

## التقنيات الأسلوبية والفنية في ثلاثية أحلام مستغانمي STYLISTIC AND TECHNICAL TECHNIQUES IN AHLAM MOSTAGHANEMI'S TRIGOLY

د. بلحرياقوت\*

جامعة وهران 2 محمد بن أحمد (الجزائر)

*yakout\_0804@yahoo.fr*

تاريخ النشر: 2020/09/01

تاريخ القبول: 2020/07/26

تاريخ الإرسال: 2020/06/21

**ملخص:** يتناول هذا البحث التقنيات الأسلوبية والفنية في ثلاثية أحلام مستغانمي، حيث يقف على عوامل بناء اللغة وأسس شعريتها، متطرقاً إلى أهم التقنيات التي تزيد من عمق أدبية هذا الخطاب الروائي، من نحو الاستعارة التضاد، الاستفهام، وغيرها من الأساليب التي تعمق شعرية الخطاب الروائي. الكلمات التقنيات، الاستعارة، الحوار، مستغانمي، اللغة.

**Abstract:** This research deals with stylistic and artistic techniques in Mostaghanemi trilogy, as it examines the factors of building the language and the foundations of its poetry, referring to the most important techniques that increase the depth of literary this narrative discourse, including metaphors, contrast, interrogation, and other methods that deepen poetic discours

**Key words:** Techniques, Metaphor, Dialogue, Mostaghanemi, Language.

### 1. التقنيات الأسلوبية :

تعدّ اللغة عند " أحلام مستغانمي " حسب رواياتها الثلاث، ذات أهمية كبيرة، وذات بعد نقدي مهم في مجال الكتابة الروائية، وقد " كانت اللغة في القديم مجرد أدوات، أو وسيلة يعبر المبدع من خلالها عن أفكاره وأغراضه. ولكن اللغة لدى الجاحظ (ت255هـ)، بصورة استثنائية هي التي تميّز كاتباً عن كاتب، وتعلو بمبدع على مبدع؛ فكانت اللغة لديه أساسية المكانة في العمل الأدبي بحيث لم تكن مجرد أداة للتعبير عن الأفكار الخارجية"<sup>1</sup>. أما اليوم فقد أضحت الكتابة مرآة للنظر، ولإعادة النظر في شؤون كثيرة، وذلك ما قد يبرّر للمزج بين الأجناس :شعر، نثر، أسطورة، وأجناس أخرى.

والقارئ لروايات "مستغانمي" يلمس اهتمامها باللفظة، وبقيمتها السياقية. ولهذا نجد أنها تعتمد مجموعة من التقنيات التي تزيد من عمق أدبية النصّ، وهي وإن كانت في مجملها أساليب لغوية مطروقة، إلا أنّ الروائية صبغتها برونقها الخاص. ومن ذلك :

### 1.1. الاستفهام :

يُعدّ الاستفهام من الأفعال اللغوية التي "تسعى إلى تحقيق أغراض تواصلية وتأثيرية"<sup>2</sup>، فالأفعال اللغوية لا تقتصر على التواصل فحسب، إنّما هي أدوات تستخدم من أجل التواصل من جهة، والتأثير في الجمهور المخاطب من جهة أخرى. والاستفهام عند أحلام مستغانمي هو بمثابة خاصية أسلوبية للروائية، و هو سمة الحوار سواء كان داخلياً (مونولوج)، مثلما هو جليّ في المقطع التالي، أين يخاطب البطل " خالد" نفسه متسائلاً عن كتاب ظهر للبطل حياة/أحلام :

" متى كتبت ذلك الكتاب؟

أقبل زواجك أم بعد؟ أقبل رحيل زياد .. أم بعده؟ أكتبته عني.. أم كتبته عنه؟ أكتبته لتقتليني به.. أم لتحبيه هو؟

أم لتنتهي منا معا، وتقتلنا معا بكتاب واحد.. كما تركتنا معا من أجل رجل واحد؟"<sup>3</sup>.  
وأساس هذا الاستفهام هو "أ": إذ "تعمل الهمزة على محور التصور والتصديق"<sup>4</sup> إذا كان التساؤل خارجياً، لكن التساؤل ظل داخلياً فأفاد الشك، فهم البطل منصبّ حول شكوكه، ومحاولته معرفة مدى صحتها.

أو خارجياً كما في هذا المقطع:

" كان بإمكانني أن أسأله " ما عمر عينيك؟ ما عمر شفطيك؟ أو .. ما عمر صمّتك يا سيدي؟"  
ولكنني سألته: - ما عمر يديك؟"<sup>5</sup>.

وأساس هذا الاستفهام "ما" وهي "اسم استفهام للسؤال عن غير العاقل وعن صفات الآدميين"<sup>6</sup>، وهو استفهام مقتضب، يخفي في طياته عدد من التساؤلات التي حيّرت البطلة، وجعلتها مهتمة أشد الاهتمام بمعرفة جوابها. فذهبت إلى أكثرها دلالة: وهو الاستفسار عن عمر يديه.

ومن الدلالات التي نستشفها من مقاربتنا لهذه الظاهرة الأسلوبية التي تنم عن مجموعة تساؤلات مشحونة بدلالة القلق والحيرة وقمة الضياع . تساؤلات قصيرة، موجزة، شديدة التركيز، متسارعة النفس، تُشيع جواً من الضيق والاختناق..:

### 2.1- المحسنات اللغوية:

يُعدّ الجنس من بين التقنيات التي تستخدمها " أحلام مستغانمي". مادام الجنس يلعب دوراً موسيقياً جمالياً من جهة، ومن جهة أخرى فهو يقوم بمحاولة إيجاد شكل من العلاقة بين الأشياء، التي قد لا يربطها رابط غير هذه العلاقة اللغوية . ومن أمثلة ذلك:

" أكنت زلة قدم .. ام زلة قدر؟"<sup>7</sup>.

وفي موضع آخر " .. رؤوس أقلام ... ورؤوس أحلام"<sup>8</sup>.

وفي كلا المقطعين زاوجت الروائية بين جناس الإبدال والتجنيس الاستعاري الذي " يكون فيه الاختلاف بين المتجانسين استعارياً، أي كون أحدهما يستعمل استعمالاً حقيقياً، والآخر مستعاراً أو في حكمه"<sup>9</sup>، فالزلة هي السقطة أو الخطيئة، لكن شتان بين سقطة القدم وخطيئة القدر، فاستبدالها لحرف واحد، أبدل الدلالة بين الزلة الأولى والزلة الثانية ، وكذلك الأمر في المقطع الثاني.

وقد أضفى هذا التزاوج على النص الروائي موسيقى جمالية نابغة من تجانس الأصوات والعلاقة اللغوية التي تربط بينها.

### 3.1. لغة الحوار:

يرى باختين أنّ "على اللغة كي تصبح صورة فنية أن تصبح كلاما على شفاهٍ مُتكلّمة، وتقترن بصورة الإنسان المتكلّم"<sup>10</sup>. مما يفيد أنّه على الرّوائيّ أن يُنطق شخصيّاته بما يتناسب وإمكاناتها المعرفيّة والفكرية، حتّى لا يكون هناك نشاز بين الشّخصيّة وما تنطق به.

وبذلك فإنّ لغة الحوار تُشكّل تحدّيًا جليًّا من بين العديد من التّحدّيات التي تواجه الرّواية.

إنّ المتأمّل للمّشاهد الحوارية في الثلاثية، يلحظ عناية في رسم المشهد الحواريّ، فملاءمة الحوار للشّخصيّة و لمستواها الفكريّ بادٍ في النّص. فحينما أدارت "أحلام مستغانمي" الحديث على لسان البطل "خالد" والبطلة "حياة" جعلته في مستوى مرتفع من الفكر والثقافة والوعي، باعتبار البطل من الفنّانين ومن النّخبة المثقّفة في الجزائر، وكونه رئيس قسم المنشورات عقب الاستقلال. أمّا البطلة فطالبة في الدّراسات العليا وروائيّة ممتازة. ويشترك مع هذه النّخبة المثقّفة الشّاعر الفلسطينيّ "زياد"، وكذا الطّبيب اليوغوسلافي الذي عالج "خالد" في تونس. ومن شاكلة حديث هذه النّخبة، حوار "خالد" مع "حياة":

- كنت أعتقد أن الرواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرة ثانية قصة أحبها.. وطريقته في منح الخلود لمن أحبّ.

وكأنّ كلامي فاجأك فقلت، وكأنّك تكتشفين شيئاً لم تحسبي له حساباً:

- وربما كان هذا صحيحاً أيضاً، فنحن في النهاية لا نقتل سوى من أحببنا، ونمنحهم تعويضاً عن ذلك خلوداً أدبيّاً. إنها صفقة عادلة أليس كذلك؟! "<sup>11</sup>.

وكما أنطقت الشّخصيّات المثقّفة بلغتها، فكانت موائمة لها و لمستواها الفكريّ وجسّدت شخصيّاتها، فقد وُفّقت الرّوائية أيضاً في تجسيد روح البيئة وخلق جوّ شعبيّ من خلال لغة بعض الأفراد، أمثال "أمّا الزّهرة" و"عتيقة..." الخ.

يقول "خالد": "قرّرتُ حال استيقاظي أن أهرب من البيت، ومن حديث عتيقة الذي لا ينقطع عن مراسيم الحفل، وعن أسماء الشخصيات والعائلات الكبيرة التي جاءت خصيصاً لتحضر ذلك الحدث، الذي لم تشهد قسنطينة مثله منذ سنوات. ولكنها لحقت بي حتى الباب لتواصل حديثها:

- على بالك.. يقال إنهم أحضروا كل شيء من فرنسا.. منذ شهر و الطائرة تنقل لوازم العرس.. لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة.. يا حسرة.. قال لك "واحد عايش في الدّنيا.. و واحد يوانس فيه!"<sup>12</sup>.

وقد كان للحوار عند أحلام مستغانمي دوراً مهماً في إثارة عدد من القضايا الهامة، فنجد حواراً يجاور الوضع الاجتماعي خلال العشرية:

"- لماذا سافر أخوك يا ابنتي؟ أخبريني؛ أنت تقول لك كل شيء.

وأنا أجيب:

- لقد سافر لأنه غير مرتاح في هذا البلد....
- ....
- عندما تهدأ الأوضاع قليلا....
- آية أوضاع؟ وآية حالة هذه التي ستتحسن؟ ألم تسمعي بما حدث منذ يومين في البلدة...؟
- لا أريد أن أعرف... لا تقصّي عليّ أيّ شيء، أرجوك..
- .....
- .....
- هل ترك لك ناصر عنوانا في الرسالة التي بعث بها مع ذلك الصديق؟<sup>13</sup>.
- حوار شبه سياسي:
- "- أنا لا أقيم في البيت. كلنا على سفر كما ترين، وحدهم الأموات أصبح لهم عنوان ثابت هذه الأيام!
- .....
- لأنه لم يعد لهم من شيء يخافون عليه... أو يخافون منه.
- .....
- .....
- أي عيد؟ أنظري حولك القبور، كلّها جديدة، كلّها جديدة، كلّها طرية، تستقبل كلّ يوم دفعة جديدة من الأبرياء.
- .....
- .....
- ولا يزعجك أن يحتضنك بيدين ملطخين بالدم؟ بتعليمات منه بسجن الأبرياء، وتمتلئ هذه القبور. ما فائدة ما تعلّمته إذن، عن حرية الناس في اختيار مصيرهم؟"<sup>14</sup>.
- 4.1. اللغة المحكيّة (العامة):**
- مما يميّز كتابات المرأة، عموما، لجوءها إلى ماله علاقة بالمهمّش، وإلى استعراض التّفاصيل الكثيرة والدقيقة، بحكم انتمائها إلى فضائها الخاصّ الذي يُحتّم عليها ارتباطا عائليّا واجتماعيّا. ومن ذلك تنشأ خصوصيّتها في استخدام اللغة.
- ومن بين تلك الخصوصيّات الاهتمام باللهجة المحكيّة العاميّة. وهذا ما يظهر من خلال الروايات الثلاث، حيث نلاحظ استعمال الروائيّة لجمل وتعبيرات من الموروث المحكيّ الجزائري. كما يبدو في المقطع التالي:
- "- واشك أمّا الزّهرة؟...
- واش رالك يا ولدي..

- ع السلامة..جوز يا ولدي جوز...
- اقعد يا ولدي..اقعد..
- قالتها وهي تأخذ مني علبة الحلوى..
- يعطيك الصحة يا وليدي...وعلاش عيّت روحك يا خالد يا بُني ... وجهك يكفيننا.."15

وفي موضع آخر:

"- شفت شكون جبّلتك معاي؟

صحت وأنا انتقل من دهشة إلى أخرى:

- أهلا سي مصطفى واش راك..واش هاذ الطّلة..

قال بمودّة وهو يحتضني بدوره:

- واش آسيدي..لوكان ما نجيوكش ما نشوفوكش والّا كيفاش؟"16

وفي هذا المقطع تكتفي بتسريب مفردة عاميّة ، علّما رغبة ضمنية منها لتمريرها بين مفردات الفصحى "ولكنّه في هذه الليلة أيضا لن يفعل . لأنّه يخاف عليها أن "تجعلك". وربّما – فقط – لأنّه رجل بلا خيال. بل بالأحرى هو ينفق خياله وذكائه خارج السرير"17.

وتذكرنا في موقع آخر باللهجة القسنطينية القديمة:

"كنت أناديك مدلّلا "يالّا" كما لم يعد الرجال ينادون النّساء في قسنطينة.

كنت أناديك بحنين "يا أميمة" بذلك النداء ورثته قسنطينة دون غيرها، عن أهل قريش منذ عصور.

وكنت، كنت عندما يجردني عشقك من سلاحي الأخير، أعترف لك مهزوما على طريقة عشاقنا "نشتيك...يعن بوزينك!" تلك الكلمة التي كان أصلها "أشتهيك" والتي اختصروها منذ زمان لتخفي معناها الأصلي، وتحوّل إلى كلمة ودّ لا غير"18.

وفي إشارة منها إلى فقر اللهجة الجزائرية لمشاركة الفرح "قالت :

-BONNE ANNIVERSAIRE !

لم يكن بإمكانها أن تقول هذه الأمنية إلّا بالفرنسية أو بالفصحى . فليس في اللهجة الجزائرية صيغة ولا تعبير بإمكانك أن تتمنّى لأحد عيد ميلاد سعيدا.بينما تفيض هذه اللهجة بمفردات التعازي والمواساة!"19. وكأنّ اللهجة الجزائرية ولدت من فيض الحزن والألم، أمّا الفرح فهو مستعار من بحر اللغات الأخرى.

إنّ استخدام اللهجة العاميّة يُفضي إلى إبراز خصوصيّة اللّغة، بخاصّة في الحوار بين الشّخصيّات؛ لأنّ ذلك كفيلا بتمييز مستويات المتحاورين الفكرية، التعليمية وحتى الاجتماعية.

كما يُشكّل هذا الاستخدام للعاميّة الجزائرية مُعجما للموروث الشّفاهي ، ذلك أنّ استحضار تلك الصّيغ المستمدّة من التّراث الشّعبي وطرق الحكّي الشّفاهي "يجعل النّصّ مُجْتلّي لاستخدامات متنوّعة من اللهجات الاجتماعية، التي تُنتج تأثيرا وتأثّرا متبادلا بين الشّفاهي والمكتوب.و تجعل النّصّ ساحة لتفاعل صيغ لغويّة تنحو إلى التّخلّص من حمولاتها الدّلاليّة المسبقة والمستهلكة"20.

فاستخدام اللهجة العامية لاشك أنه سيساعد على تجسيد روح البيئة، وخلق جو شعبي ولمسة واقعية على الخطاب الروائي. ما أنه يُغني المتن القصصي بما يكتنزه من حمولات دلالية ثرية.

5.1. اللغة واللون:

مما يلاحظ على النصّ الروائي لـ (ذاكرة الجسد) هو هذا التّفنّ في استغلال الألوان، وتحميلها برموز و دلالات ثرية. من شأنها أن تُحقّق تكثيفا وتعميقا للنصّ. وقد اعتمدت على وجه التحديد لونين أساسيين هما الأبيض والأسود، فنجدها تتغنى باللون الأسود وتفرد له صفحة كاملة:

"لعرسك لبست بدلي السوداء.

مدهش هذا اللون. يمكن أن يلبس للأفراح .. وللمآتم

لماذا اخترت اللون الأسود؟

ربّما لأنني يوم أحببتك أصبحت صوفيا، وأصبحت أنت مذهبي وطريقي. وربّما لأنه لون صمتي.

لكل لون لغته. قرأت يوما أنّ الأسود صدمة للصبر.

.....

لبست طقمي الأسود، لأواجه بصمت ثوبك الأبيض، المرشوش باللالئ والزهور..<sup>21</sup>

أما اللون الأبيض الذي يقابل اللون الأسود، والذي استخدمته الروائية كثيرا في روايتها هذه ، لم يعد محتفظا بدلالته التقليدية القديمة فقط ، والتي تعني الطهارة والتقاء والسعادة والصدق . بل نجد "أحلام مستغانمي" قد حملتها مدلولات أخرى أكثر خصوصية، حتّى أنّ هذا اللون قد اكتسب من خلال النصّ دلالة مُضادة ، في بعض الأحيان ، لدلالته التقليدية فأصبح دالاً على الموت بدل الفرح ، إذ يبدو أنّ لقاء- حياة - "كان قاتلا... حينما جاءت إلى رجلها بفستان أبيض وهو فستان مجازي يُحيل إلى الصّفحة البيضاء"<sup>22</sup>.

ولأنّ اللونين الأبيض والأسود بطلان ضمانيان لدى أحلام مستغانمي، فقد حاولت أن "تمزج بين اللونين وتنظر إليهما بعيني فنّان عشق مزج الألوان وما ينجرّ عنها من تماوج جماليّ، من شأنه أن يصهر التناقض القائم بينهما"<sup>23</sup>.

"كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقّل من لوحة إلى أخرى، يصبح لون دهشتي وفضولي..."

واللون الذي يؤثت وحده تلك القاعة الملاءى.. بأكثر من زائر وأكثر من لون.

هل يولد الحب أيضا من لون لم نكن نحبه بالضرورة!

وفجأة اقترب اللون الأبيض مني، وراح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل..

ربّما لأن الأبيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا، يكون قد غطى على كل الألوان...

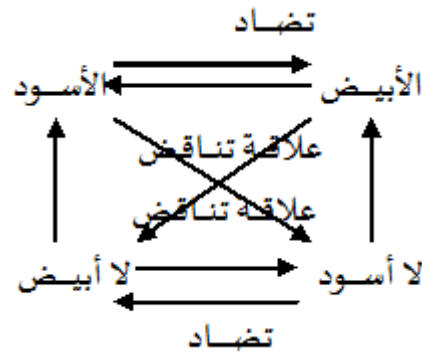
قبل ذلك اليوم لم يحدث أن انحزت للون الأبيض..

ولكنني انحزت إليك دون تفكير"<sup>24</sup>.

وإذا كان اللون الأبيض "يُمثّل (نعم) في مقابل (لا) الموجودة في الأسود"<sup>25</sup> ، فإنّ موت البطل "خالد" موت معنوي ، ويبدو أنّه حدث في هذه المنطقة الوسطى الفاصلة بين "نعم" وبين "لا". "بين" نعم "الدالة على الرغبة و"لا" الموحية بالتمنّع.

وفي إظهار الرغبة تارة، والتَّمَنُّع تارة أخرى، يكْمُن ما يُطْلَق عليه (غنج الأنثى). بين البياض والسّود، وبين "نعم" و"لا" كان الإغراء. ف"انساق الرجل وراء هذا الجمال، وهذا الإغراء. ومارس خبرته الفحولية في قراءة النصّ المؤنث على أنّه جسد شبقيّ، يُقدِّم لغته على أنّها مجاز جنسيّ، تنحصر الدّلالة فيه بين الرّغبة والشّهوة"<sup>26</sup>، وهكذا لم يدرك الرّجل" خالد " أنّه وقع، وأنّ دعوة البياض من تحت السّود ماهو إلّا فخّ، ما إن استجاب له ودخل في البياض حتّى انطبق عليه اللّونان: الأبيض والأسود، ووقع بين فكّي المصيدة، فبقي سجيناً على مدى أربعمئة صفحة مدّة أكثر من سبع سنين، ليتحوّل إلى حروف سوداء. وبهذا يتّحد السّود مع دلّالته، إذ أنّه "رمز للحزن والألم والموت، كما أنّه رمز للخوف من المجهول.. يدلّ على العدميّة والفناء"<sup>27</sup>. فما تلك الحروف السّوداء إلّا سجيّة للورقة البيضاء، قد أصابها الفناء في المجهول.

وتبقى علاقة اللونين الأبيض والأسود في الاشتغال الإنسانيّ "علاقة إشكالية جدلية باعتبارهما الأكثر كثافة في التدليل على مستويات عديدة التاريخيّة والثقافيّة والرّؤيويّة والإبداعية". ويمكن قراءة هذه الجدلية اللونية في سياق علاقة خالد بحياة من خلال المربع السميائيّ التالي:



## 2. التقنيات الفنية:

أرادت أحلام مستغانمي لثلاثيتها أن تكون عالماً لغوياً، يتحمّل كمّاً شعورياً موازياً للكمّ الشعوريّ الذي تحمله شخصياتها، ممّا استدعى ملامسة اللغة الشعرية، التي قد نجاور بعضها من سماتها:

### 1.2. الاستعارة:

تعد الاستعارة من أبرز صور البيان وأكثرها تأثيراً على المتلقي، فالبعد التلمحي الذي تقوم عليه الاستعارة والمجازات يجعل القارئ مشدوداً إلى النصّ بنيت البحث عن مقاصد السارد (المرسل)، حيث إنّ "الاستعارة تجسّد مثلاً جوهرية لاستعمال اللغة، إذ يدرك منها- عادة- معنى مقصوداً يقع وراء البنية المنجزة للملفوظ أو الجملة. وبهذا، فإن الاستعارات تبدو مرشحات قوية للتحليل التداولي. اعتماداً على تفعيل بعض المبادئ التي تمكّن المرسل بموجبه من استعمال الإستراتيجية التلمحية، من خلال الاستعارة في خطابه، ليفهم المرسل إليه ما يقصده"<sup>28</sup>، وهو ما يدفع القارئ لمشاركة ذلك المرسل في تقديم التأويل، والامتثال لسلطة خطابه.

فالاستعارة عند سيرل مرتبطة بقصدية المتكلم الذي ينغزل بالمعنى عن الجملة، حيث يفرق بين المعنى الحرفي والمعنى الاستعاري بمصطلحين هما: "معنى التكلم، ومعنى الجملة"<sup>29</sup>، أين التطابق بين معنى الجملة والمعنى القصدي يحقق المنطوق الحرفي، بينما عدم التطابق يحقق المنطوق الاستعاري.

ويحيلنا هذا المنطوق الاستعاري الى ظاهرة موت الاستعارة وحياتها التي اكتسبت مظهرا تداوليا بامتياز، حيث تظهرفاعلية الشروط التداولية في عملية ابتداع الاستعارات وابتدائها. إذ تعرف الاستعارة الميثة بأنها "استعارة استخدمها الناس لفترة طويلة من الزمن فأصبحت شائعة، ما أدى إلى عدم شعورنا فيها بالفرق بين الموضوع والصورة"<sup>30</sup>، أي أنه من غير المتوقع أن يشعر الكاتب أو القارئ بوجود أي صورة استعارية، لأن هذه الصورة اختفت نتيجة الاستخدام المتكرر.

والروائية –هنا- تعمل على إبهام القارئ باستعمالاتها الاستعارية للكلمات:

"هورجل الوقت سهوا. حبه حالة ضوئية. في عتمة الحواس يأتي.

هورجل الوقت عطرا. ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟..

لويأتي..هورجل الوقت شوقا. تخاف أن يشي به فرحها المباغت، بعد ما لم يش غير الحبر بغيابه"<sup>31</sup>.

ومن الصعب جدًا حصر مقدار المجازات والاستعارات الموظفة في هذه الثلاثية، لأنها تملأ كل صفحاتها. فالاستعارات تتخلل السرد في شكل مجازات حية؛ مكنت الساردة من أن توجي إلى أشياء دون أن تصرح بها. كما عمدت كذلك إلى قلب كلمات بعض الجمل رأسا على عقب، بحيث تعمّدت تكرار تلك الكلمات بصفة معكوسة مركزة على عنصري الترتيب (التقديم والتأخير)، وهو ما نلاحظه في قولها متحدثة عن أخيها ناصر: "كان الطفل المدلل لذاكرة الوطن، ولكن ليس بالضرورة طفل الوطن المدلل"<sup>32</sup>. وقولها أيضا: "عن ظهر مقلب"<sup>33</sup>، بدل العبارة الجاهزة "عن ظهر قلب".

لقد كشفت الساردة لقارئها مدى ليونة اللغة العربية، مع كل استعمال ومدى كثرة أساليبها التي لا تفتأ تتجدد باستمرار.

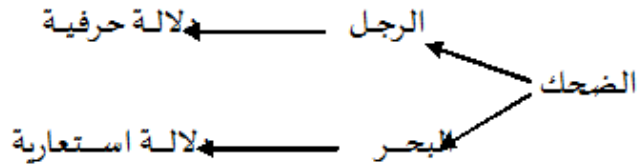
كما أکثرت من الاستعارات التصريحية والمكنية، والمجازات والتشبيهات دون أن تصاب بنية الرواية بخلل على خلاف ما يدعي البعض بأن "مادة الرواية مكثفة إلى حد الحشو أحيانا، وتتميز بغلبة اللغة الشعرية، سواء في الحوار أو في المناجاة، وحتى في السرد الروائي معظم الأحيان. وقد أثرت هذه اللغة أحيانا سلبا على الأداء القصصي، والحوار والحبكة، وكلما يتعلق بالرواية عموما. وحاولت الكاتبة التعويض عن ذلك، بإقحام العديد من المواقف السياسية والثقافية والتاريخية"<sup>34</sup>. وكشفت الكاتبة بالمناسبة أنها تكتب عن الواقع الجزائري.

ومن جملة ما استشهدت به الساردة نلاحظ كثرة الاستعارات المكنية، وتقول حياة عن ذاك الرجل: "ضحك البحر لما رأي أبحر على زورق من ورق وأرفع الكلمات أسرع في وجه المنطق. عساني أعرف...كيف كل هذا قد حصل.

يغلق البحر قميصه. يتفقد ليلا أضرار الذكرى. يغلقها أيضا بإمعان، حتى لا يتسرب الملح إلى

الكلمات"<sup>35</sup>.

تمّ في هذه الاستعارة ذكر المشبه "البحر" وحذف المشبه به "الرجل" مع ابقاء لازمة من لوازمه، وهي "الضحك" على سبيل الاستعارة المكنية. وبذلك تنزاح العبارة من الدلالة الحرفية "ضحك الرجل" إلى الدلالة الاستعارية "ضحك البحر" على النحو الآتي:



وتمثل العبارة الثانية من المقولة ذاتها (يغلق البحر قميصه . يتفقد ليلاً أزرار الذكرى. يغلقها أيضاً بإمعان) جملة من الاستعارات المكنية، التي تكمل بعضها البعض. إذ تشبه الساردة " البحر " بـ " إنسان " أو " رجل " يغلق قميصه، فحذف المستعار منه (الرجل) وأبقى لازمة من لوازمه تدل عليه هي " الإغلاق"، والقريضة المانعة من إيراد المعنى الحقيقي هي إثبات فعل "الإغلاق" للبحر وليس للرجل على سبيل الاستعارة المكنية. وقد ذكرنا يتمم المستعار منه (الرجل) وهو القميص على سبيل الاستعارة المرشحة، إذ جاء اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسماً جامداً غير مشتق على سبيل الاستعارة الأصلية. جاءت الاستعارة الموالية مكنية، والقريضة المانعة من إيراد المعنى الحقيقي هي إثبات فعل " التفقد" للبحر، وليس للرجل على سبيل الاستعارة التبعية. كون اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة مشتقاً لا جامداً. فهذا الخرق للغة هو ما يؤكد قول "رولان بارث" "عن الرواية، التي ينصرف معناها أساساً إلى الأدب، إنها لغة انزياحية (...). في حين أن اللغة، لغة الكتابة الأدبية بعامة، هي لغة قلق متحولة، متغيرة، متحفزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملًا انزياحياً في كثير من الأطوار"<sup>36</sup>.

تضجر كذلك اللغة الشعرية الانزياحية في "عابر سرير"، وهي تتصدر الفاتحة الأولى من الرواية، إذ يقول السارد، بدءاً من الكلمة الأولى: "كنا مساء اللفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعداً خارج المدن العربية للخوف"<sup>37</sup>.

وفي مقطع آخر: "وتمطر الذاكرة فجأة.. فأبتلع قهوتي على عجل. وأشرع نافذتي لأهرب منك إلى السماء الخريفية.. إلى الشجر والجسور والمارة"<sup>38</sup>. وهي دلالة على تخمة هذه الذاكرة التي لم تعد تقدر على الإمساك بمكنوناتها، فأفرغتها كما يفرغ الغيم نفسه.

نلاحظ احتفاءً أحلام مستغانمي " باللغة الشعرية، بانزياحاتها واستعاراتها المختلفة لدرجة تكاد تشكّل اللغة الموضوع في كامل الثلاثية، وهو ما يؤكد قول "بارث": "ليس الأسلوب سوى استعارة"<sup>39</sup>، أو قصيدة كبرى.

## 2.2. الثنائيات الضدية :

الثنائيات الضدية ظاهرة فلسفية انسحبت إلى النقد وتبناها الأدب، وأضحت تعرف بالمفارقة؛ ويقصد بها إبراز التناقض بين طرفين. ذلك أنّ الضد يجمعها، إذ يجمع هذا النمط بين المتناقضين للدلالة اللغوية مثل: الموت والحياة"<sup>40</sup>. وهو من الأساليب المستحدثة في كتابة النص الروائي، من خلال المزج بين مختلف تضادات الحياة؛ حيث تعتبر «الفكرة تصور تام حتى درجة المفارقة، فهي توحيد مطلق لأضداد مطلقة، إنها التبادل الدائم بين فكرتين في حالة صراع، وهو تبادل خلاق»<sup>41</sup>، لأن هذا التمازج الذي يحدث بين شيئين متناقضين، يشكل بؤرة توهج جديدة تستفز القارئ للتقرب منها.

فمزج الأضداد، كان يشكل ملمحا جماليا، قد تعجز الكلمات في بعض المواضع عن توصيل المعنى المراد، فتلجأ الروائية إلى التلاعب باللغة بالجمع بين نقاط متفرقة، ومتضادة لتشكل المفارقة بينهما دلالة النص وعطائه.

فكل عمل فني يقوم على استغلال ذلك المجال القائم بين مختلف الأنشطة المتضادة لإحداث المتعة الفنية، وخلق نوع من الغموض حول النص، مستفيدا من اللغة الشعرية التي تستوعب كما هائلا من الأفكار المتناقضة، وتعمل على مزجها وتوجيهها، فقد جمعت (أحلام مستغانمي) بين الموت والحياة، وحاولت أن تجعل لهذين الضدين مفهوما موحدا، يتعلق بهواجس الإنسان ومخاوفه، «كيف لنا أن نعرف وسط ذلك الثنائيات المضادة في الحياة التي تتجاوزنا بين الولادة والموت...والفرح والحزن والانتصارات والهزائم...والآمال والخيبات...والحب والكراهية...والوفاء والخيانات أننا لا نختار شيئا مما يصيبنا»<sup>42</sup>.

كما أن تأثير هذه المتضادات والمزيج القائم بينهم، يختلف من قارئ لآخر فلكل فرد تجربة خاصة، ومن خلالها يصبح للألفاظ دلالات متميزة حسب تجربته. ومن المقاطع التي جمعت بين ثناياها مجموعة من الأضداد، وقامت بمزجها مع بعضها «تمنيت أن أشبههم أولئك الرائعين الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه، فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطقنا في التعامل مع الموت والحب والخيانة...والنجاح...والفشل...والفجائع...والمكاسب..والخسارة، ولذا أحببت زوربا الذي راح يرقص عندما كان عليه أن يبكي.

وأحببت ذلك البطل في رواية «الغروب» لأليير كامو، الذي حكم عليه القاضي بالإعدام لأنه لم يستطع أن يبرر عدم بكائه عند دفن أمه، بل إنه يوم مآتمها ذهب ليشاهد فيلما...ويمارس الحب»<sup>43</sup>.

وأيضا في المقطع التالي:

"متى بدأ جنوني بك؟..

ترى يوم ضحكت أم يوم بكيت

أم عندما تحدثت.. أم عندما صمت

أعندما أصبحت ابنتي.. أم لحظة توهمت أنك أمي؟!"<sup>44</sup>.

"..أثناء اعتقادنا أن الفرح فعل مقاومة؟ أم أن بعض الحزن من لوازم العشاق؟"<sup>45</sup>. أو "عندما

تخلعان أو تنتعلان قلب رجل"<sup>46</sup>.

وتبعاً لما سبق، تبدو التّضادّية ميزة خاصّة بالكتابات الجديدة بحيث "تصطدم اللّغة بدلالاتها

المتضاربة، فتمدّ الخطاب بجماليّات إضافيّة عبر التّناقض"<sup>47</sup>.

### 3.2. التّكرار:

يعد التكرار من صميم شعريّة القصيدة، في مستوياتها الإيقاعيّة والدلاليّة. ف" التكرار في حد ذاته

دلالة، فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى، وإلا كان ذلك تحصيل حاصل، وكانت اللغة في حلّ منه، ولكنها

تحمل معنى إضافيا هو مبرر وجودها، هو معنى التأكيد أو التعجب أو التكثير، أو ما إلى ذلك من المعاني المقدرة في ذهن المتلقي<sup>48</sup>. وهذا يعني حصول الاختلاف الدلالي في موازنة التكرار ولو في أدنى مستوياته. فأهمية التكرار لا تكمن فقط في مجرد تكرار اللفظة، وإنما في ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي. وقد شكّل التكرار ظاهرة واضحة في هذه الثلاثية، قد لا يسع المقام للوقوف على كلها، وعليه اخترت عددا من المواقع على سبيل التمثيل لا الحصر، وقد يكون أول مظهر نصادفه؛ هو تكرار لمقطع الافتتاحية نفسه في نهاية الرواية "الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث"<sup>49</sup>، ومن هنا تبدأ شعرية الصياغة إضافة إلى تكرارات عديدة تملأ النص، مضافية نوعا من الشعرية على المتن القصصي، كاسرة رتبة الإيقاع الواحد للسرد، إضافة إلى ما تعمل عليه من تعميق الدلالة. من ذلك:

"صامتا يأتي" سي طاهر "الليلة.

صامتا كما يأتي الشهداء.

صامتا .. كعادته.

وها أنت ذا مرتبك أمامه كعادتك"<sup>50</sup>.

إنّ هذا المقطع ليتفجر شعرية، نابعة عن التكرار النائي عن ثلاث كلمات:

صامتا: التي تُثير الخشوع والهيبة، وكذا يأتي: الموحية بتأكيد الحضور، وعبارة كعادته/ك: الدالة

على تكرار الفعل وإتيان نفس السلوك في كلّ مرة.

وفي موضع آخر في "فوضى الحواس" نقف على هذا التكرار الجلي الذي امتزجت فيه العبارة بالفكرة

بالموسيقى:

" هو، رجل الوقت ليلا...

هو، رجل الوقت سهوا....

هو، رجل الوقت عطرا..

هو، رجل الوقت شعرا..

هو، سيد الوقت ليلا..."<sup>51</sup>.

فتكرار عبارة "رجل الوقت.." هو تكرار متناغم تتغنى فيه الساردة برجلها، محاولة أخذ المتلقي إلى

عوالم شعرية تطغى على سردية ما تلاها، وكأني بالروائية تخز مخيال المتلقي مضافية موسيقى شعرية على

خطابها الروائي.

فمما لا شكّ فيه أن الموسيقى الداخلية للنص، لها الدور الأساس في إبراز مقاصد الروائية،

والمساهمة في إحياء المعاني الضمنية، إذ تهدف إلى المزوجة بين الشكل والمضمون في إطار جمالي متناغم.

#### 4.2. شعرية الجمل (شعرية لغة الوصف و الحوار):

تشيع في لغة " أحلام مستغانمي " الروائية جمالية واضحة، ناتجة عن وسائل شتى من شأنها أن

تحقق النشاط الجمالي للنثر، حيث تبدو من خلاله الجملة السردية أقرب إلى الشعر الغنائي، من حيث

احتوائها على التصوير الفني والثراء الصوتي والإيقاع وغيرها ممّا أتينا على ذكره فيما سبق.

ولعلّ من أهمّ ما يُميّز الجملة السردية في الثلاثية هو تلك القدرة على إنجاز نصّ مُنفّح على التّأويل، فهي لا تحجز نفسها ضمن سجن الكتابة التاريخيّة الذي تفرضه عليها طبيعة بعض الأحداث، التي تُورّخ لذاكرة الثّورة الجزائريّة. بل تنطلق إلى عالم أرحب وأشمل وهو فضاء الكتابة الإبداعية، وهنا يتضاءل التّاريخ والتّوثيق أمام سيطرة العنصر الأدبيّ الفنّي، الذي صهر هذه المادّة التاريخيّة الخام، ليُخرج منها مُنجزاً إبداعياً. كما يُجسّده النّمودج التّالي:

" غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير

بين أول رصاصة، وآخر رصاصة، تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف..

وتغير الوطن

ولذا سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الاجر مسبقا.

لن يكون هناك من استعراض عسكري، ولا من استقبالات، ولا من

تبادل تهان رسمية.

ستكتفون بتبادل التهم.. ونكتفي بزيارة المقابر.

غدا لن أزور ذلك القبر. لا أريد أن أتناقش حزني مع الوطن.

أفضل تواطؤ الورق. وكبرياء صمته"<sup>52</sup>.

3. الخاتمة:

ونخلص مما سبق، إلى أنّ الروائية وظفت التقنيات الأسلوبية والفنية في الثلاثية بوعي تام، فرغم الروح الشعرية المتوهجة في الثلاثية، إلا أنّ الروائية استطاعت أن تحتفظ بكيان الرواية وهويّتها القصصية. إذ عملت على المزاجية بين اللّغة الثّريّة واللّغة الشّعريّة معاً. حتى أضحت اللّغة بطلا موازيا في الثلاثية؛ متجلية في الاستعارات المكثفة والمجازات والثنائيات الضدية التي استعملتها الساردة على مستويات مختلفة مشكّلة انزياحا شعريا صبغ الثلاثية بلون جمالي متفرد.

الهوامش:

<sup>1</sup> عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص166.

لخميسي شرفي، الأثر الحجاجي لأسلوب الاستفهام في الخطاب القرآني تأملات في سورة الكهف، مجلة المقرري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية،<sup>2</sup>.

ع2، جامعة المسيلة، جوان 2018، ص186

<sup>3</sup> ذاكرة الجسد، ص20.

<sup>4</sup> الأحمر الحاج، أسلوبية الاستفهام في النص الشعري الجاهلي النص الهنلي أنموذجا، المجلد الثالث، العدد 11، سبتمبر 2015، ص185.

<sup>5</sup> فوضى الحواس، ص177.

<sup>6</sup> مصطفى سعيد الصليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، دراسة نحوية تطبيقية احصائية، دار هومة، الجزائر، ص149.

<sup>7</sup> ذاكرة مستغانمي، ص14.

<sup>8</sup> ذاكرة مستغانمي، ص404.

<sup>9</sup> محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، الكثافة الفضاء التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1990، ص248.

<sup>10</sup> نضال الصّالح، شعريّة اللّغة في رواية "الأسوار"، مجلّة الموقف الأدبيّ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا ع 368، كانون الأوّل / ديسمبر، 2001

، من موقع الإنترنت [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org).

<sup>11</sup> ذاكرة الجسد، ص19.

<sup>12</sup> ذاكرة الجسد، ص309-310.

<sup>13</sup> فوضى الحواس، ص276-277.

<sup>14</sup> فوضى الحواس، ص204-205.

<sup>15</sup> ذاكرة الجسد، ص 112-113.

<sup>16</sup> ذاكرة الجسد، ص 80.

<sup>17</sup> فوضى الحواس، ص 97.

<sup>18</sup> ذاكرة الجسد، ص 142.

<sup>19</sup> عابر سرير، ص 97.

<sup>20</sup> رفقة محمد دودين ، اللغة والسياق الثقافي في الكتابة النسائية ، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ع 415 من موقع الإنترنت

[www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)

<sup>21</sup> ذاكرة الجسد، ص 351.

<sup>22</sup> عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 197.

<sup>23</sup> المرجع نفسه، ص 198.

<sup>24</sup> ذاكرة الجسد، ص 52.

<sup>25</sup> أحمد مختار عمر، اللغة واللون ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، ط 1997 ، 2 ، ص 185

<sup>26</sup> عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 198.

<sup>27</sup> أحمد مختار، اللغة واللون، ص 186.

<sup>28</sup> عبدالمهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ص 411

<sup>29</sup> Jean Searle, sens et expression, les éditions de minuit, Paris, 1979, p122.

<sup>30</sup> عيد بلع، الرؤية التداولية للاستعارة، مجلة علامات، ع 23، مكناس، 2005.

<sup>31</sup> فوضى الحواس، ص 10.

<sup>32</sup> فوضى الحواس، ص 127.

<sup>33</sup> فوضى الحواس، ص 138.

<sup>34</sup> م، ن، ص 151-152.

<sup>35</sup> فوضى الحواس، ص 329-230

<sup>36</sup> عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 163

<sup>37</sup> عابر سرير، ص 9.

<sup>38</sup> ذاكرة الجسد، ص 11.

<sup>39</sup> رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، ط 1، مركز الإنماء الحضاري C.E.C سوريا، 2002، ص 18.

<sup>40</sup> سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، د.ط، 1999، ص 44.

<sup>41</sup> - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 67.

<sup>42</sup> - فوضى الحواس، ص 19

<sup>43</sup> - فوضى الحواس، ص 358.

<sup>44</sup> ذاكرة الجسد، ص 140.

<sup>45</sup> عابر سرير، ص 9.

<sup>46</sup> عابر سرير، ص 11

<sup>47</sup> عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث . بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات،

دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، من موقع الإنترنت [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)

<sup>48</sup> محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 287.

<sup>49</sup> ذاكرة الجسد ص 07 و 403.

<sup>50</sup> ذاكرة الجسد، ص 29.

<sup>51</sup> فوضى الحواس، ص 10-11.

<sup>52</sup> ذاكرة الجسد، ص 24.

#### 4. قائمة المراجع:

1. أحلام مستغاني، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط 26، 2010.

2. أحلام مستغاني، عابر سرير، منشورات أحلام مستغاني، بيروت-لبنان، ط 2، 2003.

3. أحلام مستغاني، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط 20، 2011.

4. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1997، 2.
5. الأحمر الحاج، أسلوبية الاستفهام في النص الشعري الجاهلي النص الهذلي أنموذجا، المجلد الثالث، العدد 11، سبتمبر 2015.
6. حفاوي بعلي، عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، دراسات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريج، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
7. رفقة محمد دودين، اللغة والسياق الثقافي في الكتابة النسائية، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ع 415 من موقع الإنترنت [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)
8. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط 1998، 1. رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، ط 1، مركز الإنماء الحضاري C.E.C سوريا، 2002. سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، د. ط، 1999.
9. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1992.
10. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث. بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، من موقع الإنترنت [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)
11. عبد الله الغدامي، المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط 2، 1997. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ع 240، الكويت، ط 1، 1998.
12. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 1، 2004.
13. عيد بلع، الرؤية التداولية للاستعارة، مجلة علامات، ع 23، مكناس، 2005
14. لخميسي شرفي، الأثر الحجاجي لأسلوب الاستفهام في الخطاب القرآني تأملات في سورة الكهف، مجلة المقرئ للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، ع 2، جامعة المسيلة، جوان 2018.
15. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، الكثافة الفضاء التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط 1، 1990.
16. مصطفى سعيد الصليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، دراسة نحوية تطبيقية احصائية، دار هومة، الجزائر، ص 149.
17. نضال الصالح، شعرية اللغة في رواية "الأسوار"، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ع 368، كانون الأول / ديسمبر، 2001، من موقع الإنترنت [www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)
18. Jean Searle, sens et expression, les éditions de minuit, Paris, 1979.