مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 09 عدد: 2 السنة: 2020
ص: 73 - 93 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المسافة الجمالية في رواية (عابر سرير) لأحلام مستغانمي

The Aesthetic Distance in The « Passer by Bed » by Ahlam Mostaghanemi

مرابط ناصر*

Merabet Nacer

جامعة العقيد أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر.

University of Bouira -Algeria

n.merabet@univ-bouira.dz

تاريخ الإرسال:2019/12/05	تاريخ القبول:2020/03/28	تاريخ النشر : 2020/06/02

ملخص البحث

يستقبل القارئ الأعمال الأدبية الجديدة و هو متسلّح برصيد معرفيّ قبليّ تكوّن لديه من خلال قراءاته السابقة، هذا الرصيد الذي تنبني حسبه نظرة القارئ و توقعاته و هو ما يسمّى بأفق التوقّع، لكنّ العمل الجديد لا يأتي دائما متوافقا مع هذا الأفق، فيخيّب انتظار المتلقي و يصدمه في بعض الاعتقادات الراسخة لديه و يزعزع معرفته السابقة، فتنتج بذلك مسافة بين القديم المألوف و الجديد المختلف، أو ما يسميه (ياوس) المسافة الجمالية. يشير هذا المصطلح إلى التجديد الذي يحمله كل عمل مقارنة مع ما قبله، و قد اعتبره مقياسا يدل على جودة الأعمال باعتبار التخييب ضروريا من أجل تطوّر الجنس الأدبي.و مما لا شكّ فيه أنّ الرواية الجزائرية رغم حداثة سنّها قد تطوّرت منذ بداياتها الأولى و ذلك بفضل الهدم المستمر للتوقعات و بناء أفق جديد مع كل مجموعة من الأعمال كما هو الحال عند الكاتبة الروائية أحلام مستغانمي.

الكلمات المفتاح : المسافة الجمالية، أفق التوقع، القارئ.

Abstract :

The reader receives new literary works armed with precedent aquisitions wich are formed from his previous readings, this experience determines the reader's view and expectations , which is the so-called horizon of expectation, but the new work does not always come in line with this horizon, it disappoints the recipient's expectation and shock him in some of his deep-set beliefs and disturbs his previous knowledge,

* ناصر مرابط n.merabet@univ-bouira.dz

resulting in a distance between the known old and the different new called by (Jauss) the aesthetic distance. This term refers to the renewal of the new work compared to its predecessors and he considered it a criterian of the quality of the works as the disappointment is necessary for the development of the literary genre.
There is no doubt that the Algerian novel has evolved thanks to the continuous demolition of expectations and building new horizons as in the case of the Algerian novelist Ahlem Mostaghanemi.
Keywords: Aesthetic distance, Horizon of expectation , Reader.

مقدّمة:

لقد شكّلت المصطلحات و المفاهيم التي جاء بها (هانز روبرت ياوس) في كتابه (من أجل جمالية للتلقي) دفعا قويّا للأبحاث حول نظرية التلقي، و لعلّ مفهوم (المسافة الجمالية) من أكثرها تداولا نظرا للأهمية التي أولاها الكاتب له باعتباره مؤشرا على جودة الأعمال الأدبية و ضرورة لا مناص منها لتقدّم الجنس الأدبي و تطوّره، فكلّ إنتاج جديد لا يحققها لن يكون له أيّ إسهام في دفع الأدب نحو آفاق غير مألوفة مختلفة عمّا تعوّد عليه القرّاء، فليحقق النّجاح عليه أن يهدم ما هو قائم و يبني رؤية حديثة.سأحاول في هذا البحث دراسة المسافة الجمالية في رواية (عابر سرير) للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، هي التي حققت نجاحا منقطع النظير منذ صدور الثلاثية، فهل كان نجاحها بفضل المسافة الجمالية التي حققتها مقارنة مع الركام الروائي السابق لها؟ و إلى أيّ مدى قاطعت التقنيات الروائية المألوفة لدى القارئ الجزائري خاصة و العربي بصفة عامة لتبني أفقا جديدا لديه؟لكن قبل الإجابة على هذه التساؤلات لا بدّ من تعريف كلّ من أفق التوقع و المسافة الجمالية.

أوّلا: تعريف أفق التوقع و المسافة الجمالية:

يسمّى كذلك بأفق الانتظار (horizon d'attente)، و يعرّفه ياوس على أنّه:« نسق من المرجعيات يمكن تشكيله موضوعيا، و ينتج عن ثلاثة عوامل تخصّ ظهور أيّ عمل أدبي في لحظة تاريخية معينة و هي: تجربة الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الجديد، إدراك الجمهور لأشكال و موضوعات الأعمال السابقة كما يفترض وجودها في العمل الجديد،

إدراك الجمهور للفرق و التناقض الموجود بين اللغة الشعرية و لغة التخاطب اليومي و بين العالم الروائي و الواقع »[1].

يبدو ممّا سبق:« إنّ مركز الفرضية النقدية عند ياوس هو الخبرة الأدبية للقارئ»[2] التي يتجهّز بها عند استقبال العمل الأدبي الجديد،« هذا الاستقبال و التلقي إذن لا يكون من فراغ معرفيّ أو خبراتيّ و لا يكون في صحراء من المعاني»[3] بل تميّزه خبرات سابقة للقارئ اكتسبها من تعامله مع نصوص سابقة شكّلت عنده مرجعيات: « أو نظاما عقليّا يستحضره كل شخص افتراضي حين يواجه نصّا من النصوص»[4] و لا يمكنه حينئذ إلّا أن يستقبل هذا العمل وفق هذه التراكمات:« فقراءة عمل أدبي جديد تبنى دائما على خلفية القراءات السابقة و على القواعد التي تعوّد عليها القارئ و ألف ملاحظتها»[5] و التي لا تتوافق دائما مع ما يحمله العمل الجديد من قواعد و مميزات، و من هنا:« فإنّ أفق التوقّعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارئ من أعمال سابقة يلتقي بالنص الجديد الذي يقرأه، و حينئذ فتوقّعاته قد تكون تنويعا على ما سبق أو تصحيحا له أو تبديلا كاملا أو مجرّد توقعات قديمة تنبعث من جديد»[6]، أي أنّ العمل الجديد قد يخيّب الأفق السائد لدى القارئ أو يؤكّده، و:« ينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية (l'écart esthétique) فاصلة بين أفق الانتظار السائد و بين الأفق المستحدث في العمل الجديد و هذا ما يدفع الجمهور المعاصر له إلى إظهار ردود أفعال مختلفة مثل استنكاره و رفضه أو الاعتراف بنجاحه المفاجئ و الإعجاب به أو فهمه على نحو تدريجي و متأخّر»[7] فكلّما ازداد خرق الأفق السائد ازدادت هذه المسافة اتّساعا، لكنّ هذا ليس هدما لما هو كائن فقط بل هو بناء جديد ضروريّ، حتى أنّ ياوس اعتبر:« تخييب أفق انتظار الجمهور الأوّل يمثّل معيارا للحكم على قيمة العمل الجمالية»[8] لأنّه بذلك يدفع بالأدب نحو التطوّر عبر التاريخ، فلحظات الخيبة:« تؤدّي دورا رئيسيا في هذا التأسيس التاريخي حيث تعدّ تأسيسا لأفق جديد و هكذا يتمّ التطوّر في الفنّ عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة و تأسيس آفاق جديدة»[9]، هذه الأخيرة تقلب القواعد و قد تؤدّي إلى رفض الجمهور للعمل و عدم فهمه قبل أن يتقبّله تدريجيا ويتشكّل لديه أفق جديد يجعله يرفض ما سبق و أن تعوّد عليه.

لقد أراد ياوس من خلال هذا الطرح أن يضفي على تاريخ الأدب روحا جديدة ثورية، حيث أثبت أنّه ليس فقط تاريخا للأشكال و الأجناس الأدبية و للمؤلفين، لكنّه أيضا تاريخ

للقراء المتعاقبين عبر الزمن بدراسة آفاق التوقعات لديهم، بالإضافة إلى ذلك:« حاول أن يرسم صورة مشروطة للقارئ أو المتلقي الذي يواجه العمل الأدبي، صورة تنمّ عن دراية و كفاية معرفية هي نتاج خبرات هذا القارئ و حدود مراسه في التعامل مع الشكل الأدبي الذي ينتمي إليه العمل»[10]، لذا فدراسة أفق التوقع و المسافة الجمالية تسهم في إبراز الصورة التي يحملها العمل عن قارئه و مدى توافقها مع صورة القارئ الحقيقي الواقعي.

تنتج المسافة الجمالية إذن عن تخييب العمل الأدبي الجديد لأفق التوقع السائد لدى جمهوره عند استقبالهم له، و كلّما كان التخييب أكبر، كانت المسافة بين أفق القارئ و أفق العمل الأدبي أكبر، و :« إذا لم يخيّب النص التوقعات، فإنّه يقترب من أن يكون نصّا عاديا مألوفا، أمّا إذا تجاوز أفق التوقعات فإنّه يكون عملا من أعمال الفنّ الراقي»[11].

يساعد هذا الطرح الإبستيمولوجي لتخييب الانتظار على تحديد وظيفة الأدب في الحياة الاجتماعية، كما يرى ياوس، فهو لا يخيّب أفق انتظار قرّائه أو يقطع صلته به باستعمال شكل جمالي غير مطروق من قبل فقط، بل يثير أيضا أسئلة مخيّبة و مشاكسة تدفع الجمهور إلى مراجعة معتقداته أو تصوّره للأشياء، و هنا يمكن الحديث عن الوظيفة التحريرية للأدب التي تعني قدرة الأدب على تحطيم أفق انتظار القراء على مستوى تجاربهم الأدبية أم على مستوى معتقداتهم الاجتماعية[12].

و من هنا يمكن القول إنّ قياس المسافة الجمالية بين أفق القارئ و أفق الرواية لا يكون على وفق المعايير الشكلية الجمالية فقط، بل يجب أن يشمل كذلك المعايير الاجتماعية و المعتقدات الراسخة لدى الجمهور و التي حاول العمل الأدبي تحطيمها و تأسيس البدائل عنها.

ثانيا: تقنيات روائية مألوفة:

1. الجنس الأدبي:

أوّل جانب يتوجّب البحث فيه هنا هو الجنس الأدبي، فالكاتبة لا بدّ أن تكون قد ارتكزت على نماذج سابقة شكّلت جنسا أدبيا سبق للقارئ أن احتكّ به، و لعلّ هذا القارئ سيحاول أن يصنّف (عابر سرير) ضمن مرجعياته السابقة و معرفته بجنس أدبي محدد.

و قد يقوم القارئ بهذا التصنيف قبل أن يقرأ المتن، حيث:« تعدّ كلمة (رواية) المكتوبة على غلاف (عابر سرير) و المصاحبة للعنوان بمثابة عنوان فرعيّ، و تعدّ أيضا مؤشّرا جنسيا

(indicateur générique) يعمل على تحديد جنس العمل باستبعاد الأجناس الأخرى من شعر و قصة و مسرح»[13]، لكنّ الرواية هي الجنس الوحيد الذي ليس له تعريف دقيق، فازدهارها و:« تعدّد أنواعها و اتّساع أغراضها و اختلاف أساليبها و تدرّج مستوياتها و تنوّع مصادرها و سرعة تطوّرها و رحابة مجالها و تمرّدها على القوالب و استيعابها لكثير من عناصر الفنون و انتشارها في كلّ الآداب المعاصرة، كلّ هذا جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع و دقيق في آن واحد أمرا صعبا»[14] لكنّ القارئ العربي عموما و الجزائري على وجه الخصوص لن يجد صعوبة في تصنيف (عابر سرير) نظرا لمعرفته السابقة بالفنّ الروائي:« فالبداية الفنية التي يمكن أن نؤرّخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص (ريح الجنوب) سنة 1971 لعبد الحميد بن هدوقة»[15] و أصبحت بسرعة الجنس الأدبي الأكثر تمثيلا و انتشارا لما يمنحه من حرية للكاتب و عدم خضوعه لقواعد صارمة، فنمت و سايرت الواقع: « و نقلت مختلف التغيرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف و العوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير»[16].

تبدو أحلام مستغانمي من الكتّاب الذين فضّلوا إخضاع اعمالهم لجنس أدبي مألوف لدى القارئ الذي يتلقى العمل الأدبي في إطار معرفته القبلية، كما أنّها احترمت أغلب خصائص الرواية مؤسّسة بذلك عقدا للقراءة مع المتلقي (pacte de lecture)[17] يقوم على التفاعل و التشارك في بناء المعنى:« و هذا بالتحديد دور الجنس الأدبي حيث يؤسّس تعاقدات تبني بدورها توقعات تضمن نوعا من الاستقرار في التبادلات اللغوية و مراقبة أكثر صرامة في فكّ شيفرات النص مقلّلة بذلك من الشكوك و الظنون»[18]، معنى هذا أنّ قارئ (عابر سرير) سيتقبّلها على أنها رواية و يصنّفها و يؤوّلها كما تعوّد أن يفعل مع الروايات التي قرأها من قبل، فالتلقي يكون هنا أسهل و أسرع بفضل الجنس الأدبي، هذا ما جعل ياوس –كما ذكرت سابقا- يعتبر تجربة الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الجديد أوّل عامل يقوم عليه أفق التوقع.

و من مميزات الرواية التي حافظت عليها الكاتبة التقسيم إلى فصول حسب تطوّر الأحداث، و هذا مألوف في الرواية الجزائرية منذ بداياتها الأولى، إذ نجد التقنية نفسها في (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة، و في روايات الطاهر وطار مثل (اللاز) و (الشمعة و الدهاليز) كذلك عند واسيني الاعرج في (رمل الماية) و في رواية (نجمة) لكاتب ياسين و غيرهم، لكنّ بعض

الروائيين وضعوا عناوين للفصول تلخّصها و تساعد القارئ على استشراف مضمونها كما هو الحال في رواية(البيت الأندلسي) لواسيني الأعرج و (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق، بينما فضّلت أحلام مستغانمي أن تترك فصول روايتها دون عناوين مما يفسح المجال للقارئ للدخول في النص دون أيّة عتبة أو تمهيد.

2. الموضوعات:

العامل الثاني الذي يتشكل منه أفق التوقع حسب (ياوس) هو إدراك القارئ لموضوعات الأعمال السابقة كما يفترض وجودها في العمل الجديد، و في هذا الشأن يمكن القول إنّ الرواية الجزائرية قد هيمنت عليها موضوعات معينة منذ نشأتها في السبعينيات فألفها القارئ، و هو أمام (عابر سرير) سيجد الكثير من هذه المواضيع مثل:

أ- الثورة الجزائرية:

لقد:« كان الأدب الجزائري و الرواية على وجه الخصوص رهينة الواقع الذي سيطر عليه الاستعمار طويلا، فكان الروائيون الجزائريون شهودا على أوضاع مجتمعهم متفاعلين مع ما يجري حولهم»[19] و من هنا ألقت الثورة التحريرية العظمى بظلالها على أغلب الأعمال الروائية و أصبحت سمة طاغية فيها و :« أصبح الحديث عن الثورة و النهل منها اعتبارا ضروريا في كتابة الرواية، سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها...على الرغم من أنّ التعامل مع الثورة وصف بالسطحية أحيانا و المثالية و الاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس»[20] لكنّ الاهتمام بها موجود يتجلى في روايات كثيرة جعلت مضمونها:« خاضعا لأفكار الواقع في تجلياته الثورية»[21] فهذا الطاهر وطّار يقول في مقدّمة روايته (اللاز):« لست مؤرّخا و لا يعني أبدا أنّي أقدمت على عمل يمتّ بصلة كبيرة إلى التاريخ رغم أنّ بعض الأحداث وقعت أو وقع ما يشبهها، إنّني قصّاصا وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا»[22].

و مثل هذا يجد القارئ نفسه في رواية (عابر سرير) أمام استحضار للثورة و أمجادها بدءا بالرسام (زيان) الذي شارك في الثورة و فقد ذراعه، و (حياة) ابنة (الطاهر عبد المولى) أحد شهداء الكفاح، ثم البطل المصوّر الشاب الذي اختار لنفسه اسم (خالد بن طوبال) تيمنا بأحد أبطال الثورة.

يسترجع السارد و هو يتأمّل جسر (ميرابو) أحداث أكتوبر 1961 قائلا:« نهر لم يؤتمن على أرواح الجزائريين ذات أكتوبر 1961 عندما طفت على سطحه عشرات الجثث التي ألقيت إليه مكبّلة»[23].و عند لقائه بـ(زيان) يحاول استدراجه ليروي له ما يتذكره عن ثورة التحرير فيقول له:« تعنيني ذاكرتك كثيرا...فأنت خضت حرب التحرير و عايشت معارك و بطولات تلك الفترة، ماذا بقي لك من ذكرى رجالات و أبطال تلك الحقبة؟»[24].

يلخّص المجاهد (زيان) تجربته الثورية فيقول:« إن كان لي أن أختصر تجربتي في هذه الثورة التي عايشت جميع مراحلها فبتصحيح هذه المقولة القابلة للمراجعة في كل عمر، اليوم بالنسبة لي، الثورة تخطط لها الأقدار و ينفذها الأغبياء و يجني ثمارها السرّاق...»[25]. إنها خيبة الأمل التي جاءت بعد الاحتفاء الأول بالثورة و صنّاعها و أسف على ما آلت إليه الأمور:« ثمة مع الأسف احتمال آخر لاختيارهم هذه الصورة، إنها شهادة وفاة الثورة الجزائرية ممثلة في وحدة مصير الإنسان و الكلاب في الجزائر بعد سنوات من النضال و أربعين سنة من الاستقلال، فيها إراحة للضمير الفرنسي و تشفّ مستتر»[26].

بالإضافة إلى هذا تحمل رواية (عابر سرير) في طياتها أسماء الكثير من أبطال الثورة التحريرية الذين صنعوا أمجادها كأحمد بن بلة و محمد بوضياف و سليمان عميرات و مصطفى بن بولعيد و عميروش و غيرهم.

ب–الإرهاب:

لقد شهدت الجزائر في سنوات التسعينات أزمة عنف لم يكن لها مثيل في تاريخها بأكمله، إذ دخلت في دوامة الإرهاب الأعمى الذي أحدث فوضى سياسية امتدّت تأثيراتها إلى كلّ المجالات بما فيها النتاج الأدبي، و لعلّ الرواية من أكثر الفنون تأثّرا لشدّة ارتباطها بتصوير الواقع منذ نشأتها.

و من هنا:«فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب كان مدار الأعمال الروائية التسعينية»[27] إذ جعلها تأخذ منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة وآثارها، فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مدارا لها، منها تتولد أسئلة متنها الحكائي و في أحضانها تتشكل مختلف عناصر سردها. و قد خاض في هذا الموضوع كثير من الروائيين الجزائريين أمثال واسيني الأعرج و الطاهر

وطار و بشير مفتي و فضيلة الفاروق و غيرهم حتى أصبح هذا الموضوع مألوفا لدى قارئ الرواية الجزائرية و سمة بارزة فيها، و لم تشذّ كتابات أحلام مستغانمي عن هذه القاعدة خصوصا الثلاثية.

في رواية (عابر سرير) نجد البطل (خالد) المصوّر الشاب يسافر إلى فرنسا ليتسلّم جائزة أحسن صورة عن صورة التقطها بعد مجزرة بن طلحة، فيعود كثيرا في السرد إلى هذه الحادثة الرهيبة:« المصادفة هي التي قادتني ذات صباح إلى تلك القرية و أنا في طريقي إلى العاصمة آتيا من قسنطينة بالسيارة رغم تحذير البعض، كنت مع زميل عندما استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها و مازالت مذهولة أمام موتها، لم يكن ثمة من خوف بعد أن عاد الموت ليختبئ في الغابات المنيعة المجاورة»[28] « ها هو الموت ممدّد أمامك على مدّ البصر أيّها المصوّر ...قم فصوّر ! ثمّ رأيته...ماذا كان هناك ذلك الصغير الجالس وحيدا على رصيف الذهول...في مذبحة بن طلحة كان يلزم ثلاث مقابر موزعة على ثلاث قرى لدفن أكثر من ثلاثمائة جثة»[29].

لقد شكّلت هذه الفجيعة أساسا انطلقت منه أحداث الرواية، فبالصورة نال (خالد) الجائزة و انتقل إلى باريس ليتسلمها و هناك يلتقي بـ(حياة) و (زيان) و يتحوّل إلى بطل يكمل أحداث رواية قرأها من قبل.

ثالثا: تقنيات روائية جديدة:

الحقّ أنّ رواية (عابر سرير) لم تأت متوافقة تماما مع أفق انتظار قارئها، بل خرقت توقعاته في مواضع كثيرة محدثة بذلك قطيعة مع تقنيات ألفها في تجاربه السابقة مع الرواية لأنّ:« (عابر سرير) على رغم اتصالها الوثيق بالجزءين السابقين تعمل على قلب المعادلة الروائية برمتها، و تنجح في إلباس الشخصيات لبوسا مختلفا و مباغتا بما يزلزل مجريات الأحداث و يدفع الوقائع إلى بلبلة جديدة موازية للبلبلة التي يشهدها واقع الجزائر، صحيح أنّ مسرح الرواية لا يزال موزعا شأن الكثير من الروايات الجزائرية المشابهة بين الوطن و المنفى، إلا أنّ أحلام مستغانمي في عملها الجديد تعيد خلط الأوراق»[30]، أوراق القارئ الذي يجد نفسه أمام عمل متميّز، مختلف، يدفعه بالضرورة إلى إعادة النظر في بعض قناعاته حول الرواية، و أول شيء يخترق أفق انتظار القارئ هو: العنوان.

1. العنوان:

إنّ العنوان:« عندما يكون مكتوبا بلغة شعرية فإنّه يخترق أفق انتظار القارئ»[31] فلا يكون مجرّد تلخيص للنصّ، و وظيفته:« لايمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل إنّ من واجب العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، و أن يسكت أكثر مما يصرّح ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه الثاوي تحت العنوان»[32] و الكاتب بهذا يشوّش أفكار القارئ و يفاجئه بعنوان يصدمه لدى القراءة فلا يجد القارئ من حيلة أمام هذا العنوان إلا أن يتّكأ على النص لتفسيره لذلك يرى إيكو أنّ الكاتب:« عند اختياره للعنوان يجب ان يكون لئيما بشكل نزيه»[33].

و المتأمّل في روايات أحلام مستغانمي يجد عناوينها تحمل دلالات متعددة، و تذهب بالقارئ كلّ مذهب في محاولته لفهمها و تأويلها، و تدفعه إلى طرح الكثير من الأسئلة حولها و التي تنشأ أصلا من تعارض هذه العناوين مع ما ألفه و ما توقّعه.

أوّل ما يصدم القارئ في عنوان هذه الرواية كونه (مشتقا) من عبارة شائعة مألوفة أصلها من القرآن الكريم و هي (عابر سبيل) التي لا نكاد نجد من لم يسمع بها، لكنّ العبور أسقط هنا على شيء بعيد كل البعد عن الفكرة الأصلية و هو (السرير) مع كلّ ما يحمله هذا الأخير من معاني الحميمية الجنسية، فيتحوّل عابر السبيل إلى عابر للأسرة، متنقّلا من علاقة إلى أخرى في اضطراب و لا استقرار عاطفي رهيب يتنافى مع حرمة العلاقة الشرعية القائمة على الوفاء و الاستقرار و السكينة، ففكرة عبور الأسرة تصدم القارئ لأول وهلة و تمسّه في معتقدات و عادات راسخة لديه.

لكنّ:«هذه التسمية التي تشي للوهلة الأولى بدلالات جسدية شهوانية سرعان ما تنفتح على دلالات وجودية متصلة بسرير الولادة كما بسريري الحب و الموت، حيث الناس جميعا عابرون في أسرّة عابرة»[34] لأنّ السرير يتحوّل إلى مرادف لكلّ مرحلة من مراحل حياة الفرد، هذه الحياة التي تتلخص في الانتقال من سرير إلى آخر، فـ(زيان) – حسب السارد – و هو في المستشفى:« قد قرّر العبور إلى سريره الأخير بينما كنت أنا أشغل سريره الأوّل»[35] و في موضع آخر يختصر السارد حياته كلّها في العبور من سرير إلى آخر بعد أن غادر سرير أمه رضيعا و انتقل إلى سرير جدّته :« على فراشها الأرضي بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير ستتلقّفه الأسرة واحدا بعد الآخر حتى السرير الأخير»[36] و يعمّم هذا على الناس جميعا مستخدما الضمير (نحن)

مادام هذا الأمر مشتركا يمثل قانون الحياة فيقول:« صمت الأسرة إحدى نعم الله علينا ما دمنا حيث حللنا جميعا عابري سرير»[37].

إنّ عبور الأسرة ليس بالضرورة دليلا على الاضطراب العاطفي و العلاقات العابرة بل عملية تتلخّص من خلالها حياة الإنسان و وجوده الذي ليس سوى الفترة الزمنية الممتدة من سرير إلى آخر بدء بسرير الولادة ثم سرير الحب و أخيرا سرير الموت.

2. اللغة الشعرية:

لعلّ أحلام مستغانمي من أشدّ الروائيين الجزائريين نزوعا إلى توظيف اللغة الشعرية حتى اعتبرها البعض مميزة لرواياتها و عاملا من عوامل نجاحها المنقطع النظير، فنجدها في رواية (عابر سرير) تستعيد:« ذلك التوازن الحاذق بين رشاقة السرد و جمالية التأليف، فاللغة مكثّفة و نابضة و غنية بالكنايات و الاستعارات و وجوه المجاز»[38] و« يعدّ التوظيف المكثّف للّغة الشعرية في الخطاب الروائي مظهرا من مظاهر الحداثة في الرواية الجزائرية، حيث لاحظ النقاد أنّ لغة الخطاب الروائي الجزائري المابعد حداثي تنزاح عن تقريرية لغة الرواية التقليدية و بساطتها إلى لغة إيحائية مليئة بالمجازات و الاستعارات»[39] .

إنّ عناية الكاتبة بلغتها الروائية يفوق كلّ توقّع حتى يخيّل للقارئ أنّ لغة الخطاب الروائي هي موضوع النص ذاته، و يرجع البعض ذلك إلى كونها قادمة من الشعر إلى الرواية، فحملت معها ذلك الزخم من الإيحاءات و الرموز في عبارات لا ينقصها أحيانا سوى الأوزان لتصنّف شعرا.فالقارئ لهذه الرواية يقف منبهرا أمام الكثير من العبارات المجازية و الاستعارات التي تبتعد كثيرا عمّا ألفه و حتى ما يمكن أن يتوقعه، فهي ليست استعمالا للفظ في غير معناه الأصلي فحسب، بل خرقا لتعابير مألوفة شائعة لدى المتلقي تعاد صياغتها بطريقة فنية تنقلها إلى دلالات بعيدة كل البعد عن الأصل و من ذلك:

« مناطق منزوعة الذكريات مجرّدة من مؤامرة الأشياء علينا بعيدة عن كمين الذاكرة»[40]« نخترع لهم وفاة داهمة بسكتة قلمية مباغتة كحادث سير»[41]« لم نعد على مشارف الصحراء بل أصبحت الصحراء فينا، إنه التصحّر العاطفي»[42]« منذ زمن بعيد و أنا أعاني من نقص في كريات الضحك»[43]« أتوقع أن يكون استأصل الزائدة العاطفية»[44]« أطالب باللجوء العاطفي إلى

جسدك»[45]« سيدتي يا حمالة الكذب، لا يمكننا إنقاذ النار إلا بمزيد من الحطب»[46]«وجودك في محمية عاطفية خارج خارطة الخوف العربية»[47]

يستحضر القارئ هنا أشياء مألوفة لديه كالسكتة القلبية و كريات الدم و التصحر و الزائدة الدودية و اللجوء السياسي و حمّالة الحطب و المحمية الطبيعية، و يحاول ربطها بالسياقات المجازية لهذه العبارات فيسأل نفسه كيف تتحوّل الذاكرة إلى كمين؟ و كيف يموت الإنسان بسكتة قلمية؟ و ما هو التصحر العاطفي؟ و ما هي كريات الضحك؟ و الزائدة العاطفية و حمالة الكذب؟ و لا مناص له هنا من أن يبذل جهدا للإجابة عن هذه الأسئلة قصد التمكن من إفراغ هذه الشحنات الدلالية في سياق السرد بحثا عن تأويل مرض.

تتجلّى شعرية اللغة و انزياحها بوضوح أكثر في فقرات موجزة تقطع بها الكاتبة السرد الواقعي للغوص بعيدا في المجاز، حيث تربط الفكرة المتناولة بمجال بعيد عنها كلّ البعد، ممّا يضع المتلقي في حيرة من أمره، يتساءل عن العلاقة بينهما. فمثلا عندما يسكن (خالد) في بيت (زيان) يقف لأول مرة أمام أشيائه فيحاول استنطاقها و التحقيق معها للوصول إلى الحقيقة فيقول:« كما أمام العلبة السوداء لطائرة سقطت كنت أريد أن أعرف آخر كلمة قالها العشّاق قبل حدوث الكارثة، من أيّ علوّ هوى ذلك الحبّ؟ في أيّ مكان بالذّات؟ في أيّة غرفة تبعثرت شظايا المحبّين؟ و هل نجا من تلك الكارثة العشقية غير ذلك الكتاب؟»[48]

تصوّر هذه الفقرة مدى رغبة البطل و سعيه الحثيث لاكتشاف آثار و دلائل على علاقة حبّ قرأ عنها في كتاب و علم بتفاصيلها من البداية إلى النهاية، فتخيّل نفسه محقّقا مشبّها نهاية علاقة الحبّ تلك بسقوط طائرة فتحولت من كارثة جوية إلى كارثة عشقية.

لا تكاد صفحة من رواية (عابر سرير) تخلو من الاستعارة و المجاز مثل (ضحكتها الماطرة) (أحلامنا الموؤودة) (قلوب الناس موصدة) (باريس ترتجف بردا) (جثّة الوقت) (حزب البهجة) (مصل الكلمات) (جدران السمّ) (الدورة الدموية للكرة الأرضية) و غيرها كثير تفرض على القارئ نمطا من القراءة المتأنية لفكّها.

3. تداخل الواقع مع عالم الرواية:

تبدو الحدود بين الواقع و المتخيّل الروائي واهية جدا في رواية (عابر سرير)، فالكاتبة تمزج عالمين مختلفين بطريقة ذكيّة و غريبة في نفس الوقت فتجبر القارئ على التنقل بينهما متتبعا

الأحداث محاولا إعادة بناء الحواجز بين ما هو حقيقي و ما لا يتجاوز حدود خيال الكاتبة (حياة/أحلام).

إنّ شخصية البطل (خالد) في حدّ ذاتها تطرح أكثر من سؤال، فهو قادم من رواية (فوضى الحواس) و هو الحبيب السابق للكاتبة الروائية (حياة/أحلام)، لكنّه قبل أن يصبح كذلك كان مجرّد شخصية روائية خلقتها الكاتبة ثم يتحوّل من كائن حبري إلى رجل حقيقي تلتقي به و تقع في حبّه.

في رواية (عابر سرير) تكون قد مضت سنتان على فراقهما، و بعد أن قرأ رواياتها كلّها، يسافر (خالد) إلى فرنسا، و هناك يلتقي بشخصيات رواية (ذاكرة الجسد) و بالكاتبة نفسها، ليجد نفسه قد عاد إلى العالم الروائي من جديد بعد أن خرج منه أوّل مرة:« لكنّني كنت منذهلا أمام اكتشافاتي الصغيرة المتتالية، أنتظر أن أرى إلى أيّ حدّ ستتمادى الحياة في معابثتي في قصة مجنونة يحمل أبطال الروايات فيها أسماءهم الحقيقية بينما يحمل أناس الحياة مثلي أسماء أبطالهم المفضلين في الروايات»[49]

لقد اختار المصوّر الشاب لنفسه اسم (خالد بن طوبال) تيمّنا ببطل (ذاكرة الجسد) الذي أنكرت الكاتبة وجوده في الحقيقة حتى يسافر إلى باريس فيلتقي به.« لا أدري كيف أوصلني التفكير إلى ذلك الكائن الحبري الذي انتحلت اسمه صحافيا لعدّة سنوات، و كنت أوقّع مقالاتي محتميا به من رصاص القتلة المتربّص بكلّ قلم، واثقا بأنّ هذا الرجل لم يوجد يوما في الحياة كما زعمت مؤلفة تلك الرواية»[50]

اختارت الكاتبة (حياة/أحلام) قارئا سابقا ليصبح بطلا لرواية، فأصبح الانتقال من الوجود الحقيقي إلى الوجود الحبري غاية في السهولة، لقد كان الرسام (خالد) بطلا في ذاكرة الجسد و أصبح حقيقيا في (عابر سرير)، بينما حدث العكس لـ(خالد) المصوّر الصحفي الذي كان قارئا حقيقيا و أصبح كائنا حبريا كبطل لرواية.

يعبّر السارد عن هذا التحوّل بقوله:«استنادا إلى رواية تلك الكاتبة التي لا تصدّق إلا في الروايات، بإمكاني أن أكون واثقا على الأقل من أنهما وقفا هنا ذات مطر»[51] و يقول أيضا:« كنت أتسقّط أخباره، أتعقّب آثاره، أجمع غباره في الشوارع متقصّيا سائلا كلّ مكان قد يكون عنى له شيئا مستعينا بتلك الرواية كما لو كانت دليلا سياحيا، كنت أختبر الافتتان ببطل الرواية و

أسطو على سحره متماهيا معه حيث أمرّ...كانت المسافات تبدو واهية بيني و بينه، أحيانا كنت أعيش المواقف كما لو كنت هو»[52].

تعيش الكاتبة الروائية (حياة/أحلام) مغامرات مع أبطال رواياتها، و هذا أمر غير مألوف يجعل مهمة القارئ أكثر تعقيدا للتمييز بين ما تعيشه فعلا و ما تتخيّله في كتاباتها، إنها رواية بطلتها كاتبة روائية:« مشغولة عن كتابة الروايات بالتهام الحياة»[53] تقتل أبطالها متى شاءت لأنّ – و حسب اعتقادها – بعض:« الروائيين يموتون على يد أبطالهم لأنّهم ما توقّعوا قدرة كائن حبري على القتل»[54]

إنها تقيم علاقات غير عادية مع شخصيات تنكر وجودها في الحقيقة، و هذا – حسب السارد – ليس سوى:« توثيق لجرائمها العشقية»[55] فأراد أن يغتنم فرصة فضحها:« ذلك أنّها ما توقّعت أن يكون لقارئ يوما قدر الإقامة في الغرف السرية لكتاباتها»[56] فالسارد البطل واع تماما بمدى غرابة الموقف لكنّه مع غرابته ممتع أيضا:« كنت أعي ذلك الامتياز الذي أهدتني إياه الحياة، و لذا قرّرت أن أقضي نهاري في البيت متمتعا باحتجازي في متاهات رواية أقحمت فيها كبطل من أبطالها»[57].

من هنا يمكن القول إنّ عقدة هذه الرواية أساسها التشابك المراوغ بين الكتابة و الحياة، إنّ (عابر سرير) تتحوّل:« برمّتها إلى نوع من رقّاص الساعة الذي يتأرجح بين أبطال الرواية و أبطال الحياة و تتبادل الشخصيات أماكنها في حال من الفانتازيا الغريبة و المحيّرة»[58] التي يلخّصها السارد بقوله:« تظنّ أنّ الحياة تلفّقك كتابا، فإذا بكتاب يلفّق لك حياة»[59].

رابعا: المسافة الجمالية:

تبدو المسافة الجمالية بين رواية (عابر سرير) و بين التراكم الروائي الجزائري منذ السبعينيات ضئيلة و ذلك من خلال التقنيات المألوفة التي نلاحظها فيها ، لكنّ الكاتبة لم ترد لروايتها أن تكون من الأعمال العادية التي تطمئن القارئ تماما فكسرت بعض التقاليد الروائية و أحدثت تجاوزات و اختراقات لما كان ينتظره.

إنّ اللغة – كما رأينا سابقا[60] – في هذه الرواية أقرب إلى لغة الشعر منه إلى لغة الرواية التي كتبت بها الأعمال السابقة، قد ينصدم بها القارئ و يسأل نفسه أحيانا هل هذه فقرة من رواية أم قصيدة مشبعة بالإيحاء و المجاز. كذلك العنوان يحفر مسافة شاسعة مع العناوين التي

اعتاد المتلقي قراءتها على أغلفة الروايات، تلك العناوين التي تلخص مضمون المتن الروائي و يفهمها بسهولة، يضاف إلى كل هذا الضياع بين الواقع و المتخيّل، بين العالم الحقيقي و العالم الروائي المجازي، و كيف زالت الحدود بينهما في رواية واحدة كما لم يحدث ذلك من في رواية من قبل.

«و لعلّ أهمّ مظاهر الخرق و التجاوز التي مسّت جانب الشكل في الرواية العربية عموما و الجزائرية على وجه الخصوص، هو تحطّم الحدود الفاصلة بين الرواية و باقي الأجناس الأدبية»[61] و هذا ينطبق على (عابر سرير) التي تتداخل مع السيرة الذاتية حيث يشعر القارئ أنّ السارد ينقل تجاربه الخاصة:« و الحقيقة أنّ هذا التداخل بين المكوّن الروائي و المكوّن السير ذاتي في الرواية يحدث لبسا لدى القارئ خاصة إذا كانت نسبة حضور العنصر السير ذاتي في الرواية كبيرة، مما يجعله يشكّك على الدوام في صحّة المواثيق الروائية و في درجة التزام الروائيين بها»[62]. كما تختلط كثيرا بالتاريخ و تهتم بنقل أحداثه و توثيقها حتى:« يجد القارئ نفسه محتارا في تحديد جنس النص الذي هو بين يديه، أهو رواية كما عهد الروايات الأخرى؟ أ هو وثيقة تاريخية معبّر عنها بأسلوب أدبي أنيق؟ أم هي مزج بينهما؟»[63].

الجديد كذلك في رواية (عابر سرير) أنّها رغم كونها الجزء الأخير من الثلاثية لكنّها لم تعط نهاية حاسمة للأحداث حيث:« تنتهي أحداث الثلاثية نهاية مفتوحة لا تحمل حلّا حاسما كما في الروايات الكلاسيكية التقليدية، حيث لم تنه أحلام مستغانمي أحداثها و شخصياتها بخواتم محدّدة عند وفاة (زيان) و تبعا لذلك فإنّ الأحداث لا تتطوّر في تسلسل تصاعديّ نحو التأزم الذي يبدأ في الانحدار تدريجيا على النحو الذي ألفناه في الرواية التقليدية حتى أنّنا لا نشعر بوجود العقدة إذ تبدو الثلاثية كأنّها مذكّرات يومية تعتمد على مقاربة التاريخ الجزائري المعاصر»[64].

هذه التقنيات غير المألوفة كلّها متعلقة بمعايير جمالية شكلية كسرت أفق التوقع الخاص بالجمهور، من جهة أخرى حملت رواية (عابر سرير) نقدا لاذعا لكثير من المعتقدات و الأفكار النمطية الراسخة في المجتمع، و كأنّ الكاتبة بذلك تستهدف جانبا آخر من أفق الانتظار لدى المتلقي الذي يستقبل الرواية و هو متسلّح بقناعات اجتماعية و دينية و سياسية تتشكل بفضلها ردود فعله اتجاهها.

إنّ مهاجمة الواقع و اختراق الحواجز الاجتماعية و السياسية و الدينية التي يستغرق فيها القارئ تعدّ من أولويات الكتابة الروائية حسب السارد الذي يؤكد أنّ الكاتب عليه أن يحدث بكتاباته انقلابات تمسّ عمق المجتمع فيقول:« في الواقع كنت أحبّ شجاعتها عندما تنازل الطغاة و قطّاع طرق التاريخ و مجازفتها بتهريب ذلك الكم من البارود في كتاب...ذلك أنّ الرواية لم تكن بالنسبة إليها سوى آخر طريق لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسمّيات بريئة»[65]، هذه (الأفكار الخطرة) هي التي تزلزل معتقدات القارئ لأنها تمثل نقدا للأوضاع الحالية.

من الأفكار التي تصدم القارئ نظرة السارد إلى الزواج، هذه المؤسسة الاجتماعية و الدينية في الوقت نفسه، و التي تحظى في ذات القارئ الجزائري باحترام كبير إذ ينظر إليها كرباط مقدّس يلزم الطرفين بالوفاء و يعصمهما من الوقوع في الحرام، كلّ هذا تحوّل في هذه الرواية إلى عبور للسرير ليس أكثر، بل أصبح سجنا باردا يفرض على الأرواح و الأجساد ضدّ رغبتها، فالحياة الزوجية:« فائقة التعقل والبرودة»[66] و يكون جسد الرجل في حضرة زوجته:« أبلها و غبيّا»[67] أمّا الوفاء:« لجسد آخر ما هو إلا خيانة فاضحة لجسدك»[68] إنّها صورة سلبية عن الزواج تصل إلى حدّ اعتباره سببا للتعاسة و اغتيالا للحياة:« في ذلك الزواج اغتيال للحياة... ثمة من يربط سعادته بحقه في أن يجعلك تعيسا بحكم أنّه شريك لحياتك، تشعر أنّ الحياة معه أصبحت موتا لك، و لا بدّ من المواجهة غير الجميلة مع شخص لم يؤذك، لم يخنك، و لكنّه يغتالك ببطء»[69].

و هنا يبدو السارد كأنموذج للروح المتمردة، فلا يحتمل ذلك النفاق مما يدفعه إلى مغادرة عش الزوجية هروبا من الملل و الرتابة، و هذا ما قد لا يتصوّر الكثير من القراء القيام به و لا يجرؤ حتى على التفكير فيه، نظرا لقداسة الزواج و حرمته.

صورة أخرى مخالفة تماما لما ألفه القارئ، تلك التي ترسمها كاتبة الرواية عن الثورة التحريرية الكبرى، فجلّ الأعمال الروائية الجزائرية السابقة قد عوّدت المتلقي على الاحتفاء بها و تمجيدها و الافتخار بها كإنجاز عظيم تمّ بفضل رجال أبطال دافعهم الوحيد حبّ الوطن و وعي سياسي ناضج، لكن السارد في (عابر سرير) ينقل على لسان أحد المجاهدين أنّ الثورة ليست إلا مصادفة من القدر:« ينفّذها الأغبياء و يجني ثمارها السرّاق»[70].

و يتمادى المتكلم في الإدلاء بشهادته فينكر البطولات العظيمة قائلا:« لا وجود إلا للبطولات الصغيرة، البطولات الكبيرة أساطير نختلقها لاحقا»[71]، ما أبعد هذا عمّا تداولته

الروايات السابقة من صورة مثالية، أيريد بكلامه هذا أن يفضح تاريخ الجزائر المغولط؟ أم ليكسر قناعات ترسّخت لدى القارئ منذ الجيل الأوّل للاستقلال؟ ليدفعه إلى التفكير و محاولة إعادة البناء من جديد.

تنتقد الكاتبة كذلك في هذه الرواية الأوضاع التي آل إليها الدين في المجتمع الجزائري بسبب انتشار التطرّف الأعمى من جهة، و الانسلاخ عن جوهر الدين و الاكتفاء بالقشور و المظاهر السطحية من جهة أخرى، فأصبح الدين الذي كان منذ الفتوحات الأولى و على مرّ القرون عمادا لحياة هذه الأمة و مصدر اعتزاز لدى أبنائها، أصبح كلّ هذا لعبة بين يدي الجماعات الإرهابية، و جماعات المستهترين التي تختصر التديّن في بعض المظاهر ليس أكثر.

تسعى الكاتبة أوّلا إلى نفي أيّة علاقة تربط الإرهاب بالدين الإسلامي و مبادئه السمحة و عاداته و تقاليده التي ألفها الجزائريون الذين:« كلّ جمعة كانوا يلتقون في المسجد الوحيد ليصلّوا و يتضرّعوا للإله الوحيد حتى جاءهم القتلة فأفسدوا عليهم وحدانيتهم و قتلوهم باسم ربّ آخر»[72]، هؤلاء القتلة لا دين لهم سوى العنف الذي يستمد شرعيته من فتاوى لا علاقة لها بمصادر الشريعة الإسلامية مثل:« فتوى تبشّر (المجاهدين) بمزيد من الثواب إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدئ من فؤوس و سيوف و سواطير لقطع الرؤوس»[73] و يبقى الضحية الأولى جزائريون عزّل ضحّوا بأرواحهم في ثورة التحرير و تسلب منهم اليوم بسبب التطرف الديني:« لكأنّهم جاهدوا ضدّ فرنسا و دفعوا أكبر ضريبة في قسمة الاستشهاد، فقط لتكون لهم بلدية كتب عليها شعار (من الشعب و إلى الشعب) يرفرف عليها علم جزائري، و تتكفّل بتوفير قبر لجثثهم المنكّل بها بأيد جزائريّة»[74]، إنّها الحقيقة المرعبة التي سادت لسنوات وصفت بالسوداء أرادت الكاتبة أن تفصل بينها و بين تمسّك الجزائريين بدينهم و إخلاصهم لعقيدتهم الربانية.

أمّا النفاق و التديّن المزيّف فهي ظاهرة أخرى شائعة مسكوت عنها، تظهر بجلاء أكبر عند الجالية الجزائرية في المهجر حتى أمكن تسميتها بـ:« تشوّهات المغتربين »[75]الذين يجدون أنفسهم ضائعين بين تنشئة دينية محافظة حملوها معهم، و واقع ماجن يفتح لهم أبواب المتعة المحرمة، فيقعون بين هذا و ذاك كما حدث لـ(خالد) و هو في فرنسا:« أقلي صحنا من النقانق التي اشتريتها قبل يومين من جزّارة (حلال)، فلتناقضاته الغريبة يصرّ الجزائريّ حتى و هو يحتسي نبيذا ألّا يتناول معه إلّا اللحم الحلال»[76].

و ليست هذه الظاهرة مقتصرة على المغتربين فقط، بل صورتها الكاتبة بين المقيمين في الوطن الأم كذلك، حيث أصبح التديّن مجرّد مظاهر خدّاعة يغالط بها البعض و يخفون بها طبيعة مختلفة تماما كاللباس الشرعي و اللحية و غيرهما، و ينقل السارد مثالا عنها على لسان (ناصر) قائلا:« ما كانت لي يوما لحية لأحلقها، أنا أحب قول الإمام عليّ رضي الله عنه (أفضل الزهد إخفاؤه) بعض اللحى عدّة تنكّريّة، كتلك اللحية التي حكمتنا في السبعينيات، أنت حتما تعرف صاحبها فقصّته معروفة لدى رجال جيله الذين يروون أنّه يوم كان شابا تلقّى ضربة بالموسى في أحد مواخير قسنطينة فأخفاها منذ ذلك الحين بلحية غطّت عاره بهيبة»[77].إنّه الواقع المؤسف الذي حلّ فيه النفاق و الرياء محلّ التديّن الحقيقي و لم يعد المظهر عاكسا للجوهر بل غالبا ما يناقضه تماما.

خاتمة:

يمكن من خلال هذا البحث استخلاص مجموعة من النتائج أهمّها:

- تضمن المسافة الجمالية التطوّر للجنس الأدبي و ذلك من خلال هدم القناعات القائمة لدى القارئ و بناء آفاق جديدة تصبح مع الوقت مستهلكة بدورها و يتم التخلي عنها.
- إنّ الرواية الجزائرية رغم حداثة سنّها قد شهدت تحولات عميقة مسّتها شكلا و مضمونا مولّدة فجوة بين الأعمال الأولى و الإصدارات الأخيرة.
- لقد حرصت الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها (عابر سرير) على اختراق أفق توقع القارئ محدثة بذلك مسافة جمالية بينها و بين الأعمال السابقة و محققة لنفسها النجاح.
- إنّ المسافة الجمالية في رواية (عابر سرير) لم تحقق فقط بفضل العنوان و اللغة الشعرية و التداخل بين العالم الروائي و الواقع، بل تجاوزت ذلك إلى استهداف الأوضاع الاجتماعية و السياسية و الثقافية و هدم الكثير من القناعات الراسخة في هذا المجال.
- إنّ وجود مسافة جمالية في هذه الرواية لا يعني أنّ الكاتبة لم تحافظ على امور مألوفة في الرواية الجزائرية منذ نشأتها كبنية النص الروائي و أهم الموضوعات المعالجة فيه.
- إنّ أفق التوقع لدى قرّاء هذه الرواية لن يبقى كما كان قبلها، و توقعاتهم حتما ستتغيّر مما سيجعل استقبالهم للأعمال بعدها مختلفا.

هوامش:

[1] - Hans Robert Jauss : pour une esthétique de la reception , tra : Claude Maillard, éditions Gallimard, Paris, 1978, p 49.

[2] – خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس، ما بين الجمالية و التاريخ، مجلة قراءات، العدد الأوّل، 2009، ص78.

[3] – المرجع نفسه، ص 78.

[4] – روبرت هولب: نظرية التلقي، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، الفصل 11، ج 8، تر: جابر عصفور و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ص 484.

[5] - Nathalie Piegay-gros : le lecteur, édition Flammarion , Paris , 2002, p 54.

[6] – السيد إبراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع، مجلة (علامات في النقد)، مج 8، ج 32، ماي 1999، النادي الثقافي بجدّة، ص169.

[7] – سعيد عمري: الرواية من منظور التلقي، منشورات مشروع ابحث النقدي و نظرية الترجمة، كلية ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009، ص 34.

[8] - Hans Roert Jauss : pour une esthétique de la reception ,op, cit, p 53.

[9] – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، 2001، ص47.

[10] – خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخ، مرجع سابق، ص 78.

[11] – روبرت هولب : نظرية التلقي، مرجع سابق، ص 484.

[12] – المرجع سابق، ص 484.

[13] – فلّاح حسينة:الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009، ص 50.

[14] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، 2003، ص ص 98- 99.

[15] – بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2005، ص7.

[16] – إدريس بودية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 50.

[17] – يعرّف (Philippe Lejeune) عقد القراءة على أنّه ضرب من الترميز الضمني يتم من خلاله و بفضله استقبال الأعمال السابقة و الحالية و تصنيفها من طرف القرّاء.

[18] - S.Mailloux : interpretive conventions :the reader in the study of American fiction , Ithaca: Cornell university press , 1982, pp 127, 139.

[19] – نوال بن صالح: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية و ثورة التحرير: صراع اللغة و الهوية، مجلة: أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، مخبر جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 40.

[20] – أمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية: من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011، ص52.

[21] – علال سنقوقة: المتخيل و السلطة: في علاقة الرواية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف للنشر، ط 1، جوان 2000، ص 35.

[22] – الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط 3، 1981، ص 19.

[23] – أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 101.

[24] – المصدر نفسه، ص 107.

[25] – نفسه، ص 108.

[26] – نفسه، ص 141.

[27] – إبراهيم سعدي: الرواية الجزائرية و الراهن الوطني، الخبر الأسبوعي، ع 4، ديسمبر 1999، ص 14.

[28] أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 29.

[29] – المصدر سابق، ص 31.

[30] – شوقي بزيغ: قراءاتان مختلفتان في رواية الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي الجديدة (عابر سرير): الحياة مجاز و الكتابة الروائية هي الواقع الحقيقي، جريدة الحياة، ع 14583، 2003، ص 16.

[31] – نادية ويدير: اللغة و القارئ النموذجي في رواية ذاكرة الجسد، ص 212.
http://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/6024/1/23.pdf

[32] – فطوس بسام موسى: سيمياء العنوان، منشورات عمّان عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2001، ص 50.

[33] – أمبرتو إيكو: آلية الكتابة السردية، نصوص حول تجربة خاصة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط 1، 2009، اللاذقية، سوريا، ص 21.

[34] – شوقي بزيغ، قراءتان مختلفتان في رواية الكاتبة الجزائرية احلام مستغانمي الجديدة عابر سرير، مرجع سابق، ص 16.

[35] – أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 233.

[36] – المصدر نفسه، ص 47.

[37] – نفسه، ص 87.

[38] – شوقي بزيغ، قراءتان مختلفتان في رواية عابر سرير، مرجع سابق، ص 16.

[39] – نادية ويدير،اللغة و القارئ النموذجي في رواية ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 212.

[39] – عبد السلام صحراوي: الأناقة و الإغراء في لغة مستغانمي.

[40] – أحلام مستغانمي،، مصدر سابق، ص 11.

[41] – المصدر نفسه، ص 22.

[42] – نفسه، ص 42.

[43] – نفسه، ص 110.

[44] – نفسه، ص 171.

[45] – نفسه، ص 191.

[46] – نفسه، ص 199.

[47] – نفسه، ص 213.

[48] – نفسه، ص 84.

[49] – نفسه ، ص 64.

[50] – نفسه، ص 55.

[51] – نفسه، ص 101.

[52] – نفسه، ص 102.

[53] – نفسه، ص 188.

[54] – نفسه، ص 188.

[55] – نفسه، 196.

[56] – نفسه، ص 196.

[57] – نفسه، ص 197.

[58] – شوقي بزيغ، مرجع سابق، ص 16.

[59] – أحلام مستغانمي، مصدر سابق، ص 83

[60] – ينظر : اللغة الشعرية، من هذا البحث، ص 40.

[61] – حطّاب طانية: الرواية الجزائرية و سؤال التجنيس، قراءة في نماذج روائية معاصرة، مجلة فكر و لغة، دورية أكاديمية محكّمة تعنى بالدراسات الفكرية و اللغوية، جامعة مستغانم، 2013، ص 1.

[62] – المرجع نفسه، ص 3.

[63] – نفسه، ص 4.

[64] – نعيمة بن علية: دراسة أسلوبية في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، جامعة الجزائر، 2010، ص 13.

[65] – أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 17.

[66] – المصدر نفسه، ص 46.

[67] – نفسه، ص 46.
[68] – نفسه، ص 89.
[69] – نفسه، ص 179.
[70] – نفسه، ص 108.
[71] – نفسه، ص 107.
[72] – نفسه ، ص 40.
[73] – نفسه، ص 30.
[74] – نفسه ، ص 40.
[75] – نفسه ، ص 126.
[76] – نفسه، ص 269.
[77] – نفسه، ص 134.