

الفاعلية الثقافية للصور الفنية في رواية عابر سرير لـ أحلام مستغانمي

د/ نسيم كريسج جامعة ميلة.

*- الملخص: لقد شهدت الساحة الأدبية انفتاحا على خلفيات معرفية ومؤشرات بنيوية جديدة بعد أن راح الأدب بأجناسه المختلفة يستعير ويستضيف أنواعا أدبية وفنية من غير طبيعته داخل نسيجه اللغوي وفضاءاته الفكرية الثقافية، وذلك كاستراتيجية تجريبية لتفعيل الحضور الثقافي والفكري داخل نصوصه. ولا شك أن الرواية كانت أكثر الأجناس الأدبية استفادة من هذه الظاهرة الاستعارية التفاعلية: حيث راحت بقدرتها الاستيعابية تستحضر أشكالاً خطابية جديدة من مثل توظيف الفنون في ثناياها توظيفا فنيا ثقافيا بصورة عضوية، قصد الاستفادة من المضامين الثقافية لتلك الفنون واستثمارها استثمارا سرديا؛ ليتحول النص الروائي إلى أفق فكري ثقافي متفاعل، تماما كما حدث في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي (نموذج الدراسة) والتي تحولت إلى ساحة سردية تكتظ بالمرجعيات الثقافية المتداخلة والمنسلة من وراء حضور فن التصوير من خلال التوظيف الذهني السردى لمجموعة من اللوحات التشكيلية والصور الفوتوغرافية توظيفا فنيا سرديا .

- *Abstract:: Literary scene has witnessed open to knowledge backgrounds of new structural and indicators Having claimed the literature various Bojnash borrows hosts kinds of literary and artistic than is normal within the linguistic fabric and Vdhaouath intellectual culture, so a strategy pilot to activate the cultural and intellectual presence inside the texts, no doubt that the novel was more races literary take advantage of this phenomenon interactive Alastarah; which began its ability absorptive conjures new rhetorical forms, such as the employment of the arts within them the main employers technically culturally organically, in order to take advantage of the cultural implications of these arts and invested investment narrative; to turn narrative text to the horizon intellectual Tagafa interactive, just as in the novel "transient bed" to the dreams Mosteghanemi (study model), which turned into a narrative Square packed with cultural Balmarjaaat overlapping Almnslh from behind to attend the art of photography through employment mental narrative of a group of paintings Fine and photographs main employers artistic narrative.

- مدخل: من الطبيعي أن يهتم النقد الثقافي بالكشف عن التداخلات والتنوعات الثقافية التي تقوم عليها النصوص الروائية ف«التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية ، و داخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى»⁽¹⁾ ليصبح النص الروائي مساحة ثقافية مكتظة بالعلامات النسقية المضمره التي يتولى النقد الثقافي إبرازها، فتغدو بذلك التشكيلة الثقافية التي يقدمها المؤلف هيكل و مركز النص الأدبي، وما اللغة و البنية النصية إلا وسيلة لتوصيل التراكمات والتنوعات الثقافية المرتبطة أساسا بالبيئة و التاريخ و السياسة و الدين، و إذ تقارب القراءة الثقافية النص الأدبي، فهي بهذا « تعلن فاعلية الثقافة، وولادة المؤلف بعد أن أكد بارث Roland Barthes موت المؤلف The death of the author عام 1968»⁽²⁾، و ما ولادة المؤلف من جديد إلا فرصة لإعادة قراءة النص الأدبي وفق المرجعيات السياقية و التمثلات الثقافية المؤسسة له بالأساس.

وبالتالي فلا عجب أن بنت أحلام مستغانمي روايتها "عابر سرير" على توظيف أنساق تعبيرية منسلة من خطابات تشكيلية مختلفة، لتتحول إلى ساحة سردية تكتظ بالمرجعيات الثقافية المتداخلة والمتنوعة من وراء حضور فن التصوير من خلال التوظيف الذهني السردى لمجموعة من الصور- بين ما هو تشكيلى وفوتوغرافى- توظيفا فنيا سرديا، فلا مردّ من أنّ « الصورة تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثقافية والاجتماعية و الفكرية وحتى الدينية »⁽³⁾ بحيث تختزل المواضيع في إشارات رمزية يلقيها المصور الفوتوغرافى أو التشكيلى نتيجة الإلحاح المتزايد لبعض الحاجات الطارئة أو بعض التراكمات النفسية و السياسية و الاجتماعية التي لا سبيل للهرب منها إلا بإعادة تمثّلها وتصوّرها وخلقها بصورة فنية.

1- أشكال التداخل الثقافي بين الأدب و فنّ التصوير: كانت العلاقة بين فنّ الأدب و فنّ التصوير قد تأسست من خلال محاولات نفوذ أحدهما إلى الآخر عبر الأزمنة المتعاقبة ، فمثلا قد « تكون الحاجة إلى الرواية بما هي نص لغوي تخيلى ممتد في الزمان و التاريخ حاجة للتعبير عن الوجود ، وعن مشروعية امتلاكه ، فالفرد في حاجة إلى المتخيل لكي يؤسس وجوده ، و لكي يعطي لهذا الوجود معناه و قيمته الرمزية»⁽⁴⁾ التي تنتقل إلى عالم الأدب الذي يستعير عن طريق خاصية الوصف بعض ملامح فن التصوير لحشد الصور الفنية و إغناء التجربة الأدبية ، كما يحدث وأن يتجاوز الأدب و التصوير في ذات الخطاب الإبداعي ، وكان من الطبيعي في مرحلة معاصرة القول إنّ الفنون الأدبية « فنون بصرية على الرغم من أنّها تستخدم الكلمات ؛ و ذلك لأنّ الهدف من استخدام هذه الكلمات في الشعر أو الرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة إنّما يكون في المقام الأوّل هو التكوين لصور في عقل المتلقي ووجدانه ، صور تكون قادرة على تنقل لهذا المتلقي الحالة و الرؤى الخاصة التي يريد المبدع أن ينقلها إليه»⁽⁵⁾ ليمتوقع الأدب مع فن التصوير ضمن دائرة واحدة ، و هي دائرة الإنتاج الدلالي الناجم عن استعمال الفنان لمواد كالصور و

الكلمات ، وهنا يمكن القول « إنّ الصور مثل الكلمات - و مثل ما تبقى من الأشياء- لم يكن في إمكانها أن تتجنّب الارتداء في لعبة المعنى»⁽⁶⁾ كلّ بلغته الخاصة و بتقنياته المختلفة .

وبالتالي إنّ الاختلاف في اللغة و الأدوات و التلقى لم يمنع فن التصوير من التواصل الفني مع الأدب لأنّ «اللغات البصرية تقيم مع باقي اللّغات علاقات نسقية متعددة و معقدة ، و لا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي و البصري بوصفهما قطبين كبيرين يحظى كل منهما بالتجانس و التماسك (...). إنّ العالم المرئي و اللغة ليس غريبا أحدهما عن الآخر»⁽⁷⁾ ، فالمعروف منذ النشأة الأولى للتصوير أنه احتاج دائما و يحتاج إلى ترجمة لغوية واصفة ، فمجرد « التفكير في الصورة هو في غالب الأحيان إنتاج لا للصور بل للغة (الكلمات) و من هذا المنظور فإن اللغة تعدّ بمنزلة لغة واصفة métalangage بالنسبة إلى اللغات المختلفة حتى غير اللسانية منها »⁽⁸⁾ ، ولذلك ظل الخطاب البصري دوما بحاجة إلى خطاب لغوي يكمله و يثريه ، لينفتح باب التعاملات الحوارية الثقافية بين الخطابين الأدبي و البصري بأنماط متعددة تطرق لها نقاد وباحثون، وحدّدوا أشكال التداخل بين فني الأدب و التصوير، ولعلّ أبرزها ما يلي:

1/1- اعتماد فنيّ التصوير و الأدب على المحاكاة : كانت نشأة فنيّ الأدب و التصوير ثمرة حاجة الإنسان الملحة إلى التعبير عن عقله و شعوره شأنه في ذلك شأن الفنون الأخرى الرفيعة التي اهتدى إليها الإنسان واتخذها وسيلة للتعبير عما يجول في نفسه من أفكار و عواطف، ثم سعى إلى نقلها فيما بعد إلى جمهور المتلقين من القراء و المشاهدين، و بهذا كانت الصلة الأولى بين الأدب و فن التصوير نابعة من الحاجة إلى التعبير عن كوامن النفس و نزعاتها المختلفة، و لأنّ الفنّين يمتلكان خصائص مشتركة تمّ عقد نوع من المقارنة لإيجاد مواطن التداخل بينها ، وقد ازدهرت هذه المقارنة في التراث خاصة بين الشعر و الرسم « عند الفلاسفة من شراح أرسطو، و عند النقاد الذين كانوا- بدرجة متفاوتة- على صلة بهؤلاء الفلاسفة»⁽⁹⁾ ، فكانت المحاكاة هي الصلة الأولى التي ربطت بين الفنّين، فقد عدّ شراح أرسطو كلا من « الشعر و الرسم نوعان من المحاكاة قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة و طريقتها في التشكيل و تأثيرها في النفس»⁽¹⁰⁾ ، وكان من الطبيعي أن تؤكد هذه المقارنة الخصائص البصرية و الوضوح الذي يميز اللوحة في الرسم، وكذا خاصية الخيال الذي يمثل للمتلقّي مشاهد بصرية ذهنية في الأدب.

2/1- إنتاج الصور الفنية : يؤدي الربط بين الأدب و التصوير إلى افتراض مؤداه أن الأديب مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، من خلال الصورة الفنية عن طريق تمثّل الأديب لغة خاصة تعتمد على التكثيف الدلالي للكلمات التي ترتسم في ذهن المتلقّي صوراً يراها بعين العقل ، وهذا ما يسمي بالصورة الفنية المشتركة بين التصوير و الأدب ، و الحديث عن توظيف الصورة الفنية في الأدب يحيل مباشرة إلى استفادة الشعر منها إذ « تتحول الصورة إلى عملية فنية مركبة ، يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته من ذهنية و نفسية و تعبيرية ، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع

معين»⁽¹¹⁾ ولا شك أنّ التخيل هنا سيثري الصور الفنية التي تتحرك ضمن نطاق افتراضي وحينها ليس أقدر من الرسم على منحه الطاقة التشكيلية البصرية التي يمزجها بما تتفضّل به لغته الشعرية من قدرات إيقاعية وتركيبية لرسم معالم المكان من خلال «التفاعل الجمالي الحميم و المنتج بين الصورتين البصرية و الذهنية من أجل إعطاء زخم فني و جمالي أكبر للنص يرتفع بالقصيدة على أعلى مستوى فني و تعبيرى»⁽¹²⁾، حيث تتحول الكلمات الشعرية فيها من خطيتها إلى معكوسات بصرية في ذهن المتلقي الذي يخضعها إلى لا محدودية الإحياءات التأويلية .

3/1- توظيف الصور والمصورين كموضوعات للأدب: نظرا لاشتراك فني التصوير والأدب في العديد من الأوجه ظهر ما يعرف بالتداخل الفني بينهما؛ إذ كثيرا ما ينفذ فنّ التصوير في ثنايا الأدب ليتحول إلى مكون أساسي من مكونات العالم الشعري، ويتبادل معه مواقع التعبير «فباستطاعة فنان الكلمات أن ينقل بيسر صورا من الحجر واللون لأنّ الألفاظ -وهي إشارات اصطلاحية- قادرة على أن تلمّ بكل شيء وعلى أن تتحدث عن التماثيل حديثها عن الوجوه الحية، ولا يجد الكاتب صعوبة في إيجاد التعبيرات اللفظية التي توحى بالصور إحياء لا يعدو أن يكون مضمرا»⁽¹³⁾، ليبدو التبادل بين المنتج الأدبي/الشعري والتشكيلي وكأنه « يتقدم كمادة شبه حرفية من خلال التورط التام في النص الشعري»⁽¹⁴⁾ الذي يتولى فيه الشاعر إدارة المقترحات الإسنادية وتوزيعها بفنية بين الفنين اللذين يكتسبان متداخلين قدرة توصيلية مضاعفة، ومن أهم الشعراء الذين تناولوا الرسم والرسامين في قصائدهم الشاعر "بودلير" في قصيدة "المنارات" حين عرض فيها مجموعة من الفنانين الذين أُعجب بهم، ملخصا عبقرية كل منهم مثل روبنز، و دافنشي، ومايكل أنجلو، ودولا كروا، حتى كادت قصيدة " المنارات" أن تكون صفحة من صفحات النقد الفني وهذا مقطع منها: « روبنز نهر النسيان وحديقة الكسل

ووسادة من أجسام نضيرة يستحيل معها الحب.

(...) ليوناردو دافنشي مرآة عميقة قاتمة

تلوح فيها ملائكة فانتات، لها ابتسامات عذاب»¹⁶

وحتّى العرب خاضوا التجربة حين«اتجه بعض شعراء العرب إلى الرسام الغربي، فقد برزت قصيدة عبد الوهاب البياتي إلى بابلو بيكاسو من ديوانه "النار والكلمات"، وقصيدة حميد سعيد "المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية" من ديوانه "الأغاني العجورية"، وهاتان القصيدتان لا تستوحيان صورة محددة من صور الفنّانين، وإنما تستلهمان عالمهما الثري بالغرائب و التضادات والمفارقات»⁽¹⁷⁾ لتوظيف هذا الزخم الفني مع المعطيات الشعرية، وبذلك أكد الشعراء العلاقة بين الشعر والرسم.

4/1- توظيف القصائد و الشعراء كموضوعات للتصوير: لعلّ الأدب كان أحوج لاستعارة إمكانات التصوير البصرية لتشكيل المعنى، غير أنّ هذا لم يمنع من نفاذ الشعر بكل طواعية و فنية إلى عالم

التصوير، وقد أشارت كلود عبيد إلى وجود بعض الرسامين الذين حوّلوا بعض القصائد إلى مواضيع للوحاتهم الفنية ، «فهنالك الكثير من القصائد التي ألهمت أكثر من فنان ، مثل قصيدة الشاعر مالارمييه "عصر إله الغاب" التي رسمها الفنان الانطباعي مانيه»⁽¹⁸⁾ ، ومما لا شك فيه أنّ الدافع الأساسي لإعادة الإنتاج الشعري تشكليا هو مقدار التجاوب مع ما تحدّثه الأعمال الأصلية من تأثير على نفوس المتلقين.

5/1- توظيف اللّون في الشّعر: يعدّ توظيف اللّون في المتون الشعرية من أهمّ الاستراتيجيات البنائية التي اعتمدها الشعراء منذ العصور القديمة، للتعبير عن المضامين ، فالألوان في الشّعر «مجموعة من الدوال الماثلة لخيال الشاعر، وهي بذلك تمثل مساحة من الأرض المشتركة بين هذين الفنين ، وأيضا الإلهام الذي ينبثق من وعي الشاعر فيعبر عنه بالكلمات لا يكاد يختلف عن الإلهام الذي يأتي المصور»⁽¹⁹⁾ فيعبر عنه باللون والشكل .

و بالتالي يتمّ توظيف اللّون في مختلف النصوص الشعرية من خلال إسقاط طاقاته التصويرية لنقل المشهد المائل في خيال الشاعر إلى ذهن المتلقي، وقد يُستخدم لدواعٍ رمزية فمن المعروف أنّ الأبيض لون للسلام ، والأخضر للحياة، والأحمر للخطر والأسود للتعالي والفخامة، والملاحظ أنّ نفاذ اللون إلى الشّعر كان شائعا عند الغرب كما عند العرب، فقد «تغنى الشاعر الانجليزي جورج ميريديت بالأخضر السماوي الشائق للفجر ، وبيرسي شيلي تغنى بلون زرقة السماء والأرض والبحر ، (...) وكثر الأبيض عند قدامى الشعراء العرب فتغزل الأعشى بالبيضاء»⁽²⁰⁾ ، والتجارب كثيرة في توظيف اللون لنقل الصور البصرية أو الصور الرمزية عبر خاصية الانزياح الدلالي.

6/1- التوظيف المباشر للصور التشكيلية و الفوتوغرافية في الأدب/الشّعر: يعمد بعض الكتاب والشعراء إلى إرفاق نصوصهم الأدبية بصور ، والملاحظ أنّ «الصورة التشكيلية التي راحت تزين أغلفة بعض منتجات الأجناس الأدبية المختلفة من شعر ورواية و مسرح دخلت دائرة اهتمام النقد الأدبي ، بوصفها عتبة من عتبات النص ، إلى جانب العنوان والإهداء وطريقة الإخراج»⁽²¹⁾ ولا شك أنّ فنّ الشّعر هو أكثر الأنواع الأدبية توظيفا للصور المصاحبة /المجاورة التي تظهر في الصفحة المقابلة لطباعة القصيدة بحيث يتمكن المتلقي من قراءتها موازاة مع النظر إلى الصورة بأشكالها وألوانها .

إنّ وجود اللّون وأيقونات الشكلية بمحاذاة القصيدة « كان في آن واحد وعيا لإشكالياتها في نطاق العلاقات المتبادلة بين مضمونها ولغتها و موسيقاها ، و صورها وبنيتها الأشمل»⁽²²⁾ ، و القصيدة العربية الحديثة تشهد احتفالا بتوظيف فن التصوير في كل اتجاه و عبر كل المستويات، مثلما فعلته الشاعرة (باسمة بطولي) في ديوانها مكللة بالشوق⁽²³⁾ حينما أرفقت معظم قصائدها بصور للوحات فنية كانت هي من قام برسمها ، كما أنّ ميخائيل نعيمة قد وظف صورا من توقيع ريشته ، ورسمها وحيدا من انجاز جبران خليل جبران في ديوان همس الجفون⁽²⁴⁾ وقد تكون الصور الموظفة من انجاز و« اختيار المؤلف ، أو من

اختيار شخص يعي ما يفعل، وله في فهم رؤية الكاتب وتصوره لعمله في العمل الفني الذي بين يديه، وهنا قد تكون اللوحة نصيرا للناقد في فهم رؤية الكاتب، وتصوره لعمله»⁽²⁵⁾ فالناقد سيتعامل مع الصور تماما كما يتعامل مع اللغة في مساءلة النص الشعري.

7/1- التصوير الذهني في الرواية : إن ما يميز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية والفنون بشكل عام هو سماحها «بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (...) أو خارج- أدبية»⁽²⁶⁾، كما استطاعت بجدارة أن تستعير بعض الطاقات التشكيلية من فن التصوير لتدعم بها تقنيات التمثيل البصري لنقل الواقع إلى عالم السرد، أين «يخلق الكاتب عالمه الروائي من الكلمات متجاوزا واقعية العالم الخارجي من خلال علاقات لغوية خاصة بين هذه الكلمات تُبلور التجربة والأفكار والمشاعر»⁽²⁷⁾، وفي حالة التصوير الروائي «لا تقتصر وظيفة اللغة على التوصيل، وإنما تتجلى وظيفتها الجمالية بقدرتها التصويرية، والتشكيلية في النص، والروائي بهذا لا يفعل شيئا بقدر ما يقوم برسم ملامح المكان و الشخصيات والأحداث في أذهان المتلقين، فقد توفرت مثلا رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" للروائي "إبراهيم سعدي"⁽²⁸⁾ على عدد من اللوحات الفنية التي تعرضت للعنف الإهباري، واخترقها رصاص العشرية السوداء لتشهد ما شهدته الشخصيات من ظلم وتصفية، أما رواية أحلام مستغانمي (عابر سرير)؛ فيمكن القول إن بنائيتها السردية قامت على توظيف عدد من الصور الفنية الذهنية التي كانت مكونات أساسية وبارزة في توجيه الأحداث السردية، وتطورها من بداية المدونة إلى نهايتها.

2- الإحالات الثقافية للصور الفنية الذهنية الموظفة في رواية عابر سرير: كانت الروائية (أحلام مستغانمي) قد أثرت تجربتها الروائية -نموذج الدراسة - وميّزت مسارها السردية بتوظيفها لعدد من الصور توظيفا ذهنيا فنيا انحرفت فيه باللغة من مجال التوصيف السطحي إلى مجال التوصيف الثقافي العميق المكثف، الذي ساهم في تشكيل فضاء مكاني ونفسي لاحتضان الصور الموظفة:

1/2- الإحالات الثقافية للوحات الجسور/لوحة حنين: أوكلت (أحلام مستغانمي) مهمة الرسم لشخصية زيان في رواية عابر سرير، والذي كان مولعا برسم الجسور، التي كانت نافذة يطل من خلالها على وجه مدينته قسنطينة، لذلك كان قد توقف عند كل جسر من جسورها ورسمه عدّة مرات، لتكتمل عنده مجموعة « لوحات معروضة، تمثل جميعها جسورا مرسومة في ساعات مختلفة من النهار، بجاذبية تكرر مربك في تشابه، كل ثلاثة أو أربعة منها للجسر نفسه.. جسر باب القنطرة أقدم جسور قسنطينة وجسر سيدي راشد بأقواسه الحجرية العالية ذات الأقطار المتفاوتة، وجسر الشلالات مختبئا كصغير بين الوديان (...) جسر سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة»⁽²⁹⁾، وقد كانت لوحته "حنين" التي رسمها « قبل أربعين سنة، يوم كان يعالج في تونس أثناء حرب التحرير (...) 1956»⁽³⁰⁾ بعد أن فقد ذراعه⁽³¹⁾ أول تجربة له في الرسم، والتي تمثل جسر سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة حيث كان مرسوما على لوحة فريدة تمثل جسرا

معلقا من الطرفين بالجبال الحديدية على علوشاهق كأرجوحة في السماء⁽³²⁾ لتبدو لوحة حنين في حُلة مختلفة عن باقي اللوحات التي تحمل جسورا.

1-1/2. الإحالة التاريخية: سمح وجود لوحات الجسور المتعددة في الرواية بالإشارة إلى تلك الخصوصية التاريخية التي تمتلكها مدينة قسنطينة فقد قامت الكاتبة بالتركيز على رسم كل الجسور التي تتواجد بالمدينة المعلقة، وذلك كنوع من العرض التاريخي المضمرا لما مرت به قسنطينة والجزائر عموما من حضارات مختلفة، وما تعاقب عليها من وجود بشري كالأمازيغ و الرومان واليهود والأندلسيين إلى المسلمين والأتراك والفرنسيين، ولأنّ تضاريس المنطقة كانت وعرة شهدت مدينة "سيرتا/قسنطينة" بناء عدد من الجسور التي أقام معها القسنطينيون علاقات ودّ و انتماء و، وفي رواية مابر سرير قام الرسام زيان «أحد أبناء الصخرة المسكونين بأوجاعها»⁽³³⁾ وهو مغترب في باريس بتجارب مكررة لرسم الجسور، ذلك أنه كلما احتاج إلى مرحلة انتقالية للنسيان قطع حبل التذكرة والألم يرسم جسرا، تماما كما فعل يوم رسم لوحة حنين التي انتقلت به من مرحلة اليأس إلى مرحلة جديدة من العطاء والأمل بعد أن بُرت ذراعه.

و مما لا شك فيه أنّ زيانا بتركيزه على هذا التعدد كان يحاول الشفاء مرة ثانية من تعلقه بماضيه و تاريخه، و في هذا دار حوار بين شخصية المصور الصحفي خالد-الذي كُتبت الرواية على لسانه- و فرانسواز المسؤولة عن سير المعرض الجماعي لزيان الذي كان حينها على سرير المرض في مستشفى بباريس فكان الحوار: «وما الذي أوصله إلى هذه الجسور؟ هوسه بقسنطينة طبعاً، غالبية هذه اللوحات رسمها منذ 10 سنوات، حدث أن مرّ بفترة لم يكن يرسم فيها سوى الجسور، هذا ما بقي من ذلك الجنون، معظمها بيعت في معارض سابقة»⁽³⁴⁾ وكان الجسور في فلسفة زيان كما في معتقدات من سكن قسنطينة تعبّر عن فجائع الإنسان التي تعبّر به من حال إلى حال .

و جسور قسنطينة شاهدة على ما مر بهذه المدينة من أحداث تاريخية فلكل جسر حكاية و مرجعيات تاريخية إذ «ما غزا قسنطينة غاز ولا حكمها حاكم إلا و بنى مجده بإعادة بناء جسورها، غير معترف بمن بنوها قبله»⁽³⁵⁾ كمثل جسر باب القنطرة: وهو أقدم الجسور، بناه الرومان ثم رّمه الأتراك عام 1792م، ثمّ هدمه الفرنسيون ليبنوا على أنقاضه الجسر القائم حالياً وذلك سنة 1863م⁽³⁶⁾، ولعل جسر سيدي مسيد (قنطرة الجبال) كان الأكثر قربا من سكان قسنطينة و الأكثر تعبيرا عن حالهم، حيث شيده فرنسا أثناء فترة احتلالها الجزائر، وقام بتصميمه المهندس الفرنسي فرديناند أرنودان عام 1912، يقدر ارتفاعه بـ 175م وطوله بـ 168م، وهو أعلى جسور المدينة⁽³⁷⁾ وهو الجسر الذي تحمله لوحة حنين التي رسمها زيان لتصله بتاريخه النضالي في صفوف جبهة التحرير الوطني ضد الاستعمار الفرنسي بعد أن فقد

ذراعه اليسرى في إحدى معارك التحرير بالجزائر⁽³⁸⁾ ، فكان الجسر المعلق انعكاسا لحال الجزائر المتأرجحة بين الاستعمار وأمل الحرية ، وهو ما « جعل آمال القسنطينيين معلقة كجسورهم »⁽³⁹⁾ وكذلك كان حال زيان معلقا بانقطاع الأمل في الخروج من غربة المهجر والذات، فأراد للوحة حنين أن تكون الجسر الذي يبقيه في غربته موصولاً بمدينته مدينة الجسور المعلقة، ليمثل الوطن بتاريخه وحاضره ، بكل أحزانه و متناقضاته الرسالة التاريخية التي تبثها لوحات الجسور.

2-1/2. الإحالة النفسية: كان زيان من خلال فنّ الرسم يقوم بإرجاء الألم الذي يعيشه، فمنذ أن فقد ذراعه اليسرى توجه للرسْم، ليداري النقص الجسدي و النفسي ، و حبه المرضي لوطن و لمدينة سكنت ذاكرته ، و سكنت صور جسورها مرسمه فاستعاض بها عن ذراعه التي فقدتها في سبيل وطن⁽⁴⁰⁾ ، وإذا به يعيش منذ ذلك الحين ثنائية المأساة والغربة، هو الذي قال عن هذه الثنائية التي رسمت منطقته في الحياة: « الغربة ليست محطة ، إنها قاطرة أركبها حتى الوصول الأخير ، قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها ، بلد كلما احتضنك ازداد الصقيع في داخلك (...). هذا أمر لا يفهمه إلا من فقد أحد أطرافه وحده يعاني من "ظاهرة الأطراف الخفية" إحساس ينتابه بأنّ العضو المبتور مازال موجودا (...). كذلك الأشياء التي فقدناها ، و الأوطان التي غادرناها ، و الأشخاص الذين اقتلعوا منا ، غيابهم لا يعني اختفاءهم ، إنهم يتحركون في أعصاب نهايات أطرافنا المبتورة كما يعيش وطن ، كما تعيش امرأة.. كما يعيش صديق رحل و لا أحد غيرنا يراهم، و في الغربة يسكنوننا»⁽⁴¹⁾ ، وبالتالي يمكن القول إنّ زيانا أنفق عمره كاملا وفاء لفلسفته تلك في محاولة لتضميد جراحه النفسية .

أما لوحة حنين بجسرها المعلق فكانت أقرب اللوحات إلى زيان حيث ساهمت منذ رسمها في تمثين العلاقة الروحية التي جمعتها بحياة المرأة الجزائرية التي أحبها و جعلها في مرتبة وطن ، ولذلك كانت أحبّ اللوحات إليه، كما توصل إلى ذلك خالد المصور الصحفي بقوله: « كنت أفكر: ما الذي جعل هذه اللوحة هي الأهم دون غيرها لدى زيان ؟ لم أجد جوابا إلا في قوله ذات مرة "نحن لا نرسم لوحاتنا بالشئ نفسه ، كل لوحة نرسمها بعضو فينا" منذ زمان توقفت عن رسم الأشياء بيدي أو قلبي ، جغرافية التشرّد الوجداني علمتني أن أرسم بخطاي، هذا المعرض هو خريطة ترحالي الداخلي ، أنت لا ترى على اللوحات إلا آثار نعلي (...) أنا لا أدخل اللوحة إلا بأثرية حدائي، بكل ما علق بنعلي من غبار التشرّد أرسم" كانت إذن اللوحة التي رسمها زيان بقلبه و من كل قلبه قصد أن يتمدد عليها كجسر ، و يخلد إلى النوم »⁽⁴²⁾ متخطيا ماضيه البعيد بحثا عن النسيان.

3-1/2. الإحالة الاجتماعية: تكمن الإحالة الاجتماعية في صورة التأخي التي ترسم حال الجزائريين و تكاتفهم في بلاد الغربة ، و تقاسمهم المشترك لحب المكان و الوطن برغم قسوته ؛ فالجسور وحدت بين

المصور الصحفي خالد وزيان و حياة في باريس وعكست تلك الهوية الثقافية المشتركة و كيف للوحات حملتها رواية ذاكرة الجسد أن تصبح حدثاً محوريا يجسد الهوية الاجتماعية الجزائرية في رواية عابر سرير التي تتكشف فيها الحقيقة ، إن من أهم ما ميّز روايتي ذاكرة الجسد و عابر سرير لأحلام مستغانمي هو تلك الفوضى الفنية التي أحدثها الحضور المتداخل والمتشابك لفنّ التصوير ضمن المدونتين والتي كانت تُحدث صدمات متوالية على أفق التلقي الروائي، والملاحظ أنّ أبعاد هذا القلق الدلالي تزداد حدّة وغموضا بالتقدم في مطالعة أحداث رواية عابر سرير، لتتكشف الحقيقة مرة بعد مرة، ومحاولة بعد أخرى من طرف شخصية الصحفي خالد الذي سبق وأن قرأ ذاكرة الجسد ، وإذا به يسافر إلى فرنسا ليتفاجأ- بعد أن اختار لنفسه اسم خالد بن طوبال لتوقيع مقالاته الصحفية -⁽⁴³⁾ بوجود أحداث وأبطال ذاكرة الجسد على أرض الواقع وبأسماء مختلفة في باريس يقول:« فكرت بسخرية أنه قد يكون شخص آخر ،قرأ ذلك الكتاب و راح هذه المرة يسرق لوحات الرجل و يرسم تلك الجسور التي كان خالد بن طوبال مولعا بها ، مستندا إلى وصفها في تلك الرواية ، لكن اللوحات ما كانت تبدو تمرينا في الرسم ، بقدر ما هي تمرين على الشفاء من وجع يلمس فيه الرسام بريشته مكنم الألم أكثر من مرة ، كما ليُدلِّك عليه ، إنه حتما أحد أبناء الصخرة المسكونين بأوجاعها »⁽⁴⁴⁾ و ليجد نفسه وجها لوجه مع بطل الرواية في الواقع زيان .

و قد تحدث خالد عن بداية تأثره برواية ذاكرة الجسد التي استعار منها اسمه الجديد ، فيقول:«كنت يومها على سرير المرض في المستشفى ،عندما خطر على بال عبد الحق زميلي في الجريدة أن يهديني ذلك الكتاب كتابها ،كنت أتمائل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى ، و أنا أحاول التقاط صور المتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988 (...). لم أعرف يومها أتلقيت تينك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية عن قصد أم عن خطأ ؟ أكان العسكر يظنون أنني أمسك سلاحا أصوبه نحوهم ، أم كانوا يدرون أنني لا أمسك بغير آلة تصويري عندما أطلقوا رصاصهم نحوي قصد اغتيال شاهد إثبات»⁽⁴⁵⁾ ليجد نفسه نسخة شبيهة بخالد بن طوبال في ذاكرة الجسد و بزيان في عابر سرير .

ولا شك أنّ هذا التطابق في الأحداث منذ بداياته قد أدهش المصور خالد ؛فيما يبدو من خلال حديثه عن لوحات الجسور التي شاهدها بالمعرض في باريس حين يصف «وقفت طويلا أمام لوحات لها عندي ألفة بصرية ، كأنني أعرفها في زمن ما ، أو شاركت الفنان في رسمها كانت على بساطتها محملة بشحنة عاطفية تنحرف بك إلى ذاتك ، حتى لكأنها تخرقك أو تشطرك ، فكرت و أنا أتأملها أن ثمة جسورا نعبرها ، و أخرى تعبرنا ، كتلك المدن التي نسكنها ، و الأخرى التي تسكننا ، حسب قول خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد »⁽⁴⁶⁾ و هنا يتبين فعلا أن لا شيء يجمع بين الأبطال أكثر من الوطن ، ولا شك في أن « المرجعية الأولى في روايات أحلام هي المدينة ، المكان ، الوطن ، قسنطينة ، الجزائر »⁽⁴⁷⁾ لذلك كان من اليسير على المصور خالد أن يشتّم عبق الجسور التي وُحِّدت بينه و بين زيان في وقت وجيز ، فيقول:« وهكذا في أربع وعشرين ساعة لا أكثر

وجدتني متورطا في حياة هذا الرجل ، من بداياته البائسة و حتى أمراض شيخوخته ، مرورا بهوسه بالجسور»⁽⁴⁸⁾ ، التي كانت شيفرة احتاجت من خالد المصور فكها و فهم تداعياتها الفكرية و النفسية، و خاصة بعد أن وجد نفسه بعد زيان مسؤولا عن أهم لوحاته "حنين".

كما كان لحنين دور في إثبات الحقيقة للمصور خالد حول معرفة إن كانت حياة تعرف زيان من قبل كما جاء في رواية ذاكرة الجسد -و هو الأمر الذي تأكد منه -إذ يقول « كما توقعت ، بعد بضع لوحات ذَهَبَتْ صوب تلك اللوحة ، رأيها تقف أمامها طويلا ، كما لأول مرة منذ عشر سنوات ، كما من دون قصد قصدتها ، كانت تجيل النظر في دليل اللوحات ، سألتها إن كانت أحببت تلك اللوحة قالت لا كما لإخفاء شبهة (...سألتها مستفيدا من الفرصة إن كانت تعرف الرسام قالت لا أبدا. لكن من عادة الرسامين أن يحتفظوا بلوحاتهم الأولى ، و حسب التاريخ المكتوب عليها هي أول لوحاته ، بينها و بين بقية اللوحات أكثر من ربع قرن»⁽⁴⁹⁾ و بذلك تأكد لخالد بعد هذا المشهد تلك العلاقة الخفية التي كانت تجمع حياة بحنين و حياة بزيان. فلوحات الجسور كانت تحمل ملامح المجتمع القسنطيني وهوية الوطن والغربة فكانت و بالأخص لوحة حنين بكل سهولة تقيم علاقات مع كل من تتقاطع هوياتهم معها.

4-1/2. الإحالة الاقتصادية : وفي إحالة اقتصادية مضمرة مكنّ توظيف لوحة حنين من التطرق لموضوع الصعوبة المادية في نقل جثامين الجزائريين لدفنهم بالجزائر ، ومسألة ارتفاع أسعار اللوحات لكبار الرسامين بعد وفاتهم ، و قد لعبت لوحة حنين دورا في الكشف عن هذه الإحالة الاقتصادية التي تحمل مفارقة ، فزيان لم يَجِنِ من سنوات غربته ما يغطي تكاليف نقل جثمانه إلى الوطن ، و خالد المصور الصحفي الذي حضر إلى باريس لاستلام جائزة "فيزا الصورة" كان قد اشترى بثمنها لوحة حنين : فبعد أن تمكن خالد من إقناع زيان ببيعها له ، وَجَدَ نفسه يضطر لبيعها مجددا ليتمكن بثمنها من تغطية تكاليف نقل جثمانه بعد وفاته ، هنا توالى الدهشات ف« الرواق قد باع تلك اللوحة ب 50 ألف فرنك ؟ كسب 20 ألف فرنك من دون حتى أن تتحرك اللوحة من مسماها ، كان يكفي أن تتصل كارول هاتفيا بأحد زبائنها وتخبره أن الرسام قد مات ليتضاعف السعر»⁽⁵⁰⁾ حيث يمكن للموت أن يرفع من القيمة الفنية للوحة حنين التي لطالما رفض زيان بيعها.

هذا وقد نقلت حنين واقعا مريرا في دورها الأخير الذي تبادلها فيه ثلاثة أصحاب لقد«غَيَّرت هذه اللوحة صاحبها دون أن تغير مكانها، انتقلت من ملكية إلى أخرى»⁽⁵¹⁾ فمن زيان إلى خالد إلى مالكها الجديد» إنه فرنسي من ذوي "الأرجل السوداء" يملك لوحات نادرة منها مجموعة من لوحات les orientatistes و أخرى لمحمد راسيم «⁽⁵²⁾ ولعل حبّ هذا المشتري للفنّ هو ما جعل خالدًا يطمئن لسلامة حنين معه ، لتزداد عذاباته إذ يصرح» أنا الذي جئت فرنسا لأستلم جائزة أكان القدر قد جاء بي فقط كي أكون اليد التي

تسلم لوحة وتسلم جثماننا»⁽⁵³⁾، وبذلك كانت حين قد رسمت طريق زيان ورافقته في صراعاته وأحلامه شأنها شأن باقي الجسور وباقي اللوحات التي رسمها.

وهكذا راح زيان يطيل فترة المكوث ضمن تضاريس وعرة روضتها الجسور التي حملتها لوحاته الفنية، وهو في كل ذلك كان يقف عند كل لوحة بانفعالاته وذكرياته فيفرغ حمولاته العاطفية، وما كان كل ذلك الاستغراق الزمني إلا لإفراغ المخزون الثقافي الاجتماعي الذي «يتطلب من الفنان مسك الصورة الفكرية، وإطالة زمن الشعور بها (التخيّل)»⁽⁵⁴⁾ عبر السفر الذهني إلى عوالم مكانية وزمانية قابعة في العقل الباطن له.

2/2. الإحالات الثقافية للوحات الأبواب: مثلت لوحات الأبواب في رواية عابر سرير مرحلة مهمة من مراحل الإبداع عند زيان إذ نقلت الأحداث السردية إلى مرحلة العنف التي عاشتها الجزائر وأحالتها إلى حلبة لتصفية الناس والأفكار، وكان زيان في هذه التجربة الفنية قد وقع من جديد في هاجس التكرار والتعدد مجسدا عددا من «الأبواب التي تشغل عددا من لوحاته؛ أبواب عتيقة (...) أبواب موصدة (...)»، وأخرى مواربة (...)، أبواب آمنة (...) وأخرى مغلوعة»⁽⁵⁵⁾ وأمام كل تلك الأبواب أو خلفها لا بد وأن زيانا كان يحاول قول شيء ما أو لمس حقيقة ما أو تحدي وضع ما، فمؤكد أن هناك شيء ما دفع بزيان إلى الاستغراق في تجسيد حال الترقب من مختلف النواحي من خلال التوسل بعلامة الباب.

2-2/2. الإحالة السياسية الدينية: يمكن إسقاط دلالات تكرار رسم الأبواب وخاصة الأبواب المخلوعة على الحالة السياسية الخائقة التي مرت بها الجزائر زمن العشرية السوداء، ومعها حالة التطرف الديني، ما أحدث صراعا قام بين النظام الجزائري و فصائل متعددة تبني أفكار موالية للجهة الإسلامية للإنقاذ، وحدث هذا الصراع في جانفي 1992 عقب إلغاء نتائج الانتخابات البرلمانية لعام 1991 والتي حققت فيها الجبهة الإسلامية للإنقاذ فوزا مؤكدا مما حدا بالجيش الجزائري التدخل لإلغاء الانتخابات البرلمانية في البلاد مخافة من فوز الإسلاميين فيها، وتم حظر الجبهة الإسلامية للإنقاذ واعتقل الآلاف من أعضائها وشتت الجماعات الإسلامية حملة مسلحة ضد الحكومة ومؤيديها، لتدخل الجزائر في دوامة سياسية دينية بين أطراف متنازعة، ليدفع الشعب أرواحه ثمنا لما حدث من انزلاقات سياسية⁽⁵⁶⁾، ولعلّ الدليل على هذه الإحالة السياسية تلك الحادثة الأليمة التي راح ضحيتها سليم ابن أخ زيان حين قامت مجموعة مسلحة بتصفيته فقط لأنه يشغل وظيفة عند الحكومة، لتزداد حدة العنف السياسي، وتزداد الدهشة والريب من أبواب موصدة أمام السلم وأخرى مفتوحة استقطبت آلاف الجزائريين للانضمام إلى جماعات العنف والتقتيل والتكفير.

لقد راح زيان من خلال الأبواب يمارس نوعا من التحدي للواقع الدموي الذي أَلَمَّ بالجزائر، فالصور في النهاية تمثل جهدا فنيا « ينقل واقعا ما أو يبتكر مشهدا ما من نسج الخيال، انطلاقا من واقع ملموس »⁽⁵⁷⁾ وما كان ذلك الواقع الملموس لزيان إلا تلك الطريقة البشعة التي قتل بها ابن أخيه "سليم" الذي ظل يهرب من الموت زمن المحنة الجزائرية، وإذا به يقع فيه بعد أن جاءه القتل وبقوا مدة أربع ساعات و نصف يحاولون كسر الباب الحديدي المصفح لبيته، ليكون الرصاص الموت المؤكد له، فما كان الباب إلا ستارا كاذبا حاول به المسكين أن يرجئ عذابات موته لا غير⁽⁵⁸⁾، يصف خالد ذلك «أساءل إن كان مفتاح شيفرة هذه اللوحات يوجد في قصة رجل وضع كل مدخراته في تصفيح باب ليرد عنه الموت، وإذا به لم يشتر بذلك الباب سوى تمديد لعذاب موته، ألم يكن زيان يريد فقط أن يوحى أن وراء كل باب موت مترص»⁽⁵⁹⁾ وقد كان في هذا المشهد إحالة إلى ما كان يرتكب من تصفيات ضد أصحاب الوظائف الحكومية، كما جاء على لسان زيان «عندما استلم وظيفته كان المجرمون قد بدأوا في قتل موظفي الدولة، وبعدها استشعر بالخطر إثر اغتيال زميل له، بدأ إلحاحه بالمطالبة بسكن أمني، فأعطوه بيتا منفيا على مشارف جبل الوحش (...). لكنهم جاؤوه عندما اعتقد أنه ظفر بالأمان كانت الساعة الحادية عشر ليلا عندما حطت كتيبة الموت خلف بابه المصفح (...). أربع ساعات ونصف والموت خلف الباب يتحداه على إيقاع الفؤوس (فيرد القلب بالدعوات عسى يحميه رب الأبواب)»⁽⁶⁰⁾ فوحدها أبواب السماء كانت النموذج الأكثر أمنا عند زيان، وهو ما أفضى به للمرض والوحدة والعذاب حسرة على حال وطن جرفته الأحداث الدموية والانزلاقات الأمنية إلى هوة سحيقة، ولا شك هنا أنّ صور الأبواب كانت رسالة موجهة إلى المتلقي الغربي الذي يرتاد معارض زيان من أجل إيصال صوت الجزائريين القابعين خلف أبواب العنف إلى الرأي العام العالمي، فكانت هذه الصور نافذة استطاع الآخر من خلالها رصد المعاناة الجزائرية آنذاك.

3-2/2. الإحالة الاجتماعية والنفسية : كان لتوظيف لوحات الأبواب عدة تداعيات سردية على المستوى الاجتماعي والنفسى، فقد كشفت عن تلك الحالة الاجتماعية الصعبة التي عاشها المجتمع الجزائري فترة العشرية السوداء، وحال الوطن الجريح الذي كان يتخبط في ظلام العنف وسواد الزمن الذي دخله أبناء وطنه في التسعينيات نتيجة التطرف الديني والسياسي الذي عصفت بالجزائر وأسلمها إلى الحرب الأهلية بين أبنائها الذين لم يجدوا سبيلا للخروج منها⁽⁶¹⁾، وهو الأمر الذي زاد من أشكال الحرمان والفقر واليتم والتشرد والخوف والفرع مما أصاب أفراد المجتمع الذي أصبح في حالة ترقب دائم، ليكون للباب حمولة دلالية مرتبطة تارة بالخوف، وتارة أخرى بالأمل والحلم الذي يظل الحالم متمسكا به وسط الجدران التي تحيط به والباب-في واقع الأمر-هو المنفذ الذي يسمح بالتححرر من المكان المغلق الذي وضع فيه⁽⁶²⁾ ولا شك في أنّ الجزائر كانت البيت الأكبر الذي ضمّ بيوتا عديدة تعلق نظر ساكنيها بأبواب ما عادت تبعد عنهم شبح الموت، فما كان منهم إلا الإبقاء عليها موصدة أو مواربة.

كانت تجربة رسم الأبواب عند زيان مثيرة للغموض ومثيرة للدهشة وفضول الاكتشاف عند شخصية المصور الصحفي خالد في الرواية، إذ راح يلتمس في الأبواب الانتقال إلى حالة الاستقرار المنشودة التي يستشرفها لوطنه بداية ولذاته ثانياً. فكل من الباب المفتوح أو المغلق و الموارب هو تقاطع بين حالين من الخفاء والتجلي، و من العتمة والضياء، ويبدو من صور الأبواب أنّ زياناً قد قام بطرح مختلف التمثّلات الأمنية التي قد ترصد في الجزائر أيام المحنة الدموية التي كثيراً ما كان النظر فيها متعلقاً بالأبواب، فلا همّ سوى إصاهاها أو قلعها أو شقها لمعاينة ما يحدث بين طرفيها وذلك رسم زيان الأبواب في وضعيات مختلفة فقد جاء على لسان خالد في وصفه لهذه التجربة الإبداعية قائلاً: « كان يرسم فاجعة الأشياء أو بالأحرى خيانتها الصامتة أمام الفاجعة، ككل هذه الأبواب التي تشغل عدداً من لوحاته: أبواب عتيقة لونها الزمن مد لم نعد نفتحها، أبواب موصدة في وجوهنا، وأخرى مواربة تربص بنا، أبواب آمنة تنام قطة ذات قيلولة على عتبها، وأخرى من قماش تفصل بين بيتين، تشي بنا أثناء ادعائها سترنا، أبواب تنتظر خلفها وقع خطى أو أياد تطرقها وأخرى ضيقة نهرب إليها، وإذا بها تفضي إلينا ونحتي بها، فتعرض العدوان علينا، وأخرى مخلوعة تسلمنا إلى قتلتنا نغادرها على عجل مرعوبين، أو نموت غدرا على عتباتها مخلفين فردة حذاء أو ليست فردة الحذاء في وحدتها رمزا للموت؟⁽⁶³⁾ ولعل زياناً في ذلك كان يختصر فلسفة المكان الذي يضيق بصاحبه .

فإذا ضاق المكان لا يعود هناك شيء يستحق القلق في المكان سوى الباب الذي يتحول إلى رمز للعتمة النفسية والرؤية التي اختصرت الفضاء والأزمنة والأمكنة، حيث « لعبت فكرة الفضاء، المكان، الحيّز دورا كبيرا في سلوكيات وفكر الإنسان الذي أولاه أهميّة كبيرة ارتبطت بوجود الإنسان نفسه»⁽⁶⁴⁾ والذي يفضل فطريا ذلك النوع من الأبواب التي تفتح على الأمن والسلم فتكون أبوابا آمنة تستكين القسط على عتباتها، لا كالتى تبدو في ظاهرها آمنة، وإذا بها تفضي بقاصدها إلى العدو وتسلمه لقاتله⁽⁶⁵⁾، كما وصفت ذلك أحلام مستغانمي، هنا تحصل المفارقة بأن يصطدم الوجود والأمل والثقة بالباب كتمثل رؤيوي يحيل إلى نوع من الخديعة والقلق الذاتي مما يخفيه المجهول أمام أو خلف كل باب.

كان من الطبيعي أن يرتبط التكرار بصفة التقصي، ولعل غياب المنطق في سريان بعض الأحداث يدفع بالشخصيات إلى محاولة البحث عن أجوبة تثبت الحقيقة، وبذلك يمكن أن تكون صورة الباب المخلوع من أكثر الصور ارتباطا بالمعنى الفجائي، فالخلع يعني الشدة والعنف والهمجية في تنفيذ شيء ما، ولعل أكبر فجعية أحالت زياناً إلى حالة من اليأس والمرض ما توصل إليه المصور الصحفي خالد حين اكتشف سره في رسم الأبواب بقوله: «الآن فقط وأنا وحدي، أنتقل بينها متمعنا في تفاصيلها الصغيرة، أخالي وقعت على فاجعة الجواب، من خلال حديث بعيد مع فرانسواز: يوم أخبرتي بمرض زيان عندما قالت، إن اغتيال ابن أخيه دمره، حتى أظنه السبب في السرطان الذي أصابه، السرطان ليس سوى الدموع

المحتبسة للجسد، معروف أنه يأتي دائما بعد فاجعة»⁽⁶⁶⁾ والظاهر أنّ وصول زيان إلى هذه المرحلة من اليأس والاستسلام للمرض يفيد مروره بأزمة نفسية ذاتية خانقة بعد أن خلع المجرمون الباب و اغتالوا ابن أخيه.

وفي صورة اجتماعية أخرى لعبت إحدى لوحات الأبواب مشهد رحيل زيان، فلطالما كان الباب الشاهد الأكثر حضورا لصور الوداع، إذ كثيرا ما يودع الشخص المغادر الآخرين من أهل وأحبة أمام عتبة الباب، وحينها قد يُوصد الباب من خلفه و قد يترك مواربا، ولكنّ لوحة الباب الموارب هذه المرة راحت تحمل مهمة الإعلان عن موت زيان في المعرض، مادام الباب معادلا للرحيل والغياب والعبور، ويصف خالد مشهد الإعلان عن موت زيان بقوله: «عند باب الرواق قابلني ملصق المعرض وعليه صورة إحدى لوحات زيان التي تمثل بابا عتيقا نصف مفتوح، و قد وضع على أعلى زاويته اليسرى وشاح حداد يعلن موت الرسام»⁽⁶⁷⁾، فقد غادر زيان باب الحياة صوب أبواب السماء، ليترك لوحاته معلقة على جدران معرض لم يتمكن حتى من حضوره.

3/2. الإحالات الثقافية للوحة الشباك والأحذية: إنّ أكثر ما يميز لوحة الشباك والأحذية في حضورها السردية ضمن مدونة مابر سرير هو تلك الأبعاد الاجتماعية والسياسية التي أحال إليها موضوعها، إذ تمثل شباكا بحرية محملة بأحذية بمقاييس وأشكال مختلفة تبدو عتيقة ومنتفخة بالماء المتقاطر منها⁽⁶⁸⁾ رسمها زيان تخليدا لضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961 بفرنسا⁽⁶⁹⁾ التي شارك فيها جزائريون مطالبين برفع حظر التجول المفروض عليهم.

1-3/2. الإحالة التاريخية السياسية: أراد زيان لهذه اللوحة أن تكون شاهدا على تاريخ المقاومة الجزائرية خارج الوطن، وناطقا عن كثير من الجرائم التي ارتكبت في حق الجزائريين أثناء فترة حرب التحرير الوطني، فكانت رسالة شاهدة على حجم الانتهاكات الهمجية، و القرارات العسكرية السياسية الظالمة التي ارتكبتها الاستعمار الفرنسي في حق الجزائريين الذين خرجوا في باريس في مظاهرات مسالمة مع عائلاتهم، للمطالبة برفع حظر التجول المفروض عليهم، فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوق في الأطراف في نهر السين، مات الكثيرون منهم غرقا، وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على السين لعدة أيام، لكون معظمهم لا يعرف السباحة⁽⁷⁰⁾

لقد أحالت لوحة الأحذية إلى الجو السياسي المتعفن الذي طغى على مرحلة تاريخية تميزت بالتعسف الفرنسي في ضرب المقاومة الجزائرية، حيث قدمت أحلام مستغانمي ملامح المشهد السياسي التعسفي، في رحلة القراءة التي خصّ بها المصور الصحفي خالد اللوحة محدثا نفسه بقوله: «أدري..ما استطاع Papon المسؤول آنذاك عن الأمن في باريس، أن يبعث بهم إلى المحرقة كما فعل مع اليهود قبل ذلك، فأنزل عشرين ألف من رجاله ليرموا بهم إلى السين، كان البوليس يستوقف الواحد منهم قائلا

"محمد" أتعرف السباحة ؟ وغالبا ما يجيب المسكين "لا" كما ليدفع عنه شبهة ، وعندها يكتفي البوليس بدفعه من الجسر نحو السين ، كان السؤال لمجرد توفير جهد ربط أطرافه بربطة عنقه(...) فجأة فقدت صوتي ، أمام تلك اللوحة التي ما عادت مساحة لفظ نزاعات الألوان، بل مساحة لفظ نزاعات التاريخ «⁽⁷¹⁾ الذي اختصره زيان في شباك تحمل أحذية من ماتوا ظلما في نهر "السين".

وهنا يمكن القول إنّ صورة الأحذية العالقة في الشباك تمثل حلم الحرية التي استردها الشعب الجزائري بالقوة من براثن القمع الفرنسي ، ولعل وجود هذه الصورة في صالات العرض بباريس يعدّ تحديا جزائريا لا زالت مشاهد إنجازها محفورة في الذاكرة التاريخية للمجتمع الدولي، وهذا يجدد انتصار الجزائريين الذين قدموا ما يملكون لاستعادة الحرية تاركين أحذية في أعماق السين لتكون شاهدة عنهم، و قد جاء في الرواية على لسان المصور الصحفي خالد: « حتما هذا الرسام تعمد رسم ما يتركه الموتى ، فالشباك عذابنا لا الجنة. تعمد أن يضعك أمام أحذية أكثر بؤسا من أصحابها، محملة كأقذارهم ، مثقلة بما علق بها من أحوال الحياة ، تلك الأحذية التي تتبلل و تهترئ بفعل الماء ، كما تتحلل جثة ، إنها سيرة حياة الأشياء التي تروي بأسمالها سيرة حياة أصحابها»⁽⁷²⁾ الذين تعثروا كما الحرية التي نشدوها بشباك حملت أرواحهم و أحذيتهم، وبالتالي ستشير الأحذية المهترئة إلى وضع الجزائر إبان الاستعمار، على ما عاناه شعبيها من ظلم و سلب للحرية و اضطهاد نفسي مارسه فرنسا؛ التي ضيقت على الجزائريين حياتهم و جعلتهم كما لو أنهم أجسام مفرغة داخل شباك تتجاذبها فرنسا داخل أسوارها في الجزائر أو في باريس ، فالحال كان واحدا بين من كان مضطهدا داخل الوطن أو خارجه.

وكان من بين أهم المحصلات الإيجابية لهذه اللوحة حصولها على الاهتمام والتعاطف من طرف جهات فاعلة في الوسط الفرنسي ف«جمعية لمناهضة العنصرية استوحيت من هذه اللوحة فكرة تخليدها لهذه الجريمة ، قامت في آخر ذكرى لمظاهرات 17 أكتوبر بإنزال شباك في نهر السين تحتوي على أحذية بعدد الضحايا ، ثم أخرجت الشباك التي امتلأت أحذيتها المهترئة بالماء، وعرضتها على ضفاف السين للفرجة تذكيرا بأولئك الغرقى»⁽⁷³⁾، وهذا ما يعني أنّ زيانا لفرط انغماسه في التجربة الشعرية للرسم كان قد لامس نبض الضمائر الإنسانية محدثا فرصا للتجاوب مع ذلك الحدث التاريخي الذي طمسته معالم سياسات التجاهل و التغييب السياسي.

حدث وأن قرر المصور خالد شراء تلك اللوحة لما تحملها من قيمة تاريخية ، غير أنّ هذا لم يحدث بعد الحوار الذي جمعه بفرانسواز: «قررت في غيابك أن أشتري لوحة الأحذية ..أعرف لن يكون من السهل تدبر مكان تعلق عليه نظرا لموضوعها ، ولكن لا مهمّ ، ردّت: يا إلهي ؟؟ليتك أخبرتي بالراحة بنيتك في شرائها ، اتصلت هذا الصباح تلك الجمعية لمناهضة العنصرية التي حدّثتك عنها وحجزتها»⁽⁷⁴⁾ وبالتالي كانت أحلام

مستغانمي قد وضعت هذه الصورة في مكان لائق مبلّغة بذلك رسالة تاريخية خالدة عن واقع العنف الاستعماري والاضطهاد القومي الذي مُورس على المتظاهرين الجزائريين يوم 17/10/1961. 2-3/2. الإحالة الاجتماعية: وقد كان لتوظيف هذه اللوحة دور في عرض ملمح البؤس و التهميش الذي كان يعيشه الجزائريون في فرنسا أثناء احتلالها الجزائر، وذلك كما وصفه خالد «رحت أتصوّر ضفاف السين بعد ليلة غرق فيها كل هؤلاء البؤساء، وتركوا أحذيتهم يتسلى المارة باستنطاقها، فهذه علمها آثار جير وأخرى آثار وحل وثالثة...ماذا ترى كان يعمل صاحبها أدهاناً أم بناء؟ أم زناً؟ أم عاملاً في طوابير الأيدي السمر العاملة على تركيب سيارات "بيجو" فلا مهنة غير هذه كان يمارسها الجزائري آنذاك في فرنسا»⁽⁷⁵⁾ ولا شك في أنّ زيانا كان قد تمثّل كل تلك المعاناة معيدا إسقاطها على لوحته .

استطاع خالد أن يحاور لوحة الأحذية لمدة طويلة بعد أن أدهشته خلفياتها السياسية، والاجتماعية، حيث يقول «قضيت السهرة متأملاً في أقدار أحذية الذين رحلوا هؤلاء الذين انتعلوها دون أن يدروا أنهم ينتعلون حذاءهم يومها لمشوارهم الأخير ما توقعوا أن تخونهم أحذيتهم لحظة غرق طبعاً ما كانت قوارب نجاة، ولكنهم تمسكوا بها كقارب، أحذية من زوج وأخرى من فردة مشت مسافات لا أحد يعرف وجهتها، ثم لفظت أنفاسها الأخيرة عندما فارقت أقدام أصحابها»⁽⁷⁶⁾. ثمّ يضيف «كانوا يومها ثلاثين ألف متظاهر (و ستين ألف فردة حذاء) سيق منهم اثنا عشر ألفاً إلى المعتقلات والملاعب التي حجزت لإيوائهم، غير أنّ "السين" الذي يعاني دائماً من علة النسيان ما عاد يعرف بالتحديد عدد من غرق يومها»⁽⁷⁷⁾ لتبقى الحقيقة الماثلة هي مقدار الجرم الهمجي الفرنسي الذي أثبتته التاريخ .

3-3/2. الإحالة النفسية: في هذه اللوحة ظهر جانب عاطفي يحمل ألماً وإشفاقاً على أصحاب الأحذية الغرقى ويحمل سخطاً على من قام بتصفيتهم بتلك الهمجية، إذ لا شك في أنّ زياناً وهو في غربته بفرنسا إذ يسكن في شقة مطلة على نهر السين، كان يصطدم بشاعة هذا الجرم الذي راح ضحيته جزائريون عاشوا على الضفة المقابلة من الوطن، في وقت كانت المقاومة على أشدها في الجزائر وإنّ تركيز زيان بفتنه على معاناة الجزائريين بفرنسا، قد ارتبط بمسألة تغيّر الرؤية المرهونة بحجم معاشية و معاناة و معاينة المكان الجديد، فالمكان الجديد يفتح أمام المبدع مساحة جديدة للبوح بشعوره أو بوعيه، وتتسع دائرة البوح وتضييق في ضوء حالة المبدع وثقافته⁽⁷⁸⁾ فلا أحد كزيان عاش أحداث و معارك الثورة و عايش ألأمها و بقي جسده ذاكرة لها، و لهذا راح يعبر عن الكارثة الإنسانية لأحداث 17 أكتوبر 1961 تعبيراً رمزياً، ممثلاً في شبك الحقيقة المخبوءة التي أظهرت للعالم بشاعة قرارات إدارية عسكرية، وسياسية طاغية .

و في إشارة نفسية ثانية نلمس تأثير المصور خالد باللوحة حيث قدم تعليقات ذاتية أشبه بالمنولوج الداخلي الذي زاد من حدة المفارقة عنده، وقد أعطى تفسيرات تأويلية ربطها بصدمته تجاه نهر السين الذي كان قد ألفه منذ قدومه إلى باريس، فيقول «لم يفارقتي إحساس متزايد بالفضول تجاه ذلك الرسام

، ولا فارقني منظر تلك اللوحة التي أفضت بي إلى أفكار غريبة و أفسدت علاقة ود أقمتها مع نهر السين ، «⁽⁷⁹⁾ وبذلك كانت لوحة الشباك و الأحذية قد ساهمت بشكل كبير في تفعيل التقارب الروحي بين خالد وزيان الذي من المؤكد أنه عايش الصدمة والمفارقة تجاه نهر السين ، إذ كان من دون شك يعامله بعدائية ، «ف» عندما يحاصر المكان المبدع ، سواء كان هذا المكان وطنا أم مهجرا ، و يضغط على روح المبدع و وعيه متحديا مكوناتها الثقافية والحسية القبليّة تتفجّر في الذات طاقات توتريّة هائلة في مُعاداة المكان»⁽⁸⁰⁾ وربما انتقلت هذه العداوة إلى خالد.

فباريس مع لوحة الأحذية كانت قد أفضت به إلى صدمات متكررة ، وهو ما جعله يتوحد مع المعاني المكثفة التي حملتها الأحذية في اختلافها وبؤس مشهدها وبؤس أصحابها فيقول: «أحذية كان لأصحابها آمال بسيطة ذهبت مع الفردة الأخرى ،فردة ما عادت حذاء ،إنّما ذلك الأمل الخالي من الرجاء كصدفة أفرغت ما في جوفها مرمية على الشاطئ ،ذلك أنّ المحار لا يصبح أصدافا فارغة من الحياة إلا عندما يشطر إلى نصفين و يتبعثر فرادى على الشاطئ»⁽⁸¹⁾ ومن كل ما سبق يتبين أنّ توظيف هذه اللوحة كان إستراتيجية روائية من طرف الكاتبة للخوض في مواضيع ارتبطت بالحالات الاجتماعية والسياسية التي مرّ بها المجتمع الجزائري خلال فترة الاستعمار الفرنسي.

- خاتمة: وبعد هذه القراءة في الأنساق الثقافية للصور الفنية الموظفة في مدونة عابر سرير لأحلام مستغانمي يمكن القول إنّ هذا التوظيف كشف عن ذلك التنوع الثقافي الذي ضمّته رواية عابر سرير ، وساهم أكثر في الاقتراب من الدلالات الكامنة و المضمرة من وراء حضور فن التصوير في روايتها ، كما أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في دفع حركية السرد جماليا أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال الأحداث ، حيث جعلت الكاتبة الصور الذهنية الموظفة ، تبدو و كأنها شخصيات تحس و تتكلم و تشارك باقي الشخصيات همومها ، بل و ألقّت على عاتقها مهمات نسقية مكثفة لبسط الأحداث و تأزيمها فما ظهرت في المدونة صورة إلا وكانت نتاجا لأزمة إنسانية ما ، و ما إعادة إنتاجها الفني إلا محاولة لتقديم عرض و تجميل ذلك الواقع الذي عكسته .

الهوامش والإحالات:

- (1) حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات)،دار الاختلاف للنشر، الجزائر، ط1، ص47.
- (2) يوسف عليمات،النسق الثقافي قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، منشورات وزارة الثقافة ، عمان،الأردن ،د.ط. 2014، ص12.
- (3) جاك أومون ، الصورة،ترجمة ريتا الخوري،مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع ،بيروت ، ط1 ،2013، ص7.
- (4) إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012، ص32.
- (5) شاكرب عبد الحميد،الفنون البصرية و عبقرية الإدراك،،دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2007، ص43.
- (6) محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر،ع1،مجلد31، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، سبتمبر2002ص223.
- (7) المرجع نفسه،ص223.

- ⁽⁸⁾ المرجع نفسه، ص 226.
- ⁽⁹⁾ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العرب، بيروت، ط 3، 1992، ص 307.
- ⁽¹⁰⁾ المرجع نفسه، ص 284.
- ⁽¹¹⁾ سلمان عواد العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، قراءة في أعمال محمد مدان الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011، ص 76.
- ⁽¹²⁾ المرجع نفسه، ص 78، 79.
- ⁽¹³⁾ لويس هورتيك، الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مديرية التأليف والترجمة، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، دت، ص 97.
- ⁽¹⁴⁾ فخري صالح، التجنيس و بلاغة الصورة، دارورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2008، ص 292.
- ⁽¹⁵⁾ لويس هورتيك، الفن والأدب، ص 280.
- ⁽¹⁶⁾ المرجع نفسه، ص 281، 285.
- ⁽¹⁷⁾ كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 2011، ص 156.
- ⁽¹⁸⁾ المرجع نفسه، ص 158، 159.
- ⁽¹⁹⁾ المرجع نفسه، ص 26.
- ⁽²⁰⁾ المرجع نفسه، ص 136.
- ⁽²¹⁾ عادل الفريجات، النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية، كتاب ثقافة الصورة، مؤتمر فيلادلفيا الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، الأردن، 2008، ص 140.
- ⁽²²⁾ كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 140.
- ⁽²³⁾ باسم بطولي، مكللة بالشوق داربيسان للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1996.
- ⁽²⁴⁾ ميخائيل نعيمة، همس الجفون، دار نوفل للنشر، لبنان، ط 6، 2004.
- ⁽²⁵⁾ عادل الفريجات، النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية، ص 140.
- ⁽²⁶⁾ ميخائيل باخطين، الخطاب الروائي، ص 160.
- ⁽²⁷⁾ مها حسن الفصراوي الخطاب الثقافي بين اللغة والصورة، مؤتمر ثقافة الصورة، ص 266.
- ⁽²⁸⁾ إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
- ⁽²⁹⁾ أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط 16، 2007، ص 54.
- ⁽³⁰⁾ المصدر نفسه، ص 57.
- ⁽³¹⁾ المصدر نفسه، ص 55.
- ⁽³²⁾ أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 54.
- ⁽³³⁾ المصدر نفسه، ص 55.
- ⁽³⁴⁾ المصدر نفسه، ص 58.
- ⁽³⁵⁾ المصدر نفسه، ص 254، 255.
- ⁽³⁶⁾ <https://ar.wikipedia.org/wiki>
- ⁽³⁷⁾ <https://ar.wikipedia.org/wiki>
- ⁽³⁸⁾ أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 55.

- (39) المصدر نفسه ، ص 254 ، 255 .
- (40) المصدر نفسه ، ص 55 .
- (41) المصدر نفسه ، ص 110 ، 111 .
- (42) المصدر نفسه ، ص 266 .
- (43) المصدر نفسه ، ص 148 .
- (44) المصدر نفسه ، ص 55 .
- (45) المصدر نفسه ، ص 18 .
- (46) المصدر نفسه ، ص 54 ، 55 .
- (47) نبيل الخطيب ، المدينة التاريخ ، السيرة الذاتية مرجعيات مستغانمي ، أعمال مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر "المرجعيات في النقد والأدب و اللغة" مجلد 2 ، جامعة اليرموك ، منشورات عالم الكتاب الأردن ، د.ط. ، ص 450 .
- (48) أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص 55 .
- (49) المصدر نفسه ، ص 184 .
- (50) المصدر نفسه ، ص 274 .
- (51) المصدر نفسه ، ص 256 ، 257 .
- (52) المصدر نفسه ، ص 274 .
- (53) المصدر نفسه ، ص 277 .
- (54) عز الدين شموط ، في البدء كانت صورة ، مجلة المعرفة ، ع 514 ، وزارة الثقافة ، سوريا ، تموز ، 2006 ، ص 33 .
- (55) أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص 258 ، 259 .
- (56) <https://ar.wikipedia.org/wiki>
- (57) جاك أومون ، الصورة ، ص 7 .
- (58) أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص 263 .
- (59) المصدر نفسه ، ص 263 .
- (60) المصدر نفسه ، ص 261 ، 262 .
- (61) المصدر نفسه ، ص 259 .
- (62) ملاس مختار ، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث ، عبد الله البردوني نموذجاً ، دار البشائر للنشر والاتصال ، الجزائر ، 2002 ، ص 122 .
- (63) أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص 258 ، 259 .
- (64) كاظم مؤنس ، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري ص 111 .
- (65) أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص 258 ، 259 .
- (66) المصدر نفسه ، ص 259 .
- (67) المصدر نفسه ، ص 256 .
- (68) المصدر نفسه ، ص 58 ، 59 .
- (69) يوم 5 أكتوبر 1961 أعلنت المقاطعة التي كان قائدها موريس بابون في بيان صحفي إدخال نظام حظر التجول من الساعة 8.30 إلى الساعة 5.30 صباحاً في باريس وضواحيها "للعامل الجزائريين المسلمين. ثم دعا الاتحاد الفرنسي لجهة التحرير الوطني كل من السكان الجزائريين في باريس إلى التظاهر السلمي ضد حظر التجول في 17 / 10 / 1961 و هو ما جعل رئيس الشرطة موريس بابون يرسل

7000 من رجال الشرطة و 1400 من شرطة مكافحة الشغب لمنع هذه التظاهرة بحجة أن المظاهرة لم تأخذ الموافقة القانونية وبذلك سدت جميع سبل الوصول إلى باريس ومحطات المترو ومحطات القطارات، وتم القبض على 11000 شخصا، وقد تمكن 4000 إلى 5000 شخص أن يتظاهروا سلميا في الشوارع الكبرى من Opéra إلى République، دون وقوع أي حادث، وفتحت الشرطة النار على الحشد، مما أسفر عن مصرع عشرات الضحايا في قصر الرياضة، ثم في " قصر المعارض من بورت دو فرساي ونتيجة المذبحة يمكن تقدير ما لا يقل عن 200 قتيل (<http://ar.wikipedia.org> الموسوعة العالمية)

⁽⁷⁰⁾ أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 58، 59.

⁽⁷¹⁾ المصدر نفسه، ص 59.

⁽⁷²⁾ المصدر نفسه، ص 33.

⁽⁷³⁾ المصدر نفسه، ص 59.

⁽⁷⁴⁾ المصدر نفسه، ص 62.

⁽⁷⁵⁾ المصدر نفسه، ص 61.

⁽⁷⁶⁾ المصدر نفسه، ص 60.

⁽⁷⁷⁾ المصدر نفسه، ص 60، 61.

⁽⁷⁸⁾ سليمان الأزري، ظاهرة المهجرية الجديدة، ص 34.

⁽⁷⁹⁾ أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 33.

⁽⁸⁰⁾ سليمان الأزري، ظاهرة المهجرية الجديدة، كتاب الكتابة و المتخيل، (المهجرية الجديدة، الأدب النسوي) الحلقة النقدية في مهرجان

جرش السابع عشر 1998، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999، ص 33.

⁽⁸¹⁾ أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 61.