حائزة على جائزة نجيب محفوظ لعام **١٩٩** م .

صدرت سنة **١٩٩٣**م في بيروت، وبلغت طبعاتها حتى فبراير **٢٠٠٤**م (**١٩** طبعة).

خلاصة الرواية :

بطل الرواية الرسام (خالد بن طوبال) الثائر ضد الاستعمار الفرنسي آنذاك، والذي فقد ذراعه أثناء الحرب، يقع في غرام فتاة جميلة تدعى (حياة) الاسم غير الرسمي الذي حملته وهي ابنة المناضل الجزائري الشهيد الذي كان خالد يعمل تحت إمرته أثناء الثورة . ولم يذكر اسمها الحقيقي في الرواية إلا مرة واحدة تلميحا (أحلام).

أغرمت حياة بخالد (دون اعتراف منها) ومع ظهور صديق له يدعى (زياد) وهو مناضل في الثورة الفلسطينية تتشابك الأحداث مع حدة الصراع النفسي عند خالد شكا وغيرة وألما إلى أن أنهت هذا الصراع (حياة) بقرارها من الزواج بشخصية كبيرة وذات نفوذ في الحكومة الجزائرية مع استشهاد صديقه زياد ومقتل أخيه أدى الى الانهيار الكلي لحياة خالد .

كان السارد (خالد بن طوبال) رمزا وطنيا أحدثت واقعة بتر يده أثناء الحرب منقلبا مهما في حياته إذ تحول من ثائر إلى رسام، ومن مواطن يعيش في (قسنطينة) إلى مغترب مقيم في (باريس)، وهنا تكمن المفارقة التي حولته من ثائر ضد الاحتلال الفرنسي إلى مقيم في فرنسا بعد الاحتلال.

أسلوب هيمنة الراوي:

الراوي ليس إلا أداة من صنع المؤلف (الروائي) يلقي على عاتقه مسؤولية رواية الأحداث وفق رؤيته؛ فيكون الراوي في بعض الروايات الصوت المهيمن على مسار الرواية ،يقدم شخوصها من خلال وجهة نظره التي تستند إلى الطبيعة التكوينية لتلك الشخصيات وتصرفاتها. ويرتبط الراوي مع الشخصيات الأخرى بعلاقات متفاوتة في درجة القربى، وأول من تكلم عن تلك العلاقات هو (هنري جيمس) ثم تلاه (بيرسيل وبوك) .

قُسِّمَت هذه العلاقات على أسلوبين

لتقديم السرد:

الأول: التقديم المشهدي وينشأ الخطاب فيه كأنه متزامن مع وقوع الأحداث، ويبدو الراوي في عزلة عما يجري .[٣١] وهو يجمع بين العرض والرؤية (الراوي = الشخصية) بحسب التقديم الذي وضعه تودروف.[٣٢]

الثاني: التقديم البانورامي: وفيه تكون الكلمة للراوي حسب، ويراه لوبوك تقليديا من حيث هيمنة صوت الراوي، فيغدو ذا طبيعة تصويرية؛ حيث سيادة الراوي العليم على كل شيء، يعلم ماضي شخصياته وحاضرها وربما يتنبأ لها بما سيواجهها .[٣٣] وهذا النوع من السرد طغى على رواية (ذاكرة الجسد) موضوع دراستنا إذ أعطى للراوي أحقية الهيمنة في تقديم الأحداث والشخصيات مقابل قلة الحوار بين شخصيات الرواية.

إذ هيمن السارد (خالد بن طوبال) على فضاءات الرواية مكانا وزمنا وحدثا، بدءا من مدينته (قسنطينة) الثائرة ضد الاستعمار الفرنسي، وانتهاء باستقراره في (باريس) ثم عودته الأبدية إلى (قسنطينة)، عرض السارد حال الناس في قسنطينة وأجزاء من جغرافيتها مركزا على (الجسور) التي طالما نالت اهتمامه واقعا وفنا. كما توقف عند الحياة الاجتماعية هناك وتأريخ الشخصيات الأصيلة كشخصية قائده في الثورة (سي الطاهر) وشخصية صديقه الثائر الفلسطيني (زياد) وشخصية (والدته) التي لم تنازعها عنده امرأة أخرى .وتوقف عند الشخصيات الانتهازية كشخصية عم حبيبته (حياة) وهو شقيق قائده في الثورة، وشخصية الضابط الفاسد الذي تزوج من حياة !

كما عرض بعض العادات والتقاليد وماآلت إليه الجزائر عموما من حياة سياسية بعد الثورة، والمحور الرئيس في الرواية حبيبته (حياة)إذ جعلها (خالد) رابطا رئيسا بينه وبين (قسنطينة) مدينتهما؛ فكانت (حياة) رمزا للمدينة ورمزا لجسورها ورمزا لجمالها، وفي النهاية كانت رمزا لسقوطها !

رسم السارد خطوط الرواية بين مكانين (قسنطينة) و (باريس) وزمانين (قبل الثورة وبعدها) وسلط الضوء قويا على (حياة) الحبيبة التي فضلت الجاه والمال وأضاعت

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

قيم والدها الشهيد لتتزوج من ضابط فاسد من منظومة حكومة بعد نهاية الاحتلال .

وعبر أساليب المنولوج والاسترجاع والوصف وبصوته المهيمن الذي خفتت أمامه أصوات الشخصيات الأخرى، بل حتى صوت الحبيبة لم يظهر إلا في لقاءات قليلة وقصيرة جمعتها مقابل قوة صوت المتحدث عنها؛ كانت له القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا؛ فاستحال إلى شخصية مركزية في الرواية .

المبحث الأول
أسلوبية الصور التشبيهية والاستعارية

السرد هو لغة الرواية القائم على التصوير والحكي، ونقل الحدث من مجال الواقع إلى الصورة اللغوية، ورسم ملامح الشخصيات ودلالاتها وأفعالها وعلاقاتها ونظم الدوال في إطار قوانين محددة؛ فالصورة علامة دالة داخل النسيج الروائي تقيم علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، وهي عنصر من العناصر الحاسمة في تشكيل وإبراز التركيبة النفسية والخلفية المعرفية للروائي والرواية في آن واحد .[٣٤]

وتعد الصورة البلاغية بوتقة لعناصر منصهرة، قابلة للانشطار، ووجودها في العمل الروائي كوجودها في أي عمل إبداعي آخر، لكن تشكلها في العمل الروائي له طابع خاص مميز بحسب طريقة إطلاقها من المؤلف (الروائي) . فالبلاغة عرفت الصور: أنها انحراف عن الاستخدام العادي، فتبتعد عن الطرق المألوفة للكلام وتأخذ تحولات وأشكالا مختلفة « فإذا كانت الصورة في الشعر قد درست بطريقة تجزيئية اعتمادا على مقاييس بلاغية أو مقاييس النقد الشاعري الحديث؛ فإن الفهم الكامل للصورة ووظيفتها في الكتابة الروائية لايتم إلا في ارتباط مع فهم نوعية الجنس الروائي واختلافه مع الأجناس الأخرى المجاورة أو المفارقة له..... فالتعبير بالصورة خاصية شعرية، ولكنها ليست خاصة بالشعر»[٣٥]

ويرى باختين الرواية «شكلا من أشكال اللغة شأنها شأن الشعر، إلا إنه يعتقد بأن

لغة الرواية أغنى بأبعادها ومقاصدها من اللغة الشعرية؛ لأن مختلف الشخوص بطبائعهم واهتماماتهم المختلفة يستعملونها ويضيفون عليها قيمة متميزة مفعمة بالخصب والعطاء»[٣٦] فالصورة تساهم إلى حد كبير في تحقيق النمذجة الجمالية للرواية، باعتبارها عنصرا تكوينيا (بنائيا) وأسلوبيا بما تضفيه على العمل الروائي من أبعاد لم تكن تتحقق لولاها، فالصورة الروائية تعمل على إبراز العناصر المشكلة للعمل الروائي؛ وذلك برسم ملامح وسمات تلك العناصر؛ فتقرب القارئ من المتخيل الحكائي، فتتماهى الصورة مع مكونات العالم الروائي؛ إذ تلقي بظلالها على تلك المكونات وتلفها تحت جوانحها، إلا أن هذا التماهي لايمنع عزل الصورة بمفردها إذا اقتضت المقامات والسياقات ذلك، فكما يجوز لنا أن نتكلم عن صورة السارد، صورة الشخصية، صورة الحدث الروائي، صورة الزمان، وصورة المكان، يجوز كذلك أن نتحدث عن الصورة باعتبارها مكونا أسلوبيا وسيميائيا يساهم في بلورة الكتابة الروائية[٣٧] . فتعامل أولمان مع الصورة الروائية من حيث هي مجازات شعرية أو شاعرية، واستشرق حدودها البلاغية مثلما تستشرق حدود التشبيهات والاستعارات والكنايات الشعرية على الرغم من أن الاستعارة أو التشبيه يفقد حتما كينونته الشعرية عندما يرد في سياق جنس أدبي مغاير كالرواية .[٣٨]

من المعروف أن الأساليب البلاغية ولاسيما التشبيه والاستعارة والتضاد والتقابل شاعت على نحو واسع جداً في دواوين الشعراء قدامى ومحدثين، ونجدها على نحو أقل في أجناس النثر الأخرى ولاسيما تلك التي تقترب من المقالة الأدبية أو السيرة الذاتية ولم نجدها في القصة أو الرواية إلا على نحو نادر وقليل . غير أن رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي خرقت ماهو مألوف وماتعودنا عليه في استثمارها للأساليب البلاغية بشكل واسع مقتربة من فضاءات الشعر الحافلة بالتخييل، ولأن الرواية اعتمدت على الصوت الواحد، وخطاب الراوي الواحد، فقد انحصرت الكثير من التشبيهات والأساليب البلاغية

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

الأخرى باتجاهين.. إما بالمحبوبة المخاطب أو المتكلم المرسل، ومتفرقات هنا وهناك على بعض مفردات مدينته. كثيراً ما يشبه محبوبته بالمدينة التي يصعب تحديد صورتها ورسم أبعادها «ولأن المدن كالنساء»[٣٩] لا يمكن التكهن بتقدير أبعادها وتحولاتها كمدينة (قسنطينة)التي عاش فيها مرحلة فتوته وبعض شبابه «كنت أشهد تغيرك المفاجئ وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرية»[٤٠]

وهذا النص في تدفقه وإتساع سريانه، يختلط فيه التشبيه والاستعارة والكناية، على نحو يؤكد الطاقة الشعرية العالية لدى الراوية...

ويكرر صورة المدينة التي يراها في عنقها وتحولاتها وجمالها وغموضها هي الأقرب إلى صورة هذه المحبوبة الغامضة «أنت مدينة ولست امرأة، وكما رسمت قسنطينة رسمتك أنت»[٤١] شخصية غامضة لا يمكن تحديد ما ترغب أو ما تريد، وكثيراً ما يشبهها بالنجمة الهاربة

«أراك تمرين قريبة واحدة كنجمة هاربة».[٤٢]

ويشبه صورتها بالنوافير « صوتك مازال يأتي كصدى نوافير المياه وقت السحر»[٤٣] غير أنه في موقف آخر يستحضر قسوتها وجبروتها وتقلبات مواقفها فيقول: «كنت في الواقع امرأة زوبعة، تأتي وترحل وسط الأعاصير والدمار»[٤٤] وأمام عنفوان هذه المحبوبة، يجد نفسه يتضاءل، وهو يشعر أنها لا تحمل له نفس ما يشعر به، بل وأنها على وشك أن تكون لغيره، بعد أن دخل عنصر آخر إلى علاقته بها «كنت معطفاً لغيري وبرداً لي.. وكنت الأحطاب التي أحرقتني بدل أن تدفئني».[٤٥]

وكثيراً ما تتداخل صور التشبيه بالاستعارة لأن الاستعارة تحلق بعيدا في الخيال، يقول بروست: «أظن بأن الاستعارة وحدها بإمكانها أن تمنح نوعاً من الخلود للأسلوب».[٤٦]

وقد سبق أن قال آرسطو: «ليس هناك أعظم شيء من أحكام السيطرة على الاستعارة، إنها الوحيدة التي لا يمكن أن

تنقل إلى الآخر... إنها علاقة العبقرية» .(٤٧)

ويكرر ما آل إليه حبه لها.. وتأثيره الجارف بقوله: « أنا الذي حولني حبك إلى مدينة إغريقية، لم يبق منها قائماً غير الأعمدة الشاهقة المتآكلة الأطراف».(٤٨)

«ويا بركاناً جرف من حولي كل شيء».(٤٩)

ثم يعود مستذكراً لحظات اللهفة والشوق إليها .. فيخلق التشبيهات ذات البعد الاستعاري.

«غادرت القاعة مثلما جئت، ضوءاً يشق الطريق انبهارا عند مروره، متألقا في انسحابه، كما في قدومه يجر خلفه أكثر من قوس قزح، وذيلا من مشاريع الأحلام». (٥٠)

غير أنها بعيدة جداً وهو غير قادر على الإمساك بها «كيف لي وقتها أن أطارد نجمك المذنب الهارب».(٥١)

و»أكبر ذنوبي على الإطلاق كنتِ أنتِ، المرأة الوحيدة التي لم أمتلكها، والذنب الذي لم اقترفه حقا».(٥٢)

ثم يستمر في تصوير ما آل إليه « كنت أنا غائبها الذي لم يعدْ، ومريضها الذي لم يشفَ وصغيرها الذي لم يكبرْ».(٥٣)

وكثيراً ما يشبه نفسه بذلك الجسر المعلق، المتأرجح بين السماء والأرض، «مازالت الطيور تعبر هذا الجسر على عجل وأنا أصبحت جسراً معلقا هنا».(٥٤)

وأصبح كجسور قسنطينة معلقاً مثلها بين صخرتين وبين رصيفين.

حتى الذاكرة التي يمكن أن يستدعيها مباشرة لكونها استذكارا نجده يطلقها عبر صور شعرية عالية «فالذاكرة في مناسبات كهذه لا تأتي بالتقسيط، وإنما تهجم عليك شلالا يجرفك إلى حيث لا تدري من المنحدرات».(٥٥)

وحين يستعرض معاناة وطنه، وما عاناه خلال الاحتلال أو بعده يطلق هذه الصورة المثيرة «الآن نحن نقف جميعاً على بركان الوطن الذي ينفجر، لم يعد بوسعنا إلا أن نتوحد من الجمر المتطاير من فوهته، وننسى نارنا الصغيرة».(٥٦)

نلاحظ أن أغلب صورة المتألقة تتحرك

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

في ثلاثة محاور (الحبيبة) و(المتحدث) ثم (الجسور)، وأغلبها ذات طابع بصري وسمعي.

وكثيراً ما تتداخل الصورة السمعية بالبصرية في ارتباطها بتجارب ومعاناة، يقول: «هناك مدن جميلة كذكرى، قريبة كدمعة، موجعة كحسرة».[٥٧]صورة خارجة عن المألوف، خارجة عن ما قرأناه .. مدن كذكرى .. وقريبة كدمعة.. وموجعة كحسرة.. إن أغلب هذه الصور وإن بدا عليها أحياناً البعد البصري أو السمعي لكنها في الغالب تنبع من أعماق نفسه، ومن عنف تجربته وحتى وهو يشبه حبه لها « صحراء من الرمال المتحركة لم أدر اين اقف فيها». [٥٨] فهنا الصحراء تتخطى الرؤية البصرية إنها هنا معادل كوني يتجاوز حدود الرمال المتحركة.

المبحث الثاني
أسلوبية الصورة الكنائية

الكناية كما وردت في تراثنا اللغوي والنقدي هي أن يقول المتكلم شيئاً وهو يقصد شيئا آخر، عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: « أن يريد اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيؤتى به إليه ويجعله دليلاً عليه»[٥٩]، وهي أن يعبر بها عن شيء، يفضي إلى دلالة أخرى ،

إن أغلب الكنايات التي تحركت في رواية ذاكرة الجسد دارت في ثلاثة محاور رئيسة وهي التي ظلت تمتد على أغلب صور التشبيه والاستعارة والمتقابلات الأخرى، كنايات حول المحبوبة وحول نفسه والوطن والجسور وما بينهما، يقول مخاطباً هذه المحبوبة «فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلعتك، ما أجمل أن تعود أمي في سوار معصمك، ويعود الوطن اليوم في مقدمك»[٦٠] يكني عن فرحه وسعادته بقدوم حبيبته؛ فيطلق صورا لها أبعادها التخيلية الأكثر احساساً وشاعرية من خلال

عودة الشهداء الذين يحبهم وعودة أمه التي يحبها وعودة الوطن بعيدا عن جراحه وانكساراته. صور عشقتها ذاكرته وكان يراها في حبيبته التي لاتستحقها !

ويخاطب هذه المحبوبة غير المبالية « قادمٌ إليك أنا من سنوات الصقيع والخيبة من مدن الثلج والوحدة.[٦١]

سنوات الصقيع ومدن الثلج .. أي بلاد أوربا الذي اضطر العيش فيها بعيداً عن وطنه، حيث الوحدة والبعد عن الأهل والأحباب .

ثم يعود مهاجماً نظام بلده السياسي.. أو وطنه الذي لم يحتضنه.. «نحن ننتمي إلى أوطان لاتلبس ذاكرتها إلا في المناسبات، بين نشرة وأخرى، وسرعان ما تخلصها عندما تطفأ الأضواء»[٦٢] أي أن هذه الأنظمة التي ابتلى بها وطنه لا تتذكر تاريخها المجيد وبطولات رجاله إلا في المناسبات الرسمية المتباعدة كمظهر دعائي ليس غير، وحين تنتهي تلك المناسبات، سرعان ما تعود إلى الواقع المأساوي لذلك هو يحاول في بلاد الغربة أن يتأقلم ويتعود على الواقع الجديد بعيدا عن وطنه، «رحت أؤثث غربتي بالنسيان، أصنع من المنفى وطنا آخر لي، وطنا ربما ابديا، علي أن أتعود العيش فيه»[٦٣]

تأثيث الغربة بالنسيان، كناية عن محاولة التأقلم ومحاولة التناسي غير أنها محاولات خائبة، لأن الوطن يصعب الإفلات منه، وإن كان هذا الوطن يصبح قاسيا بعيدا عن رحمة الأمهات مثل بعض الآباء،» فهناك أوطان لا أمومة لها، أوطان شبيهة بالآباء».[٦٤] تطرف الراوي هنا في تشبيه الوطن بالآباء., فهنالك من الآباء من يمتلك من الرحمة والعطف لا يقل عما تحمله الأمهات.

وحين يتحدث عن شعر صديقه المقرب(زياد) يقول: «في الواقع لم يكن ذلك الرجل يكتب.. كان فقط يفرغ رشاشة المحشو غضباً وثورة في وجه الكلمات»[٦٥] أنه لا يكتب لغة فقط .. ولا شعراً موزونا فقط، أو ينضد صورا وتراكيب حافلة بالإيقاع، إنما هو يطلق تجربته النضالية، الدافقة، ومواقفه ضد المحتل وضد الأوضاع المهترئة عبر أسلوبه الذي لا يشبه أي أسلوب .

ثم يعود إلى الصدفة التي جعلته يلتقي

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

بهذه الحبيبة، فقد ابتعد عنها أكثر من عشرين عاما طفلة مازالت صورتها ماثلة في ذاكرته غير أن القدر شاء أن يلتقيا في معرض لرسم لوحاته، قال: «الذين قالوا أن الجبال وحدها لا تلتقي. أخطأوا والذين بنوا بينها جسوراً لتتصالح دون الزلازل والهزات الأرضية الكبرى، وعندها لا تتصالح وإنما تتحول إلى تراب واحد» [٦٦]هكذا كانت النتيجة حينما التقيا أو حين ما آل إليه اللقاء فيما بعد حدثت الهزة الأرضية التي لم تكن متوقعة. «فقد كان أحدنا بركاناً وكنت أنا الضحية» [٦٧] لاسيما بعد أن تأكد أن هذه المحبوبة ستذهب إلى غيره لا عن حب وإنما لأحد الكبار في سلطة بلده.. شعور بالخيبة وهو القائل لها «قادمُ إليكِ أنا من سنوات الصقيع والخيبة، من مدن الثلج والوحدة»[٦٨] وربما بكى «يوم اكتشفت وأنا أذرف دمعة رجالية مكابرة: أنه يحدث للرجولة أيضا أن تنكس أعلامها، وترفض حتى لعبة المجاملة أو منطق الكبرياء الرجالي»[٦٩] يحدث للرجولة أن تنكس أعلامها كناية عن الاعتراف بالضعف الإنساني أمام الأحداث والمصائب» مما جعله في لحظة حزينة يقول «في هذه النقطة المعلقة بين الأرض والسماء والهاربة من ذاكرة إلى أخرى، أجلس على مقعد في الدرجة الثانية للنسيان»[٧٠] يحاول أن ينسى، لكن ذلك أشبه بالمستحيل ولذلك قال من الدرجة الثانية للنسيان وليس الدرجة الأولى . ويبقى مؤمنا ومؤكدا أن الإنسان يظل همه الأكبر هو «التحايل على الجسور هو الهدف الأزلي الأول للإنسان الذي يولد بين المنحدرات.. والقمم»[٧١]

المبحث الثالث
أسلوبية التضاد والمقابلة

التضاد أو الطباق: يجمع بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل تضاد صريح أو هو إيجاب وسلب.

ومن الطباق نوع يسمى مقابلة أو تقابل وهو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب .[٧٢]

ويمكن القول أن رواية ذاكرة الجسد حفل أسلوبها على نحو لافت بأشكال متنوعة لتقنية التضاد والمقابلة، ليس في مستواها المحدود وإنما في أبعادها العليا،

مشكلة صوراً فيها الكثير من الغرابة والإدهاش. علماً أن أغلب تلك المقابلات والتضادات تتحرك في ثلاثة محاور كما في الصورة التشبيهية والاستعارية. وكثيرا ما تتداخل هذه التقنيات في سياق واحد، وصورة واحدة.

يقول مخاطباً هذه المحبوبة « لم يكن أجمل من عينيك سوى عينيك فما أشقاني وما أسعدني بهما»(٧٣) وللقارئ أن يتأمل تلك المسافة الدرامية بين الشقاء والسعادة... وفي لحظة أخرى وهو يعيش تجربة فريدة، وحب عنيف لمقابل غير آبه «فما أجمل الذي حدث بيننا، وما أجمل الذي لم يحدث .. ما أجمل الذي لن يحدث»(٧٤) تقابلات بين ما حدث ولم يحدث ولن يحدث لا نجدها إلا في أسلوب شعري عال يتحدث عن تجربة هو لم يستطع أن يمسك حدودها فهو ما يزال مأخوذا بحب عرف بدايته ولكنه لا يعلم نهايته .. يقول: «هاهو القلم إذن الأكثر بوحا الأكثر جرحا»(٧٥) نلاحظ مع التضاد طاقة التجنيس، والسجع في كثير من تفاصيل هذه الرواية المتميزة فضلا عن التكرار الجميل .

يقول في معرض الحديث مقارناً بينه وبين هذه المحبوبة المتعالية: «أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه، وأنا الذي تعلقت بك لأنسَ ما كنت أعرفه»(٧٦) هاهي تحاول أن تعرف مالم تكن تعرفه عن هذا الرجل الرسام مقطوع الذراع والذي كان الصديق الحميم لأبيها أما هو فأنه يحاول أن ينس أو يتناسى عامدا ما يعرفه عن طفولتها وعلاقته الأخوية بوالدها.

ثم يشطح خياله حين وجد نفسه أن سرعان ما حولها إلى أكثر من إنسان: «أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة.. وحولته من حجارة كريمة إلى حصى».(٧٧)

كانت صورتها وهي تتحول في نظره إلى مدينة بكل امتيازاتها وجمالها .. تقابلها صورته التي حولتها من رجل يحمل كل القيم العليا إلى رجل لاقيمة له بعد أن استبدلته برجل انتهازي!

وهو يؤكد مرة أخرى إحساسه بالخيبة والخذلان لكنها في رأيه خيبته الأجمل «عزائي اليوم أنك من كل الخيبات، كنت خيبتي الأجمل»(٧٨) خيبته الأجمل لكونها احتلت

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

جزءاً مهماً ومدهشا من تاريخ حياته، وكإنه يستلذ بتلك الخيبة من باب التلذذ بتعذيب النفس (المازوكية) على عكس خيباته الأخرى التي لم تترك في نفسه إلا الجروح والانكسارات.

أغلب الانكسارات هي انكسارات وطنه الجزائر وظروف الاحتلال ومعاناة المقاومة وما آل إليه بطولات الرجال زملائه «هناك أوطان تنتج كل مبررات الموت وتنس أن تنتج شفرات الحلاقة»[٧٩] ساخراً من أغلب الأنظمة العربية التي لا تستطيع أن تقدم إنجازا مناسباً لكنها قادرة أن تنتج كل أسباب الموت والخراب وتصفية الثوار .

ويذهب في الهجوم على هذه الأنظمة قائلاً: « لا أذكر من قال: يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلم النطق وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمت «[٨٠]

مفارقة ومقابلة قاسية بين ما يتعود عليه الإنسان، ما يعد لنفسه من آمال وأحلام وقدرة على أن يقول مايرغب أو ماذا يحلم، فيباغت بأن الأنظمة ولا سيما العربية تحرص على لجم فمه وإسكاته .. ومصادرة حريته.

يعود مرة أخرى متحدثاً عن هذه المحبوبة غير المبالية الذي لم يلتق معها في بيته إلا قليلاً.

«هذا البيت الذي أصبح جنتي في انتظارك والذي أصبح جحيما في بعدك»[٨١] يتأرجح بين شوق الانتظار وألم البعد، وأغلب صوره تركز على التقابلات بينه وبينها، بين لا مبالاتها وبين معاناته «أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة وحولته من حجارة كريمة إلى حصى»[٨٢]

وأحياناً يحاول أن يعزي نفسه محاولاً استمراء انكساره وهزيمته «ففي حياة كل رجل خيبة ما وهزيمة ما ربما كانت سبباً في انتصار آخر»[٨٣] ربما يشير بذلك إلى نجاحه في فنه كرسام أصبح معروفاً ..

ويكرر لهذه المحبوبة رغبته في الحديث عن مدينة قسنطينة التي شهدت انتهاء حبه الخائب.

«سأحدثك عن تلك المدينة التي كانت طرفاً في حبنا، والتي أصبحت بعد ذلك سبباً في فراقنا، وانتهى فيها مشهد خرابنا الجميل»[٨٤] وفي مقابلة أخرى مؤلمة يستذكر

ما خسره وقت النضال، أيام الشباب، وما خسرته هذه المحبوبة « كان جرحي واضحاً وجرحك خفيا في الأعماق، لقد بتروا ذراعي وبتروا طفولتك» .[٨٥]

وفي معرض المقارنة بين حياته في فرنسا البلد الغريب وما يخسره هناك وبين حياته في وطنه وما يخسره فيه يقول مستثمراً بنية التقابل «تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جروحك ويرفضك أنت، فأيهما تختار وأنت الرجل والجرح في آن واحد».[٨٦] بل أن المفارقة أنه كان ثائرا في بلده ضد الاحتلال الفرنسي وفقد ذراعه أثناء الثورة ثم يؤول به الأمر أن يعيش ويستقر في فرنسا !!

المبحث الرابع
أسلوب الجناس والسجع

ومن جماليات أسلوب رواية ذاكرة الجسد هذا التدفق اللغوي والتناسق الصوتي عبر أشكال من الجناس والسجع غير المتكلف، يقول مخاطبا محبوبته:

«لم يكن أجمل من عينيك سوى عينيك، فما أشقاني وما أسعدني بهما»[٨٧] الملاحظ أن أغلب هذه الصور لا تأتي زخرفاً أو زينة وإنما هي تعود إلى تجربته ومأساته، ويقول لها:

«لم تكوني امرأة – كنت مدينة، مدينة بنساء متناقضات .. مختلفات في أعمارهن وفي ملامحهن وبثيابهن وعطرهن وفي خجلهن وفي جرأتهن»[٨٨] يصعب عليه أن يحدد ملامح هذه الشخصية التي يحبها، إنها مدينة بكل ما فيها من تناقضات أو تقابلات وتشابهات، ثم يكرر مرة أخرى مختصراً جانباً من تجربته معها، فما أجمل الذي حدث بيننا.. ما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث»[٨٩] فهو ما يزال متفائلاً خائفاً من نهاية قد تنهي علاقته معها... ويستمر مؤكداً هذه الثنائية عبر كثير من التقابلات.

«هل أقاوم هذه الرغبة الجنونية كلها بهاتين القصيدتين معها كما عشتها معك ودونك بعد ذلك بسنوات رغبة وعشقاً وحلما وحقدا وغيرة وخيبة وفجائع حد الموت»[٩٠]

وعبر هذه اللغة الحافلة بالإيقاعات على مستوى الجناس أو السجع تتحرك الكثير من

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

صور أسلوب الرواية .

«هاهو القلم إذن الأكثر بوحا والأكثر جرحا».[٩١]

«أدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه... وإنما ما يسكننا» .[٩٢]

« نرسم الخارج والمظاهر التي خارج حدود تجربتنا .. وإنما نرسم ما يعمل في أعماقنا معاناة وتجارب وأحاسيس يصعب إسكاتها ويكثر أحياناً سرد التفاصيل، ويكرر صوراً فيها كثير من الغرابة .

«لا تحاولي أن تعودي إلي من الأبواب الخلفية، ومن ثقوب الذاكرة، وثنايا الأحلام المطوية، ومن الشبابيك التي أشرعتها العواصف».[٩٣]

وحين يشبهها بقسنطينة بكل تفاصيلها: « كنت أشهد تغيرك المفاجئ، وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها، وذاكرتها ومغاراتها السرية، تزورين أولياءها، تتعطرين ببخورها».[٩٤] ويستمر في مخاطبتها عبر توافق الكلمات وتوازيها: «قررت في سري أن أحولك إلى مدينة شاهقة، شامخة، عريقة، عميقة، لن يطالها الأقزام والقراصنة».[٩٥] «كنت ممتلئا بالعشق، بالشهوة، بالجنون، كنت أخيرا سعيدا».[٩٦]

جماليات الجناس والسجع كانت سمة من سمات أسلوبية الرواية، وتبرز هذه السمة حين يخاطب المحبوبة، لكنها تتراجع حين يتحول إلى سارد للأحداث أو يتحدث عن تفاصيل أخرى.

خاتمة

تحركت رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي عبر مهيمنات رئيسة: (العاشق السارد، الحبيبة، قسنطينة، الجسور) وأخذت منحى مختلفا عما تعودناه في الروايات بأنواعها؛ إذ اقتربت كثيرا من الشعرية باستثمارها لطاقة تخييل عالية وأساليب بلاغية جعلت من نصها الروائي في معظم أجزائه نصا مفعما بالصور الشعرية التي لامست ذهن المتلقي مثيرة به الدهشة والإعجاب! وتناولت دراستنا تلك الأساليب من تشبيه واستعارة وكناية وتضاد ومقابلة وأساليب بديعية، ومن خلال نجاح استثمارها شكلت رواية (ذاكرة الجسد) الخطوة الأولى والأنموذج الأمثل للرواية الشعرية .

كان الحظ الأوفر في السرد للحبيبة، تلتها المدينة (قسنطينة) وجسورها التي تحولت إلى رموز؛ لأنها كانت الشاهد على تأريخ تحولات بلده ومؤشر تقلباته، والأحداث السياسية التي حددت مصير الجزائر وبالتالي حددت مصير العاشق الراوي (خالد بن طوبال).

برزت في الرواية (هيمنة السارد)؛ إذ كان صوته المهيمن على كل مفاصل الرواية وطغى على الأصوات الأخرى التي خفتت أمام صوته؛ فكانت له القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، فاستحال إلى شخصية مركزية في الرواية.

جمعت الرواية بين شخصيات بارزة (خالد الرسام) و(حياة الروائية) و(زياد الشاعر) ثلاثي منتقى من عالم الفن والأدب؛ وتلك كانت حلقة ربط مهمة بين الشخصيات الرئيسة، فضلا عن الثورية التي جمعت بين خالد وزياد.

مثلت النهاية المؤلمة للبطل واقعا من نتاج الظروف السياسية والاجتماعية للجزائر فكانت (حياة) في كل الرواية في نظره رمزا ل (قسنطينة) بكل تحولاتها وتقلباتها، وأصبح في النهاية (سقوط حياة) يقابل سقوط (قسنطينة) سياسيا واجتماعيا .

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

الهوامش

١. ينظر: ابن منظور: لسان العرب: ص٤٧١-٤٧٣.
٢. ينظر: الزمخشري: أساس البلاغة، مادة: سلب.
٣. الجاحظ، الحيوان، ج٣، ص٦٧.
٤. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر وآدابه، ص ٢٥٧
٥. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٤٦٨.
٦. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٥.
٧. ينظر: ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب، ج١، ص٧٨٢، ص٧٩٢.
٨. ينظر: الشايب، الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص٤١-ص٤٦.
٩. ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٨٤.
١٠. ينظر: المصدر نفسه: ص٥١.
١١. ينظر: المصدر نفسه: ص٨٦.
١٢. السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب: ص٢٣.
١٣. ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص٩٣، ص٢٠١.
١٤. المصدر نفسه: ص٩٧.
١٥. حميد آدم توينى، فن الأسلوب عبر العصور الأدبية، ص١٨.
١٦. عدنان بن ذربل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص٤٤.
١٧. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٣٥.
١٨. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ص٣٧.
١٩. ينظر: فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، ط١، ص١٥-١٦.
٢٠. عدنان بن ذربل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص٤٤.
٢١. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان، العربي، د.ط، ص٢٣.
٢٢. ينظر: عدنان بن ذربل، اللغة والأسلوب، ص١٣٥.
٢٣. أحمد حسين الجار الله، أسلوبية القصة،

ص٨.

٢٤. ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص١٩-٢٠.

٢٥. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاقة، ط١، ص٨٥.

٢٦. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ط١، ص٩.

٢٧. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص٧٢.

٢٨. المصدر نفسه: ص٧٨.

٢٩. عدنان بن ذربل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،ص٤٣

٣٠. د. سمر روحي الفيصل،أسلوبية الرواية العربية ،ص١٨

٣١. ينظر: لوبوك، صنعة الرواية، ص٢٣٤.

٣٢. ينظر: مقولات السرد الأدبي، تودورف، ترجدمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، مجلة أفاق، ص٨٤.

٣٣. لوبوك، صنعة الرواية، ص٢٣٠.

٣٤. ينظر: عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية - النظرية والممارسة-، ص٧٥-٥٩.

٣٥. محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص١٦.

٣٦. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة جمال شحيد، ص١٥.

٣٧. ينظر: عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة، ص٤٣، ص٥٠.

٣٨. ينظر: ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص٨.

٣٩. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٢.

٤٠. رواية ذاكرة الجسد، ص٤١.

٤١. رواية ذاكرة الجسد، ص١٦٤.

٤٢. رواية ذاكرة الجسد، ص٣٥٢.

٤٣. رواية ذاكرة الجسد، ص ٢١٧.

٤٤. رواية ذاكرة الجسد، ص ١٩٤.

٤٥. رواية ذاكرة الجسد، ص ١٩٤.

٤٦. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص١٨٢.

٤٧. المصدر نفسه، ص٣١٦.

٤٨. رواية ذاكرة الجسد، ص٣٧٧.

٤٩. رواية ذاكرة الجسد، ص٩٩.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

٥٠. رواية ذاكرة الجسد، ص٦٦.
٥١. رواية ذاكرة الجسد، ص٨٤.
٥٢. رواية ذاكرة الجسد، ص٣٠٧.
٥٣. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٨٧.
٥٤. رواية ذاكرة الجسد، ص١٠.
٥٥. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٩.
٥٦. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٣.
٥٧. رواية ذاكرة الجسد، ص٢١٦.
٥٨. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٢٨.
٥٩. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص٦٦.
٦٠. رواية ذاكرة الجسد، ص٦٧.
٦١. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٨٥.
٦٢. رواية ذاكرة الجسد، ص١١٨.
٦٣. رواية ذاكرة الجسد، ص٣٨٥.
٦٤. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٨٩.
٦٥. رواية ذاكرة الجسد، ص١٥٣.
٦٦. رواية ذاكرة الجسد، ص٩٧.
٦٧. رواية ذاكرة الجسد، ص٩٧.
٦٨. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٨٥.
٦٩. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٣٩.
٧٠. رواية ذاكرة الجسد، ص ٢٨٣.
٧١. رواية ذاكرة الجسد، ص١٣٥.
٧٢. أحمد مصطفى المراغي، علم البلاغة، ص٢٩٧-٢٩٩.
٧٣. رواية ذاكرة الجسد، ص١٧.
٧٤. رواية ذاكرة الجسد، ص٧.
٧٥. رواية ذاكرة الجسد، ص١٠.
٧٦. رواية ذاكرة الجسد، ص٤٣.
٧٧. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٨١.
٧٨. رواية ذاكرة الجسد، ص٣٦٦.
٧٩. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٨٢.
٨٠. رواية ذاكرة الجسد، ص٢٨.
٨١. رواية ذاكرة الجسد، ص١٥٧.
٨٢. رواية ذاكرة الجسد، ص ٢٨١.
٨٣. رواية ذاكرة الجسد، ص١٠٣.
٨٤. رواية ذاكرة الجسد، ص ٤٨.
٨٥. رواية ذاكرة الجسد، ص١٠٢.
٨٦. رواية ذاكرة الجسد، ص ٧٣.
٨٧. رواية ذاكرة الجسد، ص ١٧.
٨٨. رواية ذاكرة الجسد، ص ١٤١.
٨٩. رواية ذاكرة الجسد، ص ٧٠.
٩٠. رواية ذاكرة الجسد، ص ٤٧.
٩١. رواية ذاكرة الجسد، ص ١٠.

٩٢. رواية ذاكرة الجسد، ص١٦٢.

٩٣. رواية ذاكرة الجسد، ص ٣٧٦.

٩٤. رواية ذاكرة الجسد، ص ٤

٩٥. رواية ذاكرة الجسد، ص ١١٩.

٩٦. رواية ذاكرة الجسد، ص ١٧٧.

المصادر

١. ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب، تحقيق: خيل شحاته،دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.

٢. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر وآدابه. تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م.

٣. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرون،، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٤. أحمد حسين الجار الله، أسلوبية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

٥. أحمد مصطفى المراغي، علم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م.

٦. الجاحظ، الحيوان، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٠ه.

٧. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق: محمد الحبيب بن خوجه، تونس، د.ط.، ١٩٦٦م.

٨. حميد آدم تويني، فن الأسلوب عبر العصور الأدبية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦م.

٩. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

١٠. د. سمر روحي الفيصل، أسلوبية الرواية العربية، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠١١م.

١١. الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

١٢. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي، ومحمد مشباي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.

١٣. نور الدين السد، الأسلوبية الاسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي

الحديث، تحليل الخطاب الشعري، دار هومة، ١٩٩٧..
١٤. الشايب، الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٩١م.
١٥. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ،القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
١٦. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
١٧. عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية – النظرية والممارسة–، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع، عمان، د.ت.
١٨. عدنان بن ذربل، اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم حسن حميد، ط٢، ٢٠٠٦م.
١٩. عدنان بن ذربل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق– سوريا، ط١، ٢٠٠٠م.
٢٠. فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٨م.، ط١،
٢١. لوبوك، صنعة الرواية ،ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة القافة والاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م.
٢٢. محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، د.ت.
٢٣. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي،الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٢م.
٢٤. المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، د.ط، ١٩٨٢م.
٢٥. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة جمال شحيد.
٢٦. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاقة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٨م.
٢٧. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة ،الاهلية للنشر والتوزيع، عمان – الاردن، ط١، ٢٠٠١م.
٢٨. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان

- الاردن، ط١، ٢٠٠١م.

المجلات:

٤. مجلة أفاق، تودورف، مقولات السرد الأدبي، ترجدمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)