

"حادثة الخطاب في الإبداع الروائي الجامعي " أحلام مستغانمي نموذجاً"

تنصرف هذه المداخلة بصورة مباشرة إلى الصياغة الحداثية للخطاب الروائي المعاصر متمثلة بوجه روائي عربي بزغ في تسعينيات القرن العشرين بثلاثية روائية خالفت الدرب التقليدي للرواية وانفردت بملامحه الجديدة التي ترهص بنص روائي حدودي يفصل بين مرحلة ولت وعهد جديد للرواية العربية.

يتعلق الأمر بالرواية الجزائرية أحلام مستغانمي التي اختطت لروايتها منحى سنلمح إلى مواطن الحداثة في خطابه غير متتالية من المواقف الخطابية تتعلق بالنهج ومورفولوجية الشكل أو القالب الذي يحمل إلينا مضامين النص ومكونه الثاوي خلف المعمار السردي والوصفي الذي قام في ظروف مأساوية (عشرية التسعينيات) ومحنة وطنية امت بالشعب الجزائري فكان أن تلون الخطاب بمسحة تراجيدية لم يغفلها التجديد.

أردنا أن نكشف من بين المواقف الخطابية الموقف المأسوي الذي يتمظهر عبر مختلف البنى ويتخذ له بدائل مستحدثة عما ورثه الإبداع الأدبي من مواقف مأساوية أفرها أرسطو في تنظيره للفن وأكدت نظريات الرواية في القرن العشرين. هذا فقد ارتأينا أن نعبر عن مختلف تجليات البنى الخطابية في صورة مواقف تتناسل عن بعضها لما نجده في مصطلح موقف من نزوع تجديدي وتموقع منفرد من مختلف المشاهد والقضايا والمضامين.

أ: محمد الأمين بحري
جامعة بسكرة

و هذا بالفعل ما نلتمسه في تموضع البنيات الخطابية التي لم تكن بنيات سكونية يركن بعضها فوق بعض بل إننا نجدتها بنيات ناتجة عن ظروف نصية وفوق نصية احتمت وجودها، بل إنها بنيات تخرج من السكون إلى التصريح ومن الوقوف إلى التمووقع ومن الموقف إلى التمووقع من قضاياها التي تلج على مواجهتها نصيا لذلك أجدني أثبت تلك المقاصد في صورة مواقف روائية تصرح برؤيتها للعالمين الواقعي والروائي على السواء وتتموقع منهما على مسافة تسمح بإعادة رسم خارطتهما والتعليق على الوضع التاريخي والحضاري الحدائي بلسان رواية القرن القادم.

أولاً: الموقف السردي (الموقف الزمني):

الأمر الجدير بالإشارة في التفاتنا إلى بنية الزمن والآلية السردية التي صيغ بها في روايات أحلام مستغانمي هو ارتسامه في الوجه الأيديولوجي المباشر والمرئي للبنية السطحية للنص. وكانت الإشارات إليه معلنة جلية وذلك لسبب بسيط معروف هو: تعلقه بالثقل التاريخي للمرحلة من جهة ومن جهة أخرى الصدمة التاريخية التي تعرض لها الشعب الجزائري، والتي كانت منعطفاً زمنياً حاسماً أربك الإحساس الفني بالزمن ووضعه في مفترق طرق قلق حائر بين زمن الذاكرة والاسترجاع وزمن الاستقبال، فيما مثل الزمن الراهن الكسر الزمني الذي يفصلهما عن زمن الذاكرة. وسواء كان الفضاء الزماني المستعمل في النص ماضوياً تاريخياً أو واقعياً أنياً، أو مستقبلياً ممكناً أو حتى خرافياً طوباوياً . وسواء كان حافزه المباشر هاجسياً وطنياً، أو اجتماعياً فقد كان مفهوم الزمن في هذه الفترة هو المحور الإشكالي، أو أن إشكال الرواية عموماً قد نسجه هم زمني ثقيل باعتباره سباقاً مع الزمن أو استدراكاً له أو حتى تحدياً له.

و داخل الإطار التاريخي الذي اختارت الكاتبة التعاطي معه تختزل لنا الكاتبة كل تلك الأزمنة بمختلف أنواعها تحت تأثير الذاكرة في زمن واحد أصبح يسمى بزمن الشخصية التي يأخذ معها عنصر الزمن صيغة الديمومة وهو الزمن الذي يقود فيه يرغبون بأنه "ليس وحدة ولا تعدداً، وإنما هو تواصل لا يتجزأ وخلق مستمر وتدفق من الجدة لا ينقطع"⁽¹⁾

و ما يتميز به زمن الشخصية هذا عن بقية أنواع الزمن التي تشهدها الرواية هو ارتباطه بالشخصية وتحديد موقفها وموقعها الزمنيين، أين يبرز عنصر الذاكرة كمكون أساسي في زمن الرواية وشخصياتها عن طريق ما يسميه تودوروف زمن الاسترجاع الذي يتحدد بكونه "ذلك الزمن الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيل"⁽²⁾.

و في هذا السمت نجد أن أولى روايات أحلام مستغانمي تحمل في عنوانها كلمة "ذاكرة" ما يعني أن الخطاب الروائي المنصوي تحت هذا العنوان قد اضطلع منذ البداية بحياسة هذا النوع من الزمن الذي ينطلق من داخل البداية الشخصية ليعانق كل أزمنة الممكن والاحتمال لنجد معه الخطاب السردى شكلاً يمكن أن نسميه باللازماني. الشكل اللازماني للخطاب الروائي:

في العمل الروائي الذي بين أيدينا لم يتم استعمال الذاكرة كآلية سردية فحسب وإنما تم اللجوء إليها

كملاذ من الواقع وبلغة زمنية أدق، نقول أنه قد تم اللجوء إلى زمن الذاكرة هروباً من زمن الواقع وتوحشه وما إن يتكئ الراوي على مستراح ذاكرته حتى تسترسل الرواية في دغدغة ماضيه بعيداً عن صخب حاضرة.

"خمس وعشرون سنة عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير تفكير "حنين" لوحة لشباب في السابعة والعشرين من عمره كان أنا يغربته وبحزنه وبقهقهة... وها أنا ذا اليوم في غربة أخرى وبحزن آخر وبقهقهة أخرى ولكن يربع قرن إضافي كان لي فيه كثير من الخيبات، والهزائم الذاتية"⁽³⁾.

لتكون الذاكرة إضافة إلى بعدها الزمني الشائق بدراميته ومأسويته هي العنصر الصاهر لكل أزمنة الرواية داخل الشخصية ولم تعد مجرد آلية زمنية بل آلية موقفة غرضها الفكك من الواقعة وزمنه العشوائي لتتوالى بعدها مشاهد الهروب منه تباعاً كما لو كان زمن الذاكرة هنا مركب إقلاع من أرض الواقع الجدياء و فجوة زمنية للإلتحاق بالفردوس المفقود تقف بين ما هو كائن وما قد كان

"في السنوات الأولى من الاستقلال وقتها كان للمحارب هيئته ولمعطوبي الحروب شيء من القداسة بين أناس كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما يوحون بالشفقة كنت تحمل ذاكرتك على جسدك ولم يكن ذلك يتطلب أي تفسير اليوم بعد ربع قرن... أنت تخجل من ذراع بذلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سبترتك وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية. وتعتذر عن ماضيك"⁽⁴⁾.

و بذلك يقذف بالبطل الرمز خالد بن طوبال خارج عالم الواقع بل خارج زمن الحاضر فيتسلل إلى نفسه الشعور بعدم الانتماء لهذا الزمن فيصرح معاتباً نفسه على موقعه في هذا الزمن قائلاً: "ليس هذا الزمن لك، أنه زمن لما بعد الحرب، للبلاد الأنيقة والسيارات الفخمة، والبطون المنتفخة"⁽⁵⁾.

إذن فقد بات من اليقين أن الروائية قد غادرت زمن الواقع نحو وجهة زمنية تمكن الشخصية الراوية التي تضطلع بدور البطولة من أحداث قطيعة مع الزمن التاريخي لتنسب إلى زمن أكثر لطفاً هو زمن الذاكرة الذي بدا أكثر مرونة ولطفاً بل وجمالاً والفة لدى البطل الذي تحول الزمن في جوفه من زمن للذاكرة إلى زمن أسطوري شائق عندما تنتقل إلى الرواية الثانية فوضى الحواس.

ب- زمن الأسطورة:

إن أول مفاتيح زمن الأسطورة هو اسم البطل الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي "خالد" تأكيداً وتحسيداً للديمومة والسرمدية ليتماهى خلوده مع كل زمن أسطوري وكل مدينة عريقة وكل حقبة مضيئة يحط رحاله بها. تقول عن خالد "يبدو لي حيك قصة أسطورية أكبر منك ومني شيئاً ربما كان مقدراً مسبقاً منذ قرون منذ... كانت قسنطينة تدعى سيرتا"⁽⁶⁾.

و يمتد التيار الأسطوري مخترقاً الثلاثية وممتداً إلى رواية فوضى الحواس زمن نجد البطلة/الراوية حياة تصف ذلك المد الأسطوري للعشيق الأزلي الأبدى بقولها: "إحساسي ما كان يقول لي أنني في زمن ما أحببت رجلاً يشبهه أو أنه يشبه تماماً رجلاً صاحبه يوماً"⁽⁷⁾.

إذن فالهروب إلى زمن الذاكرة لم يكن لينتهي عند حدود الذاكرة وإنما كان مقصده الخلود، فكل هروب من زمن الواقع هو توجه إلى زمن الخلود الذي ترمي إليه الذاكرة وتوازرها الأسطورة بحيث يمنحان الذات شكلاً متجدداً في العيش خارج الزمن فوجد أنفسنا أمام بطل منتهم لكل الأزمنة ولا غربة أن نجده مجسداً في صورة البطل الأسطوري "زوربا" كما أكدته عشيقته حياة ذات مرة: "فيك شيء من زوربا، شيء من قامة... شيء من سمرة... وشعره الفوضوي المنسق"⁽⁸⁾ ليحييها مؤكداً ذلك الوصف "يمكن أيضاً أن تضيفي كذلك أنني في سنه وفي جنونه وتطرفه، وأن في أعماقي شيئاً من وحدته"⁽⁹⁾ من حزنه ومن انتصاراته التي تتحول دائماً إلى هزائم

و إذا كانت نهاية زوربا ما علمنا مأساوية فإن في بطل أحلام مستغانمي قد تماهى معه حد الفناء. وإذا انتهت انتصاراتهما إلى هزائم فقد حول خالد بن طوبال هزائمه إلى منابع للخلود. لكن أين يتموقع التاريخ من الزمن فهل تم تجاوزه في الخطاب كما تم ذلك مع الزمن؟

الشكل اللاتاريخي للخطاب. إذا تفحصنا أثر كلمة التاريخ عبر النص الروائي المستغانمي لوجدنا مفاهيمها تعكس تلك النظرة الناقمة على التاريخ، وعاكسة لتلك العلاقة الصراعية بينه وبين الجزائري، يغذيها شعور بعدم إنصاف التاريخ وقسوته على هذا الفرد الذي لاحقته الأزمات في كل الحق، وما هذه الأزمة إلا مظهراً من مظاهر تلك الحقيقة التاريخية لكن بملامح الحقبة التاريخية المعاصرة.

و لعل أول ظهور حقيقي لكلمة تاريخ كان عند بداية زمن الكتابة لدى خالد بن طوبال في مستهل رواية ذاكرة الجسد عندما أعلن بداية كتابة قصته المأساوية التي أبت إلا أن ترتبط بتاريخ يعني كل الجزائريين: "أحب دائماً أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما. يكون غمزة لذاكرة أخرى"⁽¹⁰⁾.

(...) غدا سيكون أول نوفمبر... غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير (...) ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء... أشعر أنني قد أكتب أخيراً شيئاً مدهشاً لكن أمزقه كالعادة... يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مريكا.. يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة"⁽¹¹⁾ "...و كان هذا التاريخ سيكون منعطفاً للذاكرة كأنه سيكون ميلادي الآخر"⁽¹²⁾

كان هذا أول ظهور للتاريخ على ساحة الأحداث التي يدونها قلم الراوي، لكن أول مناقشة حقيقية لمفهوم التاريخ وكشف وجهه المتجه كان عند بداية تعقد العلاقة بين خالد وحياة عندما حددت له الموقع الحقيقي للتاريخ بعكس ما كان يعتقد: "وحدك تعتقد أن التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبنا ليسجل انتصاراتنا المجهولة.. أو كبواتنا وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل".⁽¹³⁾ التاريخ لم يعد يكتب شيئاً إنه يمحو فقط

و من هنا تبدأ صورة التاريخ تحولها السلبي في منظور الشخصيات لنذكر صفحة بعد أخرى ذلك التنافر القائم بين الجزائريين وتاريخهم الذي تنكر لهم وتنكروا له فيحييها خالد

"هكذا التاريخ عزيزتي، وهكذا الماضي ندعوه في المناسبات ليتكفل بفتات الموأند"⁽¹⁴⁾ . وفي الرواية الثانية فوضى الحواس يتكرس هذا الخطاب بصورة أعمق حينما يتجسد في ملامح الشخصية الجزائرية التي تشكلت عبر الزمن، وأصبحت في حد ذاتها خطابا تمرديا في مواجهة كل التيارات المضادة لمزاجها الجموح : "في زمن سابق كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم "حادثة المروحة" الشهيرة نفسها، التي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي، والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر بحجة رفع الإهانة، ليست إلا دليلا على كبريائنا، وعصبيتنا، وجنوننا المتوارث"⁽¹⁵⁾ .

و تارة أخرى يتحول التاريخ المضاد الذي يحمله الجزائري إلى شخصيات ثورية وثائرة سجلت أسماءها على لائحة أبطال التاريخ بالأمس، بينما سجلت أسماءها اليوم على لائحة ضحايا التاريخ المعاصر: "قبل التاريخ بقليل كان اسمه محمد بوضياف.. اللحظة لم يعد له اسم منذ خطأ على تراب الوطن أصبح اسمه هو التاريخ. اليس التاريخ هو ما يمنع المستقبل أن يكون أي شيء"⁽¹⁶⁾ .

و في الرواية الثالثة عابر سرير يتحول الخطاب الروائي حين تتعرض له الشخصيات بالنقاش إلى خطاب مواجهة وتحدي ونقمة على جور هذا التاريخ الذي لم يمنح الجزائريين سوى الأزمات ولم يسجل عنهم في صفحاته سوى الكبوات. و هذا ما يكشف عنه هذا الحوار بين زيان (خالد الأول) والراوي خالد الثاني حينما قال الأول للثاني : "خليك مستجيل يا راجل... التاريخ" الحلوف راه يسجل قلت مازحا: -التاريخ يسجل لكن أنا أنشر. أريد أن أنشر هذه المقابلة كشهادة عن تلك المرحلة"⁽¹⁷⁾ .

و بعد إدراك هذه الصورة عن التاريخ لدى الجزائري ازدادت الهوية بينهما اتساعا، فتفاقت الأسئلة المصيرية في نفس هذا الفرد الذي فهره التاريخ وأغرقه في ضبابية الأزمة والمصير المجهول : "يا مكاننا الآن أن نواصل التراشق بذلك الكم من الأسئلة ما عدا السؤال "من يقتل بوضياف؟" صار "صوب أي مصب ذاهب بنا الوحل" "صوب أي وحل ذاهب بنا التاريخ؟"⁽¹⁸⁾ .

و لأن الراوي قد أدرك مهمته المستحيلة استحالة تغيير اتجاه مصب التيار، رجع إلى نفسه يعاتبها عندما فشل في مهمته التي أنبرى لها من أول هذه الرحلة، وانكسر في صراعه مع تيار التاريخ: "من أنت حتى تغير مجرى التاريخ، أو مجرى نهر لست فيه سوى فشة يجرفها التيار إلى حتمية الصب؟"⁽¹⁹⁾ .

و هناك في قعر المصب كان الإحساس الحقيقي بالحرمان وبالبنم. إحساس ساد الروايات الثلاث لما أبى التاريخ أن يسجل ذلك الكفاح الأزلي خاضه الجزائري مذ خلق، وما عدا الكبوات والخيبات فضل هذا التاريخ أن يمحو فقط في هذه المرحلة الظلامية.

اليس هذا هو الإجحاف عينه ؟ ألا يحق لهذا الفرد أن يعلن سخطه وتمرده على جور التاريخ المعاصر؟ لقد فضلت الكاتبة أن تسجل تفاصيل ذلك الصراع، وتبيري لهذه المهمة الشاقة بدل التاريخ نفسه الذي كان عليه

أن ينشر كل شيء عن تلك المرحلة لكنه لم يفعل فجفت أقلامه، وخرست أبواقه حينما كان عليها أن تتطلق. لذلك كانت الكاتبة ناقمة على تخلي التاريخ عن الجزائري ابن الأزمة المعاصرة، ابن العشرية السوداء الذي عاش يتما حقيقيا عندما غادرت الأقلام المسجلة، والأصوات المعبرة، والكلمات الشاهدة على تلك المرحلة. فكانت هذه الثلاثية تعويضا عن كل ذلك العقم الذي أصاب الساحة الإعلامية والثقافية التي أبت أن تدلي بشهادتها للتاريخ الذي سادته ضبابية قاتمة في هذه المرحلة، وصمت غير عادل عن تفاصيلها.

فلم تتردد الكاتبة وهي تسجل، وتشهد، وتستجدي الذاكرة والتاريخ في الشكوى من ذلك الوضع اليتيم الذي هجر فيه الجزائري وترك لوحده بصارع وضعه، ويراقع عن قضيته وحيدا: "ذهب آخر رفاق الريح وبقيت مرتعدا" (21) في مهبط التاريخ (20). "...منذ تخلي التاريخ عنا ونحن هكذا..." (21).

في الموقف الوصفي (الموقف المكاني):
لما كان الزمن يحمل شكلا لا زمانيا لخطابه فإنه عندما يتعلق بالمكان يجرده من معالمه ويمحو فيه أرضه الأصلية بل يمحو فيه صفة المكانية التي تحدده أو حينما يعانق الزمن مدينة قسنطينة فنجد لا يشبه الزمن في شيء كما لو كان متعلقا بمدينة تقع خارج الزمن المعيش "قسنطينة الأنواب عودي ما هكذا تمل القصائد على عجل" ولما تحولت قسنطينة في زمنها الطوباوي الخطيب إلى قصيدة فإننا يزاء زمن لا مكان له لأن المكان (قسنطينة) قد أنكفأ في الذاكرة بدوره ليصبح هو الآخر مكانا لا زمن له في مرحلة رأت الروائية أن تأخذ من أماكنها سوى ذاكرتها المسافرة عبر الأزمنة لترسم بها مكانا يقع خارج المكان وزمان يطلق فوق الأزمنة. حيث لا تحمل قسنطينة في الخطاب الروائي هويتها الزمانية إلى حينما تصبح ذاكرة للمكان فتدخل به إلى بوابة الأزمنة الشامخة "منذ كانت قسنطينة تدعى سيرتا" (22).

هكذا يأخذ المكان في هذا الخطاب الروائي صيغة حدائية تخرجه من ربة الحيز أو حيز الفضاء متخذا من النفي الذي تحمله كلمة اللامكان تمردا على كل مكان محتمل أو حيز قابل للرصد أو فضاء قد خصص موقعا للأحداث والحركة، مما يجعل دوره محوريا في بطولة الرواية وشعريتها كأحد أركانها الجمالية بحيث "يأخذ صورة أنزراحية ذهنية تطبعها الشخصيات بكل اتصالاتها بعدما ألغيت استقلالية المكان الكلاسيكية بفعل إلفتراب والتداخل بين لغة النص/الرواية والنص/القصيدة" (23).

أنسنة المكان:
تعد أنسنة المكان باعتبارها أحد مظاهر شعرية الرواية الحديثة البديل الجمالي الشاعري عن موقعه المادي الواقعي كما تمنحه هذه الأنسنة بعدا فوقيا قد يفوق هندسة المعمارية الواقعية.

و هكذا تنتفي الدلالة المكانية للمكان وتنقله من دلالة الخارجية الفضائية كمسرح للأحداث إلى فضاء داخلي تجديدي يحمل ملامح شخصية إنسانية وطباع بطل فاعل لا مفعول به "أنا لا أسكن هذه المدينة إنها هي التي تسكنني" (24).

قد تتخلى المدينة عن ملامحها الخارجية، وتدخل إلى الذات لتحمل معها شخصية وذات تحمل جوارح وحواسا قد تعوض ما افتقدته الشخصية في عالمها من معاني. وعندما يتعلق الأمر بقسنطينة فإنها تتحول إلى شخصية مكانية يستمد منها البطل هويته إلى امرأة ذات جوارح وطباع إنسانية "...لكن قسنطينة تكره الإيجاز في كل شيء، إنها تفرد ما عندها دائما، تماما كما تلبس كل ما تملك وتقول كل ما تعرف"⁽²⁵⁾.

و بتحول قسنطينة لهذا الكيان الحي الحامل لصفات أهله وجب علينا أن نحدد هذه العلاقة الغرامية بينها وبين من تسكنه قسنطينة ليخاطبنا عشيقها خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد قائلا: "و تفجرت قسنطينة ينابيع داخلي (...)

ارتوى من ذاكرتي سيدتي..."⁽²⁶⁾. و لما بلغت قسنطينة منه هذا المبلغ راح البطل يحول أغز الناس إليه إلى أماكن ومنهم عشيقته حياة التي بلغ تعلقه بها درجة تعلقه بقسنطينة، فاندمجتا بداخله فتأنست المدينة وتمدنت المرأة بصورة غرائبية ولا غرابة أن نجد البطل خالد يخاطب حبيبته التي بلغت لديه مضاف المدن فيما تسقط عنها صفات الإنسان وتحل محلها معالم المدن "لم تكوني امرأة كنت مدينة، مدينة بنساء مختلفات (...)

نساء كلهن أنت، كنت أشهد تحولك إلى مدينة تسكنني منذ الأزل، كنت أشهد تغيرك المفاجئ وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة"⁽²⁷⁾. و في لحظة تماه يتأنس المكان ويتأمن الإنسان لدى خالد بن طوبال الذي عشق امرأة فحولها إلى مدينة، ورسم مدينة فوجدها بملامح امرأة، فوصل إلى يقين مقلوب جعله يخاطب حياة بقوله: "أنت مدينة...ولست امرأة وكلما رسمت قسنطينة رسمتك"⁽²⁸⁾. ليعتق عقيدته التي توطن فيها الإنسان المأمكن والمكان المؤنسن في فضاء الخلود الروحي، إذ لا كلام عن بقايا وطن يوجد في الواقع، فالوطن أصبح هناك هذا "الهناك" الذي سيكون من هنا فصاعدا الوطن النقيض "الهنا" الذي يجسد الحاضر المكاني الموحش الذي حدثت معه القطيعة كما شهدناه مع الموقف الزماني، وسدت دونه كل السبل التي انفتحت باتجاه الهناك "كنت في النهاية كالوطن كان كل شيء يؤدي إليك"⁽²⁹⁾. لكنه وطن تجريدي معنوي يسكن البطل يختلف عن ذلك الذي يسكن البطل فيه. ولما كان المكان الواقعي شأنه شأن الزمن الحاضر المعيشي موضعاً للرفض والقطيعة. فقد انهدمت بداخله قسنطينة الحاضر، ونسجت بداخله مدينة فاضلة قامت بين جنباته حلت محل العشيق الأبدي فغادر الأولى وانقطع معها وانتمى إلى الثانية وانقطع إليها وهنا بالذات نفهم بصورة قاطعة قصده النهائي عندما خاطب عشيقته حياة بقوله: "لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر" أنا لا أسكن هذه المدينة إنها هي التي تسكنني"⁽³⁰⁾.

و من هنا فإن الفرق بات واضحا بين المدينتين العدوتين تلك التي تقع خارجه، والتي يسكنها وهي موضع الرفض وتلك التي تقع داخله، والتي تسكنه وهي المقصد والملاذ. وقد كرس هذا الخطاب أحداث قطيعة مع واقع يتموقف منه موقف المرتد الراض سواء في نسقه الزمني أو المكاني، بينما

نشهده بربط أواصر الروح إلى موقع تجريدي يشكل الملاذ الزمني والمكاني أو بالأحرى هو ينقطع مع شكل وإفعي مالوف يطرح له بدلا ينقطع إليه مما ينبئ عن موقف ماسوي تجاه هذا الوضع المرفوض ويضع بالمقابل بدلا لا تنقصه الماساة، مما يجعلنا نستفسر النص عن الموقف الماسوي الذي ينطرح بصورة غرائبية حدثية، وابن يتموقع التجديد في هذا الخطاب ذي الملامح الماساوية وأي بديل يطرحه النص لماساته من خلاله موقفه الخطابي.

الموقف الماسوي للخطاب الروائي- (البديل الحداثي للنص الماسوي):

بمجرد أن نسائل الخطاب الروائي المستغانمي عن دعوى التمرد على واقعه حتى يهجم علينا بوابل من الردود التي تلحن الحاضر المكاني الذي تنكرت له الكاتبة وهجاه خطابها الروائي بنبرة تحدده موضعا للماساة وبؤرة للتمزق الروحي والمفارقة الفطية. ولتتمثل لا الحصر نصغي إلى هذا الموقف بتمعن.

"ها هي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة (...) كل شئ فيها دعوة مكشوفة للجنس. شئ ما في هذه المدينة يغري بالحب المسروق"⁽³¹⁾. أو حينما يخاطبنا بالبطل خالد :

"هذه المدينة الوطن التي تدخل المخبين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشرقية وتدخلني مع طواير الغرباء وتجار الشنطة..و البؤساء"⁽³²⁾

و هنا يتمظهر خطاب الرفض الخارجي لمعالم الوطن وزمنه والانعكاس الإيجابي لها في داخله خطابا محوريا يكشف لنا البديل الماسوي حيث يتبادر محور الانعكاس الداخلي والخارجي بؤرة للماساة أو محور (الرجل/المدينة) اللذان يفترقان في فضاء ويتوحدان في فضاء غيره ويتساكنان حيث يحمل مصطلح السكن حلة صوفية توازي الحلول، فلنصغي إلى هذه الجدلية ونواصل الخطاب المحوري لجدلية الساكن والميسكون التي تمثل المحور الماسوي والبديل الحداثي لتقاليد الرواية.

و عندما نعيد الإصغاء لخطاب التساكن بين الرجل والمدينة ندرك حقيقة الجد (القضية/الارتباط) هذه الثنائية التي تتناسل على طول الخطاب الروائي مانحة إياه دلالية حدثية تستبطن مأساة الخطاب : " لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر.. أنا لا اسكن هذه المدينة..إنها هي التي تسكنني.

لا تبحثني عني فوق جسورها، لم تحملني مرة...وحدني أنا حملتها، لا تسالي أغانيها عني، وتاتيني بخبر قديم جديد، وأغنية كانت تغنى للحرب فصارت تغنى للأفراح... قالوا العرب قالوا ما نعطيوها صالح ولا مالو قالوا العرب هيهات ما نعطيوها صالح بأي البابات (...) أدري..كان "صالح" ثوب حدادك الأول (...) كان آخر بابات قسنطينة (...)

لقد زرت (سوق العصر) و شاهدت دارك فارغة من ذاكرتها. سرقوا حتى أحجارها وشبابيكها الحديدية خربوا ممراتها. عثوا بنقوشها...و ظلت واقفة هيكلها مصفرا، يبول الصعاليك والسكراري على جدرانها"⁽³³⁾.

هو جسد آخر من أجسام الأمكنة المؤنسنة يحمل ذاكرة حزينة في رواية تدعى ذاكرة الجسد. و عندما يواجه الخطاب هذه المدينة التي تحول من الملائكية إلى الشيطانية فإنه يقع تحت سطوة الثنائية الضدية (الذاكرة الزمنية المجيدة - جسد المكان المعطوب). وهذه الثنائية التي تشير في فضاءها منذ عنوان أولى الروايات إلى قطيعة لازمة ومساوية لا فكاك منها تفصل المكان عن زمنه والجسد عن ذاكرته وتحول الزمن إلى زمنين داخلي (حينما كانت قسنطينة تدعى سيرتا) وخارجي (ليس هذا الزمن لك). و المكان إلى مكانين داخلي "قسنطينة الثواب عودي" وخارجي (ظلت هيكلًا مصفرا يبول الصعاليك والسكراري على جدرانها). والحديث لا ينطوي على تناقض لأنه يقصد أصلاً شيئين متناقضين.

و إذا أردنا اختصار القول نقول بأن مأساة الخطاب تتمحور في بؤرة تدعى شعرياً بقسنطينة" مصدر الألم واللذة أو كما يصفها الخطاب بالألم الطاغية حينما يصف نهاية المأساوية على عتباتها حينما عاد إليها مهزوماً: "ها هي قسنطينة مرة أخرى تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها، والتي أقسمت ن تعيدنا إليها ولو جثة.

ها هي قد هزمتنا وأعادتنا إليها معاً، في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شغينا منها وقطعنا معها صلة الرحم"⁽³⁴⁾. إن قطع صلة الرحم مع وطن يعني القطيعة مع وجود مفروض بالقوة وربط وجود جديد مع وجود بين فيه الخطاب بالفعل. ولا تستقيم فكرة البديل المأسوي حتى نلتحق بالرواية الثالثة "عابر سرير" التي تكشف عن مفاتيح الجدلية المأساوية (القطيعة/التوحد) التي تمكنا من استدراك تلايب البديل الحداثي لمأساة ما عادت تشبه المأسى الكلاسيكية حيث تصبح هنا مصدراً لجدلية جديدة (الألم/اللذة). التي تناسلت عنها جدليات لا تنتهي (الألم/اللذة) (الواقع/العلم)... مشكلة في تناسلها وتعددها بديلاً حدثاً عن المأساة بالمفهوم الكلاسيكي التي توحد موقف البطل.

أما ما نعثر عليه هنا هو مأساة تحدد البطل وتقسمة بل تقسم العالم والأشياء وكل ما في الرواية بتناثر أشلاء تتخذ بعدين كلن دوماً أحدهما ممقوت ملعون والثاني ملاذ مرغوب، لا يدلان على تناقض أو تضاد وإنما على إنسان لا يمكنه أن يتأبى إلا بالانتقال بين العوالم والأسماء والأوطان أو أننا بالآخرى أمام فكرة اللابطل الذي يسكن اللامكان ويعيش في اللازمان، أننا ببساطة نواجه اللامنتهي لأي هيئة أو شخصية أو مكان.

و خير دليل على ذلك هو ما توصلنا إليه في الرواية الثالثة "عابر سرير" حينما يلتقي بطل الرواية الأولى خالد بن طوبال الأصلي بصنوه بطل رواية عابر سرير خالد بن طوبال الهلامي.

شخصيتان مقنعتان تكرسان ازدواجية العالم الممزق لأحلام مستغانمي ثم يأخذان في حل رموزه وفرد مفاتيح البدائل المأساوية التي جاء بها الخطاب بأسره. فلنستمع إلى بطل رواية عابر سرير وهو يشرح لعبة البدائل الزمنية المكانية

الشخصية التي يسعى إليها بأهداف وإذا بها تتحول إلى مفاتيح لأبواب مظلمة لمأساة الشخصية والفرد في خطابه الأخير "تجمع حولك أشياء بديلة تسميها وطنًا تحطي نفسك بغيراء تسميهم أهلاً، تنام في سرير عابرة تسميها حبيبة، تحمل في جيبك دفتر هاتف بأرقام كثيرة لأناس تسميهم أصدقاء، تبتكر أعياداً، ومناسبات وعناوين وعادات ومقهي ترتاده كما تزور قريباً أثناء تفصيلك لوطن بديل تصيح الغربة فضفاضة عليك (...) غربة كوطن، وطن كأنه غربة (...) و لن تكون هنا يوماً لنعرف كم كنت غريباً قبل ذلك، وكم ستصبح منفعياً بعد الآن" (35)

إذن لقد عاش البطل في بدائله الوهمية وسار خلف رغبات نقلته مع العالم الواقع إلى العالم الممكن الذي أوصله إلى انهيار ما شيده من عوالم، وها هو البطل يقف على أطلال العالمين في دونكيشوتية يستدرك فيها خطأ موقفه ومسببها من البداية. وها هي العودة المأساوية التي مني بها في نهاية رحلته راها عند قدمي قسنطينة منكسراً على نفسه. "تستأهل ما الذي جاء بك من ردهة إلى ممر إلى معبر الست سوى رقم في طوابير الذل" (36)

إذن من الواقع إلى الممكن بنى البطل ممراً، بل جسراً بما أن الأمر يتعلق بقسنطينة، وهو الرسام الذي هام في الرواية الأولى برسم الجسور التي بدل أن تنقله إلى محطة إوصلته إلى اللامكان، إلى اللآزمان جاعلة من البطل الإنسان أو اللامنتمي. وهذا هو الخطاب المأسوي الذي يكرسه الخطاب الذي أراد فيه بطله أن يغير العالم ويغير التاريخ لينتهي إلى عين المأساة في قوله: "من أنت حتى تغير مجرى التاريخ أو مجرى النص لست فيه سوى قشة يجرفها التيار إلى حتمية المصير" (37) لقد كانت الرغبة منذ البداية هي الانتصار ولكنه تحول إلى هزيمة في الأخير هي ثنائية لا تحيد عن الثنائيات السابقة التي أنبنى عليها الخطاب (قطيعة / توحيد) (جسر/ذاكرة) (الم/لذة) (هزيمة/انتصار) (سعادة/تعاسة)

يمتد الخطاب من أقصاها إلى أقصاها إنه الموقف المأساوي الراغب بكل شيء أو لاشئ دون أن يرضى بانصاف الحلول فيخاطبنا البطل في رواية عابر سرير "قررت الليلة أن أخذ إجازة من المأسى بكل ما يقتضيه الموقف من تطرف الحزن (...) رغبة في ن أعيش تعاسة خالصة أو سعادة مطلقة، أحب في الحاليتين أن أدفع باللحظة إلى أقصاها" (38)

إنه موقف مأساوي يحمل من العرائية ما يحمل من تحديث، ذلك أنه لم يكن للروائية أن تخرج عن الخط المأساوي التقليدي إن لم تطلع عليه وتتخذ لها موقفاً مناهضاً من تقاليده. فولدت لنا خطاباً جديداً قد يقرر في مواقفه إلى نظرة في الرواية وخاصة بما تعلق بالموقف المأساوي الذي أنبنى على وحدات لا تاريخية-لا زمانية-لا مكانية-لا شخصية، تقوم على معيار سردي زمني ووصفي مكاني وشخصي وليد القرن القادم بمأساة لا علاقة لها بما نصه أرسطو في نظرية الرواية التقليدية.

لنخلص أخيراً إلى جهود أحلام مستغانمي لا كروائية وإنما كمؤسسة للرواية الجامعية وخطاب يتموقف من نظرية الرواية وأصول الخطاب قائلة بشكل أو باخر بأن الرواية المعاصرة باتت عصية على النقد التقليدي أو أنه بات ضيقاً عنها. لذلك شيدت معالم بديلة للخطاب وللنظرية على السواء في عدة نقاط نختصرها في نهاية هذه المداخلة. دور الروائي

الجامعي في تجديد خطاب الرواية المعاصرة من خلال جهود أحلام مستغانمي:
-التموقف من نظرية الرواية:

لقد انزاح النص الروائي المستغانمي تماما من خلال موقفه المنفكة عن أطر الزمان والمكان سردا ووصفا كما انزاحت شخصيته أيضا عن مسار البناء الروائي التقليدي لا لشيء إلا لتصنع به الكاتبة شروط كتابة روائية جديدة تخاطب عصرها لا العصور السابقة. فهي تؤكد على تاريخيتها من خلال خرقها لفضاء التاريخ وتؤكد على زمنيتها المنفردة من خلال تمردها على المنطق الزمني، كما تحدد لها فضاء مكانيا من خلال اللامكان. وتبحث لبطلها عن انتماء عندما قدمت لنا بطلا منتما.

ملاحح التجديد في صورة البطل المأساوي:

يكابد البطل في رحلته المؤسسية قطيعة وتمزقا بين المنطقي والتاريخي موكلا للزمن اللاتاريخي تلبية رغبات غريبة عنه.

يمارس طقوس غريبة في عالم خارج العالم، ويصدر فيها تمزقا وبليلة خليقين بتدهور القيم وانحطاط العالم الشيء الذي تلامسه أقدامه ولا تلامسه أحلامه، يحكي فيه قصة نوازع متناقضة ينبئ منطقها المقلوب على عكسها تماما. "حيث كره البشر يقترن برغبة في إصلاحهم والعيث بالنظام يحمل شوقا إلى نظام آخر والترحسية المطلقة الناطقة بالاستبداد تتعطش إلى عالم مفعم بالطراوة".
و هذا العصاب مرآة تتراءى فيها جامعة رغبة باستئناف زمن قديم⁽³⁹⁾.

زمن ظل عالقا بالذاكرة يخبر في تواتره عن رغبة ملحة في استقدام زمن قادم يصارعه تنمحي فيه خيبات الحاضر المقيت.

أما عن اللامنتمي الذي يطالعنا به الخطاب الروائي فهو سليل ثقافة العصر مولود حدائي معوق إعاقه عصره يواجه عالما محطما عصيا على الفهم يبعث على الغيرة والرحيل ذلك "أن تحطم العالم يفشل عملي الذاكرة من حيث هي طاقة تهب الحوادث تتابعها وتماسكها"⁽⁴⁰⁾.

و هنا يرتقي اللامنتمي أطراف عالم حطام جاعلا منه إمبراطورية أبدية و ينصب نفسه ملكا على عالمه غير أن تلك الملكية هي ملكية على اللاشيء فهي لا تمنحه قوة الامتيازات وإنما تفقده الإيمان⁽⁴¹⁾. لذلك يرتد بطلنا عن زمنه ومكانه وتاريخه وينصب نفسه ملكا على بدائل تصويرية لأذ إليها من سطوة الحاضر الموحش ثم ينتهي سعيه إلى البوار.

لقد حققت الروائية قفزة هائلة بانتقالها من البطل التقليدي السالم إلى البطل الشيطاني الشاذ واللامنتمي. إنها فكرة لا يمكن التوصل إلى أبعادها عن طريق الإحساس العيني بالجصر بل بإطلاع واسع في درب شاسع على أجيال الأبطال المأساويين حتى وقفت على نموذج خالد بن طوبال الذي يلوح دونكيشوت الأزمنة القادمة إذ يتملكها بكل ما يفوح منها من روائح الرذيلة و التفكك وما يحوطه من مهالك وخسارات أو خيبات كما يحلو للكاتبة أن تسميه.

و بمنظور شمولي لصورة البطل المأساوي في طبيعته الحداثيّة في ثلاثيّة أحلام مستغانمي، نسجل ملاحظة نحسبها مهمة في نهاية هذا التحليل وهي اشتراك الأبطال الثلاثة للثلاثيّة إلى مصير موحد هو الخيبة والانكسار. و في كلّ خيبة ترسم الروائيّة زاوية من زوايا نظريتها للبعد المأساوي. أين تنتسج في كلّ رحلة خيوط تجربة عشقية سافتها أمواج الذاكرة الدائمة التي تسكن كلّ واحد منهم بلفها حلم أثير في الاعتناق من المحنة التي حاقت بالفرد والوطن.

لتنكسر لحج الحلم المندفّع بإرادة جامعة في التحرر على صخور واقع متحجر أحاب الأبطال الثلاثة خالد - حياة - زيان بنفس الإجابة، وقادهم إلى نفس المصير المأساوي الحامل لوجه واحد للهزيمة.

كما لو كانت الروائيّة أرادت من خلال تثبيت المصير أن تؤثر على موضع الفشل وممكن الخل في مسيرة الجزائري الذي جعله التاريخ يغير كلّ شيء: ذهنيته حلمه ملامحه الشخصية مفاهيمه.. دون أن يتمكن هو من تغيير مسار التاريخ إلى صالحه كما حدث ذات اثنتين وستين. وهو الواقع الذي ظل مكرسا رغم كلّ الجهود المبذولة للفكّك منه.

و ما جاءت الثلاثيّة الروائيّة إلا محاولة لمد جسر الجسد المهيم إلى ذاكرته المجيدة رغم ما يحول بينهما من قطيعة كرسها الخطاب الروائي في كلّ بنياته وخاصة السردية الزمنية والوصفية المكانية.

ملاحم التحديد في فكرة القطيعة المأساوية :

نخلص في نهاية هذه الدراسة إلى جملة من الملاحظات تبلور مفهوم القطيعة الذي جاءت به نظرية أحلام مستغانمي للمأساة في الرواية وجهودها النظرية في هذا الاتجاه كباحثة استثمرت جهدها الجامعي وإطلاعها على جهود السابقين وفكرتها الوليدة من خلال تجربتها الروائيّة الحداثيّة، حيث يمكن استخلاص جهودها في النقاط التالية:

* لقد كانت أحلام مستغانمي في ثلاثيتها تُنظر لولادة روائية ما. فيما مثلت رواياتها تمهيدا وعرضا لشروط هذه الولادة.

* ولابد للحظة الولادة تلك أن تسبق بمرحلة انعزال وفكّك واستقلال عن العالم للتموقف منه.

* إذا كان لابد للولادة الجديدة من انعزال وتخل كلي عن ملاحم الارتباطات الأولية، فسيحدث بعدها الاعتناق التام من الراديكاليات المفروضة، و توحد من نوع جديد والتفافا حول قضية أكثر ثباتا وجوهريّة، ذلك أن القطيعة تمثل مرحلة انعزال ضرورية فاصلة بين ارتباطين الأول مادي دنيوي زائل متعلق بالعالم الشيعي، والثاني ذلك الراسخ أبديا وروحيا.

* تتمظهر القطيعة بين ما هو قائم ومفروض بالقوة في الزمن والمكان الراهنين كبؤرة خفية للحدث الرواية ذلك أنها تمنح النص بعدا خفيا وإرادة ثابّة وحدث دفينه تقصد تماما الزمن القادم من خلال تعرضها لازمة الراهن.

-تصف الممكن من خلال كشف فطاعة الكائن واليومي.
-تتحدث عن مستقبل غير متحقق من خلال وصف الحاضر الممزق.

-لغة تنشد ما يمكن أن ينجز من خلال ما تم الفشل فيه
لحد الآن.

خطاب متجه تماما إلى المستقبل عندما يخبرنا بحجم القطيعة مع الأزمنة والتواريخ السابقة والحاضرة بلغة تحمل في بذورها المساوية نفسها مغايرا وحدثا للكاتبة الروائية تبسط إمكانية نشوء جديد لحدث غير مرئي ولكنه مستشعر الوقوع، لأن أسبابه ومعطياته تخبرنا على لسان الكاتبة باكتمال الأسباب، ذلك أن الأمر مرئي لديها في رؤيتها للعالم الروائي، والذي يبدو فضاء فنيا مرشحا لمستقبل تصوري من عنديات الروائية، وهو غير مرئي لبقية الناس في الواقع لأنه بعد من أبعاد الزمن الممكن ووليد ينتمي إلى المجهول.

*ينشطر بنا القول الروائي في اتجاهين يحدث أحدهما عن اللازم، وثانيهما عن اللامكان ويفضيان معا إلى فكرة اللابل. وفي الحالتين "يحدث الزمن الروائي عن زمن تاريخي قطع من زمن سابق عليه سواء جاء هذا القطع كليا أو مجزوء في فضاء هجين"⁽⁴²⁾، ولا يمكننا تفسير هذه القطيعة مع واقع الرداءة وزمن الرجعية ودكتاتورية الأيديولوجية الأحادية الكاسحة للأحلام، سوى بازمة الرواية العربية التي لم يصادف منشؤها سوى مجتمعات رسوبية الأفكار وبطينة التحول، ذلك أن "الرواية العربية لم تلتق في زمن ولادتها ولا في الأزمنة اللاحقة ربما بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف المتعددة فولدت كجنس أدبي مردول، وتطورت من دون أن تغادر هامشيتها (...). كان الزمن الهجين الذي استولدها قد خلف وراءه وليدا معوقا يتحرك في فضاء ينكر المتعدد، ولا يعرف حوارية المعارف المختلفة المستقلة بذاتها"⁽⁴³⁾. والخليقة بمرحلة الحداثة التي تقبل عليها هذه المجتمعات، لذلك كانت فكرة التصميم على إحداث القطيعة مع هذه الإيديولوجيات الأحادية السائدة بالقوة مطروحة بالحاج، واتخذت أشكالا متعددة. ومن بين تلك الأشكال هذا الطرح الجدلي الذي جاءت به روايات أحلام مستغانمي التي جسدت بامتياز ذلك الوليد الذي لم يكتمل وذلك النقصان الذي واكب هجنة الرواية العربية، والذي استغلته الكاتبة استغلال مطلع متمكن من مناهج النص الأدبي قديمه وحديثه.

و لعلنا هنا بالذات ندرك أثر التكوين والبحث الذي مارسته الكاتبة على مستوى حياتها الجامعية، بحيث أدركت هذا الخلل في الكتابة الروائية العربية وراحت تترجمه وتستغله بل وتمثله أيضا، حيث أن الانتقاص يشوب الهوية الخطابية للنص، والذي يفرض منهجيا التعامل معه كملفوظ منقوص لا يكتمل إلا بقارئ، وهنا موضع الاستغلال ومكمن الحصافة التي يمكن أن يضطلع بها المبدع الجامعي في شتى مراحل تكوينه فتميزه عن الروائي الهاوي.

إذن فقد عولج النقص بصيغة الملفوظ التي أصبغت على النص اكتماله، سواء كان هذا الملفوظ سرديا من منظور الروائي الذي يقدم لنا نصه على لسان راو يقسم الأدوار بين شخصيات تحمل معه عبء العالم المحكي، أو كان ملفوظا وصفا باعتبار الكينونة النصية المتمشدة أمامنا في صورة عالم مجزوء لا يكتمل إلا بانضمام القارئ الذي ينقل عوالم النص من الاحتمال

إلى التحقق "فالقارئ هو الذي يعطي لهذا العالم صفة الرواية وهو الذي يحول هذه الشفرة الخطائية إلى عمل له وجوده"⁽⁴⁴⁾.
و هنا يحمل الخطاب اكتماله المورفولوجي ويكتسي هوية تواصلية كمملفوظ موجه إلى آخرين. وغالبا ما يتمظهر هذا المملفوظ في صورة شفوية حينما تنطق تلك الكائنات الورقية حاملة أصوات النص المتعددة، وهي الشخصيات التي تسهم بقدر كبير في إلغاء الوساطات بين العالمين؛ التخيلي والواقعي بالرغم مما يلوح بينهما من قطيعة، فتمنحنا باعتبارها مجتمعا روائيا ناطقا تذكرة الدخول إلى المتخيل الروائي، جاعلة القارئ حرا في معادلة نصية ظاهرها استقلال وحياد موضوعي، وباطنها اندماج لآحاف الأطراف العالمين اللذين تحول بينهما دقة كتاب.

الهوامش:

- 01-Henri BERG SON: la pensée et le mouvement 3^{eme} édition presse universitaire de France 1966 p9 -
(2) - ترفتان تودوروف " الشعرية " ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة دار توفال للنشر الدار البيضاء المغرب 1990 ص 47
(3) - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية . الجزائر 1993 ص 29
(4) - نفسه ص 84-85
(5) - نفسه ص 85
(6) - نفسه ص 212
(7) - أحلام مستغانمي فوضى الحواس الطبعة الخامسة دار الأدب بيروت 1997 ص 66
(8) - ذاكرة الجسد ص 139 .
(9) - نفسه ص 139 .
(10) - نفسه ص 29 .
(11) - نفسه ص 76 .
(12) - نفسه ص 325 .
(13) - نفسه ص 328 .
(14) - فوضى الحواس ص 144 .
(15) - نفسه ص 240 .
(16) - أحلام مستغانمي : عابر سرير منشورات أحلام مستغانمي بيؤوت لبنان ط 1. 2003. ص 165.
(17) - نفسه ص 167-168 .
(18) - نفسه ص 303 .
(19) - نفسه ص 298 .
(20) - نفسه ص 173 .
(21) - ذاكرة الجسد ص 229 .
(22) - نفسه ص 212 .
(23) - علي خفيف سيميائية المكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي - مجلة التواصل جامعة عنابة الجزائر . عدد 08 جوان 2001 . ص 226 .
(24) - ذاكرة الجسد ص 467 .
(25) - نفسه ص 12 .
(26) - نفسه ص 101 .
(27) - نفسه ص 160 .
(28) - نفسه ص 185 .
(29) - نفسه ص 181 .
(30) - نفسه ص 450 .
(31) - نفسه ص 372 .
(32) - نفسه ص 339 .
(33) - نفسه ص 451 .
(34) - نفسه ص 467 .
(35) - عابر سرير ص 143 .
(36) - نفسه ص 301 .
(37) - نفسه ص 303 .
(38) - نفسه ص 268 .

- (39)- فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية - المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب - بيروت لبنان ط1. 1991. ص 98 .
- (40) - كولين ويلسون : ألا منتمي دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين - ترجمة أنيس زكي حسن - دار الأدب بيروت ط2 1989 ص 24 .
- (41) نفسه ص 25-26
- (42) - فيصل دراج نظرية الرواية والرواية العربية ص 147 .
- (43) - نفسه ص 148.
- (44)- صبري حافظ : الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية - مجلة فصول للنقد الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب . المجلد الرابع . العدد الأول . ص 78