أنوثة اللغة وشعرية السرد في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

حامدي سامية طالبة دكتوراه جامعة باتنة1

الملخص:

لقد تميز الخطاب الروائي في "ذاكرة الجسد" بتوسمه لغة تنفتح على ذاكرتها الشعرية، التي تتوهج بحرارة الوجدان وبغنائية ساحرة وعميقة. مستفيدة في ذلك من الشعر وما

يملكه من طاقات إبداعية، تعتمد على التكثيف والتوتر، وتسري فيها أنفاس الشعر وعبقه وأسلوب البوح والمناجاة، عبر لغة انزياحية تخرج عن المألوف والمعتاد، مما يحقق الدهشة لدى المتلقي.إذ تغدو لغة الخطاب الروائي هي موضوع النص ذاته، وتتحول إلى بطلة ثانية وحقلا للمواجهة والصراع لكسر سلطة الروائي (الرجل) على اللغة. لتعلن اللغة انحيازها إلى الروائية (الأنثى)، في محاولة واضحة لإعادة بناء اللغة والوعي على نحو مغاير، يحمل وعدا بالتأنيث ضمن أفق الكتابة النسائية.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الروائي ــ الشعرية ــ الكتابة النسائية

Resume :

Le discours romancier se distingue dans «Dhakirat el djasad »en employant une langue qui est ouverte sur sa mémoire poétique, qui se brille de l’ardeur du conscience et de lyrique ensorcelante et profonde. C’est une langue écarté qui se révolte contre l’habituel, et qui réalise une stupéfaction chez le lecteur. Alors la langue soi-même deviennent le sujet du texte, et se transforme en une deuxième héros, et un champ de lutte qui se contribuer a briser le pouvoir du romancier (homme) sur la langue. En essayant de rétablir la constriction du langue et du conscient, selon l’horizon de l’écriture féminine.

Mots-clés:

Le discours romancier _ poétique _l’écriture féminine

لقد قادت رغبة الروائيين في التجديد ورفض المألوف إلى البحث عن قيم جمالية جديدة للرواية، وذلك عن طريق تجريب أشكال وتقنيات جديدة، من شأنها أن تفتح آفاقا أوسع أمام جنس الرواية. وقد نجم عن ذلك بروز ظاهرة تستدعي الانتباه، تجسدت في ظاهرة (تداخل الأجناس)، وذلك حينما اقتحمت الرواية التخوم بينها وبين باقي الأجناس الأدبية، لتتهاوى الحدود بينها في عملية تلاقح تجدد من خلاله الرواية نسغها، من ذلك انفتاحها على الشعر مفجرة بذلك طاقات تعبيرية هائلة.

وقد برزت هذه الظاهرة بشكل واضح لدى الروائيين الذين ولجوا باب الرواية من عالم الشعر، ومن بينهم الروائية الشاعرة "أحلام مستغانمي". فكيف تجسدت ملامح الشعرية في نصوصها السردية؟ وبالأخص رواية (ذاكرة الجسد)؟

1_ المرأة واللغة: اللغة بطلة ثانية

يبدو أنّ "أحلام مستغانمي" لم تكتب روايتها (ذاكرة الجسد) إلا من أجل تمجيد اللغة العربية، التي حرم منها الكتاب الجزائريون كثيرا . ومنهم الكاتبة نفسها. فتأتي هذه الرواية لتعلن عشقها الأبدي للحرف العربي. وأول دليل يستوقفنا هو عتبة النص الثانية بعد العنوان ونقصد بذلك الإهداء الذي يعد عتبة نصية لا يخلو من قصدية في اختيار المهدى إليه/ إليهم وكذا في اختيار عبارات الإهداء. وكما هو واضح فإن المهدى إليهم في هذا العمل الروائي هما:"مالك حداد"؛ تلك الشخصية الأدبية المشهورة ،حيث تبدي المؤلفة نحوه . بواسطة إهدائها. علاقة ذات رابط ثقافي، ووالدها مبدية علاقة ذات رابط أبوي حميمي وجداني. وذلك لا يعني البتة. تغييب طرف ثالث هو المتلقي، والذي يأخذ نصيبه من الإهداء ذي القصد العمومي؛ بسبب ما يملكه من قدرة على السباحة في يم المتن الروائي واستكناه عوالمه الداخلية المتصارعة. وهذا ما يجعل عتبة الإهداء تكتسي أهمية قصوى؛ لكونها تستحضر قصدية عنوان العمل الأدبي، منتقلة من البعد التخييلي الذي قد ينطوي عليه العنوان إلى بعد واقعي مرجعي تتضمنه صيغة الإهداء في العمل، والتي حددتها "أحلام" كما يلي: <<إلى مالك حداد ..ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته.. فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها.

وإلى أبي ..عساه يجد (هناك) من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب.. كتابه>>.[1]

إن نظرة فاحصة لعبارات الإهداء تشي بقصد الروائية ، بكون عملها هذا يتمحور حول الاحتفاء باللغة العربية بجعلها بؤرة عملها الروائي. وكأنها تشيع بذلك روح شهيد اللغة العربية وعاشقها "مالك حداد"، وإلى الذي مات بغصته "والدها". وكأنها تريد أن تأخذ بثأر "مالك حداد" من الصفحة البيضاء ومن الصمت اللذان أردياه قتيلا.

تكمن غايتنا في هذه الدراسة في الوقوف على لغة "أحلام مستغانمي" من خلال روايتها (ذاكرة الجسد)، والتي تمثل ،بحق، تجربة فذة في عالم "الكتابة النسائية" * رغم معارضتها على هذا المصطلح، ورغبتها في أن ينظر إلى أدبها من حيث كونه خلقا أدبيا دون اعتبار لجنس كاتبه قائلة:<<أنا أريد أن أحاكم ككاتبة بدون تاء التأنيث، وأن يحاكم نصي منفصلا عن أنوثتي، ودون مراعاة أي شيء>>.[2]

غير أن المتأمل للرواية يدرك تماما أنها نابعة من أعماق أنثى، وأن شاعرية المتن الروائي وطريقة عشق اللغة بل الحرف العربي بهذه الطريقة هو عشق أنثوي.

إن العناية الفائقة التي أولتها "مستغانمي" للغتها يجعلنا نعتقد أن لغة الخطاب الروائي عندها هو موضوع النص ذاته، وتلك . على ما يبدو . سمة من سمات الرواية النسوية؛ إذ أن المتصفح لها << سيجد أن بعض النصوص ذاتها قد ناقشت مسألة اللغة وتجلياتها في الكتابة من خلال متنها السردي، وأن هذه المناقشة قد انطلقت... من موقف أنثوي داع إلى تفكيك السائد والبحث عن أفق الاختلاف والمغايرة النسوي فيما يتعلق بتوظيف اللغة في النصوص السردية>>.[3]

وقد ذهبت الروائية في الاحتفاء باللغة إلى حد جعلها (بطل النص) ،كما يذهب إلى ذلك "عبد الله الغذامي"[4]، الذي يشير إلى ظهور علاقة جديدة بين الروائية واللغة إذ << لم تعد المرأة مجرد مادة من مواد اللغة ولكنها صارت المؤلفة والبطلة، ليست مجرد فتاة غلاف وإنما هي جوهرة النص ونسغ الخطاب اللغوي>>.[5] ومن الواضح أن هذه العلاقة لم تتم إلا بعد كسر سلطة الرجل على اللغة التي رضخت له طويلا. تلك السيطرة الذكورية على اللغة قد جعل الأنثوي يهب لمواجهة النظام المفروض والمهيمن، باستخدام اللغة نفسها وبذلك <<تغدو اللغة حقلا للمواجهة ومساحة للصراع، تتسرب اللغة في فراغاتها، وتضخ محتواها في الممكن من قنواتها، لتطهرها من العنف الأبوي الذي يسكنها. وهذا الفعل الذي يهدف إلى إعادة بناء اللغة والوعي على نحو مغاير، يحمل معه وعدا بالتأنيث>>.[6]

ومن هنا فإننا كثيرا ما نجد النقد النسوي يصر على << الانطلاق من كون النساء مسقطات من اللغة ومن الرابطة الاجتماعية، ليصبح جوهر الإيديولوجية النسوية الجديدة هو عن طريق أسلوب أكثر قربا من الجسد والعاطفة>>.[7]

وبذلك يظهر التحول في تعامل المرأة مع اللغة << من كونها موضوعا أو مجازا لغويا أي مجرد مفعول به إلى كونها فاعلة...حيث تقلب المرأة أوراق اللعبة فتدخل الرجل معها في سجن اللغة، ويتقابل المسجون والسجان>>.[8]

في هذه اللعبة القاتلة جعلت الروائية الرجل "خالد" معلقا على الجدران البيضاء لروايتها وحاصرته بين قوسين يحويان جملتين<<الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل

ما لم يحدث>>.[9] وكأنهما حارسان يمنعان هذا الرجل "خالد" من الفرار من سجنه والذي ما هو إلا سجن اللغة لتجعل منه <<كائنا ورقيا، رجلا من ورق. لقد اصطادته بمجازها الأبيض وكتبته داخل هذا البياض لتجعله (حرفا) أسود على ورقة بيضاء>>[10]، فتغتاله الصفحة البيضاء ويصبح ضحية للغة ذاتها، فتتكسر بذلك سلطته عليها وتهوي قلعته وتقتحمها الكاتبة (المرأة)، فتعلو وجه الرجل حيرة ودهشة ويختلط عليه الأمر في هذه اللعبة فلا يملك إلا أن يتساءل:<<نسينا في هذه اللعبة من منا القط ومن الفأر.. ومن سيلتهم من>>.[11]

هكذا فإن اللغة . حسبما يفهم من خطاب "أحلام مستغانمي" . تنتقم لنفسها من هذا الرجل الذي أصبح عاجزا عن سجنها والسيطرة عليها. هذا الذي << لم يتمكن من إدراك المتغير الإبداعي في اللغة، إذ تأنثت وصارت تعبيرا عن ذات إنسانية وليست خطابا غزليا عن جسد شبقي>>[12] ، لتتسرب من بين أصابعه الخشنة، معلنة تمردها وتحررها، تاركة الرجل في حيرته.<<هل اللغة أنثى أيضا؟ >>.[13]

حاولت إحدى الناقدات تلمس جماليات خاصة للرواية النسوية ملخصة إياها في أربعة محاور هي(الجنس، إدراك الجسد، التجربة الحياتية، اللغة)، << ولا شك أن المحاور الثلاثة الأولى لا تتجسد إلا بفضل المحور الأخير (اللغة)، الذي هو محور جماليات الرواية >>.[14] ، باعتبار أن الأدب ومنه الرواية ما هي إلا اشتغال باللغة واللعب بها. وذلك كله ينم عن الدور الكبير الذي تؤديه اللغة في العمل الأدبي.

2_ شعرية السرد:

إذا كان النقد . واعتمادا على وظائف "جاكبسون Jakobson" . يؤكد حضور الوظيفة اللغوية Fonction phatique * في الكتابة النسائية عموما، حيث يكون التركيز على القناة كوسيلة للتواصل في حد ذاته، التي تبرز في الكتابة على شكل إطنابات و تكرارات، تشي << برغبة الكاتبة في الخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر، لكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه>>.[15] فالمشكلة لا تكمن في أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي، بل في كون النساء قد أجبرن على الصمت أو الإطناب في التعبير أو التلطف فيه، فلم يتمكن من استغلال المصادر اللغوية كما يحلو لهن.

ورغم أننا لا ننكر حضور الوظيفة اللغوية في رواية (ذاكرة الجسد)، إلا أن الوظيفة التي طغى حضورها على الخطاب الروائي هي (الوظيفة الجمالية) أو بتعبير آخر (الوظيفة الشعرية)، التي تركز على الرسالة في حد ذاتها، وتتمثل في البعد الفني والجمالي للرواية، مجسدة عن طريق لغة "مستغانمي" وأسلوبها الخاص وما يتمتع به نصها من انسياب وجمالية فائقة من تحقيق الأدبية. ويمكننا القول بأن الروائية حاولت من خلال لغتها وأسلوبها التجريبي كسر القوالب الجامدة للكتابة السردية عن طريق إعادة بعث اللغة من جديد ونفخ الروح في أوصالها، وذلك بالتعامل معها ككائن حي نابض بالحياة والحيوية والإشراق.

لعل أكثر ما يحدد قيمة وطبيعة الخطاب الأدبي، يتمثل في أسلوب التعامل مع اللغة، التي وصلت إلى مستوى الحميمية L'intimité في رواية (ذاكرة الجسد)، إذ مارست الروائية من خلالها عشقا خاصا للغة؛ حيث أصبح للكلمة مذاقا خاصا ف << اختلط هاهنا حب اللغة بحب الجسد، وصارت اللغة جسدا للمغازلة والملامسة والاحتفاء، صارت اللغة والكلمات موضوع عشق ومحبة ومصدر متعة وروعة وجمال ونشوة، بجمالية لا نجدها إلا عند كبار من قالوا بالدهشة والغرابة في الأدب ، وذلك في تراث الشكلانيين الروس. في بحث مضن عن الأدبية والشعرية والجمال في الخطاب الأدبي>>.[16] تلك (الشعرية) التي تؤكد حضور اللغة الأدبية إذ أن <<الشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية . ما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى . هو أنها (تشوه) اللغة العادية بطرق متنوعة. فتحت ضغوط الأدوات الأدبية تتكثف اللغة العادية وتتركز ... وتتضغط وتتمدد، وتنقلب على رأسها. إنها لغة جُعلت غريبة ، وبسبب هذا الإغراب يصبح العالم اليومي بدوره غير مألوف فجأة >>.[17]

ويكفينا أن نتأمل هذا المقطع ذي الصياغة اللغوية المكثفة التي تكسر المألوف وتدخله في باب الإغراب الذي يحقق اللذة الأدبي حتى ندرك سر هذه اللغة:

<<نحمل الوطن أثاثا لغربتنا، ننسى عندما يضعنا الوطن عند بابه، عندما يغلق قلبه في وجهنا، دون أن يلقي نظرة على حقائبنا، دون أن يستوقفه دمعنا.. ننسى أن نسأله من سيؤثثه بعدنا.

وعندما نعود إليه.. نعود بحقائب الحنين.. وحفنة أحلام فقط، نعود بأحلام وردية.. لا بأكياس وردية، فالحلم لا يستورد من محلات "تاتي" الرخيصة الثمن>>.[18]

إنها لغة تفرض نفسها << تكتب نفسها، تنقش صورتها على الورق>>.[19]، وهذا ما يجعل من (ذاكرة الجسد) <<صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر المعشوقة، ومن هنا فالأحداث لا تكون محور النص بقدر ما تتقدم اللغة ذاتها لتكون مركز الخطاب وتتصدر الحبكة >>.[20] والرواية التي بين أيدينا- على ما يبدو - خطاب لعاشق وعاشقة يشتركان في عشقهما للغة العربية، وفي استكناه عوالم سحرها، فتكون هي اللغة والذاكرة وهي الوطن:

<<اسمعي لن نتحدث إلى بعض إلا بالعربية.. سأغير عاداتك بعد اليوم.

سألتني بالعربية : هل ستقدر؟

أجبتك : سأقدر.. لأنني سأغير أيضا عاداتي معك..سأطيعك.. فأنا أحب هذه اللغة.. وأحب إصرارك..

وكنت أرتكب لحظتها أجمل الحماقات، وأنا أجعل تلك اللغة التي كان لي معها أكثر من صلة عشقية، طرفا آخر في قصتنا المعقدة..

عدت لأسألك بالعربية: عم كنت تتحدثين منذ قليل؟..>>[21]

ينبئنا المتن الروائي بأن اللغة العربية هي وحدها الكفيلة بتحقيق كينونة الإنسان بوصفه (أنا)، فيكون بذلك اللجوء إلى استخدام اللغة الفرنسية ما هو إلا انسلاخ عن الذات وعن الذاكرة. يقول "خالد" :

<<ها أنت تدخلين في فستان أبيض.. وتتلعثم الكلمات التي ترحب بك بالفرنسية (لماذا بالفرنسية؟).. أسألك: هل وجدت البيت بسهولة.. فتأتي الكلمات بالفرنسية (لماذا أيضا بالفرنسية؟) تراني كنت أبحث عن حرية أو جرأة أكثر داخل تلك اللغة الغريبة عن تقاليدي وحواجزي النفسية>>.[22]

إن المتأمل للمتن الروائي في (ذاكرة الجسد) الذي يعج باللغة الشعرية المتدفقة في انسياب وتناغم والتي تحتضن نص الرواية حتى ليبدو << وكأنه حالة نزيف لغوي ظل البطل فيه ينزف دماء لغته وذاكرته عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية

وتدفقاته الوجدانية وتكسراته العاطفية، وفي تفريغه للذاكرة من مخزونها البياني والنفسي والانفعالي >>.[23]

إنها اللغة المكثفة التي يحاكي بها القص لغة الشعر، والتي من أهم سماتها أنها << لم تعد لغة سرد وظيفتها الحكي، بل أصبحت لغة التركيز على الأشياء >>.[24] والسبب في تحول وظيفة لغة القص الحديث إلى أن هذه اللغة << تلح على وجهة النظر وتجعلها في الصدارة ، كما تلح على تقديم المشاعر والتجربة الداخلية ... إن الكاتب المعلّق على الأحداث يختفي في مثل هذا النوع من الكتابة، ويبقى الكاتب الذي يشدّ الانتباه إليه وإلى لغته >>.[25]

وهذا ما شدّ انتباهنا في (ذاكرة الجسد)؛ لا تهمنا الأحداث في حدّ ذاتها بقدر ما تهمنا شخصية الروائية وتأسرنا لغتها.

كما تظهر سمات اللغة الشعرية في هذه الرواية من خلال نقل النصوص من شكل كتابتها النثرية المسترسلة إلى هذا الشكل، الذي تتوزع فيه جمل النص على أسطر. كما يبيّنه النموذج التالي:

<<التقت الجبال إذن.. والتقينا.

ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك
ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك
ربع قرن على أول لقاء بين رجل كان أنا
وطفلة تلعب على ركبتيّ كانت أنتِ>>[26]

ولعل هذا الشكل الجديد للكتابة النثرية يشخص البعد الشعري البصري المغيّب الذي تشي به طريقة رصف الكلمات أو بالأحرى نظمها، فتظهر (الشعرية) في اللغة والإيقاع؛ أي في البعد النّظمي الكامن بين طيات هذا النص، بما يكتنز به من حمولة صوتية ودلالية منبثقة من الألفاظ والعبارات التي تعج بها الرواية :

<<كيف حالك ؟

يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم
يا قسنطينية الأثواب..
يا قسنطينية الحبّ.. والأفراح والأحزان والأحباب.

أجيبي أين تكونين الآن؟>>[27]

ومن مظاهر التجريب القصصي واستلهام بعض تقنيات الشعر كذلك، اللجوء إلى النقاط الكثيرة التي تمتلئ بها صفحات الرواية، والتي تمثّل الفاصل بين الجمل بل وأحيانا بين كلمات الجملة الواحدة:

<<تساءلتُ ليلتها وأنا في فراشي عن ذنوبي. حاولت أن ألخصها. أن أحصرها.. فلم أجدها أكبر من ذنوب غيري بل ربّما وجدتُها أقلّ يدرجات..

لم أكن مجرما.. ولا مقامرا.. ولا كافرا..ولا كاذبا.. ولا سكّيرا.. ولا خائنا..>>[28]

يبدو أن هذه النقاط تسهم في زيادة مساحات البياض على الصفحة، وكأنّ الروائية تعمد إلى توسيع الفضاء النصي وتحمل الفراغ بعدا دلاليا ثريا، وذلك ما يتطلّب من المتلقي جهودا لفهم مدلولاته، فيتأمل ما بين السطور أو (المسكوت عنه)، فيعيد إنتاج النص على ضوء تعدّد الدلالات التي توحي بها تلك الفراغات.

من ناحية أخرى يمكننه تأويل تلك المساحات البيضاء التي تخلفها النقاط بدلالة رمزية ضمنية، تجعل دلالة البياض والفراغ موازيا لدلالة النسيان، الذي يقف مواجها ومتحديا حضور الذاكرة.

كما أنه يمكننا النظر إلى تلك النقاط على أنها ثقوب في الذاكرة، التي أصابها التشوه، تلك الثقوب التي تجسّد النّزيف الذي أصاب الذاكرة فسالت لغة.

إذن فالروح الشعرية تسيطر على رواية (ذاكرة الجسد)، وذلك ما لا سبيل إلى إنكاره؛ فالمتأمل لهذا النص يدرك جيدا أنه << أمام نص أدبي شعري الميسم بكل ما في هذه العبارة من معنى، نص فيه توهّج الانفعال، واكتظاظ الصور وتكثيف العبارة، وانتقاء المفردة الموحية الدالة والمازجة بين الحلم والواقع، أو الخيال والحياة>>[29] وتلك ميزات توافرت في المتن القصصي للرواية، فتضامّت وتعانقت حتّى برزت إلينا بصورة سيمفونية متناغمة الأجزاء. ويكفي أن نطّلع على هذا النموذج حتى نرى صحة ذلك:

<<دعيني أتزوّد منك لسنوات الصقيع. دعيني أخبّئ رأسي في عنقك

أختبئ طفلا حزينا في حضنك.

دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة ، وأحلم أن كل هذه المساحات المحرقة.. لي.

فاحرقيني عشقا، قسنطينة !...

جائع أنا إليك.. عُمر من الظمإ والانتظار.. عُمر من العُقد والحواجز والتناقضات.. عُمر من الرغبة ومن الخجل. من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة. عُمر من الارتباك والنفاق>>.[30]

وعلى هذه الوتيرة يمضي سائر النص؛ بحيث يصبح إيراد الشواهد على (شعرية) هذا النص الروائي، أشبه بالاستشهاد على (الشعرية) في قصيدة شعرية؛ وذلك لكون معظم النص يمكن النظر إليه على أنه شاهد شعري واحد يقف الدارس حائرا أمام اختيار جزء منه على سبيل المثال.

وإن "أحلام مستغانمي" نفسها لا تنكر طغيان الروح الشعرية على كتاباتها النثرية، إذ جاءت هذه الرواية باعتبارها الخطوة الأولى نحو عالم السرد، بعدما تمركزت المؤلفة طويلا في عالم الشعر. لذا نجد هذه الرواية ذات مذاق وأريج شعري، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الرواية الحديثة ذات النزوع التجريبي كثيرا ما تطمح إلى ولوج عالم الشعر. وقد تمّ لها ذلك على يد كثير من الأدباء ومن بينهم "أحلام مستغانمي" ، لما تشكل ظاهرة (تداخل الأجناس) من ثراء لهذا الجنس الأدبي.

إن اللغة الفنية تختلف اختلافا واضحا عن لغة الحياة اليومية ، وذلك ما تجسّده رواية (ذاكرة الجسد)؛ إذ تتعامل من خلالها الروائية مع الكلمات تعامُل شاعرة بالدرجة الأولى. والشاعر هو ذلك المرهف الإحساس الذي << تُؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنّها قطعة النقد الصغيرة، إلاّ أنّها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنينا، فهي لم تعد قطعة عُملة، بل مجرد قطعة معدن، ورنينها يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل، تحت أعباء اللغة المتداولة في الحياة كلّ يوم >>.[31] فالكلمة لدى الشاعر والأديب تختلف عن الكلمة المستخدمة في الحياة اليومية، والاختلاف لا ينشأ في حروفها وشكلها، وإنما في طبيعة تداولها وفي طريقة التعامل معها، بما يُحمّله إياها الأديب والشاعر من معاني عميقة وسحرية أخّاذة ، فهو المسيطر عليها والمشكل لها.

فاللغة الشعرية، كما هو متداول، هي << انحراف عن مسار اللغة في التعبير المباشر >>.[32] ولا نقصد باللغة الشعرية لغة الشعر فقط ، بل أيضا لغة الرواية الحديثة المحمّلة بمثل تلك الشحنة التي يتميز بها الشعر، حيث لبست مسوحه فأدارت ظهرها

لتلك النظرة القديمة التي ترى في اللغة موضوع معرفة، لتصبح اللغة << كلمات مُودَعة بصمت وحذر على بياض ورقة، حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلاّ ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها>>.[33]

إنها اللغة التي تجد قيمتها في ذاتها فتصبح ـ على حدّ تعبير "رولان بارت" ـ R.Barthesـ << دعاء لقيثارة تتطاير منها جميع إمكانات اللغة. إنّ اللغة الشعرية هنا تتأسّس داخل نص مليء بالثقوب ومليء بالأضواء، مليء بالغياب وبالإشارات الدسمة >>.[34] وكل ذلك يؤكد انتقال اللغة الأدبية من مجرد وسيلة إلى غاية في حدّ ذاتها.

غير أنّ هذه الوظيفة الشعرية للغة، لا تُلغي أو لا تتعارض مع كون اللغة تحمل بين طياتها حمولة دلالية، ذات بعد اجتماعي أو سياسي أو غيره ، تُمكّن الأديب من تحقيق الشعرية، متى ما زاوج في اللغة بين وظيفتيها: الشعرية والاجتماعية؛ أي بين كونها غاية بالدرجة الأولى ووسيلة بالدرجة الثانية. فليس على الأديب أن يختبئ وراء شعار الشعرية فينزوي عن محيطه وما يربطه به من علاقات ، فمن المفروض أن يحدث تلاق وتلاقح بين داخله وبين محيطه فينعكس ذلك بطريقة أو بأخرى في نصوصه. ولهذا فإنّ << الوسيلة الفنية في تطويع (الخارج) لطريق فني هو الوظيفة الأساس للمبدع في توجيه ممارسته الإبداعية...إن ما يُضعف أدبية النص ليس الحدث السياسي أو الحزبي أو الاقتصادي، لكنه التوظيف في عملية الدمج التفاعلي مع النصوص من الداخل وليس من الخارج >>.[35]

لقد كانت "أحلام مستغانمي" من الروائيين الذين أدركوا هذه الحقيقة ، فلم ترض بذلك الانفصام بين المبدع والوعي السياسي والاجتماعي، لذا فهي ترى أنه <<من الصعب أن تكون كاتبا دون إضافات، لا كاتبا ثوريا ولا رجعيا ولا كاتب مناسبات، بل كاتبا فقط. فعظمتك في ألاّ تكون أكثر من ذلك. والأكثر صعوبة هو أن تكون كاتبا جزائريا تنتمي إلى وطن يرفض أن يُبقيك على مسافة وسطية من الأحداث >>.[36]

ويمكننا القول بأن "أحلام مستغانمي" استطاعت تحقيق الشعرية في روايتها هذه، دون أن تنأى بذاتها بعيدا عما يحيط بها من الأحداث الصاخبة، من جهة، ومن جهة أخرى فإنها قد ابتعدت عن الانحياز والوقوع تحت تأثيرها، والذي قد يجعل عملها

الإبداعي ذا غرض استهلاكي فلا يتم لها تحقيق الشعرية التي تنشدها والتي <<ينبغي أن تُراعيها النصوص لتؤكد انتماءها لِذاتها أولا ثم الانتماء إلى نوعها الأدبي وجدلها مع العصر ورؤية الحداثة >>.[37] وذلك ما استطاعت الروائية تحقيقه من خلال روايتها هذه. وهذا ما دفع بأحد النقاد إلى الاعتراف بأننا << أمام أثر روائي امتلك رؤية وطنية، ولبس لبوسا فنيا وتنزّل تنزّلا شعريا، عوّض فيه رقيُّ اللغة عن فقر الحدث...إنها كاتبة، قلبها في الجزائر، وعقلها في تاريخها، وقلمها رمح وترس مسخّران لدفع الموت عنها وعن بنيها >>.[38]

وأخيرا فإن من الواضح أن "أحلام مستغانمي" قد لجأت إلى شعرنة الخطاب الروائي ـ شأنها شأن بعض الروائيين الحداثيين ـ << للتخلص من نثرية عالم الواقع، هذه النثرية التي تعني الملل والغثيان، وكذلك يلجأ إليها ليكثف العالم الخارجي ـ خارج ذات المبدع والقارئ ـ وهذا بالضرورة ما يخلق تكثيفا للعالم الداخلي لهما >>.[39]

تلك اللغة الشعرية التي تنساب بين ثنايا الرواية ،وتؤثّث المتن السردي بطريقة ساحرة الملامح ومراوغة الدلالات، بذلك الغنج الأنثوي الآسر.

الهوامش:

[1]. أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، ط 17 ، 2001 ، ص 05

* . الكتابة النسائية: تعتبر حقلا دلاليا محملا بالتناقضات، من حيث التنوع المفهومي الذي يُحيل عليه أولا مصطلح "الكتابة" ، ثانيا "النسائية"، ومن حيث أن الجمع بين المصطلحين يحقق للمرأة كتابة خاصة بها. يحيل على مقاربة حقيقة ما تكتبه المرأة عن الرجل. الأدب النسائي شكل تاريخ صراع ومقاومة من طرف النساء، قصد الحصول على الحق في الوجود والمعرفة والكينونة. الكتابة النسائية ارتبطت في وعي الكتابة النقدية بإقصاء النساء من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي كحقيقة مضمرة ينتجها لاشعور المنطق الذكوري. عبد النور إدريس، ماهية الكتابة النسائية. مقال من موقع الأديب عبد النور إدريس. 10 جانفي 2006 ، من موقع الأنترنت:www.abdennour.over-beog.net

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت ، لبنان، ط 7، 1999، ص 32

[3]. رفقة محمد دودين، اللغة والسياق الثقافي في الكتابة النسائية، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع 415 ، تشرين الثاني/ نوفمبر، 2005، من موقع الأنترنت: www.awu-dam.org

[4] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط 3 ، 2006 ، ص 191

[5] المرجع نفسه، ص 192

[6] وفيق سليطين، خطاب الأنوثة. تفكيك المطلق ونقض جوهر الهوية، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، تشرين الأول/ أكتوبر، 2002، ع 378 ، من موقع الأنترنت : www.awu-dam.org

[7] رفقة محمد دودين، اللغة والسياق الثقافي في الكتابة النسائية

[8] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 180

[9] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 07 و 403

[10] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 197

[11] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 280

[12] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 200

[13] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 219

[14]. ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي، نماذج من سورية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط 1، كانون الثاني/ جانفي، 2002، ص 09

* . تظهر هذه الوظيفة حسب "جاكبسون" عندما تكون الإرسالية اللغوية لها هدف التثمين والتمديد والمراقبة من أجل الإبقاء أو تقف الاتصال. يُنظر رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2 ، 2002 ص 94

[15] رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 95

[16]. عبد السلام صحراوي، الأناقة والإغراء في لغة أحلام مستغانمي، دراس من موقع الأنترنت: www.arabworldbooks.com

[17] تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، القاهرة، ط 2 ، 1972 ، ص 11

[18] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 283

[19] . عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 181

[20] . المرجع نفسه ، ص 183- 184

[21]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 92

[22]. المصدر نفسه، ص 158- 159

[23] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 201

[24]. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، مصر، د ط، د ت ، ص 245

[25] المرجع نفسه، والصفحة نفسها

[26]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 99

[27]. المصدر نفسه، ص 13

[28] المصدر نفسه، ص 307

[29] عادل فريجات، مرايا الرواية ، دراسات تطبيقية في الفن الروائي، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000 ، ص 116 ، من موقع الأنترنت: www.awu-dam.org

[30] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 173

[31]. إرنست فيشر ، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط ، 1971 ، ص 220

[32] رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر ، ط 1 ، 1998 ، ص 136

[33] ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د ط ، 1990 ، ص 50

[34]. رولان بارت ، درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ص 63

[35] فاتح عبد السلام ، الانزواء لا ينتج إبداعا ونقص المعرفة لا تبررها شعرية اللغة، مقال بجريدة الزمان، ع 1296 ، 27/08/ 2002 ، من موقع الأنترنت: www.azzaman.net

[36]. عادل فريجات ، مرايا الرواية، ص 118

[37] فاتح عبد السلام، المرجع السابق

[38] عادل فريجات ، المرجع السابق، ص 120

[39] سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، 1997 ، ص 65 ، من موقع الأنترنت : www.awu-dam.org