

تأويل المتخيل السردى مكاشفة في بنية الشفرة قراءة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي

*Highlighting the imaginative narrative style in text construction
"Chaos of the Senses" novel of Ahlam Mostaganemi as an example.*

بولحية صابرينة*

جامعة عبد الحميد بن باديس

(مستغانم)

Sabrina.boulahya@univ-
mosta.dz

تاريخ القبول: ٢٠٢٥/٠٩/١٠

النشر ٢٠٢٥/١٢/١١

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٠٧/٠٨

ملخص:

يحاول التأويل النظر إلى عالم النص للقبض على دلالاته الماثلة أمامه ضمن مستوى من الفكر المتبصر، فهو لا يتعلق بمعنى ظاهري فقط بل يحقق إزاء ذلك كينونته، ويتفاعل مع القارئ لفك خداع اللغة؛ حيث تُشترط هذه الأخيرة كموضوع داخل الرواية، وتُبرز مستوى التعبير في محور وجوده الثقافي والإبداعي، فالوقائع السردية عادة تلك التي يرغب أي قارئ متواطئ أن يساير الكاتب في لعبة تشفير الكلمات وتكوين الأحداث المسكونة بالشخصيات وفق ما يشترطه العالم وتقتضيه مختلف الأصعدة الثقافية؛ فهي تسترعي الانتباه ولا تعود بديهية.

إن وظيفة النصوص الجمالية هي إثراء للأنظمة اللغوية التي تستخدمها وتؤديها باستعمال خاصية المكاشفة في الرواية أو ما تدسّ اللغة داخلها من تيمات تتجلى في عمق النص على صعيد الرواية أو البناء. لقد رَمنا البحث عن الشفرات بتعديديتها في الرواية لاستجلاء مضمرات النص وما تخفيه لغته، وقد اختصت الرواية الجزائرية بالكثير من الأفكار والأيدولوجيات المحبوكة التي تروم من القارئ تفكيكها وتأويلها وفق ما يقتضيه أفق القارئ وتعلن عنه اللغة.

الكلمات المفتاحية: تأويل - ثقافي - رواية جزائرية - قارئ - هرمينوطيقا.

Abstract : Generally, the interpretation of the text is based on several pieces of evidence that raise it to a high intellectual level. It is not only related to the apparent meaning, but rather it is based on other hidden meanings that interact with the reader.

On the other side, all of this is highlighted through his culture and creativity, which are essential elements, the narrative facts that any reader wants to use by imitating

the writer in changing words and forming other imaginary events depend on cultural factors based on attention and focus.

Moreover, the function of aesthetic texts is to influence linguistic systems by using the revealing feature of the novel or the factors contained in the language that are manifested in the precise construction of the text.

Henceforth, the Algerian novel relied on several ideas and ideologies that the reader depends on interpreting according to what his linguistic style requires

KeyWords: interpretation- the Algerian novel the reader – culture-Hermeneutics

*بولحية صابرينة

المقدمة:

لقد بدا لنا أن غالبية القصص الحكايا تأتي على أسلوب سردي؛ فهي سرد محاط بالعديد من الدلالات التخيلية، كونها مجرد علامة عن حكاية خرافية أو أسطورية أو حديثا يسرد أفعالا نستدل بها على واقعيتها أو عدم ذلك أو حتى على جنس السرد والحكي، فالبدائية غالبا ما تستدعي مدخلا إلى عالمها ووقائعها وقبل ذلك لابد من مقدمة ومدخل لها بما يمثل عالمها.

والمسألة تنعقد من خلال تحولها إلى نمط، يراد منه في الأخير توقع القارئ أو السامع شكل القصة المراد سردها. والمعرفة تعقد دلالة بدئية عن خلفية الأحداث في مجرى الحكي، وأغلب الحكايات تبدأ بصياغة تمثل مقروئيتها نوايا العالم الثقافي الموجودة داخله. وتبدأ غالبيتها بعبارات تأخذ من الطول أو تقصر، إذ تمثل استهلالا يشكل فاتحة هوية النص، كأن تبدأ بكان يا ما كان في قديم الزمان، أو ما شابهها من عبارات، فهي توحى بأكثر من فعل للحكي، لتبين ملامح القصة، ونستدل على أنها إعلانا ببدء السرد وتحديد نوعه، وهنا تكمن صورتها في تلك الدلالة الكامنة وراء مثل هذه الفواتح الاعتيادية، حيث تضع البداية القارئ في السياق، إذ وبمجرد الإتيان على قراءتها يتم طرح السؤال: وما ذا بعد؟ ما الذي سيكون؟ والظاهر أن التأويل يمكن القارئ بما يمتلكه من قدرات تمنح القارئ القدرة على القبض على المعنى و بدون مجموعة من الشفرات لا يمكن للقارئ امتلاك النص ولا معناه، فالإشكالية التي تتموضع هنا هي البحث عن الخلفيات المضمرّة داخل النص وكيف يتمكن القارئ من ولوج أعماق النص للبحث فيها؟ ما هي الشفرات الممكنة التي اعتمدها المؤلف والتي باستطاعة القارئ أن يؤولها، ومن ثم يتمكن من تفسير معاني النص الثابته فيه؟ ماهي احتمالات الدلالية التي تسعى الروايات أن تضعها أمام القارئ وما ذا خلف الاستهلالات وفعل الاخبار؟ ماذا يستدعي النص الروائي من القارئ للوقوف عليه وفيما لا ييوح به ويدسه عنه؟ وهل يمكن للقارئ أن يفك هذه الملغزات من خلال تأويل الشفرات الخمس التي تحدث بها رولان بارت؟

ومثل هذه الصيغ تتحدد إمكانيات العالم، الذي تقدمه هذه الحكاية، والمرجح أن فعل التأويل هو بحد ذاته مغامرة يلج القارئ أعماق النص وما راوغنا به النص واستدعاء محتملات بناء أفق تخيلي مشابه لما فكر به المؤلف.

١- الاستهلالات ومنطق التأويل:

تطرح قضية وضع نمط السرد داخل إطار يلتبس حدودا ويرتسم داخلها سر الحكيم، " فالسرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ التي تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطار بالنسبة إلى اللوحة" (كليطو، ١٩٨٨ ص ٥٧).^١ فالصيغ التي جاءت عند الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها تأتي بالعبارات التالية على شاكلة عنوان يمثل مدخلا للحكي من مثل (بدءا قطعاً حتماً دوماً) وهي إنما تنمي بذلك ثقافة من نوع جديد عند القارئ أن ما يحكي لابد من التأكيد عليه وعلى دلالة القرارات القاطعة، أنها الرد على قساوة الحياة لإثبات الذات ومقاطعة الاستهانة بمكانة المرأة والقدرة على الكتابة.

وهنا تتخطى فكرة يحسن التشديد على قراءتها، كون الكلمات المصطنعة لم يكن لها أن تتكون إلا بدءاً ومثل هذه النمطية في الابتداء تخلق أفق توقعات تكوينية تحقق أهمية التفاعل الذي يستمد قيمته في الاستمرارية التي تمثل لعبة النص، والتي تشدّ القارئ أو السامع لإتمام الحكاية دون أن يخبوا وميض الشوق في الوصول إلى حد الإطار النهائي لها، وأن لا شيء مما تقدم من حكي يشبهها فهي سرٌّ يؤثر على كل ما سيحري لاحقاً وأن شيئاً مذهباً سيحدث. طبعاً.. هذا ليس صحيحاً لا يمكن أن نقيس الشعر طولاً وعرضاً كما نقيس أنابيب معدنية اندهاشنا انبهارنا انفعالنا هو الذي يقيس الشعر، أمام قصيدة النسا يغمر عليهم و الآلهة تولد و الشعراء ييكون. (مستغانمي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^٢

إنّ القبول الذي تسمح به مثل هذه الصيغ للقارئ، يقدم مفتحاً تأويلياً يعقد عليها فرضياته التأويلية، وينخرط في حركية لفك مغاليق النص في أعمال ذهنيته بفعل التخمين فيها. وقد تكون هذه الاستهلالات من وضع المؤلف أو نسبها إلى شخصية في السرد تكون متخيلة أو واقعية. والراوي هنا انثى تتحدث بضمير هي إنها الغلبة وقد جاءت كثيراً مثل هذه الصيغ في تكراريتها تجسد حمولات معرفية تبرز منطق المرأة لأثبات ذاتها من خلال الصيغ التأكيديّة مبدية ارتياحاً بعدها لما ستقوله كما أن شخصياتها تمثل المنبع الحقيقي للكاتبة وكثيراً ما تغلفه بالرموز التي تستثير القارئ ولا يعد يعرف أين هي وهل الشخص هو هي يعني أن طبع خالد هو نفسه طبع أحلام.

١-١- أنواع الصيغ في الرواية - (صيغ الخبر والتجربة):

إذا نظرنا إلى مثل هذه الصيغة (بدءاً قطعاً حتماً) نجدها تدخل ضمن إطار الاخبار، وعليه يمكننا تقسيم الخبر باتصاله بالتجربة إلى ثلاثة تقسيمات فالأول عندما يكون الخبر يساوي التجربة، فهنا نكون بصدد الأليف واليومي والواقعي الذي " (كليطو، ١٩٨٨ ص ١٩٩)^٣ يتساوى كل الناس في إدراكه وتمثله.

والثاني عندما يكون الخبر أكبر من التجربة، فإذا فاق الخبر أو وازن التجربة، نصبح أمام عوالم تتميز بغرابيتها عما هو أليف وتنزاح عما هو متداول. ويجعلنا هذا الانزياح في منطقة التماس بين ما هو واقع وما هو متخيل، أما الثالث

فنجده عندما يكون يتجاوز الخبر التجربة ويفوقها من مثل اختراع أشياء لا حقيقة لها، بخروجها عن عوالم التجربة الواقعية العادية" (مستغامي، ٢٠٠٠، ص ١٣)^٥. وهنا نروم إلى دراستها من حيث علاقة الخبر بالتجربة.

٢-١- الخبر عندما يساوي التجربة:

وهنا يكون المبدأ الذي يتساوى فيه الخبر مع التجربة أمراً حتمياً فتختلط أوراق الواقعي بالتجربة، (ذلك أن الرواية لم تكن بالنسبة لها سوى آخر طريق لتمرير الأفكار الخطرة تحت كمسلمات بريئة، هي التي يحلو لها التحايل على الجمارك العربية وعلى نقاط التفتيش، ماذا تراها كانت تخبئ في حقائبها الثقيلة السمكية) (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^٦ فهذه الحادثة التي رواها تدخل ضمن الواقعي الذي يدركه القارئ، ولا يمكن أن ينكره كحقيقة بإمكانها أن تتكرر في الطبيعة. مشكلة الكاتب أنه لا يقاوم أحيانا الخروج عن النص و التورط الأدبي مع الحياة حتى في سرير... فقد دخل هذا الرجل حياتي ذات صيف، مستفيداً من فقداني مناعة عاطفية، و انشغالي بين فصلين، بكتابة قصة حب وهمية و حبه ليس إلا تصادف اجتماع عدة ظروف " (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^٧.

٣-١- الخبر أكبر من التجربة:

هنا يكون ارتباط الخبر بالجانب التخيلي، وهنا يكون فعل التخيل غالباً على الفعل الواقعي حيث نذهب "طوعاً إلى قدرنا لنكرر "حتماً" بذلك المقدار الهائل من الغباء أو من التذكري ما كان لا بد "قطعاً" أن يحدث لأنه "دوماً" ومنذ الأزل قد حدث معتقدين "طبعاً" أننا نحن الذين نصنع أقدارنا (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^٨. "حيث ذات يوم على جسد الكلمات أطفأ سيجارته الأخيرة ، ثم عندما لم يبق في جعبته شيء دخن أعقاب الأحلام وقال... قبل ان يتحول قلبها مطفأة للسجائر و يمضي..." (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^٩

٤-١- الخبر أصغر من التجربة:

هنا يتساوى الواقعي و التخيلي، فاحداث المقطع الأول (بدءاً) حكاية خيالية تقوم فيها الروائية بصياغة قصة حب وعنوانها (صاحب المعطف)، "وحده ذلك الرجل يعني. بي فضول نسائي لفهمه. بي رهان لجعله يخلع المعطف. بي تحد ليس أكثر) (هيكل، ١٩٨٨ ص ٨٢)^{١٠}

لنتعقد صفقة في هذا المقام تجعل من الخيال والواقع في مساواة حيث تنتقل في نهاية المقطع من الخيال إلى خيال الكتابة قبل هذه التجربة لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصاباً لغويا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات و الاقوال التي أريدها لأسباب انانية غامضة لا يعرفها هو نفسه، ثم يلقي بهم على ورق أبطالاً متعبين مشوهين دون ان يتساءل تراهم حقاً كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج الكتابة (هيكل، ١٩٨٨ ص ٨٢)^{١١}.

حيث أصبحت الكتابة و الحياة عندها عالماً واحداً وعندها نجد في هذا الأخير باباً يشمل على تفاصيل تربط بين الخيالي والواقعي في جعل القارئ يتوهم حقيقة وجود مثل هذه الشخصيات والتقائهما فعلياً " دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة ، أخذ بي منحى انحرافياً نحوها و تزعج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي

(مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^{١٢}، وعليه فالفنان كما يراه هيجل في قوله عن الفنان "حين يرسم النفس البشرية بعواطفها واهوائها عليه ألا يرسمها مع حفاظه على فرديتها كما يتجلى وتظهر في الظروف العادية للحياة اليومية، بل عليه أن يعطي كل حماسة تعبيرها المناسب"^{١٣}، وعليه يصبح الحكيم المتخيل* مؤسساً من البداية في ذهنيته القارئ، فهو يتوقع من صيغة الأداء الافتتاحية شكلاً، إما أن يشبه النص أو يلغيه (فبأية لحظ، قد تأخذ الحياة قصة مأخذ الجد، وتعاقبه بما أو تعاقب ذلك المسكين الذي وقع تحت سطوة الكلمات، ولم يعهد يدري وهو يقرأها أين يقبع الخط الفاصل بين الوهم والحياة) (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^{١٤}.

أتى بصيغة تمثل خيبة توقع القارئ بأن الحكاية التي سردها حكاية سحرية، فهذه الافتتاحية جسدت خلق القارئ لتوقع جديد هيأه القارئ ليتابع قراءته في "وكان هو رجل اللغة القاطعة كانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك تراوح بين "طبعاً" و"حتماً" و"دوماً" و"قطعاً". وبإحدى هذه الكلمات بدأت قصتها منذ سنة تماماً كما بإحداهن انتهت منذ شهرين (ج. هيوسلفرمان، وآخرون، ٢٠٠٢ ص ١٢٢-١٢١)^{١٥}.

٢- الهرمنيوطيقا وتأويل الشفرة:

في الظاهر أنّ السياق التحليلي للنص كثيراً ما يضع المؤلف طريقاً ملغماً بالألغاز و التوليدات التي تدفع بقارئه لخوض مغامرة يحاول منها هضم موضوعات النص وإدراكها ضمن شفرات أشّر لها، وترك للقارئ أن يملأ منها ما تركه قصداً لتماهي القارئ و التفاعل بتجاربه معها، وقد حدد بارت خمس شفرات تؤسس مقروءية النص، وتشمل هذه الشفرات : على: ١- شفرة الأفعال التي تحكم تركيب القارئ للحبكة. ٢- و الشفرة الهرمنيوطيقية : التي تتعلق بصياغة لغز و حله، ٣- الشفرة المعنوية التي تحدد السمات الدلالية للنص، و الشفرة الرمزية التي تلاحق العناصر الرمزية و الموضوعاتية، ٥- الشفرة المرجعية التي تفسر الخلفية الثقافية التي يشير إليها النص " (Bartes, 1970p113). رولان بارت يعتقد أن الكتابة هي ما يمكن كتابته وأن إعادة الكتابة هو القابل للكتابة و الذي يشكل قيمتنا لأن الرهان العمل الأدبي هو أن يجعل من القارئ منتجا للنص لا مجرد مستهلك و أن القارئ عليه ان يختار اللعب ليصل كلياً إلى سحر الدال و لذة الكتابة و لا يبقى مجرد عند حدود النص (هولب، ١٩٩٤ ص ١٧٥)^{١٦}

١-٢- تأويل شفرة الأحداث:

تشمل على كل حدث داخل القصة من خلال اللغة فهي المعبر الأول عنه و تتمثل في كل أفعال القصة نتيجة لذلك يبقى القارئ مفعلاً لتخمينات تطرحها قدرته في تفسير معاني العمل الضائعة بربط مثل هذه الشفرات مع بعضها و لمها في معنى يؤسس لتأويل ممكن للنص، وعليه فإننا سنعرّج على تفسير هذه الشفرات كنماذج تثيرنا فيها الرغبة إلى معرفة مضامين مثل هذه الدلالات المشفرة وممارسة حية لفعل التأويل نكشف به تنوعات النص و خباياه، واستنتاجات تساعدنا للتعرف على أنظمة علامات غيّبت أهميتها وأوهمت ببساطتها في الآن الذي تحمل فيه مركزية المعاني الذي يؤطر له النص، فهو ليس مجرد كلمات يحترفها النص كظواهر يسجنه الوضوح "إنما هو شبكة من الشفرات تتيح للعلامات على الصفحة أن تقرأ كنص من نوع معين" (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^{١٨}.

فتصبح كل كلمة يضعها المؤلف تؤثر لعالم يحمل في ثناياه خفايا شخصية، أو فعل دسّ في جوانبه أحداثاً تقتضي أن يكون من خلالها القارئ المعنى وتيممه. فالوطن يجعلنا نخزن عليه عندما نفقد من نحب وعندما تقدم الأرواح هدية له لبقائه حراً و البحث هنا عن الوهم هو اختيار افضل بالنسبة للكاتبه "كان من الأفضل لو كنت كائناً حرياً وبطلا وهماً في قصة هؤلاء على الأقل لا يغتالون و لا يموتون و لا نخاف عليهم من شيء لماذا جئت إذا كنت رجلاً حقيقياً؟" (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^{١٩}

ولم يكن الرجل في نظرها إلا "هو الرجل الذي تنطبق عليه دوماً حمولة أوسكار وايلد" خلق الانسان اللغة ليخفي بها مشاعره" مازال كلما تحدّث تكسوه اللغة ويعيره الصمت بين الجمل " (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^{٢٠}، إنه مغلف بالوهم بقدر ما هو زائف سيصير عندها حقيقة معلنة.

و"أحياناً يجب على الأماكن أن تغير اسماءها كي تطابق ما أصبحنا عليه بعدها ولا تستفزنا بالذاكرة المضادة" (شولز، ١٩٩٩ ص ١٧٠)^{٢١}، عن الأحداث المتسارعة تترك البطلة في صراع مع البطلة روايتها حيث تتلاقى الأحداث لتصبح الحقيقة ملتفة بالكتابة وتغدو بعدها الحكاية حقبة للبكلة ليسر لشخصيتها المبكرة.

٢-٢- شفرة الأفعال (الأحداث):

إنّ الصلات الدائمة التي تربطنا بالمسروود هي تلك الانحرافات التي تنصب حول الأفعال السردية التي تملك بدورها دلالات مفتوحة ، ، فهي لا تؤخذ على حرفيتها وإنما هي ظهور يستدعي تكوين أفعال نتوقع ان تكتمل جاهزيتها الدلالية فيما بعد " فكل الافعال ممكنة التشفير ، ابتداء من العملية المبتدلة في فتح الباب وانتهاء بمغامرة رومنسية (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^{٢٢}، أي أن الأفعال تدرك على أساس بنائها التشفيري الذي يستدعي منظورات تخص عالماً آخر ينشئه القارئ عنها. فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس" (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^{٢٣}

ويمكن أن تبدى شفرات مثل هذه الأفعال من خلال الفعل الانتقائي الذي يقوم به القارئ في محاولة لان يرهن النص و يمثل الوجه الفعلي له ،وبذلك يغدو الامر أكثر صعوبة في تقصي مثل تلك الأفعال التي تقوم بها الشخصيات من بساطتها حتى يشع منها دلالة أكثر أهمية تغير مجرى الاحداث السردية ، أو تقوم عليها .لقد تناولت الكاتبة صورة الجوكندا صورة للام في ذلك الصمت الذي جسد زمناً عله لا ينتهي إلا بالتغيير "ها هي ذي غامضة وهادئة كالجوكندا وأنا أكره الجوكندا ، اكره الملامح الهادئة و الأنوثة المسالمة و الأجساد الباردة ، فمن اين جاء أُمي كل هذا الصقيع ؟أمن استسلامها للقدر؟ أم من جهلها) (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^{٢٤}.

نجد أن هذا الفعل المبالغ فيه، يجعل من القارئ يتأمل خصوصيته المنبثقة عن عدم الاعتراض وبذلك استدعت شفرة الفراسة التي تستحيل دون الفكك منها إلى الانخراط في تيمة هذه المعاناة معاناة لامرأة تلاقى فيها كل أحزان الأم مع احزان المدينة، وهو تصميم يجعل من ذهن المتلقي القارئ يسترعي فهمه للتأكد من مثل هذه الأفعال ليتوضح له فيما بعد السيطرة على الفعل الذي يؤسس بدوره مركزية.

ومن ثمة فإنه يحتاج من القارئ ذهنًا منفتحًا، ويقظة للسيطرة على مثل هذه التشفيرات التي تتمثلها (حراب تلك المدينة على أيدي الفاشيين فجاء منهم من يسأله أنت الذي فعلت هذا؟ فرد عليهم بجوابه الشهير: لا: بل أنتم) (بارت، ٢٠١١ ص ١٣)^{٢٥}، فهنا نقف عند موضوع الشفرة ألا وهي العجز المخلوط بالإرادة ما استطاعوا أن يجعلوا تمثالها ينحني ولا يديها المبتورتين تصفقان لحاكم أو ملك) (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^{٢٦}.

٣-٢-شفرة الألغاز: تمتد هذه الشفرة إلى عقد برنامج سردي ملغما بالألغاز التي تحتاز حدود المباشرة إلى التلاعب بالممكنات الذهنية عند القارئ ليأتي إلى تأويلها ويفك سر بنية تكوينها، "هذه مثل شفرة الأحداث ناحية من النحو الروائي، يكون لدينا عنصر من عناصر الشفرة المفسرة متى ما طرحت أسئلة (مثل) ماذا؟ وماذا يعني هذا؟ وهي أسئلة ستجيب عنها القصة أخيراً" (بارت، ٢٠١١ ص ١٣)^{٢٧}، أن تذهب إلى موعد حب، وإذا بك مع شخص خارج توا من كتابك يحمل نفس الاسم والتشويه الجسدي نفسه لأحد أبطالك ... (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^{٢٨}

وقبل أن تسأل بدا لها وكأنه غير مكترث إلا بصمتها أمام ضحكته لحظتها فقط تنبعت إلى أنه لم يكن يرتدي معطفًا "الحزن لا يحتاج إلى معطف مضاد للمطر إنه هطولنا السري الدائم" (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^{٢٩} فوضع القارئ أمام مجموع من الألغاز غير المكتملة تضطره إلى افتراض إجابات تكون الوجه المقابل لحل ما أُهمم و أغلق منها، إذ تمثل شفرة الألغاز "عنصر بناء أساسي للسرد التقليدي، وفيما بين طرح اللغز وحله في السرد يضع بارت ثمان طرق مختلفة للاحتفاظ باللغز حيا دون الكشف عن حله بما في ذلك المروغات والأجوبة الناقصة إلى غير ذلك" (شولز، ١٩٩٩ ص ١٧٠) (إيكو، ٢٠٠٩ ص ٣٥)^{٣٠}. وإثر ذلك نجد أنها تتوافق رؤيتها مع سابقتها الأفعال التفسيرية و تتركها معها حتى تترك في المقابل للقارئ إمكانية التعليق.. في السرد الإكراهات متولدة عن عالم ضمني لا علاقة لهذا بالواقعية (حتى وإن كان هذا يشرح ذلك على الاحدود الواقعية فبإمكاننا أن نبني عالماً لا واقعيًا (إيكو، ٢٠٠٩ ص ٣٥)^{٣١} "العجيب والمؤلم في موته أنه مات بسبب بطل وهمي وكائن حبري ولم يحدث للموت أن كان في متناول الكلمات في متناول الوهم إلى هذا الحد ذلك الرجل الذي يكره الجسور ويكره الأسئلة أوصلي حبه إلى أسئلة لا جواب لها... وإذا بي أحول لعبة الكتابة على لعبة موت؟ (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^{٣٢}

٤-٢-الشفرة الثقافية:

لا يمكن للإنسان أن يتجاوز الأنظمة الثقافية السائدة، ولا التملص منها، فمثل هذه الشفرات الثقافية "تشكل إحالات النص لأشياء "معروفة" سلفًا وقد شفرتها الثقافة" (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^{٣٣}، وهذه الشفرات تسيطر أفكار الشخصيات الواقعية التي تدس داخلها ملامح العصر، ونماذج إنسانية فهي تفصح عن مستوى يغدو أكثر واقعية بمتد بجذورها داخلها، وعليه فإن النموذج التلغيزي لا يعرف "حياة الأنظمة السيمائية بل يضفي على أكثر تقدير كيفية عمل الدلالات الثقافية الاستبدالية" (إيكو، ٢٠٠٤ ص ٤٠٩)^{٣٤}، فجميع العلامات والرموز التي يتعارفها المجتمع تدخل ضمن أنظمة تؤسس لثقافة مجتمع ما في عصر من العصور، ومن ثم فإننا نجد مثل هذا الحديث عن رمز من تلك الرموز الثقافية تحيل على هوية الشعوب، وتتلازم مع موضوعاتها يجمع بارت تحت هذا العنوان نظام

المعرفة والقيم كلها، تلك التي يستدعيها النص، وتظهره هذه بوصفها أشياء صغيرة قيمة من الحكمة التي تتصل بالأمثال و "الحقائق" العلمية ومفاهيم من مآثورات مختلفة تكون "الواقع" البشري" (بارت، ٢٠١١ ص ١٣) ^{٣٥}

إن في الرواية حمولات ثقافية إسلامية: كناصر كان ابن شهيد حمل اسمه طول حياته " في جبهته سمات الصلاة، وذلك أثر لعبادته والصلاة في وجهه ... ويجلس في جبهته البيضاء مقابلاً لي أستنتج أنه عائد من الصلاة أو ذاهب إليها." (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧) ^{٣٦} فمن الحمولات الثقافية التي تحمل هوية مجتمع عربي أصلت فيه قيم العادات والتقاليد وأضمرت تحت طياته الكثير من الثقافة الشعبية التي أثارت الكثير من التساؤلات، فكلها دليل على عصر بدا فيه تشكيلات البداوة كزيارة الأولياء (لم أعد أذكر كم زرت من الأطباء بتوصيات خاصة، وكم من اضرحة للأولياء أجبرتي امي على التبرك بها...) (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧) (شولز، ١٩٩٩ ص ١٧٠) ^{٣٧}

٥-٢-شفرة المعنى:

في هذه الشفرة تعددت الشفرات، و القارئ يمنح المسؤولية في وضع المضامين والموضوعات على النص في بحثه عن الحقيقة، فهي تعمل بحيث يكون هناك العديد من العلاقات بين العبارات التي تتحد ضمن نمط واحد تتشابه فيه مثل هذه الكلمات " فيمكن أن تضم إichاءات مشابهة للكلمات وعبارات أخرى، فما أن نتعرف على " نوى مشتركة " للإichاءات حتى نضفي ناء على النص تيمة" (شولز، ١٩٩٩ ص ١٧٠) ^{٣٨}، وتعين هويته الشخصية أو صفاتها و تهيمن إذ ذاك على المجرى السردى، إذ تعد غالبية الأفعال حتى في رتابتها شفرة إichائية. " فمنذ الأزل، كانت عقدة النار، كيف التوحد مع الماء، وانا لم أتقن يوماً فنّ هدر الوقت والجلوس إلى النساء، وكّن خادما لدى الفرح (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠) ^{٣٩}

فمع النساء لم أكن احرق سوى أعصابي (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠) ^{٤٠}. "لقد انتهى الموت الجميل لم يعد بإمكان أحد حتى في الرواية أن يموت في معركة كبيرة، لقد افلست جميع قضاياها. (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠) ^{٤١}

ويقول ناصر لحياة" لا افهم من اين لك القدرة على مواصلة الكتابة وكأن شيئاً لم يحدث... توقفي... تأملي الخراب من حولك لا جدوى مما تكتبين... ولأنك كاتبة عليك أن تصمتي. أو تنتحري... الذين تكتبين من أجلهم إنهم ينتظرون أن يتصدق عليهم الناس بالرغيف والأدوية لا يملكون ثمن كتاب" (كليطو، ١٩٨٨ ص ٥٧) ^{٤٢}، وهنا تنبثق الشفرة الإichائية التي أحاطت برمزية الكتابة وجهاً آخر محملاً بعبء التحرر وسبيلا للعيش، "ولولا أنني تنبعت إلى مرور الوقت واقترب نهاية الفلم الذي سيفاجئني الضوء بعده ويجرق شريط حلمي ويحولني كما في قصة السندريلا من سيدة المستحيل إلى امرأة عادية تجلس في قاعة بائسة جوار رجل قد لا يستحق كل هذه الأحاسيس الجميلة التي خلقتها داخلي (كليطو، ١٩٨٨ ص ٥٧) ^{٤٣}

هموم وطموحات طبقات القاع الاجتماعي التي همشتها الأنظمة القمعية العربية، أي أنها كما يقول أنطونيو غرامشي تصدر عن مثقف عضوي ارتبط مصيره بمصير الطبقات المحكومة لا الحاكمة فيتعين على الروائي أن يعبر عن مشاكل الحياة المعاصرة. وأن يعرف قراءة التاريخ وأن يكون شاهداً يقظاً على عصره" (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧) ^{٤٤}.

٦-٢-شفرة الرمز:

تعتمد هذه الشفرة على الفعل الترميزي الذي يحتمل تعددا دلاليا يقابل ثنائية تجمع بين الضدين فتتأسس فكرة أن المعنى يأتي من التضاد أو التمايز الثنائي الأولى " (شولز، ١٩٩٩ ص ١٧٠) ^{٤٥} فهو يتألف من الجمع بين النقيضين في المعنى الواحد والاختلاف الذي يلتبس من معنى للدلالة الواحدة واتحادهما في نمط دلالي واحد ينتمي إلى نفس الحقل الرمزي. " (نصر، ١٩٨٧ ص ٣٥) ^{٤٦}

ففي الرواية نجد أن التضاد الرئيسي الموت مقابل الحياة تجسد في اسم البطلة والرواية وهنا تربطهما كلمة توحداهما هي "مدينة تحكمها الدبابات كل شيء قائم فيها قد أصبح أرضا حتى أعمدة الكهرباء" (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ٣١٧) ^{٤٧}.

ونجد أن هناك تضادا آخر يمثل في التضاد بين الحياة والموت فكثيرا ما استعملت هذه الدلالة في الوجود بقاء وخوفا من الفناء والموت "وكل الذين تروغهم على هذه الصور... بابتساماتهم العريضة وطموحاتهم الكبيرة ومشاريعهم... عظام تحت قبور فاخرة لقد ماتوا كما ستموتون" (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ٣١٧) ^{٤٨}

ونجد من التضاد أيضا المقابلة بين الضعف والقوة وهو لا يربطه كلمة مطابقة تحمل الاثنين معا وتشملهما أو تزوج بينهما فهو ثنائي ضدي لا يترك أحدهما للآخر مجالا للاجتماع. كنت مأخوذة بمقولة لاندرى جيد: عن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل... مأخوذة بها لدرجة أنني عندما اقترح علي الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل قصتي لامرأة أخرى أخذته مأخذ الجد وقررت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل كنت مرتبكة لعدة ساعات قبل الموعد ذلك الارتباك الذي يسبق لقاء لاندرى ماذا ينتظرنا فيه، ولكننا نصر على الذهاب إليه لأن شيئا ما يأمرنا بأن نذهب" (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ١٦٠) ^{٤٩}

إنها كثيرا ما تستخدم تداخل الشخصيات بالواقعية وتشابها فخالد هو نفسه أحلام هناك دلالات رمزية كثيرة. ففي اية لحظة تأخذ الحياة قصته مأخذ الجد وتعاقبه بها أو تعاقب ذلك المسكين الذي وقع تحت سكوت الكلمات ولم يعد يدري وهو يقرأها أين يقبع الخط الفاصل بين الوهم والحياة (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ١٦٠) ^{٥٠}.

قد ننادي رمزية زروبا زمن عبثي ظالم اشبه بالبطل خالد أو زمنا مأساويا يستحضر بطلا خرافيا أو آلهة اغريقية لاستمداد الحياة فالدعوة للحلم هو ما يقدم أملا للإنسانية "تمت دائما لأن أشبههم أولئك الرائعين الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه، فيتصرفون هم وابطالهم بطريقة تصدم منطلقا في التعامل مع الموت والحياة والخيانة والنجاح والفشل. والفجائع. والخسارة ولذلك أحببت زوربا الذي راح يرقص عندما كان عليه أن ييكي" (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ١٦٠) ^{٥١} وعليه فإن ثنائية الحياة والموت هي رغبة لإخضاع مأساوي.

إن خراب البلد تشبهه بخراب مدينة بيكاسو في لوحته التي صور فيها الدمار "خراب تلك المدينة على أيدي الفاشيين فجاء منهم من يسأله أنت الذي فعلت هذا؟ فرد عليهم بجوابه الشهير: لا، بل أنتم" (مستغاني، ٢٠٠٠ ص ٣١٧) ^{٥٢}

كان له طابع الأبوة في تعامله مع حياة سلطة الذكر وضعف المرأة "كنت أجد في تصرفاته شيئا من الأبوة التي حرمت من سلطتها" إنها عقدة إكثرا صراع مجاني مع الآخر زوجي مثلا لم يوفق يوما في تمييز الأثاث الحقيقي عن الأثاث المزيف في أي نص كتبه ولذا أصبح يبدى انزعاجا من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي دون أن يعترف تماما بأن ما يزعجه، هو الكتابة في حد ذاتها كعمل مواجهة، ومراوغة لم يستطع - برغم إمكاناته البوليسية التجسس على مصداقيتها (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^٣ " لكن نحن استهوتنا لعبة الكلمات فرحنا نقسو على الحب إكراما للأدب" (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ٣١٧)^٤ حتى الحب لا يتساوى الكتاب مع الناس العاديين فاللقاء في الرواية كان بين ذاكرتين هذا اللقاء الذي استحال مع البطلة حياة لتفكك جسوره الوجودية وتنتفض إزاءه ايروسية المبدع "أنا لا أملك غيرك... بل أنت تملكين الكتابة أي وهم التفوق ولن نتساوى إلا عندما تكتب قصتنا الحياة. (مستغامي، ٢٠٠٠ ص ١٦٠)^٥

الخاتمة:

يتموضع النص في العالم من خلال نصية تستحيل في النهاية على وجودها بين يديه و من ذلك نلاحظ ان النص بدوره لا يصرح علنا بدلالاته إلا من خلال التأويل و الفعل الثقافي يكون في المابين و يدفع إلى التماهي بين الذات والموضوع والعالم ومن ثمة يتأسس فعل النص و يحقق موقفه ومعناه من خلال دسها في شفرات ممكنة للقبض عليها أو تشابكها مع عالم القارئ الذي يعتبر ضمانه الثقافي، فالقارئ هو وحده الذي يكتشف معنى العالم الذي يقدمه النص له و فق تقديرات ثقافية محملة بالأيديولوجيات و الأفكار المتجسدة في اتقاء تجاربه بتجاوب الآخرين . وتبرز تيمة النص إلى بملامسة فكر القارئ وذهنيته التي لا بد من وضعه ضمن مستوى التعبير ومن تم إمكانيته لرسم عالم النص الذي ترتضيه لغته وتشترطه تجربة القارئ.

قائمة المراجع:

- ١ - عبد الفتاح كليطو، الحكاية و التأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١ ١٩٨٨، ص ٣٤.
- ٢ - أحلام مستغامي بيروت لبنان دار الآداب ٢٠٠٠، ص ٢٥
- ٣ - عبد الفتاح كليطو، الحكاية و التأويل، ص ٢٥
- ٤ - أحلام مستغامي فوضى الحواس بيروت دار الآداب، ٢٠٠٠، ص ٣٠٨
- ٥ - ينظر: عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، ص ١٩٩.
- ٦ - أحلام مستغامي، عابر سرير، ص ن
- ٧ - أحلام مستغامي فوضى الحواس، ٣٠٨.
- ٨ - المصدر نفسه، ص ٧
- ٩ - نفسه ١٤.
- ١٠ - نفسه، ص ٨٢.

- ١١ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٣٠.
- ١٢ المصدر نفسه، ص ٣٩.
- ١٣ هيجل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط ٣، ١٩٨٨، ص ٤٣٥.
- * يميز هيجل بين التخيل والخيالي، فالأول هو الخيال المبدع والثاني هو مادي، ذاكري غير مبدع، المرجع السابق، ص ٨٢.
- ١٤ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٣٠٩.
- ١٥ المصدر نفسه، ١٨.
- ١٦ - ج. هوسلرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت، الدار البيضاء، ط ٢٠٠٢، ١، ص ص ١٢٢، ١٢١.
- ١٧ Roland Barthes :S/Z ,editions du seuil ,paris,1970 ,p113.
- ١٨ - روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ص ١٧٥.
- ١٩ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٣٠٢.
- ٢٠ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس مكتبة ن ٥ نبع ال وفاء ص ٤.
- ٢١ نفس المصدر ص ٥.
- ٢٢ - روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص ١٦٨.
- ٢٣ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٦٦.
- ٢٤ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٠٢.
- ٢٥ المصدر نفسه، ص ٣١٧.
- ٢٦ المصدر نفسه، ص، ن.
- ٢٧ - رولان بارت، المعنى الثالث، ومقالات أخرى، تر: عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠١١، ص ١٣.
- ٢٨ أحلام فوضى الحواس، ص ٢٢٧.
- ٢٩ المصدر نفسه ص ١٢.
- ٣٠ - روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص ١٦٨.
- ٣١ أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية نصوص حول تجربة خاصة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط ٢٠٠٩، ١، ص ٣٥.
- ٣٢ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١١٨.
- ٣٣ - المصدر نفسه، ص ١٦٩.
- ٣٤ - أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص ٤٠٩.
- ٣٥ رولان بارت، المعنى الثالث، ص ١٣.
- ٣٦ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٢٧.
- ٣٧ أحلام مستغانمي، لفوضى الحواس، ص ٩٦.
- ٣٨ - روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص ١٦٩.
- ٣٩ ١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٣٣٥.
- ٤٠ المصدر نفسه، ص ٣٣٥.
- ٤١ نفسه، ص ٣٠٣.

- ٤٢ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٢٩.
- ٤٣ المصدر نفسه، ص ٥٧،
- ٤٤ أحلام مستغانمي فوضى الحواس ص ٣١٧
- ٤٥ روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص ١٧٠.
- ٤٦ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية دار الأندلس، دار الكندي بيروت ط ١٩٨٧، ١، ص ٣٥ -
- ٤٧ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٣٨١.
- ٤٨ المصدر نفسه، ص ٤٧.
- ٤٩ نفسه، ص ٤٤
- ٥٠ المصدر نفسه، ٣٠٩.
- ٥١ المصدر السابق، ٣٥٩، ٣٥٨.
- ٥٢ المصدر نفسه، ص ٣١٧.
- ٥٣ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس دار الآداب للنشر والتوزيع بيروت، ٢٠١٠، ص ٩٦.
- ٥٤ أحلام فوضى الحواس، ص ١٦١، ١٦٠
- ٥٥ المصدر نفسه، ص ١٦٠