

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجاً

إعداد

رائدة عبد اللطيف حسن ياسين

إشراف

الدكتور عادل الأسطة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2005م

تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية
أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجاً



إعداد

رائدة عبد اللطيف حسن ياسين

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 19 / 09 / 2005 وأجيزت

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

د. د. عادل أسطة / مشرفاً

- الأستاذ الدكتور عادل الأسطة / مشرفاً

- الأستاذ الدكتور عبد الكريم أبو خشان / ممتحناً خارجياً

- الأستاذ الدكتور عادل أبو عمشة / ممتحناً داخلياً

" ينتهي كل أدب إلى الضيق
بذات نفسه إذا لم تأت إليه
نفائس الآداب الأخرى لتجدد
الخلق من ديباجته ".

غوته

إهداء:

إلى مَنْ تحملاني كثيراً ...
أمي ...

وأبي ...

شكر وتقدير

أقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى جامعة النجاح الوطنية التي أتاحت لنا الفرصة للتقدم في درجات العلم، وإلى أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية وآدابها.

وعظيم الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور عادل الأسطة الذي علمني أبجديات الكتابة، ولم يبخل عليّ بتوجيهاته القيمة، كما زودني ببعض المراجع والمصادر التي ما كان للدراسة أن تكتمل دونها، وإلى كل من فضل بتقويم هذه الدراسة ومناقشتها.

فهرس المحتويات

<u>الصفحة</u>	<u>الموضوع</u>
ت	الإهداء
ت	الشكر والتقدير
خ	فهرس المحتويات
ز	الملخص باللغة العربية
1	المقدمة
12	الفصل الأول: التأثير والتأثر في العنوان
12	ذاكرة الجسد، العنوان كبنية نصية
14	العنوان والنص
15	التعالق اللغوي
15	صيغ الذاكرة
17	صيغ الجسد
18	التعالق الدلالي
18	معاني الذاكرة
22	معاني الجسد
23	العنوان في النص
25	العنوان الغائب ودوره في تشكيل المعنى
28	غزل الذاكرة، العنوان كبنية نصية
30	العنوان والنص
30	التعالق اللغوي
30	صيغ الذاكرة والغزل
32	التعالق الدلالي
32	معاني الذاكرة
35	معاني الغزل
36	معاني الجسد
37	العنوان في النص
49	العنوان الغائب

41	النص الموازي
45	الفصل الثاني: التأثير والتأثر في تقنيات السرد الروائي واللعب الروائي
46	ضمير المخاطب في روايات فلسطينية وعربية
50	ذاكرة الجسد، البنية الشكلية
50	الصيغة السردية
52	السارد
53	المسرود له/المروي عليه
54	لعبة الضمائر
57	زاوية الرؤية
59	مستويات السارد
61	علاقة أنا الراوي بأنا المروي
64	فوضى الحواس، البنية الشكلية
65	السارد والمسرود له
66	لعبة الضمائر
67	زاوية الرؤية
68	مستويات السارد
70	عابر سرير، البنية الشكلية
71	السارد
71	المسرود له
72	المروي ولعبة الضمائر
74	زاوية الرؤية
75	تقنيات السرد عند العيلة
75	غزل الذاكرة، البنية الشكلية
76	الصيغة السردية
77	السارد
78	المسرود له/المروي عليه
79	الراوي والمروي عليه ولعبة الضمائر
80	زاوية الرؤية

82	مستويات السارد
83	العلاقة بين أنا الراوي وأنا المروي
83	زمن المرايا
84	تقنية السرد
85	السارد
87	الشخصيات وتحولها إلى رواة
89	اللعب الروائي
90	اللعب الروائي عند مستغانمي
100	اللعب الروائي عند العيلة
107	الفصل الثالث: التأثير والتأثر في بناء الزمان
108	البنية الزمنية عند مستغانمي، ذاكرة الجسد
110	زمن الكتابة
113	الحاضر الروائي
116	المفارقات السردية (اللازمنية)
117	حركة الزمن في الفصل الأول
118	المفارقات الاسترجاعية
121	الاستباقات
121	الاستباق الإعلاني
122	الاستباق التمهيدي
123	فوضى الحواس
123	الزمن الكتابي
125	الحاضر الروائي
127	الفترات اللازمنية (الاسترجاعات)
130	الاستباقات
130	عابر سرير
132	البنية الزمنية عند يوسف العيلة
132	غزل الذاكرة
133	الزمن الكتابي

135	الحاضر الروائي
139	حركة الزمن في الفصل الأول
140	المفارقات الاسترجاعية
143	المفارقات الاستباقية
143	الاستباق الإعلاني
144	الاستباق التمهيدي
145	زمن المرايا
146	الحاضر الروائي
146	المفارقات الاسترجاعية
147	التضمين
149	المقارنة بين الأزمنة عند مستغانمي
155	المقارنة بين الأزمنة عند العيلة
159	الفصل الرابع: التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة
160	المكان عند مستغانمي
161	ذاكرة الجسد
162	حضور المكان وغيابه
166	رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث
173	المقارنة بين الأمكنة
174	أنسنة المكان
178	الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث
179	فوضى الحواس
180	حضور المكان وغيابه
182	رؤية الشخصية للأمكنة والمقارنة بينها
184	علاقة الشخصية بالمكان
186	أنسنة المكان
187	الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث
188	عابر سرير
189	حضور المكان وغيابه

192	رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث
195	علاقة الشخصية بالمكان
196	الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث
197	المكان عند العيلة، غزل الذاكرة
197	أماكن الرواية
199	حضور المكان وغيابه
203	رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث
210	المقارنة بين الأمكنة
211	علاقة الشخصية بالمكان
214	الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث
214	زمن المرايا
215	حضور المكان وغيابه
217	تغير دلالة المكان بتغير الأحداث
220	علاقة الشخصية بالمكان
222	رمزية المرأة
225	رمزية المرأة في روايات مستغانمي
225	المرأة / المدينة
227	المرأة / الوطن
230	رمزية السوار واللوحه
233	رمزية المرأة في روايات العيلة
233	المرأة / المدينة
235	المرأة / الوطن
239	رمزية القلادة
242	الخاتمة
247	قائمة المصادر والمراجع
B	المخلص باللغة الإنجليزية

تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية

أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجاً

إعداد

رائدة عبد اللطيف حسن ياسين

إشراف

الدكتور عادل الأسطة

الملخص

تبحث هذه الدراسة في العلاقات الأدبية بين أبناء الشعوب العربية ومدى انعكاس التشابه التاريخي والسياسي على الفنون والآداب، كما تبحث في مدى مواكبة الرواية الفلسطينية لمثيلتها في الوطن العربي، ومدى تمكن الفلسطينيين من متابعة الحركة الثقافية على الساعة العربية، على الرغم مما يمارسه العدو من حصار وقمع للفكر والثقافة.

تأتي الدراسة في أربعة فصول ومقدمة وخاتمة، تنوه الباحثة في المقدمة بأهمية التأثير والتأثر وسبب اختيار موضوع الدراسة واقتصارها على الجزائر وفلسطين، وعلى "مستغانمي" و"العيلة" تحديداً، إضافة إلى منهج البحث ومحتوياته، وأهم الدراسات السابقة.

يأتي الفصل الأول بعنوان "التأثير والتأثر في الفنون" تتناول فيه الباحثة عنواني "ذاكرة الجسد" و"غزل الذاكرة" بالدراسة والتحليل كما تبحث في التآلف اللغوي والدلالي بين العنوان والنص.

أما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "التأثير والتأثر في تقنيات السرد واللعب الروائي، فتتناول فيه الباحثة تقنيات السرد باعتبارها ثاني محطات التأثير والتأثر بين الكاتبين.

وتشير الباحثة في بداية هذا الفصل إلى روايات عربية وفلسطينية، اتخذت ضمير المخاطب صيغة سردية، ومارست لعباً روئياً، كالذي عند "مستغانمي"، كما تأتي على اللعب الروائي عند "مستغانمي" وأثره في "العيلة".

ويأتي الفصل الثالث بعنوان "التأثير والتأثر في بناء الزمان" تقف فيه الباحثة على الفية الريفية لكل رواية من روايات الكاتبين، وعلى ملامح اللعب الزمني عندهما، وتقف الباحثة في الفصل الرابع الذي جاء بعنوان "التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة وعلاقتها بالمدينة، الأمر الذي حفر عند كل من الكاتبين.

وتأتي الباحثة في الخاتمة على أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة، وعلى ذكر سريع لمواضيع الالتقاء والافتراق بين "مستغانمي" و"العيلة"، كما تجيب عن تساؤل المقدمة حول طبيعة هذا التأثير، وفيما إذا كان سلبياً أم إيجابياً.

لعل تأثير الأدب اليوناني في الأدب الروماني، في أعقاب غزو الرومان لأثينا في العام 146 ق.م، يعد أقدم مثال على تأثير أدب في أدب آخر⁽¹⁾؛ فقد وجدت ظاهرة التأثير والتأثر⁽²⁾ بين الآداب المختلفة قبل وجود الأدب المقارن، العلم الذي يبحث فيها وتعد ميداناً من ميادينها، الذي نضجت فكرته في القرن التاسع عشر على يد الفرنسي (جون جاك أمبير)⁽³⁾، وراح النقاد، من خلاله، يبحثون فيما بين آداب الشعوب من صلات ووشائج.

وبينما قصرت المدرسة الفرنسية والمدرسة الإنجليزية بحوث الأدب المقارن على التفاعل النصي القائم بين الآداب المنتمية إلى لغات وثقافات مختلفة، نادت المدرسة الأمريكية بإمكانية التأثير والتأثر بين الآداب الواقعة ضمن اللغة الواحدة، فاعتبرت، بناء على ذلك، تأثير الشاعر العربي "المتنبي" في الشاعر العربي "الجواهري"، وتأثير الشاعر الإنجليزي (مارلو) في الأديب الإنجليزي (شكسبير)، تأثيراً يندرج ضمن الدراسات المقارنة⁽⁴⁾.

-
- (1) ينظر، هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص 27.
- (2) ارتأيت أن التوسع في مفهومي التأثير والتأثر والتناص، يعد تكراراً ومجرد نقل لما ورد في كتب نظرية سابقة، تناولت هذين المفهومين بشرح موسع، سأكتفي، لذلك، بالإحالة إليها، ينظر، حول مفهوم التأثير والتأثر:
- درويش، أحمد: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، دار الفكر الحديث، القاهرة، ط3، 1996.
 - هلال، محمد غنيمي: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية والعالمية، 1962.
 - يوسف، توفيق: نظرية التأثر والتأثير، نماذج مقارنة من الأدب العربي والأدب الإنجليزي، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، ع 54-2001، 55-2002.
 - وينظر حول مفهوم التناص:
 - مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992.
 - يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.
 - حسني، المختار: نظرية التناص، علامات في النقد، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية ج34، مج9، 1999.
- (3) ينظر، هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص 27.
- (4) ينظر، يوسف، توفيق: نظرية التأثر والتأثير، نماذج مقارنة من الأدب العربي والأدب الإنجليزي، ص 172-173.

ونظراً لصعوبة إغفال ما يمارسه كاتب أو عمل أدبي على كاتب أو عمل أدبي آخر، أولى نقاد الأدب الحديث ودارسوه هذا الجانب من الدراسات الأدبية جلّ عنايتهم، ما أدى إلى ظهور مصطلح "التناص" الذي يبحث في تعالق نص مع آخر بكيفيات مختلفة، فقامت تبعاً لذلك العديد من الدراسات التي تسائل الكاتب عن مدى استيعابه لآثاره السابقة أو تجاوزه لها، ومدى استيعابه لنصوص غيره أو تجاوزهها، ولأهمية هذا الجانب في تشكيل الرواية وبنائها وفي إيصال فكرتها ونضج معناها، عدّه النقاد بحثاً رئيساً في دراستها.

وأمام حتمية تأثير آداب الأمم بعضها ببعض وتعالق نصوص الكتاب حتى ليغدو كل كاتب مصدر تأثير وتأثر في آن معاً؛ تختار هذه الدراسة البحث في تأثير الرواية العربية الجزائرية في الرواية الفلسطينية؛ فعلى الرغم من مواكبة الحركة الثقافية في فلسطين لمثيلتها في الوطن العربي، شعراً ورواية، لم تقم دراسة متخصصة للبحث في ذلك، عدا إشارات عابرة جاءت في ثنايا دراسات أخرى ومنها إشارة كل من "علي الخليلي" و "عادل الأسطة" إلى تأثير الشاعر العراقي "مظفر النواب" في شعراء فلسطين؛ حيث طبعت قصائده ونشرت في فلسطين وتأثر بها بعض شعرائها، ونسجوا قصائدهم على منوالها، ومنهم "محمد حمزة غنايم" و "عبد اللطيف عقل" و "سميرة الخطيب"، كما يشير "الأسطة" إلى تأثير النواب، قبل أن يؤثر في غيره، بشاعر فلسطيني هو "عبد الكريم الكرمي"⁽¹⁾. ومن ذلك، أيضاً، تأثير الروائية الفلسطينية "سحر خليفة" بالروائي الجزائري "الطاهر وطار" الأمر الذي التفت إليه "الأسطة"⁽²⁾، بيد أنها ظلت إشارات عابرة.

فلم تقم دراسة متخصصة للبحث في تأثير الرواية الفلسطينية بغيرها من الروايات العربية أو تأثيرها في غيرها، وهو ما تقوم به الدراسة، ما يجعل الأمر شائكاً وجديداً يوسع دائرة البحث في الرواية الفلسطينية، وربما في الرواية العربية؛ إذ تبحث الدراسة في العلاقات الأدبية بين أبناء الشعوب العربية ومدى انعكاس التشابه التاريخي والسياسي على الفنون والآداب، كما

(1) ينظر، الأسطة، عادل: الصوت والصدى، مظفر النواب وحضوره في فلسطين، دن، 1999، ص116-117.

(2) ينظر، الأسطة، عادل: ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية وأبحاث أخرى، الدار الوطنية للترجمة والطباعة والنشر، فلسطين، 1996، ص35.

تبحث في مدى مواكبة الرواية الفلسطينية لمثيلاتها في الوطن العربي، ومدى تمكن الفلسطيني من متابعة الحركة الثقافية على الساحة العربية، على الرغم مما يمارسه العدو من حصار وعزل وقمع للفكر والثقافة وحرية التعبير، وحصر المثقفين في خانة المقاومين، واعتبارهم أشد خطراً، الأمر الذي لم يؤثر في المثقف الفلسطيني، فأصر على مواكبة التطور الفكري والتجديد الفني.

وعلى الرغم من كثرة النصوص التي يلحظ قارئوها أثر كتاب آخرين فيها، تقتصر هذه الدراسة على البحث في مدى تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية من خلال الجزائرية "أحلام مستغانمي" والفلسطيني "يوسف العيلة".

ويعود اختيار الجزائر وفلسطين دون غيرهما، لما خبره كل من الشعبين الجزائري والفلسطيني من ثورات وحروب أهلية جعلت الهم والحزن قاسماً مشتركاً بين روائيتهم ومثقفيتهم، حيث تشابه الشعبان في حزنهما وثورتهما فتشابهت نصوصهما الروائية.

فكما لعب روائيو الجزائر دور الشاهد، فسجلوا آلام شعبيهم واندمجوا بالثورة واندمجت بهم، فأنتجوا أدباً متميزاً وصادقاً في التزامه، وصارت الكلمة سلاحاً، أنتجت الثورة الفلسطينية كتاباتها الثورية واندمج روائيوها بقضية مجتمعهم⁽¹⁾.

أما اختيار الكاتبين، فيعود إلى التشابه الكبير بين رواية "ذاكرة الجسد" لـ"مستغانمي" و"عزل الذاكرة" لـ"العيلة"، وهو تشابه يغري بالدراسة لا سيما أن لكل نص شخصيته الخاصة ورائحته الوطنية وكأنه قائم بذاته ولا علاقة له بغيره، إضافة إلى تأكيد "العيلة"، في اتصال معه، على تأثره بـ"مستغانمي"، بوعي منه، الأمر الذي أثار لدي رغبة التعمق في نصوص الكاتبين لإضاءة جوانب التأثير والتأثر بينهما، والوصول إلى نتيجة دقيقة عن مدى تعالق نصوصهما وتناصّها.

(1) ينظر، بركات، حليم: المجتمع العربي في القرن العشرين، بحث في تغير الأحوال والعلاقات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000م، ص776.

فقد حققت الروائية "أحلام مستغانمي"، عبر رواية واحدة، نجومية عربية وعالمية؛ إذ حظيت بتشجيع كبير من عدة كتاب وشعراء عرب، فهي صاحبة أول عمل روائي نسائي باللغة العربية في الجزائر، روائية تربط في أعمالها أحداث الثورة الجزائرية مع الحب والخسارات التي تتوالى على وطنها وبخاصة المثقفون؛ ذلك أنها ابنة لمناضل جزائري سجن وتعذب. اشتهرت بجدة ما تكتب، وبقدرة هائلة على المزج بين التاريخ والفن، والواقع والخيال، وهي ذات ثقافة واسعة باللغتين الفرنسية والعربية؛ نظراً لتلقيها علومها في فرنسا، حيث حصلت على رسالة الدكتوراة.

ولما كانت "ذاكرة الجسد" قد طبعت في فلسطين، حيث أقيم، تأثر بها "العيلة" ووجد في نفسه القدرة على كتابة رواية على منوالها، فجاءت "غزل الذاكرة" رواية تبحث في خبايا الذات الفلسطينية وواقعها خلال قرن من الزمان، تتناول الهم الفلسطيني بأبعاده المختلفة لكاتب عرف بمواقفه السياسية وكتاباته التي تظل، على الرغم من التأثير الواضح فيها بأعمال "مستغانمي"، محتفظة بنكهتها الفلسطينية؛ إذ توازي ذاكرة الجسد ولا تكررهما.

ولا يقل "العيلة" عن "مستغانمي" ثقافة، فقد درس الأدب الإنجليزي في بيروت، وحصل على درجة الماجستير من الجامعة العبرية، عمل مدرساً في رام الله ثم فصل من عمله لأسباب سياسية، له كتابات منشورة باللغتين الإنجليزية والعربية، كما عرف بأرائه السياسية؛ فلم يستطع الفصل بين الفن والسياسة، بل جعل أدبه مرآة لواقع وطنه.

ولأن الأثر الفني لـ "مستغانمي" لا ينحصر في رواية "غزل الذاكرة" بل يمتد إلى "زمن المرايا" الرواية الثانية لـ "العيلة" تتناول الدراسة أعمال الكاتبتين الأخرى، وهي "فوضى الحواس" و "عابر سرير" لـ "مستغانمي" و "زمن المرايا" لـ "العيلة".

ولا تكفي الدراسة بالإشارة إلى تأثير "مستغانمي" في "العيلة"، بل تشير، إلى تأثير كل منهما، بوعي أو بغير وعي، بأدباء عرب وفلسطينيين، شعراء وروائيين.

منهج البحث:

لاستجلاء أثر "مستغانمي" على "العيلة"، في بناء الرواية شكلاً ومضموناً، تستفيد الدراسة من النظريات النقدية الحديثة التي تناولت عناصر الرواية، كما تستفيد من نظرية التناسل والتأثير والتأثر. ثم تطبق هذه النظريات على أعمال كل منهما، حيث تقف أمام العنوان وتقنيات السرد واللعب الروائي والزمان والمكان ورمزية المرأة، ابتداءً بأعمال المؤثر "مستغانمي" وانتقالاً إلى أعمال المتأثر "العيلة"، للوقوف على حقيقة التعالق النصي ومدى الالتقاء والافتراق بين الكاتبين.

ولا تخلو الدراسة من صعوبات، بل كان طريقها متعزراً وذلك لانعدام السالكين، عدا الإشارات العابرة التي ذكرت؛ فكان عليها أن تتلمس طريقها وتخط منهجها دون مثال تحتذيه.

يضاف إلى ذلك انعدام الدراسات حول "العيلة"، فلم تقم أية دراسة حول أعماله. وعلى الرغم من وجود دراسات حول أعمال "مستغانمي" فإن أياً منها لم تتناول تأثير "مستغانمي" في غيرها أو تأثيرها بغيرها.

ولعل أهم العقبات التي واجهت الدراسة، اضطراب الوضع السياسي في فلسطين؛ فقد جاءت خلال انتفاضة الأقصى، حيث الحصار أهم ما يميز هذه الفترة، ما أعاق الدراسة التي تتطلب حرية التنقل والحركة، للحصول على المراجع، وسؤال أهل الاختصاص.

جهود ودراسات سابقة

من أهم الدراسات التي تناولت أعمال "مستغانمي":

- 1- دراسة بعنوان "البنية الزمنية في رواية "ذاكرة الجسد" للأديبة "أحلام مستغانمي"، لـ صالح مفقودة"، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة سطيف- الجزائر، الأقاليم، بغداد، 1998. يتناول الباحث، في هذه الدراسة، الزمن في "ذاكرة الجسد"، إذ يقارن بين ترتيب الأحداث في الزمن الطبيعي وترتيبها في الزمن السردي، ويأتي على أهم المفارقات

السردية في الرواية، ثم يأتي على حركات السرعة في الزمن، الاستمرار والتبطين والوقف الوصفية وتسريع الأحداث والحذف والإسقاط.

2- دراسة بعنوان "قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي"، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13، 2000م. وتتناول المكان في هذه الرواية من الجانب الواقعي الطبوغرافي، إذ تقدم صورة عن قسنطينة ماضياً وحاضراً، ويقسم صاحبها أماكن الرواية إلى أماكن مفتوحة ومغلقة وأماكن انتقال، كما يتناول البعد الحضاري للمكان وما تتصف به أمكنة الرواية من خاصية فيشير إلى طبيعة الأعراس فيها والملابس..

3- دراسة بعنوان "أحلام مستغانمي في روايتها فوضى الحواس وذاكرة الجسد"، للكاتب عادل فريجات، وذلك في كتابه "مرايا الرواية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، حيث تناول عناصر الحب والموت والوطن في الروايتين، إضافة إلى عنصري المثاقفة في الفن، وشعرية الرواية، كما تناول الوطن رمزاً وحقيقة في الرواية.

4- "الفن الروائي عند أحلام مستغانمي" لـ "شهرزاد محمد خالد حرز الله"، إشراف: محمد حول، الجامعة الهاشمية، أيار، 2003، وهي رسالة ماجستير غير منشورة. تقسم الباحثة دراستها إلى خمسة فصول، تتناول في الأول البناء الروائي للروايتين "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، وتبحث في تقنيات السرد فيهما. وتحدث، في الفصل الثاني، عن المكان، مشيرة إلى طبيعته وطرق تقديمه، وعلاقة مكان الرواية بالواقع. وتأتي، في الفصل الثالث، على عنصر الزمن، حيث ترصد نظام زمنية الرواية، وأقسام الزمان السردية ومستوياته، ويكون بناء الشخصية وتقنيات عرضها موضوع الفصل الرابع، وتشكل بنية اللغة الروائية والمستويات اللغوية وأسلوب الخطاب، موضوع الفصل الخامس.

أما المقالات التي تناولت أعمال "مستغانمي" فلعل أهمها⁽¹⁾:

1- "روايتنا أحلام مستغانمي، لذة التفاصيل المستترة" لـ "رشيد إدريس"، مجلة الآداب، عدد

(1) هناك العديد من المقالات، غير المذكورة هنا، حول أعمال أحلام مستغانمي، يمكن استخراجها من شبكة الانترنت.

9-10-2000. ويصف الباحث نص "مستغانمي"، ويعالج موضوع الرغبة ونظيرها، كما يأتي على علاقة المكان بالمضمون.

2- "ذاكرة الجسد - و - فوضى الحواس - تاريخ الجزائر" لـ "ختام نعامنة"، أدوات وخيارات جديدة، 2001/9/21. تتناول فيها أسلوب السرد، والمرأة في الرواية، ثم علاقة الرواية بالشعب الجزائري.

3- "عابر سرير للجزائرية أحلام مستغانمي"، عادل الأسطة، جريدة الأيام، 2003/8/12. يتناول فيها دلالة العنوان وأسلوب الرواية، والكاتب الضمني، وتقمص الكاتبة لشخصية الرجل.

4- "الجزائرية أحلام مستغانمي وروايتها الجديدة عابر سرير" لـ "أحمد دحبور"، جريدة الحياة، 2003/9/3، يتناول فيها بعض عناصر الرواية مثل أبطالها، لغتها، بنائها الباروكي.

5- "الرواية النسائية العربية: تجليات الجسد والأنوثة" لـ "عبد الله إبراهيم"، شبكة المرايا الثقافية، 1424/8/2هـ، ويتناول فيها لغة الرواية وشخصية السارد.

لمحة عن محتويات البحث:

وتأتي الدراسة في أربعة فصول ومقدمة وخاتمة، تنوّه المقدمة بأهمية التأثير والتأثر، وسبب اختيار موضوع الدراسة واقتصارها على الجزائر وفلسطين، وعلى "مستغانمي" و"العيلة" تحديداً، إضافة إلى منهج البحث، وأهم الدراسات السابقة، ومحتويات البحث.

وتأتي الخاتمة على أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة، وعلى ذكر سريع لمواضيع الالتقاء والافتراق بين "مستغانمي" و"العيلة"، كما تجيب عن تساؤل المقدمة حول طبيعة هذا التأثير، وفيما إذا كان سلبياً أم إيجابياً؟

وهذا موجز كل فصل:

الفصل الأول: التأثير والتأثر في العنوان

أتناول في هذا الفصل عنوان "ذاكرة الجسد" بالدراسة والتحليل، في محاولة للوصول إلى دلالة كل من الذاكرة والجسد، كما أبحث في التعالق اللغوي والتعالق الدلالي بين العنوان والنص، وأرصد عدد مرات ورود كلمات العنوان في النص وصيغته كل مرة ومعناها، وكذلك عدد المرات التي ورد فيها العنوان كاملاً بنصه وكلماته، ومعنى كل مرة، كما أبحث في العنوان الغائب ودوره في تشكيل المعنى.

ثم ينتقل إلى رواية "غزل الذاكرة" لتطبيق ما سبق ذكره على هذه الرواية، لرصد مدى التناص بين العنوانين في التركيب، والمكونات والمعنى.

ونظراً للتطابق الكبير بين النص الموازي لدى الكاتبين، ولتوضيح أفق العنوان، يتناول، الدارس النص الموازي عند كليهما.

الفصل الثاني: التأثير والتأثر في تقنيات السرد واللعب الروائي

أتناول في هذا الفصل تقنيات السرد باعتبارها ثاني محطات التأثير والتأثر بين الكاتبين، فأتي على البنية الشكلية لكل رواية من روايات "مستغامي" من حيث عدد صفحاتها، وأحجام فصولها، وعلاقة كل فصل بما يليه. كما أتناول الصيغة السردية والضمان التي تسرد بها كل رواية، ويفصل الحديث عن السارد والمسروود له، وعلاقة الراوي بالمروي؛ إذ يجعل السارد نفسه محوراً لسرده. وأبحث في هذا الفصل في زاوية الرؤية، وما ينتج عنها من تعدد في مستويات السارد. ثم أنتقل لدراسة العناصر ذاتها في روايات "العيلة"، بحثاً عن مواضع التأثير والتأثر بينهما.

وأشير في بداية هذا الفصل إلى روايات عربية وفلسطينية، اتخذت ضمير المخاطب صيغة سردية، ومارست لعباً روئياً، كالذي عند "مستغامي"؛ لإثارة تساؤل فيما إذا كانت

"مستغامي" قد قرأت لهؤلاء وتأثرت بهم، أم كان تأثرها بالأدب الفرنسي، فقط؟ كما أشير الدارس إلى تأثر "العيلة"، باستخدامه الرمز في روايته "زمن المرايا"، بالروائي الفلسطيني "اسحاق موسى الحسيني"، وذلك لبيان مدى دائرية التأثير والتأثر.

كما أتناول اللعب الروائي عند "مستغامي" وأثره في "العيلة" ومن ذلك تماهي الكاتب مع أبطال روايته وعدم تماهيه، ومدى التشابه والاختلاف في روايات كل منهما، ومدى تعالقهما الذاتي.

الفصل الثالث: التأثير والتأثر في بناء الزمان

وأبحث في هذا الفصل في البنية الزمنية لكل رواية من روايات الكاتبين، وأقف على ملامح اللعب الزمني عندهما، وأثره على نفسية الراوي والشخصيات، كما أتناول، كذلك، تداخل الأزمنة، زمن الكتابة، وزمن الحاضر الروائي، والزمن الماضي، كما أرصد أهم المفارقات السردية، لتوضيح علاقة الاسترجاعات والاستباقات، بالزمن الحاضر وزمن الكتابة، لبيان مدى تشابك الأزمنة وتداخلها.

ويتناول الدارس المقارنة بين الأزمنة، التي تُلاحظ بوضوح في روايات كل من الكاتبين، حيث يقارن البطل في كل منها، بين الزمن الماضي والزمن الحاضر.

الفصل الرابع: التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة

أبحث في هذا الفصل في تفصيلات بناء المكان عند كل من "مستغامي" و"العيلة"، وذلك من خلال دراسة حضور المكان وغيابه في كل فصل من كل رواية، ودلالة ذلك وتغير رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث، وأتي على ما في كل رواية من مقارنة بين الأمكنة، لكشف مدى المفارقة التي تطال السكان والنساء والعادات، كما أبحث في أنسنة كل من الكاتبين للمكان، وعلاقة الأخير بالشخص الذي يسكنه، وأبحث في الإيقاع المكاني وعلاقة الأمكنة المفتوحة والمغلقة بالأحداث.

ثم أتى على رمزية المرأة وعلاقتها بالمدينة، الأمر الذي حضر عند كل من الكاتبين، وقبلهما عند "درويش" الذي جعل المرأة رمزاً للمدينة، فيبحث في هذا الفصل في رمزية المرأة للمدينة وللوطن كله، ورمزية السوار واللوحه عند "مستغانمي" ودلالاتهما، ورمزية القلادة عند "العيلة" ودلالاتها.

الفصل الأول

التأثير والتأثر في العنوان

❖ ذاكر الجسد

- العنوان بنية نصية
- العنوان والنص
- العنوان في النص
- العنوان الغائب ودوره في تشكيل المعنى

❖ غزل الذاكرة

- العنوان بنية نصية
- العنوان في النص
- العنوان الغائب

❖ النص الموازي عند مستغامي

❖ النص الموازي عند العيلة

الفصل الأول

التأثير والتأثر في العنوان

أول ما يلحظه الدارس، حين يقارن بين الروايتين "ذاكرة الجسد" و "غزل الذاكرة"، هو تأثير "يوسف العيلة"، في عنوان روايته، بعنوان رواية " أحلام مستغانمي"؛ إذ ترد لفظة الذاكرة في العنوانين، ولا يقتصر هذا على العنوان، إذ أن تكرار اللفظة في رواية "مستغانمي"، في متن النص، يوازيه تكرار مماثل في رواية "العيلة". وهذا ما سيحاول التطبيق الإجابة عنه، بدءاً من العنوان المؤثر "ذاكرة الجسد" وانتقالاً إلى العنوان المتأثر "غزل الذاكرة".

ذاكرة الجسد

العنوان بنية نصية

كما يفتح العنوان الشعري على خصائص فنية لأشكال أدبية مختلفة بهدف "تجريب إمكانيات تعبيرية محضة، تتيح للشاعر أن يجذّر رؤيته الشعرية مكانياً وزمانياً، وأن يقترحها على القارئ مفعمة بالمعنى والقيمة والانسجام"⁽¹⁾، يفتح العنوان الروائي على الشعر مشكلاً انزياحاً لغوياً، ينحو منحى الاستعارة؛ إذ شبه الجسد، هنا، بعقل له ذاكرة تختزن الأحداث، وحذف المشبه به تاركاً شيئاً من متعلقاته هو الذاكرة، على سبيل الاستعارة المكنية. انزياح يتكون من مسند مفرد نكرة، ومسند إليه مفرد خصص بتعريف يدهش المتلقي، ويثير تساؤله عن صاحب هذا الجسد، أهو الروائية "مستغانمي"؟ أم أحد أبطالها؟ إدهاش يبلغ ذروته بإسناد الذاكرة إلى الجسد، فمنذ متى كان للجسد ذاكرة؟ وليست عضواً من أعضائه، ولا مستلزماً من مستلزماته.

(1) بدري، عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 21/80، 2003، ص23

وبإضافة الذاكرة إلى الجسد، يشتمل العنوان على مكون فاعل؛ إذ يغدو الجسد فاعلاً، والذاكرة مفعولاً به، يصنعها أولاً ثم يسترجعها، فهو صانع لذاكرة صاحبه.

عدا المكون الفاعل، يتضمن العنوان إشارات زمنية، تكشف عن مقاصد صاحبه الذي يسرد أحداثاً جرت، تسترجعها الذاكرة.

فضلاً عن المكون الحدتي الذي يطغى على غيره من المكونات، فخلف كلمات العنوان تكمن أحداث عدة، ومغامرات كثيرة، حُفرت في ذهن صاحب الجسد، وصارت ذاكرة له.

وهو عنوان مبتور، يعتوره الحذف المضموني والنحوي، حذف يثير قريحة المتلقي، ويغريه بالبحث عن الجزء الناقص؛ لفهم النص، وبلوغ قصد المؤلف. مضموناً يعتور محتواه الحذف والتكسير؛ إذ يتراوح بين البوح والكتمان، يخبر ويحجب، "لأنه لا يمكن لجملة واحدة مهما كثفت من معناها أن تعبر عن أحداث وأفعال عديدة"⁽¹⁾، يشكل غموضاً يعدد المعنى، ويعطي فرصاً عدة للتأويل، وكما يرى "حليفي" في دراسته "النص الموازي"، يدمر الحذف المعنى القاموسي، ويؤسس على أنقاضه معاني عدة، لا تتشابه، لكن بينها رابط خفي.

وهو ناقص نحوياً، يفتقد ركناً أساسياً فيه، فهو إما مبتدأ خبره محذوف هو النص التالي له وتقديره "ذاكرة الجسد هي هذه التي سأرويها لكم"، وإما خبر لمبتدأ محذوف هو النص أيضاً تقديره "هذه هي ذاكرة الجسد" حذف يكمله النص، والنص فقط، فعلى الرغم من كون العنوان نصاً قائماً بذاته له مقوماته، وعلى الرغم من دلالاته العديدة إلا أنه يحتاج إلى جسده، فأية ذاكرة وأي جسد تريد "مستغامي"؟ وأية تجارب تلك التي خاضها هذا الجسد، جنسية أم وطنية، أم إصابات وجروح، أم كلها مجتمعة؟ النص فقط يملك الإجابة، وبحركة صعود وهبوط بينه وبين عنوانه يُدرك المعنى، ويُبلغ المراد.

(1) حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع 46، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، نيقوسيا، 1992، ص92.

ولأن العنوان "يمتلك قابلية للتعبير عن الحاضر بالغائب، والظاهر بالخفي، والمتناهي باللامتناهي"⁽¹⁾، يبحث عقل المتلقي عن العنوان الغائب، وعن أصداد كلمات العنوان، التي يشي بها، وإن لم يخبر عنها، فالذاكرة تستدعي واقعاً وحاضراً، كما تستدعي نسياناً، والجسد يستدعي روحاً. فأين الواقع الذي صار ذاكرة؟ ونسيان من الذي افترض وجود عقل يمتن تخزين الأحداث، واستذكارها؟ وإذا كان للجسد ذاكرة فماذا بشأن الروح؟ فالعنوان الحاضر "ذاكرة الجسد" يستدعي عناوين غائبة مثل "واقع الجسد"، "نسيان الجسد"، "ذاكرة الروح" .. يتوقع المتلقي أن يجدها في النص، فينطلق باحثاً عنها ويكون العنوان بذلك قد حقق إغواءً وجد من أجله.

العنوان والنص

بعد قراءة العنوان نصاً مستقلاً، واستقراء بنيته وتركيبه الصرفي والنحوي، وتخمين بعض دلالاته الأولية، التي تفهم من وراء سطحية الكلمات، ننتقل إلى النص، لنعزز التصور الذي كوّنناه، أو نهدمه، وذلك من خلال البحث في تناصّ العنوان ونصه، أو تعالقهما الذي يندرج تحت أمرين:

أولاً: التعالق اللغوي: وذلك بالبحث عن كلمات العنوان، عددها، وصيغ ورودها، ودلالة هذه الصيغ.

ثانياً: التعالق الدلالي⁽²⁾: من خلال البحث في المعاني التي يولدها النص للعنوان، كيف ورد هو أو كلماته، وما المعنى الذي أداه في بنية النص؟ هل جاء مكتملاً أم بشيء من الاختلاف؟ ثم هل للعنوان الغائب حضور في النص أم لا؟ وأخيراً هل يجسد العنوان ما رأته الكاتبة مهيمناً من موضوعات الرواية؟ أم يجسد المعنى العميق لبنية النص؟ ولا

(1) بدري، عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، ص 29.

(2) نعتد في هذا التطبيق على دراسة "رشيد يحيوي" في كتابه "الشعر العربي الحديث" حيث اقترح ثلاثة أبعاد لدراسة العنوان، يشكل العنوان والنص البعد الثالث، ونصية العنوان البعد الثاني، ينظر حول ذلك، يحيوي، رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيبا الشرق، بيروت-لبنان، السدار البيضاء-المغرب، 1998م، ص 110-112.

يتجلى ذلك إلا من خلال قراءة للنص والعنوان في آن، بحركة صعود وهبوط بينهما.

التعالق اللغوي

تشكل كلمات هذا العنوان مفاتيح لقراءة نصه، ووظائف بارزة فيه، وتسهم في تجسيد معناه العميق؛ إذ ترد بصيغ متعددة، يتعدد معها المعنى، وإن كان يعطي مدلولاً عاماً وشاملاً في نهاية المطاف. سنتناول البحث في صيغها، وعدد مرات ورودها، مع إشارة ملحة إلى المعنى، يتم توضيحها عند الحديث عن التعالق الدلالي.

صيغ الذاكرة

تأخذ الذاكرة في النص صيغاً عدة، تعد تنوعاً لصيغة العنوان، فقد وردت في النص 183 مرة على وجه التقريب لا الحصر، 85 مرة مضافة إلى ضمير، و 98 مرة مفردة منها 28 مرة نكرة و70 مرة معرفة كما وردت في العنوان.

بالنسبة للضمائر، أضيفت أولاً إلى ضمير المتكلم لتشير إلى "خالد" بطل الرواية صاحب الجسد المشوّه الذي يتولى سرد قصته، واستحضار ذاكرته؛ لذا كانت أكثر الصيغ وروداً⁽¹⁾.

وأضيفت ثانياً إلى ضمير الجماعة "ذاكرتنا" لتشير إلى اشتراك اثنين فأكثر في ذاكرة واحدة، كاشتراك "خالد وحياة"، المرأة التي يحب، في ذاكرة كانت هي النسخة الأخرى منها⁽²⁾ ثم اشتراك "خالد مع حياة" وزياد"، الشاعر الفلسطيني، في ذاكرة واحدة⁽³⁾، واشتراك "خالد" مع "سي الطاهر" ووالد "حياة"⁽⁴⁾، إذ جمعتهما تاريخ نضالي واحد فترة من الزمن، ثم اشتراكهما مع "سي الشريف" عم "حياة" في ذاكرة نضالية أيضاً⁽⁵⁾.

(1) ينظر، مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط16، 2001، ص 25، 22، 13، 53، 44، 41، 34.

(2) ينظر، السابق، ص 102.

(3) ينظر، السابق، ص 211.

(4) ينظر، السابق، ص 44، 317.

(5) ينظر، السابق، ص 269.

وتجمعه الذاكرة مع صديق سجنه ومنفاه، وصنوه في العشق والسياسة، الكاتب الجزائري "كاتب ياسين"⁽¹⁾. كما استخدمت للتدليل على الجماعة الإنسانية كلها عند تعميم الحديث، وصياغته على شكل حكم هي خلاصة تجارب إنسانية⁽²⁾.

وأضيفت إلى ضمير المخاطب "ذاكرتك" إشارة إلى ذاكرة "حياة" التي يخاطبها "خالد"⁽³⁾. وإلى ذاكرته هو جاعلاً من نفسه مخاطباً⁽⁴⁾.

كما أضيفت إلى ضمير الغائب للمؤنث "ذاكرتها" إشارة إلى "حياة" و"أما والدة خالد"، ثم "أما الزهرة" أم "سي الطاهر"، وإلى مدينة قسنطينة.

وإلى ضمير الغائب المذكر "ذاكرته" لتشير إلى ذاكرة "زياد"⁽⁵⁾، وذاكرة الوطن⁽⁶⁾ والرسام أياً كان⁽⁷⁾، وصديقه "روجيه نقاش"، وإلى "خالد" نفسه إذ يتلاعب بالسرد جاعلاً من نفسه غائباً⁽⁸⁾.

كما أضيفت إلى ضمير الغائب للجماعة "ذاكرتهم" لتشير إلى الرجال الذين عبروا قسنطينة وتركوا فيها شيئاً من ذاكرتهم⁽⁹⁾، وأضيفت كذلك إلى نون النسوة "ذاكرتهن" مشيرة إلى نساء قسنطينة⁽¹⁰⁾.

(1) ينظر، مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط16، 2001، ص326.

(2) ينظر، السابق، ص 7.

(3) ينظر، السابق، ص 115، 128، 224، 274، ...

(4) ينظر، السابق، ص 72.

(5) ينظر، السابق، ص 134، 196.

(6) ينظر، السابق، ص378.

(7) ينظر، السابق، ص 93.

(8) ينظر، السابق، 186، 288.

(9) ينظر، السابق، ص290.

(10) ينظر، السابق، ص 96.

صيغ الجسد

يقال ورود كلمة "الجسد" في النص مقارنة مع "ذاكرة" فلا يتعدى الـ 95 مرة، وإن كانت ترد بصيغ مشابهة لها، معرفة ونكرة، مفردة ومضافة إلى ضمير.

فقد أضيفت إلى ضمير المتكلم "جسدي" لتشير إلى جسد "خالد"، موضوع هذه الرواية، وكانت، كما هو الحال في "ذاكرتي"، أكثر الصيغ وروداً⁽¹⁾.

ثاني الصيغ هي المضافة إلى ضمير المخاطب "جسدك" لتشير إلى جسد "حياة"⁽²⁾، وجسد "والد خالد"⁽³⁾، كما تشير إلى جسد "خالد"⁽⁴⁾، بتلاعب في السرد كما حدث في "ذاكرتك".

وتضاف إلى ضمير الغائب المفرد المذكر "جسده" لتشير إلى جسد "زياد"⁽⁵⁾، والشاعر عموماً⁽⁶⁾، "وسي الطاهر"⁽⁷⁾، وزوج حياة ممثل السلطة⁽⁸⁾. كما تضاف إلى ضمير الغائب للمفرد المؤنث "جسدها" إشارة إلى جسد (كاترين)⁽⁹⁾ الفرنسية، و"حياة"⁽¹⁰⁾. وترد مضافة إلى ضمير الجماعة "جسدنا" كما في ذاكرة للحديث عن الجماعة الإنسانية كلها⁽¹¹⁾. كما ترد جمعاً "أجسادنا"⁽¹²⁾، "الأجساد"⁽¹³⁾، ومصدرأً صناعياً⁽¹⁴⁾ "الجسدية"، ونسبة "جسدي"⁽¹⁵⁾.

(1) ينظر، مستغامي ذاكرة الجسد، ص 16، 19، 36، 62.

(2) ينظر، السابق، ص 41، 117.

(3) ينظر، السابق، ص 360.

(4) ينظر، السابق، ص 369.

(5) ينظر، السابق، ص 224، 260.

(6) ينظر، السابق، ص 245.

(7) ينظر، السابق، ص 341.

(8) ينظر، السابق، ص 353.

(9) ينظر، السابق، ص 94.

(10) ينظر، السابق، ص 362.

(11) ينظر، السابق، ص 191.

(12) ينظر، السابق، ص 239، 319.

(13) ينظر، السابق، ص 313.

(14) ينظر، السابق، ص 131.

(15) ينظر، السابق، ص 76، 191.

التعالق الدلالي

كيف ورد العنوان وكلماته؟ ما المعنى الذي أداه في بنية النص وما المعاني التي يولدها النص له؟ ما معاني الجسد والذاكرة؟ هل للذاكرة معنى واحد يتعلق بجسد واحد، أم تتعدد الذكرات والأجساد؟

معاني الذاكرة

تتعدد الذاكرة ومعانيها في النص، وتصير ذاكرة العنوان ذكرات، وهي المفارقة الأولى التي تواجه المتلقي. وقبل الحديث عن عددها، نتناول الحديث عن معانيها في النص، التي على الرغم من تعددها تكاد تنحصر في المعنى المعجمي والنفسي لكلمة ذاكرة، التي يرى علماء النفس أنها "القدرة على اكتساب وحفظ واستعادة المعلومات"⁽¹⁾، ومن أقسامها الذاكرة الحديثة وتعني "معلومات تدور حول أحداث موضوعة في الزمان والمكان، أحداث ذات طابع شخصي، تملك قيمة عاطفية كبرى"⁽²⁾، والذاكرة الدلالية التي تتعلق بوقائع أو معارف، أو قواعد عامة، مكتسبة خلال الحياة. وقد وردت في النص بمعنى ذكريات الماضي وأحداثه، وتجاربه حيث الذاكرة هي الماضي⁽³⁾، ونقترب هنا من الذاكرة الحديثة، ودلت في مواقع أخرى على إيمان الشخص وأفكاره⁽⁴⁾ مقتربة من الذاكرة الدلالية. كما دلت على التاريخ "نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلا في المناسبات، وبين نشرة أخبار وأخرى"⁽⁵⁾، فالذاكرة تاريخ الوطن وأخباره. وفي محيط هذه المعاني وحولها، تتعدد الذكرات، وتنوع حتى لتصل إلى 27 ذاكرة تقريباً، فكلمنا طالعنا صفحات الرواية، تبذت لنا ذاكرة أخرى، بيد أنها وعلى الرغم من كثرتها، لا تثير حيرة المتلقي، ولا تخلق في نفسه تناقضاً؛ إذ تسرد كلها من خلال شخص واحد هو بطل الرواية، الذي يطلعنا عليها باعتبارها جزءاً من ذاكرته... كل منها ساهم بخط كلمة، أو صنع

(1) دورون، رولان وبارو، فرانسوار: موسوعة علم النفس، مج 2، F-P، تعريب، فؤاد شاهين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت- لبنان، 1997، ص 679.

(2) المرجع السابق، ص 679.

(3) ينظر، السابق، ص 129، 132.

(4) ينظر، السابق، ص 243.

(5) السابق، ص 118.

تجربة "صفحات أخرى فقط.. ثم أعري أمامك ذاكرتي الأخرى"⁽¹⁾، "من ذاكرة إلى أخرى"⁽²⁾. وهي ذاكرة جروح وألم، يسرد فيها تاريخ وطنه من خلال جسده "طالعي قصتنا من جديد، دهشة بعد أخرى، جرحاً بعد آخر"⁽³⁾.

الذاكرة الأولى هي ذاكرة انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير الجزائرية التي شارك فيها "خالد"؛ فشكّلت جزءاً من ذاكرته، وبالتالي ذاكرة وطنه "بتوقيت الذاكرة الأولى"⁽⁴⁾، ثم ذاكرته النضالية، حيث اشترك في الثورة وحصل على رتبة ملازم، منحها له "سي الطاهر" ساهمت في شفائه من ذاكرته الثالثة، ذاكرة الطفولة ويتمها حيث موت الأم وانشغال الوالد بعروسه الجديدة، أما الرابعة فهي ذاكرة جسده، المتمثلة بفقدان ذراعه اليسرى التي بترت إثر إصابته في معركة على مشارف (باتنة)، الجرح الذي أعاد إليه شعور اليتيم من جديد واستبدلت "الذاكرة الحاضرة باليد الغائبة"⁽⁵⁾، وصار الجرح يسرد قصة وجوده، وذراع المعطف الفارغة تحكي تاريخ نضاله "أصرّح بالذاكرة"⁽⁶⁾.

ثم ذاكرة السوار الذي تلبسه "حياة" كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه"⁽⁷⁾، ويعني جرحه، وسوارها، ثم ذاكرته مع "حياة" التي اقترنت بجرحه، إذ حمل اسمها وهو محموم يهذي به ليسجله في البلدية، معطياً له شرعية الوجود، فقصة اسمها، وبتر ذراعه، ذاكرة مشتركة حيث لقاءه الأول بها⁽⁸⁾، ثم ذاكرة قسنطينة المدينة التي تسكنه، ويعني تاريخها، وثقافتها، وعاداتها وتقاليدها، ثم ذاكرته مع أمه حيث يذكره سوار "حياة" بسوارها ومعصمها، وذاكرة "سي الشريف" عم حياة الذي شكل جزءاً من ذاكرة نضاله، تخلى عنها "سي الشريف" باحثاً عن

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، 41.

(2) السابق، ص 283.

(3) السابق، ص 49.

(4) السابق، ص 24.

(5) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إربد، 2001، ص 124.

(6) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 404.

(7) السابق، ص 53.

(8) ينظر، السابق، ص 41.

النزاع "كان بعض ذاكرتي"⁽¹⁾ .. في الصفحات الأخرى، وبعد لقائه بحياة صبية، تغدو ذاكرته، ويشكل لقاءه بها في قاعة العرض منعطفاً للذاكرة "أسلم على ذاكرتي"⁽²⁾ فليست جزءاً من ذاكرته بل هي النسخة الأخرى لها. ثم ذاكرة الوطن كله الذي "حياة" رمز له "إن للذاكرة عطرأً أيضاً هو عطر الوطن"⁽³⁾ "هذا الوطن الذاكرة"⁽⁴⁾، ثم ذاكرة موت "أما الزهرة" والدة "سي الطاهر"، وذاكرة "حياة" شخصيتها، وتاريخها، وآراؤها "لن أنقب بعد ذلك في ذاكرتك"⁽⁵⁾.

ويصير للمكان ذاكرة، وتغدو قاعة العرض التي التقيا فيها جزءاً من ذاكرتهما، واللوحة الأولى "حنين"، التي تدرّب فيها على الرسم واقتترنت بجرحه، واسم "حياة" الذي سجله في البلدية، ذاكرته الأولى، ويعني أولى لوحاته التي رسم⁽⁶⁾، ثم ذاكرة "روجيه نقاش" صديق طفولته وغربته، الذي يرفض العودة إلى قسنطينة خوفاً من مواجهة ذاكرته، وذاكرة "زياد" فهو "محملاً بالذاكرة"⁽⁷⁾ بماضيه، وتاريخ وطنه، الذي قاسمه به "خالد" إشارة إلى قسوة التجارب التي خاضها الاثنان، ووطنهما.

وتتسع الذاكرة لتشمل ذاكرة العرب كلهم، بل ذاكرة المدن العربية⁽⁸⁾، "فهل كل المدن العربية أنت، وكل ذاكرة عربية أنت"⁽⁹⁾ "فحياة" رمز لقسنطينة، وقسنطينة هي كل مدينة عربية، تحمل الذاكرة ذاتها، وتعاني الجرح ذاته، وكأن الهم العربي واحد.

(1) مستغانمي ذاكرة الجسد، ص 57.

(2) السابق، ص 85.

(3) السابق، ص 85.

(4) السابق، ص 311.

(5) السابق، ص 128.

(6) ينظر، السابق، ص 132.

(7) السابق، ص 195.

(8) ينظر، السابق، ص 216.

(9) السابق، ص 216.

ثم ينتقل إلى غرناطة التي تشكل بقصورها المهجورة بعد فقدان آخر حاكم عربي، ذاكرته الأولى أيضاً⁽¹⁾، الفردوس الأول الذي ضاع، وكأن في ذلك إشارة خفية إلى الفردوس الثاني، فلسطين.

وتتويجاً على ذاكرة الوطن، يذكر ذاكرة الجزائر كلها، ثم ذاكرته هو في شهر حزيران حيث هزيمة 67 التي بإضافتها إلى نفسه، يعدها هزيمة له، وحيث ذكرياته في سجن الكديا⁽²⁾.

ولا تقف ذاكرته عند حد المدن والوطن، بل تتعداهما إلى رجال مروا بقسنطينة يوماً، وتركوا ذاكرتهم فيها، أمثال (صيفاكس).. (ما سينييسا)...⁽³⁾.

ثم ذاكرة جده "أحمد"، ذي الجاه والمال، الذي انتحر ملقياً بنفسه من على الجسر، مورثاً جرحه لعائلته، بعد ما توعد أحد البايات بالقتل بسبب تأمره عليه مع بعض رجالات قسنطينة، ثم ذاكرة نساء قسنطينة كلهن⁽⁴⁾، وذاكرة رفيق سجنه ومنفاه، الكاتب الجزائري "كاتب ياسين" الذي كتب قصة "نجمة" قصة تحكي حبه لامرأة. شبيهة بقصة "خالد"، فذاكرتهما مشتركة، بدءاً من النضال، ومروراً بمعارضة السلطة، وانتهاءً بالحب المستحيل.

ولم يترك شيئاً في قسنطينة إلا جعله ذاكرة له، حتى الأولياء الصالحين وقبورهم أمثال "سيدي راشد"، "سيدي مبروك"...؛ إذ كان أبوه واحداً منهم⁽⁵⁾، ثم ثوب زفاف "حياة" الذي تمتع في نزعه عنها رجل واحد، يعتبره "خالد" ذاكرة وطن تصنعه أجيال عدة، ليحكمه متمتعاً بخيراته رجل واحد⁽⁶⁾.

ثم ذاكرة أثينا، حيث يمشي أهلها على تاريخها الذي صنعه الآلهة، وأبطال الأساطير.. ودار "صالح" آخر بايات قسنطينة، التي سرقت أحجارها وشبابيكها، وظلت هيكلاً يبول عليه

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 97.

(2) ينظر، السابق، ص 71.

(3) ينظر، السابق، ص 290.

(4) ينظر، السابق، ص 316.

(5) ينظر، السابق، ص 360.

(6) السابق، ص 362.

الصعاليك، صارت رمزاً لوطن يبول عليه أهله... وآخر الذكريات، ذكرى مضادة مغايرة، ذكرى (كاترين) الباريسية، على الرغم من كونها جزءاً من ذكركه؛ إذ عاش معها حيناً من حياته⁽¹⁾.

وهذه الأخيرة التي نعتها بالمضادة تؤكد ما نذهب إليه، فكل الذكريات السابقة، ذكرى واحدة، عرضت مجزأة، وذكرى (كاترين) الفرنسية، وحدها التي تعاكسها.

معاني الجسد

كما تتعدد الذكرى، يتعدد الجسد، وتتوحد معانيه، فليس هو جسداً واحداً كما أوحى العنوان، بل أجساد عدة، أولها جسد "خالد"، المعطوب، المقشعر أمام الذكرى⁽²⁾ الذي اشتاق "حياة" واشتهاها وأمام خيانتها نسي شوقه، وأقام علاقات عابرة مع نساء عابرات. وثانيها جسد "حياة" الذي لا تكترث إلا به، ولا يلامسه هو إلا في أحلامه وعمة ليله⁽³⁾، وكما وحد بين ذكركتهما، يوحد بين جسديهما؛ فكلاهما محطم، وأشلاء حرب، جرحه واضح على جسده؛ إذ بتر الفرنسيون ذراعاه، وجرحها مخفي؛ إذ بتروا طفولتها بقتل والدها⁽⁴⁾.

كما ورد في النص إشارة إلى جسد النبي "محمد"، الذي أصابته قشعريرة عندما جاءه الوحي⁽⁵⁾، كقشعريرة "خالد" أمام الذكرى.

إضافة إلى جسد (كاترين) العاري وليمتها؛ إذ يشكل مودياً في قاعة رسم⁽⁶⁾، ربطته بجسد "خالد" رغبات جنسية انطفأت عند لقائه "بحياة".

(1) ينظر، مستغامي، ذكرى الجسد، ص 399.

(2) ينظر، السابق، ص 111، 116، 193، 360، 385.

(3) ينظر، السابق، ص 41، 127، 176.

(4) ينظر، السابق، ص 102.

(5) ينظر، السابق، ص 184.

(6) ينظر، السابق، ص 94، 108، 399.

ويوحد بين جسده، وجسد المواطن الجزائري العادي الذي على وشك الانفجار⁽¹⁾، وكأن جرح جسده يحكي قصة كل جسد جزائري، سواء أكانت إصابته واضحة أو مخفية.

ويذكر جسد والده الذي كان ولياً، يغرس فيه السفود دون ألم⁽²⁾، وأجساد نساء قسنطينة، كما يسند الشهوة إلى الجسد، والعفة إلى الروح، فهو مسكون بالأضداد كشعبه.

كما يشير إلى جسد أمه، حيث طرز عليه الأب مغامراته جرحاً، ووشماً⁽³⁾، وكأنه ورق يُكتب عليه جروح الشخص وتاريخه، وفي هذا تأكيد لمعنى العنوان، فالجسد أجساد، كما الذاكرة ذكرات، والذين ذكر أجسادهم، تحدث قبلاً عن ذكرتهم، وكأنه يسرد بتاريخ جسده، وتجاربه، تاريخ وطن، وأجساد مواطنين؛ فالجسد ورق والذاكرة بأحداثها جروح تخط عليه.

العنوان في النص

يرد العنوان بنصه وكلماته مع اختلاف في الترتيب، أو الصياغة مرات أربع، في الفصل الأول، والثاني، والسادس.

سنتناول كل صيغة بتركيبها، ومعناها الذي أضاف إلى العنوان، بما أن العنوان لا يرد في النص إلا ليعطي معنى جديداً، يساهم في تفسيره، وتكثيف دلالاته.

الوجود الأول للعنوان بكلمته كان في الفصل الأول 'بذاكرة تسكنها لأنها جسديك، جسديك المشوه لا غير'⁽⁴⁾ حيث يرد بترتيب مغاير، تتخلله كلمات أخرى، تزيده وضوحاً، وتؤكد دلالاته التي توصلنا إليها في حديثنا عن معاني الذاكرة والجسد. الذاكرة نكرة كما هي في العنوان، والجسد، معرف لكن بإضافته إلى ضمير المخاطب. يلهث البطل خلف الماضي الذي يعادل الذاكرة هنا، مؤكداً عدم مغادرته له؛ إذ يعيش فيه 'للتلحق بماض لم تغادره في الواقع'⁽⁵⁾ لأنه

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 180.

(2) ينظر، السابق، ص 361، 392.

(3) ينظر، السابق، ص 314.

(4) السابق، ص 29.

(5) السابق، ص 29.

جسده، وما ذلك الماضي الذي صار ذاكرة إلا تلك الفترة التي شوّه فيها، وبترت ذراعه، وصار فقدانها عاهة تلازمه، وذاكرة تسرد قصته، ولما كانت العاهة تلازمه، ظل زمان حدوثها كذلك.

تواجهنا الصيغة الثانية في الفصل الثاني "كنت تحمل ذاكرتك على جسديك"⁽¹⁾، تنويع آخر، بكلمات أخرى جاءت مع العنوان تؤكد المعنى وتثبتته، فقد عرّقت الذاكرة هنا بضمير المخاطب، وكذلك الجسد، يخصصهما "خالد" به دون غيره، فجسده حامل لذاكرته، وذراعه المبتورة شهادة على نضاله، وعاهة حرب كانت مدعاة فخر، ومجلبة لاحترام الناس وتقديسهم، في سنوات الاستقلال الأولى.. ثم صارت مدعاة خجل، ومجلبة للشفقة، يخفيها صاحبها "وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم"⁽²⁾. وعلى الرغم من ذلك هم أسياد الحاضر، ورجال هذا الزمن الذي نسي المحاربين، ولم يعد الجرح كافياً لمعرفة تاريخ صاحبه، بل باتوا يتساءلون... بين هذين الزمنين، قبل الاستقلال وبعده.. تتم أحداث القصة وتسرد ذاكرة جرح أثره في نفس صاحبه أعمق منه في جسده.

تأتي الصيغة الثالثة في الصفحة المقابلة من الفصل نفسه "وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها"⁽³⁾ بمرارة أعمق، وقبح أشدّ، ينطق المجروح مخاطباً نفسه، معرفاً الذاكرة والجسد بال التعريف، ومخصصهما بالصفة، فكلاهما معطوب، أحدهما مخفي هو الذاكرة، والآخر ظاهر يعبر عنها بل هو واجهتها أمام الناس، الجسد بذراعه الناقصة.

بكل ما تثيره كلمة "المعطوب" من ألم واشمئزاز، يتأكد المعنى، وتتضح دلالات العنوان؛ فقصة عطب الجسد قصة عطب وطن بأكمله، ووطن يحترم جراح مواطنيه لكنه يرفضهم، ويلفظهم إلى المنافي إلى فرنسا التي تحترم موهبة الإنسان، وترفض جراحه التي أحدثتها هي... وفي انشطار "خالد" بين وطنه ومنفاه، موهبته وجرحه.. يسرد قصته، ويحكي ذاكرة انشطاره وشتاته، فتكون ذاكرة الجسد المشوّه، تاريخ وطن مشوّه.

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 72.

(2) السابق، ص 72.

(3) السابق، ص 73.

في الفصل السادس، في الصفحة الأخيرة من الرواية، وقد بلغت المرارة لدى البطل ذروتها، وتوقف الدمع في عينيه أمام نسيان وطنه، وجهل مواطنيه، تطالعنا الصيغة الرابعة للعنوان "كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه... ولكنه لم يقرأني، يحدث للوطن أن يصبح أمياً"⁽¹⁾، وكما في الصيغة الأولى ترد الذاكرة نكرة غير مخصصة، بينما يخصص الجسد بياء المتكلم، إضافة إلى عكس كلمات العنوان، فجسده هو الذاكرة، تاريخ الوطن بكل تناقضاته، بانتصاراته وخيباته، وربما كان تنكير الذاكرة مقصوداً، فقد بات الوطن أمياً لا يقرأ مجهل تاريخه ومن صنعوا استقلاله، وهل أشد قبلاً من وطن جاهل لا يحفظ تاريخه؟ ومن جيل أمي يرفض قراءة أمجاده رغم أن الخطوط عريضة تحرضه على القراءة، جهل يفيض أمامه الحزن المكابر، يمتنع عن مخاطبة جمركي ينتهي إلى عمر الاستقلال، جيل ولد في وطن محرر، ولم يكلف نفسه عناء البحث عن كيفية تحريره، يعمل بما لُقن دون ترك مجال لحواسه كي تقرأ ذاكرة الذراع المبتورة، وحزن صاحبها المترفع عن البوح، بل يضع الحزن في قفص اتهام، بينما يدخل السارق الفعلي من أبواب شرفية، أي وطن هذا الذي يجعل المناضل متهماً، والمتهم مناظلاً...؟! وتجيّب الذاكرة التي تحتاج إلى قارئ لعطبها وحزنها "أصرح بالذاكرة"⁽²⁾ بهذه الرواية.

فذاكرة الجسد جرحه وعاهته ولكن، خلف الجرح الجسدي قروح نفسية، وألم لا يسرد حكاية بتر ذراع فقط، بل بتر وطن، وتشويه تاريخ.. هي ذاكرة الجزائر كلها؛ إذ تطلعنا "مستغانمي" على بعض ما جرى ويجري، بأسلوب شاعري يغري بالقراءة، دون طمس للحقيقة.

العنوان الغائب ودوره في تشكيل المعنى

تفترض الذاكرة نسياناً وواقعاً، كما يفترض الجسد روحاً، وبما أن العنوان "يملك قابلية التعبير عن الحاضر بالغائب، والظاهر بالخفي، والمتناهي باللامتناهي، والمتصل بالمنفصل"⁽³⁾،

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 404.

(2) السابق، ص 404.

(3) بدري، عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، ص 290.

يستدعي النص عنوانه الغائب ليوضح به الحاضر، فنجدّه ماثلاً فيه، يلعب دوراً بارزاً في تشكيل معناه، وإيضاح دلالاته.

منذ الصفحة الأولى يطالعنا العنوان الغائب معلماً بوجوده، فلذاكرة وجه آخر هو النسيان، يعلمنا "خالد" منذ بداية نصه أنه يكتب ذاكرته لينساها "أجتاز بها الصمت إلى الكلام والذاكرة إلى النسيان ولكن..."⁽¹⁾ يكتب قصة عشقه "حياة" وللوطن.. عله يتحرر من الجنون ثم يستدرك بـ "لكن" استدراكاً يتضح معناه في الصفحات التالية، فبعد أن يجتري ماضيه، ويعتصر ذاكرته، يفرغها على ورق، تكبر في داخله، وتصير أكثر ثقلاً، يعبأ بها بدل أن يفرغ منها "وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملاً"⁽²⁾، فعلى الرغم من نسيان كثير ممن شكلوا ذاكرته، يبقى هو حارساً لها، رافضاً محوها، يشاركه "زياد" الذي مات وذاكرته حاضرة.

يخاف النسيان، وكما لكل إنسان طريقته في المقاومة والنضال يلجأ للرسم موثقاً ذاكرته "أرسم بيدي الموجودة وتلك المفقودة" "أرسم بكل تقلباتي، بتناقضي وجنوني، بذاكرتي ونسياني"⁽³⁾؟

وهو مسكون بالمتناقضات، فعلى الرغم من إصراره على الذاكرة، يرجو الوصول إلى النسيان، عاشق أرهقه العشق وأعياه، يطلب عيداً للنسيان كما هناك عيداً للحب⁽⁴⁾.

يريد نسيان "حياة" الرامزة إلى قسنطينة، الجزائر كلها، كما سنوضح في فصول لاحقة، فهل يملك مناضل عاشق نسيان سبب نضاله؟ يئن تحت وطأة الذاكرة، متمنياً الوصول إلى نقيضها فلا يستطيع⁽⁵⁾.

وبينما الذاكرة تسكنه فإن نسيان الآخرين يطوقه؛ إذ يجد في رحلة عودته إلى الوطن

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 8.

(2) السابق، ص 282.

(3) السابق، ص 190.

(4) ينظر، السابق، ص 237.

(5) ينظر، السابق، ص 236، 237.

لحضور زفاف "حياة" مقاعد الدرجة الأولى محجوزة لمن حجزوا كراسي الوطن، ونسوا تاريخه، ولم يبق سوى الكراسي الخلفية لمن نسيهم الوطن، واحتفظوا بذاكرته، فيجلس على مقاعد المنسيين، ويصعب عليه النسيان "أجلس على مقعد في الدرجة الثانية للنسيان"⁽¹⁾.

ولا يقتصر النسيان على أصحاب السلطة، بل يمتد إلى "حياة"، وإلى الوطن كله، "رفعت كأسى الملقى بك .. نخب ذاكرتك التي تحترف مثله النسيان"⁽²⁾ والهاء في "مثله" تعود على الوطن، الذي تتماثل معه في نسيانها .. تنسى من تحب، "زياد"، "خالد"، ذاكرتها، حيث نضال والدها.. وترضى الزواج بضابط خائن، يغتصب الوطن، ويدوس على شهدائه وذاكرته، ولا تكتفي بذلك بل تبرر نسيانها وخيانتها كما نسبت الجزائر النضال والمناضلين، فهي وطن يحترف النسيان، لا ينسى ذاكرته فقط بل يبول عليها⁽³⁾.

ويشاركهما في النسيان عمها "سي الشريف" الذي نسي تاريخه النضالي، وراح يركض وراء الثورة كغيره ممن تسلموا السلطة "لقد مات فيه الرجل الآخر"⁽⁴⁾.

ويقابل النسيان الواقع، كما يقابل الذاكرة الماضي، فنجد كلمتي الواقع والحاضر، مائتين في النص، اختارهما من فضلّ النسيان، وترك الماضي خلفه، فكما اختار "خالد وزياد" الماضي، اختارت "حياة" وعمها الحاضر الذي بات نقيضاً للماضي، يخافه "نقاش" ويخشى مواجهته "أصعب شيء على الإطلاق مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها"⁽⁵⁾ ويؤيده "خالد" في الرأي؛ إذ تصوير الذاكرة في نفوسهم أجمل من الواقع، وإنقاذها هو الأهم. وبهذا ينتصر النص للعنوان الحاضر وليس الغائب.

وهكذا تكمل معاني النسيان والواقع دلالات الذاكرة، تجتمع بذكرهما الأضداد، وتضطرع المتناقضات التي يعج بها الوطن.

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 283.

(2) السابق، ص 343.

(3) ينظر، السابق، ص 378.

(4) السابق، ص 83.

(5) السابق، ص 134.

بينما تحضر كلمة "الجسد" في العنوان، تحضر كلمة "الروح" في النص، فألام الجرح تتعدى الجسد، وتغزو الروح المدمرة.. نفسه عاشقة معذبة، وأشواق روحه تفوق أشواق جسده؛ إذ نسي جسده "حياة" بينما ظلت روحه تشتاقها .. وهو منشطر مثل كل رجال وطنه بين شهوة الجسد وعفة الروح⁽¹⁾.

غزل الذاكرة

العنوان بنية نصية

يتناصّ عنوان "غزل الذاكرة" مع عنوان "ذاكرة الجسد" في تركيبه ومكوناته، فيكون بارقة تحيل على خارج النص، ومحاكاة تشكل استفزازاً للقارئ، وتحريضاً لقراءة نص تشابه مع آخر في عنوانه، متسائلاً إن كان التناص يمتد إلى المضمون الروائي حيث العقدة، أو تشابه الأحداث؟ أم يقتصر على كلمات العنوان؟ علماً أن التناص بين العناوين، وتأثر اللاحق بالسابق ليس جديداً في مجال الأدب، ومن أمثلته في عناوين الرواية الفلسطينية، تناص عنوان "مذكرات خروف" لـ "عبد الرحمن عباد" مع "مذكرات دجاجة" لـ "إسحاق موسى الحسيني"، و "عائد إلى حيفا" لـ "غسان كنفاني" مع "عائد إلى القدس" وغيرها⁽²⁾.

وليست كلمة الذاكرة الواردة في العناوين فقط ما يشد الانتباه، بل تركيب العنوان، وبنيته، وربما شاعريته، وتحطيمه المعنى المعجمي للكلمات بالصاق شيء لآخر بعيد عنه؛ فليس الغزل للذاكرة، ولا كان يوماً من متعلقاتها. فهو عنوان إسنادي التركيب، انزياحي اللغة؛ إذ تقابل كلمة "غزل" هنا "ذاكرة" هناك، نكرة مفردة، مسندة إلى مفرد معرف "الذاكرة" التي تقابل "الجسد". أسند الغزل إلى الذاكرة فصارت فاعلاً، تقوم بفعل التغزل، وإذا كان الغزل معجمياً يعني اللهو مع المرأة ومداعبتها تقريباً وتودداً، والذاكرة هي القدرة على اكتساب المعلومات وحفظها، واستعادتها، ندرك انزياح المعنى، فهل تجارب الماضي تغازل؟ وتغازل من إذا

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 314.

(2) ينظر، مالكي، فرج عبد الحسيب محمد: عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2003م.

كانت هي الفاعلة؟ ففي هذا العنوان، كما في ذلك، استعارة مكنية؛ إذ شبهت الذاكرة بإنسان يغازل، وحذف المشبه به، وترك شيء من لوازمه هو "الغزل".

كما يشتمل على استبدال لغوي بين ذات وإحدى مستلزماتها، أو أعضائها، فبدل الذات الإنسانية كلها نرى الجسد منها دون الروح هناك، والذاكرة دون وعائها الرأس هنا.

وعلى الرغم من الإشارة الزمنية للذاكرة الفاعلة هنا كما في رواية "مستغامي" يشتمل العنوان على مكون حدثي يطغى على مكوناته الأخرى، فتحت جلده أحداث عدة، قد جرت تحت مسمى الغزل، وأسئلة تثار هل بدأ هذا الغزل أم انتهى؟ إذ يعتور تركيبه الغموض، كما يعتور مضمونه الحذف والتكسير، فقد قام الكاتب بتكثيفه في كلمتين، على الرغم من عمق دلالتهما يبحث المتلقي عن الركن الثاني لهذه الجملة الاسمية؛ إذ حذف أحد طرفيها كما في رواية "مستغامي" إما المبتدأ وتقديره "هذا هو غزل الذاكرة"، ويعني النص دون غيره، أو الخبر وتقديره "غزل الذاكرة هذا هو الذي سأرويهِ في النص لا غير".

وبعد ... أية ذاكرة هذه التي تغازل؟ ذاكرة "العيلة" الشخصية أم ذاكرة بطل روايته؟ أهي سعيدة، في استرجاعها غزل؟ أم حزينة استخدم الغزل فيها مجازاً؟ وإذا عرفنا أن "العيلة" فلسطيني، فهل يغازل وطنه المنكوب؟ أم ذاكرة جرحه الفلسطيني تفرض نفسها على روحه؟ أم تراه يغازل "ذاكرة الجسد" المستغامي ليس أكثر؟ النص وحده يملك الإجابة؛ إذ يشكل كما يرى السيميائيون إجابة على تساؤل العنوان⁽¹⁾.

ويستحضر العنوان نصه الغائب كما في "ذاكرة الجسد" ليتم به فهم الحاضر وإبانته، فاعتبار الأحداث ذاكرة يفترض وجود واقع وحاضر كائنته، كما يفترض نسياناً لهذا الواقع. والغزل بما ينطوي عليه من مداعبة ورقة يستحضر تعذيباً وقسوة، فهل يفر البطل من قسوة واقعه إلى غزل ذاكرته؟ أم مرارة نسيان ما يجب تذكره هي التي دفعته إليها؟

(1) ينظر: حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 108.

العنوان والنص

أولاً: التعالق اللغوي

صيغ الذاكرة والغزل

كما في "ذاكرة الجسد" كانت "الذاكرة" أكثر وروداً من "غزل"، فقد وردت 103 مرات، مضافة إلى ضمير 48 مرة، ومفردة معرفة 34 مرة، ونكرة 21 مرة، في حين لم يتجاوز ورود كلمة "غزل" الخمس مرات باستثناء تراكيب العنوان.

وكما هناك كان ورودها مضافة إلى ياء المتكلم "ذاكرتي" أكثر الصيغ تكرراً، تدل تارة على "نبيل" بطل الرواية وساردها⁽¹⁾، وتارة على "عايدة"، المرأة التي يحب إذ تستلم زمام الحديث عن ذاتها⁽²⁾. كما تشير إلى "جد نبيل" الذي يروي قصته مع العميل "أبو جميز"⁽³⁾.

تليها في الورد تلك المضافة إلى ضمير الغائب المذكر "ذاكرته" لتشير إلى ذاكرة "جد نبيل"، وجيل الأبناء الذي يرى الوطن بذاكرته⁽⁴⁾، والسجين بشكل عام، وإن عنى به نفسه عندما كان سجيناً في سجن نابلس المركزي⁽⁵⁾، وذاكرة المقهى مكان لقائه "بعاييدة"⁽⁶⁾، وذاكرة "محمود الأقطش" رجل الماضي⁽⁷⁾، والوطن كله⁽⁸⁾. وأضيفت كذلك إلى جماعة الغائبين "ذاكرتهم" لتشير إلى ذاكرة أهل "نبيل" أمه، وعمه "صالح"⁽⁹⁾، ثم أبناء بلدته (قليلية)⁽¹⁾.

(1) ينظر، العيلة، يوسف: غزل الذاكرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2000، ص 32، 73، 79، 89، 166، 302.

(2) ينظر، السابق، ص 23، 60، 107، 108، 109، 153.

(3) ينظر، السابق، ص 42.

(4) ينظر، السابق، ص 58.

(5) ينظر، السابق، ص 73.

(6) ينظر، السابق، ص 113.

(7) ينظر، السابق، ص 129.

(8) ينظر، السابق، ص 133.

(9) ينظر، السابق، ص 43.

(1) ينظر، السابق، ص 68.

وتشير أيضاً إلى عائلة "عنايات"⁽¹⁾، وأخرى إلى أطفال مدينة السلام⁽²⁾ وتضاف، كما في "ذاكرة الجسد"، إلى الغائب المفرد المؤنث "ذاكرتها" مشيرة إلى زوجة "أبو مصطفى" صديق "نبيل"⁽³⁾، وذاكرة "عنايات"⁽⁴⁾.

ثم إلى ضمير المخاطب "ذاكرتك" حيث تشير إلى "نبيل"؛ إذ تخاطبه "عايدة"⁽⁵⁾، كما أضيفت إلى جماعة المتكلمين "ذاكرتنا" حيث يشترك "نبيل" و "عايدة" في ذاكرة واحدة⁽⁶⁾، كما اشترك هناك "خالد وحياء"، ثم تشير إلى الشعب الفلسطيني كله⁽⁷⁾.

أما كلمة "غزل" فقد وردت بصيغتها في العنوان⁽⁸⁾، ومصدراً ميمياً "مغازلة"⁽⁹⁾.

ومما يعزز تأثر "العيلة" بـ "مستغانمي"، واستلهامه روايتها، تناصّ عنوان روايته مع عنوانها ليس فقط في كلمة "ذاكرة" بل في كلمة "الجسد"، فقد تكرر ورودها في نصه 75 مرة تقريباً، وجاءت بالصيغ نفسها، مشيرة إلى المعاني ذاتها تقريباً، فكانت أكثر هذه الصيغ تلك التي أضيفت إلى ياء المتكلم "جسدي" لتشير إلى جسد "نبيل"⁽¹⁰⁾، وجسد "عايدة"⁽¹¹⁾ كما أشارت إلى جسد "أحمد" صديقه⁽¹²⁾.

وأضيفت كذلك إلى ضمير المخاطب "جسدك" ويعني "عايدة"⁽¹⁾، وإلى ضمير الغائب

(1) ينظر، العيلة، يوسف: غزل الذاكرة، ص 155.

(2) ينظر، السابق، ص 157.

(3) ينظر، السابق، ص 33.

(4) ينظر، السابق، ص 163.

(5) ينظر، السابق، ص 83.

(6) ينظر، السابق، ص 80.

(7) ينظر، السابق، ص 140، 108.

(8) ينظر، السابق، ص 44.

(9) ينظر، السابق، ص 71، 163.

(10) ينظر، السابق، ص 69، 87، 89، 91، 92، 95، 99.

(11) ينظر، السابق، ص 83، 101، 111، 112، 134، 136، 137، 138، 145.

(12) ينظر، السابق، ص 150.

(1) ينظر، السابق، ص 43، 101، 106، 133.

المفرد المؤنث "جسدها" مشيرة إلى بيروت⁽¹⁾، و"عايدة"⁽²⁾، وزوجة "تبيل"⁽³⁾، وإلى الغائب المفرد المذكر "جسده" ويعني الإنسان المصاب⁽⁴⁾، وجاءت نسبة كما هناك "الجسدي"، كما أضيفت إلى ضمير الجماعة، حيث التوحد بين جسدي "تبيل وعايدة"، كما وحدت "مستغامي" بين "خالد وحياة"⁽⁵⁾، وتشير كذلك إلى جسد الشعب الفلسطيني كله الذي اغتصبت ذاكرته وجسده.

وبهذا يكون "العيلة" قد استلهم كلمات عنوان "مستغامي" ووظفها لتحمل معاني متقاربة، لأشخاص آخرين، من شعب آخر.

ثانياً: التعلق الدلالي

معاني الذاكرة

يشكل هذا العنوان المفارقة ذاتها التي شكلها عنوان "مستغامي" إذ تتنوع الذكريات ليصل عددها إلى 27 تماماً كما هناك، فهل كثف العنوان ذكريات نصه، فكانت تنويعاً عليه؟ أم قصد ذكرة واحدة هي المحور والأساس؟

إضافة إلى تماثل الذاكرة في صيغها مع تلك التي في رواية "مستغامي" حيث أضيفت إلى الضمائر نفسها، فقد أشارت إلى المعاني ذاتها، حيث الدلالة على أحداث الماضي ومجرياته كان المعنى الأكثر وروداً، كما جاءت بمعنى اللغة والعادات والثقافة والبيئة⁽⁶⁾، إضافة إلى معنى الماضي، ونقيضه الواقع⁽¹⁾.

أولى الذكريات هنا ذكرة المكان، الكفتيريا التي شهدت لقاء "تبيل" الأخير بـ

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 69.

(2) ينظر، السابق، ص 105، 152.

(3) ينظر، السابق، ص 146.

(4) ينظر، السابق، 142.

(5) ينظر، السابق، ص 140.

(6) ينظر، السابق، ص 23، 33.

(1) ينظر، السابق، ص 66.

"عايدة"، ثم ذاكرته التي تحتل "عايدة" أعلى قممها⁽¹⁾، وذاكرة "عايدة" حيث هو جزء منها⁽²⁾، وذاكرتهما معاً⁽³⁾، ثم ذاكرة البشر جميعاً⁽⁴⁾. وتصير اللغة والثقافة ذاكرة إذ تطالعنا ذاكرات ثلاث، الأمريكية والعربية والعبرية، "تلبسني الذاكرة الأمريكية"⁽⁵⁾، ثم ذاكرة "أم مصطفى" زوجة صديق "نبيل"، ويعني بيئتها عاداتها وتقاليدها، وطبيعة حياتها، وتجاربها التي تتماثل معها جيداً⁽⁶⁾. ثم ذاكرة "جده" الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني، وظل بعد رحيله يحلم بعودة الخلافة منتمياً إلى حزب التحرير، يملك ذاكرة ملتهبة، مجروحة بسبب سرقة العميل " أبو جميز " لكوشان أرضه ويبيعها لليهود على أنها ملكٌ له⁽⁷⁾.

كما يأتي السارد على ذاكرة أهله، أمه وأبيه وعمه وكل من يعرف من أبناء وطنه، وذاكرة اليهود وتاريخهم المزعوم وثقافتهم التي صارت واقعاً⁽⁸⁾، وذاكرة الماضي وهزائمهم⁽⁹⁾، إضافة إلى ذاكرة جيل الأبناء التي بها يرى وطنه⁽¹⁰⁾، ذاكرة هزيمة "عبد الناصر" في 67⁽¹¹⁾، وذاكرة "السادات" وتعني الواقع الذي راح يؤسسه بعد موت "جمال عبد الناصر"⁽¹²⁾، وكما كان للسوار ذاكرة هناك، يكون للقلادة الرامزة إلى الوطن ذاكرة هنا⁽¹³⁾، كما يطلعنا على ذاكرة العباسيين والأمويين والعثمانيين، حيث انهارت قوتهم وماتوا تاركين الحياة لليهود⁽¹⁴⁾، ذاكرة الأزمان حيث تقاطعات الموت والحياة⁽¹⁵⁾، ثم ذاكرة "محمود الأقطش" الذي خدم في العسمل،

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 73، 79.

(2) ينظر، السابق، ص 22، 109.

(3) ينظر، السابق، ص 180.

(4) ينظر، السابق، ص 13.

(5) ينظر، السابق، ص 23.

(6) ينظر، السابق، ص 33.

(7) نظر، السابق، ص 42.

(8) ينظر، السابق، ص 56.

(9) ينظر، السابق، ص 56.

(10) ينظر، السابق، ص 58.

(11) ينظر، السابق، ص 61.

(12) ينظر، السابق، ص 66.

(13) ينظر، السابق، ص 88.

(14) ينظر، السابق، ص 89.

(15) ينظر، السابق، ص 89.

يرفض الواقع، ويحتقر الوجوه الضعيفة، ويحيا في الماضي حيث التوقيت الهجري⁽¹⁾، إضافة إلى ذاكرة أحفاده، عاداتهم وتقاليدهم، وواقع حياتهم، الذين لم يرد "عايدة" أن تكون نموذجاً لنسائهم⁽²⁾، ثم ذاكرة الوطن، فكما في رواية "مستغانمي" ترمز عايدة إلى الوطن، فهي امرأة تحمل شارات حياة غربية، وهوية لا تمت لذاكرة وطنها بصلة عربية، فقد اتصل الوطن من ذاكرته وأمسى يمثل الآخر اليهودي، ولم يعد موجوداً إلا في ذاكرة أهله⁽³⁾. وكما للتاريخ هناك ذاكرة نجد الأمر ذاته هنا⁽⁴⁾، كما نجد ذاكرة الشعب الفلسطيني التي يسعى اليهود إلى طمسها⁽⁵⁾. طمسها⁽⁵⁾. وذاكرة عائلة "عنايات" التي ارتدت عن الإسلام في إسبانيا لكنها احتفظت بذاكرتها العربية⁽⁶⁾. ذاكرة أطفال مدينة السلام المعطوبة ونفوسهم المبتورة لما أصاب وطنهم من فقدان تعززه "عنايات" فيهم، وتغرس عدم انتمائهم لذاكرتهم⁽⁷⁾. إضافة إلى ذاكرة العثمانيين، وتاريخهم في فلسطين التي تنتمي إليهم، ذاكرة سجن نابلس المركزي⁽⁸⁾، وهي ذكرات ورد معظمها في رواية "مستغانمي".

وعلى الرغم من تنوع الذكرات تبقى أجزاء لذاكرة "نبيل" التي هي ذاكرة "عايدة" الرامزة إلى الوطن كله، فتكون ذاكرة وطن من خلال مواطن؛ إذ يسترجعها بكل جروحها وألمها، فمن خلال علاقاته بأبناء وطنه، ومواقفه النفسية من قضاياها، يسرد تاريخ وطنه "فلسطين" .. ذاكرة تمتد من الحكم العثماني .. إلى اتفاقات أوسلو 1993، كما سردت "مستغانمي" تاريخ الجزائر.

ولم يقتصر تأثر "العيلة" بـ "مستغانمي" على تعدد الذكرات، بل امتد ليطال بعض

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص129.

(2) ينظر، السابق، ص132.

(3) ينظر، السابق، ص133.

(4) ينظر، السابق، ص135.

(5) ينظر، السابق، ص140.

(6) ينظر، السابق، ص163.

(7) ينظر، السابق، ص157.

(8) ينظر، السابق، ص164.

عباراتها أمثال.. " ذاكرتهم المعطوبة، ونفوسهم المبتورة" (1) والتي أشار بها إلى أطفال مدينة السلام، وهي عبارة وردت في رواية "مستغانمي" "الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها" (2) كما وردت "ذلك المناضل أو المجاهد المعطوب الذي كنته" (3). ومن تلك العبارات أيضاً عبارة "العيلة" ذاكرتي المجروحة" (4)، التي ذكرت في رواية "مستغانمي" "ذاكرة جرحي" (5).

معاني الغزل

ترد "غزل" بشكل أقل من قرينتها "ذاكرة" كما كان ورود "الجسد" أقل من "الذاكرة" في رواية "مستغانمي"، وعلى الرغم من قلة ورودها لا تحمل معنى واحداً بل معنيين، يؤكد الأول المعنى المعجمي للكلمة وهو مداعبة المرأة والتودد إليها؛ إذ اعتبرت "عايدة" حديث "نبيل" عن "فريال" الفلسطينية غزلاً (6) و "دعوة فيها غزل ومداعبة" (7)، حيث دعوة الأم لرجلها بعد انتهاء نفاسها لكسب وصاله الجنسي.

فيما عدا هذا وردت ثلاث مرات بمعنى الحديث عن الشيء، أو كتابته الذي هو ذاكرة حيناً، ووطن حيناً آخر، وتقترب في هذا من معنى أورده "ابن منظور" للغزل وهو الدنو من الشيء والاقتراب "غازل الأربعين" دنا منها (8)؛ فهو إذ يتحدث عن الذاكرة، ويكتبها يقترب منها.

يعتبر "نبيل"، ومن ورائه "العيلة"؛ إذ يضع على غلاف روايته فقرة سردت على لسان "نبيل"، ويوقع اسمه تحتها، ما يشير إلى تطابق السارد والكاتب، الأمر الذي ستنم مناقشته في

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 157.

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 73.

(3) السابق، ص 136.

(4) العيلة، غزل الذاكرة، ص 141.

(5) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 17.

(6) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 71.

(7) السابق، ص 153.

(8) ينظر، ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، مج 2، 1988، ص 984-985.

فصل لاحق من هذا البحث، يعتبر نصه هذا غزلاً ذاتياً "كانت الكتابة وهماً أو غزلاً ذاتياً"⁽¹⁾، يحاول فيه فحص قدرته على رسم نص جميل يحمي الوطن من الغياب، فيكتب تاريخ وطنه وثقافته لحفظه وحمايته من النسيان، ويؤكد في موضع آخر أن روايته تغازل وطناً يرتحل فتاريخ شعبه وثقافته، يضيع، فيكتبه توثيقاً له. وتؤكد "عايدة" هذا المعنى "الهروب إلى الماضي أو مغازلته أكثر مما يجب"⁽²⁾، إذ الحديث عن الماضي وكتابته مغازلة له.

فالغزل كتابة، والذاكرة ماضٍ ووطن يرتحل .. هذا ما وشى به العنوان، وأكدته النص.

معاني الجسد

تشكل كلمة "جسد" مفتاحاً لبعض مغاليق النص، وأساساً ترتكز عليه معانٍ عدة في نسيجه، فعدا صيغ ورودها التي تتماثل مع نظيرتها في رواية "مستغانمي" نلمح تطابقاً في الدلالات.

فلسنا أمام جسد واحد بل أجساد، بدءاً من جسد الإنسان أياً كان، إلى جسد الزوج الذي تريده "عايدة" متعدد الثقافات بجسد واحد، ثم جسد "عايدة" الذي يغوي "نبيل" لا سيما فترة غيابها؛ إذ يثير شهوته الجامحة وشجن شبابه⁽³⁾، على الرغم من كونه محرماً عليه، فهو مقدس كتراب الوطن، جعله الأمريكان والإنجليز واليهود ورشة لإعادة التشكيل في محاولة لترويضه⁽⁴⁾، وصار صفقة سياسية يعتاش عليه العملاء والأعداء⁽⁵⁾، "جسداً مثخناً بالآلام جرح أحدثه عن قصد"⁽⁶⁾؛ إذ فضَّ (ديفيد) اليهودي بكارتها، وأفقدتها عذريتها.

ثم جسد "نبيل" المثخن بجراح روحه، كما "حياة" في رواية "مستغانمي"، يشتهي "عايدة" ولا ينالها كما لم ينل "خالد حياة" إلا في خياله، ثم جسد صديقه "أحمد" المجروح روحياً بسبب

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 44.

(2) السابق، ص 163.

(3) ينظر، السابق، ص 106، 108.

(4) ينظر، السابق، ص 139.

(5) ينظر، السابق، ص 160.

(6) السابق، ص 140.

انتحار زوجته.

وبما أن "عايدة" ترمز إلى الوطن فالجسد هو "فلسطين" ووطن تم اغتصابه على أرض الواقع، يكتب "العيلة" قصته ليحفظه على الورق، كما كانت "الجزائر" في رواية "مستغانمي" ومع وحدة الهم، وتماتل الأحداث في كليهما، يغدوان وطناً واحداً، بل تغدو البلاد العربية ووطناً يعاني الاغتصاب.

وقد ورد عنوان "ذاكرة الجسد" بتركيب مختلف، عطف كل من جزئية على الآخر، مضافاً إلى ضمير المتكلم للجماعة الفلسطينية، وكأن كلاً منهما موضوع قائم بذاته، مغتصب من العدو "اغتصب وطننا وجسدنا وذاكرتنا"⁽¹⁾.

العنوان في النص

كما في رواية "مستغانمي" يرد العنوان بنصه مرات أربعاً، وفي الفصل الأول، والثاني، والسادس، كما هناك، بينما يرد مستبدلاً كلمة بأخرى ثلاث مرات.

منذ الصفحة الأولى كما في "ذاكرة الجسد" يطالعنا العنوان بتركيب مغاير، "أمسى عين ذاكرتي التي لا أقوى على لجمها أو تحمل غزلها"⁽²⁾، مشيراً إلى لقائه الأخير "بعائدة". والذاكرة هنا فاعلة كما في العنوان، تغازل "نبيل" الذي يعتبر تدفقها، وسيطرتها عليه غزلاً، وكأنها تتوحد إليه، وتداعبه وتقترب منه. هذه الصيغة فقط هي التي توافق بنية العنوان النحوية؛ ففي الصفحة ذاتها نقرأ تركيباً آخر للعنوان "كيف أغازل ذاكرتي"⁽³⁾، إذ يغدو هو الفاعل والذاكرة مفعولاً به... فهو المتذكر، وغزله سرد لما حدث في ذاك اللقاء، واستعادة للكلمات والمشاعر ما أمكن.

في نهاية الفصل الثاني يرد العنوان بنصية مغايرة، تضفي وضوحاً على المعنى، وشرحاً لغموضه "وطن من كلمات أغازل فيه ذاكرتي الجمعية وأمنيتها بحلم التخلص من حالة

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 140.

(2) السابق، ص 7.

(3) السابق، ص 7.

الفقدان والتلاشي"⁽¹⁾ يخبرنا عن هدفه من كتابة نصه، إذ يجرب فيه، ككاتب، قدرته على رسم وطن من كلمات .. فالغزل هنا كتابة، والذاكرة تاريخ وطن ومواطنين، يكتبها موهماً نفسه بإمكانية الخلاص، وكأنه بنصه هذا يرد على الفقدان، ويحفر الوطن في نفوس أبنائه.

في الفصل السادس من الرواية، يرد العنوان بتركيب آخر "غزل" كما هي في العنوان، أما الذاكرة فتزد نكرة مخصصة بالصفة "غزل يداعب ذاكرة تضيء"⁽²⁾، وقد وردت هنا بمعنى التاريخ العثماني وفترة حكمه في فلسطين، حيث شق العثمانيون الطرق لما كان المكان لهم، وكانوا رجاله، فتبقى الطريق بعد ذهابهم غزلاً يداعب ذاكرتهم التي تضيء المكان.

وغير هذه المواضع الأربع التي ورد فيها العنوان، يرد في مواضع أخرى بصيغ أخرى مع استبدال أحد طرفيه بمعنى مشابه. ففي الفصل الثالث ترد عبارة "داعبتني الذاكرة"⁽³⁾ يستعوض فيها عن الغزل بالمعنى المرادف هو المداعبة، حيث الذاكرة فاعل وهو مفعول به كما في العنوان، تداعبه وهو مهاجر عن وطنه، مرتحل إلى المنافي بعد هزيمة 67، فتعيد إلى ذهنه دعاء جده على "عبد الناصر" يوم عرفة متمنياً له الهزيمة كما كسر جماعة "حسن البنا".

في الفصل الثامن نلفي الصيغة ذاتها، بالاسـتبدال ذاته، باختلاف الفاعل والمفعول؛ إذ داعب هو ذاكرته، تودد إليها كي تتذكر، حيث كان في سجن نابلس، الاسم الأول "الأبي المعارك" .. "داعبت ثانياً الذاكرة"⁽⁴⁾. بينما وفي الفصل ذاته تبقى كلمة غزل، ويكون الاستبدال في الذاكرة؛ إذ جعل الوطن محلها، مؤكداً تفسيرنا للعنوان، وليس أي وطن، بل وطن يرتحل ويغيب، وربما شكلت هذه الصيغة "رواية تغازل وطناً يرتحل"⁽⁵⁾ مع الصيغة الثالثة للعنوان "وطن من كلمات أغازل فيه ذاكرتي الجمعية" خير تفسير للعنوان الذي عين به نصه؛ فليست روايته إلا قصة وطن يغيب، وكأن هذه الجملة تحديداً هي خبر لمبتدأ هو العنوان "فغزل

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 44.

(2) السابق، ص 130.

(3) السابق، ص 63.

(4) السابق، ص 164.

(5) السابق، ص 167.

الذاكرة" رواية تغازل وطناً يرتحل" وطن يكتب تاريخه بنكباته وانتصاراته، بوفاء أهله وخيانتهم معتبراً توقيع اتفاقات السلام في أوسلو 1993 إعلان فقدان رسمي لهذا الوطن.

وبهذا يشكل العنوان دلالاته، ويستجلي غموضه من خلال جسده الذي حمل في طياته الخبر المحذوف، وتكون "غزل الذاكرة" كتابة تاريخ وطن تم فقدانه هو "فلسطين" كما كتبت "ذاكرة الجسد" تاريخ "الجزائر" التي لا زالت تواصل ضياعها على أيدي المحتلين أولاً، وأيادي أبنائها ثانياً، وحيث المرارة واحدة، والألم يعتصر الكاتبين ... وتقاء في روايتين عليهما تشيران إليه، وتذكران بمأساويته.

العنوان الغائب

كما في "ذاكرة الجسد" يستدعي العنوان الحاضر عناوين غائبة .. "غزل النسيان" "غزل الواقع" "ألم الذاكرة"، تساهم في تعميق فهمنا للعنوان الحاضر، وتشكل مفتاحاً لفهم النص ذاته، وهي حاضرة فيه بتفاوت.

يصرح "نبيل"، ومن ورائه "العيلة"، منذ بداية نصه أنه يكتب حفاظاً على ذاكرة وطنه، وحماية لها من الغياب والنسيان، فارضاً على غيره التذكر، جاعلاً من نصه ناقوساً يُقرع كلمات أغازل فيها ذاكرتي الجمعية وأمينها بحلم التخلص من حالة فقدان والتلاشي⁽¹⁾.. هو مصرّ على الذاكرة، لن يسمح حتى للزمن أن ينسيه حبه "العائدة" التي هي الوطن بكل ما جرى على أرضه من أحداث "لن أسمح لوطأة الزمن المتقلب أن يجتث من أعماقي هيئتك الحميمة، تأسرني بوعي غير قابل للنسيان"⁽²⁾، هو رجل الحاضر الذي يحيا بكليته في الماضي⁽³⁾، أرهفته الذاكرة كما أعيت من قبله "خالد" في رواية "مستغامي" "اختل أداء الجسم، أرهفته تداعيات الذاكرة والحلم"⁽⁴⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 44.

(2) السابق، ص 9.

(3) ينظر، السابق، ص 135.

(4) السابق، ص 119.

مقابل هذا المتشبت بذاكرته، نلفي "عايدة" التي تتصل منها، تمارس النسيان كما "حياة"، وهي في ذلك كالوطن فهما صنوان؛ يرمز أحدهما إلى الآخر، وطن نسي ذاكرته، شوّه وتهود، وصار يمثل الآخر "كوطن يحمل شارات حياة غربية، وهوية لا تمت لذاكرته بصلة عربية أصيلة أمسى يمثل الآخر"⁽¹⁾ وبهذا تكون "كلمة النسيان" لا تقل أهمية عن الذاكرة في بناء النص.

وكما يقابل النسيان الذاكرة، يقابل الواقع الماضي، فيرفض "تبيل" الواقع، ويعود إلى ذاكرته هرباً منه ليحيا في الماضي⁽²⁾ كما ظل "محمود الأقطش" يحيا فيه "رجل من الماضي"⁽³⁾ يرفض الزمن الميلادي حيث المجد اليهودي، ويحيا بالتوقيت الهجري حيث العرب وأمجادهم.

بينما تفضل "عايدة" كما "حياة" الواقع والمستقبل "فالمستقبل أكثر أهمية من الماضي وإرهاصاته فينا"⁽⁴⁾، ترى في الذاكرة ضعفاً، فترفض "تبيل" زوجاً لتختار آخر من الحاضر، تتقطع عن ماضيها وتجثت ذاكرة عزيزة عليها" لا يستطيع الإنسان أن يكون وليداً لزمنين متناحرين"⁽⁵⁾. تحمل منطق حياة ذاته، تبرر النسيان، وتفلسف اختيارها.

ويشكل عنوان الرواية مفارقة في المعنى والتركيب؛ فبينما توقع القارئ لدى قراءته شيئاً من فرح، ومداعبة، أوحى به كلمة "غزل" بدلالاتها العشقية، يصدمه النص بالمعنى النقيض؛ فإذا به يرسم جروحاً يعمرها القيقح، تحفر في النفس ألماً، كما فعلت رواية "مستغانمي"؛ فلم تكن ذاكرة سعيدة في استرجاعها بهجة للنفس، بل كان استرجاعها نبشاً في جروح الماضي، بكل ما تحمله الكلمة من مرارة "ولا كنت أقدر وطأة نبش الذاكرة الحبلى بالمرارة"⁽⁶⁾ فبحته في ذاكرة جده نبش ينكأ جرحه القديم، كما ترد في تركيب آخر في الصفحة المقابلة "وأعمل بذاكرتهم نبشاً وتهديماً بحجة الحفاظ على رمزية الوطن في دواخلنا"⁽⁷⁾. فهو إذ يكتب الماضي، ويبحث في

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص133.

(2) ينظر، السابق، ص 128.

(3) ينظر، السابق، ص 89.

(4) السابق، ص 66.

(5) السابق، ص 135.

(6) السابق، ص 42.

(7) السابق، ص 43.

ذاكرة أمه وعمه وأهله ينبش دواخلهم، ينكأ جراحهم ويثير ألمهم.

كما لم تكن الذاكرة هي المغازلة الفاعلة دائماً .. فعلى الرغم من طغيانها على نفس "نبيل"، وانصبابها شلالاً عليه كما كانت عند "خالد"، نجدتها مفعولاً به غالباً، يقوم باسترجاعها، واستدعائها إلى ذهنه كي لا ينساها.

فقد شكل النسيان والواقع، والنبش حضوراً لافتاً في النص، ودوراً بارزاً في فهم دلالاته.

النص الموازي

لمزيد من فهم العنونة، وتوسيع أفق ذاكرتها التي نتسلح بها في مواجهة النص؛ ندرس النص الموازي أو العتبات "لأنها تتكامل وتتلاقح من أجل توفير دلالة حقيقية للنص"⁽¹⁾ فلم يوضع النص الموازي عبثاً وإنما هو "خطاب مفكر فيه، آثم لأنه الشيء الذي يواجه المتلقي ويرسم انطباعاتاً أولياً عن ذلك النص، سرعان ما يتوسع أو يتقلص مع القراءة"⁽²⁾.

وإذا كان النص الموازي وتحديداً "النص المحيط" هو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي لكتاب من عنوان ومقدمة، وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى مقطع من الحكى، أو كلمة الناشر، أو الصورة ..؛ يكون سؤالاً مثل كيف شكل كل من "العيلة" و "مستغانمي" كتابيهما؟ على درجة من الأهمية.

تكتب "مستغانمي" على لوحة الغلاف العنوان أولاً ثم اسمها، وبينهما الإشارة التجنيسية لهذا العمل "رواية"، وفي آخر الصفحة تكتب دار النشر، ثم تواجهنا صفحة صافية كتب في كعبها الأيسر العنوان مرة أخرى، ثم صفحة ثالثة كتب اسم الكاتبة في أولها، ثم العنوان فالإشارة التجنيسية، وبعدها دار النشر.

وإذا كان الإهداء يشي بقصدية المؤلف سواءً في اختيار المهدى إليه أو في اختيار

(1) حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، ص109.

(2) حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية، ص83.

عباراته⁽¹⁾؛ فقد وجهت "مستغامي" إهداءها إلى كاتب جزائري هو "مالك حداد" ابن بلدتها قسنطينة "الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته"⁽²⁾ فأصبح شهيد اللغة العربية. والإهداء الثاني لوالدها "عساه يجد هناك من يتقن العربية"⁽³⁾.. وإذا عرفنا أن والدها أيضاً صاحب قضية، ومناضل جزائري، تتأكد لدينا قصدية الإهداء، ونوعية القراء الذين تتمنى لروايتها، أولئك الذين ضحوا من أجل قضية أو وطن.

على الصفحة الخلفية للغلاف يطالعنا رأي نقدي للشاعر "نزار قباني" إذ يكتب بخط يده رأياً له في هذه الرواية، ينم عن إعجاب شديد بصاحبها، ويشي بتشابه بينهما حد التساؤل فيما إذا كانت "مستغامي" تكتبه في هذا النص، متمنياً توقيع اسمه تحته. فالنص يشبهه حد التطابق "مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني، وخارج على القانون". ولا يكتفي ببيت إعجابه بل يطلعنا على شيء من فهمه للرواية، فهي رواية "حب وجنس وإيديولوجية، وثورة جزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملانكتها، وشياطينها، وأنبياؤها وسارقيها". معززاً برأيه هذا فهمنا للعنوان الذي يشي بتناقض يجده القارئ في جنبات النص، حيث الذاكرة يقابلها واقع، والمتذكر يقابله ناس.

ثم يؤكد أنها "لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجدان الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي" رأيي يحمله القارئ ذاكرة لدى قراءته النص، شهادة تكثف إغواء العنوان، وتدفع المتلقي مسرعاً إلى الصفحات الأولى، إضافة إلى كونها تؤكد الحذف الذي لاحظناه نحويًا ودلاليًا، فذاكرة الجسد ذكرات، وهو ما يؤكد النص لاحقاً.

ولما كان الغلاف "بوابة التناص، والعتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشارات إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص"⁽⁴⁾ يحيلنا غلاف رواية "العيلة" كما أحالنا عنوانها من قبل

(1) ينظر: حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 64.

(2) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 5.

(3) السابق، ص 5.

(4) حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 148.

إلى رواية "مستغانمي" إذ تكاد تتطابق معها في نصها الموازي، مع اختلافات بسيطة ربما تؤكد على تميز كل رواية عن الأخرى، باعتبارها كياناً قائماً بذاته.

فعلى لوحة الغلاف هنا كتب العنوان ثم اسم المؤلف ثم الإشارة التجنيسية "رواية"، بينما كتب العنوان في الكعب الأيسر للصفحة التالية كما هناك، ثم في الصفحة الثالثة، نجد العنوان ثم اسم المؤلف، وبينهما الإشارة التجنيسية، ثم دار النشر، ترتيباً يقابل صفحة الغلاف عند "مستغانمي".

ويصدر "العيلة" روايته بإهداء يشي بغايات نصه، ونوعية من يتوجه إليهم؛ إذ يهديه إلى اثنين: والده كما فعلت "مستغانمي" مؤكداً أن هذا الأب لا يقل عنه ثقافة، بل هو الذي علمه "أبجديات قلب الزمن" ثم إلى ولده "صالح" الذي أهدى إليه هدوء الأبد. فوالده كما والد "مستغانمي" من رجال الحيل السابق، يهدي إليهم، عرفاناً بصبرهم، نصاً ربما ساهموا في بعض أحداثه.

وكما هناك نجد على الصفحة الخلفية للغلاف رأياً لنقاد قرأوا الرواية، وبينما نجد رأي "قباني" وحده هناك، نجد رأياً لناقدين هنا، إضافة إلى فقرة مقتطفة من الرواية سردت على لسان "نبيل" ووقعت باسم "العيلة"، وفي هذا، كما أشرنا سابقاً، إشارة إلى تطابق السارد والكاتب. يقول "العيلة" "كانت عشرين عاماً من حب وحرب، عشق وكرهية، حضور وغياب لاقبت فيها من الخيانة والغدر ما أفقدني القدرة على متابعة واجب الدفاع عنك" من هي التي يدافع عنها؟ وهل ما قام به خلال عشرين عاماً هو ما سجله في نصه؟ وإذا سلمنا بذلك فنحن إذن أمام رواية تجمع بين المتناقضات كرواية "مستغانمي" فيها غدر وخيانة، حب وكرهية.

يوقع تحت الرأي النقدي الأول د. "نادي ساري الديك"؛ إذ يرى أن "العيلة" يبحث في خبايا النفوس الفلسطينية "يسئل عن مقلنا ذر الرماد الذي يعيق أبصارنا ويقول بصوت الحقيقة واليقين إن هذه حياتنا في متون قرن من الزمن" ولن تتغير حتى يغير الفلسطينيون طرق تفكيرهم وسلوكهم، فنحن وكما يقول "الديك" أمام نص يكتب تاريخ فلسطين في قرن من الزمان، ويوضح هذا دلالة الذاكرة في العنوان، فهي تاريخ الفلسطينيين جميعاً، كما كانت "ذاكرة الجسد"

تاريخ الجزائريين.

ويجهر "فايق مزيد" بإعجابه مشيداً ببراعة "العيلة" كما أشاد "قباني" ببراعة "مستغانمي" معتبراً العمل "نجماً جديداً في مسار الإبداع قارب فيه بين السيرة الذاتية والرواية" وفي هذا إشارة إلى أسلوب الرواية، فكما أشار "قباني" من قبل إلى شعرية رواية "مستغانمي" يشير "مزيد" إلى مقاربة "العيلة" لفن السيرة الذاتية، وهذا يؤكد أن عتبات النص "هي المؤطر لبنائه، ولبعض تداخل طرائق تنظيمه، أي أنها تحمل في طياتها وظيفة تأليفية تحاول كشف استراتيجية الكتابة"⁽¹⁾.

كما يؤكد "مزيد" أن "العيلة" أودع ذاكرته في محار الآخرين، وهي إشارة مهمة لما جاء في النص، تضيء وضوحاً على دلالة العنوان وكأنه يقول أن الذاكرة ذاكرة "العيلة" لكنها تخص الآخرين الذين أسهموا في تشكيلها، فتوجه بها إليهم، يسرد ذاكرة شعبه من خلال ذاكرته أو العكس. إلى أي حد مثلت ذاكرته الفلسطينيين؟ إغراء يدفعنا إلى القراءة، كما فعلت كلمات "قباني" فتكتمل للنص الموازي قيمته الإغرائية، يرسخ دافعية للقراءة، ويضفي على العنوان دلالات غاية في الأهمية، وتكون هذه العتبات "الإرشادات التي تهيي القارئ لتلقي النص وتوجيهه إلى الطريق الصحيح للتلقي، كما أنها، أيضاً، بوابات التواصل التي تمكن القارئ من الانفتاح على تركيب النص وأبعاده الدلالية"⁽²⁾.

(1) حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص56.

(2) السابق، ص56.

الفصل الثاني

التأثير والتأثر في تقنيات السرد الروائي واللعب الروائي

❖ تقنيات السرد عند مستغانمي

❖ ذاكرة الجسد

❖ فوضى الحواس

❖ عابر سرير

❖ تقنيات السرد عند العيلة

❖ غزل الذاكرة

❖ زمن المرايا

❖ اللعب الروائي عند مستغانمي

❖ اللعب الروائي عند العيلة

الفصل الثاني

التأثير والتأثر في تقنيات السرد الروائي واللعب الروائي

يشكل السرد وتقنياته ثاني محطات التأثير والتأثر بين "مستغامي" و"العيلة"؛ فتشابه البناء الشكلي في "ذاكرة الجسد" و"غزل الذاكرة"، وتقنيات السرد فيهما من سارد، ومسرود له، ولعبة ضمائر، وما يلي ذلك من لعب روائي بدا جلياً عند كليهما، يغري المرء بمعرفة المزيد عن البنية السردية في أعمالهما، وتحليل جزئياتها، ليجد في ذلك متعة العثور على أشياء افترضها مسبقاً.

فالبحث في تقنيات السرد عند "مستغامي" ومن ثم عند "العيلة"، لتجلية عناصر التأثير والتأثر، والامتداد بالدراسة إلى الأعمال الأخرى لكل منهما، ونعني الروايات الخمس، مع الإشارة إلى بعض روايات فلسطينية وعربية، اتخذت أسلوباً وصيغاً مثيلة، يشكل مادة هذه الجزئية من الدراسة.

ضمير المخاطب في روايات فلسطينية وعربية

تتخذ "مستغامي" ضمير المخاطب صيغة سردية لروايتها "ذاكرة الجسد"، وتمارس، في بقية الروايات، لعباً روائياً واسعاً، وهما أمران سبقها إليهما آخرون، وقد ارتأينا - قبل تفصيل الحديث عن تقنيات "مستغامي" السردية، وأساليبها الروائية، وانعكاس ذلك على "العيلة" - أن نشير إلى بعض روايات فلسطينية وعربية، سبقت أعمال "مستغامي" و"العيلة" زمنياً، واتخذت من ضمير المخاطب صيغة سردية، ومارست لعباً روائياً معيناً، وذلك لطرح تساؤل يلح علينا، فيما إذا كانت "مستغامي" قد اطلعت على هذه الأعمال، أم أنها قرأت الروايات الفرنسية، نظراً لإقامتها هناك فترة من الزمن، واتساع ثقافتها الفرنسية؟ أم كان استخدامها لهذا الضمير مجرد رغبة في التجديد، أو حاجة سردية ملحة؟ فرغم كون هذا الضمير هو الأقل وروداً، ثم الأحداث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة⁽¹⁾ لم يكن وليدها، ولم تكن فرنسا أول من أوجده، كما يرى

(1) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،

1998م، ص189.

بعض النقاد؛ إذ يعتبرون (ميشال بيطور)، في روايته "العدول" أو "التحوير"، أول من وظّفه؛ ذاك أنه استخدم، كما يؤكد "مرتاض"، في السرد الإنساني القديم، وتحديدًا في "ألف ليلة وليلة" في نسختها العربية، وإن كان المعاصرون هم الذين أعطوه وضعاً جديداً⁽¹⁾؛ فغداً غريماً لضميري الغائب والمتكلم⁽²⁾، واستخدمه، بالتالي، الروائيون العرب.

يقف الكتاب النثري "يوميات الحزن العادي" لـ "محمود درويش"، في طليعة الأعمال الأدبية المشار إليها؛ إذ صدرت طبعته الأولى عام 1973، يوحد فيه "درويش" بين المخاطب والمخاطب، مدلاً على ذاته لا غير، إلا في حالات قليلة، يخاطب فيها آخر، في حوار قصير، يعود بعده لمخاطبة ذاته، ملتزماً صيغة الفعل المضارع، موهماً القارئ بأنّية الأحداث "تمشي في الشارع، تجلس في مقهى"⁽³⁾.

ويوظف "إميل حبيبي" في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" 1974، الضمير ذاته، ويجعل روايته رسائل يوجهها "سعيد" إلى قارئ يختاره لينشرها له، محافظاً على صيغة الخطاب: يا محترم، يا أستاذ، يا معلم ... "فأنا اخترتك لتروي عني أعجب عجيبة"⁽⁴⁾، ونستمع في آخر الرواية إلى المخاطب يحدثنا عن "سعيد"، وليس المخاطب والمخاطب إلا "إميل حبيبي"⁽⁵⁾.

كما يبدو اللعب الروائي جلياً في رواية "خرافية سرايا بنت الغول" "إميل حبيبي" 1991، إذ نستمع إلى صوت السارد يروي عن البطل بالغائب، ثم نستمع إلى البطل يروي عن ذاته بالمتكلم، علماً أن السارد والبطل والمؤلف شخص واحد⁽⁶⁾.

(1) ينظر، مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص190.

(2) ينظر، السابق، ص192.

(3) درويش، محمود: يوميات الحزن العادي، ط2، الأسوار، عكا، 1979م، ص19.

(4) حبيبي، إميل: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، مطبعة الاتحاد التعاونية، حيفا، 1974، ص15.

(5) ينظر، الأسطة، عادل، قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأسوار، عكا، 2002م، ص27.

(6) ينظر، المرجع السابق، ص48.

ويضطلع البطل هنا، كما سنرى في روايات "مستغامي" و"العيلة"، بدور المؤلف، مؤكداً كتابته لهذه الخرافية "وأستمر في هذه الخرافية"⁽¹⁾. كما يتلاعب بالضمائر، فيأتي عليها جميعاً، مدلاً على شخصه، إضافة إلى تناصه مع أعماله السابقة، وهو ما تفعله "مستغامي" و"العيلة"، فيشير البطل إلى مقالات وقصص وروايات للمؤلف "حبيبي" معلناً نسبتها إليه، مؤكداً تاريخ صدورهما في الهوامش، ومن ذلك "وكتبت قصة النورية"⁽²⁾، و"قصتي الأولى في هذه الدولة" بوابة مندلباوم"⁽³⁾، و"شرعت في كتابة" المتشائل"⁽⁴⁾، ويشير إلى مقالة له بعنوان "جرباب الكردي"⁽⁵⁾.

ومن أمثلة اللعب الروائي أيضاً، ما يصنعه الروائي الفلسطيني، "جبرا إبراهيم جبرا" في روايته "يوميات سراب عفان"، 1992، إذ يظهر كل من البطلة "سراب" والبطل "نائل عمران" سارداً للرواية ومؤلفاً لها في آن، تضطلع هي بسرد الفصول (1، 3) مؤكدة كتابتها ليومياتها، التي نطلع عليها كجزء من الرواية، ويتوافق ما تصف به هذه اليوميات مع ما تسرد؛ إذ تؤكد فيها على مزجها بين الواقع والخيال⁽⁶⁾، وهي فيما تسرد تتخيل لقاءها بـ "نائل عمران"، وتضرب مواعيد في الخيال، منتظرة تحققها، لتعلن، من ثم، تحول الخيال إلى واقع معيش⁽⁷⁾، كما تفعل "مستغامي" في "فوضى الحواس"، كما تؤكد في يومياتها أنها لا تكتب إلا عنه وعنهما، وهذا هو ما تسرده⁽⁸⁾.

(1) حبيبي، اميل: خرافية سرايا بنت الغول، دار عريسك، حيفا، 1991م، ص87، ورد ذكر ذلك، ص143، 159.

(2) حبيبي، اميل: خرافية سرايا بنت الغول، ص78.

(3) السابق، ص102.

(4) السابق، ص184.

(5) ينظر، السابق، ص132.

(6) جبرا، جبرا إبراهيم، يوميات سراب عفان، دار الآداب، بيروت، 1992م، ص32.

(7) ينظر، السابق، ص155.

(8) ينظر، السابق، ص147.

ويسرد هو الفصول (2، 4)، يتحدث فيها عن قصة كتابته للرواية "الدخول في المرايا"، وهو إذ يتحدث عن تقنية السرد فيها⁽¹⁾، نتأكد أن "الدخول في المرايا" هي "يوميات سراب عفان"؛ إذ أدخل فيها "سراب" بظلة⁽²⁾.

كما يشير إلى نص كتبه "جبرا" وهو "صراخ في ليل طويل"، لعله بذلك يعلن تطابقه معه⁽³⁾. وكأن كلاً من "نائل وسراب" كاتب للفصول التي يسردها، وكأن الرواية جزءان جمعاً في نص واحد، علماً أن كاتبها هو "جبرا" لا غير.

وفي رواية "تداعيات ضمير المخاطب" 1993، يوظف كاتبها "عادل الأسطه"، في عمل روائي، الصيغة التي وظفها "درويش" في كتاب نثري؛ إذ يوحد بين المخاطب والمخاطب، ويصوغها بالفعل المضارع من أولها لآخرها⁽⁴⁾.

ويمكن أن ندرج هنا رواية "ثرثرة فوق النيل" لـ "نجيب محفوظ" 1966، إذ تقرر فيها "سمارة بهجت" إحدى الشخصيات، كتابة مسرحية عن أشخاص الرواية، وتبدأ بتدوين الملاحظات، ووضع المخطط والهدف، كما تصف الشخص ونفسها بالصفات التي وردت لهم في الرواية⁽⁵⁾، وكأن الرواية هي المسرحية التي تتحدث عنها.

نشير إلى هذه النصوص - ابتداءً - ل طرح تساؤلنا فيما إذا قرأت "مستغانمي" لهؤلاء، وبالتالي كان التأثير والتأثر متبادلاً، فهل تأثرت "مستغانمي" بكتّاب فلسطينيين هم هؤلاء، أولاً، ثم أثرت بالتالي في "العيلة" ثانياً؟ وما يزيد تساؤلنا مشروعية كونها قارئة جيدة لـ "درويش"؛ إذ تتناص مع أشعاره في رواياتها الثلاث، وتذكر اسمه وبيتاً من شعره في "فوضى الحواس"⁽⁶⁾.

(1) ينظر، جبرا، جبرا إبراهيم، يوميات سراب عفان، ص94.

(2) ينظر، السابق، ص274.

(3) ينظر، السابق، ص218.

(4) ينظر، الأسطه، عادل: تداعيات ضمير المخاطب، دن، 1993 م .

(5) ينظر، محفوظ، نجيب: ثرثرة فوق النيل، مطبوعات مكتبة مصر، دت، ص110 - 114.

(6) مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، طبعة خاصة، 2001م، ص35.

"ذاكرة الجسد"

البنية الشكلية

توزع "مستغانمي" روايتها (404) صفحة، على ستة فصول، غير معنونة، مكتفية بالترتيب العددي لكل فصل، ونظراً لتكسر السرد، وانعدام تسلسله، ينهض كل فصل بجانب من القصة، مع إشارات متفرقة إلى جوانبها الأخرى على سبيل الاسترجاع والاستباق.

وتختلف أحجام الفصول، فيقترب الأول (42) صفحة من السادس (53) صفحة، ويقترب الثالث (92) صفحة من الرابع (86) صفحة والخامس (83) صفحة، ويكون الفصل الثاني أقصرها (33) صفحة.

كما تقترب بدايات هذه الفصول ونهاياتها إلى حد التشابه؛ إذ تبدأ الستة وتنتهي بجمل فعلية، مع اختلاف في كونها فعلية استدرائية، أو منفية، أو استفهامية... ولعل اختيار الجمل الفعلية وما تحمله الأفعال من دلالات على الفعل والحركة، يتناسب مع كون الرواية - في مجملها - فعل تذكر من الراوي، لفعل جرى في الزمن الماضي.

وعلى الرغم من انعدام تسلسل الأحداث، يمهد كل فصل لما يليه، وينتهي بعبارات تحمل بذور أحداث، تزود القارئ بشحنة تشويق، تصحبه للفصل التالي.

وتنتهي الرواية نهاية دائرية مفتوحة، تتمثل في لملمة السارد لأوراق روايته، الأوراق التي طالعنا بها، في بدايتها، منثورة أمامه، تحتاج بعض إضافات. ولا ندري ما سيفعل بها، في حين تنشر "مستغانمي" روايتها.

الصيغة السردية

تتخذ "مستغانمي" الـ أنا/أنت صيغة سردية لروايتها؛ إذ تختار راوياً رجلاً هو "خالد بنطوبال" على اعتباره نفساً مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها

الخاصة⁽¹⁾، يروي بضمير المتكلم الذي هو "شكل سردي منطور، وقد تولد، غالباً، عن رغبة السارد في الكشف عما في طيات نفسه للمتلقي؛ عن تطلع إلى تسجيل ذكرياته على قرطاس ليلم عليها الناس"⁽²⁾، ولما لهذا الضمير من سمات تجعله أقدر تعبيراً عن الذات، وأكثر التصاقاً بها، إذ يحيل على مرجعية جوانية⁽³⁾؛ كان أكثر ملاءمة لسارد هو في الوقت ذاته شخصية محورية، يقدم نفسه كمؤلف لهذه الرواية، وكأنه يكتب ما يسرده، أو يسرد ما يكتبه، ليكون مع آخر سطر قد شكل كتاباً هو "ذاكرة الجسد". ولأنه يتوجه بسرده إلى ذات ماثلة في النص هي "حياة"، محددًا هويتها، تاركاً لها التعبير عن ذاتها بلسانها أحياناً، يستخدم الأنت الذي "لا يستطيع إبعاد شبح "الأنا" من الشريط السردى، بل لعله لم يزد إلا مثولاً وبروزاً، فكأنه ترجمة له من جنس لغته"⁽⁴⁾، طالباً منها قراءة الرواية من ألفها إلى يائها؛ فالسرد قائم من أجلها، ولولا ما سببته للسارد من ألم ما قام بسرد روايته، ولا بتأليف كتابه "فاقراي هذا الكتاب حتى النهاية"⁽⁵⁾. ويغدو النص بذلك رسالة يتوجه بها إليها، مشيراً إلى تقنية سرده، مؤكداً ما نذهب إليه "ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات المعلنة، لنعلن نشرتنا النفسية لمن يهمهم أمرنا"⁽⁶⁾.

من هو السارد، وما هي نشرته النفسية التي سيطلعنا عليها؟ ثم من هي هذه التي يكتب من أجلها؟ وهل يحافظ كل من المخاطب والمخاطب على أدوارهما، أم يعكس الضمائر، ويرواح بينها؟ وما دلالة هذا إن وجد؟ من أية زاوية ينظر الراوي، كيف يرى الأحداث، ما علاقته بالشخصيات؟ هذا ما سنتناوله بتفصيل يهدف إلى إيضاح تقنيات "مستغامي" السردية في هذه الرواية.

(1) قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص130

(2) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص187

(3) المرجع السابق، ص185

(4) المرجع السابق، ص192

(5) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص49

(6) السابق، ص11.

السارد

تصطنع "مستغانمي" سارداً رجلاً، لتكشف به عالم قصتها، الأمر الذي جعل البعض يتهمها بعدم كتابتها للرواية⁽¹⁾، بيد أنها، وفي رواية "فوضى الحواس" تؤكد معرفتها التامة لهذا الرجل، فلا تفترق عنه إلا في الجنس، والعاهة، مبررة، ربما، بهذه المعرفة إمكانية سردها من خلاله، وتقمصها شخصه؛ إذ تعرف دواخله، ودقائق شعوره "رجل أعرف كل شيء عنه، كما لو كان أنا. ولم تفصلني عنه سوى الرجولة، وجسد شوّهت الحرب ذراعه اليسرى"⁽²⁾.

سارد يعلن عن رغبته في كتابة رواية يسجل فيها فشله العشقي، وخبائته الوطنية وقد تجاوز الخمسين من عمره "الكتابة بعد الخمسين لأول مرة... شيء شهواني وجنوني وشبيه بعودة المراهقة"⁽³⁾، يكتب لينسى، فتزداد ذاكرته ثقلاً، هو "خالد بن طوال"، مناضل جزائري، فقد ذراعه في حرب التحرير، وسجن في السجون الفرنسية والجزائرية، درب على الرسم كي ينسى، فصار من كبار الرسامين الجزائريين⁽⁴⁾، عمل بعد حرب التحرير محرراً في وزارة الثقافة، رافضاً كل المناصب الأخرى، ولما اكتشف تحوله إلى شرطي حقيق، يتجسس على الكلمات⁽⁵⁾، قرر السفر إلى باريس، رافضاً الجلوس على مبادئه، وهناك يلتقي بـ "حياة" التي عرفها طفلة، وأحبها صبية، متقف تشجيه أخبار الوطن، ويتقله الحزن الذي يرفض تقاسمه مع غيره⁽⁶⁾.

مازوشي وصل بمرارته وخبائته حد الطمأنينة والسعادة⁽⁷⁾، بطل إشكالي في خلاف مع مجتمعه، مع من يحب، حتى مع نفسه، مسكون بالتناقضات، شديد النقد لمجتمع صار يخجل فيه من عاهته، يخفيها وكأنه يعتذر لسارقي الوطن. قارئ لروايات المرأة التي أفرط في عشقها،

(1) ينظر، إدريس، سهيل: لا أساس للاتهامين، مجلة الآداب، ع 10/9، بيروت، 2000م، ص53.

(2) مستغانمي، فوضى الحواس، ص266.

(3) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص23.

(4) ينظر، السابق، ص63.

(5) السابق، ص149.

(6) ينظر، السابق، ص24.

(7) ينظر، السابق، ص295.

وعشق قسنطينة، لكنه يفاجأ بالذاكرة، فيتذكر لكل شيء، يقلع عن حب الجسور، وقسنطينة و"حياة"⁽¹⁾.

إضافة إلى صوته، نستمع إلى صوت بعض الشخصيات، التي تراوح الكاتبة في رسمها بين الطريقة التحليلية والتمثيلية⁽²⁾، فتترك المجال مثلاً لـ "حياة" كي تروي عن ذاتها، كذلك "زياد"، و"سي الشريف" ... وذلك في حوار لا يرتقي إلى مستوى السرد، تعبر فيه الشخصيات عن داخلها، ولهذا دلالاته، إذ تصور "مستغامي" السارد متفقاً، عانى من القمع السياسي والثقافي، فضلّ الغربة على قيود الوطن، فلا عجب من بطل كهذا أن يترك للآخر فرصة التعبير عن رأيه، ومحاورته حتى لو اختلف معه.

المسرود له/المروي عليه

يتوجه "خالد" بسرده إلى امرأة لا تقل عنه ثقافة وحنناً، تفوقه، فقط، قدرة على التجاوز والنسيان "تتجاوزين الجراح بالكذب"⁽³⁾، ماثلة في النص، وركن أساسي فيه حيث إن السرد "لا يستلزم رواياً واحداً على الأقل فحسب، بل يستلزم أيضاً مروياً عليه"⁽⁴⁾، وقد ظهرت مروياً عليها مطلوباً منها أن تطلع "على الأحداث بالقراءة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة"⁽⁵⁾، الأخيرة⁽⁵⁾، "فاقراي هذا الكتاب حتى النهاية، بعدها قد تكفين عن كتابة الروايات الوهمية، وطالعي قصتنا من جديد ... دهشة بعد أخرى، وجرحاً بعد آخر"⁽⁶⁾، هي سبب مأساته، نتعرف عليها من خلاله، ومن أقوالها وأفعالها، يطلعنا على صفاتها الشكلية "كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، سر ما يكمن في مكان ما من وجهك ... ربما في جبهتك

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص402.

(2) ينظر حول الشخصية التمثيلية والتحليلية، نجم، محمد يوسف: فن القصة، ط5، دار الثقافة، بيروت - لبنان، 1966م، ص98-100.

(3) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص43

(4) برنس، جبرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ترجمة علي عفيفي، مجلة فصول، ع 2، مج 12، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص76.

(5) المرجع السابق، ص78.

(6) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص49.

العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدراتهما الطبيعية، وربما في ابتسامتك الغامضة و...." (1).

هي ابنة الشهيد "سي الطاهر" من قواد حرب التحرير، لها أخ اسمه "ناصر" تكبره بخمسة أعوام، روائية تحترف قتل عشاقها في كتب، ولها فلسفة خاصة في الكتابة⁽²⁾، تعشق قصص الحب ثلاثية الأطراف، فعلى الرغم من حبها لـ "خالد" تحب صديقه "زياد"، وتتزوج من رجل عسكر خائن، تبرر خيانتها باعتبار زواجها هروباً من ذاكرة لم تعد صالحة للسكن⁽³⁾؛ فيصب عليها "خالد" جام غضبه، واصفاً إياها بالخيانة، والمراوغة، وتغيير ذاكرتها دون جهد مثل الوطن.

لعبة الضمائر

بما أنه "ليس نادراً أن يكون المروي عليه راوياً في الوقت نفسه"⁽⁴⁾، يتبادل كل من المخاطب والمخاطب مواقعهما في الرواية، وينتج عن ذلك مستويان من السرد، يتولى "خالد" زمام المستوى الأول والرئيسي، متوجهاً به إلى "حياة"، وقد تم ذكر العديد من الأمثلة عليه في سياق الحديث عن الراوي والمروي عليه، نتجنبها تلافياً للتكرار.

فيما يشكل حديث الشخصية عن ذاتها، في معرض الشكوى للآخر، مستوى سردياً ثانياً وثانويّاً، يضيء جوانبها من الداخل، ويسمى بالحكاية (حكاية الشخصية) داخل الحكاية العامة للرواية⁽⁵⁾.

ويأتي هذا المستوى في سياق الحوار هنا، لكنه حوار يطال الكثير من أسرار النفس، وتجاربها، حيث تغدو "حياة" مخاطبة، ويتحول "خالد" إلى مخاطب، وأمثلة هذا المستوى السردية

(1) مستغنمي، ذاكرة الجسد، ص54.

(2) ينظر، السابق، ص18.

(3) ينظر، السابق، ص276.

(4) برنس، جبرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص85.

(5) صحراوي، إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، 1999م، ص116.

ليست كثيرة في الرواية، فمثلاً تتولى "حياة" السرد عن ذاتها معظم الصفحات من 103-111، محدثة "خالد" عن أحاسيسها الداخلية "يهمني أن أعرف شيئاً عن أفكاره"⁽¹⁾، وعن عمها⁽²⁾، وناصر⁽³⁾، كما تسرد قصة جدتها⁽⁴⁾، ثم قصة زواج أمها من أبيها⁽⁵⁾، وعن حبتها لـ (زوربا) وقصصه "أتدري أنه الرجل الذي أثر أكثر في حياتي؟"⁽⁶⁾، كما تثبت آراءها حول الفنان والملهم، والملهم، والروايات، ووظيفة الكاتب⁽⁷⁾. وعلى الرغم من قلة الحديث المنسوب إليها، إلا أنه موجود يتسع في الجزء الثاني "قوضى الحواس" حيث تستلم هي زمام السرد.

ولا يتوقف الأمر على تبادل المواقع، بل يمتد إلى استخدام السارد للضمائر كافة، وتنقله بينها؛ ذلك أن أسلوب السرد الذاتي، وهو الغالب على هذه الرواية، "ينفتح على جميع الضمائر"⁽⁸⁾. فيستخدم السارد، إضافة إلى ضمير المتكلم، ضميري الغائب والمخاطب، مدلاً على ذاته لا غير، بل يراوح ويمازج بينها حتى لنجد ضميرين في فقرة واحدة، ومن أمثلة ضمير المخاطب، إذ يناجي البطل نفسه "هناك جرائد تببعك نفس صور الصفحة الأولى ... ببدة جديدة كل مرة"⁽⁹⁾. ومن مزجه بين المتكلم والمخاطب "وأقول وأنا أضع عليه حزمة الأوراق التي سودتها في لحظة هذيان ... "حان لك أن تكتب ... أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل"⁽¹⁰⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص103.

(2) ينظر، السابق، ص103.

(3) ينظر، السابق، ص104.

(4) ينظر، السابق، ص106، 107.

(5) ينظر، السابق، ص108.

(6) السابق، ص121.

(7) ينظر، السابق، ص126.

(8) يوسف، أمانة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية - اللاذقية، 1997م، ص35.

(9) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص15، وينظر أيضاً، ص14، 21، 29، 72، 73...

(10) السابق، ص21.

وعلى الرغم من استخدامه ضمير الغائب للحديث عن الشخصيات الأخرى، "سي الطاهر"، "زياد"، "أما الزهرة"....، يشير به إلى ذاته، محولاً الأنا إلى الهو " ما أتعس أن يعيش الإنسان بثياب مبلّلة ... خارجاً لتوه من مستنقع..."⁽¹⁾.

ولا يقتصر هذا التحول على السارد، بل يمتد إلى المسرود له "حياة"؛ إذ يتحول بها من الحضور إلى الغياب "يا امرأة كساها حنيني جنوناً، وإذا بها تأخذ تدريجياً، ملامح مدينة وتضاريس وطن"⁽²⁾.

بيد أن هذا التنقل الدائم بين الضمائر، الذي تعج به الرواية، أمر مبرر، وليس مجرد لعبة شكلية، بعيدة عن المعنى؛ فالسارد يتحدث عن ذاته بالأنا، لدى مكاشفته "حياة" بكل خلجات نفسه، عارضاً أمامها جراحه، غير آبه لبشاعتها، ذلك أن ياء المتكلم "تتيح للسارد الحديث من الداخل، وتجعله يتعري في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له"⁽³⁾.

ويجرد من ذاته أخرى يخاطبها، لدى اشتداد حزنه ووحده، وذلك بعد انتهاء قصته مع "حياة"، وعودته لحضور جنازة أخيه، ليجد نفسه وحيداً، وقد مات الصديق "زياد"، والأخ "حسان"، ومات الحب بزواج "حياة"، فليس أمامه إلا أن يحادث ذاته في مونولوج داخلي مسموع.

ويحول السارد نفسه إلى غائب، بضمير يحيل إلى الموضوع⁽⁴⁾، لتحويل قصته من ذاتية إلى موضوعية، تخص الإنسانية كلها، وكأنه من خلال ذاته يعبر عن البشر جميعاً، معلناً ذوبانه في الزحام الآدمي، وغيابه في ضبابه. ويؤكد هذا استخدامه لضمير الجماعة " للمتكلمين " فهل تزحف الشيخوخة هكذا نحوناً⁽⁵⁾.

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص29.

(2) السابق، ص13.

(3) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص170.

(4) ينظر، حول ضمير الهو، مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص185.

(5) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص22 .

إذن ... يصير السارد في هذه الرواية، مسروداً له، والمسرور له سارداً، ويعبر السارد عن ذاته بكل حالاتها حضوراً وغياباً، لعظم معاناته، وكبر همه.

زاوية الرؤية

تتخذ "مستغانمي" من ثنائية الرؤية تقنية سردية؛ لترتقي إلى مستوى المحكي، الذي يصور وجع شعب بأكمله، لا سيما وأن زاوية الرؤية هي "التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي"⁽¹⁾.

فبينما يؤطر المنظور الذاتي روايتها، جاعلاً منها محكياً ذا تأثير داخلي بمفهوم (جيرار جنيت)⁽²⁾، حيث السارد بطل تتمحور حوله الأحداث، ومنه تصدر، يجاوره المنظور الموضوعي، ذلك أن "المنظور الذاتي يتحول من شخصية إلى شخصية ومن ذاتي إلى موضوعي فإذا نظرت شخصية (أ) إلى شخصية (ب) فالمنظور بالنسبة إلى (أ) ذاتي وبالنسبة إلى (ب) موضوعي لأننا نرى (أ) من الداخل و(ب) من الخارج"⁽³⁾.

وعلى الرغم من تمازج المنظورين يبقى الذاتي هو الأغلب في رواية تقترب من البوح الاعترافي، لبطل بلغ بتناقضه حد الحقيقة، فكان الأكثر شقاءً وحرزاً، وهو يرى الموازين تقلب، والمعايير تختلف، ولعل ما يخبرنا به من دقائق شعوره، وأحزانه، وأشواق روحه وجسده، وما يعتمل في نفسه من تساؤلات يحترق في إجاباتها، هو الشيء الذي تجهله "حياة"، في قصة تعرف عنها الكثير؛ إذ كانت أحد طرفيها، لهذا يعلن أنه ينوي إدهاشها "فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت، وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا

(1) لحمداني، حميد: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م، ص46.

(2) بوطيب، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، ع 4، ص 11، مجلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص73.

(3) قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، ص141.

الكتاب⁽¹⁾، ولا مجال لحصر أمثلة السرد الذاتي؛ فجلّ الرواية من هذا القبيل "لحظتها شعرت بهول ما حل بي، وأنا أمد نحوك يدي الفريدة في محاولة للإمساك بك"⁽²⁾.

إضافة إلى منظور "خالد" الذاتي، يطالعنا المنظور الذاتي لـ "حياة"؛ حيث تتولى السرد عن ذاتها، في حيز ضيق كما أشرنا سابقاً، " يحدث أن أشعر أنني ابنة لرقم فقط، رقم بين مليون ونصف رقم آخر"⁽³⁾، ولعل حديثها عن ذاتها يجعل السرد ذاتبئير داخلي متنوع كما يسميه (جيرار جينيت)⁽⁴⁾؛ حيث يبدأ السرد مبرأً على شخصية "خالد"، ينتقل بعدها لشخصية "حياة" ليعود إلى "خالد".

وبينما يكون حديث "خالد" عن ذاته داخلياً ذاتياً، يكون حديثه عن غيره موضوعياً خارجياً، كحديثه عن "زياد" إنه إنسان متقلب، مفاجئ، لن يفهمه أحد ولن يجد أحد مبرراً لسلوكه⁽⁵⁾، وعن "سي الطاهر" "كان والدك رقيقاً فوق العادة... وقائداً فوق العادة"⁽⁶⁾، وعن "حسان" "كان يحضر لزيارتي من سنة إلى أخرى، لكي يطمئن علي وليشتري بالمناسبة بعض لوازم عائلته التي ما فتئت تكبر وتتضاعف"⁽⁷⁾، وعن "حياة" التي رغم حبه الجم لها، وقدرته على تفسير شخصها، يظل حديثه خارج نطاق شعورها، معتمداً على ما يرى ويسمع، وما يحسه كعاشق، فيكون حديثه خارجياً، على الرغم من انطلاقه من وجهة نظر ذاتية "ها أنت ذي تتقدمين كأميرة أسطورية، مغرية شهية، محاطة بنظرات الانبهار والإعجاب.. مرتبكة.. مربكة، بسيطة.. مكابرة.."⁽⁸⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص386.

(2) السابق، ص113، وينظر، ص26، 36، 65.

(3) السابق، ص104.

(4) ينظر، بوطيب، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية، ص73.

(5) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص145.

(6) السابق، ص44.

(7) السابق، 285.

(8) السابق، ص353.

ولعل تجاور النظرة الذاتية والموضوعية، يتفق مع الطريقة التي نتعامل بها في واقع الحياة حيث "إننا نعرف أنفسنا من الداخل، ونحن إلى حد ما علمون بأنفسنا أما الآخرون فإننا مجرد مشاهدين لهم، وكل ما نستطيعه هو أن نخمن دوافعهم من أفعالهم وسلوكهم، إذ لا سبيل لنا إلى الوقوف على ما في داخل عقولهم"⁽¹⁾. فهل أرادت "مستغامي" أن تقترب من طبائع البشر، وما فطروا عليه، لتفتح القارئ بواقعية ما تروي، وتجعله يدخل رواياتها كمتفرج على الحياة؟؟

مستويات السارد

ولما كان اختلاف زاوية الرؤية، يفترض اختلاف مستويات السارد؛ وجدنا أكثر من مستوى له في هذه الرواية، فمن سارد يعرف أكثر من الشخصية، إلى سارد ذي نظرة مصاحبة، حيث علمه مساو لعلمها، إلى سارد تقل معرفته عن معرفتها. وبما أن السرد منكسر؛ وزعت هذه المستويات على صفحات الرواية، حتى لنرى في صفحة نوعاً، وفي التالية نوعاً آخر.

ففي بداية السرد، يظهر "خالد"، وقد فاقت معرفته معرفة "حياة" عن ذاتها؛ حيث يعرف عن ماضيها، ولادتها وطفولتها، تسميتها باسمين، بطولة والدها واستشهاده ... أكثر من علمها هي، فتتعلق به لتعرف ما تجهله "كيف أشرح لك في لحظات أنني أعرف الكثير عنك، أنا الرجل الذي تقابلينه لأول مرة"⁽²⁾ و "كنت أنا الماضي الذي تجهلينه، وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة ذاكرة له، والذي أحاول أن أودعه بعض ما حملتني السنوات من ثقل"⁽³⁾.

ويطور علاقته بها، ويتحول من وصي يحمل أمانة تسجيل اسمها، إلى عاشق يضرب المواعيد، فيتساوى علمه مع علمها، ولا يعرف عنها إلا بمقدار ما تعرف عن ذاتها في تلك العلاقة، ويعيشان قصة حبهما في رؤية متصاحبة، يخبر كل منهما الآخر بما يعرف، وبما يشعر، فهو يعرف رغباتها "سأحدثك عن زياد، أما كنت تحبين الحديث عنه وتراوغين؟"⁽⁴⁾، كما

(1) مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1997م، ص136.

(2) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص66، 67.

(3) السابق، ص102، وينظر ص67، 102، 103.

(4) السابق، ص47.

كما يؤكد معرفته لأمر لا يعرفها سواهما "وحدى أعرف قصتك التي لن تصدر يوماً في كتاب. وحدى أعرف أبطالك المنسيين وآخرين صنعتهم من ورق"⁽¹⁾، ويؤكد أن ما تبوح له به هو مصدر علمه، ففي بداية حديثها عن (زوربا) ظن بها قلة دراية بالرجال، أو قلة ثقافة "أدهشني اعترافك. فكرت إما أنك لم تعرفي كثيراً من الرجال .. أو لم تقرئي كثيراً من الكتب"⁽²⁾، ولما استمرت تدلي بالكثير عنه، أعلن دهشته أمام ثقافتها. "كنت أستمع إليك بانبهار وبمتعة"⁽³⁾.

ويتحول بعد دخول "زياد" طرفاً ثالثاً في قصتهما إلى سارد لا يعرف عن شخوصه الكثير، بل يغدو مراقباً، يجمع الأقوال، ويتابع الأفعال، يحللها محاولاً معرفة حدود تلك العلاقة روحاً وجسداً "إلى أي حد ستذهبين معه .. وإلى أي حد سيذهب هو معك"⁽⁴⁾، ويراقب تصرفاته "كان إذا غير زياد بدلته، شعرت أنه يتوقع قدومك"⁽⁵⁾، وتزداد حيرته أمام جهله، فتكثر تساؤلاته "ولكن كيف لي أن أعرف درجات جنونه هذا؟ من أين أتى بمقياس للزلال، أعرف منه ما يحدث في أعماقه بالتحديد؟"⁽⁶⁾. و"هل انفرد بك حقاً .. أمررت على جسده شفقتك .. أشعلته .. أتوحد فيك .. وهل..؟"⁽⁷⁾ وتزداد حيرته وشكوكه لدى قراءته شعر زياد⁽⁸⁾. كما يبدو في عبارة واحدة عارفاً وغير عارف "كنت أحاول أحياناً استدراجك للحديث عنه، عساني أصل إلى نتيجة تساعدني على تحديد القواعد الجديدة للعبة .. والتأقلم معها. وكنت تراوغيني كعادتك. كان من الواضح أنك تحبين أن أحدثك عنه، ولكن دون أن تبوح لي بشيء"⁽⁹⁾.

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص281.

(2) السابق، ص121.

(3) السابق، ص122.

(4) السابق، ص214.

(5) السابق، ص214.

(6) السابق، ص213.

(7) السابق، ص260.

(8) ينظر، السابق، ص262.

(9) السابق، ص226.

فبينما يظهر في العبارة الأولى جاهلاً بحدث تم في أثناء غيابه، يظهر في الأخيرة عالماً بطبيعة "حياة" وقدرتها على المراوغة.

يبدو أن هذا التنوع في مستويات السارد، يبدو مبرراً، غير مفروض على الرواية قهراً؛ فمعرفة "خالد" التي تفوق علم "حياة" عن ذاتها تبررها الأحداث؛ إذ عرف والدها بطلاً وإنساناً، وشهيداً، ثم عرف قصة ولادتها، وقد تم ذلك قبل نضج إدراكها. وحين يلتقي بها، وتتشأ علاقة حب بينهما، ويتحاوران، تكون رؤية السارد المصاحبة للشخصية، وعلمه المساوي لعلمها مبرراً. كما أن تحوله إلى سارد لا يعرف عن شخوصه إلا القليل، مكتفياً بالمراقبة والتفسير، مقتفياً الآثار كمن يحقق في جريمة، يبرره غيابه وعدم وجوده أصلاً؛ فلم يكن معها في باريس أيام دراستها، ولا بعد أن تركها طفلة وسافر إلى باريس، ولا يوم سافرت في إجازتها إلى الجزائر، ولا يوم أحببت "زياد" وسافر هو إلى غرناطة مدة عشرة أيام.

فليست القضية شكلية جمالية، بقدر ما هي تقنية فرضها المضمون؛ فكان التنقل الدائم بين الضمائر، واختلاف علاقة السارد بشخصه، ينم عن حيرته، وعجزه عن لملمة ذاته، وتنظيم فكره، وتأكيداً على أنه يمتح من تيار وعيه، عاكساً بذلك حيرة الروائية "مستغانمي"، ومن ورائها المواطن الجزائري أمام ما يجري.

علاقة أنا الراوي بـ أنا المروي

يجعل "خالد" من حياته موضوعاً لسرده، ولا يروي عن الآخرين إلا بالقدر الذي يضيء جوانب ذاته، فتكون أنا الراوي هي ذاتها أنا المروي، وهو إذ يسرد بضمير المتكلم في الخمسين من عمره، يسترجع، من خلال ذاكرته، أحداثاً جرت منذ طفولته، مروراً بمراهقته، ثم شبابه ونضجه، منتهياً حيث بدأ.

ولأن الراوي بضمير الأنا "بطل يروي قصته، لكن هذا الراوي ليس، مع مسافة الزمن، هو تماماً البطل: ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي وقد

وقعت أفعاله في زمن مضي⁽¹⁾. وأن هناك مسافة "بين ما كانه الراوي وما غداه البطل"⁽²⁾، وهي مسافة تنهض على الذاكرة، يصنع "خالد" من شخصه الذي كان، بعد ما جرى له من تحول، بطلاً، ولولا هذا الاختلاف الذي طرأ على الشخصية لما كان من سبب يدفع الراوي لأن يروي عن نفسه⁽³⁾، فلولا تحوله من مناضل يفخر بجرحه، إلى معطوب حرب يخجل من ألمه، ومن وصي على طفلة، إلى عاشق لها، ثم ضحية لخيانتها... لولا هذه الأحداث التي آلمته حد الكي، لما كان من داع لأن يروي قصته، متحدثاً عن نفسه، وعمن صنعوا جراحه.

ولكن .. هل يروي الماضي كصورته يوم وقوعه؟ هل استطاعت الذاكرة استحضار الانفعالات النفسية، أم اكتفت بالمشاهد الكبيرة؟ ثم هل يسرد مشاعره لحظة الحدث، أم يسقط عليها شيئاً من حكمة الكهولة، وعمق نظرة المجرب؟

تطالعنا الرواية بأمرين لافتين، كانا سبباً في كتابة هذا الجزء من تقنية السرد، الأول: يروي "خالد" الأحداث الماضية بكل انفعالاتها، وكأنها تحدث الآن، واصفاً دقائق شعوره، وتساؤلاته التي عبرت نفسه في ذلك الوقت، ومزيداً من إقناع القارئ، يذكر كلمات تؤكد حضور ذاكرته، وعدم نسيانه مثل: ما زلت أذكر، كنت يومها، أذكر... وهذا هو الغالب على سرده" يومها كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد"⁽⁴⁾، و"كنت أعني وقتها تماماً أن الولادة على يدك كالوصول إليك أمر لن يكون سهلاً"⁽⁵⁾.

بيد أنه وفي أحيان قليلة، يسقط رأيه، وتساؤلاته التي جرت في نفسه لحظة سرده، مشيراً إلى أنها نابغة من رجل الخمسين "فتصبح رؤية الراوي وهو يروي متحكمة فيما ينقل من أفعال ومشاهد"⁽⁶⁾، ومن ذلك "كنت أستمع إليك بانبهار وبمتعة. وبدل أن أجد في ذلك "الخراب الجميل"

(1) العيد، يمى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 1990م، ص95.

(2) المرجع السابق، ص95.

(3) العيد، يمى: تقنيات السرد الروائي، ص96.

(4) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص51.

(5) السابق، ص65.

(6) الخبو، محمد: بعض ملامح "الأنا" الرواية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر (أدوار الخراط نموذجاً)، مجلة فصول، ع 4، مج 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص223.

الجميل" الذي كنت تصفينه لي بحماسة، ما يمكن أن يثير مخاوف من نزعة سادية، أو مازوشية ما قد تسكنك، رحت أنقاد لجمال فكرتك فقط"⁽¹⁾، ففي لحظة السرد فقط، وبعد انتهاء القصة، اكتشف ساديتها، وليس يوم كان مبهوراً بها. ومن تساؤلاته لحظة السرد "تراني بدأت أكرهك يومها"⁽²⁾.

كما يصف شعوره لحظة الحدث، مضيفاً تساؤلاته لحظة السرد في عبارة واحدة "شعرت تلك اللحظة أنك ذهبت بعيداً في أفكارك، تراك كنت قد بدأت تحلمين به؟ تراني قد بدأت يومها باقتراح حماقاتي"⁽³⁾، وفي أحيان أخرى، يفصل زمن الحدث تماماً عن زمن السرد، ويذكر صراحة أنه اليوم غيره بالأمس "عندما أذكر كلامك اليوم، أضحك وأنا أشبه نفسي آنذاك بأنثوي جائع"⁽⁴⁾.

الأخير: تحافظ لغة سرده على مستوى واحد، فهي لغة المنقف الذي خبر الحياة وعاشها، فلا يقترب من لغة الطفل والمراهق، إضافة إلى استخدامه الفعل المضارع لحظة سرد الحدث، أذكر، أرى، موهماً القارئ بأنية التذكر، وكأن السرد مزامن للقراءة "في هذه اللحظة .. أكره هذا الجانب الفضولي"⁽⁵⁾، ويتحدث عن الحدث الماضي بالفعل الماضي غالباً "مددت يدي إليك"⁽⁶⁾، وقد يستخدم المضارع لسرد الحدث الماضي، إيهاماً بدوام جريانه، وكأنه يحدث الآن، لكنه الحاضر المندرج في الزمن الماضي "ها أنا أكاد أضع قبلة على خذك"⁽⁷⁾.

وهكذا تارة يقترب الراوي من شخصه المروري، ويضعنا أمامه وجهاً لوجه، وتارة يفصل بينهما، بإسقاط تساؤلاته، الآن، على البطل الذي كان، وأخرى يعلن الفصل بينهما وتحافظ اللغة على مستوى واحد من القوة، والقدرة على نقل انفعالات النفس.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص122.

(2) السابق، ص237.

(3) السابق، ص153.

(4) السابق، ص278.

(5) السابق، ص41.

(6) السابق، ص53، وينظر مثال على ذلك، ص26، 27، 29، 55، 137.

(7) السابق، ص158.

فوضى الحواس

ليست "ذاكرة الجسد"، وحدها، صاحبة التأثير على "العيلة"، فقد صدرت "فوضى الحواس" قبل صدور روايته، وبما أنه قارئ لـ "مستغامي"، فطبيعي أن يكون قرأها، وتركت بالتالي أثراً في نفسه، ربما انعكس على رواياته، لذا سنتناول تقنية السرد في "فوضى الحواس" لتجلية أثرها على "العيلة"، إن وجد، ونأتي بعدها على "عابر سرير"، على الرغم من صدورهما بعد روايته، وذلك من أجل دراسة اللعب الروائي عند "مستغامي" الذي لا يكتمل إلا بها، وأثره بالتالي على العيلة.

البنية الشكلية

تجعل "مستغامي" روايتها في (375) صفحة، موزعة على خمسة فصول، عنون كل منها بكلمة من معجم كلمات البطل "خالد بن طوبال" المصور، باستثناء الأولى، التي جاءت عنواناً للفصل الأول. (بدءاً، دوماً، طبعاً، حتماً، قطعاً). تبدأ هذه الفصول وتنتهي بجمل فعلية، باستثناء الفصل الأول الذي يبدأ بجلة اسمية، وينتهي بها، والخامس الذي يبدأ بجمل اسمية أيضاً. كما تتفاوت في طولها؛ إذ يقترب الأول (30) صفحة من الرابع (37) صفحة، والثاني (93) صفحة من الثالث (57) صفحة، ويكون الخامس أطولها (136) صفحة.

ويتخذ السرد شكلاً متسلسلاً، فهو سرد متصاعد، دون أن يخلو من استرجاعات واستباقات. ولعل الطريف في شكل الرواية، جعل فصلها الأول (30) صفحة خارج نصها، على الرغم من كونه يشغل حيزاً فيها، باعتباره قصة كتبتها الروائية الراوية، التي أعجبت بالبطل، فراحت تبحث عنه في الواقع، ليشكل بحثها عنه، ثم عثورها عليه، وما حدث بينهما في قصة حب، ليشكل قصة نصها الروائي، التي تبدأ ببداية الفصل الثاني، وكان هذا الفصل إيجازاً للرواية، أو الرحم الذي انبثقت منه، وسنتناول هذا بتوسع أكثر في اللعب الروائي.

وتكون الرواية ذات نهاية مفتوحة، تصلح بداية لرواية أخرى، ربما هي "عابر سرير"؛ إذ تكرر بشكل إيقاعي في الصفحة (375)، عبارات وردت في أول الرواية ص(24)، حيث يغيرها من جديد دفتر لكتابة نص آخر.

تتحول "حياة" المروي عليها في الجزء الأول، إلى رواية هنا، وشخصية محورية، تسرد بضمير المتكلم عن ذاتها، ودقائق انفعالاتها، بيد أنها لا تصطنع ضمير المخاطب كما هناك، بل ضمير الغائب، فبقدر ما تزيد الأنا مثولاً، وتعريبها من الداخل، تبعده الـ هو، وتجعله غير مائل في النص كشخص مروي عليه، فلا نستمتع له إلا في حوار يظل مقتضباً، وغير كافٍ لتعريبته من الداخل.

السارد والمسرود له

تختار "مستغانمي" "حياة" رواية أنثى لنصها هذا؛ فلا تثار إشكالية الراوي الذكر التي أثّرت هناك.

ويفتقر النص لمروي عليه ممثل في داخله، دون أن يعني ذلك غيابه لأن "المروي عليه يمكن أن يكون غير مرئي في السرد، موجود رغم ذلك ولا ينسى كلية "أبدأ"⁽¹⁾، هو هنا القارئ، ونظنه "خالد" المصور لا غير، إذ توجه النص إليه، رغم أنها تطبعه فيما بعد ويقراه قراء لا يعينهم أمره، ونستشف ذلك من رأيها في الروايات" والتي ليست إلا تذكيراً بخيانة لقارئ واحد. نسرق منه بذريعة أو بأخرى مخطوطاً كتب له، كي نصنع منه آلاف النسخ المزورة، لقراء لا يعينهم أمرنا. قطعاً .. في كل نجاح لكتاب خيانة لشخص"⁽²⁾.

وربما كان المروي عليه هو الإنسان أياً كان، إذ تشتمل عليه بعض عباراتها بضمير المتكلم الجماعة "لا يحدث للإنسان ما يستحقه .. بل ما يشبهه"⁽³⁾، و "قلم الألم ..؟ ما دامت تلك النهايات تشبهنا .. حتى لكأنما الموت يجعلنا أجمل"⁽¹⁾.

(1) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص84.

(2) مستغانمي، فوضى الحواس، ص370.

(3) السابق، ص370.

كما تصطنع في عبارات أخرى ضمير المخاطب، الذي يحتمل أن يكون المروي عليه شخصاً وهمياً، خاصة عندما لا تذكر قرينة تؤكد تطابقها معه، ومن ذلك "وحده الزمن سيدلك على الصواب، عندما يفقد الآخرون صوابهم"⁽²⁾، كما يحتمل أن تكون هي ذاتها المروي عليه، وذلك في العبارات التي تذكر فيها ما يؤكد تطابقها مع المخاطب، ومنها "أن تخلو بنفسك ساعتين في سيارة يقودها سائق عسكري يعود بك من موعد حب .. يساعدك في ذلك زيّ التقوى الذي تلبسه"⁽³⁾ فهي التي عادت من موعد حب، ترتدي عباءة التقوى؛ إذ تؤكد في الصفحة ذاتها خلعها لتلك العباءة "حتى أسرعت بخلع تلك العباءة"⁽⁴⁾، وكانت قد ارتدائها لها في موضع سابق⁽⁵⁾.

ومن ذلك أيضاً "أن تذهب إلى موعد حب، وإذا بك مع شخص خارج تَوْأاً من كتابك، يحمل الاسم نفسه، والتنشويه الجسدي، نفسه لأحد أبطالك .."⁽⁶⁾، فهي الكاتبة التي حدث معها هذا الذي تؤكد به ضمير المتكلم "ما يدهشني هو كون هذا الرجل، يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة"⁽⁷⁾.

لهذا نرجح أن تكون هي المروي عليها هنا وليس شخصاً وهمياً، رغم عدم تأنيثها للضمائر، الأمر الذي فعلته في موضع آخر⁽⁸⁾، وذلك من قبيل اللعب الروائي الذي تتقنه الكاتبة ببراعة.

لعبة الضمائر

(1) السابق، ص 370.

(2) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 239.

(3) السابق، ص 189.

(4) السابق، ص 189.

(5) ينظر، السابق، ص 169.

(6) السابق، ص 272.

(7) السابق، ص 273.

(8) ينظر، السابق، ص 171.

تفتتح الأنا على جميع الضمائر، كما في "ذاكرة الجسد"، فتدلل "حياة" على شخصها بالضمائر الثلاث، حتى أنها تجمعها في عبارة واحدة "ولكن كنت أعني تماماً أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل قسنطينة، لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما. فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة، وتصل إلى السينما في سيارة رسمية"⁽¹⁾.

فعلى الرغم من حديثها عن الآخرين بضمير الغائب، تشير به إلى ذاتها "لم يبق لها من تلك القصة سوى عطر اختزنه جسدها"⁽²⁾، كما تصطنع ضمير المخاطب مجردة من ذاتها أخرى أخرى تخاطبها، مؤكدة توحدهما "دوماً، كنت أقول لامرأة كانت أنا: لا تمرى عندما تشعل الحياة أضواءها الحمراء.."⁽³⁾، وتكثر أمثلة هذا في الرواية، كما تمازج بين المتكلم والمخاطب "اغتالني" "اغتالني عطر رجل مات توأ، تاركاً لي رائحة الوقت .. ومدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك بجسور الاستفهام"⁽⁴⁾.

بيد أن مراوحتها بين الضمائر، كما في "ذاكرة الجسد"، لم تكن عبثية، أو مجرد مسألة شكلية جمالية، بل تفرضها نفسية الراوية، كما فرضها المضمون هناك، فهي تسرد لقارئ عما أصابها من دهشة إثر تحول قصة كتبها إلى واقع معيش، فتشير إلى نفسها بالغائب، وكأن الأحداث تجري لأخرى، لبطله قصتها وليس لها، كما تشير به إلى "حياة" بطلة الجزء الأول، وكأنها غيرها، رغم كونها شخصية واحدة⁽⁵⁾. ويأتي استخدامها للمخاطب، نتيجة لوحدها ودهشتها التي لا تستطيع اطلاع أحد عليها؛ فلا يعقل أن تحدث زوجها عن حبها لآخر، ولا أمها المنشغلة بالحج، ولا أخاها "ناصر" المنهمك بقضاياها أيضاً... ولأن "خالد" المصور مجهول أمامها، تلجأ إلى تحليل تصرفاته وأقواله، مع ذاتها، تحلل بصوت عال إن جاز التعبير.

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص45.

(2) السابق، ص372، وينظر ص38، 157، 159، 162، 364، ...

(3) السابق، ص171، وينظر ص142، 155، 169، 224، 239، 245، 272

(4) السابق، ص371.

(5) ينظر، السابق، ص364.

زاوية الرؤية

تتولى "حياة" زمام السرد هنا، متحدثة عن ذاتها، لتكون هذه الرواية بوحاً اعترافياً منها، ليس إزاء "خالد" الرسام، بل إزاء "خالد" آخر هو بطل هذه الرواية، فتطلعنا على رأيها في الرجال والحب وزوجها وأمها وأخيها والوضع الجزائري وتحديداً المرأة .. من منظور ذاتي، يطال خلجات النفس، وخفايا الشعور "لم يكن قرطي الذي وقع مني هذه المرة. وإنما قلبي الذي أصبح بكلمة واحدة يقع مغمى عليه"⁽¹⁾.

كما نستمتع إلى "خالد" المصور متحدثاً عن ذاته "لنقل إنني منشق عن أحلامي أنا الشاهد الأخير يا سيدتي على الأفول العربي. قضيت عمري على شرفة الخيبة"⁽²⁾.

بينما تكون نظرتها للشخصيات الأخرى موضوعية خارجية؛ إذ تعتمد على شكلها وتصرفاتها وأقوالها وأثاث منازلها .. "أتأمل طويلاً أصابعه، أشعر أنها في امتلائها وطولها تقول الكثير عن رجولته"⁽³⁾.

مستويات السارد

في الرواية مستويان للسارد؛ الأول تعرف فيه الشخصية عن السارد أكثر من معرفته عنها، وذلك في الفصول (2، 3، 4، 5)، ويبدو عليمًا محيطاً بشخصه في المستوى الثاني، وذلك في الفصل الأول.

فلا تعرف "حياة" عن "خالد" الصحفي إلا ما يبدو لها من كلامه ولباسه وأثاث بيته وذوقه في انتقاء كتبه، بينما يعرف هو عنها ما يكفي لإدهاشها، وجعلها تغرق في حيرتها "ومده أمام دهشتي بورقة نقدية .. وبعنواني كاملاً، طالباً منه أن يوصلني حتى الباب"⁽⁴⁾، ويتأكد جهلها لدى

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص71، وينظر ص70، 91

(2) السابق، ص259.

(3) السابق، ص175، وينظر ص93، 260، 239، ...

(4) السابق، ص90.

تسميتها له وفقاً للون لباسه "أجاب اللون الأسود"⁽¹⁾، ولتعرف المزيد، تلجأ إلى وسائل السارد الشاهد، تراقب تصرفاته، وتستنقج "من خلال يديه عرفت أنه عرف الحياة حد الولوج"⁽²⁾ حتى زوجها، لا تعرف شيئاً عن عشيقته، وتصرفاته خارج بيته إلا من جارة عجوز⁽³⁾، وتؤكد هي أن هذا مخالف لمنطق السرد "طبعاً، في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني. ما دام ليس إلا بطلاً في قصتي. ولكن أصبح إيداعي الآن يقتصر على التحايل عليه. لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه"⁽⁴⁾. وتتحايل عليه فعلاً، وأمام سبيل أسئلتها، يبوح بشيء عن ذاته، وتعرف أنه صحفي، منقّف، شلت ذراعه اليسرى بسلاح جزائري، لحظة تصويره لحدث ما، رجل صامت، يفلسف الحزن، ويختزل اللغة في أربع كلمات جعلتها عناوين لفصولها، قرأ روايتها "ذاكرة الجسد"⁽⁵⁾، فقرر التعرف عليها بعد أن عرف عنها الكثير، دون أن تعرف عنه شيئاً.

بينما تبدو في الفصل الأول، مؤلفة لقصة قصيرة ورواية لها في آن، وتظهر عالمة بكل شيء عن البطلة لا البطل، فعلى الرغم من كونها خارج النص، تعرف داخلها، وتساؤلاتها مع ذاتها "أم لأنه لا يريد إذلال الذاكرة، أراد لها طاوله لا يتعرف الحب فيها إليهما"⁽⁶⁾، ولعل معرفتها بداخل البطلة لا البطل، تأكيد على ما ذهبنا إليه من اعتبار الفصل الأول، إيجازاً لقصة نصها، حيث تحولت إلى ساردة عليمة بذاتها، جاهلة بالبطل الذي تحب.

ولعل الكاتبة تراعي، بذلك، منطقية الأشياء، فتبدو معرفتها بدواخل شخوص في قصة كتبتها مبررة، لا سيما وأن الكاتب هو الذي يخلق شخص السارد، بيد أن جهلها بالبطل يظل مثار تساؤل وغير مبرر، إلا إذا كانت تروي من زاوية نظر المرأة، وتقف خلفها.

(1) السابق، ص 73.

(2) السابق، ص 177.

(3) ينظر، مستغامي، فوضى الحواس، ص 163-165.

(4) السابق، ص 92.

(5) السابق، ص 307.

(6) السابق، ص 14.

ويبدو جهلها، بشخص رواية هي روايتها، مطابقاً لطبيعة الإنسان أيضاً؛ إذ يعرف ذاته تماماً، بينما يجهل غيره، إلا ما يبدو له منه. وكل ذلك من قبيل اللعب الفني؛ ذلك أن جهل الراوي شبه التام ليس إلا أمراً اتفاقياً، وإلا فإن حكياً من هذا النوع لا يمكن فهمه⁽¹⁾.

عابر سرير

البنية الشكلية

تكتب "مستغامي" الحلقة الأخيرة في ملحمتها الروائية في (319) صفحة، موزعة على ثمانية فصول، غير معنونة، بسرد متكسر مثل "ذاكرة الجسد"، تتراوح أحجام الفصول (1، 2، 3، 4، 6، 8) بين (17-36) صفحة، ويقترب حجم الخامس (75) صفحة من السادس (79) صفحة.

تتنوع بدايات الفصول ونهاياتها، فلا ينتظمها إيقاع واحد؛ إذ قد يبدأ الفصل بجملة اسمية، وينتهي بجملة فعلية، أو شبه جملة، وكأنها أرادت جمع صيغ الجملة العربية، كما جمعت أبطال رواياتها في هذا الجزء.

وتبقى الفصول الثلاثة الأولى، في علاقة تناص مع "ذاكرة الجسد"، و"فوضى الحواس"؛ ينشغل فيها السارد وهو المروي عنه في "فوضى الحواس" يكشف حقيقة أشخاص الجزأين السابقين، وتبدأ مع بداية الفصل الرابع، باستثناء بعض الاستباقيات، قصة الجزء الثالث، المتمثلة بالتقاء بطل "فوضى الحواس" مع بطل "ذاكرة الجسد" الذي يعاني السرطان على سرير مرض باريسي.

يتحول "خالد" المصور، المروي عنه وله في "فوضى الحواس" إلى سارد يتولى سرد عالمه الداخلي بضمير المتكلم، مشيراً إلى "حياة" بالغايب، عاكساً ما كان عليه السرد في الجزء الثاني، مجيباً عن تساؤلات حيرت القارئ في ذلك الجزء، وعلى الرغم من أنه يسرد عنها وعن "خالد" الرسام بضمير الغائب، إلا أنه يتيح لهما، من خلال الحوار، التعبير عن ذاتيهما، كما في

(1) لحمداني، حميد: بنية النص السردى، ص48.

الأجزاء السابقة، فيغدو الواحد منهم مخاطباً ومخاطباً في حوار يجري، خاصة بين المصور والرسام.

السارد

يكشف " خالد" المصور جوانب شخصه الخفية على " حياة" وعلى القارئ، فهو حزين حزن وطنه، متقف، كما " خالد" الرسام، بثقافة الوجد، يريد كتابة قصة، يسجل فيها ما حدث له "أتنازل الموت في كتاب؟ أم تحتني من الموت بقلم"⁽¹⁾، يتيم كبطل "ذاكرة الجسد"، متزوج، لم يكن يريد لزوجته أن تتجرب خوفاً على طفله من اليتيم، ولكنها تتجرب طفلاً، ويفكر بالانفصال عنها⁽²⁾.

مصور قدم إلى باريس للحصول على جائزة نالها عن أحسن صورة صحافية، مفرط في رومانسيته " لا أدري لماذا أصابني منظر الأشجار المحروقة على مد البصر، بتلك الكآبة التي تصيبك لحظة تأبين أحلامك"⁽³⁾، مسكون بالموت كأبي صحافي جزائري، يعاكس العشاق، ومنهم بطل "ذاكرة الجسد"، "عكس العشاق الذين يستمتتون دفاعاً عن مواقعهم ومكاسبهم العاطفية، عندما أغار أنسحب، وأترك لمن أحب فرصة اختياري من جديد"⁽⁴⁾، أحب وصديقه "عبد الحق" امرأة واحدة، هي "حياة"، التي تبدأ بحبه، ثم تحب صديقه كما فعلت في الجزء الأول "لأفهم بأية مصادفة أوصلنا الحب معاً إلى تلك المرأة"⁽⁵⁾، يكتشف واقعية أبطال الجزء الأول، وأسماءهم الحقيقية، يتعرف عليهم، ويصادق "زيان" في مرضه، ليعود به جثة إلى قسنطينة.

المسرود له

على الرغم من عدم وجود مسرود له ماثل في النص، يتوجه إلى السرد من أوله لآخره، كما في "ذاكرة الجسد"، يعلن السارد في أكثر من موضع عن وجهة نضه، وعن هذا المسرود له، فتارة يوجهه إلى "حياة"، التي من أجل قتل حبها يكتب كتابه هذا، مؤكداً أنه ضدها. "وما

(1) مستغانمي، أحلام: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، 2003م، ص10.

(2) السابق، ص179.

(3) السابق، ص41.

(4) السابق، ص95.

(5) السابق، ص25.

كنت لأستطيع كتابة هذا الكتاب لولا أنها زودتني بالحد لازم للكتابة فنحن لا نكتب كتاباً من أجل أحد، بل ضده"⁽¹⁾.

ويشير، كما فعل "خالد" الرسام، إلى أن كتابه هذا، أشبه برسائل يرسلها إلى الموتى، ويعني هنا "حياة" التي قتل حبها داخله "حرائقك التي تتطفئ كلما تقدمت في الكتابة، لابد أن تجمع رمادها صفحة صفحة، وترسله إلى موتاك بالبريد المسجل، فلا توجد وسيلة أكثر ضماناً من كتاب"⁽²⁾.

وتارة يوجه نصه إلى صديقه "عبد الحق" مؤكداً أن هذا النص له وحده "أكتب هذا الكتاب من أجل الشخص الوحيد الذي لم يعد بإمكانه اليوم أن يقرأه، ذلك الذي ما بقي منه إلا ساعة أنا معصمها، وقصة أنا قلمها"⁽³⁾.

وفي أحيان كثيرة يخاطب ذاته، ويصير هو المروي عليه لا غير "كنت تشعر معها كأنك تسلم نفسك إلى قبيلة من النساء"⁽⁴⁾، ولعل كثرة لجوء السارد إلى مخاطبة ذاته، يجعلنا نميل إلى كونه المروي عليه في تلك الصفحات؛ إذ يحاور ذاته في مونولوج داخلي مسموع. فهل النص موجه لـ "عبد الحق" ضد "حياة" ليريه حقيقة المرأة التي أوقعتها في شركها؟ أم موجه إلى "حياة" ليؤكد لها أنه كشف زيفها وكذبها؟

المروي ولعبة الضمائر

يجعل "خالد" المصور من نفسه موضوعاً لسرده، وإن كان يأتي على ذكر آخرين "زيان"، (فرانسواز)، "عبد الحق"، "حياة"، أخبار الجزائر، يتناول بذلك الخارج لإيضاح الداخل، ويسرد هموم الداخل لبيان قباحة الخارج وألمه، وهو إذ يروي ذاته في مراحل عمرية مختلفة من طفولته ومراهقته، حتى يتمه وشلل ذراعه وزواجه وعلاقته "بزيان" و"حياة"، يستخدم الفعل

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص 97.

(2) السابق، ص 23.

(3) السابق، ص 24.

(4) السابق، ص 86، ويستمر ص 65، ص 83، 84، 88، 89.

الماضي غالباً "كنت تزوجت امرأة لتقوم بالأشغال المنزلية داخلي"⁽¹⁾، وأحياناً قليلة، الفعل المضارع "ذات يوم تبدأ حياتك الزوجية..."⁽²⁾، ليسرد عن حدث وقع أصلاً؛ إذ يبدأ سرده بعد نهايته.

ويصف، كما فعل الرسام، أحاسيسه بدقة، وكأنها تتتابه الآن، موهماً القارئ بآنية حدوثها "وكنت هناك، تائهاً، في مهيب الأسئلة"⁽³⁾، وتارة يسقط تساؤلاته لحظة السرد، حيث اتسمت نظرتة بالنضج وشمول الرؤية، وذلك على سبيل الاستباق والتشويق "ولا توقعت يومها أنني، كمن سبقني إلى ذلك الرجل، سأرتق ثوب ذاكرته في كتاب"⁽⁴⁾.

ولا يتخذ لسرده ضميراً واحداً، بل يراوح بين الأنا/أنت، ويزاوج، ليكون الراوي والمروي له في آن، حيث تمتد صيغة المخاطب على طول صفحات الرواية، ولهذا دلالاته "ويصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب"⁽⁵⁾، ومن مزاجته بينهما حتى ليذكر سطرًا بالأنا وآخر بالأنث "أفسدت علي فرانسواز فرحتي .. كالناس الذين تلتقيهم ويولدون فيك شعوراً مسبقاً بال فقدان"⁽⁶⁾، إضافة إلى استخدامه لضمير المتكلم للجماعة، ليدل على الجزائريين عامة "منشغلين كنا بزمن النفط الأول"⁽⁷⁾.

ولعل كثرة استخدام المخاطب في هذه الرواية، ضرورة فرضتها حال الشخصية، وظروفها، فهو وحيد كبقية أبطال "مستغامي"، محاط بمن لا يباح لهم .. زوجة يخفي عنها أبسط الأمور، وحببية يكره ضعفها، فيخفي عنها الكثير، وصديق "عبد الحق" قد مات، وآخر "مراد" قد خانته مع (فرانسواز)، ولأنه أدري بألمه، يعري ذاته أمام ذاته، وينشر قروحه التي لا يفهمها سواه، ويؤكد هذا أنه لما صادق "زيان" وأحبه، راح يوجه إليه الخطاب، ويبوح ببعض

(1) مستغامي، عابر سرير، ص 179.

(2) السابق، ص 178.

(3) السابق، ص 38.

(4) السابق، ص 117.

(5) السابق، ص 9 وينظر ص 10، 19، 40، 46، 47، 51، 52، 53، 82، 83 ...

(6) السابق، ص 65، وينظر ص 223، 224، 280، 281

(7) السابق، ص 41.

أحزانه، لكن صعوبة المكاشفة التامة معه؛ لما بينهما من حواجز، جعلته يلوذ إلى ذاته، موجهاً خطابه إليها في معظم مقاطع سرده.

زاوية الرؤية

تحرص "مستغامي" على إيهام القارئ بواقعية ما تروي، فتجعل المصور محتاراً في اختيار زاوية السرد، وتقنية تنظيمه، متأثراً بمهنته كمصور " كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب، من الزوايا العريضة للحقيقة"⁽¹⁾، بيد أنه وعلى الرغم من حيرته يروي من داخل الأحداث؛ لكونه بطلاً محورياً، مشرعاً أبواب ذاته، مثيراً تساؤلاته، مستبطناً وعيه، وتنتال على رأسه الأفكار غير مرتبة كتيار وعي "لا أدري ما الذي كان يجعلني متعاطفاً مع ذلك الطفل"⁽²⁾، فيتكسر سرده، عاكساً اضطراب نفسه.

أما الآخرون، فيروي عنهم من الخارج؛ إذ لا يعرف مشاعرهم إلا بالقدر الممكن ملاحظته واستنتاجه "أتراها أحببت هذا الثوب حتى لتبدو فاتنة فيه إلى هذا الحد؟ أم هي أحببت فتنة هذا الموقف"⁽³⁾. فتتنظم الرواية، بذلك، ثنائية الرؤية، ذاتية وموضوعية.

وليس السارد سارداً عليمًا، بل إن معرفته تساوي معرفة شخصياته، لا يقول شيئاً إلا بعد أن تكون قد توصلت إليه وعرفته، فهو في رؤية متصاحبة معها، يعتمد على قراءته عنها؛ إذ قرأ ما قالت "حياة" في "فوضى الحواس"، وما قاله الرسام في "ذاكرة الجسد"، بيد أن حبه "لحياة" ولقاءه بـ "خالد" الرسام زاد من معرفته بهما، يقول عنه " هو الهارب الأبدي، لا ملاذ له

(1) مستغامي، عابر سرير ، ص21.

(2) السابق، ص34.

(3) السابق، ص212.

سوى البياض⁽¹⁾، وعنها " بعد ذلك سأكتشف أنها كانت إلهة تحب رائحة الشواء البشري، ترقص حول محرقة عشاق تعاف قرابينهم ولا تشتهي غيرهم قرباناً"⁽²⁾.

وكما يعرف السارد عن الشخصيات، تعرف الشخصيات عنه، فقد قرأ "خالد" الرسام " فوضى الحواس" التي هو بطلها.. فكل يعرف عن الآخر ما يعرفه الآخر عنه، دون أن يتكاشفا صراحة" لكننا منذ البدء جعلنا التغابي بيننا ميثاق ذكاء، أو ميثاق كبرياء"⁽³⁾.

تقنيات السرد عند "العيلة"

"عزل الذاكرة"

"البنية الشكلية"

تعد "البنية السردية نقطة تناصية مهمة"⁽⁴⁾، ومجالاً خصباً لدراسة التأثير والتأثر بين نصوص الكتاب؛ فكثيراً ما يتكئ النص اللاحق على السابق في حيله السردية، كما يستعير هنا "العيلة" تقنيات "مستغانمي" السردية، ويحور فيها، ليعبر عن همومه الفلسطينية، فيسرد بطريقتها تاريخ وطنه، وألم شعبه.

فمثلها يجعل روايته المكونة من (168) صفحة، في فصول غير معنونة، مكتفياً بالترتيب العددي لكل فصل، مع فارق في العدد؛ إذ يبلغ عددها ثمانية، جميعها، باستثناء الفصل الأول، الذي يبدأ وينتهي بجملته اسمية، تبدأ وتنتهي بجمل فعلية، تماماً كما في "ذاكرة الجسد"، تأكيداً على كونها رواية استرجاع وتذكر لأحداث جرت. وتكاد فصوله تتساوى في حجمها؛ إذ تتراوح بين (16-29) صفحة، باستثناء الفصل الثامن، الذي يقع في ست صفحات فقط.

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص 81.

(2) السابق، ص 16.

(3) السابق، ص 150.

(4) حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 83.

وعلى الرغم من تكسر السرد، وتقلقل استمراريته، تترابط الفصول كما في "ذاكرة الجسد"، ليمهد كل فصل لما يليه، بجمل استباقية، تشي ببعض أحداث الفصل التالي، فليس البياض بين الفصلين سوى التقاط أنفاس لسرد المزيد من ماضٍ ينزّ قيحاً.

وتكون نهاية الرواية مفتوحة، كما في "ذاكرة الجسد" و "قوضى الحواس"، نهاية دائرية تقترب أكثر من نهاية "قوضى الحواس"، فكما فتحت تلك على نص جديد، تفتتح هذه؛ إذ يعلن "نبيل" فشله في حماية وطن على شكل امرأة، ورغبته في ولادة جيل جديد، ببطل وراوٍ آخر ينجح فيما فشل هو فيه" الآن أعطي القوس باربيها، أتركه في قبضة نبيل يأتي كل عقدين كما أتيت أنا، راو يكتب بريشته قصة ضياع متجدد لوطن مفقود، وامرأة يغتصبها ديفيد أو خاله مستر كوك كل عشرين عاماً⁽¹⁾.

الصيغة السردية

يختار "العيلة" راوياً رجلاً لنصه، يوافق جنس الكاتب، كما فعلت "مستغانمي" في "قوضى الحواس"، ويصطنع الأنا / أنت صيغة سردية، كما هناك، بيد أنه يوظف في روايته هذه تقنيات "مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" و"قوضى الحواس"؛ فبينما يستعير البناء الشكلي للأولى، ليشكل الإطار السردى العام لروايته، إذ يتولى "نبيل" زمام السرد، متوجهاً به إلى "عايدة"، نستمتع إلى كل منهما يسرد عن ذاته بالأنا، طفولته، شبابه، أفكاره، انفعالاته مخاطباً الآخر، فنتعرف عليهما من الداخل، كما تعرفنا على "خالد" في "ذاكرة الجسد" و "حياة" في "قوضى الحواس"، وكأنهما يتناوبان على السرد، بيد أن حديثهما لا يعدو كونه حواراً، وإن طال، يشكل صلب الرواية وقصتها.

فهل يتشابه "نبيل" و "خالد"؟ وهل تتشابه "عايدة" و "حياة"؟ وإذا كان الأمر كذلك فما نقاط التشابه والاختلاف إن وجد؟ كيف يسرد "نبيل" قصته؟ ما زاوية الرؤية التي يرى منها؟ هذا ما سنوضحه لتجلية نقاط التأثير والتأثر.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 167.

يتشابه "نبيل" و "خالد" إلى حد التطابق، باستثناء اختلافات بسيطة يمتاز بها نص عن آخر، فكلاهما يبدأ سرده، بعد غياب، عن قصة أوجعته، وقد شارف على الخمسين. فـ "نبيل" كاتب ومثقف، له سيرة منشوره، ويعمل مدرساً⁽¹⁾، سجل قصة ضياع حبه، ووطنه في كتاب كما فعل أبطال "مستغامي" "ما كان يشغل البال سجلته في كتاب"⁽²⁾، يتشابه مع "خالد" المصور في كونه متزوجاً وله أولاد، يطلق زوجته فيما بعد، هو ذكر بين دسنة بنات، من قلقيلية، زامن ولادته قيام دولة إسرائيل، وهو مأزوم بمنطق الماضي⁽³⁾، مشدود إلى داخله، مفرط في حزنه ومازوشيته إلى حد اللذة كما "خالد" الرسام "لقد عانيت بسببها عشرين عاماً، ولم أزل أفرح لمعاناتها، فرحتي بجرحك"⁽⁴⁾، تسكنه هموم الوطن، ويراقب تحوله من حال إلى حال، هاجر عن قريته عام 1967، مدة شهر ونصف، سافر بعد عودته إلى بيروت، لإكمال تعليمه، كما سافر "خالد" الرسام إلى باريس هرباً من جور وطنه، هو معاكس "خالد" في كيفية نضاله، فبينما كان الأول يقاتل بالسلاح، كان هو يحارب بالكلمة "ألفيت نفسي جسماً ذهنياً يتعامل فكراً وكتابة مع الآخر"⁽⁵⁾، وعلى الرغم من ذلك استدعي من الحاكم العسكري وسجن⁽⁶⁾، يكون طرفاً ثالثاً في قصة حب، مع امرأة تخونه باستسلامها لـ "ديفيد" اليهودي، يعلن عفة حبه لـ "عابدة"، فلم يطل جسدها رغم اشتهاؤه لها، كما "خالد" الرسام "أجزم بعفة شبابي رغم أن غواية جسدي كانت تثير في نفسي شجن الشباب وشهوته الجامعة الجامعة"⁽⁷⁾.

وهكذا يتشابه "خالد" الرسام و "نبيل" إلى حد التطابق، كما أشرنا، فكلاهما مسكون بهموم وطنه، يكتب عن ضياعه وضياع حبه، يناضل "خالد" ويخسر ذراعه، ويقتصر نضال "نبيل"

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 119

(2) العيلة، غزل الذاكرة، ص 25

(3) ينظر، السابق، ص 66

(4) السابق، ص 125

(5) السابق، ص 72

(6) ينظر، السابق، ص 73

(7) السابق، ص 43.

على الكلمة، جرحه داخل نفسه، ينتهي الأول مريضاً على سرير مرض، بحزن مكابر وهمّ ساخر، ليعود إلى وطنه جثة، وينتهي الثاني يائساً من إمكانية إعادة ما سُرق، مسكوناً بالخيبة، محملاً راية نضاله لـ "نبيل" آخر، وجيل آخر.

المسرود له / المروي عليه

يتوجه "نبيل" بسرده إلى "عايدة"، باعتبارها مروياً عليه ماثلاً في النص، يطلعنا على صفاتها، وتطلعنا هي على دواخل ذاتها، مؤكداً لها استرجاعه لقصته التي تتقاطع مع قصتها، فيخبرها بأمور تعرفها؛ إذ كانت طرفاً فيها، وبوح داخلي تسمعه لأول مرة "أجيبك منذ الآن عزيزتي أنني أعود في الحال أسترجع وأتصفح سيرتي وهي تتطابق، مع بعض الاختلاف، مع سيرتك في محيطك"⁽¹⁾، يدعوها بذلك لقراءة ما يكتب.

وتتشابه "عايده" مع "حياة"، فهي مثقفة بثلاث ثقافات، وثلاث لغات، العربية، والعبرية، والأمريكية، كما كانت تلك تعرف الفرنسية والعربية، تحمل فلسفتها؛ إذ تحب رجلاً وتتزوج بآخر، تخطب "الرباح" أولاً، ولـ "عوني" آخراً، "لهذا قررت الارتباط بغيرك زوجاً لأنني لن أستطيع نسيانك بل ستكون الطرف الثالث، يحضرنى من غير أن أ استدعيه"⁽²⁾. وهي من قرية العثمانية، على مشارف القدس، من أصل بلقاني، تعيش طفولة غير عادية كما "حياة"، مع فارق السبب، وهو خلاف والديها، وعدم وجود حب يجمعهما، تعاني الاغتراب⁽³⁾، وهي شخصية نامية، تغير قناعاتها؛ إذ تعارض الزواج في أول الرواية⁽⁴⁾، وتتزوج في آخرها من "عوني". مسكونة بأزمة الهوية، دائمة التساؤل عن ماضٍ تنتكر له في النهاية "سأختار زوجاً من الحاضر وابنه، خيارى يعني انقطاعي عن الماضي، واجتثاث ذاكرة عزيزة لا أرغب في شطبها"⁽⁵⁾،

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 45.

(2) السابق، ص 10.

(3) ينظر، السابق، ص 47.

(4) ينظر، السابق، ص 13.

(5) السابق، ص 135.

وكما فعلت "حياة" التي اعتبرت الذاكرة غير صالحة للسكن، ترفض هي أن تكون ابنة لزمينين
"لا يستطيع الإنسان أن يكون وليدًا لزمينين متناحرين"⁽¹⁾.

يطلعنا "نبيل"، كما فعل "خالد"، على صفات "عايدة" الشكلية، فهي بيضاء البشرة،
زرقاء العينين، عربية بملامح أوروبية، ترتدي ملابس أوروبية وكوفية عربية⁽²⁾، يغتصبها
"ديفيد" اليهودي بعد افتراقها عن "نبيل"، فتتجرب طفلاً شاذاً هو "جاد" متهم "نبيل" بالتخلي
عنها⁽³⁾، ويظل مصيرها معلقاً بـ "عوني" الذي لا يزورها إلا خلصة من زوجته "سناء"⁽⁴⁾،
كما ظلت "حياة" زوجة لعسكري تزداد عشيقاته كل يوم.

الراوي والمروي عليه ولعبة الضمائر

بينما يظل "نبيل" مرسلاً للنص و "عايدة" مستقبلة له في الإطار العام لبنية الرواية، كما
في "ذاكرة الجسد"، يتبادلان مواقعهما في المروي الذي هو نقل لما جرى بينهما من حوار،
فيصير كل منهما مخاطباً ومخاطباً في آن.

كما لا تقتصر الرواية على الأنا / أنت، بل تمثل الضمائر جميعها في النص، بتلاعب
أقل مما ورد في روايات "مستغانمي"، فعدا المخاطب، يشير "نبيل" إلى "عايدة" بالغائب
"كانت عايدة ولم تزل امرأة من لحم ودم تؤدي دوراً فكرياً شاملاً لإضاءة حقيقة ضياع الوطن
والهوية"⁽⁵⁾ وتشير هي إليه بالغائب أيضاً "وأبقيت على نبيل حاضراً داخلي"⁽⁶⁾، وكما تشير
"حياة" إلى ذاتها بالغائب، تفعل "عايدة" "كفتاة تحلم بزواج فضفاض وزوج مرن"⁽⁷⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 135.

(2) ينظر، السابق، ص 77.

(3) ينظر، السابق، ص 141.

(4) ينظر، السابق، ص 166.

(5) السابق، ص 38.

(6) السابق، ص 23.

(7) السابق، ص 24.

وبينما يراوح "خالد" بطل "ذاكرة الجسد" في الإشارة إلى نفسه بين الأنا، والأنثى، والهو، يلتزم "نبيل" ضمير الأنا، إلا في حالات قليلة، يجعل من ذاته غائباً، "جعلت مني مخلوقاً يضيق بنفسه وذاته"⁽¹⁾، وفي حديثه عن الكاتب "الكاتب يرى ما لا يراه العادي"⁽²⁾.

ويشير إلى تقنية استخدامه للضمائر مؤكداً أنه مغرق في أناة "فألفيت نفسي أستخدم ضمير المتكلم، أحداثك الآن بذات الضمير وكأنه الغائب، حاضر في ثنايا النص، غائب في ثنايا الزمن الفني والذاكرة الموضوعية"⁽³⁾، يشير بهذه العبارة إلى الحكمة من اقتصاره على المتكلم غالباً، والغائب في أحيان قليلة، وكأن الأنا تتضمن الهو، فهو حاضر غائب، حاضر في النص الذي يسرد الماضي، وغائب عن ذلك الزمن الماضي، حيث تعيش روحه. ولهذا أيضاً لا يستخدم المخاطب كما فعل "خالد"، فهو غائب في الزمن الماضي، وليس وحيداً مثله، لديه "عايده" التي ظل يحاورها، وبعد غيابها كان صديقه "أحمد"، ثم بعد مضي الزمن كان لديه أحفاده.

أما حديثه عنها بالغائب، فيبرره غيابها فعلاً، وتباعد فترات لقائهما في أثناء علاقتهما "كنت دائماً حبيبتي الأبدية، أنظر جسدها رغم غيابها، أحسسه رغم ضياعه، وأنتسم ريح ترابه وطينه"⁽⁴⁾.

زاوية الرؤية

لا تقتصر "غزل الذاكرة" كما "ذاكرة الجسد" على زاوية واحدة للرؤية، ولا على مستوى واحد للسارد؛ فبينما توطر النظرة الذاتية البنوية السردية العامة للرواية، تنتظم المروي ثنائية الرؤية: الذاتية والموضوعية.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 74.

(2) السابق، ص 47.

(3) السابق، ص 129.

(4) السابق، ص 152.

فالسارد بطل مشارك يحلل الأحداث من الداخل، بنظرة ذاتية، كاشفاً خفايا نفسه، وآلام روحه دون خجل، أمام "عايدة" التي يتوجه إليها بسرده، كما فعل "خالد" "كنت مأخوذاً أيامها بتلك الأسطورة التاريخية التي أثارها اهتمامك بالكشف التاريخي لأصول العائلة"⁽¹⁾، كما يكشف عن حيرته وتساؤلاته "هل هو العرف الاجتماعي وتقاليدته؟ أم أنه القدر"⁽²⁾.

وكما كانت نظرة "حياة" ذاتية إلى ذاتها من خلال حوار بدأتها في "ذاكرة الجسد" وسرد تسلمت زمامه في "فوضى الحواس"، تطلعنا "عايدة" على دواخلها، من خلال حوارها الموسع مع "نبيل"؛ إذ تسرد عن طفولتها وأفكارها "كنت أقف خلف الباب أرتجف خوفاً من حركات يده العصبية"⁽³⁾، كما تسرد عن شعورها لحظة اغتصابها "عشت معه بضعاً من وقت يقاس بالعقود في عمق ثقله، يقاس باللحظات في زهوه ولذته المسروقة، ويقاس بالدهر في أثره وضياعه"⁽⁴⁾.

وكما كانت نظرة "خالد" الرسام لـ "حياة" وبقية الشخصيات موضوعية خارجية، تكون نظرة "نبيل" إلى "عايدة"، وبقية الشخصيات، وكذلك نظرة "عايدة" إلى "نبيل" وبقية الشخصيات، موضوعية خارجية، تعتمد على أقوال الآخر، وتصرفاته، دون النفاذ إلى دواخل شعوره، مهما بلغ إحساسه به. فمن سرده عن "عايدة" "تغير لون وجهك، كان دائماً ناصعاً مشرباً بالحمرة لدرجة الإشباع"⁽⁵⁾ وعن نظام "فاجأني رجل قصير القامة، حليق الذقن والشاربين"⁽⁶⁾.

ومن نظرتها الموضوعية إلى "نبيل" "عربي فلسطيني، هل يعرف أنني كذلك أيضاً"⁽⁷⁾، وعن والدتها "كان كلامها جارحاً. تعابيره بفقره وتقاليدته من نشأته الأسرية المتواضعة"⁽⁸⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص17.

(2) السابق، ص 44.

(3) السابق، ص15.

(4) السابق، ص137.

(5) السابق، ص12.

(6) السابق، ص113.

(7) السابق، ص77.

(8) السابق، ص15.

ويشير "نبيل" إلى زاوية الرؤية مؤكداً ما نذهب إليه "من يرى صوابية موقفي الشخصي ويؤيد استخدام قلبي وخيالي في رسم صورة تبدو ذاتية لموضوعة عامة تتسع لتشمل وطناً وشعباً وحتى أمه"⁽¹⁾.

وهكذا .. نفرغ من قراءة الرواية، وقد عرفنا كلاً من "نبيل" و "عايدة" من الداخل؛ إذ يتسلم كل منهما، في مشهد حوارى، سرد قصته، ووصف شعوره، كما عرفنا "خالد" في "ذاكرة الجسد" و "حياة" في "فوضى الحواس"، لتكون الرواية محكيًا ذات تبئير داخلي متنوع كما "ذاكرة الجسد"، وربما كان ذلك لأن "العيلة" لن يتحدث عنهما في روايته القادمة، بل عن بطلين آخرين، أبناء الجيل التالي، وهذا ما سنأتي عليه في " زمن المرايا".

مستويات السارد

تطالعنا الرواية بمستويين للسارد وجدا في "ذاكرة الجسد"، سارد يساوي علمه علم الشخصية، وسارد يقل علمه عن علمها، ويكون الأول نتيجة لعلاقة الحب التي ربطت بين "نبيل" و "عايدة"، ومصاحبتة لها، ومكاشفتها؛ إذ يعرف عنها، خلال علاقته بها، ما تعرف عنه، معتمدين على أقوالهما، يقول هو "أجبتك وكأنني أجتهد الإجابة استقراءً مما قلته لي ومما عرفته عنك من طريقة تفكير"⁽²⁾، وتؤكد هي ذلك "سأزيدك قولاً وخبراً لتزداد معرفة بأهلي"⁽³⁾، فتبدو معرفته منطقية إذ تخبره هي، ويستنتج هو، وفي المستوى الثاني، وبعد غيابها، وعدم رؤيته لها، لا يعرف عنها إلا ما يسمعه مصادفة من غيرها، خاصة "عنايات" قالت: - عايدة .. تقدم لها شاب يخطب يدها، مشكلتها في طريقها لنهاية سعيدة، أرجو ذلك. بادرتهما بالسؤال: من هو؟⁽⁴⁾.

وينتظم الرواية مستويان من السرد، كما "ذاكرة الجسد"، يتولى "نبيل" زمام المستوى الأول؛ إذ يسرد الرواية من بدايتها إلى نهايتها، ويشكل ما تسرده كل شخصية عن ذاتها مستوى سردياً ثانياً، فتكون حكايتها .. طفولة وشباباً وأفكاراً، حكاية داخل إطار الحكاية العامة للرواية.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص44.

(2) السابق، ص32.

(3) السابق، ص19.

(4) السابق، ص163.

العلاقة بين أنا الراوي وأنا المروي

يجعل "نبيل"، كما "خالد" الرسام، من ذاته وهمومه موضوعاً لسرده، فيسرد الآن عن البطل الذي كانه يوماً، طفلاً يزور مقامات الأولياء، مع جدته، فشاباً يدرس في بيروت ثم في الجامعة العبرية، فسجيناً وعاشقاً ..

ويقترّب كما هناك من المروي، فيسرد الحدث بكل انفعالاته، ويذكر تساؤلاته يومها "شعرت ساعتها أنك تهزميني للمرة المائة!"⁽¹⁾، مؤكداً على حضور ذاكرته، وعدم نسيانه، أذكر يومها، ما زلت أذكر ..، كما يسرد الحدث الماضي بصيغة المضارع المندرج في الماضي، إيهاماً بأنية حدوثه كما هناك "أجدني أغدّ الخطي نحو جدي لوالدتي لطرح أسئلة علّه يجيبها"⁽²⁾.

بيد أنه وفي حالات أخرى، يسقط نظرة المجرّب على الحدث الذي كان، ويثير تساؤلات خُطرت له لحظة سرده، على سبيل الاستباق كما في "ذاكرة الجسد" "لم أكن متيماً كنت يتيماً أكتوي بلظى نار وهو يحسبها نوراً"⁽³⁾، فبعد نهاية التجربة فقط، أدرك أنها نار.

أما سرد "عايدة" عن ذاتها في حوارها معه، فتقترّب فيه من شعورها لحظة الحدث، خاصة في حديثها عن اغتصابها⁽⁴⁾.

زمن المرايا

يجعل "العيلة" روايته في (133) صفحة، موزعة في تسعة فصول، يتراوح حجمها بين (7-19) صفحة، ربما كان في تنوع بداياتها ونهاياتها، التي تراوح بين الجمل الفعلية والاسمية وشبه الجملة، إشارة إلى توتر السرد وتنوع مستوياته.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص70، وينظر ص45، 47، 60، 143.

(2) السابق، ص38.

(3) السابق، 25.

(4) السابق، ص137.

ويبدو تأثر "العيلة" بـ "مستغانمي" في روايتها "فوضى الحواس" جلياً هنا؛ حيث يجعل سرده متسلسلاً، كما فعلت، يكمل الفصل اللاحق أحداث السابق، ويبدأ بجديد يكمله التالي، وهكذا يسير السرد إلى نهاية الرواية، وكأن التقسيم إلى فصول ليس سوى محاولة لتجزئتها.

كما يجعل الفصل الأول من روايته خارجاً عن قصة نصه، على الرغم من كونه يحتل (17) صفحة فيها، مؤكداً بداية السرد من الفصل الثاني، بعد نهاية الفصل الأول، الذي عدّه مكاشفة ليس أكثر "بدأت من محطة ربما كانت هي عينها نهاية المكاشفة بين شخوص صنعها الكاتب"⁽¹⁾، كما فعلت "مستغانمي" في فصلها الأول، مؤكدة أن أحداث الرواية تبدأ من الفصل الثاني، الذي أخذت فيه الأدب مأخذ الحياة "دون أن أدري أن الكتابة، التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحنى انحرافياً نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى، قصتي"⁽²⁾.

تقنية السرد

تبدو الحكايات في "زمن المرايا" مجموعة من الوقائع المتناثرة يعرضها الرواة، مختلفين في حقيقتها وكيفية وقوعها، يضطلع بروايتها راو واحد، هو "أبو سعد"، الذي ليس سوى نبيل راوي "غزل الذاكرة"، مشكلاً الإطار السردى العام للرواية، يقوم في داخله مستوى سردي آخر، تغدو فيه الشخصيات جزءاً من الشبكة السردية، ومصدراً من مصادر السرد، مع بقاء السارد، رغم كونه خارج الأحداث، غير مشارك فيها، يدير الحوار بينها، واصفاً تحركاتها، ومعقّباً على كلامها، مسلماً السرد من هذه إلى تلك، لتروي الحدث الرئيسي وهو اختفاء المختار، ومرض "عابدة" الصغيرة.

(1) ينظر، العيلة، يوسف: زمن المرايا، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2001، ص7.

(2) مستغانمي، فوضى الحواس، ص39.

ويشير الراوي كثيراً إلى تقنيات سرده، كما الرواة عند "مستغامي" في محيط دائرة الحدث في زمن المرايا، تتوالى النقاط، تتتابع محطات السرد، كل محطة هي بداية لحبكة لم أرسمها، وهي نهاية في ذات اللحظة لأحداث، رصدتها من غير إرادة أتوفر عليها كراو⁽¹⁾.

فمن هو السارد؟ ما مستويات ظهوره، ومدى معرفته بما يروي؟ ثم إلى أي حد تتحول

الشخصيات إلى رواة؟؟

السارد

لا نعثر في هذه الرواية على "نبيل" راوي "غزل الذاكرة" كبطل مشارك كما هناك، كما لا نعثر على "عايدة" التي يعلن موتها "ماتت" "عايدة" أو هكذا أريد لها أن لا تكون الآن⁽²⁾، ويؤكد أن لا دور لها في المرايا، وإن كانت قد حضرت في الفصل الأول مدافعة عن الكاتب⁽³⁾، بل يطالعنا جيل جديد كما أراد "نبيل" في "غزل الذاكرة"، ممثل "بجاد" ثمرة اغتصاب (ديفيد) لـ "عايدة"، و"عايدة" الصغيرة ابنة العقيد "عوني وسناء المطران".

في الرواية مستويان للسارد، يبدو في الأول، مشاركاً يروي بضمير الأنا، وفي الثاني غائباً. يروي في الفصل الأول من الرواية بالأنا مخاطباً الكاتب، كما كان الأمر في الجزء الأول، مع اختلاف المروي عليه، مؤكداً أنه لا يملك إرادة فعل ما يريد، وأنه يرصد الأحداث فقط "رصدتها من غير إرادة أتوفر عليها كراو"⁽⁴⁾؛ إذ يرى في الكاتب متقفاً يفرض رأيه على شخصه، كما فرضت "حياة" ساردة "فوضى الحواس" رأيها على شخص قصة كتبها، وأنطقهم بما لا يريدون "ها قد جعلته ينطق أخيراً، يقول كلاماً أردته أنا"⁽⁵⁾.

(1) العيلة، زمن المرايا، ص7.

(2) العيلة، زمن المرايا، ص25.

(3) السابق، ص11.

(4) السابق، ص7.

(5) مستغامي، فوضى الحواس، ص32.

ويذهب في الفصل التاسع، وكأنه ملّ دور المتفرج، يذهب في رفقته المحامي لزيارة "عروب" بعد أن قدم الكثير عنها في سرده، وعن تحولها إلى سجينه رأي "وأنا أغدّ خطي خائفة من أجل إطلاق سراحها وتحرير قلاتها"⁽¹⁾، ويكون بذلك قد سكت سبعة فصول، تحول فيها إلى سارد غائب "أسكتني سبعة فصول"⁽²⁾.

ويعلن في بداية الفصل الثاني عن تحوله إلى راوٍ غائب، ومن صفاته نعرف أنه "نبيل" راوي "غزل الذاكرة" لم أعد بطلاً راوياً، يشارك في صنع الحدث ويرويّه بإحساسات مباشرة، يجملها خيال فارس نبيل تكسرت نصاله على صخرة صماء... إنه أنا الآن الذي أمسى جداً له أحفاد كزغب الحواصل، يتلّهي بهم عن شوارد الذاكرة"⁽³⁾.

ويغيب طوال الفصول السبعة (2-8)، يبدأ السرد فيها منذ ذهابه إلى كافيتيريا الشروق لرؤية "عنايات"، التي تؤكد أنه راوي "غزل الذاكرة" "العم راوينا، صديقنا منذ عقدين أو يزيد، شاهد على أحداث سبقت قدومكم على هذه الحياة"⁽⁴⁾، حيث يرى "جاد" و"عايدة الصغيرة"، فيتحوّل إلى مستمع لقصصهما، وبقيّة الشخوص، يدير الحوار بينهم؛ حيث تسرد الشخصية عن ذاتها وعن غيرها، فيغدو وكأنه راوي الرواية؛ فهو سارد يعلن عن نفسه، ويعيد قراءة ما يرويّه الرواية، محققاً في مصداقية الوقائع، فهو المؤطر للمروي؛ إذ ينقل ما ترويّه الشخصيات، ويعقب على أقوالها، ممسكاً بخيوط السرد. ومن ذلك "في الطريق إلى حانوتا، همس جاد في أذن السيدة بسر كان قد أخفاه عنها"⁽⁵⁾، ومن أمثلة تعقيبه كان منذر صادقاً فيما روى، لم تكن حكايته عن حسين "أبو شلحة" وخطيبته "عروب" قصة فردية"⁽⁶⁾.

أما مقدار علمه بشخصه، فيبدو غير عليم بخفاياها، ويؤكد ذلك "أعترف أنني كنت راوياً ناقصاً، لم أكن محيطاً بكل تفصييلة مهمة تتصل بحيوات الشخوص، هكذا أراد الكاتب أن لا

(1) العيلة، زمن المرايا، ص133.

(2) السابق، ص7.

(3) السابق، ص26.

(4) السابق، ص27.

(5) السابق، ص35.

(6) السابق، ص69.

أكون عالماً عارفاً بكل جوانب عملي الدرامي"⁽¹⁾، فيعتمد على وصف الشخصيات من الخارج، بنظرة موضوعية، متسائلاً عن حقيقة شعورها "لا أعرف إن كانت صرخة أمل، أم ألم، أم احتقار"⁽²⁾.

بيد أنه، وفي حالات قليلة، يسرد عن داخل الشخصيات "رغبة منها في إفراغ صدرها من إحساسات قديمة أتعبتها فلم تعد تطيق معاشتها"⁽³⁾. كما يسرد عن أشياء حدثت، ولم يسمعها من غير أن يحدد مصادر معرفته، فيظهر بمظهر الراوي العليم مخالفاً ما وصف به نفسه في أول الرواية⁽⁴⁾، إذ يصف مكالمته هاتفية بين "عنايات وسمور"، يذكر ما قاله "سمور" على الجانب الجانب الآخر للهاتف، رغم كونه لم يسمع إلا "عنايات".

بيد أنه في جلّ الرواية، السارد غير العليم، المتخفي على الرغم من حضوره في النص، معتمداً على الرؤية من خلف، متحدثاً عن الآخرين، دون الإشارة إلى ذاته.

الشخصيات وتحولها إلى رواية

تتولى الشخصيات مقاليد السرد وتستبطن ذاتها، باسترجاع الماضي كما يفعل "جاد" و"عابدة"، أو تسرد عن شخصيات أخرى كما يفعل "منذر" و"حسين أبو شلحة" ..، ونرى الشخصية ذاتها في مرآة متعددة، بيد أنها مهشمة، وغير مكتملة "علاقتي بزمن المرايا المتكسرة، تعكسني عشرات المرات بجزئيات لا تكتمل، تعجزني بما تفيض من صور مهمشة مشوهة، لا يجمع هويتها جامع من زمان أو مكان من بقايا جغرافياً أو تاريخ"⁽⁵⁾.

(1) العيلة، زمن المرايا، ص21.

(2) السابق، ص16.

(3) السابق، ص89.

(4) السابق، ص35.

(5) السابق، ص47.

كما نسمع الحكاية الواحدة من شخصيات متعددة، دون أن تجتمع لدينا صورة مكتملة عنها، كل يسرد جزءاً منها، أو يتناولها من زاوية نظر معينة، ما يضيف على السرد طابع وجهات النظر.

وثنائية الرؤية هي المتحكمة هنا، كما في روايات "مستغامي"؛ إذ تسرد الشخصية عن ذاتها من الداخل، وعن غيرها من الخارج بنظرة موضوعية. تقول "عايدة" عن ذاتها "إن مفارقة بشعة جردت طفولتي من براءتها"⁽¹⁾، وعن "جاد" يبدو جاد متماثلاً معهم، يصافحهم بحميمية قل نظيرها"⁽²⁾.

من أمثلة سرد الشخصيات:

- يسرد "جاد" حكايته، وحكاية "أبو ريالة"، وحكاية القبطان التي سردها "أم عوني"⁽³⁾.
- تسرد "عايدة" عن ذاتها⁽⁴⁾، وعن رحلتها مع "جاد"⁽⁵⁾.
- يسرد "أبو شلحة" قصة المختار وعم "صادق"، بصورتين، يخوته⁽⁶⁾ تارة، ويجعله محرراً لنصف الوادي تارة أخرى⁽⁷⁾، يقاطعه رجل مسن بعين واحدة، مكملاً سرد القصة.
- تسرد "عروب" قصتها من الداخل، و"منذر" يسرد عن "حسين" ويعتبره خائناً، كما يسرد قصة المختار من وجهة نظره، وقصة "عروب من الخارج"⁽⁸⁾.

وجدير بالذكر أن "العيلة" يجعل روايته هذه مثقلة بالرموز، الأمر الذي لم تفعله "مستغامي"، باستثناء رمزية المرأة / المدينة، ربما عاد ذلك للظروف السياسية في فلسطين،

(1) العيلة، زمن المرايا، ص28.

(2) السابق، ص109.

(3) ينظر، السابق، ص48.

(4) ينظر، السابق، ص29.

(5) ينظر، السابق، ص109.

(6) ينظر، السابق، ص60.

(7) ينظر، السابق، ص87.

(8) ينظر، السابق، ص68.

وصعوبة التعبير صراحة عن حقيقة ما يجري، ولعله بهذا متأثر بالكاتب الفلسطيني "إسحاق موسى الحسيني" في روايته "مذكرات دجاجة"، 1943، خاصة في حكاية الديك البلدي التي تسردها أكثر من شخصية.

اللعب الروائي

لعل أول تلاعب روائي يطالعنا به كل من "مستغامي" و"العيلة"، هو التماهي وعدمه مع أبطال رواياتهما، وهو أمر لجأ إليه العديد من الروائيين، نذكره بإيجاز لضرورة إيضاحية لا أكثر.

نلاحظ تماهياً بين "مستغامي" و"حياة" بطلة الروايات الثلاث، حتى ذهب البعض أمثال "مفيد نجم" إلى اعتبارها شخصية واحدة، معتمداً على تطابق اسم المؤلفة على الغلاف، مع اسم البطلة في العمل الروائي، الذي يرد في "ذاكرة الجسد"، ص(37)، ويرى في ذلك "تحولاً في موقع المرأة وقدرتها على استخدام اسمها بجرأة حتى في الأعمال التي تتناول جوانب تعتبر من التابو الاجتماعي، وتتصل بعلاقة المرأة مع جسدها ومع الرجل"⁽¹⁾، ولعل ما أورده "رباب محمد"⁽²⁾، من معلومات عنها، تتشابه مع ما ذكر عن "حياة" يؤكد ذلك؛ فكلتاها من قسنطينة، من أصل جزائري، تولد في تونس، وتعود للإقامة في الجزائر بعد الثورة، تسافر لإكمال دراستها العليا في باريس، وتعود لتستقر في بيروت، وتصدر روايتها الأولى. ونضيف نحن، إشارة "حياة" إلى روايات مستغامي على أنها لها، وأنها هي الكاتبة، لعل في هذا اعتراف منها بتطابق الشخصيتين.

بيد أن التطابق بين "أحلام" المؤلفة و"حياة" الشخصية المؤلفة داخل النص الروائي ليس تطابقاً تاماً، فرغم التشابه بظل الخلاف قائماً؛ فبينما يستشهد والد "حياة"، لا يحصل ذلك لوالد

(1) نجم، مفيد: مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي، بيان الثقافة، تحت الضوء، ع145، الأحد، 20 أكتوبر، 2002، ص2، <http://www.albayan.co.ae>.

(2) محمد، رباب: روايات خالدة (ثماني عشرة طبعة من رواية واحدة ذاكرة الجسد)، بيان الكتب الأخيرة، ع275، الاثنين، 11 أغسطس، 2003م، ص1، <http://www.albayan.co.ae>.

"مستغامي"، رغم كونه مناضلاً، شارك في المظاهرات، وسجن، كما أنها ليست عاقراً، بل لديها أولاد، ومتزوجة من صحفي لبناني، لا من رجل عسكر. إضافة إلى وجود عبارات في "عابر"

سرير"، وبقية الروايات، سنأتي عليها لاحقاً تجنباً للتكرار، تشير فيها إلى أن الكاتب مزور وكاذب، ومساحة الحقيقة فيما يكتب، لا تتجاوز مساحة أريكة وطولة في بيت، ربما تؤكد بذلك وهمية أحداث الروايات، واعتمادها على الخيال، لدفع شبهة قيامها بما ورد فيها.

وينطبق "العيلة" تماماً مع "نبيل"؛ فكلاهما يحمل الصفات ذاتها، باستثناء كون "العيلة" غير مطلق، ولعله إذ يقتبس فقرة قالها "نبيل" في "غزل الذاكرة"⁽¹⁾، ويوقع اسمه تحتها، على الغلاف، يؤكد أن "نبيل" قناعه الفني، يتحدث من خلاله عن ذاته لا غير.

اللعب الروائي عند "مستغامي"

تتعلق نصوص "مستغامي" ببعضها إلى حد كبير، في تناص ذاتي يكون "عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً"⁽²⁾، وليس تعالفاً عادياً، يكمل فيه الجزء الثاني أحداث الأول، بل هو تلاعب روائي، وحيل فنية، تميز نصوصها عن غيرها؛ إذ يتحول القارئ معها، إلى منتج للمعنى، وباحث عنه.

سنقتصر في هذه الجزئية، على التناص الذاتي لنصوصها في البنية السردية، لنلاحظ ما فيها من تلاعب فني، ونرى من ثم انعكاساته على "العيلة".

يتيح السرد في روايات "مستغامي" إمكانات كبيرة للتلاعب في المادة الروائية؛ إذ ينهض السارد في رواياتها الثلاث، بدور المؤلف، الذي يكتب رواية وهو ما اصطلح النقاد وأولهم (بوث) على تسميته بالكاتب الضمني، واعتبروه الذات الثانية للكاتب، ذاتاً من ورق وحبر⁽³⁾،

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص167

(2) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص100.

(3) ينظر، يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1997م، ص291.

متحدثاً عن تقنيات سردها، ليعود في آخرها حاملاً مخططها، فتندمج حكاية الرواية (قصتها) في حكاية تأليفها (سبب الكتابة)، بل "تشغل حكاية التأليف من هذا المنظور، الحكاية الأولى"⁽¹⁾، في ضرب من السرد الكثيف، الذي يشير فيه الراوي إلى نفسه كثيراً، بوصفه منتجاً للأحداث، مبدياً ملاحظاته حول كل شيء، ما يمزق الإيهام، ويكسر مقوماته⁽²⁾.

ففي "ذاكرة الجسد"، يظهر كل من السارد والمسرود له مؤلفاً للرواية، وكاتباً ضمناً لها؛ إذ يؤكد "خالد" أن "حياة" روائية تقتل أبطالها في روايات، ما يجعله يتساءل، بعد رؤيته لصورتها مع كتابها الجديد، فيما إذا كان هو محوره وموضوعه "متى كتبت ذلك الكتاب؟ أقبل زواجك أم بعده؟ أقبل رحيل زياد - أم بعده؟ أكتبته عني ... أم كتبتة عنه؟ أكتبته لتقتليني به ... أم لتحييه هو؟ أم لتنتهي منامعاً، وتقتلينا معاً بكتاب واحد .. كما تركتنا معاً من أجل رجل واحد؟"⁽³⁾. تساؤلات تلخص "ذاكرة الجسد" لا غير، وتؤكد محتواها، فقد قتلتها معاً بعد أن تركتهما للزواج بثالث.

ولهذا يتردد في شرائه " فلا كان ممكناً يوماً، بعد كل الذي حدث، أن أذهب للبحث عنه في المكتبات، لأشتري قصتي من بائع مقابل ورقة نقدية"⁽⁴⁾، بيد أنه اشتراه على الرغم من ترده، ونعرف ذلك في "عابر سرير"، ربما ليعرف ما حدث معها بعد أن تركته، مشيراً بذلك إلى نوعية السارد في الرواية، الذي تحول في آخرها إلى جاهل بما يحدث للشخصية، بعد أن فارقت "ألم أكن متحرراً إلى قراءة بقية القصة؟. قصتك التي انتهت في غفلة مني، دون أن أعرف فصولها الأخيرة، تلك التي كنت شاهداً الغائب"⁽⁵⁾.

وهو في ذلك كله يؤكد أن "ذاكرة الجسد" كتابها وقصتها التي هو ضحيتها " أقتنع أن قصتك الجديدة هذه، التي تروج لها المجالات والجرائد، لن تكون سوى ضريح لبطل واحد، ربما

-
- (1) تودوروف، تزيفتيان، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996م، ص43.
 - (2) ينظر حول مفهوم السرد الكثيف: إبراهيم، عبد الله: الرواية العربية والسرد الكثيف (تجربة مؤنس الرزاز نموذجاً)، مجلة علامات في النقد، ج27، ص7، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية، 1998، ص105
 - (3) مستغنامي، ذاكرة الجسد، ص20.
 - (4) السابق، ص20.
 - (5) السابق، ص20.

كان زياد .. وربما كان أنا .. فمن ترى المحفوظ بميئة كهذه؟ وحده كتابك قد يحمل جواباً عن هذا السؤال⁽¹⁾.

وفي الوقت ذاته، ولأنها تقتل الأبطال في كتاب، يؤكد رغبته في الرد عليها بمثل سلاحها؛ نظراً لما سببته له من عذاب، فتهض فكرة الكتابة لديه رغم كونه رساماً "معك فقط سأبدأ الكتابة"⁽²⁾، متسائلاً عن اللحظة التي بدأ فيها الكتابة مشيراً إلى تقنية السرد في "ذاكرة الجسد"، إن كانت يوم أرسل لها رسائل من قرطبة⁽³⁾، أم في يوم عرسها⁽⁴⁾.

وتحل هذه الإشكالية لدى إشارته إلى علاقة السارد بالكاتبة، وقد بلغ اللعب الروائي قمته، "وكأنني أنا الذي كنت أتحدث إليك عني، ولست أنت التي كنت تتحدثين للآخرين، عن قصة ربما لم تكن قصتنا"⁽⁵⁾، وكأنه عني، بكتابته الكتاب، اضطلاعاً بدور السارد لا غير؛ إذ يروي لها عن ذاته، بينما تكتب هي حديثه هذا، وتنقله للآخرين، وهذا ما يؤكد في موضع آخر "ولا بد أن أعرّ أخيراً على الكلمات التي سأكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب. أنا الذي لم أختَر تلك القصة"⁽⁶⁾، فهو الراوي وهي الكاتبة، يريد فقط أن يعرف كيف سنكتب عنه.

وكما بدأ المؤلف الضمني روايته جالساً أمام مسودات كتبها، ولم يبق لإنجازها سوى القليل، ينهيها من حيث بدأ، لحظة عاد من باريس بتلك المسودات، ليكمل في قسنطينة ما تبقى، وهو الجزء الأخير، المتعلق بما حدث معه في أثناء عودته، ورويته لكتاب "حياة" في الجريدة "ولكنني أصمت .. وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام .. ورؤوس أحلام"⁽⁷⁾.

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص124.

(2) السابق، ص9.

(3) ينظر، السابق، ص218.

(4) ينظر، السابق، ص343.

(5) السابق، ص15.

(6) السابق، ص9.

(7) السابق، ص404.

وتؤكد هي ما نذهب إليه في روايتها "فوضى الحواس" إذ تقول "ومثل بطلها ستعود إلى الجزائر على عجل، على متن طائرة للحنن، ... محملة بمخطوط تلك الرواية نفسها"⁽¹⁾، مؤكدة أنه عاد بمخطوط "ذاكرة الجسد"، وأنها "حياة" تتماثل معه، وتعود بمخطوط روايتها "فوضى الحواس".

ونجد في "ذاكرة الجسد" بذور أحداث، تتوسع في الجزأين التاليين، مثل حديث "خالد" الرسام عن لوحة حنين، ثم عن "ناصر"، الذي يرفض السفر هنا، ويسافر في "فوضى الحواس"، ويعود في "عابر سرير"، وصورة أمه التي ترد بتفصيل أكثر في "عابر سرير".

يستمر اللعب في "فوضى الحواس" ويتسع؛ إذ تتحول "حياة"، وكما أشرنا سابقاً، من مسرود لها، إلى ساردة هنا، وبما أنها كاتبة روائية، تطالعنا بكتابة قصة قصيرة، تعونها بـ "صاحب المعطف"، مؤكدة أنها لم تسقط عليها شيئاً من حياتها، ثم تعجب بالبطل، وتذهب باحثة عنه في الواقع، آخذة الأدب مأخذ الحياة، لتبدأ قصتها في الفصل الثاني من "فوضى الحواس"، وكأن الأول خارج متن نصها، على الرغم من كونه جزءاً منه، وفيما يكون قصة كتبها الروائية، تكون بقية الفصول واقعاً تعيشه، وتقوم بتسجيله، محولة الحياة إلى أدب، على دفترها الأسود، الذي اشترته في أول الرواية، لتنتهي منها وقد امتلأ بأحداثها، لنكتشف بعد نهاية الرواية أن هذا الفصل لم يكن سوى رحم انبثقت منه الرواية بتوسع، أو هو ملخص لأحداثها، ربما تأثرت "مستغامي" في ذلك، كما يشير "عادل فريجات"⁽²⁾، بكل من (آرنست همنجواي) الذي طور قصة "الشيخ والبحر" إلى رواية، ثم "حنا مينة" الذي طور قصة "المرصد" إلى رواية.

ولعل أبرز تقنيات اللعب الروائي هنا، تكمن في إشارة "حياة" إلى تحول الأدب إلى واقع، والواقع إلى أدب؛ إذ تؤكد أن قصتها التي كتبت في الفصل الأول، قد تحولت إلى واقع وحياة، وتبالغ في اندهاشها إزاء ذلك "حتى إنني صدقت أن بإمكان رجل أن يغادر دفاتري"⁽³⁾، وتؤكد

(1) مستغامي، فوضى الحواس، ص365.

(2) فريجات، عادل: مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص108.

(3) مستغامي، فوضى الحواس، ص50.

أن أشخاص قصتها، وأماكنها وأحداثها قد تحولوا إلى واقع، فتعثر على السينما تعرض الفيلم ذاته، الذي في القصة، كما تعثر على المقهى.

كما تشير في موضع آخر إلى تحول روايتها "ذاكرة الجسد" إلى واقع تمثل في "فوضى الحواس"، "حتى راحت الحياة بدورها، تلعب معها لعبة تحويل كل ما تكتبه إلى حقيقة. أكانت تتحرش بالحياة؟ وإذا بالحياة تعيد إصدار كتابها في طبعة واقعية، وإذا بها القارئ الوحيدة لنسخة مزورة، تكفل القدر بنقلها طبق الأصل عن روايتها، بعد أن أدخل عليها بعض التغييرات الطفيفة في الأسماء، أو في تسلسل الأحداث، كما في كل السرقات الأدبية!"⁽¹⁾ مشيرة إلى تطابق "خالد" المصور الواقع مع "خالد" الرسام الوهم، وتحول "ذاكرة الجسد" إلى واقع مع اختلافات بسيطة، هي، في مجملها، ما تختلف به "فوضى الحواس" عن "ذاكرة الجسد".

وعدا ذلك تؤكد "حياة"، ويؤكد "خالد" المصور تحول الواقع إلى أدب، فيقول وقد وجد ما أصابه في الواقع قصة في كتاب "أذهلني أن أعثر على بطل يشبهني إلى هذا الحد"⁽²⁾. ولهذا يتعرف عليها "عندما قرأت كتابك منذ ثلاث سنوات، تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث تنتهي قصة خالد .. تراني فقدت ذراعي فقط لأمنح الحياة ترف مطابقتها لرواية، أو لأمنح الأدب زهو مواصلة قصة في الحياة"⁽³⁾، وتؤكد هي أنه قارئها "ها أنا وقعت على الأقل، مع قارئ واحد من اندهاشه بكتاب، تطابق مع بطلي حد إدهاشي، وقلب حياته وحياتي رأساً على عقب"⁽⁴⁾.

كما تؤكد هي أنها تحول الواقع الذي تعيشه مع "خالد" المصور، إلى أدب، بتدوينه، كيوميات، في دفترها الأسود "ما كدت أخلو بنفسني ذلك المساء، حتى فتحت ذلك الدفتر الأسود، متصفحة قصتي مع ذلك الرجل، كما كتبتها يوماً بعد آخر، على ذلك الدفتر"⁽⁵⁾.

(1) مستغنامي، فوضى الحواس، ص364.

(2) السابق، ص295.

(3) السابق، ص324.

(4) السابق، ص309.

(5) السابق، ص306، وينظر ص195، ص61 حول تحويل الواقع إلى أدب.

أما عن واقعية الأحداث وزيفها، فتتلاعب في ذلك كثيراً .. تؤكد، بداية، وهمية أبطال "ذاكرة الجسد"، وواقعية أبطال "فوضى الحواس"، لتعود مؤكدة لقاءها بأبطال الأولى، وواقعتهم، وتتسلف أخيراً كل ما قالت، مؤكدة وهمية أبطال الروائيتين.

تؤكد بداية واقعية "خالد" المصور "وإذا بك مع شخص خارج توأ من كتابك، يحمل الاسم نفسه والتشويه الجسدي نفسه لأحد أبطالك"⁽¹⁾ الذي يراوغها مشيراً إلى روايتها السابقة، مؤكداً أنها مؤلفتها، وفي هذا إشارة إلى تطابق "حياة" مع "مستغامي"، بغية معرفة حقيقة ما ورد فيها، فيردد فقرات منها، ويشير إلى أحداثها، بل إلى صفحات معينة، مع ذكر عنوانها.

فيذكر "خالد" المصور أشعار "زياد"⁽²⁾ التي ورت في "ذاكرة الجسد"⁽³⁾، بل يؤكد غيرته منه، وتؤكد هي اندهاشها مما يقول "حدث أن غرت من زياد. تصوري لم أغر من زوجك يوماً.. وغرت من كائن حبري .. أضحك وأقول: أيها المجنون .. هذا الرجل لم يوجد أبداً"⁽⁴⁾.

وتتناص أحداث "فوضى الحواس" مع أحداث "ذاكرة الجسد"؛ إذ يذكرها بعد تقبيله لها أمام المكتبة، واستعارتها كتاباً منها، يذكرها بما فعلته مع بطل "ذاكرة الجسد"، وتستمر هي في ادعاء الدهشة والجهل بما يقول "كأن الحب أوماً لنا، لنواصل في الحياة، قبلة بدأناها في كتاب سابق. كما في تلك الرواية. ها نحن في موعدنا الأول نفسه. نواصل قبلة أمام المكتبة إياها. وأنت تطالعين الكتب وتستعيرين أحدها"⁽⁵⁾، وهو حدث ورد في تلك الرواية⁽⁶⁾، ويشير إلى صفحة

(1) مستغامي، فوضى الحواس، ص272.

(2) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص289 و290.

(3) ينظر، السابق، ص161 و261.

(4) مستغامي، فوضى الحواس، ص302.

(5) السابق، ص184.

(6) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص172.

محددة في "ذاكرة الجسد" أن عمر لذتي توقف على شفيتيك عند الصفحة 172⁽¹⁾، وتتمادى هي في إنكارها "أوشك أن أسأله عن أي كتاب يتحدث"⁽²⁾.

وبعد طول إنكار تقرّ بأنها كاتبة تلك الرواية، وبأنها عرفت "خالد" الرسام وأحبت "زياد" كنت أحبه، وأشبه صديقه الشاعر لا غير. أو ربما العكس، كنت أشبهه هو، وأحب صديقه. أو على الأصح كنت أشبه نفسي ... وأحبهما معاً⁽³⁾.

وفي آخر الرواية تنسف واقعية أحداث "فوضى الحواس" مؤكدة أنها لا تتجاوز وهماً عاشته؛ إذ أحببت بطلها، فتماهت معه في حياة وهمية، سجلتها في كتاب "فأين العجب في أن يحب كاتب بطلاً من أبطاله، حتى يتوهم بدوره، أنه موجود في الحياة، وأنه حتماً سيلتقي به يوماً في مقهى .."⁽⁴⁾ وتقول مؤكدة أنه وهم عاشته وسجلته في دفتر "لانشغالي بذلك الدفتر .. وبتلك الحياة الوهمية"⁽⁵⁾، بل تؤكد أن قبلة "خالد" الرسام و"خالد" المصور لم تحدث إلا في الكتب "هذه القبلة العابرة للكتب، العابرة لقصتين"⁽⁶⁾. مؤكدة أنها تستعير حياة الآخرين، وثيابهم لتكتب داخلها داخلها لا أكثر "فأستعير كل مرة ثياب امرأة أخرى، كي أوصل الكتابة داخلها..⁽⁷⁾، مؤكدة أن الحقيقة في كتاب لا تتجاوز مساحة أريكة وطاولة، وعلى القارئ أن يبحث عنها "وأنا أبحث عن قارئ يتحدثني، ويدلني أين توجد "الطاولة" و"الأريكة" في كل كتاب"⁽⁸⁾، وهي العبارات التي أشرنا إليها في بداية حديثنا عن اللعب الروائي.

وعدا ذلك تبدو "حياة" روائية راوية، تشير مراراً إلى أنها مؤلفة "فوضى الحواس"، المؤلفة الضمنية، كما أشار "خالد" في "ذاكرة الجسد" تهمة الأنوثة، وتهمة الكتابة، تلك التي كانت تحدياً

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص186.

(2) السابق، ص105.

(3) السابق، ص105.

(4) السابق، ص310.

(5) السابق، ص370.

(6) السابق، ص185.

(7) السابق، ص189.

(8) السابق، ص96.

صامتاً في يدي، ودفترًا مغلقاً على قصة، الكاتبة فيها هي البطلة الرئيسية⁽¹⁾، مشيرة إلى تقنيات سردها⁽²⁾.

وتنتهي روايتها مؤكدة تماهيتها مع بطل الرواية الأولى؛ إذ تعود بمخطوطها كما عاد هو، بعبارة لا تخلو من تناقض وتلاعب؛ إذ تشير إليه بأنه بطلها، وفي الوقت ذاته مؤلف رواية هي لها⁽³⁾.

وهي إذ تؤكد تركها للدفتر وعدم نشره .. "ذلك الدفتر الذي تركته خلفي، غير معنية بمصيره .. ولا بتلك المكاسب الأدبية التي كان يمكن أن أجنيتها من وراء نشره .. بعد أن قضيت عاماً كاملاً في كتابته"⁽⁴⁾، تنشر "مستغانمي" الرواية وتبعتها، مخالفة بذلك تصرف بطلتها بطلتها "حياة"، التي تركته خلفها. وبين الوهم والحقيقة التي تدعي أنها تدوخها يدوخ القارئ فعلاً. يتحول البطل الذي بدا مروياً عليه في "فوضى الحواس" إلى سارد في "عابر سرير"، يضطلع برواية هذا الجزء، مؤكداً، مثل "خالد" الرسام، رغبته في تأليف كتاب يقتل فيه "حياة" فهو الكاتب الضمني له.

ولعل اللعب الروائي هنا يكمن في التقاء أبطال الجزأين السابقين "ليشكوا أبطال الحدث الجديد بشكل جماعي متوتر، يتشابهن في السمات والتجربة والمصائر"⁽⁵⁾، وتأكيد "خالد" المصور واقعيته هو، وبالتالي أحداث "فوضى الحواس"، التي كان بطلها، كما يؤكد واقعية "خالد الرسام"، وبالتالي أحداث "ذاكرة الجسد"، وأنه خدع عاشقاً وقارئاً "وكنت تظن أن الحياة تلفك كتاباً، فإذا بكتاب يلفك لك حياة. فأيهما فيك الأحرز: القارئ الذي انطلت عليه خدعة الرواية؟ أم العاشق الذي انطلت عليه خديعة مؤلفتها"⁽⁶⁾.

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص359.

(2) ينظر، السابق، ص295.

(3) ينظر، السابق، ص365.

(4) السابق، ص369.

(5) الوهبي، بدرية: على قلق، عابر سرير، 2003، ص1. <http://www.alwatan.com/graphics>.

(6) مستغانمي، عابر سرير، ص83.

وتدخلنا الرواية في مناهة، وكأننا في حلم، فـ "خالد" الرسام هو "زيان" و(كاترين) هي (فرانسواز)، يزور "خالد" المصور معرضاً له، ويتعرف عليه من خلال لوحاته التي وصفها بدقة في الجزء الأول، ومن خلال (فرانسواز) يعرف أنه يصارع السرطان على سرير مرض في مستشفى، معلناً، إزاء اكتشافه هذا، اندهاشه وعجبه، كما أعلنت "حياة" اندهاشها في "فوضى الحواس". "شعرت أن الحياة بدأت تمازحني أو تدفعني للجنون بوضعي أمام قصص خرافية خارجة من رواية"⁽¹⁾؛ فقد تحولت "ذاكرة الجسد" إلى واقع. وعلى الرغم من اندهاشه يظل محافظاً على اتزانه أمام (فرانسواز)⁽²⁾.

ويتناصّ مع أحداث "ذاكرة الجسد"، ويتماهي مع بطلها؛ إذ يجلس في المعرض منتظراً قدوم "حياة" لزيارته "هكذا كان ينتظرها هو نفسه في بداية "ذاكرة الجسد"، عساها تأتي وتزور معرضه ثانية بمفردها"⁽³⁾، وقد ورد الحدث هناك⁽⁴⁾.

وإغراقاً في اللعب يقرر زيارة بيت "زيان" نحو بيت كنت أظنه ليس موجوداً إلا في كتاب"⁽⁵⁾، متخذاً من "ذاكرة الجسد" دليلاً سياحياً، يتعرف من خلالها على تفاصيل، مدعياً مطابقته لما ورد فيها "استناداً إلى رواية تلك الكاتبة التي لا تصدق إلا في الروايات بإمكانني أن أكون واثقاً على الأقل أنهما وقفا هنا ذات مطر"⁽⁶⁾.

ولا يكتفي بذكر عنوان كل من الجزأين السابقين، بل يعيد عبارات قيلت فيهما كتلك المدن التي نسكنها والأخرى التي تسكننا، حسب قول خالد بن طوبال في "ذاكرة الجسد"⁽⁷⁾ و"كنت ألمح

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص63.

(2) ينظر، السابق، ص78.

(3) السابق، ص153.

(4) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص79.

(5) السابق، ص82.

(6) مستغانمي، عابر سرير، ص101.

(7) السابق، ص55.

ألمح لقولها مرة "كل شيء يعيدني إليك" وكنت أحببتها مصححاً آنذاك: "وكل شيء يبقيني فيك"⁽¹⁾، وهو ما قالاه في "فوضى الحواس".

بيد أننا، وربما لبعدها الفترة الزمنية بين الجزء الأول والثالث، نعثر على خطأ في وصف الأحداث، فلم يحدث أن قبل "خالد" "حياة" أمام جسر ميرابو بعد سقوط المطر، كما يشير هنا، بل أمام المكتبة، وبينما يؤكد المصور وجود لوحة حنين في معرض الرسام، أكد الأخير، في الجزء الأول، أنه قدمها هدية زواج لـ "حياة".

ونتعرف من خلال المصور هنا على صفات الرسام الشكلية، معلناً عن رغبته في كتابة رواية يرتق فيها ذاكرته⁽²⁾، هي هذه، التي يذكر فيها ما لم يذكره هو، وما غاب، بالتالي، عن القراء.

تتمادى "مستغامي" في لعبها الروائي، وتجعل المصور مراوفاً إلى أبعد حد، يسعى إلى فضح كاتبة كذبت عليه، مؤكداً أنه كشف سرها وكذبها، فيقودها إلى بيت "زيان"، ويبدأ بملاحظة ارتباكها أمام بيت زارته في الواقع⁽³⁾.

ويتحاور الرسام والمصور، وقد بلغ اللعب الروائي قمته، في موارد وتلميح، وقد عرف كل منهما عن الآخر وما وصف به في الرواية التي تخصه؛ إذ يؤكد المصور وجود نسخة من "فوضى الحواس" لدى الرسام⁽⁴⁾، فيكتشف أن "حياة" جعلته مفضوحاً أمام الرسام، كما كان الأخير مفضوحاً أمامه من خلال "ذاكرة الجسد" فهي "تحترف توثيق جرائمها، واستنطاق ضحاياها في كتاب"⁽⁵⁾، "وإذا بواحدنا يعرف عن الآخر كل شيء، جاهلاً فقط علم الآخر بذلك"⁽⁶⁾.

(1) مستغامي، عابر سرير، ص182.

(2) ينظر السابق، ص117.

(3) السابق، ص209.

(4) ينظر، السابق، ص245.

(5) السابق، ص246.

(6) السابق، ص246.

ويموت الرسام، ليعود به المصور جثة إلى قسنطينة، بعد أن تماهى معه؛ إذ جلس يشرب نخبه على أنغام (زوربا)، كما فعل هو يوم مات أخوه "حسان" فراح يرقص بذراع واحدة، على أنغام (زوربا) أيضاً، وفي المكان ذاته "أعادني الموقف إلى زيان الذي، في هذا المكان عينه، رقص بين خرائبه بذراعه الوحيدة"⁽¹⁾ وقد ورد ذلك هناك⁽²⁾.

فتكون "حياة" كما أشار المصور "روائية تواصل في كتاب، مراقبة قتلاها"⁽³⁾، تجمع بينهم في رواية واحدة، في مكاشفة وحوار؛ ليكتشف كل منهما حقيقة وجود الآخر يوماً في حياتها، فكلاهما يقتني رواياتها "تشطرك في استعراض سحري إلى اثنين، واحد هو أنت، والآخر نسخة من رجل آخر، ثم تعيد الصاق جزءيك في كتاب"⁽⁴⁾.

وهكذا .. تتناسل كتب "مستغامي"، لتشكل في النهاية ملحمة روائية، تتناص أجزاءها، في الأحداث، والأبطال، ومصطلحاتهم الكلامية، ويكون لكل نص حضور مثبت في الآخر، حتى لتشير إلى الصفحة التي ورد فيها الحدث، وتذكر عنوان الرواية أيضاً.

اللعب الروائي عند "العيلة"

يتلاعب "العيلة" بسرده، كما تتلاعب "مستغامي"، فيعقد تناصاً ذاتياً بين نصيه، يمتد إلى عدة عناصر سردية، الشخصيات، والأحداث، واللغة، وغير ذلك من حيل فنية مارسستها هي، واستعارها هو باختلاف، أو بتوسع كما سنوضح.

ينفتح المشهد السردى في "غزل الذاكرة" على البطل "نبيل" وقد راح يتصفح رواية هو مؤلفها، تحكي قصته؛ إذ يظهر، كما "خالد" الرسام، راوياً ومؤلفاً ضمناً وبطلاً في الوقت ذاته، لرواية استمر في تأليفها ثلاث سنوات، بعد مرور عشرين عاماً من الغياب⁽⁵⁾، وكأنه بتصفحه

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، السابق، ص277.

(2) ينظر، ص393.

(3) مستغامي، عابر سرير، ص16.

(4) السابق، ص228.

(5) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص7.

لها يقرؤها علينا، أو كأننا نقرأها معه، كما كان الأمر في "ذاكرة الجسد"؛ إذ تنتهي روايته بانتهاء السطر الأخير من "غزل الذاكرة"، فنحن، كما هناك، أمام رواية داخل رواية، رواية يكتبها "نبيل"، وأخرى، يكتبها "العيلة"، تشكل الأولى موضوع الثانية، والثانية هي التي تمنح الشرعية السردية للأولى، لأنها الإطار الذي تنتظم داخله.

وكما أكدت "مستغامي" في "فوضى الحواس" حقيقة الأشخاص الذين تروي عنهم، وأن لهم وجوداً مادياً، يؤكد "العيلة" واقعية "عايدة"، وفي ذلك تأكيد ضمني على واقعية "نبيل" وأدميته. كانت عايدة ولم تزل امرأة من لحم ودم⁽¹⁾.

وبما أن "نبيل" هو الكاتب الضمني للرواية، يشير مراراً إلى تقنية السرد فيها كما فعل "خالد" الرسام "فألفيت نفسي أستخدم ضمير المتكلم، أحداثك الآن بذات الضمير وكأنه الغائب"⁽²⁾، متسائلاً عن شرعية حقه في الكتابة عن "عايدة" "هل أمارس حقاً شرعياً بقلممي وهو يرسم بريشته قصتك وقصتي وهما تتقاطعان بلا رحمة أو نهاية"⁽³⁾.

وكما يترك "خالد" الرسام "حياة" لرجل آخر يحبها، ويكتب قصة حبه معها في كتاب، هو بطل "فوضى الحواس"، "خالد" المصور يترك "نبيل" "عايدة" لـ "نبيل" آخر، يدافع من أجلها "أتركه في قبضة نبيل يأتي كل عقدين كما أتيت أنا، راو يكتب بريشته قصة ضياع متجدد لوطن مفقود، وامرأة يغتصبها ديفيد أو خاله مستر كوك كل عشرين عاماً"⁽⁴⁾.

وكما تشابه المشهد الافتتاحي في الروايتين، يتشابه المشهد الختامي؛ فبينما جمع "خالد" مسودات روايته في حقيبة، وعاد بها من باريس إلى وطنه، ليضيف عليها الأجزاء المتبقية، وتنتشرها "مستغامي"، يجمع "نبيل" مسودات روايته وأوراقه الصفراء في حقيبة، ويسافر بها مع قلادة "عايدة" صوب فرن الخطاب "أجمع أوراق الصفراء، ومسودة روايتي عنك، أضعهما في قاع حقيبتي، وأسافر بهما صوب فرن الخطاب. أدرك أن حقيبة الرحيل هذه حبلتي بنقيضين

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص38.

(2) السابق، ص129.

(3) السابق، ص139.

(4) السابق، ص167.

يصطرعان بلا رحمة: رواية تغازل وطناً يرتحل، وسلسال من تراب يتحلق حول رقابنا مثل حبل المشنقة⁽¹⁾. ليحتار في أمرها أبحرقها أم ماذا منهياً المشهد بهذه الحيرة "هل ألومك على هدية أحتار أين أضعها؟ ماذا أفعل بها؟ هل أسجي نجمة داود في بيت فرن الخطاب؟ أزمة أبقياها لنفسى في انتظار نبيل آخر"⁽²⁾، وكما احتار في القلادة، مؤكداً أنه احتار في الرواية؛ فكلتاها في الحقيقية ذاتها.

وبينما يحتار هو، ينشر "العيلة" روايته، ويتعارض بسلوكه هذا مع "نبيل"، كما تعارض سلوك "مستغامي" مع "حياة" في "فوضى الحواس"⁽³⁾.

وفي كلتا الروايتين، يحتار القارئ، ولا يميز بين روايتي "نبيل" و"خالد" اللتين لا عنوان لهما، وروايتي "العيلة" و"مستغامي" المعنونتين.

وكما كان تلاعب "مستغامي" الروائي في "فوضى الحواس" أكثر جلاءً، كان تلاعب "العيلة" في "زمن المرايا" كذلك.

فيفعل ما فعلت في فصلها الأول، مع بقاء الاختلاف الذي يميزه روائياً؛ إذ يجعل هذا الفصل خارج نص قصته، على الرغم من كونه يحتل حيزاً على صفحاتها، مؤكداً أن كتابته تمت بعد انتهاء الرواية لا قبل⁽⁴⁾، حيث تجتمع فيه شخوص الرواية وروايتها، لرؤية الكاتب والتحاور معه، وقد سبقه في ذلك الروائي "مؤنس الرزاز" في روايته "اعترافات كاتم صوت"⁽⁵⁾ إذ أضاف، كما يشير "عبد الله إبراهيم"، ملحقاً للرواية، يتحاور فيه المؤلف مع القراء، وكان بذلك "ينعطف بالسرد في اتجاه آخر، فينقل موضوع النص من كونه فعلاً خاصاً بأشخاص داخل نص سردي إلى كونه موضوعاً خاصاً بـ "المؤلف" و"القراء"⁽⁶⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص167.

(2) السابق، ص167.

(3) ينظر: ص101 من الدراسة.

(4) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص24.

(5) صدرت هذه الرواية عام 1986م، عمان، دار الشروق.

(6) ينظر: إبراهيم، عبد الله: الرواية العربية والسرد الكثيف، ص117.

وتتوجه الشخصيات والراوي في "زمن المرايا" إلى الكاتب، معترضة على الصورة التي رسمها لها، واصفة إياه بالاستبدادي "لا يصغي باحترام لهواجس شخوصه الذين يحتشدون الآن في باحة بيته"⁽¹⁾، وذلك شبيهه باعتراض "حياة" في "قوضى الحواس" على صمت بطلها، وإجباره على النطق بما تريد "بي فضول نسائي لفهمه، بي رهان لجعله يخلع ذلك المعطف"⁽²⁾، لتصف نفسها بعد ذلك بالاستبداد، واغتصاب الكلام من أبطالها، وهو ما اتهم به "العيلة" هنا "قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصاباً لغوياً يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو"⁽³⁾.

وهو أمر سبقه إليه "الرزاز"، أيضاً، في روايته "أحياء في البحر الميت"⁽⁴⁾؛ إذ يشير "عبد الله إبراهيم" إلى اعتراض البطل "عناد الشاهد"، الذي يظهر مؤلفاً للنص، على الكاتب، فيكتب على لسانه، على غلاف الرواية يقول "كنت أفضل لو أن مؤنس الرزاز صورني شخصاً سوياً أليفاً، لكنه أصرّ على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد، وهذا الوطن السعيد، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته وتختلط بها شأنها شأن كوكبيل الأزمنة، والأمكنة التي صورها"⁽⁵⁾.

ويجمع "العيلة" إلى جانب أبطال هذه الرواية، أبطال الرواية السابقة، على الرغم من تأكيده أن لا دور لهم في الأحداث. يقول عن عايدة "لا أعرف من الذي جاء بها إلى هذا الحشد، ليس لها دور في المرايا"⁽⁶⁾، وهو ما فعلته "مستغامي"، فيما بعد، في "عابر سرير" ما يجعل المرء يتساءل فيما إذا كانت قد قرأت هذه الرواية أم لا؟

وتبدي "عايدة" رأيها في الكاتب، مؤكدة معرفتها له في الواقع؛ إذ كانت حبيبته، وفي الفن؛ إذ قرأت روايته "عرفت الكاتب مرتين: في أرض الواقع كإنسان متمرد على محيطه لأنه يريد

(1) العيلة، زمن المرايا، ص8.

(2) مستغامي، قوضى الحواس، ص28.

(3) السابق، ص28.

(4) صدرت هذه الرواية عام 1982م، المؤسسة العربية، بيروت.

(5) إبراهيم، عبد الله: الرواية العربية والسرد الكثيف، ص111.

(6) العيلة، زمن المرايا، ص11.

له الأفضل، وكفنان في عالم الخيال يحلم حتى الثمالة لكشف حجب الواقع من أجل تعليته وتفتيته من أدران الهزيمة والخذلان⁽¹⁾، وترى أن ما يفعله في فنه ليس سوى لعبة درامية⁽²⁾.

وتتجدد "عايدة الأم" في ثياب "عايدة الصغيرة"، التي تشابهها في الصفات، كما جعلت "مستغامي" بطلي جزأيا يحملان الاسم نفسه "خالد بن طوبال"، مع التماهي في كل شيء حتى الحزن والعاهة الجسدية، وكأن "خالد" الرسام تجدد في هيئة "خالد" المصور "أعجب كيف لم تفهموا مغزى تجدد هيبتي من خلال الاغتصاب والاعتقال، وعودتي بثياب عايدة الصغيرة"⁽³⁾.

ويؤكد "العيلة" التواصل بين روايته؛ إذ تجيب "عايدة" في "زمن المرايا" عن أسئلة وجهها لها "نبيل" في "غزل الذاكرة" قالت كأنها لا تحادثني بل تجيب على سؤال وجهه لها غيري من الرواة، ربما كان نبيل⁽⁴⁾، وهذا ما فعله المصور في "فوضى الحواس"؛ إذ كان يستخدم كلمات الرسام، ويشير إلى صفاته، ثم في "عابر سرير"؛ إذ تجيب عن أسئلة طرحت في "فوضى الحواس" ما يجعل المرء يعيد السؤال ذاته عن قراءة "مستغامي" لهذه الرواية، أم أن ما ورد في الجزأين السابقين كان سيفضي إلى "عابر سرير"؟ وأن تشابههما في "غزل الذاكرة" و"ذاكرة الجسد"، كان سيؤدي بهما إلى كتابة "عابر سرير" و"زمن المرايا" على سبيل توارد الخواطر لا غير؟

ويؤكد "العيلة" هنا واقعية "عايدة" و"نبيل" كما فعل في الجزء الأول، وكما أكدت "مستغامي" على واقعية أبطالها، تقول "عايدة" جئتم بلبوس من غير ورق أصفر، بطقم ستاتي أسود اللون...⁽⁵⁾.

(1) العيلة، زمن المرايا، ص12.

(2) ينظر، السابق، ص12.

(3) السابق، ص12.

(4) السابق، ص11.

(5) السابق، ص11.

ويشير من خلال شخوصه إلى تقنيات السرد، كما فعلت "مستغانمي" في رواياتها، من ذلك ما قاله "جاد" عن الكاتب "بيدأ من حيث انتهى من الكتابة يجعل راويكم يجالس كل شخوصكم في حوار ساخن خلع فيه الشخوص أفنعتهم الدرامية"⁽¹⁾.

وكما تبدي "حياة" في "فوضى الحواس" اندهاشها من تحول الأدب إلى واقع، يبدي "نبيل" هنا، اندهاشه من رؤيته لـ "جاد وعائدة الصغيرة"، الجيل الثاني الذي توقع قدومه "ارتعدت فرائصي، الآن أفف وجهاً لوجه أمام جيل ثان من سلالة الضياع المتجدد في الأبناء كما كان ذات يوم في الآباء"⁽²⁾، وهو اندهاش أكثر فيما بعد في "عابر سرير".

وكما أكملت "فوضى الحواس" بذور أحداث وجدت في الجزء الأول، تكمل "زمن المرايا" بذور أحداث وجدت في "غزل الذاكرة"، ومنها إنشاء "عنايات" لجيل اللقطاء الذي أرادته هناك، ونعرف هنا مصير القلادة⁽³⁾، وفرن الخطاب⁽⁴⁾، كما تشتمل على إشارة صريحة إلى "غزل الذاكرة" دون ذكر العنوان "أو استنكار قصة عائدة الأم ونبيل"⁽⁵⁾، وهي تلك الرواية لا غير.

ولا يقتصر "العيلة" في تناصه الذاتي على الأحداث، والأشخاص، بل يطال، كما الأمر عند "مستغانمي"، المعجم اللغوي للأبطال، لنتعرف على كلمات تغدو خاصة به روائياً تميزه عن غيره، ومنها "تبش الذاكرة"⁽⁶⁾، و"ذاكرة معطوبة"⁽⁷⁾، و"يأتي بعد عقدين من ليل"⁽⁸⁾. و"وجد نفسه نفسه متورطاً بقصة بطول وطن أو حكاية بعرض تاريخ"⁽⁹⁾.

(1) العيلة، زمن المرايا، ص18.

(2) السابق، ص27.

(3) ينظر، السابق، ص84.

(4) ينظر، السابق، ص89.

(5) السابق، ص99.

(6) السابق، ص111، وقد وردت في "غزل الذاكرة" ص42.

(7) السابق، ص112، وقد وردت في "غزل الذاكرة" ص157.

(8) السابق، ص14، وقد وردت في "غزل الذاكرة" ص167.

(9) السابق، ص69، وقد وردت في "غزل الذاكرة" ص43.

وهكذا يكون العيلة قد تناصّ في روايته، كما فعلت "مستغانمي"، في الأحداث،
والشخصيات واللغة ... لنخرج بعد قراءتهما وقراءة، روايات "مستغانمي" الثلاث، وقد شكنا
صورة مجسّمة للحدث الذي أراد كل منهما رسم صورة شاملة عنه.

الفصل الثالث

التأثير والتأثر في بناء الزمان

❖ البنية الزمنية عند مستغامي

- ذاكرة الجسد

- فوضى الحواس

- عابر سرير

❖ البنية الزمنية عند العيلة

- غزل الذاكرة

❖ زمن المرايا

- المقارنة بين الأزمنة عند مستغامي

- المقارنة بين الأزمنة عند العيلة

الفصل الثالث

التأثير والتأثر في بناء الزمان

لما كانت الرواية "تركيبية معقدة من قيم الزمن"⁽¹⁾، الذي يعد عنصراً مهماً في الدراسات النقدية الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة"⁽²⁾، كانت دراسة بصمات بصمات البنية الزمنية التي تركتها "مستغامي" على "العيلة" مفصلاً مهماً في تتبع عناصر التأثير والتأثر الروائي بينهما، لا سيما وأن هذا التأثير قد طال عناصر عدة، بدءاً من العنوان إلى اللعب الروائي فالبنية السردية التي يعد الزمن جزءاً منها، ولا يمكن فصله عن بقية عناصر الرواية؛ إذ "يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"⁽³⁾.

ولا نعني بذلك تفصيل الدراسة عن الزمن لأعمال كل من الكاتبتين، الأمر الذي يحتاج إلى دراسة متخصصة، وإنما الوقوف على الملامح العامة للبنية الزمنية عند "مستغامي"، واقتفاء أثرها عند "العيلة".

البنية الزمنية عند "مستغامي"

تتلاعب "مستغامي" في البنية الزمنية لرواياتها؛ إذ تشكل جزءاً من اللعب الروائي عندها، فتأتي على معظم تقنيات الزمن من تكسير لخطية السرد وترهين لأحداث الماضي وقطع وتضمين، إضافة إلى استخدام حركات السرعة من حذف وتلخيص ومشهد ووصف، وغير ذلك مما سنأتي على بعضه في هذه الدراسة.

(1) مندلاو، أ.أ.: الزمن والرواية، ص75.

(2) يوسف، أمينة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص23.

(3) قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، ص27.

ذاكرة الجسد

تداخل "مستغانمي"، في هذه الرواية، بين ثلاثة أزمنة تشكل من خلالها النسيج الكلي للبنية الزمنية فيها، فإضافة إلى زمن الوقائع (الأحداث الماضية) وزمن الحاضر الروائي، يشكل زمن الكتابة - الذي هو غالباً زمن خارجي - زمناً داخلياً هنا؛ إذ ينهض الرواي بفعل الكتابة مشيراً إلى دوافعه ومراميه من ورائها.

تقدم "مستغانمي" الرواية باعتبارها استرجاعاً وسرداً بعدياً لأحداث مرّ زمن على انتهائها، بيد أن بعض هذه الأحداث يقدم باعتباره حاضراً، وهو ما يسميه (جيرار جنيت) بالفترة الزمنية⁽¹⁾، ويسميه (تودورف) بزمن الحكّي الأول⁽²⁾، ويقدم بعضها الآخر كأحداث لا زمنية سابقة لأحداث الحاضر أو لاحقة لها، ويميز (جيرار جنيت) بين نوعين من العناصر اللازمية "اللازمية تجاه الماضي (استبطانية)، حيث يوجد سرد أول (مضارع)، يدخل فيه سرد ثانوي يسبق زمناً هذا السرد الحاضر"⁽³⁾، واللازمية تجاه المستقبل.

ويسمى (تودورف) المفارقات السردية بزمن الحكّي الثاني، حيث يرى "أن كل مفارقة تشكل في علاقتها بالحكي الذي تدخل ضمنه حكياً زمنياً ثانياً مرتبطاً بالأول"⁽⁴⁾.

ويكون الحاضر الروائي هو المؤطر للأحداث، نكتشف من خلاله الماضي والمستقبل؛ ذلك أنه "ليس في الواقع إلا زمن واحد هو الحاضر يسجل من خلال الالتقاء الضمني بين الحدث والخطاب، أما الزمان الآخران فينحدران في علاقتهما بالحاضر"⁽⁵⁾.

(1) ينظر، ماريبا، خوسيه، إيفانكوس، بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، سلسلة الدراسات النقدية (2)، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، د.ت، ص 286.

(2) ينظر، يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 1997، 3، ص 77.

(3) ماريبا، خوسيه، إيفانكوس، بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، ص 287

(4) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، ص 77

(5) المرجع السابق، ص 65

ولا تتسلسل "مستغانمي" في تقديم هذه الأزمنة، بل تداخل بينها، كما أشرنا، فتكسر خطية السرد، وتبعثر لحظاته؛ فمن زمن الكتابة يعود الكاتب الضمني، استذكراً، إلى الحاضر الروائي، حيث يصور ما جرى بينه وبين "حياة" التي أحب، ويعود من خلال الحاضر، الذي هو استرجاع أصلاً، إلى ماضٍ أبعد يطال طفولته وما قبلها، كما يمتد إلى المستقبل مستبقاً التسلسل الزمني للأحداث.

متى يبدأ كل من هذه الأزمنة وينتهي، في أية الصفحات يظهر؟ وكيف تدير "مستغانمي" شبكة التداخل بينها؟ وأي منها يتغلب، الماضي أم الحاضر؟ هذا ما سنحاول تحديده، لنستنتج، من ثم، دلالة هذا اللعب الزمني وأثره على نفسية الراوي والشخصيات.

زمن الكتابة

لا يصبح زمن الكتابة "عنصراً أدبياً إلا عندما يدخل في القصة، أي في الحالة التي يتكلم فيها الراوي عن قصته الخاصة، ويمارس الحكيم بصددها"⁽¹⁾، وهو ما يفعله "خالد" الكاتب الضمني في هذه الرواية؛ حيث يبدأ الرواية وينهيها بالإشارة إلى فعل الكتابة، فيبدوها جالسا في بيت أخيه، في قسنطينة، بعد ست سنوات من انتهاء قصته مع "حياة"، وبعد شهرين من رؤيته لصورتها على جانب كتاب نشرته، يسترجع قصته معها وقد نثر أمامه أوراقاً ملاً معظمها ولم يبق إلا القليل، مؤكداً اعتماده على الذاكرة، وعدم شفائه منها⁽²⁾. وينهي الرواية بعودته من باريس حاملاً مسوِّدة ما كتبه هناك، منذ رؤيته لكتابتها⁽³⁾.

فيما عدا البداية والنهاية يكثر "خالد" من الإشارة إلى الزمن الكتابي، حيث يشير في الفصل الأول إلى كرهه "الحياة"، ورغبته في قتلها؛ إذ لم يستطع نسيانها "دعيني أعترف لك أنني في هذه اللحظة أكرهك، وأنه كان لا بد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضاً"⁽⁴⁾.

(1) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 42.

(2) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 7.

(3) ينظر، السابق، ص 404.

(4) السابق، ص 48.

وأمام كتابها، الذي يشكل استفزازاً لذاكرته⁽¹⁾، يعلن بدأه بالكتابة "شعرت أنني قادر على الكتابة عنك فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة"⁽²⁾.

ويستخدم في الزمن الكتابي الفعل المضارع تارة والماضي طوراً، لكنه الماضي المندرج في المضارع؛ إذ يقوم بترهين لحظة الكتابة موهماً القارئ أنه يفعل ذلك الآن، وأنه يقرأ عليه ما يكتب، أو يكتب في لحظة حاضرة بصوت مرتفع⁽³⁾.

ولا يحدد المدة التي استغرقتها الكتابة مكتفياً بقياسها باليوم "عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقاً"⁽⁴⁾. وتحديدًا هو يوم 25 أكتوبر، 1988⁽⁵⁾، حيث يؤكد أن ما كتبه في هذا اليوم ليس سوى استعداد للكتابة "سأعتبر إن ما كتبه حتى الآن، مجرد استعداد للكتابة فقط، وفائض شهوة ... لهذه الأوراق التي حملت منذ سنتين بملئها. ربما غداً أبدأ الكتابة حقاً"⁽⁶⁾.

ثم يحدد يوماً آخر هو الأول من (تشرين الثاني) وليلة ذلك اليوم 29 (تشرين أول)، فمنذ ليلة أول (تشرين الثاني) يبدأ بالكتابة الجادة "أن غداً سيكون أول نوفمبر .. هل يمكن ألا أختار تاريخاً كهذا، لأن أبدأ به هذا الكتاب"⁽⁷⁾، ويمتد ما يكتبه في هذه الليلة إلى الصفحة 39، حيث يعلن، بعد صفحة ونصف من البياض، طلوع النهار⁽⁸⁾، وكأن هذا البياض هو بقية الليل، مؤكداً

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص20.

(2) السابق، ص9.

(3) ينظر، السابق، ص14، 43، 48، ...

(4) السابق، ص14.

(5) ينظر، السابق، ص15.

(6) السابق، ص43، ويغطي ما كتبه في هذا اليوم الصفحات من (7-21).

(7) السابق، ص24.

(8) ينظر، السابق، ص41.

أنه صباح تلك الليلة "يسعدني في هذه اللحظة منظر الأوراق المكدسة أمامي، والتي ملأتها البارحة، في ليلة نذرتها للجنون"⁽¹⁾، وأنه سيكمل ما بدأه.

ولأنه يكره ضوء الشمس، ويريد أن يكتب عنها في العتمة، يقرر تعقيم الغرفة "لا بد أن أكتب عنك بعد أن أسدل كل الستائر، وأغلق نوافذ غرفتي"⁽²⁾.

عدا هذين اليومين، 25 (تشرين أول) وأول (تشرين الثاني)⁽³⁾ وليلته، لا يحدد تاريخاً بعينه، بل يشير في الفصول الخمسة التالية إلى "اليوم"، الذي سيؤطر زمن الكتابة في الرواية كلها.

فبينما يخلو الفصل الثاني، تقريباً، من الإشارة إلى هذا الزمن، لانشغال "خالد" بالحاضر الروائي، يعود في الفصل الثالث إليه "أذكر اليوم بشيء من السخرية ذلك المنعطف الذي أخذته علاقتنا فجأة"⁽⁴⁾، ويأتي عليه في الفصل الرابع "سأعترف لك اليوم، بعد كل تلك السنوات، أنني وصلت معك يوماً إلى ذلك الحد المخيف من اللاعقل"⁽⁵⁾، كما يضيف تساؤلاته اليوم على ما حدث منذ سنوات⁽⁶⁾، ويبدأ الفصل الخامس بالتأكيد على حضور ذاكرته في لحظة الكتابة ليبرر ما يذكره من تفاصيل شعوره في الحاضر الروائي⁽⁷⁾، ثم يتساءل عن جدوى كتابته لهذا الكتاب⁽⁸⁾، ويذكر في الفصل السادس ما ينتابه الآن، في الزمن الكتابي، لدى استرجاعه حدث موت أخيه "آه حسان .. عندما أذكر حديثنا ذلك اليوم، تصبح المرارة غصة في الحلق، تصبح دمعاً، تصبح ندماً وحسرة"⁽⁹⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 41.

(2) السابق، ص 41.

(3) ورود الأشهر في الرواية بالأسماء العربية والإفريقية، ولتوحيد الدراسة ارتأينا كتابتها بالعربية.

(4) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 95.

(5) السابق، ص 186.

(6) ينظر، السابق، ص 186، 229، 265.

(7) ينظر، السابق، ص 272.

(8) السابق، ص 327.

(9) السابق، ص 369، وينظر، ص 370.

وهكذا يمتد الزمن الكتابي، الذي يقيسه دائماً باليوم، على صفحات الرواية، ويتوزع على فصولها، ليؤكد حضوره وأن ما يسرده قد انتهى، جاعلاً من هذا اليوم يوماً للذاكرة، تتفتق عنه الأزمنة الأخرى؛ فمن خلاله يعود إلى الحاضر الروائي، ومن خلال الثاني يعود إلى الماضي البعيد، وقد يعود من زمن الكتابة إلى زمن الوقائع (الماضي) دون المرور بالحاضر الروائي، فذكرى الثورة في أول (تشرين الثاني) تعيده من لحظة الكتابة إلى التحاقه بالثورة، وسلوكه الطرق الوعرة، قبل بدء الحاضر الروائي⁽¹⁾، كما يؤكد استرجاعه، في هذا الزمن، لذكرى "سي الطاهر"، الذي عرفه قبل بدء الحاضر الروائي أيضاً⁽²⁾.

الحاضر الروائي

ويتمثل هنا بلقاء "خالد" و "حياة" في قاعة عرض للوحاته في باريس في نيسان 1981، وحبها لها حياً يشاركه فيه صديقه "زياد" الذي يموت في الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، فيخسر الصديق والحببية "حياة" التي تتزوج من عسكري، على الرغم من حبها لـ "خالد". بين سعادة اللقاء الأول وخيبة اللقاء الأخير يمتد الحاضر الروائي مصوراً فجائع هذه القصة، التي تستمر سبع سنوات، بدءاً من (نيسان) 1981، ولغاية (تشرين أول) 1988.

تتم معظم الأحداث المشار إليها في سنة وأربعة أشهر، بدءاً من لقاء "خالد" بـ "حياة" في نيسان 1981، وانتهاء بزواجها في حزيران 1982، ثم يحذف ست سنوات هي سنوات فراقها لها وبعده عنها، يأتي بعدها على موت أخيه وعودته إلى قسنطينة لدفنه، ورؤيته لكتابها الذي يشكل حافظاً لكتابة رواية عنها.

وتوزع أحداث الحاضر على فصول الرواية كالاتي:

يشير "خالد" في الفصل الأول إلى رؤيته لصورة "حياة" على غلاف كتابها في لقاء صحفي يجري معها بعد ست سنوات من فراقهما، وهو الحدث ما قبل الأخير "كان ذلك منذ

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص25.

(2) ينظر، السابق، ص28.

شهرين تقريباً عندما كنت أتصفح مجلة عن طريق المصادفة، وإذا بصورتك تفاجئني على نصف صفحة بأكملها، مرفقة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لك⁽¹⁾. كما يشير إلى الحدث الأخير وهو موت أخيه وعودته لدفنه "يكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء. كان أحدهم ذلك الذي حضرت لأشيعه بنفسى وأدفنه هنا"⁽²⁾.

ما عدا هذين الحديثين لا نجد سوى إشارات إلى كلمات وحوارات، جرت في أثناء علاقتهما، دون التعرض لبداية هذه العلاقة، ما يشوق القارئ لمعرفة المزيد.

ويعود في الفصل الثاني إلى بداية الحاضر الروائي، ولقائهما الأول في قاعة المعرض⁽³⁾، ثم يأتي على وعدها له بالعودة للمعرض يوم الاثنين، حيث ينتظرها ولا تأتي⁽⁴⁾، بل يأتي، بدلاً منها، عمها "سي الشريف" وصديقه "سي مصطفى" رفيقاه منذ حرب التحرير⁽⁵⁾، وتجيء هي الثلاثاء، ليكون الفصل الثاني قد غطى ثلاثاً وثلاثين صفحة، صوّرت أحداثاً أربعة أيام، من الجمعة إلى أول الثلاثاء.

ويعلن في الفصل الثالث عن تكرار لقاءتهما، حيث يسرّع السرد، ويشير إلى انتهاء المعرض في 30 نيسان مع انتهاء عطلتها⁽⁶⁾، كما يشير إلى محاولته تعديل لوحة "حنين"، لكنه لا يفعل⁽⁷⁾. وتزوره "حياة" في بيته بعد لقاءات، في المقهى، دامت شهرين، ليقبلها، وتستعير بدورها ديواني شعر لـ "زياد"⁽⁸⁾.

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص15.

(2) السابق، ص34.

(3) ينظر، السابق، ص51.

(4) ينظر، السابق، ص79.

(5) ينظر، السابق، ص80.

(6) السابق، ص130.

(7) ينظر، السابق، ص133.

(8) ينظر، السابق، ص 173، 174.

وينتهي الفصل الثالث بإعلان "حياة" عن نيتها في السفر إلى الجزائر بعد أسبوع، ليبداً الفصل الرابع بوصف "خالد" لشعوره بعد سفرها، وكأن البياض الفاصل بين الفصلين هو الأسبوع الذي استغرقه الاستعداد للسفر⁽¹⁾. يرسم "خالد" خلال غيابها، الذي استمر شهرين، إحدى عشرة لوحة⁽²⁾، ويأتي صديقه "زياد" بعد شهرين ونصف⁽³⁾، وتعود هي بعده بأسبوع، ليلتقي الثلاثة⁽⁴⁾، وتتحول عن حبها لـ "خالد" إلى حب "زياد"⁽⁵⁾.

يسافر "خالد" إلى غرناطة مدة عشرة أيام⁽⁶⁾، وبعد عودته بيوم يسافر "زياد"، بعد مضي شهر على إقامته في باريس، لتفتقر علاقة "خالد" بـ "حياة" كان هاتفك يأتي مرة كل أسبوع، ثم كل أسبوعين، ثم نادراً، قبل أن ينقطع تماماً⁽⁷⁾، ثم يموت "زياد" في الاجتياح الإسرائيلي لبيروت. بعد ثمانية أشهر من رحيله⁽⁸⁾.

وفي الفصل الخامس، يعود "خالد" إلى قسنطينة، في حزيران، الشهر الذي مات فيه "زياد"، بعد عشر سنوات من الغياب⁽⁹⁾، لحضور زفاف "حياة" لرجل غيره، بناء على دعوتها له، له، حيث يقيم أسبوعاً في بيت أخيه "حسان"⁽¹⁰⁾. ويعمل هنا على إبطاء السرد؛ إذ يستغرق وصفه ليوم الزفاف وليلته ثمانية وثلاثين صفحة⁽¹¹⁾، تمتد إلى الفصل السادس، حيث يعلن في هذا الفصل مرور ست سنوات، يحذفها أولاً، ثم يلخصها في ثلاث صفحات⁽¹²⁾، كما يأتي على

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 179.

(2) ينظر، السابق، ص 190.

(3) ينظر، السابق، ص 195.

(4) ينظر، السابق، ص 198.

(5) ينظر، السابق، ص 213.

(6) ينظر، السابق، ص 214.

(7) السابق، ص 225.

(8) ينظر، السابق، ص 247 و 252.

(9) السابق، ص 282.

(10) ينظر، السابق، ص 332.

(11) ينظر، السابق، يمتد وصفه من (328-366).

(12) ينظر، السابق، ص (383-386).

الحدث الأخير وهو موت أخيه، الذي ذكره في الفصل الأول⁽¹⁾، وعودته إلى قسنطينة، بعد أن ترك لوحاته كلها لـ (كاترين)⁽²⁾، حاملاً معه ما سوده من صفحات هذه الرواية.

باستثناء الحدث الأخير، الذي يسرد في أول الرواية، ثم يعاد سرده في ترتيبه الزمني، يبدو الحاضر الروائي متسلسلاً وموزعاً على صفحات الرواية، بيد أن ما يقيمه الكاتب الضمني من علاقات مع زمني الكتابة والوقائع (الماضي)، يخلخل السرد؛ فيشكل كل حدث في الحاضر حافظاً للذاكرة، يعود السارد من خلاله إلى الماضي، وحافظاً لتقديم استباقات وتعليقات، خطرت في ذهنه بعد انتهاء القصة.

المفارقات السردية (اللازمنية)

لا ينفصل الماضي عن الحاضر في هذه الرواية، بل ينطلق منه ويعود إليه، كما في روايات تيار الوعي، حيث أصبح الماضي "جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولاً على غير نظام أو ترتيب...، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة لها خصائصها الفنية، ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله"⁽³⁾.

فالحاضر الروائي الذي لا يتجاوز السبع سنوات، وفعلياً السنة والأربعة أشهر، من حياة البطل "خالد"، يستدعي حياته بأكملها - أي 58 سنة، بل يمتد إلى قصص أجداده وتاريخ بناء جسور قسنطينة، ثم إلى تاريخ العرب في الأندلس، منذ قرون خلت، يدفع به السارد إلى الحاضر الروائي، لأهداف مختلفة.

سنحاول، بداية، تفصيل تشابك الأزمنة في الفصل الأول، تجليةً للحركة الزمنية في الرواية، ثم رصد أهم الاسترجاعات والاستباقات، نظراً لصعوبة حصرها؛ إذ تشكل جلّ النص، في محاولة للتعرف على الأحداث التي شكلت ديمومة نفسية، يعود السارد إليها مراراً.

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص388.

(2) ينظر، السابق، ص402.

(3) قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص31، 32.

حركة الزمن في الفصل الأول

يؤكد السارد في بداية الرواية أنه أسير الماضي؛ يحيا فيه روحاً رغم انتمائه جسداً إلى الحاضر، معللاً بذلك عودته المستمرة إلى ذلك الماضي "ها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماض لم تغادره في الواقع، وذاكرة تسكنها لأنها جسديك"⁽¹⁾، فيبدأ سرده بإشارات مختلفة إلى الزمن الكتابي⁽²⁾، ينتقل منه إلى زمن الوقائع "يستيقظ الماضي الليلة داخلي ... مربكاً يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة"⁽³⁾، فيعود إلى ما قبل ثلاثين سنة، يوم اشترك في الثورة⁽⁴⁾، ثم ينتقل إلى ماضٍ أبعد إلى يوم وفاة والدته، حيث صار يتيماً⁽⁵⁾، ليصل إلى "سي الطاهر" مؤكداً استذكاره له في الحاضر الكتابي⁽⁶⁾. وبعد تقديم موجز عنه، يعود إلى سجن (الكديا) حيث التقاه أول مرة، وكان عمره 16 سنة⁽⁷⁾، ومن السجن يعود إلى سبب وجوده فيه، إلى أحداث 8 ماي 1945، ومنها إلى الحاضر الكتابي⁽⁸⁾، ثم يرتد إلى ماضٍ أقرب، بعد عشر سنوات 1955، يوم التحق بالثورة والتقى "سي الطاهر" في تجربة كفاحية⁽⁹⁾، ثم يصل بسرده إلى قصة جرحه وإصابته⁽¹⁰⁾، ووصية "سي الطاهر" له، بتسمية ابنته⁽¹¹⁾، ليصل إلى أول مرة سمع فيها اسم المرأة، التي يبدأ بقصته معها الحاضر الروائي⁽¹²⁾، ثم يأتي على رؤيته لصورتها، بعد فراقهما⁽¹³⁾، وكأنه باسترجاع طفولتها ويتمها ببرر سبب تعلقها به في الحاضر "ربما كان هذا سر تعلقك بي؛ أنا

(1) مستغنامي، ذاكرة الجسد، ص29.

(2) ينظر، السابق، ص7.

(3) السابق، ص 24.

(4) ينظر، السابق، ص25.

(5) ينظر، السابق، ص27.

(6) السابق، ص 28.

(7) ينظر، السابق، ص30.

(8) ينظر، السابق، ص31.

(9) ينظر، السابق، ص33.

(10) ينظر، السابق، ص34.

(11) ينظر، السابق، ص36.

(12) ينظر، السابق، ص36.

(13) ينظر، السابق، ص43.

الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك"⁽¹⁾، حيث تسأل في هذا الحاضر عن أخبار والدها⁽²⁾،
فيأتي على قصة استشهاده، ثم يردد إلى ما قبل ذلك، يوم كان يزوره، في بيته في تونس، ليسأله
عن أخبار الجبهة⁽³⁾.

يبين هذا العرض مدى تشابك الأزمنة، والانتقال من أحدها إلى الآخر، الأمر الذي تبنى
على غرار ه بقية الفصول.

المفارقات الاستراتيجية

وينتظم الرواية ثلاثة منها، يتعلق الأول بطفولة "خالد" وشبابه، والثاني بذكريات الثورة
واشترائه فيها، بهدف تقديم ماضي شخصه، الذي يتقاطع مع ماضي "حياة"، فيكون استرجاعاً
بنائياً؛ إذ يترتب ما يحدث الآن على ما حدث سابقاً. ويتعلق الثالث بماضي أشخاص، بهدف
تقديمهم للقارئ، لفهم أدوارهم في الحاضر الروائي.

أحداث الطفولة

يشكل استرجاع "خالد" لحياة أمه ووفاتها ديمومة نفسية؛ إذ يعود إلى هذه الأحداث مراراً
لشدة أثرها في نفسه، فيعود في الفصل الثاني، لدى رؤيته لسوار "حياة" إلى سوار أمه الذي لم
تخلعه يوماً⁽⁴⁾، ويعود إلى ذكرى وفاتها وما فعلته النسوة بملابسها؛ لعله يستدل بأحداث الماضي
على ما يجب فعله الآن بحقيبة "زياد" بعد وفاته⁽⁵⁾، وبعد عودته إلى قسنطينة، يستذكر نومه إلى

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 43.

(2) ينظر، السابق، ص 44.

(3) ينظر السابق، ص 46.

(4) ينظر، السابق، ص 53.

(5) ينظر، السابق، ص 251، 252.

جوارها⁽¹⁾، كما يستحضر، أمام قبرها، وصاياها ونصائحها⁽²⁾، مؤكداً أنه لم يستطع تعويضها بأية امرأة "كانت عطراً غير قابل للتكرار، لوحة غير قابلة للتقليد ولا للتزوير"⁽³⁾.

ويعيده صيام "حياة" واهتمامها بشعائر الدين، في الفصل الرابع، إلى طفولته، حيث كان يجلس على الحصير، ويردد آيات قرآنية لا يفهما⁽⁴⁾، ويستذكر في الفصل الخامس، تعليق والده لشهادته المدرسية⁽⁵⁾، ولحظة وداعه لأخيه "حسان" ليلة ذهابه للجهة⁽⁶⁾، كما يعود في هذا الفصل إلى ماض أبعد، حيث قصة جده الذي انتحر⁽⁷⁾ وقصة "صالح باي"، لدى رؤيته لمزار "سيدي الغراب"، كما يأتي على مراهقته والنساء اللاتي أحبهن⁽⁸⁾.

ولشدة ألمه يوم عرس "حياة" وحاجته لمن يعلمه العذاب دون نزييف، يستذكر، في الفصل السادس، أولياء قسنطينة، وأباه الذي كان يدخل السفود إلى جسده دون ألم⁽⁹⁾.

أحداث الثورة

يأتي "خالد" في الفصل الثاني، على "سي الطاهر" رفيق سلاحه، ووصيته له بتسمية ابنته⁽¹⁰⁾، ويعيده إليه، في الفصل الخامس، عناد ابنه "ناصر" الذي رفض حضور زفاف أخته⁽¹¹⁾ كما يسترجع زيارته الأخيرة لعائلة "حياة"، في تونس، بعد استشهاد والدها في العام 1962.

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 299.

(2) ينظر، السابق، ص 329.

(3) ينظر السابق، ص 329.

(4) ينظر، السابق، ص 240.

(5) ينظر، السابق، ص 288.

(6) ينظر، السابق، ص 289.

(7) السابق، ص 293.

(8) ينظر، السابق، ص 357.

(9) ينظر، السابق، ص 361.

(10) ينظر، السابق، ص 55، 56.

(11) ينظر، السابق، ص 341.

وأمام وقوف "حياة" مقابل لوحته " حنين "، يعود إلى قصة رسمه لهذه اللوحة، بهدف بيان الصلة بينهما⁽¹⁾، كما يسترجع، في الفصل الثالث، قصة جرحه⁽²⁾، لإخبار "حياة" بهذا الجرح، بعد أن أتى عليه مراراً في مونولوج داخلي. ولدى قراءته لرسالة "زياد" التي يعلن فيها قدومه إليه، يسترجع في الفصل الرابع، الرسائل التي كان سجناء الثورة يبعثون بها إلى أهلهم أيام حرب التحرير⁽³⁾.

ويسترجع، في الفصل الخامس، بعد رؤيته لسجن (الكديا) إثر عودته لقسنطينة، يسترجع إعدام قادة الثورة، وهرب المناضل " مصطفى بن بولعيد " مع عشرة من رفاقه من هذا السجن، إضافة إلى استذكاره لرفيق سجنه " كاتب ياسين "⁽⁴⁾.

تقديم الأشخاص

يُعنى "خالد" بتقديم صديقه "زياد"؛ لما له من دور في أحداث الحاضر، فيخبر "حياة"، في الفصل الثالث، بقصة حبه لجزائرية وتركه لها، بعد أن اتفقا على الزواج، ليذهب إلى الجبهة في بيروت، كما يخبرها بما دار بينه وبين "زياد" في الجزائر وجعل "خالد" يتركها إلى باريس⁽⁵⁾، ويعود إليه في الفصل الرابع، حيث رآه في باريس قبل خمس سنوات، ثم إلى ماض أبعد يوم رآه في مكتبه في الجزائر⁽⁶⁾؛ ليقارن بين شكله في الماضي وشكله في الحاضر.

كما يقدم صديقه (كاترين)، إذ يسرد، في الفصل الثاني، علاقته بها⁽⁷⁾، ويعود، في الفصل الثالث، ليخبر "حياة" بقصة اللوحة التي رسمها لوجهها⁽⁸⁾، كما يسترجع، لدى زيارة "حياة" لبيته، زيارة (كاترين) للبيت ذاته⁽¹⁾، للمقارنة بينهما.

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 64.

(2) ينظر، السابق، ص 111.

(3) ينظر، السابق، ص 191.

(4) السابق، ص 325.

(5) ينظر، السابق، ص 147.

(6) ينظر، السابق، ص 195.

(7) ينظر، السابق، ص 72.

(8) ينظر، السابق، ص 94، 95.

ويقدم "خالد" صديقه " روجيه نقاش " اليهودي، إذ أدى استنكاره لأقوال " نقاش " إلى عدوله عن تغيير لوحته " حنين "(2)، كما يستذكر "خالد" مساعدة " النقاش " له، يوم قدم إلى باريس(3).

الاستباقات

تلجأ "مستغامي" للاستباق كإعلان، غالباً، لحدث وقع في الحاضر الروائي، تقدمه قبل وقوعه تشويقاً للقارئ وإثارة لفضوله، كما تلجأ في أحيان قليلة، إلى استباقات تمهيدية على سبيل التوقع أو التمني.

الاستباق الإعلاني

ويأتي، غالباً، في نهاية الفصول؛ إذ تنهي الفصل باستباق تجيب عنه الفصول التالية له، وقد تجيب عنه الصفحة التالية مباشرة، ومن ذلك، إعلان "خالد" في نهاية الفصل الأول، عن مقدار ما في قصته مع "حياة" من خراب و حزن، وهو ما نخلص إليه بعد أن نفرغ من قراءة الرواية " فلم يحدث لأدبنا التعيس هذا أن عرف قصة أروع منها ... ولا شهد خراباً أجمل "(4).

كما ينهي الفصل الثاني، بإعلانه عن إهداء الحب له أكثر القصص جنوناً، الأمر الذي يبدأ بتوضيحه منذ بداية الفصل الثالث " كان الحب الذي تجاهلني كثيراً قبل ذلك اليوم.. قد قرر أخيراً أن يهديني أكثر قصصه جنوناً "(5).

وفيما عدا نهايات الفصول، نعثر على الاستباق الإعلاني في أثنائها، ومن ذلك إعلان "خالد" في بداية الفصل الأول بأن لقاءه بـ "حياة" أمر خارق للعادة، وهو ما تخبرنا به الرواية فيما بعد(1).

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص157.

(2) ينظر، السابق، ص134.

(3) ينظر، السابق، ص134.

(4) السابق، ص49.

(5) السابق، ص81.

الاستباق التمهيدي

ومن ذلك ما يفعله "خالد"، في الفصل الأول، في ليلة أول (تشرين الثاني)؛ إذ يسوق توقعاته حول ما سيحدث غداً، ويستلهم ذلك مما يحدث عادة، في مراسم دفن الشهداء، ولا ندري أحدث ما توقع أم لم يحدث " لن يكون هناك من استعراض عسكري، ولا من استقبالات، ولا من تبادل تهاني رسمية. سيكتفون بتبادل التهم. ونكتفي بزيارة المقابر "(2).

ومن ذلك، توقعه، في الفصل الثاني، بعد أن وضع دائرة حول تاريخ زيارة "حياة" لمعرضه، بأن هذا التاريخ سيشكل منعطفاً في حياته، وهو ما حدث فعلاً(3).

بعد تفصيل تشابك الأزمنة، في الفصل الأول، وتناول بعض الاسترجاعات والاستباقات في بقية الفصول، ندرك كبر مساحة الاسترجاع، وسيطرة الماضي قياساً إلى الحاضر، فالراوي مأزوم بالماضي، متشرفق في أحداثه، يؤسس في حديثه عنه، حيث الحرية والشرف، كرهه للحاضر، حيث الخيانة والغدر والتنكر للمبادئ.

كما ينتقل "خالد"، دون صعوبة ودون إعلان، من الحاضر الروائي إلى زمن الوقائع إلى زمن الكتابة، حتى لنجد الأزمنة الثلاثة في صفحة واحدة؛ إذ يشكل تخلخل الزمن معادلاً تقنياً لحياة "خالد" ونفسيته، التي هي مجموعة من النتوءات المؤلمة، يتغلغل فيها بؤر من الوجد والضياح، فتتلاعب "مستغامي" بالزمن من خلاله، فنجد، كما كتاب روايات تيار الوعي، " يداخل بين عدة أزمنة، ليخلق فضاء لعالم قصه وليحقق غايات فنية خاصة "(4).

أما عن الأحداث التي تشكل ديمومة نفسية لديه، ويعود إليها مراراً؛ حيث " التداعي مرتبط بعمق الحدث من الوجهة النفسية "(5)، فلعلها أحداث الثورة وما آلت إليه من جرح تسبب

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 18.

(2) السابق، ص 24.

(3) ينظر، السابق، ص 65، وظل ذلك ص 154، 175، 355.

(4) العيد، بمعنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 75.

(5) المحادين، عبد الحميد: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص 69.

له بعاهة أبدية، واقتترانه بتسمية "حياة" ورسم لوحة " حنين " ، وكذلك موت والدته، وشدة يتمه بعدها.

فوضى الحواس

نمير، في هذه الرواية، بين الأزمنة الثلاثة التي وجدناها في "ذاكرة الجسد"، بيد أن زمن الحاضر الروائي هنا، مطابق لزمن الكتابة ومواكب له، كما تشير "حياة"، الكاتب الضمني، التي تسجل ليلاً أحداث يومها؛ إذ تبدأ الرواية بشرائها دفترًا، في أيلول، بداية العام الدراسي، وتنتهي بعد مرور سنة في الشهر نفسه، وقد امتلأ الدفتر بأحداثها.

ويمتد الحاضر، من خلال إشارات زمنية في الرواية، بين أيلول 1991، وأيلول 1992، ومن تلك الإشارات، تحديد "حياة" ليوم لقائها بـ " خالد المصور " في حزيران 1991⁽¹⁾، وتأكيد هو على التقائه بها، بعد ثلاث سنوات من قراءة كتابها "ذاكرة الجسد"، إثر إصابته عام 1988 " لن تصدقي لو قلت لك أنني منذ ثلاث سنوات كان هاجسي أن أتعرف عليك بحجة إجراء حوار للجريدة"⁽²⁾، ثم استقالة " الشاذلي "، التي تمت في نهاية الأحداث، في 11 يناير 1992⁽³⁾، واغتيال " بوضياف " في حزيران من العام ذاته.

الزمن الكتابي

تؤكد "حياة" أن الكتابة بطل رئيسي في روايتها "كنت أتحدى القتل، شاهرة التهمتين اللتين جمعتهما: تهمة الأنوثة وتهمة الكتابة، تلك التي كانت تحدياً صامتاً في يدي ودفترًا مغلقاً على قصة، الكتابة فيها هي البطل الرئيسي"⁽⁴⁾؛ إذ تبدأ الرواية بشراء دفتر يغيرها بكتابة قصة، تتحول إلى واقع تعيشه، وتعود ليلاً لتسجيله على هذا الدفتر، وتنتهيها بامتلائه، وتركه على قبر

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص155.

(2) السابق، ص294.

(3) ينظر، السابق، ص236.

(4) السابق، ص359.

"عبد الحق" الرجل الذي أحبت "وضعت ذلك الدفتر على قبر ومضيت"⁽¹⁾، بعد بقائها عاماً كاملاً أسيرة الكتابة "كانت تسعدني فكرة التخلص من ذلك الدفتر، فقد أتعبني البقاء عاماً على قيد الكتابة"⁽²⁾.

وبين أول الرواية وآخرها، لا ينفك الدفتر يلزمها مؤكدة كتابة كل شيء عليه، فتستعين به، في الفصل الثاني، لتعرف أماكن لقاء بطلي قصتها⁽³⁾، كما تشير إليه بعد موت "عم أحمد" يوم بدأت هذا الدفتر ما كانت نيتي أن أفلسف الأمور حولي. ولذا أكتشف اليوم، أن موت هذا الرجل أكبر مني، يتجاوز حدود فهمي، يتجاوز منطقي لأنه حدث خارج دفتري"⁽⁴⁾. وتؤكد، في موقع آخر، أنها تكتب كل شيء عليه، حتى لو شغلت عنه قليلاً كما حدث لدى سفرها إلى العاصمة "عندما فتحت دفتري الأسود الذي أهملته بعض الشيء منذ قدمي، كي أسجل عليه أول فكرة توصلت إليها"⁽⁵⁾.

كما تؤكد فتحها للدفتر بين الحين والآخر لتسجيل ما يحدث "فتحته حيث توقف بي الحب وتوقف بي الحد، منذ أربعة أشهر، عند قبلة..."⁽⁶⁾.

وتستعين بالكتابة لملء فراغها بعد فراقها لـ "خالد"⁽⁷⁾، وتؤكد في موضع آخر مواصلتها مواصلتها للكتابة وكأنها تعيش الحدث لتكتبه "الأغرب أنني لم أبك، فقد كنت لحظتها أوصل الكتابة، وأبحث عن الكلمات المناسبة لأصف هذا الموعد العجيب"⁽⁸⁾. فهي تعيش الحاضر وتكتبه، دون فارق زمني بينهما، بل يواكب أحدهما الآخر.

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص369.

(2) السابق، ص371.

(3) ينظر، السابق، ص62.

(4) السابق، ص118.

(5) السابق، ص145.

(6) السابق، ص244.

(7) ينظر، السابق، ص335.

(8) السابق، ص362.

الحاضر الروائي

يسيطر الزمن الكتابي على الفصل الأول، ولا يبدأ الحاضر إلا في الفصل الثاني، حيث تذهب "حياة" إلى السينما في الموعد الذي حدده البطل للبطلة في القصة التي كتبتها، بعد أن بحثت عن اسمه في جرائد زوجها.

وهناك يسقط قرطها، وأمام عطر رجل وبضع كلمات، هي ذاتها التي وردت في قصتها، تظن أنه البطل⁽¹⁾، لتذهب في صباح اليوم التالي إلى المقهى المذكور في القصة، وترى اثنين، يتقدم أحدهما منها، فتقع في حبه، وتذهب معه إلى مقهى "سيدة السلام"، لتفاجأ هناك بمعرفته كل شيء عنها⁽²⁾، ثم يقتل السائق "عم أحمد" في أثناء وقوفه على الجسر مع "حياة"، ظناً من القتلة أنه زوجها⁽³⁾.

تسافر، في الفصل الثالث، إلى العاصمة، فتلتقي بالبطل هناك⁽⁴⁾، وتزوره في بيته، رغم اضطراب الأحوال السياسية، وتعمل هنا على إبطاء السرد؛ إذ تسرد أحداث ساعتين في عشرين صفحة⁽⁵⁾، ثم تعود إلى قسنطينة قبل العيد بيوم⁽⁶⁾.

تشير في الفصل الرابع، إلى عودة "بوضياف" إلى الجزائر بعد نفيه مدة 28 سنة⁽⁷⁾، ورؤيتها لصورة "خالد" في جريدة في مكتب زوجها بعد ذلك بثلاثة أسابيع، واتصالها به⁽⁸⁾.

تسافر، في الفصل الخامس، مع والدتها إلى العاصمة، بعد أربعة أشهر من الزيارة الأولى⁽⁹⁾، لتزور "خالد" في بيته مرة أخرى، مشيرة إلى مضي ستة

(1) ينظر، مستغامي، فوضى الحواس، ص53، 54.

(2) ينظر، السابق، ص91.

(3) ينظر، السابق، ص109.

(4) ينظر، السابق، ص154.

(5) ينظر، السابق، ص(168-188).

(3) ينظر، السابق، ص196.

(7) ينظر، السابق، ص239.

(8) ينظر، السابق، ص250.

(9) ينظر، السابق، ص253.

أشهر على علاقتهما "فأنا لا أريد أن أصدق أن ذلك الرجل الذي ما انفك منذ ستة أشهر يقلب حياتي رأساً على عقب، هو خالد بن طوبال"⁽¹⁾، حيث يخبرها بحقيقة عمله ومن يكون، وسبب تعرفه عليها⁽²⁾.

تكتشف أنه لم يشاهد فيلم "حلقة الشعراء" الذي بدأت به الرواية، وأن من كان هناك هو صديقه "عبد الحق"⁽³⁾، البطل الرئيس الذي أحببت⁽⁴⁾.

وبعد مضي أربعة أشهر على اغتيال "بوضياف" وفراقها "الخالد"⁽⁵⁾، تقرر الذهاب إلى المقهى لرؤية أحدهما، فتفاجأ بموت "عبد الحق"⁽⁶⁾. تأخذ علبة سجائر، ودفترها الأسود لتشيحه كامرأة غريبة⁽⁷⁾، لتضع الدفتر على قبره وتمضي.

وتلخص "حياة" هذه الأحداث في فقرة واحدة، بعد موت "عبد الحق" تلك المرأة التي كان لها في حياته دائماً، ذلك الحضور السري النكرة، كيف له أن يدري ماذا فعل بها موته هي التي عاشت في بيته، ونامت في سريريه مع صديقه، وتحدثت مع رجل غيره على هاتفه، وطالعت دون علمه، كتاباً كان يحمل هواجسه، واستعملت عطراً كان له، وتقاسمت معه في عتمة قاعة سينما، اشتعالاً مبالغاً للرغبة، ولحظة بكاء. وتبادلت معه على بعد طاولة في مقهى، ذبذبات حديث لا يقال إلا صمتاً!⁽⁸⁾.

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص(257-272).

(2) ينظر، السابق، ص272.

(3) ينظر، السابق، ص304.

(4) ينظر، السابق، ص238.

(5) ينظر، السابق، ص337.

(6) ينظر، السابق، ص344.

(7) ينظر، السابق، ص363.

(8) ينظر، السابق، ص352.

لعل الإيقاع الزمني للأحداث، هو ما يميز البنية الزمنية في هذه الرواية؛ إذ تبدأ وتنتهي بالحدث ذاته، فكما بدأت بذهاب "حياة" إلى المكتبة وشرائها دفترًا في بداية العام الدراسي، تنتهي بذلك "كما منذ سنة، ها هو يتوقف قليلاً، يتجه نحوى .. يضع حملته من الدفاتر الجديدة..."⁽¹⁾ و"تذكرت وأنا أرى الأطفال يركضون بحقائبهم متوجهين إلى المدارس أن آخر مرة ذهبت فيها إلى هذا المحل كانت منذ سنة تماماً، لأشتري الأشياء نفسها"⁽²⁾.

ومن ذلك الإيقاع رؤيتها لـ "عبد الحق" وتأملها له مرتين، في المكان نفسه، حباً لشخصه في أول الرواية، وتفجراً أمام صورته في آخرها "فأنا لم أنس هذه الملامح التي قضيت وقتاً طويلاً ذات يوم في تأملها، بإعجاب سري في هذا المكان نفسه"⁽³⁾.

ومن ذلك ارتداؤها للثوب الأسود يوم ذهبت إلى المقبرة لتشيعة، وكانت قد ارتدته في أول الرواية، حيث رآها فيه لأول مرة، في السينما، "تجملت، وضعت عطر ذلك الرجل نفسه، الذي بدأت به هذه القصة، وارتديت ذلك الفستان الأسود نفسه"⁽⁴⁾.

الفترات اللازمية (الاسترجاعات)

ينفتح الحاضر على الماضي ويكون إطاراً له، كما في "ذاكرة الجسد"، فترتد "حياة" من اللحظة الحاضرة إلى أحداث تلك الرواية، كما ترتد إلى ماضٍ أبعد، يتعلق بطفولتها وتاريخ وطنها.

أحداث "ذاكرة الجسد"

ويعود مداها إلى ما قبل عشر سنوات 1988، إذ تسترجع "حياة" حديثها مع "زياد"⁽⁵⁾، وزواجها⁽¹⁾، كما تستذكر "خالد" الرسام، لدى إخبار "خالد" المصور لها بأنه رسام، كما

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص375.

(2) السابق، ص374.

(3) السابق، ص345.

(4) السابق، ص357.

(5) ينظر، السابق، ص93.

كما يعود بها حب عم " أحمد" للجسور إلى حب "خالد" الرسام لها⁽²⁾، الذي تعود إلى عطب ذراعه لدى اكتشافها عدم استعمال المصور ليده اليسرى⁽³⁾.

ويذكرها "خالد" المصور، لدى استعارتها كتاب (هنري ميشو) باستعارتها لديواني زياد في "ذاكرة الجسد"⁽⁴⁾، كما تستعيد الحدث الأخير في تلك الرواية وهو عودة "خالد" الرسام" بمخطوط روايته، لتكرار الأمر معها، وعودتها بمخطوط روايتها⁽⁵⁾.

أحداث التاريخ

ومن ذلك عودة "حياة" إلى احتلال فرنسا للجزائر، لدى رؤيتها لشاطئ "سيدي فرج" الذي دخلت منه قواتها في 5 (يوليو) 1830⁽⁶⁾، ثم تتقدم إلى تاريخ الاستقلال في 5 (يوليو) 1960⁽⁷⁾.

كما يذكرها استيلاء أصحاب السلطة على البيوت التي على الشاطئ بالاحتلال الذي كان يحجزها له⁽⁸⁾، وتسترجع تاريخ "عبد القادر" وتأسيسه لأول دولة جزائرية أذهلت فرنسا، لدى رؤيتها لتمثاله⁽⁹⁾.

(1) ينظر، مستغامي، فوضى الحواس، ص37.

(2) ينظر، السابق، ص107.

(3) ينظر، السابق، ص269.

(4) السابق، ص187.

(5) ينظر، السابق، ص365.

(6) ينظر، السابق، ص143.

(7) ينظر، السابق، ص143.

(8) ينظر، السابق، ص141.

(9) ينظر، السابق، ص169.

وتعود إلى ما فعلته "جميلة بوحيرد" قبل أربعين سنة، لدى مرورها بمقهي "الميلك"⁽¹⁾، وتسترجع ماضي "بوضياف" وتاريخه النضالي، وما فعلته فرنسا به، ثم ما فعله الوطن به⁽²⁾، بهدف تقديمه للقارئ إثر عودته إلى الحكم⁽³⁾.

أحداث الطفولة

تسترجع "حياة" علاقة أمها بوالدها، ثم استشهاده، وهو الحدث الذي عادت إليه في "ذاكرة الجسد"⁽⁴⁾، كما تسترجع سنوات زواجها الخمس بإيجاز، وعدم زيارة "ناصر" لها إلا مرة في العام⁽⁵⁾. وتعود، لدى قراءتها لتعليق "عبد الحق" على الأسماء في كتاب (هنري ميشو)⁽⁶⁾، تعود إلى تسمية والدها لأخيها "ناصر"، حباً للقائد "جمال عبد الناصر"، وإلى أيام طفولته وطفولتها لتصل إلى مقتل والدها في العام 1960، كما تأتي على ذكر الانتفاضة الفلسطينية 1987، وعلى عثورها على صورة لوالدها "وعبد الناصر"، قبل الانتفاضة بعام وتعود، لدى اقتطاعها لصورة "عبد الحق" من الجريدة، وإصاقها على دفترها، تعود إلى ما فعلته وهي طفلة، حيث اقتطعت صورة والدها، وعمرها خمس سنوات⁽⁷⁾.

(1) ينظر، مستغنامي، فوضى الحواس، ص171، حيث جاءت "جميلة" إلى هذا المقهى متكررة بثياب أوروبية، ثم غادرته تاركة حقيبة يدها المملأ بالمتفجرات.

(2) ينظر، السابق، ص337، 368، حيث طاردت فرنسا "بوضياف" فوق أرضه، ولم تستطع القبض عليه ورفاقه، فلجأت فلجأت إلى خطف طائرتهم في العام 1956، ثم اقتادته ورفاقه الأربعة "أحمد بن بلله وآيات أحمد ومحمد حيدر، ورايح بطاط" إلى المعتقل، ولما استقلت الجزائر وحرر الخمسة، أرسل "بن بلله"، بعد أن صار رئيساً، أرسل من يقبض على رفيق نضاله "بوضياف" وسجنه في معتقلات جزائرية. وبعد ثلاثين سنة جاؤوا به ليتولى الحكم في الجزائر، ليستعيدوا ثقة الشعب بهم.

(3) ينظر، السابق، ص240.

(4) ينظر، السابق، ص101، 102.

(5) ينظر، السابق، ص125.

(6) ينظر، السابق، ص224.

(7) ينظر، السابق، ص304.

كما في "ذاكرة الجسد"، تختتم "مستغامي" فصولها، غالباً، باستباق يشي بما سيحدث في الفصل التالي، ومن ذلك إعلانها في نهاية الفصل الأول بأن الكتابة تزج بها في قصة ستصبح قصتها، وهو ما حدث فعلاً⁽¹⁾. كما تنهي الفصل الثاني باستباق إعلاني يشي بما ستلاقيه في العاصمة من سعادة، وهو ما توضحه في الفصل الثالث "كانت تلك أجمل فكرة خطرت في ذهنه منذ زمن بعيد، وهدية القدر التي .. لم أتوقعها"⁽²⁾.

كما تذكر، على سبيل التوقع والحدس، توقعها بمفاجأة ما لحظه دخولها المقهى بحثاً عن "عبد الحق"، ونفاجأت، فعلاً، بموته "إنها حتماً حاستي الكتابية، السادسة، تلك التي لا تخطئ والتي تعدني اليوم بمفاجأة ما"⁽³⁾.

وهكذا يستحوذ الحاضر الروائي على المساحة الأكبر من السرد، في هذه الرواية، على الرغم من كونها لا تخلو من ارتداد إلى الماضي، وإشارة مستمرة إلى الدفتر والكتابة عليه، الأمر الذي أدى إلى تشابك السرد، وتداخل الأزمنة. وربما تعود غلبة الحاضر إلى سيطرته على نفسية "حياة"، وانتمائها له؛ حيث هي مأخوذة بحب "خالد" المصور.

عابر سرير

يتشابه البناء الزمني في هذه الرواية مع نظيره في "ذاكرة الجسد"، حيث تتشابك الأزمنة الثلاثة، مشكلة بناء زمنياً، كذاك الذي هناك؛ إذ يستدعي الزمن الكتابي الحاضر الروائي، الذي يستدعي بدوره فترات زمنية سابقة عليه.

بيد أن الحاضر الروائي هنا لا يتجاوز الأشهر الثلاثة، شهراً قبل سفر البطل "خالد" المصور إلى باريس، وشهرين قضاها هناك، كما يبدأ هذا الحاضر، في الفصل الأول، من

(1) ينظر، مستغامي، فوضى الحواس، ص390.

(2) السابق، ص136.

(3) مستغامي، عابر سرير، ص343.

الحدث قبل الأخير، تقريباً، حيث يستدرج "خالد" المصور "حياة"، بعد عامين من الغياب، إلى بيت "زيان" لترقص له، مرتدية ثوباً أسود كان قد ابتاعه لها من أموال الجائزة التي حصل عليها⁽¹⁾.

الحدث الذي يعاد ذكره في تسلسل الأحداث⁽²⁾، ليبدأ، في الفصل الثاني، كما في ذاكرة الجسد، السرد من أوله، حيث حصوله على جائزة لأحسن صورة⁽³⁾، وقراره بالذهاب إلى القرية ليمنح الطفل، صاحب الصورة، نصفها ويتكفل به طوال حياته، لكنه لا يجده⁽⁴⁾.

ثم يسافر "خالد" المصور إلى باريس، ويتعرف على "زيان" ويكتشف أنه "خالد" الرسام، بطل "ذاكرة الجسد"، الذي يعاني السرطان في المستشفى⁽⁵⁾، فيقيم في بيته، ويضاجع (فرانسوار/كاترين)⁽⁶⁾ في "ذاكرة الجسد"، ثم يستدرج "حياة" إلى بيت "زيان"، ويراقب ردة فعلها تجاه بيت زارته⁽⁷⁾، وترقص له في اللحظة التي يحتضر فيها "زيان" ويموت⁽⁸⁾، ليعود "خالد" المصور بجثته إلى قسنطينة⁽⁹⁾، بعد أن باع لوحة "حنين" واشترى بثمنها تذكرة لهذه الجثة⁽¹⁰⁾.

الجثة⁽¹⁰⁾.

ونظراً لضيق الحاضر الروائي، يزداد الارتداد إلى الماضي، فتسيطر الاسترجاعات على نفسية البطل، ويكون كل حدث حاضر حافزاً لأحداث عدة ماضيه، تستحضرها الذاكرة؛ فيسترجع "خالد" المصور بعض أحداث "ذاكرة الجسد" و "قوضى الحواس"⁽¹¹⁾، ويعود إلى

(1) ينظر، مستغامي، عابر سرير، ص9.

(2) ينظر، السابق، ص209.

(3) ينظر، السابق، ص27.

(4) ينظر، السابق، ص37.

(5) ينظر، السابق، ص63.

(6) ينظر، السابق، ص87.

(7) ينظر، السابق، ص207.

(8) ينظر، السابق، ص215.

(9) ينظر، السابق، ص293.

(10) ينظر، السابق، ص255.

(11) ينظر، السابق، ص 96، 212، 234، 236.

ذكريات طفولته وشبابه⁽¹⁾، وإلى أيام الثورة، التي يعود إليها، أيضاً، "خالد" الرسام من خلال حوارهما معاً⁽²⁾.

أما الزمن الكتابي في هذه الرواية، فهو زمن داخلي يمتد على صفحاتها؛ إذ يعلن "خالد" المصور، الكاتب الضمني لها، عن نهوضه بمهمة الكتابة، ويشير إليها مراراً في الفصول الأربعة الأولى، وكأنه يقنع نفسه بجدواها؛ ذلك أنه عندما يستغرق في الكتابة يكف عن الإشارة إليها.

ويستخدم الوحدة الزمنية المستخدمة في "ذاكرة الجسد" اليوم، بيد أنه يؤكد امتداد هذا الزمن لعدة أيام لا تاريخ لها "ساعته أمامي على الطاولة التي أكتب عليها، وأنا منذ أيام منكم في مقايضة عمري بها. أهديه عمراً افتراضياً، وقتاً إضافياً يكفي لكتابة كتاب"⁽³⁾ فلا نعرف تاريخ ذلك اليوم، ولا مقدار ما أحتاج من أيام للكتابة.

البنية الزمنية عند "يوسف العيلة"

يتلاعب "العيلة" في البنية الزمنية لروايته، كما "مستغامي"، فيأتي على ما أتت عليه من تشابك أزمنة يؤدي إلى تداخل السرد، وتكسير خطية الزمن، مستخدماً تقنيات عدة كالترهين والتقطيع والتضمين، الذي يكثر وروده في "زمن المرايا"، وغير ذلك من تقنيات زمنية سنأتي على بعضها؛ بحثاً عن نقاط الالتقاء بينهما.

غزل الذاكرة

يدخل "العيلة"، في هذه الرواية، بين زمن الكتابة الذي يجعله زمناً داخلياً، كما فعلت "مستغامي"، وبين زمني الوقائع (الماضي) والحاضر الروائي، لينتج البنية الزمنية التي هي جزء من تقنيات السرد عنده؛ إذ يعلن السارد "نبيل" عن شروعه بكتابة رواية يسترجع من

(1) مستغامي، عابر سرير، ص30، 43، 44، 69، 172.

(2) ينظر، السابق، ص95، 162، 167، 254، 287.

(3) ينظر، السابق، ص25.

خلالها، في سرد بعدي، ما حدث معه، مبيناً دوافعه، كما فعل "خالد"، وينتقل من زمن الكتابة إلى الحاضر الروائي، ممثلاً بقصة حب بينه وبين "عايدة"، الذي يشكل بدوره حافزاً لاستدعاء الماضي في استرجاعات تطال طفولته وطفولتها، بل تمتد، كما هناك، إلى مراحل سابقة لوجودهما.

ويشير "نبيل" إلى كثرة عودته للماضي "هل يكون تكسر أمواج الزمن البداية الحقيقية التي ترهص دافعية السفر إلى المنابع الأولى للأمواج الماضي"⁽¹⁾ مؤكداً تخلخل السرد لديه "ما أتعسني من راو يسرد رواية خيوطها كبيت العنكبوت، يخفق أحياناً في الربط المباشر بين أجزائها المتباعدة"⁽²⁾.

الزمن الكتابي

يبدأ "العيلة" روايته وينهيها بالإشارة إلى فعل الكتابة من خلال "نبيل"، الكاتب الضمني، حيث يؤكد هذا بدأه بالكتابة بعد انتهاء القصة، كما هناك، مع فارق المسافة الزمنية بين الحاضر الروائي وزمن الكتابة، فهي هنا عشرون عاماً⁽³⁾. ويشير "نبيل" إلى المدة الزمنية بين الحاضر الروائي وزمن الكتابة، وهي ثلاث سنوات، الأمر الذي لم يفعله "خالد" الكاتب الضمني، في "ذاكرة الجسد".

وينهي "نبيل" الرواية بوضعه ما كتب في حقيبة يسافر بها صوب فرن الخطاب، ليتردد في رميها فيه أم إبقائها معه⁽⁴⁾.

وبين البداية والنهاية تكثر الإشارة إلى الزمن الكتابي، ومن ذلك تأكيد "نبيل"، في الفصل الأول، على حضور ذاكرته وعدم نسيانه ما حدث⁽⁵⁾، الأمر يؤكد، في الفصل الثالث، تبريراً لما

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص95.

(2) السابق، ص164.

(3) ينظر، السابق، ص7.

(4) ينظر، السابق، ص167.

(5) السابق، ص11.

يذكر من تفاصيل شعوره أيام الحدث "أتذكر جيداً أنني عدت إلى بيتي في جوار الأسوار مثخناً بالجراح على فراقك المنتظر"⁽¹⁾.

ويعود، في الفصل الثاني، إلى الحاضر الكتابي بعد الحديث عن موت عم "مصطفى" وحزن زوجته عليه، ليؤكد أن هذا الحدث هو الأقسى⁽²⁾، ويؤكد، في الفصل الثالث، أنه لا يكتب أحداث الحاضر الروائي فقط، بل يكتب تاريخ وطنه عبر عقود خلت⁽³⁾، كما يبوح، في الفصل الخامس، باعترافات في زمن الكتابة. لم يخبر عنها في الحاضر "أعترف لك بعد طول صمت أنني سكت وأحمد يخطب أمامي بحماس الأخ الكبير إلى شقيقه الصغير"⁽⁴⁾.

ويطرح، في الفصل السابع، تساؤلاته الآن على ذاك الذي جرى في الحاضر الروائي "أسئلة كثيرة كنت أطرحها وتساؤلات أكثر تأخذ الآن بخناق نفسي كلما اكتشفت عمق العلاقة بينكم"⁽⁵⁾.

وكما أوضح "خالد" هدفه من كتابة روايته، يفعل "نبيل" مؤكداً أن البحث عن حقيقة القلادة، والحفاظ على الوطن هو ما يرمي إليه "هل أزعم أنني ما زلت أحت الخطى في كل الاتجاهات بقلمتي تارة وبخيالي تارة أخرى حتى أمتلك حقيقة القلادة العسملية"⁽⁶⁾.

وبينما استخدم "خالد" "اليوم" وحدة زمنية للزمن الكتابي، يستخدم "نبيل" الآن "وحدة لهذا الزمن" ما كان يشغل البال سجلته في كتاب، الآن أفطن بشيء من الخجل أنني أصبحت "جداً" "وأن أحفادي سيقروا ذات يوم أنني كنت متيماً بامرأة على هيئة وطن"⁽⁷⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 87.

(2) ينظر، السابق، ص 32.

(3) ينظر، السابق، ص 56.

(4) السابق، ص 120.

(5) السابق، ص 158.

(6) السابق، ص 43.

(7) السابق، ص 25.

الحاضر الروائي

ويتمثل، في هذه الرواية، بقاء "نبيل" بـ "عايدة" في المحطة المركزية، حيث كانا زميلين في الجامعة العبرية، وما نشأ بينهما من علاقة حب أفضت إلى طلاقه لزوجته، واغتصابها هي من (ديفيد) وإنجابها لولدها "جاد"، ثم خطبتها للعقيد "عوني" الذي هو من سلالة العملاء، وبين لقائه الأول بها والأخير يمتد هذا الزمن.

وإذا كانت معظم أحداث الحاضر الروائي، في "ذاكرة الجسد"، تجري في سنة وأربعة أشهر مع انقطاع دام ست سنوات، فإن زمن الحاضر الروائي هنا يقترب من ذلك، ويكاد يغطي سبع سنوات أيضاً؛ إذ تجري معظم الأحداث في السنة الأولى، حيث تبدأ علاقة "نبيل" بـ "عايدة" في بداية العام الدراسي "أذكر زغلة تفاصيل رحلاتي الأولى من باب الزاهرة إلى مباني الجامعة عين كارم"⁽¹⁾، وتستمر إلى عطلة نصف السنة⁽²⁾، ثم يغيب عنها أربعة أشهر، الفترة التي اغتصبت فيها وحملت بـ "جاد" الذي تتجبه في بداية العام الدراسي الجديد بعد سبعة أشهر من الحمل "وضعتَه بعد سبعة شهور من الحمل"⁽³⁾.

ويحذف عاماً كاملاً، لا يحدث فيه شيء سوى ارتفاع عدد مواليد مدينة السلام من 82 طفلاً، إلى 91⁽⁴⁾، ثم يفترق عنها خمس سنوات، كما افترق "خالد" عن "حياة"، "اعتكفت خمسة أعوام في بلدتي، بعيداً عن أخبارك وأخبار خطيبك عوني"⁽⁵⁾، ليعاوده الحنين والشوق إليها، فيقرر زيارتها ويتأكد أنها على حالها معلقة "فوجدت نفسي الملتاعة من جديد تغذ الخطى الوئيدة صوبك، أسأل الوجوه التي عرفتني وعرفتك عن أخبارك. أكدوا جميعاً أنك ما زلت مخطوبة له"⁽⁶⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص76.

(2) ينظر، السابق، ص100.

(3) السابق، ص151 وينظر، ص150.

(4) ينظر، السابق، ص151.

(5) السابق، ص165.

(6) السابق، ص165.

وعن توزيع الأحداث على الفصول، ففيما عدا صداقة "نبيل" للعم "أبو مصطفى"، في الفصل الأول، لا نجد سوى إشارات إلى اللقاء الأخير بـ "عايدة"، حيث جاءت تقنعه بخطبتها لـ "رباح"⁽¹⁾، وإشارات إلى لقاءات أخرى منها، لقاءهما يوم عرفت بزواجه، وحديثهما عن زوجته وفلسفة الحب⁽²⁾، كما يشير إلى اللقاء الأول في المحطة المركزية⁽³⁾.

ويكمل، في الفصل الثاني، الحديث عن هذه الصداقة، التي امتدت إلى عائلة عم "مصطفى" بعد وفاته⁽⁴⁾، ودعوة "مصطفى" له لحضور حفل زفافه⁽⁵⁾ ورؤيته "لعايدة" على شريط شريط الفيديو ترتدي القلادة التي تخجل "أم مصطفى" أن تخبره بقصتها، الأمر الذي يفعله ابنها "مصطفى"، ما جعل "نبيل" يقصد جده لوالدته للاستفسار عن العملاء سارقي القلادة "أجدي أغذ الخطى نحو جدي لوالدتي لطرح أسئلة عله يجيبها"⁽⁶⁾، ويخبره هذا بالقصة⁽⁷⁾.

ويستمر الحاضر مكسراً، في الفصل الثالث، ولا نعثر إلا على إشارات للقاءات "نبيل" و "عايدة" وزياراتهما لبعض الأماكن، منها مغارة سليمان في الجامعة العبرية⁽⁸⁾. إضافة إلى بث آراء لهما حول قضايا مختلفة.

فبينما يتسلسل "خالد" في سرد الحاضر الروائي بدءاً من الفصل الثاني، لا يفعل "نبيل" ذلك إلا في الفصل الرابع، حيث يعود إلى رحلاته الأولى للجامعة، ورؤيته "لعايدة" في الباص، مؤكداً أنه كان يبحث عنها مسبقاً⁽⁹⁾، وعودتها لتجلس إلى جواره في ساحة الجامعة⁽¹⁰⁾، ثم يؤكد

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص7.

(2) ينظر، السابق، ص10.

(3) ينظر، السابق، ص13.

(4) ينظر، السابق، ص27.

(5) ينظر، السابق، ص33.

(6) السابق، ص38.

(7) ينظر، السابق، ص40، 42.

(8) ينظر، السابق، ص47.

(9) السابق، ص76.

(10) ينظر، السابق، ص79.

تكرار لقاءاتهما كل أربعاء في الجامعة⁽¹⁾، يقرر بعد الأربعاء الأولى، تسجيل براءة تأصيل في المحكمة الشرعية المقدسية للقلادة، ويشير إلى أن الفكرة ساكنته بعد صلاة الفجر من يوم الجمعة ليلة النصف من شعبان 1398هـ، ويصطحب القلادة، بعد تأصيلها، إلى الجامعة ليربها لـ "عايدة"⁽²⁾.

وعكس "خالد" لا يحدد "نبيل" تاريخاً للأيام ويكتفي بالإشارة إلى أربعاء تالية أو لاحقة، أو أربعاء أخرى، حيث لا يجد "عايدة" في أربعاء أخرى، فيمرض ويرتحل بروحه إلى الماضي⁽³⁾.

يعلن، في الفصل الخامس، استمرار غيابها ثلاثة أسابيع، تسافر خلالها، في إجازة نصف السنة، إلى أمريكا⁽⁴⁾، لتخبره بعد عودتها بما حدث معها هناك، وشرائها لهدية السيف والقلادة⁽⁵⁾، وما حدث في أثناء عودتها، حيث لقاءها باليابانية التي عرضت عليها أن تعمل عارضة أزياء⁽⁶⁾، وما فعلته المجندة الإسرائيلية، وما فعله ضابط المخابرات معها⁽⁷⁾.

يزورها "نبيل" في مكتبها، فيحاول "نظام" رئيس عملها أن يقنعه بتركها، ويكون هذا قد أخبر "عايدة" بزواج "نبيل"⁽⁸⁾ الأمر الذي يؤدي إلى اختلافهما، حيث يتجاهل كل منهما الآخر ما يؤدي إلى مرض "نبيل" ولجونه للسكر⁽⁹⁾.

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص84.

(2) ينظر، السابق، ص85.

(3) ينظر، السابق، ص90.

(4) ينظر، السابق، ص100.

(5) ينظر، السابق، ص103.

(6) ينظر، السابق، ص105.

(7) ينظر، السابق، ص109.

(8) السابق، ص116.

(9) ينظر، السابق، ص117.

يعلن "نبيل" في الفصل السادس، ونظراً لخلافه مع "عايدة"، يعلن افتراقهما أربعة أشهر⁽¹⁾، ويستذكر، في هذا الفصل، زيارته و "عايدة" للخيار العملي⁽²⁾.

يلتقيان بعد أربعة أشهر، لتشرح له ما حدث خلالها من اغتصاب (ديفيد) لها وحملها بـ "جاد"⁽³⁾، وتحمله مسؤولية ما حدث لأنه تخلى عنها⁽⁴⁾.

تكمل "عايدة" في الفصل السابع، حديث الاغتصاب، وكأن نهاية فصل وبداية آخر لا تشكل حذفاً زمنياً بل تواملاً، الأمر الذي نجده كثيراً عند "مستغامي".

يقرر "نبيل" بعد الذي سمعه من "عايدة"، زيارة بلدته، فتري زوجته هدية "عايدة" وتبدأ مشاكله معها "انقلبت حياتي جحيماً .. أمضيت شهوراً عديدة أفكر في الأمر"⁽⁵⁾. فيطلقها بعد عشر سنوات من الزواج⁽⁶⁾. يولد "جاد" بعد انتهاء الإجازة، ويضعه "نبيل" وصديقه "أحمد" و "أم العبد" في مدينة السلام، حيث يحمل رقم (82)⁽⁷⁾.

في الفصل الثامن، يزور "نبيل" "عنايات" مديرة المدرسة، ليطمئن على "جاد" فتخبره بتقدم عوني لخطبة "عايدة"⁽⁸⁾، وينقطع "نبيل" عن زيارة "عايدة" خمس سنوات، ثم يشترك إليها ويذهب لزيارتها فيجدها على حالها، مخطوبة لـ "عوني"⁽⁹⁾، فيعلن فشله في الدفاع عنها، وتركه وتركه زمام الدفاع لـ "نبيل" آخر، يأتي بعد عقدين من الزمن⁽¹⁰⁾.

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص120.

(2) ينظر، السابق، ص132.

(3) ينظر، السابق، ص137.

(4) ينظر، السابق، ص141.

(5) السابق، ص147.

(6) ينظر، السابق، ص148.

(7) ينظر، السابق، ص151.

(8) ينظر، السابق، ص163.

(9) ينظر، السابق، ص166.

(10) ينظر، السابق، ص167.

ويستخدم "العيلة" ما استخدمته "مستغامي" في، "فوضى الحواس" من إيقاع زمني للأحداث؛ إذ تبدأ الرواية بجلوس "نبيل" في كافيتريا الشروق "ها أنا ذا أجلس .. الكافيتريا بعفريتها وعبقها شهدت ذات مرة لقاءنا العاصف"⁽¹⁾، وتنتهي بالحدث ذاته، حيث يجلس "نبيل" في الكافيتريا ذاتها "أجلس الآن بانتظارك في ذات الكافيتريا، وضعوا في المدة الأخيرة زجاجاً يغطي كل واجهتها الشرقية"⁽²⁾، وكأنه كان يقرأ علينا ما كتب أو يتصفح معنا روايته.

حركة الزمن في الفصل الأول

تحتل الاسترجاعات، الممتدة على طول صفحات الرواية، المساحة الأكبر من السرد، وتتشابك مع الحاضر الروائي، والزمن الكتابي. سنأتي على هذا التشابك، تفصيلاً، في الفصل الأول من الرواية، ثم نذكر أهم الاسترجاعات في بقية الفصول.

يبدأ "نبيل" الفصل الأول بزمن الكتابة، ويعود من خلال هذا الزمن إلى الحاضر الروائي، متمثلاً بلقائه الأخير بـ "عايدة" في كافيتريا الشروق، ومن الحاضر المسترجع يعود كل من "نبيل" و "عايدة" إلى ماضٍ سابقٍ عليه، حيث تسترجع هي حياة والديها وزواجهما⁽³⁾، كما يسترجع هو، في ذلك اللقاء، سبب رغبته في التعرف عليها يوم التقاها أول مرة، ثم يعود إلى زمن الكتابة مؤكداً استمرار حبه لها، على الرغم من مرور عشرين عاماً على فراقهما⁽⁴⁾. ويتنبأ "نبيل"، تمزيق زوجته لهذه الرواية. ويعود فور ذكر زوجته إلى الحاضر، إلى لقاء آخر مع "عايدة" تسأله فيه عن زوجته⁽⁵⁾. ثم يشير إلى لقاءات عديدة بينهما، دون تسلسل زمني، يعود يعود بعدها للزمن الكتابي مؤكداً حضور ذاكرته⁽⁶⁾، يرتد بعد ذلك إلى لقائه الأول بـ "عايدة"⁽⁷⁾. ومن الحاضر، ومن خلال رأيها في الزواج، تسترجع طفولتها وعلاقتها والديها

(1) ينظر، غزل الذاكرة، ص7.

(2) العيلة، السابق. ص168.

(3) ينظر، السابق، ص8.

(4) ينظر، السابق. ص9.

(5) ينظر، السابق. ص10.

(6) ينظر، السابق. ص11.

(7) ينظر، السابق. ص13.

ببعضهما، ثم تأتي على ما كان يفعله اليهود في ذلك الزمن، وتعاون جدها الحاج "موسى" مع الإنجليز ثم معهم⁽¹⁾، ثم ترد إلى ماض أسبق، إلى أصل عائلتها.

ويأتي "نبيل" على الحاضر الروائي، حيث صداقته لأبي "مصطفى"⁽²⁾، وتنتقل "عايدة" إلى عودة والدها للقريبة يحمل شهادة الدكتوراه، وحياتها فيها⁽³⁾، كما يأتي هو على الحدث الأخير، تقريباً، في الحاضر، وهو طلاق "عايدة" من "رباح" وخطبتها لـ "عوني"⁽⁴⁾، ثم يعود في الصفحة ذاتها إلى الزمن الكتابي، وينهي الفصل باستباق؛ إذ يعلن طلاقه لزوجته⁽⁵⁾.

لعل هذا المخطط للفصل الأول، يشير إلى مدى تخلخل الزمن وتكسره، إذ هو في صعود وهبوط مستمرين، فحتى الحاضر الروائي غير متصل، ولا يصير كذلك إلا في الفصل الرابع.

المفارقات الاسترجاعية

كما قسمنا الاسترجاعات في "ذاكرة الجسد" إلى ثلاثة أقسام نعمل هنا، فيمكن حصرها في الأقسام ذاتها، حيث استرجاع كل من "عايدة" و "نبيل" لطفولتهما وحياتهما، ثم استرجاع لتاريخ الوطن وثوراته، واسترجاع لماضي أشخاص بهدف تقديمهم في الحاضر الروائي.

أحداث الطفولة

في حين تسترجع "عايدة" طفولتها، في الفصل الأول، يمتد استرجاع "نبيل" لطفولته وحياته على فصول الرواية، حيث يسترجع ماضيه الذي يسهم في بناء حاضره ومستقبله، فيأتي، في الفصل الثاني، على حزنه إثر موت والده⁽⁶⁾، حزن يعيده إليه حزنه على موت عم "أبو

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص22.

(2) ينظر، السابق، ص17.

(3) ينظر، السابق، ص20.

(4) ينظر، السابق، ص23.

(5) ينظر، السابق، ص25.

(6) ينظر، السابق، ص28.

مصطفى"، كما يعود، لدى رؤيته لقلادة "عايدة"، إلى قلادة أمه ودونمات الأرض التي اشترتها من مهرها، وضاعت بضياح البلاد في العام 1948⁽¹⁾.

ويأتي "نبيل" في الفصل الثالث، على ولادته⁽²⁾، ثم طفولته وتسالله إلى مقام النبي (أليشع)، وزياراته لمقامات الأولياء مع صديقيه "عدنان وسليم"⁽³⁾، ويرتد إلى ماضٍ أسبق حيث زيارة والدته للمقام، ودعاؤها، وهي حبلى به، بأن تتجب ذكراً، وسرقة "أبو جميز" لقلادتها هناك⁽⁴⁾. كما يسترجع، في حوارهِ مع "عايدة"، سفره إلى بيروت للدراسة وعودته ليعمل مدرساً⁽⁵⁾. فاعتقال السلطات الإسرائيلية له ولقاءه، في الزنزانة، بأبي المعارك "زياد أبو جميز"⁽⁶⁾، الحدث الذي يعود إليه، في الفصل الثامن، لدى سماعه باسم "عوني" خطيب "عايدة"⁽⁷⁾، ويذكر في الفصل السادس، سفر والده إلى الأردن ليحضر له تعويضاً مالياً، وعودته دون أن ينجز ذلك⁽⁸⁾. وأمام أمه لما حل بـ "عايدة" ورغبته في شفائها، يعود إلى طفولته، حيث حيث جدته التي تعالج بطاسة الرجفة⁽⁹⁾.

تاريخ الوطن وثوراته

يسترجع "نبيل" بعض الأحداث المفصلية في تاريخ وطنه؛ لما لها من أثر على هذا الوطن عموماً، وعليه، خصوصاً؛ فلن يفهم القارئ دون ذكرها، مدى الوجد المسيطر على "نبيل". ويأتي أول هذه الاسترجاعات على لسان جد "نبيل" لوالدته، في الفصل الثاني، حيث يعود إلى تاريخ الإنجليز والعملاء منذ ثورة 1936، وتاريخ مسطر (كوك) الأمريكي وأختيه (بامبلا

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص34.

(2) ينظر، السابق، ص46، 47.

(3) ينظر، السابق، ص51.

(4) ينظر، السابق، ص54.

(5) ينظر، السابق، ص72.

(6) ينظر، السابق، ص72.

(7) ينظر، السابق، ص164.

(8) ينظر، السابق، ص126، 127.

(9) ينظر، السابق، ص142، 144.

وكيتي)⁽¹⁾، وتاريخ "أبو جميز" وسرقته لكوشان أرضه "ارتجت لحية جدي وتوترت أصابعه واهتز فكه الأسفل وكأنه يستذكر ندماً مزمناً ساكنه"⁽²⁾. ويعود "تبيل"، في الفصل الخامس، إلى تاريخ الإنجليز في فلسطين وما فعله هؤلاء من غزو ذكوري فيها⁽³⁾.

ولدى حديث "عايدة" عن زوجتي "عبد الناصر والسادات"، في الفصل الثالث، يسترجع "تبيل" هزيمة حزيران وحوارات "عدنان وسليم" حول القائدين "فتحت يومها باب الماضي على مصراعيه، تذكرت الأحلام الجريئة عشية حرب حزيران"⁽⁴⁾، ومن حرب حزيران يعود إلى ماض أسبق، إلى حديث والديه عن الحياة قبل 48، ثم حوارات أصحاب والده عن سبب هزيمة 48، ثم يسترجع أحداث اليوم الأول من حرب حزيران تحديداً "حرب حزيران محطة كبرى خلعنا فيها عن أنفسنا قناع الوهم، وجدنا الوطن امرأة شوهاء عارية"⁽⁵⁾.

تقديم الأشخاص

يعنى "العيلة"، كما "مستغامي"، بتقديم بعض الشخصيات ليطلعنا على ماضيها قبل الإشارة إلى دورها في الحاضر، ومن ذلك، استرجاع "تبيل"، في الفصل الثاني، لماضي جده ودوره في الدولة العثمانية⁽⁶⁾، ليبرر سؤاله له عن القلادة العثمانية التي يعرف عنها الكثير، كما يسترجع، في الفصل الثالث، سرقة "أبو جميز" لأهل القرية وطردهم له إلى الأردن⁽⁷⁾، ليبين كذب ابنه الذي سيلتقي به في السجن، ويدعي بأن ولده من رواد الثورة.

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 41.

(2) السابق، ص 42.

(3) ينظر، السابق، ص 112.

(4) السابق، ص 57.

(5) السابق، ص 65.

(6) ينظر، السابق، ص 38.

(7) ينظر، السابق، ص 68.

ويسترجع "إبراهيم"، في الفصل الخامس، ماضي "نظام"⁽¹⁾، وخيانتة في ذلك الزمن، مدلاً بذلك على خيانتة في الزمن الحاضر. كما يسترجع "نبيل"، في الفصل السادس، تاريخ صديقه "أحمد"⁽²⁾، ليعلل ثقته المطلقة برأيه.

ويقدم لنا في استرجاع موجز حياة "محمود الأقطش" ليبين سبب موقفه من "عايدة" لدى زيارتها له. كما يسترجع مع "نظام" تاريخ "عنايات" ليعلل الدور الذي تقوم به الآن من إنشاء جيل بلا ذاكرة⁽³⁾.

المفارقات الاستباقية

يجعل "العيلة" معظم استباقاته إعلانية، كما فعلت "مستغانمي"، حيث يعلن عن الحدث قبل وقوعه تشويقاً للقارئ، إضافة إلى بعض الاستباقات التمهيدية التي وردت على شكل توقع أو تمنٍ.

الاستباق الإعلاني

ويرد، غالباً، في نهاية الفصول كما هو عند "مستغانمي"، فمثلاً ينهي "نبيل" الفصل الأول بسؤال أحفاده له عن سبب وحدته وطلاقه لجذتهم⁽⁴⁾، وهو ما ستخبرنا عنه الفصول اللاحقة وتحديداً الفصل السابع⁽⁵⁾.

كما يأتي في نهاية الفصل الثاني على طفل "عايدة" الزنديق، ثمرة اغتصاب (ديفيد) لها، وهو ما يأتي عليه في الفصل السادس⁽⁶⁾ والسابع⁽⁷⁾.

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص120.

(2) ينظر، السابق. ص123-124.

(3) ينظر، السابق. ص155.

(4) ينظر، السابق، ص25.

(5) ينظر، السابق، ص148.

(6) ينظر، السابق، ص138.

(7) ينظر، السابق، ص151.

ومن الاستباق الذي ورد في أثناء الفصول، إعلان "عايدة" بأن بداية خطواتها مع (ديفيد) تركت عليها بصماتها فترة طويلة من الزمن، وهو ما حدث فعلاً؛ إذ اغتصبها وظل ولده ملتصقاً بها "لم أدرك أنني خطوت خطوات أدخلتني مرحلة نفسية تركت بصماتها العميقة لأياً من الزمن الطويل"⁽¹⁾.

الاستباق التمهيدي

ومنه توقع "نبيل" تمزيق زوجته لهذه الرواية التي يكتب، ولا نعرف أحدث ذلك أم لم يحدث "أعي مسبقاً أن زوجتي ستقطع مخطوط هواك الذي كان ويكون وسوف يبقى"⁽²⁾ ومن ذلك توقعه لما عرف، بعد خمس سنوات، باستمرار خطوبة "عايدة" لـ "عوني"، بأنها ستظل معلقة به وهو ما تؤكد "زمن المرايا" "ستبقين عشيقة مقدسية لزوج يسكن بعيداً عنك في رام الله. يقضي باقي عمره زوجاً لسناء بنت المطران"⁽³⁾.

وهكذا، وكما هو الأمر في "ذاكرة الجسد"، يسيطر الماضي على نفسية "نبيل"، وتتغلب مساحته في السرد على مساحة الحاضر، الذي يشكل حافظاً لاستحضاره من خلال الذاكرة، فهو مأزوم بالماضي لا يستطيع تركه "بصفتي مأزوماً بمنعطف الماضي، يلقي بكل ظلاله على حركتي في الحاضر وكأنني أصبحت أحمل عنوانه، أتحرك بنفسيته الراضة حتماً لمنعطف الحداثة أو التغيير"⁽⁴⁾.

ويؤكد أنه لا زال يعايش ذلك الماضي، كما "خالد"، يساكنه روحاً ويرفض الانغماس في الحاضر الذي يحياه جسداً "أف محني الجسم، مثني الذاكرة، لصيقاً لنافذة هي كل ما تبقى لي من ماض أعشقه وحاضر لا أرغب في الإجابة عن أسئلته الموجهة"⁽⁵⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص130.

(2) السابق، ص9.

(3) السابق، ص166.

(4) السابق، ص66.

(5) السابق، ص24.

وفعالاً يكون وجع الحاضر وما فيه من خيبات وهزائم متوالية، لما يعايشه العرب من ضعف وهوان، سبباً في هروبه إلى الماضي المشرق، والتاريخ المنتصر، كما فعل "خالد" في "ذاكرة الجسد".

زمن المرايا

يشكل "العيلة" البنية الزمنية، في هذه الرواية، من تشابك زمني الحاضر الروائي والوقائع فقط، فما عدا إشارة الراوي، في الفصل الأول، إلى انتهاء الكاتب من كتابة هذه الرواية، واجتماع الشخص معترضة على ما فيها⁽¹⁾، لا نعثر على إشارة غيرها من الراوي إلى الزمن الكتابي؛ فلا يكون هذا الزمن زمنًا داخلياً. ويجعل فصله الأول خارج الحاضر، كما أشرنا في حديثنا عن البنية السردية، لبيدأ الحاضر متسلسلاً من الفصل الثاني، كما هو الحال في "فوضى الحواس". ويكثر العيلة في روايته هذه من التضمين، ونعني به أن يدخل الكاتب في قصته "حكاية عن الماضي، فيضمن إذ ذاك حكايته حكاية أخرى، أو حكايات أخرى، أو كأن يورد في سياق حاضر قصه، وعلى سبيل التلليل أو الشهادة، أحداثاً تاريخية وقعت في زمن سابق"⁽²⁾، ويؤكد "العيلة"، من خلال الراوي، أن روايته رواية حكايات متوالية تنتهي الواحدة لتبدأ الأخرى⁽³⁾، وهو ما تفعله "مستغانمي" في رواياتها الثلاث، وما وجد، قبلهما، في كتاب "ألف ليلة وليلة"، حيث لا تنتهي "شهرزاد" من قصة حتى تبدأ بأخرى.

ولما كان التضمين يعد "نوعاً من أنواع السرد المتقطع، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحاً المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى، ذات مسارات زمنية مخالفة خالقة بذلك نوعاً من التشويق"⁽⁴⁾، تعد هذه الرواية، رغم تسلسل أحداث الحاضر الروائي فيها، سرداً متقطعاً يفتقد الاستمرارية.

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا. ص24.

(2) العيد، يمني: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي. ص75.

(3) ينظر، العيلة، زمن المرايا. ص7.

(4) بوطيب، عيد العالی: إشكالية الزمن في النص السردی، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، مج 12، 1993. ص133.

الحاضر الروائي

ويمتد من لحظة ذهاب السارد "أبو سعد" إلى كافيتيريا الشروق ورؤيته للجيل الجديد المتمثل بـ"عايدة" الصغيرة و "جاد"، بعد عشرين عاماً، مروراً ببيع القلادة وتطويرها دون ضجيج، ومرض "عايدة" بعد ذهابها إلى العرافة (إيشه غول) وتكلس حواسها، وعدم قدرة أحد على شفائها، وينتهي بسجن المعارضين لسياسة المساومين وبائعي القلادة، ومنهم "عروب"، التي يذهب السارد في آخر الرواية لزيارتها مع المحامي في محاولة لإطلاق سراحها.

ويمتد هذا الحاضر، بناء على بعض الإشارات، من 1991، حيث اتفاقيات السلام " بذرة الصلحة مع ديفيد: أهم أحداث الألفية الثانية على الإطلاق"⁽¹⁾. إلى 2001، حيث تفجرت، بعد عشر سنوات من الصلح، انتفاضة الأقصى⁽²⁾، وحيث يعد مرض "عايدة"، الذي يقع في آخر الأحداث من أهم أحداث الألفية الثالثة.

كما يمتد بشكل متسلسل على صفحات الرواية، وفصولها، يتخلله عودات إلى فترات زمنية سابقة، تؤدي إلى تخلخل السرد وتكسره، إضافة إلى التضمين، حيث يضمن قصة لها زمانها الخاص، محدداً كان أم غير محدود⁽³⁾، في الحاضر الروائي، إذ يشكل هذا الحاضر إطاراً زمنياً للقصة المضمنة.

المفارقات الاسترجاعية

يلعب الاسترجاع هنا دوراً بنائياً، أيضاً؛ إذ يستحضر أبناء الحاضر "جاد" و"عايدة" و"عنايات" ماضيهم الذي هو سبب وجودهم على هذه الحال دون غيرها، كما يؤكد السارد

(1) العيلة، زمن المرايا، ص88.

(2) ينظر، السابق، ص86.

(3) ينظر، السابق، ص73، 78 حيث الزمان محدد في قصة الديك البلدي، ويعود إلى الدولة العثمانية والسلطان العثماني. وينظر، ص92، حيث قصة "أبو العز الشامي" التي لا يحدد زمانها.

"أبو سعيد" انتماءه للزمن الماضي مؤسساً بذلك رفضه للحاضر وكأنه لا يعيش فيه" ربما كانت عبثية هوى ينتمي هو وأنا إلى ماضٍ انثنى قافلاً إلى زمن بعيد"⁽¹⁾.

وأنه بما يقوم به من استرجاع إنما يعيد صياغة الذاكرة والماضي بلغة الحاضر، وكأن ما يسترجعه يحدث الآن "أجدد الماضي بلغة الحاضر ومفرداته المتشابهة حيناً والمغايرة حيناً آخر"⁽²⁾.

فهي رواية يتقاطع فيها الماضي والحاضر "تدخلت السيدة في حديث التقاطع بين الماضي والحاضر، كانت جد عصبية لأخذ الحوار منحى استنكارياً يستحضر الماضي بقده وقديده، يضعه على الطاولة ملفعاً كطفل وليد له تقاطيع رجل كهل"⁽³⁾.

أما أبرز الاسترجاعات، في هذه الرواية، فتلك التي تعود إلى أحداث "غزل الذاكرة"؛ إذ يسترجع "العيلة" أحداث روايته السابقة، كما فعلت "مستغانمي". ومن ذلك استرجاع "جاد" لحياته في مدينة السلام، في طفولته⁽⁴⁾، واسترجاعه لزيارات "عايدة" له في تلك المدينة وتأكيداً أن فلادتها في يد أمينة قريبة من جسدها⁽⁵⁾، كما يسترجع قصة اغتصاب والده (ديفيد) لأمه "عايدة"، في معرض إخباره لـ "عايدة" الصغيرة بحقيقته⁽⁶⁾.

التضمين

تلجأ "مستغانمي" إلى التضمين في رواياتها، وخاصة في "فوضى الحواس"؛ حيث تضمن قصصاً مختلفة لها زمانها الخاص، في زمن قصتها العام، على سبيل التدريل أو الاستشهاد، الأمر الذي لجأ إليه "العيلة" كثيراً في "زمن المرايا".

(1) العيلة، زمن المرايا، ص25.

(2) السابق، ص26.

(3) السابق، ص33.

(4) ينظر، السابق، ص29.

(5) ينظر، السابق، ص33.

(6) ينظر، السابق، ص32.

ومن أمثلة التضمين عند "مستغامي" في ذاكرة الجسد قصة (زوربا) وشفائه من ولعه بالكرز، وكيف أكل منه كثيراً حتى تقيأ⁽¹⁾. وقصة (نيتشه) والمرأة التي أحبها⁽²⁾، يوردها "خالد" لإقامة شبهه بينهما؛ فكلاهما ضعيف أمام من يجب. وتكثر القصص المضمنة في "فوضى الحواس" ومنها قصة الكاتب الياباني (ميشيما) وانتحاره العجيب احتجاجاً على هزيمة اليابان أمام أمريكا⁽³⁾، وقصة صديقة "حياة" التي صبغت شعرها بلون أشقر نظراً لخيانة زوجها لها مع شقراوات⁽⁴⁾، ثم قصة "جميلة بو حيرد" وما فعلته في أثناء الثورة؛ إذ تعقد "حياة" شبهاً بينهما مع اختلاف الهدف⁽⁵⁾، وقصة (رودان) مع حبيبته (كاميل كلوديل) في رواية "الزمن الضائع" لـ (بروست) ⁽⁶⁾، وقصة (جوزفين) وما فعلته بـ (نابليون) عندما أجبرها على مغادرة القصر⁽⁷⁾. ثم قصة (بجماليون) الذي وقع في حب تمثال خلقه⁽⁸⁾، وقصة الرسام (بيكاسو) عندما رسم لوحته الشهيرة (غرنيكا) مصوراً الدمار الذي سببه الفاشيون⁽⁹⁾، وقصة مقتل (شي غيفارا)⁽¹⁰⁾ وغير ذلك.

ويلجأ "العيلة" إلى التضمين مع فارق استخدام البعد الرمزي، الأمر الذي يتعلق، كما أشرنا سابقاً، بالوضع السياسي في فلسطين وصعوبة التصريح أحياناً. ومن القصص التي يضمنها نصه، قصة المختار والشيخ "صادق" وحكايته مع القمر، التي يسردها "أبو شلحة" والرجل المسن⁽¹¹⁾، وقصة الديك البلدي التي تسردها "سناء"⁽¹²⁾، ويعود

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص122.

(2) ينظر، السابق، ص185.

(3) ينظر، مستغامي، فوضى الحواس، ص131.

(4) ينظر، السابق، ص165.

(5) ينظر، السابق، ص171.

(6) ينظر، السابق، ص191. أحب النحات (رودان) النحاتة (كاميل كلوديل)، وأقام معها علاقة أوصلتها إلى مصحح للمجانين، حيث ماتت، وعض هو غيابها بصنع تمثال يخد به قبلة لن تتكرر بينهما.

(7) ينظر، السابق، ص193. فقد ملأت (جوزفين) غرفته بعرطها ما يكفي لجعله محاطاً بها مدة خمسة عشر يوماً.

(8) ينظر، السابق، ص275.

(9) ينظر، السابق، ص317.

(10) ينظر، السابق، ص350. فقد قال هذا لقاتله، لما صوب مسدسه نحوه " أطلق النار أيها الجبان، إنك تقتل إنساناً! ".

(11) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص51-61.

(12) ينظر، السابق، ص73-78.

زمنها إلى الدولة العثمانية والسلطان العثماني، ثم قصة الثور البلدي⁽¹⁾، التي تسترجع رموز الديك البلدي، التي راح السيرك يقدمها لإشغال الناس، ثم قصة "أبو العز" الشامي مع حصانه، التي يسردها "أبو صياح" ليعقد تشابهاً بينه وبين أبو العز؛ فكلاهما لم يصدق من قبل أهله واتهم بالجنون⁽²⁾. ثم قصة القبطان الحلم الذي رأته "أم عوني" وصار حقيقة⁽³⁾، ويعود زمن هذا الحلم الحلم إلى ما قبل 1948.

ولعل أكثر هذه القصص وروداً هي قصة الديك التي يعاد إليها غير مرة في السرد، وتروى بغير طريقة⁽⁴⁾، ومن ذلك استرجاع رموزها من خلال قصة الثور⁽⁵⁾، ورسم "عروب" "للديك على جدران زنزانته"⁽⁶⁾؛ ذاك أن ما حدث للديك يعد حدثاً مفصلياً في تاريخ فلسطين، ويترتب عليه كل ما يحدث الآن، وكأنهم بإذلالهم الديك أدلوا أنفسهم وجنوا ثمار فعلتهم الآن؛ فتأمر العرب على الخلافة العثمانية كان بداية ذلهم الذي ألوا إليه، كما يشير السارد، "كأن مثالهم الإنساني قد غادرهم منذ انحطام عرف كرامتهم في دواخلهم، فتماتلوا مع انحطام عرف ديكهم، هانوا على أنفسهم، فاستمرأوا والهوان بكل أشكاله !"⁽⁷⁾.

المقارنة بين الأزمنة

المقارنة بين الأزمنة عند "مستغانمي"

لعل الاختلاف الكبير بين الماضي والحاضر، بين ما كان عليه حال الوطن وبين ما هو عليه الآن، يشكل الحافز الأكبر للمقارنة بين الأزمنة، التي تسيطر على روايات "مستغانمي"

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص102-106.

(2) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص92. أخبر "أبو العز" أهله بأنه رأى حصانه يدخل في النافورة، وقد كان الحصان جنيئاً ودخل فعلاً في الماسورة، بيد أن قومه لم يصدقوه، بل قاموا بوضعه في مشفى المجانين...

(3) ينظر، السابق، ص36-41، فقد رأت الجدة في نومها قبطاناً يزور قرية معلولة، وينصح أهلها بالرحيل عنها مدة أسبوعين خوفاً من الطوفان، ويفعلون ذلك، ويتفرقون في الفجاز شرقاً وغرباً.

(4) ينظر، السابق، ص73، 96، 108.

(5) ينظر، السابق، ص102، 106، 124.

(6) ينظر، السابق، ص128، 132.

(7) السابق، ص132.

الثلاثة، وتحديداً "ذاكرة الجسد" فيبدو "خالد" مسكوناً بهاجس المقارنة؛ إذ يقارن، في بداية الرواية، بين حال الوطن تحت الاحتلال وحاله بعده، مشيراً إلى التغيير الجاد الذي أصابه، فبينما كانت صدور الفرنسيين هي هدف الرصاص الأول، غدت صدور الجزائريين هي الهدف؛ حيث قتل أخوه برصاص جزائري "بين أول رصاصة، وآخر رصاصة، تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف ... وتغير الوطن"⁽¹⁾، فقد كان الشعب، أيام حرب التحرير، يحيا بفخر وشموخ آل، بعد الاستقلال، إلى ذل وهوان، وتحول كثير من رجال الثورة إلى سراقين وقتلة وسجائين، الأمر الذي عكس التوقعات، وجعل البطل يخون الحاضر ويهرب إلى ذاكرته حيث الماضي المشرق والمضيء "ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب. للبدلات الأنيقة والسيارات الفخمة ... والبطون المنتفخة. ولذا كثيراً ما تخجل من ذراعك وهي ترافقك في الميτρο..."⁽²⁾.

كما يقارن بين سنوات الاستقلال الأولى، وبين ما آل إليه الوضع بعد ربع قرن منه "في السنوات الأولى للاستقلال.. وقتها كان للمحارب هيئته، ولمعطوبي الحروب شيء من القداسة بين الناس. كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما يوحون بالشفقة. ولم تكن مطالباً بتقديم أي شرح ولا أي سرد لقصتك"⁽³⁾، أما الآن "اليوم بعد ربع قرن ..، أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم"⁽⁴⁾.

فيكون الماضي زمناً للرجال الصقور، والحاضر زمناً لرجال تحولوا إلى طيور مدجنة تأتمر بأمر الحاكم والسلطات مختلفة المصالح "ليس هذا زمناً للصقور ولا للنسور .. إنه زمن للطيور المدجنة التي تنتظر في الحدائق العمومية"⁽⁵⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص24.

(2) السابق، ص73.

(3) السابق، ص72.

(4) السابق، ص72.

(5) السابق، ص229.

كما يقارن "خالد" بين جيلين، حيث يثبت، بذكره لسلبيات الجيل الجديد، إيجابيات الجيل السابق "كنت تنتمين لجيل يثقل عليه حمل أي شيء، ولذا اختصر الأثواب العربية القديمة بأثواب عصرية من قطعة أو قطعتين. واختصر الصيغة والحلي القديمة، بحلي خفيفة .. واختصر التاريخ والذاكرة كلها بصفحة أو صفحتين في كتب مدرسية، واسم أو اسمين في الشعر العربي"⁽¹⁾.

ويقارن، لدى سجنه بأيد جزائرية، بين وطن كان يقاوم الاحتلال ووطن تحول إلى زنزانة لسجن أبنائه "هل توقعت يوم كنت شاباً بحماسة وحنفوانه وتطرف أحلامه أنه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجب كهذا. يجردني فيه جزائري من ثيابي .. وحتى من ساعتني وأشياءني ليزج بي في زنزانة (فردية هذه المرة) زنزانة أدخلها باسم الثورة هذه المرة .. الثورة التي سبق أن جردتني من ذراعي"⁽²⁾.

وتشتد المفارقة بين الماضي والحاضر، لدى وقوف الجزائريين طوابير أمام القنصليات الأجنبية يرجون السفر إلى فرنسا وهي ترفضهم، في حين أذاقوها الويلات سابقاً وطردها "أمام كل القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا، تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن. دار التاريخ وانقلبت الأدوار. أصبحت فرنسا هي التي ترفضنا، وأصبح الحصول على "فيزا" إليها ولو لأيام، هو "المحال من الطلب!"⁽³⁾. الأمر الذي يجعله يعود إلى الماضي حيث عنفوان شعبه "كنا شعباً واحداً ترتعد الجدران لصوته. قبل أن ترتعد أجسادنا تحت التعذيب. هل بح صوتنا اليوم .. أم اصبح هناك صوت يعلو على الجميع مذ أصبح هذا الوطن لبعضنا فقط؟"⁽⁴⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص118.

(2) السابق، ص244.

(3) السابق، ص318.

(4) السابق، ص319.

ولا يتردد في شتم هذا الزمن وأهله، لدى استنكاره قصة "بلال حسين" الذي عذب حتى شوهت رجولته فيراه، على الرغم من ذلك، أكثر رجولة من رجال اليوم "كان بلال حسين آخر الرجال في زمن الخصيان .. وكان المبصر في زمن عميت فيه البصائر"⁽¹⁾.

ولم يقتصر التغيير على الأوضاع السياسية، بل امتد إلى الحالة الاقتصادية التي كانت قبل الاستقلال أفضل مما هي عليه اليوم، وهو ما اكتشفه "خالد" بعد عودته إلى قسنطينة؛ حيث اقتصرت آمال أخيه على شراء ثلاجة جديدة لا غير "حزنت وأنا أكتشف أننا لم نكن متخلفين عن أوروبا وفرنسا فقط، كما كنت أعتقد، وإلا لهان الأمر.. وبدا منطقياً. لقد كنا متخلفين عما كنا عليه منذ نصف قرن وأكثر. يوم كنا تحت الاستعمار"⁽²⁾.

ويمتد من السياسة والاقتصاد إلى العلم؛ إذ يقارن "حسان" بين حال العلم سابقاً وحاله الآن "ليس هذا زمناً للعلم .. إنه زمن الشطارة .. فكيف يمكن أن تقنع اليوم صديقك أو حتى تلميذك بالتفاني في المعرفة؟ .. لقد اختلفت المقاييس نهائياً"⁽³⁾، وتغيرت القيم مع حال العلم، وانحدرت الأخلاق؛ فبات الجزائري يرسل ابنته أو أخته لقضاء مصالحه مع الدولة وهو يعرف مسبقاً أي ثمن ستدفع، الأمر الذي أثار عجب "خالد"⁽⁴⁾.

وفي الفصل الأخير، ولدى عودته إلى الجزائر، يقارن "خالد" بين حالها يوم غادرها وحالها يوم عاد، بعد عشر سنوات، حيث كان الحظر على حرية التعبير والكلام؛ إذ عين حارساً على نصوص المتقفين، وغدا الحظر على حرية الحركة والتنقل؛ إذ يخاف الجزائري الموت برصاص طائش "غادرت الوطن في زمن لحظر التنفس .. وها أنا أعود إليه مذهولاً في زمن آخر لحظر التجول"⁽⁵⁾.

(1) مستغنامي، ذاكرة الجسد، ص322.

(2) السابق، ص301.

(3) السابق، ص304.

(4) ينظر، السابق، ص348، 349.

(5) السابق، ص403.

وتستمر المقارنة في "فوضى الحواس" مع اختلاف القائم عليها، فهو هنا "حياة" و "خالد" المصور فلا تخفي "حياة" عجبها مما آل إليه حال الوطن من ذل بعد عز "كيف .. وقد كنا شعباً يصدر إلى العالم الثورة والأحلام، أصبحنا نصدر البشر، ونستورد الأغنام"⁽¹⁾. فقد صار وطناً يغادره أبناؤه هرباً لما يلاقونه من عذاب فيه" .. فهل هذا زمن الوطن التنازلي؟ نزلت .. ومعها نزلت الشعارات على الجدران، تعلن بدء الزمن الصعب. وامتألت السجون بالملتحين .. وبأولئك الذين أخذوا خطأ بين نارين، كما في كل حرب"⁽²⁾.

وتقارن "حياة" بين الموت، في الماضي، وبينه الآن، من خلال صورة "عبد الحق" التي تصدرت الجريدة وصورة والدها، حيث الفرق كبير في القتلة وفي التسمية "ولكن في حرب كان الغرباء فيها هم القتلة، وكان للموت فيها تسمية أجمل من الجريمة"⁽³⁾.

ويؤكد "ناصر" أن قبح هذا الزمن وما فيه من إرهاب واعتقالات وفقدان للأمن، هو الذي جعله يهجر وطنه "لقد انتهى ذلك الزمن الوديع في خيباته، جاء زمن السجون .. والموت المباغت .. والاعتقالات الملفقة"⁽⁴⁾، الأمر الذي يؤكد "خالد" المصور؛ إذ صار الصحفي يتخفي وراء اسم مستعار⁽⁵⁾.

وباستمرار التنقل بين الماضي والحاضر تستمر المقارنة في "عابر سرير" من خلال "خالد" المصور، الذي يؤكد ما ذكره في "فوضى الحواس" من تخفي الصحفي وراء أسماء

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص156.

(2) السابق، ص216.

(3) السابق، ص353.

(4) السابق، ص217.

(5) ينظر، السابق، ص334.

مستعارة خوفاً من القتل⁽¹⁾، ويرى في الحاضر زمناً للذل⁽²⁾ والموت العبيثي⁽³⁾ والمذابح " في زمن الهوس المرئي بالمذابح، وبالميتات المبيته الشنيعة"⁽⁴⁾.

ويقارن بين حال القرويين سابقاً وحالهم الآن، بعد فتك الإرهابيين بهم "أحزنني أن القرويين الذين كانوا يحتفون بالغرباء أصبحوا يخافونهم، والذين كانوا يتحدثون إليهم، ويتحلقون حولهم في السبعينات أصبحوا يقفون ببلاهة ليتفرجوا عليهم. وكأنهم قادمون إليهم من عالم آخر"⁽⁵⁾.

ولأن العدو بات جزائرياً⁽⁶⁾؛ تقصف الدولة الجزائرية الغابات كي لا يختبئ فيها الإرهابيون، كما قصفتها فرنسا سابقاً "لا وقت لأحد كي يجيب جيلاً أصبح أصلع. مرة لأن فرنسا أحرقت أشجاره حرقاً تاماً كي لا تترك للمجاهدين من تقية. ومرة لأن الدولة الجزائرية قصفته قصفاً جويًا شاملاً حتى لا تترك للإرهابيين من ملاذ"⁽⁷⁾.

ويقارن المصور بين حال تلك الغابات في الماضي، حيث الأجانب يقصدونها للصيد وبين حالها الآن حيث الإرهابيون يصطادون البشر "اليوم، لا أحد يجرؤ على القيام بجولة صيد، مذ أصبح القتلة ينزلون مدججين بالسواطير والفؤوس وأدوات قطع الرؤوس، ليصطادوا ضحاياهم من البشر .."⁽⁸⁾.

كما يقارن بين زمن الشهادة، حيث استشهد "مصطفى بن بولعيد" في الثورة، وبين الحاضر، زمن الاغتيال، حيث اغتيل ابنه "عبد الوهاب" على أيدي الإرهابيين "رجل مثل

(1) ينظر، مستغامي، عابر سرير، ص 280.

(2) ينظر، السابق، ص 306.

(3) ينظر، السابق، ص 28.

(4) السابق، ص 30.

(5) السابق، ص 39.

(6) ينظر، السابق، ص 41.

(7) السابق، ص 41.

(8) السابق، ص 90.

مصطفى بن بو لعيد، أحد رموز مقاومتنا، تهديه الجزائر جثمان ابنه في يوم استشهاده، أي وطن هذا؟⁽¹⁾.

ويرى "ناصر" أن ما لاقته أمه أيام الفرنسيين من عذاب، يوم كان والده قائداً للثورة، لا يعادل ما تلاقيه الآن بسبب مقتل ابنها على أيدي الجزائريين⁽²⁾. ويؤكد المصور هذا، بقصة زميله الذي عُرِّب والدته وأهينت على أيدي جزائريين مما أدى إلى موتها، الأمر الذي لم يفعله الفرنسيون "ماتت بعد فترة وجيزة من جراء نزلة القهر برداً على مرمى من العيون اللامبالية لوطن له القدرة على مسخ النسور والكواسر إلى عصافير مذعورة"⁽³⁾.

وهكذا يكون تغليب مساحة الزمن الماضي المسترجع على مساحة الحاضر، انتصاراً لذلك الماضي ورجاله، واحتقاراً للحاضر بكل رموزه.

المقارنة بين الأزمنة عند "العيلة"

تسيطر فكرة المقارنة على "نبيل"، كما سيطرت على "خالد" الرسام، إذ يؤسس بكرهه للحاضر وضيقة مما آلت إليه أحوال الوطن وأهله، يؤسس حبه للماضي وحنينه لأيامه، الأمر الذي أدى إلى غلبة مساحة الماضي على مساحة الحاضر في نصه.

وإذا كان "خالد" يقارن بين حال الوطن تحت الاحتلال وحاله بعد الاستقلال مباشرة، وبعد الاستقلال بربع قرن، فإن "نبيل" في "غزل الذاكرة" يقارن بين أحداث 48 وأحداث 67، وبين حال الوطن قبل حرب حزيران 67، وبعدها، ثم يقارن بين حال الوطن في أثناء الثورة والمقاومة وحاله بعد توقيع معاهدات السلام، الأمر الذي سنحاول تجليله.

تأتي المقارنة في الفصل الثالث على لسان "أبو عبد الله" وهو رجل طاعن في السن، لا يرى فرقاً بين ما حدث عام 48، وما حدث عام 67، ويعتبر ما حدث مسرحية واحدة ذات

(1) مستغامي، عابر سرير، ص165.

(2) ينظر، السابق، ص194.

(3) السابق، ص195.

اللعبة التي كانت عام 1948 مسرحية قذرة رسم أحداثها وصور شخصياتها مخرج بارع. الممثلون يؤدون أدوارهم بدقة متناهية رغم اختلاف الأسماء والألقاب بين عامي 48 و 67؛ يا لها من لعبة لعينة تغمرنا بمائها الأسن الكريه⁽¹⁾. مقارنة فيها إيقاع حدثي، فما حدث عام 48 يحدث عام 67، الوجوه والأسماء فقط هي التي تغيرت.

كما يقارن "نبيل" بين حال شعبه قبل 67 وحاله بعدها، مؤكداً أن ما كانوا عليه من أمل لم يكن إلا وهماً أزالته الحرب وأرثهم الحقيقة شوهاء كما هي، دون تجميل "حرب حزيران محطة كبرى خلعنا فيها عن أنفسنا قناع الوهم، وجدنا الوطن امرأة شوهاء عارية من لبوس الحشمة والحياء وهي تسائلنا عن مصير ولايتنا عنها"⁽²⁾.

ويؤكد أن الماضي المشرق المضيء قد ولّى ومات، وظل الحاضر، حيث اليهود أسياده لا العرب "وتتحول ذاكرتي إلى متحف الموت المتجول في كل العصور العباسية والأموية والعثمانية. ما هذا السخف واللامعنى اللذان يبطنان زمن الفقدان المتكلس على جدران مائلة؟"⁽³⁾. فقد تحول الماضي إلى تاريخ والهزيمة إلى واقع "الواقع صورتان: تاريخ معلق بمسامير فولاذية على جدران خرسانة مسلحة. وراهن يتجذر خارج أركان المتحف يضرب بجذوره في أعماق الأرض الخضراء"⁽⁴⁾.

وأمام هزيمة الحاضر وإغراء النصر الذي كان في الماضي يقرر "نبيل" الارتحال إلى استنبول، آخر معاقل الخلافة، ظناً منه أن حل أزمة الحاضر يكمن في استحضار الماضي، بيد أنه ينهي الرحلة معلناً فشله "أرحل كي استحضر التاريخ ولا أعيد الماضي إلى عتمة الزمن المنذر. ما أردته كان تمثلاً لزمانين مختلفين لصيرورة ذاتي، انكفأت في حاضرها رغم زهو

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 65.

(2) السابق، ص 65.

(3) السابق، ص 89.

(4) السابق، ص 89.

ماضيها ومجدها الغابر. مفارقة أردت أن أحل إشكالاتها لكنني لم أصب النجاح الذي كنت أمله⁽¹⁾. كما ينعت هذا الحاضر بزمان الاحتلال الأسود⁽²⁾.

وتمتد المقارنة، كما في "ذاكرة الجسد"، من الزمن إلى أهله؛ إذ يصف "محمود الأقطش" رجال الدولة العثمانية بالرجال مضمناً قوله سخرية من رجال الحاضر "مثل" أبو الشباب" ما في رجال! لكل زمن دولة ورجال؛ رجال هذا الزمن زعانف وأذنان! وما دام هالرياح ريحها، رايح تمطر علينا بلوى وسخام!⁽³⁾.

ثم يأتي "الأقطش" على سبب هذا الذل والضعف، وهو تخلي العرب عن الزمن الهجري الذي ظل هو متمسكاً به "أصبحنا غرباء عن زمننا الأصلي، اقترفنا جريمة تبني الزمن الميلادي، ففقدنا الزمنيين. منذ وفاة "أبو الشباب" لم يعد لنا زمن نحياه، وجدنا أنفسنا خارج الزمن، منبوذين من حضرة التاريخ"⁽⁴⁾.

وفي معرض المقارنة بين أيام الثورة على الاحتلال وبين السلام، يرى "نبيل" أن تلك معركة شريفة تشعره بالفخر، أما ما يحدث الآن فهو الخزي والتخاذل، والحدث الأشد مرارة على النفس، يتشابه في هذا مع "خالد" الذي يفضل الاحتلال على أصحاب السلطة المتسلقين الذين نسوا تاريخهم النضالي، مع الفارق بين الحالتين.

فعلى الرغم من شدة الاحتلال وقسوته، يظل السلام تخاذلاً واستسلاماً ومرارة تحرقه "كنت أشعر بالفخر ونار ديفيد تحرق أطرافي، تشعلني عدد سنين شكلت مني فارساً يدك الأرض بحوافز فرسه العسملية. نار عنايات الزرقاء ولظاها المتصاعد، تحرق سويداء قلبي، لا أستطيع البكاء خوفاً من تهمة عدم الولاء للفلسفة الوطنية، أصمت صمت من هم في القبور، أنزوي في زاوية بيتي، فأتهم بمعارضة النهج الوطني العام، وربما بمعادة

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص98.

(2) ينظر، السابق، ص127.

(3) السابق، ص130.

(4) السابق، ص132.

العقيد "عوني"⁽¹⁾. فالاحتلال يصنع ثورة ومقاتلين، أما خيانة أبناء الوطن فلا يستطيع فعل شيء أمامها، تماماً "كخالد" الذي كان يفخر بجرحه وسجنه في سجون الاحتلال، ويشعر بالخزي من حال وطنه بعد الاستقلال؛ فيعتزل مفضلاً الرحيل خارج الوطن، إلى باريس، كما يلتزم "نبيل" الصمت والانزواء في بيته.

وكما تستمر المقارنة عند "مستغامي" في "فوضى الحواس" تستمر عند "العيلة" في زمن المرأيا "ويستمر الانتصار للماضي والانجذاب له، وشم الحاضر؛ إذ يورد على لسان "أبو ريادة"، إحدى شخصيات هذه الرواية، رأياً ينتصف فيه للماضي حيث الشيخ "صادق" يمثله، ويصف الحاضر بزمن قلبت فيه المعايير وتحول الخائن إلى شريف "ينصر دينك يا شيخ صادق على كل من يعاديك! زمن نص كم والله .. خلى اللي بسواش .. يسوى!"⁽²⁾.

وهكذا .. ينحاز كل من "خالد" و "نبيل" ومن ورائهما "مستغامي" و "العيلة" للماضي، ويظل أسير ذاكرته المضيئة، يهرب إليها من واقع أسود، ويتخذ من السفر والعزلة والاسترجاع سبيلاً لمقاومة الحاضر، ويقرر كل منهما كتابة رواية تسجل ذلك الماضي، حماية له من النسيان والاندثار؛ حيث الكتابة فعل مقاومة.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص160.

(2) العيلة، زمن المرأيا، ص51.

الفصل الرابع

التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة

❖ المكان عند مستغامي

- ذاكرة الجسد

- فوضى الحواس

- عابر سرير

❖ المكان عند العيلة

- غزل الزاكرة

- زمن المرايا

❖ رمزية المرأة في روايات مستغامي

❖ رمزية المرأة في روايات العيلة

الفصل الرابع

التأثير والتأثر في بناء المكان ورمزية المرأة

لم يعد المكان* في الرواية الحديثة مجرد وعاء للأحداث وإطار لها، بل غداً عنصراً فاعلاً في بناء الرواية ونسج عناصرها، فهو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأبعد أثراً⁽¹⁾.

وللوقوف على ما بين "مستغامي" و "العيلة" من تأثير وتأثر، نقف على تفصيلات بناء المكان عند كليهما، لنرى من يقدم لنا المكان ومن يرى مظهره؟ من يرتبه داخل اللغة الروائية؟ وهل يتناسب بناء المكان عندهما مع بناء العناصر السردية الأخرى؟

المكان عند "مستغامي"

يميز المكان روايات "مستغامي" ويطبعا بطابع خاص؛ فلا يخرج القارئ إلا وقسنطينة عالقة في ذهنه وكأنها شخص فاعل فيها، فليس المكان مجرد (ديكور) للشخصيات ومسرح لتجوالها، بل تتلاعب "مستغامي" في بنائه، كما تلاعبت في عناصر الرواية الأخرى، فتلجأ إلى تقطيعه وأسننته وغير ذلك من تقنيات. وسنتوقف الآن أمام المكان في رواياتها رواية رواية.

* هناك دراستان تناولتا المكان في روايات "مستغامي"، لكن بشكل مختلف عن تناولنا له، وهما:-

- مفقودة، صالح: قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغامي، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ع 13، 2000م.

- محمد خالد حرز الله، شهرزاد: الفن الروائي عند أحلام مستغامي، إشراف: محمد حور، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الهاشمية، 2003م.

(1) المحادين، عبد الحميد: المكان الروائي وفضاء التخيل، البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع 30، 2001م، ص 28. نقلاً عن شبيل، عبد العزيز: الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، 1987م، ص 47.

ذاكرة الجسد

تكاد أحداث هذه الرواية تتوزع بين مدينتين هما قسنطينة وباريس، يتردد "خالد" على أماكن معينة فيهما، ويحدد من خلالها موقفه من هذه المدينة أو تلك. ففي قسنطينة، يطالعنا بيت العائلة الذي يقيم فيه "حسان"، أخو "خالد"، بنافذته المطلة على جسر "سيدي راشد"، وغابات الغار والبلوط إضافة إلى المآذن والأجهزة الهوائية⁽¹⁾. وفيها أيضاً قبر أم "خالد"⁽²⁾ وسجن (الكديا) وزنزانته⁽³⁾، بالإضافة إلى مزارات الأولياء "سيدي محمد الغراب"⁽⁴⁾، وجسور قسنطينة وتحديداً قنطرة الحبال، ومطار المدينة ومقاهيها⁽⁵⁾، وشوارعها والقنصليات الأجنبية فيها⁽⁶⁾، والماخور ودار "صالح باي"⁽⁷⁾، والغرفة الجامعية التي عاش فيها "زياد"⁽⁸⁾.

ولا تختلف الأماكن في باريس عنها في قسنطينة، وهي قاعة عرض الرسومات (الرواق الفني)⁽⁹⁾، وبيت "خالد"⁽¹⁰⁾، بنافذته المطلة على نهر السين، وجسر (ميرابو)⁽¹¹⁾، ومقهى ومقهى (ميرابو) المجاور له⁽¹²⁾، ومدرسة الفنون الجميلة⁽¹³⁾، ثم مطار باريس⁽¹⁴⁾.

عدا هاتين المدينتين اللتين تجري الأحداث فيهما، ترد إشارات عابرة لأماكن أخرى ومنها باتنة المدينة الحدودية بين الجزائر وتونس⁽¹⁵⁾، وتونس التي رحل إليها "خالد"، بعد

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 12.

(2) ينظر، السابق، ص 27.

(3) ينظر، السابق، ص 32.

(4) ينظر، السابق، ص 109.

(5) ينظر، السابق، ص 311.

(6) ينظر، السابق، ص 318.

(7) ينظر، السابق، ص 378.

(8) ينظر، السابق، ص 145.

(9) ينظر، السابق، ص 851.

(10) ينظر، السابق، ص 75.

(11) ينظر، السابق، ص 162.

(12) ينظر، السابق، ص 78.

(13) ينظر، السابق، ص 94.

(14) ينظر، السابق، ص 243.

(15) ينظر، السابق، ص 34.

إصابته، للعلاج وتحديداً المشفى الذي تعالج فيه، وغرفته البائسة فيها⁽¹⁾، ودار البلدية التي سجل سجل فيها "حياة"، ثم بيت "حياة"⁽²⁾.

كما ترد إشارة إلى غرناطة التي سافر "خالد" إليها لأعمال فنية⁽³⁾، وبيروت التي يموت يموت فيها "زياد"، وغزة مدينة هذا الأخير⁽⁴⁾.

حضور المكان وغيابه

كما تراوح "مستغامي" بين الحاضر والماضي، حتى لنخال الشخصية تحيا زمنين في لحظة واحدة، تفعل ذلك في المكان، وتراوح في نصها بين مكان حاضر ومكان غائب، ويبدو ذلك منطقياً إذا اعتبرنا أن حياة الإنسان مرتبطة بأمكنة مختلفة "بعد تجاوزها وتجاوز تاريخياتها تصبح أمكنة نفسية وشعرية لها جمالياتها ورموزها، ودلالاتها وارتباطاتها النفسية ولها الأجواء المغناطيسية النفسية التي تتشكل حولها حين ذكرها أو استخدامها"⁽⁵⁾.

سنأتي على دراسة الأمكنة، الحاضرة والغائبة، في كل فصل، ونبين مدى تداخلها، وما تجريه "مستغامي" من تقطيع في تصويرها، حيث تقيم الشخصية في مكان وتستحضر آخر، كما تنتقل الأحداث من مدينة لأخرى، انتقالاً حقيقياً أو ذهنياً تجريه الذاكرة.

تشكل قسنطينة المكان المؤطر لأحداث الرواية؛ ففيها وتحديداً في بيت العائلة يسترجع "خالد" قصته مع "حياة" ويكتبها، فيستحضر في هذا المكان بقية الأمكنة. وتكون باريس المكان الغائب الذي تستحضره الذاكرة في الفصل الأول "تذكرت دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلماً خرافياً"⁽⁶⁾، كما يستحضر "خالد" خط

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 63.

(2) ينظر، السابق، ص 112.

(3) ينظر، السابق، ص 218.

(4) ينظر، السابق، ص 22.

(5) المحادين، عبد الحميد: المكان الروائي وفضاء المتخيل، ص 27.

(6) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 21.

موريس المكهرب، المفروش بالألغام، الواقع على الحدود التونسية الجزائرية؛ إذ كان عليه أن يجتازه وهو ينزف بعد إصابته⁽¹⁾.

وتصبح قسنطينة ذاتها حاضرة وغائبة في آن، فإذ يقيم فيها "خالد" الآن وقد بلغ الخمسين من عمره، يستذكر حالها قبل ربع قرن، أيام حرب التحرير "تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة، وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين"⁽²⁾، كما يستذكر سجن الكديا الذي دخله قبل ربع قرن⁽³⁾، ويستذكر حال قسنطينة بعد خروجه من سجنه ودراسته اللغة الفرنسية في مدارسها⁽⁴⁾.

وبينما تكون قسنطينة المكان الحاضر في الفصل الأول، تتحول إلى مكان غائب في الفصل الثاني، وتنتقل الأحداث إلى باريس؛ إذ يبدأ "خالد" في استرجاع القصة من بدايتها، حيث يلتقي بـ "حياة" في قاعة عرض لوحاته⁽⁵⁾، وفي هذا المكان، المتذكر، يستذكر رؤيته لها للمرة الأولى في بيتها في تونس عام 1962، ومتابعته لعودتها إلى الجزائر⁽⁶⁾، كما يستذكر مستشفى "الحبيب ثامر"، وإعطاء الممرضة له ثياب "سي الشريف"⁽⁷⁾، حيث استمع في هذا المشفى لنصيحة الطبيب اليوغسلافي له بضرورة إعادة بناء علاقة مع العالم⁽⁸⁾، فكان أن بدأ الرسم للمرة الأولى⁽⁹⁾.

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 38 .

(2) السابق، ص 25 .

(3) ينظر، السابق، ص 30 .

(4) ينظر، السابق، ص 31 .

(5) ينظر، السابق، ص 51 .

(6) ينظر، السابق، ص 56 .

(7) ينظر، السابق، ص 82 .

(8) ينظر، السابق، ص 60 .

(9) ينظر، السابق، ص 81 .

وبينما تونس مكان مستحضر، يستذكر "خالد" حاله فيها وحنينه لقسنطينة واستتجاده بدفء الأمومة الذي افتقده في تونس⁽¹⁾.

وتظل باريس وقاعة العرض المكان الحاضر في الفصل الثالث، بينما يستحضر "خالد" مدرسة الفنون الجميلة في باريس ذاتها، حيث رسم وجه (كاترين) ولم يستطع رسم جسدها العاري⁽²⁾. وتظل قسنطينة، في هذا الفصل، المكان الحاضر على الرغم من غيابه، يراه "خالد" بعين ذاكرته؛ فبينما يطل من شرفته على نهر السين وجسر (ميرابو)⁽³⁾، لا يرى سوى قسنطينة مؤكداً أنها تسكنه على الرغم من غيابه عنها، وبدل أن يرسم جسر (ميرابو)، يرسم جسر قنطرة الحبال "كانت عيناى تريان جسر ميرابو ونهر السين. ويدي ترسم جسراً آخر ووادياً آخر لمدينة أخرى"⁽⁴⁾.. "وعندما انتهيت، كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال لا غير، وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه. وإنما ما يسكننا"⁽⁵⁾.

وتستحضر "حياة" في هذا الفصل أيضاً جسور قسنطينة⁽⁶⁾، كما يستذكر "خالد" تونس وما قضى فيها من سنوات لتعلم العربية⁽⁷⁾، والجزائر عقب تحريرها⁽⁸⁾.

ويظل الحال "لخالد" كذلك في الفصل الرابع، إذ يقيم في باريس ويستذكر المهرجان الأفريقي الذي يقام في الجزائر للرقص والغناء⁽⁹⁾. ويستمر في رسم جسور قسنطينة، معلناً عداوته لنهر السين لخلو قسنطينة من نهر مثله⁽¹⁰⁾. وتكون قسنطينة مكاناً حاضراً "لحياة" التي تسافر إليها في إجازة الصيف.

(1) ينظر، مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 63 .

(2) ينظر، السابق، ص 95 .

(3) ينظر، السابق، ص 159 .

(4) السابق، ص 162 .

(5) السابق، ص 162 .

(6) ينظر، السابق، ص 168 .

(7) ينظر، السابق، ص 147 .

(8) ينظر، السابق، ص 148 .

(9) ينظر، السابق، ص 187 .

(10) ينظر، السابق، ص 189، 190 .

تترك "حياة" قسنطينة، ويترك "زياد" بيروت، ويجتمعان مع "خالد" في باريس⁽¹⁾، وبينما وبينما يلتقي "زياد" و "حياة" في بيت "خالد"، يسافر الأخير لغرناطة، لأعمال تخص عرض لوحاته، وتغدو غرناطة مكاناً حاضراً بالنسبة له⁽²⁾.

تحضر قسنطينة ثانية في الفصل الخامس، إثر عودة "خالد" إليها، بعد عشر سنوات من الغربية، لحضور زفاف "حياة". ولدى شعوره بالغربة في مدينة عشقها إلى حد التوحد، واكتشافه أنه استعاد المكان فقط دون الزمان، يستحضر أيام مجده فيها، في محاولة يائسة لاسترجاع الماضي، علّه يرى المدينة من خلاله، فتغدو المدينة، مرة أخرى، حاضرة وغائبة، يسير في شوارعها الآن، ويستذكر حالها قبل عشر سنوات، فتشكل الأماكن استفزازاً لذاكرته " تلك المدينة التي كانت تتربص بذاكرتي في كل شارع. وكنت تختبئين لي فيها خلف كل منعطف..."⁽³⁾.

فيعيده بيت العائلة، الآن، إلى حاله يوم وفاة والدته "أكاد أرى جثمان (أما) يخرج مرة أخرى من هذا الباب الضيق"⁽⁴⁾، كما يستعيد طفولته في "البيت الشاسع المسكون بذكريات الطفولة المبتورة.. وشهوة الشباب المكبوت الذي مرّ على عجل.." ⁽⁵⁾.

وتعيده مقاهي الحاضر، إلى المقاهي القديمة (مقهى بن يامينة) و (مقهى بوعرعور) التي كانت كبيرة بروادها، وكثرت اليوم لتسع بؤس المدينة⁽⁶⁾.

ويعيده حال الماخور، الآن، وقد أغلقت أبوابه لتزداد المساجد⁽⁷⁾، إلى صباحه، يوم كان دخول هذا البيت حلماً وهاجساً. كما يستذكر "خالد"، لدى رؤيته لجدران سجن الكديا من الخارج، غرفه من الداخل يوم كان أحد نزلائه⁽⁸⁾.

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 195.

(2) ينظر، السابق، ص 214.

(3) السابق، ص 31.

(4) السابق، ص 288.

(5) السابق، ص 333.

(6) ينظر، السابق، ص 312.

(7) ينظر، السابق، ص 314.

(8) ينظر، السابق، ص 324.

وتظل قسنطينة المكان الحاضر في الفصل السادس، تسكن "خالد" ولا يسكنها، على الرغم من كونه فيها، "لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر.. أنا لا أسكن هذه المدينة .. إنها هي التي تسكنني"⁽¹⁾. ويسافر إلى باريس، وتصير قسنطينة مكاناً غائباً مستحضراً؛ إذ يتذكر بيت "حسان"، ويحاول التصالح مع الأشياء في باريس⁽²⁾، بيد أن مقتل أخيه في العاصمة الجزائرية، يعيده إلى قسنطينة أشلاء رجل كما عاد أخوه جثة⁽³⁾.

وعلى الرغم من عودة "خالد" إلى قسنطينة التي طالما أحبها واشتاق إليها، يظل مسكوناً بازدواجية الأمكنة، وتصر ذاكرته على استحضار مكان بينما يقيم جسده في آخر، وتكون باريس هنا هي المستحضرة، والمدينة التي يحن إليها ويجد صعوبة في نسيانها، كما بذل جهداً، ذات يوم، لتحمل فراق قسنطينة وغيابه عنها.

تكون قسنطينة المكان الحاضر، تقريباً، في الفصول: الأول والخامس والسادس، والغائب المستحضر في الفصول: الثاني والثالث والرابع. وتحضر باريس عندما تغيب قسنطينة، وتغيب الأولى عندما تحضر الثانية.

رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث

تتغير دلالة المكان وملامحه بفعل الزمن، كما يجسد اختلاف المكان الزمن الذي مضى في غفلة دون أن نطن إلى مضيه قبل ذلك؛ ذاك أن "المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً"⁽⁴⁾، فالعودة إلى المكان الماضي لا يصاحبها عودة في الزمن، ونتيجة لذلك تتغير نظرة الشخصية للمكان، وتتغير أيضاً بتغير الأحداث المرتبطة به؛ فلا تحمل أي من باريس وقسنطينة دلالة واحدة، بل تجمع كل منهما بين معاني الغربة والوطن، وتتغير من سالب لإيجاب وإيجاب لسلب وفق تموجات الزمن، واختلاف الأحداث.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 377.

(2) ينظر، السابق، ص 385 .

(3) ينظر، السابق، ص 391 .

(4) باشلار، غاستون:جماليات المكان، ترجمة:غالب هلسا،مجلة الأقاليم،دار الجاحظ للنشر،وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،

د.ت، ص 46.

يعشق "خالد" قسنطينة، ويفقد ذراعه من أجلها، ليوصم بعاهة أبدية، أيام الثورة، يوم كانت معقلاً للثوار ومدينة تحترم المجاهدين ومعطوبي الحرب، وعندما تسلم الجزائريون زمام أمورها، وغدا موظفاً وحارساً على نصوص المثقفين في مدينة تقمع حرية الكلمة، يقرر هجرها وتفضيل الغربية عليها.

وعلى الرغم من ابتعاده عنها، يظل على وفائه العشقي لها، وتظل المدينة الأجل التي تسكنه، والمكان الحاضر رغم غيابه، ولأن الغياب يزيد سحراً، يتذكر تفاصيلها التي غابت عنه وهو فيها "أدهشتني هذه الفكرة التي ولدت في ذهني مصادفة، وأدهشني أكثر، كون هذه التفاصيل التي تشغلني اليوم بإلحاح، لم تكن تُلَفَّت انتباهي منذ ربع قرن.."⁽¹⁾، ويستعيد ملامحها رسماً، مخدداً جسورها في لوحات فنية جعلت منه فناً عظيماً "كنت أريد أن أرضي قسنطينة حجراً حجراً، جسراً، جسراً.. حياً.. حياً، كما يرضي عاشق جسد امرأة لم تعد له"⁽²⁾.

وعلى الرغم من فقدانه لذراعه في وطنه، حيث قسنطينة جزء منه، تظل معقل أحلامه وذكريات طفولته ونضاله، ومكان الأمومة الحميمي، يستنجد بدفئها في شتاء تونس البارد "كدت أصرخ في ليل غربتي.. دثريني قسنطينة.. دثريني.."⁽³⁾. ويكون عشقه لها سبباً في كرهه لأي مكان يطؤه؛ فهي تطارده كما تطارد غزة "زيد" "لم يكن يفهم أن تطاردني تلك المدينة إلى درجة إخراجي من كل المدن. وها هو الآن يصل إلى كلامي من تلقاء نفسه، ويصبح بدوره مسكوناً بمدينة، مطارداً بها"⁽⁴⁾، ويؤكد "خالد" أن الفقدان هو الموجع لشوقه "هنالك أشياء شبيهة بالسعادة لا ننتبه لوجودها إلا بعدما نفتقدها!"⁽⁵⁾، لهذا تبرد حرارة وجده بقسنطينة بمجرد عودته إليها، وقد تغير كل شيء فيها بتغير الزمن ومروره. ولعل عودته الموجعة إليها رسخت صورتها القاتمة في ذهنه؛ حيث قدم لحضور زفاف المرأة الوحيدة التي عشق، فتصير مكان الفجيعة لا مكان الحب، مكان الفراق بعد أن كانت يوماً مكان لقائه بها طفلة "لتكن قسنطينة لقاءنا

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 135 .

(2) السابق، ص 191 .

(3) السابق، ص 62 .

(4) السابق، ص 200 .

(5) السابق، ص 210 .

وفراقنا معاً.. فلا داعي لمزيد من العذاب"⁽¹⁾. ويتغير نتيجة لذلك شعوره بالمدينة وأماكنها، فيغدو مطارها بارداً وليلها موحشاً "بارد مطارك الذي لم أعد أذكره.. بارد ليلك الجبلي الذي لم يعد يذكرني"⁽²⁾، يراها أما متطرفة العواطف حباً وكرهية، حناناً وقسوة، تحترم الخونة وتعرض عن الشرفاء، تتأمل جواز سفره ولا تكثر بشخصه الذي عشقها وخلصها في فنه "هذه المدينة الوطن، التي تدخل المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشرفية.. وتدخلي مع طوابير الغرباء.."⁽³⁾.

ويسمهم برودها في استقباله، في تغير دلالتها لديه، حتى غدا يتساءل دهشاً عن سبب حبه لها "ما الذي أوصلني إلى جنون كهذا؟ ما الذي أوقفني عند أبواب قلبها عمراً؟"⁽⁴⁾.

فتتغير دلالة قسنطينة من إيجاب إلى سلب، وتصير مدينة لا تأبه بنفسها بقدر ما تأبه لما يقال عنها، مدينة تحترف الجنون⁽⁵⁾، "هي مدينة لا يهمها أحد غير نظرة الآخرين لها، تحرص على صيتها خوفاً من القيل والقال الذي تمارسه بتفوق. وتشتري شرفها بالدم تارة.. والبعد والهجرة تارة أخرى"⁽⁶⁾، فهي أكثر المدن نفاقاً وكذباً⁽⁷⁾، تخفي خلف شوارعها قصص الحب غير الشرعية، واللذة التي تسرق على عجل خلف باب.. وتحت ملاعقها السوداء الوقور، تنام الرغبة المكبوتة من قرون.."⁽⁸⁾ فهي مدينة سادية تتلذذ بتعذيب أولادها⁽⁹⁾، مدينة التناقضات والأضداد "هذه هي الجزائر يا حسان.. البعض يصلي، والبعض يسكر.. والآخرين في أثناء

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 279 .

(2) السابق، ص 284 .

(3) السابق، ص 287 .

(4) السابق، ص 290 .

(5) ينظر، السابق، ص 295 .

(6) السابق، ص 294 .

(7) ينظر، السابق، ص 315 .

(8) السابق، ص 316 .

(9) ينظر، السابق، ص 344 .

ذلك يأخذوا في البلاد!"⁽¹⁾. وتتغير دلالة المدينة في نظر "حسان" أيضاً، الذي يؤكد هجرة أهلها لها؛ إذ لا تترك لهم سوى خيارات السرقة أو الانتحار أو الانتظار⁽²⁾. ويصير الوطن عارياً مشوهاً في نظر "خالد"، خالياً من كل جمالية أسبغها عليه "فتركته ليتحدث.. ويعري أمامي هذا الوطن الذي كنت كسوته حنياً وعشفاً وجنوناً"⁽³⁾، فيتحول إلى غريب فيه، يشعر بدوار على جسور أفنى عمره في رسمها" وإذا بي أشعر فجأة بالخجل من هذه المدينة.. وأكاد أعتذر لها. وحدهم الغرباء هنا يشعرون بالدوار"⁽⁴⁾، وتكون المفارقة؛ إذ يقرر "خالد" الهرب من الجسر الذي الذي قضى عمراً يرسمه⁽⁵⁾.

وهكذا يسلب الاقتراب من المدنية القداسة التي منحها لها البعد، فيرى "خالد" الأشياء دون قناع "أتراه عشق هذا الوطن.. أم البعد عنه، هو الذي أعطى الأشياء العادية قداسة لا يشعر بها غير الذي حرم منه"⁽⁶⁾، وكأن الاقتراب من الحلم يقتله، فيقرر الرحيل عنها؛ علّه يسترجع بعض جمالها الذي كان. "تراني أطلت المكوث هنا، واقترفت حماقة الاقتراب من الأحلام حتى الاحتراق، وإذا بي يوماً بعد آخر، وخيبة بعد أخرى، أشفى من سلطة اسمها على، وأفرغ من وهمي الجميل.. ولكن ليس دون ألم"⁽⁷⁾ ويشفى فعلاً من وله بها، ويكف عن معاملتها كمدينة فوق العادة⁽⁸⁾.

يقطع "خالد" علاقاته بقسنطينة، ويغيب عنها ست سنوات، لا تكون خلالها هاجسه، بل يحاول أن يصنع من غربته وطناً بديلاً، ولولا موت أخيه لما عاد إليها، الحادث الذي تتأكد به دلالة المدينة السلبية، فتغدو مكان الفاجعة بامتياز؛ يفقد فيها ذراعه أولاً، وحببيته ثانياً، وأخاه

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345.

(2) ينظر، السابق، ص 303.

(3) السابق، ص 306 .

(4) السابق، ص 295.

(5) ينظر، السابق، ص 296 .

(6) السابق، ص 362 .

(7) السابق، ص 364.

(8) ينظر، السابق، ص 363 .

أخيراً، الذي يعود مرغماً لدفنه، كما عاد مرغماً لدفن حبه "تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة"⁽¹⁾.

وتكون المفارقة؛ إذ تتحول قسنطينة، في الذكرى الرابعة والثلاثين للثورة، إلى غربة موحشة، بعد أن كانت بلد الأمومة والحرية في الذكرى الأولى "فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات إلى هنا، للمكان نفسه، لأجد جثة من أحبهم في انتظاري، بتوقيت الذاكرة الأولى"⁽²⁾. وتنتهي المدينة الني كانت بطلاً فاعلاً، وطرفاً لا يمكن إهماله "سأحدثك عن تلك المدينة التي كانت طرفاً في حبنا، والتي أصبحت بعد ذلك سبباً في فراقنا، وانتهى فيها مشهد خرابنا الجميل"⁽³⁾. تسقط بسقوط أخيه، ويرى المكان من خلال هذا الحدث " وأقف أنا وسطها وكأنني أقف على تلك الصخرة الشاهقة، لأرقص وسط الخراب، بينما جسور قسنطينة الخمسة تتحطم وتتدرج أمامي حجارة نحو الوديان"⁽⁴⁾.

وربما خاف صديقه (روجيه نقاش) من العودة إلى هذه المدينة، لما أصاب "خالد"، خاف ألا يتعرف عليه المكان، وفضل الاحتفاظ بالحلم على مواجهة الواقع " ما يخيفني ليس ألا يعرفني الناس هناك، بل ألا أعرف أنا تلك المدينة.. وتلك الأزقة.. وذلك البيت الذي لم يعد بيتي منذ عشرات السنين"⁽⁵⁾. الأمر الذي فعله كثير من الفلسطينيين؛ إذ رفض العديد منهم زيارة بيوتهم التي احتلت عام 1948م خوفاً من مواجهة الواقع، و "رفضاً للاقترب من عالم الذاكرة، والتعاطي مع ألم لا يطاق، ولا يمكن تجنبه بعد زيارات كهذه"⁽⁶⁾.

فبينما تكون قسنطينة، قبل الاستقلال، مؤثلاً للأحرار، تغدو، بعد التحرير، وطناً للسراق، وبينما تكون، في أول الرواية، رمزاً للأمومة ودفئها، يستحضرها "خالد" على الرغم من غيابها،

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 391 .

(2) السابق، ص 24 .

(3) السابق، ص 48 .

(4) السابق، ص 394 .

(5) السابق، ص 134 .

(6) سعدي، أحمد: الذاكرة والهوية، مجلة الكرمل، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، ع 74-75، 2003م،

تغدو، في آخر الرواية، معقلاً لجراحه، وبؤرة لألمه يتمنى الهروب منها، ويفعل ذلك لكنها تعيده إليها مرغماً لدفن أحب الناس إليه.

خلافاً لـ "خالد"؛ لا تعشق "حياة" قسنطينة، بل هي تكن لها كرهاً، وتراها مدينة لا تطاق، صالحة فقط لمن أراد الانتحار أو الجنون⁽¹⁾؛ فهي تعرف المدينة حقيقة لا حلاً كـ "خالد"، تراها دون تجميل، دون أن يصيغ عليها اللحم سحره، وترى أن خير علاج لـ "خالد" يكمن في زيارتها، الأمر الذي تكلفت به، وكان سبباً في شفائه منها "إن من حسن حظك أنك لم تزر قسنطينة منذ عدة سنوات.. وإلا لما رسمت من وحيها أشياء جميلة كهذه، يوم تريد أن تشفى منها عليك أن تزورها فقط.. ستكف عن الحلم!"⁽²⁾. فالحياة فيها صعبة لا تطاق، والإنسان فيها مراقب⁽³⁾. كما أنها تكره الجسور التي يحبها "خالد" وأما جسور قسنطينة الحديدية المعلقة في الفضاء، فهي جسور مخيفة، حزينة. لا أذكر أنني عبرتها مرة واحدة راجلة، أو حاولت مرة واحدة النظر فيها إلى أسفل.. إلا شعرت بالفرع والدوار⁽⁴⁾.

تشكل باريس المعنى المقابل لقسنطينة، فتكون مكاناً للغربة، عندما تكون قسنطينة وطناً للدفء، وتغدو وطناً يحاول "خالد" اعتياد الأشياء فيه، بعد تحول قسنطينة إلى غربة؛ فلدى رحيله الأول إلى باريس، كان يراها غربة يضطر للسفر إليها نظراً لتغير حال وطنه الذي يعشق، فيعادي كل شيء فيها، يسكنها ولا تسكنه، يستحضر قسنطينة نكاية بها وكأنه بذلك يغيظها، ويثبت قصورها على احتوائه " غربة كنت أحاول أن أختصرها بعملية حسابية كاذبة، تتحول فيها السنوات إلى ثماني مفكرات لا غير.."⁽⁵⁾، وعلى الرغم من احترام المدينة لموهبته وفنه، تظل مدينة الثلج والصقيع والوحدة⁽⁶⁾، ترفض جراحة التي أحدثتها هي⁽¹⁾، فيعلن عداوته لنهرها، وكرهه للعيون الرزق⁽²⁾.

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 200.

(2) السابق، ص 210.

(3) ينظر، السابق، ص 188.

(4) السابق، ص 168.

(5) السابق، ص 65.

(6) ينظر، السابق، ص 285.

وعلى الرغم من كونها غريبة، لا يبدو الرحيل عنها سهلاً، ولا يسهل عليه فراقها، فثمانى سنوات جعلته يعتاد عليها " ليس من السهل على شخص سكنته الغربة أن يجمع أشياءه هكذا ويعود.. في الحقيقة المنفى عادة سيئة يتخذها الإنسان، قد أصبحت لي أكثر من عادة سيئة هنا.. " (3).

وبعد زيارة "خالد" لقسنطينة لحضور زفاف "حياة"، واغترابه فيها، يقرر التعود على باريس وجعلها وطناً بديلاً، يعوضه عن وطنه الضائع" رحت أوثت غربتي بالنسيان. أصنع من المنفى وطناً آخر لي، وطناً ربما أبدياً، علي أن أعود العيش فيه "(4). ويعتاد عليها درجة صعوبة نسيانها "لا بد أن أتعلم الآن الوجه الآخر للنسيان. الغربة أم أيضاً ليس سهلاً أن نجتاز الجسر الذي سيفصلنا عنها.."(5).

وهكذا يغدو الوطن غريبة، والغربة وطناً، ويعاني "خالد" من قسوتها وصعوبة نسيانها، ويظل مشرداً في كليهما.

كما يرتبط المكان بالأحداث، حتى ليرقى إلى مستواها، فتذكر "مستغانمي" المكان بذكر الحدث، فيتحول بيت "خالد" في باريس من جنة شهدت لقاءه بـ "حياة" إلى جحيم حين تخونه هذه مع "زياد"، وتتحول باريس من مولد للحب إلى منبع للخيانة(6).

ويصير المكان لعنة يحاصر صاحبه، يذكره بما جرى فيه يوماً، الأمر الذي أدركه "خالد" عندما قرر الالتقاء بـ "حياة" في مقهى مجاور لبيته، فصار، فيما بعد، عنواناً لذاكرته، يعيده كلما رآه إلى لقاء حميمي جرى بينهما ذات يوم "لم أكن أعرف وقتها أنني أختار عنواناً لذاكرتي مجاوراً تماماً لعنوان بيتي، وأني بذلك سأمنح الذكريات حق مطاردتي"(7)، الأمر الذي

(1) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 73.

(2) ينظر، السابق، ص 189.

(3) السابق، ص 81.

(4) السابق، ص 385.

(5) السابق، ص 401.

(6) ينظر، السابق، ص 54.

(7) السابق، ص 139.

أدركه عندما أدخلها بيته " أي جنون كان أن آتى بك إلى هنا، أن أفتح لك عالمي السري الخاص، أن أحولك إلى جزء من هذا البيت"⁽¹⁾. البيت الذي يتحول إلى جحيم بعد سفرها إلى الجزائر "هذا البيت الذي أصبح جنتي في انتظارك، والذي قد يصبح جحيمي بعدك"⁽²⁾.

المقارنة بين الأمكنة

كثيراً ما يداخل الروائي بين مكانين في سياق واحد، نتيجة تداعي الذكريات تارة، والموازنة بينهما تارة أخرى، ليكشف مدى المفارقة الشاسعة بينهما، الأمر الذي لجأت إليه "مستغامي" من خلال " خالد "؛ إذ يقارن بين مدينتين وجد نفسه مقيماً فيهما ووجدهما مقيمتين فيه، تنشطر حياته بينهما غربة وحنيناً، مدينتين متناقضتين تتناوبان في ذهنه حضوراً وغياباً، يغيره اختلافهما بعقد مقارنة بينهما، مقارنة تطال السكان والنساء والعادات من لباس وأكل.. فيطالعنا "خالد" في أول الرواية وقد عاد إلى قسنطينة، التي تحولت إلى غربة، عودته الأخيرة، كما تحولت باريس إلى وطن يصعب نسيانه، فيقارن بين عادات هذه وتلك في تقديم القهوة "في مدينة أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان، وضعت جواره مسبقاً ملعقة وقطعة سكر"⁽³⁾ "ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء إنها تفرد ما عندها دائماً. تماماً كما تلبس كل ما تملك. وتقول كل ما تعرف"⁽⁴⁾.

ويقارن بين أناقة باريس، التي انعكست على شخصه فراح يهتم بمظهره، وقبح قسنطينة ولا مبالاتها، الأمر الذي انعكس عليه أيضاً " وكانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرته"⁽⁵⁾ "اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة واللياقة، الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق!"⁽⁶⁾.

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 157 .

(2) السابق، ص 157.

(3) السابق، ص 8.

(4) السابق، ص 8.

(5) السابق، ص 23.

(6) السابق، ص 23.

وتطال مقارنته النساء، وتكون (كاترين)، التي لم يستطيع حبها، حافظاً لهذه المقارنة
"إن امرأة تعيش على "السندويشات" هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، ومن فائض في
الأنانية..."(1).

ويستحضر إذ ذاك أمه "وأما الزهرة" جدة "حياة" وطريقتهن في الحب "اكتشفت بعدها
أنها طريقة مشتركة لكل الأمهات عندنا. إنها تحبك بالأكل، فتعد من أجلك طبقك المفضل
وتلاحقك بالأطعمة"(2)، لهذا يحب "حياة" "ابنة قسنطينة" وجدت نفسي - ربما وفاء لهن -
عاجزاً عن حب امرأة تعيش على الأكل الجاهز، ولا وليمة لها غير جسدها!"(3) ويدرك بعد
رؤية "حياة" صقيع أيامه قبلها(4).

وتطال مقارنته الفكر ومظاهر الحضارة بين أوروبا والعالم العربي، من خلال معاشته
لباريس وقسنطينة "وهدم العرب راحوا بينون المباني ويسمون الجدران ثورة. ويأخذون
الأرض من هذا ويعطونها لذاك، ويسمون هذا ثورة"(5).

أنسنة المكان

تعقد "مستغامي" علاقة وثيقة بين الشخص والمكان الذي يسكنه، إلى درجة أنسنة هذا
المكان، وجعله شبيهاً بصاحبه، يأخذ منه ويعطيه، "فإن المرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينظمه
الفضاء. اختراق متبادل. تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود وعبر اضطراب
تشكل تصوراتهِ وخبراته وتشديد معرفته"(6). الأمر الذي يؤكد "خالد" "كان زياد يشبه المدن التي
التي مر بها. فيه شيء من غزة، من عمان.. ومن بيروت وموسكو.. ومن الجزائر وأثينا"(7).

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 76.

(2) السابق، ص 107.

(3) السابق، ص 108.

(4) ينظر، السابق، ص 172، 173.

(5) السابق، ص 148.

(6) نجمي، حسن: شعريّة الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، السدار

البيضاء- المغرب، 2000، ص 32.

(7) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 195.

كما غدا مقهى (ميرابو) حيث يلتقي "خالد" "بحياة" يشبههما "وكيف أصبح تدريجياً يشبهنا، بعدما تعود أن يختار لنا زاوية جديدة كل مرة، تتلاءم مع مزاجنا المتقلب"⁽¹⁾، وتشبه الأشياء أهلها، كما هي جرائد قسنطينة "ألأن الجرائد تشبه دائماً أصحابها، تبدو لي جرائدنا وكأنها تستيقظ كل يوم مثلنا، بملامح متعبة وبوجه غير صباحي غسلته على عجل..⁽²⁾.

ويعشق الشخص المكان إلى درجة تصعب معها مغادرته، وإن فعل ظل المكان شبحاً يطارده ويعيده حيناً إليه، كما طاردت قسنطينة "خالد" وغزة "زياد"⁽³⁾.

ويطلب "خالد" من المكان أن يتعاطف معه، ويشعر بشعوره، فيعتبر، لهذا، استمرار الحياة على جسر (سيدي راشد)، يوم زفاف "حياة"، تجاهلاً من هذا الجسر لحزنه، وإعراضاً عن مشاعره وخيانة لها "وكان جسر (سيدي راشد) يبدو بدوره منهمكاً في حركة دائمة كامرأة تستعد لحدث ما.. مأخوذاً بهومومه اليومية، وبحماس نهايات الأسبوع"⁽⁴⁾.

ونظراً لصعوبة "تجاهل آثار المكان السيكولوجية على الإنسان ودوره في تكوين المعاني العاطفية، للمواقع والأماكن، وربطها بالحياة التي عاشها الإنسان فيها"⁽⁵⁾، يقيم "خالد" شياً بينه وبين قسنطينة كلها، وبينه وبين جسورها تحديداً؛ فهو مثلها لم يختر قدره والألم الذي أصابه، كما لم تختار هي تاريخها وجغرافيتها، وعلى الرغم من ذلك لا يستسلمان "فهل عجب أن أشبه هذه المدينة حد التطرف؟"⁽⁶⁾. وتشبه غرناطة "حياة" كما يرى⁽⁷⁾، ويغدو البيت الذي أقام فيه شبيهاً بجسدها⁽⁸⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 139.

(2) السابق، 14.

(3) ينظر، السابق، ص 211.

(4) السابق، ص 336.

(5) المحادين، عبد الحميد، المكان الروائي، ص 27.

(6) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 25.

(7) ينظر، السابق، ص 216.

(8) ينظر، السابق، ص 218.

ويجعل "خالد" من جسور قسنطينة معادلاً موضوعياً له، يرسم نفسه من خلال رسمه لها، ويعبر عن حاله وما آل إليه وضعه، فقد كانت أول شيء رسمه، إثر إصابته وبتر ذراعه، حيث صار جسراً معلقاً بين الحياة والموت، لا ينتمي لأي منهما "ويخرجني من السرية إلى الضوء، ليضعني أمام مساحة أخرى. ليست للموت وليست للحياة. مساحة للألم فقط. وشرفة أتفرج منها على ما يحدث في ساحة القتال"⁽¹⁾.

ويؤكد "زياد" من خلال تفسيره للوحات "خالد" الإحدى عشرة، التي خلد عليها جسور قسنطينة خلال شهر ونصف، يؤكد ما نذهب إليه "لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح. ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوماً أو عمراً كاملاً.."⁽²⁾. فقد رسم نفسه من خلال الجسر، مؤكداً على تدرجه من مناضل من أجل استقلال وطنه، إلى مبتور الذراع والأحلام، يعاني الفقدان الذي يتعمق بزواج "حياة"، ويتكرر بموت أخيه، ولا يبقى منه في آخر العمر سوى شبح فاقد للسعادة والأمل، لتكون لوحة الجسر الأخيرة التي رسمها بمثابة تنبؤ بهذه النتيجة" في اللوحة الأخيرة لا يظل بادياً من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئاً، علامة استفهام معلقة إلى السماء.. كجسر"⁽³⁾.

فهو معلق بين الأضداد منذ وجد، معلق بين الموت والحياة، بين الوطن والغربة، بين السعادة والشقاء، تماماً كجسر، لا ينتمي لأي منهما منذ وجد، ولم ينتم فعلياً إلى أي طرف "هناك أناس ولدوا هكذا على جسر معلق. جاؤوا إلى العالم بين رصيفين وطريقين وقارنتين. ولدوا وسط مجرى الرياح المضادة، وكبروا وهم يحاولون أن يصلحوا بين الأضداد داخلهم. ربما كنت من هؤلاء"⁽⁴⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 35.

(2) السابق، ص 207.

(3) السابق، ص 207.

(4) السابق، ص 402.

فهو جسر طرفه باريس والآخر قسنطينة " أين يقع البحر وأين يقع العدو؟ أيهما أمامي وأيهما ورائي؟ ولا شيء وراء البحر سوى الوطن.. ولا شيء أمامي سوى زورق الغرابة.. ولا شيء بينهما سواي .."(1). فهو جسر معلق مثلها "ما زالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسراً آخر معلقاً هنا"(2).

وقد فعل الرسام الفلسطيني "عاصم أبو شقرا (1961-1990) " ما فعله "خالد" هنا، في جعل المكان وأشياءه معادلاً لساكنيه؛ إذ جعل شجرة الصبار معادلاً للفلسطيني، حيث رسم " مشهد المكان الفلسطيني من زاوية تبرز الغائب عنه، أي القرى والمناطق السكنية المدمرة في اللوحات الأولى لأبي شقرا كانت أشجار الصبار في بيئتها الطبيعية - تقوم مقام الحدود للقرية - لكن الفراغ المحيط بها يدل على وجودها كتذكارات باقية لحياة جمعية تعرضت للتصفية. وفي لوحاته اللاحقة فصلت أشجار الصبار عن بيئتها الطبيعية ووضعت في أواني الزهور. يعرض هذا "النزوح" القسري كمصدر للعذاب. ففي إحدى اللوحات، مثلاً، رسمت شجرة الصبار كقبضة سوداء من خلال الأشواك تندفع نحو سماء عاصفة، وفي لوحة أخرى يعزز ظل الأنية على حافة النافذة الإحساس بغياب القمر"(3).

فتدرج "خالد" برسم الجسور من حالة إلى حالة، يعبر فيها عن مراحل عمره، يعيدنا إلى تدرج "عاصم" في رسم شجرة الصبار، وجعلها تمثيلاً للنكبة الفلسطينية ومراحلها.

ومن أنسنة "مستغانمي" للمكان. ما يفعله "خالد" مع قبر والدته؛ إذ يصير القبر وأمه واحداً، فهو قبر رخامي بسيط، بارد كقدر والدته، كثير الغبار كقلبه هو(4) "ها هي ذي (أمّ) شبر من التراب، لوحة رخامية تخفي كل ما كنت أملك من كنوز صدر الأمومة الممتلئ.. رائحتها.. خصلات شعرها المحناة.."(5).

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 402.

(2) السابق، ص 1.

(3) سعدي، أحمد: الذاكرة والهوية، ص 21.

(4) ينظر، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 328.

(5) السابق، ص 329.

فيغدو الحجر حنوناً كقلب أمه، أرحم من باقي البشر عليه "هذا الحجر الرخامي الذي أقف عنده أرحم بي منك"⁽¹⁾، يعكس القبر حنان صاحبه "لو بكيت الآن أمامه لأجهش بدوره بالبكاء. لو توسدت حجره البارد. لصعد من تحته ما يكفي من الدفء لمواساتي. لو ناديته (يا أما..) لأجاني ترابه مفجوعاً "واش بيك أميمه..". ولكن كنت أخاف حتى على تراب (أما) من العذاب، هي التي كانت حياتها مواسم للفجائع لا غير"⁽²⁾. فالقبر إذن معادل لصاحبه، يخاطبه "خالد" ويعتذر له.

الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث

في الرواية إيقاع مكاني؛ إذ تبدأ وتنتهي في المكان ذاته، تقريباً، تبدأ بـ "خالد" جالساً في بيت "حسان"، وتنتهي به في المطار عائداً إلى ذلك البيت، كما تذكر النافذة في أول الرواية، بعد انتهاء الأحداث، إذ يطل "خالد" من خلالها على قسنطينة، وقد فقد عشقه لها، ليهرب من "حياة" فتنهال عليه ذاكرته⁽³⁾، وهي النافذة التي يأتي عليها في آخر الرواية، تقريباً، يشرعها يوم زفاف "حياة" ليخرج منها طيفها، فتدخل قسنطينة منها "أدري فقط أن قسنطينة، دخلت من تلك النافذة نفسها. التي قلما فتحتها"⁽⁴⁾.

وتكون الأماكن العامة أماكن للقاء "خالد" و "حياة"، وبعد بلوغ العلاقة ذروتها يدعوها لبيتها، المكان الخاص، لتنتهي القصة في مكان عام، في حفلة زفاف "حياة" أمام حشد من المدعوين.

فبينما يلتقي "خالد" و "حياة" في صالة عرض للرسومات في باريس، ويتكرر هذا اللقاء مدة أسبوعين، ثم يلتقيان في مقهى (ميرابو) مدة ثلاثة أشهر، ينتقلان إلى بيت "خالد"، بيد أن علاقتهما لا تكاد تبدأ حتى تنتهي؛ إذ تسافر هي إلى الجزائر، وتقع في حب "زياد" لدى عودتها،

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 329.

(2) السابق، ص 330.

(3) ينظر، السابق، ص 11.

(4) السابق، ص 336.

لتلتقي به في بيت "خالد" أيضاً. وتنتهي علاقتها بـ "خالد" يوم زفافها في بيت يضم عدداً من المدعوين.

وهكذا تبني "مستغامي" المكان في روايتها بوعي فني؛ حيث تظل الأماكن العامة أماكن اللقاء الأولى، وأماكن الفراق، بينما تكون حميمة العلاقة وخصوصيتها في مكان خاص بعيد عن عيون الفضوليين.

فوضى الحواس

تدور أحداث هذه الرواية بين مدينتين أيضاً، بيد أنهما جزائريتان، فلا وجود لفرنسا هنا؛ إذ تنتشر الأحداث بين قسنطينة والجزائر العاصمة.

وبينما تكون السينما ومقهي العودة أمكنة القصة التي كتبتها "حياة"، في الفصل الأول، تغدو أمكنة الفصل الثاني؛ إذ ترتادها "حياة" بحثاً عن بطل قصتها القصيرة. ويضاف إلى هذه الأمكنة بيت "حياة" (1)، وبيت أمها (2)، ثم بيت عم "أحمد" السائق الذي تزوره بعد مقتله حيث القرآن والعويل (3).

وتستخدم في تنقلاتها سيارة زوجها الضابط تارة (4)، وسيارة الأجرة طوراً (5)، يضاف إلى هذه أضرحة الأولياء التي تزورها لتتجرب، بناء على طلب أمها، والجسر حيث يقتل عم "أحمد" (6)،

(1) ينظر، مستغامي، فوضى الحواس، ص 97.

(2) ينظر، السابق، ص 103

(3) ينظر، السابق، ص 124

(4) ينظر، السابق، ص 60

(5) ينظر، السابق، ص 74

(6) ينظر، السابق، ص 109

ثم المشفى العسكري الذي اقتيد إليه⁽¹⁾، والمخفر الذي استمعوا فيه إلى أقوالها⁽²⁾، والمقبرة حيث قبر والدها⁽³⁾، والحمام العام الذي تلتقي فيه نسوة المدينة⁽⁴⁾، ومحل بيع القرطاسية.

أما الأماكن التي ترتادها "حياة" في العاصمة، فبيت شاسع على البحر⁽⁵⁾، وبيت "عبد الحق" صديق "خالد" المصور⁽⁶⁾، وتتوزع الأماكن العامة بين الشوارع التي تلتقي فيها بـ "خالد"⁽⁷⁾، والمخبز الذي تشتري منه خبزها، وساحة "عبد القادر"⁽⁸⁾، ثم المقهى الذي تلتقي فيه فيه بـ "خالد"⁽⁹⁾.

حضور المكان وغيابه

يتغلب المكان الحاضر، في هذه الرواية، على المكان الغائب، كما تغلب الزمن الحاضر على الزمن الماضي؛ فنقل وتيرة التناوب بينهما، وتكون الإشارة للمكان الغائب بهدف المقارنة.

تشكل قسنطينة في الفصل الثاني المكان الحاضر، حيث تلتقي "حياة" و "خالد" في السينما ومقهى "العودة" بداية، ثم مقهى "سيدة السلام"⁽¹⁰⁾، كما تنتقل بين بيت أمها والجسور، حيث يقتل عم "أحمد"، بحثاً عن "خالد" المصور⁽¹¹⁾.

تجري الأحداث في الفصل الثالث في العاصمة حيث تلتقي "حياة" بـ "خالد" في الشارع، ثم تزوره في بيته الخاص⁽¹²⁾، وبينما يكون البيت الشاسع على الشاطئ مكاناً حاضراً تقيم فيه

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص 111

(2) ينظر، السابق، ص 112

(3) ينظر، السابق، ص 201

(4) ينظر، السابق، ص 230

(5) ينظر، السابق، ص 139.

(6) ينظر، السابق، ص 173 .

(7) ينظر، السابق، ص 148 .

(8) ينظر، السابق، ص 256.

(9) ينظر، السابق، ص 313.

(10) ينظر، السابق، ص 74.

(11) ينظر، السابق، ص 105.

(12) ينظر، السابق، ص 139.

"حياة"⁽¹⁾، يكون غائباً مستحضراً في الوقت نفسه؛ "تستعيد" حياة" وضعه أيام الاحتلال⁽²⁾. كما تكون قسنطينة المكان المتذكر للمقارنة بينها وبين العاصمة⁽³⁾.

كما تغدو العواصم العربية بتمثيلها المختلفة مكاناً متذكراً، لدى مرور "حياة" بساحة الأمير "عبد القادر"، في أثناء زيارتها لبيت "خالد" ورؤيتها لتمثاله الصغير⁽⁴⁾.

ويصبح مقهى (الميلك بار) حاضراً ومنتكراً أيضاً، فتستذكر "حياة"، لدى مرورها به، حاله أيام الاحتلال، قبل 40 سنة، يوم زارته "جميلة بو حيرد" وتركت شنطة متفجرات تحت طاولته⁽⁵⁾.

ويستحضر "خالد" المصور الأماكن الغائبة التي وردت في "ذاكرة الجسد"؛ إذ يخبر "حياة" بنسيانته لرسوماته في مدينة أخرى، ويعني باريس التي ترك فيها "خالد" الرسام رسوماته " لقد تركتها في مدينة أخرى"⁽⁶⁾، وحيث يكون بيت المصور حاضراً، تزوره "حياة"، يكون بيت الرسام في باريس غائباً متذكراً؛ حيث يعيد تشابه الأحداث بين الروائيتين "خالد" المصور إلى زمن آخر، ومكان آخر، جرى فيه لقاء مشابه " لكن العجيب أن لي إحساساً ثابتاً بأنني قابلتك في بيت آخر، وقبلتك في زمن آخر.. "⁽⁷⁾، فيحيله ما جرى بينهما، إذ قبل "حياة" أمام المكتبة، لما جرى في بيت الرسام في باريس، حيث قبل الأخير المرأة ذاتها أمام مكتبة أيضاً⁽⁸⁾.

تعود الأحداث في الفصل الرابع، إلى قسنطينة حيث تزور "حياة" بيت عم " أحمد " في العيد، وتزور قبر والدها⁽⁹⁾، ويغدو الحمام حاضراً ومنتكراً؛ إذ يعيدها منظره الآن، إلى وضعه يوم كانت طفلة تزوره رفقة والدتها⁽¹⁾.

(1) ينظر، مستغامي، فوضى الحواس، ص 140 .

(2) ينظر، السابق، ص 141.

(3) ينظر، السابق، ص 146.

(4) ينظر، السابق، ص 169.

(5) ينظر، السابق، ص 171.

(6) السابق، ص 175.

(7) السابق، ص 183.

(8) ينظر، السابق، ص 184.

(9) ينظر، السابق، ص 201.

وتظل قسنطينة مكاناً حاضراً في الفصل الخامس، وتكون مدينة مغربية صغيرة، حيث قضى " بوضياف " فترة إبعاده فيها بعد أن طرده وطنه، تكون مكاناً متذكراً⁽²⁾.

وبعد عودة "خالد"، المصور من باريس، تسافر "حياة" مع والدتها إلى العاصمة، لتلتقي به في بيته مجدداً⁽³⁾، ويتذكران معاً بيت الرسام في باريس⁽⁴⁾.

وتحضر قسنطينة في الذاكرة؛ إذ يستذكر "خالد" حياته فيها، إثر اتصاله بصديقه " عبد الحق " المقيم فيها⁽⁵⁾.

وبينما ينتقل الحاضر إلى قسنطينة في آخر الرواية، يغدو بيت "عبد الحق"، في العاصمة، غائباً ومتذكراً "هي التي عاشت في بيته، ونامت في سريريه مع صديقه..."⁽⁶⁾. فعلى الرغم من بعض الإشارات إلى أمكنة غائبة، واستحضارها، يظل المكان الحاضر هو المسيطر.

رؤية الشخصية للأمكنة والمقارنة بينها

لعل ما يميز أمكنة هذه الرواية ثبات دلالتها؛ فلا تتغير صورتها بفعل الزمن أو مرور الأحداث، كما هو الأمر في "ذاكرة الجسد"، فتلتزم كل من المدينتين دلالة ثابتة من أول الرواية لآخرها، دلالة تتضح من خلال المقارنة التي تعدها "حياة" بينهما، فتطالعنا قسنطينة بصورتها السلبية التي اتخذتها في آخر رواية "ذاكرة الجسد"، بعد زيارة الرسام لها، ورؤية ما هي عليه من تناقض وتأخذ العاصمة هنا، دلالة باريس هناك.

فقسنطينة مكان الشرعية الزوجية التي تعورها الرتبة والملل، حيث تعيش "حياة" مع زوج عسكري لا تحبه، وتكون العاصمة مدينة الحب والحرية " فالشرعية تتاديني.. وقسنطينة

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص 231.

(2) ينظر، السابق، 239.

(3) ينظر، السابق، ص 251.

(4) ينظر، السابق، ص 273.

(5) ينظر، السابق، ص 280.

(6) السابق، ص 352.

تنتظرني.. والحياة التي استغفلتها وخرجت على قانونها، تعيدني إلى بيت الطاعة، متوجة بيريقي الذكريات" (1).

وتظل قسنطينة مدينة مغلقة، تقمع حرية الأفراد وتخفق العشاق بمراقبتها لتصرفاتهم " ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكاً أنفاسه، جالساً في عتمة الشبهات على كرسي مزقتها بسكين أيدٍ لم تلامس يوماً جسد امرأة" (2)، هي "مدينة تلبس التقوى بياضاً" (3)، ويتباهى أهلها بازدياد عدد حجاتهم دون أن يكون لذلك علاقة بالدين (4). هي مدينة تحترف الإشاعات "هذه مدينة ترصد دائماً حركاتك، تتربص بفركك، تؤول حزنك، تحاسبك على اختلافك" (5). وهي مخيفة بتضاريسها وجغرافيتها كما تراها "حياة" (6)، كئيبة، تسجن روح "حياة" المحلقة، وتقتل أحلامها كما قتلت أحلام "خالد" الرسام، فصار يستعجل مغادرتها.

وتعد رؤية " حياة " للمدينة امتداداً لرؤيتها لها في "ذاكرة الجسد"؛ فلم تحب هذه المدينة يوماً " هذه مدينة، لا تكنفي بقتلك يوماً بعد آخر، بل تقتل أيضاً أحلامك" (7). يخاف أهلها عبور شوارعها، ولا يجروون على ارتياد مطاعمها أو دخول بيوتها (8)، يصير الرحيل عنها، لشدة القتل فيها، أملاً وحيداً؛ فعلى الرغم من خوف "حياة" على أخيها "ناصر"، توافق على رحيله وتسعى لإقناع أمها بذلك (9).

وتشكل العاصمة المكان المقابل، على الرغم من كونها مدينتين جزائريتين، فهي مكان اللقاء الحر الآمن بلا رقيب، يسيطر الهدوء على شوارعها وبيوتها "لا شيء كان يشبه هنا

(1) مستغامي، فوضى الحواس، ص 331.

(2) السابق، ص 46.

(3) السابق، ص 76.

(4) ينظر، السابق، ص 123.

(5) السابق، ص 113.

(6) ينظر، السابق، ص 106.

(7) السابق، ص 136.

(8) ينظر، السابق، ص 331.

(9) ينظر، السابق، ص 218.

شوارع قسنطينة، المكتظة بالسيارات والمارة، وضجيج الحياة. كل شيء هنا جميل ونظيف، ومهندس بذوق، وكأنه ينتمي إلى مدينة أخرى، أو كأنه وجد خطأ هنا..⁽¹⁾.

هي مدينة متحضرة لا علاقة لها بالفوضى التي تعج بها قسنطينة "فهذا الشارع يستيقظ وينام بهدوء، وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة"⁽²⁾. وتعشق "حياة" هذه المدينة، وتتوق إلى السفر إليها حيث الانعتاق من كل القيود، فهي مدينة الحلم "بيت أسميته بيت الحلم، فهنا كل شيء يصبح ممكناً كما الأحلام"⁽³⁾.

علاقة الشخصية بالمكان

تقدم "مستغانمي" المكان، هنا أيضاً، من منظور الشخصية، ووفق إحساسها به؛ إذ تقييم الشخصية علاقة نفسية مع الأمكنة، تتأثر بها وتتوثر فيها، وهو ما يراه (فيبيليب هامون) من ضرورة انسجام الشخصية مع المكان فمن "اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"⁽⁴⁾.

فمثلاً، ترفض "حياة" أن تكتب في مكان عام، مؤكدة أن لهذا الفعل خصوصيته " أن تجلس لتكتب في مكان علني، كأن تمارس الحب على وقع أزيز سرير معدني. وبإمكان الجميع أن يتابعوا عن بعد، كل أوضاعك النفسية، وتقلباتك المزاجية أمام ورقه"⁽⁵⁾.

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 146.

(2) السابق، ص 147.

(3) السابق، ص 254.

(4) بحر اوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 30.

(5) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 65.

كما أن هناك بيوتاً تستحيل فيها الكتابة لسبب نفسي تجهله هي ذاتها "ثمة بيوت لا تستطيع أن تكتب فيها سطرًا واحداً، مهما سكنتها، ومهما كانت جميلة، وهذا أمر يبقى دون تفسير منطقي" (1).

ويصير المكان وسيلة للتعرف على صاحبه، ومرآة تعكس مزاجه، فتلجأ "حياة" إلى استكشاف بيت "خالد" المصورّ وذوقه في اقتناء أثاثه وكتبه، لمعرفة شخصه ونفسيته ومزاجه " بينما أتأمل أنا تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبيّ، لا يتعدى أريكة كبيرة من المخمل، تشغل وظيفة الصالون وطاولة، ومكتبه...." (2). وتكون المكتبة دليلاً على طبيعة ثقافته ونوعها " فاجأتني شساعة المواضيع التي تضمنتها هذه المكتبة، والتي تفصح ثقافة عالية باللغتين، واهتمامات تاريخية وسياسية متشعبة، لم أتوقعها في هذا الرجل" (3).

بل يصير المكان أصدق تعبيراً من صاحبه..؛ فبعد اكتشاف "حياة" أن صاحب البيت الحقيقي هو " عبد الحق " تتأكد أنها عرفت هذا الأخير، ولم تعرف المصورّ على الرغم من رؤيتها له وقيام علاقة حب بينهما" وأني ما فتئت أعيش بمحاذاته منذ ذلك اليوم .. أشتم عطره، أطلع كتبه.. أستمع إلى موسيقاه، أجلس على أريكته.. أتحدث على هاتفه.. وأقع في حب بيته! وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت أكتشف آخر" (4).

ويعتاد الشخص على المكان إلى درجة رفضه لمغادرته، كما رفضت أم "حياة" مغادرة شقتها والعيش مع "حياة"، بعد رحيل "ناصر" (5).

وقد يصير المكان أهم من صاحبه؛ إذ يسعى رجال الشرطة لإنقاذ السيارة الرسمية، أكثر من سعيهم لإنقاذ عم "أحمد" الذي يحتضر (6).

(1) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 24.

(2) السابق، ص 174.

(3) السابق، ص 178.

(4) السابق، ص 329.

(5) ينظر، السابق، ص 228.

(6) ينظر، السابق، ص 111.

وكما يفرض المكان عاداته وتقاليده على سكانه، يظهر بينهم من يتمرد على هذه العادات، كما فعلت "حياة"، التي سعت جاهدة للتخلص من قيود المكان والتمرد عليها، فراحت تعارض بتصرفاتها طبيعته، تذهب لحضور فيلم في السينما، في مدينة لا تفعل نساؤها ذلك "ولكنني كنت أعي تماماً أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل قسنطينة، لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما"⁽¹⁾، ولم تفعل لتجنب تعليقاتهم سوى الدخول قبل بداية الفيلم والخروج قبل نهايته بربع ساعة⁽²⁾. كما تجلس وحيدة في مقهى، لتكون موضع استغراب الجميع⁽³⁾.

ومن غريب تصرفاتها أن تخرج في سيارة رسمية للتفرج على جسر⁽⁴⁾. وتظل كذلك إلى آخر الرواية، حيث تذهب لشراء سجائر في مدينة تستهجن أن تفعل النساء هذا "امرأة تجرؤ على اشتراء سجائر في قسنطينة، لا بدّ أنها على قدر من سوء الأخلاق.. أو على قدر من الجنون"⁽⁵⁾، وعلى الرغم من استغراب البائع واستهجانه لفعلها ترفض أن تخبره بأن السجائر ليست لها⁽⁶⁾.

أنسنة المكان

تؤنس "مستغامي" المكان هنا، كما فعلت في "ذاكرة الجسد"، وتجعله معادلاً للشخص، كما تشييء الإنسان، فيوحد المصورّ بينه وبين المكان حتى ليصير جزءاً منه، يسكن مدينة وتسكنه أخرى "أنا كالكتاب الذين يسكنون مدينة، كي يكتبوا عن أخرى. أسكن مدينة. لأتمكن من حب أخرى، وعندما أغادرها لا أدري أيهما كانت تسكنني وأيهما سكنت. أنا حالياً شقة

(1) مستغامي، فوضى الحواس، ص 45.

(2) ينظر، السابق، ص 45.

(3) ينظر، السابق، ص 68.

(4) ينظر، السابق، ص 107.

(5) السابق، ص 358.

(6) ينظر، السابق، ص 358.

شاغرة. غادرت قسنطينة عن حب.. وغادرتي هي عن خيبة"⁽¹⁾ فيصبح الإنسان هنا شقة فارغة، وتصير المدينة شخصاً يسكنه.

فللمكان روح ومزاج قد يوافق مزاج صاحبه وقد لا يوافق؛ فهو إنسان يشعر ويحس "أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثه روحها من ذبذبات. استشعرها منذ اللحظة الأولى"⁽²⁾. "أحببت هذا البيت: هندسته المعمارية تعجبي، وحديقته الخلفية، حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون.."⁽³⁾. فالبيوت معادلة للبشر "البيوت أيضاً كالناس. هنالك ما تحبه من اللحظة الأولى. وهنالك ما لا تحبه، ولو عاشرتة وسكنته سنوات"⁽⁴⁾.

وكما جعل "خالد" الرسام الجسر معادلاً له، تجعل "حياة" بيت الشاطئ في العاصمة معادلاً لها "هذا البيت يشبهني. نوافذه لا تطل على أحد. أثاثه ليس مختاراً بنية أن يبهر أحداً. وليس له من سر يخيفه على أحد"⁽⁵⁾.

الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث

تمتاز هذه الرواية بالإيقاع المكاني، كما امتازت بالإيقاع الحداثي والزمني؛ إذ تبدأ هذه الرواية وتنتهي في المكان نفسه، تبدأ بذهاب "حياة" إلى محل لبيع القرطاسية لشراء دفتر وأقلام، وتنتهي بذهابها إلى المحل ذاته، لشراء الأشياء ذاتها⁽⁶⁾.

وكما تبدأ أحداث الرواية بذهابها إلى السينما، ثم إلى المقهى بحثاً عن بطل قصتها، تذهب إلى المقهى ذاته في آخر الرواية بحثاً عن "عبد الحق" الذي تكتشف موته، ويصير المقهى مكاناً للفاجرة⁽⁷⁾.

(1) مستغامي، فوضى الحواس، ص 83.

(2) السابق، ص 140.

(3) السابق، ص 140.

(4) السابق، ص 140.

(5) السابق، ص 140.

(6) ينظر، السابق، ص 374.

(7) ينظر، السابق، ص 300.

ويتشابه البناء المكاني، هنا، مع نظيره في "ذاكرة الجسد"؛ حيث الأماكن العامة هي أماكن اللقاء الأولى بين "حياة" و "خالد" المصور، ينتقلان منها إلى أماكن خاصة، ليكون فراقهما في مكان عام أيضاً. فبينما تلتقي "حياة" بـ "خالد" المصور في السينما أولاً، ثم في المقهى، ثم تلتقيه مصادفة في شوارع العاصمة أمام بائع جرائد⁽¹⁾، ينتقلان إلى بيت "خالد"، المصور، الذي يشهد لقاءاتهما الحميمة، وتكون نهاية علاقتهما وآخر لقاء لهما في مقهى في العاصمة، على الرغم من امتلاك "خالد" لمفتاح بيته "بيننا وبين المتعة مفتاح شقة لا أكثر. ولكنني أرفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا وإلا فسيكون في هذا إهانة للحب"⁽²⁾.

وبينما تظهر مشاعر "حياة" تجاه عبد الحق، حين رأته أول مرة، في مقهى، تنتهي في المكان نفسه حيث تكتشف موته، وتشيعه للمقبرة.

عابر سرير

كما جمعت هذه الرواية بين شخص الروايتين "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"، وربطت بين أحداثهما، تجمع بين أماكن الروايتين، فبينما يكون التقاطب فيها بين باريس وقسنطينة، كما في "ذاكرة الجسد"، تطالعنا إشارة إلى بيت "حياة" على الشاطئ في العاصمة، الذي ورد في "فوضى الحواس"، ومحمية الصحفيين، حيث أقام "خالد" المصور، في الرواية نفسها⁽³⁾، كما ترد إشارة إلى تونس من خلال استذكار الرسام لأيام إقامته فيها⁽⁴⁾، وألمانيا التي سافر إليها "ناصر".

فيما عدا هذا، تكاد أماكن المدينتين، باريس وقسنطينة، تكون هي ذاتها التي في "ذاكرة الجسد"؛ إذ تجري الأحداث في باريس في بيت "خالد" الرسام، المطل على جسر (ميرابو) ونهر السين، ومقهى (ميرابو)، وقاعة عرض رسوماته والمقهى المجاور لها، والمطار، يضاف

(1) ينظر، مستغانمي، فوضى الحواس، ص 148.

(2) السابق، ص 323.

(3) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 70.

(4) ينظر، السابق، ص 133.

إليها شقة "مراد" صديق "خالد" المصور، وبعض الأحياء المغربية في فرنسا⁽¹⁾، والمستشفى حيث يرقد "خالد" الرسام "زيان". أما قسنطينة، فتكون القرية المنكوبة، التي التقط المصور فيها صورته، المكان الرئيسي فيها⁽²⁾.

حضور المكان وغيابه

تنهج "مستغانمي" في بنائها للمكان هنا، النهج ذاته الذي نهجته في "ذاكرة الجسد"؛ إذ تراوح بين مكان حاضر وآخر غائب متذكر، وكما هناك تجري معظم الأحداث في باريس، وقليل منها في قسنطينة والعاصمة، ومع ذلك تظل قسنطينة المكان الحاضر على الرغم من غيابه؛ ذاك أن "المكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم إنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنا أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة"⁽³⁾.

فبينما تكون باريس المكان الحاضر في الفصل الأول، حيث يلتقي "خالد" المصور "بحياة" في بيت "خالد" الرسام، تكون قسنطينة المكان المتذكر، وتحديدًا مقهى "العودة" الذي ورد في "قوضى الحواس"، حيث التقى فيه المصور بـ "حياة" لأول مرة، كما يستذكر سرير المرض الذي رقد عليه إثر إصابته عام 1988.

ويبدأ تسلسل الأحداث، في الفصل الثاني، لتكون قسنطينة هي المكان الحاضر، حيث بلغ المصور نبأ حصوله على الجائزة، وتكون القرية المنكوبة التي التقط فيها صورة لصبي هي المكان المتذكر⁽⁴⁾، ويعيده حال القرية وغيرها من قرى جزائرية، الآن، إلى حالها في السبعينيات

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 229.

(2) ينظر، السابق، ص 31.

(3) باشلار، جاستون: جماليات المكان، ص 87.

(4) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 29.

من القرن العشرين⁽¹⁾. ثم تتحول القرية إلى مكان حاضر، يعود إليها المصور بحثاً عن الصبي لكنه لا يجده.

وكما في "ذاكرة الجسد"، تكون قسنطينة حاضرة غائبة، فبينما يقيم فيها "خالد" المصور، يستذكر حالها في الزمن الماضي، حيث غرفة نومه مقابلة لغرفة نوم المرأة البولندية التي أحبها⁽²⁾.

ولا تكون قسنطينة مكاناً حاضراً إلا في هذا الفصل؛ إذ تصبح باريس، بدءاً من الفصل الثالث، بعد سفر المصور إليها لنيل الجائزة، مكان الأحداث. وتكون العاصمة الجزائرية مكاناً غائباً مستحضراً؛ فبينما يقيم المصور في باريس، يستذكر محمية الصحافيين التي أقام فيها⁽³⁾ وفيلا "حياة" على الشاطئ المقابل⁽⁴⁾.

يغادر المصور، في الفصل الرابع، الفندق وقيم في بيت "زيان" مع (فرانسواز)، وتظل الجزائر كلها المكان الغائب الحاضر؛ حيث تعيده وردة القرنفل، المعلقة في أسنان رؤوس الخنازير المذبوحة، إلى وطنه في السبعينيات، يوم كان الأوروبيون يقصدونه لاصطياد الخنازير⁽⁵⁾.

ويزور "خالد" المصور، في الفصل الخامس، "زيان" ليؤكد هذا أن قسنطينة لا زالت حية داخله على الرغم من غيابها "كذلك الأشياء التي فقدناها. والأوطان التي غادرناها والأشخاص الذين اقتلعوا منا. غيابهم لا يعني اختفاءهم"⁽⁶⁾. كما يستحضر "زيان" الحدود الجزائرية التونسية

(1) ينظر، مستغامي، عابر سرير، ص 30.

(2) ينظر، السابق، ص 45.

(3) ينظر، السابق، ص 69.

(4) ينظر، السابق، ص 70.

(5) ينظر، السابق، ص 90.

(6) السابق، ص 111.

حيث خط موريس المكهرب⁽¹⁾. ويستحضر المصور جامعة قسنطينة، التي أصدرت فتوى بعدم دفن "ياسين" في الجزائر⁽²⁾.

ولشدة غربة المصور في باريس، يستذكر بيته الزوجي في قسنطينة⁽³⁾، وبيت "عبد الحق" الذي يهرب إليه من بيت الزوجية⁽⁴⁾، والبيت العربي الشاسع الذي كان والده يهرب إليه عشيقاته⁽⁵⁾، ومحمية الصحافيين⁽⁶⁾.

ويتتبع في تنقله بين الأمكنة خطأ الرسام؛ إذ ينتظر، في الفصل السادس، "حياة" في الرواق الفني، ويأخذها إلى مقهى (ميرابو)⁽⁷⁾ ثم إلى بيت الرسام⁽⁸⁾.

وتظل قسنطينة المكان المتذكر، فرغد العيش في باريس يعيده دائماً إلى بؤسه فيها؛ حيث تضطر أم "ناصر" لمغادرتها كي ترى ابنها⁽⁹⁾. كما تستذكر "حياة"، في الفصل السابع، لدى رؤيتها لبرج (إيفيل)، جسور قسنطينة وانتحار جدها من على جسر "سيدي راشد"⁽¹⁰⁾.

ويعود المصور، بعد موت "زيان" إلى محتويات بيت "عبد الحق"⁽¹¹⁾، وأشياء والده وغرفة نومه⁽¹²⁾. ويستحضر "زيان" قسنطينة، وتحديداً بيت ابن أخته الذي قتل فيه⁽¹³⁾. ويكون

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 140.

(2) ينظر، السابق، ص 163.

(3) ينظر، السابق، ص 173.

(4) ينظر، السابق، ص 178.

(5) ينظر، السابق، ص 173.

(6) ينظر، السابق، ص 179.

(7) ينظر، السابق، ص 186.

(8) ينظر السابق، ص 196.

(9) ينظر، السابق، ص 197.

(10) ينظر، السابق، ص 223.

(11) ينظر، السابق، ص 237.

(12) ينظر، السابق، ص 239.

(13) ينظر، السابق، ص 239.

بيت "زيان" حاضراً ومتذكراً في آن؛ حيث يستذكر المصور، لدى رقصه وسط الخراب في هذا البيت، ما فعله "زيان" في المكان نفسه⁽¹⁾.

وهكذا تظل قسنطينة حاضرة في روح أبنائها على الرغم من غيابها وسفرهم عنها، لا يشغلهم عن بؤسها جمال باريس.

رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث

تكاد كل من قسنطينة وباريس تحمل الدلالة التي حملتها في "ذاكرة الجسد"؛ ذلك أن المصور عاشق لقسنطينة كـ "خالد" الرسام، بيد أن عشقه لهذه المدينة لا يمنعه من رؤية قبحها، فيؤكد أنها مدينة القمع والفاجرة كبقية المدن العربية⁽²⁾، لا يأمن فيها الصحافي على نفسه؛ حيث استشرى القتل بينهم⁽³⁾. بيد أن الموت يصنع حياة، وبشاعة الجريمة تصنع جمال صورة تفوز في باريس⁽⁴⁾؛ فتصويره للموت في وطنه قاده إلى المجد في باريس، كما كان الأمر الأمر بالنسبة للرسام.

وتكون قسنطينة مكان الفاجعة بالنسبة لـ "خالد" المصور، يفقد فيها "حياة" التي اكتشف حبها لـ "عبد الحق"، فيقرر الانسحاب من حياتها، كما تفشل فيها علاقته الزوجية. بيد أنه، وعلى الرغم من فجاجعة فيها، يظل وفيّاً لها، يشعر بالاعتراب بعيداً عنها، تظل أمّاً رغم قسوتها "قسطنطينة.. آه الميمة جيتك بيه. صغيرك العائد من براد المنافي، مرتعداً كعصفور ضميه"⁽⁵⁾، فتظل وطناً يزيد البعد قيمة⁽⁶⁾.

وعلى الرغم من انتهاء أحداث "ذاكرة الجسد" بعودة "خالد" الرسام إلى قسنطينة لدفن أخيه، وعزمه على البقاء فيها، نجده قد غادرها إلى باريس، بعد تأكيد دلالة الفاجعة لهذه المدينة،

(1) ينظر، مستغانمي، عابر سرير، ص 277.

(2) ينظر، السابق، ص 9.

(3) ينظر، السابق، ص 69.

(4) ينظر، السابق، ص 31.

(5) السابق، السابق، ص 312.

(6) ينظر، السابق، ص 112.

إثر مقتل ابن أخيه فيها على أيدي الإرهابيين، فلم يعد يزرها مفضلاً للبقاء في باريس ولا يعود إليها إلا جثة " لم أعد أتردد على قسنطينة. لم يبق لي فيها أحد ولا شيء. آخر مرة زرتها منذ سنة ونصف لأحضر جنازة ابن أخي حسان، شعرت أنها مدينة لم تعد تصلح إلا صورة على بطاقة بريدية أو جسراً على لوحة. بدت لي جسورها هرمة تعب، كأنها شاخت وتساقت عنها حجارتها"⁽¹⁾.

ولا تختلف رؤية "ناصر" لها عن هؤلاء، بعد أن اضطر للرحيل عنها كي ينجو بحياته "تصور أن تتحمل عجوز في سنها مشقة السفر لترى ابنها، لأن وطنه مغلق في وجهه وعليها أن تختار أتريده ميتاً أم مشرداً"⁽²⁾.

وتكون باريس مكاناً للقاء، يلتقي فيها "خالد" المصور بـ "حياة" بعد قطيعة دامت سنتين⁽³⁾، كما يلتقي بـ "خالد" الرسام، ويتعرف عليه ويصادقه، ويلتقي فيها "ناصر" بأمه⁽⁴⁾. ورغم ذلك تظل غربة يفتقد فيها هؤلاء أمان الوطن وحنانه "مدينة برغبات صاخبة تنتظر، سلال معدنية تلاحقك لتقذف بك نحو قاطرات الميترو، فتختلط بالعابرين والمسرعين والمشردين"⁽⁵⁾؛ فرغم ما منحته باريس لـ "خالد" المصور من مجد لا يرى جمالها، بل بشاعة بشاعة ما فعله أهلها بوطنه، فيكره نهر السين الذي لم يكن أميناً على أرواح الجزائريين في تشرين أول 1961⁽⁶⁾، فلا يستطيع الاندماج فيها، وتظل قسنطينة شحاً يطارده ويحيا داخله " يخطئ من يعتقد أننا عندما ندخل مدناً جديدة نترك ذاكرتنا في المطار. كل حيث يذهب، يقصد مدينة محملاً بأخرى، ويقوم مع آخرين في مدن لا يتقاسمها بالضرورة معهم، ويتحول في خراب

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص 167.

(2) السابق، ص 194.

(3) ينظر، السابق، ص 158.

(4) ينظر، السابق، ص 194.

(5) السابق، ص 52.

(6) كان أن خرج 30000 جزائرياً، في 17 (أكتوبر) تشرين أول 1961، في مظاهرة مسالمة في فرنسا، للمطالبة برفع حظر التجول المفروض على الجزائريين، فألقى البوليس الفرنسي العشرات منهم موثوق في الأطراف في نهر السين، فمات الكثيرون غرقاً، وظلت أذيتهم تطفو على وجه هذا النهر. ينظر مستغانمي، عابر سرير، ص 58، 101.

وحده يراه⁽¹⁾. كما يرى "خالد" الرسام أن باريس تؤكد اغترابه لا أكثر "الغربة ليست محطة .. إنها قاطرة أركبها حيث الوصول الأخير، قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها. بلد كلما احتضنتك، ازداد الصقيع في داخلك. لأنها في كل ما تعطيك تعيدك إلى حرمانك الأول. ولذا تذهب نحو الغربة لتكتشف شيئاً.. فتكتشف باغترابك"⁽²⁾.

وبينما يفضلها "مراد" على وطنه، مؤكداً أن لا خوف فيها على البريء⁽³⁾، لا يرى "ناصر" فرقاً بين باريس وقسنطينة، فكلاهما غربة تطارده "في الجزائر يبحثون عنك لتصفيتك جسدياً. عذابك يوم زمن اختراق رصاصة، في أوروبا بذريعة إنقاذك من القتلة يقتلونك عرياً كل لحظة... أنت عار ومكشوف ومشبوه بسبب اسمك، وسحنتك ودينك.."⁽⁴⁾. فالجزائري مطارّد مطارّد في نظره، وكل مكان يشكل موتاً بلون مختلف "نحن نفاضل بين موت وآخر، وذل وآخر، لا غير"⁽⁵⁾.

وإذا كان الرسام قد حاول أن يصنع من باريس وطناً كما ذكرنا في "ذاكرة الجسد"، تظل في نظر المصور غير صالحة لذلك "أثناء تفضيلك لوطن بديل، تصبح الغربة فضفاضة عليك، حتى لتكاد تخالها برنساً. غربة كوطن، وطن كأنه غربة. فالغربة يا رجل فاجعة يتم إدراكها على مراحل"⁽⁶⁾. ويظل المصور والرسام و "حياة" و "ناصر" غرباء مشردين في الأمكنة كلها.

وتتغير دلالة المكان بتغير الأحداث، فيتحول بيت "زيان" من مكان للقاء بين "حياة" و "خالد" المصور، بعد فراق سنتين "إلى مكان للفاجعة بعد موت "زيان" "في ذلك المكان. رأيت حياة لأول مرة بعد عامين من القطيعة. كيف لمكان أن يجمع في ظرف أيام، الذكرى الأجمل ثم

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص93.

(2) السابق، ص 110.

(3) ينظر، السابق، ص119.

(4) السابق، ص120.

(5) السابق، ص120.

(6) السابق، ص243.

الأخرى الأكثر ألماً؟ مرة لظنك أنك استعدت فيه حبيباً، مرة لإدراك في ما بعد أنك فقدت فيه وطناً⁽¹⁾.

علاقة الشخصية بالمكان

تعنى "مستغامي"، هنا أيضاً، بما يقيمه الشخص من علائق مع المكان، وبما يجري بينهما من تأثير وتأثر متبادل، فالمكان يشعر بصاحبه كما يشعر صاحبه به، ومن ذلك شعور المصور، رغم غربته في باريس، بدفء القاعة التي عرضت فيها رسومات جزائرية، وكأن اللوحات التي رسمت عليها أماكن من الوطن، حولت غربته المكان إلى دفء وألفة⁽²⁾. ويغدو المكان بما فيه من أشياء، وسيلة للتعرف على صاحبه، فيلجأ المصور إلى قراءة الرسام من خلال أمكنته وأشياءه "كان السرير في ذلك الموعد الأول مزدحماً بأشباح من سبقوني إليه، ووحدني كنت أشعر بذلك محاولاً استنطاق ذاكرته"⁽³⁾، ويكتشف من خلال لوحات الرسام، أنه ابن قسنطينة "إنه حتماً أحد أبناء الصخرة وعشاقها المسكونين بأوجاعها"⁽⁴⁾، فيؤثر المكان في طريقة تفكير ساكنه وسلوكه، ويغدو تصرفه متوقفاً، ولأن المكان يؤثر في ساكنيه حيث أن "مجرد الإشارة إلى المكان كافي له لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما"⁽⁵⁾، يؤكد المصور أن "خالد بن طوبال "بطل رواية" رصيف الأزهار لم يعد يجيب "لو لم يكن قسنطينياً لما فكر في الانتحار " شخص غيره كان فكر في طريقة أخرى للموت، لكن القسنطيني الذي أمه صخرة وأبوه جسر، يولد بعاهة روحية، حاملاً بذرة الانتحار في جيناته، مسكوناً بشهوة القفز نحو العدم، وتلك الكأبة الهائلة التي تغريك بالاستسلام للهاوية"⁽⁶⁾. حتى ليغدو الحب القسنطيني مختلفاً عن غيره؛ فقد كان المصور متطرفاً في مشاعره كالجسر، لا يقبل الحلول الوسطى،

(1) مستغامي، عابر سرير، ص 256.

(2) ينظر، السابق، ص 53.

(3) السابق، ص 87.

(4) السابق، ص 55.

(5) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 30.

(6) مستغامي، عابر سرير، ص 149.

يترك "حياة" قبل أن تتركه "أما كنت ابن قسنطينة حيث الجسور طريقة حياة وطريقة موت..
وحب!"⁽¹⁾.

وفي تراجيديا الحزن القاهر، وأمام فلسفة الموت، وتبدل الأشخاص العابرين في المكان
الواحد، يرى المصور أن المكان أهم من الشخص وأكثر بقاء منه، فالشخص عابر والمكان
ثابت، فيرى أن الأشياء شيأته "لقد شيأنتني، وإذا بي الشيء العابر بها.. كغيري. وهي الكائن
المقيم الثابت الشاهد علي"⁽²⁾. وهو ما توصل إليه الرسام أيضاً⁽³⁾.

وكما تشييء "مستغانمي"، في روايتها، الإنسان، تؤنسن المكان، فيغدو تمثال
(فينوس) معادلاً لـ "خالد" الرسام، فهي الأكثر عطباً منه، وعلى الرغم من ذلك هي الأنثى
الأشهى، وكأنه يؤكد باقتنائه لهذا التمثال، أنه الأفضل رغم عطبه، كما يرى "خالد" المصور⁽⁴⁾.
فالمكان هنا كما في "ذاكرة الجسد" بطل يشارك في القصة كما يؤكد المصور "دوماً كانت
الجسور ثالثاً.."⁽⁵⁾.

الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث

تبدو حركة الأبطال في هذه الرواية موقّعة أيضاً؛ إذ يتردد "خالد" المصور على الأماكن
ذاتها التي زارها "خالد" الرسام، ويمارس السلوك ذاته، تقريباً، وكأن للمكان سلطة على صاحبه
" مقتفياً أثره في الأسرة والشوارع والمعارض والمقاهي. كنت أضاجع نساءه في سرير كان
سريره. أعطي مواعيد في المقهى الذي كان يرتاده... "⁽⁶⁾.

(1) مستغانمي، عابر سرير، ص 95.

(2) السابق، ص 101.

(3) ينظر، السابق، ص 147.

(4) ينظر، السابق، ص 99.

(5) السابق، ص 219.

(6) السابق، ص 103.

ومن ذلك أيضاً زيارته للرواق الفني وانتظاره مجيء "حياة" كما فعل الرسام في "ذاكرة الجسد"⁽¹⁾. ورقصه في صالون "زيان" وسط الخراب بعد موته، كما فعل "زيان" في المكان ذاته، إثر موت أخيه⁽²⁾.

وكما في الروايتين السابقتين يكون اللقاء في مكان عام؛ إذ يلتقي المصور بـ (فرانسواز) في رواق فني، ويلتقي بـ "زيان" في مشفى، وعند بلوغ العلاقة ذروتها، تنتقل إلى مكان خاص، فيقيم المصور في بيت "زيان" ويضاجع (فرانسواز)، كما يلتقي في البيت نفسه بـ "حياة" التي التقاها لأول مرة، بعد سنتين، في رواق فني أيضاً، ويكون الوداع ونهاية لقائه بها في مكان عام، في مطار باريس.

المكان عند "العيلة"

غزل الذاكرة

يكون للمكان في روايات "العيلة" دور بطولي، أيضاً؛ فلا يفرغ القارئ من قراءة "غزل الذاكرة" إلا ومدينة القدس وقرية العثمانية⁽³⁾، الواقعة على مشارفها الغربية، عالقتان في ذهنه. كما ينشابه بناؤه للمكان مع بناء "مستغامي" له، الأمر الذي سنعمل على تجليته.

أماكن الرواية

تكثر الأماكن، في هذه الرواية، ويتشعب الحديث عنها، وتكاد مدينة القدس وقرية العثمانية تستحوذان على الأحداث، التي تقع في أماكن محددة منهما، ففي القدس تطالعنا ساحة

(1) ينظر، السابق، ص 158.

(2) ينظر، السابق، ص 277.

(3) العثمانية، اسم أطلقه الكاتب على قرية "أبو غوش" الموجودة فعلاً غربي القدس، وتمتاز بكل ما ورد عن العثمانية في هذه الرواية، وقد لجأ إلى تغيير اسمها، كما أشار في اتصال هاتفي أجريناه معه بتاريخ 2005/1/3، ليأخذ المكان البعد الزمني العثماني، وكي يتلبس بالمأخذ التاريخي، فيكون الاسم رمزياً، أما القرية ذاتها فلها وجود حقيقي كما يؤكد.

المحطة المركزية، في القدس الغربية⁽¹⁾، وساحة الجامعة الرئيسية⁽²⁾، وكافيتيريا الجامعة وأسوارها⁽³⁾، وعمارة (لاوترمان) حولها⁽⁴⁾، وقاعة

المحاضرات،⁽⁵⁾ وغابة الجامعة⁽⁶⁾ ومعهد الآثار التابع لها⁽⁷⁾. يضاف إليها المحكمة الشرعية⁽⁸⁾، وبيت "نبيل" حول أسوار القدس⁽⁹⁾، وفرن الخطاب، ومغارة "سليمان"⁽¹⁰⁾، إضافة إلى أسوار القدس وأبوابها السبع والمسجد الأقصى⁽¹¹⁾. ويطلعنا في قرية العثمانية بيت "عايدة" والمستعمرة اليهودية المجاورة له⁽¹²⁾، وبيت عم "مصطفى"⁽¹³⁾.

ومن أماكن الرواية الأخرى، قليلية مدينة "نبيل" التي يسكن في إحدى قرأها، حيث مقام النبي (اليشع)⁽¹⁴⁾، ومغارة رومانية يهاجرون إليها، وبيروت وأمريكا وكذلك استنبول حيث هضاب الأناضول والقفقاس ودياربكر، وبحر (الدردينيل) أو (البسـفور)، وقصر (الدولما بهجة) وحديقته⁽¹⁵⁾، وشاطئ بحر مرمرة. كما ترد إشارة عابرة إلى مدن فلسطينية أخرى مثل رام الله⁽¹⁶⁾، وجنين⁽¹⁷⁾.

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 29.

(2) ينظر، السابق، ص 62 .

(3) ينظر، السابق، ص 78.

(4) ينظر، السابق، ص 89.

(5) ينظر، السابق، ص 79.

(6) ينظر، السابق، ص 118.

(7) ينظر، السابق، ص 82.

(8) ينظر، السابق، ص 55.

(9) ينظر، السابق، ص 87.

(10) ينظر، السابق، ص 47.

(11) ينظر، السابق، ص 85.

(12) ينظر، السابق، ص 26.

(13) ينظر، السابق، ص 26.

(14) ينظر، السابق، ص 48.

(15) ينظر، السابق، ص 95.

(16) ينظر، السابق، ص 164.

(17) ينظر، السابق، ص 24.

حضور المكان وغيابه

يفتت "العيلة" المكان، ويلجأ إلى تقطيعه كما فعلت "مستغامي"؛ فلا يلتزم بمكان واحد لأحداث روايته، بل يراوح بين مكان حاضر وآخر غائب تستحضره الذاكرة. وتبلغ ذروة تشابك الأمكنة وتقطيعها في الفصول الثلاثة الأولى التي كانت، كما أشرنا، هي الأكثر تداخلاً في بنائها الزمني، نظراً لعدم تسلسل الحاضر الروائي فيها.

تشكل كافيتيريا الشروق المكان المؤطر لأحداث الرواية، كما بيت العائلة في "ذاكرة الجسد"، يستحضر "نبيل" فيها أمكنة الرواية الأخرى، بشكل منقطع وغير منتظم في الفصول الثلاثة الأولى، ثم يداخل، بدءاً من الفصل الرابع، بين المكان الحاضر والغائب.

وتكون الكافيتيريا مكاناً حاضراً وغائباً في الوقت نفسه، كما كان بيت العائلة، حيث يجلس فيها "نبيل" بعد عشرين عاماً على آخر لقاء جمعه بـ "عايده"، ويستحضر حالها قبل هذه السنوات "الكافيتيريا بعقريتها وعبقها شهدت ذات مرة لقاءنا العاصف"⁽¹⁾.

وتكون المحطة المركزية، في القدس الغربية، التي التقى فيها "نبيل" بـ "عايده" للمرة الأولى، المكان المستحضر هنا⁽²⁾، كما يشير "نبيل" إلى استحضاره مع "عايده"، في لقاءهما في الكافيتيريا قبل عشرين عاماً، لأماكن مختلفة مثل استحضار "عايده"، في ذلك الزمن، لقريتها العثمانية في سني الخمسينيات موضحة من خلال ذلك حال القرى الفلسطينية في تلك الفترة⁽³⁾. وتستحضر أمريكا، مكان طفولتها، حيث سافر والدها للدراسة⁽⁴⁾، وتعود إلى (شكودرا) الموطن الأصلي لأهلها الذي هجروه إلى القدس⁽⁵⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص7.

(2) ينظر، السابق، ص13.

(3) ينظر، السابق، ص14.

(4) ينظر، السابق، ص16.

(5) شكودرا: هي اسم الموطن الأصلي لعائلة "عايده"، في استنبول، حيث كانوا هناك، ثم قرروا الارتحال منها إلى القدس

القدس نظراً لقدسيتها، ينظر، السابق، ص17.

ويستحضر "نبيل"، في الفصل الثاني، العثمانية وتحديداً بيت عم "مصطفى" الذي جعله محطة للوصول إلى "عايده"⁽¹⁾، ويعود بذاكرته إلى حوارهِ مع جده واستحضار الأخير لأرضه وكوشانها الذي سرقه منه "أبو جميز"⁽²⁾، كما يتذكر "نبيل" قريته التي هرب منها⁽³⁾.

وتكون الجامعة العبرية والمحطة المركزية⁽⁴⁾، وتحديداً مغارة "سليمان" التي زارها "نبيل" مع "عايده"، في الفصل الثالث⁽⁵⁾، المكان المستحضر. ويستذكر "نبيل"، أيضاً، قريته قرب قلقيلية⁽⁶⁾، وزيارة أمه وهي حبلى به لمقام النبي (اليشع)⁽⁷⁾. ثم يعود مجدداً إلى الجامعة⁽⁸⁾، والمغارة الرومانية التي رحل إليها مع أهل قريته⁽⁹⁾، كما يأتي "نبيل" على ذكر بيروت التي سافر إليها لتلقي العلم⁽¹⁰⁾، والسجن الذي سجن فيه⁽¹¹⁾.

تتسلسل الأحداث بدءاً من الفصل الرابع، وتكون الجامعة العبرية والمحطة المركزية في القدس، المكان الحاضر، المسترجع أصلاً من خلال الكافيتريا كما أشرنا، حيث رحلات "نبيل" الأولى للجامعة "أذكر زغلة تفاصيل رحلاتي الأولى من باب الزاهرة إلى مباني الجامعة في عين كارم"⁽¹²⁾، ورؤيته لـ "عايده" في المحطة المركزية. وتكون ساحة الجامعة مكان لقائهما⁽¹³⁾، كما يزوران معاً معهد الآثار التابع لها ومن ضمنه المتحف العبري⁽¹⁴⁾، ويعود منها

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 26.

(2) ينظر، السابق، ص 42.

(3) ينظر، السابق، ص 43.

(4) ينظر، السابق، ص 53.

(5) ينظر، السابق، ص 47.

(6) ينظر، السابق، ص 61.

(7) ينظر، السابق، ص 54.

(8) ينظر، السابق، ص 62.

(9) ينظر، السابق، ص 67.

(10) ينظر، السابق، ص 68.

(11) ينظر، السابق، ص 71.

(12) السابق، ص 76.

(13) ينظر، السابق، ص 89.

(14) ينظر، السابق، ص 82، 83.

إلى بيته حول أسوار القدس⁽¹⁾، ويزور المحكمة الشرعية لتأصيل القلادة⁽²⁾، وكذلك فرن الخطاب، الذي يغدو مكاناً حاضراً وغائباً يراه، الآن، لحظة تأصيل القلادة مهجوراً معتماً، ويستذكر حالة أيام " عمر بن الخطاب " الذي كان يوزع خبزه على الفقراء " اعتاد " عمر بن الخطاب " ارتياده لتوزيع الخبز الساخن على فقراء القدس وساكنيها. أدلّفه من تشققات بابه الخشبي المغلق منذ عقود. تنكشف لي حجرات من زمن حجري وهاج تعايش عتمة الراهن⁽³⁾.

وبينما تكون القدس، في هذا الفصل، مكاناً حاضراً، يستحضر "نبيل" استنبول آخر معاقل الخلافة، ويرتحل إليها بذهنه، لتصير مكاناً حاضراً في خياله، ينتقل بين أماكنها، ورغم ذلك تظل القدس حاضرة على الرغم من غيابها "استشرافي لبقعة أخرى في آفاق التاريخ لا يقودني إلى استبدال المقدس"⁽⁴⁾، بل تسيطر عليه إلى درجة توحدته معها في مدينة أخرى "أترك أسوار القدس حياً وشغفياً، أتوحد بها في مكان آخر غير مكانها، مكان لفه السواد الحالك منذ عقود"⁽⁵⁾.

ويعاني من الغربة في استنبول، فيقرر العودة إلى القدس⁽⁶⁾. فغياب المكان لا يعني اختفائه من ذهن صاحبه؛ تظل القدس حاضرة في ذهن "نبيل" رغم ارتحاله إلى استنبول، كما ظلت قسنطينة حاضرة في ذهن "خالد"، في أثناء إقامته في باريس، مع فارق كون الارتحال هنا ذهنياً وليس حقيقياً كما هناك.

وتظل القدس المكان الحاضر، في الفصل الخامس، يبحث "نبيل" في شوارعها عن "عايده" التي تسافر إلى أمريكا. وتغدو أمريكا مكاناً غائباً تستحضره "عايده" بعد عودتها، في لقاءها مع "نبيل" في مقهى الشروق، " ونحن جالسان، بعد طول فراق، في مقهى أحببت فيه اسمه وهدوءه، وذاكرته التي جمعتني بك غير مرة "⁽⁷⁾ فتستذكر غرفة الفندق المجاور لجامعة

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 84.

(2) ينظر، السابق، ص 85.

(3) السابق، ص 85.

(4) السابق، ص 93.

(5) السابق، ص 93.

(6) ينظر، السابق، ص 96.

(7) السابق، ص 113.

(أوهايو)⁽¹⁾ حيث حلمت بـ "نبيل"⁽²⁾، ومطار (هيثرو)⁽³⁾، ومطار (بن غوريون) الإسرائيلي في رحلة العودة⁽⁴⁾.

وتظل القدس، في الفصل السادس، المكان الحاضر، وتغدو عمان مكاناً متذكراً، حيث ارتحل إليها والد "نبيل" ليحضر له تعويضاً مالياً عن سجنه وفصله من عمله⁽⁵⁾.

وتكون القدس، في هذا الفصل، كما قسطنطينية، مكاناً حاضراً ومتذكراً في آن؛ فعلى الرغم من وجود "نبيل" فيها الآن، يستعيد حالها سابقاً، أيام زيارته لـ "محمود الأقطش" المقيم في تل زعترة، الذي يستذكر بدوره جبال ترمسعيا حيث كان يخدم في جيش العسلي سابقاً⁽⁶⁾.

كما يستذكر "نبيل" حجرة جدته في بلدته في ققليلية⁽⁷⁾، وتستعيد "عايده" ما جرى لها في مطار (بن غوريون)⁽⁸⁾.

وإثر اغتصاب "عايده" في مدينة القدس، على مشارف العثمانية، يغادرها "نبيل" لتصير بلدته في ققليلية المكان الحاضر⁽⁹⁾. ثم تنتقل الأحداث إلى مدينة السلام في بيت لحم حيث وضع فيها "جاد" طفل "عايده"⁽¹⁰⁾. وتعود كافيتريا الشروق مكاناً حاضراً في آخر الرواية، يلتقي فيها "نبيل" و "نظام"، وتكون غرناطة المدينة التي نشأت فيها "عنايات" مكاناً مستحضراً⁽¹¹⁾.

وهكذا يتشابه "العيلة" في بنائه للمكان مع بناء "مستغانمي" له في "ذاكرة الجسد"؛ إذ ينتقل "نبيل" من مكان رئيسي مؤطر للأحداث، إلى أماكن الرواية الأخرى، التي تنقسم بدورها إلى

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 103.

(2) ينظر، السابق، ص 101.

(3) ينظر، السابق، ص 103.

(4) ينظر، السابق، ص 106.

(5) ينظر، السابق، ص 125.

(6) ينظر، السابق، ص 130.

(7) ينظر، السابق، ص 143.

(8) ينظر، السابق، ص 145.

(9) ينظر، السابق، ص 149.

(10) ينظر، السابق، ص 154.

(11) ينظر، السابق، ص 156.

مكان حاضر وآخر غائب مستحضر. فبينما تكون كافيتريا الشروق المكان المؤطر، تكون القدس مكاناً حاضراً، يعود من خلاله كل من "نبيل وعائده" إلى مكان ماضٍ، تعود هي إلى أمريكا مهد طفولتها، وقريتها العثمانية التي هي جزء من القدس. ويعود هو إلى بلدته قلقيلية حيث طفولته وزياراته لمقامات الأولياء، وإلى بيروت مكان دراسته.

فهناك مكان حاضر يجوب كل من "نبيل" و "عائده" في أرجائه، ومكان متذكر حاضر في الذهن والقلب لا يفارق صاحبه.

رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث

تتغير دلالة المكان عند "العيلة"، كما هو الأمر عند "مستغامي"، وتختلف رؤية الشخصية له بمرور الزمن، وتبعاً لما يجري فيه من أحداث، فبينما يكون مصدراً للبهجة والسعادة ساعة اللقاء، يتحول إلى جحيم وعقاب للشخصية عند اقترانه بالغياب، فيصير المكان الواحد وطناً وغربة، نعيماً وجحيماً.

وتلقي القضية الفلسطينية، في روايات "العيلة"، بظلالها على المكان فيكتسب خصوصيته منها، ويكون ما فعله الاحتلال الصهيوني في المكان عاملاً أساسياً في تغيير حاله، وبالتالي تغيير نظرة الشخصية إليه. فكما غير الاحتلال الفرنسي معالم الجزائر وطارد أبناءها في وطنهم في "ذاكرة الجسد"، الأمر الذي لم ينته بعد الاستقلال، بل بات المطارذ جزائرياً منهم، وازدادت غربتهم، ما دفعهم للرحيل، كما فعل "خالد"، يغير الاحتلال الصهيوني معالم المكان هنا، ليغدو شاهداً على تحولات التاريخ والزمن كما يرى "نبيل" "كانت قريتك العثمانية التي تقع على مشارف القدس غرباً شاهداً على تحولات ثقافية وتاريخية أعمق"⁽¹⁾؛ فقد غير الاحتلال معالم هذه القرية وغيرها من القرى والمدن الفلسطينية عام 1948 "كانت سني الخمسينيات من هذا القرن النكد بأحداث عصبية على قريتنا وباقي القرى والمدن الفلسطينية حيث أظن

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 12.

الإسرائيليون في فرض حصارات مناطقية على كل قرية ومدينة بعد تهجير الكثير من سكانها"⁽¹⁾.

وقد أدى الاعتداء الصهيوني على المكان، بتهجير أهله وتوطين اليهود بدلاً من السكان الأصليين، أدى إلى مواقف متباينة لهذه القرى، فمنها من هادن وتعايش مع الاحتلال، خاصة بعد مذبحه "دير ياسين"، كما فعلت العثمانية، إلى درجة إغلاق مساجدها حفاظاً على مشاعر اليهود⁽²⁾. ومنها من هجرها أهلها خوفاً، كما فعل أهل "نبيل"، ليعودوا إليها بعد شهر وقد تغيرت وآلت إلى أسوأ حال "عدنا إلى بلدتنا من رحلة منفي داخلي استغرقت شهراً ونيفاً. وجدناها في أسوأ حال وأذله بعد مدهمتها من الغرباء، سرقوا كل شيء من بيوتنا إلا جثث الأدميين القتلى أو الحيوانات النافقة أو الطيور المتعفنة"⁽³⁾.

فقد بذل اليهود قصارى جهدهم لتغيير معالم المكان الفلسطيني، لاجتثاثه من الذاكرة، ولم تسلم منهم حتى مقامات الأولياء التي أزالوا بعضها "وأنا أرى أن مسقط رأسي محاطاً بثلاثة مقامات اثنان مازالا قائمين وثالث اجنتته جرافات السلطة الإسرائيلية إثر قيامها"⁽⁴⁾.

ويكمل العملاء ما بدأه اليهود، فيسرقون وينهبون كما فعل "أبو جميز"⁽⁵⁾. ويتحول الوطن نتيجة لذلك إلى غربة، ويقرر "نبيل" الارتحال إلى بيروت، كما ارتحل "خالد" إلى باريس في "ذاكرة الجسد"، لإكمال دراسته، وبحثاً عن حريته التي افتقدها في وطنه؛ فقد كانت ملجأً للثوار كانت بيروت، كما قال محمود درويش بعد ذلك خيمتنا الأخيرة، نجمتنا الأخيرة، كنت أرى بها كل نساء الأرض وحواري السماء .. بيروت امرأة من ذهب ليس عسماً، يطلبها

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص14.

(2) ينظر، السابق، ص20.

(3) السابق، ص67.

(4) السابق، ص54.

(5) ينظر، السابق، ص67.

حنماً كل محبي الحياة والحرية، تتسع كما حدث ذات يوم، لكل طيف سياسي أو اجتماعي يسعى إليها بحواسه أو عقله⁽¹⁾.

بيد أن هذه المدينة لم تزد الفلسطينيين إلا اغتراباً؛ فقد تأكد فيها اختلافهم وعريهم، وتعمق إحساسهم بالفقدان، الأمر الذي يشعر به "خالد" المصور و "مراد" في باريس في "عابر سرير"، "كانت المدينة يوماً موئلاً للثورة والثوار، مرتعاً خصباً لشعاراتهم وشاراتهم، وموقفاً فريداً أشعل لهم واقعاً مؤقتاً قربهم من نص الغياب"⁽²⁾. وأمام غربته فيها يعود إلى وطنه لإكمال دراسته العليا في القدس، ليجدها تحولت من وطن عربي خالص إلى معقل للغرباء، الذين طغى وجودهم على وجود أهل المكان الأصليين، الذين رحلوا قسراً، وصار من بقي منهم غريباً في وطنه، تلفه البرودة كما "نبيل"، "تداهمني الغربة بظلالها بفعل التلاشي الملحوظ للوجوه العربية والحضور المتكرر للقسمات اليهودية"⁽³⁾.

فلا يكاد يرى في طريقه إلى الجامعة العبرية، مستخدماً باصات (إيجيد) الإسرائيلية، إلا اليهود "تجتاحني الظنون في خضم الغربة القاتلة، أعاشتها وسط الزحام اليهودي الجارف. لا أنبس ببنت شفة بل أكتم أنفاسي خوفاً من تعاكس القسمات العربية مع اليهودية"⁽⁴⁾، فيغدو، كما "خالد"، مقيداً في وطنه، فاقداً لحرية.

وتغدو المدينة منشطرة إلى جزأين، يسيطر اليهود على أحدهما ويلوثون أجواءه، ممثلاً بالجامعة العبرية وما حولها، ويحتفظ الآخر، الجزء الواقع حول أسوار القدس، بنفائه فيسعى إليه "نبيل" التماساً لدفته، حيث يقع بيته، لتكون الأسوار هنا معادلة للجسور هناك، تعيش في ذهن البطل ويدور حولها التماساً لأصالتها. "أعود أدراجي إلى الأسوار حيث النبع الصافي والحجارة

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 69.

(2) السابق، ص 68.

(3) السابق، ص 76.

(4) السابق، ص 78.

الزمردية التي شكلت لي ذات يوم قلادة القدس"⁽¹⁾. وكان الجامعة وما حولها تمثل باريس، في
"ذاكرة الجسد"، والأسوار وما حولها تمثل قسنطينة.

وكما يضيف عشق "خالد" لـ "حياة" في "ذاكرة الجسد" جمالية على المكان ويغير دلالاته،
يفعل عشق "نبيل" لـ "عايده" الشيء ذاته هنا، فبعد رؤيته لها يبدأ شعور الغربة داخله بالتلاشي،
ويطغى وجودها على الملامح اليهودية، فيستعجل يوم الأربعاء حيث يلقاها في الجامعة "جئتكَ
صوب المحطة المركزية محشو القلب. ملتهب الحواف كأنني أخرج لتوي من "فرن الخطاب"،
ساخناً كـرغيف خبز، متألقاً كبسمة طفل"⁽²⁾.

بيد أن شعور الغربة يعاود "نبيل"، بعد سفر "عايده" إلى أمريكا، "عدت إلى بيتي في
جوار الأسوار مثخناً بالجراح على فراقك المنتظر"⁽³⁾؛ فتفقد الأماكن التي شهدت لقاءهما يوماً،
جمالها وقيمتها ويصير المتحف العبري متحفاً للموت وعذاباً لا يطاق "أجوس محتويات المتحف
العبري بنظراتي الغارقة في بحر من الصمت وموت الحركة. أتوقف خلف الباب الزجاجي،
أحلق بسمعي في قاعات المتحف العديدة. أصعد وأهبط بغير روحية التواصل العذب الذي
تملكني ذات يوم وأنا أصحابك. تفقد الأشياء والأسماء معنى الحياة، وتتحول ذاكرتي إلى متحف
للموت"⁽⁴⁾. وتعود الجامعة غربة يهرب منها إلى بيته.

ويصير المكان، كما في "ذاكرة الجسد"، لعنه يعذب صاحبه نظراً لاقترانه بحدث ما،
فتغدو أماكن لقائه بـ "عايده"، بعد سفرها أولاً، واختلافه معها الذي كان سببه "نظام" ثانياً، بؤرة
ألم يوجعه، يحاول تلاشيها وعدم المرور بها "كنت أتحاشى الأماكن التي جمعتني بك، أجلس في
طرف قصي من القاعة، لا أذهب إلى المكتبة إلا لمالماً"⁽⁵⁾، وتعود الجامعة مكاناً معادياً
يحاصره ويلاحقه "ضاقت بي الجامعة على رحابتها، أمست الوجوه تحاصرني، وملامح

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 90.

(2) السابق، ص 75.

(3) السابق، ص 87.

(4) السابق، ص 89.

(5) السابق، ص 121.

النساء ترقبني"⁽¹⁾، وتغدو غرفته ملجأً خيباته وألمه، بعد أن كانت وعاء سعادته، كما بيت "خالد"⁽²⁾.

وكما سافر "خالد" إلى باريس التي خضعت لها الجزائر يوماً، يقرر "نبيل"، في خضم غربته وضياعه الذي ازداد بغياب "عايده"، يقرر السفر إلى الدولة التي ضمت القدس تحت لوائها يوماً " أقرر في عتمة الفقدان الرحيل من المكان، فما كان يربطني من عشق يتلاشى. أمتلئ بفكرة البحث عنك في أماكن أخرى، ولحظات متفرقات تخلو من زمن المتاحف والاحتفالات. زمن لا يحتويه الزمن العبري الضاغط على قلبي ونفسي"⁽³⁾. وتظل القدس رغم رحيله عنها، مكان انتمائه والمدينة المقيمة في أعماق روحه⁽⁴⁾. بيد أنه، وكما "خالد"، يكتشف خطأ رحيله، وضرورة عودته للقدس وأسوارها⁽⁵⁾.

ويستمر الوطن في تعذيبه، وتكون القدس منبعاً للألم، ومكاناً للفقدان، كما كانت قسنطينة، ففيها يغتصب (ديفيد) "عايده"، وتحديداً على حدود قرية العثمانية، تغتصب لتحمل بطفل شاذ، كما ضاعت "حياة" في قسنطينة بزواج عدّه "خالد" اغتصاباً، فيتتكر "نبيل" لهذا الوطن، ويتمنى لو لم يولد فيه "ربما تمنيت من قلبي ألا أكون عرفتك البتة، أن لا أكون فلسطينياً، وأن أكون ولدت في دغل من آدغال أفريقيا"⁽⁶⁾.

وربما لصعوبة رحيله عن الوطن كله، يقرر "نبيل" مغادرة القدس على الأقل، إلى بلدته قلقيلية "دوختتي حكايتك، فأثرت الابتعاد مؤقتاً من سطوتك، ذهبت إلى البلد عليّ أت نفس هواء غير هوائك، أو أشرب ماء غير مائك"⁽⁷⁾. وتكون خسارته الأخرى؛ إذ يتحول بيته إلى جحيم، إثر معرفة زوجته بحبه لـ "عايده"، فتتهجر البيت وتفشل محاولات الإصلاح بينهما، وينتهي

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 121.

(2) ينظر، السابق، ص 118.

(3) السابق، ص 90.

(4) ينظر، السابق، ص 95.

(5) ينظر، السابق، ص 96، 98.

(6) السابق، ص 145.

(7) السابق، ص 146.

الأمر بطلاقها ليصير "نبيل" غريباً في وطنه وبيته، كما "خالد" تماماً، "اختفت التي كانت زوجتي منذ عشر سنين، أخذت معها أمني النفسي في بيت عائلي أركن إليه كلما ادلهم خطبي منك وبك. يا إلهي ما أفسى أن يخسر الإنسان معركتين في جولة واحدة! أصبحت مسكوناً بنص الغياب والشك المريب"⁽¹⁾.

ويعد مقهى الشروق في طليعة الأماكن التي يغيرها الزمن والأحداث؛ إذ تحول من مكان للقاء إلى مكان للشك والريبة بعد أن أخلفت "عايدة" وعدّها بالقدوم وحضر عوضاً عنها "نظام" الذي ينافسها على حبها "غادرت المطعم مصاباً بغصتين، غصة إخلاف و عذك بالمجيء و غصة قدومه بدلاً منك مصادفة كادت تقتل حبي لك شكاً وريبة"⁽²⁾.

وبعد عشرين عاماً من الغياب، يعود "نبيل" إلى المكان ذاته، فيجده موحشاً غريباً " أذكر الآن وأنا أستشرف سياحاتي في العثمانية وجوارها من أمكنة كم كان جميلاً هذا المقهى! كم هو موحش الآن بعد عشرين عاماً من رحيلنا عنه كل في حال سبيله"⁽³⁾.

ويرى "نبيل"، فيما بعد، ما يراه "خالد"، في "عابر سرير" بأن المكان أكثر بقاء من الإنسان وأعلى؛ فليس الأخير سوى عابر فيه "لم تعد النافذة عيناً للهوى، أمسّت مكاناً لغير حبيبين يجلسان قبالتني"⁽⁴⁾.

وليس الأمر قسراً على إحساس الشخصية بالمكان، بل تتغير ملامح المكان نفسه "أجلس الآن بانتظارك في ذات الكافيتريا وضعوا في المدة الأخيرة زجاجاً يغطي كل واجهتها الشرقية"⁽⁵⁾.

وهكذا تتغير دلالة المكان في نظر "نبيل" بتغير الزمن والأحداث يتحول من معقل آمن

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 149.

(2) السابق، ص 156.

(3) السابق، ص 156.

(4) السابق، ص 24.

(5) السابق، ص 168.

إلى ساحة حرب بفعل الاحتلال، ومن وطن إلى غربة، يخفف الحب من وطأته ويعيده الغياب موحشاً من جديد، لتتأكد وحشته بعد اغتصاب "عايده"، فيسعى جاهداً للابتعاد عنه، يغادره إلى بيته الذي يتحول بدوره من ملجأ آمن إلى جحيم. وتكون القدس مكان الفاجعة بامتياز، كما قسنطينة؛ لضياع "عايده" باغتصابها أولاً، ثم خطبتها للعقيد "عوني" وبقائها معلقة به ثانياً.

وتتغير دلالة المكان بالنسبة لـ "عايده" أيضاً، التي تتوزع حياتها بين أمريكا والعثمانية، دون أن تعشق أيّاً من المكانين، بل تشعر بغربة في كليهما. تعاني غربة اللغة في أمريكا وازدواجيتها⁽¹⁾، ما جعلها تفقد براءة الطفولة وتتوق شوقاً لوطنها "الغربة قتلت في داخلي براءة الطفولة إنها إنسان متوحش يلد في داخلنا ونود الخلاص منه ويبقى معلقاً كالغول من شذقيه المرعبين!"⁽²⁾.

بيد أن غربتها لم تنته بعودتها إلى الوطن، بل اتسعت دائرة الصراع، ووجدت نفسها بين ثلاث لغات وثلاث ثقافات، تعاني ضياع الهوية في قرية يحتلها اليهود، ليكون المحتل، من جديد، سبباً في اغتراب الأهل عن وطنهم⁽³⁾، فما ظننته وطناً لم يكن سوى وجه آخر لمعاناتها وغربتها "استبدلت بلوى حياة بلوى هوية أكثر سلبية وتعج بخيبات لا نهاية لها، هنا ألفت نفسي في صراع عميق بين دوائر ثلاث متنافرة لا تلتقي إلا في السطحي من الأمور"⁽⁴⁾.

فليست العثمانية وطناً معشوقاً لـ "عايده"، بل إنها تكرهها وتعدّها مغلقة لا تتسع لثقافتها⁽⁵⁾، وهو موقف "حياة" من قسنطينة. وعلى الرغم من غربتها في أمريكا، تصير الغربة جزءاً منها وتحن إليها، كما "خالد"، وتقرر زيارتها، بيد أن شعورها بالغربة فيها يزداد وتتوق

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 21.

(2) السابق، ص 47.

(3) ينظر، السابق، ص 21.

(4) السابق، ص 21، 22.

(5) ينظر، السابق، ص 13.

مجدداً للعودة إلى قريتها و "نبيل" الذي أحببت "كنت أحلم في عودة إلى الأسوار مظفرة، التقيك حولها، أعود إليك بعد فراق ممتع"⁽¹⁾.

وفي طريق العودة تتعمق غربتها في مطار (هيثرو)⁽²⁾، ومطار (بن غوريون) "في مطار بن غوريون هجمت الغربية على أطرافي وعمق ذاتي"⁽³⁾. فتزيدها الغربية معرفة بقيمة الوطن وأثره على أفرادها "اكتشفت أن الغربية عن الوطن مرآة تضيء لنا خبايا نفوسنا وترسم باللون المميز علاقتنا مع أنفسنا ومحيطنا والعالم"⁽⁴⁾.

وعلى الرغم من كرهها للعثمانية، تظل وطنها الذي يشدها، وكأن الرحيل عن الوطن تمثيلاً، يعود المرء إلى ذاته بمجرد العودة إليه "هل الرحيل عن الوطن يشبه ارتداءنا ملابس الممثلين؟ وهل العودة إليه تحتاج إلى غسل كل اكسسوارات المرح حتى نبدو أكثر مصداقية مع أنفسنا ومحيطنا؟"⁽⁵⁾.

ويكون في القدس اغتصابها، لتفقد عذريتها وتحمل بطفل شاذ يلتصق بها إلى الأبد، ثم تخطب للعقيد "عوني" وتظل معلقة بلا زواج مكتمل، لتكون القدس، كما قسنطينة، مدينة نصر على عودة أبنائها إليها، ولو ضحايا مدمرين.

المقارنة بين الأمكنة

نظراً لتعدد الأمكنة في الرواية، وانتماء كل من "نبيل وعايده" إلى مكان معين وقضائه فترة من عمره في آخر، تسيطر المقارنة بين هذه الأمكنة عليهما، فتقارن "عايده" بين القدس والعثمانية، وبين أمريكا. وبين القدس وبيروت التي درس فيها "نبيل". فإثر عودتها من أمريكا حيث الحرية المطلقة التي يحياها الفرد، واصطدامها بواقع العثمانية، القرية المنغلقة على ذاتها،

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص110.

(2) ينظر، السابق، ص 104.

(3) السابق، ص 108.

(4) السابق، ص 103.

(5) السابق، ص 110.

يشدها الفرق الكبير بينهما "الواقع، حول العثمانية، مفروض وقمعي ولا سبيل لحرية الاختيار الفردي. في أمريكا تختار بحرية شبه مطلقة ما يناسب من حياة"⁽¹⁾.

وعلى الرغم من هذا الفرق تطاردها الغربة في كل من المكانين⁽²⁾، الأمر الذي يعانیه أبطال "مستغانمي" في "عابر سرير". ويغدو اختلاف الأمكنة في لغاتها وثقافتها عنصر مقارنة؛ إذ يصعب على "عايده" التوفيق بين لغات وثقافات متعددة⁽³⁾، الأمر الذي عانى منه الفلسطينيون الذين ظلوا في أراضيهم تحت سيادة إسرائيلية.

كما تقارن "عايده" بين قريتها وبين بيروت المدينة التي تعشقها وتفضلها على العثمانية، وترأها متحررة من كل قيد "أحلم بها أكثر مما أعايش العثمانية"⁽⁴⁾، وتتفق في هذا مع "حياة" التي تفضل باريس على قسنطينة، "إنها المرة الثانية نتوحد فيها هوى وعشقا بمدينة عربية متحررة من القيود والأسوار. ليست مثل القدس في تحلقها حول ذاتها ومقدسها، بيروت امرأة فرا نكفونية"⁽⁵⁾. وهو ما يؤكد "تبيل" أيضاً⁽⁶⁾.

فتبدو القدس وقريتها العثمانية، كقسنطينة، منغلقة على ذاتها، وتغدو كل من أمريكا وبيروت، في نظر "عايده"، مدينة متحررة، كما باريس، بينما تظل القدس قبلة "تبيل" ومدينته التي يعشق، على الرغم من تأكيده على حرية الرأي في بيروت.

علاقة الشخصية بالمكان

يقتزن المكان هنا بساكنيه، فنراه من منظوره؛ إذ تقيم الشخصية علاقة نفسية مع المكان، كما هو الأمر عند "مستغانمي"، تحبه وتكرهه، تشعر بدفئه وبرودته، وتتوحد معه درجة أنسنته، كما هناك، فيغدو السجن، لما عانى فيه "تبيل" من خوف وعذاب، مكاناً عدائياً، يفقد

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 108.

(2) ينظر، السابق، ص 21.

(3) ينظر، السابق، ص 22.

(4) السابق، ص 69.

(5) السابق، ص 69.

(6) ينظر، السابق، ص 69.

الأمل بإمكانية الخلاص منه" سجن يفقد فيه السجين حريته وجزءاً أساسياً من ذاكرته؛ العتمة والخوف يجتثان من داخلي تلك النزعة الوطنية التي ألفتها تتملكني مع الأيام. كأني بالفقدان يأخذ مني تلك الشفافية الحاملة في وطن حرّ نقي، خال من الدنس⁽¹⁾.

وأمام ما تلاقيه "عايده" من إذلال وإهانة لإنسانيتها في مطار (بن غوريون) اليهودي، تعقد شهباً بينه وبين سجن نابلس المركزي، وترى أن لا فرق بينهما؛ فكلاهما عدائي وبارد " خرجت من مطار - بن غوريون - كأني أراك تخرج من سجن نابلس المركزي محكوماً بالطرده من وظيفتك، لتعيش ثمانية عشر عاماً تحت الإقامة الجبرية. أشعر الآن أنني أخطو ذات الخطوات، أرى نفسي محاصرة، محكومة بمنطق قمعي يجتاحني، متهمة رغم كوني مواطنة إسرائيلية⁽²⁾.

ويقيم "نبيل" علاقة عشق مع المكان، فكما عشق "خالد" جسور قسنطينة، التي تردد ذكرها في "ذاكرة الجسد" 44 مرة، تقريباً، يعشق "نبيل" أسوار القدس، التي يتردد ذكرها هنا 26 مرة، تقريباً، وإذا راعينا الفرق في حجم الروايتين، حيث تقع الأولى في (404) صفحات، والثانية في (168) صفحة، ندرك أن "نبيل" لا يقل عشقاً للقدس وأسوارها عن عشق "خالد" لقسنطينة وجسورها، حيث صار المكان هاجس كل منهما يكثر من ترديده. ويحتمي "نبيل" بالأسوار من الغربة التي يستشعرها في الجامعة العبرية⁽³⁾، ويصل عشقه لها إلى حد التوحد والأنسنة، وتخليها بشراً آدمياً " أجوب أسوار القدس حجراً حجراً، ألامسها بكفي اليمنى تيمناً بطيف القلادة الراحلة... يطاول رأسي الغيم الخفيض فوق الأسوار فينقلب الغمام على هيئة رسم آدمي يفترش الأرض متربعاً وينتصب شبيبة بيضاء كالتلج. تكتمل ملامسة كفي لحواف الأسوار، تحتضن في داخلها المنبر المحروق والصخرة الطائرة والأقصى الأسير⁽⁴⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 73.

(2) السابق، ص 110.

(3) ينظر، السابق، ص 90.

(4) السابق، ص 92.

ويتوحد "نبيل" مع مدينته، كما "خالد"، ويجعلها بوصلة انتمائه، مع فارق قدسية المكان هنا، فإذا كان "خالد" قد قدس قسنطينة لفرط حبه لها، يتعامل "نبيل" مع مدينة مقدسة أصلاً، الأمر الذي زاده شغفاً بها، وزادها شفافية في نظره، ويغدو، لفرط توحيده معها، ممثلاً لها؛ إذ ترى "عايده" أن إنشادها لـ "نبيل" انشداد للمكان الذي يسكنه⁽¹⁾. وتغدو المدينة شخصاً يسكن "نبيل"، كما سكنت قسنطينة "خالد"⁽²⁾.

ويعقد "نبيل" شبهاً بين برودة المقامات ووحشتها وبين جدته التي ما انفكت تنهيه عن زيارتها " هجمت علي برودة المقام وهدوؤه المريب كأنها جدتي بنعومتها الخطرة "⁽³⁾.

وكما تمردت "حياة" في "فوضى الحواس" على المكان تتمرد "عايده" على عادات العثمانية وتقاليدها، ولعل مرد ذلك كونها غريبة عن بيئتها؛ حيث ولدت في أمريكا. فهي تخالف المدينة بزينا ولباسها، فرغم كونها عربية، ترتدي الزي الأوروبي واليهودي، ما جعل "الأقطش" يدعي أمام أولاده بأنها أوروبية، كي لا تكون مثلاً يحتذى به من قبلهم⁽⁴⁾. فيظن من يراها أنها أوروبية، وهو ما وقع فيه "نبيل" "يومها لم تظن أنني عربية ولم يخطر لك ببال أن الفتاة التي تجالسها ابنة التاريخ المشترك لكلينا! وأنها عملية من أخص قدمها حتى أعلى شعرة في رأسها"⁽⁵⁾.

وترتدي الكوفية العربية، على الرغم من زيها الأوروبي، لتجمع بين الشيء ونقيضه وتثير دهشة من يرونها⁽⁶⁾، معبرة بذلك عن تناقض الثقافات الذي يعتل في نفسها، نتيجة لاختلاف الأماكن التي عاشت فيها.

(1) ينظر، العيلة، غزل الذاكرة، ص 103.

(2) ينظر، السابق، ص 93.

(3) السابق، ص 53.

(4) ينظر، السابق، ص 132.

(5) السابق، ص 22.

(6) ينظر، السابق، ص 104.

الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث

لرواية إيقاعها المكاني المميز، كما كان لها إيقاعها الزمني المميز، كما روايات "مستغامي" وتحديداً "فوضى الحواس"؛ فهي تبدأ في المكان ذاته وتنتهي فيه، ولكن بعد مرور عشرين عاماً، تبدأ بذهاب "نبيل" إلى مقهى الشروق وجلسه فيه لاستنكار قصته، وتنتهي به جالساً في المكان ذاته، وقد فرغ من كتابة روايته، مشيراً إلى تغير المكان بفعل الزمن. وتكون الأمكنة العامة مواضع اللقاء والفراق هنا، تبدأ بها القصة وتنتهي بها، أيضاً، دون أن تمر بمكان خاص، كما هو الأمر لدى "مستغامي"، بل يظل المكان الخاص، البيت، مكاناً للقاء "نبيل" بزوجته فقط، وربما يعود ذلك إلى روحانية علاقة "نبيل" بـ "عايده"، فلم يكن للجسد نصيب فيها. يلتقي بـ "عايده" في مكان عام ومفتوح، في المحطة المركزية، وفي الجامعة العبرية، وينتقلان من ثم إلى مقهى الشروق الذي يكون مكاناً للقاء الأخير بينهما.

زمن المرايا

يلجأ "العيلة" في بنائه للمكان هنا إلى الرمز، فنجدته يطلق على أماكن معينة في روايته أسماء أمكنة لها وضعية خاصة في الواقع، ليسقط دلالة هذه على تلك، ويدمج مجموعة أمكنة في اسم واحد يعبر عنها.

ومن الأمكنة التي يذكرها هنا، عدا العثمانية وكافتيريا الشروق ومدينة السلام التي صار اسمها مدينة الأمل، قريتا معلولة وحانوتا ووادي الثعابين⁽¹⁾، وندرك بعد قراءة الرواية أن معلولة ترمز للأراضي المحتلة عام 1948، وترمز حانوتا للأراضي المحتلة عام 1967. وفيما عدا هذه الأمكنة تكون الأخرى موجودة فعلاً مثل (تشاننا قالا)، فهي مدينة في تركيا.

(1) معلولة: هي، كما يشير الكاتب في اتصال أجريته معه، كما أشرنا، قرية موجودة في الشام، يعيش أهلها غربة وضياًعاً، وينطقون بالأرامية، بنظام لغوي غير منطور، وربما يكون إطلاقها على أراضي 48، لما بين هؤلاء وأولئك من تشابه حيث يعيش الفلسطينيون في أراضي 48 غربة لغة وهوية، تحت سيادة عبرية وإسرائيلية. حانوتا: قرية كان لها وجود في قلقيلية، اندثرت بفعل الاحتلال الإسرائيلي عام 1948؛ إذ هجر أهلها عنها، وكان الكاتب يتوقع ضياع أراضي 1967، واندثار عربيتها كما اندثرت قرية حانوتا، وكان التسمية تحمل رسالة تحذير منه. وادي الثعابين: هو مكان رمزي نفسي، يكشف عن عمق مأساة المكان الجسدي، كما يشير الكاتب.

ويكون "العيلة" قد اختلف برمزية الأمكنة عن "مستغانمي" وتميز بها، وربما يعود ذلك إلى تميز القضية الفلسطينية والأمكنة أيضاً.

حضور المكان وغيابه

تشتمل هذه الرواية، كما "غزل الذاكرة"، على أماكن حاضرة تجري فيها الأحداث، وأخرى غائبة تستحضرها الذاكرة، تقترن، غالباً، بالقصص المضمنة التي تكثر في هذه الرواية، كما أشرنا.

وكما تبدأ "فوضى الحواس" بقسنطينة المكان الذي بدأت به "ذاكرة الجسد"، تكون كافيتريا الشروق في القدس، المكان الذي تبدأ به " زمن المرايا " كما بدأت "غزل الذاكرة". وتكون الكافيتريا المكان الحاضر في الفصل الثاني؛ إذ يلتقي فيها "نبيل" راوي "غزل الذاكرة" مع "عنايات" وأبناء الجيل الجديد⁽¹⁾، بينما تكون العثمانية المجاورة لها في القدس، وتحديداً بيت "عايده أم جاد" مكاناً مستحضراً؛ حيث يستذكر "جاد" زيارته لبيت أمه⁽²⁾. ثم تتوجه الشخص من المقهى إلى بيت العقيد "عوني" في حانوتا⁽³⁾. وتكون معلولة مكاناً مستحضراً من خلال قصة القبطان التي تسردها الجدة⁽⁴⁾.

ويظل بيت العقيد "عوني"، في حانوتا، في الفصل الثالث، المكان الحاضر، ثم تتركه "عايده" إلى العثمانية، إلى بيت "عايده أم جاد"⁽⁵⁾. وبينما ينتقل كل من "عايده وجاد" إلى دكان "حسين أبو شلحة"، في العثمانية، يكون وادي الثعابين والقرية الواقعة فوقه⁽⁶⁾، حيث دارت أحداث قصة "الشيخ صادق"، يكون المكان المتذكر.

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 25.

(2) ينظر، السابق، ص 29.

(3) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 35.

(4) ينظر، السابق، ص 38.

(5) ينظر، السابق، ص 45.

(6) لا يذكر في الرواية اسم هذه القرية، ربما تكون معلولة.

وتكون حانوتا، في الفصل الرابع، مكان الحاضر، حيث تحتضر جدة "عايده" وتوصي بدفنها في العثمانية في ساحة الديك البلدي⁽¹⁾. لتكون العثمانية وساحة الديك المكان المستحضر، حيث جرت أحداث قصة الديك البلدي التي تسردها "سنا" أم "عايده".

ويظل بيت "عوني" في حانوتا، في الفصل الخامس، مسرح الأحداث، حيث تجد "عايده" قلادة "عايده" الأم في خزانة أبيها، وتقرر بيعها. ثم ينتقل الحاضر إلى العثمانية التي يقام فيها مهرجان بيع القلادة، في دير على رأس جبل من جبالها⁽²⁾، ويأخذ (ديفيد) القلادة إلى مستعمرة (ناتافا)⁽³⁾. وتستمر الاحتفالات في القاعة العسملية في العثمانية⁽⁴⁾، كما يقام مشروع القرية الصناعية المشتركة على أراضي مقبرتها⁽⁵⁾.

وتكون حانوتا، في الفصل السادس، المكان الحاضر حيث لم يستطع أحد من أهلها الدفاع عن رأيه بصلافة، بل انقسمت إلى مكانين وشعبين⁽⁶⁾. وتكون معلولة والمنافي التي حكمها حكمها المختار قبل موته المكان المتذكر⁽⁷⁾.

ثم تنتقل الأحداث من فلسطين إلى خارجها، إلى جزيرة (أنافورتا) في بلدة (تشانانا) قال⁽⁸⁾ التي يذهب إليها "جاد وعايده" لحضور الذكرى المئوية لسقوط العسملية، وتكون قرية "بني عام" التي دارت فيها أحداث قصة الثور البلدي، هي المكان المتذكر هنا⁽⁹⁾.

(1) ينظر، العيلة، زمن المرابا، ص 71.

(2) ينظر، السابق، ص 84.

(3) ينظر، السابق، ص 84.

(4) ينظر، السابق، ص 86.

(5) ينظر، السابق، ص 88.

(6) ينظر، السابق، ص 97.

(7) ينظر، السابق، ص 99.

(8) ينظر، السابق، ص 109.

(9) ينظر، السابق، ص 103.

وتظل جزيرة (أنا فورتا) المكان الحاضر في الفصل السابع⁽¹⁾، وكذلك القبو البيزنطي الذي تقيم فيه العرافه (ايشه غول) التي يأخذ "جاد" عايدته إليها لتشفى من ذاكرتها⁽²⁾. بيد أنها لا لا تشفى بل تمرض وتتكلس حواسها، فيعود بها إلى حانوتا لتقيم فيها، وتكون مجدو في العثمانية مكاناً ذهنياً مستحضراً، حيث يحلم "أبو صياح" بظهور فارس في هذا المكان، يقدم إلى حانوتا ليعالج "عايدته"⁽³⁾.

وتظل حانوتا المكان الحاضر في الفصل الثامن، حيث ينوي "أبو زبد" تجديدها وتحديثها⁽⁴⁾، وحيث يجتمع الجميع للبحث في مرض "عايدته".

ويكون السجن الذي تسجن فيه "عروب"⁽⁵⁾ هو المكان الحاضر في الفصل التاسع، وهو سجن عربي، لا يحدد موقعه في أي من القرى الثلاثة. بينما تكون العثمانية وساحة الديك البلدي فيها، ومعلولة المكان المتذكر في هذا الفصل⁽⁶⁾.

وهكذا لا تنحصر الأحداث في مكان واحد بل يلجأ "العيلة" إلى تقطيع المكان وعدم التواصل في عرضه؛ فبينما تجري الأحداث في مكان ما، يقوم بنقلها إلى مكان آخر نقلاً حقيقياً أو ذهنياً، حيث تجري قصص معينة يقوم بسردها.

تغير دلالة المكان بتغير الأحداث

تكاد أحداث هذه الرواية تنحصر بين العثمانية في القدس وحانوتا، دون أن تحتفظ أي من القرينتين بدلالة واحدة، بل تتغير نظرة الشخص لها بتغير الأحداث ومرور الزمن. وكما أكدت "فوضى الحواس" على دلالة قسنطينة في "ذاكرة الجسد" تؤكد " زمن المرايا " على دلالة العثمانية في "عزل الذاكرة"؛ فتكون هنا مكان الفاجعة ومكان التناقض والصراع كما يرى "جاد"

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 109

(2) ينظر، السابق، ص 111

(3) ينظر، السابق، ص 115

(4) ينظر، السابق، ص 117

(5) ينظر، السابق، ص 126.

(6) ينظر، السابق، ص 126.

"كيف أعود من العثمانية خالي الوفاض من حضارة هي أمي وتاريخ هو أبي رغم ما بينهما من اغتصاب وصراع؟"⁽¹⁾.

ونظراً لما يشعر به "جاد" في بيت أمه في العثمانية من وحشة واغتراب، يتحول هذا المكان من حلم يراوده ويتمنى زيارته إلى كابوس مرعب يمثل الماضي، ويتمنى الابتعاد من قيوده "كانت زيارة البيت حتماً انقلب إلى كابوس مرعب، أردت منها الولوج إلى عتبات ماضٍ شكل فيما مضى أحجية رهيبة تهزني ليل نهار..."⁽²⁾. فنتحول العثمانية من مكان حميمي يحتضن ذكريات صاحبة ويتمنى ولوجه، إلى مكان عدائي يحاربه "أمسى الحلم عاصفة هوجاء ترغب في أجتثاث طبيعتي البشرية تلقي بها في وهدة تاريخ مظلم"⁽³⁾.

وكما كانت العثمانية موضع اغتصاب (ديفيد) لـ "عايده" في "غزل الذاكرة"، تكون هنا مخبأً لأداة الجريمة، السكين التي قتل بها "جاد" العقيد "عوني" خطيب أمه "لماذا احتفظت به سنوات عديدة في لفافة من أوراق التين في حفرة أسفل أساسات بيت أمي"⁽⁴⁾.

وكما تختلف دلالة المكان باختلاف الأحداث، تختلف دلالة الأحداث وما توصف به أفعال البشر باختلاف المكان؛ فيعتبر قتل "جاد" لـ "عوني" داخل الخط الأخضر⁽⁵⁾ بطولة يكرم يكرم عليها، ويعتبر جريمة خارجه "أنا قاتل في عيون أهل حانوتا، لكنني ربما كنت بطلاً عند ديفيد في المستعمرة المجاورة"⁽⁶⁾ ورغم كونه مجرماً، لا يستطيع الفلسطينيون محاكمته في أراضيهم لأنه يهودي كما يرى (ديفيد)⁽⁷⁾.

وتكون حانوتا مكان البيت الآمن بالنسبة لـ "عايده" الصغيرة، حيث أمها وجدتها وذكرى والدها الذي تحب، ثم تتحول إلى مكان للخيانة والضياع؛ إذ تكتشف في هذا البيت حقيقة أهلها،

(1) العيلة، زمن المرايا، ص 31.

(2) السابق، ص 31.

(3) السابق، ص 31.

(4) السابق، ص 34.

(5) هو الخط الفاصل بين الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1948، والأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1967.

(6) العيلة، زمن المرايا، ص 63.

(7) ينظر، السابق، ص 35.

وأنها ثمرة خيانة أمها لأبيها مع "سمور" على شواطئ حانوتا، فتهرب إلى العثمانية مفضلة بيت "جاد" على بيتها "كانت في كل خطوة تتجزأ غرباً تخطو خطوتين، الأولى تخرجها من ضغط الجغرافيا المحتلة والثانية تقربها من ذات الآخر الذي يحاول تطويب تاريخها"⁽¹⁾.

وفي كره "عايده" لكانوتا واعتبارها مكاناً للضياع، توافق جدتها التي ترى حانوتا مكاناً للسقوط، وتعتبر تحرير ابنها "عوني" لهذه القرية تحريراً ناقصاً لنصف وطن، فتوصي بدفنها في العثمانية حيث ولدت، مؤكدة أن معلولة مهبط روحها "لم تقنع جدتي بعودته من المنافي؟ اعتبرت نصف تحرير لغير وطنها الأصلي، مسقط رأسها كان في العثمانية، ومسقط روحها كان في معلولة! أما حانوتا فلم تكن غير مكان شهد سقوط زمنيها معاً"⁽²⁾.

ويساهم الاحتلال أولاً، وأصحاب السلطة ثانياً في تغيير ملامح المكان، هنا، كما في "غزل الذاكرة"؛ فبعد انحسار الطوفان عن أراضي معلولة، ويقصد به الاحتلال اليهودي لأراضي 1948، عاد إليها أهلها ليجدوا كل شيء قد تغير "عاد أهل الحارة فوقاً فوجدوا بعضهم واكتشفوا أن جلمهم قد سقط في القتال الأخير. كانت بيوتهم الأكثر تضرراً من بين بيوت القرية"⁽³⁾.

ولم تسلم منهم حتى مقبرة القرية؛ إذ قاموا بنقل رفات المختار، ورفات الشيخ "صادق" الذي وضعوا عظامه في علب أسموها عظام "تصادق"، واعتبروه مؤسس قرية معالوت. وتغيير أسماء القرى من عربية إلى عبرية، وإصاقها بالتاريخ العبري، سياسة اتبعتها الإسرائيليون لتشيويه معالم المكان، واجتثاث كل عربي منه.

(1) العيلة، زمن المرايا، ص 47.

(2) السابق، ص 72.

(3) السابق، ص 40.

ويساهم أصحاب السلطة ودعاة السلام، كما أشرنا، في تغيير المكان، فيحول "أبو زبد" مقبرة العثمانية إلى قرية صناعية مشتركة⁽¹⁾، كما طال التغيير قرية حانوتا القديمة، في محاولة من "أبو زبد" ودعاة السلام لتحديثها⁽²⁾.

بيد أن سياسة تغيير ملامح المكان تبدو مفهومة من قبل أهله؛ إذ يدرك "أبو صياح"، الراض لسياسة السلام، أن الهدف مما يجري ترحيل الفلسطينيين عن أرض حانوتا، أراضي 1967، كما رحلوا عن معلولة، أراضي 1948، "يريدون ترحيلنا جثمانياً كما رحلوا عظام جدودنا من المقابر"⁽³⁾.

فبتغيير ملامح المكان كما يتغير اسمه، الأمر الذي لم يكن بهذه الحدة عند "مستغانمي"، وربما يعود هذا إلى همجية العدوان الصهيوني الذي يختلف عن أي احتلال؛ إذ يدعي ملكيته للأرض، ويحاول وسمها بمعالمه وتغيير انتمائها لادعاء تبعيتها له منذ القدم؛ فقد "أصبحت الثقافة الفلسطينية ساحة مستباحة ينتقي منها الإسرائيليون ويختارون ما يريدون لبناء ثقافة إسرائيلية أصلية"⁽⁴⁾.

علاقة الشخصية بالمكان

يصور المكان هنا ما يعتمل في نفس صاحبه من صراع؛ حيث هو "مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"⁽⁵⁾. فيمثل بيت "عابدة" الأم ذاتها المنشطرة بين ثقافتين، أمريكية وعربية، فكما يرى "جاد" تنتشر غرفتها إلى جهتين، غربية وشرقية "وقفت في منتصف الغرفة، ميمماً وجهي شطر الجهة الشرقية، قرأت أو هكذا بدا لي الأمر، مشهداً لملهاة سوداء أطاحت بكل كياني قبل أن أكون! تقرت رسومات لقيم جغرافية مقدسة تحف بها القذارة من كل ناحية. أبصرت نسيجاً

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص 88.

(2) السابق، ص 117.

(3) السابق، ص 92.

(4) سعدي، أحمد: الذاكرة والهوية، ص 14.

(5) قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص 14.

اجتماعياً كلي الشؤم والسوداوية، ومحيطاً رمادياً محشواً بكل طيف الفكاهة الثقيلة والسخرية الجارحة⁽¹⁾، فمن خلال المكان يرى ما يعتمل داخل نفسه ونفس أمه من قبله؛ فقد صار المكان، رغم قداسته، ملوثاً بجريمة الاغتصاب التي أضاعت "عايدة"، وكرهها "جاد"؛ إذ جعلته ولدًا لقيطاً ممقوتاً من أمه وأبيه.

وتشكل الجهة الغربية من الغرفة، الجانب النقيض "أدرت وجهي مائة وثمانين درجة إلى جهة الغرب، أبصرت لوحة بألوان زاهية، كثيرة الخضرة، كبيرة الأبعاد، وعالية الطول. حملت في كل تفصيلة من ذلك المشهد الغربي ذي النكهة الغربية عن وعي"⁽²⁾؛ فرغم كون أمريكا غربة لم تفقد فيها "عايدة" نفسها، ولم تتعرض للاغتصاب. إضافة إلى ميل "جاد" للآخر اليهودي أولاً ثم الأمريكي، فطبيعي أن يرى المشهد الغربي مشرقاً. وقد كان "جاد" قد قصد المكان لاستنطاقه ومعرفة تاريخه وحقيقته⁽³⁾، الأمر الذي يفعله "خالد" المصور، فيما بعد، في "عابر سرير"، إذ راح يستنطق الأمكنة التي مر بها الرسام لمعرفة حقيقته.

ويُنلبس المكان بالشخص ويوصف بسلوكه؛ إذ "تتعرض أفعال الشخصية على الأمكنة التي تتواجد فيها، فتحمل هذه الأخيرة القيم المعنوية لتلك الأفعال، سلبية كانت أم موجبة، خيرة أم شريرة، مما يدفع إلى تغييرها أو تركها"⁽⁴⁾. فتكتسب العثمانية صفات (ديفيد) الذي اغتصب "عايدة" فيها، وتصبح مكاناً شرساً مغتصباً "تريد إقصائي من جغرافيا شرسة تلبست ذات يوم بقسمات أبيه وتماتلت معه قهراً واغتصاباً"⁽⁵⁾.

كما يتأقلم الشخص مع طبيعة المكان الذي يسكنه ومع حالة أهله، ففي قصة المختار ووداي الثعابين، يزحف المختار وأعدائه كالأفاعي ليستطيعوا دخول الجحور⁽⁶⁾. وعندما يجب

(1) العيلة، زمن المرايا، ص30.

(2) السابق، ص 30.

(3) ينظر، السابق، ص 29.

(4) صحراوي، إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي، ص206.

(5) العيلة، زمن المرايا، ص31.

(6) ينظر، السابق، ص 59.

المختار "تعبانة" يتمثل معها، ويدخل في طقوس التغيير، إذ يتحول من آدمي إلى ثعبان ليستطيع العيش معها في جحرها⁽¹⁾، رغم رمزية هذه القصة.

رمزية المرأة

تجرد "مستغامي"، في رواياتها، المرأة من واقعيتها ومن كينونتها المادية، وتحولها إلى رمز للمدينة بكل ما تحمله الأخيرة من دلالات مادية ومعنوية، لتصبح المرأة بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تحد. الأمر الذي يفعله "العيلة" متأثراً بها، وكان قد فعله، قبلهما، الشاعر الفلسطيني محمود درويش "الذي ارتأينا الوقوف على قصيدته "حوار مع مدينة"، قبل الحديث عنهما؛ لنثير تساؤلاً طرحناه، سابقاً، فيما إذا كانت "مستغامي" قد تأثرت بـ "درويش"، بوعي أو بغير وعي؟ مع الإشارة إلى كونها قارئة له؛ حيث تذكر اسمه وتردد بعض أشعاره في رواياتها، عدا أن "درويش" معروف ومقروء جيداً.

يجعل "درويش" في قصيدته "حوار مع مدينة" التي غيرَ عنوانها فيما بعد في ديوانه "محاولة رقم 7" لتصير "بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً"⁽²⁾، يجعل المدينة امرأة يخاطبها ويسائلها، معلناً تحول المدينة إلى امرأة والمرأة إلى مدينة:

"وكانت تصير إلى امرأة عاطفية

فالتحمت بها

وحلمت بها"

...

- "تشبهين المدينة حين أكون غريباً

قلت لها باختصار شديد:

تشبهين المدينة"

(1) ينظر، العيلة، زمن المرايا، ص61.

(2) نشرت القصيدة بعنوان "حوار مع مدينة" على صفحات شؤون فلسطينية، بيروت، ع 15، تشرين ثاني، 1972، ثم نشرت في ديوان "محاولة رقم 7" تحت العنوان الثاني، 1974، حول ذلك ينظر: الأسطه، عادل، الشاعر وصياغات نصه: محمود درويش مثلاً، مجلة مؤسسة المواقب، ع 36-37، حيفا، 2003 م، ص 55.

ويسائل "درويش" في قصيدته هذه المدينة / المرأة، غير آبه بالفرق بينهما، مؤكداً أن الوقوف على حقيقة ضياع الوطن هو ما يهمه؛ فيعاتب المدينة ويلومها على سقوطها. وترفض المدينة / المرأة، بدورها، هذا الاتهام، وتواجهه باتهام مضاد مؤكدة أنها مجرد حجارة تركها أهلها وهجروها ولم يدافعوا عنها، فهم المسؤولون عن ضياعها لا هي:

"فكوني امرأة

وكوني مدينة

ولكن، لماذا سقطت.. لماذا احترقت

بلا سبب؟

ولماذا ترهّلت في خيمة عربية؟

- لأنك كنت تمارس موتاً بدون شهية

وأضافت، كأن القدر

ينكسر في صوتها:

هل رأيت المدينة تسقط

أم كنت أنت الذي يتدحرج من شرفة الله

قافلة من سبايا؟

هل رأيت المدينة تهرب

أم كنت أنت الذي يحتمي بالزوايا؟

المدينة لا تسقط. الناس تسقط!"

ويقتنع "درويش" بجواب المدينة / المرأة، وينحى إلى لوم نفسه:

"لم نسجل شوارعها

لم ندافع عن الباب

لم ينضج الموت فينا"

ولشدة الشبه بين المرأة والمدينة، يختلط الأمر على "درويش"، ويبراهما وجهين لعملة واحدة؛

فليست مدينة خالصة ولا امرأة خالصة، هي مزيج من هذه وتلك:

"لم تكوني مدينة

الشوارع كانت قُبْلُ

وكان الحوار نزيهاً

"ولا امرأة كنت

كانت ذراعاك نهريين من جثث وسنابل

وكان جبينك بيدر"

فتتحول ملامح المدينة إلى جسد امرأة، كما يتشكل الجسد في تضاريس مدينة:

"كنت أعلن يأسِي

على صدرها، فتصير امرأة

كنت أعلن حبي

على صدرها، فتصير مدينة"

وبينما يكتف "درويش" دلالة المرأة ويغنيها بجعلها رمزاً للمدينة، بما تحمله هذه من معاني

الوطن وقدسيتها، تصر هي على آدميتها وترفض هذه الرمزية:

"لست مدينة

أنا امرأة عاطفية

هكذا قلت قبل قليل

واكتشفت الدليل"

ينعكس ما فعله "درويش" على روايات "مستغانمي" ومن ثم روايات "العيلة"، الذي يتأثر،

بدوره، بـ "مستغانمي"؛ ليكون التأثر والتأثير متبادلاً بين الأدب الفلسطيني والجزائري، كما

سنوضح.

رمزية المرأة في روايات "مستغانمي"

ذاكرة الجسد

المرأة / المدينة

تكثف "مستغانمي" دلالة المرأة وتخرجها من نطاق جسدها بجعلها رمزاً لمدينتها، وعنصراً إيحائياً يمثل ذاته بقدر ما يمثل المرموز له، فليس الرمز " نقلاً عن الواقع، وإنما أخذ منه ثم تجاوزه وتكثيفه ليتخلص من واقع المادة ليرتفع إلى مجال التجريد، وهنا يتحقق الإيحاء"⁽¹⁾، فيربط "خالد" في "ذاكرة الجسد" بين "حياة" التي يلتقيها في غربته وبين مدينته التي غادرها مكرهاً، ويعقد شبيهاً بينهما؛ فتتلبس "حياة" بتلك المدينة وتتوحد معها، وكأن المكان قد أسقط صفاته على ساكنيه وأكسبهم طبائعه "وقررت في سري أن أحولك إلى مدينة شاهقة.. شامخة، عريقة.. عميقة، لن يطالها الأقرام ولا القراصنة: حكمت عليك أن تكوني قسنطينة ما.. وكنت أحكم على نفسي بالجنون"⁽²⁾.

ولأن الرمز تركيب لفظي "أساسه الإيحاء - عن طريق المشابهة - بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمثاج الشعور والفكر"⁽³⁾؛ يكون الشبه الذي ارتآه "خالد" بين "حياة" ومدينتها، ما دفعه لإقامة هذه العلاقة الإيحائية بينهما، فهي امرأة متناقضة في طباعها، منطرفة في عواطفها تماماً كقسنطينة، تمثل بلامح وجهها واستدارة جسدها تضاريس تلك المدينة ومعالمها وتاريخها، فتلتبس ملامح المرأة بتضاريس المدينة، وتشير هذه إلى تلك وتوحي بها "كنت أشهد تغيرك المفاجئ، وأنت تأخذين يوماً بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرية، تزورين

(1) الزهراء، فاطمة: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة: القاهرة، 1984، ص20.

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 119، ينظر ص 141.

(3) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1984، ص 41، نقلاً عن: W.Y. Tindal :The Literary Symbol , p. 12.

أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة، في لون ثياب " أما " تمشين
وتعودين على جسورها، فأكاد أسمع وقع قدميك المهيأتين للأعياد"⁽¹⁾.

وتختصر "حياة" النساء جميعاً في ذاتها، كما تختصر قسنطينة المدن جميعاً " لم تكوني
امرأة.. كنت مدينة. مدينة بنساء متناقضات مختلفات في أعمارهن وملامحن، وثيابهن
وعطرهن، في خجلهن وجرأتهن؛ نساء من قبل جيل أمي وإلى أيامك أنت. نساء كلهن أنت"⁽²⁾.
وهي عبارات وردت بصياغات أخرى في قصيدة "درويش".

وهي مثل مدينتها تحمل اسمين و عدة تواريخ للميلاد، حيث " أحلام " اسمها الأول، كما
كانت (سيرتا) الاسم الأول لقسنطينة " وكانت تشبهك .. تحمل اسمين مثلك، و عدة تواريخ
للميلاد. خارجة لتوها من التاريخ باسمين: واحد للتداول .. وآخر للتذكار"⁽³⁾.

ولا تأبه كل من "حياة" وقسنطينة بمن يقدها، بل تسعى لاحتضان من لا يكثرث بها،
الأمر الذي يكتشفه "خالد"، بعد عودته إلى قسنطينة لحضور زفاف "حياة"، ويجعله ينقلب عليهما
معاً، ويقرر نسيانهما "اكتشفت بعدها بنفسني التطابق بينك وبين تلك المدينة. كان فيكما معاً، شيء
من اللهب الذي لم ينطفئ.. و قدرة خارقة على إشعال الحرائق.. ولكنكما كنتما تتظاهران
بإعلان الحرب على المجوس. إنه زيف المدن العريقة المحترمة.. ونفاق بنات العائلات.. أليس
كذلك؟"⁽⁴⁾. فيفني "خالد" عمره في حب "حياة" التي تخونه وتحب غيره، ويفقد ذراعه دفاعاً عن
قسنطينة التي تحولت إلى غريب عنها، وتوكل أمرها لمن سرقوا انتصاراته"⁽⁵⁾.

ويجعل "خالد" المرأة والمدينة صورتين لحقيقة واحدة، تذكره إحداهما بالأخرى حال
غيابها؛ فتعيده "حياة" التي التقاها في باريس، إلى مدينته قسنطينة، وتعيده قسنطينة، بعد عودته
إليها، إلى "حياة" التي فقدها، فتذكره طرقها الجبلية المتشعبة بقلب "حياة" الذي يتسع لغير حبيب "

(1) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 141.

(2) السابق، ص 141.

(3) السابق، ص 290.

(4) مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 274.

(5) ينظر، السابق، ص 100.

في أي زقاق من هذه المدينة المتشعبة الطرقات والأزقة كقلبك، والتي تذكرني بحضورك
وغيابك الدائم، وتشبهك حد الارتباك؟⁽¹⁾.

ويجعل "خالد" زواج "حياة" من رجل عسكر لا تحبه، وخروج قميصها ملطخاً بدم
بكرتها، رمزاً لفتح الفرنسيين قسنطينة، أولاً، واستسلامها لأصحاب السلطة الذين تولوا زمام
أمرها، بعد الاستقلال، ثانياً، بل يجعله رمزاً لكل مدينة عربية تفتح بقوة العسكر غصباً وقهراً
"أم أن تكوني فقط، مدينة فتحت اليوم عنوة بأقدام العسكر، ككل مدينة عربية؟"⁽²⁾.

وبينما يعتبر "خالد" تحويله "حياة" من امرأة إلى مدينة تكريماً لها، تذله هي وترفض حبه
وتحوّله إلى حطام رجل "أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة، وحولته من حجارة كريمة
إلى حصى. لا تتطاولي على حطامي كثيراً"⁽³⁾.

المرأة / الوطن

تتسع رمزية "حياة" لتشمل الوطن كله "يا امرأة على شاكلة وطن"⁽⁴⁾، فتحمل في ثيابها
رائحة الوطن وتغدو ممثلة له، يحضر بحضورها "يا ياسمينة تفتحت على عجل.. عطراً أقل
حبيبتي.. عطراً أقل! لم أكن أعرف أن للذاكرة عطراً أيضاً.. هو عطر الوطن. مرتبكاً جلس
الوطن"⁽⁵⁾.

ويقوم "خالد" شبيهاً بينها وبين الوطن، كما فعل مع المدينة، فتغدو خائنة عندما يصير
الوطن عدائياً، كاذبة تحترف تزوير الحقائق، وصورة مشوهة مثله "أنت التي - كهذا الوطن -
تحترفين تزوير الأوراق وقلبها.. دون جهد؟"⁽⁶⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 328.

(2) السابق، 365.

(3) السابق، 281.

(4) السابق، ص 184.

(5) السابق، ص 85.

(6) السابق، ص 48.

وهي مثل وطنها تحترف النسيان "رفعت كأسى الملقى بك.. نخب ذاكرتك التي تحترف مثله النسيان. نخب عينيك اللتين خلقتا لتكذبا"⁽¹⁾، فلا تختلف "حياة" عن هذا الوطن؛ إذ تطلب من "خالد" أن يرسمها شريطة ألا يوقع اسمه تحت اللوحة، لا تختلف عن الوطن الذي ضحى من أجله ليطرد منه، ويتولى غيره حكمه "كنت اكتشفت فقط مرة أخرى أنك نسخة طبق الأصل من وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم، ولكن آخرين وضعوا إمضاءهم أسفل انتصاراتي"⁽²⁾.

ولأنه يرى الوطن من خلالها، يسقط هذا بسقوطها ويضيع بضياعها "قتلت وطناً بأكمله داخلي، تسللت حتى دهاليز ذاكرتي، نسفت كل شيء يعود ثقاب واحد فقط"⁽³⁾.

وهو إذ يحوّل "حياة" إلى رمز للوطن، يجردها من واقعيتها واستقلالها كامرأة، مؤكداً أنها رمز لا تملك حرية التصرف بمصيرها كغيرها من النساء، وأن عليه الحفاظ عليها، كما يحافظ على وطنه "احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر.. ليس بالضرورة بغرور، ولكن بوعي عميق أنك أكثر من امرأة. أنت وطن بأكمله.. هل تعين هذا؟ ليس من حق الرموز أن تنهشم"⁽⁴⁾.

بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيشير إلى تربص التاريخ بها، ليكتب عنها كل شيء، كما يتتبع هذا التاريخ مسيرة الوطن "أنت لست امرأة فقط، أفلا يهكم ما سيكتبه التاريخ يوماً؟"⁽⁵⁾.

وهي قضية يثار جدل حولها، فبينما يرى "خالد"، هنا، أن تحويل المرأة إلى رمز تكريم لها، كما سيظهر لاحقاً، يرى بعض الدارسين أمثال "جورج طرابيشي" أن تحويل المرأة إلى رمز للوطن يفقدها استقلالها وسوددها الذاتي، وتصير أشبه بمادة لدائنية، يصنعها الآخرون ولا تصنع ذاتها، وينعكس ذلك بخسارة على الوطن الذي يخسر نفسه، أيضاً؛ إذ يرمز له بكائن لا حرية له⁽⁶⁾.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 343.

(2) السابق، ص 170.

(3) السابق، ص 379.

(4) السابق، ص 381.

(5) السابق، ص 277.

(6) ينظر حول ذلك، طرابيشي، جورج: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1985، 2، لوحة الغلاف الأخيرة.

ولأن الرموز "تستمد حيويتها وقدرتها على الإيحاء من كل قوة الرفض لما هو قائم ومن كل الطاقة التي يفترض أن يطلقها من عقالها قيام ما لم يقيم بعد، وبعبارة أخرى. إن الرموز تحافظ على زخمها ما دام الحلم حلمًا، أما متى صار الحلم واقعًا، فلا يمكن للرموز أن تستمر في الاشتغال: فهي قوة نفي أكثر منها قوة إثبات"⁽¹⁾، تتحول "حياة"، بعد قبولها الزواج من رجل عسكر لا تحبه، رغم تمرداها العشقي السابق، إلى امرأة عادية، ويجردها "خالد" مما كان يراه تكريماً لها "تعمدت أن أفرغ النساء من رموزهن الأولى.. من قال أن هناك امرأة منفي، وامرأة وطنًا، فقد كذب .. لا مساحة للنساء خارج الجسد. والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن"⁽²⁾.

يجرد "خالد" المرأة من رمزيته التي تسمو بها عن كل مادة، وتجعلها قيمة روحية ومعنوية، يعيدها إلى حدود جسدها ويجعلها مجرد وعاء لرغبة الرجل . كما جرد قسنطينة من قدسيتها، بعد أن زارها ورآها بعين الواقع، مجردة مما أضفاه الغياب من سحر عليها.

وقد أكد "درويش"، من قبل، أن الحلم يفقد جماليته بعد أن يتحقق ويصير واقعًا، بل إنه يقتل صاحبه:

"يحمل الحلم سيفاً

ويقتل شاعره حين يبلغه"

وقد ناقش "توفيق الحكيم" الأمر ذاته في مسرحيته "بجماليون"، حيث كان هذا قد طلب من الآلهة (فينوس) أن تثبت الحياة في تمثاله وحلمه الذي نحتة بيديه (جالاتيا) ، ولكن الحلم يتصدع والتمثال يتحطم مجرد تحوله إلى واقع، إلى امرأة من لحم ودم⁽³⁾، ما يدفع (بجماليون) لأن يرجو الآلهة كي تعيد تمثاله إلى صورته الأولى، وتفعل هذه، لكنها لا تفعل في

(1) طرابيشي، جورج: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ص176

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 385.

(3) ينظر، طرابيشي، جورج: لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت، ط1979، ص2،

جعل (بجمالبيون) يراه كما كان، سابقاً، بل ظل يرى فيه جريمته، ويعتبر نفسه قاتلاً لزوجته، فيتأكد لديه فقدان حلمه الرائع إلى الأبد، ما يجعله يحطم تمثاله ويموت جواره⁽¹⁾.

رمزية السوار واللوحة

تجعل "مستغانمي"، من خلال "خالد"، أشياء المكان رموزاً له؛ حيث تحمل دلالات نفسية خاصة به، وتثير صوراً وأخيلة لا حدود لها، ذاك أن الرمز، كما يشير (فريزر) ليس "شيئاً أو إشارة تتحدد، ولكنه وسيلة فنية بها يسعنا أن نوحى أو نعبر عن أية حالة من الحالات النفسية. كل ما في الكون ينزع إلى أن يكون رمزاً"⁽²⁾، فيغدو السوار الذي تلبسه "حياة" في معصمها، وهو جزء من تراث قسنطينة وجزء من جهاز العرائس فيها، يغدو ممثلاً لتلك المدينة ورمزاً للوطن بأكمله، يحمله "خالد" حنينه للمدينة التي تحضر بحضوره، فيغدو ذاكرتها وتاريخها "يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك. دخلت في طلتك.. في مشيتك.. في لهجتك.. وفي سوار كنت تلبسينه"⁽³⁾.

ويصير السوار ذاكرة ورمزاً للأمومة التي كانت قسنطينة مكاناً لها، فهو كسوار أمه الذي لم تخلعه يوماً "هذا السوار مثلاً، لقد أصبحت علاقتي به فجأة علاقة عاطفية. لقد كان في ذاكرتي رمزاً للأمومة دون أن أدري"⁽⁴⁾.

ويرسم "خالد" لوحة "حنين" أولى لوحاته الفنية، في الفترة التي يسجل فيها اسم "حياة" في البلدية، ليكون ميلادهما واحداً، فيجعل منهما توأمين، ويعزز هذه القرابة بينهما وقوف "حياة" بعد 25 سنة أمام هذه اللوحة تتأملها دون غيرها، فتصير اللوحة رمزاً لـ "حياة".

(1) ينظر، طرابيشي، جورج: لعبة الحلم والواقع، ص 118

(2) الزهراء، فاطمة: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، ص 20، نقلاً عن كرم، أنطوان غطاس: الرمزية في الأدب الحديث، ص 11.

(3) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 117 .

(4) السابق، ص 119.

ومن خلال رمزية اللوحة لـ "حياة" ودلالاتها عليها، يعزز "خالد"، في الوقت ذاته، رمزية "حياة" لقسنطينة؛ ذلك أن هذه اللوحة تخذ جسراً من جسورها "صباح الخير قسنطينة.. كيف أنت يا جسري المعلق .. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟"⁽¹⁾.

ولتأكيد هذا الرمز ثلاثي الأبعاد، يستمر "خالد" في رسم جسور قسنطينة وتخليد تضاريسها في لوحاته، مؤكداً أنه يرسم "حياة" لا غير، " أنت مدينة.. ولست امرأة، وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت، ووجدك ستعرفين هذا "⁽²⁾، لهذا يرتبك "خالد" أمام لوحاته التي تمثل الوطن وكأنه يرسمه لها، يمارس الحب مع "حياة" " ربما.. لأنه لم يحدث قبلك أن مارست الحب رسماً.. مع الوطن!"⁽³⁾.

ولدى استغراب "حياة" من هذا الشبه الذي يقيمه "خالد" بينها وبين قسنطينة وجسورها، يحاول ربط ملامح جسدها بتضاريس تلك المدينة، وفق رؤيته النفسية " ربما لم تكوني أنت، ولكن هكذا أراك، فيك شيء من تعاريج هذه المدينة، من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغارات وديانها. من هذا النهر الزبدي الذي يشطر جسدها، من أنوثتها وإغرائها السري ودوارها"⁽⁴⁾.

بيد أن "حياة" ترفض الترميز المتمحور حول شخصها. وتفضل واقعيتهما وبالتالي حريتها، مؤكدة أنها امرأة تملك بعداً واقعياً غير قابل للاختزال، فنرفض ما يراه "خالد" تكريماً، وتطلب أن يرسمها هي لا مدينتها "ولكنني كنت أفضل لو رسمتني أنا وليس هذا الجسر. إن أي امرأة تتعرف على رسام، تحلم في سرها أن يخلدها، أن يرسمها هي.. لا أن يرسم مدينتها"⁽⁵⁾، وهو ما فعلته المرأة في قصيدة "درويش"؛ إذ رفضت اعتبارها مدينة وأصررت على آدميتها.

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 79.

(2) السابق، ص 164.

(3) السابق، ص 164.

(4) السابق، ص 167.

(5) السابق، ص 168.

ولا ترمز "حياة" لقسنطينة، فقط، بل هي رمز لكل مدينة عربية، فيشبهها "خالد" بخرناطة "أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضاً.. فهل كل المدن العربية أنت.. وكل ذاكرة عربية أنت؟"⁽¹⁾.

ويجعل "خالد" (كاترين) رمزاً لباريس المدينة التي لم يحبها على الرغم من انجذابه إليها، فيرمز بعلاقته مع (كاترين) وعدم حبه لها، إلى علاقة قسنطينة بباريس، منذ قرن، أي منذ احتلال فرنسا للجزائر "لقد كانت علاقتنا دائماً ضحية سوء فهم وقصر نظر. فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من قرن، دون أن نعرف بعضنا حقاً.. دون أن نحب بعضنا تماماً.. ولكن دائماً بتلك الجاذبية الغامضة نفسها"⁽²⁾.

ويستمر استخدام "مستغانمي" للرمز في روايتها التاليتين؛ إذ تشير من خلال "خالد" المصور في "فوضى الحواس" إلى رمزية "حياة"، وهي ذاتها بطلة "ذاكرة الجسد"، فيؤكد هذا أنها مدينة " فلا تتظري شيئاً يا سيدتي.. لقد أعلنتك مدينة مغلقة!"⁽³⁾.

الأمر الذي يؤكد هو ذاته في "عابر سرير" فيعتبر "حياة" قسنطينة لا غير، المرأة/ المدينة، التي أحبها، دوماً، ووضع نفسه تحت تصرفها "وكنت رجل الشهوات الأرضية والحزن المنخفض الذي نام دوماً عند أقدام قسنطينة"⁽⁴⁾.

فليست لدى ارتدائها الثوب الأسود سوى قسنطينة التي ترتدي نساؤها الملاءات السود "كأنها في كل ما ترتديه ما ارتدت سوى ملاءتها. وإذا بها قسنطينة"⁽⁵⁾.

وترمز "حياة" هنا، أيضاً، إلى الوطن الذي لا يأبه بمواطنيه الشرفاء ولا يكثر لموتهم أو حياتهم؛ فلم تفعل، لدى وداعها لجنّة "خالد" الرسام، سوى تمرير يدها ببرود على نعشه،

(1) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 216، وينظر، ص 217.

(2) السابق، ص 403 .

(3) مستغانمي، فوضى الحواس، ص 88.

(4) مستغانمي، عابر سرير، ص 131.

(5) السابق، ص 211، وينظر، ص 214.

وكأنها لم تعرفه يوماً " امرأة كأنها وطن، لا تكلف نفسها سوى جهد تمرير يدها بالقفاز على تابوتك، أو وضع وردة على نعشك في أحسن الحالات"⁽¹⁾.

هكذا تجعل "مستغامي" المرأة رمزاً للمدينة ورمزاً للوطن بأكمله، معشوقة مثله، وخائنة مثله، أيضاً، تحمل صفاته في الكذب والتطرف والجنون، ومع ذلك لا يملك "خالد" الرسام ومن بعده "خالد" المصور إلا الجري وراءها، كما فعلا مع الوطن، بيد أن الرسام، في "ذاكرة الجسد"، يقرر قطع علاقته بـ "حياة"؛ فيمزق الورقة التي تحمل رقم هاتفها، ولا يعود يسألها عنها، فيتهشم الرمز، ويفقد إحياءاته لتعود هي امرأة عادية كغيرها من النساء، كما تنكر للوطن وقرر مغادرته والكف عن عشقه.

رمزية المرأة في روايات "العيلة"

غزل الذاكرة

المرأة / المدينة

يؤكد "العيلة"، في رواياته، على رمزية المرأة ودلالاتها على المدينة والوطن، ويتوسع في ذلك مستفيداً من قدسية فلسطين، فيحكي الراوي "نبيل" قصة وطنه من خلال "عايدة" التي يجعلها رمزاً لمدينة القدس، مؤكداً في الوقت ذاته أنها امرأة من لحم ودم "كانت عايدة ولم تنزل امرأة من لحم ودم تؤدي دوراً فكرياً شاملاً لإضاءة حقيقة ضياع الوطن والهوية"⁽²⁾.

ويقيم "نبيل"، كما "خالد"، في "ذاكرة الجسد"، شبهاً بين "عايدة"، وبين مدينة القدس؛ فكلاهما تحيطان به وتسيطران على ذاكرته، وتجعلانه عاشقاً لهما، فلا يكاد يميز بين ملامح "عايدة" وأسوار القدس، كما تشكلت "حياة" جسراً من جسور قسنطينة، "لا أستطيع التفريق بين طيف الأسوار وهينتك فكلكما يتحلقان حول الجسد المثخن والعنق الملتهب بحمى الحنين

(1) مستغامي، عابر سرير، ص 292.

(2) العيلة، غزل الذاكرة، ص 38.

والارتحال⁽¹⁾، فيوحد بين "عايدة" ومدينتها، معلناً عشقه لهما معاً "كنت دائماً قدسي المقدسة، أغدو إليها كلما أدلهم الخطب بي، أروح منها وأعود كطير من نور يرفرف بجناحيه"⁽²⁾.

وكما وازن "خالد" بين باريس وقسطنطينة من خلال (كاترين) و "حياة"، يوازن "نبيل" بين بيروت والقدس، فتكون بيروت امرأة لمتعة الجسد، والقدس امرأة لمتعة الروح "بيروت امرأة من ذهب، ليس عسماً، يطلبها حتماً كل محبي الحياة والحرية"⁽³⁾. "القدس مختلفة وجدانياً، مدينة وحيدة بين مدن العالم، لا تنزّين إلا بقلادة عسملية. قاطعتني بسؤال متقاطع مع المرأة المدنية لا المدينة المرأة"⁽⁴⁾.

وبينما ترفض "حياة" اعتبارها رمزاً، ترحب "عايدة" برمزيتها وتفخر بها؛ فتشير بما تصف به ذاتها إلى المدينة التي هي رمز لها؛ إذ تؤكد أنها ليست كغيرها من نساء الأرض، إن لم تكن الأكثر جمالاً فهي الأكثر جاذبية، كمدينة القدس التي لا تشبه سواها من المدن " لا أغار من بيروت، هي شقيقتي الصغرى تشبهني في شفافيتها وحسنها البديع، وأحياناً أرى أنها تفوقني في انبهار الرجال بها. لكنها لا تتوفر على الرمزية التي أمتلكها. ألم تكن تلك الخاصية السمة الفريدة لي دون نساء الأرض: ألم تقل لحظتها إن الشهوة مثلاً تتناسب طردياً مع جمال المرأة! لماذا يكون انجذابك لي أشد غوراً منه إليها"⁽⁵⁾.

وكما جعل "خالد" زواج "حياة" رمزاً لضياع مدينتها واغتصاب السراق لها، يجعل "نبيل" اغتصاب (ديفيد) لـ "عايدة" رمزاً لما حل بمدينة القدس من احتلال؛ إذ تتحول "عايدة"، بعد اغتصابها، كما تؤكد هي، إلى مدينة مفتوحة بالقوة "استسلمت مدينتي، الأبواب على مصراعها، الأسوار تبدو خفيضة، واطئة لم تكن يوماً ممانعة"⁽⁶⁾، وتصير، بعد أن سلمت جسدها لـ (ديفيد)، امرأة غريبة عن "نبيل"، كما اغتربت القدس عن أهلها الذين طردوا منها،

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 92.

(2) السابق، ص 138.

(3) السابق، ص 69.

(4) السابق، ص 79.

(5) السابق، ص 70.

(6) السابق، ص 137، وينظر، ص 138.

وتحولت، بعد أن غير الاحتلال ملامحها، إلى مدينة "داود" "أمسيت باسم ومسمى لا أطيق سماعهما! أصبحت امرأة مدينة أو مدينة بهيئة امرأة، أعيش فيها غريباً، لا أعرفها وتتكربي هي كأنها لم تعرفني يوماً. كيف تحولت من "عايدة" إلى مدينة "داود؟"⁽¹⁾.

فتتحول "عايدة"، كما "حياة"، من امرأة معشوقة إلى امرأة خائنة لا تأبه بمن يحبها، كما تحولت كل من قسنطينة والقدس من مدينة عربية يحكمها أهلها، إلى مدينة يتولى السراق أمرها، هناك، والأعداء اليهود، هنا، ويكون ضياع المرأة رمزاً لضياع المدينة وسقوطها.

المرأة / الوطن

تتسع رمزية "عايدة" لتشمل الوطن بأكمله، حتى ليستخدم "العيلة" عبارات "مستغامي" ذاتها، تقريباً، "أنت وطن بكامله يجثم في كامل بهائه على أعلى قمم الذاكرة"⁽²⁾، فيجعلها "تبيل" رمزاً للوطن الذي يحبه من خلالها" بين حب الوطن عملياً والانتماء إليه من خلال امرأة أرسمها على الورق وبغير الصورة الواقعية التي يعرفها الناس"⁽³⁾. ويؤكد اختلافه، بذلك، عن غيره؛ فلم يعتد الناس على أن يحب الرجل وطنه من خلال امرأة "كنت الهيئة الأبقى في عالم انتمائي للوطن والهوية. تلك لغة لم يتقنها أحد غيري!"⁽⁴⁾.

وبينما تكون "عايدة" رمزاً للوطن كله، ترمز "قريال" لمدينتها يافا التي هي جزء من هذا الوطن "كانت سفحاً أخضر مرصعاً بأشجار برتقال يافا، أنت لا غيرك، وطن يتربع على وطن من مشاعر، أطارده كل صبح ومساء خشية عليه من أمواج البحر المائج في ميناء يافا"⁽⁵⁾. فهي وطن وتاريخ، تمتزج ملامحها بتضاريس فلسطين "لم تعود فتاة رائعة الجمال ذهبية الهيئة

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 139.

(2) السابق، ص 71.

(3) السابق، ص 39.

(4) السابق، ص 125.

(5) السابق، ص 71.

والقوام بل تتمطين كأنك حديقة غناء على شكل امرأة عارية بمحاذاة الشاطئ. تمتزج في خيالي رحابه التاريخ وحدائق الوطن وتقاطيعك⁽¹⁾.

وعلى الرغم من تأكيد "نبيل" على رمزية "عايدة"، يؤكد إنسانيتها وأنها امرأة قبل أن تكون رمزاً، لكنه لا يشتهيها، يراها مقدسة كوطنه؛ فلا يقيم معها علاقة جسدية، كما فعل "خالد" مع "حياة"، حيث قبلها هذا وكان يستحضرها شهوة في سريرته؛ إذ تفنق قسنطينة قدسية مدينة القدس "من يفهمني ويسري عني! تنازلت عن عايدة المرأة الجسد، لم أعد أشتهيها، لم أكن أشتهيها يوماً"⁽²⁾.

وبعد ابتعاد "عايدة" عن "نبيل" وتعدها لإهانتته بسبب تصديقها ل " نظام "، الذي أوقع بينهما، تتغير دلالتها ومن ثم دلالة الوطن، تصير وطناً يحتضن العملاء ومن قبلهم الإنجليز والأمريكان، وطناً يجلد الشرفاء، لتتشابه فلسطين، هنا، مع الجزائر، هناك، " عايدة وطن يجلدني من غير سوء نية، وطن ضحية ينفي كل محبيه الشرفاء، وطن يحتضن بحميمية غريبة الأطوار "نظام الحزماوي" و "أبو جميز" و " أبو المعارك " وحتى "كوك" و "كربجيان". وطن يرفضني، فيه البقاء للأسفل"⁽³⁾، تصير "عايدة" برفضها لـ "نبيل" وطناً يرفض عاشقيه" أهذا قدرتي معك! أعيش على صدر وطن يتململ زهقاً من عناقي له، كأنه امرأة هي أنت تعشقني جلدًا وتدميراً، وأعشقتك بقيمة الغربية، كأنها حالة من جنون وتلاشي"⁽⁴⁾.

ونظراً لارتداء "عايدة" الزي الأوروبي المتنافي مع عروبتها، واغتصابها من (ديفيد)، وقبولها لخطبة " عوني " لها، تصير وطناً غريباً عن أهله الشرفاء، وطناً يمثل الآخر المحتل، بعد أن غير هذا ملامحه " إنها أنت وطن افتقدناه ولم نكن له أهلاً، وطن من لحم ودم أمسى يمثل الآخر. خلع عن ذاته شارات ذاته. فأصبح هو أنت غريبة عنا وعنه. وطن تلبس بلبوس

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 93.

(2) السابق، ص 120.

(3) السابق، ص 120.

(4) السابق، ص 134.

الآخر فألفيناه ليس كمثلنا، بالضبط كما نحن لسنا مثله⁽¹⁾. ويصير جسدها تراباً يعمل الآخر اليهودي على تغييره وإعادة بنائه وفق ما يناسبه "أمسى تراب جسدك ورشة للرسم وإعادة التشكيل، صخورك تحولت إلى مبان شاهقات كشارات لخلود القادم الجديد، اسمه فيما مضى من زمن مستر كوك، ثم خلفه "تاش" ثم تبعه "نافتالي" كأنهم يتعاقبون على جسدك لترويضه"⁽²⁾.

فيضيع الوطن بضياح المرأة، وينهزم بانهزامها⁽³⁾، ويخسرهما "نبيل" معاً، كما "خالد" يا إلهي ما أفسى أن تكوني وطناً ليس أنت، ما أفضح أن تكوني حبيبة اكتشفت للوهلة الأولى في حضرة الرجل التاريخ أو التاريخ الرجل، أنك لست أنت، امرأة أسكن إليها كوطن لا أجده إلا في الذاكرة، وفتاة أتلمس في هيئتها وقصتي معها حكاية لم أصدق ولن أصدق تاريخ صياغتها ونحن نغط في سبات عميق"⁽⁴⁾.

وتحملُ "عايدة" "نبيل" الذي تركها، بعد أن أدلته بإعراضها عنه، مسؤولية اغتصابها، كما فعلت المرأة / المدينة في قصيدة "درويش"، ويشير "العيلة" من خلال ذلك إلى فلسطين التي تحمل أهلها مسؤولية ضياعها ورحيلهم عنها عام 1948 "لماذا تركتني عارية، ثم تفرض عقوبة الجلد على جسد هو وطنك ووطني في كل حال: هل تجلد الضحية، ويبقى الجلد في منأى عن الإدانة أو الاتهام!"⁽⁵⁾.

وكما افتتحت "درويش" بكلام المرأة / المدينة، وراح يجلد ذاته ويحملها مسؤولية ما حدث، يفعل "نبيل" الشيء ذاته، هنا، "عايدة" وطن أمست تواجه ازدواجاً من فقدان المحسوب بدقة بالغة، تركناها خلفنا، اعترفنا بها زوجة شرعية لـ "ديفيد"، ثم أوكلنا أمرها إلى لقطاع"⁽⁶⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 133.

(2) السابق، ص 130.

(3) ينظر، السابق، ص 139.

(4) السابق، ص 133.

(5) السابق، ص 141.

(6) السابق، ص 159.

بيد أن ذلك لم يمنعه من تخطيئها؛ إذ سلمت قياد نفسها لـ (ديفيد) اليهودي، ومن ورائها فلسطين التي راحت تعقد اتفاقيات سلمية مع اليهود، لكن، وعلى الرغم من تخطيئه لـ (عايدة)، يقف حبه حائلاً دون لومه لها " كنت جباناً لا أجرؤ على معاتبة وطن أحبه حتى العظم، أو ألومك بدلاً منه وأنت تستلقين مكشوفة الصدر، عارية الردفين، مترامية الأطراف، في حالة من الاستسلام الأبدي، تثمر غداً عن ولادة طفل وهوية لهما ملامح يهودية بنكهة عربية غير عسملية"⁽¹⁾.

ولا يلوم "نبيل" "عايدة"، ولكن جذوة حبه لها تخفت، ويتغير شعوره نحوها ونحو الوطن الذي يراه من خلالها "وطن يمتطي صهوته غيري من الأشقياء في كل فصول السنة، فينقطع أو يكاد حبل حبي لك، كأني أجنح بلوعة الصمت على همسات تطاردني صباح مساء"⁽²⁾.

وتفقد "عايدة" جمالية اللحم وقوة الإيحاء، فيقرر "نبيل" تجريدها من رمزيتها، كما فعل "خالد" مع "حياة"؛ فلا تستحق أن تكون وطناً هنا يكمن الفارق الأساس بين وطن رمز على هيئة امرأة وبين امرأة ليست على شاكلة وطن"⁽³⁾.

ويجعل "نبيل" "مدام عنايات" التي عادت إلى وطنها فلسطين، بعد موت أهلها في الأندلس، رمزاً لتلك المدينة التي كانت وطناً سابقاً للعرب، وطناً ضاع منهم فغادروه إلى وطنهم الأول، بحثاً عن هويتهم "عنايات وطن انقلب على ذاته فأصبح يبحث عن وطن، هوية ضاعت في زحام الحضارات فأمست امرأة متقلبة، متناقضة ليس لها خصوصية. تحفظ لها قدسياتها وقداستها جاءت إلى شرقها بعد أن دوخها طوفان الغزو والتنويب"⁽⁴⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص 161.

(2) السابق، ص 168.

(3) السابق، ص 152.

(4) السابق، ص 156.

رمزية القلادة

يجعل "نبيل" القلادة العسملية وهي جزء من الحلي الفلسطينية التي كانت جزءاً من جهاز العروس، يجعلها رمزاً لـ "عايدة" ولعزيرتها المسروقة⁽¹⁾، التي ترمز، بدورها، لمدينة القدس وللوطن بأكمله، كما فعل "خالد" مع السوار واللوحه، أني كنت متيماً بامرأة على هيئة وطن، يتشكل على نحو قلادة، فقدتها في طرفه عين!"⁽²⁾.

ويكون الرمز، هنا، ثلاثي الأبعاد، كما في "ذاكرة الجسد"، "إنها قلادة الوطن وتعبيره التاريخي المباشر وديمومة هويته التي أجهد في محاولة رسم منحنياتها السياسية"⁽³⁾.

كما تكون القلادة رمزاً للحكم العثماني في فلسطين، وحنين بعض أهلها لأيام الخلافة "القلادة رمز سيادي عثماني استمر أكثر من أربعة قرون في حكم فلسطين"⁽⁴⁾.

ويتوحد الرمز مع المرموز له، وتصير القلادة مدينة، حباتها من حجارة القدس وأسوارها "أمعن النظر في طين الأسوار ومسامات المكان المخضب بدمع العيون. آلفها متماسكة في صفوف أفقية تشبه حبات القلادة المحلقة. أعجب من سر التشابه في الشكل والتماثل في الماهية بين محيط الأسوار وهيئة القلادة التي كانت يوماً سبحة"⁽⁵⁾.

ولأن القلادة هي الوطن؛ يرمز تأمر الأعداء عليها إلى تأمرهم عليه⁽⁶⁾، ويعترف ويعترف "نبيل" أنه لم يكن وغيره من سكان فلسطين أمناء على القلادة / الوطن؛ فقد فرطوا بها ولم يحافظوا عليها، فيحاول "نبيل"، الآن، ومن خلال الكتابة، معرفة حقيقة ما جرى⁽⁷⁾.

(1) العيلة، غزل الذاكرة، ص140.

(2) السابق، ص25 .

(3) السابق، ص38.

(4) السابق، ص40.

(5) السابق، ص91.

(6) ينظر، السابق، ص55.

(7) ينظر، السابق، ص43.

وهكذا يتشابه "العيلة" مع "مستغانمي" في جعله أشياء الوطن وتراثه رمزاً للوطن ودلالة عليه، فيدل الشيء على المكان والجزء على الكل، وتصير القلادة وطناً والوطن قلادة.

يؤكد "العيلة" في " زمن المرايا " على رمزية المرأة "عايدة" ورمزية القلادة، كما فعلت "مستغانمي" في "قوضى الحواس"، وفيما بعد في " عابر سرير "؛ فتؤكد "عايدة" الصغيرة، هنا، ابنه العقيد " عوني " على رمزية "عايدة" الأم بطلة "غزل الذاكرة" وعلى رمزيتها هي، فهي وطن يضيع ثم يعود بهيئة جديدة كل عشرين عاماً " وأمومة زمن من غير زمن من غير رحم وطن على هيئة امرأة كان اسمها عايدة"⁽¹⁾، الأمر الذي يؤكد السارد، من خلال وصفه لـ " سمور أبو المعارك " " ألصق غصنين من زيتون أخضر فوق شفته العليا وقال أنهما شاربان يزودان عن حمى امرأة بعرض وطن"⁽²⁾.

ويعتبر " سمور أبو المعارك "، بدوره، القلادة و "عايدة" الأم، و "عايدة" الصغيرة، رموزاً للوطن، ويدعي ملكيته لها وحقه في الدفاع عنها " القلادة لنا ونحن آل " أبو المعارك " شركاء في "عايدة" الأم، وفي عايدة الصغيرة، وفي عايدة التي ستأتي كل جيل "⁽³⁾.

الأمر الذي يعارضه " أبو صياح " ويؤكد أن فلسطين لأهلها الشرفاء، ولا أحد يملك حق التصرف بأراضيها " الله أكبر ولكم شوبتسوا؟ شوبدكم تبيعوا تاتبيعوا! القلادة ليست لأحد منكم، حتى لو كنتم حفدة شرعيين! في غيركم كثير في قفار العربا ووديان العراقيب لهم في العثمانية أكثر منكم"⁽⁴⁾.

فالقلادة، إذن، رمز لفلسطين التي استمر النزاع عليها أكثر من ألفي عام كما يؤكد (ديفيد) الذي حصل عليها بعد حفل التطويب الذي جرى فيه بيع القلادة، وفي ذلك إشارة من الكاتب إلى معاهدات السلام " كان أكثر المنشكحين من إنجاز صك الاتفاق ديفيد، استحضر في تلك اللحظات المجيدة كيف أصبحت القلادة ملكاً له بعد شقاء استمر ألفي عام. احتضنها بذراعيه

(1) العيلة، زمن المرايا، ص45.

(2) السابق، ص45.

(3) السابق، ص19.

(4) السابق، ص85.

كما فعل ذات يوم بصاحبها عايدة، هرول قافلاً إلى مستعمرة " ناتافا " وهو يهمهم هامساً: -
سأعيد سبكها، سأخلقها من جديد، نجمة لكل أبناء إسرائيل"⁽¹⁾.

ويرفض العقيد " عوني " توريث القلادة لـ "جاد" ابن (ديفيد) باعتباره ليس عربياً، مؤكداً بذلك رمزية القلادة، " من قال لك أنك وريث القلادة ها! أنت لست عربياً! أغرب عن وجهي يا ابن القحبة!"⁽²⁾.

وهكذا يتوسع "العيلة" في استخدام الرمز، الذي تتعدد أبعاده، هنا، ويتعزز على لسان "عايدة" ذاتها، الأمر الذي لم نجده عند "مستغانمي"، بل نجد نقيضه؛ إذ ترفض "حياة" رمزيتها وتفضل واقعها كامرأة، بينما تؤكد "عايدة" هذه الرمزية، وتتلبس مع المدينة والوطن والقلادة.

(1) العيلة، زمن المرايا، ص 84.

(2) السابق، ص 34.

الخاتمة

تؤكد الدراسة، في خاتمها، حتمية تلاحق آداب الشعوب وتعالقها؛ فليست الحضارة الإنسانية سوى نتاج ثقافات تؤثر وتتأثر ببعضها البعض في عملية متبادلة رغبة في الإبداع والتجديد، ولأن الأدب مرآة للمجتمع، يعكس تشابه آداب الشعوب تشابهاً في ظروفها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فقد أفضى تشابه الظروف التي مرَّ بها الشعبان الجزائري والفلسطيني، إلى تشابه آدابهما، الأمر الذي حاولت الدراسة تجليته. فقد تناولت ما بين نصوص كل من "مستغامي" و "العيلة" من تأثير وتأثر، والتقاء وافتراق، إضافة إلى تعالق نصوص كل منهما ببعضها البعض في تناص ذاتي؛ فلم تكتفِ بـ "ذاكرة الجسد" و "غزل الذاكرة"، بل امتدت إلى الأعمال الأخرى لكل من الكاتبين.

ولا يستقل عمل بذاته، بل يتأثر بما سبقه ويؤثر فيما بعده، فقبل أن تؤثر "مستغامي" في "العيلة"، تتأثر بكتاب عرب وفلسطينيين، أيضاً، بوعي أو بغير وعي، الأمر الذي أشارت إليه الدراسة، فهي مثلاً، تتأثر بـ "محمود درويش" في جعل المرأة رمزاً لمدينتها، إضافة إلى استخدام ضمير المخاطب صيغة سردية لنصها، فقد استخدم "درويش" هذا الضمير في كتابة النثري "يوميات الحزن العادي"، واستخدمه، أيضاً، الكاتب الفلسطيني "عادل الأسطة" في روايته "تداعيات ضمير المخاطب"، كما مارست "مستغامي" لعباً روائياً شبيهاً بذاك الذي مارسه الروائي الفلسطيني "إميل حبيبي" في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، إضافة إلى أسلوب الرسائل الذي اعتمده هذا في روايته، وجعلته هي إحدى تقنياتها السردية، ومن ذلك تأثرها باللعب الروائي الذي مارسه الروائي الفلسطيني "جبرا إبراهيم جبرا" في روايته "يوميات سراب عفان"، وبما فعله "نجيب محفوظ" في روايته "ثرثرة فوق النيل".

وعلى الرغم من كون نصوص "مستغامي" هي صاحبة التأثير الأكبر على

"العيلة"، يتأثر بغيرها من الأدباء فهو ، مثلاً، يتأثر في استخدامه للرمز في "زمن المرايا" بالروائي الفلسطيني "إسحاق موسى الحسيني" في روايته "مذكرات دجاجة"، ويتأثر في لعبه

الروائي الذي يمارسه في الفصل الأول من هذه الرواية، بالروائي الأردني "مؤنس الرزاز" في روايته "اعترافات كاتم صوت".

فتكون "مستغامي" قد تأثرت، قبل أن تؤثر في "العيلة"، بشعراء وروائيين فلسطينيين، ما يؤكد قوة الأدب الفلسطيني وقدرته على التأثير، وعدم اقتصره على التأثير.

ولم يكن التأثير الذي عكسه "العيلة" في رواياته، تأثيراً سلبياً، ومجرد تقليد لما جاء في روايات "مستغامي"، بل هو إيجابي أدى إلى إنشاء نص فلسطيني متميز يوازي النص الجزائري ولا يكرره، يسير على خطاه، ويستعير تقنياته ولكن بنكهة فلسطينية بحتة، كما كان الأول بنكهة جزائرية، ولعل افتراق "العيلة" عن "مستغامي" في بعض المواطن وتأثره بغيرها، يدعم هذا الرأي؛ إذ يفعل، أحياناً، غير ما فعله، أو يتوسع بجزئية أوجزت هي فيها، أو يستخدم تقنياتها بأسلوب مغاير، ما يشير إلى قدرة إبداعية لديه؛ إذ يجدد ويحوّر ولا يكتفي بمجرد التقليد.

بعض مواطن الالتقاء والافتراق بينهما:

يتناص "العيلة" في عنوان روايته مع عنوان رواية "مستغامي"، ليس فقط في كلمة ذاكرة، بل في كلمة الجسد، أيضاً، التي نعثر عليها في داخل نصه، ويتشابه معها في تركيب العنوان، ومكوناته، ومعناه. كما يتناص مع "مستغامي" في بنائه للنص الموازي؛ فيحينا غلاف روايته إلى غلاف روايتها.

وهو إذ يستلهم كلمات العنوان عندها، يوظفها في نصه لتحمل معاني مقاربة، لأشخاص آخرين من شعب آخر، ولتحكي قصة معاناة فلسطينية لا جزائرية.

ويستعير "العيلة" تقنيات "مستغامي" السردية، ويحوّر فيها ليعبر عن همومه الفلسطينية؛ فيسرد بطريقتها تاريخ وطنه وألم شعبه، فمثلها يجعل روايته في فصول غير معنونة، ويختار روائياً رجلاً لنصه يوافق جنس الكاتب، كما فعلت هي في "فوضى الحواس"، ويصطنع الأنثى / أنت صيغة سردية، كما يتشابه بطل روايته "نبيل" مع بطل روايتها "خالد" وتتشابه "عايدة" مع

"حياة". ويتلاعب "العيلة" بالضمائر؛ إذ ترد جميعها في نصه ولكن بشكل أقل من ورودها عند "مستغامي".

بيد أنه يوظف في روايته هذه تقنيات "مستغامي" في روايتها "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"، فبينما يستعير البناء الشكلي للأولى ليشكل الإطار السردي العام لروايته، إذ يتولى "نبيل" زمام السرد متوجهاً به إلى "عابدة"، نستمتع إلى كل منهما يسرد عن ذاته بالأنا، يحكي طفولته وشبابه وأفكاره وانفعالاته، مخاطباً الآخر، فتعرف عليهما من الداخل وكأنهما يتناوبان على السرد، على الرغم من أن حديثهما لا يعدو كونه حواراً، الأمر الذي تفعله "مستغامي" في روايتين، يستلم "خالد" زمام السرد في الأولى، و "حياة" في الثانية.

وفي مجال اللعب الروائي يتماهى كل منهما مع أبطاله، "مستغامي" مع "حياة" و "العيلة" مع "نبيل"، وتتعلق نصوصهما وتتناص أجزاءها في الأحداث والأبطال ومصطلحاتهم الكلامية، ويكون لكل نص حضور مثبت في الآخر. ويكون تلاعبه الروائي أكثر جلاءً في " زمن المرايا " كما كان تلاعبها كذلك في "فوضى الحواس".

وبينما يتشابه "العيلة" في روايته "زمن المرايا" مع "مستغامي" في روايتها "فوضى الحواس" حيث يجعل فصله الأول خارج قصة نصه، يختلف عنها في طبيعة المضمون؛ إذ تجعله هي قصة قصيرة كتبها البطلة، ويجعله هو مكاشفة بين شخوص الرواية وراويها؛ إذ يجتمع هؤلاء لرؤية الكاتب والتحاور معه، فيختلف بذلك عنها، ويتشابه مع " مؤنس الرزاز " في روايته " اعترافات كاتم صوت " الذي أضاف ملحفاً لروايته يتحاور فيه المؤلف مع القراء. ويختلف "العيلة" عن "مستغامي"، أيضاً، بجعل روايته هذه منقولة بالرموز، وربما عاد ذلك للظروف السياسية في فلسطين وصعوبة التعبير صراحة عن حقيقة ما يجري، ولعله بهذا يتأثر بـ " إسحق موسى الحسيني".

ويأتي "العيلة" على ما أنت عليه "مستغامي" من تشابك أزمنة يؤدي إلى تخلخل السرد، وتكسير خطية الزمن، مستخدماً تقنيات عدة كالترهين، والتقطيع، والتضمين الذي كثر في " زمن المرايا "، فيداخل بين زمن الكتابة وبين زمن الوقائع (الماضي) وزمن الحاضر الروائي، مثلها.

وبينما يتسلسل في سرد الحاضر الروائي، من الفصل الرابع، تفعل هي ذلك بدءاً من الفصل الثاني، ولا يحدد "نبيل" تاريخاً للأيام ويكتفي بالإشارة إلى أربعمائة تالية أو لاحقة، بينما يفعل "خالد" ذلك، فيحدد اليوم والتاريخ. وينحاز كل من "خالد" و "نبيل" ومن ورائهما "مستغامي" و "العيلة" إلى الماضي، ويظل بطل كل رواية أسير ذاكرته المضيئة، يسافر "خالد" هرباً من واقع لا يرضاه، ويعتزل "نبيل" في بيته.

وبينما تقتصر المقارنة بين الأزمنة عند "مستغامي" من خلال "خالد"، على حال الجزائر قبل الاستقلال وحالها بعده مباشرة، وبعد ربع قرن، تتسع المقارنة في "غزل الذاكرة" باتساع مراحل صراع الشعب الفلسطيني، فيقارن "نبيل" بين أحداث 1948، وأحداث 1967، وبين حال الوطن في أثناء الثورة والمقاومة وحاله بعد توقيع اتفاقيات السلام.

ويتناص "العيلة" مع "مستغامي" في بناء المكان، يفتته مثلها، فلا يلتزم مكاناً واحداً، بل يراوح بين مكان حاضر وآخر مستحضر، كما تختلف دلالة المكان عنده باختلاف الزمان والأحداث. ويلجأ في بنائه للمكان في "زمن المرايا" إلى الرمز الذي لم تفعله هي، فيطلق على أماكن معينة في روايته، أسماء أماكن أخرى من الواقع، كان لها وضعية خاصة، ويدمج مجموعة من الأماكن في اسم واحد يعبر عنها، فيطلق على الأراضي المحتلة عام 48، اسم معلولة، وهي قرية موجودة في الشام، يتشابه حالها وحال أهلها مع حال أراضي 48، وأهلها. ويطلق على أراضي 67، اسم حانوتا، وهي قرية كان لها وجود في قفيلية، لكنها اندثرت بفعل الاحتلال في العام 48.

ويجعل كل من الكاتبين المرأة رمزاً لمدينتها وللوطن كله، ترحب المرأة بهذه الرمزية وتؤكد لها عند "العيلة"، وترفضها وتفضل واقعتها عند "مستغامي".

وهكذا.. يتفق "العيلة" مع "مستغامي" في كثير من المواطن، ما يؤكد تلاحق نصوصهما وتشابهها، الأمر الذي يثري الأدب ولا يضعفه. بيد أن العيلة يفترق عنها في العديد من النقاط، افتراقاً يخرجها من نطاق المقلد، ويرتفع به إلى مصاف المبدعين.

كما تؤكد الدراسة فشل العدو الصهيوني في عزل فلسطين عن البلدان العربية؛ فظلت، على الرغم من وسائل القمع التي يمارسها، نجمة في سماء العروبة، وظل أديباؤها يتابعون ما يجري على الساحة العربية، يؤثرون ويتأثرون.

وانطلاقاً من اعتبار الكتابة فعل مقاومة، يكون الأدباء الفلسطينيون قد نجحوا في مقاومة الحصار الصهيوني المفروض على أقلامهم.

ويظل الباب مفتوحاً لدراسات أخرى، تكمل ما في هذه الدراسة من نقص، إن وجد، وتسد فجواتها، كما يظل الطريق متاحاً لمزيد من السالكين، ولكل من أراد أن يضيف؛ فعلاقة الأدب الفلسطيني بغيره من الآداب الأجنبية والعربية، يحتمل أكثر من دراسة ويحتاج غير قلم.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

- الأسطة، عادل: تداعيات ضمير المخاطب، دن، 1993.
- جبرا، جبرا إبراهيم: يوميات سراب عفان، دار الآداب، بيروت، 1992م.
- حبيبي، إميل: الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، مطبعة الاتحاد التعاونية، حيفا، 1974م.
- خرافية سرايا بنت الغول، دار عربسك، حيفا، 1991م.
- درويش، محمود: يوميات الحزن العادي، ط2، الأسوار، عكا، 1979م.
- العيلة، يوسف: غزل الذاكرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2000م.
- زمن المرآيا، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2001م.
- محفوظ، نجيب: ثرثرة فوق النيل، مطبوعات مكتبة مصر، د.ت.
- مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط16، 2001م.
- فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، طبعة خاصة، 2001م.
- عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، 2003م.

2- المراجع المترجمة:

- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، يصدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت.
- تودوروف، تزيفتيان: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996م.

ماريا، خوسيه، إيفانكوس، بوثيلو: **نظرية اللغة الأدبية**، سلسلة الدراسات النقدية (2)، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، د.ت.

مندلاو، أ.أ: **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1997م.

3- المراجع العربية:

أحمد، محمد فتوح: **الرمز والرمزية في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.

الأسطة، عادل: **الصوت والصدى**، مظفر النواب وحضوره في فلسطين، دن، 1999م.

ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية وأبحاث أخرى، الدار الوطنية للترجمة والطباعة والنشر، فلسطين، 1996م.

قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأسوار، عكا، 2002م.

بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م.

بدري، عثمان: **وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث**، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 21/80، 2003م.

بركات، حلیم: **المجتمع العربي في القرن العشرين**، بحث في تغير الأحوال والعلاقات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000م.

حماد، حسن محمد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.

درويش، أحمد: **الأدب المقارن، النظرية والتطبيق**، دار الفكر الحديث، القاهرة، ط3، 1996م.

الزهراء، فاطمة: **العناصر الرمزية في القصة القصيرة**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، 1984م.

- صحراوي، إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، 1999م.
- طرابيشي، جورج: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1985م.
- لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1979م.
- العبد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 1990م.
- فرشوخ، أحمد: جمالية النص الروائي (مقاربة تحليلية لرواية " لعبة النسيان ")، دار الأمان، الرباط، 1996م.
- فريجات، عادل: مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
- قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
- قطوس، بسام: سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إربد، 2001م.
- لحمداني، حميد: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م.
- المحادين، عبد الحميد: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ساقية الجنزير، 1999م.
- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.
- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992م.
- نجم، محمد يوسف: فن القصة، ط5، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1966م.

نجمي، حسن: شعريّة الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، 2000م.

هلال، محمد غنيمي: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية والعالمية، 1932م.

هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، الدار البيضاء-المغرب، 1998م.

يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيين)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1997م.

يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية - سورية، 1997م.

4- الموسوعات والمعاجم:

ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، مج2، 1988م.

دورون، رولان وبارو، فرانسواز: موسوعة علم النفس، مج2، F-P، تعريب: فؤاد شاهين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت - لبنان، 1997م.

5- الرسائل الجامعية:

حرز الله، شهرزاد محمد خالد: الفن الروائي عند أحلام مستغانمي رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الأردن، 2003م.

مالكي، فرج: عبد الحسيب محمد: عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس - فلسطين، 2003.

6- الدوريات:

- إبراهيم، عبد الله: الرواية العربية والسرد الكثيف (تجربة مؤنس الرزاز نموذجاً)، مجلة علامات في النقد، ج 27، مج 7، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية، 1998م.
- الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، شبكة المرايا الثقافية، 1424/8/2هـ.
- إدريس، رشيد: روايتنا أحلام مستغامي، لذة التفاصيل المستترة، مجلة الآداب، ع 10/9، بيروت، 2000م.
- إدريس، سهيل: لا أساس للإتهامين، مجلة الآداب، ع 10/9، بيروت، 2000م.
- الأسطة، عادل: الشاعر وصياغات نصه، محمود درويش مثلاً، مجلة مؤسسة المواكب، ع 36-37، حيفا، 2003م.
- عابر سرير للجزائرية أحلام مستغامي، جريدة الأيام، 2003/8/12م.
- برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ترجمة: علي عفيفي، مجلة فصول، ع 2، مج 12، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
- حسني، المختار: نظرية التناص، علامات في النقد ج 34، مج 9، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية، 1999م.
- حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع 46، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، نيقوسيا، 1992م.
- حمداي، جميل: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م.
- الخبور، محمد: بعض ملامح " الأنا " الراوية والمروية في الخطاب الروائي (المعاصر ادوار الخراط نموذجاً) مجلة فصول، ع 4، مج 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- دحبور، أحمد: الجزائرية أحلام مستغامي وروايتها الجديدة عابر سرير، جريدة الحياة. 2003/9/3م.

- درويش، محمود: حوار مع مدينة، شؤون فلسطينية، ع 15، بيروت، تشرين ثاني، 1972م.
- سعدى، أحمد: الذاكرة والهوية، مجلة الكرمل، ع 74-75، 2003م.
- بو طيب، عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، ع 2، مج 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
- مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، ع 4، مج 11، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ج 34.
- المحادين، عبد الحميد: المكان الروائي وفضاء المتخيل، البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع 30، 2001م.
- محمد، رباب: روايات خالدة (ثمانية عشرة طبعة من رواية واحدة ذاكرة الجسد)، بيان الكتب الأخيرة، ع 275، الاثنين، أغسطس، 2003م.
- مفقودة، صالح: البنية الزمنية في رواية "ذاكرة الجسد" للأديبة أحلام مستغانمي، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة سطيف - الجزائر، الأقاليم، بغداد، 1998م.
- قسنطينة والبعث الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية، ع 13، 2000م.
- نجم، مفيد: مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي، بيان الثقافة، تحت الضوء، ع 145، الأحد، 20 أكتوبر، 2002م.
- نعامنة، ختام: ذاكرة الجسد و - فوضى الحواس - تاريخ الجزائر، أدوات وخيارات جديدة، [www. Rezgar.com](http://www.Rezgar.com)، 2001/9/21م.
- الوهيبي، بدرية: على قلق، عابر سرير، 2003م. www.alwatan.com/graphics
- يوسف، توفيق: نظرية التأثر والتأثير، نماذج مقارنة من الأدب العربي والأدب الإنجليزي، المجلة الثقافية/ ع 54-55، الجامعة الأردنية، عمان، 2001-2002م.

**An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies**

**Impact of the Algerian Novel on Palestinian Novel:
The Cases of Ahlam Mustaghnam and Yousef el-Aileh**

**By
Ra'idah Abdllateef Hassan Yaseen**

**Supervisor
Professor Adel el-Ostah**

*Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Master in Arabic Language & Literature, Faculty of Graduted Studies,
at An-Najah National University, Nablus, Palestine.*

2005

**Impact of the Algerian Novel on Palestinian Novel:
The Cases of Ahlam Mustaghnam and Yousef el-Aileh**

By

Ra'idah Abdllateef Hassan Yaseen

Supervisor

Professor Adel el-Ostah

Abstract

This study examined the literary interrelationships among the writers of the Arab peoples and extent of reflection of historical and political similarity on their arts and literatures. In addition, the study investigated the extent to which Palestinian novel kept abreast of its counterpart in the Arab world and the extent of the Palestinian's ability to keep abreast of the cultural movement in the Arab arena despite the odds, resulting from the Israeli occupation's siege and suppression of thought and culture.

This study fell into an introduction, four chapters and a conclusion. In the introduction, the researcher highlighted the significance of mutual influence/impact. Then she moved to justify her choice of this subject and limiting her focus to Algeria and Palestine and Ahlam Mustaghnam and Yousef el-Aileh in particular. The introduction ended with a survey of the methodology of the research, its contents and review of literature.

In chapter one, the researcher tackled *Thakirat al-Jasad*. She conducted a study and analysis of the work in an attempt to arrive at the significance of memory and body. She also investigated the linguistic and the significant inter relationship between the title and the text. Then she moved to *Ghazal e-Thakira* to apply the aforementioned and monitor the extent of intertextuality between the two titles in terms of structure, components and meaning.

Chapter two dwelt on the narration techniques and narrative playing. The researcher addressed the narration techniques as the second station of mutual

influence between the two writers. The researcher then moved to the structural forms of Mustaghnamî's novels, in terms of number of pages, size of each chapter and the relationship between one chapter and the one following it. Then she moved to examine the same elements in el-Aileh's novels.

Chapter three dwelt on both Arab and Palestinian novels which employed the second personal pronoun in narration and practiced narrative playing. Mustaghnamî is a case in point. The researcher, in this context, raised the question of whether she read Arab novelists at first hand and accordingly was influenced by their styles of writing or she was only influenced by French literature. The researcher also examined narrative playing in Mustaghnamî's works and their impact on el-Aileh's works. Of these was the writer's similitude with the heroes of his/her novel or lack of it, extent of similarity and differences in each one's novels and degree of self-interrelationship.

In chapter three, the researcher examined the time structure in the two writers' novels, features of time play in each, the impact of that on the psyche of the narrator and the characters.

In chapter four, the researcher elaborated on the setting structure in Mustaghnamî's and el-Aileh's novels. In this context, the researcher studied the presence and absence of the place in each of the novel's chapters and the significance of that presence or absence. The researcher also highlighted the symbolism of woman and its relationship with the city, strongly present in the two writers' works and in Mahmoud Darwish's poems before them. It's worth noting that Darwish used the woman as a symbol of the city.

In the conclusion, the researcher summed up the results of her investigation focusing on where Mustaghnamî and el-Aileh crossed and met in

their works. She also sought to answer whether the nature of influence was negative or positive.

In her study, the researcher depended on modern theories of criticism which examined elements of the novel. She also employed intertextuality and mutual influence theory. She applied these theories in her study of the two writers' works starting with the influence of the writer and moving to the works of the influenced.