

جامعة - محمد الصديق بن يحيى - جيجل

كلية الآداب واللغات



عنوان المذكرة

سيمائية المنفى في البنية السردية لرواية  
« أصابع لوليتا » لواسيني الأعرج

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر:

تخصص: نقد معاصر

إشراف الأستاذ:

• خليفة بولفعة

إعداد الطالبة:

• بوججو منى

السنة الجامعية: 2015/2014

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## شكر وتقدير

الحمد لله الذي وفقني لإنجاز هذا العمل المتواضع وإخراجه إلى النور وما

توفيقني إلا بالله سبحانه وتعالى.

أتقدم بالشكر الخالص إلى أستاذي الفاضل "خليفة بولفعة" لقبول الإشراف على

مذكرة تخرجي وعلى كل النصائح والتوجيهات القيمة التي قدمها لي لإتمام

هذا العمل، وإلى أساتذة قسم الأدب العربي

الذين أشرفوا على تكويني خلال مساري الجامعي.

وإلى كل من كانت له بصمة في إنجاز هذا العمل.

# فهرس المحتويات

## فهرس الموضوعات

|      |   |
|------|---|
| أ-هـ | مقدمة   |
| 1    | مدخل  |
| 3    | 1-التعريف العام للسميائيات                            |
| 5    | أ-المربع السيميائي عند الجيرداس غريماس                |
| 7    | ب-سيميائية الصورة عند رولان بارث                      |
| 8    | 2-السميائيات السردية                                  |
| 12   | أ-سيميائية الفضاء                                     |
| 13   | ب-سيميائية الشخصية                                    |
| 17   | ج-سيميائية الزمن الروائي                              |
| 19   | 3-مميزات الفضاء الروائي في أعمال واسيني الأعرج        |
|      | <b>الفصل الأول: سيميائية المنفى في الفضاء الروائي</b> |
| 28   | أولا : الفضاء الروائي ومكوناته                        |
| 28   | 1- مفهوم الفضاء في الرواية                            |
| 30   | 2- أهمية ومضامين الفضاء الروائي                       |
| 32   | 3- الدلالة الأدبية للفضاء الروائي (شاعرية الفضاء)     |
| 34   | 4- الفضاء كمنظور                                      |
| 35   | ثانيا:دلالة الفضاء النصي في الرواية (الفضاء التصويري  |
| 37   | 1- دلالة الغلاف                                       |
| 37   | أ- اسم الكاتب   |
| 38   | ب- عنوان الرواية                                      |
| 38   | ج - التصوير والرسم الفوتوغرافي                        |
| 39   | 2-حيز النص المدروس                                    |
| 41   | أ- الكتابة الأفقية                                    |

|    |                                       |
|----|---------------------------------------|
| 43 | ب- الكتابة العمودية                   |
| 44 | ج- التشكيل الطبوغرافي والكتابة النصية |
| 46 | 3- سيميائية العنوان                   |
| 46 | أ- وظيفة العنوان                      |
| 47 | 1- الوظيفة التعيينية أو التسمية       |
| 47 | 2- الوظيفة الوصفية                    |
| 47 | 3- الوظيفة الإغرائية                  |
| 47 | 4- الوظيفة الإيحائية                  |
| 47 | ب- التحليل السيميائي للعنوان          |
| 50 | 4- جمالية العنوان                     |
| 50 | ثالثا: دلالة الفضاء الجغرافي          |
| 51 | أولاً: بنية المكان وأبعاده الدلالية   |
| 51 | أ- دلالة الأماكن المفتوحة             |
| 51 | 1- الشوارع والطرق                     |
| 52 | 2- المسجد / الكنيسة                   |
| 53 | 3- المنزل / المقهى / المرقص           |
| 54 | ب- دلالة الأماكن المغلقة              |
| 54 | 1- البيت / الغرفة                     |
| 55 | 2- السجن / الزنزانة                   |
| 56 | 3- مركز الشرطة / ثكنة عسكرية          |
| 56 | ثانياً: الشخصية ووعي المكان           |
| 56 | 1- الأنا والآخر / الموطن والغربة      |

|    |                                |
|----|--------------------------------|
| 59 | 2- الذات وجدلية الوطن/المنفى   |
| 61 | ثالثا: الزمن وتداعيات الفضاء   |
| 61 | 1- التاريخ/ذاكرة المكان/ الوطن |
| 63 | 2-المكان والزمن / تنوع الأزمنة |

## الفصل الثاني: سيمائية المنفى في الشخصية الروائية

|    |  |
|----|--|
| 66 | أولا: المفهوم والبناء الدلالي للشخصية الروائية     |
| 66 | أ- الشخصية لغة واصطلاحا                            |
| 67 | ب- مقروئية (دلالة) الأسماء في الرواية              |
| 68 | 1- يونس مارينا                                     |
| 71 | 2- لوليتا  |
| 72 | 3- موسى آيت محند لحمير                             |
| 72 | 4- عبي مريزق                                       |
| 73 | 5- عبي أحمد  |
| 73 | 6- وليدي   |
| 74 | 7- بما جوهره                                       |
| 74 | 8- لالة الزهراء                                    |
| 74 | 9- العقيد  |
| 75 | ثانيا: أنواع الشخصيات الروائ                       |
| 76 | 1- الشخصية المرجعية <i>personnage référentiels</i> |
| 77 | أ- الشخصية التاريخية <i>personnage historique</i>  |
| 77 | 1- العقيد  |
| 79 | 2- الرايس بابانا                                   |
| 80 | ب- الشخصية السياسية <i>Personnage Politique</i>    |
| 81 | 1- العقيد  |

|     |  |
|-----|--|
| 82  | ج- الشخصية الدينية                                       |
| 83  | 1- المسيح  |
| 84  | 2- مريم المجدلية   |
| 84  | 2- الشخصية المجازية                                      |
| 85  | أ- الحب/الكره  |
| 90  | ب- النضال/ الثورة  |
| 94  | ج- المنفى/الوطن  |
| 98  | 3- الشخصية الإشارية: personnage embrayeur                |
| 100 | أ- السارد  |
| 106 | ب- القارئ  |
| 107 | 1- إشارات مباشرة   |
| 109 | 2- الإشارات غير المباشرة                                 |
| 112 | 4- الشخصية المتكررة personnage anaphoriques              |
| 112 | أ- شخصية استرجاعية/ تذكيرية                              |
| 115 | ب- شخصية استشرافية/متأملة                                |
| 118 | ثالثا : دور الشخصية في صناعة الأثر الإيديولوجي و السياسي |
| 119 | أ- /الكتابة/ اللّغة                                      |
| 123 | ب- تحليلية التاريخ/ بين الواقعي و المتخيّل               |
| 125 | ج- مسألة الهوية/ إشكالية الأنا والأخر                    |

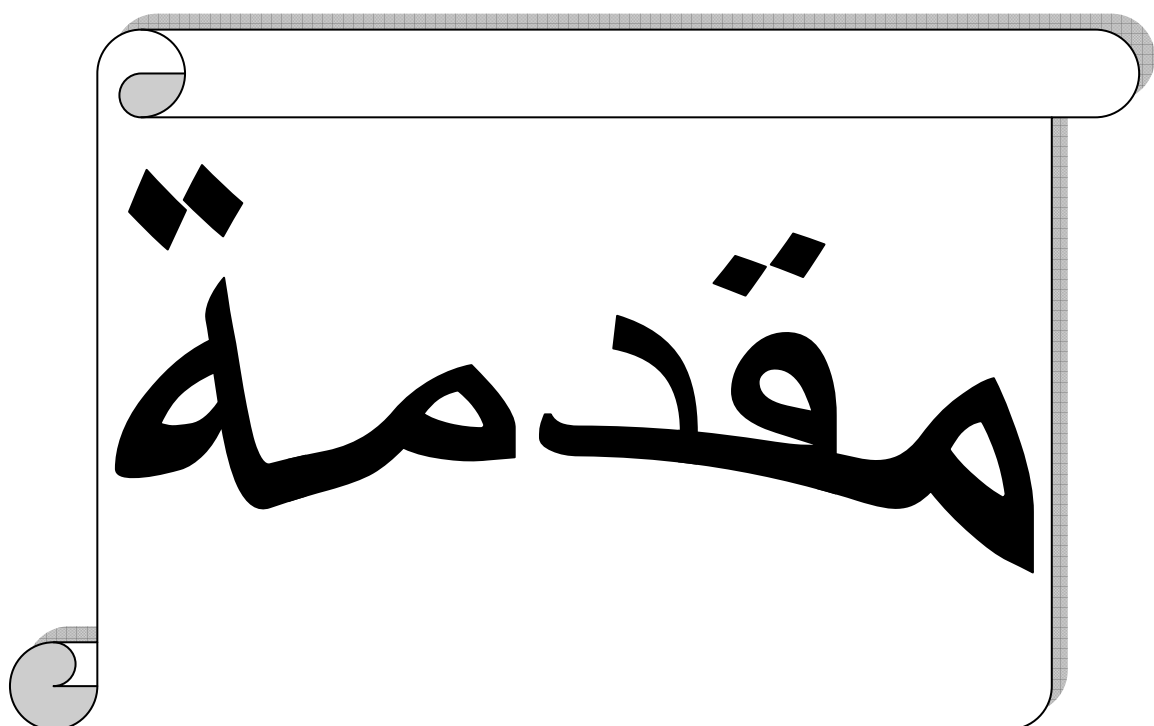
### الفصل الثالث: سيميائية المنفى في الزمن الروائي

|     |  |
|-----|--|
| 132 | أولا : مفهوم الزمن الروائي وبنيته الدلالية |
| 132 | أ- مفهوم الزمن لغة واصطلاحا                |



|     |   |
|-----|---|
| 133 | ب - أشكال بناء الزمن الروائي ودلالته                    |
| 133 | 1- أشكال بناء الزمن                                     |
| 133 | أ- البناء التتابعي للزمن                                |
| 134 | ب- البناء التداخلي الجدلي للزمن                         |
| 134 | ج- البناء المتشظي للزمن                                 |
| 135 | 2- دلالة أزمنة الأفعال                                  |
| 136 | ج- المفارقات الزمنية ودلالاتها                          |
| 136 | 1- الاسترجاع الزمني                                     |
| 137 | 2- الاستباق الزمني                                      |
| 138 | ثانيا- حركية زمن الرواية وعلاقتها بالمنفى               |
| 138 | 1- زمن القصة  |
| 140 | أ- الزمن السياسي  |
| 141 | ب- زمن الاغتراب/ المنفى                                 |
| 144 | ثالثا: مظاهر الصراع بين الشخصية والزمن وعلاقتها بالمنفى |
| 144 | أ- هيمنة الماضي وتمزق الحاضر                            |
| 146 | ب- النهوض وإعادة بناء الذات                             |
| 148 | ج- دلالة الاستشراق                                      |
| 151 | الخاتمة   |

## قائمة المصادر والمراجع



الرواية فن حديث نسبيًا، و هي جنس أدبي يندرج ضمن ما يعرف بالخطاب السردي، بحيث تبني الرواية - خاصة في أيامنا هذه - مهمة التعبير عن قضايا العصر و معضلاته.

و الرواية الجزائرية هي الأخرى، و على غرار باقي الأصناف الروائية المغاربية العربية و العالمية تتمثل هذا الدور أو هذه المهمة الجوهرية من خلال جهود مجموعة من الروائيين الذين يعود لهم الفضل في ترسيخ فكرة فعالية الخطاب الروائي الجزائري و جدواه في معالجة قضايا الواقع و الحياة، نذكر من بينهم: عبد الحميد بن هدوقة الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، مرزاق بقطاش، أسيا جبّار، أحلام مستغانمي، وسني الأعرج...الخ.

تتراوح معالجات الرواية الجزائرية بين الواقع و المأمول، بمعنى أنّها رواية تنطلق من الشأن الذاتي للإنسان إلى الشؤون الإنسانية الكبرى، التي يتقاسمها الجزائري مع غيره من الشعوب، انطلاقًا من هذا تكون الرواية الجزائرية هي ذلك الضرب من الكتابة الذي يتجاوز حدود المتعة الأدبية إلى الكتابة التي تكشف صور الواقع الذي يتخبط فيه الإنسان المحلي، و تسليط الضوء على الرؤى التي يحملها الجزائري في أعماقه لأشكال المستقبل الذي يصبو إليه. و قد تأثرت الرواية الجزائرية بالمتغيرات التي شهدتها العالم العربي بعد النكسة، بكل الغموض الذي صار يلف مصير الإنسان العربي، و شعوره بأنّه مهدد بالذوبان و التلاشي في ظلّ تفتت القيم و اهتزاز الثوابت و تمزق المبادئ و تشتت الذات الجماعية، و حيرة الذات الفردية و تشظي الأبنية المجتمعية.

بالإضافة إلى ذلك أزمة الحرب التحريرية الجزائرية و مخلفات الاستعمار الفرنسي، و من ذلك الفساد الذي عمّ النظام السياسي في فترة ما بعد الاستقلال و ما نتج عنه من عمليات القمع و التهيب و النفي، كلّ هذه المعطيات ساهمت بشكل أو بآخر في إحداث تأزم و شرخ في نفسية الجزائري عامّة، و الذات الروائية على وجه الخصوص. لذا و في مثل هذه الأثناء ظهر موضوع المنفى في الكتابات الروائية الجزائرية، المنفى باعتباره من أكثر المصائر إثارة للحزن، لأنّه يعني سنوات من التشرد الذي لا هدف له بعيدا عن العائلة و الأماكن التي ألفها المرء ممّا يعني نوعا من النبذ و عدم الشعور بالاستقرار في المكان، لكن دلالة المنفى في الحاضر تحولات من تجربة شخصية إلى تجربة جماعية أصابت شعوبا و أعرافا بكاملها تعرضت للاقتلاع و النفي و التشرد، وقد فرّق الدارسون بين اتجاهين للمنفى: منفى مفروض و آخر اختياري، مميزين بين المنفى و الاغتراب. فالأول مفروض حيث لا يستطيع المنفى العودة إلى وطنه حتى و لو رغب في ذلك، أمّا الثاني فهو اختياري ينشأ نتيجة رغبة المرء في مغادرة وطنه لأي سبب من الأسباب.

و ضمن صنف الروائيين الجزائريين الذين أصابوا إلى حدّ بعيد في معالجتهم لموضوع المنفى نذكر " واسيني الأعرج"، الروائي الجزائري الأكثر إنتاجا، و الأوغل في الحرفية و الممارسة، فمن خلال أعماله الروائية: طوق الياسمين البيت الأندلسي، سيّدة المقام، جملكية أرابيا، أصابع لوليتا... الخ، استطاع أن يصعد إلى منصة العالمية و أن يجد لنفسه مكانا بين الكبار/وسط الكبار.

رواية " أصابع لوليتا " من أهم الأعمال و النماذج الروائية التي أصرّ من خلالها " واسيني الأعرج " على تبني موضوع المنفى، الطرح الذي أبدع و تفنّن الروائي في معالجته، فرواية " أصابع لوليتا " هي رواية المنفى بامتياز استطاع واسيني الأعرج من خلالها إيصال رؤيته و موقفه من المنفى كقضية مصيرية تتعلق بوجود الإنسان و انتماءه، " فالمنفى " عنده هو أكبر عقوبة تسلط على الإنسان، و من يتحمّله فقد حقّق درجة عليا من النضال، واسيني يعيش الكارثة يوميا و لكنه ينسها بمجرد دخوله إلى الحياة اليومية، فهو مجبر على نسيانها لكي يتمكن من العيش، فيحاول مرارا و تكرار طرح قضيته الكبرى " المنفى " من خلال تعرضه لمجموعة من الإشكاليات في مقدمتها معضلة التاريخ و الهوية.

تتصدى رواية " أصابع لوليتا " إذ ا لموضوع المنفى، فتغوص في عمق الظاهرة لترصد أسبابها و نتائجها، تحاول أن تتبع يوميات المثقف العربي عامة و الجزائري على وجه الخصوص في المنافي، و موقفه من أحداث السياسية في التاريخ في ظلّ انتهاك الحريّات و غياب سلطة الحق.

لم تتكئ الرواية في قراءتها للظاهرة على التاريخ الرسمي للأحداث ، و إنّما استندت - كما في باقي روايات الكاتب الأخرى - على الذاكرة الشعبية و التاريخ الشفوي لأهل مدينة مارينا. و نحاول من خلال هذه الدّراسة الإجابة على التساؤل الرئيسي الآتي:

كيف تتجلى سيميائية المنفى في النصّ الروائي " أصابع لوليتا "؟ و الذي تتفرع عنه مجموعة من الأسئلة الفرعية:

- ما هي مميزات و خصائص الفضاء الروائي " أصابع لوليتا "؟ و كيف تتجلى سيميائية المنفى في الفضاء الروائي " أصابع لوليتا "؟
- كيف تتجلى سيميائية المنفى في الشخصية الروائية؟ و بمعنى آخر، كيف ساهمت الشخصيات أو الفواعل في تجسيد و بناء البعد المنفوي للرواية؟

و ما طبيعة الشخصيات التي يستعين بها الروائي لطرح موضوع بهذا الحجم الكبير من الاهتمام؟ [ المنفى ]

- كيف تتجلى سيميائية المنفى في الزمن الروائي؟ و إلى أي مدى ساهمت التقنيات السردية و الأطر الزمنية في خدمة موضوع المنفى في المتن الروائي؟
- ما طبيعة اللّغة التي يوظفها الروائي؟ و إلى أي مدى ساهمت هذه اللغة في إظهار جمالية و شعرية الموضوع [ المنفى ]؟
- هل يتقاطع النص الروائي " أصابع لوليتا " مع نصوص روائية أخرى؟ أم تظلّ القصّة ولادة جديدة و إبداع جاءت به مخيّلّة الروائي؟
- لماذا يستعين " واسيني الأعرج " في معظم نصوصه بالشعر الحرّ؟ ثم ما دلالة توظيفه للتراث الشعبي؟
- لماذا كان التركيز منصبًا على المثقف؟ لماذا هذه الفئة بالتحديد؟
- إلى أي مدى كان إسقاط الروائي لسيرته الذاتية على النص الروائي؟
- ما هي أهم المضامين و الإشكاليات السياسية و الإيديولوجية التي تطرحها الرواية؟ و ما علاقتها بالمنفى كقضية محورية تعالجها الرواية؟
- لماذا يحضر التاريخ بكثرة في الأعمال الروائية لواسيني الأعرج؟
- و كيف ينظر الرّوائي للتاريخ أو بمعنى آخر ما هي قراءته للتاريخ أو كيف تكون قراءته للتاريخ؟
- كيف يعكس النص الروائي قلق الهوية عند الإنسان المعاصر؟ و كيف تجسّد الرّواية العلاقة بين الأنا و الآخر انطلاقًا من مقولة الهوية؟
- ما دلالة الحضور المكثّف للشائيات الضدّية و التقاطبات الدلالية في الرواية؟
- هل وفق الرّوائي في المزج بين الواقعي و المتخيل؟ و لماذا هذا التجاوز الصريح للتاريخ الرسمي للأحداث؟
- لقد وقع اختيارنا على موضوع " المنفى " تحديدا لأسباب نوردّها كآلآتي:
- نظرا لما يتيح موضوع المنفى من إمكانيّة لإظهار جمالية اللغة و قدرتها على تجاوز المألوف.
- المنفى يعدّ هاجسا و دافعا في الوقت نفسه للإبداع عند الأدباء و الروائيين.
- يكون المنفى قضية تتعلق بوجود الإنسان، انتماءه، و هويته.
- أمّا فيما يخص اختيارنا لرواية " أصابع لوليتا " تحديدا لتكون مادة الدّراسة، فهذا راجع لأسباب موضوعية نذكر منها:
- رواية " أصابع لوليتا " هي رواية المنفى بامتياز يطرح من خلالها الرّوائي إشكالية الأنا و الآخر.

- تطرح رواية " أصابع لوليتا " باستمرار معضلة التاريخ و الهوية، و من ذلك تبيّن مدى حدّة الصرّاع بين الفواعل و مدى التأزم الكبير في الأحداث.
- تعدّ رواية " أصابع لوليتا " من النماذج و الأعمال الروائية الناجحة التي استطاعت أن ترصد واقع المثقف الجزائري في المنافي.
- استطاعت الرواية أن تمرّر للمتلقّي رؤية المثقف الجزائري من الأحداث السياسية في التاريخ.
- رواية " أصابع لوليتا " من الأعمال التي تبرّر مدى نجاح الروائي الواقعي الجزائري في معالجة قضايا الواقع و الحياة.
- وقد اعتمدنا على خطة ضمّناها مقدمة ، ومدخلاً ، وثلاثة فصول ثم خاتمة ، فقد استعنا بالمدخل كتمهيد لموضوع المذكرة ، بحيث قدّمنا لمحة عن فكرة المنفى في الأدب العالمي عامة وكيف تبلورت هذه الفكرة عند الأدباء والروائيين ، ثم تحدثنا عن السيميائيات السردية ، ثم فيما بعد تطرقنا في عناصر موجزة إلى : سيميائية الفضاء ، سيميائية الشخصية ، وسيميائية الزمن ، لنختتم المدخل مع أهم مميزات الفضاء الروائي في أعمال واسيني الأعرج .
- تناولنا في الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان : سيميائية المنفى في الفضاء الروائي أربعة عناصر فرعية بداية ب: الفضاء الروائي ومكوناته ، دلالة الفضاء النصي في الرواية ، مروراً ب: الزمن وتداعيات الفضاء
- تطرقنا في الفصل الثاني الذي اخترنا أن يكون مخصّصاً لـ : سيميائية المنفى في الشخصية الروائية ، لمفهوم الشخصية و بنائها الدلالي ، أنواع الشخصيات الروائية ، و دور الشخصية في صناعة الأثر الإيديولوجي و السياسي للرواية .
- تناولنا في الفصل الثالث الذي جاء معنوناً بـ : سيميائية المنفى في الزمن الروائي ، أربعة عناصر فرعية: الزمن و بنيته الدلالية ، حركية الزمن ، زمن القصة ، ومظاهر الصراع بين الشخصية و الزمن .
- من بين الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذه المذكرة : الخصوصية التي يتّسم بها موضوع المنفى في نصوص الروائي واسيني الأعرج ، و طبيعة الشخصيات المثقفة التي يستعين بها .
- انطلاقاً من هذا وذاك ، وفي محاولة منا للإجابة عن إشكاليات الموضوع ، وكما في أية دراسة تطمح لتحقيق العلمية و اكتساب المصداقية ، إرتئينا أن نتبع المنهج السيميائي ، باعتباره من أهم المناهج

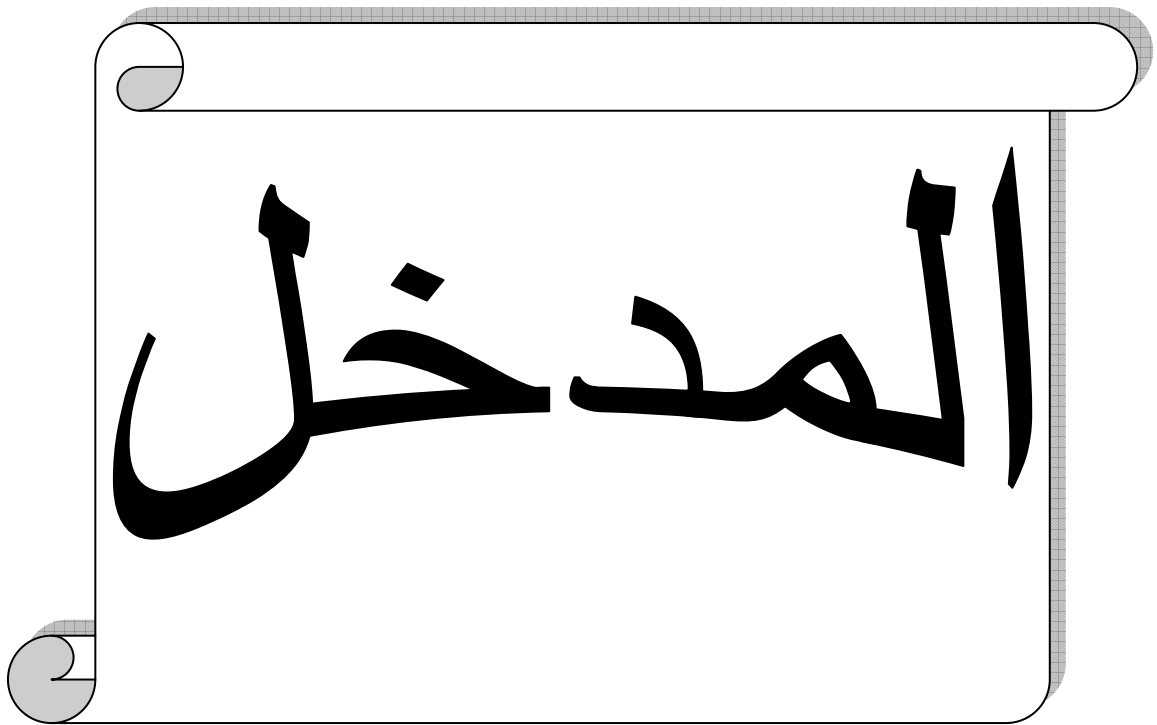
النقدية الصالحة لدراسة موضوع المنفى في النصوص الروائية ، ضف إلى ذلك فعالية المنهج و نجاعته في مقارنة النصوص .

- لقد تنوعت المصادر و المراجع التي اعتمدنا عليها في مذكرتنا هذه ، فيما قد تراوحت بين مصادر نظرية و أخرى تطبيقية ، و من المصادر التي اعتمدناها بكثرة نذكر =

- " جمالية المكان " لغاستون باشلار ، " السيميائيات السردية " لسعيد بنغراد ، " المحكي الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع " لمنى بشلم ، " معجم السيميائيات " لفيصل الأحمر ، سيسيولوجية الشخصيات الروائية " ل فيليب هامون .

- في الأخير ، لا يسعنا سوى أن نقدم كلمة شكر و عرفان للأستاذ المشرف الدكتور " خليفة بولفعة " الذي سهر على إنجاز هذا البحث المتواضع ، فإليه تعود ثمرة هذا الجهد و هذا التحصيل ، وعلّيّ تعود نقائصه و تبعاته .





### تمهيد:

تتلخص الدلالة اللغوية لمصطلح المنفى في معاني الاقتلاع، الإبعاد، الشتات، التشرد و النفي. فيما إذا عدنا إلى المنفى كمحور من المحاور التي تعالجها الآداب العالمية، نؤكد أنه قد عرف تحولات وتعديلات جديدة بالذكر، و لاسيما خلال الربع الأخير من القرن العشرين نظرا لارتفاع عدد المهجرات والإرتحالات حول العالم، لدى يعرف المنفى في الأدب العالمي عدة صور.

لكنه عموما، يرتبط بقضايا الهوية، و الانتماء و الوجود ، فهو على حد قول إدوارد سعيد: « ذلك الصدع الذي يصعب شفاؤه و يفصل بصورة قسرية بين المرء و مسقط رأسه بين الذات و بيتها الحقيقي: إنّ الحزن الجوهري الذي يؤلده لا يمكن التغلب عليه.<sup>(1)</sup>

هذا و يعدّ الأدب الفلسطيني أدب المنفى بامتياز، نظرا لتصاعد أصوات الكتابات الفلسطينية التي تنادي بهوية فلسطينية مستقلة، و لقد كان أن نشأ الأدب الفلسطيني و تبلور في ظل الصراع القائم حول الأرض والوجود.

فقد جاءت كتابات محمود درويش معبّرة، ووافية، و كفيلة بإيصال معاناة الفلسطيني المنفي على أرضه نذكر منها: قصيدة " عاشق من فلسطين " و " سرير الغريبة ".

إنّ المنفى على حد تعبير عبد الله إبراهيم هو « مكان يتعذر فيه ممارسة الانتماء، لأنه طارئ و مخرب و مفترق إلى العمق»<sup>(2)</sup>

يقدم إدوارد سعيد مفهومه المجازي للمنفي، بحيث يتجاوز حدود اللغوي، بحيث يبتعد عن كونه شرطا تاريخيا سياسيا، أو اقتصاديا، محمدا ناشئا عن الهجرة القسرية أو الطرد العمودي من الوطن، أو الإبعاد العنيف لجماعات أو شعوب بكاملها.

نعم، إنّ المنفى في معناه المجازي من منظور سعيد يحتّم علينا طرق أبواب الهوية، و الانتماء، و الذات التي تعاني الشرخ لأسباب التجربة الكولونيلية.

---

(1) - Edward said, Reflections on Exile and otherEssays, Gambridge : Harvard Edward university; press,( 2000), p. 173.

(2)عبد الله إبراهيم: الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية و البيوتوبيا، كتاب العربي، وزارة الإعلام الكويتي، ط 1، 2009، ص 62.

هذا و لنجمل القول في الفكرة التي يقدمها سعيد عن المنفى، نقرّ بأنّ تجربة المنفى عنده هوية مكتسبة تقيم على حدود الثقافات، تعلم الذات و الآخر كيف ينظر إلى التداخل بين الثقافات و تجارب البشر. يؤكد إدوارد سعيد في مقالته " عقل الشتاء " على الطبيعة المجازية لمفهوم المنفى، عندما يعلن تجاوزه، هذا إن لم نقل التحول عن كون المنفى تجربة تاريخية ذات أسباب سياسية و اقتصادية إلى كونه يتمثل في الكتابة كمعطى مجازي يعوضنا الإحساس بأوطاننا، فكل من الكاتب و الفنان يعدّ منفى أبدي على حد قول سعيد: « إنّ تأملات أدورنو [حول المنفى] يغذيها اعتقاد جازم بأنّ البيت الوحيد القائم الآن في هذا العالم، رغم هشاشته وافتقاده للحصانة، هو الكتابة»<sup>(1)</sup>

يرفض إدوارد سعيد التعصب، و الرؤية العرقية، و يفضل تصالح المنفى مع ثقافات الأخر، و عدم انطوائه على ذاته، لقوله أنّ كوننا بعيدين عن أوطاننا يجعلنا ننظر إلى ما حولنا « بإحساس المنفى بالتجريد و عدم التحيّز»<sup>(2)</sup> و بهذا يفتح المنفى مجالاً للانفتاح و تحرر الفكر، و يوسع أفاق التواصل بين الشعوب. يثير إدوارد سعيد و غيره من نقاد ما بعد الكولونيالية مسألة المثقف المنفى، و تحديداً مثقف الحدود. فيتحدث عن مهمة المثقف المنفى، و في ضوء تناوله لهذه المسألة يبدي إعجاباً بالناقد الألماني " إريك أورباخ " المنفى في اسطنبول و صاحب كتاب " المحاكاة "، كما يرحب بجهود مثل هذه الشخصيات النموذجية التي استطاعت أن تحوّل من تجربة المنفى القاسية إلى طاقة إيجابية و إنجاز عظيم.

يحضّر المنفى في كتابات واسيني الأعرج بداية من روايته " الأمير " التي تحكي قصة نفي السلطات الاستعمارية للأمير عبد القادر إلى مدينة الأنوار ( باريس)، هناك حيث تتبدد الرؤى و يبقى مصير الأمير معلقاً، فليس المنفى ابتعاد عن الوطن بقدر ما هو « إحساساً بالإهانة و التضاؤل و الموت البطيء»<sup>(3)</sup> في رواية " ذاكرة الماء " تغادر زوجة الأستاذ " مريم " العاصمة قاصدة " باريس "، بسبب ملاحقة الجماعات الإسلامية لها، هناك حيث تلتقي بأناس يشاركونها المصير ذاته « عراقيون أكلتهم المنافي، فلسطينيون ركضوا طويلاً نحو وطن، كلما اقتربوا منه، زاد ابتعاداً و تقلصاً، يمنيون و خليجيون، رفضوا البدوات الميتة...»<sup>(4)</sup>

(1) - Said, Reflections on Exile, p. 184..

(2) - Said, Reflections on Exile, p. 184..

(3)-واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 466. 467.

(4)-واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص 94.

يختار بطل رواية " شرفات بحر الشمال " مغادرة أرض الوطن إلى مدينة " أمستردام " ثم " الولايات المتحدة " تعبيرا عن رفضه لقانون الوثام المدني « أريد أن أنسى كل شيء، لقد ذهب الذين كنت أحبهم و انطفئوا واحدا واحدا و عاد القتلة إلى المدينة يتسللون في الشوارع، و يقفون عند مداخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات»<sup>(1)</sup>

و عموما، يعالج واسيني الأعرج في أعماله المنفى بجانبه الطوعي و القسري، و هو يصوّر المنفى على أنه مرثية حقيقية، حيث يختار لأبطاله و شخصياته النهايات الدرامية الحزينة، فيأبى إلا أن يعكس واقع المثقف الجزائري في المنافي.

## 1- التعريف العام للسميائيات:

بداية، و قبل كل شيء لابد علينا أن نعرّج على الأصل اللغوي للسميائية، فالمصطلح بحسب « صيغته الأجنبية Sémiotique أو Sémiotics، من الجذرين ( Sémio ) و (Tique)، إذ إنّ الجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين (Sémio) و (Sema) و يعني إشارة أو علامة، أو ما تسمى بالفرنسية (Signe) و بالانجليزية (Signe) (...) في حين أنّ الجذر الثاني - كما هو معروف - علم»<sup>(2)</sup> : السيميائية " هو علم العلامة أو الإشارة، هذا من جهة ، أما من جهة أخرى، فالقول يورّد أشهر التسميات التي يحملها هذا العلم و هي ( Sémiologie ) الفرنسي و (Semiotics) الإنجليزي، و نحن إنّما نود أن نشير إلى إنّ « الأوروبيون يفضلون مفردة السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السوسيرية، أما الأمريكيون فيفضلون « السيميوطيقا » التي جاء بها ( بيرس ) »<sup>(3)</sup> على أنّها الاختلاف و التعدّد في التسميات مناطه اختلاف في الإيديولوجيات و الخلفيات.

إذا عدنا إلى مفهوم العام السيميائيات، نجد العديد من الدّارسين و الباحثين قد تطرقوا لدلالة هذا المصطلح فمنهم من اجتهد في وضع تعريف لهذا العلم، و منهم من ذهب إلى ابعاد من ذلك بحيث أخذ يبحث في موضوعه و هدفه، على أنّنا نقرّ بأنّ السيميائيات علم واسع و شامل و حامل في طياته للعديد من الحقول المعرفية

(1) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 16.

(2) فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية، ص 10.

(3) عصام خلف كمال: الاتجاه السيميولوجي و نقد الشعر، ص 16.

لذا كان لابد علينا أن نعود إلى الاجتهادات الأولى للعالم اللغوي « فرديناند دي سوسير»، باعتباره أول من بشر بهذا العلم بقوله أنّ « اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، و إنما لتقارن بهذا مع الكتابة و مع أجدية الصم و البكم، و مع الشعائر الرمزية، و مع صيغ اللياقة، و مع العلامات العسكرية (...). و إنّنا لنستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، و أنّه العلاماتية...»<sup>(1)</sup> و بهذا يكون دي سوسير السباق لاحتضان هذا العلم ( السيميائية )، من خلال إقراره مبدئيا بوجود علم يدرس حياة العلامات في المجتمع و قد كانت رؤية دي سوسير لغوية بكلّ معاني الكلمة، بيد أنّه انطلق من فكرة أنّ السيميولوجيا هي علم عام يندرج تحته علم آخر هو اللسانيات.

فيما بعد جاء الأمريكي " بيرس " ليقدم تعريفه للسيميائيات انطلاقا من ربط هذا العلم بالمنطق، لتكون رؤيته فلسفية خالصة، بحيث يقول: « ليس المنطق بمفهومه العام إلاّ اسما آخر للسيميوطيقا، و السيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات. »<sup>(2)</sup>

يأتي " جوليان غريماس " ليقترّ بـ " السيميائية " كعلم مستقل بذاته، و ليؤكد على أنّ البدايات الأولى لهذا العلم كانت مع " دي سوسير " و " بيرس " بالإضافة إلى الاجتهادات التي قدّمها " جاكسون " و هيلمسليف... الخ، فيقول في هذا الصدد أنّ السيميائية: «علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعدين (...). و هي مرتبطة أساسا بـ " سوسير " و كذلك بـ " بورس " الذي نظر إليها مبكرا، و نشأ هذا العلم في فرنسا اعتمادا على أعمال " جاكسون " و " هيلمسليف "...»<sup>(3)</sup>.

و بالتالي، فكلّ التعاريف تلتقي في كون السيميائيات هو علم الإشارات أو العلامات، أمّا الاختلاف فيما بينها يكمن في موضوع السيميائيات ألاّ و هو " العلامة ". ف " جوليا كريستيفا " تصرّح بأنّ موضوع السيميائيات هو « دراسة الأنظمة الشفوية و غير الشفوية و من ضمنها اللغات بما هي أنظمة علم أخذ يتكون و هو السيميوطيقا»<sup>(4)</sup> و بهذا يكون موضوع السيميائيات - حسب " جوليا كريستيفا " - هو العلامة أو الإشارة و بمعنى آخر الدليل اللغوي.

(1) منذر عياشي: العلاماتية و علم النص. ص 17.

(2) رشيد بن مالك: السيميائية: أصولها و قواعدها، ص 26.

(3) فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية، ص 14.

(4) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي و نقد الشعر، ص 26.

تهدف السيميائيات إلى إحداث تفاعل بين مختلف الحقول المعرفية و « التفاعل لا يتم إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية، و هذا العامل المشترك هو العامل السيميوطيقي» (1) هذا من جهة، أما من جهة أخرى فالسيميائيات تريد أن تبني « نظرية عامة من أنظمة الإبلاغ» (2) و في كلتا الحالتين تتبنى السيميائية دورا فاعلا و فعّالا في إحداث تقارب ما بين الحقول المعرفية. وقد تعددت الاتجاهات السيميائية بتعدد منطلقات أصحابها، و يمكننا حصرها في ثلاثة اتجاهات، هي على التوالي: سيميولوجيا التواصل، سيميائيات الدلالة، و سيميوطيقا الثقافة.

و عموما، يمكننا أن نقرّ بأن معظم الدارسين أجمعوا على أنّ السيميائية هي العلم الذي يدرس العلامات و الإشارات و دلالة هذه الأخيرة، على أنّ السيميائية كمنهج نقدي يعتمد التعدّد في القراءة و المعنى، بمعنى آخر السيميائية هي قراءة خاصة للنصوص لا تعتمد مبدأ التفكيك و إنّما تعتمد مبدأ البناء، بمعنى بناء أو إعطاء قراءة على أساس قراءات أخرى، و بالتالي تتجاوز السيميائية اللغة إلى الخطاب و كيفية تشكيله.

و لدراسة السيميائية المنفى فر رواية " أصابع لوليتا "، اتبعنا مجموعة من إجراءات المنهج السيميائي، ارتأينا أن نعرضها و نفصل فيها و هي على التوالي: المربع السيميائي عند " غريماس "، سيميائية الصورة عند " رولان بارت" و ثلاثيات " بيرس " الممثل - الموضوع - المؤول.

## 1-1- المربع السيميائي عند الجيرداس غريماس:

يعدّ " غريماس " من السيميائيين الأوائل الذين اهتموا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص، فقد أراد أن يجد شكلا يؤطر دلالة النصوص، و بمعنى آخر حاول " غريماس " جاهدا أن يفصّح عن المعنى و الدلالات العميقة للنصوص و الكشف عن مجمل العلاقات الكائنة بين الوحدات اللغوية. (3) يعرف " المربع السيميائي " على أنّه ذلك النموذج المنطقي الذي نستطيع بموجبه إيجاد العلاقات و الفوارق وبالتالي « يمثل المربع السيميائي العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي» (4)

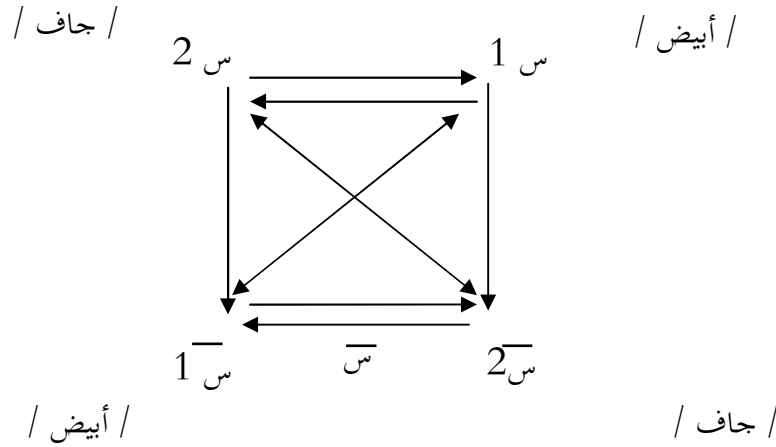
(1) سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم و الأبعاد، ج 1، ص 13.

(2) فيصل الأحمر: السيميائية الشعرية، ص 12.

(3) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط 1 / 2010، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص 229.

(4) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، 2000، ص 23.

و يساهم هذا الإجراء بشكل أو بآخر في توضيح العلاقات القائمة بين الوحدات و يمكننا أن نمثل للمربع السيميائي بالشكل الآتي:<sup>(1)</sup>



لقد استطاع " غريماس " أن يمثل البنية الشكلية لنظام العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية للنصوص، و بالتالي توضيح تفصلات الدلالة، و طبيعة العلاقات و العمليات بين الوحدات.<sup>(2)</sup>

فبالنسبة للعلاقات نستطيع أن نميز ثلاثة أنواع:

1) **علاقة " التضاد "**: التي يرى " غريماس " بمقتضاها « أنّ المعنى يتم على أساس اختلافي، و بالتالي فتحديده لا يتم إلاّ بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة. »<sup>(3)</sup>

2) **علاقة " تناقض "**: التي تناسب علامة النفي، و بمقتضاها يتم نفي عنصر و إبراز العنصر النقيض.

3) **علاقة " تضمين "**: التي تناسب عملية الانتقاء، بمعنى الانتقال من عنصر إلى آخر.<sup>(4)</sup>

و يهدف " المربع السيميائي " إلى إحداث ملائمة بين المستوى السطحي و المستوى العميق، فعلى المستوى العميق، يتكفل بنظام العلامات و شبكة العمليات، أما على المستوى السطحي، فيدرس المكون السردية و المكون الخطابي.<sup>(5)</sup>

(1) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، المرجع السابق، ص 23.

(2) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، المرجع السابق، ص 26.

(3) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، المرجع السابق، ص 229.

(4) المرجع نفسه، ص 27.

(5) المرجع نفسه، ص 28 - 29.

## 1-2- سيميائية الصورة عند رولان بارث:

لقد قدّم " رولان بارث " نظريته حول الفوتوغرافيا منذ سنة 1961، و التي بحث من خلالها في مكونات " اللّغة الفوتوغرافية " و انطلاقا من ذلك وضع " بارث " تصوّره لمفهوم الصّورة الفوتوغرافية على اعتبار أنّها «خطاب متكامل غير قابل لتجزئ، إنّها تمثّل الواقع لكنها تقلصّه من حيث الحجم و الزاوية و اللون، لكنها لا تحوّله و لا تبدله.»<sup>(1)</sup>

و يذهب " بارث " إلى أنّ للصورة الفوتوغرافية بعدان: أحدهما تقريبي و الثاني إيجائي، انطلاقا من هذا بحث " بارث " في السلطة المتحركة في الصورة، و توصل إلى أنّه ما دامت اللّغة هي نتاج تواضع جماعي، فإنّ اللّغة الفوتوغرافية هي الأخرى متواضع عليها و هي تقوم على قواعد و دلالات لها جذورها في الحياة الاجتماعية و الأنساق الإيديولوجية.<sup>(2)</sup>

إنّ الفوتوغرافيا عند " بارث " هي نسق سيميائي مكوّن من دال و مدلول و علاقة تجمع بينهما، بيد أنّه يفرّق بين " الصورة " و " الأسطورة "، فالصورة هي نسقا سيميائيا أوليا و هي دالا، و الأسطورة هي نسقا سيميائيا ثانيا و هي مدلولا، بمعنى قراءة للعلامة الشيء وفق نسق إيديولوجي.<sup>(3)</sup>

تقدّم الصورة " مدلولات إيجائية " يطلق عليها " رولان بارث " تسمية " المدلولات الرمزية " و هي ذات مرجعية تاريخية و ثقافية.<sup>(4)</sup>

ويتقدّم مفهوم المفارقة الفوتوغرافية عند " بارث " على اعتبار أنّه « إنتاج خطاب إيجائي أو مسنن انطلاقا من خطاب بدون سنن.»<sup>(5)</sup>

و عموما، يمكننا القول أنّ " بارث " في حديثه عن الصورة عامة و الصورة الفوتوغرافية على وجه الخصوص انطلق من خلفية معرفية مفادها اعتباره « للسيميائيات جزء من اللسانيات أي أنّ أصولتها لغوية أو على الأقل لا تخرج

(1) فيصل الأحمر ، المرجع نفسه، ص 120 – 121.

(2) عبد الرحيم كمال: سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية - بارث نموذجا - مجلة إسراف. <http://aslinnet.free.fr/ress/2000signes>.

(3) عبد الرحيم كمال: المرجع السابق.

(4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، المرجع السابق، ص 121.

(5) عبد الرحيم كمال: سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية - بارث نموذجا، المرجع السابق.



وسائلها غير اللغوية عن الوسائل اللغوية»<sup>(1)</sup> ، تبعا لذلك كانت الصورة الفوتوغرافية نسق سيميائي منبثق عن سنن ثقافي فني.

### 2- السيميائيات السردية:

تعد السرديات Narratologie حقلا واسعا و شاملا لمختلف الأشكال الأدبية السردية، فيما إذا تحدثنا عن سيميائية المحكي وجدناه مشحون بالأنماط المتعددة.

و قد تطرق " دافيد لودج " D.Lodges " التي تخصصات متباينة، هي بمثابة علوم معرفية، الفرق بينها يكمن في العمق الذي تتوخاه كل منها في دراسة البنية العامة للمحكي و هي على التوالي:

(1) نحو السرد.

(2) شعرية الفن السردية.

(3) التحليل البلاغي.<sup>(2)</sup>

و تطمح السرديات لأن تكون علما قائما بذاته « ما دامت تهتم بالبنى الحكائية في إطارها الشكلي، غير المحدود و المعبر عنه سيميائيا بالبنية السطحية. »<sup>(3)</sup> هذه الأخيرة التي تكشف بدورها عن البنية العميقة أو الدلالات الضمنية للنصوص.

إن تطوّر السرديات ينحصر في ضرورة وعي الأشخاص بطبيعة المجال المحكي كإجراء للتعبير، يسهم في تفعيل عملية التواصل، المحكي باعتباره مجرد شكلي مع الوقت يصبح ميدان معرفي و منهجي كبير. لقد حظيت الأشكال السردية في النصف الثاني من القرن الماضي بالكثير من العناية و الاهتمام، فقد أصبحت من أعلى الميادين داخل العلوم الإنسانية و كذا السيميائيات، لا بل يمكن القول أنّ السيميائيات جرت أولى أدواتها و إجراءاتها - المعتمدة أساسا على اللسانيات - داخل مجال السرديات.

إنّ اختلاف الخطاب السردية على مختلف أشكال الخطاب الأخرى كالخطاب الشعر مثلا، هو ما جعل النصوص السردية تستولي على معظم المقاربات النقدية، ذلك أنّ الخطاب السردية « يمتد بجذوره في تربة خصبة تشمل على

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 121.

(2) سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الرباط، 2001، ص 16.

(3) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، 2008، ص 07.

الكثير من الأنواع بدءاً من الأسطورة و انتهاء بالطبخ مروراً بكل الأشكال التعبيرية ذات البعد التصويري.<sup>(1)</sup> و قبل الحديث عن السيميائيات السردية عموماً، تجدر بنا الإشارة بداية إلى أن السرديات " Nanalogie " ظهرت حديثاً، و هي تهتم « في بعض جوانبها بتنظيم البناء الحكائية في إطارها الشكلي، أو ما يسمى بالبنية السطحية الفوقية، المفضية إلى البنية التحتية العميقة، التي تحاول دراسة المعاني و الدلالات انطلاقاً من ذلك الإطار الشكلي»<sup>(2)</sup> و ابعده من ذلك كله يذهب الباحثين إلى أنه هناك تداخل كبير بين السرديات و السيميائيات فالعودة إلى مصطلح " السرد " " Nanation"، نجد أنه يختص بدراسة « القص و استنباط الأسس التي يقوم عليها و ما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه و تلقيه»<sup>(3)</sup> . و كذلك السيمياء أو السيميولوجيا ( علم العلامات)، هذا الأخير الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات و يبحث بذلك عن الأساس الذي تقوم عليه بمعنى آخر تبحث السيمياء في « العلامات بالنظر إلى أسس دلالتها و كيفية تفسيرنا لها»<sup>(4)</sup> و قد كان مصطلح السرد جذور و سوابق في نظريات لسانية و بنيوية، و شكلائية، بحيث أنّ لكل واحد منهم مجالاً أو شكلاً أدبياً اختص بدراسته و تناوله، على أنّ مجال الدراسة لا يخرج عن الأشكال السردية.

إنّ الحديث عن السيميائيات السردية هو حديث بالضرورة عن مصادر " غريماس " الفكرية، التي كانت سبباً في تبلور السيميائية السردية، فأفكار " غريماس " هي الإرهاصات الأولى التي يستوجب التطرق إليها قبل كل شيء و من المصادر التي اعتمدها، و كانت المنطلق لظهور سيميائيات سردية بهذا الحجم الذي تظهر عليه اليوم نجد العالم اللغوي فرديناند دو سوسير، لويس هيلمسليف، رولان بارت، تروبتزكوي و أندري مارتيني، أعمال جورج دوميزال، كلود ليفي ستروس، أعمال فلا بيير بروب.

و عموماً، يمكننا القول أنّ " غريماس " كان لا يزال الرائد الأوّل و الوحيد للسيميائيات السردية، ففي سنة 1956 أصدر الجيراداس جوليان غريماس " الدلالة البنيوية ". كتابه الذي رسخ اسمه في مجال السيميائيات السردية، بحيث « يعدّ هذا الكتاب اللبنة الأولى التي تقام عليها مدرسة بكاملها، أطلق عليها فيما بعد " مدرسة باريس " السيميائية، و يحيل الكتاب على إشكالية الدلالة و السبل المؤدية إلى دراستها، فإنه يعد في واقع الأمر

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، المرجع السابق، ص 208.

(2) المرجع السابق، ص 208.

(3) سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، المرجع السابق، ص 04.

(4) المرجع نفسه، ص 17.

برنامجاً نظرياً لتيار سيميائي سيعرف بالسيميائيات السردية»<sup>(1)</sup>، بيد أن مشروع غريماش لم ينحصر في هذا العمل فحسب، إنما أصدر في سنوات موالية أعمالاً كرسّها لتهديب و تنقيح نموذج و مشروع التحليلي النظري، و من ذلك إصداره لمجموعة من الكتب في المعنى و في المعنى و قاموسه الشهير السيميائيات الذي كتبه مع زميله " جوزيف كورتيس " .

إنّ تناول المشروع التحليلي النظري الغريمائي يكون في ضوء مناقشته للأعمال التي سبقته، على اعتبار أنّ نظرية غريماش كانت نتيجة لمجموعة من المنطلقات و الخلفيات الفكرية التي استفادت منها الخطابات النقدية الحديثة و المعاصرة.

و من ذلك الأعمال الباحث الروسي " فلاديمير بروب " الذي خصصّ أعماله لدراسة و مناقشة الخطاب السردى و تحديداً الحكايات العجيبة « لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل يهدف إلى مساءلة النص في ذاته. و لذاته من خلال بنيته الشكلية»<sup>(2)</sup> و قد ساهم فلاديمير بروب بهذا العمل في تطوير علم السرد، و طبق عليه نظام الوظائف منطلقاً في دراسة للحكايات العجيبة من بنائها الداخلي و ليس من السياقات الخارجية. فقد أراد بروب أن « يستخلص نظرية من خلال جمعه لمائة حكاية روسية، بغية رصد البنيات الشكلية لها، مراعيًا في ذلك أبعادها المنطقية و مستغنياً عن صيرورتها التاريخية»<sup>(3)</sup> حاول " بروب " من خلال نمودجه استخلاص أشكال الظواهر لكل حالات الحكى، و قد خلص إلى إحصاء الحكايات في إطارها النوعي، و توصل إلى عدد من المتغيرات Variantes تتمثل هذه الأخيرة في الأشخاص وطريقة أداءهم للفعل، فيما توصل من جهة أخرى إلى مجموعة من الثوابت Invariante متعلقة بما يسميه بروب باصطلاحه الخاص " الوظائف " .

لقد حقق " بروب " عملاً متميزاً و فريداً من نوعه، عندما ميّز بين مستويين للتحليل: الأفعال Actions والوظائف fonctions.

(1) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، المرجع السابق، ص 20.

(2) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، المرجع السابق، ص 20.

(3) المرجع نفسه، ص 21.

فيما بعد يتضح لنا أن مشروع " فلادمير بروب " هو نموذج بسيط و ناقص، بالنسبة للذين اعتمدوا عليه بالدرجة الأولى، غير مهتمين بأعمال ليفي ستروس و دوميزال. و هذا ما يؤكد لنا " غريماش " من خلال مشروعه البنائي القائم على تعديل المشروع الأولالبروي و تهذيبه.

و يرى " كلودزلبراغ " أن مهمة غريماش اتجاه المشروع البروي يمكن أن نلخصها في نقطتين: «إنّها تشكل نوع من الإصلاح، بالمعنى القانوني للكلمة، كما قام به النقد المدمر الذي صاغه ستوارس ضد المشروع البروي، إنّها تشكل أيضا نوعا من التقليل (...). و الأمر يتعلق بقلب لزاوية النظر. فغوص الاستمرار في البحث عن الكوني ( الحكاية الوحيدة) كما فعل ذلك بروب، كان من الضروري التوجه نحو معرفة التمفصلات الأولى للنص السردي»<sup>(1)</sup> لقد تطرق غريماش إلى مفاهيم تناولها السابقون فحاول إعادة صياغتها بما يواكب مشروعه الإصلاحية على وجه الخصوص، و المقاربات السيميائية للنصوص السردية عموما، و من ذلك: تعريف الوظيفة، مستويات تنظيم السردية، و كما اقترح الخطاطة السردية بديل للتتابع الوظيفي.<sup>(2)</sup>

و في الحين الذي يرى " بروب " أنّ الشكل وحده قابل للإدراك، أمّا المضمون فلا يشكل إلاّ عنصر زائد، يذهب " شتراوس " إلى عكس ذلك تماما، « فالوقوف عند أنماط انتقال الحكايات، لا يشكل سوى مرحلة داخل النشاط المعرفي. » و الفصل بين المستوى التوزيعي و المستوى الاستبدالي، هو الذي قاد بروب إلى الفصل داخل المتن الحكائي بين المضمون و الشكل»<sup>(3)</sup>

لقد بحث " ليفي ستراوس " في الأسطورة، معتمدا على آراء العالم اللغوي السويسري " دو سوسير " « فاعتبر الأسطورة بنية مزدوجة عالمية ومحلية، معتمدا على ازدواجية اللغة النظام، و اللغة الاداء السويسريين»<sup>(4)</sup> و بالتالي ينادي " ليفي ستراوس " بضرورة إجراء " ازدواجية " الوظائف، بمعنى أنّ ستراوس يرى إسهاب بروب في تحديده لعدد الوظائف بتقديره إياها واحد و ثلاثون وظيفة.

(1) سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، المرجع السابق، ص 34.

(2) المرجع السابق، ص 37.

(3) المرجع نفسه، ص 25.

(4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 208.

و بالفعل، ما أشار إليه " ستراوس " المعروف بمصطلح " الازدواجية " هو ما عبّر عنه " هيلمسليف " بقوله: « يمكن للملفوظات السردية أن تتزاج، لا بفعل التجاوز النصّي، إنّما بوجود مسافة بينها، فذاك الملفوظ يستدعي – أو بالأحرى يذكر – بما هو مضاد له...»<sup>(1)</sup>

و كخلاصة لأهم ما تطرقنا إليه يمكننا أن نقر بأنّ " غريماس " من خلال مشروعه التحليلي النظري استطاع أن يسهم في نجاح المقاربات السيميائية للنصوص السردية، و بمعنى آخر اهتمامه كان منصبا على مجال السرد أو علم السرد تحديدا، اقترح مفاهيم و إجراءات و أعاد صياغة أخرى لمحمل المفاهيم التي تناولها " بروب "، هذا الأخير الذي كانت أعماله و نماذجه المطبقة على الحكاية العجيبة كافية و جديدة بأن تتخذ كإطلاق لمن جاءوا من بعده من أمثال: غريماس، ستراوس، دوميزال... الخ.

## 2-1- سيميائية الفضاء:

إذا تناولنا الفضاء من المنظور السيميائي، نستطيع أن نقرّ لا بل أن نجزم بأنّ هناك تداخل و تطابق كبير بين سيميائية الفضاء و سيميائية العالم الطبيعي، من حيث الاهتمام الذي يوليه كلاً منهما للفاعل و دوره في تفعيل نشاط الفضاء الروائي، فسيميائية العالم الطبيعي « لا تبحث في معاني العالم فحسب بل تبحث أيضا في دلالات السلوكات البدنية للإنسان » في حين أنّ سيميائية الفضاء تتميز « ببحثها عن التحوّلات التي تلحق بالسيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان »<sup>(2)</sup>

و يؤكد " رشيد بن مالك " في كتابه " مصطلحات التحليل السيميائي " على أنّنا في دراستنا للفضاء لابد و أن نهتمّ بنشاط الفواعل التي تتحرك على متنه، إذ يقول: « من الضروري أن نولي أهمية للإنسان المستعمل للفضاء ذلك أنّه ينبغي أن ننظر في سلوكاته المبرجة و في علاقتها بطبيعة استعماله للفضاء »<sup>(3)</sup>

و يلقي " رشيد بن مالك " في هذه النقطة مع " شريط أحمد شريط " عندما يقرّ بأنّ " سعيد عواش " في كتابه " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " تحدث عن أهمية الفاعل في بناء الفضاء لقوله: « يفترض " الفضاء " اعتبار كل الحوّاس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج و مستهلك للفضاء »<sup>(4)</sup>

(1) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 17.

(2) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، 2000، ص 71.

(3) المرجع نفسه، ص 71.

(4) شريط أحمد شريط: بنية الفضاء في رواية " غدا يوم جديد "، مجلة الثقافة، العدد 115، ص 145.

يعدّ الفصل الفضائي إجراءً سيميائيًا اكتسب مؤخرًا فعالية عملية كبيرة، بمقتضاه نعلم إلى تسجيل البرامج السردية داخل الأفضية المتقطعة، و نستطيع أن نسميه كذلك بالبرمجة الفضائية ذات الطابع الوظيفي.<sup>(1)</sup>

أما التمركز الفضائي، فهو الآخر من إجراءات الفضائية يسمح بتحديد الوضعيات الفضائية داخل النص السردية، و بمعنى آخر نستطيع بمقتضاه أن نحدّد بداية « نظام مرجعي يساعد على الموضحة المكانية للبرامج السردية المختلفة للخطاب»<sup>(2)</sup>

يتحدث " رشيد بن مالك " - في خضم حديثه عن الفصل الفضائي - عن المقولة التوبولوجية المفصلة للفضائية و التي « تبدو ضرورية لتأسيس نظامين مرجعيين فضائيين يعينان على إقامة شبكتين من الوضعيات تحال عليهما مختلف البرامج السردية للخطاب الموسوم بالفضائية و ذلك انطلاقًا من نقطتين استدلاليتين: هنا و هناك»<sup>(3)</sup>

و بالتالي، هذه المقولة تسمح لنا بأن نسجل داخل الخطاب أو المنهوظ وضعيتين هما: فضاء " هنا " و فضاء " هناك "

### 2-2- سيميائية الشخصية:

إنّ الشخصية و باعتبارها محور الصراع داخل الخطاب الروائي وأحد أهم المكونات السردية، تصنع الجدل بين الباحثين و النقاد السيميائيين مؤخرًا بخصوص بنيتها و طبيعتها، و مدى فاعليتها في النص السردية، لذا سوف نتم في هذا الطرح بأهم موقف الآراء التي قدّمت حول سيميائية الشخصية.

لقد اشتغل " فلاديمير بروب " على الوظيفة أو الدور الذي تؤدّيه الشخصية داخل العمل الروائي، بمعنى أنّه لم يعنى بصيغيات الشخصية و خصائصها الداخلية بل بالأعمال التي توظف من أجلها، و " بروب " بذلك عرض دراسته الوافية " مورفولوجيا الحكاية الخرافية الروسية " اعتمد فيها « على الوظائف في دراسته للقصة بصفة عامة و لتحديد الشخصيات بصفة خاصة، فهو يرى أن الشخصية تحدّد بالوظيفة التي تستند إليها و ليس بصفتها و

(1) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 52 و 71.

(2) المرجع نفسه، ص 99.

(3) المرجع السابق: ص 52.

استنتج في دراسته لمجموعة من القصص أنّ الثوابت في السرد هي الوظائف ( الأفعال) التي يقوم بها الأبطالو العناصر المتغيرة هي الأسماء و أوصاف الشخصيات»<sup>(1)</sup>

لذا أمكننا القول بأنّ " بروب " « يهتم بالشكل المتمثل في وظيفة الشخصية و هو أحد العناصر المشكّلة لبنيتها و بالمقابل اهتم تماما بالجانب المضمون (...). لأنّ ما تفعله الشخصية أهم من هويتها و صيغاتها»<sup>(2)</sup>

يحصّر " تودوروف " مفهوم الشخصية كقضية لسانية لا أكثر في كونها لا تخرج عن نطاق الكلمات، كائنات من ورق يستخدمها الروائي مجردة من محتواها الدليلي حيث يقول: « هي قبل كلّ شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنّها ليست سوى كائنات من ورق، فيجردها الكاتب من محتواها الدلاليّ و يتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة فاعل...»<sup>(3)</sup> و بسالي فالشخصية عند " تودوروف " مجرد مفاهيم يصوّر الروائي من خلالها عالم الشخصيات داخل المسرود.

إنّ الشخصية عند " رولان بارث " تتجسد فقط « كائنات من ورق استخذ شكلا دالا من خلال اللغة»<sup>(4)</sup> و هو يوافق في هذا المنظور تودوروف.

يقدم " إتيان سوريو " تصوّره عن الشخصية انطلاقا من دورها في تسيير مجرى الأحداث و تطوّرها، بمعنى أنّ للشخصية دور في تبلور الأحداث داخل الرواية انطلاقا من الدور الذي تشغله داخل المسرود، فيعرّفها على أنّها « التي تغطي للحدث انطلاقته الدنيا من التي يسمّيها بالقوة الطيماطيقية أي أنّها قوّة تدفع نحو الأمام»<sup>(5)</sup> يصدر " كلود بريمون " مفهوم للشخصية انطلاقا من وعيّه التام بأهميتها الكبيرة في تشكيل نظام الأدوار داخل الحكاية، فالشخصية عنده فاعل يؤدي دور داخل المتن الحكائي، لا بل إنّ نموّ الحبكة داخل القصة إنّما يتعلق بالدرجة الأولى بالشخصية و ما يطرأ عليها من تغييرات.<sup>(6)</sup>

(1) وردة معلم: ( الشعرية) الدال في روايات إبراهيم الكوني، مجلة التبيين، تصدر عن الجمعية الثقافية المحاظية، العدد 31، 2008، ص 25.

(2) المرجع نفسه، ص 25.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، بيروت، ص 123.

(4) محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 9.

(5) الطاهر وطار: مجلة التنس، المجلة الجامعية، المرجع سبق ذكره، ص 26.

(6) حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 125 - 126.

يقال " طوماشفسكي " من أهمية الشخصية في الخطاب السردى، و يعتبرها كائن يمكن أن نصادفه في أي نص سردي، فيقول: « يمكننا الاستغناء عن الشخصية في الخبر، فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن تستغني عن البطل، و عن الصفات التي يتصف بها »<sup>(1)</sup>

استفاد " غريماس " من التحليلين اللذين قام بهما كل من " بروب " و بعده " إتيان سوريو "، ليقدم نموذج العامل، فغوص بذلك مصطلح الشخصية بمصطلحين هما: " العامل " و " الممثل "، فالعامل Actant هو « نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة »<sup>(2)</sup> و ليس من الضروري أن يكون العامل شخص واحد إنما قد يتعداه إلى شخصين فأكثر.

أما الممثل Acteur، فهو « وحدة تركيبية من النوع الاسمي مضمنة في الخطاب (...)، و الممثل كالعامل قابل هو الآخر لأن يؤدي مجموعة من الأدوار الفرضية المختلفة. »<sup>(3)</sup>

إنّ الفهم الجيد لتصور غريماس للشخصية لا يتأتى إلا من خلال التمييز بين المستويين العملي و المثلي، إنّ المستوى العملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما مجردا شاملا، يهتم بالأدوار و لا يهتم بالذوات التي تؤذيها . أما المستوى المثلي فتظهر الشخصية بمقتضاه فردا يؤدي دور معين في السرد معنى ذلك أنّ الشخصية «شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عملي واحد أو عدّة أدوار عملية»<sup>(4)</sup>

لقد ازدهرت الأبحاث اللسانية و السيميائية مع مجيء " فيليب هامون "، و تحديدا " مقولة الشخصية "، فهي ليست مقولة سيكولوجية تحيل إلى كائن حي، أو مقولة تخص الأدب و الجمال فقط، بل أصبحت على حدّ قول " هامون " « علامة و يجري عليها ما يجري على العلامة، إنّ وظيفتها وظيفة احتلاقية، إنّها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد»<sup>(5)</sup>

و بالتالي ف " هامون " يعرف الشخصية على أنّها علامة، بيد أنّه يميز بين ثلاثة أنواع من الشخصيات:

(1) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح عام 2000، ص 96.

(2) وردة معلم: ( الشعرية) الدال في روايات إبراهيم الكوني، ص 27.

(3) المرجع السابق، ص 27.

(4) حميد الحمداني: البنية السردية من منظور النقد الأدبي، ط 1، المركز الثقافي العربي للطبع و النشر و التوزيع، 2000، ص 74.

(5) فيليب هلمون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة و إعداد: سعيد بنكراد. تقديم: عبد الفتاح كليطو، د.ط/ 1990، محفوظة لدار

الكلام، الرباط - المغرب، ص 8.



- شخصيات مرجعية: شخصيات تاريخية ( الأمير عبد القادر في رواية نجمة). أسطورة (روس، فينوس) مجازية ( الحب، الحقد) أو اجتماعية ( العامل، الفارس، المتشرد) كلّها تحيل على معنى ثابت ثبتته ثقافية الأدوار و برامج استعمالات مقولية.<sup>(1)</sup>
- شخصيات إشارية: و هي الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف و أكثر ما تعبّر عن الرواة و الأدباء و الفنانين.
- شخصيات استكثارية: و تقوم هذه الشخصيات بنسيج شبكة من الاستدعاءات، و التذكير بأجزاء ملفوظية.<sup>(2)</sup>
- و تقوم مقارنة ( فيليب هامون) للشخصية على ثلاث محاور، أو مستويات:
  - مستوى يتعلق بمدلول الشخصية.
  - مستوى يتعلق بدال الشخصية.
  - مستوى يتعلق بمستويات التحليل.<sup>(3)</sup>
- و محاولة منهم للإحاطة بالشخصية الروائية من كلّ جوانبها، عمد الباحثون إلى وضع ثلاث مصادر إخبارية تكون الأساس في تحديد هوية الشخصية الحكائية:
  - ما يخبر به الراوي.
  - ما تخبر به الشخصيات ذاتها.
  - ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوكيات الشخصيات.<sup>(4) 4</sup>
- إنّ الشخصية بتصور هامون بنية متحركة فاعلة، و يمكن تحديد بنيتين تشيران إلى مستوى البنية الأولى، و ذلك إنّما يكون من خلال المستوى السطحي بدراسة الصفات المميزة و الأدوار التيمية... أمّا التحليل على مستوى العوامل فيجعلنا نقع فيما يسمى بالنموذج العملي الذي بموجبه يعمد الدّارس إلى تجميع مجموعة من الممثلين.

(1) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، عربي- إنجليزي - فرنسي، دار الحكمة، 2000، ص 130

(2) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط 1 / 2010، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص 218.

(3) فيليب هامون: المرجع السابق، ص 9.

(4) حميد الحمداي: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 51.

تبعاً لذلك يحدد الدّارس البرامج السردية، و الوظائف و الموضوعات المتداولة بين الممثلين. و يستعين هامون بثلاثة نماذج: نموذج ( بروب)، نموذج ( سوريو)، نموذج ( غريماس).

## 2-3- سيمائية الزمن الروائي :

بداية ، تجدر الإشارة إلى أنّ للزمن أهمية كبيرة في النص الروائي ، ذلك أنّ " الشكل الروائي من أكثر الأشكال الأدبية استيعاباً للزمن Temps ، ذلك أنه يمثل العنصر الجوهرى الذي يُعول عليه في بناء أي فن حكائي فمقولة الزمن شغلت الفلاسفة و النقاد منذ الأزل ، لكونها هلامية مستعصية على القياس الدقيق و لميزتها الطبيعية التجريدية ، و تعود أسباب هذه الصعوبة في ضبط كنهها إلى شساعة مجالاتها ، وكذا لعلاقتها بشتى مظاهر الوجود الطبيعي و الإنساني " (1).

من هذه النقاط تحديداً يمكن القول أنّ " ما يسمى زمن في مورفولوجية اللغة يدخل في علاقة بسيطة و مباشرة مع ما نسميه زمن على المستوى الوجودي ..... وهذا راجع إلى أنّ التميزات الزمنية يمكن أن تحدد بواسطة وسائل أخرى تتجاوز حدود زمن الفعل ( الظروف ، مفاعيل الزمن ، التواريخ ) " (2).

و بالتالي ، فمعضلة الزمن أصّرّ النقاد على معالجتها ، واختلف تعامل الروائيين معها قديماً و حديثاً " فالزمن في الرواية التقليدية زمن ميكانيكي يتبع نظاماً متسلسلاً يبدأ بالماضي و ينتهي بالمستقبل مروراً بالحاضر ، أما في الرواية الجديدة لم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر ، لكن بزمن يتماهى و يصنع الآن ، حيث أصبح الزمن الوحيد في الرواية الجديدة هو زمن القراءة ( مدّة التلقي ) " (3).

ولقد عُنيّ الشكلايون الروس بعنصر الزمن أيما عناية ، عندما بدأوا في دراسته في العشرينيات من القرن الماضي بيد أنّ محاولاتهم لم تلقى حظها الوافر إلا في التسعينيات من القرن العشرين و تحديداً مع ظهور المنهج البنوي في النقد (4).

(1) سليم بركان = النسق الإيديولوجي و بنية الخطاب الروائي - دراسة سوسيونائية لرواية ذاكرة الجسد - ، أطروحة ماجستير ، جامعة الجزائر ، 2003 / 2014 ، ص 115 .

(2) رشيد بن مالك ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، فيفري 2000 ، ص 223 .

(3) نادية فنغور = رواية كراف الخطايا " عبد الله عيسى لحيلح " - مقارنة سيميائية - الشخصية - الزمن - الفضاء ، أطروحة ماجستير ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2009 / 2010 ، ص 233 .

(4) المصدر نفسه ، ص 236 .

فقد بنوا تصورهم للزمن ، انطلاقاً من تلك المقارنة بين المبنى الحكائي و المتن الحكائي ، بحيث يروا أن " المتن الحكائي يمكن أن يعوّض بطريقة علمية حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقي و السببي للأحداث ..... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا " . (1)

لقد كان للتصنيف الشكلي للزمن دور كبير في ظهور تصورات نقدية أخرى إتمدت طريقة التصنيف الثنائي القائم على تقسيم السرد إلى مظهرين هما = القصة والخطاب Recit / Discours . (2)

و بالتالي ، فالشكلايين ربطوا زمن القصة بالخاصية الموضوعاتية للقصة المتخيلة ، ذلك أن " زمن القصة يقع إخبارنا به من خلال تتابع الأحداث وما يرتبط بها من إحالات زمنية ، أمّا زمن الخطاب فهو مرتبط بنظام ظهور الأحداث في العمل الروائي ..... " . (3)

ولقد تقاربت وجهات النظر عند بعض النقاد اللسانيين و البنويين ، بخصوص تحديد مفهوم الزمن الروائي فقد حدّد بنفنيست Emille Benvenist مفهومين مختلفين للزمن " فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم وهو خطي لا متناه ..... وهناك من جهة ثانية الزمن الحدثي Temps chronique ، وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث و ما نسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير " . (4)

وقد حدّد " تريفانتودوروف " بدوره أشكالاً من التأليف القصصي ترتبط في مجملها بمقولة الزمن وهي :

أ/ التسلسل Enchainement ، يقصده تتابع في الأحداث والحكي ، ويتم المشروع في القصة الثانية فور الإنتهاء من القصة الأولى

ب/ التضمين Enchassement ، ونقصد به إدخال قصة في قصة أخرى

(1) مجموعة من المؤلفين = نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس - ، ترجمة = إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط 1 ، الدار البيضاء ، 1983 ، ص 180 .

(2) سليم بركان = النسق الإيديولوجي و بنية الخطاب الروائي ، ص 116 .

(3) الطاهر رواينية = سرديات الخطاب الروائي الجزائري الجديد - أطروحة دكتوراه - ، جامعة الجزائر ، 2000 ، ص 347 .

(4) سعيد يقطين = تحليل الخطاب ( الزمن - السرد - التبعية ) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ( ط 3 ) المغرب الرباط ، ط 1 ، 1992 ، ص 57 - 56 ، 1997 ، ص 64 .

ج/ التناوب *Alternance* ، ويتم وفقه التناوب في الحكوي بين قصتين .<sup>(1)</sup>

لقد قدّ جيران جنيت " تصوّرا دقيقا واضحا للزمن ، استطاع بمقتضاه إحداث قفزة نوعية في ميدان تحليل البنية الزمنية في الخطاب الروائي ، فقد اعتبر "جنيت" الحكوي مقطوعة مزدوجة الزمن " فنجد في الوقت ذاته = زمن الحكوي ( القصة ) بمعنى الزمن الذي تدور فيه القصة التي نحكي ، وزمن الحكوي ( الخطاب ) وبمعنى آخر زمن الدال وزمن المدلول " .<sup>(2)</sup>

وبالتالي ، نميز بالنسبة للمسائل الزمنية في الخطاب بين " زمن القصة ( أو زمن المروي أو الزمن الممثل " زمنية خاصة بالعالم المروي ، وزمن الكتابة " أو زمن القص " ، زمن مرتبط بسياق التلفظ ... وزمن القراءة الخاص بالمدة الزمنية الضرورية لقراءة النص ، هذه الزمنيات الثلاثة مسجلة في النص ، إلى جانب هذه الأزمنة الداخلية توجد أيضا أزمنة خارجية يقيم النص معها علاقة: زمن الكاتب ، زمن القارئ ، وأخيرا الزمن التاريخي " .<sup>(3)</sup>

### 3- مميزات الفضاء الروائي في أعمال واسيني الأعرج:

بداية ، لا بد من القول أنّ الفضاء مفهوم شمولي، إنّه يشير إلى المسرح الروائي بكامله.<sup>(4)</sup> هذا من جهة أمّا من جهة أخرى فالفضاء الروائي هو مجموع الأمكنة أو الفضاءات التي يختارها الروائي لتدور فيها الأحداث، و هو ما يوضحه حسن بحراوي بقوله « أمّا النموذج الأول، و هو المكان أو الفضاء الروائي، فقد وقع عليه الاختيار بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية...»<sup>(5)</sup>

وسوف نعكف على دراسة مميزات الفضاء الروائي عند واسيني الأعرج من هذا المنطلق تحديدا، و باعتبار التعريف الثاني للفضاء الروائي ستكون الانطلاقة.

(1) تزيفتا نتودروف = مقولات السرد الأدبي ، تر= الحسين سحبان وفؤاد صفا ، ورد في = طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط ، ( ط 1 ) ، 1992 ، ص 56 - 57 .

(2) نادية بوفغور= رواية كرافا " عبد الله عيسى لحيلح " - " مقارنة سيميائية " - الشخصية - الزمن - الفضاء - المرجع (4) السابق ، ص 241

(3) رشيد بن مالك = قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، المرجع السابق ، ص 225 .

(4) حسن مجموي: شعرية الفضاء ( المتخيل و الهوية في الرواية العربية )، المركز الثقافي العربي، بيروت، ( د.ط )، ص 57.

(5) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ( الفضاء، الزمن، الشخصية )، ص 20.

يهتم واسيني الأعرج في أعماله الروائية بعنصر المكان أيما اهتمام فيختار لشخصياته أرضيات تتحرك عليها، تتراوح هذه الأخيرة بين عالم القرية و عالم المدينة، بيد أنه كثيرا ما ينسب لهذه الأمكنة أسماء لها وجود واقعي « مع التسليم بأنّ الحديث عن هذه المدن لا يعني مطلقا واقعية المكان إلاّ أنّه يوهم بواقعيته»<sup>(1)</sup>

تبرز القرية مكانا إطاريا عاما و مركزيا في روايتي واسيني الأعرج بداية الثمانينات، " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " و رواية " نوار اللوز "، حيث يتجلى اهتمام الروائي بتحويلات عالم الريف الجزائري و التغيرات التي تطرأ على تركيبته.

فإذا عدنا إلى رواية " ما تبقى... " نجد واسيني يعن في تصوير عالم القرية أو الدشرة كما يسميها، و يجعلها صورة صادقة و مرآة تعكس طابع الحياة في جلّ قرى الريف الجزائري في فترة التراجع عن الاختيار الاشتراكي. و يكتفي السارد بتوظيف إشارات دون ذكر اسم القرية حتى يخيل إلينا أنّها إحدى قرى الغرب الجزائري، وهران تلمسان أو ما شابه.<sup>(2)</sup>

يصف السارد حركة البطل في أزقة القرية «دخل المنحدر الثاني المواجه للقرية... حيث تجيّم مساكن متفرقة هنا وهناك... أنسام خفيفة مسحت وجهه، ووجه هذه القرية الذابل... الظلمة...»<sup>(3)</sup>

و يواصل السارد حديثه عن تردّي الأوضاع المعيشية في هذه القرية من خلال قوله واصفا بيوت الفلاحين: « تلك البيوتات الصغيرة الواطئة، كأن حوافر الخيل مرت من فوقها...»<sup>(4)</sup>

و يستعين السارد ببعض الرموز الطبيعية لتبيان مدى قساوة الحياة في القرية، و من ذلك الأمطار «تلك الأمطار التي لا تسقط إلاّ بالليل حين تستيقظ كلّ الآلام و الجراح»<sup>(5)</sup>

فيما إذا عدنا إلى رواية " نوار اللوز " نجد أحداثها تدور في بلدة " مسيردة"، القرية التي « بنيت فيها الخوف مع الرغيف، و تخزن شمسها وراء الغيوم الثقيلة. الموت و الحياة وجهان لنمط واحد من الخلق...»<sup>(6)</sup>

(1) جوادى هنية: صورة المكان و دلالتة في روايات واسيني الأعرج، إشراف: د/ صالح مفقودة، بسكرة- (1) 2012 / 2013، ص 102.

(2) جوادى هنية: صورة المكان و دلالتة في روايات واسيني الأعرج، ص 90.89.

(3) واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرّمق، دمشق، 1982، ص 25.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص 256.

(6) واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحدّثة، بيروت، لبنان، 1983، ص 19.

هذا و لكي يقرب السارد صورة مسيردة أكثر للقارئ، يعتمد إلى وصف حي البراريك، فعندما تشتد العواصف الثلجية في الشتاء « تقطع هذه الزنكات المنتشرة على الأسطح رؤوس خلق الله، أو تشرذ عائلات بكاملها.»<sup>(1)</sup> و انطلاقا من هذا، يوازي السارد بين صورة القرية في روايتي " ما تبقى... " و " نوار اللوز "، و تنعكس الصورة المتدنية للقرية في الروايتين على نفسية أبطالها و شخصياتها. هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى فإن « عالم القرية في روايات واسيني يضع القارئ في إطار محيطه الفيزيائي ( المحلي) فقد عاش الروائي بين أحضان الريف طفولته وصباه أين تشكلت شخصيته...»<sup>(2)</sup>

و تحضر المدينة هي الأخرى كإطار مركزي في روايات واسيني الأعرج، المدينة باعتبارها منظومة ذات سيمات حضارية، وبناء مركب بالغ التعقيد، أمّا الحياة على متنها فتتسم على حد قول واسيني الأعرج « بالانفتاح والتحرر، المدينة تمنحك فرصة أن تعيش ذاتك، والإحساس بالحرية في الذهاب إلى المسرح أو المكتبة أو الدرس... المدن جميلة تمنحك الحب و القدرة على الوجود و الصمود، و في داخلها لك وجود أشد من ذلك الذي في القرية»<sup>(3)</sup>

يستعين واسيني بالمدينة كإطار عام في أعماله بداية من نهاية الثمانينات و التسعينات و ما بعدها، لتكون المدينة رمزا للوطن و الأرض « هذه الرقعة الصغيرة من البلاد التي اسمها الجزائر»<sup>(4)</sup> و يجعل وسيني هذه المدينة في أغلب رواياته " الجزائر العاصمة "، لدى يعتمد إلى وصف التحولات التي طرأت عليها ممّا شوّه صورتها.

و يأسف البطل لفساد أخلاق الناس تبعا لفساد صورة المدينة في رواية " ضمير الغائب " « وين رانا رايجين يا ربي سيدي؟ حتى كرمو، طفل البلدة الطيب لحقه غبار المدينة. يا محمدا!»<sup>(5)</sup> و يخص واسيني الفصل الأخير من روايته " ضمائر الغائب " بعنوان خاص " انهيّار المدينة " ليسرد و يصف حالة المدينة التي آلت إلى الزوال نتيجة أعمال العنف التي إصابتها.

(1)- المصدر نفسه، ص 160.

(2)- جوادي هنية: صورة المكان و دلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص 96.

(3) كمال الرياحي: حوار مع الروائي واسيني الأعرج، متوفر على الربط: <http://www.alorab.com/archives>, 18.06.2011, 51h 17 ? p : 16904.

(4)- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 17.

(5)- واسيني الأعرج: ضمير الغائب، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 35.

و في رواية " سيدة المقام " يختار الروائي النهاية المأساوية نفسها و يجعل من الجزائر العاصمة مرتعا لأحداث أكتوبر الدامية، أين تتأزم نفسية الشخصيات و تتصاعد الآهات الخيبة و الحزن لدى أبطالها. فيتساءل السارد: « ماذا حدث لهذه المدينة وجهها تغير و امتلأت بالندوب و عادت الأمراض الفتاكة إلى الوجوه بعدما نسيناها»<sup>(1)</sup>

نتيجة التحولات التي يشهدها الإطار المديني المحلي يعكف أبطال و شخصيات الروايات على مغادرة أوطانها، فيتحول الإطار المديني المحلي إلى إطار مديني خارجي، و تنتقل بذلك من المدينة / الوطن إلى المدينة/ المنفى هو ما نلاحظه في كل من روايات: ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال، كتاب الأمير، و سوناتا لأشباح القدس.<sup>(2)</sup> فيما إذا عدنا إلى الأعمال الروائية فترة التسعينيات و ما بعدها، التي تتخذ من المدينة إطارا لها، نجد أنّ القرية تحضر من خلال ذاكرة الشخصيات و كذا السيرة الذاتية.

هذا و يعتمد الروائي إلى الإكثار و التنوع في البنى الفرعية مغلقة/ مفتوحة في رواياته، في غاية منه غير مباشرة لإحداث مقارنة و إظهار للفروقات بين ملامح و دلالات هذه البنى في كل من المدينة/ الوطن و المدينة/ المنفى من جهة، أمّا من جهة أخرى، فلتبيان أثر المكان في شخصية المثقف و تتبع تحركاته في المنافي. و سوف نعلم في هذه الخطوة إلى استجلاء أشكال التناس و الموروث السردي و الأدبي في روايات الأعرج، ولأنها كثيرة و متنوعة، سنكتفي بتبيان نغلق الروايات الجديدة التي تطمح للتأصيل بالأجناس التراثية.

و بمعنى آخر: كيف يتعلق نص بجنس أدبي؟ و نحن أمام ما يعرف بالتعلق النصي **Hypertextualité** هو علاقة توجد بين نص لاحق و آخر سابق عنه، و يكون هذا الاشتقاق يشكل معلن، و يتم إعادة إنتاج النص اللاحق عن طريق المحاكاة **Imitation** أو التحول **Transformation**.<sup>(3)</sup>

بالعودة إلى النصوص الروائية لواسيني الأعرج نجد أنها تستقي الخصائص الأجناسية من نصوص تراثية يمكن وسمها بالتمودجية، فرواية " نوار اللوز " تتعلق بالسيرة الشعبية من خلال نموذج هو سيرة بني هلال، في الجزء الخاص بالتغريبة تحديدا، ليشيد صالح بن عامر الزوفري، و هو العنوان الفرعي للرواية، و التغريبة « تحيل على نمط أدبي

(1)- واسيني الأعرج: سيدة المقام، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 20.

(2)- جوادي هنية: صورة المكان و دلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص 106.

(3)- الحبيب الدائم ربي: الكتابة و التناس في الرواية العربية، دراسة نصية لآليات الإنتاج و التلقي في خطط الغيطاني، منشورات اتحاد الكتاب،

المغرب، 2004، ص 58، 59.

محدد، هو السيرة الشعبية، في بعدها الشفوي، فتمثل سيرة بني هلال و هي تقترن في أصل الرواية الهلالية بالجماعة لا بالفرد، وهذا وجه المفارقة الأول، باعتبار النوع الذي ارتبط أكثر بالفرد في التراث الثقافي العربي القديم هو الرحلة»<sup>(1)</sup>

و يصرح الكاتب في فاتحة روايته بتعلقها بالجنس التراثي، بحيث تدعو القارئ " للتنازل و قراءة تغريبة بني هلال " و بذلك تحتفظ نوار اللوز بخصائصها الأجناسية كرواية جديدة من خلال تحطيم العمود السردي، و هيمن « التقطيع السردي و الانتقال الزمني »<sup>(2)</sup>

و يستنتج سعيد يقطين أن واسيني « و هو يمارس التفاعل النصي كان عنده هاجس إنجاز عمل روائي لا كتابة تغريبة ( كنوع سردي) جديدة، إنه و هو ينطلق من السيرة يسعى إلى تكسير نوعية النص الأول و إنجاز نص جديد»<sup>(3)</sup>

حظيت الحكاية الشعبية ممثلة بنموذج الليالي باهتمام كبير، فكان أن عادت نصوص عديدة تشغل عليها، محاكية لهيكلها التنظيمي، أو للتناص مع مادتها الحكائية.<sup>(4)</sup>

فواسيني الأعرج في رمل المائة، يرى أحداث الليلة السابعة بعد الألف كما جاء في العنوان، وتولد هذه الرواية رواية لاحقة للكاتب نفسه هي " جملكية أرابيا "، و المتأمل لأعمال واسيني يلحظ بحثه الدائم عن شكل روائي جديد و اشتغاله على التراث « فيعود في جملكية أرابيا إلى السردية العربية القديمة ممثلة في نموذجها الشفوي " ألف ليلة و ليلة " حيث تنتصر الكتابة الروائية للشفوي ممثلا في حكايات القوالين، على حساب المكتوب من تاريخ دونه أفلام خاضعة للمنتصر»<sup>(5)</sup>

فتعلقت الرواية بنص ألف ليلة وليلة، و هي تروي سيرة الظلم الذي امتد أربعة عشر قرنا. بيني واسيني روايته على التحويل و المعارضة، لهذا استبدلت شهرزاد بأختها دنيازاد، و تعلن دنيا أنها جاءت لتكشف حقيقة الصحابة المقتولين التي كانت « شهرزاد تحفظها عن ظهر قلب، لكنها كانت كلما وصلت إليها

(1)- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس، 1999، ص 53.

(2)- سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2005، ص 106.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- منى بشلم: المحكى الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع، دار الأملية للنشر و التوزيع، ط1، 2014، ص 131.

(5)- المصدر السابق، ص 132.



ختمت الجلسة و أجلت الحكاية إلى الغد خوفا من الحقيقة و في الليلة الموالية تسترسل في كذبة جديدة، بعيدا عن الحقيقة»<sup>(1)</sup>

و الأمثال الشعبية هي الأخرى حاضرة بقوة في الأعمال الروائية لواسيني الأعرج، و لاسيما تلك التي تدور أحداثها في القرية، فالأمثال تحفظ ثقافة المجتمعات، فيؤمن بها الناس، و تحل محل القوانين في المجتمع، بيد أن « سلطان الأمثال في القرى أقوى منها في المدن»<sup>(2)</sup>

فإذا عدنا إلى رواية " ما تبقى... " نجد حضور مكثف للأمثال بما يعكس ثراء الموروث الثقافي المحلي و أصالته فنجد في خلال مونولوج الشخصيات مثلا « الفرح يعلم الطير كيف يأكل »<sup>(3)</sup>

وكذلك « الطمع يفسد الطبع »<sup>(4)</sup>

رواية " نوار اللوز " هي الأخرى تزخر بكم هائل من الأمثال، على حد قول صالح بن عامر الزوفري: « سل الحرب و لا تسل الطيب »<sup>(5)</sup>

و تحضر كذلك الأغنية الشعبية باعتبارها إرث و موروث ثقافي شعبي يعكس قوة المجتمع الجزائري، و تنجح الأغاني الشعبية إلى حد بعيد في تصوير الواقع و تجسيد ما يختلج نفسية الشخصيات من أحاسيس و تناقضات.

ففي هذه الكلمات المقتطفة من رواية " نوار اللوز " ما يعكس واقع الشخصية البطلة

«راري يا بنت راز»

غدا يفرج و نبنيلك داژ

بلادنا كبيرة و حنا صغاز

اللّي ما كلاه البرّ كلاتّ الناز»<sup>(6)</sup>

(1) - واسيني الأعرج: جملكية أرابيا، أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب و العجم و البربر، و من جاورهم من ذوي السلطان الأكبر، حكايات ليلة الليالي، منشورات الجمل، بيروت- بغداد 2011، ص 67.

(2) - محمد الجوهري: دراسات في علم الفولكلور، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر (د.ط)، 1992، ص 240.

(3) - واسيني الأعرج: ( ما تبقى... )، ص 186.

(4) - المصدر نفسه، ص 38.

(5) - واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 25.

(6) - .....

و من آليات التصوير الواقعي كذلك التي يستعين بها الروائي " اللهجة العامية " على اعتبار أنّ « للهجة حيويتها الخاصة في التصوير و لها قراءة استعمال في الشؤون العادية المكرورة تكسبها أنواعا من الدلالات الواقعية الدقيقة»<sup>(1)</sup>

ففي رواية " نوار اللوز " جاءت معظم الحوارات بين الشخصيات باللهجة العامية، كما ورد في حوار البطل مع العجوز ماما حنا «البرديا صالح يا وليدي لا يعرف رحمة.

صحيح يا حنا عيشة.

في الشتاء لوقيد باطل و الجمر بالدرهم يشعل بسرعة و يسخن»<sup>(2)</sup>

(1)-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نخبة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 2004، ص 624.

(2)-واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 25.



# الفصل الأول

سيميائية المنفى في الفضاء الروائي

## أولاً : الفضاء الروائي ومكوناته:

يتخذ الفضاء الروائي موقعا بارزا في الدراسات السردية والنقدية الحديثة، إذ يعتبر أحد المقومات الرئيسية لبناء الرواية ، فلا يمكن لأي ناقد البحث في أغوار الرواية دون الكشف عن تجليات الفضاء في العمل الروائي ولا يمكن فصل الفضاء عن الأزمنة والشخصيات، فالفضاء يعتبر أرضية تتحرك عليها الشخصيات، ويشير الدكتور "حسن بحراوي" إلى " عدم عناية الدراسات الشعرية والسيميائية في النقد الحديث بتخصيص أية مقارنة وافية ومستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظا حكائيا قائم الذات وعنصرا من بين عناصر المكونة للنص " (1).

لقد تباين الدارسون في طريقة معالجتهم للفضاء الروائي باختلاف مناهجهم وتصوراتهم المتعددة في تحديد مفهوم الفضاء وارتباطه بزمن الحكيم وفعالية الشخصيات، فتعددت المفاهيم والمصطلحات (المكان، الفضاء، الحيز، الفراغ، الموقع... إلخ).

### 1- مفهوم الفضاء في الرواية :

ورد في المنجد في اللغة والإعلام: "فَصًا" ، فضاءً وفضوا: المكان: اتسع/ خلاً فهو فاضٍ فضواً الشَّحْرُ بالمكان: كثر، و "الفضاء" جمع "أفضية"، ما اتسع من الأرض، الساحة، ويقال ((مكانٌ فضاءً)) أي واسع (2).

اختلف الباحثون في تحديد مفهوم الفضاء فتعدد المصطلحات ولم تستقر على مصطلح واحد، وسنحاول من خلال سردنا لبعض التعريفات التمييز لو نسبيا بين المصطلحات التي تداولها النقاد والباحثون.

يشير "عبد الملك مرتاض" في كتابه " في النظرية الروائية" إلى أن " مصطلح الفضاء" قاصر بالقياس إلى مصطلح الحيز ؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النوء ، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل، على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده " (3) ، ويشيد مرتاض بمصطلح " الحيز" ويثني عليه على رغم اعترافه أن مصطلح

(1) - حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2009، ص 25.

(2) - المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق بيروت، لبنان، ط 43، 2008 ص 587.

(3) - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، العدد 240، ص 121.

الفضاء هو الأكثر تداولاً بين النقاد والباحثين، يقول: "وهذا المفهوم السيميائي النقدي بمصطلحيه الاثنين "الحيز" وهو: مصطلحنا... و"الفضاء": وهو المصطلح الشائع بين النقاد العرب المعاصرين" (1)، ويحدد مفهوم الحيز في تمظهرين، المظهر الجغرافي الذي يمثل الأرض والطبيعة، فالحيز الروائي يعكس مشول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية)، فإن هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلا في حيز جغرافي، أو في مكان. والمظهر الخلفي وهو المظهر غير المباشر، بحيث يمكن تمثيل الحيز بواسطة الكثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على مكان مثل الجبل، والطريق، والبيت والمدينة،.... وذلك بالتعبير عنها تعبيراً غير مباشر، مثل قول القائل، في أي كتابة روائية، سافر، خرج، دخل، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن، مرّ بحقل... (2).

يعرف الدكتور "سمر روجي" الفيصل مصطلح الفضاء بأنه "أمكنة الرواية جميعاً، بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثمّ يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من مصطلح المكان" (3) من هذا التعريف نجد أن الفضاء لا يعني مجموع الأمكنة فقط بل الفضاء تحده مجموع العلاقات بين الشخصيات والأحداث التي تتحد وفق الرؤى والمنظورات .

ومن بين الدراسات التي اهتمت بدراسة الفضاء الروائي دراسة "غاستون باشلار" (شعرية الفضاء 1957) التي نبهت النقاد الباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي،... درس فيه التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وأظهر أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان، وصنف الأمكنة إلى ، مجازي و هندسي، وللمكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي (4).

ولقد استعمل الفرنسيون كلمة ( فراغ) *Espace* بدلا من (موقع) ، للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث، والمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها، إذا كان

(1)- المرجع نفسه، ص 122.

(2)- المرجع نفسه، ص 123، 124.

(3)- سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية- مقاربات نقدية- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 74.

(4)- محمد عزّام، شعرية الخطاب السردية - دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 65.

الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، فغن المكان يرتبط بالإدراك الحسي، وإذا كان الزمن يرتبط بالأفعال والأحداث وأسلوب عرضها هو السرد، فغن أسلوب تقديم المكان هو الوصف (1).

أما "جان فيسجر": في كتابه (الفضاء الروائي) 1978، فقد حدد مفهوم الفضاء من خلال التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص، وأبرز التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة، والاتساع والحجم التي تشكل ثنائيات ضدية (قريب/ بعيد، صغير/ كبير، محدود/ لا محدود)... وهذه التقاطبات لا تلغي بعضها بعضا إنما تتكامل فيما بينها، لتقدم مفاهيم تساعد على فهم كيفية اشتغال المادة المكانية في السرد (2).

## 2- أهمية ومضامين الفضاء الروائي:

إن الرواية نص سردي، والسرد هو الطريقة التي يروي بها الراوي القصة وأحداثها، ودون شك أن السرد له تقنيات وأساليب تبرز في طريقة توظيف الكمونات الدلالية بين الشخصيات والأحداث والفضاء، هذه الكمونات التي يكشفها القارئ في تصوراتها لمعالم الرواية والغوص في فضاءاتها وتحديد مضامينها، ولا يمكننا أن نعتبر الفضاء الروائي عبارة عن شكل فحسب، بل هو مضامين تتشكل عن طريق الفضاء والأمكنة، فكيف تتحدد مضامين الرواية ومعانيها، وما هي أهمية الفضاء في تحديد الدلالة خصوصا، والنص الروائي على العموم؟.

إن القارئ ليس مدعوا لقراءة الرواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، إنه مطالب أيضا وأساسا بالكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخيلي الذي يعالج الحقائق بالأوهام، هذا ما يشير إليه "أمبرتو إيكو" في أن النص السردي يبنى كعالم مغلق ومكتف بذاته من حيث التحديد الدلالي المسبق الذي يسقط فيه المؤلف (3)، ويصور لنا "أمبرتو" هذا العالم مثل لعبة في غابة نتعلم من خلالها كيف نتبين طريقنا وسط فضاء بلا خريطة، (4)، وتبرز هنا وظيفة وأهمية الفضاء في السرد من خلال خلق الدلالات في ذاكرة المتلقي الذي

(1)- المرجع نفسه، ص 66.

(2)- المرجع نفسه، ص 68.

(3)- أمبرتو إيكو، نزاهات في غابة السرد، ترجمة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص 11.

(4)- المرجع نفسه، ص 09.

يعتبر المحدّد للأنساق والمضامين الخارجية لعالم الواقعي ، يقول أمبرتو: " إن كل تخييل سردي هو بطبيعته سريع، ذلك أنه لا يستطيع، وهو يبني عالما يعج بالشخصيات والأحداث، أن يقول كل شيء في هذا العالم، إنه يلمح والباقي يأتي به القارئ الذي يقوم بملء الفضاءات البيضاء" (1).

إن الفضاء الروائي مرتبط بخطية الأحداث السردية، وبالتالي يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه اتجاه السرد (2)، فالفضاء الروائي هو الذي سيعطي الرواية ترابطا وانسجاما في بنيتها الداخلية، فلا يمكن فصل المسرود عن إطاره الفضائي والمكاني، وذلك " أن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث... ما لم تلتق شخصية روائية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء، وهذا الخرق المولّد، لا يوجد إلا طبقا لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكاني محدد، تجتمع فيه الصفات الجغرافية، والصفات الاجتماعية" (3)

إن أهمية الفضاء في العمل الروائي لا تكمن في شكله فقط بل في مضمونه ووظيفته السردية، فقد ظهرت اتجاهات محايدة كانت تعطي أهمية فائقة في تشكيل المكان المحيط بها، ولكنها لم تغفل عن الفروقات الشكلية والوظيفية التي تجعل الشخصية مختلفة المكان ومفارقة له (4)، فبنية الفضاء الروائي تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، هذا ما يقوله "فيليب هامون" في سياق حديثه عن الأنثروبولوجية لوصف المكان: " إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية" (5)، هذه المقولة التي تحيلها إلى أن الفضاء يصنع الشخصية، اعتبارا أن القارئ تؤثر فيه الشخصية التي تتفاعل مع الفضاءات المتعددة، فالشخصيات كيانات تتضمن الأمكنة وأبعادها الدلالية والرمزية، يخترق الفضاء حياة ويحسّ بكينونته أينما حلّ، إنّه يعيش

(1)- أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص 20.

(2)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سبق ذكره، ص 29.

(3)- المرجع نفسه، ص 29.

(4)- المرجع نفسه، ص 31.

(5)- المرجع نفسه، ص 30.



فيه ومعه ولا وجود لأي كائن دون فضاء يحويه ويلفه، وهذا ما يشير إليه " بحسن نجمي " إلى استعارة تعبير "غابرييل مارسيل" القائل: " إن الإنسان غير منفصل عن فضاءه، بل هو الفضاء نفسه" (1).

للفضاء أهمية كبيرة في إبراز رؤية المؤلف، وتوجهاته الفكرية والسياسية، فهي تحدد مسار حياته من خلال حركيته في الأمكنة، وطريقة التفاعل معها مع مجريات الأحداث، " فالمكان له بنية دلالية، فالمكان منفعلي يقوم بخدمة فنية من حيث أنه إحدى الشخصيات الأساسية، ونرى في بعض الأعمال الأدبية أن المكان كان بطلا وأن المكان بطولة ظاهرة" (2) ، فالتحليل السيميائي للفضاء الروائي ينطلق من تحليل أنظمة الدوال عن طريق تحليل العلاقات بين الشكل والمضمون، "باعتباره مركب كالكلام ويرتحن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه القيم المحققة من استعماله" (3) ، والرواية تحتوي على عدة فضاءات كلها تساهم في تحديد التعالقات الدلالية من خلال القرائن والترميزات.

### 3- الدلالة الأدبية للفضاء الروائي (شاعرية الفضاء):

إن جمالية الفضاء تتحدد على مستوى الأبنية اللغوية وتشكيلاتها وعلاقاتها الدلالية بين جميع الأجزاء المشكلة للعمل السردية، فعملية الوصف للأمكنة داخل السرد تتمتع بدينامية وحركية تجعل من الفضاء يتحرك بتسلسل يعيه القارئ من خلال شكل الفضاء المرتبط بالأزمة، فالوصف ينطبق على فضاء حقيقي خاضعا في أغلب الأحيان لطقس مزدوج، نحوي وفضائي، كانتظام الفضاء حول الشخصية، والانتقال إلى الحاضر أو إلى ماضي الديمومة، (4) ، فالراوي "يتعامل مع حيزه تعاملًا بارعا، يتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية، مثل الشخصية، والحدث والزمن،..إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهاجسها، ونوازعها، وعواطفها، وأمالها،...." (5) ، من أجل ذلك يجب أن يعتبر الأدب في علاقته بالخيال (الفضاء)، فتوصيف الأمكنة والدور، والمناظر الطبيعية ينقلنا في خيال ، هذا الخيال الذي يزيد من جمالية

(1) - حسن نجمي، شعرة الفضاء السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 40.

(2) - شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 96-97.

(3) - رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص 97.

(4) - برنارفاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة، رشيد بن حدو، منشورات NATHAN . BARIS، دط، 1992، ص 42.

(5) - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سبق ذكره، ص 135.

الأدب، وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض: "الذي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي يمثل غالبا في أمرين مركزيين: أولها الحيز، وآخرها الشخصية التي تضطرب في هذا الحيز، بما يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج، والحدث الذي تنجز، والحوار الذي تدير، والزمن الذي فيه تعيش" (1)

إن سحر الفضاء يلعب دور مهم في تحديد شعرية النص الروائي وبعده الجمالي، فالمكان الروائي هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجته، وهذا يعني أن أدبية المكان، أو شعرية مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية، مفضية إلى جعل المكان تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات (2).

يشير "باشلار" إلى أهمية دراسة الفضاء الروائي في شعرية المكان، وضرورة الإمام بجميع أجزائه والدلالات المرتبطة بها إذا نحن أردنا أن ندرسه في شموليته وتعقيده، مما ينبغي علينا دراسة الجوانب الأخرى التي تشكل الصورة المتكاملة للفضاء الروائي وتعطيه انسجامه وأسباب انبثاقه (3)، أما البعد الأدبي والفني للفضاء الروائي فيخضع لتأثيرات وجود الإنسان، ورؤيته للمكان الذي يؤهله ويحقق الألفة معه، فشعرية الفضاء تكمن في تلك العلاقة بين لمكان كعنصر إقليدي والشخصية التخيلية التي ستجعل من مكانها في العالم فيصبح البيت كونها الخاص بتعبير "باشلار" (4). فالراوي الذي يتحكم في تنظيم الفضاء الروائي وسير الزمن، وكيف أنه يتميز ذلك المنظور، بصفات شكلية خالصة تجعله خاضعا لقواعد جمالية وفنية صرفة نابعة من طبيعة الكتابة الروائية نفسها ولا تعود إلى حافز سيكولوجي (5).

من خلال هذا التعقيب نرى أنه من الضروري جدا ربط شعرية الفضاء بمنظور المؤلف، فتحديد الأمكنة المتخيلة لدى الراوي وربطها بمجموع المنظورات يجعل التلقي مُفعم بالإيحاءات الدلالية التي تزيد النص جمالا وإبداعا، فتوظيف أمكنة مثل: البيت، والسجن، والمقهى، والطريق، وجغرافية الدول، والانتقال بينها تجعل الفضاء الروائي مليء بالتصورات الذهنية التي ترتبط بقواسم مشتركة بين الشخصية والمكان والدلالة.

(1)- المرجع نفسه: ص 132.

(2)- سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، مرجع سبق ذكره، ص 75.

(3)- حسن بحراري، بنية الشكل الروائي، مرجع سبق ذكره، ص 43.

(4)- المرجع نفسه، ص 45.

(5)- المرجع نفسه، ص 53.

#### 4- الفضاء كمنظور:

إن الفضاء الروائي لا يتشكل إذا لم تخترق الشخصية المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة في علاقته، هذا يعني أن المكان له دور في تحديد الرؤية داخل الحكيم، وتساهم الشخصية في تشكيل هذه الرؤى المهمة في السرد الروائي، فالفضاء الروائي لا يتشكل من مكان واحد، يحتاج إلى أمكنة عدّة ذات بنية نابضة بالحركة والفعل بحيث يبدو الفضاء إطاراً لحوادثها وصراعاتها ووجهات نظرها<sup>(1)</sup>، فبناء الفضاء لدى الروائيين لا يتشكل ولا يصبح مكوّنًا من مكونات الرواية إذا لم تخترق الشخصيات المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة، وإذا لم تعمل على تحديد انتمائها فيه<sup>(2)</sup>.

تشبه " جوليا كريستيفا" الرواية بالواجهة المسرحية، وترى أن الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر، الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف متجمعا في نقطة واحدة، وهذا ما يسمى بـ " زاوية رؤية الراوي أو لمنظور الروائي".<sup>(3)</sup>، والفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدّة مستويات، من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخفا ومتخيلا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة، حي، منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي بدوره وجهة نظر غاية في الدقة.<sup>(4)</sup>، وعلى هذا الأساس يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي التي ستجري فيه الأحداث، هذا يعني أن الرؤية في الفضاء تحكمها قوانين محددة من نسيج لغوي، " فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، وتغير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه"<sup>(5)</sup>، فالمنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالاته الخاصة وتماسكه الإيديولوجي<sup>(6)</sup>.

(1) - سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، مرجع سبق ذكره، ص 88.

(2) - المرجع نفسه، ص 96.

(3) - محمد عزّام، شعرية الخطاب السردية، مرجع سبق ذكره، ص 73.

(4) - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سبق ذكره، ص 32.

(5) - المرجع السابق، ص 32.

(6) - نفس المرجع، ص 32.

نلاحظ أن الفضاء كمنظور ليس علامات فارغة، أي مجرد بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامه داخل نسق محدد، بل إنه علامة مليئة دلاليا داخل النسق، وخارجه أيضا. ينبغي ألا ننسى مطلقا أن هذا الفضاء كُتِبَ محملا بطبيعته المرجعية وأبعاده الرمزية والثقافية والإيديولوجية دون أن يمنعنا ذلك من قراءته مجردا، بما أن القراءة تستهدف إعادة بناء المعنى، فاستعمال وضعية مكانية ذات مدى واسع، على مستوى المكان بحصر المعنى ذو أهمية قصوى لتحديد المحكي وإبراز الوضعية البصرية للمشاهد الموجود خارج الأحداث، وهذا ما يسميه جيرار جينيت ب: وجهة النظر "من على"، "مشهد صامت" (1). وتحدث "جوليا كريستيفا" على هذا النوع من الفضاء بأنه ذلك الفضاء المراقب بوجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف مجتمعا حول نقطة واحدة فهذا الفضاء إنما له علاقة وطيدة بالكاتب، أو الراوي. (2)

### ثانيا: دلالة الفضاء النصي في الرواية (الفضاء التصويري):

لقد أفضت الدراسات لعنصر الفضاء في العمل السردى للوقوف على مفاهيم عدة لعنصر المكان بحسب طريقة الدراسة والمنهج المتبع، فتعددت تقسيمات الفضاء إلى جغرافي، وفضاء نصي، وفضاء دلالي..... الخ وستتناول في هذا المبحث الفضاء النصي للعمل من خلال مقارنتنا للكومونات السيميائية.

يعرف "حميد حميداني" الفضاء النصي: "أنه فضاء مكاني أيضا، ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق وتشمل بذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغييرات الحكاية المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها" (3)، كما تناول "محمد الماكري" مصطلح "الفضاء التصويري" في كتابه "الشكل والخطاب" معتبرا أياه: "ذلك الفضاء الذي يستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده، ذلك الفضاء الذي ترتسم فيه الأسطر، والعلامات البصرية كأشكال للرؤية، أي الفضاء المتضمن، لعلامات تشكيلية، بصرية" (4)، فالصورة والنص يولدان، كل على حدة، تنظيميا خاصا للفضاء الذي يسكناه، وهذا الفضاء لا يمكن اعتباره وعاء محتوى ظاهر، فالفضاء النصي

(1) - نظرية السرد، مجموعة من المؤلفين، ترجمة، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، للمغرب، ط1، 1989، ص 92.

(2) - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 132.

(3) - حميد حميداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 54.

(4) - محمد الماكري، الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي - المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 242.

بحسب "ليوطار" هو الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي ، وتنظيم هذا الدال يتمحور حول قطبين في نظره ، هما: "الحرف والسطر" (1).

على النحو يتناول "محمد الماكري" "الفضاء التصويري" من خلال اهتمامه بنوعية الخط وسمكه وخصائصه الشكلية، وكيفية توظيفه في المتن، والحاشية، والأسطر والفراغات التي بينها، هذا الذي يشكل نظام دلائلي من العلامات والإشارات الدالة على فضاء معين، وهذا لا يعني إقصاء دلالة الفضاء ضمن النصوص السردية فالفضاء النصي يعني " بالحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرواية" (2) ، هذه الحدود تشمل الكيانات النصية، من طريقة تشكيل العناوين ودلالاتها، وتغيرات الكتابة المطبعية، والألوان، وتنظيم الفصول وعدد الصفحات وعلوها، والغلاف وطريقة نقشه وتجليده من الناحية الهندسية ، " فالفضاء الروائي يوجد من خلال اللغة، لأنه فضاء لفظي...ولمّا كانت الألفاظ قاصرة على تشييد فضاءها الخاص بسبب طابعها المحدود والناقص بالضرورة، ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده، بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع... أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ" (3).

بعد هذا التقديم حول الفضاء النصي في العمل الروائي، وقبل الشروع في الاشتغال على المادة السردية التي بين أيدينا " رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج" يتوجب عليها طرح أسئلة :

ما هي التقنيات التصويرية التي وظفها " واسيني الأعرج في رواية" أصابع لوليتا" ؟ وكيف وظّفها؟ وما هي أبعادها الفنية ؟ وهل حقيقة زادت النص الروائي جمالا ورونقا؟ وهل اشتملت هذه الرواية على الكثير من الكيانات الطبوغرافية ذات بعد دلالي سيميولوجي، من أجل الإجابة على كل هذا نستهل هذا البحث بأول عتبة وهي " دلالة الغلاف " .

(1) - المرجع نفسه، ص 106.

(2) - مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيك النص الأدبي -تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً - دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية ، ط1، 2002، ص 123.

(3) - حسن بحراري، بنية الشكل الروائي، مرجع سبق ذكره، ص 28.

## 1- دلالة الغلاف:

اهتم الكثير من الروائيين والنقاد بالشكل الطباعي للغلاف، لما يحقق من جماليات ودلالات تلفت اهتمام القارئ في الوهلة الأولى، السؤال المطروح هل تلتقي دلالة الغلاف مع دلالة النص الحكائي، وهل هناك علاقة وتوافق بينهما؟ ينهض التشكيل الخارجي للغلاف بوظيفتين، وظيفة إشهادي تتعلق بالناشر وهي عموماً مرتبطة بالناحية التجارية، ووظيفة تأويلية تتعلق بالقارئ أو المتلقي للعمل، "وهو الذي يكتشف علاقات التماثل الدلالية بين الغلاف والنص عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي، وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه" (1).

أحياناً تجد القارئ يقف مطولاً أمام انبهاره لشكل الغلاف والرسومات والألوان والتميمات الموزعة على سطحه، مما تخلق لديه طابع إيجابي تثير الشوق والرغبة في الولوج إلى أغوار الرواية، فما هي الوظائف الدلالية أو السيميائية للغلاف؟

### أ- اسم الكاتب:

يتوسط أسفل صفحة الغلاف اسم الروائي " واسيني الأعرج "، هذا الذي يميلنا إلى دلالة الوضع في الأعلى والأسفل، " فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه في الأسفل" (2)، وهذا الموضع يعني التواضع والانبساط، والملفت للانتباه أن اسم الكاتب هو نفسه الصورة الفوتوغرافية لصفحة الغلاف، ويأتي الاسم فوق صورته، هذا ما يجعل القارئ يربط الاسم بالصورة من خلال ملاحظته ونظراته، وفي الغالب لا توضع صور الكتاب على صفحة الغلاف مباشرة، وليس كعادة واسيني الأعرج أن يبرز صورته في المقدمة في الروايات التي كتبها في السابق، لكن هذه المرة يخرج للقراء خرجة نوعية للذين لم يرون صورته من قبل فيطرحون السؤال في نفسه، هل هذا هو واسيني الأعرج؟ هذا السؤال الذي يربط الاسم بالصورة والعمل الروائي.

إضافة لهذا، أضفى اللون الأبيض الناصح دلالة قوية على الصفاء والنقاء، والمساحات البيضاء على العموم تستعمل لإظهار البساطة والوضوح، هذا ما يوحي أن الكاتب يمتاز بأسلوب بسيط في تعاملاته مع النص الروائي أو حتى في حياته اليومية، ولقد ورد ذكر اللون الأبيض في القرآن الكريم في الكثير من المواضع، فقال تعالى: "يوم

(1) - حميد حميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سبق ذكره، ص 60.

(2) - نفس المرجع، ص 60.

تبيض وجوه وتسود وجوه" (1) ، دليل على السرور والبهجة ، إنّ اللون الأبيض يحتل الألوان جميعها، فهو لا يمثل العدميّة، لأنه أساس الألوان ومجمعها، فعلمياً لو أردنا قرصاً مقسماً إلى الألوان الأساسية بمساحات متساوية لظهر لدينا اللون الأبيض الذي ينتج عندما يعكس جسم ما جميع الأشعة الساقطة عليه دون أن يمتصّ أيّاً منها فهذا اللون يعتبر الأكثر إغراء لمعرفة الحقيقة والمعرفة ، هذا من جهة ومن جهة أخرى، وضعية الكتابة على القميص الذي يحمل اللون العنابيّ القريب من اللون الأرجواني، بإمكاننا أن نعطي مبرر للكتابة باللون الأبيض لانسجامه مع الخلفية والمساحة اللونية العامة لصفحة الغلاف التي يغلب عليها اللون الرمادي عدا اللون العنابي الداكن الذي كتب عليه اسم الكاتب.

## ب- عنوان الرواية:

في هذا الجزء سنتطرق لدلالة الكتابة الخطية (الغرافيستيك) على مستوى الغلاف ، وليس لوظيفة العنوان من الناحية السيميولوجية والتناصية، فعنوان الرواية " أصابع لوليتا " يتوسط أعلى الغلاف ومكتوب بخط نسخي صحفي عريض ومشكول ، دليل على صعوبة قراءته خطياً لغرابته معناه، يتخذ من الرمادي لونا له، هذا اللون المتميز بالضبابية والغموض المتشكل من اللونين الأبيض والأسود، وهما لونين متضادين ، هذا يوحي إلى التعارض والتقابلات والتناقضات التي يثيرها هذا العنوان، ودون شك له علاقة بمضمون الرواية، لون كتابة العنوان يشكل ثنائية تتقاطع مع مدلولات خفية لرؤية الكاتب، هذا ما يجعلنا نستفسر على سبب هذه التسمية، الملاحظ أن مستوى كتابة العنوان جاء فوق الصورة الفوتوغرافية للكاتب، على مستوى الرأس تماما (العقل)، وفي ذلك إيحاء على أن العنوان له بعد أيديولوجي وفكري ويحمل مجموعة من الترسبات الثقافية التي يعيشها الكاتب .

## ج - التصوير والرسم الفوتوغرافي:

يضعنا غلاف الرواية مباشرة أمام تمثيل فوتوغرافي لصورة الكاتب " واسيني الأعرج"، كغير العادة ترتّب صورته بكل ملامح وجهه على الفضاء العام للواجهة الأمامية للغلاف ، إيماءات الوجه (الابتسامة، شكل العيون) ، ووضعية يده المشدودة والمبسوطة، وجلسه على الكرسي الفخم تحيلنا على أنه مسؤول ومرتاح نسبياً هذه الملاحظات السطحية تختفي بين أبعادها تطلعات الكاتب فتنتفح عليه ملامح القوة والشموخ و الأصالة

(1)- آل عمران، الآية: 107.

والطموح، والرزانة والتركيز، والثقافة والمعرفة... أمام هذه الصورة يقف القارئ وجها لوجه أمام الكاتب معترفا بعمله وكتابته، طارحا السؤال: هل ما بداخل الرواية يعبر عن أفكار وأهداف ورسالة الكاتب؟ صورة الكاتب في دلالتها الوضعية تحاول أن تحقق هذا لأن العمل الأدبي في عمومه لا يخرج عن رؤية الراوي ومغزاه من الكتابة.

لقد احتضنت اللوحة اللون الرمادي الذي يوحي إلى الغموض، حتى لون شعر الكاتب كان مزيجا بين الأسود والأبيض الذي يشكل لنا اللون الرمادي الذي يجيل على الشيب والكبر، ويقابل هذا لون معطفه مما يحدث تناسق مع خلفية الغلاف الأمامي (رمادي فاتح)، وعلى رغم بروز اللون العنابي في التصوير الفوتوغرافي إلا أن الرمادي يبقى اللون الغالب على صفحة الغلاف، هذا اللون الذي يمثل تقاطبات دلالية ثنائية لجدلية الحياة الموت من جهة و الخير والشر من جهة أخرى، وفي مجملها تمثل معالم وجوده الاجتماعي والإيديولوجي، وانتمائه الحضاري ونضاله في الحياة، عنوان الصورة الفوتوغرافية كأنها تقول للقارئ " أنا واسيني الأعرج أمامك مازلت أكتب رغم كبري واختفاء ملامح شعر شبابي"، لكن هذا الكبر في السن يرافقه خبرة وتجربة كبيرة في العمل الروائي، لكن هذه المرة إسقاطه لصورته الشخصية في أول عتبة للرواية، دليل على علاقة الصورة بمضمون العمل وقد تكون على علاقة بحياته الخاصة، أو جزء من ماضيه المرير الذي اختار أن يمرره بالأعيب سردية حتى لا تنطبع عليه معالم سيرته الخاصة، وهذا النوع من الكتابة عن الحياة الخاصة لا يعتبر من ضمن أدب السيرة لكن المتمتع جيدا للدلالات الخفية يجد أنها جزء من حياته، كما حدث مع كاتب رواية " كراف الخطايا" الذي تناول فيها الكثير من جوانب حياته الخاصة.

في الأخير نلاحظ أن المظهر الخارجي للرواية هو " صورة فوتوغرافية" مع بعض الرسائل اللسانية التعريفية (اسم الكاتب وعنوان الرواية والناشر والتاريخ) كلها عبارة أيقونات تمثل تضاريس الغلاف في حقيقتها ترميز لأغوار الرواية وأبعادها، وبعد هذا التوصيف الخارجي للرواية تنتقل إلى المظهر الداخلي للرواية الممثل في حيز النص المدروس.

## 2- حيز النص المدروس:

قلنا في السابق أن الفضاء النصي هو الفضاء الذي يحتوي على الدال الخطي، وبحسب تعريف آخر " ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة، وفضاء مختارا ودالا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص



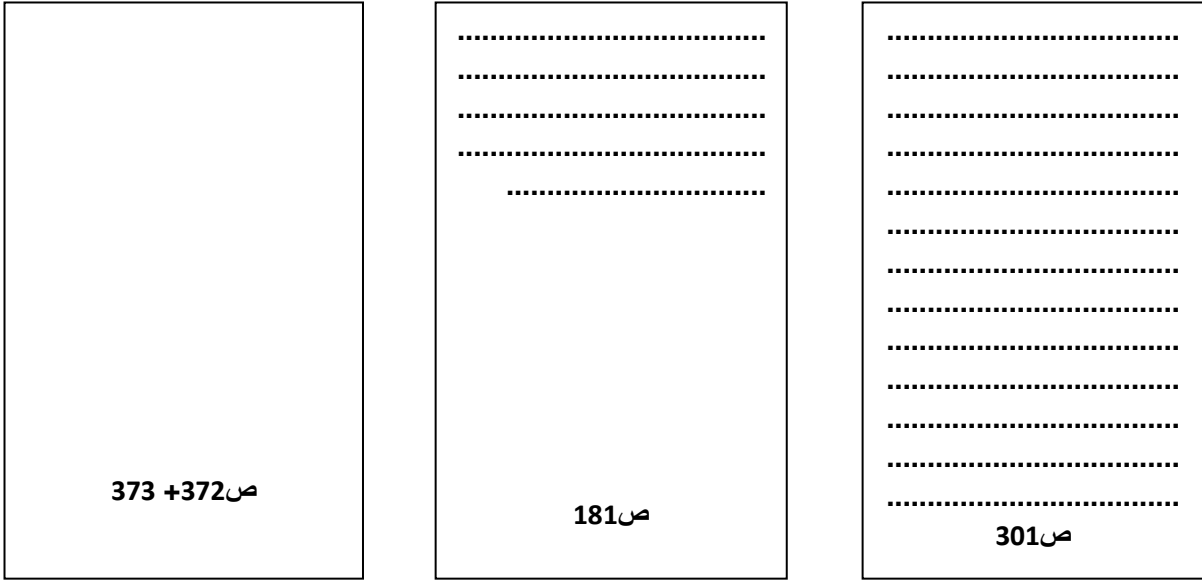
الذي يكتب" (1) ، ولقد اهتمت السيميائيات بوصف شكل المتن ونوعية الخط والفراغات وعدد الصفحات... وهذا المستوى يعتبر معطى جيشطالتيا ، وتبدو طبيعته الجيشطالتية في كونه مجموعة من الأدلة الخطية التي تنتجها حركة خاصة، " هذه الأخيرة تبرز هيكل الكتابة وتكوينها، وتحل شبكة العلاقات بين الأدلة وبهذه الكيفية، فمستوى الخط يشمل الترتيم والأسطر. " (2) ، إن الرواية التي نحن بصدد تحليلها هي طبعة أولى مجانية أصدرتها مجلة دبي الثقافية، في إصدارها التاسع والخمسون (59) سنة 2013، بلغ عدد صفحاتها (464) صفحة ، بمقاس (12×19)، تتوزع على خمسة فصول (05)، مرتبة ومتسلسة ، يتبعها في الأخير جزء يسرد فيه حياة ومسيرة الكاتب العلمية والأدبية بالإضافة إلى تقديم الناشر الذي يثني على الكاتب وإصدارات المجلة.

عندما نتأمل في عدد صفحات الرواية فإننا نجد لها كبرية جدا ، حيث تقارب 500 صفحة، هذا ما يجعل القارئ يعتقد أن الرواية مليئة بالأحداث والمغامرات، لكن هذا العدد قد تختزله نوعية الكتابة وحجم الخط والمقاس والمساحة بين السطور، فمقاس صفحة الرواية صغيرة نوعا ما مقارنة مع بعض الروايات مثل رواية: " السمان والخريف" و " الأسود يليق بك " و " في الطريق إلى المرحج" ، التي يتجاوز مقاس صفحاتها (15×22)، بالإضافة إلى نوعية الخط الذي يمتاز بكبر سمكه وحجمه ، مما أدى إلى اتساع الفسحة بين السطور حتى لا تتداخل الحروف فيصعب قراءتها بسهولة ، وهذه ميزة إيجابية بالنسبة للقارئ، والمهم لدينا هنا هو تحديد حجم الرواية الحقيقي مقارنة مع أحداثها وانفتاحه أمام الخطابات بأبعادها الاجتماعية والسياسية والثقافية.

تتوزع أحداث الرواية على خمسة فصول ، وكل فصل يحتوي على أربع فقرات، عدا الفصل الثالث فيه ثلاث فقرات هذا يعني أن الرواية مرتبة ومتسلسلة في تقسيمها، على رغم أن الكتابة الخطية للرواية تمتاز بتكتيف السواد (الشكل 1)، إلا أنها لا تخلو من مساحات بياض بين الفصول الخمسة والمقاطع التي رقمت من واحد إلى خمسة (الشكل 2)، وأحيانا تترك صفحاتين ونصف بياض، مما تخلص حيرة لدى القارئ، وكأن الرواية انتهت ! (الشكل 3) إضافة إلى بعض الفقرات القصيرة التي تترك فراغات على يسار الصفحة.

(1) - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 233.

(2) - محمد الماكري، المرجع السابق: ص 223.



الشكل 1

الشكل 2

الشكل 3

من هنا نلاحظ أن حجم صفحات الرواية كان بإمكانه أن يقلص إلى اقل من ذلك لو زاد نقص حجم الخط والفراغات والمساحات بين السطور ، مما يمكننا أن نعتبرها متوسطة الحجم لو نظرنا إلى مضمونها وفعالية أحداثها مقارنة من امتداد الصفحات وتغيرات الكتابة على المتن، وفي ما يلي سنحاول التقرب أكثر على فضاء الصفحة والنص من خلال دراسة شكل الكتابة وأنواعها.

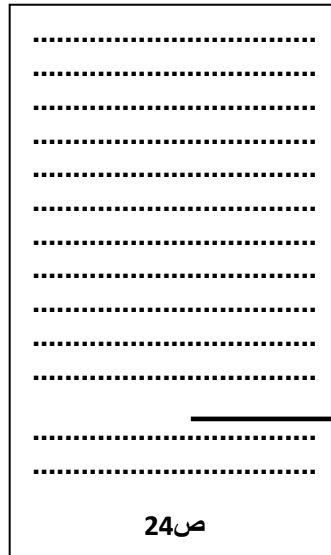
### أ- الكتابة الأفقية:

هي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وقد نعطي هذه الطريقة في الكتابة، الانطباع يتزاحم الأفكار والأحداث في ذهن البطل الرئيسي للبطل الروائي أو القصصي<sup>(1)</sup> ، هذا ما نجده في نص الرواية : « رأيت قطرات الدم وشممت الرائحة في جسدي ، لم أعدها تشبه رائحة الخمائر، بجهد مضمّن تذكرت بعض المشاهد المرتبكة، لكنها كلها كانت تتوقف عند حدود والدي وهو يمسح جسدي بالماء ثم وهو يمنحني كأس المانجو، أردت أن أسأله، كان لا يزال يغط في

(1) - حميد حميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سبق ذكره، ص 56.

نوم عميق»<sup>(1)</sup> ، ولقد استعمل الكاتب هذا النموذج من الكتابة الأفقية بطريقة مكثفة من أعلى الصفحة إلى أسفلها، وهذا بسبب تزاخم الأفكار وزخمها<sup>(2)</sup> .

نلاحظ أن الكاتب قد أورد العديد من المقاطع السردية باللغة الفرنسية، هذا يعني أنه يحدث القطيعة مع اللغة العربية، مما يميزه بهذا الأسلوب الفريد من نوعه في الكتابة، وهو يدل هذا تمكنه من اللغات ، لكن هذا التوظيف جاء لثقافته واحتكاكه بالثقافات الأخرى التي جعلته يقحم اللغة الفرنسية والإنجليزية لدواعي إيديولوجية وتاريخية سنتطرق لها في مبحث آخر ، فالنمط الكتابي الأفقي



الشكل 4

يتحول أحيانا من اليسير نحو اليمين مما يولد كتابة أفقية ثانوية هامشية (الشكل 3)، تضاعف مساحة السواد، وتميز هذه الكتابة المترجمة بخطر تهميش يفصله عن النص السردى<sup>(3)</sup> . وفي بعض الأحيان يستعمل الكاتب اللغة الأجنبية في الشرح على الهامش<sup>(4)</sup> .

(1)- الرواية ، ص 467.

(2)- الرواية، للتوسع أنظر ، ص 102-259-301-355 - 366.

(3)- الرواية، أنظر ، ص 24 - 73 - 251.

(4)- الرواية، راجع أنظر، ص 174-277-395.

ب- الكتابة العمودية:

وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية، كأن توضع الكتاب على اليمين أو في الوسط أو على اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة ولا تشغل الصفحة كلها، وتتفاوت بالطول عن بعضها البعض<sup>(1)</sup>، وهذا النمط من الكتابة يستعمل في توظيف الأشعار والعبارات في الجمل القصيرة، فنحصل بذلك على كتابة عمودية، " فالكتابة في هذه الحالة تكون عبارة عن تشكيل خطي وعمودي وأفقي وفراغ وسواد من الناحية الفنية بغية طرح أبعاد إيحاءية ودلالية<sup>(2)</sup> "، وكلما كانت وتيرة الحوار سريعة والجمل قصيرة أخذت لكتابة طابع عمودي على نحو ما يوضحه المشهد الحوارى الآتى:

«-هل تسمح سيد يونس مايرنا؟.....»

تضحك بينما ظل هو مندهشا.

قال بنحجل وتردد كبيرين:

«عفوا... كل الشكر... عفوا.»<sup>(3)</sup>

استعمل أيضا الكاتب بعض المقاطع من الشعر الحر، اتخذت نمط عمودي في الكتابة، كما يظهر في السرد

الآتى:

«أنت في كل مكان، في جسدي.

أرتعش بردا، أشكو من الحرارة.

أشعر بشفتيك على جسدي.

«مستسلمة أمام حيك، فأنت تسكنني.»<sup>(4)</sup>

(1) - حميد حميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سبق ذكره، ص 56-57.

(2) - مراد عبد الرحمن مبروك، جيولوجيا النص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 155.

(3) - الرواية، ص 32.

(4) - الرواية، ص 60.



أيضا بعض الأقواس والشولتين مثل قوله : « هيلتك »<sup>(1)</sup> ، و قوله: « *yes my angel. the fatal* »

« *women* »<sup>(2)</sup> .

لو تفحصنا الرواية لوجدنا أن النص لم يتوفر على صور فوتوغرافية سوى صورة تشكيلية واحدة<sup>(3)</sup>



الصورة التشكيلية عبارة عن لوحين لـ "جورج دولاتور" تطغى عليهما الظلمة وعدم الوضوح ، ونور الشمعة بالكاد يظهر « *الظلمة نفسها وجه المرأة نفسه* »<sup>(4)</sup> ، والمتمعن جيدا في لوحة "دولاتور" يجد أن المرأة تنتظر ولادة حياة تحملها في بطنها المنفوخ ، بالإضافة إلى " الجمجمة : و هي الموت!! و الصورتين المتقابلات تفتح الدلالة على مصراعيها ، واستعمل " واسيني الأعرج " هذا الرسم التشكيلي لتكثيف بعض الفضاءات الدلالية التي يعيشها وتتناص مع بعض الخلفيات التاريخية والدينية والثقافية التي مرت به، والسؤال المطروح، ما علاقة لوحتي "جورج دولاتور" "التائبة" و "المجدلية" على ضوء الشمعة" بـ "أصابع لوليتا"؟ و لماذا الأصابع على وجه التحديد؟، هذا ما سنحجب عليه في سيميائية العنوان، والأبعاد الدلالية للفضاء في الروائي.

بعد هذا التعقيب الطيبوغرافي لحيز النص المدرس، نتوجه الآن لدراسة سيميائية العنوان والأبعاد الفنية التي

اتخذها؟

(1)- الرواية، ص 31.

(2)- الرواية، ص 59.

(3)- الرواية ، ص 396.

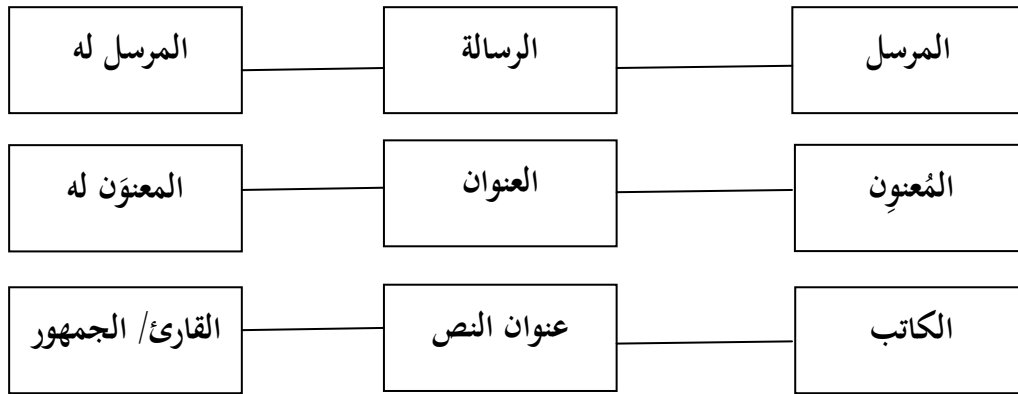
(4)- الرواية، ن ص.

### 3- سيميائية العنوان:

يعتبر العنوان بوابة كل عمل أدبي، فالعنوان هو العتبة الأولى التي ينبغي على القارئ استنطاقه وتحليله وكشف دلالاته و أبعاده الفنية والأيدولوجية والتاريخية، " ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص، من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته، الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وما غمض، على المستويين الرمزي والدلالي" (1)، ولقد أظهر البحث السيميولوجي أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي فهو بمثابة المفتاح الإجرائي في التعامل مع مميزات النص الدلالية من خلال الوظائف الأساسية (المرجعية، الافهامية، التناسية) ، لهذا فإن أول ما يستلزم الباحث السيميولوجي فعله في دراسة أي نص هو استقراء العنوان "بصريا ، ولسنيا أفقيا وعموديا" (2)، إن المؤسس الأول لعلم العنوان هو "ليو هويك"، الذي قام برصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها، وعرفه بأنه "مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه، والإشارة إلى مضمونه الجمالي، من أجل جذب الجمهور المقصود" (3).

#### أ- وظيفة العنوان:

يشير "جيرار جينيت" إلى العملية التواصلية والتداولية للعنوان، حيث يمكن الاستعانة بتحقيقها إلى مخطط "رومان جاكسون" في عملية التواصل، المتمثلة في " المرسل، والمرسل إليه ، والرسالة"، حيث يمكن وضع خطاطة تواصلية عنوانية مماثلة لسابقتها، على النحو الآتي: (4)



الشكل 5

(1) - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، م25، ع3، مارس 1997، ص 96.

(2) - المرجع نفسه، ص 97.

(3) - فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات، مرجع سبق ذكره، ص 227

(4) - عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 72.

ولقد حدد "جيرار جينيت" وظائف العنوان بحسب (ميترون و هوبك، ودوشي) ونمذجها كما يلي: (1)

**1- الوظيفة التعيينية أو التسموية:** وهي الوظيفة التي تعرف بالمتن وتشير إلى مضمونه فالمؤلف يسمي كتابا كما نسمي شخصا تماما، فلا بد أن للكاتب أن يختار إسما لكتابه ليتداوله القراء بأقل ما يمكن من احتمالات اللبس والغموض .

**2- الوظيفة الوصفية:** وهي تقوم بوصف مضمون النص، بأحد مميزاته إما ، موضوعاتية مثل: الكتاب يتكلم عن...، أو خبرية مثل: هذا الكتاب هو ...وتسمى بالوظيفة الوصفية للعنوان.

**3- الوظيفة الإغرائية:** وتعبّر من الوظائف المهمة للعنوان المعول كثيرا عليها رغم صعوبة القبض عليها، فهي تغرر فضول القارئ ، وتلفت انتباهه، وتشده إلى المتن، فالعنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب والطاقة الإغرائية للعنوان هي التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه و غرابته.

**4- الوظيفة الإيحائية:** وهي الأشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا أو لم يرد، فهي ليست دائما قصدية، ولقد فصلها "جيرار جينيت" عن الوظيفة الوصفية لارتباكها الوظيفي ، فالعنوان وظيفة دلالية كما أنه وظيفة المدلول.

### ب- التحليل السيميولوجي للعنوان:

نقف الآن أمام التحليل السيميائي للعنوان من خلال بعده التعيين والتضميني، وستتبع دلالة العنوان من الناحية اللغوية والفلسفية والثقافية، محولين قدر الإمكان إسقاط العنوان وفق دلالاته الحقيقية، فما هي دلالة هذا العنوان، وهل هو المقابل الإيحائي لهذا العمل الروائي؟

(1)- المرجع نفسه، ص 86-87-88.



### \*أصابعُ لوليتا\*

هذا العنوان مشكّل من دالتين: - أصابع+ لوليتا - وهي جملة خبرية مكونة من مضاف ومضاف إليه، وأول دال ظاهر في العنوان هو " أصابع" ، جمع "أصبع"، عضو مستطيل ينشعب من طرف الكفّ أو القدم فالأصابع رمز للهوية لأنها تترك الأثر من خلال ملامسة الأنامل، أما الدال الثاني فهو المضاف إليه واسم علم "لوليتا" ، والذي يبدو عليه ملامح غربية وليس عربية، و هو اسم "دولوريس" في رواية نابوكوف التي تحمل نفس الاسم "لوليتا". أو "نوة" في رواية "واسيني" اغتصبها والدها وهي طفلة، بينما اغتصب "لوليتا" في رواية "نابوكوف"، هامبرت الذي تزوج بالأم لأنه أحب ابنتها الطفلة، وهو أستاذ أدب في منتصف العمر مريض بشهوة المراهقين، يرتبط بعلاقة جنسية مع "دولوريس" هيز ذات الـ 12 عاماً بعد أن يصبح زوج أمها، "لوليتا" هو لقب دولوريس الخاص، تتميز هذه الرواية بأسلوب سردي مميز، حيث يروي "هامبرت" مقاطع مجزأة من ذكريات موظفاً في ذلك أسلوباً نثرياً متطوراً، ثم أشار بعد ذلك بقليل إلى أن "أكثر الأمور بؤساً في الحياة الأسرية أفضل من المحاكاة الساخرة لزنا المحارم الذي كان يتشاركه مع "دولاريس" و بعد نشرها، حققت رواية لوليتا مكانة كلاسيكية وأصبحت إحدى أفضل وأشهر الأمثلة المثيرة للجدل في أدب القرن العشرين"<sup>(1)</sup>، السؤال المطروح: هل أراد "واسيني" باختيابه الاسم لفت الأنظار إلى العلاقات العاطفية والجنسية الشاذة في المجتمعات المختلفة، رغم الفرق الشاسع بين أب يغتصب طفلته وبين رجل يغتصب طفلة زوجته وبين رجل كهل يعشق صبيرة ، هل أراد "واسيني" إثبات صحة قناعته بفساد مؤسسة الزواج لحماية الأسرة ومنح أفرادها من الإناث الأمان الذي يسعون إليه من ارتباطهم بالرجل. الأب هو الذي يُفترض به أن يمنح الأم والابنة الأمان، فما منح والد "نوة" ابنته شيئاً من الأمان الذي كانت تنتظره، تماماً كما فعل هامبرت؟؟ «هل تدري يا مارينا ان الإحساس بالأمان هو أهم شيء بالنسبة لأية امرأة في مجتمع لم يقطع علاقته بذكورته؟ الإحساس بالفراغ واللاجدوى مؤذيان إلى أقصى الحدود. ما يجعلنا عشاقاً حقيقيين هي نشوتنا بأننا أصبحنا جزءاً من ضرورات الآخر»<sup>(2)</sup>

إن الدلالة العميقة التي يتأسس عليها العنوان، مبني على خلفية ثقافية ، وعلى رؤية شخصية لـ "واسيني" تعكس حياته الخاصة وبعض تجاربه، فاحتكاكه بالغرب بالإضافة إلى المنفى جعله يؤسس لشخصيات الروايات

(1)- <http://ar.wikipedia.org/wiki/>

(2)- الرواية، ص 53.

فضاءات وسلوكيات بعيدة عن ثقافة المجتمع الجزائري ، «أول مرة ينام مع إيها، ويخونها بلا تردد ولا حزن... عندما نامت على صدره وهي مستلقية بلذة»<sup>(1)</sup>

إن اسم "لوليتا" مقرون بـ "أصابع"، ودون شك أن للأصابع رمزية قوية سواء في القديم أو الحديث فيستعمل المسلمون أصبع السبابة للتوحيد ، والتشهد ، أما رفع الإصبعين على شكل حرف V فهو رمز النصر الغربي الذي أصبح عالمياً ، كما يستعمل اليهود بعض الرموز بأصابعهم من أجل التعبير عن طقوسهم وديانتهم من خلال هذا العنوان نلاحظ أن "واسيني" عمد إلى جملة من الاقتباسات والتضمينات التي ترفع التفاعل النصي إلى مستوى التناص المعلن الذي يعيد زرع روح النص الأول الغربي في أرض جديدة وذهنية جديدة ، بالإضافة إلى تضمينه الصورة التشكيلية "دولاتور" التي تبرز لنا القرينة الدلالية للأصابع وعلاقتها بالرواية، في الأول يقول واسيني « اشتهيتك مثل مجنونة، أنت لم تر إلا أصابع يدي، وأنا كنت كل ليلة أراك... لم أتخط هذا الحد إلا يوم لمست أصابعك ولم تمنعيني... فهمت في المرة الثالثة عندما بقيت يدي على أصابعك، للحظات كانت تطول في كل مرة أكثر، ثم من أصابع اليد الواحدة أصابع اليدين»<sup>(2)</sup>، يصف لنا واسيني "أصابع لوليتا" ويعطيها أهمية كبيرة من السرد وكأنها مصدر كل إحساس لديه وهي يمثل الرغبة الجنسية، أما الصورتين الممزوجتين فهي مقابلة أخرى للرغبة في الموت، واختيار "واسيني" لهذا العنوان له علاقة وطيدة بين أصابع مريم " ماجدالينا" وأصابع "لوليتا"، أصابع "مريم" منحته الحياة، بينما أصابع "لوليتا" استعجلت وتمت الموت، في لوحتي "دولاتور" تمتد أصابع تحمل وجه يتأمل أحلاماً آمالاً كثيرة خفية غامضة وأصابع اليد الثانية تتكئ على جمجمة الموت لتكمل دائرة الحياة والموت. مريم ولوليتا والمجدلية لكل واحدة منهم عين على كتاب الحياة ويد على زر الموت. هي دائرة الحياة والموت تمتد بين الأصابع في ظلال من العتمة والنور، هناك تغييرات طفيفة في الصورتين لكنها مختلفتين « الظلمة نفسها، وجه المرأة نفسه، الحركة تقريبا نفسها!، اليد نفسها على الخد الأيمن نفسها الجمجمة نفسها على الرغم من التغييرات الطفيفة، المتعلقة بالضوء...»<sup>(3)</sup>

(1) - الرواية، ص 55.

(2) - الرواية، ص 67.

(3) - الرواية، ص 396.

#### 4- جمالية العنوان:

شكل عنوان النص الأدبي اليوم ظاهرة إبداعية ، وعنصرا مركزيا وفاعلا من عناصر النص الموازي ، خاصة وأنه بدأ يثرى وينمو ويؤسس لنفسه فلسفته الخاصة التي صعّدت به إلى مستوى مضاهاة النص أو الاستقلال النصي في أجناس الخطاب الأدبي كافة ، جرّاء تزايد اهتمام كل من المبدع والمتلقي بما يحيط بمتم النص من عتبات سيميائية يتصدر العنوان مقدمتها ، مفتاحا تأويليا ، وعملا مساعدا بل ومركزيا في فك مغاليق النص المندرج تحته.

يقول واسيني « على الرغم من أنها كانت تشتم في الاسم المختصر رائحة والدها الذي هرب شيطانها الذي سكنها.....مارينا حبيبي، هل عرفت لماذا كرهت في البداية اسم لوليتا، لم يكن يخلو من الحروف، لولي...لالو...لالوف...»<sup>(1)</sup>، فهو اهتم بهته التسمية وراح يسرده ويمدده ويتباهى به في الكثير من مقاطع الرواية، "أصابع لوليتا"، حققت معاني الشعرية بتناصها مع "رواية لوليتا" للكاتب الروسي "فلاديمير نابوكوف" وقد مثلت "لوليتا" فتنة للروائيين أيضا، وربما كتب "يوسا" رواية "امتداح الخالة" متأثرا بالشبق المحرم والشيطنة الطفولية في تلك الرواية أن شخصية "لوليتا"، ولا يمكن قراءتها دون استحضار بطلة "نابوكوف" ودلالاتها أو شخصية "يونس مارينا" الذي استلهمه الكاتب من حياته الشخصية، فتطفو أحيانا صورة "واسيني" الروائي المغامر ابن الشهيد الذي عانى من الجماعات المتشددة بالجزائر ما دفعه إلى اللجوء لفرنسا والتغرب في حياة المنفى، فالعنوان يخلق فضاء حسي لدى القراء يجعله مفتوحا على نصوص أخرى، ليفتح بذلك جروح التاريخ صعبة الالتئام لقراءة مستقبل إنسان عربي يبدو محكوما عليه بالانتحار، وليس له إلا اختيار الطريقة إما بالقتل أو بالنضال أو برمي نفسه في المنفى البعيد.

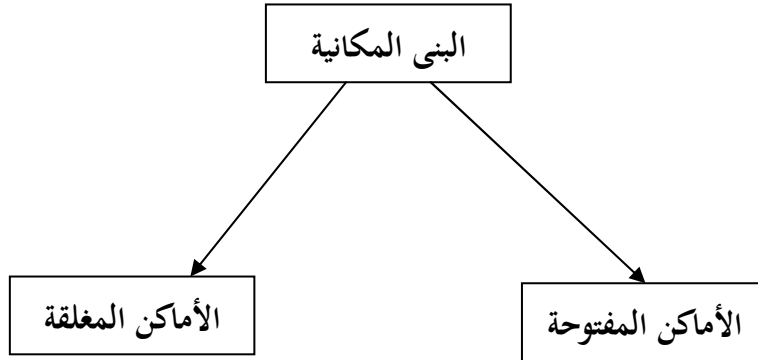
#### ثالثا: دلالة الفضاء الجغرافي:

أشرنا سابقا إلى أن الفضاء الجغرافي يعني المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتتفاعل فيه الأحداث وهو ما يعرف بالتحديد الشمولي للمسرح الروائي، ويتمثل هذا التحديد في الفضاءات المحدودة أو المغلقة والفضاءات المتسعة أو المفتوحة ، بالإضافة إلى الأبعاد الدلالية للفضاء وعلاقتها بالشخصيات والزمن،

(1) - الرواية، ص 235.

## أولاً: بنية المكان وأبعاده الدلالية:

وظف "واسيني" الأعرج عدة أمكنة محدودة، لتأطير أحداث القصة، ويكن أن نحدد أنماط المكان في الرواية في الخطاطة التالية:



سنعالج في مايلي أهم البنى المكانية التي تكون الصورة العالم والمدينة وهي الصورة التي التشكيلات التي تتمثل فيها السمات الخاصة لكل منهما.

### أ- دلالة الأماكن المفتوحة:

الأماكن المفتوحة في الرواية تساعد على "الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها" (1)، ويسميتها "حسن بحراوي" أماكن الانتقال العمومية، وسنرتب هذه الأماكن بناء على درجة انفتاحها وحضورها المكثف في الرواية.

### 1- الشوارع والطرق:

تعتبر الشوارع والطرق جزء من فضاء المدينة الواسع، فهي تفاصيلها وامتداداتها ودليلها في الوصول إلى مكان معين، ويستعين الكاتب بتوظيفها من أجل خلق حيز جغرافي لأحداث الرواية وتكثيفها، والشوارع أماكن مفتوحة تستقبل كل فئات المجتمع، وتمنحهم كامل الحرية في التنقل، وسعة الإطلاع والتبدل، وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة، مما يصعب على الكاتب الإمساك بها (2)، ولقد جعل "واسيني" الشارع فضاء لوصفه

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سبق ذكره، ص 79.

(2) ياسين النصير، الرواية والمكان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص 15.

لبعده الدرامي والرومانسي في أول فقرات الرواية، حين تحدث عن مدينة فرانكفورت، وهي مدينة تقع في وسط غرب ألمانيا على ضفاف نهر الماين في ولاية هسن. تعد العاصمة الاقتصادية لألمانيا بسبب وجود مقر العديد من الشركات والبنوك وبورصة الأوراق المالية الألمانية ومقر البنك المركزي الأوروبي بالإضافة إلى المعارض الكثيرة التي تقام فيها سنويا<sup>(1)</sup>، هذه المدينة العريقة التي خلق من خلالها "واسيني" فضاء شاعري بما يثير في البطل من مشاعر الفرح، الارتياح لشوارع وطرق تلك المدينة، « فجأة تحولت فرانكفورت، في ذلك السماء المتلبس بكل شيء، إلى حفنة مطر، وورق ملون، وكتب وأغلفة مدهشة... تتنافس على جمهور ينتظر توقيع كاتبه قبل أن يخرج محتضنا فرحه إلى شارع ممطر ومدينة غارقة في سحر الضباب والماء»<sup>(2)</sup>. وحين يصل "واسيني" إلى شارع "لابوتي" يتحدث عن انبهار العرب به، ويشير إلى زعماء عرب، مما يضفي على شارع صفة المقصدية والتردد إليه من كبار المسؤولين لما فيه من موديلات وماركات عالمية مخصصة لهم «أسس بعدها مؤسسته الخاصة في باريس، في شارع لابوتي، سأخذك يوما ما إلى هناك، خلق موديلات ظلت ماركات مسجلة باسمهم، فأغرى زبائن كثيرين عبر العالم مثل ملك المغرب، الحسن الثاني، آخر ضحاياه، الرئيس الجزائري الراحل محمد بوضياف، حتى سمي بخياط الرؤساء وكبار المسؤولين وممثلي هوليوود...»<sup>(3)</sup>، ويمثل الشارع والطريق بالنسبة للبطل مارينا، مكان مرور وسرعة وتوقف من جديد، وهو الحيز الذي يمكنه أن يمتلئ قبل أن يلج مكانه المغلق (البيت)، فهي تحدث القطيعة مع الأماكن المغلقة الأخرى، وتحدد علاقاتها بها، فالماشي في الطريق دون شك سيصل إلى مكان ما، « عبر مارينا بسرعة الشارع الصغير بسيارته صفها كما تعود أن يفعل تحت البناية التي يسكنها، ... التفت نحو السيارة المدنية... أنفها موجه نحو الطريق...»<sup>(4)</sup>

## 2- المسجد/الكنيسة:

في الغالب توظف أماكن العبادة في النص الروائي كأماكن لتهديب السلوك وتوجيهه، وترميز للفراغ الروحي والعاطفي، ويجعل واسيني المسجد والكنيسة قطبين متوازنين الدلالة لكنه يلتقي في كونها أنه أمكنة للقاءات والمواعيد، «كنيسة؟ لما لا؟ كان يمكن أن يكون كنيسة، أو يهوديا، أو مسجدا، أو حتى فراغا... حتى

(1) - <http://ar.wikipedia.org/wiki>

(2) - الرواية، ص 15.

(3) - الرواية، ص 247.

(4) - الرواية، ص 399.

المساجد تصلح للمواعيد العشقية..»، وتتكسر دلالة الحب والرومانسية في الكنيسة بين مارينا ولوليتا، ويجعل من البعد الروحي الموجود في الكنيسة فضاء لمخيلته ليحسد لنا التضاد والتقابل الدالية بين الشخصية المسلمة والشخصية المسيحية لدى مارينا، «بين واصل مارينا حركته البطيئة داخل الكنيسة غارقا في شيء شبيه بالفراغ.. تخيل الرجل الشاب ينظر إلى عينيها الهاربتين المتقدمتين... أشعر براحة كبيرة الآن، ماذا لو جريت ذلك، ...»<sup>(1)</sup>، ومن جهة يربط الكاتب، دلالة المسجد بالجماعات والخلايا التي تقوم بالجرائم الإرهابية، «كيف سمح لهذه الخلايا أن تكبر وترعرع وتعيش بتهديب العملة والمخدرات ومساعدات بناء المساجد التي كان جزء كبير منها يحول بطرق ملتوية نحو هذه الخلايا»<sup>(2)</sup>

### 3- النزول / المقهى / المرقص:

يتحتل المقهى مكانة كبيرة ومتميزة في روايات "واسيني الأعرج" التي اتخذت من القرية و المدينة إطارا لأحداثها، وشملت بعض الأمكنة مثل البار، والمرقص والنزل أو الفندق، وهذا ما نستشفه في روايته، " ما تبقى " و"نوار اللوز"، اللتين يصف فيها المقهى وصفا دقيقا ، ويظهر المقهى في رواية "أصابع لوليتا" في صور متعددة لكن المقهى في المدينة يختلف عن القرية. مما أدى إلى توظيف تسمية المرقص والنزل باعتبارها تحتوي على مقهى وتجسد صورة المقهى طبيعة الشرائح الاجتماعية التي تلجأ للمقهى هروبا من الضغوطات والارتياح و قاء الأصدقاء وسرد حكاياتهم «كان يستلذ بسماع التعاليق في مقهى نجمة، ويشرب قهوته الباردة، في زاوية كالعادة، ثم يسمع، ومن حين إلى آخر لا يستطيع كتم ضحكته»<sup>(3)</sup> وفي بعض الأحيان تصبح المقهى موطن للصراع والمشاكل، والتخطيط للجرائم ، حينها نصح أصحاب يونس مارينا بالانصراف ومغادرة المقهى للمكائد التي تحاك ضده «نصح بعض الأصدقاء بالابتعاد عن مقهى نجمة»<sup>(4)</sup> ، ويوظف " واسيني " تسمية "النزل والأوتيل" كثيرا في أحداث روايته نظرا لطبيعة تنقل البطل وهجرته بين المدن وهذا من ثقافة " واسيني " الكبيرة للمدن والأماكن الشهيرة في العالم، فيجد النزل ملجأ للاستقرار والراحة ونزع الهموم «من الأحسن أن نعود إلى النزل ، ألم تعدني بييرة بيضاء؟...لم يكن نزل مارتيم بعيدا... ثم واصل ترحلقه

(1)- الرواية، ص 200-201.

(2)- الرواية، ص 316.

(3)- الرواية، ص 98.

(4)- الرواية، ص، 109

الهادئ باتجاه فندق البريستول»<sup>(1)</sup> ، فالنزل عنده جزء من الملاهي والخمر والتسلية والجنس، وبياشر رحلته ويقف بين جوانبها في جلسات حميمة في المرقص «أدار يونس مارينا مفتاح سيارته وانزلنا باتجاه طريق مرقص الكريزي هورس، في عمق باريس، ترحلق تحت وقع مطر جميل... ثم غابتا في عمق المرقص الليلي»<sup>(2)</sup>.

بالإضافة إلى هذه الأماكن المفتوحة، ورد الكثير منها في مختلف مقاطع وأحداث الرواية مثل، ساحة الشهداء، الملعب، المستشفى، البهو الطويل، الباخرة، القبور، المطار، القطار، المسبح، الحمام<sup>(3)</sup>، إضافة إلى الدول والعواصم والولايات مثل: باريس، أندونيسيا، جاكرتا، دمشق، عنابة، وهران، طنجة، الصين، طوكيو نيويورك، اسبانيا، المغرب... إلخ<sup>(4)</sup>.

## ب- دلالة الأماكن المغلقة:

الأماكن المغلقة، هي تلك الأماكن المؤطرة في الحدود الهندسية والجغرافية، التي قد تكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدر للخوف والذعر<sup>(5)</sup>، وغالبا ما تكون أماكن للعيش والمكوث فيها لمدة طويلة أكثر من غيرها، سواء كانت بإرادته أو مجبر عليها، وهذه الفضاءات المغلقة تخلق مشاهد حوارية أكثر من الفضاءات المفتوحة.

### 1- البيت / الغرفة:

يمثل البيت والغرفة فضاء دلالي على الاستقرار والحماية، من صفاته أنه مغلق «كأنه قرأ كل شيء مسبقا، انزوى في غرفته وأغلق الباب»<sup>(6)</sup>، ويتميز بوصفه سجان الأسرار، حين يغيب عن مراقبة الشارع وغالبا ما يجعل "واسيني" من البيت والغرفة فضاء للاستئناس والعلاقات الحميمة بين البطل ولوليتا، «تفاقت لوليتا وهي تقطع بهو البيت الصغير بحثا عن دفئا ما...ستعود إلى البيت إن كان الأمر كذلك، ظلت لحظات تنتظر زوجة أبيها.... الأمكنة التي تحولت على أشجار مضاءة وأفراح صغيرة، في أجلي لحظات

(1)- الرواية، ص30-276.

(2)- الرواية، ص 290-293.

(3)- الرواية، أنظر، ص62-85-96-15-152-173-369-370.

(4)- الرواية، أنظر، ص 31-44-118-151-156-237-325.

(5)- فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر و التوزيع، البحرين، ط1. 2003، ص163.

(6)- الرواية، ص111.

فرحها، بيوتا غارقة في الأضواء والألوان...ثلوج ديسمبر تتساقط باردة، بردها يدخل نحو الغرفة، حاملا غربته وأنيبه الخفي»<sup>(1)</sup> ، وفي موضع آخر يجعل واسيني البيت فضاء للذاكرة ، وحينه للوطن، وجراحات الماضي الذي بقيت في وجدانه، «في البيت، بها رائحة جدتي وجراحات المنفى القاسي، هي من منحنتني بعض الألفة وجعلتني أخرج من خراب الخوف والعزلة القاسية»<sup>(2)</sup> ، لكن "لوليتا" تكسر خصوصية هذا البيت حين يتحول الأمر بجرمة القتل والسرقة، فهي تخلق فضاء جمعي لمصرع الجريمة « جهود لوليتا الكبيرة هي التي حوّطت البيت كله بالمصورات الخفية »<sup>(3)</sup>.

## 2- السجن /الزنزانة:

يمثل السجن مكانا مدينا يرتبط وجوده بالمدينة، وهو مكان يعلن دوما حربه وعدائه ضد الشخصية من خلال ضيقه وظلمته وبرودته وهو من الأماكن المغلقة ، والسجن دلالة على عقاب المجرمين، لكن عندما يتعلق الأمر بالثورة والدفاع عن الوطن فإن السجن يصبح دلالة على القهر والظلم للشخصية التي تبرز في العمل الروائي، "واسيني" وظف السجن لكشف معاناة "يونس مارينا" من ظلم الانقلابيين وسياسة العقيد في سد الطريق أمام كل معارض له . «كتب عن الـرايس بابانا ومعاناته في السجن، وكيف يتعامل مع الانقلابيين وأكد في مقالته أنهم كانوا يريدون قتله في صمت وعزلة...»<sup>(4)</sup> ، وفي تعبير أكثر على الظلم والتعذيب الممارس على شخصية بابانا يستعمل واسيني فضاء "الزنزانة" الأكثر انغلاقا على السجن، ليوضح معاناته الكبيرة التي تخرج عن نطاق الإنسانية، ويصور لنا كيفية مقاومته لهذا المكان القريب من القبر ، «إنه رأى الـرايس بابانا في مكان معزول لم يوضع فيه حتى القتلة...فقد حارب الظلمة والعزلة والخوف بطريقته الخاصة،...قاوم العزلة بصحبة دبابة صغيرة شاءت الصدفة أن يلتقي بها في زنزانته .»<sup>(5)</sup> .

(1)- الرواية: ص 219-229- 412-413

(2)- الرواية: ص 270.

(3)- الرواية، ص 269.

(4)- الرواية، ص 91-92.

(5)- الرواية، ص 92.



### 3- مركز الشرطة/ ثكنة عسكرية:

يتواتر توظيف هذا المكان في الروايات، ويعد مركز الشرطة مكان ضغط على الشخصية، وتمارس الشرطة عليها تعسفها وتحقيقها، وهو مكان مكل للسجن، ومكان لبداية الألم والمأساة، وهذا ما حدث مع البطل في الرواية حين كان العسكر يبحث عنه، «تطلب السلطات العسكرية كل من رأى وتعرف على العميل المسمى، يونس مارينا، أن يعلم السلطات، عنه أو يتصل بأي مركز، أمني أو أية ثكنة عسكرية، قريبين منه.»<sup>(1)</sup> وبين النص الروائي أن الرواية جملة من التحقيقات التاريخية، واستعمل مركز الشرطة كتعبير على بعض القضايا المخفية التي كان يريد الكاتب كشفها من خلال فضاء تحقيقي، «تهيأ للمرة الأخيرة لينطلق نحو مركز الشرطة»<sup>(2)</sup>، هذا دليل ولوج "يونس مارينا" مرات كثيرة إلى مركز التحقيق .

### ثانيا: الشخصية و وعي المكان:

إن العلاقة بين الفضاء والشخصية جد وطيدة، فلا يمكن عزل الفضاء عن الشخصية، لأن الشخصية هي من تحدد نمط هذا الفضاء ومميزاته، فتلك الأمكنة تعتبر مجرى ومسار تنقلات الشخصية وسيرورة أحداثها، ويشير "سعيد يقطين" إلى "أن الكثير من الشخصيات في العمل الروائي، سواء في العالم الواقعي أو العوالم التخيلية تنتسب إلى الفضاءات التي ولدوا فيها وارتبطوا بها ارتباطا خاصا، وصاروا يميزون في فضاءات أخرى باسم الفضاء الذي انتموا إليه"<sup>(3)</sup>.

لو أمعنا النظر في متن الرواية لوجدنا أن الشخصيات تركز على وظائف تحدد نوعية الأمكنة وتقابلاتها مما يجعلها ترسم فعاليات وأحداث الرواية.

### 1- الأنا والآخر/ المواطن والغربة:

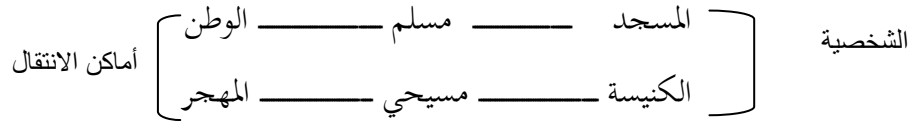
من خلال تتبعنا في السابق لبناء الأمكنة في الرواية لاحظنا توظيف "المسجد والكنيسة" كفضاء ديني تبرز فيه شخصية "يونس مارينا" فالمشهد السردي يضع الشخصية ويحملها بعد أيديولوجي ثقافي في الخطاب

(1)- الرواية، ص 105-106.

(2)- الرواية، ص 251.

(3)- سعيد يقطين، قال الراوي: البنات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص241.

الديني لدى "يونس مارينا"، يتراوح ما بين الثقافة المسيحية والثقافة الإسلامية من جهة أخرى، فجاءت الرواية مفعمة بالثنائيات الدينية، فنلمح خرق في الشخصية الثنائية المثقفة:



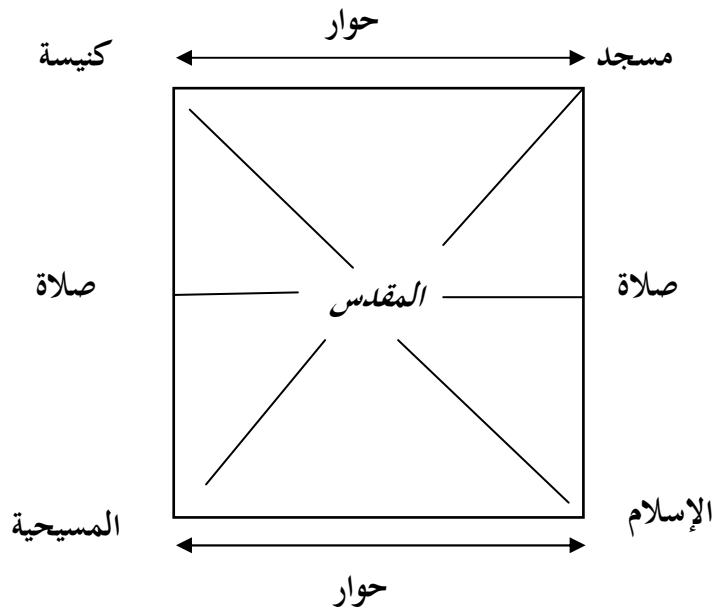
### الهيكل رقم 1

وتمتص شخصية المثقف اليساري "يونس لوليتا" تناقضات الواقع وصراعاته وتمثلها في سلوكيات وحالاتها النفسية داخل الأماكن المقدسة، «حتى المساجد تصلح للمواعيد العشقية، ولو أنهم أفقدوها بعضا من القها الجميل، أشعر أنه دائما أنه في عمقها صمت غريب لا أحد يستطيع معرفته، صوت الصلوات، والآلهة والخوف من آت لا نحس به ولا نلمسه»<sup>(1)</sup>، من هذا الخطاب نلاحظ النظرة المغايرة للبطل اتجاه المسجد، له نظرة سلبية، ليحدث بعدها المفارقة أمام تكبره واستهزائه بمكانة المسجد بقوله الإنسان «يصبح صغيرا في مثل هذه الأماكن»<sup>(2)</sup>

لكن هذا الربط بين المسجد والكنيسة في شخصية البطل لم يأت من العدم، بل تخللت الرواية أحداثا كثيرة تصف العالم الغربي والمسيحي على الخصوص، لكن، في مشاهد تشبه ما يحدث في الوطن العربي من جرائم إرهابية تحت مظلة الإسلام، هذا ما جهله يخفي بعض معالم توجهاته الدينية والسياسية في الرواية، ونحدد هذه هذه التقابلات في ثنائية المسجد والكنيسة على النحو التالي:

(1) - الرواية، ص 186.

(2) - الرواية، ن ص.



الهيكل رقم 2

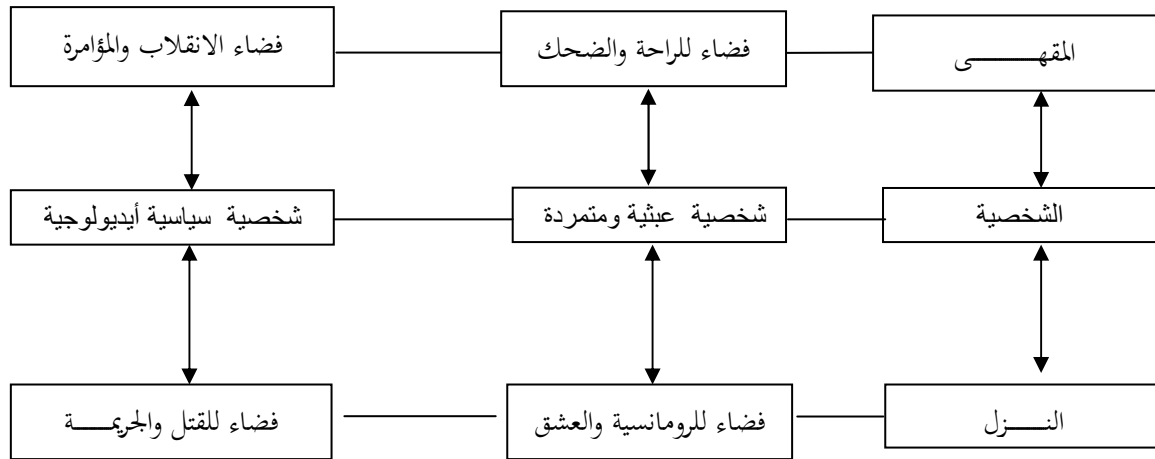
نجد الكاتب يركز على وضعية البطل وباقي الشخصيات في أمكنة متشابهة لكن الأحداث تفصل بينها ففي المقهى نجد أن البطل يجد راحته وفرحته فيها «كان يستلذ بسماع التعاليق في مقهى نجمة، ويشرب قهوته الباردة، في زاوية كالعادة، ثم يسمع، ومن حين إلى آخر لا يستطيع كتم ضحكته»<sup>(1)</sup> لكن هذا المكان يتحول الفضاء الذي يتوارى فيه البعد الأيديولوجي للشخصية ومواقفها، حيث يقف موقفا رافضا للحركة الانقلابية التي حدثت بعد الثورة على غرار بعض اليساريين الذين كانوا يجتمع في مقهى النجمة، ولقد ضمن «الكثير من المعارضين للانقلاب ورواد مقهى النجمة الذين يأتي أغلبهم من مصنع الخزف والآجر أنه اسم لامرأة... تكتب عنه خوفا من الانقلابيين»<sup>(2)</sup>.

في هذه المقهى يسرد الراوي معاناة البطل وبعض حقائقه التي أدت إلى سجنه وعيشه مغترب في المنفى، وفي المقابل هذا المنفى الذي فتح له بابا لخوض معركة حب مع لوليتا، وكان النزول أو الأوتيل مرتعا للكثير من المشاهد الغرامية والأحداث الساخنة بينهما، فالنزل والمرقص والغربة، كانت مكان للنيل من الفراغ العاطفي الذي كان يعانيه، تلك الحالات النفسية التي كان يخفي من ورائها واسيني بعده الثقافي وملامح الحياة الغربية والصراع الجنسي، وفي نفس الوقت الأمن الفرنسي يقوم بمهمة حماية البطل الذي يعيش قصة حب مع عارضة

(1) - الرواية، ص 98.

(2) - الرواية، ص 91.

الأزياء "لوليتا" رغم الخوف والحذر، لكن الخاتمة كانت قاسية، حيث كانا معا في غرفة الفندق، تفجّر "لوليتا" نفسها في الساحة أمامه، الشرطي المكلف بحراسة "مارينا" يصل بسيارته يترجل مسرعا ليدخل المقهى الذي كانت فيه لوليتا قبل الانفجار بدلا من أن يصعد إلى "مارينا"، فتتحول بهذا الأجواء الرومانسية للفندق إلى جحيم.



الشكل رقم 6

## 2- الذات وجدلية الوطن/المنفى:

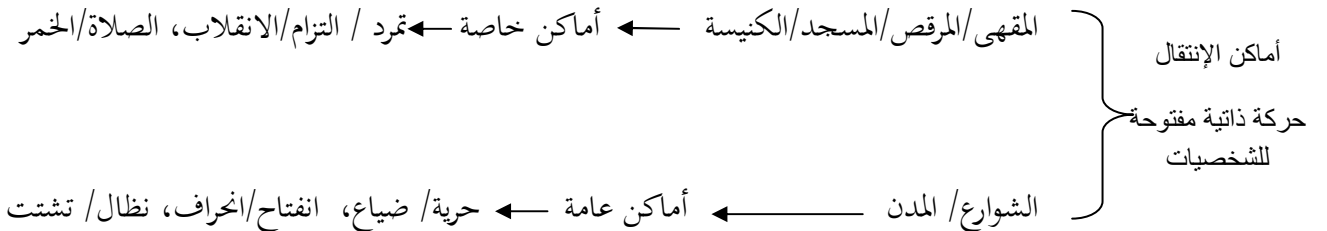
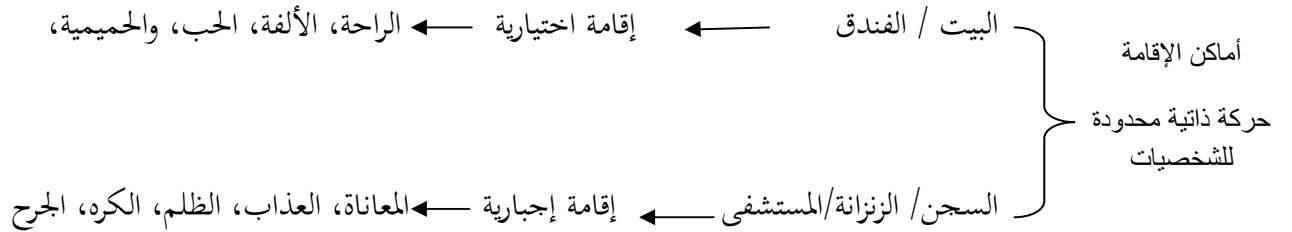
أحداث الرواية تعكس بالدرجة الأساسية علاقة الذات بالآخر في صورته الذاتية و الغيرية ، ولو لاحظنا الأمكنة الموظفة في الرواية لوجدناها تقريبا كلها عوالم غربية وليست جزائرية، وحتى الشخصيات، فقد طغت على الرواية الكثير من الشخصيات الغربية، فالرواية عموما لم تتحدث عن الثورة ذاتها، وإن كانت ككل نص روائي جزائري مسكونة بالتاريخ إلا أن الثورة لم تكن بؤرة التوتر فيها ما صنع التوتر داخل الأمكنة، و هو علاقة الذات الجزائرية التي تعيش حالة من التشظي و الانفصام مع الآخر الذاتي حينما ومع الآخر الغيري الذي ظهر أكثر معرفة بهذه الذات من نفسها فالتشظي و الانفصام التي تعانيه هذه الذات، هو الحالة الغالبة على هذه الرواية ومثال ذلك "لوليتا" التي اتهمت عائلتها بالقتل و الاغتصاب كانت في حقيقة الأمر هي القاتلة و هي المدعية وهي المتصنعة للمواقف كانت حالة انفصام صريحة وفي الشخصية الفصامية الإسناد غائب لأن الفاعل غائب وإن كان حاضرا بسبب تعدد الأنا في الذات الواحدة.

ويتخذ الكاتب من هذه العلاقة بين الذات والآخر وسيلة للربط بين الأمكنة المتعددة وتميزها عن طريق الوصف بمعالم المنفى التي تغطي على جميع مقاطع الرواية، وتعميق دلالة هذه الأمكنة، والتأكيد أن وظيفتها تتعدى الحدود الشكلية، وتتوزع هذه الأمكنة بين أماكن الإقامة وأماكن الانتقال مشكلة لنا التناقضات والصراعات التي تدخل فيها شخصية يونس مارينا:

إن الفرق بين الفضاءات لا يكمن في الجانب الثبوغرافي، وإنما يكمن في الاختلاف الاجتماعي والسياسي والإيديولوجي للشخصيات القاطنة بها، وهي ما تحددها ثنائية الانفتاح والانغلاق للأمكنة، ولن يتسنى لنا الحكم عليها إلا من خلال حركة الشخصيات داخلها:

فضاء : الغرفة/ السجن ————— الحرية/ القيود ————— صراع سياسي أيديولوجي

فضاء: المسجد/ الكنيسة ————— مسلم/مسيحي ————— صراع ديني اجتماعي



نلاحظ أن انتقال الشخصية البتلة بين عدة أماكن، من القرية إلى المدينة، ومن الوطن إلى الغرب، وبين عدة دول عربية ومشرقية، استطاعت أن تعطينا نموذج عن الشخصية المتنوعة الثقافة والروئية، تلك الشخصية التي تستطلع الأمكنة بروية تاريخية، ونسجل انحراف ذات الشخصية الرئيسية وابتعادها عن المكان الأصلي وارتدادها أماكن جديدة غير معهودة (الغربة/ المنفى)، ونلاحظ انحلالها وتمزدها، مثل ما حدث من مع لوليتا داخل الغرفة والبيت، هذه الحرية المطلقة استطاعت أن تبين مخيلا سرديا، انطلاقا من تحركها في الأمكنة المتعددة (المقهى، السوق، النزل، المرقص، الكنيسة، البهو، ألمانا، فرنسا، السجن،.....) دون أن تجد مشكلة في علاقتها بالشخصية الأخرى، هذا يعني أنها تتمتع بحرية ودينامية فعالة مما جعلها تتميز عن باقي الشخصيات، ويكشف لنا التقاطع بين الشخصية والفضاء علاقات تربط الأمكنة داخل الرواية مثل ما جاء في الرواية، «لكنك الآن في المكان الوحيد الذي يشبه أمكنة العبور، يلقي فيه الجميع، فقير والغني، المدني والعسكري، البشع والجميل، الذكي والبليد، المثقف والأمي، النظيف والمتسخ،... هنا يتساوى الجميع... كلهم يأتون لأداء الوظيفة نفسها...»<sup>(1)</sup>

### ثالثا: الزمن وتداعيات الفضاء:

يجمع الكثير من الباحثين في تحليلهم للنصوص الأدبية، أنه ليس ثمة فصل بين الزمان والمكان، لأن طبيعة هذه النصوص، مهما كان اختلاف أجناسها تعبر في مجملها عن أحداث ووقائع وأزمنة ضمن إطار مكاني، ذلك أن الصورة المكانية تنطبق على الصورة الزمانية، "ويخيل للإنسان كأن أحدهما قد ذهب بمعالم الأخرى، لكن الحقيقة أن الصورتين تتوازيان"<sup>(2)</sup>.

### 1- التاريخ/ذاكرة المكان/ الوطن:

تكرس الرواية نزوعها التاريخي من خلال استثمارها لبعض الفضاءات المحملة بأبعاد تاريخية، وأهم ما يميز الإشارات الزمنية في رواية أصابع لوليتا تعالقتها الشديد مع المكان، فالرواية في مجملها اشتغلت على موضوع الثورة التحريرية وما بعدها، دون التطرق إلى قضاياها ومضمونها، فهي تبرز لنا السياق التاريخي للمشهد السياسي بعد الاستقلال، يصور البطل فيها رافضا للحركة الانقلابية على الشرعية التاريخية، «لم يوجد يونس مارينا أي مبرر

(1) - الرواية، ص75.

(2) - عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2000، ص145.

مقنع ليغفر للعقيد جريمته وانقلابه العسكري ضد الرئيس بابانا، كان عليه أن ينتظر سنوات عديدة...ظن يونس أن الدبابات التي نزلت في الملعب لم تكن إلا مشهداً طارئاً الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة، التي لم يمر على انتهائها إلا ثلاث سنوات...عندما أخبره صديقه بجديفة الانقلاب ضد الرئيس بابانا»<sup>(1)</sup>، يرجع بنا السارد نحو أساليب التعذيب التي كان يمارسها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري لكن في صورة جديدة ممارسة على البطل في سجنه ما بعد الاستعمار، ويصوّر قساوة السجن والزنازة وضراوة الحرب النفسية التي يشنوها عليه، فتؤدي إلى تدهور حالته النفسية مما يستلزم مكوثه المستشفى، «أصيب الرئيس بابانا بكآبة طويلة دفعت به إلى التفكير بفي أسهل وأقصى الحلول: الانتحار، مرض، لم يتجرأ على أن يقول للطبيب عن سبب آلامه وكآبته»<sup>(2)</sup>، فالرواية عموماً تقدم نفسها تاريخاً مضاداً للتاريخ الرسمي وبتسليطها الضوء على معاناة الرئيس بابانا في سجنه.

يمعن السارد في تصوير مشاهد خيالية للتاريخ قريبة من التاريخ المطابق للواقع، فالرواية ليست ملزمة في اشتغالها بالتاريخ أن تروي تاريخاً مطابقاً وحقيقياً، فهي دائماً تحاول استغلال هامش الحرية من أجل تشكيل فضاءات وأمكنة تخيلية جديدة تشكل نوعاً من التجاوز للتاريخ، فيربط هذا التاريخ بأمكنة من الواقع وأحداث مشاهدة من الماضي، «الدبابات التي نزلت في صباح 19 جوان 1965... كانت الدبابات وهي تحتل ساحة الشهداء، والإذاعة والتلفزيون، والملعب الكبير، الذي كان الذي كان يتفرج فيه الرئيس بابانا كرة قدم ضد البرازيل»<sup>(3)</sup>، وتاريخ 19 جوان 1965، هو تاريخ التصحيح الثوري، أو ما يسميه البعض بالانقلاب المبرمج في الجزائر، ولقد تزامن هذا التاريخ مع اللقاء الذي نشطه المنتخب الوطني أمام نادي سانتوس البرازيلي في ملعب الشهيد زبانة بوهران، وهو اللقاء الذي تابعه بن بلة وكلفه غالباً، والمشهد في الرواية يصور لنا أمكنة الانقلاب (الملعب، ساحة الشهداء، وهران،....الخ).

(1) - الرواية، ص 84-85.

(2) - الرواية، ص 97.

(3) - الرواية، ص 85.

## 2- المكان والزمن / تنوع الأزمنة:

إن سفر البطل في النص الإبداعي عبر الأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل)، هو سفر عبر الأوضاع السياسية والاجتماعية، «و اختبار التجارب والمواقع الترابية، وأشكال الحياة المختلفة»<sup>(1)</sup>، ويرتبط عرض الأحداث بتعدد الأمكنة وتتابع أزمنتها الخاصة.

تسير رواية أصابع لوليتا وفق زمن استرجاعي لبعض الأحداث من الماضي ويصيغها في أحداث جديدة تناسب مع الزمن الطبيعي، ويستعيد السارد تاريخ واقعة الانقلاب في الوطن على الرئيس بابانا (19 جوان 1965)، ويربطها بالملعب ودلالته بالمقابلة التاريخية مع البرازيل، ولقد وافق هذا الزمن فصل الصيف الذي له خصوصية في القرية، «حتى الصيف نزعته من قائمة شهور الموت لأن البحر الذي يحوطه القرية والجبل يمنع الناس فرصة جميلة للحياة»<sup>(2)</sup>، وفي هذا الزمن كان يرتاد الانقلابيين لمقهى النجمة ويلتقون بالسيد بابانا الرايس ويسردون تفاصيل الماضي «إنها عشيقته السيد الرايس بابانا أيام الثورة وممرضته»<sup>(3)</sup>

أفضى ارتباط الزمن بالمكان، في الرواية إلى تنوع الأمكنة الروائية، بين أماكن تاريخية ترتبط بماضي الأحداث مثل: الحدوث المغربية، ساحة الشهداء، باريس، الملعب الكبير، وأماكن واقعية حديثة ترتبط بحاضر الأحداث توحى مفرداتها بمرجعيتها الواقعية الفعلية، مثل: شارع فرانكفورت، شارع الشانزليزية، متحف داس ستيدل، نهر السين السياحي..... وحين يضيق الراوي بالمكانين السابقين (الماضي والحاضر) يعمد إلى أسطرة الواقع وتكثيفه فيستند إلى أحداث غير زمنية تبدو أماكنها باهتة تفتقد إلى أي تحديد مادي، على هذا النحو: «امرأة مصنوعة من خرافاته الداخلية وأنوار مدينة لوليتا، في فجر ربيعي يصعب القبض عليه... ثم أن اسمها يصلح للغناء عند استجداء السماء الجافة...»<sup>(4)</sup>.

من خلال ملابسات الرواية الزمنية نلاحظ تنوع الأحداث المثيرة وما تحمله من امتداد طويل يتحرك في فضاء متنوع بين الجزائر وألمانيا بالتزامن مع شخصية "لوليتا" في حشد الطاقات التعبيرية الفائقة كافة، وخصوصا الحواس لبناء رواية لها صلة بالأخر الأوربي في رحلة معاكسة للاستشراق وموازية لحركة الحضارة الأوربية في روايات الاستغراب والمنفى العربي.

(1) - جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص46.

(2) - الرواية، ص 87.

(3) - الرواية، ص 91.

(4) - الرواية، ص301.



# الفصل الثاني

السمائيه المنفى في الشخصية الروائية

أولاً: المفهوم والبناء الدلالي للشخصية الروائية :

أ- الشخصية لغة واصطلاحاً:

يعدّ مفهوم الشخصية من أكثر المفاهيم حضوراً في الساحة النقدية الحديثة، ولاسيما في الدراسات السيميائية للخطاب الروائي الحديث، إلاّ أنه وإلى يومنا هذا لم يُحدد مفهوم واضح للشخصية، ذلك أنّ مشكل الالتباس والخلط بين الشخص والشخصية لا يزال قائماً بل ومنذ القديم، وهذا الخلط إنّما سببه تقارب المصطلحين وتداخلهما، لذا رأينا أنه قبل أن نلج إلى الحديث عن الشخصية ومفهومها، لا بد علينا أن نفصّل في طبيعة المصطلحين أولاً.

لغة:

الشخص **personne**: لقد جاء في معجم العربية بأن مادة: (س،خ،ص) تدلّ على قيمة، عاقلة، ناطقة ومن ذلك ما ورد في لسان العرب لابن منظور: "كل جسم له ارتفاع وظهور والمرادية الذات فاستعار لها لفظ الشخص"<sup>(1)</sup>.

الشخصية **personnage**: لقد تضمن قاموس المنجد في اللغة العربية المعاصرة مفهوم الشخصية على اعتبار أنّها جمع "شخصيات" وهي: "مجموعة الصفات التي تميز الشخص عن غيره: "احترام شخصية فلان" " وجود شخصي: هويته الشخصية، أي أنّ الوجود الفعلي للشخص هو ما يشكل هويته، وكذلك "شخص متفوق و متميز عن غيره أو صاحب مركز أو سلطة، مركز فسلطة، شخصية رسمية ولا شخص ليس فيه ما يميزه من صفات خاصة"<sup>(2)</sup>.

اصطلاحاً:

الشخص **personne**: نفي به التمثل الحقيقي للفرد أو للإنسان كمخلوق يمتلك صفات عضوية ونفسية تميّزه عن غيره من المخلوقات، بمعنى آخر "هي كلمة تطلق على المنتسب لعالم الناس، أي إنسان حقيقي من لحم ودم

(1)- ابن منظور: لسان العرب، م8، دار صادر، بيروت، 1994، ص36.

(2)- المنجد في اللغة العربية المعاصرة: ط1، دار المشرق بيروت، لبنان، 2003، ص556.

يكون ذا هوية فعلية ويعيش في عالم محدد (الواقع) زمانا ومكانا، فهو إذا من واقع العالم الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني، جمعه شخص " (1).

الشخصية **personnage**: هي أقرب ما تكون إلى التمثل المعنوي للشخص، بمعنى تجسيد معنوي مجرد للشخص الواقعي الحقيقي، بطريقة أخرى، هي كائن ورقي يرمز إلى كائن حي بالمعنى الفعلي لكنه بلا أحشاء، إذا فالشخصية بمعناها الاصطلاحي كائن يدخل ضمن عالم الأدب والجمال، كما أنها كذلك "كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية (مثل actor) ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية طبقا لدرجة بروزها النصّي" (2).

تتخذ الشخصية في العالم الروائي، أي داخل النصّ الروائي اسما أو صفة على صعيد الدال، أما الشخصية كمدلول "فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها، وسلوكاتها" (3).

وعموما، والفرق بين الشخص والشخصية إنما ينحصر في كون الشخص وجود واقعي عضوي، أما الشخصية فهي وجود معنوي يخضّ عالم الأدب والجمال والفن.

### ب- مقروئية (دلالة) الأسماء في الرواية:

ينسب الكاتب أسماء لشخصياته الروائية تختلف باختلاف الأدوار و الوظائف التي تتمثلها كل شخصية ، فالأسماء كفيلة بأن تعطينا لمحة عن طبيعة الشخصيات ، حتى أنّها " تحددها وتجعلها معروفة وتختزل صفاتها ، لأن هناك رابطاً منطقياً بين الشخصية و اسم العلم الذي يدّل عليها " (4).

ومن المعروف أنّ الأشياء توجد بأسمائها " ذلك أنّ الاسم عامل من العوامل المحددة لهوية الأشخاص ، كما أنّ الأسماء تنتمي لمنظومات ثقافية مختلفة ، فللعرب أسماءهم و للفرنسيين أسماءهم ، و للصينيين أسماءهم

(1)-الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، (د،ط)، دار البحوث للنشر، (د،ت)، ص97.

(2)- المرجع نفسه، ص98.

(3)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة برواية زقاق المدق)، (د،ط)، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1995، ص126.

(4)-سمر روجي الفيصل = الرواية العربية ، البناء و الرؤيا ، مقاربات نقدية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ( د ط ) ، 2003 ، ص 132 .

.....الخ " (1) فالاسم علامة ثقافية تُحيل إلى هوية ثقافية لجماعة ما .

إنّ من مظاهر الخلل الثقافي الذي تعاني منه المجتمعات تغييب الأسماء التي تنتمي إلى إرثها ، وفي المقابل اجتياح أسماء غريبة عن تلك الثقافة في شكلها ودلالاتها . (2)

وقد يلجأ البعض إلى تغيير الأسماء تنكراً للأصل أو ما شابه ، " غير أنّ هذا التنكر للأصل قد يكون طريقة للتفاوض مع الثقافة الجديدة ، كأنّ الآخر يحكم على غيره من أسمائهم التي تختزل كل الكثافة الثقافية لهويتهم " (3) وعموماً ، يمكن القول أنّ معظم أسماء شخصيات رواية " أصابع لوريتا " هي أسماء غريبة محضة ، تعكس بشكل أو بآخر تأثر الروائي بالفكر الغربي من جهة ، ودعوته للتصالح و الحوار مع الآخر من جهة أخرى .

فيما يعلن الروائي في مواطن من الرواية عودته إلى صميم التراث العربي الأصيل ، عندما اختار لشخصياته أسماء جزائرية و عربية مقتبسة من الثقافة المحلية الشعبية .

### 1- يونس مارينا:

من جهة، تعدّ أقوى شخصيات الرواية من حيث الحضور، حيث بلغ عدد تواترها داخل المتن الروائي أكثر من 450 مرة تقريباً، أمّا من جهة أخرى، فهي غني الشخصيات من حيث كثافة المعلومات المقدمة حولها ولقد قصد الكاتب إعطاء الشخصية المحورية هذه التسمية (يونس مارينا) لما تحمله هذه الأخيرة من دلالات محددة، وما تحيل عليه من مقاصد، فنحن نعلم أنّ لكل اسم سمات في التراث الشعبي العربي، بحيث تطرق الجاحظ لهذه النقطة تحديداً وفصّل فيها أيّما تفصيل.

إنّ اسم "يونس مارينا" مركّب من مقطعين أو مفردتين = (يونس) + (مارينا)، وهذا التركيب لم يكن اعتباطياً إنّما يُراد من وراء استخدامه التلميح لمعاني أو دلالات معينة، "فيونس" اسم نبي الله أمّا "مارينا" فنسبة إلى مدينة مارينا التي كان يقطن فيها، ترعرع فيها وأمضى فيها طفولته وأيامه الأولى، فحسب ما جاء في الملفوظ السردي الآتي: " مارينا، مدينته ومدينة الرايس بابانا المشتركة، وفرت له مادة خصبة عن طفولة الرايس

(1)-مبنى بشلم= المحكي الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع ، تقديم = سعيد بوطاجين ، دار الأملية للنشر و التوزيع ، ( ط 1 ) ، 2014 ، ص 178 .

(2)-المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(3)-المصدر نفسه،ص،179.

وحياته وصدقاته ونضاله وسجنه"<sup>(1)</sup>، ومن خلال هذا القول نستنتج أنّ (مارينا) و (الرايس بابانا) وُلدا في المكان نفسه، وأنجبتهما التربية نفسها، وفي هذا تلميح من الكاتب على لسان السارد إلى أنّ انطلاقة كلّ منهما كانت من المدينة نفسها، بيد أنّ الكاتب يذهب بعيدا عندما يصرح - على لسان السارد - بأنّه وتبعاً لوحدة المكان الذي كانت منه الانطلاقة، توحدت الأهداف والمسامي، والتجارب لدرجة أنّ يونس مارينا *قفي مقالته الأخيرة روى طفولة الرئيس وكان كلما عجز عوّضها بطفولته هو*"<sup>(2)</sup>، فالرايس بابانا كان صديق والد يونس مارينا، فقد شارك في الثورة وقدم عدّة تضحيات قبل الاستقلال وبعده، وعانى من ويلات منفى السجون، في المقابل يونس مارينا عايش حادثة الانقلاب في التاريخ، وتألّم لمختلف صور النفاق والاستبداد والقمع التي تمارسها السياسة ضد المدنيين والأبرياء، فكانت ردة فعله كتابات تناهض هذا الفعل الإجرامي، وانتهى به الأمر في أحضان المنفى الباريسي القاسي.

في الرواية حديث عن الأولياء الصالحين لقول السارد: "رأى حلما غريبا شخص يلبس الأبيض، سمح ووقور، وملامحه آسيوية قريبة من وجه جدّه يناديه *يوووونوس*"، ويضيف الرجل على لسان السارد: "ما تخافش لسنتّ مُخبراً، أنا دلّال خير لا أكثر"<sup>(3)</sup>، فاسم "يونس مارينا" هو الاسم الذي اختاره دلّال الخير" للشخصية البطلة، وما يؤكد هذا الاعتبار الملفوظ السردى الآتي: *قفي الصباح كان قد وجد اسمه الذي نزل عليه كالوحي الصاعق يونس مارينا jonas Marina أعجبه إيقاع الاسم بالعربية والفرنسية أيضا*"<sup>(4)</sup>.

هذا ويحمل "يونس مارينا" عدة أسماء في الرواية تختلف باختلاف الظروف والأمكنة التي تتحرك عليها هذه الشخصية، فمن "حميد" إلى "لوبالافري" إلى "زازو"، ثم اسم الكتابة "يونس مارينا". عمد الكاتب إعطاء الشخصيات هذه الأسماء لتحسيد ما يعانیه البطل المحوري في حياته من اللااستقرار وغياب الأمن.

يساهم "يونس مارينا" في تفعيل البرامج السردية من خلال مجمل الدلالات التي يُلمح لها بموجب الوظيفة التي يحتلها داخل المتن، فعلى مستوى الأفعال، يتبنى يونس مارينا فعل (التمرد) لإحداث التغيير في السلطة

(1) -الرواية، ص 89.

(2) -الرواية، ص 96.

(3) -الرواية، ص 90.

(4) -الرواية، ص 91.

والمجتمع من جهة، ولتحقيق حياة الحرّية والعدالة على أرض الوطن من جهة أخرى، وبالتالي فيونس مارينا يرفض الاستسلام والصمت رغم المخاطر التي تواجهه، بل أنّ ذلك لم يزدّه إلا توغلا في حجم اللعبة.

إنّ رفض "يونس مارينا" السكوت عن الحق هو بحدّ ذاته دعوة للتغيير والثورة على سلطة النظام وكشف انزلاقاتها وهفواتها، ويسهم الاسم في تحويل الشخصية من النكرة إلى المعرفة على اعتبار أنّه يذيلها، أي يمنحها سمات خاصة تميزها عن بقية الذوات، من تمّ نهض الاسم بوظيفتين اثنتين هما:<sup>(1)</sup>

- الوظيفة التمييزية: فلكل شخصية اسم يميزها، ولكل اسم شخصية تميزه.
- الوظيفة الاقتصادية: لا يحتاج السارد في كل مرة إلى ذكر المعلومات حول الشخصية التي يمثلها الاسم.

يكتسب الاسم أهمية انطلاقا من مجمل الدلالات التي يفتح عليها، فالاسم بحد ذاته لا أهمية له، إنما أهميته فيما يحمله من دلالات تفسره، وتؤوله، فمن شأن الاسم أن يعمق وعي المتلقي بالمعاني الإستراتيجية التي يولدها الخطاب الروائي ككل<sup>(2)</sup>.

في الأخير يمكننا القول: إننا لا نجد إحباطا وبأسا كليا، كما لا نجد انتصارا كليا، وهذا الاضطراب يفسر شخصية "يونس مارينا" المضطربة والمتقلبة أيضا، لأنه لا يبحث عن الممكن انطلاقا من الكائن وإنما انطلاقا مما هو غير كائن.

وتعدّ شخصية (يونس مارينا) سواء كانت منتصرة أو منهزمة، جوهر الحدث الروائي، ذلك أنّ الكاتب استطاع من خلال هذه الشخصية طرح عدّة أبعاد ومضامين، وتعد هي العنصر الأهم في الرواية، وبهذا تكون المحور الذي تدور حوله، وكل ما يحدث في الرواية من أحداث لا بد وأن يمسه من قريب أو من بعيد<sup>(3)</sup>.

"فيونس مارينا" شخصية مثقفة ومشبعة بالفكر الإيديولوجي، واعية بالحيث الذي تعيش فيه، تتأثر وتتأثر به، وكثير من الروائيين والكتّاب الذين هُددوا وتعرضوا للاغتيال بسبب أسمائهم، على أنّ يونس مارينا لم يشكل اسمه أي خطر عليه، إنّما كتاباته هي التي كادت تودي بحياته لولا بركة بعض الصدف.

(1)- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، تونس، ط1، 1998، ص137.

(2)- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2000، ص51.

(3)- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر للطباعة، بيروت، ط1، 1996، ص18.

2- لوليتا:

اسم علم مؤنث إسباني، أصله "دولوريس"، فحذفوه فقالوا: "لوليتا" و"لولا" معناه الأحزان، الأسى الأسف.

"لوليتا" اسم مشتق من الثقافة الغربية استوحاه الكاتب من كتاب "فلاديمير نابوكوف" كما جاء على لسان السارد: "فقد كان منهمكا في كتاب لوليتا لنابوكوف، كأنه يقرأ للمرة الأولى، ولا يدري أصلا لماذا اختارهمينما هناك كومة من النصوص الجديدة التي اختارها وتنتظر القراءة، وهو يقرأ لوليتا من جديد، لم يتخلص في الرغبة من البحث عن ملامح لوليتا التي سرقتها الأسفار التي لم تتوقف منذ أن عرفها"<sup>(1)</sup>.

فإذا "لوليتا" كانت صغيرة عندما صادفها يونس مارينا لأول مرة وهي مسجونة بين الكلمات والورق، لم تكن قد تحطت بعد عتبات الطفولة، عمرها لم يتجاوز الثلاث عشرة سنة، لكنها كانت تبدو أكبر من سنّها.

للاسم "لوليتا" دلالات ومعاني عديدة في التراث الشعبي الجزائري "الآن فقط لماذا كان الاسم لوليتا هو نوة، رذاذ، أنزار، حتى المعركة التي نشبت يوم ولادتها بين أمها ووالدها كانت معركة الجنون والصمم، كان هو يريد لها اسما عربي أصيل، نوة دلالة على الغيث والخير لأنها ولدت في صباح ممطر" وبالتالي فـ "نوة" اسم يحيل على الخير والعطاء - كما جاء في تراثنا الشعبي - وحسب ما جاء في الملفوظ السردى الآتي: "نوة يا نوبوة أنعمي علينا بسقيوة"<sup>(2)</sup>.

يرد الاسم "لوليتا" في الكثير من المواضع في الرواية متقطعا "لو...لي...تا...لو...لي...تا"<sup>(3)</sup>. حيث كان بإمكان السارد أن يذكر الاسم من دون تقطيع في أصوات الحروف لكنه عمد إلى تقطيع الأصوات ليترك فارقا زمنيا بين المقطع الصوتي والآخر، كما نلاحظ الإطالة والمد في أصوات الحروف، ويريد الكاتب من استعانتة بهذه التقنيات أن يترك الأصوات هي التي تعبّر عن الرغبة وشوق اللقاء.

(1)- الرواية، ص 362.

(2)- الرواية، ص 301.

(3)- الرواية، ص 302.



ونلاحظ جليا مدى توافق وانسجام اسم "لوليتا" مع وضعية وحالة الشخصية، فـ "لوليتا" تعاني من الوحدة والحرمان في المنفى، تنتقل من بلد لآخر، تبحث عن نفسها من خلال ذات يونس مارينا، علّها تجد مكانا يحتويها، على حدّ قول السارد:<sup>(1)</sup>

Puis – je faire de toi mon Territoire et t'appartenir pour de bon?

تعرض "لوليتا" للملاحقة من أخيها الذي كان يتهمها بإغواء أبيه، وتواجه تبعا لذلك أبشع صور الإهانة والاستغلال، ينتهي بها الأمر بين أحضان المنفى القاسي.

### 3- موسى آيت محند لحمّر:

يعدّ هذا الاسم مُركبا، بحيث يتكون من أربعة مفردات، لكلّ مفردة دلالة معينة، بيد أنّ ما يمكن الإشارة إليه هو أنّ وراء كل اسم من هذه الأسماء المكونة لهذه الشخصية خلفية ومرجعية وتوجه تحيل عليه، وتُشكّل هذه الأسماء مجتمعة مع بعضها البعض حظورة صاحبها، فقد تفتح أبواب الجحيم في وجهه، هذا ما أشار إليه "يونس مارينا" عندما صرّح للحمر على لسان السارد: " اسمك وحده يحمل فرضية اضطهادك، موسى...آيتمحند...لحمّر... من اليهودي إلى المسلم البربري، إلى الشيعوي، تهمة واحدة تكفي لإعدامك في أرض العقيد"<sup>(2)</sup>. وإذا ما قارنا بين اسم وسميات الشخصية، نلاحظ مفارقة كبيرة، إذ أنّ اسم الشخصية لا يتوافق مع أفعال وأقوال موسى لحمّر الإيجابية.

فهي شخصية متعاطفة مع يونس مارينا، تساعد على نشر أعماله وتميرها إلى أوساط الشعب بكل سرية، بالإضافة لذلك تبدوا شخصية موسى لحمّر شخصية واعية ووطنية ونضالية بكل معاني هذه الكلمات.

### 4- عمّي مريزق:

عمّي: لفظ يطلق في العربية على أخ الأب، ويطلق في المجتمع الجزائري على الرجل الأكبر سنّا.

مريزق: صيغة مصغرة، مشتق من لفظة "رزق" بمعنى "عطاء"، "نعمة"، "الخير"، وإنما يرزق الله عباده الصالحين ومن خلال دراستنا لشخصيات المتن الروائي، نستنتج أنّ "الحاج مريزق" شخصية اجتماعية متعاطفة مع القضايا

(1)- الرواية، ص58.

(2)- الرواية، ص109.

الوطنية، شخصية مشاركة في الثورة التحريرية قدّمت عدّة تضحيات للوطن، على حدّ قول السارد: "في أحد الصباحات العاصفة خرج ولم يعد، يقول الدين رأوه أنه مرّ على قسمة الحزب، ثم سلّم بطاقة انخراطه (...). ثم على مقر منظمة المجاهدين أرجع لهم الأوسمة والشهادات التي منحت له على مدار السنوات الثلاثة اعترافاً بجهوده ونضاله، ثم على الثكنة العسكرية (...). ترك فيها رتبة مقدم التي اكتسبها في جيش التحرير بجدارة"<sup>(1)</sup>.

وبالتالي، هناك توافق كبير بين الاسم والشخصية التي تحملها، "فالحاج مريزق" يتألم لأوضاع الأبرياء ويتأسف لمجمل عمليات الإهانة والذل التي يتعرض لها أرامل الشهداء.

#### 5- عمّي أحمد:

عمّي: كما سبق وأشرنا، لفظ يطلق في العربية على أخ الأب، ويطلق في المجتمع الجزائري على الرجل الأكبر سنّاً دلالة على الاحترام والتقدير.

أحمد: اسم علم مذكر عربي، جاء بصيغة التفضيل ومعناه من تحلى بأفضل الصفات ولهذا يمدحه الناس، وهو من أسماء الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي بعض المناطق الريفية والبدوية يسكنون الحاء، "وعمّي أحمد" في الرواية شخصية فريدة من نوعها، على حد قول يونس مارينا على لسان السارد: "... يملك قوّة غريبة تصعد بك عالياً، ثم تنزل بك إلى الحضيض وقبل أن تفتح عينيك على اليأس، يكون قد سحبك مرة أخرى نحو سماء مرصعة بالنجوم"<sup>(2)</sup>.

يدعم "عمي أحمد" يونس مارينا في مسيرته الروائية، فيظل ينصحه على الدوام بالابتعاد عن الإنشاء والبديع لأن الجمال في البساطة.

#### 6- وليدي:

لفظة "وليدي"، أروع ما قيل من أسماء، بما تحمل من معاني الحنان والعطف والأمان استغنت به الأم عن الاسم الحقيقي رغم ما يعنيه من اسم خاص، ومميز لشخصية "حميمد" ومتجذر في نفس الأم، لأنّ هذا اللفظ

(1)- الرواية، ص 116.

(2)- الرواية، ص 89.

يحدد في قلبها قربه منها، ووجوده معها فهي لا تحتاج إلى أن تنادي باسمه لأنه ليس ببعيد عنها، فهو ماثل أمام ناظرها بل يتحرك بداخلها.

#### 7- بما جوهرة:

بما: لفظة تستعمل للنداء، بحيث يستعملها الابن في العامية لمناداة أمه، وقد يستخدمونها من هم دون ذلك (ليسوا أبناء حقيقيين)، في هذه الحالة تستعمل هذه اللفظة على سبيل الاحترام، وهناك من يستخدم لفظة "ماما" التي تحيل على معنى التملك، تملك الابن لأمه.

جوهرة: واحدة، الجوهرج: جواهر ثمينة، وجوهر الشيء: لبّه، وقد عمد الكاتب إلى توظيف هذا الاسم كونه اسم غنيّ بالدلالات ويُجبل على مشاعر إنسانية خالصة وثرينة، ونلاحظ من خلال الرواية مدى توافق هذا الاسم مع سمات وأقوال الشخصية، فهي جوهرة بجناتها، برقة شعورها بإحساسها المرهف ويقظة حواسها.

#### 8- لالة الزهراء:

لالة: لفظة تستخدم عموماً للدلالة على رفعة المكانة، وسمو المقام، وعلو المستوى.

الزهراء: لقب السيدة فاطمة بنت الرسول صلى الله عليه وسلم، والزهراء صفة مشبهة تدلّ على الثبوت، وزهراء الوجه: مشرقة الوجه، نيرة وصافية البشرة، والشخص الذي يقصده الكاتب بهذا الاسم هو والدة الرايس بابانا التي كانت تداوم على زيارته في السجن، ويؤفق الكاتب في تحقيق الانسجام والتوافق بين الشخصية والاسم الذي يحملها، فدلالة الزهراء كلها ثبات وإصرار وعزيمة، أرت على رؤية ولدها في سجنه رغم معرفتها المسبقة بالمخاطر التي ستعرض إليها من قبل رجال العقيد.

#### 9- العقيد:

"العقيد" من الوسائل الغليظة، والعقيد رتبة عسكرية فوق المقدم ودون العميد، وفلان عقيد بمعنى كريم و"العقيد" كلمة نستخدمها في العامية كثيراً نُطلقها على الشخص الذي بيده الزعامة والقيادة، بمعنى الشخص الذي يتحكم في زمام الأمور.

إذا عدنا إلى النص، نجد مفارقة كبيرة بين الاسم وسمات الشخصية "فالعقيد" لم يكن كريما يوما، بل كان متسلطا وطاقية سولت له نفسه استغلال الأبرياء من القادة والمدنيين، فكان أن مارس مشروعه الانقلابي بحجة إشاعة التصحيح الثوري لتعتيم الرأي العام، وقد جاء نص الإعلان مناهضا للمبادئ الإنسانية والأخلاق النبيلة.

وبالتالي فإن معظم البرامج السردية التي تقوم بها شخصية "العقيد" تدخل ضمن حقل الفعل السلبي ومجمل هذه الأفعال حدثت على مستوى التاريخ في إطار الصراع السياسي القائم في فترة ما بعد الاستقلال، وكان لهذا الصراع نتائج وخيمة على مستوى الحاضر؛ الظلم والفساد في السلطة عاملان يساعدان على تحريك نفسية البطل، فراح يكتب عن الخونة والمفسدين، أملا منه في إظهار الحقيقة وكشف الجهول، وقد تسببت له كتاباته المناهضة للسياسة والمجتمع في عدّة مخاطر = اضطهاد وملاحقات انتهت به في ديار الغربة، في أحضان المنفى الباريسي القاسي.

إلى جانب هذه الشخصيات المذكورة، عمد الكاتب إلى توظيف أسماء غريبة تلعب أدوار ووظائف ثانوية في المتن الروائي، نذكر منها: دافيد ايتيان، ماري، ريككا، روجي، روبرت، سكواريبي...إلخ.

وعموما، نستطيع القول أنّ معظم الأسماء التي وظفها الكاتب في روايته هي أسماء غريبة، استعان بها الكاتب لإحداث فصلة مع واقع الشخصيات الحقيقية، أي لترك مسافة بين الروائي والواقعي، لكي يتفادى الوقوع في المماثلة والمطابقة مع الواقع، وكلها أسماء تُلمح إلى فضاء "هناك" بمعنى فضاء المنفى، هناك حيث تتعمق الجراح وتتمزق الذات من شدة الحنين إلى الديار.

### ثانيا: أنواع الشخصيات الروائية.

المعروف عن دراسة "فيليب هامون" للشخصية دقة موقفه من طبيعة الشخصية، وذلك من خلال التركيز على دورها الفعّال في العمل الروائي، لقد تطرق "فيليب هامون" لأنواع الشخصيات فقسّمها إلى ثلاث فئات "فئة الشخصيات المرجعية، فئة الشخصيات الواصلة، فئة الشخصيات المتكررة"<sup>(1)</sup>، وهو يرى أنّ هذه الفئات تغطي مجموع الإنتاج الروائي، ومن خلال هذه التقسيمات نستخلص الشخصيات الروائية في رواية أصابع لوليتا.

فصّل هامون في الأنواع الثلاثة للشخصيات، بحيث أنه اعتبر النوع الأول يحيل على عالم سبقت المعرفة به، عالم مغطى من خلال الثقافة أو التاريخ (الشخصي أو الجماعي)، ويعمد القارئ إلى الإفصاح عن هذا التاريخ

(1) -حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1990، ص1، ص216.

كيفما كان، يعني النوع الثاني من الشخصيات بتحديد الآثار المتعلقة بالمؤلف أو المتفلة من المؤلف، الإشارات التي تدل على وجود ذات المؤلف، أما النوع الثالث من الشخصيات فتختص بربط أجزاء العمل السردى بعضها ببعض. وعموماً يمكن القول أنّ "الإمساك بهذه الشخصيات يحتاج إلى الإلمام بمرجعية السنن الخاص للعمل الأدبي" (1).

إنّ تحديد فيليب هامون للشخصية ليس بالأمر الأدبي المحض "إنما هو مرتبط أساساً بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية فيلتقي عنده مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية (المورفيم) يأتي فارغاً ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص" (2).

وعلى هذا الأساس سوف نقوم بتقديم الشخصيات بحسب التقسيمات المذكورة أعلاه:

### 1- الشخصية المرجعية: *personnage référentiels*

إنّ المرجعية هي "الوظيفة التي يحيل بها الدليل للساني على موضوع العالم عند اللساني سواء كان واقعياً أو خيالياً" (3).

لا يخلو أي نص روائي أو قصصي من الشخصيات المرجعية وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية (كنابوليون في رواية دوماس)، والشخصيات الأسطورية (كفينوس وأوزوس)، والشخصيات المجازية (كالحب أو الكراهية)، والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال). وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساساً على "التثبيت" المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجيا والمستنسخات والثقافة (4)، ويرى "محمد عزام" أنّ "كل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك في تشكيلها" (5).

(1) - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنغراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، الرباط، 1990، ص 8.

(2) - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة وإعداد: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، د.ط، محفوظة لدار الكلام، الرباط - المغرب، 1990، ص 22.

(3) - Dictionnaire de la linguistique, Larousse, paris, 1973, p, 414

(4) - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، المرجع السابق، ص 8.

(5) - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 11.

وقد رأينا أنه علينا أن نفضّل في أنواع الشخصيات المرجعية، على أن نستبعد قسم الشخصيات المجازية من هذه الأنواع، فنتناوله لوحده في عنصر خاص، وذلك لمدى تداخل آراء النقاد والباحثين، فمنهم من يرى أنّ هذا النوع من الشخصيات يندرج ضمن الشخصيات المرجعية، ومنهم من يفضل أن يخصص له (نوع) قسماً خاصاً من باب العناية والتفصيل لا أكثر.

### أ- الشخصية التاريخية *personnage historique*:

إنّ الخصية التاريخية غالباً ما تكون ثانوية في حدث الرواية الكلاسيكية: "إنّ هذه الأهمية القليلة بالتحديد التي تمنح الشخصية التاريخية وزنها المضبوط في الواقع، هذا القليل هو المقياس الحقيقي (...) الشخصيات التاريخية تعود إلى الرواية بوصفها أسرة، ومثل الأسلاف المشهورين والمضحكين بصورة متناقضة، فإنها تعطي الصفة الروائية بريق الواقع، وليس بريق المجد: إنها آثار الواقع القصوى"<sup>(1)</sup>.

إننا نجمل هذه الفئة من الشخصيات في شخصيتين هما: شخصية "العقيد" وشخصية "الرايس بابانا" هذان الشخصيتان نفضّل فيهما من خلال العودة أو الرجوع إلى التاريخ، أي باستحضار موقع هذين الشخصيتين في المسار التاريخي، بعد أن نكون قد عرفنا بداية بالشخصيات التاريخية الواقعية التي تشير إليها هذان الشخصيتان، ضف إلى ذلك بالنظر إلى البعد التاريخي الذي يرمي إليه السارد أو الراوي من وراء هذا التوظيف الرمزي التاريخي.

تلعب كل من هذان الشخصيتان دوراً كبيراً في تشييد البعد المنفوي للرواية، بمعنى أن الانطلاق في الرواية يكون من خلال علاقة الصراع بين شخصية "العقيد" وشخصية "الرايس بابانا"، بدورها هذه العلاقة تساهم بشكل أو بآخر في صنع الحاضر، حاضر الشخصيات التي تعيش شعور المنفى بمختلف وجوهه، هذه العلاقة تصنع التأزم وتعقد من مسار الأحداث والشخصيات الثانوية الأخرى على غرار شخصية "العقيد" وشخصية "الرايس بابانا" اللذان تعدّان شخصيات أقرب إلى الرئيسية من الثانوية.

### 1- العقيد:

لقد تنوعت اللوحات الوصفية في "أصابع لوليتا" واختلفت مواطن الوصف فيها منطلقاً من ذلك العالم الحسّي الملموس التي كانت تسعى إلى تجسيده في أذهان القراء، إنّ الحديث عن شخصية العقيد يقودنا حتماً إلى

(1) - ر. بارت ... وآخرون: شعرية المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص 106.

التدبر في أفعالها كشخصية مشاركة في التاريخ، وفي دلالاتها التي تختلف من شخص لآخر، نظرا لاعتبارات عديدة، كالثقافة، والمعتقد، والتوجه السياسي...إلخ.

ومن ثم فإنّ السارد يدعونا لقراءة تاريخ الشخصية الحقيقية من خلال شخصية "العقيد" كشخصية تمثل على أرض الواقع شخصية الرئيس "هوارى بومدين"، كشخصية متسلطة مستبدة تمارس الظلم على القادة المناضلين، المجاهدين، ولتطال في الأخير الكتاب والروائيين وكافة المواطنين البسطاء.

من خلال بعض الوقفات التي يحاول أبطال الرواية فيها إعطاء لمحة عن الشخصية، ومن قول السارد: "مارينا لم يغفر للعقيد انقلابه العسكري على الرئيس بابانا وجريمته ضده، ذلك أنه لم يجد مبرر ليغفر له"<sup>(1)</sup>.

"فجأة سمع العقيد وهو يهمهم، وكان الناس يحتفلون بانتصار الحلفاء على النازية:

*"ce jour-la, j'ai vieilli prématurément. l'adolescent que j'étais est*

*devenu un homme ...des hommes libers"*<sup>(2)</sup>.

لكن في المساء نفسه اتضح كل شيء وصعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري"<sup>(3)</sup>.

ولأنّ "التاريخ معرفة والرواية تحليل"<sup>(4)</sup>، فإنّ الروائي يعمد إلى استثمار هذه المعرفة - مادة للقص - ويمثلها وفق منظورات ورؤى تجمع بين الواقع (التاريخي) والرمزي، فالرواية هي شكل للوعي، ينسب إلى تصور ما للتاريخ، وهي تخيل ينطلق من رؤية، ويحمل منظورا أو رؤية، وكذلك الشأن بالنسبة للشخصية التاريخية فلا يمكن الحديث عن التاريخ من دون استحضار والرجوع إلى الشخصيات الفاعلة فيه، "العقيد" هي شخصية معقد من خلالها السارد للرواية، حين يُفتح الصراع على مصراعيه، وعندما تبرز شخصية العقيد كشخصية مناهضة للحق والعدالة.

(1)- الرواية، ص84.

(2)- الرواية، ص83.

(3)- الرواية، ص85.

(4)- سعيد علوش: الروايا والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص28.

تجسّد شخصية العقيد سياسة القمع والظلم داخل السلطة، ضد المواطنين والقادة السياسيين، ومن ذلك القمع ضد "الرايس بابانا" كشخصية تاريخية هي الأخرى ساهمت في ابلور الأحداث والوقائع في إطار علاقة الصراع داخل السلطة.

## 2- الرايس بابانا:

تظهر شخصية "الرايس بابانا" كشخصية لها موقعها ووزنها التاريخي، بحيث تمثل على الصعيد الأيقوني [صورة الرايس بابانا وهو يتسم بصُحبة رفاقه الخمسة]<sup>(1)</sup> أمّا على الصعيد الفعلي، فتظهر هذه الشخصية من خلال ما ترويه الشخصيات الأخرى عنها. أو من خلال المحكي أو الأقوال التي جاءت على ألسنة باقي الشخصيات، وقد لعبت شخصية الرايس بابانا دوراً بظولياً في المسار التاريخي للأحداث، بحيث مثّلت شخصية القائد المناضل في سبيل الوطن، لكن شاءت الأقدار أن لا تكتمل مسيرة الرايس بابانا، ذلك من خلال مشهد الانقلاب الذي مارسته شخصية "العقيد" ضده.

"مارينا لم يغفر للعقيد انقلابه العسكري على الرايس بابانا وجريمته ضده"<sup>(2)</sup>

"... ما أخبره صديقه بجدية الانقلاب ضدّ الرايس بابانا..."

لقد قدّم السارد شخصية الرايس بابانا كنموذج مثالي للرجل الثوري والنضالي المحب لوطنه، وقد تجلّى هذا من منظور يونس ماريانا، يقول السارد:

"وكان يرى فيه شخصاً خارقاً من فرط ما سمع عنه من قصص غريبة"<sup>(3)</sup>

"لم يجد ما يدهش سوى أنّه كتب شيئاً أحسنّ في لحظة من اللحظات الهاربة أنّه كان متعاطفاً مع شخص يُشبه والده الذي مات في الثورة"<sup>(4)</sup>

(1)- الرواية، ص 115.

(2)- الرواية، ص 84.

(3)- الرواية، ص 85.

(4)- الرواية، ص 86.



لقد اختلفت مشاهد وصف الشخصية من عدّة وجوه، ومن ذلك الأقوال التي جاءت على لسان الشخصية<sup>1</sup>

تَبْدُو شخصية الرايس بابانا شخصية متعاطفة مع المجاهدين والمناضلين والثوّار، بحيث أنّه ينظر إلى الوطنين نظرة إجلال وتقدير، وأفعال الشخصية تُترجم ذلك:

"عندما زار الرايس بابانا مدينة مارينا بعد الاستقلال، طلب أن يرى مما جوهرة، أرملة آخر شهيد دفنه بيده الذي سقط يوماً واحداً قبل الإعلان..."

"الرايس بابانا وهو يسحب بهدوء ويضعه في حجره ويضمّه إلى صدره لدرجة أنه أحس بدمعه الساخن على خذه، وهو يتمتم: «أبوك كان رجل ونص»"

"عندما تكبر سأحكي لك عن كل شيء يخص والدك. عليك أن تفخر به، وسنذهب سوياً.... برفاته وتُقيم له جنازة تليق بمقامه العالي، في مقبرة الشهداء"<sup>(1)</sup>

### ب- الشخصية السياسية: *Personnage Politique*.

إنّ الشخصية السياسية في الرواية عنصر مهم، بحيث ترمز سيميائياً لدلالات حقيقية واقعية يُعيد السارد بناءها في مخيلته، فيُفجّرهما في شخصيات تجسّد واقع الحياة بطريقة تتعد عن المماثلة والمطابّقة، فما دامت الرواية في العصر الحديث تتناول واقع الحياة السياسية، ذلك أنّ السياسة أصبحت علم مستقلاً بذاته، فإنها بذلك تُشكل هاجس مُلح عند المفكر والأديب على حد سواء، هذا الأخير الذي يُريد لمجتمعه التقدم والرّقي من أجل غد أفضل لأمة وصفها الله سبحانه وتعالى بقوله: "كنتم خير أمة أُخرجت للناس..."

تُشارك الشخصية بشكل أو بآخر في بناء الوعي السياسي للرواية عموماً، كما تأخذ على عاتقها مهمّة إبراز الرؤية السياسية لطائفة معينة من المجتمع أو لطبقة ما من الطبقات وفئات المجتمع، ويحمل الروائي ه الآخر مهمّة بناء الشخصيات وتوزيع الأدوار عليها، ثم إنّ هذا التوزيع يخضع لمبادئ وعوامل، أولها العامل السياسي الذي يخضع له بناء الشخصية، بمعنى إيديولوجية الشخصيات، وأفكارهم ومنطلقاتهم وأسسه الفكرية والسياسية،

(1) - الرواية ، ص65.

إنّ ما يُترجم ارتباط الرواية بالسياسة، هو احتواء الأدب الجزائري بما فيه من أعمال وكتابات الأدباء الجزائريين على مواضيع سياسية تجسدها رؤية الأديب بداية وقبل كلّ شيء للمحيط السياسي في مجتمعه. ومن... الإنتاج الروائي الجزائري نجد رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة والتي رغم قربها من الاتجاه الرومانسي فهي تعدّ رواية سياسية، كما نجد مرزاق بقطاس هو الآخر يُصوّر الواقع من خلال رؤية خالصة في روايته "طيور في الظهيرة" التي رغم أنّها العمل الأول له إلاّ أنّها ليست بعيدة عن تصوير قضايا سياسية من خلال "منظور سيميائي"<sup>(1)</sup>

إنّنا نجد "واسني الأعرج" في روايته "وقائع من أوجاع رجل غامر" صوب البحر يُصوّر من خلال بطلها مونولوج حول قمع الخوف والجوع بتصوير فنيّ لرؤية المؤلف وهو يحسّه إزاء بعض القضايا الواقعية، كما يُصوّر كذلك المدهامات العسكرية الفرنسية لبيوت قادرة على مقاومة الضربات القويّة لأصحاب الأسلحة، هذا إضافة إلى مولود فرعون الذي صوّر في روايته الدروب الوعرة" سنة 1975.<sup>(2)</sup>

### 1- العقيد:

إنّ التعريف بهذه الشخصية إنّما يكون من خلال النظر في مجمل ما قامت به في الجانب السياسي، أي الدور السياسي الذي تلعبه شخصية العقيد، فعلى صعيد الأفعال التي يقوم بها، نجد لها أفعال وتحركات تدرج ضمن الفعل القوميّ المهمي، شخصية تتبنى سياسة التسلّط والاستبداد، هي أقرب إلى الشخصية الاستعمارية المستبدة منها إلى الشخصية الوطنية، إنّ شخصية العقيد هي الشخصية التي تمارس مشروع الانقلاب ضدّ الوطنيين والأبرياء وأبناء الوطن الواحد، وهي الطرف الذي يفرض سياسته الظالمة على جميع الأطراف.

"منذ انقلاب العقيد على صديقه الرئيس بابانا..."<sup>(3)</sup>

لقد مارس العقيد سياسته على كافة فئات المجتمع، ومن ذلك أمره بملاحقة الرئيس بابانا، وفي هذا الموضوع نجد حضور مجموعة "ذئاب العقيد" كشخصية مُساعدة ومُساهمة في الفعل الإجرامي ومشروع الانقلاب فقد جاء

(1)- طه وادي، الرواية السياسية، ط1، الشركة العالمية للنشر، مصر، 2003، ص 100.

(2)- طه وادي، المرجع نفسه، ص 118، 219.

(3)- الرواية، ص 104.

على لسان المجموعة: "تهدم الخصم في ثقافتنا هو أن يشعر أولاً أنه وحيد ولا شيء يحميه من العزلة والموت الأكيد"<sup>(1)</sup>

"أطلب منّا أن... لالة الزهراء كما تُسميها، قبل دخولها إليك، فعلنا وزدنا من عندنا قليلاً ليعرف الجميع صرامة العقيد"

"أمك لم ترحمها لأنه كان يجب علينا أن نثبت أننا كلاب وذئاب حقيقية وليس من كرتون"<sup>(2)</sup>  
إنّ شخصية العقيد هي رمز للحجرات والظلم في السلطة، كما يبدو في معظم ثنايا النص الروائي "أصابع لوليثا"، لكنها تبدو في مواضع أخرى لا تخلو من الحسّ الوطني والمشاعر الإنسانية، وهذا منطقي، ذلك أن في الإنسان جانب مُظلم يكتنفه الشّر، كما يوجد جانب آخر يحقق إنسانية الإنسان، ذلك هو شأن العقيد الذي وبعد مرحلة المرض في نهاية حياته، تغير نحو الأفضل:

"العقيد كان مُخيفاً ولكن بنيته قويّة بدأه مرضه الغريب بعد رحلته إلى دمشق في 20 سبتمبر 1978، وقد لاحظ وزيراه المقربان تعبه غير العادي وصِفرة وجهه..."<sup>(3)</sup>

"ويُدفن في مقبرة الشهداء، حضر دفنه أناس كثيرون، حتى بعض الذين كانوا من جبروته"<sup>(4)</sup>  
"اتضح يومها أنّ الشعب يحبّه ولم يعدّ لرأي أي جدوى، قبلت بالحكم، لأنه يبدو هو أيضاً قد تغير قبل موته بقليل. مشكلة الوطنيين، يمكنهم أن ينتقلوا بسرعة من المناضل الصغير إلى الطاغية"<sup>(5)</sup>

### ج- الشخصية الدينية:

من المنظور السيميائي، يستلهم النص الروائي الشخصية الدينية كرمز ديني، وتبعاً لذلك تلعب الشخصية العقائدية دوراً هاماً كبيراً بحيث تُساهم في تبلور مسار الأحداث وتطورها.

(1) - الرواية، ص 102.

(2) - الرواية، ص 101.

(3) - الرواية، ص 118.

(4) - الرواية، ص 119.

(5) - الرواية، ص 121.

وبدورها الشخصية الدينية تحتمل رؤية وفكر وعقيدة، بمعنى آخر لهذه الشخصية سواء على صعيد الأيقونة (الصورة) أو على صعيد الأفعال (الوحدات اللغوية) بُعد ديني واسع الأفق، ويبدو التناص الديني في رواية أصابع لوليتا واضحا وجلياً من خلال استحضار شخصية المسيح، وكذا مريم المجدلية، وهو حضور يخدم موضوع النص الروائي أصابع لوليتا بقدر ما يخدم النقاد والباحثين السيميائيين في تقسيماتهم لأنواع الشخصية الروائية.

تناول رواية أصابع لوليتا مختلف القضايا الفكرية والإيديولوجية، بحيث أنّ لكل شخصية موقف حيادي مساند أو مناهض لقضية ما، ثم أنّ ما يهمننا في هذا الطرح على غرار تلك القضايا الفكرية المتداولة في ثنايا الرواية - والتي تصب في وعاء واحد - هو تطرق الرواية لقضايا التطرف الديني والمسّاس بالنص القرآني.

إنّ الشخصية الدينية تُساهم في تشييد ظاهرة المنفى، كموضوع جوهرى يستحوذ على مجمل فصول الرواية، ذلك أن تفاصيل الرواية تنقلنا إلى أجواء ما يعانيه العربي المغترب، وكيف هو الحال بالنسبة للهارب من أتون تهديد بالقتل بعدما خرجت فتاوى من تكفيريين تقضي باغتياله طالما أنّهم أيقنوا بأنّ نصوصه طالت الذات الإلهية وطالت المعتقد الإسلامي.

إنّه وفي خضم الحديث عن الفساد الديني الذي حلّ المجتمع، جاء النص الروائي "أصابع لوليتا" ليقف عند بعض محطات الواقع المرير «مُسْتَفْزاً بذلك حالة النفاق في العالم التي أصبحت معمّمة»<sup>(1)</sup>

## 1- المسيح:

وردت لفظة "المسيح" في أصابع لوليتا في عدّة مواضع، في إطار الحديث عن التسامح كمبدأ إنساني لا بد منه، ذلك أنّ المسيح في الأصل هو رمز الإعجاز القرآني، غير أن النص الروائي أعطاه بُعداً آخر، فهو رمز التسامح والتّصالح مع الغير، وهنا تتجلى قوة المسيح.

إنّ الحديث عن المسيح هو حديث عن الدّيانة المسيحية، ويتجلّى هذا من خلال أقوال الشخصيات:

"قرأت أنّهم عقدوا ندوة عالمية حول أعمالك في مدينتك مارينا، وخرجوا بنتائج تقول إنك كنت يهودياً ثم انتقلت إلى المسيحية، وإنّ إسلامك هو مجرد تقيّة"<sup>(2)</sup>

"ما يهمني في سيدنا المسيح ليس الدين، فهو خيار شخصي، لكن في كونه علامة لجرح هذه الدنيا القاسية، قوّته التي حَلَدته في الذاكرة الدينية هي تسامحه حتى مع قتلته، سيدنا المسيح لم يكن استثناءً إلاّ في هذا؟"

(1)- الرواية، ص 77.

(2)- الرواية، ص 185.

"مشكلتي ليست مع الأديان ولكن مع البشر الذين يلبسون هذه الأديان كما يشتهونها ويفرضون علينا الشكل الذي ارتضوه لها، ولهذا لا يخلو أي دين ممن الملائكة والضحايا، ولا يخلو أي دين أيضا من الشياطين والقتلة، يكاد يكون ذلك هو قانون الحياة"<sup>(1)</sup>

ثم أنّ لفظة "كنيسة" كانت هي الأخرى حاضرة في المحكي على ألسنة الشخصيات:

"ولما لا كنيسة قديمة في عمق الحيّ اللاتيني القديم؟... كان يلتقي مع سارة على حواف كنيس قديم في مدينة مارينا"<sup>(2)</sup>

"التفت يونس مارينا نحو لوليتا «كنيسة؟ ولم لا؟ كان يمكن أن يكون يهوديا، أو مسجدا، أو حتى فراغاً؟

## 2- مريم المجدلية:

هي الأخرى رمز ديني مُقتبس من النصّ القرآني، وتحضر "مريم" عليها السلام في النصّ الروائي على الصعيد الأيقوني في لوحتي جورج دولاتور "التائبة" و"المجدلية"، أمّا على صعيد الوحدات أو الرموز اللغوية، فنجدها في قول السارد «ماذا في أصابع لوليتا؟ تساءل وهو ينظر إلى سيدنا المسيح في حجر أمّه»<sup>(3)</sup>

لقد صوّر دولاتور في لوحته "المجدلية" وهي تضع يدها على الجمجمة، وكأنّها فاقدة للأمل وتتمنى الموت لقوله تعالى: «فَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا»<sup>(4)</sup>

## 2- الشخصية المجازية:

ونقصد به ذلك النوع من الشخصيات الذي ليس له وجود مادي ملموس، إنّما يتجسد حضورها من خلال ما ترمي إليه من أبعاد معنوية؛ سواءً تعلق الأمر بالشخصيات الرئيسية أو الشخصيات الثانوية، ولقد تطرق "فيليب هامون" لهذا النوع من الشخصيات "المجازية" في خضم حديثه عن فئة الشخصيات المرجعية، على اعتبار أنّ الشخصيات المجازية تندرج أو تدخل ضمن الشخصيات المرجعية على أنّنا في دراستنا هذه -ومرعاةً

(1)- الرواية، ص 188.

(2)- الرواية، ص 184.

(3)- الرواية، ص 186.

(4)- سورة مريم: الآية 21، ص 306.

لخصوصية النص الروائي أصابع لوليتا وطبيعة الشخصيات المستحوذة على المتن - عمدنا إلى أفراد جزء من الدراسة لهذا العنصر (الشخصية).

إنّ التعرّف على هذه الشخصيات المعنوية يكون بالبحث في طبيعة العلاقات بين الشخصيات وتفحص المضامين التي تُشكلها مجموع أقوالها وأفعالها، بمعنى آخر الأفكار والصفات التي تنطوي تحتها أقوال وأفعال الشخصيات، ثم أنّ هذه الأفكار والمضامين والرؤى تعدّ بدورها شخصيات مجازية ذات أبعاد مختلفة، هذه الأخيرة تدخل ضمن حقل الشخصيات المجازية الإيجابية: كالحب والتفاؤل والفرح، أو ضمن حقل الشخصيات المجازية السلبية: كالكره والتشاؤم والحزن.

للإحاطة بالشخصيات المجازية وتقديمها في المتن الروائي تعمد بدايةً إلى دراسة العلاقات التي تشكلها الشخصيات مع بعضها البعض، ثم فيما يعد الألفاظ التي تستعين بها الشخصيات للتعبير عن مواقفها وآراءها وحالاتها.

#### أ- الحب/الكره:

الحب والكره صفتان أو فكرتان يمكن استنتاجهما من خلال الوقوف على علاقة الشخصية البطل بالشخصيات الأخرى الروائية، ويتجلى ذلك من خلال جملة الأقوال والأفعال التي تُنسب إليها والتي تعبر بشكل أو بآخر عن مشاعرها ورؤاها وأفكارها ومواقفها، فقد نلّمح حُبًا وتعاطفًا بين الشخصية البطلية وبقية الشخصيات، كما قد نلاحظ توترًا في طبيعة العلاقة بينهما، فيسود الحقد والكراهية وتضمحلّ مشاعر المحبة والعطف والمودة، وفي كلتا الحالتين يكون إثمًا احترام الآخر ومساندته كما في الحالة الأولى، أو مناهضة ومعارضة الآخر كما في الحالة الثانية.

– يقف "يونس مارينا" موقف المتعاطف مع الفئة المظلومة في المجتمع، ألا وهي فئة المناضلين والثوّار والمجاهدين وزوجات وأبناء الشهداء والقادة السياسيين، ويدعم المرأة فيتألم لجروحها ويتبنى مواقفها، يصوّر يونس مارينا الظلم بشتى وجوهه في المجتمع، وبمختلف أبعاده، الاستبداد في السياسة وفي المجتمع وأبشع صور الاستغلال والتعذيب، وتدنيس وقمع للحريّات، هي مشاهد تطلّ الوطنيين والأبرياء وكذلك الكتّاب والرّوائيين.

فهذه شخصية "الرايس بابانا"، شخصية القائد السياسي الحق، لم تسلم من ظلم السياسيين الطغاة يتعرض لانقلاب يُمارسُ ضدّه في ظروف غامضة، وفي أجواء العتمة والظلم، ضحية تجاوزتها الأيام، وتجاهلها الأشخاص، "الرايس بابانا" يتعرض لاغتيالٍ مُنظّمٍ من طرف "العقيد وذئابه" تحت بشاعة إشاعة "التصحيح الثوري"، يُدخل السجن ليتعرض للتعذيب والقمع، ويُعاني من وحدة الزنزانة وقساوة الحياة، هي محاولة من العقيد لحو وتضليل صوت الحق، وتنصيب الباطل فوق كل اعتبار، ويبدو لنا تعاطف "يونس مارينا" مع هذه الشخصية في الكثير من المواضع.

"الرايس بابانا" هو الآخر يتعاطف مع "يونس مارينا" ويُحاول مواساته في فقدانه لأبيه لقول السارد «الرايس بابانا وهو يسحبه بهدوء ويضعه في حجره ويضمّه إلى صدره لدرجة أنه أحسّ بدمعه الساخن على خذه وهو يتمتم: أبوك كان رجل ونص» ويتجلّى كذلك تعاطف "الرايس بابانا" مع أوضاع "يونس مارينا" من خلال قول السارد: «شعر بنعومة أصابعه مرتين عندما حيّاه، والثانية عندما ضمّه إليه ومسح على وجهه برؤوس أصابعه يتذكر جيّدا جملة التي ظلّت برأسه طويلا حتى بعد انقلاب العقيد عليه: عندما تكبر سأحكي لك عن كل شيء يخصّ والدك، عليك أن تفخر به. وستذهب سوّيًا وسنأتي برفاته، ونقيم له جنازة تليق بمقامه العالي، في مقبرة الشهداء»

يتعدّى حب "يونس مارينا" شخصية "الرايس بابانا" إلى حب جميع الأبرياء الثوريين والمجاهدين من أمثال: "الحاج مريزق" وصديقه "موسى لحر" و"عمي أحمد".

تجسيد صفة "الحب" أيضا "لوليتا"، فطبيعي أن تحب الفتاة أول رجل يُحسّنها بالأمان ويعوّضها حنان والدها، هذا الأخير الذي يُعدّ أول حب في حياة ابنته، ترى "لوليتا" في شخصية البطل "يونس مارينا" الرجل الذي يُعد إليها الإحساس بدفء الأسرة، بل ترى فيه الأب والأخ والأم، في هذا الموضع يقول السارد: «شابة مبهرة الجمال ولكن يبدو أنّها لم تخرج من مراهقتها -تبحث عن أب وعن حماية أكثر ممّا تبحث عن عشيق»<sup>(1)</sup>.

وتراجع "لوليتا" عن فكرة الانتحار بعد لقاءها مع البطل "يونس مارينا": «كل ليلة تنقديني من موت حقيقي، أكون في حالة استعداد كلي للانتحار، فتفاجئني كلماتك المخبوءة في أعماقي»<sup>(2)</sup>، فتُداوم على قراءة مؤلفاته وكتّبه، لا لشيء إلا لأنها تجد شيئا منها في ما يكتبه: «تدخل "لوليتا" في علاقة حب مع "يونس مارينا"

(1)- الرواية، ص 264.

(2)- الرواية، ص 41.

وُعلن استسلامها له بعد أن كانت مُستسلمة للموت قبل لقائه، ويتعاطف البطل "لونيس مارينا" مع لوليتا، الفتاة التي يغتصبها والدها وهي قاصر، وتتلقى تهديدا بالقتل من أحيها وتُعاني العتاب واللوم من أمها، تقع "لوليتا" ضحية المجتمع الذكوري المُستبد وتُشعلُ بأبشع الصوّر بعد أن أظلت طريقتها في ديار الغربية، الفتاة ذو الأصول الجزائرية تخطط لقتل البطل "يونس مارينا" لكنها تتفاجئ فيما بعد بشخصيته المُسالمة، ببرائته الطفولية، بصدق إحساسه وتعاطفه مع الأبرياء: «لكنها كان تشعر على الأقل ببرائته وسنه الطفولي»<sup>(1)</sup>.

إنّ هذا الحب مُتبادل بين الطرفين "لوليتا" و"يونس مارينا"، فكلاهما عَاشَ ظروف المنفى القاسي وكلاهما يفتقد إلى جو الأسرة، كما أنّ لكلّ منهما ماضٍ حزين وذكريات تأبى الاندثار، وكلاهما يُقاومُ مرارة الزمن.

ترتسم مشاعر "الحب" لحظة الحديث عن "يما جوهرة"، هي الحنان جوهر الكيان ومبعث الأمان، عندما تُعاني "أم يونس مارينا" من مِحنة وفاة زوجها الشهيد في ظروف غامضة، فتعيش الخوف والذعر يوميا من فقدان ابنها الوحيد الذي يذكرها بزوجها المتوفي

إنّ هذا الحبّ متبادل بين "يما جوهرة" وابنها "يونس مارينا"، فلطالما يحنّ إلى أمّه في ظلّ قساوة شعور الوحدة والمعاناة في المنفى على حد قول السارد: «لم تكن كوفية عادية، ولم يكن دفتها عابراً، كلّمّا ارتداها، شيء غريب يغرقه في وجه أمه»<sup>(2)</sup>.

تدخل الأم في حوار مع ابنها "يونس مارينا"، فيُقاسمها همومه وإحساسه بالخوف من ذئاب العقيد، تمرّ اللحظات وتشتدّ الأمور سوءاً، عندما يقتحم رجال العقيد المنزل بمحجية، في هذا المشهد الدرامي المعقّد تسترجع "يما جوهرة" مشهداً مُثابلاً؛ اللحظات التي كان يُداهم فيها رجال العقيد البيت للبحث عن زوجها.

تتسم "يما جوهرة" بحاسة شمّ حادة ويَقِظَة، فالأوضاع التي مرّت بها كانت كافية لتُبقّيها صاحبة على الدوام، تتعرض "يما جوهرة" فيما بعد للتعذيب من طرف العقيد ورجاله، فيما يتعرض "يونس مارينا" للملاحقات دائمة، ينتهي به الأمر فيما بعد في أحضان المنفى.

وتزيد هذه الظروف القاسية في توطيد علاقة الحب بين الأم وابنها، بحيث يظل قلب الفتى مُعلّقاً بأمّه.

(1)- الرواية، ص 22.

(2)- الرواية، ص 182.



تَرُدُّ شخصية "العقيد" داخل المتن الحكائي باعتبارها مُمثلاً للاتجاه السياسي، رمز السلطة السياسية الظالمة والقائد السياسي المستبد الذي يُمارس مشروع الانقلاب ضدَّ "الرايس بابانا"، وكذلك عمليات التعذيب والقمع ضدَّ الثوار والمناضلين وكذا المدنيين، ولذلك يتبدى لنا في الكثير من المواضع كره "يونس مارينا" لها، وحقدده عليها لأتّما شخصية تستغل منصبها السياسي لاستغلال القادة والأبرياء، ونذكر مثال على ذلك بقول السارد: «قلبك طيب، أنا لم أستطع. لقد سرق مَيّ وطني وماما جوهره، وعمّي مريزقوووو... وحياتي وحياتك، تعذيبه لك وحده يجعلني غير قادر على التسامح معه»<sup>(1)</sup>.

إنَّ عاطفة الكراهية التي تشكلت اتجاه العقيد مبررة، لأن أسلوب القمعي طال القادة السياسيين بالإضافة إلى ذلك الأبرياء الذين وقعوا ضحايا النظام السياسي المستبد والمتسلط، ومن ذلك "لالة الزهراء" أم "الرايس بابانا"، التي تتعرض لأبشع صور التعذيب والإهانة من قبل ذئاب العقيد رغم أنها لم ترتكب أي ذنب أو خطيئة لتعاقب عليها. «لم يكن هناك ما يسرُّ جسدتها إلاّ خوفها عليك»<sup>(2)</sup>.

إن صفة "الحب والكره" لا يمثلها شعور "يونس مارينا" فحسب، إنما تجسّد أيضا من خلال شعور أهل مدينته أبحاهه، ويمكننا تصنيفهم إلى:

- فئة تحب "يونس مارينا" وتسانده.
- فئة تكره "يونس مارينا" وتمقته.
- فئة الشخصيات المحايدة.

تندرج ضمن الفئة الأولى: شخصية "عمي أحمد"، فكثيرا ما كانت تُوجّه النصائح لـ"يونس مارينا" بخصوص التقليل من الإنشاء والبديع في الكتابة والتخلص من الزوائد التي تحول دون إيصال المعنى السليم للقراء على حدّ قول السارد: «يجب فقط أن تقول ما تريد قوله بلا نعوت كثيرة تُثقل الكلام وتفقد حركيته، الشعرية يمكن أن تأتي من المعنى وليس من لصق المترادفات»<sup>(3)</sup>.

"الحاج مريزق" هو الآخر يصنف ضمن المساندين والداعمين لمواقف "يونس مارينا" وآراءه، ولاسيما باعتباره مجاهد ومناضل قديم في الثورة، ينشد الحق ويدعم مسيرة "يونس مارينا" الثورية، ثم أنّ ما يُترجم ذلك:

(1)- الرواية، ص 121.

(2)- الرواية، ص 124.

(3)- الرواية، ص 89.

«كان يغلي في داخله بعد أن اشتعل دمار الخيبة فيه: كيف توضع في حفرة باردة زوجة شهيد لم ينشف دمّه بعد، لم يفعل شيئاً سوى أنه عضَّ على الحديد كي لا يموت غيضاً؟ كيف يُخلَّق شعرها في آخر عمرها؟ ويخترق جسدها ليُصبح مزرعة للقتلة؟»<sup>(1)</sup>

يؤيد "موسى لحر" مسيرة صديقه الروائي والصحفي "يونس مارينا" فيُساعدته في نشر مقالاته في الصحف وتحريرها إلى أوساط الشعب بسريّة تامة، وفي هذا الشأن يقول السرد: «يتذكر بالضبط ما قالته الغريبة "الانقلابيون"، التي لا يعرف بالضبط إن كان هو كاتبها قبل أن يأخذها منه صديقه موسى لحر لنشرها في الجريدة السرية»<sup>(2)</sup>.

وتشكّل كلٌّ من شخصية "العقيد"، وكذا "ذئاب العقيد" التي تنصاع لأوامره فئة الشخصيات التي تكرب البطل "يونس مارينا" وتمتته، فلطالما عانى يونس مارينا من ملاحظات من طرف ذئاب العقيد بسبب مقالاته التي تُناهضُ سلطة الانقلاب، وترفع صوت الحق، لقد تسبّب العقيد بسياسته القمعية المستبدّة في تدمير حياة الأبرياء والمدنيين، وما سياسته هذه إلاّ لتعتيم الرأي العام وإثبات شرعية إشاعة التصحيح الثوري، لقد تُوفيت والدة "يونس مارينا" "يما جوهرة" في ظروف غامضة مُشابهة لظروف مقتل أبيه الشهيد إِبَّانَ الثورة، تحت وطأة التعذيب وبشاعة حياة الذل والإهانة، في حين يتعرض يونس مارينا للنفي بعد ملاحظات من سياسيين وإرهابيين من جرّاء مقالاته التي تتعرض لقضايا الدين والعقيدة، وتُلقي الضوء على حادث الانقلاب وانزلاقات سلطة ما بعد الاستقلال. ويُعبّئ يونس مارينا العقيد على انتهاكاته لحرية الآخرين، وسياسته التي أوّدت بحياة أسرته وشردته في المنافي، وقد جاء على لسان السارد: «هل تعرف أي موت تموته عندما تُحرّم من أمك حتى وهي ميتة؟ هل تدري أيّ غفرت لقاتلي والدي، قلتُ هي الحرب أكبر من البشر أحياناً؟ كيف أغفر لمن منعني من السفر نحو رماد أمي؟»<sup>(3)</sup>.

يُشكل المفهَى حيّزاً اجتماعي تُطرح فيه مختلف القضايا وتجري فيه نقاشات ومناوشات تُطال المجتمع والسياسة، وفي نص "أصابع لوليتا" وضمن هذا الحيز المكاني نجد مجموعة "رؤاد مقهى النجمة" بحيث تدعم هذه المجموعة بأرائها ومواقفها قضية الرئيس بابانا وتحترم الشخص الذي يقف وراء تسريب التفاصيل والحيثيات التي تصل عن حياة الرئيس بابانا في السجن وعن معاناته والعزيمة التي يتمتع بها رغم جُلّ طرق التعذيب التي يتعرض لها

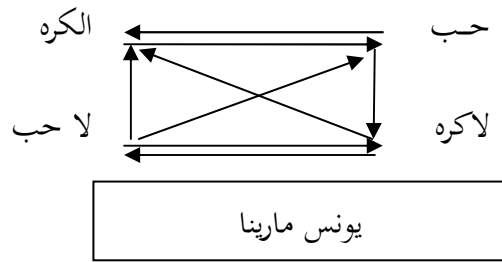
(1)- الرواية، ص 116.

(2)- الرواية، ص 86.

(3)- الرواية، ص 124.

من طرف ذئاب العقيد وفي هذا الشأن يقول السارد: «كأنّ رواد المقهى يشعرون براحة كبيرة، لأنّ الرايس بابانا أصبح له من يؤصل أخباره من الداخل»<sup>(1)</sup>. وقوله كذلك: «...ثم أنّ الناس يُجْبُون ما يكتبه الصحفي أ.ب.»<sup>(2)</sup>

تصنف شخصية مجموعة "رواد مقهى النجمة" ضمن فئة الشخصيات المحايدة، على اعتبار أنّ هذه المجموعة تجهل المصدر الذي تصدّر عنه التفاصيل المتعلقة بحياة في السجن.



انطلاقاً ممّا سبق، يتضح لنا: تعاطف "يونس مارينا"، و"الكتاب" على حدّ سواء مع شخصية القائد السياسي الحق الذي يُتأمر عليه، وكذا جميع الفئات الضعيفة والظلومة في المجتمع، التي تفتقر إلى الجاه والسلطة للاعتبار وحسن التقدير.

كما يتّضح أيضاً مقت الكتاب لكل أشكال السُّلطة والتسلط والاستغلال المُمارسة ضد الإنسان، وهو يتحدث هنا عن النفاق عن الاحتيال والغدر، وكلّها صفات تنطوي تحت الحقل الدلالي للظلم.

### ب- النضال / الثورة:

"النضال" و"الثورة" كصفتان أو قيمتان سياسيتان، تتجسّدان داخل المتن الحكائي من خلال الأدوار التي تتمثلها الشخصيات، و"النضال" كبعد أو فكرة معنوية تتجلّى كذلك من خلال المرامي التي تهدف إليها الشخصيات، فلكلّ منها وتيرته وطريقته في تحقيق المسعى النضالي والثوري، وما يحدّد هذه الطريقة إنّما هو طبيعة الحسّ والوعي الذي تتمتع به كل شخصية.

(1)- الرواية، ص 98.

(2)- الرواية، ص 89.

يُجسّد "يونس مارينا" البعد الثوري والنضالي في الرواية، من خلال مقالاته وكتابه الصحفية والروائية بحيث يدخل البطل الصّحفي والروائي في صراع مع النّظام السياسي المستبد، فيبدي "يونس مارينا" تمرّده ضدّ القيادة المتمثلة في العقيد ومجموعته، ويعمد من خلال كتابته إلى فضح انزلاقات النظام ومشروعه الانقلابي فيكشف عن مواطن التعتيم، صوّر التعذيب والقمع والإهانة المُمارسة في حقّ القادة السياسيين، والمناضلين والمجاهدين وأرامل الشهداء، فيقول السارد: «مقاله الأخير ذئاب العقيد كان أكثر حد من كل ما سبق، تحدث فيه عن الشخص الذي كان مكلفًا بتعذيب الرئيس بابانا، دخل يونس مارينا في عمق المعضب وحرّبه النفسية ضد الرئيس، ليقوده نحو الجنون»<sup>(1)</sup>.

لم يجد "يونس مارينا" آية مبررات لكي يغفر للعقيد انقلابه العسكري ضد الرئيس بابانا: «مع ذلك لم يجد يونس مارينا أي مبرر مقنع ليغفر للعقيد جريمته وانقلابه العسكري ضد الرئيس بابانا، كان عليه أن ينتظر سنوات عديدة، وأقول جزء كبير من العمر ليبحث له عن مبررات فقط»<sup>(2)</sup>، ونظرًا لخطورة الكتابات التي كان يكتبها "يونس مارينا" والتي كان ينشرها له صديقه موسى لحرر "أصبح مُلاحقًا من قِبَل قُوّات النّظام (ذئاب العقيد) بحيث أصبح يعاني في المنافي مرارة الوحدة والتهديد على حدّ سواء، وفي هذا يقول السارد: «هو أيضًا كُبر في يوم واحد، يوم انقلاب 65 الذي دخل فيه في عمق لعبة لم يكن مُهيأ لها، هل يُعقل أن يرهن العمر على لعبة لا يُتقنها؟ مجرد لعبة لم يُدرك مخاطرها قبل أن تتحول إلى عقوبة عمر»، ولم يكن مارينا يعي حجم الورطة التي وضع نفسه فيها، على أنّه كان يكتب لمجرد مساندة الحق وإبداء وجهة نظره من الأمور التي تحدث من حوله من جهة، ومُحاولةً منه لمعرفة ظروف مقتل والده الشهيد من جهة أخرى، وفي هذا الموضوع يقول السارد: «كان عمر البلاد المستقلة حديثًا، ثلاث سنوات، صيف سنة 1965 بدأ مُبكرًا وحارًا. تذكر أنه قرأ في كتاب ما، قبل أن يكتب مقاله التي شرّده عبر مدن الدنيا...».

كتب "يونس مارينا" مقالات "الانقلابيون" و"ذئاب العقيد"... إلخ، هذه الأخيرة التي كانت وراء إشعال لهيب الحرب بينه وبين قُوّات النظام، انتهت بتهديدات ومُلاحقات في المنافي، هناك حيث تتبدّد الأحلام وينعدم الأمل وتُفتَح صفحات الماضي المرير، حينئذٍ إلى الدّيار، وتطلع إلى الحرية والعيش الهنيء.

(1)- الرواية، ص 99.

(2)- الرواية، ص 84.

وفي مقابل شخصية "يونس مارينا"، نجد شخصية "الرايس بابانا"، رمز سياسي يُجسّد البعد الثوري النضالي، هي شخصية القائد السياسي المتآمر عليه من قبل النّظام، الرجل الذي ضحّى في سبيل أن يحيى أبناء الوطن في كنف الحرية والأمن، يُلقي حَتْفَهُ في السّجون، ويتعرض للإهانة والتعذيب من قبل ذئاب العقيد، يعامي "الرايس بابانا" -الممثل على أرض الواقع الشخصية الرئيس "أحمد بن بلة" أوّل رئيس للجمهورية بعد الاستقلال- من الوحدة والقهر، هي سياسة تنبّأها العقيد ورجاله لتهدم الخضم وانتهاك حرياتهم، بيّد أنّ هذه السياسة قد باءت بالفشل ذلك أنّ صرامة "الرايس بابانا" وإيمانه العميق بشرعية القضية التي يُدافع عنها قد أمدّته بالصبر والإرادة، بالتحدي ومقاومة للعزلة والوحدة داخل الزنزانة.

وضمن هذا المسعى الكفاحي والنضالي تحضر لنا صورتان أو بالأحرى مشهدان يستعين بهما السارد لتأييد هذا الطرح وهما: مشهد "الذباية" التي يُصورها السارد ويُعَمِّن في وصف تحركاتها، كيف أنّ حيوان أن يستطيع أن يُخرج الإنسان من عزلته، من وحدته القاتلة: «كانت لالة مينة هي من خفّف على الرايس بابانا الشعور الأكثر قسوة وظلمة. قاومت معه طويلا عزلة الزنزانة»<sup>(1)</sup>.

ويحضر لنا كذلك مشهد "الفراشة"، لتجسيد البعد النضالي والثوري في الرواية، فالفراشة هي الأخرى كانت خير رفيق للرايس بابانا في زنزانته، فأعانتته على تخطّي صمت الزنزانة وسكونها، وأعدت للمكان بعض ألفته وحركيته ولقد أخذ السارد يُدقق في وصف المشهد وكيف أنّ الفراشة ساعدت الرايس بابانا على التعايش مع الأوضاع والثبات ومقاومة الوحدة: «لكن هذا الأخير كان ذكياً، فقد حارب الظلمة والعزلة والخوف بصحبة فراشة»<sup>(2)</sup>.

من النماذج التي تحضر لنا في سياق الحديث عن "النضال" و"الثورة" كبُعدان سياسيان شخصية "الحاج مريزق" كنموذج للمجاهد والثوري والمكافح، أحد أهم القيادات الثورية، تحصّل في مسيرته النضالية على العديد من الأوسمة والشّهادات اعترافاً بمجمل ما قدّمه من مجهودات إبان مرحلة الثورة التحريرية، ويعمد السارد في العديد من المواضع إلى إبراز مدى تعاطف "الحاج مريزق" كشخصية ثورية فاعلة مع معظم القضايا الإنسانية، ومن ذلك تعاطفه مع الروائي والصّحفي "يونس مارينا"، هذا الأخير الذي فقد والده في أيام الثورة ولا يعرف عنه شيء

(1)-الرواية، ص 93.

(2)-الرواية، ص 91.

واختفت أمد (زوجة الشهيد) في ظروف غامضة، بينما يعيش هو حياة التهديد واللامن في أحضان المنفى الباريسي القاسي.

يتألم "الحاج مريزق" للحالة التي آلت إليها "يما جوهره" كنموذج لزوجة الشهيد الضحية التي تتعرض للتعذيب والإهانة، وجه من وجوه التناق في المجتمع والسياسة، فقد جاء على لسان السارد: «في أحد الصباحات العاصفة خرج ولم يُعدّ، يقول الذين رأوه إنه مرّ على قسمة الحزب، سلّم بطاقة انخراطه، ظنوه مجنوناً عندما صرخ في وجههم: لا أنا منكم ولا أنتم مني، ثم على مقر منظمة المجاهدين أرجع لهم الأوسمة والشهادات التي مُنحت له على مدار السنوات الثلاثة واعترافاً بجهوده ونضاله ثم ترك فيها رتبة مقدّم التي اكتسبها في جيش التحرير بجدارة، وبعدها غاب نهائياً ليس فقط من بيته، ولكن من مدينته مارينا كلها.»<sup>(1)</sup>

يتجلى من خلال القول السابق مدى احترام الحاج مريزق للمجاهدين والمناضلين، وتقديره لهم ولإنجازاتهم الجبارة، فيتأسف لمثل هذه المشاهد يُذلل ويُهان فيها الشهداء وزعماء الوطن وكذا ذويهم على حدّ قول السارد: «كان يعني في داخله بعد أن اشتعل دمار الخيبة فيه: كيف توضع في حفرة باردة زوجة شهيد لم ينشف دمه بعد، لم يفعل شيئاً سوى أنه عضّ على الحديد كي لا يموت غيظاً؟...»<sup>(2)</sup>

"موسى لحر" هو الآخر رمز للنضالي والثوري الحقّ، من خلال الدور الذي يلعبه في مساعدة البطل "يونس مارينا" على نشر رواياته ومقالاته في الصحيفة السرية، وتغطية الأخبار التي تتعلّق بحياة الرئيس بابانا وإيصالها للأوساط الشعبية، إنّ هذه الأفعال إنّما تصدر عن شخص يمتلك الحسّ الثوري ومُشبع بثقافة الوطنية والجهاد، وعن الجهود التي يبذلها "موسى لحر" الصديق المخلص والوفاي للبطل الروائي يونس مارينا.

إلى جان هذه الشخصيات الثورية، أو بالأحرى النماذج النضالية، هناك شخصيات اجتماعية تُساهم بشكل أو بآخر في دعم مسيرة البطل الصّحفي والروائي "يونس مارينا" من أمثال "يما جوهره" و"لوليتا" و"عمي أحمد"، لذا أمكننا أن ندرج هذه الشخصيات ضمن فئة الشخصيات الثرية والمناضلة، على اعتبار المهمة الأساسية للبطل المحوري (مسيرة النضال).

(1)- الرواية، ص 116.

(2)- الرواية، ص 117.

انطلاقاً مما سبق يتضح لنا أن السارد يهدف من وراء توظيفه لهذه الشخصيات المجازية (المعنوية)، إبراز طبيعة الوعي الذي تحمّله الشخصيات بداية من الشخصية المحورية "يونس مارينا"، ذلك أنّ هذه الشخصيات تتمتع بالحسّ الثوري والتضالي الكبير الذي يؤهلها لدعم وتأييد مسيرة البطل الروائي "يونس مارينا".

إنّ الحديث عن "التضال" و"الثورة" كشخصيتان مجازيتان هو حديث عن منطق الصراع داخل المتن الروائي، بمعنى أنّ النصّ حيّ بصراعاته التي تصنع بدورها الجدل عند القارئ.

### ج- المنفى/الوطن:

إذن الحديث عن المنفى كفكرة أو كبعد معنوي ينطوي عليه الخطاب الروائي، يقتضي مسبقاً الحديث عن الوطن، ذلك أنّ دراسة "المنفى" كمضمون أو كمحور للتّحليل تتطلب التّفصيل في مُستويين أو فضائين؛ أمّا الفضاء الأول فهو فضاء "الوطن"، في حيث أنّ الفضاء الثاني فهو فضاء "المنفى"، وبمصطلحات ألق: فضاء "الهنا" وفضاء "الهناك"، أو الفضاء والفضاء الآخر.

يستهل السارد روايته بالحديث عن الفضاء الآخر "فضاء المنفى" كأرضية تتحرك عليها الشخصية البطلة "يونس مارينا" بدلالة من "فرانكفورت" ثم "أمانيا" ثم "باريس"، فيقف طويلاً عند كل محطة من هذه المحطات يصف ويمعن في التصوير تارة، ويسرّد ويفصّل ويفسر تارة أخرى، وليس الغرض من ذلك تتبّع سيرّ الأحداث في مسارها العام، والوقوف عند مواطن التأزم فيها، بقدر ما هو التركيز على حياة البطل انطلاقاً من الأدوار العامّة التي يصنعها وجوده، أو بمعنى آخر القيم أو الأفكار التي تحقّقها وجوده، ونحن نتحدث هنا عن المستوى العملي وليس المستوى الممثلي.

يعيش البطل "يونس مارينا" في المنفى الباريسي حياة التمزّق والحرمان واللاأمن، فيعاني من الملاحقات والتهديدات التي يتعرض لها من قوّات النظام وكذا الجماعات الإرهابية المتطرّفة، تتدهور حياة البطل "يونس مارينا" شيئاً فشيئاً لتنتهي بالشعور القاتل بالوحدة واليأس، وفي هذا الموضع يقول السارد: «أنّ تريد أن تتخلص من ذاكرة وربما دفتتها حية، أنا أريد أن أتخلص من ذاكرتي ولكن بي رغبة محمومة لأسألها لماذا كان هذا الضياع وهذه الفداحة؟ *pour quoi ce gâchis ? au profit de qui ?* وأضع عيني في عينيّ قتلة أمّي وعمي أحمد وعمي مريزق وغيرهم، وروحي وأسألهم سؤالاً واحداً، وربما بدوت لهم سخيفاً

في سؤالي: لماذا كل هذا؟ بماذا استفدتم؟ أريد إجابة. لا أكتفي بالأقدار ولا مشكلات ما بعد الاستقلال.<sup>(1)</sup>

يُحاول البطل "يونس مارينا" جاهداً في المنافي تحطّي عتبة المبهم والمجهول عيّاه يجد لنفسه وضعاً يحتويه لكن من دون جدوى: «هربتُ إلى هذا المكان كأبي قِطٍ خائفٍ لا من الموت، ولكن من المبهم، أصعب شيء هو أن تُواجه شيئاً مُبهِمًا وغير مرتقب. الموت في هذه الحالات أرحم، كل شيء يأتيك أسوأ ممّا تنتظر»<sup>(2)</sup>.

يظل "يونس مارينا" يتخبط في كنف الذكريات الأليمة والمريرة، لحظات من الماضي تأبى الاندثار، لا بل ترفض الرضوخ لعامل الزمن، لا تَمُرُّ دون أن تترك بصمتها على سطور الحاضر، وعند آخر المطاف؛ مستقبل المبهم والمجهول، ذكريات كانت هي الأخرى الهاجس الذي يُلازم حياة الروائي، ليكشف عن آهاته التي تُترجم أشواقه وحنينه إلى الدّيار.

يتألم "يونس مارينا" لمثل هذه الأوضاع التي يعيشها في منفاه، لذا يظلُّ يُعاتبُ الصّدق القاسية التي شرّدتَه في المنافي، فقد جاء على لسان السارد: «كذبة صنعت مَنّي كاتبًا؟ صدفة قاسية واستثنائية، رمت بي نحو المنافي، سرّقت مَنّي حياة ومنحتني أخرى؟ وصدفة أسوأ تضعني الآن على رأس المهتدين بالموت؟»<sup>(3)</sup>

عندما نتحدث عن "الوطن"، فإننا حتمًا سنلقي الضوء على أهم الوجوه التي تتحرك على هذه الأرضية، وأبرز المشاهد التي تُحقّق هذا الوجود المعنوي، "الوطن" بمعناه العام هو الحيز المكاني الذي ينطوي على عدّة أبعاد إنسانية. على أنّ "الوطن" في نص "أصابع لوليتا" صورة متعددة الدلالات والمقاصد، بمعنى آخر وفي هذا المقام تُواجهنا أسئلة مفادها: ماذا يقصد الكاتب "بالوطن" في النص؟ ما هي أهم وجوه "الوطن" التي يتطرق لها أو يتناولها النص بالدراسة؟ وفي حالة ما إذا غابَت الشروط أو العوامل التي تُحقّق هذا البُعد أو هذا الانتماء، ما البديل؟ أو على الأقل، ما هي الأشياء التي قد تُعوّضنا بعض الشيء الإحساس الحاد بفقدان الوطن؟ لكن ما يهمنا في هذا الطرح هو: ما هي أبرز الشخصيات التي تتحرك على هذه الأرضية وتُشكل لنا هذا المبنى؟

(1)- الرواية، ص 124.

(2)- الرواية، ص 122.

(3)- الرواية، ص 129.



"يونس مارينا" نموذج للمثقف الجزائري المضطهد والمطارد على أرض الوطن، الصُّحفي والروائي المُشبع بالفكر الإيديولوجي والسياسي يتعرض لعدّة ملاحقات في وطنه من قبل قوّات النظام بسبب مقالاته التي تُناهض مشروع الانقلاب وتكشف انزلاقات سلطة ما بعد الاستقلال.

رواياته التي كتبها "الانقلابيون" ثم فيما بعد ثلاثيته الشهيرة: "طنين الذبابة"، "حرقه الفراشة" و"ذئاب العقيد"، تفتح عليه أبواب الجحيم.

عندما يغيب الإحساس بالأمن داخل الوطن في حين يسود التفكك الأسري وتضمحل الأبعاد الإنسانية تُنهك الحريات ويُهان الأشخاص، ويغيب (الإحساس) الأُحبة في ظروف غامضة، فنجد على لسان السارد: «تراءى له من بعيد والده وهو يتهاوى كعصفور أسقطه قناص ما هو من أعالي السماء. يتدرج في عرض السماء كالريشة ليسقط على الأرض ببطء كاشفاً عن جراحات عميقة من جرّاء التعذيب»<sup>(1)</sup>، وقول السارد كذلك: «لم يستوعب الحاج مريزق ما سمعه عنها، كان متأكداً من أنّها فقدت عقلها بسبب التعذيب، وأنّ حكاية المستشفى لا تعدو وأن تكون مجرد مسرحية سخيفة، لقد رآها وهي يسحبونها من بيتها»<sup>(2)</sup> وقوله كذلك: «لم يبقى موسى لحرر في باريس إلا شهراً واحداً، في الأسبوع الأخير الذي سبق عودته وموته (...). لم يرحمه المرض الذي كان يأكله من الداخل وجرحه وراءه طوال عشر سنوات سجناً.»<sup>(3)</sup>، وفي موضوع آخر يقول: «صديقه حميد في الإتحاد الطلابي، بأقل من ذلك. حكم عليه بالإعدام (...). ولكن السلطات المغربية تسلمته بعد أقل من أسبوع لذئاب العقيد فنهشته وكسرت عظامه بعد أن توصله إلى السجن.»<sup>(4)</sup>، وضمن نفس السياق يقول على لسان السارد: «رأي فجأة عمي أحمد وهو يسُتر وجهه بيديه عبثاً لتفادي مرشات الأسيد، التي كانت تنزل عليه وتُعري عظامه شيئاً فشيئاً.»<sup>(5)</sup>

في مواطن كثيرة من النص، يُساوي لكاتب بين منزلة الأم ومنزلة الوطن، عندما يقرن "يونس مارينا" حديثه عن الوطن بالحديث عن الأم، لذا يستحضرها السارد لترسيخ بعض معاني الوطن، بمعنى آخر الأشياء التي تزيد من تعلقنا بالوطن، بالإضافة إلى الحرّية والأمن والسلم، لذا وتبعاً لذلك ينعدم الانتماء إلى الوطن ككيان

(1)- الرواية، ص 167.

(2)- الرواية، ص 118.

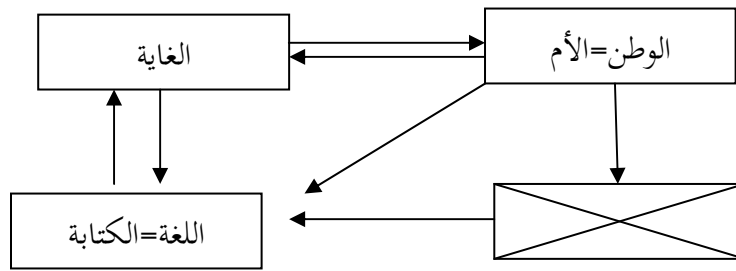
(3)- الرواية، ص 123.

(4)- الرواية، ص 106.

(5)- الرواية، ص 128.

يُعدِّيه الواقعي والمعنوي بغياب صورة الأم. الحبل السري الذي يربطنا بتربة الأرض: «بلادي؟ قصدك بلادهم؟ لا أرض لي عزيزي إلا لغتي. بلادي دفنتها في قبر أمي ينامان اليوم تحت التراب نفسه الشمس نفسها وفي القبر نفسه (...). الأم هي أكثر من امرأة عادية، الحبل السري الذي يربطنا بتربة الأرض، هل تعرف أي موت تموته عندما تُحرِّم من أمك حتى وهي ميتة؟ (...). كيف أغفر لمن منعني من السفر نحو رماد أمي؟ أحتاج إلى قوّة أخرى غير هذه، اخترتُ قدرًا آخر، هو الكتابة لكي أشفى من الوطن ذاته.»<sup>(1)</sup>

نلاحظ من خلال القول، حديث "يونس مارينا" عن "اللغة" كذلك، فيونس يكتب بعدوبة وفيض يَحمِلانِ ألقًا خاصًا، كتاباته تُحمل غربته ووحدته في المناف، لذا يكتب لتكون الكتابة وطنا بديلا. وفي هذه الحالة



تُخَلِّصُ إلى أنّ النص يحتوي على ثنائية مفادها "الوطن الأم" هو المَطْمَحُ والغاية، واللغة/الكتابة: هي البديل وهي الوطن الثاني:

من الأيقونات أو الرموز التي تحضر في النص والتي تُعزِّر هذا المبنى [الحديث عن الوطن]: "الكوفية الحمراء التي يتحدث عنها "يونس مارينا" من حين لآخر والتي تُؤلِّد لديه الإحساس بالحنين إلى الوطن، يأتي حضورها على لسان السارد: «كان يونس مارينا ملفوفًا في كوفيته الحمراء التي وضعتها أمه على عنقه لأول مرة وهو يهيم بمغادرة البيت للمرة الأخيرة، قبل أربعين سنة، لا يلبسها إلا شتاءً، يشم رائحة أمه فيها طويلاً (...).»<sup>(2)</sup>

نجد كذلك الحديث عن "الهوية الوطنية" لدعم هذا المسعى بحيث يقول السارد: «لم ينس يونس مارينا في أيّ يوم من الأيام أنّ بطاقة الهوية الوطنية *la carte nationale* هي دليل صاحبها، ورجل دون هوية هو شخص غير موجود، ويُمكن أن يُردم في أي مكان دون أن يُعلن عنه، الهوية حماية لصاحبها»<sup>(3)</sup>

(1)- الرواية، ص 126.

(2)- الرواية، ص 182.

(3)- الرواية، ص 103.

هناك من الشخصيات التي ينطوي عليها نص "أصابع لوليتا" أبعاد سياسية، تحدّم بشكل أو بآخر ثنائية "الوطن والمنفى"، فلا تُخَفَى عَنَّا أَنَّهُ من العوامل التي تحول دون تحقيق البُعد الوطني هي السياسة الجائرة التي تُمارسها قوَّات النظام، أو بمعنى آخر: الظلم المُمارَس ضد مختلف فئات المجتمع، هذه الأخيرة التي يتعاطف معها يونس مارينا، نذكر منها: يما جوهرة، لالة الزهراء، الحاج مريزق، الرّجل ذو الشعر الأبيض (عمي أحمد)،... إلخ.

وعموما، تشكل ثنائية [الوطن/المنفى] الموضوع الجوهرية الذي يقوم عليه النص الروائي "أصابع لوليتا" بمعنى آخر الثنائية المحورية التي يدور حولها النص. وهذه الثنائية إنّما تتصل اتصالا وثيقا بالبطل النموذجي "يونس مارينا" تارةً، ومن خلال العلاقات التي تربطه ببقية الشخصيات تارةً أخرى.

### 3- الشخصية الإشارية: *personnage embrayeur*

وهي الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف - كما يشرح محمد عزام- وأكثر ما تُعبّر عن الرواة والأدباء والفنانين.<sup>(1)</sup> وهناك من يُسمّيها بالشخصيات المُوصلة، وهي علامات حضور المؤلف أو القارئ أو مندوبيها في النص: شخصيات الجوقات والتراجيديات القديمة، والمخاطبين السقراطيين، وشخصيات أمبرومبتوس والقاصّين والمؤلفين المتدخلين، شخصيات الرّسامين والكتّاب والرّواة والثرثارين والفنانين... إلخ، قد تكون مسألة التعرف إليها صعبة أحيانا، وهنا أيضا، إنّ عملية تأجيل التواصل (نصوص مكتوبة)، والآناء المختلفة للاختلاط أو التقنع، يمكنها أن تُشوّش على فك رموز (معنى) هذه الشخصيات، إنّهُ من الضروري معرفة المفترضات المُسبقة والسياق قليلا، على سبيل المثال، قد لا يكون المؤلف حاضراً خلف "هو" بأقل من حضوره خلف "أنا"، وخلف شخصية قليلة الاعتبار، منه خلف شخصية فائقة الاعتبار. في المركز، مشكّلة البطل.<sup>(2)</sup>

وفي هذا الخصوص يضيف هامو هو الآخر ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة والمحاورين السقراطيين، والشخصيات المرتجلة، والرّواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرّسامين والكتّاب والثرثارين والفنانين، ويُشير هامون كذلك إلى أنّ هذا التّمط من الشخصيات قد يكون من الصعب الكشف عنه في بعض الأحيان بسبب تدخّل بعض العناصر المعيقة التي تأتي لِتُربك عملية الفهم المباشر للمعنى.<sup>(3)</sup>

(1) - محمد عزام: شعرة الخطاب السردية، د، ط/ 2005، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ص 11 .

(2) - رولان بارت وآخرون: شعرة المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمد، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010، ص 102.

(3) - فيلب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية ترجمة وإعداد: سعيد بكراد، تقديم: عبد الفتاح كليوطو، د. ط/ 1990، محفوظة لدار الكلام، الرباط-المغرب، ص .

عمومًا، تُشير هذه الفئة من الشخصيات إلى حضور ذات الكاتب في المتن الروائي، بيد أنه لا يمكننا أن نُخطأ في تقدير طبيعة هذه الشخصيات، فهي ليست بالمستوحاة من التاريخ ولا من المعارف التي يمتلكها القارئ إنما هي تعبر عن الذات المُنشئة لها بخلجاتها وبعض الجوانب من حياتها.<sup>(1)</sup>

ويرى عبد الحميد بن هدوقة أن البحث في أصل الشخصية الإشارية يتطلب العودة إلى «الفضاء المكاني والزمان الذي تردّ فيه والسيّاق اللساني هو الذي يسمح بتأويلها»<sup>(2)</sup> وتبعًا لذلك تتجلى الشخصيات الإشارية من خلال ثلاثة صوّر أو أنماط: أسماء الإشارة، الفضاء المكاني، والفضاء الزماني.

لقد عمدنا بدايةً من خلال قراءتنا الفاحصة لنص أصابع لوليتا إلى استجلاء طبيعة الشخصيات المكونة لبنائه وأهم الوظائف والأدوار التي تشغل عليها هذه الشخصيات، وسوف نعمل الآن على استخراج أهم الإشارات التي ينطوي عليها النص والتي تُحيل على وجود ذات الكتاب أو القارئ، فما هي نسبة هذا الحضور في الرواية؟ وإلى أي مدى سامت ذات الكاتب في تشيير البعد المنفوي للرواية؟ وإذا اعتبرنا مسبقاً أن حضور الذات الساردة قد يكون حضوراً مباشراً أو غير مباشر، فما هي أهم الأصوات أو الشخصيات التي تبنت الحضور الغير المباشر؟ ما هي أهم التقنيات التي استعان بها الكاتب في نصه والتي حدّدت بدورها طبيعة أو مستوى القارئ المُخاطَب؟

قبل الإجابة عن هذه التساؤلات، لابد علينا أن نُفصل بعض الشيء في بعض المصطلحات التي تصنع الالتباس والجدل ومن ذلك: مصطلحي "الكاتب" و"القارئ". "السارد" و"المسرود له".

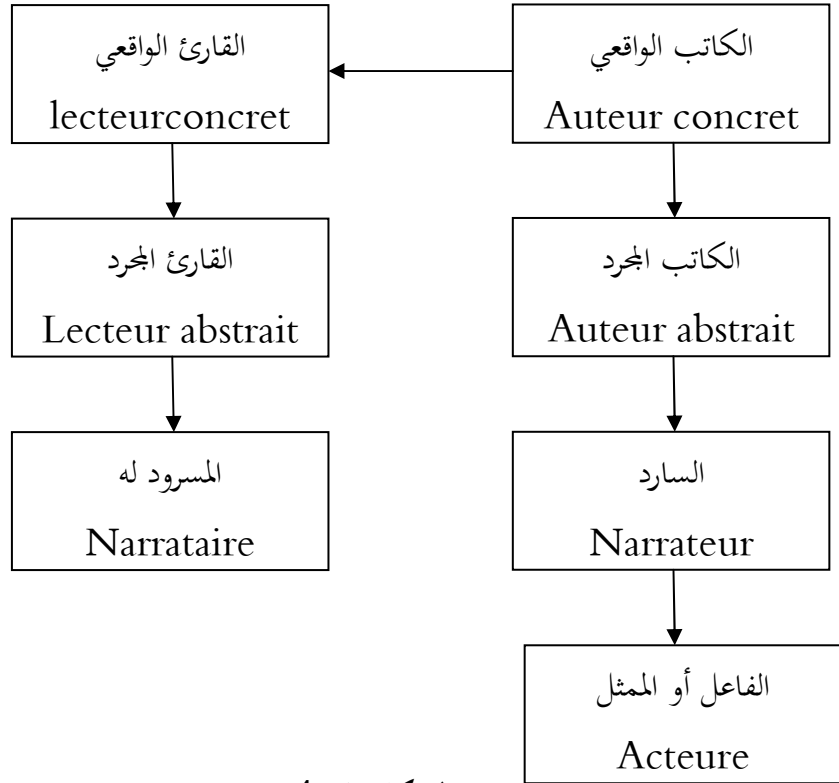
إنّ الأدب إنتاجاً تخلّقه ذات الأديب أو الكاتب وتلقاه الذات القارئة، لذا تمرّ أية عملية إبداع أو إنتاج

عبر مراحل أو مستويات نبرزها في الشكل الآتي:<sup>(3)</sup>

(1)- الصادق قسومة: طرائق تحليل الفضة، ص 103.

(2)- عبد الحميد بن هدوقة: كتاب الملتقى الرابع، أعمال وبحوث، برج بوعريش، ص 97.

(3)- جان لينتفلت: مقتضيات النص السردى الأدبي، تر: رشيد بن جدو، ورد في: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 87.



#### الهيكل رقم 4

#### أ- السارد:

تجدر الإشارة مسبقاً إلى أنّ المقود بالسارد هو الموقع الخيالي الذي يصنعه الكاتب داخل النص، بمعنى آخر السارد ليس هو الكاتب ولا هو صورته، إنما هو الوسيط بين الكاتب والقصة، كما أنّ السارد قد يتفق في موقفه مع الكاتب وقد يختلف معه. هذا وقد يتعدّد السارد في النص الواحد ويتّسع مجاله.<sup>(1)</sup>

يكون السارد ذا هوية حقيقية كانت أو متخيلة، فيحمل اسم، لكن هذا الاسم لا يُجِيل على مُسمى حقيقي، وقد لا يعمل السارد هوية ولا اسم وفي هذه الحالة نعتد على مجموعة من الإشارات والضمائر التي تعود عليه.

لقد تطرقت "بيني العيد" في كتابها "تقنيات السرد لروائي" إلى أنواع الرّواة في النص السردى، بحيث جعلت هذه الأنواع في مراتب تقع بين السارد والكاتب ونحملها فيما يلي:

– السارد بضمير الأنا.

– الكاتب الذي يعرف كلّ شيء [السارد=الكاتب].

(1)- الرواية، ص .

— السارد الشاهد.

— السارد الذي يروي من خارج غير حاضر.<sup>(1)</sup>

يصنّف السارد في النص الروائي "أصابع لوليتا" ضمن مستوى السارد الحاضر الذي تتحدث بضمير الغائب، بمعنى أنه يتدخل في السرد ويروي من الداخل، فيظهر عارفاً وعالمًا بالشخصيات ودواخلها لذا نجده يتمثل عدّة وظائف بالإضافة لوظيفة الحكيم ومن ذلك وظيفة الشرح، التفسير، التقويم، التعقيب، التفصيل والوصف.

إنّ البطل المحوري في الرواية، شخصية مثقفة واعية، ثورية ونضالية، تبنت ثقافة التمرد والعصيات ضد أنظمة السياسة المستبدّة من جهة، وقوانين المجتمع الصّارمة من جهة أخرى، بعدما صُدّمت بواقع مجتمعي يُحرّكه أشخاصٌ طغاةٌ مستبدّين، يُؤلف بينهم القدر والنفاق والخبث «يحكمون باسم الشعب ويقتلون من يُخالفهم باسم

الشعب أيضاً»<sup>(2)</sup> شعارهم شِعار "غوبلز" «كل من ليس معنا، فهو ضدنا»<sup>(3)</sup>، فيونس مرينا الصّحفي والروائي يلحم باليوم الذي يشعّ فيه نور الحقيقة؛ ظروف مقتل أبيه الشهيد وسبب المخاطر التي تلاحق شخصاً لم يرتكب أي ذنب سوى أنّه دخل في لعبة لم يقدر مخاطرها، تجرّأ أن يرفع كلمة الحق فوق كلّ اعتبار، سلاحه القلم وشعاره الحق والشرعية، يبحث يونس مارينا عن إجابة تعيده إلى تراب الوطن. وفي سبيل تحقيق هذا الطموح والمسعى يلجأ إلى الكتابة لتعريّة الواقع ونزع الستار عن المناطق المجهولة من التاريخ... وأمام إصرار هذه الشخصية على تقييد برنامجها السردية يتدخل صوت آخر يُواجهها وينصحها، ويتناول أقوالها وأفعالها بالتفسير والتفصيل، هو صوت السارد، فقد استهل الكاتب روايته بتعليق جاء على لسان السارد بضمير الغائب ليُمهّد للأحداث من جهة وليلخّص لنا وضعية البطل من جهة أخرى «بالصدفة وجد نفسه يكتب عن شيء يُحبّه. عن رجل لا يعرف عنه سوى أنه كان صديقاً لوالده، وهو من دفنه أيام الثورة، تمنى دائماً أن يُصبح كاتباً كبيراً أو صحفياً مرموقاً فقط ليتمكن من رواية قصة والده كما سمعها من الرّئيس بابانا، عندما وقع الانقلاب شعر بأنه سرقوا منه قصة ولده لأنّ الشخص الوحيد الذي كان مؤهلاً لروايتها له هو الرئيس بابانا. عندما سُجن تبخر نُهائياً حلم محاورته يوماً، ثم دخل في لعبة خطيرة لم يقدر أبداً عواقبها اعتمد فيها جناحي خيال قادة على كلّ الحواف الخطيرة»<sup>(4)</sup>

(1) - مُنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، الفارابي، بيروت، ط2، 1999، ص (94-95).

(2) - الرواية، ص 122.

(3) - الرواية، ص 119.

(4) - الرواية، ص 155.

فالساردُ يقدّم - في هذا الملفوظ - تعليقا على وضعية يونس مارينا، ويبرز لنا الدوافع والأسباب التي قادته إلى ذلك المنعطف الخطير، حيث أنّ يونس مارينا كان يطمح لأن يصبح صحفياً ليتمكن من رواية قصة أبيه بعد أن يرويها له الرئيس بابانا، هذا الأخير الذي يُعدّ الشاهد الوحيد على وفاة والده يلقي حتفه في السجن، وأمام هذه الوضعية [غياب الدليل]، يدخل يونس في لعبة مع القدر لم يكن يدرك خطورتها تنتهي به في أحضان المنفى القاسي، ويواصل السارد توضيح هذه الوضعية مُعلقاً عليها، ومُعبّاً في الوقت ذاته، مثلما جاء على لسانه: «وظلّ ينتظر أن يكبر وأن يصبح صحفياً محترفاً. لكنه عندما كبر سرق العقيد منه الشاهد الوحيد عن مكان دفن والده، الاستقلال بشع أناسا كثيرين، وقتل آخرين ونفى الباقي ليتخلص من ضحيجهم وملاحظاتهم»<sup>(1)</sup>. وفي موضعٍ آخر وعلى سبيل التعقيب التعقيب كذلك جاء على لسان السارد: «هو أيضا كبر في يوم واحد، يوم انقلاب 65 الذي دخل فيه في عمق لعبة لم يكن مُهياً لها، هل يُعقل أن يرهن العمر على لعبة لا يُتقنها؟ مجرد لعبة لم يُدرك مخاطرها قبل أن تتحول إلى عقوبة عمر»<sup>(2)</sup>

إنّ صوت الكتاب - على لسان السارد - يتقمّص دور العالم بحقيقة الشخصيات والأشياء والواقع، إذ يُحاول في عدّة مواضع أن يُؤكد مدى شرعية وأحقية المسعى الذي يطمح إليه البطل يونس مارينا، وفي المقابل يصف بشاعة السلطات وسياستهم الهمجية، وكأنّه يريد انتقاد السلطة والتأكيد على أنّ إصلاح المجتمع في ظلّ الفساد والنفاق الذي يعمّ النظام أمر ميؤوس منه، لعلّه يهدف إلى توعية الشخصية البطلة [يونس مارينا] ونصحها بعدم الإفراط في التمسك بقيم إنسانية يستحيل تحقيقها في مجتمع الظلم والفساد والاستغلال، لهذا نجد الكاتب يستدعي قول "أرتركوستلر" على لسان السارد: «...لتعرف أنّ الإنسان ليس كيان هائماً في الفراغ ولكن مقاومة مستمرة ضد الإذلال - ظلّ قوياً حتى النهاية ولكن سلطانهم كان قاسياً وأكبر جبروتاً»<sup>(3)</sup>

يُظهر هذا الملفوظ وجهة النظر الفعلية للكاتب التي وضّحها على لسان السارد - والتي مفادها انقلاب المفاهيم في المجتمع، حين يُصبح الطّغاة هم السّادة وقادة الأعراس، في حين يعيش الشرفاء والمناضلون منفى السجون، وعندما يُحكّم على المجرم بالبراءة، ويُعدّ المثقف مُتمرّداً يراؤ له أن يخضع للمُحاكمة.

يطرح الكاتب عدّة قضايا وظواهر اجتماعية أدت إلى تدهور المجتمع مثل: قضية القاصر "لوليتا" التي اغتصبها والدها، والتي تعدّ الشخصية المحورية في الرواية التي تُجسّد الفساد الأخلاقي في المجتمع، وكذا الظلم

(1) - الرواية، ص 198.

(2) - الرواية، ص 84.

(3) - الرواية، ص 64.

والإهانة التي تتعرض لها المرأة في ظلّ تسلّط المجتمع الذكوري لدا نجد الملفوظ السّردي: «أتساءل عن أية لذة يشعر بها وهو يغتصب ابنته؟ لا بد أن يكون كل ما هو إنساني قد مات فيه نهائياً»<sup>(1)</sup>.

بالإضافة إلى حادثة الاغتصاب هناك حادثة وفاة أخت البطل "يونس مارينا" في يوم زواجها بنزيف حاد، وضمن نفس الفئة نجد نموذج "المرأة المضطهدة"؛ أرامل الشهداء أمثال: "بما جوهرة" و"لالة الزهراء" كنماذج لأساليب الإهانة والدّل التي تتعرض لها المرأة.

يحضر لنا كذلك نموذج آخر للفساد الأخلاقي: "جيروم" الصديق القديم للوليتا وقصّته مع الدّمه "كلارا" و"راما". تعاني لوليتا من الإهانة والتهديد المتواصل من قبل صديقها "جيروم"، لذا يقول الكاتب على لسان السارد: «أنا عشتُ مدة في صلب جيروم وفي دفنه الأنثوي. كان يقول لي دائماً يا ديمتي الجميلي، لم تكن الطلّمة تعجبني كثيراً، لكنني كنت أقبلها على مضض. كان يلمسني ويقترّب مني، وعندما ابتعد عنه في الفراش يُهددني بدميته»<sup>(2)</sup>

يواصل "جيروم" حياته مع الدّمى لتغطية جانب من النقص العاطفي الذي يُعانيه، وتُصادفه نوبات من الاكتئاب والاضطراب في حياته تنتهي بانتحاره.

يتعرض الكاتب كذلك -على لسان السارد- إلى قضية الزواج من منظور البطل المحوري "يونس مارينا" وكذا قضية التطرّف الديني والمساس بالنص القرآني، فنجد على لسان السارد: «لكن من الذين يظنون أنّي قمّت بسبب الذات الإلهية؟ سبدنة الدين وحراس التّوايا والقتلة الصغار. جندمة الأخلاق. المشكلة أنّي لم أفعل شيئاً من هذا، وأعطوني أهمية في سلم الموت، ربما كنت لا أستحقها»<sup>(3)</sup>

يتحدث الكتاب كذلك -على لسان السارد- عن الإرهاب من منظور الآخر الغربي، هذا الأخير الذي يرى في الإرهاب ظاهرة بدأت عند المسلمين وعمدوا فيما بعد إلى نشرها في باقي الدّول من العامل، فيقول الكاتب على لسان السارد في حوار مطوّل بين "دافيد" و"ماري":

(د) «طيّب أسألني لماذا نسمع عن العرب والمسلمين كثيراً ولا نسمع عن الآخرين إلا قليلاً؟ هل الأمر صُدفة أم يُرادُ له ذلك؟

(1)- الرواية، ص 308.

(2)- الرواية، ص 210.

(3)- الرواية، ص 222.



م- لكنهم هم من أدخل مرض الإرهاب إلى أراضينا الآمنة.»<sup>(1)</sup>

كما يتعرض الكاتب - على حدّ الأقوال التي تأتي على لسان السارد- إلى قضية المثقف والمآزق التي يقع فيها الكُتّاب والروائيين من جزاء كتاباتهم التي تعكس بشكل أو بآخر أفكارهم: «الكُتّابُ مُتشابهون في العلم كلّهُ

يكذبون ثمّ يُصدّقون كذباتهم. يخلقون مشاكل حول أنفسهم، ثمّ يظنون يدورون حولها»<sup>(2)</sup>

عمومًا، يُطرح الكاتب هذه القضايا الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية عمداً، ويجعل من المنفى أرضية لمثل هذه المُعطيات والنقاشات الجادّة.

ذلك أنّ تفشي مثل هذه القضايا في المجتمع يجعل من الحياة مُستحيلة داخل الوطن، وهو ما يفتح المجال أمام مُنعرجٍ أكثرُ عُورةً وقسوةً ألاّ وهو "منعرج المنفى"

ولم تقتصر التعليقات والتعقيبات التي قدّمها الكاتب -على لسان السارد- على شخصية "يونس مارينا" فقط، إنّما تعدّت لتشمل شخصيات أخرى داخل المتن، ومثال ذلك تعليق السارد على "لوليتا" قائلاً: «على الرغم من أنّها كانت تشمّ في الاسم المُختصر رائحة والدها الذي هَرَبَ شيطانها الذي سكنها، ليحتل هو مكانه، انصاعت للمقترح كان عطر والدها وسيلتها للانتقام، هي لا تعرف لماذا؟ ولكن، شيئاً غامضاً فيها كان كل يوم يتنامى قليلاً ليتحول بين أصابعها إلى رماد.»<sup>(3)</sup>

ونُسجّل إلى جانب وظيفة التعليق والتعقيب وظيفة أخرى ينهض بها الكاتب بالاعتماد على السارد في: الشرح والتغيير، حيث يعتمد إلى تقديم تعليقات وتبريرات للأفعال التي يقوم بها "يونس مارينا" مثل ما نلاحظه في الملفوظ السري الآتي: «بالصدفة وجد نفسه يكتب عن شيء يحبه، عن رجل لا يعرف عنه سوى أنّه كان صديقاً لوالده، وهو من دفنه أيام الثورة. تمنى دائماً أن يُصبح كاتباً كبيراً أو صحفياً مرموقاً فقط ليتمكن يوماً ما من رواية قصة والده كما سمعها من الرايس بابانا»<sup>(4)</sup> حتى يُبرّر الدافع أو السبب الذي جعل يونس مارينا يحلم بأن يُصبح صحفياً وكاتباً مشهوراً.

(1)- الرواية، ص 137.

(2)- الرواية، ص 136.

(3)- الرواية، ص 252.

(4)- الرواية، ص 155.

إذا قلنا أنّ الكاتب استطاع أن يُثبت حضوره من خلال شخصية السارد، هذا الأخير الذي يتبنى مهمة التعليق والتفسير، الشرح والتبرير، والنصح والتوجيه للشخصية البطلية، فإنّه بالمقابل يجوز لنا أن نقول أنّ الكاتب استطاع أن يظهر في المتن، ونجح في تمرير موقفه الإيديولوجي والسياسي من خلال شخصية "يونس مارينا" كذلك، أي على لسان الشخصية البطلية.

يمكننا القول أن شخصية "يونس مارينا" استطاعت أن تُوصِل نُجَوات نظر الكاتب إلى القضايا الشائكة التي يطرحها، وموقفه منها، في محاولة من الكاتب لتحليل الواقع المرير وتصحيح بعض المفهومات التي كان قد تجاوزها التاريخ. ولقد كان له ذلك بعدما أفصح لنا عن نفسية الشخصيات وطريقة تفكيرها وأهم القيم التي تسعى لتجسيدها في الواقع من خلال مجمل الأدوار التي تشغلها في المتن.

يبحث الكاتب في طبيعة النظام التركيبي للمجتمع، ويعمد بعد ذلك إلى كشف انزلاقات أفراده، والمآسي التي تتسبب فيها هذه الانزلاقات، بحيث أنّها قد تُودي بحياة الإنسان، وتجعله يفقد أغلى ما يملك «تفقد كل شيء، كل شيء بلا استثناء، حتى صراخنا الأول الموشوم في الذاكرة، إلا اللغة التي تستمر طويلا قبل أن تتهاوى كأوراق الخريف. ثم ندفن شيئا من أجسادنا في قبر من نُحب قبل أن تأتي الانكسارات المتتالية على ما تبقى من الجسد»<sup>(1)</sup> يبدو أنّ «هناك أشياء فينا لا تموت، تظلّ تحفر فينا حتى آخر العمر، تمرّ علينا سيول الحياة والسنوات القلقة، وتظلّ متشبثة على الأطراف.»<sup>(2)</sup>

هذه النبذة الحادة في الحديث تكشف عن الأسى والتبرُّ في نفسية الكاتب. بسبب الأوضاع التي آلت إليها حياتنا في ظل تفشي الظلم والفساد في مجتمعنا، بالإضافة إلى اليأس، الانهيار والتذمر، هذه الحالات التي تُصيب كلّ واحد فينا في مثل هذه الأوضاع، فالكاتب يرفض الاستسلام للواقع المرير، ويدعو للتسامح بدل الظغينة والحقد.

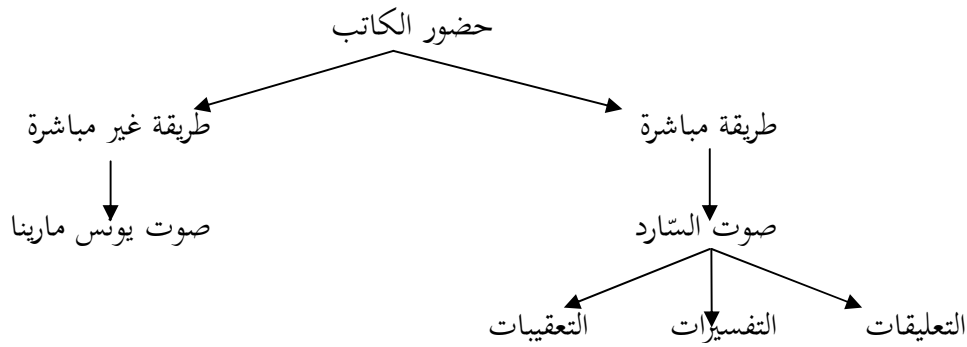
لذا نجد يتحدث بنبرة تشاؤمية تُحيل على اتجاهات صوفية نوردها في شكل ثنائيات: الجنة والنار، الحريّ والجبريّة، الوجود والعدم، الموت والحياة، حيث يقول السارد على لسان "يونس مارينا": «وحدّد بدوره شهور الموت، شهور الشتاء ثلاثة أشهر مفتوحة أمام الموت لبيتلح من يشاء، الناس أنفسهم يتمنون الانطفاء في هذا الفصل لقسوته ولصعوبة تحملهم له، حتى الصيف نزعته من قائمة شهور الموت لأن البحر الذي

(1)- الرواية، ص 174.

(2)- الرواية، ص 76.

يحوظ القرية والجبل يمنح الناس فرصة جميلة للحياة.»<sup>(1)</sup> يتبدى لنا أيضا، رفض الكاتب للتطرف وكلّ التيارات التي تُضيق مساحة الحرية للفرد، ولاسيما حرية التغيير، ومُناهضته لكلّ أشكال السلطة والقمع، للتناق والغدْر، العنصرية والتطرف، وقد ساهم صوت السارد بالإضافة إلى صوت الشخصية المحورية "يونس مارينا" في إثبات حضور الكاتب في المتن الروائي بمختلف القضايا الفكرية والظواهر الاجتماعية التي أراد معالجتها وكذا مواقفه وآراءه التي أراد تمريرها إلى القارئ.

يجسّد الصوتين معا -السارد والشخصية البطلّة- رؤية الكاتب للواقع، فرغم دعوته لبعض المبادئ الإنسانية كالصّح والتسامح مثلا إلاّ أنّه على قناعة تامة بأنّه يستحيل إصلاح المجتمع والسياسة، ذلك أنّ الفساد قد تفشى، وبالتالي رؤية وحضور الكاتب كان جليّا من خلال تعقيبات وتعليقات وتفسيرات السارد من جهة، وأقوال وأفعال الشخصية المحورية "يونس مارينا" من جهة أخرى.



### الهيكل رقم 5

#### ب- القارئ:

يعدّ القارئ أو المتلقي الطرف الثاني في العملية الإبداعية الأدبية، ذلك أنّ حضوره ضروري لتحقيق عملية التواصل. فإذا كان حضور الكاتب في الخطاب السردى الأدبي يتوقف على وجود صوتين؛ صوت السارد، وصوت الشخصية المحورية بالإضافة إلى الموضوعات والقيّم المراد معالجتها، فإنّ القارئ قطب من أقطاب العملية التواصلية ذلك أنّ القراءة فعل يتّسم بالمرونة ويُساهم في إحياء النص الأدبي، ضف إلى ذلك فإنّ عملية الإنتاج تتوقف على القراءة، هذه الأخيرة التي تشكل الانطلاقة وحجر الأساس لبناء نص أدبي جديد، تبعًا لذلك يشغل القارئ

(1)- الرواية، ص 87.

كعنصر فعال في عملية القراءة حيّزاً كبيراً في اهتمامات الباحثين والتّقاد المعاصرين، خاصة وأنّ «النص يفترض مساعدة القارئ كشرط لتحيينه وتحقيق فعله.»<sup>(1)</sup>

لا يسعنا إلاّ أن نُشير بدايةً إلى وجود صنفين من القراء: قارئ مجرد وآخر واقعي.

أمّا القارئ المجرد، فقد تحدث عنه "الصادق قسومة" في كتابه "طرائق تحليل القصة" بحيث يعرفه على أنّه ذات متخيّلة، يتصوّرها الكاتب قبل البدء في عملية الكتابة، فينسب إليها سمات وقدرات معينة، ومستوى معين بمعنى آخر هو صورة مجردة يضعها الكاتب ليوجه خطابه إليها، على أنّ سميات هذا القارئ المجرد قد تتقارب مع سميات القارئ الحقيقي<sup>(2)</sup>، هذا الأخير الذي يخضع للقراءة الفعلية، وهو من عالم الواقع الفعلي، تختلف قراءته للأثر الأدبي باختلاف البيئة والعصر الذي ينتمي إليه<sup>(3)</sup>.

سوف نبحث في أهمّ الإشارات أو العلامات المباشرة وغير المباشرة التي تدلّ على حضور ذات القارئ في المتن الروائي، ليتّضح لنا بعد ذلك الصنف من القراء الذي يقصده الكاتب بخطابه.

### 1- إشارات مباشرة:

من الضمائر التي تُحيل على المتكلم (الكاتب) أو (السارد) الضمير (أنا)، ونحن (أنا+آخرون)، ومن الضمائر التي تحيل على ذات القارئ أو المرسل إليه الضمير (أنت)، وأنتم (أنت+آخرون). وبالتالي، فإن وجود الضمير (أنا) و(أنت) ف نفس الملفوظ يدلّ على حضور الذاتين: (الكاتب/ القارئ)، ويؤكد مدى الأهمية التي يكتسبها حضور القارئ في النص، كما في الملفوظ السردى الآتي: «والله يا والدي ظننتك شيخاً كبيراً وأنا أقرأ ما كتبت في صوت الشعب السريّة، وها أنت شاب مليء بالحياة، مقالتك مباشرة ولكنها في الصميم الحزب سيسعد بأمثالك؟»<sup>(4)</sup>

نلاحظ أنّ "السارد" -باعتباره نائباً عن "الكاتب" - يستعمل في معظم الأحيان الضمير "أنت" لكي يُسجل لنا حضور القارئ في المتن الروائي، بينما يستغني عن ضمائر الخطاب الأخرى نحن وأنتم - وهذا وإن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أنّ الخطاب موجّه لقارئ معين أو لمستوى أو فئة محدّدة، وليس لعدد كبير من القراء

(1)- الرواية، أمبرتوايكو: القارئ النموذجي، تر: أحمد بوحسن، ورد في طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 160.

(2)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 134.

(3)- المرجع نفسه، ص 135.

(4)- الرواية، ص 87.

ضمن مختلف المستويات، بحيث يوجه الكاتب رسالة من خلال المضامين التي يطرحها، ويريد أن يوجهها لصف معيّن من القراء.

سوف نعمل الآن إلى استخراج بعض إشارات حضور القارئ في المتن الروائي، ونبين أهم الوظائف التي تُسند له باعتباره قارئ مُشارك في بناء الخطاب:

| الصفحة | الوظيفة                                   | الضمير           | الملفوظ السردى   |
|--------|---|------------------|--|
| 26     | التفكير السليم<br>وتخطي عتبة<br>الانتقام. | أنت              | «الظلم موجود في كلّ الأرض التي نعيش فيها شُيدت أصلاً على ذلك ولا نتعلم من دروسها إلا قليلاً، لا يكفي أن تكون مجروحاً وتُفكر في الانتقام، لكن أن تُفكر أيضاً في أنّ في الدنيا حياة تستحق أن تُعاش.»   |
| 122    | مواجهة الواقع<br>أو الحقيقة               | أنت              | «أنا أمامك الآن، أعيش وأحاول أن أحب الحياة قدر المستطاع؟ هربتُ إلى هذا المكان كأبي قِطٍ خائف لا من الموت، ولكن من المُبهم، أصعب شيء هو أن تُواجه شيئاً مُبهِماً وغير مرتقب. الموت في هذه الحالات أرحم، كلّ شيء يأتيك أسوأ مما تنتظر»         |
| 126    | الدراية والمعرفة<br>والاعتبار.            | أنت              | «... الأم هي أكثر من امرأة عادية، الحبل السري الذي يربطنا بتربة الأرض، هل تعرف أي موت تموته عندما تُحزّم من أمك حتى وهي ميتة؟ هل تدري أيّ غفرت لقاتلي والدي، قلتُ هي الحرب أكبر من البشر أحياناً؟ كيف أغفر لمن منعني من السفر نحو رماد أمي؟» |
| 46     | تعليق إطلاع<br>معرفة                      | أنت              | «أليس غريباً أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتابٍ قرأته منذ ثلاثين سنة والنصف بذكرتك كعقرب الصحور البحري؟ تقف أمامك خارجة من رحم اللغة...»  |
| 36     | الاعتبار الدراية<br>والإطلاع              | أنت              | «أحياناً يهددونك ليرموك في عمق الركب، متعتهم الكبيرة أن يُفقدوك توازنك»  |
| 64     | المعرفة الدراية<br>الاعتبار               | أنت              | «الحذر يعني الانتصار لمنطق الحياة وليس خوفاً. إعطاء الرقم لشخص واحد، معناه قبول السير عارياً وبهشاشة، يكفي أن تعطي رقمك لشخص، ليصبح مُلجأً مشاعاً، ولتزيد المخاطر غير المحسوبة. بالرقم يمكن كشف عنوانك بسهولة»                               |
| 201    | -الإقرار<br>-الإيمان                      | نحن<br>+<br>أنتم | «عليك أن تُنهيه بسرعة، لتعرف أنّ الإنسان ليس كيان هائماً في الفراغ، ولكن مقاومة مستمرة ضد الإذلال -ظلّ قوتاً حتى النهاية ولكن سلطانهم كان قاسياً وأكبر جبروتاً.»<br>«...الإنسان قد يحتاج إلى شيء آخر يُجزّيه دون أن يعني ذلك أنه مُنخرط»     |

|    |                                      |     |   |
|----|--------------------------------------|-----|---|
| 89 | بالقناعات<br>-الانفتاح على<br>الآخر. | أنت | في قناعة دون أخرى بل إن تجربة مثل هذه كثيرا ما تفتح أعيننا على ما نجعله في الآخرين»<br>«استغرب يونس مارينا قليلا من هذا الرجل الذي يملك قوة غريبة تصعد بكل عاليًا، ثم تنزل بك إلى الحضيض وقبل أن تفتح عينيك على اليأس، يكون قد سحبك مرة أخرى نحو سماء مرصعة بالنجوم.» |
|----|--------------------------------------|-----|---|

يتبين لنا من خلال الجدول أنّ الكاتب في كل الملفوظات إمّا يستعين بصوت السارد أو بصوت الشخصية المحورية "يونس مارينا" لإبراز حضور القارئ في المتن، بيد أنّ أغلب الملفوظات جاءت على لسان الشخصية المحورية، هذه الأخيرة يعكس كلامها رحلتها مع تجارب الحياة، لذا أغلب الملفوظات جاءت مُفعمة بالأمثال والتجارب ولاسيما القاسية منها، يهدف من وراءها الكاتب إشراك القارئ في تجاربه وإمداده بالمعرفة الكافية فيمثل للدرس ويأخذ حذره.

الملفت للانتباه أنّ الكاتب أكثر من استخدام الضمير المخاطب "أنت"، وهذا ليترك مسافة بينه وبين القارئ، لكن في مواطن قليلة نجده يستخدم الضمير (نحن+أنتم) في محاولة منه لتقريب المسافة بينه وبين القارئ وزرع جوّ من الانسجام والألفة.

## 2-الإشارات غير المباشرة:

لقد سبق وأشرنا إلى أنّ الكاتب وقبل الشروع في عملية الكتابة، يصنع في مخيلته صورة للقارئ المراد مخاطبته، مجردًا كان أو واقعيًا، بمعنى آخر الكاتب يفترض مُسبقًا القارئ الذي سيُوجّه إليه خطابه، فينسب إليه سمات وقدرات، ويجعله منتميا لمستوى معيّن، فالقارئ عنصر فاعل في عملية بناء النصّ «فالنص إنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءا من قدرته التوليدية»<sup>(1)</sup>

«يتوقع الكاتب قارئًا نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص، بالطريقة التي يفكر بها الكاتب نفسه، ويستطيع أيضا أن يتحرك تأويليا كما تحرك الكاتب تأويليا»<sup>(2)</sup> لذا يلجأ إلى مجموعة من المرجعيات والتقنيات [اللغة، صيغات الشخصيات، عامل الزمان والمكان... إلخ]، هذه الأخيرة التي ينطوي إليها المتن الذي بين أيدينا.

(1)- أمبرتو إيكو: القارئ النموذجي، تر: أحمد بوحسن، ص 160.

(2)- المرجع نفسه، ص 160.

ومن الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في توضيح حضور القارئ في المتن نذكر: نمط للغة، طبيعة الحقل المعجمي المعتمد، نوعية الأسلوب والمعطى الجغرافي.<sup>(1)</sup>

لقد جاءت الشخصية البطلية مثقفة، واعية، وعلى قدر كبير من المعرفة بالواقع ومُحركاته، بحيث يُعاني "يونس مارينا" من الوحدة والغربة في المنافي، يكادُ يُصاب بحالات من اليأس والتمزق والانهيار لولا بركة مجموعة من الصُديق، يتعرض الكاتب -على لسان الشخصية المحورية- إلى العديد من القضايا الفكرية والإيديولوجية والسياسية، فيفسر ويُعلِّق تارة، ويشرح ويُعقب تارة أخرى.

إنّ هذا الصنف من الشخصيات ذات المستوى الثقافي العالي الذي يعتمد عليه الكاتب في مُعظم نصوصه، والذي نقصد به صنف الروائيين والفنانين والسياسيين، إنّما يقتضي وجود قارئ مثقف ليستوعب هذا القدر المعتمد من القضايا والمعضلات التي يطرحها التاريخ.

إنّ النص الذي بين أيدينا هو نص مُأدب، مُكثف من حيث استعانتته بالشعر، والحكم والأساطير والأمثال الشعبية، يتخطى بها الكاتب حدود القارئ العادي إلى قارئ مثقف مُشبع بالفكر الإيديولوجي والثقافي.

يستهل الكاتب روايته بمثل أو حكمة ل: "أيف سان لوران": «rien n'est plus beau qu'un corps nu, le plus beau vêtement du monde, qui puisse habiller une femme c'est le bras de l'homme qu'elle aime ;mais pour celle qui n'ont pas'eu la chance de trouver ce bonheur, je suis la »<sup>(2)</sup>

ومن الأمثال والحكم الشعبية التي نجدها كذلك في ثنايا المتن:

«إي رقد مع بما هو بابا»<sup>(3)</sup> و«دير روحك مهبول تشيع لكسور»<sup>(4)</sup>

يوظف الكاتب في نصّه كذلك التراث الشعبي، من باب إثراء النصّ بالتجارب والمعارف: «الكلمة مقطوع من أهزوجة ساخرة كان يُغنيها مع الأطفال. ضد صديقه عليّ، جارهم في مدينة مارينا

(1)- المرجع نفسه، ص 160-161.

(2)- الرواية، ص 17.

(3)- الرواية، ص 95.

(4)- الرواية، ص 106.

علي...علي

زنطيط الحولي...

الذبانة تشطح...

الفكرون يغني... (1)

وفي موضع آخر نجد كذلك: فجأة سمع الأناشيد القروية اللذيذة، التي تقولها النسوة والرّجال معا في الجلسات السرية، وفي الأعراس تأنيه من بعيد محمّلة برزاد لسائتهم الفجر:

يا لالة يا مولاة الدّار،

سرتك كاس بلّار.

لغمرها بالويسكي والريكار.

وخل تشعل فيّ النار...» (2)

يتحدث الكاتب عن الأولياء الصالحين، فنجد على لسان السارد: «رأى حامًا غريبا، شخص يلبس الأبيض، سمح ووقور، وملامحه آسيوية قريبة من وجه جدّه يناديه يووووونوس...» (3)

يستعين الكاتب بالخطاب غير المباشر [صوت السارد] كطريقة لتباين حضور القارئ في المتن، فتساهم التفسيرات والتعليقات، ومختلف الأوصاف التي يُقدمها السارد للشخصيات في تبيان تجلّي ذات القارئ وحضورها. وعموما، وقف الكاتب إلى حدّ بعيد في إظهار شخصية القارئ على مستوى المتن من خلال التقنيات والوسائل التي اعتمدها. فجعله شخصية مشاركة في الأحداث تارة، وشخصية مُتابعة لها من جهة أخرى، هذه الأخيرة يتمثلها صوت السارد بمختلف الوظائف التي أُتيحت له بالإضافة لوظيفة الحكيم.

انطلاقاً ممّا سبق، نستنتج بأنّ لكل من الكاتب القارئ حضور داخل المتن الروائي، بيد أنّ الإشارات التي تدل على هذا الحضور تختلف، فقد استعان الكاتب بصوت السارد من جهة، وصت الشخصية المحوريّة من جهة أخرى لإثبات حضوره [الكاتب] وتقرير موقفه من القضايا التي يطرحها، في حين أنّ الكاتب استعان بضمائر

(1)- الرواية، ص 149.

(2)- الرواية، ص 71.

(3)- الرواية، ص 90.



الإشارة؛ ضمير المخاطب "أنت" و"نحن+أنتم" للدلالة على وجود ذات قارئة يخصّها الكاتب بخطابه فتشاركه آراءه ومواقفه.

#### 4- الشخصية المتكررة: *personnage anaphoriques*

وهنا تكون الإحالة إلى منظومة خاصة بالعمل وحدها ضرورية، تنسج هذه الشخصيات في الملفوظ شبكة من النداءات والتذكيرات لمقاطع من ملفوظات منفصلة وذلك طول مُتغير (تركيب، كلمة، شرح)، عناصر ذات وظيفة تنظيمية وجمعية بصورة خاصة، وهي بمعنى آخر مُقوّمات لذاكرة القارئ، شخصيات الخطاب، وشخصيات مُزوّدة بذاكرة، وشخصيات تنثر المؤشرات أو تفسرها...إلى، كالحلم المنذر، والاعتراف كمشهد، والتوقع والذكرى والفلاش-باك، وذكر الأجداد (...كلها نعوت أو صوّر مميزة لهذا النوع من الشخصيات. فبواسطتها يذكر العمل نفسه بنفسه.(1)

إنّ النظرية العامة للشخصية -حسب فيليب هامون- تبلور انطلاقاً من مقولات المعادلة "Equivalence"، الاستدلال "Substitution" والاستدكار "Anaphore" ثم أنّ الملفوظ الأدبي يتميز بخلقة لسنن ونحو خاصين به، وضمن صنف الشخصيات المتكررة نجد توظيف للاسترجاعي أكثر من التقريري، ذلك أنّ الاسترجاع سمة تميز جميع الشخصيات.(2)

#### أ- شخصية استرجاعية/ تذكيرية.

يتميز النص بين أيدينا -أصابع لوليتا- بالاستخدام المكثف لهذا النوع من الشخصيات الذي يعتمد على تقنية الاسترجاع والتذكر، فكل الشخصيات تحمل خاصية الاسترجاعية، وتأتي في مقدمتها الشخصية المحورية التي اتخذت أحلام اليقظة وسيلة للهروب من الواقع المرير، فاختارت العيش في كنف الذكريات، فالحاضر حاضر المنفى والوجع، والماضي ماضي الذكريات والألم. إنّ هذه الاستراتيجيات جاءت على سبيل توضيح وبيان الوقع الذي تتركه الذكريات في المسار الحياتي للإنسان من جهة، وإلحاحات مقارنة أو مفارقة بين ماضي الشخصية وحاضرها من جهة أخرى.

(1)- حسن بحراني: بنية الشكل الروائي. الفضاء-الزمن- الشخصية، ص 217.

(2)- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 25-26.

إنّ ما يعكس -هذا الماضي- حديث "يونس مارينا" عن تلك الأحداث التي وقعت له في الماضي مع جدّه وجدّته بقوله على لسان السارد: «جدّه قال له ذلك في وقت مبكر عندما سرق كتابا ملونا من (وراقة) المدينة. سأله لماذا فعلت ذلك يا بني؟ فأجابه بغفوية المحرج: اشتهيت الألوان التي في الكتاب ولم أعرف كيف أحصل عليها لأضعها في جيبي وأشمها كلما اشتقت لعطرها.»<sup>(1)</sup> وفي موضع آخر يقول غلى لسان السارد: «وكان يمكن أن لا أذهب في ذلك اليوم إلى سوق العتيق لولا تذكري حدّتي التي كانت مولعة بكل ما هو قديم. علمتني كيف أشتري القديم فحسب، ولكن أيضا أن أتففس عطره وروائحه وذاكرته كنت أجد متعة خاصة للخروج معها.»<sup>(2)</sup>

فهو يؤكّد على ضرورة التمسك بالقديم والأصل، ذلك أنّ الكثير أصبح يعتقد أنّ الماضي قيّد للحاضر وأنّه صفحة يجب طيها ووضعها في خانة النسيان، وإحداث قطيعة بينها وبين الحاضر، ممّا أحدث صراعا بين الأحيان، فاللاحق يُجرم السابق، والسابق يتبرأ من هفوات اللاحق، ويتهرب كلا الطرفين من المسؤولية.

في مواضع أخرى يستحضر "يونس مارينا" مشهدا لأمة عبر "صورة الكوفية الحمراء" التي تعيده من حين لآخر إلى الماضي: «لم تكن كوفية عادية، ولم يكن دفتها عابرا، كلّما ارتداها، شيء غريب يغرقه في وجه أمه، في ملامحها الحزينة، في رشاقة يديها وهي تصنع الصوف لبيعه. لم يحفظ إلاّ حركتها الأخيرة وهي تردّد: ربي يحفظك يا والدي حميد من كلّ أذى... كنت حابة نبيعتها ولكنها على عنقك أفضل»<sup>(3)</sup>

يُمنّ "يونس مارينا" مثل هذه اللحظات، ويحنّ إليها، فهي لحظات تجمع شمل الأحبة، وعليها يقوم الحاضر، وعلى أساسها يكون المستقبل إمّا مُشرقاً وإمّا مُحزناً.

في موضع آخر من الرواية يعود بنا السارد إلى أيام الطفولة عندما يقول: «عندما كان صغيرا، كان يُتقن شيئين: حفظ العواصم العالمية التي لم يكن أحد يُنافسها فيها على خرائط البلدان، ومعرفة تاريخ وفيات الأعلام والكتاب.»<sup>(4)</sup>

(1)- الرواية، ص 21.

(2)- الرواية، ص 358.

(3)- الرواية، ص 182.

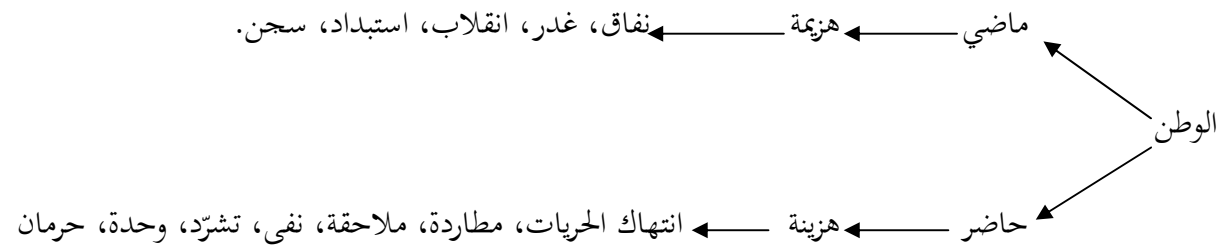
(4)- الرواية، ص 183.

وفي المقام نفسه يقول السارد: «ولما لا كنيسة قديمة في عمق الحي اللاتيني القديم؟ هو نفسه عندما كان صغيراً، كان يلتقي مع سارة على حواف كنيس قديم في مدينة مارينا.»<sup>(1)</sup> ويظلّ يونس مارينا يتخبط في كنف الذكريات، هذه الأخيرة جسدت مدى شوقه وحنينه إلى الديار وأمدته في أحيان كثيرة بالإرادة والعزيمة للمُضيّ قُدماً. هذا ما يوضّحه القول: «الطاولة في البيت. بها رائحة جدّتي وجراحات المنفى القاسي، هي من منحني بعض الألفة وجعلني أخرج من خراب الخوف والعزلة القاسية.»<sup>(2)</sup>

شخصية "يما جوهرة" هي شخصية استرجاعية في مواطن عديدة من الرواية، استرجاع يُذكر فيه الشهداء والقادة والبنك، على حدّ قول السارد: «عندما زار الرئيس بابانا مدينة مارينا بعد الاستقلال، طلب أن يرى مما جهرة، أرملة آخر شهيد دفنه بيده الذي سقط يوماً واحداً قبل الإعلان عن وقف إطلاق النار يومها سحبت أمه نحو السوق الشعبية وهي تكرر: الرئيس بابانا جاي ولازم تكون لابس ملبح.»<sup>(3)</sup> وفي موطن آخر يحاول "يونس مارينا" مراراً وتكراراً تجنب بعض من ذكرياته القديمة، لذا يقول السارد: «كان عليه أن يُغمض عينيه ويتخيل شيئاً آخر لا أن يتذكر حادثة العلكة التي التصقت برأسه واضطرت أمه أن... نجد بمقصد وتُقصّ الخصلة بكاملها ويسخر منه أصدقاؤه في مدينة مارينا.»<sup>(4)</sup>

فإذا، داخل محيط مدينة "مارينا" استرجع البطل ذكرياته القديمة واسترجع كذلك شخصيات تاريخية سياسية في الوقت نفسه: كشخصية الرئيس بابانا مثلاً.

إنّ هذا التوظيف لم يكن توظيفاً لذاته، إنّما جاء لتبيان مدى جدية هذا الدور الذي تلعبه الذكريات في حاضر الشخصية، ف: على أساس الماضي يكون الحاضر، وعلى أساس الحاضر يكون المستقبل.



(1)- الرواية، ص 184.

(2)- الرواية، ص 270.

(3)- الرواية، ص 197.

(4)- الرواية، ص 298.

ب- شخصية استشرافية/متأملة:

تكون هذه الشخصيات «بمناسبة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري لإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي: حمل القارئ على توقع حادثة ما، أو الكهن بمستقبل إحدى الشخصيات (...). كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض، أو زواج بعض الشخوص»<sup>(1)</sup>

وانطلاقاً من هذا الملفوظ السردي يتبين لنا أنّ الشخصيات الاستشرافية وظيفتها هي التعليق على وضع الشخصية المحورية، وتوجيه النصائح لها بالامتثال لشيء معين أو لتركه والتخلي عنه، والهدف في هذه الحالة هو حماية هذه الشخصية من المستقبل، والخوف عليها من الانزلاق وراء حماسها وتفانؤها وثقتها لعمياء بنفسها ويتعلق هذا النوع من الشخصيات بالمستقبل، بحيث تؤول الحاضر لتحدث خصلة معه، وتتوقع المستقبل محاولة إحداث توازن فيه.

«استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو مُتوقع أو مُحتمل الحدوث في العالم المحكي»<sup>(2)</sup>

لقد كان توظيف الكاتب للشخصيات الإستراتيجية أكبر من توظيفه للشخصيات الاستشرافية، هذه الأخيرة التي تتوقع مستقبل بعض الشخصيات الموظفة على مستوى السرد.

إنّ الهدف من دراستنا هذه ليس هو تصنيف الشخصيات في حدّ ذاته، بل هو تبيان مدى مساهمة هذه الشخصيات استرجاعية كانت أم استشرافية في تشييد البعد المنفوي للنصّ الروائي، وكذا الاطلاع على أهمّ الوظائف التي تؤديها وعلاقة هذه الوظائف بوظيفة الشخصية المحورية التي تشكل جوهر الموضوع؛ موضوع المنفى.

فشخصية "عمي أحمد" كثيراً ما كانت تنصح "يونس مارينا" بالابتعاد عن البديع والإنشاء في الكتابة لأنّ هذه الأمور من شأنها أن تُوقع القارئ في الإبهام والغموض وتقضي على المعنى، وهذا ما نلاحظه في الملفوظ السردي الآتي: «لي طلب صغير عنك، قلّل من الإنشائية، فهي على الرغم من مظهرها الجميل إلا أنّها خادعة» وقوله على لسان السارد كذلك: «أذهب نحو القصة ببساطة وبشكل مباشر وسترى بنفسك التحول والقوة

(1)- حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

(2)- المرجع نفسه، ص 133.

واتضح الرؤية، هذه المرة قمت بنفسي بكس البلاغة الزائدة، في المرات القادمة حاول أن تفعل ذلك بنفسك.»<sup>(1)</sup>

إننا نجد "عمي أحمد" في موضع آخر ينصح "يونس مارينا" بالتخفي وراء اسم مُستعار لكي لا يتفطن إليه رجال العقيد، فالرجل ذو الشعر الأبيض يستوعب حجم المخاطر التي تُلاحق "يونس مارينا" من جراء المقالات والكتب التي ينشرها عن الانقلابيون، لذا نجد يقول: «ثم عليك أن تستقر على اسم مُستعار لتحمي نفسك من الانقلابيين أو من كلابهم وذئابهم»<sup>(2)</sup>

إلى جانب شخصية "عمي أحمد"، نجد كذلك شخصية "موسى لحر" الصديق المخلص ليونس مارينا بحيث ينهيه عن الإفراط في التدقيق في الأمور وتجنب كل ما قد يُسبب له المتاعب، وعلى الأرجح أن "موسى لحر" يقصد بكلامه مجمل الكتابات التي ينشرها يونس مارينا والتي تتحدث عن الانقلاب والانقلابيين، نذكر على سبيل المثال «عليك أن تخرج من هذه الدائرة المغلقة. المنفى دخلته من لعبة: لم تُقدر مخاطرها وعليك أن تخرج منه بعقل، وإلا ستطحنك اللعبة التي بدأتها إذا تماديت فيها، حتى النهاية، ماذا نُساوي أمام بلاويهم السابقة؟ حتى الشهداء لم يسلموا منهم.»<sup>(3)</sup>

"لوليتا" هي الأخرى، تُبدي قلقها وتخوفها على "يونس مارينا" فتظل تُذكره بالمخاطر التي تلاحقه بقولها: «أنت في قائمة القتلة، صيد سمين، كما يُسمون ذلك، لا تنسى هذا أبداً»<sup>(4)</sup>

وقد عمدت شخصية "لوليتا" -باعتبار المكانة التي تشغلها في حياة البطل "يونس مارينا"- إلى توظيف هذا الاتساق، لتضع يونس مارينا أمام الأمر الواقع للحد من مثاليته، لأن ما يطمح إليه أمرٌ ميؤوس منه.

تُحاول شخصية السارد في الكثير من المواضع استشراف بعض الأحداث، أو الأفعال التي تزيد الشخصية البطلة القيام بها، والغاية من ذلك هو كشف أفكار هذه الأخيرة للقارئ، وكذلك نواياه.

(1)- الرواية، ص 88.

(2)- الرواية، ص 89.

(3)- الرواية، ص 124.

(4)- الرواية، ص 171.

يتوقع السارد أحداثاً يُحتمل أن تكون صحيحة، كما يمكن أن تكون مُستبعدة الوقوع، لذا يُواصل استحقاق الأحداث مُستشرفاً وضعية "يونس مارينا"، هذا الأخير الذي يبدو وكأنه قد قرأ مُسبقاً الحيل التي تدور في رأس العقيد ورجاله.

إنّ شخصية "يونس مارينا" قد قامت بوظائف متعددة داخل البرنامج السردي فقد نهضت بالشخصية الاستراتيجية انطلاقاً من عودتها إلى الماضي، إلى مواطني الأمان والدفء فيه من جهة، وإلى مناطق العتمة والظلم والغدر فيه من جهة أخرى، فللماضي يدٌ في تدنيس الحاضر.

اختارت شخصية "يونس مارينا" تَبني المستقبل من خلال استباق الأحداث وتوقع المستقبل، لقد توفرت عدّة ظروف وعوامل فتحت المجال أمام الشخصية البطلة لتأطير العلاقات بين الشخصيات وافتعال الأحداث وتقرير المشاهد والمواقف إلى القارئ. لذلك جاز لنا أن نقرّ ختاماً بأنّ مُجمل الوظائف الثانوية التي تؤديها الشخصيات إنّما هي متصلة أشدّ الاتصال بالوظيفة الرئيسية للبطل النموذجي "يونس مارينا"، هذا الأخير الذي يشارك في التفعيل الدلالي للأمكنة والفضاءات، فيُعطيها أبعاداً، وهو الذي يُساهم في تبلور الأحداث بمقتضى الدور الذي يشغله تتأزم الأحداث، بالإضافة كذلك لفاعل شخصية البطل مع الشخصيات الأخرى، فتأثرت وتأثر بها.

انطلاقاً من تحليلنا وتفصيلنا في أنواع الشخصيات، وأهم الأدوار التي تتمثلها وتشغلها داخل حيز النص السردي، توصلنا إلى استنتاج واستخلاص موقف الكاتب من مختلف القضايا التي يطرحها:

- موقفه من القضية المحورية التي يتناولها بالتحليل والنقاش من خلال شخصية البطل "يونس مارينا" ألا وهي "قضية المنفى"، كأهم القضايا التي تضع الجدل في الوقت الراهن. من عوامل استفحاله الظلم والفساد في السلطة.
- موقفه من قضايا الإرهاب، العنصرية، التطرف الديني، تديّي وضعية المرأة والفساد الأخلاقي، هي مُعضلات لطالما عانى منها المجتمع العربي ولا يزال، تطرق لها البعض بالتحليل فعجزوا عن إيجاد مخرج لها فيما تجاهلها البعض الآخر ومَرَّ عليها مرور الكرام.
- موقفه من المثقف العربي عامة، والمثقف الجزائري على وجه الخصوص، وضمن هذا الأخير نجده يتبع حياة الروائيين المضطهدين في المنافي، في ظلّ غياب قانون يدافع عن حرية التعبير.

– موقفه من حادثة الانقلاب، أسبابها ونتائجها، معضلة تحطّأها التاريخ، ويُعدها الحاضر ويُلقى الضوء عليها بحداورها، بحيثياتها، ليدين كلّ أشكال القمع والظلم والفساد في السياسة والمجتمع.

لقد كانت مُعظم الذكريات حزينة باعتبار لماضي الذي على الأسي والكآبة والحزن.

تعود الشخصية المحوريّة في الكثير من الأحيان إلى الماضي، بحيث تستدعي مشاهد من التاريخ قد تتعلق أحيانا بحياتها وظروف عيشها، وكذا في علاقتها مع باقي الشخصيات كما في الملفوظ السردّي الآتي: «وكان يمكن أن لا أذهب في ذلك اليوم إلى سوق العتيق لولا تذكري جدّتي التي كانت مولعة بكل ما هو قديم. علمتني كيف أشتري القديمفحسب، ولكن أيضا أن أتففس عطره وروائحه وذآكرته. كنت أجد متعة خاصة للخروج معها.»<sup>(1)</sup>

#### رابعاً : دور الشخصية في صناعة الأثر الإيديولوجي و السياسي :

هناك العديد من المحفزات و العوامل التي تصنع شعريّة النص الروائي و جماليته من جهة، و تعكس من جهة أخرى سياسة الصّراع الذي يشهده الواقع الاجتماعي، ومن ذلك مجموع الأنساق الفكرية، السياسية و الإيديولوجية التي تحتوي النص الروائي و تتمكّن منه لدرجة أن عدّت « الرواية من أهم الأنماط الأدبية الحاملة لانساق فكرية مختزنة في ثناياها الحضور الفكري و الاجتماعي، المعبر عنه من خلال خطاب السارد و الشخصيات على السواء، فلكلّ نص روائي أبعاده الدلالية الإيديولوجية المتشكلة ضمن البنيات اللغوية للخطاب (...) لكونه يطرح جملة من الإيديولوجيات المتصارعة ليخلق مجتمع النص على غرار المجتمع الواقعي»<sup>(2)</sup>

ثمّ أنّ علاقة النسق الإيديولوجي بالنسق الروائي إنّما تنطلق من كون الرواية «... مكان تجميع إيديولوجيات أو عناصر إيديولوجيات طبقات اجتماعية متصارعة»<sup>(3)</sup> هذا وقد ذهب الناقد " بوريس تروتسكس " Bouris Trotski في كتاباته النقدية التي تختصّ بكتاب " الأدب و الثورة " للروائي " تولستوي " LeonTolstoi " إلى إلاء الأهمية الكبيرة للقيّم الإيديولوجية باعتبار أنّ الأعمال الروائية تمثل خطابات سياسية، كما تعبر عن رؤى و قناعات الكاتب السياسية»<sup>(4)</sup>

(1)- الرواية، ص 358.

(2)- سليم بركان: النسق الإيديولوجي و بنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيونائية لرواية ذاكرة الجسد، جامعة الجزائر، 2004/2003، ص 56.

(3)- عمار بلحسن: الأدب و الايدولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984، ص 96.

هذا و يطرح نص " أصابع لوليتا " مضامين و إشكاليات إيديولوجية و سياسية تتبنى الشخصيات مهمة تقديمها و معالجتها، و هي مضامين يعرضها النص في خضم تناوله الصّارم لظاهرة المنفى التي تتعلق بوجود الإنسان انتماءه، و هويته.

أ- /الكتابة/ اللّغة:

يعطي الكاتب «اللغة» دلالات عدة، فيجعل لها وجوها، فتارة يبحث في العوالم و الأشياء التي تجسد اللغة بمعنى الأشياء التي تعبر و تحيل على معاني، أو بصياغة أخرى العلامات والإشارات التي تعتبر بمثابة لغة تساعد على توثيق التواصل بين الناس: «الأصابع لغة قبل الكلام. قرأ هذا عند كتابة صينية قديمة».<sup>(1)</sup>

يرفع السارد في مواطن أخرى من مكانة «اللغة» و يعلي من شأنها عندما ينفي البطل «يونس مارينا» حقيقة وجود وطن يحتويه غير «اللغة»، فاللغة في هذه الحالة هي الوطن البديل، لقول يونس مارينا على لسان السارد: «بلادي؟ قصدك بلادهم، لا أرض لي عزيزي غير لغتي»<sup>(2)</sup>

يجعل السارد من المرأة صورة معبرة، كائن ورقي مجرد عندما يقر: « وراء امرأة ورقية بلا جسد ولا هوية، تنام بين مئات الجمل المشحونة و آلاف التراكيب الجديدة و القديمة و ملايين الحروف المتعانقة و المتنافرة... قبل أن تنفجر مترامية مثل انفجار شمسي في كل الأمكنة».<sup>(3)</sup> فالمرأة صورة معبرة و تحمل معنى، و كل ما يحمل معنى يعد لغة.

يتجاوز السارد هذه الفكرة فيما بعد، فلا اللغة امرأة و لا هي مقتصرة على المعاني التي تحيل عليها لفضة « امرأة»، بل هي تتجاوز هذا و ذلك؛ هي الوهم الساحر على حد قول السارد: « اكتب مثلما تشعر و تحس اللغة متوهة... لو كانت امرأة لقلت لك اذهب ورائها و أعطيها كل ما تملك، و لكنها وهم ساحر وخطير».<sup>(4)</sup>

و من المواطن التي نلمس فيها جمال اللغة الملفوظ السردى الآتي: « كانت تبدو تحت الشمعة التي وصلت إلى نهايتها، في عز نقائها و ألقها، لا يعرف العلاقة التي دفعت به لاعتبارها كتفاحة غواية لم يصلها أي شخص حتى شيطان الغواية لم يأخذ منها إلا قشورها»<sup>(5)</sup>. و في موضع آخر، تتجاوز اللغة حدود المؤلف: « لم تكن

(1)-الرواية، ص34.

(2)-الرواية، ص126.

(3)-الرواية، ص126.

(4)-الرواية، ص127.

(5)-الرواية، ص74.



ودعة مثل الشمس فقط، كانت هي الشمس نفسها، لم تكن شعاعا، كانت مصدره، لم تكن جميلة فقط، كانت ضوءا ينزلق من بين الأصابع»<sup>(1)</sup>.

ضمن محطة أخرى يقول السارد موضحا موقفه من الأدب: «الأدب الجميل مثل الحب الخاسر. لا يسعد فقط، ولكنه يجنن صاحبه و متلقيه أحيانا»<sup>(2)</sup>. و في مقام آخر، يصف «مارينا» عارضة الأزياء «لوليتا» فيقول السارد:

— أتساءل بيني وبين نفسي إذا لم تكن مجنونا لتهددي لوحة بكل هذا الجمال و هذه النذرة لامرأة قد لا تستحقها. أجابه يونس مارينا بلا أدنى تردد:

— هي أكثر من امرأة و أجمل من حبيبة.  
— من يعني؟

بين الملاك و الشيطان؟ أجمل من الأول و أكثر جنونا و هبلا من الثاني.<sup>(3)</sup> يحضر لنا كذلك في صدد حديث السارد عن البطل «يونس مارينا» قوله: «كانت الجملة هي آخر إرثه من أصدقاء الكتابة و الحفر والخوف»<sup>(4)</sup>

لم يعد واسيني الأعرج يكثرث للسرد الخطي الذي بدأه في أزمنة متقدمة من حياته إنما راح يعلن التحول في كتابته «إنه التحول الذي يجب على الناقد رصده في كتابات "واسيني الأعرج" ليؤرخ لضرب من الخروج عن السرديات التقليدية إلى فضاء الكتابة و إغراءاتها المتعددة، في موسيقى يوقع طرقها حسّ صوفي غريب، مداف في رومانسية قديمة، تطلّ عليه من نصوص القرن التاسع عشر»<sup>(4)</sup>

(1)-الرواية، ص227.

(2) -الرواية، ص49.

(3)- الرواية، ص393.

(4)- الرواية، ص135..

(4)- منى بشلم: الحكى الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع، المرجع السابق، ص 56.

و يقصد الناقد " بالسرديات التقليدية " تلك الخطابية التي تفسد السرد و تحوّله إلى وعظ و إرشاد، حينما تسترسل الصفحات تلو الصفحات لشرح موقف سياسي أو إيديولوجيا معينة، بينما يقصد " بالكتابة و إغراءاتها " تلك اللغة التي يشوبها الكثير من الشطح الرومانسي الصوفي، و كذا الإكثار من الشعرية، تلك العوالم الحاملة التي لا يكف الأعرج عن الخوض في متاهاتها.

و عن تحولات " واسيني الأعرج " التي ارتسمت في كتاباته الأخيرة، نجد الناقد يصرّح: « أحسب أنّ " واسيني الأعرج " في لغته الأخيرة شكّل تحولا كبيرا من السردية التقليدية إلى ضرب من الكتابة التي تؤمن له جانبا عاطفيا و تملأ فراغا روحيا»<sup>(1)</sup>

هذا يشترط الأعرج شرط الجانب التكويني كضرورة لكل متعاط للكتابة السردية الحقة، و كسبيل لصنع الخصوصية، خصوصية الرواية الجزائرية، و كذا خصوصية ذات المبدع، إنّه يقصد بالتكوين المعرفة التامة بالرواية و تاريخها، و اتجاهاتها و مدارسها، هذا بالإضافة إلى أهم نقطة و هي أساليبها و بصمة صاحبها في الكتابة لدى يقول: « هناك نقص في التكوين الثقافي، و الفني، و الفكري، في الكتابة الجزائرية و الروائية تحديدا، لأنّ ضعفها يظهر بسرعة، أعتقد أنّ الكثير من الروائيين لا يقرؤون، و يكتبون بالصحافة الوطنية اليومية، و يظنون أنّه يمكنهم تشيد بناء روائي متميز دون العبور عبر التكوين الذاتي»<sup>(2)</sup>

لقد أصبح " لواسيني الأعرج " طقوسه في الكتابة، كما أصبحت عباراته السردية، مجازاته و استعاراته و طريقة صياغته معروفة لا تحطّئها العين، نعم « إنّنا نقف مع " واسيني الأعرج " أمام ظاهرة كتابية احترافية نسجت لعنتها الخاصة، و استمارت عن غيرها بما استطاعت من ظهور، ونشر، و انتشار، أن يكون لها حضورها الخاص في

المحافل (...). فهي من هذا المنطلق " عتبة " لا يمكن تجاوزها أو تجاهلها في كتابة خصوصية الرواية الجزائرية»<sup>(3)</sup>

إنّ الروائي يصنع التفرد و التميز انطلاقا من اللغة التي يخط بها سرده، فعندما نتحدث عن كتابات الأعرج نتحدث عن لغة التصوف و الهمس عنده.

إنّ العوامة و الإفراط في الاستهلاك هي الأسباب التي دفعت بالروائي إلى الجنوح نحو لغة التصوف، و إن كان التصوف عموما هو « كيان فكري، و منظومة معرفية بدأت بالدين و لم تكتف به، فإنّ المتصوف بمعناه الجديد

(1)- المرجع نفسه، ص 58د

(2)- حوار مع واسيني الأعرج، جريدة الخبر 2009/06/11.

(3)- منى بشلم: المحكي الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع، المرجع السابق، ص 59.

هو: «من لم يكن الدين شاغله، و لا مصدر رؤيته للوجود، بل هو ذاك الذي يهرب من الحياة و ضجيجها إلى اللّغة وصمتها الأبدي»<sup>(4)</sup> وواسيني الأعرج كعادته يبدي ثقته و إيمانه العميق باللّغة، بقيمتها و جمال عواملها لدرجة أنّه يصوّر عارضة الأزياء " لوليتا " و كأنها مصنوعة من الورق أو أنّها تخرج من بين آلاف الجمل و التراكيب.

و في هذا المقام، وحب علينا طرح التساؤل الآتي: لماذا يستعين الروائي بالحسّ الصوفي في كتاباته؟

ترى " أسيا موساي " أنّ مناط هذا الاستخدام الصوفي في الكتابة هي إرادة التمرد التي تكتنف الروائي فتقول لكي « يكفر من خطب الساسة و يسخر منها، و يعلن التمرد و عدم الولاء. و يفضل العودة إلى كتابة مغرقة في الذاتية و إلى الحالات الصوفية، و الإيمان بالشطحات السحرية. هروبا من واقع لا يجد نفسه فيه»<sup>(1)</sup>

بمعنى آخر نجد " الهمس " الذي هو رديف " الاعتراف "، الهمس الذي يكشف عن مقدار الغموض الذي يربط اللّغة بالإفصاح، الهمس الذي تسرب إلى الرواية من شريان الشعري<sup>(2)</sup>.

إنّ الهمس كما يوظفه الروائي في كتاباته السردية هو « إحساس بتأثير عناصر اللّغة، و استخدام تلك العناصر في تحريك النفوس و شفائها ممّا تجد (...) الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر، فالأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به فيثير فؤادك، و لو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب»<sup>(3)</sup>

و انطلاقا من القول يتبيّن لنا المقصود من الهمس، فليست طبيعة الموضوع هي التي تصنع لنا الهمس، إنّما عناصر اللّغة هي الكفيلة بإنتاج لغة تبتعد عن الصخب.

و عن هذه النقطة تحديدا يتحدث محمد منذور حينما يقرّ أنّه « هناك أيضا نثر صادق كالأسرار يتهامس به الناس، تسمعه فيخيل إليك أنه آت من أعماق الحياة... فهو أدب يصاغ من الحياة، و كأنه قطع منها، فيه ما في

(4)- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، و الوظائف، و التقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 33.

(1)- أسيا موساي: رواية الجيل الجديد في الجزائر، الخصوصي والطموح: <http://www.arabicstory.net>

الحياة من تفاهة ونبيل، فيه ما فيها من عظمة وحقارة...»<sup>(4)</sup> ففي هذا الفضاء الواسع والعجيب تتساوى جميع القوى: شريفة كانت أم وضيعة.

### ج- جدلية التاريخ/ بين الواقعي و المتخيّل

بادئ لي بدء لا بد علينا قبل أن نتطرق للعلاقة بين الرواية و التاريخ أن نفصّل بعض الشيء في الدلالة التي تحملها كلمة التاريخ، لنستطيع فيما بعد أن نعرّج على الطريقة التي يوظف بها الروائي التاريخ في رواياته/ هذه الطريقة المنبثقة من رؤيته و قراءته المنفردة و الواعية للتاريخ.

فالتاريخ يدّل على « استقصاء الإنسان واقعة إنسانية منقضية سعياً إلى التعرف على أسبابها و آثارها»<sup>(1)</sup>

و بالتالي تحريّ الإنسان عن حدث أو واقعة تاريخية جرت في زمن مضى، و التاريخ بهذا المعنى هو ذلك النص المفتوح على المعارف و الوقائع المنحجرة في أزمنة مختلفة.

و من منظور آخر، يعتبر التاريخ علم سلطوي، بمعنى أنّه يتعلق بالسلطة و إجراءاتها و سياسيتها، فالتاريخ يكتب عن قوى السلطة، و يدور حول « مقولتين سلطويتين هما الانتصار و الهزيمة، ينتج و يعاد إنتاجه في مؤسسات

سلطوية لا تقتصد في الرقابة حادفة ما لا تريد و مبرّرة ما تشاء و ترغب»<sup>(2)</sup>.

و من هذا المنطلق اعتبر التاريخ علم عاري من الموضوعية.

و إذا عدنا إلى العلاقة بين الرواية و التاريخ، نجد نجيب محفوظ يقول: « في رأيي أنّ العلاقة وطيدة، فالرواية عبارة عن استعراض للحياة اليومية بكلّ مشاكلها و قضاياها و أشخاصها (...) هذا جزء من التاريخ لم يكتبه المؤرخون، ثمّ أنّ التاريخ عبارة عن أحداث و أشخاص و تفسير و رؤية و الرواية كذلك»<sup>(3)</sup>

(2)- منى بشلم: المحكي الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع، المرجع السابق، ص75.

(3)- محمد مندور: في الميزان الجديد، مؤسسة عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص77.

(4)- المرجع نفسه، ص98.

(1)- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004، ص81.

(2) - المرجع نفسه، ص82.

(3)- المرجع نفسه، ص132.

(4)- منى بشلم: المحكي الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع، المرجع السابق، ص223.

و انطلاقاً من القول، أمكننا أن نجزم أنّ الرواية كنص أدبي يشتغل على التاريخ، و تحديداً الأمور التي لم يكتبها المؤرخون، فالرواية بذلك تستعلم و تكمل الوقائع التي تغاضى عنها المؤرخون.

و الرواية تلتقي مع التاريخ عبر مجال السرد، هذا الأخير تتخذ منه الرواية أسلوبها الحرّ، و التاريخ هو الآخر ينطلق من السرد في طريقه لتأسيس مادته الخطائية.<sup>(4)</sup>

يتعارض التاريخ مع الرواية من حيث كونه - كما سبق و أشرنا - علم يعنى بالسلطة، و بالهيمنة، على عكس

الرواية التي تعدّ - باعتبار جنسها الأدبي و طبيعة اشتغالها الإيديولوجية - نص يقوم على فعل الحرية.<sup>(1)</sup>

و إذا بحثنا في طبيعة العلاقة بين التاريخ/ الرواية ( المتخيل ) و جب علينا بداية أن نوضح الإطار العلائقي الذي نقصده في طرحنا، إذ أننا لا نقصد ذلك الطرح الكلاسيكي المستعصي الذي يتناول التاريخية في ضوء بحثه عن العلاقة بين الرواية و التاريخ.

إنّما قد نوجز طبيعة طرحنا في التساؤل الآتي: ماذا يقصد الروائي بالتاريخ و كيف يقدم قراءته لهذا التاريخ في ضوء العلاقة التاريخ/ الرواية ( المتخيل )؟

يقصد واسيني الأعرج بالتاريخ « تلك المادة المنحزة و المنتهية التي مرّ عليها زمن لا بأس به، يضمن حدود المسافة التأملية بيننا و بين المادة المعنية»<sup>(2)</sup> و نستخلص من هذا القول المفارقة الموجودة بين التاريخ و التأريخ و التي يشير إليها واسيني الأعرج على الدوام، فقوله " المسافة التأملية " يقصد المسافة الزمنية التي لا بد - حسب واسيني - أن يحترمها الروائي لإدماج و توظيف مادته التاريخية الأصلية في المجال الروائي و لإقامة علاقة سوية بين الرواية و التاريخ.

هذه المدّة الكافية هي التي من شأنها أن تعطي الروائي فرصة التأمل و النظر في طبيعة المادة التاريخية التي هو بصدد توظيفها و الاشتغال عليها.

(1)- المرجع نفسه، ص 221

(2) - عبد الله إبراهيم و آخرون: الرواية و التاريخ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و التراث، قطر، 2006، ص 17

هذا ما يتبين في قوله: «فالتأمل و البحث، و المسافات الفاصلة، عوامل أساسية في العلاقة بين التاريخ و الرواية و إلا سيصبح كل شيء تاريخاً بمعنى من المعاني.»<sup>(3)</sup>

فواسيني الأعرج يؤكد مرارا و تكرارا على التاريخ و يهمل التأريخ، تبعا لذلك يتجاوز في نصه " أصابع لوليتا " حدود الواقعي بمعنى التاريخ الرسمي لحادثة الانقلاب 1965 في طريقه إلى المتخيل، فتكون بذلك الرواية/ المتخيل بحسب الأعرج، و في ظل ثنائية تاريخ/ الرواية هي تلك « المادة السردية المنجزة التي تنشأ من خلال العلاقة

النشيطة و الخلافة مع حدث ما، و تعطيه امتدادات كبيرة في الزمان و المكان و تخرجه من الوثوقية إلى الهشاشة النسبية»<sup>(1)</sup>

إنّ الرواية و باعتبار تكوينها البنيوي الذي يفرض عليها أن تكون كهيكل و فضاء مستقل، تلتزم في مقارباتها للتاريخ بفعل الحرية و لا تتقيّد بمسعى الموضوعية.<sup>(2)</sup>

و بالتالي تتخطى أو تتجاوز الرواية قدسية التاريخ الرسمي، فهي تتبنى أساسا على فعل الحرية، فترفض التاريخ الرسمي الذي يزعم القادة و السياسيين بمصداقيته، في مقابل ذلك تأكد على ظلم التاريخ و تلقي عليه اللائمة فيما أصاب الحاضر من تشوّه في بناه التحتية و الفوقية، لتكون بذلك الرواية عبارة عن « تاريخ بحث منحط عن قيم أصيلة في عالم لا أصيل»<sup>(3)</sup>

#### د- مسألة الهوية/ إشكالية الأنا والآخر

من خلال دراستنا لنص «أصابع لوليتا» لاحظنا أن شخصية البطل «يونس مارينا» لم تنفلت من هويتها فرغم ابتعاده عن وطنه و عيشه في الفضاء الآخر « فضاء هناك» إلا أنه لا يزال متشبثا بهويته، بكل ما قد يربطه بوطنه و بتاريخه في الوطن، بالعادات و التقاليد و التراث الشعبي لوطنه، فلا يخفى عنا أن التاريخ والدين من عناصر الهوية، و « الحرية» كذلك عامل من العوامل التي تساعد الإنسان على الاستقرار و تحقيق الوجود و

(3) المرجع نفسه، ص 17

(1)- فيصل درّاج: الرواية و تأويل التاريخ، ص 18

(2)- المرجع نفسه ص 19

(3) -لويسانغولدمان: مقدمات في سوسولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط 1، سوريا، 1993، ص 18.

التأقلم مع المحيط. يبدو أن « اللغة » تظل أقوى و أهم العناصر التي تثبت الهوية، هذه الأخيرة التي يعي و يدرك يونس مارينا جيدا أهميتها، على حد قول السارد: « لم ينس يوسف مارينا في أي يوم من الأيام أن بطاقة الهوية الوطنية La carte nationale هي دليل صاحبها، و رجل دون هوية هو شخص غير موجود و يمكن أن يردم في أي مكان دون أن يعلن عنه، الهوية حماية لصاحبها»<sup>(4)</sup>

وفي موضع آخر يؤكد السارد المسعى نفسه عندما يقول: « منذ انقلاب العقيد على صديقه الرئيس بابانا تعود يونس مارينا أن لا ينساها، يرجع أحيانا من منتصف الطريق فقط لأخذ هويته الوطنية».<sup>(5)</sup> قد لا تشفع للإنسان هويته فيظل منبوذا عاريا يعيش الضياع و التمزق، فعندما يسود الفساد و الظلم و يتجاهل الطغاة تضحيات النبلاء و الوطنيين، كما هو الحال بالنسبة للرئيس بابانا الذي كرس حياته خدمة للوطن، فهوية الرئيس بابانا هي مسيرته المجيدة، لكن ماذا لو تنكر لها المستبدين؟، على قول السارد: « الرئيس بابانا لم تشفع له هويته التي تمثل بلدا بكامله»<sup>(1)</sup>

لقد تأثرت الرواية الجزائرية بنظيرتها الأوروبية، و تحديدا الرواية الكولونيالية التي تطوّرت داخل المناخ الاستعماري، و من هذا المنطلق كانت الرواية الجزائرية هي وليدة الجدلية التاريخية ( المستعمر، المستعمر ) و منه طرحت إشكالية " الأنا " و " الآخر " .<sup>(2)</sup>

« و لقد طرحت قضية الهوية في الرواية الجزائرية الحديثة أيضا في علاقتها بالمنفى، طبعا ليس بالمعنى المجازي الذي عبّر عنه " مالك حدّاد " من قبل، بل أيضا بالمعنى الحقيقي للكلمة»<sup>(3)</sup> بحيث أنّ الاقتلاع من الأرض، و العيش في مكان آخر يدعم الإحساس بالهوية و كذا الحنين إلى الوطن و الهوية الأصلية.

و هو الحال بالنسبة ل " يونس مارينا " عندما يعود السارد في كلّ مرّة ليرصد وقع و اثر " الكوفية الحمراء " كرمز للأُم و الوطن في الوقت نفسه على نفسية البطلو بالعودة إلى نص الرواية نطرح التساؤلات الآتية: كيف تتحول تجربة " المنفى " إلى خلفية وجودية ومعرفية و سياسية لصياغة خطاب جمالي و ثقافي حول الهوية؟

(4) -الرواية، ص103.

(5) -الرواية، ص104.

(1) -الرواية، ص103.

(2) - منى بشلم: المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط2014، ص140.

(3) - منى بشلم: المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، المرجع السابق، ص141.

و نحن نتحدث عن علاقة المنفى بالكتابة الروائية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نقول: هل ساهمت تجربة المنفى في تقييد حركة التفكير و الكتابة عند الروائي و المثقف على حد سواء أم أنّها عززت من فعاليتها؟

و لم تبقى الرواية الجزائرية المعاصرة حبيسة الجدلية التاريخية ( المستعمر، المستعمر)، إنّما زاد وعي الروائي أكثر بقضية الهوية، فكان التفتح على المفهوم الإنساني العام للهوية و الصراع بين " الأنا " و " الأخر " بصفة عامة و هو ما تعرضه الرواية من خلال إبداء موقف المثقف الجزائري اللاجئ السياسي المنفيّ في ديار الغربة من قضايا تخصّ التاريخ و السياسة و الشأن الذاتي للوطن و أخرى تخصّ الحياة في بلاد الأخر و معظم القضايا التي يطرحها.

و بالعودة إلى رواية " كتاب الأمير " للأعرج واسيني، نجد الروائي يتطرق كعادته « للعلاقة بين الشرق المسلم و الغرب المسيحي، إذ سلّطت الرواية الضوء على اللقاء التاريخي بين " الأمير عبد القادر " و القس " مون سينوردي بوش " و جعلت منه خلفية لفتح النقاش حول إمكانيات إقامة حوار بين الإسلام و المسيحية»<sup>(1)</sup>، و بالتالي تتقاطع رواية " كتاب الأمير " مع رواية " أصابع لوليتا " في الطرح الذي تتبناه كلا منهما: العلاقة المتوترة بين الأنا الشرقي و الأخر الغربي.

إنّ العلاقة بين " الأنا " و " الأخر " من الإشكاليات التي أفرزتها مسألة الهوية في الكتابات الروائية<sup>(2)</sup>، هذا و يقدّم بعض الفلاسفة المعاصرين و من بينهم والتر بنيامين " Walter Benjamin " موقفهم من الإنسان المعاصر، بحيث يعتبرونه إنسان " التّيه "، فيما أنّ ثقافته تميل إلى " التسكع " بما يعكس تدهور علاقة الإنسان مع واقعه.

و من خلال الرواية و بالنظر إلى البعد السياسي للهوية، نجد أنّ معظم المضامين التي تطرحها الرواية تتعلق بالحروب و التطرفات و العنصرية و الإرهاب... الخ، و هي كلّها قضايا تغذي الصراع بين أبناء الوطن الواحد أو بين الأنا الشرقي و الأخر الغربي، بيد أنّ ما نكاد نجزم به هو أنّ الرواية تلمّح إلى أنّ معظم النزاعات السياسية

(1)- المرجع نفسه، ص142

(2)- مني بشلم: المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، المرجع السابق، ص144



و الحروب الأهلية و الإقليمية إنما هي في الأصل حروب ذات طابع " هويات "، بحيث يحاول كل طرف من أطراف النزاع الدفاع عن مفهوم معين للهوية، سواء كانت دينية، عرقية، ثقافية أم لغوية.<sup>(3)</sup>

و بالتالي تحمل الرواية في أعماقها نظرة الروائي للهوية، هذا ما نلاحظه سواء من خلال صوت السارد أو عبر أصوات الشخصيات، بيد أنّها تختلف بين داع إلى هوية إنسانية عالمية تلمّ شمل كل الهويات بسم المشترك الإنساني، و هو حال البطل الروائي " يونس مارينا "، عندما يتحدث عن الكنيسة " و عن " المسجد " في الوقت ذاته:

يدعو إلى الحوار، التصالح، و الوحدة بين الديانات، فيما نجد كذلك " دافيد إيتيان " هو الآخر من بين الشخصيات الغربية التي تدافع مع باقي الشخصيات ذات الانتماء المشترك عن الغريب و تحديدا " اللاجئ السياسي "، و بين داع إلى الالتفاف حول الخصوصيات الثقافية و حماية عناصر الانتماء من خطر الثقافات الأخرى، كما هو حال " ريكا " و حقدتها الكبير على الغريب.

بيد أنّ هناك قضايا تعرضها الرواية كقضية السيّد اليهودية التي تتعرض للاعتداء، و التي من المحتمل أن يكون صديقها هو من أمر العناصر بالقيام بالفعل الإجرامي، فيقدّم الرواد مختلف الآراء حول القضية. و بالتالي جاء النص الروائي لصياغة مختلف مواقف القوميات من الهوية على لسان الشخصيات.

فيما إذا عدنا إلى الرواية عند " جورج لوكاتش " نجدها شكل أدبي يأتي به لتعبير عن مضمون جوهري.<sup>(1)</sup> هذا الأخير ينتمي إلى الإشكاليات السياسية، الاجتماعية، الأخلاقية، النفسية... الخ.

و إذا تمعنا في البنية السردية لرواية أصابع لوليتا نلاحظ: تعدد الشخصيات و تنوعها بين شخصيات مثقفة و أخرى عادية، و بين شخصيات تاريخية، سياسية، دينية، اجتماعية... الخ.

و هذا الاختلاف إنما مناطه اختلاف في الانتماء الثقافي و اللغوي، فيما تتعدد الأصوات و يتناوب على السرد صوت السارد و صوت الشخصيات، و بتعبير " ميخائيل باختين " فنحن أمام رواية " بوليفونية " تتعدد فيها الأصوات، و تتباين الرؤى و المواقف و العقائد الإيديولوجية و السياسية.

(3)- المرجع نفسه، ص138

(1) - لوسيانغولدمان مقدمات في سوسولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1993، ص1، ص20

تعرض الرواية الهوية بطريقة متحررة، بحيث تجعل الأصوات تتعدد وتتعارض، و منذ البداية يزد الروائي الاعتبار لصوت الهامش، و يترك الأخر الغير الأوروبي يعبر عن موقفه و رؤيته للأحداث. و يقدم "باختين" رؤيته فيما يخص العلاقة بين التعدد الصوتي و المفهوم المنفتح للهوية، و الرواية عنده هي تقابل بين "الذات" و "الأخر" من وجهة أخرى، عندما يقصد بالذات "صوت المؤلف"، فيما يقصد بالأخر "صوت الشخصيات" و خلصت قراءة "باختين" إلى اعتبار الوجود الإنساني أو وجود الذات تفترض حتما الاعتراف بالأخر، هذا الأخير تمثله الرواية بأصوات متعددة.<sup>(2)</sup>

و من خلال مسألة "الهوية" نعم القول بأن الرواية هي نص مفتوح على أنساق إيديولوجية و سياسية مختلفة، يجسدها صوت المؤلف و صوت الشخصيات من جهة، و صوت الأنا الشرقي و صوت الأخر الغربي من جهة أخرى.

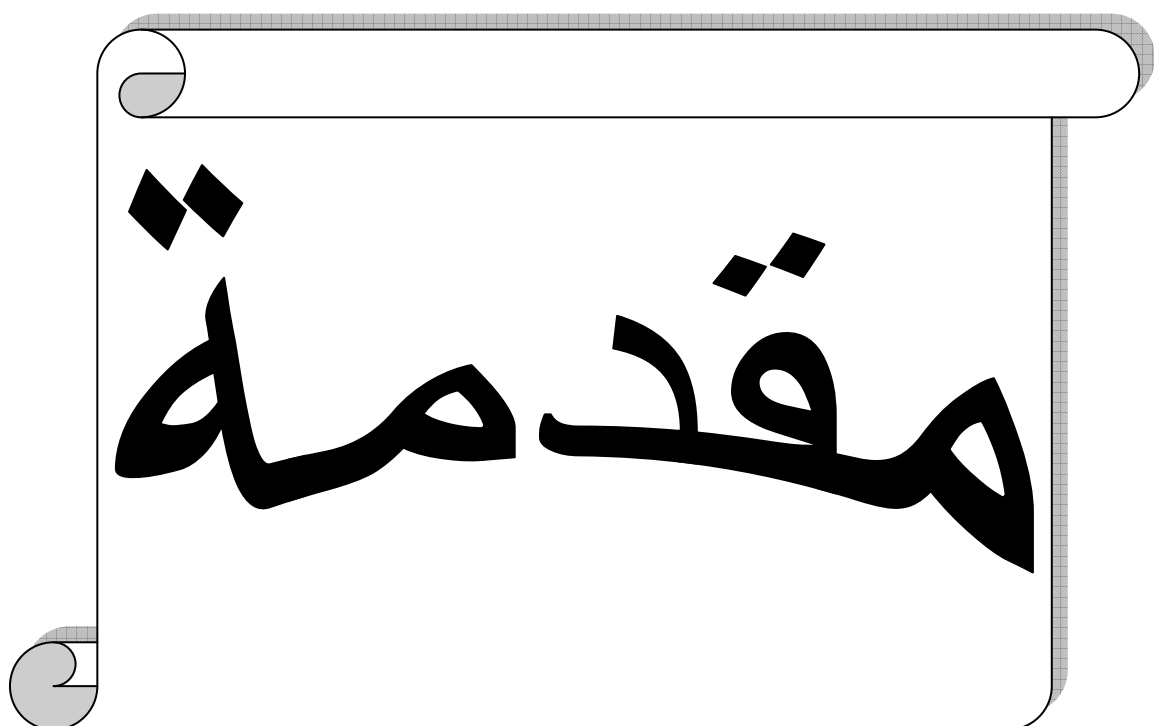
لقد كان التناوب بين الشخصيات: بين أبطال روائية جزائرية و أخرى غربية، كلٌّ عبر عن موقفه من زاوية نظره الخاصة، كل شخصية تمثل انتماء ثقافي و عرقي و لغوي يختلف عن الأخر.

انطلاقاً من هذا أمكننا القول أنّ الرواية تبنى على مبدأ "الاختلاف" و "التنوع" في الشخصيات، و هو ما يترجم مسألة الهوية بمختلف إشكالياتها.

إنّ الهوية، الانتماء، و الدفاع عن القيم و الرموز، كلّها خلفيات تعّدي معظم الصراعات اليوم، بينما المنفى و الهامش و الشتات هي تجارب تعتبر ظواهر تطرح من قريب أو من بعيد سؤال الهوية.<sup>(1)</sup>

(2) - منى بشلم: الحكى الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، المرجع السابق، ص183

(1) - منى بشلم: الحكى الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، المرجع السابق، ص151





# قائمة المراجع

# فهرس المحتويات



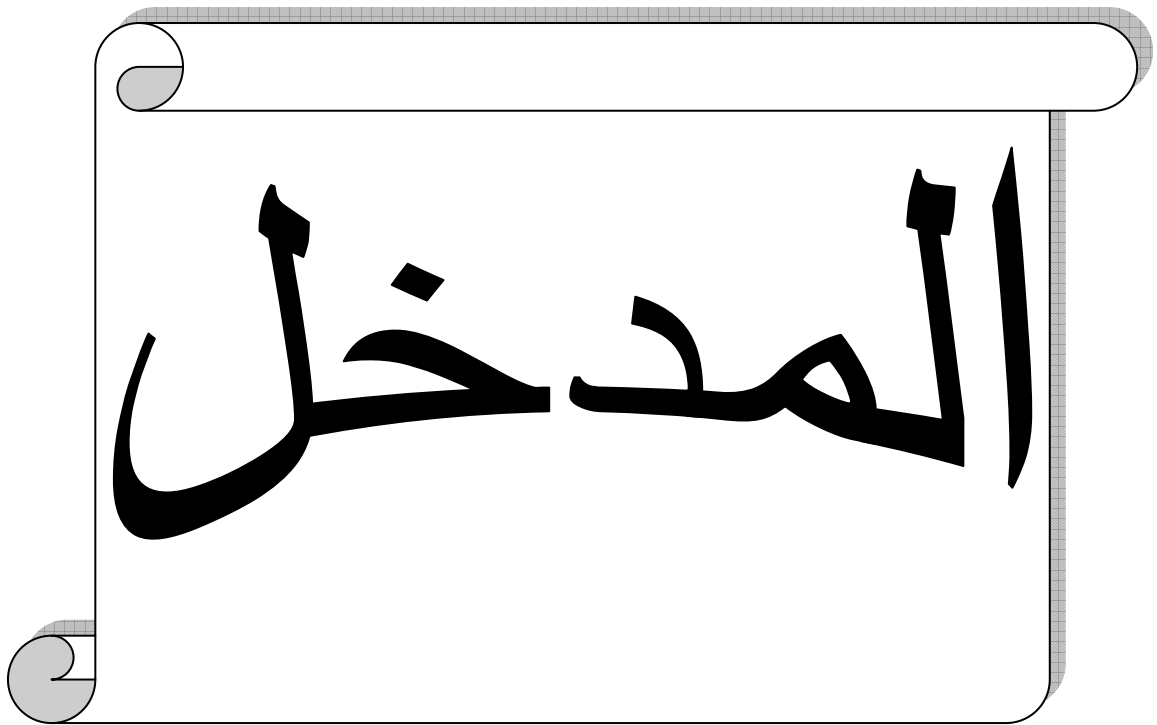
# الفصل الأول

# الفصل الثاني





# الفصل الثالث



سيميائية المنفى في الفضاء الروائي

للمماليئة المنقى في الشخصية الروائية

سليمانية المنفى في الزمن الروائي

سليمانية المنفى في الزمن الروائي

أولا مفهوم الزمن الروائي وبنيته الدلالية:

إنّ أيّ عمل سردي لا بدّ أن يتوفر على عنصر الزمن إذ يؤدي دورا هاما وفعالا، لأنّ أيّ عمل سردي عبارة عن نقل لأحداث ، ولا يتأتى هذا إلا بوجود عنصر الزمن المتفاعل والمتشارك مع أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية<sup>(1)</sup>، فلقد كان الزمن ولا يزال نقطة تثار حولها الكثير من القضايا والاهتمامات في مختلف المجالات المعرفية.

أ- مفهوم الزمن لغة واصطلاحا:

1- لغة: «زَمَنٌ، الزمن و الزمان اسم لقليل الوقت و كثيرة و في المحكم الزمن و الزمان العصر، و الجمع أ زمن و أزمنة و زمن زامنٌ شديد، و أ زمن الشيء، طال عليه الزمان و الاسم من ذلك الزمن و الزمنة عن ابن الأعرابي و أ زمن بالمكان أقام فيه زمانا و عامله مزامنة و زمانا من الزمن»<sup>(2)</sup>.

2- اصطلاحا: يكتسب الزمن معاني مختلفة بل متشعبة و متباينة ، كذلك و قد اهتم بدراسة العديد من العلماء والباحثين حيث يؤكد "أ. مندلاو" في كتابه "الزمن و الرواية" مثل ذلك الرأي فيذهب إلى أن أكثر من مفكر ورجل دين قد تبادلوا في وصف صعوبة القبض على معنى محدد للزمن ثم نجده يدعم رأيه بمقولتين: الأولى "للقدّيس أوغسطين" الذي قال: إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإني لا أعرفه، و الثانية "لويليام شيكسبير" الذي قال: «نحن نلعب دور المهرج مع الزمن و أرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا»<sup>(3)</sup>.

من خلال الإطلاع على هاتين المقولتين نستطيع أن ندرك صعوبة الإلمام بمعاني الزمن، فالزمن يأخذ أبعاد شتى، اجتماعية، نفسية، و علمية دينية و غيرها، لذلك «فكل واحد منا يحسب حساباته بالزمن ويني آماله على المستقبل، لكن لا أحد يستطيع تحديد طبيعة الزمن أو تحديد الفواصل التي تربط بين نقطة وأخرى من نقاط الزمن المتسلسلة، الماضي و الحاضر و المستقبل، و في حالة النص القصصي فإن دراسة

(1)- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1994 ص، 116.

(2)- بن منظور لسان العرب، دار صادر- بيروت ، مج7 مادة زمن، ص 60.

(3)- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للطباعة و النشر و التوزيع، الأردن ط1 2004 ص16.

الترتيب الزمني تقوم على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص و تتابع ترتيب هذه الأحداث في الحكاية<sup>(1)</sup>، فترتيب الأحداث في النص يختلف عن ترتيبها في الحكاية.

ب - أشكال بناء الزمن الروائي ودلالته:

### 1- أشكال بناء الزمن:

إن الزمن في حالة سيروية وتحوّل دائم، لهذا تعتبر تشكيلات بنائه من أكثر القضايا تعقيدا وصعوبة، "ويمكن دراسة هيكلية الزمن الروائي من جانين الأول، نسج الحركة بين زمن الحكاية ووقائعها وزمن الخطاب، والثاني من خلال تبلور أبعاد الزمن (الماضي، الحاضر والمستقبل)، واتخاذها شكلا ما، يتوحد مع الرؤية ويعبر عنها"<sup>(2)</sup>، ولقد قامت الدكتورة "مها حسن القصراوي" بدراسة الزمن الروائي في مجموعة مختلفة، من النصوص الروائية، لتخلص في الأخير إلى تشكيلات بناء الزمن إذ يمكن تحديده في ثلاث أشكال أساسية:<sup>(3)</sup>

أ- البناء التتابعي للزمن: فالرواية التي تتبع البناء التتابعي في تشكيل بنيتها الزمنية، وتحقق التناغم بين زمن الخطاية وزمن الخطاب حيث يسير الزمان، في خط متسلسل، إذ يخضع بناء الحدث الروائي لمنطق السببية، فالسابق يكون سببا للاحق، ويظل الروائي، ينسج حبكة النص صاعدا إلى الأمام، بشكل أفقي خطي، فيتأزم المتن الحكائي، ثم تنفرج في النهاية ويغلق الراوي النص، ففي المشهد الحوارية في رواية أصابع لوليتا، يضع الراوي القارئ في صورة مباشرة مع ماضي الشخصية والعوامل التي شكلته، "هل تتذكر؟ أنت تريد أن تتخلص من ذاكرة وربما دفنتها، حية،.... يا لحممر يا خويا، يبدو أن سنوات الفرقة وسعت الفرقة بيننا،.... كسروا بلادا بكاملها يا عزيزي ومع ذلك عليك أن تخرج من هذه الدائرة المغلقة، المنفى دخلته من لعبة لم تقدر مخاطرها،.." <sup>(4)</sup>، وهنا يحكي الراوي المشهد الحوارية بين حميمد وموسى لحممر، إذ يستنطق الماضي بضمير للغائب إذ يحكي معاناة الشخصية مع الغربة والمنفى، يربط الزمن بالذاكرة الحية التي لا تفارقها أوضاع البلاد ومعاناتها، ويستمر في السرد وتعاقبه نحو الحاضر والمستقبل، "سأكون أسعد إنسان إذا منحوك إجابة تعيدك إلى ترابك، - أعود لمن يا لحممر خويا؟

(1)- الكتاب، سيبويه، تعليق: الدكتور إميل بدیع يعقوب. 40/1.

(2)- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص63

(3)- المرجع نفسه، ص 65، 71، 72.

(4)- الرواية، ص124.



أمي ماتت.."<sup>(1)</sup>، هذا التعاقب يقابله الحياة التعيسة التي يعيشها حميد، وهي مواجهته للمنفى بشكل متابعي دون انقطاع والأحداث بصورة متسلسلة، ولقد أراد الراوي التعبير عن رؤيته وتصوره لقضية المنفى فلجأ إلى البناء التتابعي للمجتمع وهو الأكثر قدرة على احتواء قضايا المجتمع والوطن

**ب- البناء التداخلي الجدلي للزمن:** ويقصد به تداخل أبعاد الزمن الروائي وتشابكه، فالرواية العربية لم تعد تركز على تصوير الشخص أو الأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه بالقلق، وبهذا يكون الزمن ليس قائماً على التسلسل المنطقي والتعاقب، وأهم ما يميز البناء التداخلي، جدل الحاضر مع الماضي بصورة مستمرة ومفتوحة على المستقبل أمام القارئ، كما يظهر جلياً في الرواية *تثاقلت لوليتا وهي تقطع بهو البيت، أول شيء أثار انتباهها البيانو القديم... تعزف،... سأعزف لك يوماً لحنا حزينا في رأسي... كانت لوليتا ترتعش من شدة البرد، الذي نزل عليها فجأة،...*<sup>(2)</sup>، لقد تجاوز الراوي تسلسل الأزمنة إلى حالة تداخل الأبعاد، هذا الاختلاط في الأزمنة يعبر عن حالة اللاوعي و الهواجس الداخلية التي تعاني منها نفسية لوليتا، فحالة اللاستقرار النفسي تجعل من الزمن متداخلاً وفي صراع دائم مما يصعب الإمساك بالزمن، وهذا ما يعكس لنا الشخصية المغتربة التي تعاني حالة الاضطراب والتخوف والتشتت الفكري والروحي، ويأتي في الرواية "شعر يومها بأن كل كلمة قالتها ماجدلينا، كانت حكمة متقدمة بالحياة، بعد قرابة نصف قرن، لم ينس أي تفصيل حياتي..... طول الشهور التي قضاها في الحفرة لم يتذكر إلا شيئين... وظلت تصحبه في كل معابر الحياة الضيقة.... من جديد عاودته آلام الظهر... شعر بلذة غريبة وراحة استثنائية، أغمض عينيه، ثم حاول أن ينام قليلاً،... لم ينم...."<sup>(3)</sup>، وهنا يتجلى بعبارات صريحة حالة الصراع النفسي والفكري والألم الذي ينتاب الشخصية البطلة والحالة الشعورية المتناثرة بسبب الظروف الصعبة المعاشة، فزمن الخطاب لا يخضع لترتيب منطقي مما ولد درجة عنيفة، فربما يكون ضعف الحاضر قد منح الماضي سطوة وقوة تبرز على سطح النص الروائي.

**ج- البناء المتشظي للزمن:** يخضع هذا البناء إلى تكسر التتابع والتسلسل، لكن رغم تكسر الأزمنة الداخلية في البناء التداخلي الجدلي، يمكن للقارئ أن يلمس خطأ زمنيًا في الحاضر السردي الذي يخضع

(1)- الرواية، ص 165.

(2)- الرواية، ص 219.

(3)- الرواية، ص 80.79.78.77.

بدوره للتداخل والتشابك، حيث أبعاد الزمن فيه تكون تتجاوز الواقعية والمنطقية إلى حرية لا نهائية في التشكيل يصل على درجة التبعر في النص الروائي، كما ورد في الرواية حين تم سرد معاناة البطل في الزنازة " يقول في مقالته الأخيرة التي حركت ألسنة رواد مقهى النجمة بقوة غير معتادة، إنه رأى الرايس بابانا، في مكان معزول... كان لا يثق في الحراس، ... يا لالة مينة، ربي يحفظك ويخليك، وفوق السماء يعليك... مع الزمن هي أيضا تعودت عليه، ... يشعر بها وهي ترف عند رأسه، ... كانت لالا مينة هي من خفف على الرايس بابانا..... - هذا هو الرايس بابانا لا أكاد اصدق، لقد نحف كثيرا..."<sup>(1)</sup>، نلاحظ في المقاطع السردية تمزج الزمن هبوطا وصعودا، فيغوص السرد في أعماق الماضي ويصعد على سطح الحاضر وهذا الصراع مع الزمن يوحى إلى صراع البطل مع الظلم والقهر، فالشخصية وجودها في الحاضر لكنها تعيش الماضي بكل تفاصيله، فبعد الانتقال نحو الحاضر مرة أخرى يسرد لنا حالة الرايس بابانا الذي تغيرت حالته نحو الأسوأ، هذا الاضطراب والتشتت يجسد لنا صورة الشخصية المنفية التي تعاني العذاب والقسوة، فلقد انقسم زمن الحاضر وتحول إلى شظايا، كل شظية تفتح باتجاه زمن ما.

## 2- دلالة أزمنة الأفعال:

يشتمل الفعل في اللغة على الحدث والزمن معا، أما دلالتة على الزمن فقول سيبويه: "وأما الفعل، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وُئيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع". وهذه هي أنواع الأفعال الثلاثة، الماضي، والمستقبل، والحال والراجح عند النحاة، أن الأزمنة في الأفعال هي الثلاثة المتقدمة، و أنَّ الفعل هو ما اجتمع فيه حدث وزمن.

وفي حديث الدكتور تمام حسان عن الفعل قال:

(1) - الرواية، ص، 91 إلى 96.

" وأما الفعل فأصله أن يكون ثلاثياً، مجرداً، صحيحاً مبنياً، متصرفاً، عربي الوضع، مصوغاً للمعلوم، مسنداً إلى مفرد غائب، دالاً على الحدث باشتقاقه، وعلى الزمن بصيغته" (1)

يشوب دلالة أزمنة الأفعال تعقيد كبير من حيث خصائصها الدلالية والإحائية، فزمن الفعل يعبر عن محتوى زمني، من سبق أو تواق، أو ولاء بالنظر إلى لحظة التلفظ، وفي هذا الصدد يشير "عبد الحميد جحفة" إلى قضية تنوع استعمال الأفعال في النصوص ودلالاتها المتنوعة متحدثاً عن علاقة الأزمنة البسيطة بالأزمنة المركبة، مستنتجاً " أن ارتباط الدلالة بالزمن، فالزمن مقولة نحوية، ويرتبط المؤشر الزمني بعدد من القيم الدلالية، كما يعني فهم القول، فهم إحالته الزمنية، إذ يكون الزمن جزءاً من دلالة الظرف الزمنية" (2)، من هنا نستنتج أن الزمن له بعد إيجائي وتأويل عندما يتعلق بالنسق التركيبي، وتغيرات في نمط التركيب تقابلها تغيرات دلالية، كما يتخذ الزمن بُعداً إشارياً ورمزياً لأحداث العمل الروائي.

### ج- المفارقات الزمنية ودلالاتها :

#### 1- الاسترجاع الزمني:

ويسمى الزمن الاستذكاري، "وهو العودة إلى الوراء عند "جينيت"، والإخبار البعدي عند "فاينريش"، وهو خاصية حكائية، نشأت مع الحكى الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة، إن كل عودة للماضي تشكل استذكارا يقوم به لماضي الخاص، ويجعلنا من خلاله إلى أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة" (3)، وتتجلى مظاهر الزمن الاستذكاري في رواية أصابع لوليتا في المسافة الزمنية التي يطأها الاستذكار و مثال ذلك قصة الانقلاب التي

حصلت مع الرايس بابانا، حين استعاد ذكرياته التي حدثت في الماضي مع العقيد "كان عمر البلاد المستقلة حديثاً، ثلاث سنوات... كانت الدبابات وهي تحتل ساحة الشهداء، الإذاعة والتلفزيون... عندما أخبره صديقه بجديفة الانقلاب...".، ويؤدي هنا الاسترجاع وظيفة استرجاع

(1)- عبد الحميد جحفة، دلالة الزمن في العربية، دراسة النسق الزمني للأفعال، دال تونقال للنشر، المغرب، ط1، 2006، ص 25، 26.

(2)- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص 106.

(3)- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص 107.

الذكريات التي حصلت مع الرايس بابانا، ليعيد بذلك قراءة التاريخ و إسقاطه على تداعيات الحاضر والمستقبل، وهذا الاسترجاع التاريخي يحيل القارئ إلى ضرورة إعادة النظر في التاريخ والحقائق المخبأة، ولعل مقام الراوي المشبع بروح الغربة والمنفى هو ما يجعله يفصح ويخرج عن كبتة عندما يربط الذاكرة بالزمن محاولاً يخرج من ضيق منفاه وهجرته وجبروت حياته المريرة والصعبة.

## 2- الاستباق الزمني:

ويسمى بالزمن الاستشراقي، "وهو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي، وهو كل مقطع حكائي، يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، وتعتبر الإستباقات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، ويؤدي وظيفة التشويق"<sup>(1)</sup>، وتحتوي الرواية على الكثير من الاستباقات الزمنية الاستشرافية، "وما أدراك أن الله سيسمع نداءنا... سيسمع أنني أحبك ولكن يحرمني منك،..." وأيضاً ورد في الرواية، "لوليتا أفترض، نعم في الفاشن السنوي، لعرض لوس أنجليس، - مدهشة، - ستصل اليوم من سفرتها الطويلة، من جاكوتا، كان من المفروض ، ولكن برنامجها تغير جذرياً، تشتغل كثيراً، لا تصل عن طريق طوكيو، لأن رحلتها الأخيرة مرتبطة بشتاء طوكيو أيضاً، لهم أربعة عروض كبيرة يقدمون فيها جديدهم الشتوي، هي الآن معلقة بين السماء والأرض... أتمنى أن احضر يوماً عروضها..."<sup>(2)</sup>، في المقطع يسرد الراوي تفاصيل الزمن وما سيحدث في المستقبل، ويعتبر هذا الاستشراق تكميلي لثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق، وهذا يحيلنا على القلق الذي تحدثه الرحلة من بلد إلى آخر، لاسيما عندما يرتبط الأمر بالفنانين الذين يعانون من ضغوطات العرض والوقت الممنوح لهم من أجل تقديم العروض في آجالها، وتجسد لنا صورة المنفى الذي يعاني من اضطراب الرحلة والغربة في البلدان الأخرى، مما يحدث في نفسية أزمة النظر للمستقبل والخوف مما هو قادم.

(1)- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردى، مرجع سبق ذكره، ص 107.

(2)- الرواية، ص 359، 360.

ثانياً- حركية زمن الرواية وعلاقتها بالمنفى:

أنّ الزمن يختلف من بنية سردية إلى أخرى، حيث إن الزمن في الرواية التقليدية خطي لا يعرف التكرس و التجزؤ، فهو يبدأ من البداية ليصل إلى النهاية، ذلك "أنّ البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني في صورته الرتيبة، و تتقيد به."<sup>(1)</sup> و تختلف عن البنية السردية في الرواية الجديدة، حيث إنّ الزمن في الرواية التقليدية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، و في هذا الصدد يرى "طه وادي"، "أن التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثاً كاملاً للماضي يوثق علاقتنا به، و يربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة فيها من الفن روعة الخيال و من التاريخ صدق الحقيقة."<sup>(2)</sup> "حيث يعمد الروائي إلى حصر أشكال الزمن و تظاهراته كلها في الزمن التاريخي الذي تكون فيه الأحداث مرتبة بحسب الزمان حدثاً بعد آخر دونما ارتداد في الزمان و هو أبسط أشكال النثر الحكائي."<sup>(3)</sup>، وفي ما يلي نحدد أهم الأزمنة في الرواية و تحليلات دلالة المنفى فيها:

1- زمن القصة:

"وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقةً أو تخيلاً، يحدد بنقطة و ينتهي بنقطة، له طول محدد فعلياً أو اعتبارياً و قد يرتبط بالواقع، و قد يرتبط بالتخييل، و يظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية و نهاية، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل، كرونولوجياً أو تاريخياً."<sup>(4)</sup> و هو "سابق على عملية الكتابة."<sup>(5)</sup> ، يعرف بأنه " زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات و الفواعل (الزمن الصرّي)"<sup>(6)</sup>، أي إنه المادة الخام، أو المادة الأولية التي يمتلكها الروائي.

(1)- بشير محمودي ، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2001، 2002 م.

(2) - طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة : دار المعارف، ط 2، 198م، ص، 169.

(3)- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قرق ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، دار الفكر ناشرون وموزعون - عمان ، ط4 ، 2008، ص، 98.

(4) - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص، 89.

(5) - سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي . بيروت، لبنان:المركز الثقافي العربي، ط 2، 2001م، ص، 22.

(6)- المرجع نفسه، ص 49.

وقد حاولت هذه الرواية أن تموقع ذاتها في فترة ما بعد الاستعمار مباشرة وهي فترة بداية أحداث القصة ، وهي تمثل المرجع التاريخي والمتخيل للرواية ككل، ورد في الرواية " كان عمر البلاد المستقلة حديثا، ثلاث سنوات، صيف سنة 1960، بدأ مبكرا وحارا، تذكر أنه قرأ في كتاب ما، قيل أن يكتب مقالته التي شرده عبر مدن الدنيا، أن البلاد تفتح عهدها بانقلاب ... ضمن يونس مارينا أن الدبابات التي نزلت في صباح 19 يونيو 1965، وأحاطت بالملعب لم تكن إلا مشهدا طارئا، الهدف من ورائه تصوير فلم عن الثورة التي لم يمر على انتهائها إلا ثلاث سنوات... " (1) ، يتحدد زمن القصة في رواية أصابع لوليتا انطلاقا من أحداث من أحداث 19 يونيو 1995، و ذلك بداية بتلك الأحداث الفوضوية والانقلاب والمؤامرة على الرئيس بابانا التي وصلت إلى حد إزاحته من الحكم بتخطيط محكم من الناحية الزمنية، وهذا الزمن يتناص مع زمن الانقلاب العسكري على الرئيس أحمد بن بلة والمشهد المعروف في المقابلة الكروية بين الجزائر والبرازيل، فزمن القصة هنا واقعي مرتبط أساسا بشخصية الرئيس بابانا الذي يمثل الرئيس " أحمد بن بلة" ، لاسيما في سنوات الاستقلال الأولى وفي فترة حكمه البسيطة إلى غاية 1965، و لقد استعرت بمجمل تفاصيل الرواية شخصية " أحمد بن بلة"، ربما لم يكن البطل الأساسي ولكنه الخلفية التي بنيت عليها شخصية الرواية يونس مارينا". ويعتبر هذا الزمن هو زمن دخوله للزنانة ، وكذا زمن حادثة إدخال والدته لالا الزهراء إلى زنزانته.

وفي جزء آخر من الرواية يميلنا واسيني الأعرج إلى زمن قصة دخوله السجن ومعاناته: "إنه رأى الرئيس بابانا في مكان معزول لم يوضع فيه حتى القتلة، لكن هذا الأخير كان ذكيا فقد حارب الظلمة والعزلة والخوف بطريقته الخاصة، كان لا يثق في الحراس، قاوم العزلة بصحبة ذبابة صغيرة شاءت الصدفة أن يلتقي بها في زنزانته، كان كلما وضع الطعام أمامه خرجت من ظلمتها وخوفها وجاءت لتقاسمه طعامه وخلوته،.. تلعب برجليها وجناحيها ورأسها وعينيها الثقيلتين اللتين لا يحبهما كثيرا ولكنه تعود عليهما على الرغم من أن البداية لم تكن موفقة بينهما، نشأها كما تعود أن يفعل مع الحشرات غير المرغوب فيها، قبل أن يدرك أنه في حاجة إلى وجودها على الأقل لتمأل عليه سكونه، وتعطيه قناعة بالألفة" (2) وبهذه التعابير يوضح واسيني سجن بن بلة الذي دام لمدة 15 سنة،

(1) - الرواية، ص84.

(2) - الرواية، ص92-93.

ثمان سنوات منها في السجن والباقي تحت الإقامة الجبرية.. ولعل التعلق بذبابة يعني فظاعة العزلة، يواصل واسيني عرض حيثيات القصة في زنزانه محاولا التفصيل زمنيا عن طريق خاصية التوصيف السردى قائلا: "كانت الذبابة رفيقه الوحيد في حفرة الموت، تعود عليها لدرجة أنه كان دائما يتساءل ماذا لو تموت يوما ما؟" كذلك لتعرفوا أنه صار يناديها لالة مينة ويحدث أن يخاطبها بالعبارة التالية: "لالة مينة.. الفراش واسع، خذي لك أي مكان تريد النوم فيه.. كانت لاله مينة هي من خفف على الرئيس بابانا الشهور الأكثر قسوة وظلمة، قاومت معه طويلا عزلة الزنزانة إلى اليوم الذي بحث فيه عنها صباحا ليوقظها كما تعود أن يفعل، عندما ارتسم الشعاع الحاد المتسرب من الأعلى على الحائط الخشن، فلم يجدها في مكانها المعتاد، ثم فوجئ بها معلقة في عيش العنكبوت." (1) ، جاءت هذه الحركة الزمنية عنوانا للنقلات الذي قام به العقيد بومدين التي تعرف بالتصحيح الثوري ، حسب ما روجت له سلطة الانقلاب من واقع الصراعات داخل القيادة والمجتمع وحسما لها في نفس الوقت، ويقول واسيني " بعد أكثر من خمسة عشر سنة من استقلال البلاد لم يترح شهداؤنا الذين يطرزون الشوارع والمدارس، ولمواقع الحكومية،... خمسة عشر سنة قبل أن يجدوا لهما الطريق إلى مقبرة الشهداء..." (2) يمثل هذا الزمن ، الزمن الفعلي لمعاناة شخصية " الرئيس بابانا"، وهو زمن الأحداث الحساسة التي مرت بها الجزائر بعد الاستقلال ، وعليه يجعل واسيني من سجن بن بلة وحكاياته مع الذبابة والحالة النفسية التي دخل فيها بعد فقدانها دراما سردية بامتياز، خاصة فيما يخص تكثيف الأجواء والدلالات اللفظية.. إلى أن يصل إلى هذا الحوار مع ذئاب الرئيس، وهذه التسمية كتاب بأكمله كتبه بطل الرواية يونس مارينا.

## 2- الزمن السياسي:

إن رواية " أصابع لوليتا" بتصويرها لأزمة من واقع تاريخ الجزائر، تحيلنا إلى موضوعات بارزة في رسم الواقع السياسي الجزائري بعد الاستقلال، و من خلال هذا التصوير لوقائع متعددة في أزمنة ثابتة تتحد صورة المعاناة والصراعات والانقلابات التي يعيشها البطل وعي مجملها مظاهر للشخصية المضطربة التي تعيش توتر سياسي وإيديولوجي ليحسد لنا صورة المنفى الغارقة في متاهة الزمن بمختلف تظاهراتها

(1)- الرواية، ص،95،94.

(2)- الرواية، ص 125.

الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، جاء في الرواية " عندما أخبره صديقه بجديّة الانقلاب ضد الرئيس بابانا،... لكن في المساء نفسه اتضح كل شيء وصعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري... " (1)، ويعتبر زمن التخطيط للتصحيح الثوري زمن سابق ليوم الانقلاب وهي أحداث شبه سرية لما كان يخطط له العقيد من مؤامرة ضد الرئيس بابانا، والواقع السياسي الجزائري يحيلنا إلى هذه الأحداث الشرسة بين المؤسسة العسكرية و أحمد بن بلة ومؤيديه، ولقد كانت هناك محاولات عديدة للإطاحة بالرئيس أحمد بن بلة لكنها لم تنجح إلا في 19 جوان 1965 ، ولقد ظهرت خلافات بين الرئيس وقائد الجيش بومدين حيث لوح هذا الأخير بالاستقالة لكن بن بلة رفض الأمر بشدة، وهذا الخلاف صرح به بن بلة بأن الخلاف مع بومدين وجماعته كانت لسبب واحد أساسي، من يحكم الجزائر الحزب أم الجيش، وبدأت تظهر معالم صراع جديد حول السلطة بين الرئيس بن بلة وحليفه السابق بومدين الممسك بالجيش. خاصة بعد إعلان بن بلة في ديسمبر 1964 عن حكومة جديدة احتفظ فيها بقوائم الداخلية والمالية والأخبار صار بومدين متيقنا أن بن بلة يعمل على إزاحته ، ورغم عدم قبول بن بلة للاستقالة الجماعية لبومدين وآخرين سنة 1964، إلا أن الأمور لم تهدأ، في حين أن بن بلة لم يتوقع انقلابا يقوده وزير دفاعه، وفي بداية 1965، بدأ بومدين وحاشيته بالتخطيط للإطاحة بين بلة لما ظهر منه وكأنه إبعاد لهم عن مقاليد الحكم.

يرسم لنا واسيني من خلال الرواية مظاهر عن الانقلاب والظروف السياسية التي مرت بها الجزائر، ويستلهم بذلك التاريخ السياسي غداة الاستقلال ويحاول إلتماس وعي جديد به ، وهو متعلق بالشرعية الثورية وبدواليب السلطة وصناعة القرار السياسي في الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال، وذلك من خلال التركيز على شخصية الرئيس بابانا واستحضرها للانقلاب العسكري الذي خطط له العقيد يوم 19 جوان 1965، من أجل الزعامة السياسية، ويمثل هذا المشهد هشاشة الوحدة الوطنية وعمق الصراعات وحدوث أزمة داخلية أدت إلى انقلاب عسكري، ويقف " يونس مارينا" موقفا رافضا لهذه الحركة الانقلابية على غرار بعض المثقفين اليساريين الذي كانوا يجتمعون في المقهى " الكثير من المعارضين للانقلاب ورواد مقهى النجمة الذين يأتي أغلبهم من مصنع الخزف.... كتب عن الرئيس بابانا ومعاناته في السجن

(1)- الرواية، ص75.



وكيف يتعامل مع الانقلابيين، وأكد في مقاله أنهم كانوا يريدون قتله في صمت وعزله...<sup>(1)</sup>، وأشار يونس مارينا في مقاله إلى الطرق الخاصة في القضاء على خصومهم " للعقداء سياسة غريبة ، يأخذون الشخص ثم يسكتون عنه مثلما يفعل الموت حتى ينساه الناس وبعدها يفعلون ما يشاؤون به"<sup>(2)</sup>.

لقد خلقت الرواية تاريخاً زمنياً مضاداً للتاريخ الرسمي المزيف بتسليطها الضوء على معاناة الرئيس بن بلة في سجنه وبهذا إعادة النظر في المشهد السياسي الجزائري بعد الاستقلال، ورد في الرواية " سيرتهم ونعرف على الأقل سيرة الرئيس بابانا الذي لم يكن سيئاً لهذا الحد، لكن يجروا على قتله بعدما فضحوه نهائياً، وإلا سيشكل ذلك فضيحة دولية تسحب ما تبقى من شرعية ثورية"<sup>(3)</sup>

ولقد أدت هذه الكتابات المناهضة للانقلاب إلى اضطهاد البطل غرار كثير من الشيوعيين، ولقد استطاع البطل الفرار إلى فرنسا، ليبدأ هناك رحلة كفاح جديدة، لكن هذه المرة كروائي ملاحق من طرف الجماعات الإرهابية ، ومن جهة أخرى ورغم سنين سجن الرئيس بن بلة إلا أنه بقي دائماً ناشطاً سياسياً، وما فتئ أن أسس حزبا سياسيا معارضا هو «الحركة من أجل الديمقراطية» سنة 1984 ، إيماناً منه بضرورة مواصلة الكفاح من أجل تعددية ديمقراطية في الجزائر، وفي سنة 1981، أصبح رئيساً للجنة الإسلامية الدولية لحقوق الإنسان تصالح بن بلة مع أيت أحمد في المنفى سنة 1985، وطالبا بإصلاحات دستورية لضمان الحقوق السياسية في الجزائر ، وربما وجد في حياة المنفى أكثر راحة في التعبير عن أفكاره ونظاله وتجسيد بطولاته في مكافحة الاستعمار والظلم والمآمرات.

### زمن الاغتراب/ المنفى:

تلعب الذاكرة في رواية أصابع لوليتا دوراً محورياً في بناء الأحداث ، إذ أن الاسترجاع الذي تقوم به ذهاباً وإياباً بين الماضي في الوطن وبين الحاضر في فرنسا خاصة وفي الأقطار الغربية المتعددة و التي تشغلها حكاية الإرهاب وتحيل فيها حياة الكاتب إلى جحيم، ويصف لنا واسيني يوميات البطل المغترب فيقول

(1)- الرواية، ص 92.

(2)- الرواية، ص 92.

(3)- الرواية، ص 103.

"فتح يونس مارينا جريدته الصباحية، قبل الحروف، شم رائحة ورق الجريدة وحبورها، الأفكار نفسها تتكرر يومياً، كانت رائحة البلاد في عجز كبير في مخيالها وقدراتها الثقافية، لم يجد شيئاً يشير انتباهه إلا المربع التحتي في الصفحة الوطنية، الشرطة الفرنسية والقاضي المكلف بملف الإرهاب يواصلون اقتفاء آثار مجموعة آسيا الإرهابية .."<sup>(1)</sup>، إن عملية الذهاب إلى الماضي للقبض على تفاصيله واسترجاعها، جاءت لتضيء أحداث الحاضر، فحياة يونس الحالية في المهجر ليست إلا نتيجة لأحداث الفترة الماضية والتي لم تنته كما نفهم من الرواية، لأن هذا الماضي سيظل يتمدد ويفرض حضوره ليبين بشكل واضح معلنا عن نفسه في نهاية الرواية، لأن الذين وضعوا اسم حميد السويقي في القائمة السوداء في تاريخ مضي هم من سيحضرون بعد عمر وبعد سنوات ليطلقوا باب الغرفة في سويت الفندق في إحدى الأماكن الفاخرة في عاصمة فرنسا باريس، وتتمحور مظاهر المنفى في الرواية في الرحلة المستمرة بين الدول الغربية وعلاقتها بالمنظور، وهذه العلاقة تتحد من خلال أزمنة الانتقال وفضاءاتها، هذا ما نجده في بعض القفزات الزمنية بين بعض دول العالم.

في الرواية يقوم واسيني برصد حياة الجاليات العربية والأقليات الأخرى المهاجرة من مختلف أنحاء المعمورة إلى أوروبا عموماً وفرنسا خصوصاً، ويقوم بتوصيف دقيق لأزمة حركته بين الأمكنة المتعددة والأحداث والمشاهد التي يعيشها، "تسرب من بين الألوان والخطوط الشفافة، التي كان يحدثها القطار، ولا حتى وجه إيغا الذي فقد فجأة سحر ملامحه قبل عودتها إلى برلين،... لم يسمع شيئاً إلا صوت القطار السريع الرابط بين فرانكفورت وباريس..."<sup>(2)</sup>، وتأتي تفاصيل أحداث الرواية عبر استرجاع الذاكرة ذهاباً وإياباً بين الماضي في الوطن والحاضر في فرنسا خاصة وفي الدول الغربية المتعددة التي تشغلها حكاية الإرهاب، ويأتي في الرواية: "يشعر بهذه الآلام منذ أربعين سنة، منذ أن قضى ستة أشهر في مكان مغلق، في ماخور عيشة الطويلة، من أجل فعل كان بمثابة جريمة لم يقدر مخاطرها"<sup>(3)</sup>، وهنا نلاحظ الذاكرة القوية للبطل والذي لم ينس مجريات الماضي التي حولت تفكيره إلى جحيم، والملاحظ أيضاً واستدعاء حوادث جرت مع شخص الرواية، ويرصد الراوي أدق التفاصيل الإشكالية للعلاقة التي تتنازعها المتناقضات بين الحب والكراهية والخير والشر كاشفاً عن ثقافة شخصية واسعة لا

(1)- الرواية، ص249.

(2)- الرواية، ص62.

(3)- الرواية، ص62.

تقتصر على عالم الأدب وحده، ونجد في الرواية " كانت مدوخة بعينها الجميلتين الضاحكتين: "كم عمرك يا غزال،...أجاب دون تفكير، تجاوزت العشرين، ضحكت مرة أخرى: أكبر منك حبيبي، أنا عمري خمس وعشرين سنة بالضبط...ثم غابت بسرعة،...وسؤالها أنها ستعود..." (1)، هذه التفاصيل في زمن الأحداث توحى إلى أن الراوي يحاول أن يبرز الفرق بين حياة الوطن وحياة المنفى، على رغم الحياة الزغيدة وعلاقاته الحميمة إلا أنه ملتصق بفكرة إيديولوجية لا تنتج من وجدانه وتفكيره لمنشغل بهموم الوطن في أي فترة من فترات حياته.

ثالثا: مظاهر الصراع بين الشخصية والزمن وعلاقتها بالمنفى:

هيمنة الماضي وتمزق الحاضر:

لقد جاءت الرواية محملة بحرق الاستنكار، من خلال الرجوع بالتاريخ إلى الوراء دون الوقوع في فخ العمى والكراهية التي تتخذ مواقف نضالية، رغم أن الرواية في حد ذاتها تتخذ من شخصية يونس مارينا، المثقف النقدي والمناضل المتعاطف مع الرئيس بن بلة والحركة اليسارية، كشخصية مركزية، ويستعيد يونس مارينا، وهو في فرانكفورت بألمانيا، أحداث 8 مارس 1945، من خلال مأساة المحرقة التي ارتكبتها النازية في حق اليهود بأوشفيتز، مقولة هواري بومدين بخصوص موقفه من أحداث 8 ماي "في ذلك اليوم شخت قبل الأوان. المراهق الذي كنته أصبح رجلا. في ذلك اليوم تدحرج العالم"، ومن فكرة التدحرج وانزلاق السلطة السياسية عقب انقلاب 19 جوان، يستنتج واسيني مأساة الرئيس بابانا في توصيف روائي يقترب من الرواية البوليسية لأننا نعيش على وقع التحقيق الذي تجرته الشرطة بشأن تهديدات البطل- الكاتب بالقتل) ورواية سياسية (لأنها تتناول تجاوزات السلطة في مرحلة ما بعد الاستعمار، وتصل إلى غاية قضية عبان ولو بشكل عابر)، وهي رواية تقوم على التناص الزمني وتستحضر الروايات العالمية، بل تقوم على شخصية لوليتا (نوة التي جندتها الجماعات المسلحة لقتل يونس مارينا) التي خرجت من "لوليتا" الروائي الروسي (الأمريكي) فلاديمير نابوكوف، بعد أن حاور رواية "دون كيشوت" لسيرفانتيس في عدد من أعماله السابقة. كما تعتبر الرواية السيرة الذاتية التي تحكي جوانب كثيرة من حياة المؤلف. كما أنها رواية فلسفية تتخذ حواراتها المتعددة شكلا فكريا. يتخذ يونس مارينا، الروائي المقيم في

(1)- الرواية ص63،62

فرنسا، فرارا من تهديدات التطرف السياسي والديني، موقفا صريحا من انقلاب العقيد بومدين، في إشارة واضحة إلى موقف المثقفين اليساريين الجزائريين من الظاهرة الانقلابية ومساندتهم للشرعية، صنع واسيني من هذه اللحظة التاريخية، فصلا مأساويا في روايته، اتخذ شكلا إبداعيا، ينطلق من المقولة التالية: "يونس مارينا، لم يجد أي مبرر مقنع ليغفر للعقيد انقلابه العسكري ضد الرئيس بابانا"، وكان على بطل الرواية، أن ينتظر لسنوات وأقول جزء من عمره، لكي يبحث عن مبررات. وكما صنع الانقلاب مأساة الرئيس بابانا في جوان 1965 تغيرت حياة يونس مارينا، بدوره رأسا على عقب، فوجد نفسه قد تحول إلى صحفي يكتب مقالات ينشرها في جريدة سرية يسارية هي "معذبو الأرض"، عبّر فيها عن استيائه مما حدث، فتشرد عبر مدن الدنيا، هذا التشرد الذي أكسب حياة منفاه خصوصية تجلت في أغلب مقاطع الرواية، هذا التمرد الذي يقابله تمرد في زمن الرواية التي لم تستقر في الحاضر هاربة نحو الماضي من أجل التخفيف من معاناته، وجاء تعاطفه مع الرئيس بابانا من عدة منطلقات وانعطافات وتحولات زمنية، كتب يونس مارينا عن الانقلاب وعن طفولة الرئيس بابانا إلى درجة التماهي معه، بحيث "كلما عجز عن التصوير وخائنته المعلومات، عوضها بطفولته هو". لقد دخل البطل حميميد في قلب المأساة، وأصبح اسمه يونس، وانغمس في المأساة، مأساة 19 جوان لم تصنع مأساة الرئيس بابانا لوحده، بل صنعت مأساة بطل الرواية، وهي التي جعلت منه روائيا، إذ حوّل جل مقالاته إلى روايات ترجمت إلى عدة لغات. ومن ذلك اتخذت حياته منحى مأساويا جعله يسأل "لوليتا..هل تدرين كيف يتدرب الإنسان على حب

قاتله؟"

تتنقل رواية "أصابع لوليتا" وتمتد على مدى زمني هو عُمر بطل الرواية "يونس مارينا" الروائي الجزائري الأصل الذي يقترب من عامه الستين، يعيش في منفاه في باريس ويتعرف على "نوة" صبية جزائرية فانتة تعمل عارضة أزياء أسماها "لوليتا"، وتلعب شخصية لوليتا دور كبير في التفاعل مع الأحداث الحميمة بين فصول الرواية، لكنها في آخر المطاف تتحول إلى جحيم بانتحارها "على شاشة التلفزيون رأى شريطا صغيرا أحمر، يرتسم أسفل القناة الإخبارية عليه: جريمة إرهابية في الشانزليزي تنفيذها امرأة"<sup>(1)</sup>، في الفصلين الأول والثاني يلتقي مارينا "نوة" وتبدأ أحاديثهما وحوارتهما وذكرياته التي تنتقل من فرانكفورت إلى باريس إلى الجزائر في تقاطعات زمنية متقنة الاختيار رشيقة الحركة. تطغى حوارات "يونس

(1)- الرواية، ص 467.

مارينا" و"لوليتا" على الشكل السردي للرواية، بينما يأخذ السرد بعيدا عن الحوار صورة شطحات فكرية يغرق فيها "مارينا" ليستذكر الرئيس الأول للجزائر بعد استقلالها عن فرنسا "احمد بن بلة" "الرايس بابانا" وسجنه وعلاقته بوالده، وحكاية هربه من بلاده بعد كتابته مقالات سياسية . أما الفصول الثلاثة الباقية فتنتقل إلى أجواء بوليسية ومشاهد وحوارات يمكن أن تتحول إلى فيلم درامي، حتى يبدو كأن الكاتب أرادها أن تكون فيلما لا رواية ورقية فقط، العمق الفكري والفلسفة اللغوية والجمل المتأمله في الفصول الثلاثة الأخيرة تقل لصالح الحكمة البوليسية التي تدور حول "يونس مارينا" الذي يعيش في منفاه الباريسي وقد لجأ له اضطرارا بسبب تهديدات من جماعات إسلامية أفتت بقتله بعد صدور روايته "عرش الشيطان" ، الأمن الفرنسي يقوم بمهمة حماية الكاتب الذي يعيش قصة حب مع العارضة الصبية رغم الخوف والحذر، يستمر السرد الحوار في وصف الأحداث ودواخل الشخصيات من أفكار ومشاعر، لكن تفقد الحكمة البوليسية في المشهد الأخير من الرواية الواقعية المنطقية في تسلسل الأزمنة وحركتها ، الكاتب يراقب حبيبته من النافذة، حيث كانا معا في غرفة الفندق، تفجر "لوليتا" نفسها في الساحة أمامه، الشرطي المكلف بحراسة الكاتب "ديفيد ايتيان" يصل بسيارته يترجل مسرعا ليدخل المقهى الذي كانت فيه لوليتا قبل الانفجار بدلا من أن يصعد إلى الكاتب.

الكاتب الذي يفترض أنه قد صُدِّم مما جرى يتجه الى الهاتف ليستمع إلى الرسائل المسجلة عليه، وتكون الخاتمة أن القتلة يقرعون بابه رغم الحراسة المشددة "افتح الباب من فضلك ، الشرطة، كان الصوت أكثر نعومة من صوت إيتيان دافيد، ولم يكن صوت امرأة" (1)

### النهوض وإعادة بناء الذات:

تتمتع شخصية المثقف في الرواية تناقضات الواقع وصراعاته، فتدخل الذات دوامة صعبة الخروج منها، وتتمثل في سلوكا وحالاتها النفسية وفي مواقفها من الراهن و الماضي أيضا، وملابسات التاريخ، فالبطل يساري ينفذ في كتاباته الصحفية، مجسدا بذلك مواطن الظل في التاريخ السياسي الوطني غداة الإستقلال، فالرواية على العموم نسيخ خيالي من الماضي التاريخي الذي يلقي بظلاله على الذات الساردة ويهين على مجريات الأحداث في الرواية، هذه الأخير التي تحاول إعادة إنتاج اللحظة التاريخية الحاسمة

(1)- الرواية ، ص462.

ومحاولة ترتيب الفكر المتشتت من جراء التظليل التاريخي للحقائق، ومللمة الجراح التي تعاني منها الشخصية البطلية، ورد في الرواية " ما ذنبك؟، ما ذنب تلك الأرض الطيبة أصلا التي كانت هي أولى ضحاياهم، لقد ارتسم اليوم في جرح الذاكرة، نهائيا، في اليوم التالي للحدث، في 26 يوليو مرت مع والدتي على مكان الجريمة، وبكيت طويلا، شعرت فجأة كأن الحياة غبت غريب...تتوقف الحياة نهائيا في اللحظة نفسها... ولو ليوم واحد لنذكر أننا لسنا وحدين في الألم ولكن للحياة نظامها...".<sup>(1)</sup> يسترسل الراوي هنا في قراءة حال الشخصية محاولا أن يجد لها مخرجا فيجد نفسه في صراع مع الزمن المفقود الذي وصفه بالعبث، زمن الحياة التي توشك على الانتهاء، زمن الألم والغربة، لحظة التفكير القوية التي تحاول إعادة ترتيب الحياة في نظامها السليم بعيدا عن الجرائم والانقلابات والمآسي.

إن الذات المنفوية تعيش صراع دائم مع جميع محطات الحياة المغتربة، فالزمن لديهم يصنع حياة التوتر والقلق الدائم المتعلق بالسفر والرحلة والغربة والشوق والحنين للوطن، بالإضافة إلى تناقضات أمكنة الهجرة، فتتحول رؤية الشخصيات إلى رؤى متشائمة بفعل الرجوع إلى الماضي المتمزق، فيحاولون إعادة بناء الذات المتشتتة والمتناثرة، حياة المنفى، ورد في الرواية " لا تدريين كم أنا معلق بالأسفار؟ في أيام المنفى الأولى، كنت أذهب للمطارات فقط لاشم رائحة القادمين من أرضي المسروقة، أقف طويلا بلا جدوى، ولا معنى لمن يراني، لكن معناني كان متخفيا في قلبي وكل حواسي المرتبكة، أحب الانتظار في المطارات، السفر غربة ممزوجة بخوف،... نتمنى فجأة أن نرى من نحب من وراء الزجاج...".<sup>(2)</sup> ، في هذا المقطع تتجسد الشخصية التي تتخبط في مجريات الأحداث المتداخلة الزمن، إذ تجسد الشخصية تحاكي الماضي من جهة والحاضر من جهة أخرى محاولة استنطاق المستقبل لحياة أفضل، لكن الشخصية تعيش حالة تكسر وانشطار، فالذات المنتظرة على أمل التغيير، وهذا ما زادها حصره وألما من طول الانتظار.

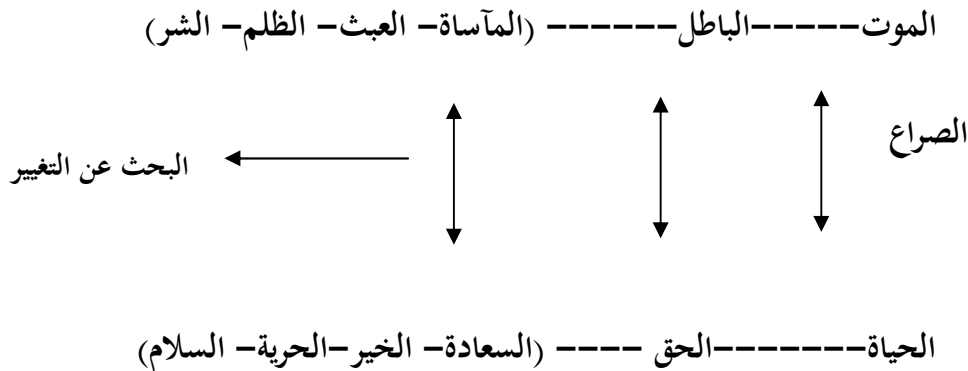
(1)- الرواية، ص347.

(2)- الرواية، ص370.

دلالة الاستشراق:

لقد تطرق الراوي إلى الواقع المرير الذي يعيشه الوطن في فترة كانت تشتعل فيها الثورات العربية (تونس ومصر وليبيا، وسوريا)، ولم يتردد في وصفه بالرماد، نجده في المقابل يعدنا بمستقبل زاهر متى عرفنا كيف نفتش عن هذه الجمرة التي في عمق الرماد بغية إحيائها من جديد و الوصول إلى هذه الغاية الروائي يشترط جملة من الضوابط مثل التفتح و الإيمان بحوار الثقافات وحوار الديانات..والتركيز على وظيفة نقد العقل...بحكم أن ما ترسب في ذاكرتنا من معارف و مفاهيم يحتاج في راهنا إلى إعادة تهيئته بغية مواكبة الواقع الوطني و العالمي المتغيرين، مثل هذا المنظور الفلسفي الذي يطرح الروائي في نص . أصابع لوليتا . يعطينا الانطباع ثانياً، أننا فعلاً أمام حتمية إعادة صياغة أسئلة جديدة من أجل المسك بخيوط الاستمرارية و قبل أن يفوتنا القطار، هذا من جهة ومن جهة أخرى يريد الراوي أن يظهر الحقائق بالأعيب سردية تقترب من الحقيقة ولو نسبياً، هذا الرجوع بالزمن هو إعادة قراءة للماضي لوضعه في عيون المستقبل الذي يأمل أن يكون واقعا جميلا غير الذي عاشه وجاء في الرواية: "ولنقبل في النهاية بعودة الحياة إلى نظامها، أكبر ضربة للقتلة هي استعادة الحياة لنظامها لأنهم لا يستطيعون، شلها وهذا مقتلهم، يعني انتصار الحياة على الموت،" (1)

في المقطع إبقاء على أن الحياة الجميلة سترجع إلى نظامها الأصلي، وأن الشيء غير العادي هو الدمار والقتل، وأنهم مهما حاولوا أن يعكروا صفو الحياة ويجعلونها في عبث وفساد، فإنها في الأخير ستستعيد مجراها الحقيقي، وأن الحق ينتصر على الباطل مهما طال الزمن.



(1)- الرواية، ص 349.

في الأخير نجد أن الراوي يبحث عن الحلقة المفقودة من التاريخ المزيف محاولا التغيير واستعادة الذات المتشظية في غيابة المنفى ، ومعاناة الاغتراب، ولقد وجد الراوي تقنية الزمن ملاذا له في تفعيل الأحداث واسترجاعها، ليقدم لنا قراءة عميقة لواقع تاريخ الجزائر السياسي ومجمل الأحداث بعد الاستقلال، ليكون بذلك قد قدم بعضا من رؤيته الشخصية حول الانقلاب العسكري على الرئيس بن بلة.





في الختام ، و بعد تطرقنا لسميائية المنفى في المتن الروائي نكون قد توصلنا الى النتائج الآتية:

- يحمل الفضاء ( المكان ) عدة دلالات و أبعاد في الرواية ، تتراوح بين فضاء الوطن و فضاء المنفى ، فيعمد الروائي في كل مرة إلى رصد تحركات الشخصيات ، وكذا الأثر الذي يتركه المكان على الشخصية ، ليضع القارئ في النهاية أمام حقيقة الفروقات بين فضاء المدينة / الوطن و فضاء المدينة / المدينة .

- من خلال الوقوف عند كل عتبة من عتبات الرواية سواء ضمن الفضاء النصي بداية من الغلاف استطلعنا أن نتبع فكرة المنفى عند الروائي ، كيف عولجت هذه الفكرة و كيف تبلورت

- استعان الكاتب بعدة آليات أو تقنيات استطاع من خلالها إظهار جمالية و شاعرية المكان ومن ذلك توظيفه للغة العامية ، التراث الشعبي ، اللغة الشعرية ، المزج بين الواقعي و المتخيل .

- تمكنا من استجلاء العلاقة بين الشخصية و الفضاء فلاحظنا من جهة تأزم العلاقة بين الأنا و الآخر في ظل الصراع من أجل الوطن و الهوية ، ومن جهة أخرى معاناة الذات بين فضاء الوطن و فضاء المنفى .

- من خلال عنصر الشخصية ، استطلعنا أن نلقي الضوء على العلاقة بين الزمن و الفضاء ، فبالذاكرة و عبر الزمن تسترجع الشخصية ذكريات المكان / الوطن .

- لدراسة تجليات وملامح المنفى على مستوى عنصر الشخصية ، تطرقنا لمفهوم الشخصية و بناءها الدلالي

ومع التركيز الشديد على دلالة الأسماء التي استعان بها الروائي ، يمكننا القول أنها تراوحت بين أسماء جزائرية من الثقافة المحلية الشعبية و أسماء غربية .

- تتراوح أنواع الشخصيات الروائية في المتن ، بين شخصيات مرجعية ، بدورها تنقسم إلى: شخصيات تاريخية سياسية ، إجتماعية ، وشخصيات مجازية رصدناها من خلال جملة من الثنائيات الضدية و التقاطبات الدلالية هذه الأخيرة تخدم بشكل أو بآخر موضوع المنفى في المتن الروائي .

- مع قسم الشخصيات الإشارية استطلعنا أن نتبين رؤية الكاتب أو الروائي من الأحداث ، وتمكنا من التقاط أهم الإشارات المباشرة و غير المباشرة التي تدلّ على وجود ذات الكاتب أو الروائي ، سواء من خلال صوت السارد أو أصوات الشخصيات .

- تطرقنا لقسم الشخصيات المتكررة ، فحاولنا إحصاء جملة من الشخصيات الإسترجاعية التذكيرية و الشخصيات الإستشراافية التأملية .
- للشخصية دور كبير و فعّال في بناء الأثر الإيديولوجي و السياسي للرواية ، يتبين لنا ذلك من خلال جملة من المضامين و الإشكاليات السياسية و الإيديولوجية التي تطرحها الرواية في خضم تناولها و معالجتها لفكرة المنفى نلخصها في مسألة الهوية / إشكالية الأنا و الآخر ، الذات و جدلية الوطن ، جدلية التاريخ / بين الواقعي و المتخيل ، و الكتابة / اللغة .
- نجحت الشخصيات من خلال الأدوار التي أسندت إليها و الوظائف التي تتمثلها ، في بناء البعد المنفوي للرواية ، بحيث أضفت الشخصية حركية على المكان و أكسبته و معاني لا حصر لها من خلال الصراع و الجدل الذي تصنعه على أرضية الأحداث .
- تجسد الرواية من خلال تناولها لمسألة الهوية تأزم العلاقة بين الأنا و الآخر ، بما يعكس قلق الهوية عند الإنسان المعاصر ، هذا الأخير الذي هددت هويته و تفاقمت حالات الشعور بالضيق و الحيرة لديه .
- لقد ركز " واسني الأعرج " في روايته " أصابع لوليتا " - كما في باقي أعماله - على فئة المثقف ، تلك الفئة المأدلجة التي تتخبط بين فضاء هنا و فضاء هناك ، تعالين الضياع ، الضياع والتشرد ، عندما توحدت الأوضاع ، إنه الإحساس المشترك الذي يتقاسمه معظم الكتاب و الروائيين في أعمالهم كما في حياتهم اليومية .
- تتجلى سيميائية المنفى في الزمن الروائي من خلال مجمل التقنيات السردية و الأطر الزمنية التي عمد الروائي إلى توظيفها ، فقد كان استرجاع الشخصيات للأحداث من خلال الذاكرة ، فيما جاءت معظم الإستباقات على سبيل توقع الشخصيات للأحداث و استشرافها للمستقبل .
- مع عنصر الإستباقات تتجلى هيمنة الذاكرة و سلطة التاريخ و لاسيما السياسي منه ، بما يمهد لبداية الأحداث و يصنع التأزم في نهاياتها .
- تبدو حركية الزمن جلياً مع معظم تقنيات السرد التي استخلصناها من المتن ، و جلّها آليات تخص طريقة عرض الأحداث .

- كان لا بد من أن ننبه إلى أنّ الحضور المكثف للدلائل التاريخية في النص ، لكن مع ذلك نشير إلى أنّ هذا لا يعني طلاقاً هيمنة الموضوعية التاريخية على حساب السياق الفني للنص ، إنما استطاع الروائي مع عنصر التخييل و كذا تجاوزه للتاريخ الرسمي للأحداث أن يصنع البديل : الخلق و الإبداع وسعة المخيلة و الجمالية في توقع نهايات الأحداث .
- استعان الروائي بالزمن التاريخي لكونه محملاً بإشارات و رموز واضحة ، هي بمثابة مرجعيات للوقائع في النص الروائي ، و بهذا تكون المعالجة الفنية للوقائع التاريخية أكثر انفتاحاً على التحليل و التأويل .
- يمكننا من خلال " زمن القصة " استجلاء أهم الأزمنة السياسية ، الإجتماعية ، الدينية ، زمن الإغتراب والمنفى الزمن التاريخي ، وهي في مجملها إشارات تتعلق بالكاتب و التاريخ المرجعي للأحداث .
- من أهم مظاهر الصراع بين الشخصية و الزمن ، هيمنة الماضي و تمزق حاضر الشخصيات .
- من خلال النص الروائي " أصابع لوليتا " يبدو جلياً مدى تعالق الرواية الجديدة بالأجناس التراثية ، بمعنى التناس مع النص التراثي بما يسم الكتابة بالطابع التأصيلي ، ويجعل منها امتداداً لتراثها القديم ، هذا ما يفتح لها أفق إعادة قراءته ونقده ، و أكثر من ذلك اتخاذه أداة فنية للتعبير عن الراهن .

# قائمة المراجع

## قائمة المصادر والمراجع

### ❖ القرآن الكريم.

#### المصادر:

الأعرج ( واسيني) ، أصابع لوليتا، كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار59، دبي ، ط1، مارس 2012.

#### المراجع:

#### المراجع العربية:

- 1- أبو زيد (نصر حامد) ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
- 2- أبو شريفة (عبد القادر و لافي قزق حسين) ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، دار الفكر ناشرون وموزعون عمان ، ط4 ، 2008.
- 3-الأحمر (فيصل) ، السيمائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، دط، 2005.
- 4- الأحمر (فيصل) ، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- 5- إسماعيل (عزّ الدين) ، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2000.
- 6- بحراوي (حسن) ،بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 2009.
- 7- بلعابد (عبد الحق) ، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- 8- بن مالك (رشيد) ، أسس السيمائية، الأصول والقواعد والتاريخ منشورات الإختلاف، د ط، 2008.
- 9- بن مالك (رشيد) ، السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، ، دط، 2002.

- 10- بن مالك (رشيد) ، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر ، الجزائر، دط، 2000.
- 11- بوحوش (رابح) ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر.
- 12- بورايو (عبد الحميد) ، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1994 .
- 13- تمام (حسان)، الأصول في النحو ، الطبعة الأولى، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1991.
- 14- جحفة (عبد الحميد) ، دلالة الزمن في العربية، دراسة النسق الزمني للأفعال، دال توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006.
- 15- حسن (فهد) ، المكان في الرواية البحرينية، فرائيس للنشر و التوزيع، البحرين، ط1. 2003.
- 16- حمداوي (جميل) ، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، م25، ع3، مارس 1997.
- 17- خلف (كامل عصام) ، الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، دط، 2003.
- 18- سعد الله (محمد سالم) ، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد والبلاغة، جدار الكتاب العالمي، دط، الأردن، 2007.
- 19- عزّام (محمد)، شعرية الخطاب السردية - دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- 20- عياشي (منذر) ، العلاماتية وعلم النص، لمركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
- 21- الفيصل (سمر روجي) ، الرواية العربية البناء والرؤية- مقاربات نقدية- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- 22- قاسم (سيزا)، مدخل إلى السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، ج1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

- 23- القصراوي (مها حسن) ، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.
- 24- الكتاب، سيبويه، تعليق: الدكتور إميل بديع يعقوب. 40/1.
- 25- لحميداني (حميد) ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- 26- الماكري (محمد) ، الشكل والخطاب- مدخل لتحليل ظاهراتي- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- 27- مبروك (مراد عبد الرحمن) ، جيوبولوتيكا النص الأدبي -تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً - دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية ، ط1، 2002.
- 28- مرتاض (عبد الملك) ، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، العدد 240.
- 29- مرسل (دليلة وآخرون)، مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة)، تر، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. 2002.
- 30- النابلسي (شاكر) ، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
- 31- نجمي (حسن) ، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- 32- النصير (ياسين) ، الرواية والمكان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ، ط1، 2010.
- 33- النعيمي (أحمد حمد) ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للطباعة و النشر و التوزيع، الأردن ط1 2004
- 34- وادي (طه) ، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة : دار المعارف، ط 2، 1998م.



- 35- وغيلسي (يوسف) ، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري ، قسنطينة، دط، 2007.
- 36- يقطين (سعيد) ، *قال الراوي* : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ،1997.
- 37- يقطين (سعيد) ، انفتاح النص الروائي. بيروت، لبنان:المركز الثقافي العربي، عمان، ط 2، 2001م.
- 39- يقطين (سعيد) ، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، عمان، ط2، 1993.

### المراجع المترجمة:

- 1- إيكو ( أمبرتو) ، *نزاهات في غابة السرد*، ترجمة، سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.
- 2- توسان (برنار) ، *ماهي السيميولوجيا؟*، تر، محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،دط، 1994.
- سعيد إدوارد ، *خارج المكان*، ترجمة، فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2000.
- 3- فاليط (برنار) ، *النص الروائي، تقنيات ومناهج*، ترجمة، رشيد بن حدو، منشورات . NATHAN . BARIS، دط، 1992.
- 4- (مجموعة من المؤلفين)، *نظرية السرد*، ترجمة، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، للمغرب ، ط1، 1989.
- 5- جينيت (جيرار) ، *خطاب الحكاية*، ترجمة محمد معصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

### المعاجم:

- 1- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق بيروت، لبنان، ط 43، 2008 .

2- ابن منظور، لسان العرب، مادة سوم، دار صادر للطباعة والنشر بيروت- دط، 1995 .

### الدوريات:

1- أمّعشو (فريد) ، المنهج السيميائي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج24، العدد3، .

2- حنون (مبارك) ، السيمياء عند العرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد5، 1986.

### الرسائل الجامعية:

1- محمودي (بشير)، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران،

كلية الآداب واللغات والفنون، 2001، 2002 م.

### ج - المواقع الإلكترونية:

[1- /http://ar.wikipedia.org/wiki](http://ar.wikipedia.org/wiki)

2- بوفلاحة (سعد) ، الشعرية العربية بين التراث والمعاصرة، رابطة أدبيات الإمارات،

[www.alrabitta.ae/content/view](http://www.alrabitta.ae/content/view)

3- حمداوي (جميل) ، مقال المقاربة السيميائية، مدخل إلى المنهج السيميائي ، موقع دنيا الرأي،

[www.pulbit.alwatan.com,](http://www.pulbit.alwatan.com)