الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⵖⵔⵉⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم اللغة والأدب العربـي
التخصص: بلاغة و نقد أدبي

القارئ الضمنيّ في رواية (عابر سرير) لأحلام مستغانمي

إعداد الطالب :
ناصر مرابط

إشراف الدكتور:
أد. أحمد حيدوش

لـجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
1. دة/ آمنة بلعلى.....	أستاذة التعليم العالي	جامعة تيزي وزو.....	رئيسا
2. أد/ أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة البويرة	مشرفا و مقرّرا
3. أد/ سالم سعدون	أستاذ محاضر- أ -.....	جامعة البويرة	عضوا ممتحنا
4. دة/ كريمة بلخامسة.....	أستاذة محاضرة- أ -.....	جامعة بجاية	عضوا ممتحنا
5. دة/ مليكة دحامنية	أستاذة محاضرة - أ-	جامعة البويرة.....	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2016/2015

إهداء

، انجزت هذا العمل تكريما لذكرى أمي و أبي رحمهما الله لهما الجنة.

، أهديه كذلك إلى كل أفراد عائلتي

خاصة زوجتي و ابنتي مريم.

كلمة شكر

الحمد لله وحده ، ء احمده تعالئ ن وفقني إلى إنجاز هذا العمل و إتمامه.

ء اتقدم بجزيل الشكر و خالص الامتنان إ لى إلاستاذ المشرف الذي كان نعم الموجه و الناصح و المرشد طوال فترة إنجاز هذا البحث.

كما اشكر كل اساتذة جامعة البويرة خاصة اساتذتي في السنة إلاولى على توجيهاتهم القيمة.

مـــقـــدّمـــــة

لقد كان حضور القارئ في كلّ النظريات النقدية الحديثة متواضعا جدا إذ أوكلت إليه أدوار هامشية، و لم يكن يحظى بمكانة تجعل منه طرفا مشاركا في إنتاج المعنى حتى ظهرت نظرية اهتمت بشعرية التلقي، و حملت بديلا مفاده أنّ المعنى لم يعد في حوزة الكاتب و لا في حوزة النص فقط بل في نقطة ثالثة هي التفاعل بين النص و القارئ.

هذه النظرية الجديدة التي سعت منذ ستينات القرن الماضي إلى إثبات سلطة القارئ، حتى أضحى مشاركا في صنع للمعنى مشكلا له انطلاقا من تفاعله مع النص، و بنى رائد مدرسة كونستانس الألمانية (ولفجانج آيز) هذه الفكرة انطلاقا من كون العمل الأدبي منحصرا بين قطبين: فنّي و جمالّي، الأول هو نصّ المؤلف و الثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، فموقعه إذن بين النص و القارئ و لا يتحقق إلا بتفاعلهما لذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية الكاتب وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها.

شكّلت هذه الآراء منعرجا حاسما في مسار النقد الأدبي نحو الاهتمام بالقراءة و التلقي و التأويل، أي المعنى الذي ينتجه القارئ عند تلقيه للعمل الأدبي، ولم يكن النقد الجزائري في معزل عن هذه التحولات، فحاول الكثير من النقاد إسقاط مفاهيم نظرية التلقي على الأعمال الأدبية المختلفة.

و من بين كل المفاهيم التي تزخر بها نظرية التلقي وقع اختياري في هذا البحث على مفهوم القارئ الضمني، هذه البنية النصية المفترض وجودها بين سطور الرواية و التي يتم بموجبها تحديد الدور المنوط بالقارئ الحقيقي المستهدف.

أّما الرواية التي اخترتها للدراسة فهي رواية(عابر سرير) للكاتبة الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، التي صدرت سنة 2003 و أكملت بها ثلاثيتها الشهيرة بعد (ذاكرة الجسد)(1993) و (فوضى الحواس)(1997).

تعدّ هذه الروايات الثلاث من الأعمال التي نالت حظّا وافرا من الدراسة، و اعتبرت من أهّم الروايات الجزائرية حتى العربية، فحاول النقاد مقاربتها من زوايا مختلفة متعلقة بلغتها و بأهدافها و بقيمتها في مسيرة الأدب الروائي الجزائري بصورة عامة و الأدب النسوي بصورة خاصة، و صدرت حولها الكثير من الأطروحات الجامعية في مختلف البلدان العربية و الأروبية.

لكن، و بالرغم من كثرة هذه الدراسات النقدية إلّا أنّ جانبا هاّما يكاد يكون مهملا، و هو ما يتعلّق بالتلقي و استقبال الجمهور لهذه الأعمال، فهي قد حققت نجاحا منقطع النظيرمما يحتّم على النقاد التساؤل عن الآليات التي تّم بها هذا التلقي و الاستعدادات التي سمحت بهذا النجاح و الاحتفاء من قبل القارئ، مع الإشارة إلى أنّ بعض البحوث الجامعية قد تطرقت إلى هذا الموضوع بشكل عام فيه تركيز على الجوانب النظرية.

من هنا أردت في هذا البحث مقاربتها من منظور التلقي و بالتحديد انطلاقا من مفهوم القارئ الضمني، ، في محاولة للإجابة على الإشكالية التالية:

أين يتموضع القارئ داخل النسيج السردي لرواية (عابر سرير)؟ و ما هي ملامح هذا القارئ و كفاءاته؟ و كيف أسهم هذا المفهوم المجرّد في تحديد نوعية الاستقبال من قبل القراء الحقيقيين؟

يعود اختياري لهذا الموضوع إلى أسباب مختلفة أهمها النجاح الذي حققته هذه الرواية لدى المتلقي العربي عموما ممّا جعلني أتساءل عن عوامل هذا النجاح و أسبابه، كذلك الثراء المعرفي الذي تتميّز به نظرية التلقي عموما، فمنهجها متميّز و مصطلحاتها كثيرة و حتى أسسها الفلسفية كالظاهراتية و الهيرمينوطيقا تدفع إلى التشويق و الفضول للبحث فيها.

كذلك الأعمال التطبيقية التي تدرس هذا الجانب قليلة، فمعظم الدراسات و البحوث تكتفي بعرض التعريفات و الأسس النظرية للتلقي دون محاولة حقيقية لإسقاطها على الأعمال الروائية، كما أنّ الدراسات السابقة لنظرية التلقي تتناولها بشكل عام مما يجعلها سطحية لأنّ جمالية التلقي متشعبة لا يمكن حصرها في دراسة واحدة.

تكمن أهمية هذا البحث، إذن، في كونه يتناول رواية جزائرية من منظور جديد متميّز متعلّق بالتلقي و هو (القارئ الضمني) خصوصا و أنّ إشكالية القراءة و احتفاء القارئ الجزائري بالرواية يطرح بحدّة إذ تغلب عليه الخيبة و الفتور.

ينظر هذا البحث في الصورة القبلية للمتلقي كما يرسمها المؤلف في النص، و بالتالي في الاستعدادات التي تسلّح بها هذا الأخير لإنجاح التلقي و بناء المعنى من طرف القراء الحقيقيين، فاتحا بذلك باب النقاش حول أهمية القارئ في الرواية الجزائرية و مدى انشغال الروائيين بتصوّره.

كما يمنح بحثنا صورة أقرب للإنسانية للقارئ الضمني الذي لا يتجاوز بنية نصية افتراضية متضمنة في النسيج السردي و ذلك برسم ملامحه المختلفة، و يساعد تشكيل هذه الصورة على تقديم تصوّر للدور المتوقع من القارئ الحقيقي للرواية الجزائرية و الكفاءات التي لا يمكنه أن يستغني عنها ليتلقى هذا النص و يبني من خلاله المعنى.

لقد فرضت علينا طبيعة الموضوع منهجا استقرائيا، هذا الأخير ينطلق من الجزئيات للوصول إلى الكلّيات، فصورة القارئ الضمني بملامحه و كفاءاته و قدراته تبنى من خلال جزئيات السرد و التقنيات المختلفة فيه.

يسمح هذا المنهج بإبراز الصورة بكلّ خصوصياتها، لأنها ليست صورة جاهزة للوصف، فكلّ نص يحمل بين سطوره قارئا متمّيزا عن غيره مختلفا عن ه، و يتأكد هذا التمّيز انطلاقا من تمّيز البنية السردية في حدّ ذاتها، كما سأعتمد على طريقة آيزر في كتابه (فعل القراءة) للبحث عن القارئ و تحديد ملامحه.

من خلال الإشكالية المطروحة و المنهج المتّبع، فإنّ أهداف بحثي هذا تتلخص فيما يلي:

1. ربط الرواية بالقارئ من خلال مفهوم القارئ الضمني.
2. تحديد مواضع القارئ و دلالات حضوره داخل النسيج السردي.
3. رسم صورة للقارئ باعتباره بنية متضّمنة في النص من خلال أفق توقعاته و هويته و قدراته و الّدور الذي أسنده النص إليه.
4. تصوّر القارئ الحقيقي من خلال القارئ الضمنّي، و محاول تطبيق بعض المفاهيم السردية كأفق التوقع و المسافة الجمالية و غيرها من المصطلحات المتعلقة بالقارئ.

و لبلوغ هذه الأهداف وضعت خطة للبحث تقوم على محورين أساسيين هما:

1. إثبات وجود القارئ داخل النسيج السردي للرواية.
2. رسم صورة لهذا القارئ.

انطلاقا من هذين المحورين وضعت خطة تتكّون من مدخل و أربعة فصول و خاتمة.

اخترت للمدخل عنوان (مفاهيم نظرية و مدونة البحث) باعتباره مدخلا نظريا خصصته لتعريف القارئ الضمني و إبراز أهميته و مميزاته كمصطلح نقدي ثم الفرق بينه و بين أنواع القراء الأخرى التي جاءت في سياق نظرية التلقي و بعده تطّرقت إلى الفرق بين المسرود له و القارئ الضمنّي.

جعلت لـلفصل الأّول عنوان (علامات حضور القارئ في النسيج السردي لرواية (عابر سرير) و هو مخصّص لتموضعات القارئ داخل النسيج السردي، أو العلامات الدالة على حضوره، كالخطاب المباشر الموجه إليه و الأسئلة التي تقطع السرد و التي قد يكون مصدرها هذا القارئ نفسه، و كذا الحوار الذي قد ينشأ أحيانا بين السارد و القارئ.

و في الفصل الثاني الذي عنوانه (أفق توقّع القارئ و أفق الرواية) حاولت التوصل إلى مدى استجابة هذه الرواية لانتظار القارئ و توافقها مع الرصيد الذي يمتلكه و ذلك بمقارنة أفقي توقعهما للتوصل إلى المسافة الجمالية، أّما الفصل الثالث فجعلته تحت عنوان (هوية القارئ)، و درست هذه

الهوية التي من جانبين: الهوية الجنسية و الهوية الوطنية، ثم ختمت الفصل بتقنيات مخاطبة القارئ الجزائري في الرواية.

أما الفصل الأخير أي الفصل الرابع فكان عنوانه (دور القارئ و كفاءاته في رواية عابر سرير) و يتناول دور القارئ و الكفاءات التي لن يتمكن من بناء المعنى و تفعيل بنيات النص دونها، و منها الكفاءات اللغوية النصية و أخرى خارج نصية متعلقة بالسياقات التاريخية و الثقافية التي يكون القارئ على دراية تامة بها، و في الأخير التأويل الذي يقوم به القارئ من خلال البياضات المتروكة بين ثنايا النص.

و ختمت البحث بخاتمة جاءت على شكل نتائج توصلت إليها من خلال ما سبق.

و الله ولّي التوفيق

مدخل: مفاهيم نظرية و مدونة البحث.

1. تعريف القارئ الضمنّي.
2. أهمية مفهوم (القارئ الضمنّي).
3. الفرق بين القارئ الضمنّيو أصناف القراء الآخرين.
4. الفرق بين القارئ الضمني و المروي له.
5. تقديم رواية (عابر سرير).

1. تعريف القارئ الضمنّي:

أوّل ما يصادف الدّارس العربي لهذا المفهوم تعدّد الترجمات العربية للمصطلح الإنجليزي الواحد (the implied reader) الذي نقل إلى اللغة الفرنسية (lecteur implicite) أو (lecteur virtuel) حسب ديدييه كوست و جيرالد برنس، فترجم إلى اللغة العربية بالقارئ الضمنّي، أو الافتراضي انطلاقا من المصطلحين الأجنبيين (implicite) و (virtuel).

يعدّ الناقد الألماني وولفغانغ آيزر (Wolfgang Iser) أوّل من وضع هذا المصطلح و حدّد مفهومه في كتابه (فعل القراءة) الذي نشر أوّل مرة في ألمانيا عام 1976، ثم أعاد آيزر نفسه نشر الكتاب باللغة الإنجليزية، و اعتبر (القارئ الضمنّي) ردّا منه على:« مفهوم وايان بوث عن المؤلف الضمنّي و الذي أطلقه في كتابه (بلاغة الخيال) سنة 1961»[1].

لا شكّ أنّ آيزر لم ينطلق في تصوّره لـلقارئ الضمنّي من العدم، بل من تصورات سابقة حاول أصحابها البحث عن ماهية القارئ الذي يتوجب على نظرية التلقي التركيز عليه لوصف عمليتي التأثير و التأويل، فتساءل بدوره:«أيّ نوع من القراء يمكن إدخاله؟»[2]، و بما أنّ:«المفاهيم المختلفة للقراء الحقيقيين و الافتراضيين تترتّب عنها قيود تقّوض حتما قابلية التطبيق العامة للنظريات التي ترتبط بها، إذن، إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسّيها الأعمال الأدبية و التجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلّم بحضور القارئ دون أن نحدّد مسبقا بأيّ حال من الأحوال طبيعته أو وضعيته التاريخية»[3].

يعيب آيزر عل المفاهيم السابقة للقارئ كونها وقعت:«في دائرة الوظائف الجزئية فقد طرح مفهوما يتناسب مع توجهات نظريته و يختلف في نفس الوقت عن أصناف القراء»[4] باعتبارها غير قابلة للتطبيق، فرأى أنه من الضروريّ وضع مفهوم أوسع و أشمل:«يمكن أن نسّميه نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن : القارئ الضمنّي»[5] .

ينطلق آيزر من مسلّمة مفادها أنّ النصوص الأدبية تأخذ حقيقتها من كونها تقرأ، و هذا يعني أنّها تحوي مسبقا بعض شروط التحيين أو التفعيل (Actualisation) التي تسمح لمعناها أن يتجّمع في الذهن المتجاوب للمتلقي، هذه الشروط هي التي تشكل القارئ الضمنّي، فهو:«بنية نصّيه تتوقّع حضور

[1] - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 1992، ص 103.
[2] - وولفغانغ آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني و الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء، 1995، ص 29.
[3] - المرجع نفسه، ص29.
[4] - عبد الناصر حسن و محمد شعبان: نظرية التلقي بين ياوس و آيزر، دار النهضة العربية، 2002، ص 52.
[5] - آيزر، فعل القراءة،مرجع سابق، ص30.

متلق دون أن تحدّده بالضرورة(...) يعنى القارئ الضمنّي شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص»[1].

القارئ الضمنّي عند آيزر:«مجسّد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره»[2] ، يفهم من هذا أنّ القارئ الضمنّي لا يتشكّل انطلاقا من واقع خارجّي تجريبّي، بل من داخل النص ذاته، و هذا ما تعنيه عبارة(بنية نصّية) فالنصّ يتجهّز بآليات تسمح له بالتأثير في المتلقي، و هذا الأخير يسند إليه دائما دور محدّد ليقوم به، هذا الّدور يمكن معرفته بدقّة من خلال مفهوم القارئ الضمنّي.

من هنا:« إنّ مفهوم القارئ الضمنّي بوصفه تعبيرا عن الّدور الذي يقّمه النص ليس بأّي حال من الأحوال تجريدا مستمّدا من قارئ حقيقّي، بل إّنه القّوة الشارطة الكامنة وراء نوع خاص من التوتر الذي ينتجه القارئ الحقيقي عندما يقبل الدور»[3].يعّرف جيرالد برنس (Gérald prince) القارئ الضمنّي على أّنه:«جمهور المؤلّف الضمنّي، و هو مستنتج من السرد بأسره»[4].

أّما (روبرت سي هول) فيرى أنّ:«الاهتمام الأّول لآيزر كان ظاهراتيا»[5]، و بالتالي يمكن تسمية القارئ الضمنّي الذي جاء به :« القارئ الظاهراتي»[6]، و يمكن اعتباره:«طريقة لإلقاء الضوء على وجود القارئ دون الحاجة للتعامل مع القراء التجريبيين أو الحقيقيين و كذلك القّراء المجردين المفترض وجودهم مسبقا»[7].

أّما ديدييه كوست (Didier cost) فيرى أنّ القارئ الافتراضي هو:« ذلك الذي يتحقّق بشكل محتمل، و الذي تتجسّد خصائصه و ملامحه في عملية إنسانية دون أن يكون هذا التجسيد واقعا بالضرورة في سياق تاريخّي»[8].

يبدو القارئ الضمنّي من خلال هذه التعريفات مختلفا عن كلّ ما سبقه من نماذج القّراء، متمّيزا، منفصلا بشكل كلّي عن القارئ الحقيقي و القارئ المجّرد، مزروعا بثبات في ثنايا البنية النصّية، إّنه جزء لا يتجزّأ منه، و يتمثّل في مجموع الشروط و الآليات التي يتسلّح بها النص ليصل إلى ذهن المتلقي، و

---

[1] - آيزر: فعل القراءة، مرجع سابق، ص 30.
[2] - المرجع نفسه، ص30.
[3] - نفسه، ص 33.
[4] - جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 142.
[5] - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال،مرجع سابق، ص 101.
[6] - المرجع نفسه، ص 103.
[7] - نفسه، ص 103.
[8] - Didier cost :Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte litteraire, poétique, revue de théories et d'analyses litteraires , n 41, Seuil, Paris, France , 1980, pp 354, 371.

يسمح له بتفعيله و بناء المعنى، فالنص الأدبي إذن يتوقّع قارئا فيستعدّ له، لكّنه قارئ غير محدّد بأيّ سياق خارجي أو نظرية ما.

و لدراسة القارئ الضمني يتوجّب، إذن، الكشف عن هذه الاستراتيجيات النصّية الموجّهة إلى القارئ، و البحث في الدور الذي يسنده النص الروائي لقارئه بشكل عام و الذي لا يتم تأويل النص بدونه.

2. أهمية مفهوم (القارئ الضمنّي):

إنّ السؤال الذي سأحاول الإجابة عنه هنا هو: ما فائدة دراسة القارئ الضمنّي؟ و فيم تكمن أهمّية استخلاص صورته داخل النسيج السرديّ للرواية؟.

يمكن القول:« إنّ القيمة الأساسية لهذا المفهوم تكمن في أنّه أوقف التدخلات المستمرة في مفهوم القارئ»[1] ، أي أنّه يقدّم صورة صرفة للقارئ، بعيدا عن هيمنة أيّة نظرية أو فكرة أو أنموذج حقيقي تجريبي، بل انطلق من النص في حدّ ذاته بينما ارتبطت المفاهيم السابقة بنماذج حقيقية أو نظريات جزئية.

يسمح مفهوم القارئ الضمنّي بمعرفة الآليات التي مكّنت النص من ولوج ذهن المتلقي الحقيقي و تشكيل المعنى لديه:«فما أثار اهتمام آيزر منذ البداية –عند وضعه لهذا المفهوم- سؤال: كيف و تحت أيّ ظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ»[2] و توصّل إلى أنّ النصّ نفسه هو الذي يجيب على هذا السؤال، و هو بذلك يربط:«مصيره التأويلي بآلية تكوينه ارتباطا لازما، فأن يكّون المرء نصا يعني أن يضع حيّز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر، شأنها في ذلك شأن كل استراتيجية»[3] تسمح بإنجاح التلقي عند هذا (الآخر)، فالقارئ الضمنّي يكشف عن هذه الخطّة التي يحملها النص لمواجهة قارئه الحقيقي.

كذلك يساعد القارئ الضمنّي على تحديد الدور الذي ينتظر النص من القارئ أن يؤدّيه، و بالتالي، فهو يمكّننا من معرفة عوائق التلقي و أسباب خيبة المتلقي، فالقارئ الضمنّي:«نموذج متعال يجعل من الممكن وصف التأثيرات المبنينة للنصوص الأدبية و يعّين دور القارئ من خلال البنية النصّية و الأفعال المبنينة»[4]، و المقصود بالبنية النصّية و الأفعال المبنينة أنّ النصّ يمثّل دائما رؤية منظوريّة للعالم، يركّبها المؤلّف في النص، و قد لا تتوافق مع ما ألفه القّراء المحتملون كلّهم، لهذا يجب:« أن يحدث النّص وجهة نظر يستطيع القارئ أن ينظر فيها إلى الأشياء التي لم تكن بالإمكان أن تبرز، طالما كانت استعداداته الخاصة المألوفة تحدّد توجّهه، و أكثر من هذا، يجب على وجهة النظر هاته أن تكون قادرة على التوفيق بين جميع أنواع القّراء»[5].

إنّ للقارئ الضمنّي وظيفة حيوية تتمثّل في كونه:«يوفّر ربطا بين جميع تحيينات النص التاريخية و الفردّية و يجعلها قابلة للتحليل»[6] لأنّه ينقل دور القارئ، و هذا الأخير يمكن أن ينجز بطرق مختلفة حسب الظروف التاريخية و الفردية للمتلقي، و بالتالي فإنّ دراسة القارئ الضمنّي تشكّل إطارا مرجعيّا يضّم هذه التجاوبات المتغّيرة بتغّير ما يحيط بالمتلقي حين يقوم بتحيين النص و بناء المعنى.

---

[1] - عبد الناصر حسن و محمد شعبان. نظرية التلقي بين ياوس و آيزر، مرجع سابق، ص 53.
[2] - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص 102.
[3] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 67.
[4] - آيزر: فعل القراءة، مرجع سابق، ص 34.
[5] - المرجع نفسه، ص 31.
[6] - آيزر فعل القراءة، مرجع سابق، ص 34.

3. الفرق بين القارئ الضمنّي و أصناف القرّاء الآخرين:

لقد أراد آيزر أن يجعل مفهوم القارئ الضمنّي مختلفا تماما عمّا سبقه، و حاول:«تمييزه عن التصنيفات المتنّوعة و رموز القرّاء التي ظهرت في السنوات الأخيرة في سلوكيات القراءة»[1] و لقد اعتبر المحاولات السابقة له:« رغبة في الإفلات من الأصناف التقليدية للقرّاء لما لها أساس من دور تقليديّ»[2] و أشار إلى بعض هذه الأصناف كـ(القارئ الأعلى) لريفاتير و (القارئ المخبر) لفيش و (القارئ

[1] - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مرجع سابق،ص 103.
[2] - آيزر: فعل القراءة، مرجع سابق، ص 24.

المقصود) لوولف و غيرها، و قدّم عرضا لها ليبرز جوهر كلّ واحد منها و أساسها، ثّم عرض نظرته المختلفة. فيم يختلف القارئ الضمنّي عن أنواع القّراء التي تّم اقتراحها قبله؟.

يعرض آيزر المفاهيم السابقة و ينتقدها كالآتي:[1]

المفهوم	تعريفه	نقد آيزر له
القارئ الأعلى أو (الجامع) Super reader Archi lecteur	هو قارئ يعّين مجموعة مخبرين يلتقون في النقاط الحساسة المحورية للنص، يؤّسون وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة.	هو مفهوم رائز صالح للتأكد من الواقع الأسلوبي.
القارئ المخبر أو (الخبير) Lecteur informé	هو الذي يمتلك مجموعة من الكفاءات و القدرات، و هو ليس مجّردا و لا قارئا حقيقيا يعمل كل ما باستطاعته ليجعل نفسه مخبرا«إنه مفهوم تربوي يهدف بواسطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال إلى تحسين الأخبار»[2]	هو بمثابة مرشد ذاتي يهدف إلى تقوية إخبارية القارئ و كذا كفاءته و ذلك من خلال الملاحظة الذاتية المتعلقة بمتوالية ردود الفعل التي يثيرها النص و هو مرتبط بالنحو التوليدي.
القارئ المقصود أو المستهدف. Lecteur visé	يمثل فكرة القارئ الذي يقصده المؤلف و التي كّونها في ذهنه ضمن محدّداته التاريخية.	يمثل مفهوم إعادة البناء كاشفا عن الاستعدادات التاريخية للجمهور القارئ الذي يقصده المؤلف.

[1] - المرجع نفسه، ص 26-29.

[2] - عبد الرحمن حسن محمد شعبان: نظرية التلقي بين ياوس و آيزر، مرجع سابق، ص 52.

يمكن أن نبرز الاختلافات بين القارئ الضمنّي و هذه الأصناف من القرّاء كالآتي:

المفاهيم الثلاثة السابقة للقرّاء	القارئ الضمنّي
- ترتكز على نظريات محدّدة و تسعى إلى إدخال القارئ فيها كاللسانيات البنيوية و النحو التوليدي و سوسيولوجيا الأدب. - ترتبط دائما بنموذج لقارئ حقيقي واقعي.	- لا يقوم على أيّة نظرية محدّدة بل يسعى إلى تحقيق صورة مستقلة للقارئ. - لا يرتبط بأيّ نموذج حقيقي بل هو بنية نصّية:«لا يمكن بتاتا مطابقته مع أيّ قارئ حقيقي»[1]

إنّ هؤلاء القراء المختلفين:« يظهرون جميعهم و بجلاء، و بقطع النظر عمّا يختلف فيه أحدهم عن الآخر، مبدأ أساسيّا في نظرية الرواية، و هو أنّ المتلقي ينشأ نشوءا موضوعيا في جسد النص نفسه، و سيّان أن يكون صورة مسبقة للقارئ تفرضها الحكاية، أو يكونوا أعوانا نشيطين يساهمون في مجرى القصة، فإنّهم يقومون جميعا على المبدأ الذي يقول بأنّه يوجد في بنية كلّ نصّ دور يقترح على القارئ»[2].

[1] - آيزر: فعل القراءة، مرجع سابق، ص30.

[2] - حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص50.

4. الفرق بين القارئ الضمنّي و المرويّ له:

المرويّ له أو (عليه) و يسّمى كذلك (المسرود له) ترجمة للمصطلح الإنجليزي (narratee) و المصطلح الفرنسي (narrataire)، و لقد ظهر:«باعتبار كونه مصطلحا بنيويا سرديا للمرة الأولى بصورة خاصة في كتابات رولان بارت خلال ستينات القرن الماضي، نظّر له من بعد ذلك جيرار جينات في فرنسا و جيرالد برنس في العالم الأنكلوساكسوني»[1].

يعّرفه جيرالد برنس على أّنه:«الشخص الدي يسرد له، و المتموضع أو المنطبع في السرد، و هناك على الأقل – واحد أو أكثر يجري إبرازه ظاهريا – مسرود له واحد لكلّ سرد، يقع في نفس مستوى الحكي للسارد الذي يوجّه الكلام له أو لها»[2]، أما جيرار جينيت فيعتبره:«واحدا من العناصر التي تكّون الموقف القصصي، و هو يأتي أو يقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه مع الراوي»[3].

---

[1] - حسن سرحان جاسم: القارئ و المروي له، محاولة لفضّ الاشتباك، جريدة الصبح، يومية عامة تصدر عن شبكة الإعلام العراقي، بغداد، 2013/11/27.

[2] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق،ص 142.

[3] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997، ص 268.

المروي له ببساطة:«شخص ما يخاطبه الرواي، و يكون متخيّلا»[1]، فهو يختلف تماما عن القارئ الحقيقي الذي يمسك بالكتاب بين يديه، إنّه عنصر وهميّ:«لا وجود له إلّا في ثنايا الحكاية و هو ليس إلّا حصيلة الإيماءات التي تنشئه»[2]، أي أنّ:«صورة المروي عليه تنشأ قبل كلّ شيء من السرد الموجه إليه»[3].

و يتّم التمييز بين نوعين من أنواع المروي له هما:

أ – المرويّ له الداخلي (الظاهريّ) (الممسرح) (intradiégétique) هو الذي يكون شخصية من شخصيات الحكاية يتماهى معها تماهيا كلّيا.

ب – المرويّ له الخارجي (غير الظاهريّ) (غير الممسرح) (extradiégétique) هو الذي يكون خارج السرد، لا يشارك في الأحداث و لا يلعب دورا في سيرها.

يؤكّد أغلب الدّارسين على صعوبة التمييز بين المروي له – خصوصا الخارجي – و القارئ الضمنّي، و أنّهما يلتقيان في كثير من المواضع حتى يصبح الفصل بينهما أحيانا شبه مستحيل:«فالمسرود له الخارجي ليس شخصية من شخصيات الرواية و لا يتدخّل في أحداثها، إنّه صورة وهمية مجرّدة هي صورة القارئ الذي يتوجّه إليه كلّ نصّ بالضرورة و يفترض وجوده، و عليه نستطيع أن نقول بأنّ المروي له الخارجي يتطابق مع القارئ الضمنّي أو المضمر، إنّه القارئ الضمنّي ذاته»[4].

يعترف جيرالد برنس بالتقارب الكبير بين هذين المفهومين، لكنّه يؤكّد على الاختلاف الحاصل بينهما، و يرفض اعتبارهما واحدا:« فالمسرود له يجب أن يميّز عن القارئ الضمنّي، فالأوّل يشكّل جمهور النص و منطبع كذلك فيه، أما الأخير فيشكّل جمهور المؤلّف الضمنّي، و هو مستنتج من السرد بأسره»[5].

النص ← المسرود له

المؤلّف الضمنّي ← القارئ الضمنّي

[1] - جيرالد برنس: مدخل إلى دراسة المروي له، ضمن: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى البنيوية، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسن ناظم و علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة مصر 1999، ص50.

[2] - حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها، مرجع سابق، ص 39.

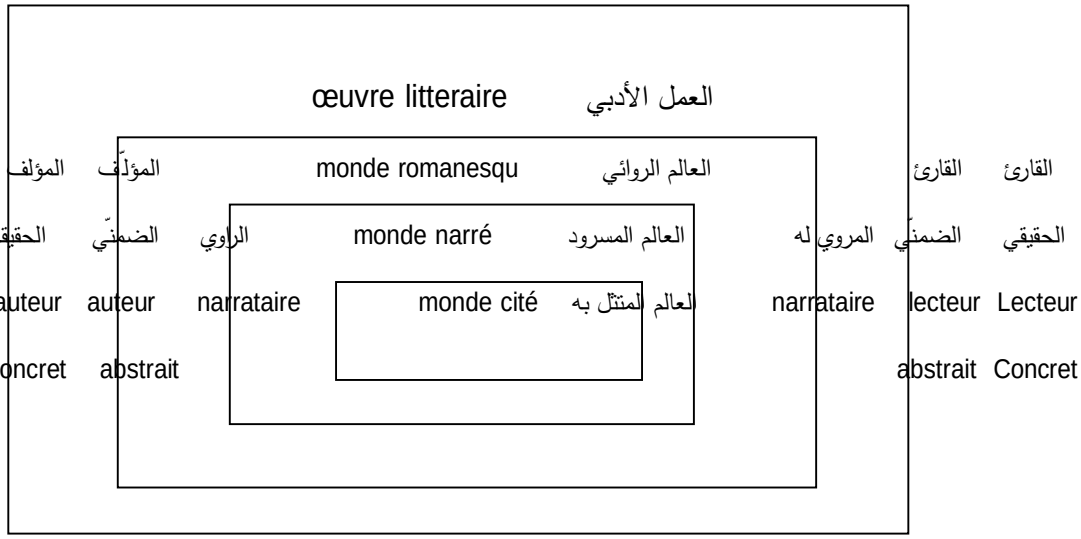
[3] - جيرالد برنس : مدخل إلى دراسة المروي له، مرجع سابق، ص59.

[4] - حسن مصطفى سحلول : مرجع سابق، ص 43.

[5] - جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص 143.

و يرى أنّ:« التمييز بينهما قد يكون إشكاليا، و لكّنه أحيانا أخرى واضح جدا، مثلا في حالة سرد يكون المسرود له واحدا من الشخصيات»[1] فمن الواضح أنّ التداخل بين المصطلحين يزدادا في حالة المروي له الخارجي.

و من الذين حاولوا الفصل بين القارئ الضمني و المروي له، (جاب لينتفلت)(Jaa Lintvelt) في كتابه (مستويات النص السردي) الذي قّدم فيه مخطّطا توضيحيا جمع فيه كل المكونات الفاعلة في العملية السردية و المخطط كالآتي[2]:



يتضّح من هذا الشكل أنّ القارئ الضمنّي و المرويّ له ينتميان إلى عالمين مختلفين تماما، و يقومان بأدوار مختلفة، فالأّول جزء من العمل الأدبي و يتلقّى العالم الروائي الذي ينتجه المؤلّف الضمنّي المتموقع في نفس العالم مثله، بينما ينتمي الثاني إلى العالم الروائي و يتلقى العالم المسرود الذي ينتجه الرواي المتموضع كذلك في نفس المستوى مثله.

[1] - المرجع نفسه، ص 143.

[2] - Jaap Lintvelt : essai de typologie narrative :le point de vue , Paris , corti, 1981 , p 30.

يؤكّد (فانسون جوف) (Vincent Jouve) أنّ «المروي له الخارجي بصفته دورا يقترحه النص على القارئ الحقيقي هو أنموذج القرّاء المفترضين أو الوهميين أو المجرّدين الذي تحاول شتّى النظريات الأدبية أن ترسم ملامحه و أن تبرز صفاته»[1] و هو بكلامه هذا يبين صعوبة الفصل التام و الدقيق بين هذه المصطلحات.

إنّ القارئ الضمني و المروي له تربطهما علاقة جدلية، فهما يتقاربان أحيانا و يتباعدان أخرى، و قد يتطابقان تماما في السياق القصصي، وانطلاقا من هذا ينقسم المروي له إلى ثلاثة أقسام[2]:

المرويّ له الإبعادي: يكون بعيدا عن القارئ الضمني مختلفا عنه، و ذلك عندما يكون المروي له شخصية لها صفات و منزلة اجتماعية محددة، فكلما خصّص الراوي صفات المروي له ابتعد أكثر عن القارئ الضمنّي.

المروي له التقريبي: يقترب قليلا من القارئ الضمنّي عندما يخاطب الراوي مرويا له خارج السرد بصيغة خطاب الحاضر، أو يوجّه هذا الخطاب إلى شخصية مجسدة داخل الحدث بصيغة الحاضر و بأسلوب يوهم فيما إذا كان المروي له شخصية أم قارئا.

المروي له المتماهي (المتطابق): هو الذي يكون وجوده خارج الحكي، يؤدّي وظيفة التلقي دون أن يتم تحديده بشكل من الأشكال، فهو غير مشخّص و يتطابق بذلك تماما مع القارئ الضمنّي.

يمكن القول، إذن، إنّ القارئ الضمنّي يلتقي مع المروي له في كونهما منطبعين داخل النسيج السرديّ للنصّ و في أنّ كليهما تتحدّد صورته بفضل إيماءات و علامات داخل السرد، لكّنهما يختلفان في أنّ المروي له قد يتماهى مع إحدى الشخصيات ليؤديّ دورا في الحكاية و يصبح بذلك داخليا بينما لا يحدث ذلك مع القارئ الضمنّي.

5. تقديم رواية (عابر سرير):

إنّ هذه الرواية ليست سوى سفر في روايتين سابقتين هما :(ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس)، وإقامة في حاضر اسمه (عابر سرير) التي صدرت سنة 2003 لتتّم بها أحلام مستغانمي ثلاثيتها الشهيرة.

تقع هذه الرواية في ثلاثمائة وتسعة عشر صفحة، مقسمة إلى ثمانية فصول، أحداثها تدور حول مصور استعار اسم خالد بن طوبال ليوقّع به مقالاته في وقت أصبح فيه الاعتراف باسمك الحقيقي نوعا من الانتحار، خصوصا إذا كنت صحفيا.

---

[1] - Vincent Jouve : (avant propos) la lecture litteraire , Revue de recherche sur la lecture des textes litteraires , n° 1 , Janvier 1998, p 5.

[2] - إسراء حسن جابر: المروي له و القارئ الضمني، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة النسوية، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، العدد 52، 2007، ص12 – 20.

تبدأ أحداث هذه الرواية بحصول خالد على جائزة أحسن صورة للعام بفرنسا، عن صورة التقطها صدفة في قرية استفاقت لتّوها من ليلة رعب حيث استوقفته المجزرة المريعة وهنا التقط صورته الصفقة والمتمثلة في صورة طفل صغير يسند ظهره إلى جدار كتبت عليه شعارات بدم أهله وبقربه جثة كلب.

في باريس تفتح هذه الرواية أبوابها ، وبالضبط في رواق أقيم فيه معرض جماعي لرسامين جزائريين ، هناك يلتقي خالد بقسنطينة من خلال جسورها التي رسمت بفنّية بارعة في لوحات تبرز موهبة مبدعها مما جعل عاطفة قوية تشده لهذه الّلوحات ولصاحبها ، وهو ما دفعه للتعرف على فرانسواز وهي مشرفة على هذا المعرض هذه الأخيرة التي أصبحت فيما بعد بمثابة الجسر بينه وبين راسم هذه الّلوحات " زيان " ، بل وتمكنت من أن تفتح له عالم رواية سابقة قرأها لكاتبة أحّبها في الماضي فانطلق وراء مصادفات القدر مستمتعا بما تحمله.

أقام (خالد) مع فرنسواز في بيت ذلك الرجل الذي كان مجّرد بطل في رواية، و ذهب لزيارته في المستشفى أين كان يرقد بسبب مرض خبيث، و كانت الزيارة بحجة أّنه صحفي ويريد أن يأخذ بعض أقواله خصوصا تلك المتعلقة بالثورة الجزائرية.

يلتقي الرجلان ليجدا نفسيهما يشتركان في أكثر من جانب، و يتكرر لقاءهما ،لُتكتشف لخالد خبايا جديدة من حياة زيان، خصوصا تلك المتعلقة بالوطن وسياسته وكذا المتعلقة بابن أخيه والأهم المتعلقة بحياة، تلك المرأة التي رسمت مع كلا الرجلين طريقين مختلفين لكن سرعان ما التقيا بدون قصد منهما، هذه المرأة الّتي انتظرها طويلا اليوم تعود برفقة أمها لرؤية أخيها ناصر في باريس ، بعد عودته من ألمانيا لأن لقاءه في الجزائر بات مستحيلا لمنع السلطات الجزائرية له من الدخول إلى التراب الوطني.

في زيارته التالية لزيان في المستشفى يكتشف أّنها كانت هنا قبله، ذلك من خلال باقة ورد و علبة شوكولاطة فاخرة و نسخة من كتاب (توأما نجمة) لبن عّمار مديان، و قبل نهاية الزيارة يقّرر شراء أّول لوحة لزيان أغلاها في المعرض و دفع ثمنها بما تبقّى من مال الجائزة التي حصل عليها.

ينشغل خالد بالتفكير في لقاء حياة بعد أن حصل على الدليل القاطع على وصولها إلى باريس تماما كما أخبره ناصر في منزل مراد، و يترصّدها في المعرض، ليلتقي بها أخيرا لقاء سريعا لكّنه يحصل على لقاء لليلة كاملة قّرر أن يأخذها فيها على منزل زيان لأّن فرنسواز ستكون غائبة، كان يريد أن يضعها وجها لوجه أمام أكاذيبها حول الوجود الحقيقي لشخصياتها الروائية.

و كان اللقاء كما أراده خالد في ذلك البيت الذي يحمل تفاصيل قصة حب أنكرتها صاحبتها، في اليوم الموالي غادرت حياة المنزل بعد أن أهداها خالد فستانا من الموسلين الأسود و بعض حّبات الشوكولاطة التي أهدتها لزيان في المستشفى. و قّرر في مساء ذلك اليوم الذهاب لزيارة زيان في المستشفى حاملا معه بعض المأكولات الجزائرية و هناك تعلمه الممرضة بنبأ وفاته ليتأكد له أّن الاتصال الهاتفي المتكرر أثناء موعده مع حياة لم يكن سوى من المستشفى ليعلموه بسوء حالته.

بعد عودة فرانسواز للبيت يعلمها خالد بوفاة زيان كما يعلمها أّنه سوف يعود إلى قسنطينة رفقة جثمانه لكنّ مشكلة نقل الجثمان شكلت له عائقا خصوصا وأّنه أنفق ما تبقّى من مبلغ تلك الجائزة التي تحصل عليها لشراء الّلوحة.

وفي الأخير لا يجد حلا سوى بيع الّلوحة التي اشتراها، وبثمنها يشتري تذكرة للجثمان ، لأّنه رفض أن يعود زيان بمال مقترض وكأّنه بذلك يهديه سريره الأخير.وفي المطار تودعه حياة وأخوها ناصر.

الفصل الأّول : علامات حضور القارئ داخل النسيج السردي لرواية (عابر سرير).

1. توطئة.

2. الخطاب المباشر الموجه إلى القارئ.

3. أسئلة من القارئ و إليه.

4. إنكار الراوي لمعتقدات القارئ.

5. إشارات خارج نصية.

1. توطئة:

سأبحث في هذا الفصل عن القارئ داخل النص، انطلاقا من اعتباره بنية نصّية، على أساس أنّ هذا المتلقي حاضر داخل النسيج السرديّ، و أنّ هذا الأخير يحمل في طّياته إيماءات و علامات تثبت هذا التواجد الكثيف لقارئه. لذا سينصب عملي على جرد هذه العلامات و الإشارات الضمنية معتمدا على ما جاء به (جيرالد برنس) حول تموضع القارئ داخل النص، فبالرغم من أنّ القارئ الضمني لا يتجلّى كعامل لكنّ هذا لا يلغي وجوده، إذ يؤكّد (جيرار جينات) في هذا المقام:«أنّه يختلط مع المروي له الخارجي الذي يتكّون من علامات و إشارات تمثّله أو تبّينه»[1]، و التي سأستمدها لبحثي هذا من مقال (مقدمة لدراسة المروي له) لجيرالد برنس[2].

يمتاز السرد في رواية (عابر سرير) بكونه مزدوجا، يتناوب على تقديمه راويان مختلفان، أحدهما داخلي (intradiégetique) و الآخر خارجي (extradiegetique)، الراوي المهيمن هو المصّور الشاب بطل الرواية، خالد بن طوبال، يحكي تفاصيل مغامرته العاطفية مع كاتبة رواية (ذاكرة الجسد) و كيف التقى بكل أبطالها في فرنسا ليتحّول من قارئ رواية إلى بطل فيها، و يعّبر عن نفسه بضمير

[1] - Gérard Genette : nouveau discourt du récit , collection poetique, seuil , paris, 1983, p103.

[2] - جيرالد برنس :مقدمة لدراسة المروي له ، مرجع سابق، ص 51 – 76.

المتكلم، فهو راو و شخصية في نفس الوقت:« كان يمكن أن أضيف أنّني مصوّر كبير ما دمت موجودا في باريس لحصولي على جائزة أحسن صورة صحافية يومئذ»[1]، «إن كنت أجلس اليوم لأكتب فلأنها ماتت، بعدما قتلتها عدت لأمثّل تفاصيل الجريمة في كتاب»[2].

أما الراوي الثاني، فليس شخصية من شخصيات الرواية، يأخذ الكلمة من الراوي الرئيسي و يعلّق على كلامه و يخاطبه محوّلا إياه إلى مرويّ عليه، إنّ الكاتبة هنا تأخذ الكلمة من المصوّر الشاب و تمنحها لراو آخر ليكلّمه مستخدما ضمير المخاطب (أنت):« تودّ لو استطعت البكاء، لا لأنّك في بيته، لا لأنّكما معا، لا لأنّها أخيرا جاءت، لا لأنّك تعيس و لا لكونك سعيدا، بل لجمالية البكاء أمام شيء فاتن»[3]« لم تكن تصوّر ما تراه أنت، بل ما تتصوّر أنّ ذلك الطفل رآه حدّ الخرس»[4]«لا وقت لك لتسأل نفسك: من الأهم إذن؟ أنت...أم الصورة التي التقطتها؟ مشغول أنت، مدينة برغبات صاخبة تنتظرك»[5].

هذه الازدواجية في السارد تعني بالضرورة ازدواجية المسرود له، فلكلّ راو مرويّ له يقع في نفس مستوى السرد مثله، فهناك مرويّ له داخلي و آخر خارجي، لكنّ الذي يهمّني في هذا البحث هو المرويّ له الخارجي لأنّه هو الذي يتماهى مع القارئ الضمنيّ و يتطابق معه.

يقسّم جيرالد برنس الأمارات التي تشير إلى المرويّ عليه إلى:«صنفين أساسيين من العلامات، فمن جهة أولى ثمة علامات لا تتضمّن ذكرا للمرويّ عليه، و من جهة أخرى ثمة علامات تحدّده بوصفه مرويّا عليه ممّيزا»[6] و ستمثّل كلّها الدليل الأكبر على حضور القارئ داخل المتن السردي للرواية رغم أنّها:«تثير مشكلات عديدة لدى القارئ الذي يرغب في تصنيفها كيما يصل إلى صورة معيّنة عن المروي عليه أو إلى قراءة معيّنة للنص»[7].

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات anep، الجزائر، ط 2004، الأبيار، الجزائر، ص15.
[2] - المصدر نفسه، ص 21.
[3] - نفسه، ص 9.
[4] - المصدر نفسه، ص 33.
[5] - نفسه، ص 52.
[6] - جيرالد برنس: مدخل إلى دراسة المروي له، مرجع سابق، ص 59.
[7] - المرجع نفسه، 64.

2. الخطاب المباشر الموجه إلى القارئ:

أوّل ما يلاحظ في رواية (عابر سرير) أنّ القارئ لم يذكر بصراحة، فالراوي لا يشير إليه مباشرة و لا يعيّنه:« بكلمات مثل (قارئ) أو (مصغي) و بتعبيرات مثل (عزيزي) أو (صديقي)»[1] فالكاتبة لم تلجأ أبدا إلى مثل هذه التقنيات لتحديد المتلقي أو مخاطبته، كما أنّها لم توظّف أيّة إشارة لتمييزه هذا القارئ كذكر حرفته مثلا أو جنسيته أو مركزه الاجتماعي.

لكن، و في المقابل، تصادفنا علامات أخرى، و هي:«التي يتحدد بها المخاطب عن طريق ضمائر الشخص الثاني»[2] فالراوي يتوجه بالكلام مباشرة إلى المروي عليه بالضمير (أنت) كثيرا في هذه الرواية ليزوّده ببعض التفاصيل حول عالم السرد و الشخصيات، و من أمثلة ذلك:«التضاريس هي التي تختار قدرك عندما في زمن الوحوش البشرية تضعك الجغرافية عند أقدام الجبال و على مشارف الغابات و الأدغال، أنت حتما على مرمى قدر من حتفك»[3]«عليك بلا توقّف أن تخترع حياتك الأخرى المزوّرة إنقاذا إنقاذا لحياتك الحقيقية»[4]«فليس في اللهجة الجزائرية صيغة و لا تعبير بإمكانك أن تتمنى به لأحد عيد ميلاد سعيدا، بينما تفيض هذه اللهجة بمفردات التعازي و المواساة»[5].

كما يقف الرواي أحيانا موقف الحكيم الخبير الذي يحرص على نقل خبرته و خلاصة تجاربه إلى القارئ بخطاب مباشر، فهو كالمعلّم إذ يقول:«اليتم كالعقم يجعلك تغار من حيوان و تطالب الله بحقّ التساوي به ما دمت أحد مخلوقاته»[6]«أثناء هدر عمرك في الوفاء عليك أن تتوقّع أن يغدر بك الجسد و أن تتنكّر لك أعضاؤه، فوفاؤك لجسد آخر ما هو إلا خيانة فاضحة لجسدك»[7]«الناس تحسدك دائما على شيء لا يستحقّ الحسد لأنّ متاعهم هو سقط متاعك، حتى على الغربة يحسدونك»[8]«فأنت لا يمكن أن

---

[1] - جيرالد برنس : مدخل إلى دراسة المروي له، مرجع سابق، ص60.
[2] - المرجع نفسه، ص 61.
[3] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص39.
[4] - المصدر نفسه، ص 178.
[5] - نفسه، ص، 97.
[6] - نفسه، ص 39.
[7] - نفسه، ص 89.
[8] - نفسه، ص 114.

تدرك مدى حبّك لشخص إن لم تتمثّل محنة الغياب و تتأمّل ردود فعلك و أحاسيسك الأولى أمام جثمانه»[1].

هذه العبارات و غيرها كثير اشتملت على ضمير المخاطب الموجّه إلى القارئ، يشرح له فيها معنى اليتم و خطورة الوفاء و كثرة الحسد، و أنّ المحبة نشعر بها فقط عند الفقدان، هذه التعليمات التي استنتجها الراوي من تجاربه الخاصة مع الحب و المنفى و الزواج و الإرهاب.

من الإشارات المباشرة إلى القارئ كذلك استعمال:«صيغ لا شخصية أو ضمير عام، فإنّه غالبا ما يمكن للضمير (نحن) أن يشير إلى المروي عليه»[2]، و يحدث ذلك عندما يكون الموضوع مشتركا بين الراوي و المروي عليه فيجمع الأوّل نفسه مع الثاني تحت ضمير المتكلمين، أو حين يكون شأنا إنسانيا لا يستثنى منه أحد بما في ذلك القارئ، مثل:«الذين نحبّهم نهديهم مخطوطا لا كتابا، حريقا لا رمادا، نهديهم ما لا يساويهم عندنا بأحد»[3]«الصدمة تجعلنا نفقد دائما شيئا متأخرا، شيئا يغرقنا في الصمت»[4]«أيّ علم هذا الذي لم يستطع حتى الآن أن يضع أصوات من نحب في أقراص أو في زجاجة دواء نتناولها سرا عندما نصاب بوعكة عاطفية بدون أن يدري صاحبه كم نحن نحتاجه»[5]«في سعينا إلى حب جديد دوما نتعثّر بجثمان من أحببنا، بمن قتلناهم حتى نستطيع مواصلة الطريق نحو غيرهم لكنّا نحتاج جثمانهم جسرا، و لذا في كلّ عثراتنا العاطفية نقع في المكان نفسه على الصخرة نفسها، و تنهض أجسادنا مخثثة بخدوش تتكأ جراح ارتطامنا بالحب الأوّل»[6].

يبدو القارئ معنّيا بالتجارب الواردة في هذه العبارات، فهي عموميات أو مسلّمات يتقاسمها كلا الطرفين، بل يمرّ بها كلّ الناس، و القارئ كغيره حتما قد خبرها من قبل و يعرف ما يقصده الرواي تماما.

---

[1] - نفسه، ص 224.
[2] - جيرالد برنس: مدخل إلى دراسة المروي له، مرجع سابق، ص61.
[3] - أحلام مستغانمي : عبر سرير، مصدر سابق، ص 24.
[4] - المصدر نفسه، ص 39.
[5] - نفسه، ص 202.
[6] - نفسه، ص 315.

3. أسئلة من القارئ و إليه:

تصادفنا في السرد أسئلة أو شبه أسئلة لا تعود إلى الراوي، و لا إلى شخصية من الشخصيات:«إذن، ينبغي أن تعزى هذه الأسئلة إلى المروي عليه»[1]، فالقارئ هنا يقاطع السرد و يتدخّل للاستفسار عن أمور معّينة، أو لإضاءة جوانب تبدو له مبهمة في النسيج السردي لهذا:«ينبغي لنا – في هذا المقام – أن نلاحظ ما يستثير فضوله و أنواع المشكلات التي يرغب في حلّها»[2] إنّه بتدخّلاته هذه يستعلم عن جوانب لم يتكّفل الراوي بتوضيحها من قبل، و قد يحدث للراوي أن يجيب على السؤال فيجري بينه و بين المتلقي حوار:«لموعدنا هذا كانت تلزمنا مناطق منزوعة الذكريات، مجّردة من مؤامرة الأشياء علينا، بعيدة عن كمين الذاكرة.

فلماذا جئت بها إلى هذا البيت بالذات إذا كنت تخاف أن يتسّرب الحزن إلى قدميها؟»[3]

يتدخّل القارئ في هذا الموقف مستغربا تصّرف الراوي الذي يتناقض مع نفسه، و يطلب منه أن يفسّر ذلك، فيأتيه الجواب معلّلا فعلته:«ذلك أنّ بي شغف إلى قدميها...»[4].

و عندما يصف الراوي الرسام (زيان) يوم زاره أّول مرة في المستشفى يقول:«و كانت له عينان طاعنتان في الإغراء، و نظرة منهكة لرجل أحّبته النساء لفرط ازدرائه للحياة.

كم عمره؟

لا يهّم...»[5]

الراوي في هذا المقطع يصف الرجل بطريقة تدفع القارئ إلى الرغبة في معرفة عمره فيسأل عنه، لكن الراوي يجيبه أنّ الأمر لا يهم تماما.

يحدث كذلك أن تصدر عن القارئ شبه أسئلة و تعليقات يعارض بها رأي الراوي و يخالفه:«لم أكن أصدّق لقائي بزّيان حتى كنت في اليوم التالي أتعّرف على ناصر، أكان في الأمر و ما سيليه من مصادفات أخرى..مصادفة حقّا؟»[6].

هذا السؤال الأخير يبدو كاعتراض صادر عن القارئ الذي لا يصدّق ما قاله الراوي من أنّ ما يحدث له مجّرد صدفة، بل هو نتيجة لتدبيره و تخطيطه المسبق.

و في موضع آخر:« و كنت تظنّ أنّ الحياة تلفقك كتابا، فإذا بكتاب يلفق لك حياة، فأّيهما فيك الأحزن، القارئ الذي انطلت عليه خدعة الرواية؟ أم العاشق الذي انطلت عليه خديعة مؤلفتها؟

---

[1] - جيرالد برنس، مرجع سابق، ص62.
[2] - المرجع نفسه، ص 62.
[3] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 11.
[4] - المصدر نفسه، ص 11.
[5] - نفسه، ص 106.
[6] - نفسه ، ص 117.

و لماذا أنت سعيد إذن؟»[1]

القارئ هنا لا يفهم سبب سعادة الراوي و هو المخدوع في حياته و في قصّة الحب الملفّقة له.

يقوم الراوي من جهته بطرح أسئلة على القارئ يطلب من خلالها أن يدعمه هذا الأخير في آرائه، أو يحاول أن يقنعه بفكرة يدافع عنها، بهذا فإنّ:«بعضا من معرفته و دفاعاته تتكشّف بهذه العملية»[2].

« كيف تردّ عنك أذى القدر عندما تتزامن فاجعتان؟ و هل تستطيع أن تقول أنّك شفيت من عشق تماما من دون أن تضحك أو من دون أن تبكي؟»[3]

هذا سؤال من الراوي إلى المروي عليه، غرضه التعجيز، يريد من خلاله أن يقنعه أنّ الضحك و البكاء متلازمان، و أنّهما السبيل الوحيد لمواجهة اجتماع فاجعتين في حياته، و لا حلّ سواهما.

« عندما حضر النادل ليسألها ماذا تريد، اعتذرت و قالت إنّها تفضّل أن نغادر المقهى، أكانت على عجل كي نختلي؟ أم كانت على قلق متوجّسة شيئا قد أفاجئها به؟»[4].

يجد القارئ نفسه أمام هذه الأسئلة فيحاول الإجابة من عنده و تفسير سلوك حياة و تصرّفها هذا.

في موضوع آخر يقول السارد:«و في المساء، أخلد إلى النوم على سرير ترك عليه بعض رائحته و كثيرا من أرقي، أفكّر طويلا في تلك المرأة نفسها التي منعته منذ سنوات من النوم، أليس الأمر غريبا حقا؟»[5].

كأنّ الراوي بسؤاله هذا ينتظر من القارئ الإجابة بنعم، و التأكيد على أنّ ما يحدث فعلا غريب، فالهدف من هذا السؤال هو طلب الدعم و الموافقة.

تأتي أسئلة الراوي أحيانا لغرض التعبير عن الحيرة ليس أكثر، فهو لا ينتظر جوابا و لا ردّة فعل من القارئ مثل:«في مجرّة الحب، من يدير سير الكواكب؟ من يبعدها و يقرّبها؟ من يبرمج تلاقيها و تصادمها؟، من يطفئ إحداها و يضيء أخرى في سماء حياتنا؟ و هل ينبغي أن يتعثّر المرء بجثمان ليقع في الحب؟»[6].

الراوي هنا لا يسأل قارئه طمعا في جواب شاف، بل ليصوّر حيرته أمام موضوع الحب و مصادفاته الغريبة.

و في حديثه عن مشروع السد الأخضر و الجهود التي بذلت في إنجازه ليتم اليوم إهماله و إحراق أشجاره يقول:«أكان كل ذلك نكتة؟»[7].

إنّه سؤال يعبّر به الراوي عن حسرة شديدة في نفسه، و تفجّع لما آلت إليه الأوضاع.

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق ، ص 83.
[2] - جيرالد برنس: مدخل إلى دراسة المروي له، ص 62.
[3] - أحلام مستغانمي: مصدر سابق، ص 25.
[4] - المصدر نفسه ، ص 204.
[5] -- نفسه، ص 103.
[6] - نفسه، ص 315.
[7] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 41.

4. إنكار الراوي لمعتقدات القارئ:

من علامات حضور القارئ كذلك، تلك المقاطع التي ينكر فيها الراوي معتقدات يتوقّع حصولها لدى القارئ، فيسارع إلى نفيها و كأّنه بذلك يجيب على سؤال محتمل أن يفكّر في طرحه، هذه المقاطع إذن تأتي لـ:«تعارض معتقدات المروي عليه، و تهاجم الوضع الذي يستغرق فيه و تخرس أسئلته»[1].

« هل تستطيع أن تقول إنّك شفيت من عشق تماما من دون أن تضحك أو من دون أن تبكي؟ ليس البكاء شأنا نسائيا»[2].

يبدو الراوي هنا و كأّنه يتوقع انتقاد القارئ لفكرة البكاء هذه، و أّنه حتما سيعتبرها لا تليق بالرجل، فيسارع إلى نفي هذا التوّهم لديه مؤكدا أن البكاء ليس للنساء فقط.

«وقفت أسلّم عليها واضعا قبلتين على خدّيها دون تفكير...فباريس تجيز لك سرقة القبل»[3].

يردّ الراوي هنا على القارئ الذي قد يستهجن تصرّفه عندما التقى بحياة، و يعتبره أمرا ممنوعا أو محرّما، فيؤكد أنّ المكان يبيح ذلك و يجعله أمرا م سموحا، فكأّنه يبّرر فعلته و يزيل الشبهة التي تصوّرها المتلقي.

«سألتني بنبرة ما قبل البكاء و هي تلتصق بي: أما عدت تحّبني؟...أم أنت تفكّر فيها؟ لم أجب»[4].

يتوقّع القارئ أنّ الراوي قد سارع إلى الإجابة نظرا إلى شاعرية الموقف، و أهمية السؤال الذي طرح عليه من امرأ ة يحّبها كل ذلك القدر، لكنّ هذا الراوي يقطع أفكار قارئه ليفاجئه أنه ببساطة لم يجب.

في موضع آخر يتحدّث الراوي عن صديقه (مراد) معدّدا سلبياته متذّمرا من سلوكاته الفوضوية، ثّم يقول بعد ذلك:«في الواقع كنت أحبّ مراد»[5] فالقارئ يستنتج من كلامه الأّول أّنه لا يحبّ مراد، فالراوي توقّع ذلك و سارع إلى استدراكه مؤكدا حّبه لصديقه رغم كلّ شيء.

5. إشارات خارج نصّية (extra - textuelles):

هي تلك الفقرات التي تشير إلى نصّ آخر خارج المتن السرديّ، فالراوي هنا يحيل قارئه:«إلى تجربة تتجاوز حدود النص الأصلي، معروفة لدى الراوي و المروي عليه»[6] كأّنه بذلك يشارك القارئ تلك الفكرة التي يضّمنها، و يعلم أّنه قد سمع بها من قبل أو عاشها كتجربة شخصية.

و لعلّ هذه العلامة بالذات من أقوى علامات القارئ حضورا في رواية (عابر سرير)، و يرجع ذلك إلى كونها جزء من ثلاثية، فلابّد إذن أن ترتبط بالروايتين السابقتين لها، و من هنا يشير الراوي كثيرا إلى (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) مفترضا أنّ القارئ ملّم بهما:« يا إلهي أنت كاترين أليس كذلك؟ قرأت

---

[1] - جيرالد برنس: مدخل إلى دراسة المروي له، مرجع سابق، ص 62.
[2] - أحلام مستغانمي، مصدر سابق، ص 25.
[3] - المصدر نفسه، ص 203.
[4] - نفسه، ص 225.
[5] - نفسه، ص 66.
[6] - جيرالد برنس: مدخل إلى دراسة المروي له، مرجع سابق، ص 62.

هذا في تلك الرواية، لكّني كنت منذهلا أما اكتشافاتي الصغيرة المتتالية، أنتظر أن أرى إلى أيّ حدّ ستتمادى الحياة في معابثتي، في قصة مجنونة يحمل أبطال الروايات فيها أسماءهم الحقيقية في الحياة بينما يحمل أناس الحياة مثلي أسماء أبطالهم المفضلين الروايات»[1].

إنّ القارئ لا بدّ له أن يكون ملّما برواية (ذاكرة الجسد) ليعرف الأبطال الذين يذكرهم الراوي في هذا المقطع و ليفهم علاقة هذا الأخير بهذه الرواية.

«استنادا إلى رواية تلك الكاتبة التي لا تصدّق إلا في الروايات، بإمكاني أن أكون واثقا على الأقل من أنهما وقفا هنا ذات مطر... كما اليوم و أنّه قبّلها طويلا هنا على مرأى من الجسر بعد أن قرأ عليها شيئا من قصيدة السياب»[2].

كذلك يذكّر الراوي قارئه في هذا المقطع بأحداث مختلفة من رواية (ذاكرة الجسد) دون أن يذكر العنوان مسلما أنّ المتلقي يعرفها مسبقا و أنها تشكل تجربة سابقة لديه يستطيع أن يستحضرها بسهولة و يربطها مع أحداث الرواية الجديدة.

«...و أقع فجأة بين حاجاته على نسخة من كتاب (فوضى الحواس) تبدو منهكة لفرط تداولها، نسخة بدون إهداء، من الأرجح أن يكون اشتراها...يدفع 140 فرنكا كي يعرف ما أخبارها مطاردا خياناتها بين السطور»[3].

إنّ جهل القارئ لروايتي (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) يجعل من العسير عليه فهم هذه الإشارات، فالتعالق كبير بين هذه الأعمال الثلاثة :«فمن (ذاكرة الجسد) ولدت (فوضى الحواس) و من كليهما ولدت أحداث (عابر سرير)»[4] و الراوي يخاطب قارئا يفترض أنّه قرأها مسبقا.

بالإضافة إلى هاتين الروايتين، يقاسم الراوي قارئه تجارب خارج نصية متنوعة منها ما هو جزائري و البعض الآخر عربي و منها الأجنبي الفرنسي و الانجليزي فالكاتبة قدّمت في هذه الرواية :«حشدا معتبرا للنصوص المقتبسة التي ساهمت في إثراء و تأثيث النص السردي و ذلك بغية تفجير الحكي و الثروة اللغوية الواصفة و التي تعدّ من الخواص المميزة لكتابة المرأة»[5].

من الروايات الجزائرية المذكورة في هذه الرواية نذكر (رصيف الأزهار لم يعد يجيب) للكاتب الروائي مالك حدّاد، فأثناء زيارة السارد للرسام زّيان في المستشفى يسأله هذا الأخير:« أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد (رصيف الأزهار لم يعد يجيب)؟»[6] بهذا السؤال يربط بين حالته و بين هذه الشخصية باعتبارهما ضحيتين لحب قوبل بالخيانة فدفعا حياتيهما ثمنا لوفائهما للمحبوب، و

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 64.

[2] - المصدر نفسه، ص 101.

[3] - نفسه، ص 246.

[4] - وهاب خالد: الرواية النسوية الجزائرية و خرق الأفق، أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية شاملة www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98a=37913

[5] - وهاب خالد: الرواية النسوية الجزائرية و خرق الأفق، مرجع سابق.

[6] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 149.

يقتبس مرة أخرى من كلام (مالك حداد) في أواخر الرواية:« في محطّات السفر و المطارات، مكّوات الصوت تقول (على السادة المسافرين التوجه إلى...) ذلك لأنّ السيدات لا يغادرن أبدا»[1].

يبدو السارد كذلك متأثرا بالكاتب الجزائري الكبير (كاتب ياسين) من خلال قصة حياته و خصوصا بالشخصية الروائية (نجمة)

تصادفنا في ثنايا الرواية كذلك إشارات إلى أعمال و كتّاب عرب مثل مسرحية (مجنون ليلى) للشاعر المصري (أحمد شوقي):« ربّت على طريقة أحمد شوقي في (قيس و ليلى): ويلك.. أجئت تطلب نارا... أم تشعل البيت نارا؟»[2]، كذلك قصيدة للشاعر الفلسطيني الكبير (محمود درويش):

« ثم أردف بتهكّم وحده يتقنه:

- حتى و إن سقطت ذراعي حاذر أن تلتقطها

- أنت تعاكس قصيدة محمود درويش: سقطت ذراعي فالتقطها و سقطت جنبك فالتقطني.

قاطعني مواصلا:

- و اضرب عدّوك بي..

- أتعرفها؟

ردّ مبتسما:

- أعرفها كم أعرفها..»[3]

أما الإحالات إلى الأعمال و النصوص الغربية فهي كثيرة و متنوعة بين فرنسية و إنجليزية و يونانية، و أكثرها حضورا لبورخيس* (ص: 112، 281،71...) و شخصية زوربا اليوناني* (ص: 92، 176، 223، 234،...) و مقولات لبروست*(ص: 72، 220) و برنارد شو* (ص: 307) و غيرهم.

كل هذه الإحالات تتجاوز النص الروائي و تحمل القارئ إلى فضاءات خارجية يفترض أنّه على اطّلاع عليها، ذلك ليتمكّن من ربطها بسياق الرواية التي يقرؤها و يفهم دورها فيه.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 296.

[2] - نفسه، ص 199.

[3] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 169.

* خورخي لويس بورخيس (Gorge luis Borges) كاتب و ناقد أرجنتيني (1899/ 1986) من أعماله (المرايا و المتاهات) (كتاب الرمل).

* زوربا بطل رواية للكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكيس بعنوان (زوربا اليوناني)، عرف زوربا بحبه للحياة و تفاؤله و رقصته المشهورة، و كان أميا يؤمن أنّ الحياة هي خير معلّم للإنسان.

*مارسيل بروست: روائي فرنسي عاش في أواخر القرن 19 و اوائل القرن العشرين في باريس، من أبرز أعماله (البحث عن الزمن المفقود).

* جورج برنارد شو:مؤلّف إيرلندي شهير (1950/1856)بدأ في النقد الأدبي و الموسيقى ثم انتقل إلى المسرح و ألّف ما يزيد عن ستّين مسرحية، تحصّل على جائزة نوبل للآداب عام 1925.

نخلص من عرض هذه الأمارات المختلفة إلى القول إنّ القارئ حاضر فعلا داخل المتن الروائي، و أنّه يسجّل حضوره هذا بطرق متنّوعة، بعضها بصورة مباشرة، و أخرى بشكل غير مباشر ، كما تثبت أنّ الراوي لا مناص له من إشراك المتلقي و إن حاول تفادي التعابير المباشرة التي تتحدّث عنه.

الفصل الثاني: أفق توقّع القارئ و أفق توقّع الرواية.

1.مفهوم أفق التوقّع.

2. تقنيات روائية مألوفة.

3. قطيعة مع التقنيات الروائية المألوفة.

4. المسافة الجمالية.

ينصبّ اهتمامي في هذا الفصل على واحد من المفاهيم الإجرائية الأساسية لنظرية التلقي الألمانية، و هو مفهوم (أفق التوقع) الذي يعود الفضل في تحديده إلى هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) و قبل أن أدرس هذا الجانب في رواية (عابر سرير)، لا بدّ أولا من تعريف موجز لمصطلحي (أفق التوقع) و (المسافة الجمالية).

1. مفهوم أفق التوقع و المسافة الجمالية:

يسّمى 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 معرفّي أو خبراتّي و لا يكون في صحراء من المعاني»[3] بل تمّوه خبرات سابقة للقارئ اكتسبها من تعامله مع نصوص سابقة شكّلت عنده مرجعيات: « أو نظاما عقلّيا 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 تعّود 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 مجّرد توقعات قديمة تنبعث من جديد»[6]، أي أنّ العمل الجديد قد يخّيب الأفق السائد لدى القارئ أو يؤكّده، و:« ينجم عن التخييب حدوث مسافة

---

[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.

جمالية (l'écart esthétique) فاصلة بين أفق الانتظار السائد و بين الأفق المستحدث في العمل الجديد و هذا ما يدفع الجمهور المعاصر لمثل هذا العمل إلى القيام بردود فعل مختلفة مثل استنكار العمل و رفضه أو الاعتراف بنجاحه المفاجئ و الإعجاب به أو فهمه على نحو تدريجي و متأخّر»[1] 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»[2] لأنّه بذلك يدفع بالأدب نحو التطّور عبر التاريخ، فلحظات الخيبة:« تؤدّي دورا رئيسيا في هذا التأسيس التاريخي حيث تعدّ تأسيسا لأفق جديد و هكذا يتّم التطّور في الفنّ عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة و تأسيس آفاق جديدة»[3]، هذه الأخيرة تقلب القواعد و قد تؤدّي إلى رفض الجمهور للعمل و عدم فهمه قبل أن يتقّبله تدريجيا ويتشكّل لديه أفق جديد يجعله يرفض ما سبق و أن تعّود 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، لكّنه أيضا تاريخ للقراء المتعاقبين عبر الزمن بدراسة آفاق التوقعات لديهم، بالإضافة إلى ذلك:« حاول ياوس أن يرسم صورة مشروطة للقارئ أو المتلقي الذي يواجه العمل الأدبي، صورة تتّم عن دراية و كفاية معرفية هي نتاج خبرات هذا القارئ و حدود مراسه في التعامل مع الشكل الأدبي الذي ينتمي إليه العمل»[4]، لذا فدراسة أفق التوقع و المسافة الجمالية تسهم في إبراز الصورة التي يحملها العمل عن قارئه و مدى توافقها مع صورة القارئ الحقيقي الواقعي.

سأقّسم العمل في هذا الفصل إلى ثلاثة عناصر، بدءا بالتقنيات الروائية المألوفة في رواية (عابر سرير) و هي ا لسمات التي لم تخرج بها الكاتبة عّما ألفه القارئ، ثّم أنتقل إلى البحث عن التقنيات الروائية الجديدة التي تخرق توقعات القارئ و تصدمه، لأتوصّل في الأخير إلى خلاصة حول المسافة الجمالية بين هذه و تلك.

---

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

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

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

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

2. تقنيات روائية مألوفة:

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»[1]، 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»[2] 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»[3] 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»[4].

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)[5] 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

---

[1] - فلاح حسينة:الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009، ص 50.

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

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

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

[5] - 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.
ينظر:Philippe lejeune : le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975, p 311

التبادلات اللغوية و مراقبة أكثر صرامة في فكّ شيفرات النص مقلّلة بذلك من الشكوك و الظنون»[1]، معنى هذا أنّ قارئ (عابر سرير) سيتقّبلها على أنها رواية و يصنّفها و يؤّولها كما تعّود 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 أّول عامل يقوم عليه أفق التوقع.

و من مميزات الرواية التي حافظت عليها الكاتبة التقسيم إلى فصول حسب تطّور 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 أّية عتبة أو تمهيد.

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:

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»[2] 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»[3] لكنّ الاهتمام بها موجود يتجلى في روايات كثيرة جعلت مضمونها:« خاضعا لأفكار الواقع في تجلياته الثورية»[4] فهذا الطاهر وطّار يقول في مقّدمة روايته (اللاز):« لست مؤّرخا و لا يعني أبدا أّني أقدمت على عمل يمتّ بصلة كبيرة إلى التاريخ رغم أنّ بعض

---

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

[2] - 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.

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

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

الأحداث وقعت أو وقع ما يشبهها، إنّني قصّاصا وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا»[1].

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 مكّبلة»[2].

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؟»[3] لكنّ الرد يأتي صادما بالحقيقة المرّة التي تهدم قناعات جيل كامل حيث يقول (زيان):« أنت تلاحق ذاكرة مضللة، لا وجود ألا للبطولات الصغيرة، البطولات الكبيرة أساطير نختلقها لاحقا»[4].

يواصل المجاهد (زيان) سرد 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 السّراق...»[5]. 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»[6].

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.

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 امتّدت تأثيراتها إلى كلّ المجالات بما فيها النتاج الأدبي، و لعلّ الرواية من أكثر الفنون تأثّرا لشدّة ارتباطها بتصوير الواقع منذ نشأتها.

---

[1] - الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط 3، 1981، ص 19.
[2] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 101.
[3] - المصدر نفسه، ص 107.
[4] - نفسه، ص107.
[5] - نفسه، ص 108.
[6] - نفسه، ص 141.

لا شكّ:« أنّ الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، و قد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها و لا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها و وحشيتها، و عندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة، لكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي و أرقهم الليلي لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله، بل إنّ ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصّل منها»[1].

و من هنا:«فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب كان مدار الأعمال الروائية التسعينية»[2] 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»[3] و قد خاض في رواية الأزمة 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»[4] « ها هو الموت ممدّد أمامك على مدّ البصر أيها المصوّر ...قم فصوّر ! ثّم 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»[5].

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.

لقد أغرق الإرهاب الجزائريين في دوامة من الحيرة و الضياع:« كانت ظاهرة الحواجز المزيفة قد عمّت و انتشرت و أصبحت مشابهة تماما لحواجز رجال الأمن الحقيقيين الذين سطا الإرهابيون على بزّاتهم العسكرية و أسلحتهم، مما أوقع الناس في بلبلة و حيرة»[6]

---

[1] - مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد 1، 2002، ص 304.
[2] - إبراهيم سعدي: الرواية الجزائرية و الراهن الوطني، الخبر الأسبوعي، ع 4، ديسمبر 1999، ص 14.
[3] - شادية بن يحي: الرواية الجزائرية و متغيرات الواقع.
www.diwanalarab.com/spip.php?article37074
[4] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 29.
[5] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 31.
[6] - المصدر نفسه، ص 37.

إنّ السارد لم يكتف بنقل جرائم الإرهاب فحسب، بل وصف معاناة الناس من ويلاته و كيف أنه قلب حياتهم رأسا على عقب، كلّ هذا في نبرة يغلب عليها الأسف و الحزن و الحسرة.

نخلص مما سبق إلى أنّ الكاتبة قد أخضعت روايتها لتوقعات القارئ و وافقت ما كان ينتظره منها من حيث الجنس الأدبي و الموضوعات التي ألفها في هذا الجنس، فلا جديد في شكلها الروائي و لا في أغلب القضايا التي تطرقت إليها.

3. قطيعة مع التقنيات الروائية المألوفة:

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»[1]، 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.

العنوان:

إنّ العنوان:« عندما يكون مكتوبا بلغة شعرية فإنّه يخترق أفق انتظار القارئ»[2] 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»[3] 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»[4] لذلك يرى إيكو أنّ الكاتب:« عند اختياره للعنوان يجب ان يكون لئيما بشكل نزيه»[5].

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.

---

[1] - 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.

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

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

[4] - رحيم عبد القادر: وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري.
http://www.adablabo.net/rahim.htm

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

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 أسّرة عابرة»[1] 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»[2] 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»[3] و يعّمم 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»[4].

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.

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»[5] و« يعدّ التوظيف المكثّف للّغة الشعرية في الخطاب الروائي مظهرا من مظاهر الحداثة في الرواية الجزائرية، حيث لاحظ النقاد أنّ لغة الخطاب الروائي الجزائري

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

[2] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 233.

[3] - المصدر نفسه، ص 47.

[4] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 87.

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

المابعد حداثي تنزاح عن تقريرية لغة الرواية التقليدية و بساطتها إلى لغة إيحائية مليئة بالمجازات و الاستعارات»[1] .

إنّ:« عناية الكاتبة بلغتها الروائية يفوق كلّ توقّع حتى يخّيل للقارئ أنّ لغة الخطاب الروائي هي موضوع النص ذاته»[2] 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 لتصّف شعرا.

إنّ القارئ لهذه الرواية يقف منبهرا أمام الكثير من العبارات المجازية و الاستعارات التي تبتعد كثيرا عّما 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 مجّردة من مؤامرة الأشياء علينا بعيدة عن كمين الذاكرة»[3]

« نخترع لهم وفاة داهمة بسكتة قلمية مباغتة كحادث سير »[4]

« لم نعد على مشارف الصحراء بل أصبحت الصحراء فينا، إنه التصّحر العاطفي»[5]

« منذ زمن بعيد و أنا أعاني من نقص في كريات الضحك»[6]

« أتوقع أن يكون استأصل الزائدة العاطفية»[7]

« أطالب باللجوء العاطفي إلى جسدك»[8]

« سيدتى يا حمالة الكذب، لا يمكننا إنقاذ النار إلا بمزيد من الحطب»[9]

«وجودك في محمية عاطفية خارج خارطة الخوف العربية»[10]

يستحضر القارئ هنا أشياء مألوفة لديه كالسكتة القلبية و كريات الدم و التصحر و الزائدة الدودية و اللجوء السياسي و حّمالة الحطب و المحمية الطبيعية، و يحاول ربطها بالسياقات المجازية لهذه العبارات فيسأل نفسه كيف تتحّول 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

---

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

[2] - عبد السلام صحراوي: الأناقة و الإغراء في لغة مستغانمي.
http://www.arabworldbooks.com/readers2005/articles/language.com

[3] - أحلام مستغانمي،، مصدر سابق، ص 11.

[4] - المصدر نفسه، ص 22.

[5] - نفسه، ص 42.

[6] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 110.

[7] - المصدر نفسه، ص 171.

[8] - نفسه، ص 191.

[9] - نفسه، ص 199.

[10] - نفسه، ص 213.

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.

«امرأة أقيس اهتزازاتها بمعيار ريختر الشبقي، أعرف الطبقات السفلية لشهواتها، أعرف في أيّ عصر تراكمت حفريات رغباتها و في أيّ زمن جيولوجي استدار حزام زلازلها و على أيّ عمق تكمن مياه أنوثتها الجوفية»[1]

يصف السارد في هذه الفقرة معرفته بـ(حياة) مستعيرا من الجيولوجيا، كلّ هذا جوابا على سؤال من بائعة الملابس حول قياس الثوب الذي يريد شراءه.

و عندما يسكن 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 علّو هوى ذلك الحبّ؟ في أيّ مكان بالذّات؟ في أيّة غرفة تبعثرت شظايا المحبّين؟ و هل نجا من تلك الكارثة العشقية غير ذلك الكتاب؟»[2]

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 مشّيها نهاية علاقة الحبّ تلك بسقوط طائرة فتحولت من كارثة جوية إلى كارثة عشقية.

من الفقرات المجازية كذلك، وصفه لصباح جميل استيقظ فيه و مزاجه رائق:« قرّرت أن أذيب الفرحة في فنجان قهوة، أن أبدأ النهار بإقامة علاقة جميلة و كسولة مع الحياة، أن أفكّ ربطة عنق الوقت و أترك قميصي مفتوحا لرياح المصادفة»[3]

إنّ الأمور التي ينقلها هنا مجرّد عادات يومية مألوفة، لكّنه عبّر عنها بطريقة مجازية تصوّر شعوره ذلك الصباح بدقّة و عمق، و تجعله يبدو فعلا سعيدا و مرتاحا و بدون مشاريع محددة.

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 السّم) (الدورة الدموية للكرة الأرضية) و غيرها كثير تفرض على القارئ نمطا من القراءة المتأنية لفكّها.

تداخل الواقع مع عالم الرواية:

---

[1] - نفسه، ص 14.

[2] - نفسه، ص 84.

[3] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق ، ص 152.

إنّ الحدود بين الواقع و المتخيّل الروائي تبدو 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 روايتها 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:

« لكّني 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»[1]

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»[2]

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»[3] 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»[4].

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 64.
[2] - أحلام مستغانمي: عبار سرير، مصدر سابق، ص 55.
[3] - المصدر نفسه، ص 101.
[4] - نفسه، ص 102.

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»[1] تقتل أبطالها متى شاءت لأنّ – و حسب اعتقادها – بعض:« الروائيين يموتون على يد أبطالهم لأنّهم ما توقّعوا قدرة كائن حبري على القتل»[2]

إنها تقيم علاقات غير عادية مع شخصيات تنكر وجودها في الحقيقة، و هذا – حسب السارد - ليس سوى:« توثيق لجرائمها العشقية»[3] فأراد أن يغتنم فرصة فضحها:« ذلك أنّها ما توقّعت أن يكون لقارئ يوما قدر الإقامة في الغرف السرية لكتاباتها»[4] 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»[5].

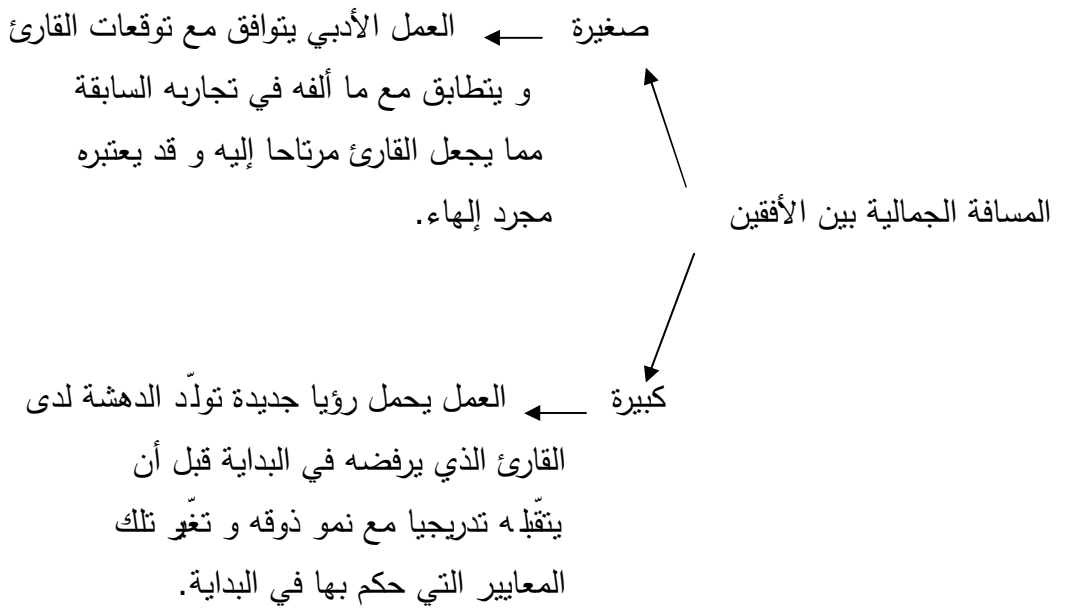
من هنا يمكن القول إنّ عقدة هذه الرواية أساسها التشابك المراوغ بين الكتابة و الحياة، إنّ (عابر سرير) تتحوّل:« برمّتها إلى نوع من رقّاص الساعة الذي يتأرجح بين أبطال الرواية و أبطال الحياة و تتبادل الشخصيات أماكنها في حال من الفانتازيا الغريبة و المحيّرة»[6] التي يلخّصها السارد بقوله:« تظنّ أنّ الحياة تلفّقك كتابا، فإذا بكتاب يلفّق لك حياة»[7].

4. المسافة الجمالية في رواية (عابر سرير):

تنتج المسافة الجمالية 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 يخّيب النص التوقعات، فإنّه يقترب من أن يكون نصّا عاديا مألوفا، أّما إذا تجاوز أفق التوقعات فإنّه يكون عملا من أعمال الفنّ الراقي»[8].

---

[1] - نفسه، ص 188.
[2] - نفسه، ص 188.
[3] - نفسه، ص 196.
[4] - نفسه، ص 196.
[5] - نفسه، ص 197.
[6] - شوقي بزيغ: مرجع سابق، ص 16.
[7] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 83.
[8] - روبرت هولب : نظرية التلقي، مرجع سابق، ص 484.



يساعد هذا الطرح الإبستيمولوجي لتخييب الانتظار على تحديد وظيفة الأدب في الحياة الاجتماعية، كما يرى ياوس، فهو لا يخّيب أفق انتظار قرّائه أو يقطع صلته به باستعمال شكل جمالي غير مطروق من قبل فقط، بل يثير أيضا أسئلة مخّية 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[1].

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.

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[2] – في هذه الرواية أقرب إلى لغة الشعر منه إلى لغة الرواية التي كتبت 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

[1] - ينظر: سعيد عمري: الرواية من منظور التلقي، مرجع سابق، ص 33.
[2] - ينظر : اللغة الشعرية، من هذا البحث، ص 40.

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 أهّم 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»[1] 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 المكّون الروائي و المكّون 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»[2]. 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؟»[3].

الجديد كذلك في رواية (عابر سرير) أنّها رغم كونها الجزء الأخير من الثلاثية لكّنها 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 تتطّور في تسلسل تصاعديّ نحو التأزم الذي يبدأ في الانحدار تدريجيا على النحو الذي ألفناه في الرواية التقليدية حتى أنّا لا نشعر بوجود العقدة إذ تبد و الثلاثية كأنّها مذكّرات يومية تعتمد على مقاربة التاريخ الجزائري المعاصر»[4].

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

---

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

[2] - المرجع نفسه، ص 3.

[3] - نفسه، ص 4.

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

لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسمّيات بريئة»[1]، 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»[2] و يكون جسد الرجل في حضرة زوجته:« أبلها و غبّيا»[3] أمّا الوفاء:« لجسد آخر ما هو إلا خيانة فاضحة لجسدك»[4] 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»[5].

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 يجرأ 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:«ينفذّها الأغبياء و يجني ثمارها السّراق».[6]

و يتمادى المتكلم في الإدلاء بشهادته فينكر البطولات العظيمة قائلا:« لا وجود إلا للبطولات الصغيرة، البطولات الكبيرة أساطير نختلقها لاحقا»[7]، 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

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 17.
[2] - المصدر نفسه، ص 46.
[3] - نفسه، ص 46.
[4] - نفسه، ص 89.
[5] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق ، ص 179.
[6] - المصدر نفسه، ص 108.
[7] - نفسه، ص 107.

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 التدّين 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»[1]، 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»[2] 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»[3]، 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 التدّين المزيّف فهي ظاهرة أخرى شائعة مسكوت عنها، تظهر بجلاء أكبر عند الجالية الجزائرية في المهجر حتى أمكن تسميتها بـ:« تشوّهات المغتربين»[4] 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»[5].

و ليست هذه الظاهرة مقتصرة على المغتربين فقط، بل صورتها الكاتبة بين المقيمين في الوطن الام كذلك، حيث أصبح التدّين 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 علّي 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»[6]. إنّه الواقع المؤسف الذي حلّ فيه النفاق و الرياء محلّ التدّين الحقيقي و و لم يعد المظهر عاكسا للجوهر بل غالبا ما يناقضه تماما.

---

[1] - نفسه ، ص 40.
[2] - نفسه، ص 30.
[3] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق ، ص 40.
[4] - المصدر نفسه ، ص 126.
[5] - نفسه، ص 269.
[6] - نفسه، ص 134.

نخلص إلى القول إنّ أحلام مستغانمي قد أحدثت في روايتها (عابر سرير) مسافة لا بأس بها بين أفق قارئها المحتمل كما تخيلته لحظة الكتابة، و بين أفق الرواية بما حملته من نظرة مختلفة إلى شكل الرواية و لغتها و إلى كثير من الأفكار و المعتقدات التي دأبت الأعمال السابقة على ترسيخها لدى المتلقي على مرّ عقود طويلة من تواجدها جنسا أدبيا رائجا، كلّ هذا دون أن تخرج عن أساسيات هذا الجنس كي لا يضيع القارئ تماما و هو يحاول تصنيف هذا العمل.

الفصل الثالث: هوّية القارئ الضمنّي في رواية (عابر سرير)

1. مفهوم الهوية و مصادر دراستها في الرواية.
2. الهوية الجنسية للقارئ الضمني في رواية (عابر سرير).
   - تفاعل القارئ مع شخصيات الرواية.
   - تعاطف القارئ مع شخصيات رواية (عابر سرير).
   - تمثّل الذّات من خلال الشخصيات الروائية.
3. الهوية الوطنية للقارئ الضمني في رواية (عابر سرير).
   - مفهوم الهوية الوطنية للقارئ الضمنّي.
   - تقنيات مخاطبة القارئ الجزائريّ في رواية (عابر سرير).

1. مفهوم الهوية و مصادر دراستها في الرواية:

الهوية:« مصطلح يستخدم لوصف مفهوم الشخص و تعبيره عن فرديته و علاقته مع الجماعات (كالهوية الثقافية و الهوية الوطنية و غيرهما).

يستخدم هذا المصطلح خصوصا في علم الاجتماع و علم النفس، و تلتفت إليه الانظار بشكل كبير في علم النفس الاجتماعي، و لقد جاء مصطلح (هوية) في اللغة العربية من كلمة (هو).

الهوية هي مجمل السمات التي تميّز شيئا عن غيره أو شخصا عن غيره أو مجموعة عن غيرها، كلّ منها يحمل عدّة عناصر في هويته، و تمتاز هذه العناصر بكونها ديناميكية يمكن أن يبرز أحدها أو بعضها في مرحلة معينة و بعضها الآخر في مرحلة أخرى.

تنقسم الهوية إلى قسمين:

- **الهوية الشخصية:** تعرّف شخصا بشكله و اسمه و جنسه و عمره...إلخ.
- **الهوية الجمعية**: (وطنية أو قومية) تدلّ على مميّزات مشتركة أساسية لمجموعة من البشر»[1].

يعدّ سؤال الهوية من القضايا المهمّة في حياة الفرد و الجماعة إذ يسعى الإنسان منذ ولادته إلى الإجابة على أسئلة جوهرية متعلقة بمعرفته الخاصة لذاته و عوامل تميّزه عن غيره:« و لم يتجنّب الأدب مشكلة الهوية لكونها سؤالا يثير دائما اهتمام القرّاء، فحاولت العديد من الأعمال تقديم إجابات عنها بشكل مباشر أو غير مباشر»[2].

سأحاول في هذا الفصل دراسة هوية القارئ الضمنّي، فهو، لا شكّ، يمتاز بسمات خاصة به حسب النصّ الذي يحمله في ثناياه، فهو بنية نصّية أي أنّ سمات هويته يمكن استخلاصها من السرد للتوصّل إلى تصوّره عن ذاته كما تخيّلته الكاتبة. و سأقوم بدراسة الهوية من جانبين: الهوية الجنسية و الهوية الوطنية.

يسمح هذا الفصل بتجسيد هذا الكائن الورقي في هيئة أقرب إلى الإنسانية، فيتحوّل من قارئ محتمل لا وجود له خارج زمن القراءة إلى ذات متفرّدة لها تفاصيل دقيقة و عناصر خاصة تشكل هويتها، كلّ هذا بالاعتماد على النص نفسه.

يرى آيزر أنّ الذات القارئة تتشكّل داخل النصّ ذاته بحكم أنّ موقع القارئ هو دائما داخل النص، حيث أنّ:« مظاهر النصّ لا تسلّمنا أفقا دلاليا فحسب، بل تسلّمنا تصوّرا خاصا على القارئ»[3]، و من

---

[1] - ar-wikipedia.org/wiki/هوية.

[2] - Dania Veverkova : la solitude et l'identité dans l'œuvre romanesque de Michel Tounier , thèse de doctorat , université Masaryk de Brno, 2014, p10.

[3] - ولفغانغ آيزر: الإدراك و التمثّل و تشكّل الذات القارئة، مجلّة علامات، ع17، المركز الثقافي بجدّة،ص 118.

هذا التصوّر يمكن استخلاص هوية لهذا القارئ المحتمل كما يتصوّره الكاتب في نصّه، و لذلك فإنّ:« تشكّل الذات و تشكّل المعنى عمليتان مرتبطتان بمظاهر النص»[1].

تعتبر (مظاهر النص) إذن المصدر الأساسي لرسم صورة عن الذات القارئة الكامنة فيه، انطلاقا من هذا سأدرس الهوية الجنسية من خلال علاقة القارئ بالشخصيات الروائية و تفاعله المبرمج معها معتمدا في ذلك على نظرية (فانسون جوف Vincent Jouve) في كتابه (L'effet personnage dans le roman) و الذي يؤكّد فيه أنّ ردّة فعل القارئ اتجاه الشخصية الروائية تسمح بالتوصل إلى السمات الذكورية و الأنثوية له.أمّا الهوية الوطنية، فسأنطلق لتحديدها من تقنيات تخاطب الكاتبة من خلالها قارئا ذا هوية وطنية جزائرية محضة، و من هذه المنطلقات سأتوصل إلى وصف لهذا الهوية مع التركيز على الازدواجية الثقافية و اللغوية بوصفها أهّم سماتها.

2. الهوية الجنسية للقارئ:

يشير مصطلح الهوية الجنسية (gender identity) إلى:« الرؤية الخاصة بالشخص إلى جنسه، أي أنّها إدراك و شعور الشخص الخاص بكونه ذكرا أو أنثى، و يتضمّن اعترافه بالانتماء إلى أحد التصنيفين الرئيسيين من الناس: الذكور و الإناث»[2].

السؤال الذي سأحاول الإجابة عنه في هذا العنصر هو بالتحديد : أيّ هذين التصنيفين تخاطب الكاتبة في روايتها؟ هل القارئ الذي تحمله هذه الرواية و تتوقّعه ذكر أم أنثى؟ ما هي هويته الجنسية يا ترى؟.

- **تفاعل القارئ مع الشخصيات الروائية:**

ينطلق (جوف) من فكرة أنّ القارئ عند ممارسته لفعل القراءة يكون أقرب إلى شخص يحلم أثناء اليقظة:« فكلاهما يمتاز باستعداد مسبق إلى تقبّل أشياء خياليّة، فهما يتموضعان بين يقظة المستيقظ و غفلة النائم مما يسمح بهيمنة المتخيّل عندهما»[3] ، هذه الوضعية تعني أنّ المتلقي يأخذ المتخيّل مأخذ الواقعي، و أنّه عندما يقرأ:« يقع تحت سيطرة الخيال فينظر إلى العالم الروائي المقدّم له على أنّه عالم واقعيّ»[4] على الأقل أثناء الزمن الذي تستغرقه عملية القراءة.

و إذا كان الأمر كذلك، فردّة فعله ستكون نفسها اتجاه العالمين الروائي و الواقعي، أي أنّ القارئ يتفاعل مع ما هو تخييلي بنفس الكيفية التي يتفاعل بها مع ما هو واقعيّ، فالعالم التخييلي يتم القبول به بصفته عالما حقيقيا و هذا ما يفسّر أنّ القارئ يعيش مشاعر حقيقية و هو يقرأ نصوصا تخييلية.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 118.

[2] - ar-wikipedia.org/wiki/هوية جندرية.

[3] - Vincent Jouve :l'effet personnage dans le roman, éditions PUF écriture, paris , France, 1998, p 80.

[4] - Vincent Jouve , op cit , p 81.

بناء على هذا فإنّ الشخصية الروائية يتّم تلقيها على أنّها شخص حقيقي و هذا ما يسميه (جوف) بـ(l'effet personne):« و عندما يتّم تلقي الشخصية الروائية على أنّها شخص حقيقي تكون موضوعا لاستثمارات عاطفية من طرف القارئ»[1] فينشأ بينهما ما يسمى (نظام التعاطف système de sympathie) :« و القارئ يقبل بهذا النظام المدرج مع عقد القراءة الذي يقبل بموجبه القارئ الدور الذي يسنده إليه النص، فيتفاعل وفق قواعد يحدّدها له فيؤثّر عليه كما يريد (إيجابا و سلبا)»[2].

يحلّل (فانسون جوف) نظام التعاطف بين القارئ و الشخصيات الروائية إلى ثلاثة أسس كالآتي[3]:

نظام التعاطف

- **أساس سردي (code narratif):** يولّد لدى القارئ تمثّلا لذاته من خلال الشخصيات المقدمة في النص فيرى نفسه فيها و يتقمصها.
- **أساس عاطفي (code affectif):** يولّد لدى القارئ إحساس التعاطف و الشفقة اتجاه شخصية من الشخصيات.
- **أساس ثقافي (code culturel):** يولّد لدى القارئ الإعجاب أو الاستنكار حيث يحكم على الشخصية إيجابا أو سلبا انطلاقا من معايير خارج نصية متعلقة بثقافته تماما كما يحكم على شخص حقيقي واقعي.

و يؤكد الكاتب لاحقا أنّ هذه الأسس الثلاثة:« ليست على القدر نفسه من الأهمية، فالسردي و العاطفي يرتبطان بشكل قويّ ببنية النص»[4] و هذا يعني أنهما أقرب إلى مفهوم القارئ الضمنّي الذي نحن بصدد دراسة هويته من خلال تقنيات السرد في هذه الرواية.

- **تعاطف القارئ مع شخصيات رواية (عابر سرير):**

إنّ الردود العاطفية التي تصدر عن القارئ اتجاه الشخصيات في أيّ عمل أدبي يبرمجها الكاتب بدقّة و يتوقّعها منذ البداية، فالقارئ يعبّر عن مواقف مختلفة باختلاف النموذج الذي تمثّله الشخصية و ينطلق في بناء أحكامه من قناعاته الشخصية و خلفياته النفسية و تنشئته الاجتماعية، ليس هذا فقط، بل يتحكّم فيها أيضا الانتماء الجنسي، بمعنى أنّ ردود فعل القارئة الأنثى اتجاه شخصية معينة تكون حتما مختلفة عن ردود القارئ الذكر اتجاه نفس الشخصية، تماما كما تختلف ردود الفعل بينهما اتجاه

---

[1] - Vincent Jouve , l'effet personnage dans le roman, op cit , p 120
[2] - idem , p 120.
[3] - idem , p 123.
[4] - idem, p 123.

الأشخاص الحقيقيين الواقعيين، فكلّ منهما يتعاطف مع نماذج خاصة و يشعر إزاءها برابطة قوية قد تصل إلى حدّ التقمص و تمثّل الذات.

قبل دراسة التعاطف المحتمل مع شخصيات روايتنا، لا بدّ من توضيح المعنى المقصود من كلمة (التعاطف) التي تعني مشاركة وجدانية بين الطرفين، أو كما يعرّفها (ماكس شيلر) على أنّها:« مشاركة إدراكية لعواطف الغير»[1]، كما تجدر الإشارة إلى أنّ القارئ لا يتعاطف مع كلّ الشخصيات بالدرجة نفسها لأنّ:« تعاطفنا مع شخص ما يكون حسب درجة معرفتنا به، فكلّما عرفنا عنه أكثر ازداد شعورنا أنّنا معنّون بما يحدث له»[2] و هذا ما يعتبره (جوف) من أبسط قوانين علم النفس، فالشخصية الروائية الأكثر انكشافا للقارئ هي التي تكون موضعا لاستثماراته العاطفية أكثر من غيرها.

تعدّ شخصية (خالد) الأكثر انكشافا للقارئ من بين كلّ شخصيات (عابر سرير)، فهو السارد و البطل، يزوّدنا بأدقّ التفاصيل عن حياته، و يكشف لقارئه أكثر الجوانب خصوصية و حميمية في سيرته، مما يجعله أقرب إلى إثارة عواطف المتلقي و دفعه إلى مشاركته أحاسيسه، و لقد حصر (جوف) المواضيع التي تكسب الشخصية الروائية قربا حميميا من القارئ في خمسة هي: الحب، الطفولة، الرغبة، الحلم و المعاناة[3]، فهي تجعل القارئ ينظر إلى الشخصية الروائية بوصفها إنسانا حقيقيا واقعيّا، و هي كلّها حاضرة في شخصية (خالد).

يقدّم السارد نفسه دائما شخصا يعاني، معاناة متعدّدة الأوجه و الجوانب، فهو يعاني أوّلا من الأوضاع الأمنية في بلاده، مما جعله يعيش الخوف و التشرّد يوميا و يقاسم أبناء وطنه عموما و المثقفين منهم خصوصا حالة مستمرة من الذعر.

يصف هذا الذعر في قوله:« فبعد موجة اغتيالات الصحفيين التي قطفت حياة سبعين صحافيا آنذاك، خصّصت الدولة فندقا في شاطئ سيدي فرج كمحميّة أمنية تأوي ما بقي من سلالتهم المهددة بالانقراض، في ذلك الفندق عاش البعض مشرّدا لأربع سنوات...قضيت أنا فيه عاما و نصف عام... عاما و نصف عام في سرير التشرّد الأمنّي، عشت منقطعا عن العالم...في صيف مازافران، أيام الخوف و الغبن و الذعر اليومّي...»[4].

يضاف إلى حياة الخوف و اللاأمن هذه قهر اجتماعّي شديد و كبت فضيع يعود إلى الأعراف و التقاليد الصارمة التي حرمت المصوّر الشاب أن يعيش بحرّية فأصبح يصطدم بها على الدوام و يعاني بشدة من قيودها المفروضة عليه و يحاول أن يتخلّص من سلطتها و يثور عليها، خصوصا الزواج، الذي خضع له كرها –كما حدث لأبيه تماما- فأخذ عنه تلك الروح الثائرة المتمرّدة، و يصف ذلك كلّه قائلا:« و كنت تزوّجت امرأة لتقوم بالأشغال المنزلية داخلي، لتكنّس ما خلّفت النساء الأخريات من دمار في

---

[1] -Vincen Jouve : l'effet personnage dans le roman, op cit , p 123.

[2] - idem , p 132.

[3] - idem , p 120.

[4] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 69.

حياتي مستنجدا بالزواج الوقائي عساه يضع متاريس تجنّبني انزلاقات الحياة، و إذ في ذلك الزواج اغتيال للحياة»[1]، الحياة عنده تعني الحرية، و حرية الجسد هي أن لا يكون مجبرا على الوفاء لشخص معّين:« فوفاؤك لجسد آخر ما هو إلّا خيانة فاضحة لجسدك»[2]، و لم يكن (خالد) قادرا على الاستمرار في حياة يصفها بأّنها:« فائقة التعقّل و البرودة»[3] لأنّ المعاناة بلغت به درجة لا تحتمل، و أصبح:« الرعب اليومي الذي تعيشه أكبر من أن تزيد عليه الخوف من زوجتك»[4] و لم يجد حلّا لكلّ هذا سوى أن يذهب للإقامة في المحمية الأمنية هروبا ليس فقط من الرعب الأمني بل من قيود الحياة الزوجية أيضا.

يعاني (خالد) كذلك من ألم علاقة حبّ لم يكتب لها أن تكتمل، فهو عاشق متّيم بالكاتبة الروائية (حياة/ أحلام) لكنّ كلّ الظروف كانت ضدّهما، فهي امرأة متزّوجة، أكثر من ذلك، فهي زوجة أحد رجال السلطة و من أصحاب (النجوم) في الجيش و كان هذا:« الجنرال بنجومه الكثيرة يصنع الصفاء و الأعاصير في سماء قسنطينة»[5]، لهذا:« كان الحبّ معها تمرين خطر، و كان عليه أن يبقى كذلك، فعلى بساطتها ما كانت امرأة تملك حقّ المجازفة ككلّ النساء»[6]، و يبدو (خالد) مدركا تماما أّنه مقدم على:« الدخول في مدار حبّ محفوف بالمخاطر و المجازفات مع امرأة تلاحقها فتنة الشائعات و تسبقها حيث حلّت أعين المخبرين و أجهزة التنصّت...أن تحبّ امرأة يحكم زوجها بلدا بماله و مخبريه، يالغواياتك الجميلة المكلّفة... يا لجنونك أّيها الرجل!»[7].

يجد القارئ نفسه إذن أمام أنموذج لرجل غارق في المعاناة، يتألّم باستمرار، رجل يستحقّ أفضل من هذا بكثير انطلاقا من الصورة التي رسمها عن نفسه فاكتسب من خلالها كلّ سمات الشخص الحقيقي الواقعي الذي لا نملك إلّا أن نتعاطف معه و نقاسمه شعوره بظلم الحياة، فصورة الضحية هي التي تجعل القارئ يشعر بالعطف و الشفقة، و لقد اعتمد السارد لرسم هذه الصورة على المواضيع التالية:

- معاناة بسبب الأوضاع الأمنية.
- معاناة مع الأعراف الاجتماعية الصارمة.
- طفولة مضطربة (من سرير إلى آخر و بحث عن الحب و الأمان).
- صورة مشوهة عن الحبّ في المراهقة.
- رغبات مكبوتة خصوصا بعد الزواج.
- أحلام مؤجّلة و أخرى اصطدمت بالواقع المرّ.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 179.
[2] - نفسه، ص 89.
[3] - نفسه ، ص 46.
[4] - نفسه، ص 179.
[5] - نفسه، ص 68.
[6] - نفسه، ص 202.
[7] - نفسه، ص 151.

إنّ عوامل التعاطف هذه لا ترتبط بجنس معّين للقارئ دون الآخر، فسواء كان ذكرا أم أنثى سيشعر حتما بالشفقة اتجاه (خالد) رغم أنّ القارئة الأنثى ستشعر ربما بنوع من التشفي و الاستمتاع بما يحدث له خصوصا إذا كانت محافظة فسترى فيه رمزا للرجل الخائن المستهتر و بالتالي يستحق كلّ ما يحدث له.

ثاني شخصية تستدعي عطف القارئ هي شخصية (حياة) الكاتبة الروائية، بطلة (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) امرأة مثقّفة اتّخذت من رواياتها وسيلة لفضح الانتهازيين و الانقلاب ضدّ الاستبداد السياسي و القهر الاجتماعي، فالرواية:« لم تكن بالنسبة إليها سوى طريق آخر لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة»[1].

تقع هذه المرأة تحت استبداد زوج ديكتاتوري يمثّل السلطة و النظام الفاسد، فتعيش بين طبيعتها التي تريد الحرية و تحقيق الذات و بين ثقل المجتمع و الأعراف التي تربطها بهذا الرجل برباط الزواج المقدّس، فخضعت له كرها:« كنت أحبّ شجاعتها عندما تنازل الطغاة و قطّاع طرق التاريخ و مجازفتها بتهريب ذلك الكّم من البارود في كتاب، و لا أفهم جبنها عندما يتعلّق الأمر بمواجهة زوج»[2]

تمثّل (حياة) نموذجا للمثقّف العاجز عن فرض نفسه و تحقيق ذاته، و وصل بها الأمر إلى التخلّي عن الكتابة لضمان سلامتها:« أنا التي إن لم أمت بعد، فلكوني عدلت عن الحبّ و تخلّيت عن الكتابة، الشبهتان اللّتان لم يغفرهما لي زوجي»[3].

إنّ القارئة ستكون حتما أكثر تفاعلا مع شخصية (حياة) التي تعتبر المجتمع رجاليا يفرض على المرأة أن تعيش في ضلّ زوجها و أن تكبت رغباتها مهما كانت بسيطة، إنّها تمثّل أنموذجا للأنثى المقهورة المغلوبة على أمرها كأغلب نساء بلدها، لكّنها لا تستسلم بسهولة أو دون مقاومة، بل تحاول تحقيق مرادها في السر، هذا ما قد يجعلّ صورتها تبدو سلبية خصوصا لدى القارئ الذكر، هذا القارئ الذي قد يغّير موقفه بعد أن يكتشف أنّها ضحية مثلها مثل المصوّر الشاب الذي أحّبته، و أنّ عدم وفائها لزوجها و اعتداءها على الأعراف و تدنيسها لرباط الزواج المقدّس ناتج عن القهر و الضغط الذي تتعرّض إليه و ليس لأنها امرأة فاجرة فاسقة بطبعها.

تعدّ هذه الشخصية الأكثر إثارة للجدل، و تحفيزا لردود الفعل العاطفية المتباينة لدى القّراء لكونها تجسّد صورة غير مألوفة للمرأة في المجتمع و تسلّط الضوء على أحاسيس عميقة لديها لم تجد الكثيرات سبيلا للتعبير عنها ليس لشيء سوى لأنها امرأة، كلّ هذا في محاولة من الكاتبة لهدم الأحكام المسبقة الخاطئة التي يطلقها الكثيرون (رجالا و نساء) عن جهل أو لأنهم يحتكمون إلى المظاهر ليس أكثر.

- **تمثّل الذّات من خلال الشخصيات الروائية:**

قد يحدث أن يتطّور التعاطف الذي يشعر به القارئ اتّجاه شخصية من الشخصيات حتّى يتحّول إلى تملّك تام و توحّد بينهما و ذلك عندما يتمثّل القارئ نفسه من خلال الشخصية الروائية و يتقّمصها، و

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 17.
[2] - المصدر نفسه، ص 17.
[3] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، 191.

يحدث هذا من خلال السرد نفسه:« فالأساس السرديّ هو الوحيد الذي يقّم تمثّلا للقارئ من خلال الشخصيات»[1] و يكون التمثّل مع أيّة شخصية من شخصيات النص الروائي:«فالقارئ بوصفه ذاتا يتمثّل ذاته من خلال الشخصية الأكثر تمثيلا في النص»[2] أي الأكثر انكشافا له، فهو لا يستطيع أن يتعاطف مع شخصية غامضة لا يعلم عنها الكثير، و بالتالي لا يمكن أن يرى نفسه من خلالها، بالإضافة إلى هذا يرى (جوف) أنّ القارئ يتمثّل ذاته فقط من خلال الشخصية التي تأخذ في السرد مواقف مماثلة لتلك التي يأخذها هو في الحياة:« je m'identifie a qui occupe dans le texte la meme position que moi»[3].

يتمثّل القارئ ذاته في البداية –حسب جوف- من خلال السارد، و هذا ما يسميه بالتمثّل الأوّلي (identification primaire) فيتوحد معه مع بداية القراءة و يكتشف من خلال كلامه عالم السرد بكلّ ما يتضّمنه من أحداث و شخصيات، ويرى الأمور بعينه و بمنظاره، و يستمر ذلك حتى يكتشف القارئ عوالم الشخصيات و مواقفها التي كثيرا ما تتطابق مع آرائه الخاصة، و هنا يجد نفسه يخرج تدريجيا عن نظرة السارد و يتقّص ذاتا أخرى دون أن يشعر بذلك، و هذا ما يسّميه (جوف) بالتمثّل الثانوي (identifiaction secondaire) حيث تلفت شخصية ما انتباهه بنظرتها إلى موضوع معّين مما يجعله ينشغل عن ذاته بها:«فانشغاله عن نفسه بمصير الشخصيات الروائية و تمثّله لها يجعلانه يعيش مواقف جديدة لا يعرفها من خلال حياته الحقيقية و يطلّع على تجارب جديدة قتتعّل نظرته إلى الأشياء، و يمكننا أن ننظر إلى إحساس القارئ بانفلاته من ذاته و انفتاحه على تجربة الآخر (البطل الروائي) على أّنه من قبيل ازدواج الشخصية و تماهيها مع الشخصية الروائية أو تقّص إهابها»[4].

تبرز ظاهرة تمثّل الذات مدى أهمية الشخصيات الروائية في عملية التلقي و مدى تحكّمها في نوعية الاستقبال المعدّ من القارئ، لكنّ التمثّل لا يعني دائما إسقاط الذات على الشخصية الروائية التي تشبهها، إذ يمكن تقّص شخصية تمثّل الأنموذج الذي يريد القارئ أن يكون عليه، و من هنا يمكن الحديث عن نوعين من التمثّل هما[5]:

تمثّل الذات

- التمثّل بالإسقاط، حيث يجد القارئ صورته الخاصة مجسّدة في شخصية روائية (تشابه حقيقي)

---

[1] - Vincent Jouve , op cit , p 123.

[2] - idem , p 133.

[3] - idem, p 124.

[4] - حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة و التأويل و قضاياها، مرجع سابق، ص 102.

[5] - Mouna Ben Ahmed Chemli : l'identification aux personnages dans la didactique de la lecture littéraire :l'exemple de la trilogie de Y. Khadra, thèse de doctorat en dédactique de la langue francaise , université de sousse , tunisie ,2012, p 137.

التمثّل المرغوب، حيث يسقط القارئ نفسه في الشخصية التي يريد أن يشبهها (تشابه مرغوب).

يلعب الكشف عن التقمص المحتمل من طرف القارئ للشخصية الروائية دروا كبيرا في التوصل إلى الهوية الجنسية للمتلقي المحتمل الذي يتوجه إليه السارد، لأنّ بعض الصفات المساعدة على التقّمص متعلّقة بالجانب الجنسّي، فالقارئة مثلا قد تعجب بالبطل الذكر، لكّنها ستجد صفات جنسية في الشخصية الأنثى مثلها تسمح لها بتجاوز الإعجاب إلى التقّمص، و هذا ما يمكن تسميته بالتمثّل بواسطة الجنس (identification par le sex) الذي:« تحدّثت عنه كرستين كراب، و هو حسبها نتيجة شكل من أشكال تلقي شخصية قريبة من نماذج حياتية أنثوية أو ذكورّية»[1].

تقّدم شخصيتا (خالد) و (حياة) نموذجين من كلا الجنسين للتمثّل المحتمل من قبل القارئ باعتبارهما الأكثر انكشافا، و أنّ كلا منهما يعيش تجارب مختلفة و يشارك قصّته الخاصة الغنّية بالمواقف و الآراء التي قد تصادف أن يعيش المتلقي مثلها تماما في الحقيقة. لكّن التمثّل يبدو أقوى مع شخصية (خالد)، و لعلّ هذا راجع إلى كونه السارد المهيمن في الرواية، فالكلام يأتي بالضمير (أنا) مما يسهّل على القارئ الانسياق وراءه و التركيز على ما يحدث له.

تقّدم شخصية خالد تجارب عديدة متصّلة اتصالا وثيقا بحياة الرجل، فاسحا المجال للقارئ الذكر كي يرى نفسه من خلالها، بينما لا تجد القارئةما يمثّلها أو ما ترغب في الوصول إليه، و من ذلك:

« تراني بلغت عمر الذعر الذكوريّ، و ذلك الخوف المرضّي من فقدان مباغت للفحولة في تلك اللحظة بالذات الأكثر احتياجا لها، أمام الشخص الذي تريد إدهاشه بالذّات؟ أكلّ رجل هو مغّني أوبرا لا يدري لفرط صمت أعضائه كيف يختبر صوت رجولته؟»[2].

إّنه خوف ذكوريّ بحت قد يتقاطع مع حياة الكثير من القّراء الذكور الذين سيرون في هذا المقطع تجربة شخصية لديهم. و في مقطع آخر يصف السارد تصرفا رجوليا قائلا:« كنت رجل الخسارات الاختيارية بامتياز، ما كان لي أن أتقّبل فكرة أن تهجرني امرأة إلى رجل آخر»[3] فهو من الرجال الذين يتخلّون عّمن يحّبون و ينسحبون من حياته إراديّا لإعطائه فرصة الاختيار و لا ينتظرون أن يأتي الهجران من المرأة .

و بعد الزواج قد يجد الرجل نفسه مقّيدا مجبرا على الوفاء مضحّيا بحريته في سبيل ذلك، و هذا ما يعتبره السارد ابتزازا يجب التخلّص منه:« ذلك أنّ ثمة من يبتزّك بدون أن يقول لك شيئا، ذلك الابتزاز الصامت للضعفاء الذي يجيز له التصّرف في حياتك مذ وقعت في قبضته بحكم ورقة ثبوتية...تريد أن تستقيل من دور الزوج الصالح و السعيد الذي مثّلته لسنوات تفاديا منك للشجارات و الخلافات، تريد أن

[1] - Moun Ben Ahmed Chemli, op cit , p 144.

[2] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 77.

[3] - المصدر نفسه، ص 93.

تتنازل عن أوسكار التمثيل الذي كان يمكن أن تحصل عليه في البطولة الرجالية في فيلم (الحياة الزوجية)»[1].

لا شكّ في أنّ هذا الشعور خاص بالرجال و لا يمكن أن تعرفه القارئة الأنثى بينما يؤكده السارد بحكم أنّه رجل أيضا له نظرة خاصة إلى الزواج و إلى علاقته بالنساء عموما:« كنت أحبّ اللحظة التي أفحم فيها المرأة بحجّة لا تتوقّعها ثم أتفرّج على عرّيها أمام الحقيقة»[2].

هذه الأمثلة و أخرى كثيرة ترسم للقارئ الذكر بعضا من جوانب شخصيته و تؤكد قناعات راسخة لديه، فالسارد يستحضر بهذا الكلام قارئا ذكرا يمكن أن ينطبق عليه كلّ هذا.

من جهتها تحمل شخصية (حياة) دلالات كثيرة و لها تقاسيم دقيقة قد ترى أيّة قارئة أنثى نفسها من خلالها أو تتمّنى أن تشبهها و تعيش مثلها، لكنّ (حياة) لا تتحدّث كثيرا عن نفسها بل الشخصية/السارد (خالد) هو الذي يصفها و يقدّم إلى القارئ سماتها المختلفة كالدّهاء و السخاء و الجرأة أحيانا و الحياء أخرى و الاستبداد في الحبّ حتى أصبح (خالد) لا يثق بها:« أنا الذي كنت أملك سوء الظنّ بأجوبتها لم أكن مهتما باختيار صيغة لأسئلتي، كان يكفيني ارتباكها كامرأة تمسك فستانها حين يهبّ الهواء.كانت تملك إغراء الصمت المفاجئ عن اعتراف كادت تطيّره ريح المباغتة، و لذا بين جملتين تنحسران كذبا كانت تشدّ فستان اللغة صمتا إلى أسفل»[3]. أمّا الحبّ عندها فهو مستمر لا انقطاع فيه فـ:« لفرط ديمومتها العشقية لم تعد تعرف هلع النساء في بداية كلّ حبّ و لا حداد العشّاق أمام يتم العواطف»[4].

بالإضافة إلى هذا فهي امرأة لها طريقة خاصة في الحبّ يشبه حبّها جريمة حيث:« كان لها دهاء الأنوثة الفطري، فتنة امرأة تكيد لك بتواطؤ منك، امرأة مغوية، مستعصية، جمالها في نصفها المستحيل الذي يلغي السبيل إلى نصف آخر يوهمك أنّها مفتوحة على احتمال رغباتك، هي المجرمة عمدا، الفاتنة كما بلا قصد، تتعاقد معها على الإخلاص و تدري أنّك تبرم صفقة مع غيمة لا يمكن أن تتوقّع في أيّ ارض ستمطر أو متى، امراة لها علاقة بالتقمّص، تتقمّص نساء من أقصى العفّة إلى أقصى الفسق، من أقصى البراءة إلى أقصى الإجرام»[5]، هذه الشخصية بالفعل بمقدورها أن تمثّل شريحة كبيرة من القارئات الإناث نظرا لثرائها الفكري و لأنّها تحمل تفاصيل متنوعة متعلقة بحياة المرأة و شخصيتها، مثل فاجعة العقم التي لا تعرفها إلا المرأة التي عاشتها فعلا:« بل أدري خسارة أن أتحسّس بطني بحثا عنك كلّ مرّة، و لا أفهم أن لا تكون تسربت إليّ، لا بدّ أن تكون امرأة لتدرك فجيعة بطن لم يحمل ممّن أحبّ، وحدها المرأة تدرك ذلك»[6].

---

[1] -نفسه، ص 179.
[2] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق ، 207.
[3] - المصدر نفسه ، ص 185.
[4] - نفسه، ص 186.
[5] - نفسه ، ص 189.
[6] - نفسه ، ص 192.

و يعدّ الفضول و كثرة الأسئلة عن تفاصيل الأمور من السمات الملازمة لصورة الأنثى، خصوصا إذا شعرت بالغيرة:« كانت أنثى لا تختلف عن الأجهزة البوليسية، تحتاج إلى تقارير ترفعها إليها في كلّ لقاء... و ككلّ المخابرات كانت تجد متعتها في التدقيق بالتفاصيل»[1].

(حياة) إذن شخصية لا تختلف عن أيّة أنثى في سماتها النفسية و الفكرية المعروضة بالتفصيل في ثنايا السرد و التي قد تولّد شعورا بالتعاطف قد يصل إلى التقمّص و الإسقاط على ذات الأنثى القارئة.

من خلال ما سبق في هذا الفصل، نخلص إلى أنّ الكاتبة في هذه الرواية لا تميّز في خطابها بين القارئ الذكر و الأنثى القارئة، بل تتوقّعهما كليهما، صحيح أنّها تحوّل:« الرجل إلى مكتوب (مفعول به)»[2]، لكنّ هذا لا يعني أنّها لا تستهدفه بخطابها أو لا تتوقّع أن يكون متلقّيا لرواياتها، فهي تحاول إثارة ردود أفعال معينة لديه اتجاه الشخصيات الروائية لأنّ هذه الأخيرة تكاد لا تكون مجرّد كائنات حبرية بل أقرب إلى شخوص الحياة الحقيقية تتمتّع بأبعاد نفسية و تحمل كلّ منها قصتها الخاصة.

3. الهوية الوطنية للقارئ:

- **مفهوم الهوية الوطنية:**

إذا كانت الهوية الجنسية تكتسي طابعا فرديّا شخصيا، فإنّ الهوية الوطنية ذات صبغة جماعية، و تسمى كذلك (الروح الوطنية) أو (الوعي الوطني) أو (الهوية الجماعية)، و يمكن تعريفها على أنّها:« مجموعة من الميزات المشتركة الأساسية لمجموعة من البشر تميّزهم عن مجموعات أخرى، أفراد هذه المجموعة يتشابهون بالميزات الأساسية، و ربّما يختلفون في عناصر أخرى لكنّها لا تؤثّر على كونهم مجموعة»[3].

و الهوية الوطنية كذلك هي:« مجموع السمات و الخصائص المشتركة التي تميّز أمّة أو مجتمعا أو وطنا معيّنا عن غيره، يعتزّ بها و تشكّل جوهر وجوده و شخصيته المتميّزة»[4].

إنّ الهوية الوطنية إذن تعني اتّصاف الفرد بصفات معينة يتقاسمها مع أفراد الجماعة التي يعيش فيها و بفضلها يتحدّد انتماؤه إليها.

و إذا كان القارئ الحقيقي يمتلك هوية مدنية تابعة لوطنه الأم الذي نشأ فيه، فإنّ القارئ الضمنيّ كذلك له هوية وطنية، لكنّها (هوية أدبية) تدلّ على انتماء القارئ المحتمل المتوقّع من طرف الكاتب و لا يتمّ بناء تصوّر لهذه الهوية إلّا من خلال تقنيات نصيّة معتمدة من طرف المؤلّف الذي يلفت بتقنيات الخطاب هذه انتباه قارئ ذي انتماء وطنيّ و اجتماعيّ معيّن و لا شكّ في أنّ:« إشراك القرّاء و اندماجهم مع السرد يمرّ عبر (استراتيجية من الخطابات) (stratégie d'appels) التي تستدعي أنماط القراءة و

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 218.

[2] - وهاب خالد: الرواية النسوية الجزائرية و خرق الأفق، مرجع سابق.

[3] - http://ar.wikipedia.org/wiki/هوية

[4] - محمد أبو خليف : تعريف الهوية:
تعريف – الهوية /mawdoo3

آفاقا ثقافية خاصة بفئات اجتماعية محدّدة تشكّل بدورها القرّاء الحقيقيين أو المفترضين»[1] لكنّ هذا لا يعني أنّه لا يخاطب غيره و ينحصر فيه دون سواه، فالخطاب يبقى مفتوحا قد يسترعي اهتمام قرّاء آخرين من أوطان مختلفة و مجتمعات متباينة السمات.

سأحاول فيما يلي إبراز الهوية الجزائرية للقارئ المفترض في رواية (عابر سرير) و ذلك عن طريق الكشف عن تقنيات خطاب موجّهة إليه خصيصا للتوصّل في الأخير إلى سمات هذه الشخصية الوطنية.

- **تقنيات مخاطبة القارئ الجزائريّ:**

أ – استعمال الدارجة الجزائرية:

تعتبر اللهجة الجزائرّية من أهم التقنيات التي تحدّد القارئ الجزائري دون غيره، فرواية (عابر سرير) تعجّ بعبارات لا يفهمها إلا من كان جزائريا و إن فهم من كان عربيا معناها عموما فإنّه سيبقى عاجزا عن فهم السياق العام لها و دلالاتها البعيدة و من أمثلة ذلك:

«العجوز الذي استبشر خيرا بحاجز أوقفه و قال للعسكريين بمودّة: واش...الكلاب ما همش هنا اليوم؟»[2]

« واش تحبوا تاكلوا يا جماعة؟»[3]

« واش، جاي معاها هذاك الرخيص»[4]

« واش...قلتلها ما كش جاي؟

سألته بتغاب: شكون؟ ردّ: اللبة متاعك»[5]

«واش آوليدي، وصلنا لقسنطينة؟»[6]

قد يفهم أيّ قارئ عربيّ المعاني الإجمالية لهذه العبارات الدارجة لكنّ الجزائري وحده يستطيع أن يضعها في سياقها، فكلمة (واش) مثلا، موجودة في كلّ جملة لكنّ معناها مختلف حيث تأتي تارة للاستفهام بمعنى (ماذا؟) و أخرى كأنّها للتنبيه و الاستفتاح ليس أكثر.

و الشيء نفسه لكلمة (نشتي) التي نجدها في العبارات التالية:

« قلت كمن يبّرر حماقة: خالد...نشتيك»[7]

« سألتني بلهجة قسنطينّية و هي تدور في ذلك الثوب نصف استدارة على إيقاع الموسيقى: تشتيه؟»[1]

---

[1] - Alain Montandon :«Introduction», le lecteur et la lecture dans l'œuvre, actes du colloque international de Clermont-ferrand, p7.

[2] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 37.

[3] - المصدر نفسه، ص 120.

[4] - نفسه، ص 123.

[5] - نفسه، ص 125.

[6] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 311.

[7] - المصدر نفسه، ص 168.

« هل أحّبه؟ يا للسؤال، أجبتها و قد استيقظ فّي كلّ ذلك الشوق: نشتيك انتي»[2]

وحده القارئ الجزائريّ يستطيع أن يميّز بين المعاني المختلفة لهذه الكلمة حسب السياق حيت تدلّ على المحّبة الأخوية تارة ثّم على الإعجاب و أخيرا على الرغبة المتأججة.

بالإضافة إلى تعّدد معاني الألفاظ العامية و خصوصيتها حسب الاستعمال، تحتاج أحيانا هذه العبارات إلى ذهنية جزائرّية لتقّبلها و من ذلك المقطع الآتي:

« روايتك التالية سأكون أباها... و اّمها... و جّد أمها... و ستكتبينها بلا أّمك

كان لنا قاموس من الغزل الجزائريّ لا غنى لنا فيه عن المسّبات.

ضحكت و هي تستعيد مفردات شراستنا العشقية و قالت و هي تقّبلني:

نشتيك يلعن بوزينك... و يلعن بو الرواية متاعك...»[3]

إنّ أيّ قارئ غير جزائري سيستغرب حتما (قاموس الغزل الجزائري) هذا و لن يجد علاقة بين عبارات الحبّ و المسّبات بل سيستهجن ذلك تماما، بينما سيتقبلها القارئ الجزائري و يفهم دلالتها و سيجدها على العكس جميلة محّية.

و لأنّ العامية الجزائرية في حّد ذاتها تختلف من منطقة إلى أخرى، كلهجة سكان العاصمة مثلا في قوله:« و كان زميل لي أمّدني بتلك الجريدة بالفرنسية و قال ممازحا: تهلكت عليكم يا خو، قسمطينة راحت، كاش نهار تقومو تلقاو رواحكم قاع تحت»[4] .

و كثيرا ما تكون العبارات العامية معّبرة عن مستوى المتكلم و سّنه، فتأتي مناسبة له و من أمثلة ذلك:« أحبّ عجائزنا، لا أقاوم لغتهنّ المحّملة بكّم من الأمومة تعطيك في بضع كلمات زادك من الحنان لعمر... و بعض عمر:

يعيشك يا وليدي... ربي يسترك و يهزّ عنك هّم الدنيا... ربّي يزّين سعدك»[5]

« منين جاو يا ولدي (جوج و ماجوج) هاذو اللي كلاو الدنيا...و هججونا من البلاد...يا حسرة راحو دار شكون و شكون...بقاو غير الرعيان، على بالك أنا بنت شكون؟»[6].

تجدر الإشارة إلى أنّ الدارجة قد استعملت أكثر ما استعملت في الحوار و في بعض العبارات التراثية من أمثال و أقوال مأثورة لا يمكن نقلها إلى الفصحى، كذلك عمدت الكاتبة إلى إتباع الجمل العامية بشرح بالفصحى و كأّنها تخشى على القارئ العربي غير الجزائري أن لا يفهمها:« ذلك أنّ اللهجات العامية و بخاصة في البلاد العربية تختلف من منطقة إلى أخرى اختلافا شديدا و يتعذّر مثلا على القارئ المشرقّي أن يفهم اللهجة المغاربية مثلما يصعب على القارئ المغاربي فهم اللهجة العراقية أو

---

[1] - نفسه، ص 211.

[2] - نفسه ، ص 212.

[3] - نفسه، ص 221.

[4] - نفسه ، ص 254.

[5] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 304.

[6] - المصدر نفسه ، ص 306.

الشامية أو الخليجية و من هنا نلحظ بانّ الكثير من الكتّاب يفضّلون اللغة الفصحى بغرض الرواج و الانتشار لا لضرورات أدبية فحسب»[1].

ب – أمثال و أقوال مأ ثورة جزائريّة:

تزخر الثقافة الشعبية الجزائرية بكّم هائل من الأمثال التي تناقلتها الأجيال عبر الزمن، و المثل في تعريفه الاصطلاحي:« نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ و حسن المعنى و لطف التشبيه و جودة الكناية، و لا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، و مزّية الأمثال أنّها تتبع من كلّ طبقات الشعب»[2]، فيطلقها أيّ شخص مهما كان مستواه الفكري و الاجتماعي، و للمثل قيمة كبيرة، فهو:« فوق كونه خلاصة لتجارب إنسانية طويلة، و فوق جماله اللفظي و بلاغته، فهو صورة مباشرة لأحوال المجتمع المتداول فيه»[3]، و يمكن اعتبارها من:« أكثر أنواع الأدب الشعبي قدرة على حفظ و حمل و ترجمة أفكار و ذهنيات المجتمع و كذا عاداته و أعرافه و معتقداته الاجتماعية»[4].

ما يهّمني في هذا البحث هو قدرة المثل الشعبي على نقل ذهنيات الأفراد المنتمين إلى المجتمع نفسه ، و بالتالي فإنّ حصر أمثال مجتمع معّين يساعد على رسم معالم شخصية الفرد فيه و طريقة تفكيره، من هنا، اعتبرت حضور المثل في المتن الروائي وسيلة من وسائل مخاطبة قارئ ينتمي إلى المجتمع الجزائريّ ممّا يجعله مستعدا لفهم هذه الأمثال و إدراك المقصود منها.

تحشد الكاتبة في رواية (عابر سرير) أمثالا جزائرية تأتي باللغة العامية، لكّنها تحرص في الغالب على إتباعها بشرح موجز بالفصحى لتمكين أكبر عدد من القّراء من فهمها، و فيما يلي أهّم الامثال الواردة في الرواية:

الأمثال الشعبية	الصفحة
وجه الخروف معروف	119
جبت كطّ يونسني ولّى يبرك في عينيه	127
الطير الحّر ما يتخبطش	194
خلّطها تصفى	151

[1] - إبراهيم حاج عيدي: السرد بين الفصحى و العامية، جريدة الاتحاد، يومية سياسية، دمشق: www.alitthad.com/paper.php?name=news&filesid=57207.

[2] - أحمد أمين: قاموس العادات و التقاليد و التعابير المصرية، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، 1953، ص 61.

[3] - بن هدوقة عبد الحميد: أمثال جزائرية، أمثال متداولة في قرية عين الحمراء ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 1992، ص13.

[4] - قاسمي كاهنة : منطلقات المثل الشعبي، ص 15: www.univ.Bouia.dz/.../publications-nationales-fil?...

مثل الراس المشوشط...ما فينا غير اللسان	122
من تمسّك بأذناب البقر رمين به في الحفر	46
عاش ما كسب...مات ما خلّى	176
وحدها الجبال لا تلتقي	181

تستشهد الشخصيات الجزائرية في هذه الرواية بهذه الأمثال لأنّها تأتي مطابقة لوضعيات تعيشها، فهذه الوضعيات تشكّل مضربا للمثل و تساعد على فهمه، فالمثل الأوّل قاله (مراد) ردّا على وصف (ناصر) للمضايقات و الأسئلة الكثيرة التي تعرّض إليها في المطار عند تنقّله من ألمانيا إلى فرنسا للدلالة على أنّ هم فعلوا هذا به لأنّه واضح من هيئته ووجهه أنّه عربي مسلم و قد يكون إرهابيا. و المثل الثاني يستشهد به (مراد) عندما دعا السارد (خالد) لقضاء أمسية في بيته بحضور (ناصر) فيكون لقاء لطيفا لكنّ (خالد) عوض أن يؤنسه بأحاديث مرحة مناسبة للموقف راح يخوّفه بما قرأه في جريدة حول احتمال زلزال مدمّر يحوّل مدينة قسنطينة إلى هباء، فمثّله (مراد) بمن جاء بقطّ ليؤنسه فراح يخيفه بعينيه اللتين تلمعان. أمّا المثل الثالث فيذكره السارد و هو يسترجع ما سمعه عن والدة أحمد بن بلة التي قالته بدورها لابنها عندما اعتقله الفرنسيون و ساقوها إليه لإحباط معنوياته فأرادت أن تشدّ من أزره فشبهته بالنسر الذي لا يخاف أبدا، و إذا مات يموت بشجاعة فهي تحثّه على الصمود و عدم الخوف مهما تمادى المستعمر في تعذيبه.

إنّ الكاتبة و هي تستشهد بهذه الأمثال تستحضر موروثا شعبيا ثقافيا جزائريا محضا، لكنّها في الوقت ذاته ترسم معالم هوية القارئ الضمنيّ الذي يتقاسم هذا السياق الاجتماعي الثقافي مع السارد و قادر على فهم معانيه البعيدة و إشاراته المجازية أكثر من غيره.

ج – عادات و تقاليد و سياقات اجتماعية جزائرية:

تخاطب الكاتبة في رواية (عابر سرير) القارئ الجزائري كذلك من خلال ما أودعته فيها من وصف لعادات و تقاليد تعكس بعمق أسلوب التفكير و الحياة الجزائري البحت، و يجد هذا القارئ بدوره في هذه العادات و الأعراف شيئا مألوفا لديه اجتماعيا، و يشعر نتيجة لذلك أنّ هذه الرواية تتحدّث عنه و أنّ الرواي يعرفه و يعرف المجتمع الذي يعيش فيه، بينما قد يجد قارئ من بلد آخر صعوبة في فهم المغزى من بعض السلوكات و تقبّلها و كذا أنماط التعامل نظرا لاختلاف العادات من بلد إلى آخر حتى داخل الوطن العربي نفسه.

من العادات التي يراها الراوي أنّها خاصة بالجزائريين عادة أكل ما يسمّى بـ(البوزلوف):« طبعا، أرأيتم شعبا مهووسا بأكل الرؤوس المشوشطة مثل الشعب الجزائري؟ حتى في فرنسا ما تكاد تسأل

جزائريا: ماذا تريد أن تأكل؟ حتى يطالبك بالبوزلوف.ترى الجميع وقوفا لدى جزّار لحم الحلال ليفوز برأس مشوي لخروف...أو رأسين يعود بهما إلى البيت و إن لم يجده أصبح طبقه المفضّل لوبيا بالكراوع»[1].

عادة أخرى متأصلة في المجتمع الجزائري و هي أنّ الرجل إذا دخل منزله و معه ضيف غريب، يصدر إشارة ليخطر بها الحريم بضرورة الاختباء و فسح الطريق:« كان في الماضي يكتفي بأن يسعل بصوت عال كلّما دخل البيت مع رجل غريب مردّدا و هو يسبقه بخطوات: (الطريق..الطريق) فتسرع النساء إلى أوّل غرفة و يغلقن عليهن الباب حتى يمرّ الرجال»[2].

و للجزائريات كذلك عادات اجتماعية توارثنها جيلا عن جيل، يشير الرواي إلى إحداها في قوله« ...و البسي ثوبا من المخمل المطّرز بخيوط الذهب أثقل من أن ترتديه وحدك، أجمل من أن لا يراك فيه أحد، ضعي حول خصرك حزاما قضت أمك عمرا في جمع صكوكه الذهبية كي تلبسيه ليلة عرسك، مرّري في قدميك المخضبتين بالحناء خلخالا تسمع رنته حين تمشين و لا يرى منه سوى واحد حين تجلسين...»[3].

من التقاليد المتعلقة بهنّ كذلك أنهنّ لا يأكلن أمام الآخرين، بل يفعلن ذلك سرّا:«... كذلك الزمن الذي كانت النساء يختبئن عن الأنظار ليأكلن، و كأنّ كلّ متعة لها علاقة بالجسد لا بدّ أن تمارسها النساء سرّا، و أنّ أيّ جوع جسدي لا يليق بامرأة إشهاره»[4]، و لعلّ هذا من أغرب العادات الجزائرية حتى أنّ الكاتبة حاولت أن تقدّم تفسيرا لها بأنّ هذا المجتمع معروف بقمع كلّ متعة جسدية لدى النساء و يحرمهنّ من التعبير عن رغباتهنّ رغم كونها طبيعية عادية.

نصادف في رواية (عابر سرير) وصفا لعادات من نوع آخر، فهي ليست سلوكات اجتماعية بل متعلقة بطريقة التفكير الجزائرية أو ما يسمّى (العقلية)، فالجزائري يمتاز بتقاليد في نظرته إلى الأشياء و تحليله للأمور، و يمكن اعتبار هذه التقاليد نظرا لانتشارها سمة مشتركة تمثّل جزء من الهوية الوطنية الجماعية، و منها:« في الواقع ثمة أمران لا يصدّقهما الجزائري: الموت لسبب طبيعيّ و الثراء من مال حلال، فآلية التفكير لدى الجزائري الذي كان شاهدا على عجائب الحكم تجعله يعتقد أنّ كلّ من مات قتل، و كلّ من أثرى سرق، و بسبب هذا الريب الجماعي انهار السدّ الأخضر للثقة و ابتلعتنا كثبان الخيانات»[5].

« ليس في حوزتنا أشياء لا نحتاجها، لأنّها حتى عندما تهترئ و تعتق نحتاج حضورها المهمل في خزائننا أو مرآب خردتنا لا عن بخل، بل لأنّنا نحب أن نثقل أنفسنا بالذاكرة و نفضّل أن نتصدّق بالمال

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 121.
[2] - المصدر نفسه، ص 174.
[3] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق ، ص 215.
[4] - المصدر نفسه ، ص 308.
[5] - نفسه ، ص 43.

على أن نتصدّق بجثث أشيائنا، و لهذا يلزمنا دائما بيوت كبيرة، ثم واصلت ضاحكا: أليس في الأمر كارثة؟»[1]

« - راني غاطس في المشاكل...على بالك.

كان جوابا على الطريقة الجزائرية، يحمل كمّا من الشكوى و التذمّر التي لست مضطرّا لشرح أسبابها، مادام الذي يستمع إليها (على بالو) بحكم أنّه غارق حتما في المشاكل نفسها...لكونه جزائريّا»[2].

«صرخ الإثنان بتعجّب:

- بعتها؟ وعلاش؟

(وعلاش)

لم يكن المكان مناسبا لأشرح لهما لماذا بعتها. فقد يكون زيان يسترق السمع إلينا و فاجعة واحدة تكفيه. ذلك أنّ السؤال سيتوالد و يصبح (كيفاش) (بقداش) و (لشكون)؟.

و بكم ليست شيئا قياسا ب لمن؟، فعندها سأصبح خائنا باع الجزائر و الأمة العربية جميعها للغرب، و بسببي سقطت غرناطة و ضاعت القدس، فحتما ثمة مؤامرة حيكت ضدّ الأمة العربية دبّرها الرواق بالاشتراك مع المستشفى، خاصة أنّ معظم الأطباء هم من اليهود. و هل ما يحدث لنا منذ قرون خارج المؤامرة؟»[3].

يبدو جليا هنا أنّ الكاتبة تسعى إلى إشراك قارئ ذي هوية وطنية جزائرية، اعتمدت من أجل ذلك على تقنيات تسهّل على هذا القارئ فهم النص أكثر من غيره، إنّ القارئ الضمنّي متمكّن من هذه الوسائل، مستعدّ لفهمها و هذا ما يتوقعه منه النص.

---

[1] - نفسه، ص 242.

[2] - نفسه، ص 159.

[3] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص 296.

الفصل الرابع: دور القارئ و كفاءاته في رواية (عابر سرير)

1. مفهوم كفاءة القارئ و دوره في النص.
2. الكفاءات اللغوية للقارئ.
3. كفاءات خارج نصية.
4. التأويل من خلال البياضات.

1. مفهوم كفاءة القارئ و دوره في النص:

لقد تّمت الإشارة في تعريف القارئ الضمنّي إلى أنّ النصّ يقترح من خلال هذا المفهوم دورا على القارئ الحقيقي ينتظر منه أن يؤدّيه على أكمل وجه. ينطلق أمبرتو إيكو في تصوّره لدور القارئ من فكرة أنّ:« نصّا في حال ظهوره من خلال سطحه أو تجلّيه اللساني يمثّل سلسلة من الحيل التعبيريّة التي ينبغي أن يفعّلها المرسل إليه»[1]، و التفعيل (actualiser) عملية مركّبة نعني به:« الفعل الذي يمارسه

[1] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، مرجع سابق، ص 61.

القارئ حالما تقع عيناه على نص، ساعيا إلى إدراكه و وضعه في إطاره الزماني و المكاني و تحقيقه بما تيسّر له من ثقافة»[1] و يتوجّب على القارئ حين يفعّل النصّ أن يتنقّل بين مستوياته المختلفة لأنّ النصّ:« نتاج حيلة نحوية، تركيبية، دلالية، تداولّية و التي يشكّل تأّولها المحتمل جزءا من مشروعها التكويني الخاص»[2].

فالقارئ:« حسب أمبرتو إيكو في كتابه (القارئ في الحكاية) يبني قراءته عن طريق فكّ مستويات النصّ المختلفة الواحد تلو الآخر، بدء بالبنيات البسيطة للوصول إلى أكثرها تعقيدا فيفعّل تباعا البنية الخطابية ثم السردية ثّم الوظيفّية، فالعاملية فالإيديولوجية»[3]، و يشرح (فانسون جوف) هذه الأعمال المسندة إلى القارئ كالآتي[4]:

تفعيل البنى الخطابية Actualisation des structures discursives	هي مرحلة شرح المعاني، و لأّن كلّ كلمة تحتمل عدّة معان في القاموس، فالقارئ لا يعير اهتمامه إلّا للمعاني اللازمة لفهم لنصّ و يهمل باقي المعاني التي يحصيها القاموس.
تفعيل البني السردية Actualisation de structures narratives	يقوم القارئ في هذه المرحلة بعملية تلخيص، حيث يجمع البنى الخطابية ليتمكّن من رسم الخطوط العريضة للعقدة القصصية بعد قراءة عدّة صفحات.
تفعيل البنى العاملّية Actualisation des structures actancielles	يربط القارئ في هذا المستوى العوامل المختلفة بأدوارها العاملّية[5] أو بصيغة أخرى بوظيفتها أو دروها الذي تلعبه.
تفعيل البنى الإيديولوجية Actualisation des structures idéologiques	من خلال المخطط العاملّي يلاحظ القارئ مختلف القيم و المبادئ التي يمنحها النص للعوامل المختلفة و هذا ما يسمح له ببناء النظرة الإيديولوجية التي تحملها الرواية إلى العالم

لا يتوقّف دور القارئ عند هذا، بل تصادفه بياضات (فجوات أو فراغات) في النسيج السرديّ عليه أن يملأها فيصبح بذلك قارئا مؤّولا و هذا ما يصفه إيكو في قوله:« إذا فالّنص إن هو إلّا نسيج فضاءات بيضاو فرجات ينبغي ملؤها، و من يبثّه يتكهّ ن بأّنها فرجات سوف تملأ فيتركها بيضاء»[6] و يعود أصل أصل مصطلح البياضات (les blancs) إلى (مواقع اللاتحديد) التي جاء بها (رومان إنجاردن) ثّم:«

[1] - المرجع نفسه، ص 61.
[2] - نفسه، ص 75.
[3] - Vincent Jouve : poétique du roman, Armand Colin , ed 3, 2010 , Paris , p 156.
[4] - idem , p 156/157.
[5] - المخطط العاملي أو النموذج العامليّ، يضمّ مجموع الأدوار أو العوامل و العلاقات بينها، و التي تقوم بتحريك السرد، وضعه غريماس عام 1966، و عدد العوامل ستة هي: المرسل، المرسل إليه، الذات (البطل)، الموضوع، المساعد و المعارض.
[6] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، مرجع سابق، ص 63.

أخذها آيزر من إنجاردن و أدخل عليها تعديلا...كان إنجاردن يعتقد أنّ مساهمة المتلقي في ملئ هذه المواقع و تحديدها يأتي بصورة تلقائية يدلّ عليها النصّ، لكنّ آيزر يدرج هذه العملية في إطار تفاعلّي تخضع فيه عملية الملئ لسلسلة من الإجراءات المعقّدة التي يستحضر فيها المتلقي (سجلّ النص) و خبرته في فهمه»[1].

و على الرغم من أنّ:« إنجاردن قد قلّل من أهميتها (مواقع اللاتحديد) كما لاحظ آيزر، فإنّ هذا الأخير اعتبرها شرطا أساسيا في أيّ فعل تواصلّي»[2]، و يعبّر عن هذه الأهمية في قوله:« النصوص التخييلية لا يمكن أن يكون لها نفس التحديد الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقية، و بالفعل فإنّ عناصر اللاتحديد هي التي تمكّن النص من التواصل مع القارئ، بمعنى أنّها تحثّه على المشاركة في الإنتاج و فهم قصد العمل»[3].

تمثّل هذه الإنجازات كلّها الدور الذي يتوقّع النص من قارئه أن يقوم به، لكنّه من أجل هذه المهمة لا بدّ أن يتّصف بقدرات أو كفاءات تمكّنه من ذلك:« فإذا كان القارئ قادرا على تحقيق إنجاز (تفعيل مستويات النص المختلفة) فلأنّه يتمتّع بكفاءة، و الشيء الذي يعصم التحليل من الوقوع في الاعتباطية هو أنّ الكفاءة الضرورية لفهم النص محدّدة (منجزة) من طرف النصّ في حدّ ذاته»[4].

يفهم من هذا أنّ النص يحمل في متنه الكفاءات التي يتوجّب على القارئ امتلاكها لبناء المعنى و تفعيله، و من هنا:« ينبغي للمؤلّف في سبيل أن ينظّم استراتيجيته النصّية أن يلجأ إلى سلسلة من الكفايات، و هي عبارة أشمل من (معرفة الأرموزات) التي من شأنها أن تمنح العبارات المستخدمة من قبله مضمونا ، و هذا مما يلزمه التسليم بأنّ مجموع الكفايات التي يرجع إليها، إنّما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه لذا تراه يستشفّ وجود قارئ نموذجي يكون جديرا بالتعاضد من أجل التأويل النصّي بالطريقة التي يراها هو (المؤلف) ملائمة بأن تؤثر تأويليا بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيا»[5]« فإنّ النصّ إذ يقوم يقوم على كفاية فإنّه يساهم في إنتاجها أيضا»[6] و يطلق إيكو على هذه القدرات أو الكفايات تسمية (الموسوعة) أو (الكفاية الموسوعية) و تتكّون من:«

- القاموس الأساس.
- قواعد الإرجاع المشترك.

---

[1] - عبد القاهر حسن و محمد شعبان: نظرية التلقي بين ياوس و آيزر، مرجع سابق، ص 45.
[2] - سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، مرجع سابق، ص 36.
[3] - ولفغانغ آيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص 16.
[4] - Vincent Jouve : poétique du roman, op cit , p 158.
[5] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، مرجع سابق، ص 68.
[6] - المرجع نفسه ، ص 69.

- انتخابات تناصية و ظرفية.
- الترّمز البلاغي و الأسلوبي العالي.
- استدلالات تعود إلى سيناريوهات مشتركة.
- ترّمز إيديولوجي عالي»[1]

حسب (إيكو):« فإنّ كفاءة القارئ تتضّمن معرفة القاموس الأساس، معرفة قواعد الإحالة و الإسناد، القدرة على تحديد سياق المقطع المقروء و ظروفه، القدرة على فهم التعابير الرمزية البلاغية و الأسلوبية، ألفة مع السيناريوهات المشتركة و التناصية، و في الأخير وجهة نظر إيديولوجية[2]».

- **معرفة المعجم الأساس:**

هو إتقان القارئ للحدّ الأدنى من القاموس ليتمكّن من تحديد المضامين الدلالية للكلمات و معانيها الأساسية، و بدون التحكّم الأدنى في القاموس يستحيل فهم النصّ.

- **معرفة قواعد الإحالة و الإسناد:**

تسمح للقارئ بالفهم الصحيح للعبارات التي تحيل إلى مواقف إخبارية أو أشياء سبق ذكرها، فالقارئ قد يضيع في خضم السرد إذا لم يكن قادرا على فكّ الرموز الإحالية و إسناد الضمائر إلى الأسماء المختلفة.

- **القدرة على تحديد سياق المقطع المقروء و ظروفه:**

يتوجّب على القارئ هنا أن يفهم التعابير المقدّمة إليه و يؤوّلها حسب السياق اللغوي الذي جاءت فيه، إذ تكون للكلمة الواحدة معاني مختلفة من سياق إلى آخر، كذلك عليه وضع النصّ في سياق ظروفه التاريخية أو الاجتماعية التي كتب فيها ليدرك مقاصده و يسبر أغواره و يفهم معانيه.

- **القدرة على فهم التعابير البلاغية و الأسلوبية:**

تعتبر أساسية لفهم بعض التعابير النمطية الخاصة بالأنواع الأدبية مثل (كان يا مكان) الخاصة بالقصص الخرافية، كما يقوم القارئ بفهم التعابير المجازية المختلفة.

- **ألفة مع السيناريوهات العامة و التناصية:**

المقصود بـ(السيناريو) وضعيات نموذجية تسمح بفهم ما يحدث و توقّع ما سيأتي.

السيناريوهات العامة (المشتركة) هي مجموعة من الأحداث نصادفها كثيرا في الحياة اليومية أساسها قواعد اجتماعية يتقاسمها أبناء الثقافة الواحدة.

---

[1] - نفسه، ص 96 – 106.

[2] - Vincent Jouve : poétique du roman , op cit , p 158.

أما سيناريو التناص، فالقارئ لا يكتسبه من التجربة الاجتماعية بل من تعامله مع نصوص سابقة (قراءات سابقة) تنتمي إلى الجنس الأدبي نفسه.

- **وجهة نظر إيديولوجية:**

كلّ قارئ يشرع في القراءة و هو متسلّح بمبادئه العقائدية و قيمه الخاصة التي تؤثر بقّوة في طريقة تفعيله لبنيات النص، فقد تتوافق مع مشروع الكاتب و قد تتعارض معه.

سأحاول في هذا الفصل تحديد الكفاءات الأساسية التي لا غنى عنها لقارئ رواية (عابر سرير)، معتمدا في ذلك على المفاهيم السابقة التي جاء بها (إيكو) و على النص في حدّ ذاته. سأركّز بعد ذلك على صورة القارئ المؤّول من خلال البياضات التي تركتها الكاتبة في النسيج السردي ليتكفّل القارئ بملئها.

قسّمت الكفاءات في رواية (عبار سرير) إلى قسمين: لغوية و خارج نصّية.

2. الكفاءات اللغوية للقارئ:

لا شكّ في أنّها أشدّ ما يحتاج إليه القارئ لهذه الرواية، و يرجع ذلك إلى أنّ الكاتبة شديدة العناية بلغتها الروائية حتى اعتبرت موضوعا للنص ذاته، و قال عنها البعض إنها:« أصبحت بطلا في الرواية»[1]، هذا ما يفرض على القارئ قدرات لغوية تتجاوز ما سّماه (إيكو) بـ(المعجم الأساس)، فمعرفة المعاني الأولية للكلمات و الاكتفاء بالدلالة السطحية دون العميقة يجعل هذا القارئ من المستوى الأّول الذي يسّميه إيكو بـ(القارئ الدلالي)[2] الذي سيجد صعوبات جّمة في تفعيل بنى الرواية و فكّ شيفراتها اللغوية.

أّول ما يلزم القارئ في (عابر سرير) أن يكون غنّيا معجمّيا ليستوعب الألفاظ و العبارات التي تنتمي إلى مجالات كثيرة لا علاقة لها بالأدب (extralittéraires) و قد لا يعرف عنها الكثير شيئا مثل: سلّم ريختر و نظرية أرخميدس و العلبة السوداء، و طريقة برايل، و التانغو و الفالس، و الرعب النووي و الصومون. و قد تنتمي هذه الألفاظ إلى ثقافات و آداب أجنبية من فرنسية و يونانية و غيرهما ممّا يتطلب إلماما واسعا لدى القارئ مثل: سيزيف و بحيرة البجع و الشيخ ريمون و سيمون تمار و كتاب الخلد و فينوس و كوكو شنيل و أطلان و هوميروس...كلّ هذه الحشد يوجب على القارئ أن يكون من المستوى الثاني الذي يقول عنه إيكو أّنه:« أغنى معجميا من القارئ من المستوى الأّول»[3].

تبدأ متاعب القارئ البسيط لرواية (عابر سرير) من هذا العنوان في حدّ ذاته، لأّنه يحدث خرقا دلاليا لا يمكن إدراكه بالاعتماد على (القاموس الأساس) و إلّا سيتوقف الفهم عند المعنى السطحي

---

[1] - نادية ويدير: اللغة و القارئ النموذجي في رواية ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 212.

[2] - أمبرتو إيكو: آلية الكتابة السردية، مرجع سابق، ص 140.

[3] - المرجع نفسه، ص 141.

المرتبط بدلالات جنسية شهوانية عن رجل يتنقّل من سرير إلى آخر، و يخرج من علاقة ليخوض في أخرى، مع ما يحمله هذا من دلالات سلبية للانحراف و عدم الوفاء.

لكنّ القارئ الجمالي (من المستوى الثاني) الذي يعرّفه إيكو على أنّه:« القارئ السيميائي أو الجمالي، و هو قارئ يتساءل عن نوعية القارئ الذي يبحث عنه المحكي و الذي يودّ اكتشاف الطريقة التي يشتغل بها المؤلّف الذي يزوّده بجرعات من المعلومات»[1] و لأنّه:« قارئ فضولّي لا يكتفي بما قاله المؤلّف، إنّما يسلّط الضوء على المعطيات المبثوثة داخل النص حتى تكون هذه المعطيات نقطة انطلاق و بداية مساهمته في بناء المعنى»[2]، هذا القارئ لا يتوقّف عند المعنى السطحي السريع لهاتين الكلمتين، بل يحاول الربط بينهما من خلال معطيات النص و إيجاد المعنى المقصود أو الفكرة التي أرادتها الكاتبة من الجمع بينهما، فيتوصّل إلى أنّ البطل السارد لا يقصد بالسرير علاقات الغرام فقط، بل كلّ سرير هو مرحلة من مراحل حياة الفرد الذي يظلّ يتنقّل من سرير إلى آخر شأنه في ذلك شأن كلّ الناس، إنّها إذن قاعدة وجودية عامة لا يستثنى منها أحد بدء بسرير الولادة و الطفولة، ثّم سرير الحبّ، و أخيرا سرير الموت.

و حين يغوص القارئ بعد العنوان في المتن السردي يجد نفسه أمام تحدّ آخر لا يقلّ صعوبة عن سابقه، إنّها اللغة الشعرية التي اختارتها الكاتبة لروايتها، فهي لا شكّ في أنّها:« ترغب في قارئ يساير اللعبة اللغوية التي اعتمدتها في شعرنة اللغة التي تحقّق مفارقة دلالية ليست في متناول القارئ الدلالي (من المستوى الأول)»[3].

و لقد سبق أن أشرت في بحثي هذا[4] إلى ذلك الكّم الهائل من المجازات و الاستعارات التي تضمّنها السرد في عابر سرير و أنها ليست مجرّد توظيف مجازي للفظ بل خرق في الوقت نفسه لكلّ ما هو مألوف لدى القارئ فتأتي نابضة بالحياة مشّبعة بإيحاءات جديدة قد تكون بعيدة المنال بالنسبة للقارئ الدلالي البسيط، و من أمثلة ذلك ما يلي:

التعابير المجازية	الصفحة	دلالاتها
عربي تفوح منه رائحة النفط	12	إشارة ذكّية إلى مصدر الثراء الفاحش للحكام و الأمراء العرب الذين اتخذوا من ثروات بلدانهم ملكية خاصة جنوا منها الأموال الطائلة حتى أصبحت صورتهم مألوفة في الغرب.
نجا من بين فكي الموت ليقع بين فكي	33	إنّ في تشبيه الموت بوحش ذي فكّين تهويل

[1] - نفسه، ص 140.
[2] - نادية ويدير، مرجع سابق، ص 221.
[3] - المرجع نفسه، ص 223.
[4] - ينظر : اللغة الشعرية، ص 40 من هذا البحث.

الحياة		له و رسم لصورة مرعبة لكن المفارقة تكمن في جعل النجاة منه وقوعا بين فكي وحش آخر هو الحياة و في هذا دلالة على تساوي الموت و الحياة و أنّ هذه الاخيرة ليست أرحم و لا أجمل.
و عي دائم بوحشة سرير يتربّص بك	65	فيها تشبيه للسرير بعدّو ينتظرك و هو الذي يفترض أن يكون مكانا للراحة يبدو هنا في صورة سلبية للدلالة على العذاب و الوحشة.
تلقّفني الحفر النسائية بعدك	218	تشبيه غير مألوف للعلاقة مع امرأة بالوقوع في حفرة و هذا يحمل معاني السقوط و الألم المرافق له للدلالة على أنّ هذه العلاقات لم تكن إيجابية و أنّ السارد ليس فخورا بها.
الكلّ محلّى بالحقائب البائسة المكتظة بالعمر الغالي	301	الحقيقة أنّ حقائب المغتربين مكتظّة بالأغراض المختلفة لكنّ السارد اعتبرها محملة بالعمر الغالي للدلالة على أنّهم دفعوا أعمارهم و حياتهم ثمنا لهذه الأغراض التي تغرّبوا من أجلها.

هذه أمثلة قليلة جدا من التعابير المجازية التي قد لا تناسب من كان قارئا دلاليا فهو:« يتبع قراءة أو قراءتين لصورة مجازية ممكنة، و بعد ذلك يتوقّف منهكا، إنّه يضيع فيقفز إلى المستوى الثاني لكي يتأمّل دقّة التضمينات غير المتوقعة و المصادر المجهولة لقراءات ممكنة لا يمكن معرفة مصدرها ثم يعود من جديد محاولا فهم ما إذا كانت هناك أشياء تحدث في النص، و يضيع من جديد و هكذا دواليك»[1] بينما القارئ النموذجي من المستوى الثاني لن يجد صعوبة في فهمها لأنّه يمتلك:« القدرة على الفصل بين المعنى الحرفي و المعنى المجازي، فيؤوّل الدلالة حسب مرجعيته الثقافية أو موسوعته»[2].

من خلال ما سبق حول لغة رواية (عابر سرير) نستطيع القول إنّ:« الرواية الجزائرية التقليدية هي رواية موجّهة إلى قارئ دلالي، أي قارئ نموذجي من مستوى أوّل لأنّ اللغة فيها معظمها تقريرية و بسيطة حتى و إن تخلّلتها بعض المجازات و الاستعارات الميتة، في حين تتوجّه الرواية الجزائرية المابعد حداثية إلى قارئ نموذجي مزدوج (أول و ثاني) و ذلك لما تتمّيز به من لغة شعرية في معظمها

[1] - أمبرتو إيكو: آلية الكتابة السردية، مرجع سابق، ص 145.
[2] - نادية ويدير: اللغة و القارئ النموذجي في ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 222.

استعارية»[1] ، هذا الحكم ينطبق على لغة أحلام مستغانمي في هذه الرواية و يؤكّد أنّ الكفاءة اللغويّة يجب أن تكون عالية لدى القارئ ليلج إلى المعاني العميقة.

يحتاج القارئ كذلك إلى التعامل بحذر مع قواعد الإحالة في هذه الرواية، لأنّ الكاتبة قد قامت باعتماد سرد مزدوج، يؤدّيه شخصان مختلفان يتناوبان على أخذ الكلمة بشكل سريع أحيانا، أحدهما داخلي و الآخر خارجي، يعبّر الأوّل عن نفسه بالضمير (أنا) و هو السارد المهيمن، بينما يتدخّل الثاني بالتعليق أحيانا و بالتساؤل و المعارضة أحيانا أخرى، و قد يحدث اللبس مع الضمير (أنت) حيث يصعب على القارئ أحيانا معرفة من يخاطب من؟ من يتكلّم و من يتلقى عنه؟ متى يتوقّف (خالد) عن الكلام ليتحوّل إلى مخاطب؟ و قد يتطلّب الأمر أحيانا التوقف عن متابعة الأحداث للفصل في الإحالة ثم مواصلة القراءة.

في أوّل صفحة من الرواية يصف السارد لقاءه الأوّل مع الكاتبة (حياة/ أحلام) بعد عامين من الفراق مستعملا الضمير (نحن):« كنّا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر رتّبت لهما المصادفة موعدا خارج المدة العربية للخوف»[2] لكنّ الضمير يتغيّر فجأة إلى المخاطب (أنت):« في مساء الولع العائد مخضّبا بالشجن يصبح همّك كيف تفكّك لغم الحب بعد عامين من الغياب...تريد أن تقول كلمات متعذّرة اللفظ كعواطف تتعذّر عن التعبير كمرض عصيّ على التشخيص»[3].

قد يكون هذا الكلام للسارد الأوّل نفسه الذي يخاطب القارئ مباشرة ليشاركه هذا الموقف، كما قد يكون كلاما صادرا عن القارئ الذي يخاطب السارد الأوّل محوّلا إياه إلى متلق و هذا يحدث كثيرا في هذه الرواية:

« في المساء لم يفارقني إحساس متزايد بالفضول اتجاه ذلك الرسام و لا فارقني منظر تلك اللوحة التي أفضت بي إلى أفكار غريبة و أفسدت علاقة ودّ كنت أقمتها مع نهر السين»[4]

«حتما هذا الرسام تعمّد رسم ما يتركه الموتى...تعمّد أن يضعك أمام أحذية أكثر بؤسا من أصحابها»[5].

إنّ الضمير (أنت) في العبارة الثانية يعود على المتكلم في العبارة الأولى، فبعد أن كان (خالد) هو السارد المتكلم أصبح مخاطبا:

« أمّا الغرفة التي كانت مملكته و ما بقي من جاهه و التي كان ينام فيها وحده فقد أصبحت بعده قصاصي أنا، كان مستبعدا بيعها لأسباب عاطفية، و لذا وجدتني أبدأ حياتي الزوجية على سريرها»[6].

---

[1] - المرجع نفسه، ص 222.
[2] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 9.
[3] - المصدر نفسه، ص 9.
[4] - نفسه، ص 60.
[5] - نفسه، ص 60.
[6] - نفسه، ص 177.

هنا كذلك يتغيّر الضمير، لكنّ الكلام يبقى للسارد نفسه يوجهه للقارئ ليضعه في الصورة:« كان في الغرفة رائحة توقظ زمن الموتى، تفسد عليك زمانك، ما أصعب أن تبدأ حياتك الزوجية على سرير كان أبوك يشغله وحده و ينام على يساره دائما»[1].

لا يمكن أن يكون هذا الكلام لغير السارد الأوّل، لأنّه الوحيد الذي يعرف الغرفة و رائحتها و شكل سريرها.

لا تتوقّف معرفة قواعد الإحالة عند إسناد الأفعال إلى فاعليها الحقيقيين، و ربط الأقوال بأصحابها بتحديد العائد عليه للضمائر المختلفة فقط، بل تتجاوز ذلك إلى الإحالات التي تعيد إلى مواقف إخبارية سابقة، حيث يذكّر السارد قارئه بأشياء و أحداث سابقة فيضطّره إلى العودة إليها و الوقوف عندها قبل مواصلة القراءة.

هذه المواقف الإخبارية قد تكون من الرواية نفسها مثل استرجاع البطل لحادثة التقاطه لصورة طفل فقد عائلته بعد مجزرة، و يأتي هذا الاسترجاع في أواخر الرواية فيقول:« استعدت منظر ذلك الطفل الذي أخذت له صورة و الذي قضى ليلة مختبئا تحت السرير، و عندما استيقظ في الصباح وجد أنّه فقد كلّ أهله و أنّه أصبح يتيما»[2]، هنا يعود القارئ إلى تفاصيل سابقة في بداية الرواية حول هذا الطفل و الحادثة التي التقطت بعدها الصورة.

و في موضع آخر، و عندما تستعدّ (حياة) لمغادرة شقّة (خالد) في باريس بعد لقائهما الأوّل، و قبل أن تركب السيارة، يعطيها حبّات شوكولاطة مميّزة، فيذكّر القارئ بمصدرها قائلا:« عثرت على حبّات الشوكولاطة التي أعطاني إياها زيان عندما زرته في المستشفى»[3]، و هذا يجعل القارئ يعود إلى تلك الزيارة التي قام بها و اكتشف من خلال باقة الورد و علبة الشوكولاطة أنّها زارته قبله مباشرة، و من تلك الشوكولاطة أعطى له بعض الحبات، فأعادها هو إلى صاحبتها لتعلم أنّه هو كذلك يعرف (زيان) و أنّه كشف وجود هذا الرسام خارج روايتها.

و بعد موت زيّان، و في حوار بين (خالد) و (فرنسواز)، تشير هذه الأخيرة إلى حادثة سابقة و هي العشاء الذي دعي إليه (خالد) من طرف (مراد):« آه صحيح... ربما كنت يومها تتعشّى عند مراد»[4].

هذه الإحالة تعيد القارئ إلى أحداث سابقة، و في الوقت نفسه تكشف الكثير من خبايا القصة كخيانة (مراد) للبطل السارد مع (فرنسواز).

هذه المواقف الإخبارية و الأحداث كلّها من الرواية نفسها ، لا يصعب كثيرا على القارئ استرجاعها و ربطها بالنقطة الحالية التي وصل إليها، لكنّ نوعا آخر من المواقف المسترجعة قد تكون أصعب لأنها من خارج الرواية و خصوصا من (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس)، و القارئ لا مناص له من العودة

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير،مصدر سابق ، ص 177.
[2] - المصدر نفسه ، ص 243.
[3] - نفسه، ص 226.
[4] - نفسه ، ص 249.

إليها إذا لم تكن له معرفة سابقة بها كي لا يضيع و يستغرب دخولها في مسار الحكي، خصوصا أنّ الإشارة إليها تكون أحيانا سريعة و دون التفاصيل.

من رواية (ذاكرة الجسد) مثلا، يسترجع السارد موقف (ناصر) من زواج أخته فيقول:« ناصر الذي رفض أن يحضر زفافها يوم كان في قسنطينة»[1]، و لمعرفة أسباب الرفض و دوافعه و ظروفه، تجب العودة إلى رواية (ذاكرة الجسد) للحصول على التفاصيل كلها.

كذلك يعود إلى يوم توفي (حسان) شقيق (زيان) و هو في فرنسا فيسافر مسرعا إلى قسنطينة و يترك لوحاته لـ(فرنسواز):« أعادني الموقف إلى زيان الذي في هذا المكان عينه رقص بين خرائبه بذراعه الوحيدة، كبطل إغريقي مشّوه في تلك الليلة التي تخلّى فيها عن أكثر لوحاته لفرنسواز و ذهب ليدفن أخاه»[2] ، و لا بدّ أنّ القارئ سيتساءل هنا عن ظروف وفاة (حسّان) و متى كان ذلك بالضبط؟ فيجد الأجوبة في رواية (ذاكرة الجسد).

أمّا الإحالات إلى أحداث رواية (فوضى الحواس) فهي كثيرة، و منها أنّ (خالد) يجد بالصدفة نسخة من هذه الرواية بين أشياء (زيان) فيستغرب كون الكاتبة لم تأت على ذكره تماما بعد أن كان محور الأحداث في (ذاكرة الجسد):« رجل أحالته حبيبته من قلب كتاب كان سيّده إلى غريب لا مكان له حتى في إهداء الصفحة الأولى»[3].

و لأنّ (حياة) كذلك كانت شخصية في هذه الرواية، فإنّها تسترجع بعض أحداثها حين يقول مثلا:« ما عدت أحبّ الجسور، منذ أغتيل سائقي عمّي أحمد بسببي و نحن على الجسر كرهت الجسور»[4] فهذه أحداث عاشتها الشخصية في رواية سابقة و تقوم باستذكارها.

يسترجع بطل (عابر سرير) كذلك معرفته الأولى بالكاتبة الروائية (حياة/أحلام) التي تعود إلى رواية (فوضى الحواس) فيقول:« أذكر يوم انفتحت حقيبة تلك المرأة أمامي لأوّل مرة، كنت يومها على سرير المرض في المستشفى، عندما خطر على بال عبد الحق زميلي في الجريدة أن يهديني ذلك الكتاب، كتابها»[5].

نجد في رواية (فوضى الحواس) تفصيلات هذا الخبر حيث يكتشف القارئ ظروف دخول السارد إلى المستشفى و كيف حصل على ذلك الكتاب الذي تعلّق من خلاله بالكاتبة ليصبح في الأخير بطلا لرواية من رواياتها.

و من ذكريات (خالد) التي يخبرنا بها، لقاء جمعه بـ(حياة) في مكتبة بقسنطينة، أين أهدته دفترا و طلبت منه أن يكتب:« و كنت بعد موت عبد الحق بأسبوعين صادفتها في مكتبة في قسنطينة تشتري

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير،مصدر سابق ، ص 286.
[2] - المصدر نفسه، ص 277.
[3] - نفسه، ص 245.
[4] - نفسه، ص 219.
[5] - نفسه، ص 18.

ظروفا و طوابع بريدية لتبعث رسالة إلى ناصر، كانت تمسك بيدها دفترا أسود قالت مازحة إنّها اشترته لأنّه تحرّش بها، سألتني فجأة:

- إن أهديتك إياه هل ستكتب شيئا جميلا؟»[1]

إنّ (خالد) بكلامه هذا يعود إلى النقطة التي توقفت عندها الساردة في (فوضى الحواس):« و هكذا لم يكن أمامي إلّا أن أرتدي ثيابي و أذهب لأشتري من محلّ القرطاسية ظرفا و طوابع بريدية، كنت أغادر البيت لأوّل مرة منذ أسبوعين»[2].

« و كما اليوم، البائع نفسه كان منهمكا في ترتيب ما وصله من لوازم مدرسية فاردا دفاتره و أقلامه أمامي...و يسألني مستعجلا: ماذا أريد؟

كنت سأطلب منه ظروفا و طوابع بريدية عندما...»[3].

إنّ القارئ إذ يتتبع هذه الإحالة يكتشف تسلسل الأحداث بين الروايتين المتتابعتين، فبطل (عابر سرير) كتب روايته على دفتر حصل عليه هدية من حبيبته السابقة في نهاية رواية كانت هي ساردة أحداثها، كأنّها بذلك تطلب منه أن يتسلّم الكلمة و يواصل سرد الأحداث بعدها عن قصّة حبهما ممزوجة بأوجاع الوطن و الغربة و الحرمان.

و يعترف (خالد) في (عابر سرير) أنّه قد كتب على ذلك الدفتر بالذات، لكنّه لم يكن السبب الوحيد للكتابة:« لتكتب، لا يكفي أن يهديك أحد دفترا و أقلاما، بل لا بدّ أن يؤذيك أحد إلى حدّ الكتابة، و ما كنت لأستطيع كتابة هذا الكتاب لولا أنّها زوّدتني بالحقد اللازم للكتابة، فنحن لا نكتب كتابا من أجل أحد بل ضدّه»[4].

عندما يتمكّن القارئ من ربط كلّ هذه الإحالات (الداخلية و الخارجية) فلا شكّ أنّه سيصبح أقرب إلى الفهم الصحيح و الدقيق و الكامل للرواية، فهو مطالب بفكّ هذه التشابكات و تتّبع هذه التعالقات بوصفها كفاءة أساسية لا غنى له عنها لبناء المعنى الكلّي للنصّ الموجود بين يديه و إن تطلّب الأمر منه:« أن يقرأ النصّ مرّات عديدة و هناك نصوص تستدعي قراءات لا متناهية»[5].

خلاصة القول، إنّ قارئ رواية (عابر سرير) عليه أن يكون دلاليا أوّلا ثم يتجاوز ذلك إلى المستوى الثاني ليصبح سيميائيا جماليا يتمتّع حسب امبرتو إيكو:« بذوق جمالي رفيع يركّز اهتمامه على اللغة»[6]، فيوظّف في البداية معجمه الأساس، ثم يبحث عن المعاني المجازية و تأويلها حسب رصيده الثقافي، و عليه بعد ذلك أن يفكّ خيوط الإحالات ليحصل على فهم شامل للنص المقروء.

3. كفاءات خارج نصية:

---

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 96.
[2] - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 5، 1998، ص 274.
[3] - المرجع نفسه، ص 275.
[4] - أحلام مستغانمي : عابر سرير، مصدر سابق، ص 97.
[5] - أمبرتو إيكو: آلية الكتابة السردية، مرجع سابق، ص 141.
[6] - المرجع نفسه، ص 143.

تتعلّق الكفاءات السابقة كلّها بلغة النصّ و بنائه عموما، و هي ليست كلّ ما يلزم القارئ، بل عليه أن يتسلّح بكفاءات متعلّقة بخارج النص، و أهّمها:

- **ألفة مع السيناريوهات العامة:**

يجد القارئ نفسه و هو يقرأ (عابر سرير) أمام مجموعة من السلوكات و التصرفات صادرة عن الشخصيات تشكّل لديه سيناريوهات مألوفة بحكم الانتماء الثقافي الذي يجمعه بها:« لأنّ السيناريوهات المسماة مشتركة أو عامة تعود إلى كفاءة القارئ الموسوعية العادية و التي يتقاسمها الغالبية العظمى من أعضاء ثقافة ينتسب إليها»[1]، و هذا يعني أنّ القارئ الجزائري هو الذي سيجدها مألو فة لأنّه تعّود على مصادفة مثلها في حياته اليومية، فهو يعرفها جّيدا:« و هذه المعرفة المشتركة تجعله يفهم و يؤّول ما يفعله الشخص الآخر على نحو صحيح»[2] أي أنّها تجّنبه الوقوع في سوء فهم أو استغراب ما يحدث.

و لأنّ الكاتب يتوقّع هذا مسبقا فهو يجعل نصّه:« قائما على تنظيم وسائل متعارف عليها في وسط ثقافي ما لبلوغ أهداف محدّدة، فشعائر الصلاة و الدفن و التعزية و الولادة و استقبال الضيوف و تنظيم المكان الاجتماعي و العائلي، خبرات عامة يمتلكها القارئ و يحسن بفضلها تفسير سلوك الشخصيات الروائية و غاياتها»[3].

بعد حصول (خالد) على جائزة أحسن صورة في فرنسا تعّرض لحملة شرسة عبر مقالات نشرت في الصحف، ففهم مباشرة أنّها مكيدة، و أنّها حتما من صديق لأنّه:« لا أصعب على البعض من أن يرى جزائريا آخر ينجح، فالنجاح أكبر جريمة يمكن أن ترتكبها في حقّه، و لذا قد يغفر للقتلة جرائمهم لكّنه لن يغفر لك نجاحاتك.

و كلّما، بحكم المهنة أو بحكم الجوار، ازدادت قرابته منك، ازدادت أسباب حقه عليك، لأنّه لا يفهم كيف و أنت مثله في كلّ شيء، تنجح حيث أخفق هو»[4]، هذا السيناريو يتأكّد لدى السارد فيما بعد حيث يكتشف أنّ صديقا و زميلا له وراء هذه المكيدة:« بعدما قدمت له من الخدمات ما يكفي لأجعل منه عدّوا»[5].

و حين التقى بـ(حياة) في مكتبة بقسنطينة و أهدته دفترا ليكتب عليه، فيسألها عن المناسبة، فقّررت أن يكون ذلك اليوم عيد ميلاده، فتقّدم له الدفتر متمّنية له عيد ميلاد سعيدا لكن باللغة الفرنسية، القارئ الجزائري سيجد هذا عاديا جدا لأنّه حسب (خالد):« لم يكن بإمكانها أن تقول هذه الأمنية إلّا باللغة الفرنسية أو بالفصحى، فليس في اللهجة الجزائرية صيغة و لا تعبير بإمكانك أن تتمّنى به لأحد عيد ميلاد سعيدا. بينما تفيض هذه اللهجة بمفردات التعازي و المواساة»[6].

---

[1] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، مرجع سابق، ص 105.
[2] - حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها، مرجع سابق، ص 78.
[3] - المرجع نفسه، ص 78.
[4] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 35.
[5] - المصدر نفسه، ص 36.
[6] - نفسه، ص 97.

و من السيناريوهات المألوفة المشتركة في المجتمع الجزائري كذلك، ما يرويه السارد عن زوجة أبيه العروس، التي اكتشفت خيانة زوجها لها في بيت الزوجية و على فراشها، و تأكّدت من ذلك، لكنّ:« اكتشافها لم يغيّر شيئا من تصرفاتها، فهي لم تجرؤ حتّى على إخباره بأنّها تدري أنّه يكذب عليها، خشية أن يغضب و يعيدها إلى أهلها، فتستبدل بشرف الزواج من أحد وجهاء قسنطينة مذلّة أن تكون رقما في طوابير المطلّقات»[1].

إنّ ردّة فعل المرأة ستبدو حتما عادية لدى القارئ الجزائري لأنّ هذا الأمر مألوف في ثقافته و هو أن تسكت الزوجة عن خيانة زوجها خوفا من عار الطلاق.

في موقف آخر يستغرب (خالد) تصرّف (فرنسواز) عندما يراها تمنح كلّ ما يزيد عندها من أشياء للصليب الأحمر كمساعدات دون أن تتعلّق بشيء له قيمة عاطفية أو ذكرى معيّنة، كذلك هي من جهتها تسأله مستغربة ماذا يفعل الجزائريون إذن بالأشياء التي لا يحتاجونها، فيفسّر السارد تصرّفهم قائلا:« ليس في حوزتنا أشياء لا نحتاجها، حتّى عندما تهترئ و تعتق، نحتاج حضورها المهمل في خزائننا أو في مرآب خردتنا، لا عن بخل، بل لأنّنا نحبّ أن نثقل أنفسنا بالذاكرة، و نفضّل أن نتصدّق بالمال على أن نتصدّق بجثث أشيائنا، و لهذا يلزمنا دائما بيوت كبيرة(...)»[2].

تجسّد هذه الأمثلة مشاهد مألوفة لدى القارئ الذي ينتمي إلى الثقافة نفسها ، فيراها عادية لا تختلف عمّا يعيشه في حياته اليومية، لذا فهو يفهمها بشكل أفضل و يؤوّلها و يتنبّأ بسلوكات الشخصيات انطلاقا منها، و قد يعترض أنّ قارئا أو مجموعة من القرّاء:« لم يشهدوا في حياتهم إطلاقا هذه الأحداث تقع على هذا النحو، و لكنّ خبرتهم العامة بالناس و بالكون الذي يعيشون فيه تسمح لهم بتأويلها»[3]، يفهم من هذا أنّه ليس بالضرورة أن يكون كلّ قارئ من الثقافة نفسها قد شهد هذه المواقف بالذات في حياته، و يلجأ هنا لفهمها إلى خبرته العامة بالناس الذين يعيش بينهم و بالمحيط بصفة عامة.

يرى (جوف) أنّ السيناريوهات العامة تتضمّن كذلك جميع التصرفات البسيطة العادية التي يعرفها الجميع و يستطيع أيّ قارئ التنبؤ بها دون أن يذكرها المؤلّف لأنّه يعتبرها بديهية:« عندما يتعلّق الأمر مثلا بالسفر بالقطار، نفهم مباشرة أنّ الشخصية اشترت تذكرة و ركبت في العربة...الخ دون الحاجة إلى ذكر النص لهذه التفصيلات، لأنّ القارئ يربطها بسيناريوهات مألوفة لديه ليفهم ما حصل»[4].

- **ألفة مع السيناريوهات التناصية:**

تعدّ الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا أوّل من استخدم مصطلح التناص (intertexualité) حيث:« بدأ تشغيل هذا المصطلح و تفعيله في الممارسة النقدية عند هذه الدارسة منذ سنة 1966 و ذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت لها في مجلتي (تيل كيل) (Tel-Quel) (كريتيك)

---

[1] - نفسه ، ص 174.

[2] - نفسه ، ص 242.

[3] - حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها، مرجع سابق، ص 78.

[4] - Vincent Jouve , poétique du roman , op cit , p 160.

(Critique) و التي أعادت نشرها في كتابيها (سيميوتيك) (1969) séméotiké و (نصّ الرواية) le texte du roman (1970) و في مقدمة كتاب (دوستيوفسكي) لباختين»[1] و لقد تأثرت الباحثة في وضعها لهذا المفهوم بأبحاث نظرية سابقة لها خصوصا أعمال الروسي (ميخائيل باختين) و يبدو هذا التأثر واضحا من خلال:« تردّد بعض مصطلحات هذا الدارس في أبحاث كرستيفا مثل (الإديولوجيم)(l'idéologèm) و الحوارية(le dialogisme) و التعدّدية الصوتية(la polyphonie) و (الخطاب الكرنفالي(le discours carnavalesque)»[2].

أما تعريف التناص فتقول عنه جوليا كرستيفا إنّه:« أحد مميّزات النص الأساسية و التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها»[3] فكلّ نصّ حسبها:« هو عبارة عن لوحة فسيفساء من الاقتباسات و كلّ نصّ هو تشرّب و تحويل لنصوص أخرى»[4]و إن شكّلت هذه التعريفات النواة الأولى للمصطلح فقد:« حاول الكثير من الباحثين تعريف التناص بصورة أكثر تحديدا مثل: أرفي، لورانت، ريفاتير، سولرس، جينيت، و غيرهم لكنّ تعريفاتهم باختلافاتها ظلّت تحوم حول النقطة الجوهرية التي طرحتها كرستيفا المتعلقة بإنتاج النص و علاقته مع النصوص التي سبقته»[5].

و من التعريفات التي وضعها الباحثون العرب للتناص نجد تعريف عبد المالك مرتاض الذي هو عنده:« تبادل التأثر و العلاقات بين نص أدبي ما و نصوص أدبية أخرى(...) التناص حدوث علاقة تفاعلية بين نصّ سابق و نص حاضر لإنتاج نصّ لا حق»[6].

عموما فإنّ فكرة التناص تدور حول كون:« كلّ نصّ يتوالد، يتعالق و يتداخل و ينبثق من هيولى النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الاسفنجية التي تمتصّ النصوص بانتظام و تبثّها بعملية انتقائية خبيرة فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النص لتشكّل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى»[7].

و يعدّ ميشال ريفاتير من الذين اهتّموا بدراسة مفهوم التناص، و دعا في مقال له بعنوان (l'intertexte inconnu)[8] إلى التمييز بين (l'intertextualité) و (l'intertexte) الأوّل يترجم عادة

---

[1] - محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، مجلة علامات في النقد الأدبي،ج 54، م 14، ديسمبر 2004، ص 380.

[2] - المرجع نفسه، ص 381.

[3] - سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 215.

[4] - مارك أنجيلو : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء، ص 102.

[5] - عبد الستار جبر الأسدي: ماهية التناص، قراءة في إشكاليته النقدية: www.aljabriabed.net/28_09fikrassad.htm

[6] - عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص، مجلّة علامات في النقد الأدبي، ج 1، م 1، ماي 1991، ص 82.

[7] - صبحي الطعان :بنية النصّ الكبرى، مجلّة عالم الفكر، ع2، 1994، ص 439.

[8] - Michael Riffaterre : l'intertexte inconnu , Littérature, n 41, Paris, Larousse, Février, 1981, p 4.

عادة بالتناص أمّا هذا الأخير فيترجمه السعيد يقطين بـ(المتناص)[1] و يسميه حميد لحمداني (تعارض النصوص أو تقاطع النصوص)[2] ، أمّا الفرق بينهما فيكمن حسب ريفاتير في أنّ المتناص هو مجموع النصوص التي يستحضرها القارئ عند قراءته و يستشعر تقاطعها مع الذي بين يديه، فهو يدخل في القراءة الخطية التي تسهم في إنتاج المعنى بينما التناص طريقة في بناء النص يّولد تعدّد الدلالات للنص الواحد حسب المرجعيات الثقافية للقارئ[3].

إنّ دراسة التناص في روايات أحلام مستغانمي ليست بالشيء الجديد، حيث شكّل موضوع العديد من البحوث الجامعية[4] ، لكنّ هذه الدراسات تدخل ضمن المتناص أكثر لأنها اكتفت بتفحّص التعارض بين هذه الروايات و نصوص سابقة و الكشف عن التشابه بينها، فنجد الباحث يدرس التقاء النص الروائي مع القرآن الكريم ثم مع الشعر العربي و الأمثال و الأقوال الشعبية المأثورة، فالهدف من كلّ هذا لا يتجاوز تأكيد العلاقة و الاقتباس لمعرفة النصوص التي تتبادر إلى ذهن القارئ حين قراءته للرواية و التي تشكّل مصادر متنوعة استفادت منها الكاتبة.

إنّ دراستنا هنا تهتم بالسيناريوهات التناصية التي:« من شأنها أن تعيننا على الدخول إلى نسق الكفاية التناصية»[5] هذه الأخيرة يكون القارئ بفضلها قادرا على فهم ما يحدث و التنبؤ بما سيكون انطلاقا انطلاقا من احتكاكه السابق بنصوص تنتمي إلى الجنس نفسه ، بمعنى أنّ:« السيناريوهات التناصية لا يرثها القارئ من التجربة المشتركة العامة، بل من معرفته بالنصوص، لأنّه عندما يقرأ نصوصا من نفس الجنس سيتوقع حتما أن يجد تسلسلا نمطيا للأحداث»[6] و يتكهّن أن تؤول أحداث معينة إلى نهاية معينة لأنّ أحداثا مشابهة في روايات سابقة انتهت إلى تلك النهاية.

لكنّ السارد ليس مجبرا دائما في سرده على تتّبع السيناريوهات المألوفة:« بل يستطيع أن يتلاعب بالكفاية التناصية للقارئ عن طريق كسر مشهد تقليديّ»[7]، فالمؤلّف:« يتاح له أن يغضّ الانتباه عنها متى قصد إلى ذلك عن علم لإحداث المفاجأة بالضبط، و لخداع القارئ أو تسليته»[8].

تختلف السيناريوهات التناصية عن السيناريوهات العامة في أنّ الأولى محدودة لا يمتلكها بالضرورة أعضاء الثقافة الواحدة جميعهم، و حسب إيكو فـ:« ذلك هو السبب الذي من أجله يكون بعض الأفراد قادرا على التعرّف إلى انتهاك قواعد النوع (الجنس الأدبي) في حين يقصر آخرون معرفتهم على توقّع

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي...النص و السياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 2001، ص 94.

[2] - حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، دار سال، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص 51.

[3] - Michael Riffaterre , op cit , p 5.

[4] - من هذه البحوث نذكر: نعيمة بن علية:دراسة أسلوبية في ثلاثية أحلام مستغانمي، و سعدية بن يحي:دلالة المكان في رواية عابر سرير لاحلام مستغانمي، و حامدي سامية: شعرية النص الروائي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي.

[5] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، مرجع سابق، ص 98.

[6] - Vinent Jouve : poétique du roman, op cit , p 160.

[7] - idem, p 160.

[8] - أمبرتو إيكو، مرجع سابق، ص 105.

نهاية الحكاية بينما يكتفي الآخرون ممّن لا يملكون سيناريوهات كافية البتة بالتمتع أو التألم من المفجآت و انقلابات المواقف»[1].

يعدّ كتاب (الجسد في مرايا الذاكرة)[2] للناقدة الفلسطينية (منى الشرافي تيم) من أحدث الدراسات التي التي حاولت تسليط الضوء على ظاهرة التناص في ثلاثية أحلام مستغانمي، و تذهب الكاتبة إلى القول بوجود تشابه كبير بين (ذاكرة الجسد) و رواية (حفلة القنبلة) للروائي الإنجليزي (غراهام غرين) من جهة و رواية (وليمة لأعشاب البحر) للروائي (حيدر حيدر) و عرضت نقاطا عديدة تلتقي فيها هذه الروايات، أمّا (عابر سرير) فتربطها الناقدة برواية (نجمة) لكاتب ياسين نظرا للتشابه الكبير بين سيرة (محمد إسياخم) و (خالد بن طوبال) .

هذا الطرح يجعل الثلاثية تبدو أنّها استنساخ لأعمال روائية سابقة، و يجعل في الوقت نفسه سيناريوهاتها مألوفة بالنسبة لكلّ قارئ سبق له الاطلاع على هذه الروايات، ففكرة الفتاة العشرينية التي تقع في حـ بّ الرجل الخمسينّي الذي فقد ذراعه و غادر وطنه قد سبق إليها الروائي الإنجليزي و تكّررت في (ذاكرة الجسد) كما سبق الروائي حيدر حيدر في (وليمة لأعشاب البحر) إلى تجسيد سيناريو الفتاة الشابة ابنة الشهيد الجزائري التي تحبّ رجلا ثوريا اختار مهنة أخرى بعد الثورة و هو متعلّق بمدينة من المدن الجزائرية.

و في (عابر سرير) يصل القارئ إلى نهاية الثلاثية بموت الرسام الجزائري المغترب بعد معاناة مع مرض السرطان، و لن يفاجئه ذلك إذا قرأ من قبل رواية (نجمة) لكاتب ياسين، لأنّ بطلها قد انتهى إلى النهاية نفسها و هو الرسام الجزائري (إسياخم) الذي فقد ذراعه اليسرى أثناء الثورة و امتهن الرسم بعدها ليصبح رساما مشهورا و تعرض لوحاته في أرقى الصالات الفرنسية، و كانت وفاته بسبب مرض السرطان، إنّها المسيرة نفسها بين البطلين و النهاية نفسها.

- **النظرة الإيديولوجية:**

يؤكّد امبرتو إيكو أنّ:« القارئ يقارب النص انطلاقا من منظور إيديولوجي شخصي يقوم جزءا من موسوعته و إن كان غير مدرك لذلك»[3]و لأنّها قدرة شخصية فهي ليست بالضرورة متوافقة مع المشروع الذي أودعه الكاتب في نصّه، لكنّها تبقى أساسية لأنّها تسمح بتفعيل البنى العاملية و خاصة الإيديولوجية للنص المقروء.

يستخلص القارئ البنى الإيديولوجية لنص ما:« بتفحّص المخطط العاملّي و تحديد القيم التي يسندها النص إلى كلّ عامل من العوامل، للكشف في النهاية عن الرؤية الشمولية للنص اتجاه العالم»[4]،

---

[1] - المرجع نفسه، ص 106.

[2] - منى الشرافي تيم: الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف، بيروت، ط 1، 2014.

[3] - أمبرتو إيكو: مرجع سابق، ص 107.

[4] - Vincent Jouve : poétique du roman , op cit , p 157.

و رغم أنّ العوامل أحيانا لا تكون من الشخصيات لكنّ أغلبها كذلك و بالتالي فالقارئ عليه أن يرسم معالم الفكر الإيديولوجي لكلّ شخصية ثم المشروع العام للكاتب.

لقد جرت العادة على تقسيم العالم في الأدب إلى خير و شّر، حيث تحمل بعض العوامل قيما سلبية و أخرى تلعب أدوارا إيجابية و القارئ مطالب فقط بالكشف عن كلّ فئة ليصل دائما في النهاية إلى النتيجة نفسها ، لكنّ أحلام مستغانمي:« جعلت كلّ شخصية تعبّر عن إيديولوجيتها برؤية حداثية بعيدا عن الأنماط التقليدية فكانت رموزا لإيديولوجيات متحقّقة واقعيا استعارتها الروائية لتبلغ رسالتها من خلالها»[1].

يبدو البطل السارد (خالد) من المدافعين عن الفكر الاشتراكي، فهو يحنّ إلى تلك الفترة من تاريخ الجزائر:« يحدث أن أحنّ إلى جزائر السبعينيات، كنّا في العشرين، و كان العالم لا يتجاوز أفق حّينا، لكنّنا كنّا نعتقد أنّ العالم كلّه يحسدنا، فقد كنّا نصدّر الثورة و الأحلام لأناس مازالوا منبهرين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا»[2]، و غالبا ما يستحضر تلك الفترة بحسرة شديدة و أسف على ما آلت إليه الأوضاع:« كانت القرى الجزائرية أمكنة تغريني بتصويرها، ربّما لأنّ لها مخزونا عاطفيا في ذاكرتي مذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابي في السبعينيات مع قوافل الحافلات الجامعية للاحتفال بافتتاح قرية يتم تدشينها غالبا بحضور رسمي لرئيس الدولة ضمن مشروع ألف قرية اشتراكية»[3].

و حين يتحدّث عن شخصية الرئيس الراحل بومدين فإنّه يمتدحه كثيرا و لا يخفي إعجابه بشخصه و بأعماله:« الرجل الذي لنزاهته لا يمتلك حتى بيتا و لا عرفنا له أهلا أو قريبا، و لكّنه ترك لنا أجهزة و صيارفة»[4].

و على النقيض منه يمثّل زوج (حياة) النظام الديكتاتوري الانتهازي الفاسد الذي جعل خيرات البلاد ملكا خاصا له و أفقر الشعب و رهن مستقبله، هؤلاء الرجال الذين يصفهم السارد بـ:« رجال العصابات و الطغاة و قطّاع طرق التاريخ»[5]، كان:« ذلك الجنرال يتقّدم مبتلعا كلّ شيء في طريقه»[6]، لقد:« صنع من من الوطن ملكا عقاريّا لأولاده و أدار البلاد كما يدير مزرعة عائلية تربّى فيها القتلة بينما يتشّرد شرفاء الوطن في المنافي»[7]، و بسبب جرائمه أصبح يخاف حتى من السفر إلى فرنسا:« يخاف إذا زار فرنسا أن أن يطالب أقارب بعض الضحايا السلطات الفرنسية بمنعه من العودة إلى الجزائر و محاكته كمجرم حرب نظرا لجلسات التعذيب التي أشرف عليها و بعض الاغتيالات التي تّمت بأمر منه، وحدهم أولاده يسافرون لمتابعة أعماله في الخارج»[8].

---

[1] - نعيمة بن علية: دراسة أسلوبية دلالية في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 32.
[2] - أحلام مستغانمي : عابر سرير، مصدر سابق، ص 43.
[3] - المصدر نفسه، ص 30.
[4] - نفسه، ص 43.
[5] - نفسه، ص 17.
[6] - نفسه، ص 67.
[7] - نفسه، ص 118.
[8] - أحلام مستغانمي : عابر سرير، مصدر سابق ، ص 123.

(مراد) من جهته مثقّف معروف في قسنطينة:« باتّجاهاته اليسارية و تصريحاته النارية ضدّ المجرمين»[1] و جلب له ذلك الكثير من العداوات حيث:« أفتى البعض في مساجد قسنطية بسفك دمه لأنّه يساريّ»[2].

فقد:« كان مراد يرفض أن يتحوّل الناس إلى متاريس بشرية يحتمي خلفها قطّاع الأعناق من جهة و قطّاع الأرزاق من جهة أخرى متراشقين بأرواح الأبرياء»[3] و اعتبر زوج حياة عدّوه الأوّل:« فراح يطلق يطلق رصاص غضبه على ذلك الجنرال الذي كان يتقدّم مبتلعا كلّ شيء في طريقه»[4].

بالإضافة إلى هذا فمراد ماجن:« اعتاد أن يقحم الجنس في كلّ شيء»[5] يحبّ شرب الكحول و الرقص و يرى أنّ الفرح و الاستمتاع فعل مقاومة و أنّ هذه مشكلة الجزائريين عموما.

أمّا (ناصر) فقد كان شابا متديّنا عفيفا:« مازال نقيّا لم تستطع الغربة أن تجعله يتعفّن و يتلّوث و لا أصابته تشوهات المغتربين»[6] بقي محافظا على صلاته و حلق لحيته لكنّ ذلك لا يعني تخليه عن زهده في الحياة و لا يغيّر شيئا من إيمانه الراسخ و طهارة نفسه ممّا يجعل له خلافات قديمة في وجهات النظر مع (مراد).

(حياة) تمثّل المرأة الشرقية المقهورة الخاضعة لسلطة المجتمع الرجالي، تئنّ تحت وطاة الأعراف و العادات الاجتماعية و إن كانت مثقفة فذلك لم يساعدها في التخلص من هذه القيود و مهما ثارت عليها أو حاولت تجاوزها تعود دائما إلى الاستسلام في النهاية.

بينما تمثّل (فرنسواز) الفكر التحرّري للنساء، هذا التيار الآتي من الغرب يتجلى في شخصيتها، فهي امرأة:« تحترف التعرّي»[7] و تجعل سريرها معبرا للغرباء، تعمل كموديل تعرض جسدها أمام الرسامين الرسامين و لا تجد حرجا في إقامة علاقات مع من تريد:« زيان يعرف بأنّ لي علاقات و هو ما كان يتدخّل في حياتي هذا الأمر كان واضحا بيننا منذ البدء..»[8].

المتأمّل لهذه النماذج يصل إلى أنّ الكاتبة أرادت في الحقيقة رسم صورة للمجتمع الجزائري بصراعاته الإيديولوجية المختلفة، بدء بالصراع السياسي بين الاشتراكيين و النظام الديكتاتوري الانتهازي ثم الصراع الديني بين أنصار الدين المتمسكين به و اليساريين من دعاة المجون و الفكر العلماني، و أخيرا صراع اجتماعي بين النظرة الراسخة إلى المرأة بوجوب خضوعها للأعراف و تيار التحرر النسوي المتأثر بالغرب، و لقد عرّت كل شخصية عن إيديولوجيتها دون تحيّز من الكاتبة بهدف وضع القارئ أمام الصورة كما هي ليتدخّل هو بحكمه القائم على إيديولوجيته الخاصة.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 67.
[2] - نفسه، ص 67.
[3] - نفسه، ص 67.
[4] - نفسه، ص 67.
[5] - نفسه ، ص 73.
[6] - نفسه، ص 126.
[7] - نفسه ، ص 85.
[8] - نفسه، ص 248.

4. التأويل من خلال البياضات:

لقد أولى آيزر أهمية كبرى للفراغات التي يتركها الكاتب في النص ليتولّى القارئ مهّمة ملئها معتمدا في ذلك على ثقافته و رصيده الخاص من السيناريوهات التناصية و بعض الإشارات النصية التي قد تساعده على ذلك.

كغيرها من الروايات الحديثة يبدأ نص (عابر سرير) بتقنية (medias res)[1] التي تعني باللاتينية (في منتصف الأشياء)، ويقصد بها في السرد وضع القارئ مباشرة وسط الأحداث دون مقدمة أو تمهيد، فيجد نفسه ملقى في سياق وسط حكاية لا يعرف بدايتها، و لا الشخصيات التي تذكر فيها، و هذه التقنية ليست جديدة بل عرفت لدى (هوميروس) في إلياذته.

إنّ السارد في (عابر سرير) لا يحترم تسلسل الأحداث، بل يبدأ من المنتصف ثم يعود لاحقا إلى البداية، و القارئ يجد نفسه مباشرة أمام مشهد لا يفهم منه شيئا:« كنّا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر رتّبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف»[2] هو إذن مشهد لقاء رجل و امرأة امرأة بعد فراق طويل دام عامين، لكنّ القارئ لا يعرف شيئا عن هذا الرجل الذي يتكلّم و لا عن هذه المرأة التي التقى بها، لأنّ هذا الحدث ليس في مكانه الحقيقي في ترتيب السرد، فمن يتكلّم هنا؟ و من هذه المرأة التي اشترى لها فستانا باهض الثمن؟ و أين تّم هذا اللقاء بالضّبط؟، هي أسئلة يحصل القارئ على أجوبة عنها لاحقا عندما يعود السارد إلى البداية الحقيقية و هي حصوله على جائزة أحسن صورة بعد مجزرة رهيبة في إحدى القرى الجزائرية فيسافر إلى فرنسا للحصول على جائزته و هناك تتعاقب عليه المصادفات الغريبة حتى يلتقي بتلك الكاتبة الروائية التي أحّبها في رواية سابقة.

عندما يصل القارئ إلى هذه النقطة يتمكّن أخيرا من إعادة ترتيب الأحداث و يكتشف أنه عندما بدأ ق راءة الرواية إّنما كان يقرأ وسط الحكاية، و قبل هذا فإّنه يكون أمام فراغ من المعلومات، فيحاول الوصول إلى ما لم يقله النص.

لجأت الكاتبة كذلك إلى ترك فراغات يحتاج القارئ لملئها إلى كفاءة تناصية مع الجزأين السابقين من الثلاثية (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) فيرجع إليهما لاستكمال المعنى و القدرة على تأويل ما يقرأ، و أّول فراغ يتعلّق ببعض الشخصيات التي يقول النص عنها قليلا جدا معتبرا أّن القارئ يعرفها، فالبطل لا نعرف حتّى اسمه الحقيقي و (زّيان) نجهل علاقته الكاملة ب(حياة) و عائلتها، كذلك (عبد الحق) و (ناصر) كلّها شخصيات لم يقل عنها النص الكثير و القارئ عليه أن يستكمل معلوماته بالعودة إلى نصوص سابقة.

و عندما يقول السارد أّنه انفصل عن (حياة) منذ عامين:« في مساء الولع العائد مخضّبا بالشجن يصبح هّمك كيف تفكّك لغم الحبّ بعد عامين من الغياب و تعطّل فتيله الموقوت دون أن تتشظّى بوحا»[3]

---

[1] - https://wikipedia.org/wiki/in-media-res.

[2] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 9.

بوحا»[1] فهذه المدّة الزمنية تشكّل فراغا لا يعلم القارئ عنه الكثير، و يتساءل حتما كيف قضى العاشقان هذه المدة و ماذا فعل كلّ منهما؟ لكنّ النص لا يزّودنا إلّا بالقليل جدا.

خلاصة القول، إنّ القارئ يحتاج إلى مجموعة من الكفاءات الخارج نصّية التي تتعلّق بمدى ألفته مع السيناريوهات التي يحملها نص الرواية سواء كانت هذه القوالب عامة أم تناصية لأنّها تساعده على فهم سلوك الشخصيات و التنبؤ به، كما يطلب منه أن يتحلّى بنظرة إيديولوجية خاصة به ليتمكن من تفعيل البنية الإيديولوجية للنص و الوصول إلى المشروع الكلّي لصاحبه.

[1] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 9.

خـــــاتـــمـة

من خلال ما سبق من عرض في فصول هذا البحث الذي أردته أن يكون تطبيقيا أكثر و ليس مجرّد عرض للنظريات الغربية فقط، يمكن حصر النتائج في ثماني نقاط أساسية هي:

1. إنّ رواية (عابر سرير) تحمل بين سطورها صورة عن القارئ المحتمل الذي قد تقع الرواية فعلا بين يديه فيقرؤها و يفكّ مستوياتها المختلفة، و سواء كانت الكاتبة قد تعّمدت رسم صورة محدّدة

للمتلقي أم لم تقصد ذلك فهو حاضر فعلا كبنية نصّية مزروعة بثبات، و لقد تأكّد لدينا هذا الحضور بعد حصر لعدّة علامات و إشارات تشير إليه.

2. إنّ أحلام مستغانمي لا تخاطب القارئ بشكل مباشر و تدعوه باسمه أو بأيّة عبارة صريحة، لكنّ القارئ سجّل وجوده بطرق غير مباشرة من خلال ضمير المخاطب و الأسئلة التي تؤسس بها حوارا بينه وبين السارد الذي ينكر أحيانا معتقدات القارئ التي يتوقع حصولها لديه و يشاركه الكثير من التجارب الخارج نصية، و كلّها تعتبر حسب جيرالد برنس من علامات حضور القارئ.
3. يمتلك القارئ الضمنّي لهذه الرواية أفق توقّع محدّد اكتسبه من احتكاكه بالنصوص الروائية السابقة منذ النشأة الأولى للرواية الجزائرية، و يبدو جليا أنّ الكاتبة لم ترد أن تجعل روايتها نسخة مطابقة تماما لما سبقها يطمئن القارئ في اعتقاداته و ما ينتظره منها، لكنّها لم تشأ كذلك أن تخرج كليا عن المألوف فتجازف بجعله يتيه تماما، فحقّقت توازنا ذكيّا جمعت فيه بين تقنيات مألوفة و أخرى جديدة لتضمن مسافة جمالية بينها و بين التراكم الروائي الجزائري خصوصا و العربي عامة.
4. إذا كان ياوس يعتبر المسافة الجمالية السمة الأساسية التي تجعل العمل الأدبي الجديد يصنّف ضمن الأعمال الجيدة، فإنّها قد تجل القرّاء الحقيقيين ينفرون منه إذا كانت شاسعة جدا لأنهم لا يفهمونه في البداية، و تكون بداية لهدم الأفق السائد لبناء شيء جديد، إنّ رواية (عابر سرير) تضيف إلى رصيد قرّائها تقنيات جديدة و تعدّل نظرتهم إلى الفن الروائي خصوصا من حيث اللغة المكتوب بها و حتى من حيث بنائها كجنس قائم في حدّ ذاته إذ صارت الحدود واهية بينه و بين السيرة الذاتية و بين الوثيقة التاريخية و بين الشعر خصوصا قصيدة النثر.
5. لا شكّ في أنّ رواية (عابر سرير) تحقّق لدى قارئها استقبالا يعتمد على الجنس، فالشخصيات الروائية فيها تؤثّر بطرق مختلفة على القرّاء كلّ حسب انتمائه الجنسي قد يصل إلى درجة تمثّل الذات و التقمص الكلّي، و من خلال فحص التأثيرات المختلفة يتبين أنّ الكاتبة تخاطب القارئ و القارئة على حدّ السواء مقدّمة لكل واحد منهما نماذج تتطابق مع حياته الجنسية و تكوينه الحميمي.
6. اعتمدت الكاتبة على تقنيات خطاب محددة تستهدف بها إشراك قارئ ذي هوية وطنية محدّدة، إنّها ترسم لقارئها معالم انتماء ثقافي خاص يجعله عضوا في جماعة تجمع أفرادها سمات أساسية، فاستعمال اللغة العامية الجزائرية، و النهل من الموروث الثقافي الجزائري بالإضافة إلى

وصف عادات و تقاليد جزائرية محضة، كلّ هذا يجعلني أصف القارئ الضمني بأّنه جزائري يشارك السارد معرفة كلّ هذه الامور و يتفاعل معها بسهولة.

7. رصدت الكاتبة الروائية لقارئها في رواية (عابر سرير) أدوارا مختلفة تستدعي منه التحلي بكفاءات ضرورية لإنجاح عملية التفعيل و بناء المعنى، و أّول ما يحتاجه كفاءة لغوية عالية تجعله يتجاوز المستوى الأول (الدلالي) ليصبح قارئا جماليا متمكنا من فهم التعابير المجازية و قواعد الإحالة، و لن يكون هذا كافيا دون الاستعانة بكفاءات خارج نصية متنوعة يكون بموجبها ذا رصيد من السيناريوهات العامة و التناصية تسمح له بفهم سلوك الشخصيات و التنبؤ به، يضاف إلى كلّ هذا نظرة إيديولوجية خاصة يبني القارئ بواسطتها المشروع الكلّي للكاتب ونظرته الشمولية إلى العالم.
8. إنّ القارئ الضمنّي يسجلّ حضوره بقوة في هذه الرواية التي أضفت عليه صورة متميّزة من جوانب مختلفة، و لأنّ القارئ الضمنّي ليس استنساخا لصورة قارئ حقيقي معّين فهو لا يأتي ليعكس كائنا موجودا في الواقع، بل ليتوقّعه، و قد لا يتطابق مع شخصية الكثير من القراء الجزائريين و العرب، لكنه كاستراتيجية و استعداد مسبق فقد نجح فعلا في استقطاب الاهتمام و تحقيق الإعجاب.

في هذا المقام لا يمكنني الادّعاء أّني قد وفّيت هذا الموضوع حقّه من البحث بل يبقى مفتوحا لمزيد من الاستقصاء و الدراسة و يبقى موضوعا ملّحا في زمن تراجعت فيه مقروئية الرواية و اتسعت الهوة بين الكاتب و جمهور القراء و هذا قد ينتج عن الصورة المغلوطة للكاتب عن قارئه و عدم ضبط استراتجية مناسبة لمخاطبته مما يولد خيبة التلقي.

فهرس المصادر و المراجع

مصادر و مراجع باللغة العربية:

1. مدّونة البحث: أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات anep، الجزائر، 2004.
2. ولفغانغ آيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحمداني و الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل الدار البيضاء، 1995.

3. روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 1992.
4. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط5، 1998.
5. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- أمبرتو إيكو: آلية الكتابة السردية، نصوص حول تجربة خاصة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2000.
6. جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
7. حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
8. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، 2003.
9. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، 2001.
10. روبرت هولب: نظرية التلقي، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، الفصل 11، ج8، تر: جابر عصفور و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.
11. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي...النص و السياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001.
12. حميد لحمداني: أسلوبية الرواية مدخل نظريّ، دار سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.
13. منى الشرافي تيم: الجسد في مرايا الذاكرة الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.
14. مارك انجلو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدرا البيضاء، ط1.
15. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

16. عبد الحميد بن هدوقة: أمثال جزائرية، أمثال متداولة في قرية عين الحمراء ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 1992.

17. أحمد أمين: قاموس العادات و التقاليد و التعابير المصرية، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، 1953.

18. الطاهر وطّار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط3، 1981.

19. آمنة بلعلى: المتخّيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011.

20. سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، كلية ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009.

21. جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلمي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997.

22. عبد الناصر حسن و محمد شعبان: نظرية التلقي بين ياوس و آيزر، دار النهضة العربية، 2002.

23. جيرالد برنس: مدخل إلى دراسة المروي له، ضمن: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى البنيوية، تحرير: جين ب تومكنز، تر: حسن ناظم و علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

24. بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للنشر، تونس، ط1،2005.

25. إدريس بودیبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

26. علال سنقوقة: المتخيل و السلطة في علاقة الرواية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف للنشر، ط1، جوان، 2000.

27. فطوس بسام موسى: سيمياء العنوان، منشورات عمان عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2001.

<u>مراجع باللغة الأجنبية:</u>

1. Hans Robert Jauss : pour une esthétique de la réception, tra :Claude Maillard, éditions Gallimard, Paris, 1978.

2. Nathalie Piegay-gros : le lecteur, édition Flamarion, Paris, 2002.
3. Didier Cost : trois conceptions du lecteur et leurs contribution a une théorie du texte littéraire, poétique, revue de théorie et d'analyses litteraires, n41, Seuil, Paris, 1980.
4. Jaap Lintvelt : essai de typologie narrative :le point de vue, Paris, Corti, 1981.
5. Vincent Jouve : l'effet personnage dans le roman, éditions PUS écriture, Paris, France, 1998.
   - Vincent Jouve : poétique du roman, Armand Colin, ed 3, 2010, Paris.
   - Vincent Jouve : (avant propos) la lecture litteraire, revue de recherche sur la lecture des textes littéraires, n1, janvier 1998.
6. Gérard Genette : nouveau discourt du roman, collection poétique, Seuil, Paris, 1983.
7. S.Mailloux : interpretive conventions :the reader in the study of american fiction, Itchaca, Cornell, 1982.
8. Dania Veverkova: la solitude et l'identité dans l'oeuvre Romanesque de Michel Tournier, thèse de doctorat, université Masaryk de Brno, 2014.
9. Mouna Ben Ahmed Chemli : l'identification aux personnages dans la didactique de la lecture littéraire :l'exemple de la

trilogie de Y.Khadra, thèse de doctorat en dédactique de la langue francaise, université de Sousse, tunisie, 2012.

10. Alain Montandon : (introduction), le lecteur et la lecture dans l'œuvre, actes du colloque international de Clermont-Ferrand.
11. Michel Riffaterre : l'intertexte inconnu, littérature, Larrousse, n 41, Paris, 1981.

دوريات و صحف:

1. حسن سرحان جاسم: القارئ و المروي له محاولة لفضّ الاشتباك، جريدة الصبح، يومية عامة تصدر عن شبكة الإعلام العراقي، بغداد، 2013/11/27.
2. إسراء حسن جابر: المروي له و القارئ الضمنّي، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة النسوية، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، ع 52، 2007.
3. خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخ، مجلة قراءات، ع 1، 2009.
4. السيد إبراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع، مجلة علامات في النقد، مج 8، ج 32، ماي 1999، النادي الثقافي بجدة.
5. 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.
6. مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، ع 1، 2002.
7. إبراهيم سعدي: الرواية الجزائرية و الراهن الوطني، الخبر الأسبوعي، ع 4، ديسمبر 1999.
8. شوقي بزيغ: قراءتان مختلفتان في رواية الكاتبة الجزائرية احلام مستغانمي الجديدة (عابر سرير) الحياة مجاز و الكتابة الروائية هي الواقع الحقيقي، جريدة الحياة، ع 14583، 2003.
9. حطّاب طانية: الرواية الجزائرية و سؤال التجنيس قراءة في نماذج روائية معاصرة، مجلة فكر و لغة، دورية أكاديمية مكمة تعنى بالدراسات الفكرية و اللغوية، جامعة مستغانم، 2013.
10. ولفغانغ آيزر: الإدراك و التمثّل و تشكّل الذات القارئة، مجلة علامات، ع 17.

11. محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، مجلة علامات في النقد الأدبي، ج 54، م 14، ديسمبر 2004.
12. عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي، ج1، م1، ماي 1991.
13. صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ع2، 1994.

الرسائل الجامعية:

1. فلاح حسينة: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009.
2. نعيمة بن علية: دراسة أسلوبية في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، جامعة الجزائر، 2010.

مواقع على شبكة الأنترنت:

1. وهاب خالد: الرواية النسوية الجزائرية و خرق الأفق، أصوات الشمال، مجلةعربية ثقافية شاملة: www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98a=37913
2. شادية بن يحي: الرواية الجزائرية و متغيرات الواقع: www.diwanalarab.com/spip.php?article37074
3. نادية ويدير: اللغة و القارئ النموذجي في رواية ذاكرة الجسد: http://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/6024/23.pdf
4. رحيم عبد القادر: وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري: http://www.adablabo.net/rahim.htm
5. عبد السلام صحراوي: الاناقة و الإغراء في لغة مستغانمي: http://www.arabworldbooks.com/readers2005/articles/language.com.
6. هوية/Ar-wikipedia.org
7. هوية جندرية/ar-wikipedia.org/wiki
8. محمد أبو خليف: تعريف الهوية: تعريف-الهوية/Mawdoo3
9. إبراهيم حاج عيدي: السرد بين الفصحى و العامية:

www.alitthad.com/paper.php?name=news&filesid=57207

10. قاسمي كاهنة: منطلقات المثل الشعبي:

www.univ.bouira.dz/…/publications-nationales-fil?…

11. عبد الستار جبر الأسدي: ماهية التناص قراءة في إشكالية نقدية:

www.aljabriabed.net/28_09fikrassad.htm

12. http://wikipedia.org/wiki/in-media-res

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة.....01

مدخل: القارئ الضّمني المفهوم و المصطلح.

1. تعريف القارئ الضمني.....07
2. أهمية مفهوم القارئ الضمني.....10
3. الفرق بين القارئ الضمني و أصناف القراء الآخرين.....12
4. الفرق بين القارئ الضمني و المروي له.....15
5. تقديم رواية عابر سرير.....18

الفصل الأوّل:علامات حضور القارئ في النسيج السردي لرواية (عابر سرير).

1. توطئة.....21
2. الخطاب المباشر الموجه إلى القارئ.....23
3. أسئلة من القارئ و إليه.....25
4. إنكار معتقدات القارئ.....27
5. إشارات خارج نصية.....28

الفصل الثاني:أفق توقّع القارئ و أفق توقّع الرواية.

1. مفهوم أفق التوقع.....32
2. تقنيات روائية مألوفة.....34
3. قطيعة مع التقنيات الروائية المألوفة.....38
4. المسافة الجمالية.....44

الفصل الثالث:هوية القارئ الضمنّي.

1. مفهوم الهوية و مصادر دراستها.....50
2. الهوية الجنسية للقارئ الضمني في رواية (عابر سرير).....51
3. الهوية الوطنية للقارئ الضمني في رواية (عابر سرير).....60

الفصل الرابع:دور القارئ و كفاءاته في رواية (عابر سرير).

1. مفهوم كفاءة القارئ و دوره في النص.....69
2. الكفاءات اللغوية للقارئ.....73
3. كفاءات خارج نصية.....80
4. التأويل من خلال البياضات.....88

خاتمة.....90

فهرس المصادر و المراجع.....94