پژوهش‌نامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۵، ۱۷ - ٤٥

زبان و جنسیت در رمان *ذاکرة الجسد* نوشته احلام مستغانمی

شکوه السادات حسینی*

چکیده

رمان عربی با تحولات نوظهور در جهان عرب، در کنار پیشرفت‌های جهانی در حوزه ادبیات مدرن، هویتی خودبسنده‌تر و کارکردی‌تر نسبت به گذشته یافته است و تلاش نویسندگان بزرگ در اقصی نقاط جهان عرب توانسته است در کنار جریان‌سازی در حوزه اندیشه و زبان، تأثیرات مستقیمی بر جریانات سیاسی و اجتماعی این کشورها نیز داشته باشد. کشورهای شمال آفریقا، به ویژه الجزایر، به دلیل استعمار طولانی مدت فرانسه (۱۳۰ سال)، فاصله زیادی با زبان عربی به عنوان شاخص و محور اصلی فرهنگ عربی پیدا کرده‌اند و اکنون پس از گذشت بیش از نیم قرن از پیروزی جنبش آزادیبخش الجزایر، نویسندگان متعهد آن همچنان تلاش می‌کنند تا میراث فرهنگ عربی را مطابق با ذائقه و اندیشه امروز شهروند فرهیختهٔ آن احیا کنند. نوشتار حاضر با بررسی رابطه زبان و جنسیت در بافت متن و به روش توصیفی تحلیلی، رمان *ذاکرة الجسد* نوشته احلام مستغانمی، از جمله چهره‌های جهانی ادبیات داستانی الجزایر را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که نویسنده با ایجاد تقابل میان مفاهیمی نظیر زبان زنانه و مردانه، دغدغه‌های شخصی و اجتماعی، زندگی در وطن و تبعید و نقش شخصیت‌ها پیش و پس از انقلاب، با استفادهٔ هدفمندانه از زبان و به‌گونه‌ای ساختارشکنانه در بعد جنسیت، چهره‌ای جدید از زن عربی و تعاملش با زبان مسلط مردانه ترسیم کرده است.

کلیدواژه‌ها: نوشتار زنانه، رمان الجزایر، احلام مستغانمی، *ذاکرة الجسد*.

---

* استادیار گروه مطالعات زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، shokooh_iran@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/٤/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/٦/۲۰

۱. مقدمه

تحولات گسترده و دگرگونی‌های پیچیدهٔ دوران معاصر، این فرصت را در اختیار زنان نویسنده قرار داده است که افزون بر انعکاس واقعیت‌های اجتماعی، از ظرفیت‌های رمان برای بازتاباندن سبک نوشتار زنانه مبتنی بر دیدگاهی متفاوت با دیدگاه مسلط مردانه و بر اساس تجربه‌های زیستهٔ خود بهره گیرند.

در تاریخچهٔ رمان عربی، «رمان زنان به عنوان ژانری ادبی که به طور مشخص، به طرح مسائل مربوط به زنان بپردازد، از نیمه‌های دهه پنجاه قرن بیستم با رمان‌های لیلی بعلبلکی و کولیت خوری ظهور یافت» (ابونضال، ۲۰۰٤: ۱۱).

با عمیق‌تر شدن رابطه میان رمان و دیگر مقولات حوزه ادبیات، افزون بر عناصر روایی، نظیر: مضمون و شخصیت، بافت و ساختار زبانی متن نیز به کمک نویسندگان آمد تا با استفاده از عناصر آن بتوانند افکار و دغدغه‌های خود را برای مخاطبان بازنمایی کنند. بدین معنا که «عناصر نحوی در ساختار متن رمان تبدیل به عناصری گفتمانی شد تا کارکردی نشانه‌شناسانه و دلالت‌مندانه در متن روایی داشته باشد» (بنگراد، ۲۰۰۱: ۱۲٤). بر اساس چنین دیدگاهی، توجه به بافت متن و بافت موقعیت در رمان از ضرورت‌های نقد ادبی معاصر، به ویژه در حوزهٔ زنان است.

احلام مستغانمی[۱] از جمله رمان‌نویسان بنام و توانای الجزایر است که واکاوی رمان‌های وی می‌تواند منتقد ادبی را به سبکی ویژه در روایت زنانهٔ عربی برساند. در چنین جُستاری، پژوهشگر در سطح و لایه‌ای فراتر از پرداختن به مسائل و مشکلات زنان در زندگی فردی و اجتماعی، با گونه‌ای از ظهور ساختارشکنانهٔ جنسیتی روبه‌رو می‌شود که با استفادهٔ هدفمندانه از زبان، چهره‌ای جدید از زن عربی و تعاملش با زبان مسلط مردانه ترسیم می‌نماید.

یکی از مشهورترین آثار مستغانمی، رمان *ذاکرة الجسد*[۲] است که نویسنده در قالب داستانی عاشقانه، ضمن بررسی و موشکافی معضلات جامعه الجزایر پس از آزاد شدن از استعمار فرانسه، تقابل‌های دیرینهٔ زن و مرد را در دو سطح فکری و زبانی به چالش کشیده است. نوشتار حاضر بر آن است تا با بررسی کنش متقابل جنسیت و زبان، به گفتمانی در بافت متن روایی دست یابد که از رهگذر حرکت زبان به سوی عنصری دلالت‌مند در متن روایی حاصل می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

رمان *ذاکرة الجسد* که موضوع نوشتار حاضر است، دستمایهٔ تحقیق بسیاری از پـژوهش‌گـران ایرانی قرار گرفته که مهم‌تـرین آنهـا عبارتنـد از: «بررسـی عناصـر داسـتانی در رمـان *ذاکـرة الجسد*»/ پایان نامه کارشناسی ارشد/ معصومه زندنیا (۱۳۹۱)؛ «بررسی و تحلیل داسـتان‌هـای (*ذاکرة الجسد* ، *فوضی الحواس*، *عابر سریر*) احلام مستغانمی»/ پایـان نامـه کارشناسـی ارشـد/ زهرا ناظمی(۱۳۹۰)؛ «جلوه های پایداری و مقاومت در آثار احـلام مسـتغانمی»/ پایـان نامـه کارشناسی ارشد/ عبد المنصور لرستانی (۱۳۹۳)؛ «مطالعه تطبیقی رمان‌های احلام مسـتغانمی و زویا پیرزاد در پرتو نظریه چند آوایـی بـاختین»/ پایـان نامـه دکتـری/ فاطمـه اکبـری زاده (۱۳۹۳؛ «بررسی سه مولفه زمانی «نظم»، «تداوم» و «بسامد» در رمـان *ذاکرة الجسد* اثـر احـلام مستغانمی بر اساس نظریه زمـان روایـی ژرار ژنـت» / مقالـه/ علـی اصـغر حبیبـی (۱۳۹۳)؛ «بازتاب نقد پسا استعماری در رمان *ذاکرة الجسد*»/ پایان‌نامه کارشناسی ارشد / شـهناز بـدری (۱۳۹۳)؛ «دراسة البنیة الزمنیة فی روایة «دو دنیا» لگلی ترقی و روایة «*ذاکرة الجسـد*» لاحـلام مستغانمی»/ مقاله/ احمد رضا صاعدی و فرزانه حاجی قاسمی (۱۳۹۳)؛ «تـاثیر هنـر نقاشـی بر (چشم *هایش*) از بزرگ علوی و (*ذاکرة الجسد*) از احلام مستغانمی»/ مقالـه/ اکبـر شـامیان ساروکلائی (۱۳۹۳)؛ «دراسة سوسونصیة فی روایة *ذاکرة الجسـد* لاحـلام مسـتغانمی»/ مقالـه/ فاطمه اکبری زاده و دیگران.

فراوانی تعداد مقالات و پایان نامه‌های تدوین شده دربارهٔ رمان *ذاکـرة الجسـد* افـزون بـر آنکه می‌تواند نشانگر اهمیت و سطح مطلوب آن به لحاظ ادبی باشد[۳]، بیانگر آشنایی اسـتادان و دانشجویان ایرانی، با احلام مستغانمی و این رمان است. بر این اسـاس، پـرداختن بـه ایـن رمان مستلزم آشکار ساختن زاویه‌ای جدید و کمتر دیـده شـده در آن اسـت. نگارنـده بـرآن است که بررسی بافت زبانی رمان بـا در نظـر گـرفتن عنصـر جنسـیت، بُعـدی تـازه از ایـن رویکرد را در عرصه رمان عربی به خوانندگان ایرانی عرضه می‌دارد.

۳. خلاصهٔ رمان *ذاکرة الجسد*

ذاکرة الجسد یادداشت‌های مردی پنجاه ساله بـه نـام "خالـد" اسـت از خـاطراتش بـا دختـر جوانی به نام "احلام" و عشق میان آنها که ناکام مانده است. مـردی کـه افسـردگی ناشـی از قطع شدن دستش در میدان مبارزه، او را به دنیای نقاشـی کشـانده و حـال، از درد عشـق بـه

نوشتن پناه آورده است و قلم‌موی نقاشی اکنون چاقویی شده که همچون عشقِ احلام کشنده است و او خاکستر سیگار خاطراتش را بر صفحات رمان می‌ریزد[٤].

احلام فرزند "سی‌طاهر" فرماندهٔ خالد در میدان نبرد است که در هنگام شهادت از او خواسته بود از همسر باردارش دلجویی کند و خالد که پس از مجروحیت به بیمارستانی در تونس منتقل می‌شود، همسر سی‌طاهر را می‌یابد و نام احلام را، بنا به وصیت سی طاهر، برای فرزند نوزادش به ارمغان می‌برد[٥].

بیست و پنج سال بعد در پاریس، احلام که دختر جوان و زیبایی است، در دیدار از نمایشگاه نقاشی خالد با او روبه‌رو می‌شود و رمان در رفت و برگشت‌های زمانی در ذهن راوی، خواننده را با داستان زندگی این دو، پیش و پس از این ملاقات و تا زمان جدایی مجدد، آشنا می‌کند.

خالدِ نقاش اکنون روایت‌گر رمان است و از خاطرات عشق بی‌فرجامش با احلام و از بازگشتش به الجزایر می‌نویسد. معشوق و وطن هر دو از دست رفته‌اند. احلام همسر مرد دیگری شده و وطن در دست فرصت‌طلبانی است که انقلاب را به نفع مصالح خود به یغما برده‌اند.

۴. زبان، جنسیت و متن

عنصر جنسیت همواره در زبان عربی نقش بسیار مؤثری ایفا می‌کند و در عین حال، غلبهٔ وجه مردانهٔ زبان می‌تواند بیانگر تسلطی باشد که این جنس در اندیشهٔ پیشینی زبان به عنوان عامل تشکیل و تکوین آن (از نگاه افلاطونی[٦]) دارد. در کتب نحو عربی در مقولهٔ غلبه و شمول لفظ مذکر بر مؤنث، این رویکرد به روشنی دیده می‌شود[٧]. «زن از نظر نحویان و مجموعهٔ کسانی که دست‌اندرکار قواعد زبان عربی هستند، ذاتا (ونه اکتسابی) ضعیف است و این ضعف همواره تا ابد با او همراه است و صفت أنوثه (زنانگی) از همین ضعف گرفته شده و اصولا واژه «أنیث» به معنای ضعیف، آسان، منبسط و نا بُرّاست» (سعید بنگراد، ۲۰۱۳: ص ۱۹۷)

نگاهی به ادبیات کلاسیک نیز این نظر را تقویت می‌کند که همواره مرد در مقام آفریننده، نویسنده یا مؤلف متن، جایگاه خود را تثبیت کرده و حضوری هم اگر از زن باشد، در قالب همان روایتگریِ شهرزادگونه است که به نوعی در واکنش به سیطرهٔ قدرت مردانه

به قربانگاه شهریاری رفته تا با جادوی زبان، قدرت اندیشیدن را از او برباید و هم‌جنسانش را از چنگال کین‌آلود پادشاه رهایی بخشد[۸].

در دوران معاصر «نویسندگان فمینیست معتقدند که باید ادبیات تازه‌ای بر اساس تجربیات زنان شکل بگیرد و تفسیر شود. آنان تلاش می‌کنند تا به ادبیات زنانه (Female Literature) دست یابند. ادبیاتی که در آن، زنان و روایت از طرف زنان و زنانه تولید شود که منجر به پدید آمدن واژگان تازه با بسامدهای متفاوت، لحن و شیوهٔ بیان و ساختار تازه در داستان با شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید و روایتی جدید است» (سراج، ۱۳۹٤: ۱۵)[۹].

سعید بنگراد، نشانه شناس مشهور مغربی، در کتاب *وهج المعانی* (درخشش معناها) در مقاله‌ای با عنوان «اللغة سجن النساء» (زبان زندان زنان است) تحلیل و نقد کوتاهی بر کتاب *الحریم اللغوی* (حریم زبانی) نوشتهٔ یسری مقدم دارد. یسری مقدم در این کتاب و همچنین در کتاب دیگری با عنوان *مؤنث الروایة* (زن روایت) به موضوعات مربوط به تجربه‌های زنانه در تولیدات ادبی، به ویژه رمان می‌پردازد و ابزار حضور زن را در زبان با تمامی تقسیم‌بندی‌ها و ابعادش بیان می‌دارد. طبیعی است که منظور از زن، ساختار بیولوژیک یا ظاهر او نیست، بلکه زبان بستری است که از رهگذر آن، ساحت‌های فرهنگی/ رمزگانی این تفاوت بیولوژیک مشخص می‌گردد. تفاوتی که در ایده‌ها و افکار نفوذ کرده و بر اساس آن، جایگاه مذکر و مؤنث در فرآیندهای اجتماعی تعیین شده است. به اعتقاد این نویسنده، حضور نمادین زن در ساحت آگاهانهٔ زبان، بیش از حضور او در عالم واقع است، چرا که زمان زبان با زمان اشیاء تفاوت دارد و آنچه زبان بازتاب می‌دهد، دستخوش حذف یا کنار گذاری نمی‌شود (نک: سعید بنگراد: ص ۱۹٦-۱۹٤).

بر اساس آنچه گفته شد، رمان *ذاکرة الجسد* به دلیل ویژگی‌هایی که در خلال این نوشتار به آن اشاره خواهد شد، در تمامی سطوح اندیشگانی یا منظورشناختی (Pragmatic)، معنایی و انتخاب واژگان (Vocabulary)، نحوی و ساختار جملات (Syntax) و به طور کلی، گفتمانی (Discourse) از منظر زنانه‌نویسی قابل بررسی است و می‌توان اثبات کرد که احلام مستغانمی به خوبی توانسته است، در رمان خود کارکردی چندگانه از زبان را بروز دهد.

ابعاد این کارکرد را چنین می‌توان خلاصه کرد:

۱. مستغانمی در صدد احیای زبان عربی، به عنوان زبان ملتی است که بیش از یک قرن، کشور و زبانشان یک‌جا تحت سیطرهٔ استعمار بوده است و بسیاری نویسندگان این کشور به رغم داشتن این انگیزه، به دلیل ناتوانی در اجرای آن نتوانستند چنین دغدغه‌ای را چاره کنند.

۲. از سوی دیگر، کاربرد زبان عامیانه در برخی گفت‌وگوهای شخصیت‌های رمان، به‌نوعی زیرکانه سیطرهٔ زبان عربی فصیح را نیز به نوبهٔ خود شکسته است تا با احیای نوستالژی قومی، باز هم از طریق زبان، همذات پنداری خود را با مخاطب الجزایری بیشتر نماید.

۳. مهم‌ترین کارکرد که بخش بیشتری از این نوشتار نیز معطوف به آن است، موضوع شکستن اقتدار جنسیت در رمانِ مورد بحث است که هم در بُعد فرامتنی و بیرونی شخصیت و هم در بُعد درونی و در قالب زبان متن مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

عبدالله غذامی، منتقد فرهنگی معاصر عرب، به نکته‌ای مهم در رمان *ذاکرة الجسد* اشاره می‌نماید و آن تلاشی است که برای بروز نوعی از نویسندگی صورت گرفته که آن را "إشهار الأنوثة" (اعلامیهٔ زنانگی) نام نهاده است. غذامی در بخشی از کتاب *المرأة واللغة*[۱۰] با عنوان: "ویرانگری زیبا[۱۱]؛ زنانگیْ زبان خویش را بازپس می‌ستاند"، رمان *ذاکرة الجسد* را نمونه‌ای از تعامل زن با زبان می‌داند، در مسیر دیگرگونی از ابژه[۱۲] و مجاز زبانی به سوژه[۱۳] و فاعلی که به‌گونه‌ای مرد را در بازی خود وارد زندان زبان می‌کند و با رویارویی زندانی و زندان‌بان، مبارزه‌ای را میان مادینگی و نرینگی آغاز می‌نماید. به باور او، در این رمان، زنانگی خود را به عنوان یک ارزش زبانی مطرح می‌سازد و با تسلط مردانه بر شاعرانگی زبان، دست به مبارزه‌ای سخت می‌زند. نگرش مطلق مردانه، آستانه و اوج ادبیت و شاعرانگی زبان را مردانه می‌داند و اگر زنی به این وادی وارد شود همچون کسی است که دست بر چیزی یازیده که حق او نیست.

غذامی اقتضای رهانیدن نوشتار زنانه را از بند تسلط زبان مردانه، وارد شدن نویسنده در نقشی دوگانه می‌داند که پیش از هر چیز، خلق گفتمان ادبی کاملا زنانه‌ای است که زبان را از مردانگی تاریخی آن رها سازد؛ کاری که در این رمان، نویسنده شالوده‌شکنانه انجام داده، زبان خود را آزاد کرده و چهرهٔ خود را بر ورق ترسیم کرده است. زن به زبان و قلم زن نوشته و آنچه را از زبان سلب شده به او بازگردانده است (نک: غذامی، ۱۹۹۷: ۱۸٤–۱۷۹).

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، به روشنی رد پای دیدگاه‌های "روانشناختی فروید" و "فلسفی نیچه" در این تحلیل غذامی قابل مشاهده است. «نیچه در کتاب *زایش تراژدی* [*The birth of Teragedy* (1872)] هنر را همچون زنی می‌داند که زندگی کردن بدون او غیر ممکن است و آپولون[۱٤] را ساحره‌ای که می‌تواند ترس ما را از طبیعتِ دیونیزوسی[۱۵]، تبدیل

به تخیلاتی دلپذیر سازد تا با کمک آن بتوان زندگی را همچون پدیده‌ای زیبایی شناختی توجیه کرد» (شاهنده، ۱۳۸۲: ص۱۲۹).

نیچه با پذیرش هویت جنسی زیست شناختی در مقولهٔ اختلاف زن و مرد، مقولهٔ اجتماعی و فرهنگی دوالیسم جنسیتی را رد می‌نماید و «از دست دادن غرایز زنانه را تباهی و پس رفتن زن می‌داند، چرا که او ... از ویژگی‌های زیستی زنان صحبت می‌کند که می‌تواند به آنان قدرت دهد» (همان: ص۱۸۳).

افزون بر آن، ظرافت هنر مستغانمی در رمان *ذاکرة الجسد* آنجا هویدا می‌شود که در خلق شخصیت خالد، او را نمادی از مرد ناقص قرار داده و بدین ترتیب، به نوعی میان عقدهٔ اختگی و عقدهٔ ادیپ (در دیدگاه فروید)[۱۶] ترکیبی دوگانه در شخصیت اصلی رمان ایجاد کرده است که در عین نقصان جسمی، سودای رابطه با زنی را دارد که نماد وطن به عنوان مادر است و پدری که باید از سر راه برداشته شود، تفکرات سنتی حاکم بر ذهن و وجود خالد و یا حاکمیتی است که اکنون بر وطن چیره شده است. بدین ترتیب، نویسنده با ایجاد زبانی ضد مردانه در راوی مرد، رمان را نه تنها در سطح حوادث که در سطح زبان هم دچار دوگانگی و تضاد زنانگی و مردانگی کرده است.

همچنین، غذامی تعریضی به نظریه "مرگ نویسنده" رولان بارت دارد و بر آن است که رمان *ذاکرة الجسد* این نظریه را نقض می‌کند، چرا که حضور زن نویسنده، رابطه‌ای ارگانیک با تمامی عناصر اساسی رمان دارد. مام وطن (شهر قسنطینه[۱۷])، معشوق که به نوعی ضد خود یعنی دشمن را در بر دارد و در نتیجه هم مقدس است و هم پلید، خاطره (ذاکرة) که در قالب زبان نمود یافته، (حیاة) که نام اولیهٔ احلام بوده و تابلوهای نقاشی (لوحة) که خالد بر آنها نقاشی می‌کند، همچنین واژه آلام (دردها)ی خالد که با احلام جناس دارد (غذامی: ۱۹۳). تمامی بازی‌های زبانی در واژگان ذکر شده چه به لحاظ جنس (مذکر و مؤنث) و چه به لحاظ حروف و کارکرد معنایی واژگان، همگی در این رمان دلالتمند است و در خدمت کلیتی قرار می‌گیرد که در زمینهٔ تمرد زنانه در فرآیند نویسندگی رمان قرار گرفته است.

در این تحلیل نیز "اصل هدایت‌گر نیچه دربارهٔ هنر" می‌تواند در نظر گرفته شده باشد، مبنی بر آنکه «هنر را باید از حیث آفرینشگران و به وجود آورندگان فهمید و نه از حیث دریافت کنندگان یا مخاطبان» (هایدگر، ۱۳۸۷: ص۱۰۸). هایدگر با استناد به این عبارت نیچه که «زیبایی شناسی ما تا کنون زیبایی شناسی زن بوده است، تا آنجا که تنها دریافت‌کنندگان [مخاطبان] هنر تجربه‌های خود را از "چه چیز زیباست؟" صورت‌بندی

کرده‌اند» (همان)، چنین می‌افزاید که «هنرمند در کل فلسفه تا بـه امـروز غایـب بـوده اسـت. فلسفهٔ هنر برای نیچه ضمنا به معنای زیبایی شناسی است، امـا زیبـایی شناسـی مردانـه و نـه زنانه. پرسش از هنـر، پرسـش از هنرمنـد در مقـام بـه وجودآورنـده و آفرینـنده اسـت کـه تجربه‌های آنها از آنچه زیباست، معیارآفرین است» (همان). ایـن نکتـه مـی‌توانـد بـه نـوعی حرکتی در جهت خلاف آن چیزی باشد که در رمان *ذاکرة الجسـد* در حـال وقـوع اسـت. از سخن هایدگر دربارهٔ نیچه می‌توان چنین برداشت کرد که مردان تاکنون سوژه‌هـایی بـوده‌انـد که با دستمایه قرار دادن ابژه‌های مؤنث، زیبایی را به تصـویر کشـانده و روایـت کـرده‌انـد و بدین ترتیب آنچه مورد توجه قرار گرفته، متن اثر هنری و نه فاعل یا ترسـیم کننـدهٔ آن بـوده است. اما در رمان احلام مستغانمی، طی یک فرایند دو لایه یا به عبارت بهتـر دوسـویه، یـک جابجایی میان متن اثر و آفرینـندهٔ آن صـورت گرفتـه، بـدین ترتیـب کـه نویسـنده (احـلام مستغانمی/سوژه) از سویی دست به آفرینش شخصیت اصلی داستان (خالـد/ ابـژه) زده و در عین حال، خالد (نقاش/ مرد روایتگر/سوژه)، زن ترسـیم شـده در مـتن (شخصـیت احـلام/ ابژه) را روایت کرده است. نکتهٔ اساسی این است که ابزار این فرایند، زبان زنانه است کـه بـر خلاف معمول بر شخصیت رمان (سوژه/ ابژه) مسلط شده و اعلامیه‌ای را کـه غـذامی بـه آن اشاره می‌کند، صادر کرده است.

برای اثبات موارد پیش گفته، می‌توان از دو مسیر وارد بررسی رمان شد:

ابتدا بررسی عناصر داستانی در رمان، نظیر:

- عنوان رمان (نخستین دریچه‌ای که نویسنده به روی خواننده می‌گشاید).
- زاویهٔ دید
- انتخاب شخصیت‌ها و کیفیت شخصیت پردازی
- این موارد به طور مستقیم به موضوع مورد بررسی و شگردهای نویسنده در پـردازش رمان مربوط می‌شود.

مسیر دوم، بررسی لایه‌های مختلف متن است:

- سطح واژگانی
- ساختار نحوی جملات
- ضرباهنگ و موسیقی متن
- اندیشه جاری در متن و حاکم بر آن.

در این سطوح و لایه‌ها می‌توان به روشنی حضـور زنانـهٔ نویسـنده را، بـه لحـاظ زبـانی، مورد بررسی قرار داد.

۵. عناصر داستانی در رمان *ذاکرة الجسد*

۱.۵ عنوان رمان

یکی از مهم‌ترین عناصری که به ویژه در مباحث اخیر نشانه‌معناشناسـی مـورد نظـر منتقـدان قرار می‌گیرد، عوامل پیشینی فراهم آمده از سوی نویسنده برای ورود به متن و بـه اصـطلاح، "آستانه‌ی" متن است که شامل عنوان، طرح روی جلد و حتی نحوهٔ پردازش صـوری کتـاب می‌شود.

«مجازهای بلاغی (Tropes) عناصر برجسته‌ساز متن ادبی‌اند. آنها از سـویی در حرکـت زبان متن وقفه و درنگ می‌افکنند و آن را ناآشنا و غیرعادی مـی‌کننـد و از دیگـر سـو، در عمل خواندن موجب تولید معانی چندلایه می‌شوند و زمینهٔ حرکت آزاد ذهن در لایه‌هـای معنایی متن را گسترش می‌دهند. تنش در متن ادبی از آنجا آغاز می‌شود که خواننـده میـان معنای تحت‌اللفظی و معنای مجازی معلق مـی‌مانـد. ایـن تعلیـق و درمانـدگی، در نظریـهٔ ساخت شکنی به "لحظهٔ آپوریک[۱۸]" یا لحظهٔ بحران و سردرگمی تعبیر می‌شود» (محمـود فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۱۳).

احلام مستغانمی این لحظه و این سردرگمی را از همـان آغـاز و بـا "عنـوان" رمـان ایجاد می‌کند و پیش از ورود به متن کتاب، تعلیق داستان را در ذهن خواننده می‌افکنـد. «عنوان، یکی از مهم‌ترین عناصری است که با فضای سمبلیک و نشـانه شناسـانه‌ای کـه دارد، به واقع متنی موازی با متن اصـلی (Paratext) و بمثابـه درگـاهی بـر آسـتانهٔ مـتن است[۱۹]» (حمداوی، ۲۰۱۱).

داستان به تمامی در نامی برگرفته از استعاره‌ای مکنیه خلاصه شـده اسـت. "دسـت قطـع شده‌ی" شخصیتِ اصلی که اکنون خاطره‌ای به یاد مانده از گذشته در کلیـت بـدن اوسـت و نمادی از همهٔ چیزهایی که در گذشته جا مانده‌اند و خاطراتی که اکنون از آنها بر جای مانـده است، حالتی آیرونیک میان گذشته و اکنون برقرار می‌کند.

دست راوی همچنین، نمادی از "وطن" از دسته رفتهٔ اوست که به رغم جانفشانی‌های او و همرزمانش، اکنون برایش بیگانه است؛ همانند "عشق" که فقط در خاطره و تخیل تحقق می‌یابد و دست‌نایافتنی و برباد رفته است:

(امروز پس از گذشت ربع قرن.، تو از آستین خالی لباست که آن را شرمسارانه در جیبت پنهان کرده‌ای، خجالت می‌کشی، گویی خاطرات شخصیِ خودت را پنهان می‌کنی و به خاطر گذشته‌ات از تمامی کسانی که گذشته‌ای ندارند، عذرخواهی می‌کنی[۲۰]) (احلام مستغانمی، ۲۰۰٤: ۷۲).

رمان، به تمامی، در رفت و برگشت‌های ذهنی راوی میان این دو واژه خلاصه شده است و از آغاز تا انجام، در صدد روشن ساختن روابط گسترده و پیچیدهٔ میان سوژه و ابژه است. ذهنیتی چند لایه که عاقبت، عینیت ناقص او را شکست می‌دهد و بر زمین می‌زند.

«از لحاظ لغوی، واژه نخست "ذاکرة" به معنای یادآوری و یاد و خاطره است که با نسیان و فراموشی تقابل معنایی دارد. احلام مستغانمی که در رمان در پی یادآوری و به نوعی، بیرون کشیدن خاطرات از درونِ گذشتهٔ فراموش شده است، می‌خواهد اعلام کند که هیچ چیز به بوته فراموشی سپرده نخواهد شد. علاوه بر آن، واژه "جسد[۲۱]" که بیشتر مختص بدن انسان است، بیانگر جسم ناقص خالد و خاطرات آن است و نویسنده با کنار هم نشاندن این دو کلمه، در صدد برملا کردن فراموشی و سکوتی است که بر جامعه الجزایر و قهرمانان آن سایه انداخته است» (حامدی، ۲۰۰۸: ۱۵۵).

این مفهوم در قالب دو کلمه با معانی‌ای وسیع ارائه شده است، معانی‌ای که دو قهرمان اصلی داستان در آن مشترکند و نویسنده بسیار به آن پرداخته است: (و اکنون ما، هردو، خاطره‌ای مشترک را بر دوش خود داریم، مسیرها و کوچه‌های مشترک و نیز شادمانی‌های مشترک. ما هر دو زخمی جنگیم، سرنوشتْ ما را در آسیاب بی‌رحم خود ساییده و ما هر کدام با زخمی از آن بیرون آمده‌ایم. زخم من هویداست و زخم تو در اعماق درونت پنهان است) (مستغانمی: ۱۰۲)[۲۲]. علاوه بر این، "ذاکرة" به "جسد" اضافه شده و از جسد کسب تعریف کرده است و اگرچه منطقی نیست که بدن، خاطره داشته باشد ولی در این رمان بدن بر خاطره مسلط شده و آن را تعریف کرده و از آن سخن می‌گوید و آن را زنده می‌کند. از سویی، با استعارهٔ جزء از کل، بخشی از خود بدن، یعنی دست قطع شدهٔ خالد، همان خاطره است. خاطره از چیزی که در گذشته جا مانده و سمبل وطنی است که روزگاری خالد در راه آن مبارزه کرده و اکنون آن را هم بار دیگر از دست داده است. خالد در پایان رمان به

واقع، هم وطن واقعی را از دست رفته می‌بیند و هم احلام را کـه نمـاد وطـن بـود و چـون آروزیی بر باد رفته است[۲۳].

۲.۵ زاویه دید

گفتمان یک روایت، رابطهٔ تنگاتنگی با زاویـه دیـد روایتگـر آن دارد. «مـتن‌هـای روایتـی بـا عبارت‌پردازی‌های خود، به ناچار، صدای روایتگری را نمایـان مـی‌کننـد ـ لحـن گوینـده‌ای پنهان که نگاهی خاص به موضوعش و جایگاهی ویژه نسبت به خواننـدگانش دارد» (فـاولر: ۱۰۶). اما در رمان احلام مستغانمی این گویندهٔ پنهان در تقابل جنسیتی بـا نویسـندهٔ آن قـرار دارد. در این کشمکش میان دو جنس، گاهی جنسـیت غلبـه مـی‌یابـد و گـاهی زبـان؛ و در نهایت این راویِ برساختهٔ ذهن نویسنده است که ناتوان و شکست خورده تسلیم می‌شـود و همچون ابتدای داستان، خاطره در بند جسم ناتوان و جسم ناتوان در بند خاطراتی اسـت کـه هرگز او را رها نمی‌کند[۲۴].

در این رمان، راوی و نوع روایت بسیار قابل توجـه اسـت. در درجـهٔ نخسـت، انتخـاب راویِ مرد از سوی نویسندهٔ زن امری بحث برانگیز است که پیش از ایـن مـورد اشـاره قـرار گرفتَ و در ادامه نیز به آن اشاره خواهد شد. نکتهٔ دیگر این است که نویسنده در ایـن رمـان از دو زاویهٔ دید عمده استفاده کرده است که به طور موازی در طی کنش‌هـا و واکـنش‌هـای راوی و شخصیت مقابل، عمـدتا بـه روایـت دوم شـخص (مخاطـب) و در لابـلای آن بـه صـورت راوی اول شـخص (گوینـده) و البتـه در هـر دو بـه صـورت تـک‌گـویی درونـی (Monologe) به صورت چرخشی از خود به دیگریِ مخاطب و از دیگریِ مخاطب به درون متلاطم خویش، با محدودیت‌هایی که در چنین زاویه‌هَای دیدی وجود دارد، زبـانی شـیوا و مأنوس برای مخاطب به رمان داده است.

از همان ابتدا، رمان با یادآوری جمله‌ای از شخصـیت مقابـل راوی، دربـارهٔ عشـق آغـاز می‌گردد: «هنوز به یاد دارم گفتهٔ آن روزت را: عشق آنچه بود که میان ما اتفاق افتاد و ادبیـات همهٔ آن چیزی بود که رخ نداد[۲۵]». پس از آن، آنچه میان او و محبـوبش رخ داده و آنچـه رخ نداده و آنچه هرگز رخ نخواهد داد را می‌ستاید[۲۶]. در فراز فرجامین رمـان همـین جملـه بـاز هم تکرار می‌شود، اما این بار نه ستودن، که افسوسی است از اینکه میـان آنچـه رخ داد و رخ نداد، چیزهایی اتفاق افتاد که هیچ ربطی نه به عشق داشت و نه به ادبیات[۲۷].

«هر رمانی دنیای خیالیِ خود را برمی‌آفریند و هدف نهاییِ هر رمان‌نویسی این است که خواننده تمایل پیدا کند وارد این دنیای برآفریده شود و آن را از نزدیک بکاود. پُر کشش بودنِ رمان و میل مهارنشدنی‌ای که برای خوانده شدن ایجاد می‌کند، از جمله به این علت استَ که دنیای خیالیِ نویسنده جالب به نظر می‌رسد و خواننده می‌خواهد آن را بهتر بشناسد» (پاینده، ۱۳۹۲: ۱۷).

رمان *ذاکرة الجسد* بی هیچ حادثه یا کنشی آغاز می‌گردد و سرتاسر آن تک‌گویی درونی است. راوی در حال نوشتن خاطراتش با محبوب خویش است، محبوبی که جز همین خاطرات، چیزی از او باقی نمانده است. پس از آن همه مرارت و حوادثی که در طول رمان با آن آشنا می‌شویم، راوی نوشتن را انتخاب کرده تا نه خود بمیرد و نه خاطراتش که هرگز از آنها رهایی نمی‌یابد[۲۸].

۳.۵ انتخاب شخصیت‌ها و کیفیت شخصیت پردازی

شخصیت‌های داستانی، از مهم‌ترین عوامل داستانی و وسیلهٔ القای معانی و اندیشه‌های نویسنده‌اند. راجر فاولر دربارهٔ رابطهٔ نویسنده با شخصیت‌هایش که به تعبیر او، خویشتنِ فرضی نویسنده است، می‌گوید: «رمان نویس است که کنش‌ها، اندیشه‌ها، گفتار، ظاهر و همه ویژگی‌های دیگر شخصیت‌ها را تعیین می‌کند... اگر گفتمان روایت را به دقت وابکاویم، سرنخ‌هایی در گزینش واژه‌ها و ساخت‌های نحوی خواهیم یافت که حاکی از نوع رابطه آفریننده داستان و آفریده‌هایش‌اند» (فاولر: ١٢٤).

اما شخصیت اصلی این رمان، نه خویشتن واقعی نویسنده که برخلاف نظر فاولر، خویشتن فرضی او هم نیست. مستغانمی خود را در مقام مخاطب و معشوق شخصیت اصلی قرار داده است که لاجرم در بسیاری موارد، همذات‌پنداری شدید و ناخودآگاه او با معشوق، زبان راوی عاشق را از مردانگی منطقی خارج کرده و هماهنگ با احساسات زنانه شده است.

در شخصیت‌پردازی داستان، سه شیوه را برشمرده‌اند: ۱. توصیف مستقیم شکل و قیافه و خصلت‌های شخصیت از زبان راوی دانای کل یا دانای محدود؛ ۲. نشان دادن رفتار و واکنش‌های شخصیت بدون هرگونه تفسیر، از زبان راوی اول شخص ناظر یا راوی سوم شخص عینی؛ و ۳. بازنمایی حیات روانی شخصیت از طریق روایت کردن

رؤیاهای شخصیت و یا از طریق دو تکنیک "سیلان ذهن" و "تک‌گویی درونی" (نک: پاینده، ۱۳۹۲: ۳۵۸).

به روشنی، احلام مستغانمی در این رمان با استفاده از تکنیک "تک‌گویی درونی"، به بازنمایی حیات روانی شخصیت خالد پرداخته است. خارجی‌ترین لایه شخصیت خالد که به صورت یک جانباز جنگ نمود می‌یابد، کارکردی دوگانه دارد؛ از سویی مایهٔ مباهات او به عنوان نشان افتخاری از سال‌ها نبرد در راه استقلال وطن است، اما از سوی دیگر، در عمل و در کشاکش جریاناتی که در زندگی او گذشته و باعث گردیده تا او به اجبار در یک تبعید خودخواسته زندگی کند، نتیجه‌ای جز رنج و محنت برای او نداشته و او ترجیح می‌دهد که انسانی عادی باشد با دو دست، به جای نابغه‌ای با یک دست[۲۹] (مستغانمی: ۱۰۵).

در لایه‌ای درونی‌تر، خالد ابزاری کارآمد در دست نویسنده است تا بازی خود را برای شکستن گفتمان اقتدارگرایانهٔ مردانه، در مقایسه با آلامی که متوجه زن قهرمان داستان (احلام/حیاة) شده است، کامل کند[۳۰]. همین بازی در شخصیتِ روی کاغذ نیز وجود دارد. نام خالد از جنبه‌های گوناگونی دلالت‌مند است: در سطح معنایی، خالد به معنی جاودانگی و ماندگاری است. هم‌چنین یادآور نام خالد بن ولید، قهرمان تاریخی عرب است. از سوی دیگر، تداعی‌کننده نام خالد بن طوبال، شخصیت رمان *لیس فی رصیف الأزهار من یجیب* نوشتهٔ مالک حداد است، شخصیتی که رمان *ذاکرة الجسد* به وی تقدیم شده و در خلال رمان بسیاری از سخنان وی نقل شده است.

به طور خلاصه می‌توان گفت که نویسنده با طراحی شخصیت خالد قوی‌ترین معانی و دلالت‌مندترین استفاده را، از نام او گرفته تا نقش و شخصیت درونی و بیرونی‌اش، کرده است. خالد رمز جاودانگی است و قسنطینه نماد بازگشت به اصالت عربی و زبان مادری و خروج از زبان استعمار است.

احلام/حیاة مکمل شخصیت اصلی داستان است؛ شخصیتی که حافظهٔ پنهان قهرمان داستان را تشکیل می‌دهد. این شخصیت نیز هم ابعادی بیرونی دارد و هم درونی[۳۱]. احلام، هم یک سنگ ترازوی نابرابر عشق است، هم بار نوستالژیک خاطرات راوی از مادر و کودکی[۳۲] و وطن[۳۳] را در بر دارد و هم زنانگی‌اش[۳۴] در بسیاری از بخش‌های داستان کارکرد و دلالت مؤثر و عمیق خود را داراست.

«احلام نام مشترک نویسنده و قهرمان زن داستان است؛ نمادی فرهنگی از قهرمانِ متنیِ جدید. احلامِ نویسنده، هم در خارج از متن نقش ایفا می‌کند و هم در درونَ آن؛ و هوشمندانه زبان زنانه‌ای با تمامی مجازهای مربوط به آن ابداع کرده است. او با در دست داشتن عنان آزادی و رهایی خود، داوطلبانه در برابر ندای خاطرهٔ تن، سر تسلیم فرو برده و بندگی را برگزیده است. بدین گونه، متن زنانه پایانی مردانه دارد. تو گویی به رغم تلاش برای زنانه کردن زبان، همچنان حافظهٔ درونی آن مردانه است و پایان داستان را به نفع خود رقم می‌زند» (غذامی: ۲۰۶).

یادآوری این نکته نیز خالی از لطف نیست که نام کودکی احلام، حیاة است، دو روی سکه‌ای که خالد هر دوی آن را تجربه می‌کند؛ از یک سو با واقعیات و حوادث واقعی زندگی این شخصیت روبه‌روست و به این قسمت از حوادث اسم حیاة را اختصاص می‌دهد و از جایی که به یادآوری خاطرات گذشته باز می‌گردد و همه حوادث چون رؤیایی از خاطر وی می‌گذرد، نام احلام را به‌کار می‌برد.

در نگاهی اجتماعی هم می‌توان بازی نویسنده را این گونه تفسیر کرد: «احلام به اجبارِ عمو و سرپرستش، با مردی دیگر غیر از قهرمان داستان ازدواج می‌کند، مردی که هم‌سنِ پدر اوست و همسر دیگری هم دارد. او از تاجران انقلاب است که مجد و عظمت انقلاب را دزدیدند و از جایگاه خود سوء استفاده کردند و برای وجاهتشان با دختران شهدا ازدواج کردند» (همان)[۳۵].

۶. بررسی رمان *ذاکرة الجسد* بر مبنای لایه‌های مختلف متن

۱.٦ سطح واژگانی

گزینش واژگان یکی از عناصر مهمی است که می‌تواند ویژگی‌های سبکی نویسنده و در اینجا، مواردی را که بتواند در جهت اثبات رویکرد این نوشتار باشد، اثبات نماید.

«در این سطح از تحلیل، گزینش انگیزش‌دار (انتخاب‌گری) مطرح است و باید به این پرسش پاسخ داد که نویسنده از رهگذر روابط جانشینی به گزینش چه واژه‌هایی پرداخته است؟ و این واژگان در نمایش منظومه فکری نویسنده چه نقشی دارد؟ در بررسی واژگانی، کوچک‌ترین واحدهای معنادار زبان، ساختمان واژه و شیوه ساخت آن، معنای آنها، ائتلاف معنایی واژه‌ها با هم مورد بررسی واقع می‌شوند و براساس آن، نوع گویش نویسنده بر مبنای نوع واژه‌های به‌کار گرفته مشخص می‌شود» (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۳۸).

احلام مستغانمی ، همچون بسیاری دیگر از رمان نویسان مـدرن، بـا اسـتفاده از ظرفیـت واژگان و ترکیب آنها، نوعی شاعرانگی در بستری دراماتیک به آنها بخشیده است. گاهی ایـن ترکیب برای هماهنگی و ایجاد هارمونی میان واژگان صورت می‌گیرد، مانند:

«یا قسنطینیة الأثواب ..

یا قسنطینیة الحب .. والأفراح والأحزان والأحباب.. أجیبی أین تکونین الآن؟ .

ها هی ذی قسنطینة ..

باردة الأطراف والأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.

ها هی ذی .. کم تشبهینها الیوم أیضاً .. لو تدرین![۳۶] » (ص ۱۳)

گاهی هم به صورت واژگان متضاد به صورت عطف‌های متوالی، تقابل میـان آن مفـاهیم را بیان می‌کند:

«ألم تکونی امرأة من ورق تحب وتکره علی ورق. وتهجر وتعود علـی ورق وتقتـل وتحیـی بجرّة قلم؟[۳۷]»(ص ۱۶).

افزون بر آن، مستغانمی از آن دسته نویسندگان الجزایری است کـه از رهگـذر ادبیـات و به‌ویژه رمان، در حقیقت، در پی زنده کردن زبان عربـی در میـان نسـلی هسـتند کـه بـر اثـر استعمار صد و سی‌ساله فرانسه با زبان خود بیگانه شده‌اند. اگرچـه ایـن روحیـه در بسـیاری دیگر از نویسندگان وجود داشته، اما آنچه در اجرای چنین هـدف والایـی کـارگر مـی‌افتـد، تسلطی است که نویسنده باید به زبان عربی داشته باشد. برای مثال، مالـک حـداد کـه احـلام مستغانمی رمانش را به او اهداء کرده است، به دلیل همین عدم آشنایی با زبان عربی، پـس از انقلاب الجزایر تا پایان عمر سکوت کرد، چرا کـه بـه گفتـهٔ او سـرزمینش از یـوغ اسـتعمار رهایی یافت، اما زبانش همچنان در بند آن بود و هرگز توان رهایی از آن را نیافت. از همـین روست که مستغانمی، مالک حداد را شهید زبان می‌داند[۳۸].

نکتهٔ قابل توجه دیگر در رمان *ذاکرة الجسد* این است که نویسنده در کنار این پایبندی بـه هویت قومی عربی، در فکر زنده نگه‌داشتن هویت ملی خویش نیز هست و ایـن نکتـه را در اسـتفاده از زبـان عامیانـهٔ الجزایـری در بـازگویی ترانـه‌هـای محلـی یـا گفـت‌وگوهـای شخصیت‌های رمان انجام داده است[۳۹]. در جایی هنگام دیدار (سی‌شریف) عموی احـلام، از نمایشگاه نقاشی خالد، گفت‌وگوی آنها به زبـان الجزایـری، کـارکردی نوسـتالژیک در رمـان دارد و دو طرف احساس می‌کنند با گفت‌وگو به لهجهٔ الجزایری در غربتِ پاریس مـی‌تواننـد یاد وطن را زنده کنند و دورافتادگی خود را حتی برای لحظاتی فراموش نمایند[۴۰].

بدیهی است این استفاده از زبان عامیانه افزون بر کارکرد هویتی، بار معنایی و عاطفی جمله‌ها را نیز بالا می‌برد و می‌توان گفت نوعی نرمی و لطافت در گفتار ایجاد می‌کند. در اولین قرار ملاقات، احلام از خالد لیوان آبی طلب می‌کند: «عندک کأس ماء .. یعیشک؟ وتفجّرت قسنطینة ینابیع داخلی[۴۱]»(همان: ۸۵)، و صِرف کاربرد فقط یک واژهٔ عامیانه، تمامی گذشته را یک جا در دل راوی زنده می‌کند و آب حیات در چشمه‌های وجودش می‌جوشد و فوران می‌کند.

نکته دیگر که البته بسیار طبیعی است، استفادهٔ فراوان راویِ نقاش از رنگ‌واژه‌هاست و نقش‌هایی که با این رنگ‌ها در ذهن ایجاد می‌کند. «احلام با لباس سفید وارد نمایشگاه نقاشی خالد می‌شود و موهای بلند سیاهش در تقابل با سپیدی لباس اوست. خالد میان سیاهی و سپیدی گرفتار می‌شود. این تقابل که جنبه‌ای زیبایی‌شناسانه به تصویر می‌دهد، آن را در مقابل دیدگان مرد (خالد) اغوا کننده‌تر می‌نماید. مرد در پس این زیبایی و این فریبندگی، تجربه خود را در خوانش متنی که مؤنث برای او فراهم آورده می‌آزماید... مرد در دام این پرندهٔ صیاد در مجاز بصری که به سپیدی زیر سیاهی می‌خواندش گرفتار می‌آید و شرح هفت سال را در طول ٤٠٠ صفحه رمان (سیاهی بر سپیدی) می‌نگارد. متنْ رزمگاه دلالت‌های تصویری و واژگانی مردانه و زنانه است[۴۲]» (غذامی: ۱۹۸).

در فصل فرجامین کتاب، آنجا که دیگر تمام هستی عاشق برباد رفته و معشوق گرفتار اغیار گشته، خالد زبان رنگ‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند: برای مراسم عروسی‌ات لباس سیاهم را پوشیدم، عجیب است این رنگ، هم در شادی‌ها پوشیده می‌شود.. و هم در عزاداری‌ها! ... هر رنگی زبانی دارد. روزی خواندم که رنگ سیاه ضربتی بر صبوری است. همین‌طور خواندم رنگی است که نقیضش را با خود همراه دارد... آن روز [روز عروسی] می‌خواستم فاصله‌ای میان خود و تمامی کسانی قرار دهم که می‌بینمشان، ... و شاید هم می‌خواستم فاصله‌ای میان خود و تو بگذارم.. آیا ممکن است یک نقاش رنگ خود را بی‌منظور انتخاب کند؟[۴۳] (مستغانمی: ۳۵۱).

۲.٦ سطح نحوی زبان

پس از واژگان، ساختار نحوی عبارات و جملات می‌تواند در تحلیل زبان متن مورد توجه قرار گیرد. «در این سطح، تأکید بر انتخاب الگوی جملات است. در این بخش از تحلیل زبان باید به این نکته توجه کرد که نویسنده در محور همنشینی چه واژه‌هایی را در کنار هم

قرار داده است. در این بخش برقراری رابطه میان اجزای جمله، از اهمیت زیادی برخوردار است، برای این که معنی خاصی را انتقال می‌دهد» (سراج: ٥٦).

در این متن، به رغم جزئی نگری زنانه، نثر نویسنده از ترکیب‌های پیچیده و مبهم به دور است و متانت و روانی ویژه‌ای دارد. نویسنده با جمله‌بندی‌های کوتاه، به ویژه جمله‌های فعلیه و تقطیع‌های مکرر میان جملات، همچنین با استفاده از جملات پرسشی و تعجبی، شیوهٔ گفت‌وگوی درونی را تقویت کرده است: بر بلندی‌های عشقت بالا می‌روم. تا ارتفاعی که دیدن از آن دشوار باشد، و فراموش کردن نیز سخت گردد. با آنکه وقت گذشته است، می‌پرسم: خدایا آیا آخرین حماقت‌های عمرم را مرتکب می‌شوم و از تو می‌گریزم و به وطن پناه می‌برم؟ آیا می‌خواهم با آن از تو رها شوم؟ منی که با تو از آن خلاصی نیافتم[٤٤] (ص ١٨٤).

در زورآزمایی ذهن و زبان، تمامی احساسات، به صورت عینی و جزئی و با توصیفاتی شاعرانه مورد توجه قرار گرفته است. نویسندهٔ نقاش، زبان را در چنگ خود دارد و از امکانات بصری صحنه، کمال استفاده را کرده است تا آن را یکجا در چشم و ذهن خواننده حک کند: (با سرانگشتان زخمی به وطن بازمی‌گردم. بی هیچ زاد و توشه‌ای، بی هیچ زیادتی در وزن و هیچ افزایشی در حساب [بانکی]. فقط حافظه است که بارش سنگین شده، اما چه کسی به خاطراتی که به تنهایی آنها را حمل می‌کنیم، کاری دارد؟)[٤٥].

جملات پرسشی به شکل حدیث نفس و یا تجاهل العارف، از ویژگی‌های سبکی در آثار داستانی زنان است که اغلب با کاربرد قیدها و تعدد جملات پیرو و وابسته همراه می‌شود. در جاهای مختلف رمان، به رغم انتخاب شخصیت مرد برای راوی داستان، زبان حاکم بر او زنانه است. به واقع، مستغانمی آن‌گونه از زبان خالد سخن گفته که به عنوان یک زن آرزو داشته از زبان او بشنود: (تو امشب از آنِ منی، مانند همهٔ دیگر شب‌ها. چه کسی خیال تو را از من خواهد گرفت؟ چه کسی جسمِ تو را از بسترم مصادره خواهد کرد؟ چه کسی عطر تو را از هوشم خواهد ربود؟ چه کسی از بازگرداندنت با دست دیگرم مرا بازخواهد داشت؟).[٤٦]

مرور خاطرات نیز بیشتر با مخاطب قرار دادن مستقیم شخصیت مقابل (احلام) صورت گرفته است. گویی نویسنده خود را از زبان راوی رمانش مورد خطاب قرار داده و حدیث نفس می‌کند. در برخی مواقع، همه جملات یک صفحه پرسشی است، تا بدین‌گونه خود و

دیگران را محک بزند و یا با آشنایی‌زدایی(Defamiliarization) تأکید و ضرورت جواب شناخته شده را به مخاطب و طرف مقابل خود بفهماند.

خالی از لطف نیست اگر اشاره شود که بینامتنیت (Intertextuality)، هم در سطح ظاهری (آوردن جملاتی از دیگر متون به صورت مستقیم[٤٧]) و هم در سطح مفهومی (تعریض و تلمیح داستان‌ها و اندیشه‌های دیگر مانند داستان حضرت آدم و حوا و خوردن سیب ممنوعه و رانده شدن از بهشت[٤٨]) نیز از عناصر ادبی است که مستغانمی در این رمان به کار برده است.

۳.٦ ضرباهنگ و موسیقی متن

هر متن ادبی لاجرم دارای هارمونی و موسیقی است که نویسنده آن را ابداع کرده و مخاطب باید آن را کشف کند. البته موسیقی متن، بی تردید، چیزی فراتر از آراستگی ظاهری آن است و به ضرورت تحقق عنصر زیبایی شناسی در متن تجلی می‌یابد. به واقع، هارمونی جزئی از عناصر تشکیل دهندهٔ هستی و مانند عشق در کنش انسان با جهان پیرامون است. نویسنده در حرکت مدامش در متن همواره باید به سرچشمه متصل گردد و در آن شناور شود تا مفاهیمی نو و تازه در نوشتارش بروز یابد (نک: قاسم حداد، ۲۰۱۵).

بی‌تردید، موسیقی متن روایی با متن شعری تفاوت دارد و اختلاف آنها در شکل، ماهیت و روابط اجزای درون متن است. امبرتو اکو ورود به رمان را شبیه بالا رفتن از کوه می‌داند که باید خوب نفس‌گیری کرد و ریتم حرکت را به گونه‌ای متعادل انتخاب کرد تا از همان ابتدا از حرکت بازنایستاد. به اعتقاد او، این به اصطلاح نفس‌گیری به جمله‌ها باز نمی‌گردد، بلکه مربوط به واحدهای بزرگ‌تر یا مقاطع مربوط به حوادث داستان است، به‌گونه‌ای که باید نوعی تناسب و نظم در این ضرباهنگ وجود داشته باشد. او روایت کردن را اندیشیدن با سرانگشتانی می‌داند که بر ساز می‌نوازد (نک: امبرتو اکو، ۲۰۰۹: ٤٩–٤٧).

اگر از این منظر به رمان *ذاکرة الجسد* نگاه کنیم، این تناسب و حفظ ضرباهنگ به روشنی در آن هویداست. زبانی شاعرانه دارد و این امر بر ایقاع و سجع داستان تأثیر فراوانی داشته است و باعث ایجاد نثری آهنگین و دلنشین شده است. در این رمان، نویسنده با ترکیبی شعرگونه و با استفاده از عنصر "تکرار"، کلمات را به گونه‌ای کنار هم قرار داده که نوعی موازنه به همراه سجع و جناس پدید آورده است. ترکیب نحوی کلمات و بافت آنها با استفادهٔ فراوان از نقطه‌چین‌ها برای فاصله‌گذاری، زبان رمان را به شعر نزدیک و به بافت

موسیقایی جملات کمک بسیاری کرده است. "تکرار" در سطح آوایی می‌تواند بُعدی روان‌شناسانه نیز داشته باشد و از ضمیر گوینده و شاعر حکایت کند. تکرار یک عبارت باعث ایجاد نوعی هماهنگی و توازن در کلام می‌شود که به طور ذاتی و البته پنهان در عبارت موجود است. تکرار، نوعی اصالت وعمق به معنا و مفهوم شعر می‌بخشد و باعث می‌شود که کلام دور یک محور حرکت کند، عواطف را تشدید نماید، بر اثرگذاری آن بیافزاید و با ایجاد هم حروفی و تکرار صداهایی خاص، آهنگ کلام را به سمت یک ریتم مشخص هدایت کند (نک: نازك الملائكة، ۲۰۰۰ :۲۷۷).

«کشف ضرباهنگ رمان، که معمولا از صحنهٔ آغازین شروع می‌شود، یکی از راه‌های تفحّص دربارهٔ درونمایهٔ آن است... ضرباهنگ در اصل، اصطلاحی موسیقیایی است که برای اشاره به سرعت یا "ریتمِ" نواخته شدن آکوردها به‌کار می‌رود ...بخش‌های مختلف یک رمان، حکم موومان‌های یک سمفونی را دارند. هر کدام از این بخش‌ها با تأثیر خاصی که در خواننده برمی‌انگیزد، حسی متناسب با رویدادهای پیرنگ در او ایجاد می‌کند و با این تمهید خواننده را هر چه بیشتر به ماندن در جهان آن داستان و دنبال کردن وقایعش سوق می‌دهد» (پاینده: ۱۸۵– ۱۸۷).

همان‌گونه که اشاره شد، رمان *ذاکرة الجسد* از ابتدا تا انتها ریتمی آرام و یکنواخت به همراه زبانی شاعرانه دارد. گاهی مجموعه‌ای از کلمات با کمک تکرار، سجع و عطف‌های پیاپی با ایجاد هارمونی در ذهن مخاطب ، حالت روحی و روانی خاصی به او می‌بخشد که به راحتی می‌تواند با احساس نویسنده همراه شود و عمق آن را درک کند: بر لب مرز عقل و جنون..مرتکب تو می‌شدم..با لب‌هایم مرزهای تنت را ترسیم می‌کردم..با مردانگی‌ام حدود زنانگی‌ات را می‌کشیدم..با سرانگشتانم هر آنچه را قلم‌موی نقاشی به آن نمی‌رسید، ترسیم می‌کردم..با یک دست در آغوشت می‌گرفتم..می‌کاشتمت و برمی‌چیدمت..عریانت می‌کردم و می‌پوشاندمت و برجستگی‌های تنت را تغییرمی‌دادم تا اندازه‌ام شود. ای زنی که شبیه وطنی[۴۹]» (مستغانمی: ۱۸۳–۱۸٤). هماهنگی حرکت دست نقاش با احساس پس زمینه ذهنی او با ابژه و ناگهان چرخش سمبولیک ابژه از حالتی فردی به موقعیتی مقدس و ارزشمند برای توصیف وطن، تصویری است که هارمونی کلام آن را مستحکم‌تر و قابل‌پذیرش‌تر کرده است.

در فضای دراماتیکی دیگر و باز هم با استفاده از موسیقی درونی متن در به تصویر کشیدن شهرش قسنطینه چنین می‌نویسد: با رفت و آمد قلم‌مویم از آن عبور می‌کردم، گویی

با لب‌هایم از آن می‌گذرم. بوسه بر خاکش می‌زدم.. وسنگها و درختان و دشت‌هایش. عشقم را با بوسه‌های رنگین بر گستره‌اش تقسیم می‌کردم. و عرق‌ریزان شوقم را بر آن می‌پاشیدم .. و جنونم را .. و عشقم را[۵۰] (همان: ۱۹۱). بدین ترتیب، ترکیبی از ادبیات، نقاشی و موسیقی در مقابل چشمان خواننده تابلویی رنگارنگ و چندبُعدی به نمایش می‌گذارد که می‌تواند با تمامی حواس و تمامی وجود درک و احساسش کند و در نهایت، با راوی یا در سطحی بالاتر با نویسنده همذات پنداری نماید.

٤.٦ اندیشه جاری در متن و حاکم بر آن

بررسی و تحلیل محتوای رمان *ذاکرة الجسد* اگرچه مستلزم بحثی مفصل و مستقل است، اما توجه به آن می‌تواند ابعاد اندیشهٔ نویسنده و گرایشات او را برای منتقد آن روشن نماید.

نزار قبانی، عاشقانه‌سرای مشهور عربِ هم‌روزگار ما، در تحسین این رمان، آن را شعری در تمامی بحرها می‌خواند؛ بحر عشق، بحر جنس [زنانگی و مردانگی]، بحر ایدئولوژی، بحر قهرمانان و مزدوران انقلاب الجزایر، آنها که در راه آرمان‌های آن مبارزه کردند، آنها که پیامش را رساندند و آنها که آن را به تاراج بردند[۵۱]. به واقع، مستغانمی در بستر داستانی عاشقانه و با بازی زبانی‌ای که در پیش گرفته است، در صدد دنبال کردن هدفی وسیع‌تر از رابطه‌ای صرفا عاشقانه میان یک زن و مرد است.

محمد غذامی بر آن است که این کار، نوعی شالوده‌شکنی مردانگی (**تفکیک الفحولة**) است و آن را واداشتن مرد به نوشتن (انکتابیة[۵۲] *الرجل*) نام می‌گذارد که حتی در ظاهر نیز با قطع شدن دست راوی و خروجش از جبهه جنگ رقم می‌خورد. پیش از این اشاره شد که خروج خالد از میدان نبرد، به مثابه خروج از حیطه مردانگی و نزدیک شدن به نقص زنانهٔ فرویدی است؛ یعنی شأن مردِ روی کاغذِ مستغانمی با زنِ روی کاغذِ او مساوی است و به همان نسبت، دست‌یابی به مطلوب برایش امکان‌پذیر نیست. مردی است با یک دست که فقط به او اجازه داده می‌شود که پل‌های شهر قسنطینه را نقاشی کند، اما نمی‌تواند آنها را بسازد. دستی که فقط می‌تواند چهرهٔ یک زن را نقاشی کند اما توان تصاحب جسم آن زن را ندارد (نک: غذامی: ۱۸۷–۱۸٦).

در کنار این شورش زبانی در سطح داستان، در لایه‌ای گسترده‌تر، معضلات اجتماعی پس از جنگ نیز بسیار موشکافانه بررسی می‌گردد. عموی احلام از فرماندهان انقلاب الجزایر اکنون نه تنها برادرزاده‌اش که به واقع، وطنش را معامله می‌کند[۵۳]. راوی در بسیاری

از مقاطع داستان و در لابـلای سـخن گفـتن بـا معشـوق/ وطـن، از آنچـه بـر سـر خـود و همرزمانش در میدان نبرد گذشته و آنچه پـس از انقـلاب و رهیـدن وطـن از یـوغ اسـتعمار فرانسه عاید آن شده و معامله‌ای که سوداگران در لباس و پشت لوای قهرمانـان وطـن بـا آن کردند، سخن می‌گوید.

خالی از لطف نیست اگر اشاره کنیم که به رغم تفـاوت مـاهوی و صـوری کـه روایـت احلام مستغانمی از رنج‌های زنان با بسیاری از داستان‌های زنانه دارد، اما گاهی هـم بـه طـور مستقیم نگاه فمینیستی خود را در زمینه زندگی زنان و ظلمی که به آنها مـی‌رود، بـرملا مـی-کند و رنج‌های زنانه را آشکارا به تصویر می‌کشد[٥٤].

پیش از این نیز به مقولات متنوعی که در رمان به آن اشاره شده، از دغدغـهٔ زبـان عربـی که در دیباچه آمده تا اسلام‌گرایی و وطن‌پرستی و تا خیانـت مبـارزان انقـلاب بـه آن اشـاره شد. به‌واقع، می‌توان رمان *ذاکرة الجسد را* شکوایه‌ای در باب دردمنـدی بشـریتی دانسـت کـه هم در قالب فردی و هم در سطح جمعی و در قالب ملت، آلام و رنـج‌هـای خـود را بـازگو می‌کند.

احلام مستغانمی در این رمان دائما در حال ساختن ساختاری نو در ذهن خواننـده اسـت و در عین حال، همان ساختار را می‌شکند و با ارائه متنی متناقض به مـا نشـان مـی‌دهـد کـه واقعیت نیز مانند این متن نسبی است و نمی‌توان قطعیتی برای آن تصور کرد.

متن از ابتدا تا انتها، بـا ایجـاد یـک گشـتار، حرکتـی دوار در درون شخصـیت دارد و از لابلای خاطرات، احساسات فروخوردهٔ راوی را بیان می‌کند.

۷. جمع‌بندی

موارد ذیل می‌تواند مروری مختصر بر آنچه باشد کـه در ایـن نوشـتار بـا تحلیـل و بررسـی سبک‌شناختی رمان *ذاکرة الجسد* به دست آمده است:

– درسطح آوایی، انسجام در موسیقی بیرونی و درونی جمـلات، بـه ویـژه بـا توجـه بـه سجع‌ها و فاصله‌هایی که نویسنده با نقطـه‌چـین‌هـا ایجـاد کـرده و نیـز اسـتفاده از تضـادها، عطف‌های متوالی، تکرارها و موازنه‌ها، زبان رمان را به شعر نزدیک کرده و ریتم خوشـایندی به آن بخشیده است.

– در سطح واژگانی، استفاده از واژگانی با دلالت‌های معنـایی متعـدد و نیـز دارای ابعـاد عاطفی، به ویژه در کاربرد اصطلاحات عامیانه، هم‌چنین استفاده از رنگ واژگان، ترادف‌هـا و

تضادها، عطف‌های متوالی، صیغهٔ تعجب و مواردی نظیر آن، سبکی منحصر به‌فرد ابداع کرده است.

– در سطح نحوی، بسامد بالای استفاده از جملات فعلیه به‌ویژه افعال ناقصه به همراه فعل مضارع که بر استمرار حوادث در زمان گذشته دلالت دارد، هم‌چنین پربسامدی استفاده از استفهام انکاری و تجاهل عارف در جمله‌ها، از دیگر مشخصه‌های بافت زبانی این رمان است.

– از نظر فکری، نویسنده در این رمان اندیشه‌ها و بن‌مایه‌های فکری متعددی را دنبال می‌کند. از یک سو و در رویکردی عامدانه و هنرمندانه، در پی انقلاب نوشتار و زبان زنانه علیه سیطره نوشتار مردانه است. از سوی دیگر و در چالشی انسانی– عاطفی، با مقابل هم قرار دادن شهوت مردانه و اغواگری زنانه، نوعی تقابل میان اندیشه‌های سنتی و رفتارهای مدرن در جامعه امروز عرب را به تصویر کشیده است و در بُعدی سوم، در جایگاه یک جامعه‌شناس، ریشه مشکلات و معضلات جامعه الجزایر را پس از رها شدن از یوغ استعمار بررسی کرده است.

– از نظر ادبی، استفاده از تمامی ظرفیت‌های برون متنی و درون متنی در سطوح مختلف برشمرده، توانسته است این رمان را در جایگاه و مرتبه‌ای درخور توجه قرار دهد. آفرینش و پردازش شخصیت‌های چندبُعدی با کارکردها و دلالت‌های متنوع، استفاده از توانایی‌های توصیفی و نمایشی زبان و بالاخره انتقال هنرمندانه از نویسنده به راوی و تقابل‌هایی که باکمک شخصیت زن داستان صورت گرفته، همگی ارزش ادبی و هنری درخور توجهی به رمان داده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱ *احلام مستغانمی* در سال ۱۹۵۳ در قسنطینه زاده شد. وی دختر رهبر انقلابی الجزایر، محمد الشریف مستغانمی (۱۹۱۸– ۱۹۹۲) و نخستین زن رمان نویس الجزایری بود که به زبان عربی رمان نوشت. احلام در سال ۱۹۷۳ مدرک کارشناسی خود را در رشتهٔ ادبیات عربی از دانشگاه بن یوسف بن خده الجزایر گرفت و در همان سال، نخستین مجموعه شعری اش را با نام *علی مرفأ الأیام* منتشر کرد. وی در سال ۱۹۸۲ مدرک دکتری خود را در رشتهٔ جامعه‌شناسی از دانشگاه سوربن فرانسه دریافت کرد. احلام با یک روزنامه‌نگار لبنانی ازدواج کرد و به بیروت رفت و در آنجا نخستین رمان خود را با نام *ذاکرة الجسد* در سال ۱۹۹۳ به چاپ رساند. پنج رمان دیگر با

نام‌های *فوضی الحواس* (۱۹۹۷)، *عابرسریر* (۲۰۰۳)، *نسیان .com* (۲۰۰۹)، *قلوبهم معنا قنابلهم علینا* (۲۰۰۹) و *الأسود یلیق بک* (۲۰۱۲) نیز از آثار این نویسنده است.

۲ این رمان را رضا عامری با عنوان *خاطرات تن* به فارسی ترجمه کرده و انتشارات افراز در سال ۱۳۹۰ به چاپ رسانده است.

۳ گفتنی است، *ذاکرة الجسد* برنده جایزه «نور» برترین اثر ادبی زنانه در جهان عرب در سال ۱۹۹٦ و نیز جایزه «نجیب محفوظ» موسوم به «گنکور عربی» در سال ۱۹۹۸ شده است. فروش بیش از یک میلیون نسخه از این کتاب در سراسر جهان عرب آن را در شمار پرخواننده‌ترین رمان‌های عربی قرار داده است.

٤ عبارت‌های ادبی برگرفته از متن رمان است.

۵ پیش از رسیدن وصیت سی‌طاهر، همسرش کودک را "حیاة" نام نهاده بود.

٦ افلاطون با ایجاد تمایز میان عالم ایده‌ها (اندیشه) با عالم مادی (زبان)، اصالت را به اندیشه داده و این دو ساحت را جدا و مستقل از هم می‌داند.

۷ بخش عمده‌ای از مقولات نحوی در کتاب‌های نحو عربی به چگونگی آوردن لفظ مذکر یا مؤنث و تناسب آن با دیگر عناصر جمله اختصاص دارد.

۸ اشعار کلاسیک عربی به ویژه در دوران پیش از اسلام که به دورهٔ جاهلی معروف است، عمدتا با تغزل شاعر با معشوق سفر کرده آغاز می‌گردد و مویه و زاری او بر اطلال و دمن خیمه‌گاه معشوق. مشهورترین این قصاید، قصیدهٔ امرؤالقیس است با این مطلع: قِفَا نَبک مِن ذِکرَی حبیب و منزل/ بسِقطِ اللوی بَین الدّخول فَحَومَل، که در مکانی به نام سقط اللوی، از همراهانش میخواهد که درنگی کنند و به یاد یار و دیار بگریند.

۹ یکی از کتاب‌های خوبی که به ادبیات فمینیستی به شکلی مفید و مختصر پرداخته، کتاب *زن در تفکر نیچه* نوشته نوشین شاهنده است که انتشارات قصیده سرا در تهران در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسانده و در آن جریان‌های فمینیستی با محوریت کسانی نظیر: ویرجینیا وولف، ژولیا کریستوا، سیمون دوبووار، هلن سی سو و لوسه ایریگاری مرور شده است. همچنین *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر* نوشتهٔ رامان سلدن و پیتر ویدوسون با ترجمه عباس مخبر (انتشارات طرح نو) مدخل مفصلی در باب نقد فمینیستی دارد.

۱۰ این کتاب را انتشارات گام نو در سال ۱۳۸۷ با ترجمه هدی عوده تبار با عنوان: "زن و زبان" به چاپ رسانده است.

۱۱ اصطلاح "الخراب الجمیل" را غذامی از خود نویسنده گرفته است، آنجا که خالد برای احلام می‌نویسد: «فیا خرابی الجمیل سلاماً. یا وردهٔ البراکین، ویا یاسمینهٔ نبتت علی حرائقی سلاماً. یا ابنهٔ الزلازل والشروخ الأرضیهٔ! لقد کان خرابک الأجمل سیدتی، لقد کان خرابک الأفظع.. قتلت وطناً بأکمله داخلی» (۳۷۹).

۱۲ در ادبیات داستانی، معمولا مقصود از "اُبژه" آن شیء یا رویداد یا مکانی است که شخصیت اصلی دربارهٔ آن می‌اندیشد یا راوی توصیفش می‌کند. (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۲۳)

۱۳ سوژه، بنا به تعریف، توسط زبان و ایدئولوژی برساخته می‌شود و اعمال و رفتارش صرفاً از ضمیر آگاهِ او نشئت نمی‌گیرند. سوژه در چهارچوب ساختارهای گفتمانی جامعه شکل می‌گیرد و با گفتار و رفتارش آن ساختارها را بازتولید می‌کند. سوژه همیشه مخاطب جلوه‌های مختلف فرهنگ است. (همان: ۳۵۵)

١٤ خدای اوهام و رؤیاها، نمایندهٔ سیر عقلانی و نظم منطقی و متمدنانه، خدای صلح و آرامش و زیبایی پرستی، بانوی الهام بخش هنرهای تجسمی

۱۵ خدای سرمستی و خوشگذرانی، خدای حال و ذوق و غریزهٔ ناب، خدای رقص ، آواز، موسیقی، درام و تراژدی، مظهر مردی و مردانگی، موسیقیایی و جنبشی

١٦ نوشین شاهنده در کتاب زن در تفکر نیچه (ص١٥٧–١٥٦) در توضیح این نظریهٔ فروید، "رشک به اندام جنسیِ مردان" را عامل "عقدهٔ اختگی" معرفی می‌کند و دربارهٔ "عقدهٔ اودیپ" هم توضیح می‌دهدکه پدیده‌ای است که در آن پسر، یعنی همان اودیپِ اسطورهٔ یونانی، می‌خواهد پدرش را از سر راه بردارد تا با مادرش همخوابه شود.

۱۷ قسنطینه (Constantine) یا شهر پل‌های معلق یکی از بزرگ‌ترین شهرهای الجزایر است. این شهر قدیمی بر دامنه کوهی از آهک سخت بنا شده که برای رفتن از بخشی از آن به بخش دیگر، پل‌های فراوانی ساخته شده است. در *الموسوعه العربیه المیسره* آمده است: این شهر در دوران باستان مرکز تجاری بزرگی بوده، در اصل پایگاه قرطاجیه، سپس پایتخت نومیدیا شد و مرکز مهمی برای بارگیری غلات برای ارسال به روم؛ این شهر در جنگی داخلی در سال ۳۱۱ م ویران شد و کنستانتین اول آن را تجدیدبنا کرد و در سال ۱۸۳۷م تحت تصرف فرانسوی‌ها درآمد. در دائره المعارف اسلام *(The Encyclopedia of islam)* قرن هفتم میلادی زمان تصرف آن به دست مسلمانان ذکر شده است.

۱۸ واژه Aporia در اصل کلمه به معنای بیراهگی است که ارسطو آن را به معنای اصطلاح علمی خاصی به‌کار می‌برد و آن را چنین معنا می‌کند: «برابری استدلال‌های متضاد موجب سرگشتگی یا بیراهگی (یا حیرت و شک) است. زیرا هنگامی که ما در هر دو سوی چیزی استدلال می‌کنیم و آشکار می‌شود که همه چیز در هر یک از دو سو وزنی برابر دارد، دچار سرگشتگی (شک) می‌شویم که به کدام‌یک از آنها عمل کنیم» (ارسطو، متافیزیک(مابعدالطبیعه)، ترجمه: شرف‌الدین خراسانی، حکمت، چاپ سوم، ١٣٨٤، ص٥٧)

۱۹ بسیاری از نویسندگان و صاحبان نظریه در غرب در حوزه‌های مختلف علوم انسانی از جمله آدورنو، جان بارت، ژرار ژنت در این زمینه نظریه داده‌اند و کتاب‌های متعددی تألیف کرده‌اند (نک: مقاله السیمیوطیقا والعنونة، نوشتهٔ جمیل حمداوی، روزنامه «المثقف» شماره ١٦٤٧).

۲۰ «الیوم بعد ربع قرن ..، أنت تخجل من ذراع بدلتک الفارغ الذی تخفیه بحیاء فی جیب سترتک، وکأنک تخفی ذاکرتک الشخصیة، وتعتذر عن ماضیک لکلّ من لا ماضی لهم».

۲۱ گفتنی است واژه "جسد" در عربی به خلاف فارسی به کالبد و بدن انسان زنده اطلاق می‌شود.

۲۲ «وإذَا بنا نحمل ذاکرةً مشترکةً ، طُرقًا و أزقَّةً مشترکةً ، أفراحا مشترکةً کذلک. فقد کنا معطوبی حرب، وضعتنا الأقدار فی رحاها التی لاترحم، فخرجنا کلّ بجرحه. کان جرحی واضحا وجرحک خفیا فی الأعماق».

۲۳ «... ها أنا أصبحت إذن الابن الشرعی لهذه المدینة التی جاءت بی مکرهاً مرّتین. مرّة لأحضر عرسک.. ومرّة لأدفن أخی..فما الفرق بین الاثنین؟ لقد مات أخی فی الواقع مثلما متُّ أنا منذ ذلک العرس. قتلتنا أحلامنا.. » (این منم که فرزند خلف این شهر شدم. شهری که دوبار از سر اکراه به سراغم آمد. یک بار برای شرکت در جشن عروسی تو .. و بار دیگر برای دفن برادرم.. واین دو چه تفاوتی با هم دارند؟ برادرم مُرد همان‌گونه که من از زمان عروسی تو مُردم. آرزوهایمان ما را کشتند..(ص۴۰۳)

۲٤ در پایان رمان، زمانی که راوی از وطن و از خاطراتش می‌گریزد دربارهٔ حال خود در مقابل مأمور گمرک که می‌خواهد چمدانش را تفحص کند، می‌گوید: «کان جسدی ینتصب ذاکرة أمامه .. ولکنه لم یقرأنی» (قامتم [سمبل] خاطره‌ای در مقابلش بود.. اما او مرا نخواند).

۲۵ «ما زلت أذکر قولک ذات یوم:«الحبّ هو ما حدث بیننا. والأدب هو کل ما لم یحدث» (ص۷).

۲٦ «فما أجمل الذی حدث بیننا.. ما أجمل الذی لم یحدث.. ما أجمل الذی لن یحدث» (همان).

۲۷ «بین ما حدث وما لم یحدث، حدثت أشیاء أخری، لا علاقة لها بالحبّ ولا بالأدب» (همان: ٤۰۳).

۲۸ «نحن لا نشفی من ذاکرتنا. ولهذا نحن نکتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا یموت بعضنا أیضاً» (مستغانمی: ۷).

۲۹ «کنت أفضلُ لو بقیت رجلا عادیا بذراعین اثنتین، لأقوم بأشیاء عادیة یومیة، ولا أتحول إلی عبقری بِذراع واحدة».

۳۰ «کان جرحی واضحا و جرحک خفی فی الأعماق. لقد بتروا ذراعی و بتروا طفولتک. اقتلعوا من جسدی عضوا.. و أخذوا من أحضانک أبا.. کنا أشلاء حرب.. و تمثالین محطّمین داخل أثواب أنیقة لا غیر» (زخم من هویداست و زخم تو در اعماق درونَت پنهان است. از من دستم را بریدند و از تو کودکی‌ات را.. از بدن من عضوی را قطع کردند.. و از آغوش تو پدری را گرفتند.. ما پاره‌های تن جنگ بودیم .. و دو تندیس ویران شده‌ایم در قالب لباس‌هایی فاخر و نه چیزی دیگر) (ص ۱۰۱).

۳۱ «... عبثاً رحتُ أفكُّ رموز كلامک. كنت أقرأک مرتبكاً، متلعثماً، على عجل. وكأنّني أنا الذی كنت أتحدث إليک عنی، ولستِ أنت التی كنتِ تتحدثين للآخرين، عن قصةٔ ربما لم تكن قصتنا» (بیهوده شروع به رمزگشایی سخنانت کردم. داشتم تو را مضطرب و دستپاچه و شتابزده می‌خواندم. تو گویی من بودم که با تو از خودم حرف می‌زدم، و نه تو که برای دیگران سخن می‌گفتی، از قصه‌ای که شاید قصه ما نبود (ص۱۵).

۳۲ «كان نظری قد توقّف عند ذلک كالسوار الذی يزيّن معصمک العاری الممدود نحوی ... عادت ذاكرتی عمراً إلى الوراء. إلى معصم (أمّا) الذی لم يفارقه هذا السّوار قط» (چشمم روی دست‌بندی که روی مچ دستت که به سوی من دراز کرده بودی، خیره ماند... ذهنم یک عمر به عقب بازگشت. به مچ دست مادرم که این دست‌بند هرگز از آن جدا نمی‌شد) (ص۵۳).

۳۳ «أكتب إليک من مدينةٔ مازالت تشبهک» (برای تو از شهری می‌نویسم که هنوز شبیه توست) (ص۱۰).

۳٤ «لقد كنتِ نسخةٔ عن (سی طاهر)، نسخةٔ أكثر جاذبيةٔ. كنتِ أنثى» (نسخه برابر اصل (سی‌طاهر) بودی. نسخه‌ای جذاب‌تر. تو زن بودی) (ص٥٦).

۳۵ شخصیت‌های دیگری نیز در رمان نقش ایفا می‌کنند، نظیر: زیاد (دوست فلسطینی خالد)، سی طاهر (عموی احلام) و کاترین (دوست فرانسوی خالد) که همگی در نوع خود دلالت‌مند و قابل بررسی هستند که در این مختصر مجال پرداختن به آنها نیست.

۳٦ نویسنده از سویی احلام را مورد خطاب قرار می‌دهد که لباس، عشق، شادمانی، اندوه و تمامی دوستی‌هایش وطنی است و شباهت کامل به قسنطینه دارد و از سوی دیگر، برای قسنطینه اندامی انسانی توصیف می‌کند با دست و پایی سرد و لب‌هایی گلگون و حرکاتی دیوانه‌کننده. و این هر دو بی آنکه بدانند شبیه یکدیگرند.

۳۷ مگر تو زنی از جنس کاغذ نبودی که عشق و نفرتت هم کاغذی بود؟ ترک کردن و برگشتنت هم روی کاغذ بود.. با یک حرکت قلم می‌کشتی و زنده می‌کردی؟

۳۸ «إلى مالک حداد..ابن قسطينةٔ الذی أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغةٔ ليست لغته.. فاغتالته الصفحةٔ البيضاء.. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغةٔ العربيةٔ، وأول كاتب قرّر أن يموت صمتا وقهراً وعشقاً لها». (تقدیم به مالک حداد.. فرزند قسنطینه که قسم یاد کرد پس از استقلال دیگر به زبانی که زبانش نیست [فرانسوی] ننویسد.. و این گونه بود که صفحات سفید کاغذ او را ترور کردند ... و او بر اثر هیمنهٔ سکوتش جان داد و شهید زبان عربی شد، و اولین نویسنده‌ای شد که تصمیم گرفت به عشق وطن در سایهٔ سکوت بمیرد).

۳۹ «يا التفاحةٔ ..يا التفاحةٔ... .خبريني وعلاش الناس والعةٔ بيک ...» (ص۱۱)

٤۰ «ع السلامةٔ يا سيدی عاش من شافک ...شفت شكون جبتلک معای؟ / صحت وأنا أنتقل من دهشةٔ إلى أخرى / – أهلاً سی مصطفی واش راک..واش هاذ الطلةٔ ..» (ص ۸۰).

٤١ "میشود کمی آب به من بدهی؟... دستت درد نکنه" [با این کلمه] قسنطینه تمامی چشمه‌های درونم را خروشان کرد.

٤٢ «كان وجهک يطاردني بين كلّ الوجوه، وثوبک الأبيض المتنقّل من لوحة إلى أخرى، يصبح لون دهشتي وفضولي واللون الذي يؤثّث وحده تلک القاعة الملأى بأكثر من زائر وأكثر من لون ... وفجأة اقترب اللون الأبيض منّي، وراح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل ربَّما لأن الأبيض عندما يلبس شعراً طويلاً حالكاً، يكون قد غطّى على كل الألوان...» (ص‌ص۵۲-۵۱). (چهره‌ات [مجازکل از جزء و منظور چشمهایت است] میان تمامی دیگر چهره‌ها تعقیبیم می‌کرد و لباس سپیدت [در اینجا هم لباس سپید استعاره از خود احلام سپیدپوش است] که از این تابلو به تابلویی دیگر در حال حرکت بود، رنگ حیرانی و کنجکاوی‌ام شده بود و رنگی که به تنهایی تمام آن سالنِ پر از بازدیدکننده و رنگین را پر کرده بود [اینجا نویسنده از واژه تأثیث به معنای مبله کردن مکانی استفاده کرده است]... و ناگهان آن رنگ سپید به من نزدیک شد و شروع به حرف زدن به زبان فرانسوی با دختری دیگر کرد که تا آن لحظه متوجهش نشده بودم، شاید به این خاطر که وقتی سپید [پوش] موهای بلند مشکی بپوشد، تمامی دیگر رنگ‌ها را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد).

٤٣ «لعرسک لبستُ بدلتي السوداء. مدهش هذا اللون. يمكن أن يلبس للأفراح .. وللمآتم!... لكل لون لغته. قرأت يوما أن الأسود صدمة للصبر. قرأت أيضاً أنه لون يحمل نقيضه... فقد كنت في ذلک اليوم أريد أن أضع حاجزاً بيني وبين كل الذين سألتقي بهم، ... وربما كنت أريد أن أضع حاجزاً بيني وبينک أيضاً.. هل يمكن لرسّام أن يختار لونه بحياد؟».

٤٤ «أحلق على تضاريس حبک. على ارتفاع تصعب معه الرؤية، ويصعب معه النسيان. وأتساءل رغم فوات الأوان: ترانی أرتكب آخر حماقات عمري، وأهرب منک إلى الوطن؟ أحاول أن أشفي منک به. أنا الذي لم أشف بک منه؟».

٤٥ «على أصابع الجرح أعود إلى وطن. دون أمتعة شخصية، دون زيادة في الوزن ولا زيادة في حساب. وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملاً، ولكن من سيحاسبنا على ذاكرة نحملها بمفردنا؟» (ص۲۸۲).

٤٦ «أنت لي الليلة ككل ليلة. فمن سيأخذ طيفک مني؟ من سيصادر جسدک من سريري؟ من سيسرق عطرک من حواسي؟ ومن سيمنعني من استعادتک بيدي الثانية؟» (ص ١٨٤).

٤٧ برای نمونه: «همنغوای فهم العالم يوم فهم البحر. وألبرتو مورافيا يوم فهم الرغبة، والحلاج يوم فهم الله، وهنري ميلير يوم فهم الجنس، وبودلير يوم فهم اللعنة والخطيئة..» (همینگوی روزی جهان را شناخت که دریا را فهمید، آلبرتو مورافی روزی که خواستن را و حلاج روزی که خدا را و هنری میلر روزی که سکس را و بودلر روزی که نفرین و گناه را) (ص۲۰۹).

٤٨ «كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت تمارسين معي فطريّاً لعبة حوّاء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم!» (تو زنی بودی که فقط با خوردن یک سیب فریبم دادی. با من ناخوداگاه بازی حوا را کردی و من در توانم نبود که تمامی مردانی را که در وجودم منزل کرده بودند، نادیده بگیرم، و دقیقا با تو باشم، با همان حماقت آدم) (ص۱۲).

٤٩ «على حافة العقل والجنون..كنتُ أقترفك ..كنتُ أرسم بشفتي حدود جسدك. أرسم برجولتي حدود أنوثتك. أرسم بأصابعي كلّ ما تصله الفرشاة ..بيد واحدة كنت أحتضنك .. وأزرعك وأقطفك .. وأعرّيك وألبسك وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاييسي. يا امرأة على شاكلة الوطن..».

٥٠ «كنت أعبرها ذهابا وإيابا بفرشاتي، وكأنني أعبرها بشفاهي. أقبّل ترابها.. وأحجارها وأشجارها ووديانها. أوزع عشقي على مساحتها قُبلا ملونة. أرُشُّها بها شوقا .. وجنونا.. وحبا حتى العرق».

٥١ «الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الأيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها»(طرح پشت جلد رمان).

٥٢ این واژه نیز برگرفته از متن رمان است: وقتی خالد شروع به نوشتن می‌کند می‌نویسد: «ولا بدّ أن أعثر أخيراً على الكلمات التي سأنكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب. أنا الذي لم أختر تلك القصة» (سرانجام باید کلماتی را که با آن نوشته خواهم شد، برگزینم. این حق من است که امروز انتخاب کنم که چگونه نوشته شوم. منی که آن قصه را انتخاب نکردم) (ص۹).

٥٣ «إذا رأيت الأمور بهذه العين، فإنك حتما تعذر سي الشريف. المهم أن يستر بنت أخيه، ويضمن لها ولنفسه مستقبلاً سعيداً قدر الإمكان. أمّا كون العريس سارقاً وناهباً لأملاك الدولة .. فماذا تريد أن تفعل؟ كلّهم سرّاق ومحتالون. هنالك من انفضحت أموره وهنالك من عرف كيف يحافظ على مظهر محترم.. فقط!» (اگر چیزها را با این چشم ببینی، حتما سی شریف را معاف می‌کنی. مهم این است که او می‌خواست برای دختر برادرش کاری کند و برای او و خودش آینده‌ای روشن، در حد توان، رقم بزند. اما اینکه داماد دزد و غارتگر اموال دولتی باشد.. دیگر چه می‌خواهی بکنی؟ همهٔ آنها دزد و کلاه‌بردارند. فقط برخی رسوا شده‌اند و بعضی هم هستند که هنوز ظاهر خود را حفظ کرده‌اند (ص ٣٤٩).

٥٤ «أحاول ألا أتوقّف عند ذلك البيت الاستثنائي، الذي كان لعدّة سنوات سبب حزن أمي السرّي، وربما موتها قهراً .. وكان أبي يطرّز مغامراته جرحاً ووشماً على جسد (أمّا) دون أن يدري» (می کوشم که بر در آن خانهٔ استثنایی نایستم، خانه ای که سال‌ها مایه اندوه پنهان مادرم و شاید لاجرم مایهٔ مرگش شد.. و پدرم، بی آنکه بداند، زخم‌ها و نقش‌ونگارهای ناشی از ماجراجویی‌هایش را بر پیکر مادر حک می‌کرد) (ص ٣١٤) جالب این‌جاست که نویسنده حتی برای عمل خشونت‌آمیز پدر از فعلی زنانه (تطریز: گلدوزی) استفاده کرده است.

کتاب‌نامه

ابونضال، نزیه (۲۰۰٤م)؛ تمرّد الانثی؛ فی روایة المرأة العربیة وببلوغرافیا الروایة النسویة العربیة (۱۸۸۵-۲۰۰٤)، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

ارسطو (۱۳۸٤)، متافیزیک (مابعدالطبیعه)، **ترجمه: شرف‌الدین خراسانی، حکمت، چاپ سوم،**

اکو، امبرتو (۲۰۰۹م)؛ آلیات الکتابة السردیة (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمه: سعید بنگراد، سوریه: دارالحوار.

بنگراد، سعید (۲۰۰۱م)؛ السیمیائیات السردیة؛ مدخل نظری، دارالبیضاء: مطبعة النجاح الجدیدة.

بنگراد، سعید (۲۰۱۳م)، وهج المعانی، سیمیائیات الأنساق الثقافیة، لبنان: المرکز الثقافی العربی.

پاینده، حسین (۱۳۹۲ش)؛ گشودن رمان، رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی، تهران: انتشارات مروارید.

حامدی، سامیة (۲۰۰۸م)؛ شعریة النص الروائی فی الروایة (ذاکرة الجسد) لأحلام مستغانمی، الجزایر- باتنة: جامعة الحاج لخضر.

حداد، قاسم (۲۰۱۵م)؛ موسیقی الکتابة، (یادداشتی برگرفته از کتاب لیس بهذا الشکل ولا بأی شکل آخر، چاپ دوم، کویت: دارمسارات).

حداد، مالک (۱۹۹۹م)؛ لیس فی رصیف الأزهار من یجیب، ترجمه ذوقان قرقوط، قاهرة: الهیئة العامة لقصور الثقافة.

حمداوی، جمیل (۲۰۱۱م)؛ السیمیوطیقا والعنونة، روزنامه «المثقف» شماره ١٦٤٧.

سراج، سید علی (۱۳۹٤ش)؛ گفتمان زنانه؛ روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

شاهنده، نوشین (۱۳۸۲)؛ زن در تفکر نیچه، تهران: انتشارات قصیده سرا و انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

عبادیان، محمود (۱۳۷۲ش)؛درآمدی بر سبک شناسی در ادبیات، تهران، آوای نور.

غذامی، عبدالله (۱۹۹۷م)؛ المرأة واللغة، چاپ دوم، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

فاولر، راجر (۱۳۹۰ش). زبانشناسی و رمان. ترجمه محمد غفاری. چاپ اول، تهران: نشر نی.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰ش)؛ سبک شناسی(نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)، تهران: سخن.

مستغانمی، أحلام (۲۰۰۰م)؛ ذاکرة الجسد، چاپ ۱۵، بیروت: دار الاداب.

الملائکه، نازک (۲۰۰۰م)؛ قضایا الشعر المعاصر، چ ۱۱، بیروت: دار العلم للملایین.

غربال، محمد شفیق؛ الموسوعة العربیة المیسرة، دار الشعب و مؤسسه فرانکلین.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۷)؛ نیچه، ترجمه ایرج قانونی، ج۱، تهران: انتشارات آگه.

C.E.Bosworth , E. Van Donzel , B. Lweis and Ch.Pellat (1986) ; The Encyclopedia of Islam, Leiden.