تقنيّات الزّمن السّردي التّعبيريّة واللّسانية

د. حاكمي لخضر، كلية الأدب واللّغات والفنون، سعيدة، الجزائر.
Lakhdarhakmi@yahoo.fr

ملخّـــــص

لا شكَ أنَ الزّمن في الرّواية متعدّد، و يتميّز بتقنياته التّعبيريّة اللّسانية التي تجعل من منطق السّرد محكوما بتلك التّقنية وهذا التصوّر هو الذي دفعنا إلي استنباط تلكم التّقنيّة ما دامت هي الصّانعة لبنيات الخطاب السّردي. و إذا كانت هناك مفارقات زمنيّة بين زمن الأحداث في طابعها الواقعيّ، و زمن الأحداث في طابعها الفنّي، فحريٌ بنا القول : يستحيل الإلمام بزمن القصّة و استتباعه حالةً حالةً، بل لا بدّ من تتبّع عمليّة الاختزال في الزّمن السّردي، مادام هنـــاك اختزال تقنوفنّي في منطق الأحداث؛ و لذلك يظهر زمن الأحداث زمنًا طويلا و ميّتا في الآن ذاته، و يظهر في الجانب المقابل زمنُ الحكاية أو المحكي هو الزّمن الذي استغرقته الرّواية المكتوبة، أو اللّحظة الفنيّة المتخيّلة. و من هاهنا ينصهر زمن القصّة في زمـــن الكتابة ، و نصير أمام صنفين من الزّمن: زمن القصّـــــة و زمن الكتابة، أو قل: الزّمن المدلول (الذي هو زمن مضى و اندثر: زمن القصّة كما هي في الواقع) و زمن الدّال (الذي هو زمن اللّحظة الفنيّة المعبّر عنها بالكتابة الرّوائيّة)، و هاته الأخيرة هي التي تعيد للحدث عبرتـــه و اعتباره، و قيمته الكائنة و الممكنة، و لحظاته الفعلية الفريدة من نوعها. و قد وجدنا تلكم التّقنيات مرتسمة في رواية: ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي فأردنا أن نعرّج على طابعها الفنّي الدّلالي،و أهميّتها السّردية بشيء من الاختصار.

Résumé

Il est sans doute que le temps dans un roman est multiple. Il se caractérise par ses techniques linguistiques expressives qui rendent la logique de la narration, une logique envisagée par cette technique. Cette conception nous pousse à déduire cette technique autant qu'il crée les structures du discours narratif. S'il ya des différences entre le temps des évènements réels et le temps des évènements dans leur cadre artistique, on peut dire qu'il est impossible de saisir le temps du roman et le suivre cas par cas. C'est pour cela qu'on est obligé de suivre le processus de la réduction dans le temps narratif puisqu'il y a une réduction techno-artistique dans la logique des évènements et ça nous montre que le temps des évènements est long et mort. D'autre part, il parait que le temps de l'histoire ou le parlé est lui-même le temps de l'écrit ou le moment de l'imagination, c'est là ou les deux temps de l'histoire se fusionnent, dans ce cas on est devant deux types de temps : le temps de l'histoire et le temps de l'écriture, autrement dit, Un Temps Signifié (fini en réel) et un Temps Signifiant (le temps du moment créatif exprimé par l'écriture romantique). Cette dernière qui va donner à l'évènement son importance, ses leçons, ses valeurs possibles et existantes et enfin ses moments réels uniques. On a découvert toutes ces techniques dans Dhakirat AlJassad, un roman écrit par Ahlam Mostaghanemi en étudiant ses caractéristiques artistiques sémantiques et son importance narrative en bref.

(... فالزّمنُ خارجيٌّ وداخليٌّ، وثمّةَ زَمَنٌ للكِتَابَةِ، وآخَرٌ للقـــــــراءَةِ. زَمَنٌ للقِصَّةِ، وآخرٌ للحِكَايَةِ، زمنٌ مورفولوجِي (صَرْفِي) وهو الماضي، والحاضر والمستقبل. والحاضِرُ هُوَ أكثَرُهَا شُيُوعًا، والمُسْتَقْبَلُ هُوَ أَقَلُّهَا، مَعَ أَنَّ هَذَا يُخَالِفُ الانْطِبَاعَ السَّائِدَ وهُوَ أَنَّ المَاضِي هُوَ المُهَيْمِنُ عَلَى السَّرْدِ القَصَصِي) .

-إبراهيم خليل : بنية النصّ الرّوائي ، ص : 28.

توطئـــــــة :

يضطلع الزّمن الرّوائي بتقنياتٍ تعبيريّة داخليّة تجعل من منطق الحكي منطقًا محكوماً بتلكم التّقنية، ولعلّ هذه الأخيرة هي المسبار الذي تقيم عليه الرّواية بنيانها، إذ الزّمن بأشكاله هو الذِي يحدّدُ طبيعة الرّواية، ويحفظ لها ماء الوجه، مثلما أنّه يحدّدُ شكلها الفنّي إلى حدٍّ بعيد. و ممّا حملنا على إضافة التّقنية للزّمن هو أنَّ هذا الأخير يتمفصل في ثنايا البناء السّردي، فيغدو معلمًا ثنائياً (خارجياً و داخلياً) سرعان ما تتبدّد طريقته في خضمِّ السّرد، و لذلك وجب على الباحث البحثُ عن تلكم التّقنيّة المتبدّدة في الحكي، و من ثمّ معرفة مرتكزاتها الإبستيميّة في خلخلة البناء الزّمني، و الذي لا يتضايف في منطق الحكي مع منطق الأحداث؛ و هذا السّبيل من شأنه أن يدفع بنا إلى استلهام آليات تحليل الخطاب السّردي ضمن فاعليّته في مقاربة النّصوص الرّوائية على اختلاف أشكالها.

ومن دواعي الخلخلة أو قل: الانزياح الذي تخضع له تقنية الزّمن هو استحالة استغـــــــراق زمن القصّة واستتباعه حالةً حالةً، و إذن تبقى عمليّة الاختزال في الزّمن تلعب دورها التّقني على محور الحكي، مادام هناك فصل تقنوفنّي من منطق الأحداث؛ و لذلك يظهر زمن الأحداث زمناً طويلاً و ميّتاً في الآن ذاتِهِ، و يظهر في الجانِبِ المقابل زمنُ الحكاية أو المحكي هو الزّمن الذي استغرقته الرّواية المكتوبة، أو اللّحظة الفنيّة المتخيّلة.

وإذ ذاك ينفلت زمنُ الكتابة من زمن القصّة، و يغدو قَدَرُ الأشخاصِ من قَدَرِ الكتابة، و الأخيرة وسمها جيرار جينيت في رؤيته للزّمن بالزّمن الدّال، في مقابل الزّمن المدلول الذي هو زمن مضى و اندثر، و هو زمن اللّحظة الفعليّة، الذي شيّعت مثواه القصّة الفعليّة، بيد أنَّ زمن الدّال هو زمن اللّحظة المتخيّلة، و هو الذي يعيد للحدث عبرته و اعتباره، و قيمته الكائنة و الممكنة، و لحظاته الفعلية الفريدة من نوعها.

1- تحوّلات مفهوم الزّمن في النّظريّات الحديثة : (من الزّمن الميّت إلى الزّمن الفاعل الحيوي) :

تجدر الإشارة إلى أنَّ الشكلانيّين الروس كانوا السبّاقين إلى فكرة الزمن في السرد، منذ عشرينيات القرن الماضي، ثمّ إنَّ الأنجلو ساكسونيين من أمثال (لوبوك، وموير) أشاروا لأهمية الزمن في السرد؛ و من ثمّ تبدّدت الرّؤية التّقليديّة للسّرد مع حيثيات الرّواية الجديدة في فرنسا * ؛ إذ صارت معرفة مواربات الخطاب السّردي هي معرفة بتقنيات السّرد التي تتضايف و حركة الوصف نفسها، و من ثمَّ صار الزّمن السّردي زمنًا حيًّا يحيا مع طلائع الحكي، و مع المساقات التّعبيريّة التي ترضخ لها صناعة الحكي؛ و من هنا أوجز الزّمن في الرّواية إيجازا يأخذ في الحسبان رحلة القراءة التي تدوم لساعات، و تحرّكها تقنيات الرّاوي؛ في مقابل رحلة الحدث التي تحرّكها شخصيات فاعلة.

لقد فـرّق جان ريكاردو في كتابه (قضايا الرواية الجديدة سنة1967م) بين زمن السرد، وزمن القصة، وقسّم الزمن في الخطاب الروائي إلى ثلاث أزمنة هي: زمن المغامرة (عن أحداث وقعت في سنتين مثلاً)، وزمن كتابة هذه الأحداث (وليكن شهرين مثلاً)، وزمن القراءة (وليكن ساعتين مثلاً) [1] . وقد عرض ميشيل بوتور في كتابـــه (بحوث في الرواية) سنة 1964م هذه الآراء، وأشار إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ورأى أننا لا نعيش الزمن باعتباره استمراراً إلا في بعض الأحيان، وأن العادة تمنعنا من الانتباه، أثناء

القراءة، إلى الوقفات والقفزات التي تتناوب على السرد. [2]

ورأى (آلان روب غرييه) بدوره أن الزمن أصبح- منذ أعمال بروست وكافكا- هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة؛ و قد عصف بالشّخصيّة بعدما شكّل حركيّة الرّواية، و لملم شتاتها و ألبسها لبوسًا داخل و خارج المتن الحكائي؛ و كلّ ذلك بفضل تقنيات العودة إلى الماضي، و العبث بالنّسق الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد.

2 - الزّمن البنيوي أو بناء الزّمن :

مع معرفتنا بأنَّ أهميّةَ عنصر (الزمن) في الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين، مع الشكلانيّين الروس، فإنّ ذلكم العنصر لم تتفعّل أهميّته إلاَّ في فترة الستّينيّات من القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت دراسات جديدة لتحليل الزمن في الرواية؛ من أهمها: دراسة رولان بارت Roland Barth للسرد الروائي في (تحليله البنيوي للسرد) عام 1966م التي استلهم فيها منهج (بروبFladimir propp) الدّاعِي إلى تفعِيلِ الحكاية في الزمن، وأشار بارت إلى النّمط البنيوي كما لو كان عنصرا سببيًّا في بناء الزّمن، وأكَّد أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، ما دام تشكيل الزّمن هو في الواقع اللّساني عبارة عن تشكيلاتِ النَّسقِ أو النِّظام.

ولقد ميَّزَ (تودوروف) في (مقولات السرد) عام 1966م بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن (زمن القصة) متعدد، بينما (زمن الخطاب) خطّي؛ و فرّق بهذه الرّؤية السّرديّة بين (زمن الكتابة) و(زمن القراءة): فزمن الكتابة يصبح عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي، أما زمن القراءة فليس كذلك إلا حين يتحوّل الكاتب من كاتِبٍ إلى قاصٍّ؛ و هذا الأخير قد يبيحُ تماهي الرَّاوي بالمتلقي، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة غير المرتب بعملية تدعى (زمن النصّ)، الذي يحتوي على زمن الروائي وزمن المتلقي معاً. و لقد رأى تودوروف أن في الرواية نوعين من الأزمنة: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية. وكل منها يشمل أنواعاً من الأزمنة :

1. (الأزمنة الخارجية) وهي : (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النصّ، وترتّب أحداثه وأشخاصه؛ وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان...

2. (الأزمنة الداخلية) وتتمثل في : (زمن النصّ) وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالَم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة)، و(زمن القراءة).

3. تقنيات الزّمن السّردي في رواية (عابر سرير) :

قبل المضي إلى القبض على حدود الزّمن الدّاخلِي في الرّواية ، لا بدّ من النّظر في الاستهلال الذي يأتي في عتبة الدّخول إلى السّرد. فقد ألفينا الرّوائيّة أحلام مستغانمي توطِّئُ للقارِئ طريقاً تخييليًّا حتّى ينظمَّ إلى عدسة التّعبير الحِكَائِي، أو الزّمن الدّاخِلِي، و يبدأ التّوطِيءُ لذلكم الزّمن بقولها:" كُنّا مَسَاءَ اللّهْفَةِ الأُولى عَاشِقِينَ فِي ضِيَافَةِ المَطَرِ، رَتّبَتْ لَهُمَا المُصَادَفَةُ مَوْعِدًا خَارِجَ المُدُنِ العَرَبِيَّة للخَوْفِ. نَسَيْنَا لِلَيْلَةٍ أَنْ نَكُونَ عَلَى حَذَرٍ، ظَنَّا مِنَّا أَنَّ بَارِيسَ تَمْتَهِنُ حِرَاسَةَ العُشَّاقِ. إِنَّ حُبًّا عَاشَ تَحْتَ رَحْمَةِ القَتَلَةِ، لاَ بُدَّ أَنْ يَحْتَمِي خَلْفَ أَوَّلِ مِتْرَاسٍ مُتَاحٍ لِلْبَهْجَةِ. أَكُنَّا إِذَنْ نَتَمرّن رقْصًا عَلَى مِنَصَّةِ السَّعَادَةِ، أَثْنَاءَ اعْتِقَادِنَا أَنَّ الفـــــرَحَ فِعْلُ مُقَاوَمَةٍ؟ أم أَنَّ بَعْضَ الحُزْنِ مِنْ لَوَازِمِ العُشَّـــاق؟ " [3]

والواقع أنَّ رواية(عابر سرير) هي واحـــــــدة من ثلاث روايات، فقد ألّفـــــت الكاتبة رواية (ذاكرة الجسد)، و رواية (فوضى الحواس) وأنهت هذه الأيّام تأليفها لرواية (الأَسْودُ يليقُ بِكِ). و يبدو نسقُ الرّوايات

متلاحقًا في الزّمن منسجمًا مع تلاحق الأحداث، و هذا هو سرُّ التّوالُد القرائي و التّهافت المتتالي لمؤلّفات الرّوائيّة أحلام مستغانمي؛ إذ كلّ رواية تحيلك على أخرى، و كلّ نهاية تُسْلِمُكَ إلى بداية...أو قـــل : كلّ بداية تحيلك على نهاية و كلّ نهاية تفضي بكَ إلى بداية؛ وما دام أنَّ دأبَ أحلام يسير وفق هذا النّسق فيكون إذن سلّم التّوالد في الحدث، و بالتالي استمراريّة الزّمن يولّدان القراءة المتعدّدة، مثلما يولّدان تقنيّات عديدة كذلك. وأما (الزمن الخارجي) فيظهر في رواية (عابر سرير) زمنًا تاريخيّا معدودا بالساعات، لأنّه يمثّلُ مرحلة حسين ما قبل مجيئه إلى فرنسا و انتهاءً بعودته إلى الوطن...و بين هذا و ذاك حدثت الأحداث و حدّثها الزّمن و تحادثت بها الرّواية.

إنَّ رواية (عابر سرير) تتضامّ جملةً و تفصِيلاً مع عابر سبيل؛ فعابر سرير لا فراش له ولا سكن ولا مأوى ولا سرير...و لا ملك يتمتّع فيه، و عابر سبيل لا فراش له في الأرض التي يعبرها، و لا سكن و لا سرير...فكأنّي بعابر سرير ضربٌ من عابر سبيل، فكلاهما قُدِّرَ له العبور؛ فعابر سبيل في العرف الدِّيني موقَّرٌ و مُكرم، و عابر سرير في عرف الرِّواية محتقرٌ هاربٌ خائفٌ مذعور، كأنّما هو في سجنٍ أو معتقل.

إنّ البناء الفنّي الذي تحاكيه أحلام هو بناء درامي مأساوي، يُحاكِي مصير المغلوب عليهم ، و يروي بحزنِ التّعبير حُزْنَ الواقع الذِي يحياه من حيي على بيِّنَة من بني الجزائر البيضاء التي تبوّبها رؤية الرّوائيّة كما لو كان البياض فيها ضربًا من السّواد، مؤكّدةً من خلال روايتها حتمية الموت الذي هو مصير كلِّ كائن حي. و إذن قد يسعفنا هذا التّبويب و التّحليل إلى تذكّر الرّحلة المأساوية التي بأّرَ لها الزّمن السّردي في رواية إميل زولا (أسرة ماكار) كما لو ساق لهم هذا الزّمن و صنع لهم نهاية كالتي حدّدتها فترة الغبن التي مرّ بها الإنسان الجزائري في زمن ما.

إنّ رواية عابر سرير لها من قوّة الحبك السّردي ما يجعل القارئ يستجمع في بنية زمنيّة واحدة متناقضات قويّة...يستجمع السّعادة و الحـــبّ، و ينتهي إلى الحزن و المأساة. لحبٌّ كهذا ينتهي إلى طريق الفاجعة تبًّا له و اللهِ. لقد قمع الزّمن في الجزائر الإنسان والإنسانيّة، اختلط الحبّ بالكره، واللّقيا بالفراق، والجانـــــي بالمجني عليه، والحابل بالنّابل...فلم تعد السّعادة موجودة سوى عبر أهازيج الكتابة المنبجسة من أعماق الذّات الجزائريّة الشّائقة إلى الأفضل بعد الاستقلال.

4 - تقنية البنية الزّمنيـــــة :

تتجلّى البنية الزّمنيّة في رواية (عابر سرير) من خلال تقنيتين زمنيّتين هما :

4 - 1 : تقنية السرد الاستذكاري أو الاسترجاع.

4 - 2 : تقنية السرد الاستشرافي أو الاستبـاق.

4 - 3 : الاسترجـــــــــــــــاع :

يمثّلُ الاسترجاع تقنية زمنيّة، يستطيع السّارد بفضلها العودة إلى زمنٍ سابقٍ كان قد لصق بذاكرته4؛ و ما ذاك إلاّ لفرجة قد تعتري روح السّرد،أو لحبّ المرحلة الزمنيّة و أنسها، أو لتعليل أو تدليل يجعل الالتفات إلى الوراء أيسر من تتابعيّة السّرد ضمن مرحلة من مراحل الحكي.و لذلك" يشكّلُ كلّ استرجاعٍ بالقياس إلى الحكاية التي تنتمي إليها حكاية ثانية زمنيًّا، تابعة للأولى" [5] . ثمّ إنّ زمن حدوث القصّة هو زمن تاريخي واقعي له بداية و نهاية؛ بينما زمن السّرد هو زمن فنّي يخضع للاّنهاية، و يظلّ يرصف للأحداث مساراتٍ، و يبوّبُ لها أخرى رغبةً في خلقِ سننٍ خاصٍّ بالمتن السّردي، على غرار السّنن الخاص بالأحداث.

وقد اعتمدت الرّوائيّة في روايتها (عابر سرير) على تقنية الاسترجاع في الغالب الأعم؛ لأنّها لكي تخلقَ حديثًا يسعفها لمتابعة الحكي، فقد تلجأ إلى الماضي كنقطة ارتكاز تمكّنها من تفعيل حركيّة البناء الزّمني في الرّواية.

أوّلاً: الاسترجاع الخارجي :

الاسترجاع الخارجي هو استعادة أحداث تعود إلى فترة ما قبل بداية الرواية، و الاسترجاع الخارجي" تظلّ سعته السّرديّة كلها من خارج الحكاية الأولى"[6] . و قد تجلّى هذا اللّون حينما طفقت الرّوائية تسترجع صورة حبّ بلزاك للسيّدة هانسكا المرأة الأرستقراطيّة «التي تراسل معها ثماني عشرة سنة، و مات بعد زواجه منها بستّة أشهر، كان يقول لها و الخيول تجرّ كهولته في عربة تمضي به معها من ثلوج روسيا إلى باريس:" في كلّ مدينةٍ نتوقّفُ فيها، سأشتري لك مصاغا أو ثوبًا. و عندما سيتعذّرُ عليّ ذلك، سأقصّ عليك أحدوثةً لن أنشرها" و لأنّه أنفق مالهُ للوصول إليها، و لأنّ طريق الرّجعةِ كان طويلاً، قد يكون قصّ عليها قصصًا كثيرة» [7] .

تقصد الرّوائية بالرّجوع إلى حدثٍ ماضوي إدخال القارئ و ضمّهِ إلى لحظة الحكي، و تشكيل قاعدة فكريّة تنطلق منها آلية الحكي، و رغبة السّرد؛ إذ من المفترض أن تكونَ شخصيات الرّواية تعبر من مسالك ما عبرت منه شخصيات أخرى في أحداث أخرى في أزمنة و أمكنة أخرى، في رواياتٍ أخرى. ومن هنا أمكن القول بأنَّ« الاسترجاع الخارجي ليس جزءًا من الحكاية الرّئيس، وإنّما هو سردٌ متمّمٌ عن طريق تذكير القارئ بتلك الحوادث السّوابق»[8].

إنّ الاسترجاعات الخارجيّة تطوّقُ في رواية (عابر سرير) مدلولاتٍ ابتغتها الرّوائيّة قصد تثبيتِ فكرةٍ و تطويعها لدى القارئ. فحيثما ضربت مثالاً جاء مشفِعًا لمجريات الرّؤية الجوهريّة لسبك الرّواية، بالرّغم من أنّ تلك الحوادث المضروب بها المثل لا تنتمي بأيّ شكلٍ من الأشكال إلى حوادثِ الرّواية، فمثلاً عندما رأى حسين المرأة الأجنبيّة عند بائع الملابس تودُّ شراءَ الثّوبِ الأسود، و قد أعطت البائعَ عربونَ الشّراء دون أن تشتريه؛ و ألهمه ظهرُ المرأة ميلاً إليها، و في إحدى الأيّام رأى الثّوب ذا اللّون الأسود الذي أعجبت به تلك المرأة، و كان قد أعجب هو بها... فلكي يحقّقَ رغبته المكبوتة اشترى الفستان الأسود، و لكنّه تورّط في ردّ الجواب على البائعة حينما سألته عن قامة المرأة، فتحدّث حديثًا يبدو أنّه استرجاعٌ خارجي حينما قال: « سالفادور دالي أَحَبَّ قالاَ و قرَّرَ خطفَهَا من زوجهَا الشّاعر بول إيلوار لحظةَ رؤيته ظهرهَا العاري صيف 1949م» [9] .

ثمّ إنّ الذّاكرة تعود بحسين إلى زمن الثّورة الاشتراكيّة و الزّيارة لها آنذاك، و مقاربته لحالة زيارة القرية الاشتراكيّة في السّبعينيات، و حالتها في التّسعينيّات« كنتُ مع زميلٍ عندما استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها، و ما زالت مذهولة أمام موتاها.لم يكن ثمّة من خوف، بعد أن عاد الموت ليختبئ في الغابات المنيعة المجاورة، محاطا بغنائمه و سباياه من العذارى(...) كانت القرى الجزائريّة أمكنة تغريني بتصويرها. ربّما لأنّ لها مخزونا عاطفيًّا في ذاكرتي مذ كنتُ أزورها في مواكب الفرح الطلاّبي في السّبعينيّات، مع قوافل الحافلات الجامعيّة، للاحتفال بقرية يتمّ تدشينها غالبا بحضور رسمي لرئيس الدّولة، ضمن مشروع ألف قرية اشتراكيّة. كان لي إحساسٌ بأنّني قد عرفتهم فردا فردا، لذا عزّ عليّ أن أصوّرَ موتهم البائس، مكوّمين أمامي جثثا في أكياس من النّايلون» [10] .

ثمّ لمّا كان حسين في فرنسا، و أطلّ من شرفته على جسر ميرابو استدعت ذاكرته زمنًا بعيدا أرّخت له جرائم المستعمر الفرنسي«... أما زالَ الجسرُ يذكُرُ قبلَةَ جزائريّين ائتمناه على حبّهما؟ و تحت قدميه الأبديّتين يجري نهرٌ لم تؤتمن عليه أرواحُ الجزائريّين ذات أكتوبر 1961 عندما طَفَتْ على سطحِهِ عشراتُ الجثث التي ألقيت إليه مكبّلة؟ لو أنَّ للسّينِ ذاكرة لَغَيَّرَ الحُزْنُ مجْرَاهُ....لستُ عاتبًا على نهرِ " السّين" و لا أنا على خلاف معه. فذاكرة المياه المحمّلة عبر العصور بجثث من كلّ الأجناس، لا تستطيع أن تفرّقَ بين الهويّات، و لا يمكنها التّمييزُ بين جثث الفرنسيّين الذين أُلْقُوا سنة 1789 إلى النّهر باسم الثّورة... و جثث الجزائريّين الذين ألقوا إليه على مسافة قرنين بتهمتها...» [11] .

ثانيًا : الاسترجاع الدّاخلي :

إنّ الاسترجاع الدّاخلي خلافُ الاسترجاع الخارجي، لأنّ المادّة المستعادة تعدّ جزءا من الحكاية، و الاسترجاع الدّاخلي يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، أي أنّه « يستعيـــــــــد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها . » [12]

وقد حاولت الرّوائية على لسان حسين أن تعودَ إلى حدثٍ هو من صميم السّرد، بل يشكّل بداياته الأولى فحاولت على لسان حسين مقاربة حبّ المرأة الأجنبيّة التي رآها حسين في دكّانٍ بفرنسا بحبّهِ لقسنطينة؛ فقالت على لسان حسين:«...لكأنّها كانت قسنطينة، كلّما تحرّك شيءٌ فيها حدثَ اضطرابٌ جيولوجي، و اهتزّت الجسورُ من حولها، و لا يمكن أن ترقُصَ إلاّ على جُثَثِ رجالِهَا» [13] . ثمّ أنشأت تقول:«... أم هي رغبتها في تحريضِ الرّيحِ بإضرامِ النَّارِ في مستودعاتِ التَّاريخِ التِي سطَا عليها رِجَالُ العِصَابَاتِ» [14] .

إنَّ في الاسترجاع الدَّاخِلِي - الذِي هو جزءٌ من حدثِ الرّواية- انزياحًا من المرأةِ إلى الإلهةِ الإغريقيّة إلى قسنطينة بزلازلها؛ إلى الرّوائيّة التي هي نفسها أحلام مستغانمي، و التي هي الكاتبة التي تفعل ما تشاءُ بالقارئِ تبكيه و تسلّيه، تقتله و تحييه بنبض الكلمات المعبّرة و التّعابير الموحية.

فالرّواية "كالحقيبة التي تحملها المرأة، و تبدو أنّها لا تخفي شيئًا و لكنّها سريعة الانفتاح كحقائبِ البؤساءِ من المغتربين التي سرعان ما ينفتحُ قُفْلُهَا فتتسارعُ محتوياتها في التشتُّتِ و الظّهورِ للعيانِ، و لكن لم يعلم من يلفُّ الشّتات من هؤولاءِ النّاسِ أنَّ حاجاتهم هم أيضا مخبّأة مع تلك المحتويات" [15] .

ثمّ تعاود الرّوائيّة مقاربة رحلة الماضي الأليم في الجزائر إبّان أحداث أكتوبر 1988م؛ باعتبار هذه المرحلة هِي التي نفثت فيها، فراحت تعبر الكلمات عبور الغريبِ للأوطان، و بالتّالي أفرشة وأسرّةٍ و روحٍ وذكرياتٍ تعبر ولا تكاد تتأكّد، فتصير هي الأخرى إلى العبور...و هي لسانُ حسين النّاطق، العابر بروحه و جسده الأوطان و دخوله مستشفى باريس بسبب رصاصتين تلقّاهما في أحداث أكتوبر إذ يقول:« كنت أتماثل للشّفاء من رصاصتين تلقّيتهما في ذراعي اليسرى، و أنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988 . » [16]

وفي هذا النّمط من الاسترجاع لا بدّ من الإشارة إلى أنَّ المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار قد تستطيل مقارنة بالحوادث السّابقة، لا لشيء إلاّ لكون الحدث الماضوي هو القاعدة التي فعّلت الأحداث و قدحت شرارة البناء الفكري، و قد رأينا رسوم تلك الأزمنة عالقة بأحداث الرّواية لدرجة أنّ الرّوائيّة تنقلك من رحلة اللّحظة الآنية في زمن الرّواية إلى لحظة ماضويّة...من اللّحظة المستقبليّة التي هي لحظات بقاء حسين في فرنسا إلى لحظات التذكّر العميقة في أحداث وقعت بقسنطينة و الجزائر ككل؛. و الدّليل على ذلك أنّ الحدثَ الواقع في فترة التّسعينيّات بالجزائر لم يتطرّق إليه حسين لوحده، و إنّما تطرّق له مراد و طارق و زيّان... و كلّ جزائري عاش تلك الفترة و عايش وقع مرارتها.

وإذن تبقى زمنيّة الاسترجاع تأخذ مسافة زمنيّة طويلة في هذه الرّواية؛ ممّا ينبئنا بأنّ مسارَ الحدث الماضوي هو الباني الحقيقي لفكرة الرّواية و هيكلها ككل، و ما درج من رؤى مستقبليّة هو نتائج لما حيك في تلك المرحلة.

ثمّ إنّ الاسترجاع يأخذ مسارا أرق له و أعتا حينما تأتي لحظات التذكّر التي تدع حسين يأرق للحظات الحبّ التي جمعته بامرأة أحبّها في تلك الفترة العصيبة بمدينة الجسور المعلّقة و اسمها (حياة) ، حينما كانت بمحاذاة غرفته على شاطئ سيدي فرج، و هي غرفة مؤمّنة من طرف الدّولة آنذاك، و قد جعلتها الدّولة للصّحافيّين لحمايتهم.

كما تتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري أو الاسترجاعي في سعة الاستذكار الموسومة بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد، ومثاله قول حسين:« رؤوسهم المقطوفة، جثث القتلى، مأساة، نجا أحد من أهل القرية، إنّه طفلٌ لا زال مذهولاً وجدوه تحت السّرير و قتلوا كلبه بسمٍّ لكي لا يتمكّن من النّباح... تنتحب، القتلة، قبر، الكراهية » [17] وكل كلمة من هذا الاستذكار توحي بأحداث كثيرة و معقّدة و مضطربة، وتفجّر سيلاً لا يتوقف من التداعيات.

4 - 2 : تقنية السّرد الاستشرافي أو الاستباق :

السرد الاستشرافي و يسمّى بالاستباق و هو تأطيرٌ للأحداث قبل وقوعها، أو« هو الإخبار القبلي. وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها... ويقضي هذا النمط من السّرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية.» [18]

وتعدّ الاستشرافات الزمنية بؤرة الاستباق و نقطة التحوّل على مساحة الزّمن الحكائي؛ و تأخذ في الحسبان التكهُّنَ بمستقبل إحدى الشخصيات و مصيرها، كالزّواج أو المرض أو الموت، و ما دخل في المستقبل الغامض الذي يشكل على الإنسان معرفته معرفة قبليّة « ويسمّي (جينيت) هذا النوع بـ(الاستشرافات الخارجية)، تمييزاً لها عن (الاستشرافات التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد.» [19]

وقد تجلّى هذا اللّون في رواية (عابر سرير) من خلال الأماني العالقة بحسين، فقد أخذته فرنسواز إلى المطار و كانت تنوي حضور جثمان زيّان، و لكنّه أقنعها بعدم الحضور لنوازع دينيّة كاذبة« لأنّه كان يأمل حضور حياة في هذا الظّرف التراجيدي» [20] . و فعلاً حصلت الرّؤية المستقبليّة لحسين عياناً، إذ أتى رجالٌ إلى المطار يحملون الفقيد على أكتافهم، فجأةً لمحَ حسين حياة رفقة ناصر و أخذ يصف فيها، قال حسين:« عرّفني ناصر بأخته، كان أولى أَنْ أعرِّفَهُ بها»[21] . و بعد أن قرأت الفاتحة على روح زيّان، بادرَ حسين بمنح حياة بعضَ الدّفاتر التي سجَّلَ عليها زيَّانُ ملاحظاتهِ، و كتاب توأما نجمة لابن عمّار الذي أهدته له حياة نفسُهَا. [22]

وما عدا هذا المثال لم نجد كثيرا من الاستشرافات في هذه الرّواية، لا لشيء إلاّ لكون الرّواية الجديدة التي تعتلي أحلام سقفها تبرز مظاهر ماضية و حاضرة فتبني بالماضي الحاضر، و تقارب الحاضر بالماضي،ثمّ لأنّنا ألفينا في ثلاثية أحلام بناء المستقبل من لدن الماضي و الحاضر، مادام السّردُ يقتضي ذلك.

5 - تقنية الإيقـــــاع الزمني :

- **الدّيمومـــــــــة :**

تعني استمرارية السّرد- حسب جيرار جينيت-« دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما و مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيّة نفسها في الحكاية، و ذلك لأنّ نظامَ القصّةِ هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك» [23] . و تظهر عمليّة تحليل الدّيمومة في النّصوص الرّوائية من خلال بيان العلاقة بين زمن الحكاية المكوّن بالسّاعاتِ و الأيّام و الشّهور، و طبيعة النّص ذاته الذي يحدّد بالأسطر و الجمل و الفقرات، و قد ميّز جيرار جينيت بين أربعة أنساق من الدّيمومة :

5 - 1 : المجمل : Le sommaire :

و يسمّى بالملخّص Résume Le، و يتمثّل في سردِ أيّامٍ أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال، و ذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة. [24]

وفي المجمل يمرّ السّاردُ على فترات زمنية مرورا عابرا كما لو كانت غير جديرة باهتمام القارئ« فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل، فهي قريبة من الحذف، غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة (أو الإيجاز) تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، فالراوي يقصّ في بضعة أسطر ما مدّته أشهر أو سنوات دون أن يفصّل؛ بينما يلغي (الحذف) سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث، فيقول: "مرّت عشر سنوات"، في حين لا تُلغي الخلاصة، ولا تحذف، وإنما تُجمل وتوجز، فتجمع في سطر واحد ما مدته عشر سنوات "تزوج البطل، وأنجب، ودخل أبناؤه المدارس".» [25]

ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد، و قد تجلّى هذا اللّون من مظاهر الزّمن حينما طفقت الرّوائيّة تذكر سنوات السّبعينيّات، و القرى الاشتراكيّة دون أن تفصِّل في ذلك « كانت القرى الجزائريّة أمكنة تغريني بتصويرها. ربّما لأنّ لها مخزونًا عاطفيًّا في ذاكرتي مذ كنتُ أزورها في مواكِبِ الفرحِ الطلاَّبِي في السّبعينيّات، مع قوافل الحافلات الجامعيّة، للاحتفال بافتتاحِ قريةٍ يتمّ تدشينها غالبًا بحضورِ رسميّ لرئيس الدّولة، ضمن مشروع ألف قرية اشتراكية» [26] .

وفي موضع آخر نلفيها تعبّر على لسان زيّان عن الرسّام المغربي المهدي القطبي، الذي التهمت لوحاته الزّيتيّة النّار، و هو يتحدّث عن مصير الأشياء التي ليست بيد الإنسان« في 16 نوفمبر الماضي، شبّ حريق ليلاً في القاعة حيث كان يعرض الرسّام المغربي المهدي القطبي أعماله في مدينة (ليل). أنا لا أعرف هذا الرّجل. لكنّه أصبح صديق فجائعي عندما قرأت في الصّحف أنّ معرضه ذاك كان يضمّ خلاصة خمس و عشرين سنة من أعماله الفنيّة. ثلاثون سنة قضاها في باريس مثابراً على إنجاز لوحاتٍ أخذتها منه أجمل أعوام عمره، حرم فيها نفسه من كلّ شيء لينجز معرضًا بدل أن يحضره الزوّار زارته النيران»[27] .

5 - 2 : التوقّف : Pause :

ويسمّى بالاستراحة و بالوقف، و يقتضي الوقف أو التوقّف تعطيل حركة السّرد بسبب الوصف الذي يقتضي انقطاع زمنيّة السّرد وتعطيل حركتها. و ثمّة يظهر زمن القصّة متوقّفا نسبيًّا في انتظار الفراغ من رحلة الوصف التي قد تخصُّ وصفَ شيءٍ، أو شخصٍ [28] ...و قد لا يأخذنا هذا التوقّف باعتباره زلّة من زلاّتِ السّرد، بل باعتباره مقدّمة لتتابعيّة الحدث، و ملء الفراغ الدّلالي الذي قد ينضب لدى القارئ جرّاء الوتيرة الواحدة في بناء السّرد.

وعليه، فالتوقّف انزياحٌ يقع في زمن السّرد، بل هو البيان و الظّهور للشّخصيات المبهمة في الرّواية، و للأشياء التي لا يعرف ماهيتها القارئ.

ومن أمثلة التوقّف في الرّواية قول أحلام بصيغة الباني للحكاية و هو حسين في وصفه لزيّان داخل المستشفى بباريس : « كان وَسِيمًا، تلك الوَسَامَة القسنطينيّة المهرّبة منذُ قرون في جيناتِ الأندلسيّين، بحاجبين سميكين بعضَ الشّيءِ، و شعرٍ على رماديّته ما زال يطغى عليه السّوادُ، و ابتسامة أدركتُ بعدها أنّ نصفها تهكّمٌ صامت، تركَ آثارهُ على غمّازة كأخذود نحتها الزّمنُ على الجانِبِ الأيمنِ من فمه؛ وكانت له عينان طاعنتان في الإغراء، ونظرة منهكة، لرجل أحبّته النّساء، لفرط ازدرائه للحياة. كم عمره؟ لا يهمّ. مسرعٌ به الخريف، و ينتظره صقيع

الشّتاء؛ إنّه منتصف اليأس الجميل، منتصف الموت الأوّل، و هو لهذا يبتسم، يبدو في أوجّ جاذبيّته، جاذبيّة من يعرف الكثير لأنّه خسر الكثير، و هذا سأفهمه لاحقًا.» [29]

لقد تركّزت إستراتيجية التوقّف في الرّواية كثيرا في وصف زيان الرجل الرسّام الجزائري المُقْعَدِ في سرير أجنبي، و الذي انتهى به المطاف إلى الموت في سرير أجنبي، في بلد أجنبي، برحلة أجنبيّة. و قد غلب التوقّف في وصف هذا الرّجل، لأنّ عبوره بدأ بالوطن، ثمّ أجنحة الصّالون الباريسي للفن، ثمّ المستشفى، ثمّ غرف المستشفى، ثمّ الموت، ثمّ العبور عبر طائرة إلى الجزائر ثمّ إلى القبر...و إذ ذاك يكون عبور من نوع آخر.

5 - 3 : المشهد : Scène Le :

يتمظهر المشهد بصفة خاصّة في الحوار كما لو كانت الصّورة الحكائيّة تبدو عيانًا للقرّاء؛ من منطلق الحوار الذي تعتلي فيه الشّخصيات بؤرة الحدث، فيبدو غيابُ الرّاوي غيابًا كليًّا؛ و في هذا النّمط الزّمني يكادُ يتطابق زمنُ القصّة بزمن الحكاية [30] ، لأنّ حوارَ القصّة منقولٌ نقلاً أمينًا، كما لو كانت القصّة تعاود نفسها بنفسها.

ويظهر المشهد في الرّواية مركّزا على لحظاتِ التقاء حسين بفرنسواز في معرض للّوحات الزّيتية التي كانت للجزائري زيّان، كما حدث المشهد حينما التقى حسين بزيّان في المستشفى، فمن المشهد الأوّل « خلقت تلك اللّوحات لديّ فضولاً مباغتًا في إلحاحه، فقصدتُ المشرفة على المعرض، أحاول مدّ حديثٍ معها كي تزوّدني بمعلومات عن الرسّام. غير أنّها قالت، و هي تدلّني على سيّدة أربعينيّة جميلة القوام، ينسدل شعرها الأحمر بتموّجات على كتفيها:- ها هي السيّدة المكلّفة بتلك اللّوحات، بإمكانها إمدادك بما تحتاجه من معلومات. قدّمت لي المرأة نفسها بمودّة، وبتلك الحرارة التي يتحدّث بها النّاسُ إلى بعضهم البعض في فرنسا في مثل هذه المناسبات ذات الطّابع التّضامني الإنساني. قالت ? Bonjour..Je suis Françoise..que puis-Je pour vous .

لم أكن أعرف بعد" ماذا تستطيعه هذه المرأة من أجلي" فأجبتها:- إنّي مهتمٌّ بهذه اللّوحات. أتمنّى لو أعرف شيئًا عن صاحبها. ردّت السيّدة بحماسة:- إنّها لزيّان، أحد كبار الرسّامين الجزائريّين. قلت معتذراً:- سمعت بهذا الاسم.. لكنّني مع الأسف لم أشاهد أعماله قبل اليوم. ردّت:- أتفهّم هذا. إنّه ضنين العرض، و مقــلّ الرّسم أيضًا، ولذا تنفد لوحاته بسرعة.(...) قلت، و أنا أقف أمام مجموعة الجسور:- غريبٌ هذا الأثر الذي يتركه في النّفس وقع هذا السلّم اللّوني...قالت: لأنّه تعلّم الاختزال اللّوني من أيّام الحاجة. في البدء لم يكن لديه مال، فاقتصد في الألوان. كان له بالكاد ما يكفي لثلاثة ألوان أو أربعة، فرسم بألوانه جسرا. واصلت المرأة:- كلّ الرسّامين لديهم بداياتٌ متقشّفة. بيكاسو في أوّل هجرته إلى فرنسا رسم لوحات غلب عليها اللّون الأزرق، و رأى النقّادُ سببا واحداً لمرحلته الزّرقاء تلك: إنّ فقر المهاجر الجديد منعه من شراء ألوان أخرى و حدّد خياره. فان غوغ رسم أكثر من لوحة لحقول الشّمس لأنّه لم يكن في حوزته سوى اللّون الأصفر.» [31]

ومن المشهد الثّاني ما حدث من حوار بين حسين و زيّان إثر زيارة حسين له«- تمنّيتُ هذا الموعد كثيرا. آسف أن يتمّ لقاؤنا في المستشفى. إن شاء الله صحّتك في تحسّن. ردّ مازحًا:- لا تهتم..بي صبر مستعصٍ على الشّفاء. قلت:- بدءاً.. أنا أحبّ أعمالك الفنيّة و لي تواطؤ مع كثير من لوحاتك، ثمّ عندما فوجئت بوجودك في باريس طلبت من فرنسواز أن تجمعني بك. فأنا بمناسبة مرور ذكرى ثورة نوفمبر أعدّ مجموعة حوارات مطوّلة مع شخصيات جزائريّة ساهمت في حرب التّحرير.. لي إحساس أنّني سأنجز معك حواراً جميلاً. قال مبتسمًا:- أعتقد ذلك أيضًا. فنحن حسب ما بلغني، لنا الاهتمامات ذاتها، و نشترك في حبّ الكثير من الأشياء. قلت و أنا أستأذنه فتح المسجّل كي أعطي رسميّة للقاء:- تعنيني ذاكرتك كثيرا.. فأنت خضت حرب التّحرير و عايشت معارك و بطولات تلك الفترة. ماذا بقي لك من ذكرى رجالات و أبطال تلك الحقبة؟ ردّ مازحًا:- أنت تلاحق ذاكرة مضلّلة. لا وجود إلاّ للبطولات

الصّغيرة. البطولات الكبيرة أساطير نختلقها لا حقا (...) فاجأني المنطلق العكسيّ الذي بدأ به حوارنا. حاولت مسايرة وجهته:- لكأنّك توافق من يقول إنّ الثّورات يخطّط لها الدّهاة، و ينفّذها الأبطال و يجني ثمارها الجبناء؟ ابتسم وأصلح من جلسته و كأنّ الحوار أصبح فجأة يعنيه، ثمّ ردّ بعد شيء من الصّمت:- إن كان لي أن اختصر تجربتي في هذه الثّورة التي عايشت جميع مراحلها، فبتصحيح هذه المقولة القابلة للمراجعة في كلّ عمر. اليوم بالنّسبة لي، الثّورة تخطّط لها الأقدار و ينفّذها الأغبياء و يجني ثمارها السرّاق. دائمًا، عبر التّاريخ، حدثت الأشياء هكذا.» [32].

إنّ المشهد في رواية (عابر سرير) يبدو كصورة بصريّة ملتقطة من مرحلة الماضي، و هو في الرّواية يعلنُ عن لحظاتِ الحبِّ و الألم: لحظات التقاء حسين بفرنسواز و تذكّر حياة ابنة الجزائر(العشيقة الأولى له) التي انقلبت من مرحلة الذّكرى إلى مرحلة الواقع حينما أتت إلى فرنسا رفقة أمّها لرؤية أخيها القادم من ألمانيا. و لحظات الألم القصوى في زيارته للرسّام الجزائري زيّان الذي عصفت به السّنون، من وقع الثّورة إلى وقع مأساة العشرية السوداء، ثمّ إلى وقع الغربة و المرض، و أخيرا الموت.

خلاصـــــة :

نصل من تحليلاتنا لرواية (عابر سرير) إلى أنَّ زمن الرّواية ورد فيها متنوّعًا، و مخاتلاً: متنوّعًا لأنّه وظّفَ أغلبَ البنيات الزّمنيّة على اختلافها، و مخاتلاً لأنّ زمنيّته عصفت بالطّابع المعياري الخطِّي لزمنيّة الزّمن ففي كلِّ مرّةٍ كانت الرّوائيّة تلجأ إلى الماضي لتفعيل اللّحظة الآنية، و تلجأ إلى اللّحظة الآنية لاستلهام مدارك المستقبل. فعابر سرير ليس العبور الذي يفقهه الكثير منّا، بل هو عبورٌ بالإنسان من الحريّة إلى الاستبداد، عبور من الأوطان إلى ديار الغربة... عبور بالأفكار من جهلها إلى علمها، ذلكم العبور الحتمي المحتوم علينا، من سرير الصحّة إلى سرير المرض، و من سرير الجهل إلى سرير العلم، و العكس صحيح.. و من سرير الدّنيا إلى سرير الآخرة، و من سرير الفرجة إلى سرير الضّيق، و من سرير الأنس إلى سرير الوحشة.

(عابر سرير) رواية تحكي غربة المواطن جسدا و روحًا، و تحكي كذلك قَدَرَ العبور، الذي هو مصير كلِ كائنٍ حيّ مهما حلّ به القرار. و العبور في الرواية يؤطّر أيضًا لعبورِ الأفكارِ التي كانت تعاود الرّوائية على لسانِ حسين تذكارها و تذكّرها من خلال الاسترجاعات الخارجيّة؛ و هي لحظات تاريخيّة تقاربُ الرّوائيّة من خلالها لحظاتها الآنية:(لحظة الحبّ) في استدعائها لقصّة بلزاك و السيّدة هانسكا المرأة الأرستقراطيّة، و لحظة المأساة التي أرّخت لها جرائم المستعمر الفرنسي حينما استدعت الرّوائيّة حادثة جسر ميرابو و نهر السّين الذي أغتيل فيه مئات الجزائريّين.

الهوامش والإحـــــالات :

* تجدر الإشارة إلى أنَّ الرّواية الجديدة(Nouveau Roman)ارتبط اسمها بالرّوائيّين الفرنسيّين من أمثال: آلان روب قريلي Alain robbe- Grillet، ميشال بوتور Michel Butor، كلود سيمون Claude Simonne، نتالي ساروت Nathalie Sarraut، روبير بانجييه Robert Pinget ، مارغريت دورا Duras Marguerite، فيليب سولّيرس Philippe Sollers.

- تنطلق الرّواية الجديدة من فكرة البحث، و إحداث القطيعة مع الهيكل الرّوائي الموروث عن رواية القرن التاسع عشر؛ كالرّواية الكلاسيكيّة أو الواقعيّة، أو الملحميّة أو البلزاكيّة... و فكرتها في ذلك أنّ مادّة الفنّ ليست في الذّات(الإنسان)، و إنّما في الموضوع. و من ثمّ يكونُ عمل البنيات الإجتماعيّة و الاقتصادية هو الفاعل في الإنسان، ما دام يحتوي في هذا العالم المتغيّر في أطره، و المتجدّد مع تجدّد الزّمن و تبدّله.

- للإفادة: ينظر، مجلّة تجلّيات الحداثة، معهد اللّغة العربيّة و آدابها- جامعة وهران(عدد خاص بالرّواية الجديدة)، ع-3 يونيو 1994م.

(1) محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب- دمشق، سورية، ط 2005م،ص : 104.

(2) المرجع نفسه، ص : 104.

(3) أحلام مستغانمي: رواية عابر سرير، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط-6 2007م، ص : 9.

(4) عبد المنعم زكريّا القاضي: البنية السّرديّة في الرّواية، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية- القاهرة، مصر ، ط2009-1م، ص : 110.

(5) جيرار جينيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، تر: محمّد معتصـــــم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، المجلس الأعلى للثّقافة- القاهرة، 1997م، ط2، ص : 60.

(6) إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط2010-1م، ص : 55.

(7) أحلام مستغانمي: عابر سرير، المصدر السّابق، ص : 24.

(8) إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، مرجع سابق، ص : 56.

(9) أحلام مستغانمي: عابر سرير، المصدر السّابق، ص : 15.

(10) المصـــــــــــــــــــــدر نفسه، ص : 30.

(11) نفســـــــــــــــــــــــه، ص : 102.

(12) معجم مصطلحات نقد الرّواية، نقلا عن عبد المنعم زكريّا القاضي: البنية السّرديّة في الرّواية، مرجع سابق ص : 112.

(13) أحلام مستغانمي: عابرسرير، المصدر السّابق، ص : 16.

(14) المصـــــــــدر نفسه، ص : 17 .

(15) نفســـــــــــه، ص : 17، 18.

(16) نفســـــــــــــه، ص : 18.

(17) نفسه،من ص : 23 إلى ص : 42.

(18) جيرار جينيت، نقلا عن محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي، المرجع السّابق، ص : 117.

(19) محمّد عزّام: المرجـــــــــــــع السّابق، ص : 117.

(20) أحلام مسغانمي: المصـــــــــــدر السّابق، ص : 283.

(21) المصر نفســـــــــــــــــــــه، ص : 286.

(22) ينظر: المصـــــــــــــــــــدر نفسه، ص : 294.

(23) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المرجع السّايق، ص : 47.

(24) ينظر: جميل المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصّة،، ديوان المطبوعـات الجامعيّة، الدّار التّونسيّة للنّشر والتّوزيع، سنة 1985م، ص : 83، و أيضـــا: مختار ملاس: تجربة الزّمن في الرّواية العربيّة- رجال في الشّمس نموذجا- طبع بالمؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّـــــة، 2007م، ص : 56.

(25) محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي ، المرجع السّابق، ص : 111.

(26) المصدر نفسه، ص : 30.

(27) نفسه، ص : 142، 143.

(28) ينظر على سبيل التّمثيل: جميل شاكر و سمير المرزوقي: مدخل إلى نظريّة القصّـــــــــــة، المرجع السّابق، ص : 80.

(29) أحلام مستغانمي: المصـــــــــــــــــــــــــــدر السّابق، ص : 106.

(30) جميل شاكر و سمير المرزوقي: مدخل إلى نظريّة القصّة، المرجع السّابق، ص : 93.

(31) أحلام مستغانمي: المصـــــــــــــــــــــــــــدر السّابق، ص : 56،55، 57 .

(32) أحلام مستغانمي: المصدر السّابـــــــــــــــــــــــــــق، ص : 108،107.