الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة مصطفى اسطمبولي_ معسكر_

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

دلالة رؤية النسق في رواية "أصابع لوليتا لواسيني الأعرج

-مقاربة بنيوية تكوينية

بحث مقدم لنيل درجة ماجستير في مشروع الرواية الجزائرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة

إعداد الطالبة:

❖ عزوز أمينة

المشرف الأستاذ الدكتور:

❖ صدار نور الدين

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور بن قويدر مختار. جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر . . رئيسا

الأستاذ الدكتور صدار نور الدين.جامعة مصطفى اسطمبولي مشرفا و مقررا

الأستاذ الدكتور .مخلوف عامر. . جامعة.سعيدة . . . عضوا مناقشا

الأستاذ الدكتور. لخضر بركة . . جامعة سيدي بلعباس . عضوا مناقشا

الدكتور حميدي بلعباس .جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر. عضوا مناقشا

السنة الجامعية:1437هـ/2015م-1438هـ/2016م.

بسم الله الرحمن الرحيم

ﮋ ولتكن منكم أمة يدعون إِلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون ﮊ

(سورة آل عمران، الآية 104)

شكر و إهداء .

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك و لا تطيب اللحظات إلا بذكرك و لا تطيب الآخرة إلا بعفوك و لا تطيب الجنة إلا برؤيتك .

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة إلى نبي العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم .

إلى من حملت اسمهم فتزودت بالهيبة والوقار، و تعلمت العطاء بدون انتظار أرجو من الله أن يمد في عمرهم .

إلى من أحمل اسمه بكل فخر وامتنان و سرت معه على درب من الرضا والأمان .

إلى أهلي و عشيرتي .

إلى أساتذتي، و كل من أضاء بعلمه عقل غيره .

إلى كل من أنار لي الطريق و ساندني وتنازل عن حقه لإرضائي أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع راجية من المولي -عز وجل أن يجد القبول والنجاح.

أمينة

يرمي هذا المدخل إلى بيان المكانة الابستمولوجية لمصطلحي " **الرؤية** و"**النسّق** في القراءات النقدية المعاصرة: الغربية منها و العربية انطلاقا من تحديد مرجعيات و ممارسات المصطلحين ، وفق بناء و سيرورة النظرية الشاملة و المجانسة لهما . و لما كان التفاوت جليا في تحديد المفاهيم الأساسية للنظرية التي أخذها الدارسون العرب عن النقد الغربي-و نقصد بالخصوص مصطلح "التكوين فقد انعكس ذلك على ممارساتهم النقدية لأجل ذلك تناولنا في هذه الدراسة محورين أساسيين يحيل أحدهما إلى الأخر . ففي المحور الأول حاولنا تسليط الضوء على المصطلحين –الرؤية و النسق كما تمت صياغتهما في الخطاب النقدي الغربي، مع التركيز على المرجعيات و المرتكزات النظرية و الفلسفية للنظرية البنيوية التكوينية و أعلامها و بالأخص "**لوسيان غولدمان**".

أما المحور الثاني لهذا المدخل فقد خصصناه لمناقشة إشكالية مصطلح " **البنيوية التكوينية**"كما تم تداوله في القراءات النقدية العربية المعاصرة التي تبنت هذا المصطلح،فاخترنا بعضها لنخلص في الأخير إلى أن القراءات النقدية العربية المعاصرة لم تستقر عند استعمال مصطلح واحد، الأمر الذي ترتب عنه بروز اتجاهات في توظيف مصطلح البنيوية التكوينية، مما كان له انعكاس خاص على القراءات العربية

واخترنا رواية "**أصابع لوليتا**" للكاتب "**واسيني الأعرّج**"-موضوعا لدراستنا نتتبع من خلاله بعض المرجعيات الاجتماعية و التاريخية ، لنحدد لاحقا النسق المهيمن في سيرورة البناء السردي، ورؤية الأديب للعالم و مكوناتها حيث إنه (الكاتب) كشف حالات عدة وقضايا متباينة وراء "الرؤية و النسّق في عمله الأدبي . كما أن ما عاشته الجزائر منذ مطلع التسعينيات من العقد الماضي لم يكن بالأمر الهين، بل كان أنموذجا قاسيا تسبب في مضاعفات بالغة نالت من هيبة الدولة الجزائرية الداخلية و الخارجية ، كما أسفر عن عاصفة من الميولات و القناعات و الحساسيات المتفجرة من خلفيات عقائدية و إيديولوجية وحتى طائفية و مصلحية، و لأن الأرضية كانت جاهزة و مهيأة ولدت لنا الأعمال الفنية و الأدبية الحاوية لفترات الأزمة و التحول الاجتماعي العميق ، و انعكست التجربة السياسية الجزائرية في علاقة جدلية على التجربة الفنية الروائية التي حاولت أن تستقر بما تقدمه من نصوص الراهن الجزائري ، محددة بؤرة الأزمة و واقع العنف و وضعية المثقف و السلطة .

و"**واسيني الأعرج**"من هؤلاء الذين كوتهم اللغة و صلتهم بألفاظها و مفرداتها و هم يعبرون عن مختلف التحولات التي ميزت مسار التجربة السياسية في الجزائر، باعتباره عايش المحنة و تجرع سمومها فراح يسقي أوراقه بحبر آلامه و يكشف المخبوء للمثقف الصاعد و يصدح إلى العالم بتاريخ أمة و واقعها وروايته "**أصابع لوليتا** هي عصارة ما حواه الكاتب ، تحمل رؤية محددة لها مرجعيات في اختيار أبطال العمل الثقافية و السياسية والدينية و أسمائهم و أعمارهم . كما كان للأديب في نصه الوعي الشديد في

تحديد الزمان والبيئة و عرض الأحداث، هذا وهو يطمح إلى تجسيد ذاته و العالم معا داخل نسق سردي في عمل أدبي

و استمرت الرواية الجزائرية في التأسيس لقضية عظيمة مرتكزاتها هي المرجعية الاجتماعية والتاريخية وبساطها الكتابة "الأفق الداعي إلى التغيير و التحرّر ذلك أن "الرواية منذ أن وجدت و هي تتطور بحركية موازية لحركية المجتمع المتغير بشكل دائ م"[1]، فالنصوص الروائية كانت في مجملها دعوة إلى التخلص من هيمنة الأشكال التقليدية ومواجهة مختلف أساليب القمع و في هذا الحديث بالضبط نجد أنفسنا نستقرئ الفرضية القائمة على أن "كل سلوك و كل فكر يعتبر ان محاولة لتقديم جواب دال عن وضعية محددة يعيشها أفراد فئة اجتماعية معينة ، بشكل يجعلهم يصطدمون بنفس المشاكل والعوائق ويحملون بنفس المثالات و المطامح ، كما أن هذا السلوك من جهة ثانية يعتبر محاولة لخلق توازن بين الذات الفاعلة و الموضوع المفعول ".[2] و هذه هي الفرضية التي تنطلق منها البنيوية التكوينية باعتبارها التصور العلمي و التوجه النقدي الذي يحاول أن يبلور رؤية دقيقة ، تساعد القارئ على فهم و تفسير الأدب وتحديد علاقته (الأدب) بالمجتمع ، و "يمكن اعتبار البنيوية التكوينية من أهم المنهجيات التي جمعت بين الواقعية و الجديدة ، و بين البنيوية الشكلية ، و ذلك عن طريق الدمج بين علاقات النص الداخلية ، و ما يفضي إليه من علاقات خارجية ذات صياغة نصية اجتماعية ، إذا اعتبرت هذه البنيوية الشكل اللغوي مجالا رحبا لتفسير العلاقات الاجتماعية الموجودة أو المتخيلة "[3].

و انطلاقا من مقولة إن اللغة وعاء يستقطب و يحوي الحياة الاجتماعية بجميع مكوناتها سواء أكانت هذه الحياة واقعية معيشة أم متخيلة مبتدعة ، فإننا نستنتج أن كل بنية اجتماعية اقتصادية أو فكرية في المجتمع لها ما يماثلها في الإبداع الأدبي و لذلك نلفي كل قادر متميز له القدرة على التحرك في بحر اللغة و خصوصا "الكاتب "يطلق العنان لفكره و قلمه ليخط بهما ما استطاع أو عجز عنه كل من السلوك واللسان و استحال في عالم الأحلام، منطلقه المحيط وأرضه الوطن برؤية محددة لها فروع. و هذا ما سنحاول البحث فيه و ذلك بتحديد العلاقة سلفا بين هذه الرؤية ونسقها في القراءات النقدية المعاصرة، من جذورها و مرتكزاتها النظرية وصولا إلى نماذج منوعة بين الغرب و العرب في ممارستها النقدية.

و يمثل المحور الأول مركز البحث عن الجذور الفلسفية و المرتكزات النظرية الممتدة مابين الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية ، حيث جاءت البنيوية التكوينية ك نتاج لتطورات الفكر و البحث مّن أفلاطوّن وصولا إلى "ديكارّت "و"كانت. .وصول إلى "لوسيان غوّلدمان .

1 واسيني الأعرج: الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص52.
2 لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية و الفلسفةترجمة::د/ يوسف الأنطكي، مراجعة: د.محمد برادة ،ط2، 1996،ص15.
3 حسين المناصرة، ثقافة المنهج،الخطاب الروائي نموذجا،دار المقدسية للطباعة و النشر و التوزيع،حلب، ط1 ،1999، ص56.

أولا الرؤية و النسق في الخطاب النقدي الغربي المعاصر:

- المرتكزات النظرية:

مثلت الفلسفة "المثالية الأفلاطونية إحدى الأسس النظرية للبنيوية التكوينية، فهي ترى "أن الوعي أسبق في الوجود من المادة(.) و بتعبير أخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص و مزيف و زائل "□. و تحيل هذه النظرية إلى أن الوعي هو المكون الباني للشكل/المادة، أي أن فكرة المكون الباني تجد إرهاصاتها وامتداداتها في الفلسفة المثالية الأفلاطونية .هذه الأخيرة التي اعتبرت عالم المثل هو المكون الباني للعالم الطبيعي الذي يحاكيها.

ولا يمكن بحديثنا هذا عن الفلسفة المثالية الغربية أن نستغني عن " **الكوجيتو**"❖ الديكارتي فقد استطاع ديكارت René Descartes أن يخلص الفلسفة مما آلت إليه و مما ران عليها من العصور الوسطى ، وجاء بالجديد حيث إنه أثار الشك في كل ما حوله حتى وصل إلى ذاته ، فاكتشف أن الشيء الذي لم يرق إليه الشك هو تفكيره العقلي و أدلى بمقولته العالمية "أنا أفكر إذ ن أنا"موجود فهدف "ديكارت"من الكوجيتو هو الوصول إلى قطع الشك باليقين وإثبات وجود الذات أو الأنا المفكرة ، أما إذا أم عنا النظر في المقولة و توخينا شدة الحذر في تحليلها فإننا نخلص بالقول إن هذا المبدأ يتعلق بأمور أربعة و هي:الأنا المفكرة والتفكير، الوجود و الواقع و باختصار هذه المقولة تختزل لنا المنهج المدروس لأن التفكير يمثل المكون الباني أو البنية العميقة الدالة أما الوجود فهو الشكل، و من هنا تتحقق شرعية الصلة بين الرؤية والتشكيل و هذا هو شعار البنيوية التكوينية.

---

1 شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية، بيروتبط، 2005، ص 18، 19.

❖ : الكوجيتو Le Cogito هو موقف يرى صاحبه أن الأنا أو الوعي أو التفكير أو الذات أو العقل هو كل الوجود و لا علاقة للغير به و يعد ديكارت أن هذه الذات المقتدرة و الحرة هي المصدر الأول للفلسفة لتكون في النهاية جوهرا مفكرا أو ذاتا واعية بذاتها.
ينظر: http/www.facebook.com

و من جهة أخرى نجد أن جدلية العلاقة بين الرؤية و النسق تتحقق لكن بفكر و مفاهيم مماثلة، حيث نجد الفيلسوف "كانت" kant,I صاحب الفلسفة **المتعالية*** لا ينكر وجود الأشياء كذوات يمكن إدراكها، "فينظر إلى النفس بوصفها شيئا في ذاته لها وجود على مستوى آخر ، فهو بذلك يؤكد عدم إنكاره لوجودها (النفس) و يجزم على أنها ليست إلا مجرد علاقة بموضوع ، بالرغم من أنه ليس بوسعه أن يحدد حدسا حسيا لها (للنفس) "[1]. لقد اعتمد **"كانت"**على ما جاء به "ديكارت" أبو الفلسفة الحديثة ويرى أنه يستطيع أن يعطي حق الوجود و عدم الإنكار بفلسفته التي جعلت القطيعة تختفي تماما بين الفلسفة **المثالية*** والفلسفة **الوضعية*****، و التوازن يعود بين العقل و التجربة بعد أن انتقد (كانت) الفلسفة التجريبية و رأى أن العقل يملك من القدرة على الإدراك ، ما لم تملكها التجربة والملاحظة .حيث إن "الطريقة الصورية صفة عند "كانت" للمعاني أو المبادئ التي يعتبرها خاصة بالفكر وحده ، بالعقل الخالص ، قبل كل تجربة، و شرطا مسبقا لهذه التجربة "[2]، و هذا ما حضر و بقوة في روح المنهج البنيوي التكويني الذي ينادي بجدلية العلاقة بين الرؤية والنسق و من هنا تجسد **التماثل**.

و استطاع "لوسيان غولدمان" Lucien Goldmann أن يمتص هذا الفكر وهذه العلوم والفلسفات، كما امتصها قبله "جورج لوكاتش" George Lukacsواستطاع كذلك أن يستوعب الإرث النظري اللوكاتشي فيما يتعلق بمفاهيم البنية والشكل. و صاغ هو بدوره مقولات جعلها أساسا لدراسة وتحليل الأعمال الروائية ومقاربة البنية الاجتماعية في النص الأدبي ، و ذلك عبر مسارين متكاملين نسقيا لكن مختلفين إجرائيا هما **الفهم**و **التفسير**، هذا وفق منهجه الجديد الذي يسميه **"البنيوية التكوينية"**Structuralisme Génétique. فما هي أصول و مرجعيات هذا المنهج ؟

---

* تقوم هذه الفلسفة على الاعتقاد بأن المعرفة ليست محصورة في الخبرة و الملاحظة،و لا هي مشتقة منهما وحدهما،وقد عارضت بهذا الفلسفة التجريبية التي تنص على أن المعرفة تنبثق من الخبرة.و مما نصت عليه هذه الفلسفة أن جل المشكلات الإنسانية يكمن في التطور الحر لعواطف الفرد.و طبقا للفلسفة المتعالية فإن الحقيقة تكمن في عالم الروح فقط ينظر.(02-08-2015) http://ar.m.wikipedia.org

1 ينظر إيمانويل كانت، انطولوجيا الوجود،د.جمال محمد أحمد سليمان، إشراف:د.أحمد عبد الحليم عطية، مؤسسة مصطفى قانصو للطباعة والتجارة، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع،ط1، 2009 ، ص29.

** تعد هذه الفلسفة من أقدم الفلسفات الفكرية، و ترجع إلى كل من سقراط و أفلاطون،و تؤمن بأزلية الأفكار و كونيتها، وأن العقل حقيقة كونية، وهو مصدر المعرفة الوحيد،وأن المعرفة أساس الفضيلة،و يرى المثاليون أن الأفكار تسبق المحسوسات،و أن ماهية الأشياء تسبق وجودها . ويرى المثاليون أن الإنسان مكون من عقل و مادة،أو روح و بدن.ينظر المرجع السابق.

*** لا تنطبق الفلسفة الوضعية على الظواهر الطبيعية فقط لكنها تنطبق أيضا على الظواهر الاجتماعية أي على الظواهر الإنسانية على الأقل من الناحية المنهجية، باعتبارها طريقة منظمة للتفكير و صالحة للتطبيق على كل المواضيع التي تستطيع الذات الإنسانية الوصول إليه ا. ينظر أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفلسفة بعنوان العقل الوضعي عند كونت،من إعداد الطالب:الطاهر مولفتحت إشراف الأستاذ الدكتور: الزواوي بغورة، جامعة منتوري قسنطينة، كلية العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية،قسم الفلسفة، 1428- 2007/1429- 2008، ص59.

2 فلسفة كانت النقدية،تعريب:أسامة الحاج، جيل دولوز، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،بيروت/لبنان،ط1، 1997،ص05.

إن البحث في العلاقة القائمة بين الإبداع الإنساني و صلته بالبيئة التي ينشأ فيها و يتفاعل معها، يجعلنا نستقرئ التاريخ الفكري و الفلسفي ، فيعود بنا إلى الفكرة التي طرحها المفكر الايطالي "جون باتيست فيكو" Giambattista بأن الأدباء يستخلصون و يستوحون من المجتمع ما يقدمونه في أعمالهم الإبداعية.[1] و قدمت "مدام دوستايل" Mme de Staël في كتابيها الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعيّة و "عن ألمانيا إشكالية تأثير البيئة الاجتماعية في الأدب و العكس".[2] ثم جاء "أوغست كونت" Auguste Comte ليسهم في ظهور أطروحات "سانت بوف" Sainte Beuve ليلتحق بعد ذلك تلميذه "هيبوليت تين" Hippolyte Taine و يضم أبحاثه بالتي سبقتها[3]...

و يأتي الناقد و الفيلسوف و المفكر "جورج لوكاتش" و هو من أهم الأعلام الذين اهتموا بالمنهج البنيوي التكويني ،ليؤمن بضرورة "الجمع بين ما هو شكلي و ما هو جوهري لإتمام تمثل القيم الفنية التي تضيء طبيعة الحياة، و ذلك ما لا يتأتى إلا بعقد الصلة بين ميزات الإنسان الفردي الخاص، و الإنسان الاجتماعي العام".[1].

و رأى الفيلسوف "لوكاتش" أن الأدب في لبه هو معرفة و فهم للواقع و ليس انعكاسا سطحيا لمظاهره ، وقد حدد أهمية و ضرورة الفهم التاريخي للأثر الأدبي طبق مفهوم " **رؤية العالم**" La vision du monde التي بينها بعده "غولدمان" ، وبالخصوص في دراستيه عن "الرواية التاريخيّة و"بلزاك والواقعية الفرنسيّة ، و عمل فيها "على ربط أشكال الوعي كافة بالبنية الاقتصادية و ذلك انطلاقا من اتجاهه الماركسي و كشف عن العلاقة الجدلية بين دلالات الأعمال الإبداعية الكبرى و دلالات البنيات الاجتماعية"[2]، لقد سعى المفكر "لوكاتش"سعيا حثيثا لإثبات وإظهار تلك الصلة بين الإبداع و البنية الاقتصادية نظرا لتوجهه الإيديولوجي، فقد أكد على ضرورة فهم العمل الأدبي من خلال مساره التاريخي و ظروفه المكونة له طبق مفهوم "رؤية العالم"، هذه الأخيرة التي تنبع و تتم معرفة إيديولوجيتها من خلال علاقتها مع مجموع فكره. و سنذكر هنا الرؤية المأساوية للعالم "لوكاتش" من خلال "**الروح والأشكال**" l'âme et les formes الذي يعد مرجعا مباشرا يتوفر على أهم المرتكزات النظرية والمقولات الأساسية للمنهج، و قد اعتمد عليه "**ل.غولدمان**"خلال بحثه.

---

[1] ينظر.(11-08-2015) daharchives.alhayat.com

[2] ينظر.(11-08-2015)www.m.ahewar.org

[3] للتوسع أكثر في أعمالهم و بحوثهم ينظر(11-08-205) www.diwanlarab.com

1 محمد خرماش، إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر،أنفو-برانت، فاس، ط1،2001،ص11.

2 ينظر المرجع نفسه ،ص 07.

و بحلول عهد جديد على أوروبا بعد الثورة الصناعية كبتت الإنسانية كينونتها في الصناعة و عالم الآلة، وقفزت الطبقة البرجوازية إلى السلطة الاقتصادي ة، و سيطرت على وسائل الإنتاج و اليد العاملة وأصبح المثقف لا مكان له و صار يعيش على الهامش فتعززت لديه رغبة تمجيد العصور القديمة والعودة بالزمن إليها لاسترجاع ما ضاع من هوية و حرية وكان "لوكاتش" من المثقفين و صاحب الرؤية المأساوية التي فسرت بأنها اليأس و انعدام أفاق المستقبل ، و استحالة تحقيق القيم الأصلية في العالم أما "غولدمان" فيراها على أنها مرآة تعكس جانب التخلخل المتواري خلف الواجهة التي أظهرت الأمن البرجوازي، و أنذر بالكارثة الوشيكة ، و في 1914م انهار الأمن.(.) لقد كان "لوكاتش" في نظر "غولدمان" الوحيد في وسطه الذي أدرك بقوة حدسه أن أزمة المجتمع البرجوازي آن أوانها[1].

و مهما كانت الخلفية لهذه الرؤية ، فإنها ترجع أولا و آخرا للتوجه الإيديولوجي الذي تذمر من الحياة والواقع بعد الحرب العالمية الثانية و من عبثية العلاقة بين الفرد و الفرد ، فنشأ شعور الذعر و الهلع والتخوف من نشوب حرب جديدة تدمر ما بقي و في خضم هذه الأجواء المتزعزعة و غير المستقرة جاء التركيز و الاهتمام بهذه الرؤية المأساوية ، و اهتم بها "ل.غولدمان" أكثر خصوصا و أن قيمه و مبادئه تعارضت مع القيم الجديدة المفروضة، ومن هنا تعمق أكثر و ازداد الشعور بالمأساة و الرفض و في عام 1956م أصدر "غولدمان"كتابه "**الإله الخفي**" Le Dieu caché المشبع بالرؤية المأساوية والذي سنخصه بالذكر لاحقا .

أما عن المشروع الغولدماني الذي اعتمد فيه(غولدمان) على بعض مقالات أستاذه "جورج لوكاتش" والتي طورها ، فإن "غولدمان" من وراء **بنيويته التكوينية**قد استهدف رصد رؤى العالم من الأعمال الأدبية عبر عملية "**الفهم و التفسير**. كما أنه حاول في تحليلاته "تجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، و ذلك بتركيزه على بنية فكرية تتمثل في **رؤية للعالم** تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، و الأنساق الأدبية و الفنية و الفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها"[2].

أما عن الفرضية التي ينطلق منها "غولدمان" فمؤداها هو "أن السلوك الإنساني يحاول إيجاد توازن بين الذات الفاعلة و موضوع الفعل ، غير أن سرعان ما تصبح الوضعية المتوازنة متجاوزة وبذلك تكون

1 ينظر محمد ساري، الأدب و المجتمع، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيعبط، بت، ص10- 11.
2 جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة و النشردمشق، ط1، 1998، ص108.

الوقائع الإنسانية متمثلة في عملية هدم و بناء متراتبتين، وإن الدراسة العلمية تتطلب الكشف عن كلا الوضعيتين"[1].

و نستطيع أن نعد الفرضية السابقة ملخص روح منهج "غولدمان" إذ أنها تشير إلى المفاهيم والمقولات الأساسية التي ينبني عليها المشروع الذي رأى فيه " غولدمان" بضرورة تزويج مذهبين رئيسين لفهم البنية، وهما المذهب الشكلي و المذهب الإيديولوجي الشكلي من حيث كون كلمة **بنية** فهي ساكنة وتوحي بالثبات و كأنها معزولة عن الأسيقة ، مع الإشارة إلى "أن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بنية لغوية متعالقة و وجودا كليا قائما بذاته ، مستقلا عن غيره"[2]. "فالبنيوية تشتق وجودها من مفهوم البنية أصلا ، و على ضوء هذا المفهوم فإن الجزء لا قيمة له في سياق الكل الذي ينتظمه "[3]، لذلك يرى "غولدمان" أن يلحق المذهب الإيديولوجي و ذلك لتزويدها (البنية) بمفهوم الحركة و الابتعاد عن السكون، فصفة التكوين أو التوليد هنا تعني الدلالية . "ولهذا حين ظن "غولدمان" أن هناك من يفهم البنية بكثير من السكونية و الرتابة وصفها بالتكوينية لإعطائها دلالة الحركة في الزمان و المكان ، و النأي بها عن الجمود".[4] فهو (غولدمان) يعلن عن رفضه لمفهوم الثبات **للبنية** لأن هذا ما يجعلها في معزل عن السياق، "لكونها تكتفي بذاتها و لا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها" [5] ، فيؤكد قبوله لدلالة الحركة فيصفها (**البنية**) **بالتكوينية** لذلك بجدر بنا أن نتكلم عن عمليات تشكل البنى و ليس البنى ، و من هذا المنظور فإن **البنية** التي يشير إلى فهمها "غولدمان" بتزويج المذهبين الشكلي والإيديولوجي ترتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية،إذ يكون فهمها محاولة لتحديد رؤية تجيب عن معظم التساؤلات حول وضع إنساني أو حالة ما.

و بعد الفرضية التي انطلق منها "غولدمان" ننتقل إلى المفاهيم و المعايير المنهجية التي تتضمنها **البنيوية التكوينية** و التي تعد أساسية في تحليل نص أدبي و نبدأ بالمصطلحين **الفهم و التفسير**(الشرح) Compréhention et explication.

مصطلح **الفهم** Compréhention: "عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الصادر عن العمل الإبداعي المدروس فقط، على هذا المستوى يتسنى للباحث استخراج نموذج بنيوي دال،

---

1 ينظر محمد خرماش، إشكالية المنهج، ص18.

2 يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع الجزائر،ط3 ،2010م،ص71.

3 ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها

4 رحمان غركان، المنهج التكويني(من الرؤية إلى الإجراء)،مؤسسة الانتشار العربي،لبنان،ط1،2010م،ص20.

5 عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي، السعودية، ط1، 1985،ص26.

يكون بسيطا نوعا ما(.) "[1]. أي أن الفهم مهمته توضيح **"البنية الدلالية"**السطحية و المحايثة للعمل الأدبي، وهذا يحيل إلى مفهوم **"البنيوية"** أما مفهوم **"التكوينية"**فهو مرتبط ب**"التفسير"**أي "الشرح و"إدراج العمل المدروس كعنصر مكون و وظيفي في إطار بناء شامل و لا يدرس الباحث في البناء الأخير إلا ما يساعده على كشف أصل العمل الذي يدرسه(.) . فعملية الشرح هي وضع النص في علاقة مع واقع خارج عنه"[2]، ومنه فإن **التفسير**"الشرح يرتكز إلى بنية أوسع و "إن عمليتي الشرح و التفسير قادرتان-ربما- على تفسير تسمية هذا المنهج **بالبنيوية التكوينية**"و **التوليدية** حيث يتناول العمل الأدبي بعده شكلية متولدة عن بنية اجتماعية "[3]. و بالتالي فإن البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا تقتضي كلا من **"الفهم"**و**"التفسير"**، ومن هنا كان التداخل بين المصطلحين إذ "يتكامل المستويان أثناء التحليل ويبقى القرار على المستوى النظري، أما في الدراسة التطبيقية، لا يمكن الفصل فصلا محددا بين المستويين فهما متداخلان أثناء كل بحث، لكننا نفصل في النتائج ما يصدر عن النص يبقى على مستوى الفهم و ما يصدر خارج النص يعود إلى مستوى الشرح"[4]...

ويحيل مدلول مصطلح **"الفهم"**إلى"التقيد الكامل بالنص دون الخروج عليه أو تجاوزه"[5]، فهو مرتبط مرتبط بالنص،" و لا ينبغي أن يغيب عن ذهن المحلل أن **الفهم**دائما محايث للنص، عكس **التفسير**الذي يشمل الجوانب الخارجية (التاريخية و الاجتماعية و الاقتصادية و السيكولوجية) "[6]. فتصبح فيه مهمة الناقد البنيوي التكوينيّ أن يسلط اكبر قدر من الضوء على اكبر قدر من البنيات المتلاحمة في الإنتاج كله لتستقيم بين يديه تلك الوحدة المتجانسة التي تجد لها مرجعا في الواقع الحياتي، هو البنية التاريخية الدالة التي تجد مرتكز ها في تصرفات أو ميولات الجماعة الاجتماعية"[7].

و هذا ما سبق و أشرنا إليه دون أن ننسى ذكر طبيعة العلاقة الرابطة بين **الشرح**و**التفسير**، فلابد من تحديد حركتهما و معالمهما حيث إن حركة كليهما متعاكسة و لا تسير في اتجاه واحد/أفقي.. و نخلص أخيرا إلى أن مرحلتي **الفهم**و **التفسير** لحظتان من عملية واحدة تتم أثناء تناول وتحليل النص الأدبي.

---

1 محمد ساري، الأدب و المجتمع، ص35 .

2 ينظر المرجع نفسه، ص36 .

3 ينظر جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص83.

4 المرجع السابق، ص37.

5 ل.غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1،1993، ص 236، 237.

6 ل.غولدمان، الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث،نقلا عن جمال شحيد،في البنيوية التركيبية،ص 85. Lucien Goldmann, la création culturelle dans la société moderne, ed, denoale, paris ,1971.

7 محمد خرماش، إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر،ص28.

أما عن مفهوم **"البنية الدلالية"**Structure significative فهو يشكل الأداة الرئيسة للبحث في أية قراءة تكوينية، استوحاها "غولدمان" من اطلاعه الحذر و حرصه الشديد على دراسة كتب "لوكاتش" وتحليلها بدقة و هي **(الروح و الأشكال-نظرية الرواية-التاريخ والوعي الطبقي)** و يؤكد "غولدمان"ذلك عندما يبرهن على "وجود منهج متناسق بين الكتب الثلاثة(.) و يستنتج "غولدمان" أن كلا من الشكل-البنية و النظرة الشمولية يمكن دمجها في تسمية واحدة يطلق هو عليها عبارة **"البنية الدلالية"**[1].

أما في مستوى البنيات "فيؤكد"غولدمان"أن البنيات الذهنية و الوجدانية و البنيات السلوكية هي دوما بنيات تاريخية، يؤثر بعضها على بعض تأثيرا متبادلا، و تتدامج ضمن بنيات تحتويها و تشملها. والنتيجة هي لا وجود لأي سبب دافع للتوقف في التحليل عند كتابة ما... أو حتى عند الوعي الجماعي"[2].كما يوصي و يدعو (غولدمان) إلى دراسة سيرة ونفسية المبدع و إدراجها ضمن تلك البنيات وذلك لرسم معالم منظورة أوسع و أشمل

ومن المقولات الأساسية و المعايير المنهجية التي تتضمنها **البنيوية التكوينية**،معيار **"التماثل"** Homologie، و هو لا يعني أبدا **الانعكاس**reflet ، حيث إن ""غولدمان" لا يعتبر الأثر الأدبي انعكاسا للوعي الجماعي ، و يرفض كلمة الانعكاس و يفضل عليها أكثر تعبير "الرابطة الوظيفيّة التي تبرز تساوقا أو ترادفا بنيويا بين الآثار الأدبية و بين توجهات الوعي الجماعي للفئة الاجتماعية "[3] . وعلى هذا الأساس تتضح لنا صورة و طبيعة العلاقة القائمة بين العمل الإبداعي و الواقع، لا على أنها مرآة عاكسة و إنما هي جدلية ينبني على إثرها تماثل العمل الأدبي مع الفئات الاجتماعية. و من هنا تتأكد لنا مشروعية كون الأدب ليس انعكاسا لمختلف صور الواقع الاجتماعي، و أن فهم و تفسير ما تحتويه الأعمال الفنية الروائية لا يتلخص في ما يعرف بالانعكاس، و إنما ينحصر في التوصل إلى رؤية المبدع. .. "ومن هذا المبدأ ندرك رفض البنيوية التكوينية مفهوم **الانعكاس**الآلي الذي يتنافى وصفة التكوين"[4].

وتعد **الرؤية للعالم** la vision du monde المسألة الأهم في **المنهج البنيوي التكويني** فمن المستحيل أن يتأسس الواقع و الوجود دون موقف و بلا رؤية فما جدوى الأعمال الإبداعية إن انعدمت

---

1 ينظر جمال شحيد، في البنيوية التركيبة،دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص09 .

2 ينظر ل.غولدمان و آخرون،البنيوية التكوينية و النقد الأدبيت ر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/لبنان، ط2، 1986 م، ص47.

3 ينظر محمد نديم خشفة، تأصيل النص-المنهج البنيوي لدى ل.غولدمان (دراسات في المنهج)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1،1997م، ص11- 12 .

4 صدار نور الدين، البنيوية التكوينية-مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز-كلية الآداب و اللغات،مكتبة الرشاد، الجزائر جامعة معسكر، ط 1، 2013، ص40.

فيها الرؤية التي من شأنها التأييد أو المعارضة ، الإبقاء أو التغيير لما يجري في العالم و ما يكدس في ذهن الفرد ؟

إن **رؤية العالم**عند "غولدمان" هي "الكيفية التي يحس فيها و ينظر فيها إلى واقع معين"[1]، أو "نسق من التفكير يفرض نفسه "[2]، و هي"وجهة نظر موحدة أي أنها وجهة لا تعكس رؤية فردية ، إنها صياغة لوجهة نظر متعددة توحدت حول مجموع الواقع "[3]... و هي "بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات والمشاعر والآراء التي تضم مجموعة اجتماعية، و تجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، فيولد تيار حقيقي لدى مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية و منسجمة إلى حد ما"[4].

و نجمع الحديث في قولنا إن الجماعة الاجتماعية تشكل نسقا يبث بنياته و يصبها في وعي الأفراد فتتشكل لديهم ميولات عاطفية، إيديولوجية ، حضارية. لتحقق ما سماه "غولدمان **برؤية العالم**،أي أن الطبقات أو الجماعة الاجتماعية هي الطرف و الفاعل المنتج للرؤى. و تختلف كل طبقة عن الأخرى في رؤيتها الخاصة للعالم، "فالأفراد هم وحدهم القادرون على إنتاج بنية ذهنية أما الفرد وحده فهو عاجز عن تحقيق ذلك".[5] .على ضوء تصادم هذه البنى"فان غولدمان يرى الأدب هو الموقع الجدلي الذي تلتقي عنده عبقرية الفرد بروح الشعب"[6].

و يتساءل "**جمال شحيد**" عن الدور الذي يلعبه أفراد المجتمع في عمل يقوم به شخص بمفرده، أو بصيغة أخرى كيف يمكن أن نقول عن رؤية أنجزها فرد واحد أنها جماعية، ثم يجيب بنمط بنيوي تكويني "لا شك أن الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ، و لا مباشر تؤثر في الفرد ويعيدها بدوره إلى المجموعة ".[7] وتتنوع الرؤية نتيجة تعدد عواملها التكوينية و القراءات المتنوعة لها ، فهنالك الرؤية المأساوية للعالم التي وجدناها سابقا عند "لوكاتش" و التي تبناها "غولدمان" في أبحاثه النقدية و بالأخص كتابه "**الإله الخفي**" .

اعتمد مصطلح "**الرؤية للعالم**" عدد من الفلاسفة من أمثال "ديلتاي " Delta E و"لوكاتش "- كما أسلفنا الذكر -و يرى هذا الأخير أن رؤية العالم تعني " إدراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة "[8]. و قد عمل "غولدمان "في البداية على توضيحه

---

1 ل.غولدمان و آخرون، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي،ص48.

2 المرجع نفسه، ص15.

3 صدار نور الدين،البنيوية التكوينية_مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز- ص134.

4 Lucien Goldmann .Le Dieu cache.gallimard.paris1979.p26.

5 Ibid. 29.

6 ل غولدمان و آخرون،البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، تر:محمد سبيلا، ص113.

7 جمال شحيد،في البنيوية التركيبية-دراسة في منهج ل.غولدمان،ص 3.

8 فاطمة أوزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، دار الفنك، الدار البيضاء،ط1 ،1989،ص 173.

بصورة تجعله قابلا للإدراك والمعاينة، مع إمكانية تطبيقه إجرائيا على مختلف النصوص، لكونه يمثل قيمة و تصورا و أداة مفهومية تساعد في الكشف عن القيم و التعابير المباشرة للفكر

و بمقابل ذلك قد نجد مفكرين و فلاسفة و مبدعين يختلفون في خصائصهم النفسية الذاتية وغيرها، لكنهم يشتركون في رؤية واحدة للعالم، " و هو ما نؤكده عند معاينتنا للبنية العامة للأعمال وكتابات "كانت"و"باسكال"Blaise Pascal و"راسين"Jean Racine المحكومة بالتشابه في خطوطها العامة، رغم الاختلافات القائمة بين الكتاب بوصفهم أفرادا، فما يوحد بينهم هو رؤيتهم للعالم رؤية مأساوية"[1] ...

و العمل الأدبي يجسد **الرؤية للعالم** ، لهذه الطبقات أو تلك انطلاقا من تضافر بعدين:الأول اجتماعي منطلق من الواقع المعيش، و الثاني فردي منطلق من خيال الفنان. و الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي و لا مباشر، تؤثر في الفرد"الكاتب المبدع"و يعيدها بدوره إلى المجموعة[2] ... فالرؤية للعالم تختلف عن أشكال الوعي البسيطة التي نجدها منتشرة في الواقع الاجتماعي، الاجتماعي، فهي درجة من الوعي لا يملكها عامة الناس، بل نجدها عند الصفوة المثقفة و الكتاب و الفلاسفة الذين يستطيعون التنظير للطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها. و قد قدم "غولدمان"لتحديد خصوصية **الرؤية للعالم**، تمييزا بين أشكال الوعي المتداولة في الطبقات الاجتماعية،هي **الوعي الواقع و الوعي الممكن**[3].

إن ما يؤسس **رؤية العالم** حسب "غولدمان" هو **الوعي القائم/الممكن** Conscience Possible et Conscience Réelle و هذا مفهوم آخر تحتضنه **البنيوية التكوينية** إن الوعي مظهر جلي لكل سلوك إنساني في واقعه فهو يهدف إلى تطلع و تغيير و لذلك **فالوعي القائم**هو ظرف مشترك بين أفراد الجماعة، و هو وعي قابل للتطور حسب تغير الواقع و حركته و سيرورته ، أما **الوعي الممكن** فهو تصور لوعي جديد، صورة لفهم و تحليل الوعي الواقع لأنه النتيجة التي آل إليها الوعي القائم بعد أن تمت إمكانية تعديله أو تطويره وفق ما اتفقت عليه الجماعة .إن الوعي القائم أو الواقع موجود على مستوى السلب و ينحصر في مجرد وعي الجماعة بحاضرها، فهو مرتبط بمشكلة هذه الجماعة.أما الوعي الممكن فينشأ عن الوعي الواقع، و لكنه يتجاوز ليشكل وعيا بالمستقبل .فالوعي الممكن مرتبط بالآمال والحلول التي تغير الواقع و تطرح البدائل"[4].

---

1 Lucien Goldmann Le Dieu caché.p 24.

2 جمال شحيد،في البنيوية التركيبية-دراسة في منهج ل.غولدمان،ص 38.

3 ينظر عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بط2008،ص259.

4 ينظر صالح ولعة، البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، مجلة التواصل-دراسات في اللغة و الأدب،العدد08، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، جوان 2001،ص 254 - 256.

كانت هذه مجموعة المقولات و المصطلحات الأساسية في مشروع "غولدمان" الذي "ظل مخلصا لمفهومين أساسيين هما الكلية و التاريخ.(.) و الالتزام بهذين المفهومين قضى على الباحث ألا يرى الفرد خارج الجماعة، و لا الجماعة خارج المجتمع، و لا المجتمع في مستوياته المتعدد ة خارج التاريخ.(.) فقد رأى الباحث في الأدب ظاهرة اجتماعية ، لا تقرأ بعيدا عن علم الاجتماع، و رأى في العلم الأخير حقلا يحتاج إلى علم الاقتصاد والسياسة وعلم النفس.(.) و هذا ما يفسر ربما تعددية الحقول المعرفية التي تعامل معها "غولدمان"»[1]. وهذا ما يؤكد رؤية "غولدمان" التي توصي بضرورة فهم كل مسألة من خلال الإطار العام المحيط بها أو من خلال مسارات و تاريخ المجتمع الذي ولدت و نشأت بين أحضانه.

إن المشروع الغولدماني سعى أساسا للبحث عن ما هو جوهري و ذلك ما تجلى من خلال إقباله على دراسة مسرح "راسين "Jean Racine و أفكار "باسكال" Blaise Pascal في كتابه "**الإله الخفي**" الذي أصدره في 1956، و درس فيه الرؤية المأساوية للحركة **الجانسينية**[*].

- في الممارسة النقدية ("غولدمان في الإله الخفي):

ينطلق "غولدمان" من واقع الطبقة الاجتماعية المعروفة **بنبلاء الرداء** La noblesse de Robe والذين لا ينتمون لهذه الطبقة ليؤسس فكره في كتابه ، أولئك الذين اشتروا مناصب الإدارة وسمات النبالة و هم لا يمتون لها بصلة و ذلك عندما تعقدت الظروف و تأزمت أكثر، فشرع ملوك فرنسا منذ نهاية القرن السادس عشر في بيع الوظائف في الدولة لسد احتياجاتهم المتزايدة و اللامتناهية للأموال ، فتم بذلك تعليق أوسمة الشرف و الألقاب والامتيازات على أكتاف الجماعة فارتقت بها إلى مرتبة النبلاء ترسخت معالمها و غارت جذورها أكثر فصارت تشكل خطرا على الدولة و هيبتها، و قوبلت بالاحتقار والازدراء من طرف طبقة النبلاء إلى أن جاء "لويس الرابع عشر"و استولى على الحكم عام 1661م، فقلص من صلاحيات هذه الجماعة و ضيق نطاقها و استبدل أعضاءها برجال ثقته، و من هنا وجدت الجماعة نفسها في مأزق علنا و قدام التاريخ ، تمثل في التراجع الشديد في سلطتهامما جعلها في وضع بائس[2]...

يأتي"غولدمان" ليعرض ما سبق وفق منهجه المعتمد على البحث عن التماثل و التوافق بين الأبنية الصورية للأعمال الأدبية الإبداعية و الفكرية و بين المجتمع و الواقع و التاريخ ، فتناول مسرح "جان

---

1 ينظر فيصل دراج ،نظرية الرواية و الرواية العربية،المركز الثقافي العربي،بيروت/لبنان،ط2 ،2002م،ص53.

* الحركة الجانسينية تمثل طبقة اجتماعية فقدت دورها السياسي و الاجتماعي، و هي طبقة نبلاء الرداء ، و التي تبلورت إيديولوجيتها في تطرف ديني و أخلاقي لا يقبل بأنصاف الحلول و التسويات .ينظر جمال شحيد،في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان،ط1، 15.

2 ينظر.Lucien Goldmann. Le Dieu cache p110

راسين" و كتابات "باسكال" للإحاطة بمشكلات المجتمع الغربي فتوصل أخيرا إلى أن كليهما قد عبرا من خلال كتاباتهما عن رؤية مأساوية تشاؤمية غير متصالحة مع الوجود ، هذه الرؤية محكومة بمنطق و فكر وروحانية الحركة **الجانسينية** و انتسابها من جهة أخرى إلى طبقة اجتماعية هي نبالة الرداء-كما سبق و ذكرنا- [1].

لقد أسقط "غولدمان" منهجه على أعمال كل من "باسكال" و "راسين" مثبتا فرضيته من جهة ومبرزا التماثل و كاشفا للتاريخ و مساره من جهة أخرى حيث انه قدم للعالم تلك الرؤية المأساوية التي تطالب بالكل أو لاشيء، والتي تثبت حقا شرعية العلاقة بين العمل الإبداعي و دلالته و البنيات الاقتصادية والاجتماعية .

تركز موضوع "ل.غولدمان" على خواطر باسكال،و أربع مسرحيات لراسين على اعتبارها ذات علاقة بحركة دينية معاصرة لها هي **الجانسينية**. و يذكر أن الاختلاف الواضح في السيرة الذاتية لباسكال وراسين لم يمنعهما من التعبير عن رؤية كونية مشتركة .

لقد استند غولدمان لهذا الوضع المأساوي لطبقة **نبالة الرداء**، ليضمه إلى مواقف الحركة الجانسينية التي استمدت تسميتها من مؤسسها الراهب البلجيكي "جانسينيوس"، و الذي حاول تقديم تفسيرات لفكر القديس **أوغسطين** و وضع قواعد أساسية لمذهبه تتلخص في مبدأين هما عقيدة سبق الاختيار من الرب أو مبدأ الجبرية، و عقيدة البركة الفعالة بذاتها، و التي تلغي كل دور للفرد في الخلاص بذاته، و تنفي عنه كل منزع ايجابي نحو إنقاذ روحه[2].

إنها تنفي كل حرية للإنسان في تحديد مصيره، أو السعي لتجاوز محنه، لأنه مكبل حسب هذه النظرية بالقدر و المشيئة الربانية. و قد عبر باسكال عن هذه الأطروحات من خلال تبني أفكار تعارض بين المثالية المطلقة و الحياة الاجتماعية. فهي تعارض بين الله و العالم الواقعي، و تؤسس لمنظور يربط الإنسان بالعدم، وبسيطرة قيم الخطيئة و اللاعدل. و بالصورة نفسها نجد أن راسين ضمن مسرحياته إشكالية اصطدام البطل و عدم قدرته على تحقيق تصوراته المثالية، في عالم متدهور نسبيا . يعرف مسبقا أن جل محاولاته في هذا الصدد ستبوء بالفشل،لأن قدراته ليست محكومة بمدى فعاليتها ، بل بمدى تأثير وتسيير القوى الغيبية لمصيره. و هذا الواقع الفكري و الاجتماعي و الذهني **لنبالة الرداء** هو الذي طبع أعمال المنتمين إليها بالنزعة المأساوية، و الحس التشاؤمي..الفاقد للأمل في إمكانية إحداث التغيير[3]...

---

1. Lucien Goldmann. Le Dieu cache.p110

2 ينظر: محمد علي الكردي، الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد15، العدد4، دمشق1982، ص112.

3 ينظر. Lucien Goldmann. Le Dieu cache. P25.

وخلاصة القول هي أن "عناصر تفسير الأعمال الأدبية ينبغي البحث عنها خارج إطار الأعمال الإبداعية ومن هذا الباب تتحقق صفة التكوين للنص الأدبي"[1]. وقد تضمنت فرضية "غولدمان" الأفكار هذه، كما تجسدت في كتابه فكانت أساس روح المنهج **البنيوي التكويني** وتوسع في تفاصيلها في القسم الثاني من كتابه **الإله الخفي**[2] .

كانت تلك ملخصات بعض الأبحاث الغربية التي احتضنت رؤى و تصورات الأعمال الفنية، فماذا عنها عند العرب؟

في المحور الثاني سنقف عند القراءات النقدية العربية المعاصرة التي تناولت الرؤية والتشكيل، وحددت معالم المنهج من خلال تحليلاتها و ممارساتها النقدية في ثمراتها الإبداعية .

ثانيا: الرؤية و التشكيل في القراءات النقدية العربية المعاصرة

لقد بينا في الجزئية الأولى من المدخل أن **البنيوية التكوينية** توجه نقدي حاول أن يبلور رؤية دقيقة تساعد القارئ على فهم و تفسير الأدب و تحديد علاقته بالمجتمع ، ليصبح هذا المنهج ظاهرة ثقافية عالمية اكتسحت العالم العربي ، فصارت جزءا لا يتجزأ من النقد والكتابة ، كما شغلت مكانا فسيحا من توجهات النقاد العرب المعاصرين فوظفوها في أبحاثهم و ضمن عناوين دراساتهم و سنذكر بعض النماذج في هذا الصدد و نتعقب الومضات المشرقة للمنهج فيها .

---

1 نور الدين صدار، البنيوية التكوينية-مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز-ص 95.

❖ -ينظر القسم الثاني في الصفحات (97- 182)من كتاب "الإله الخفي"، ت ر:د.زبيدة القاضي،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب-وزارة الثقافة-دمشق 2010، Lucien Goldmann, le Dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine-édition Gallimard, collection idées/NRF,1959.

❖❖ يحتوي كتاب الإله الخفي على أربعة أقسام و على454 صفحة القسم الأول عنوانه الرؤية المأساوية و يضم أربعة فصول (1. الكل والأجزاء 2. الرؤية المأساوية الإله 3. الرؤية المأساوية العالم 4. الرؤية المأساوية الإنسان) القسم الثاني بعنوان الأساس الاجتماعي والثقافي و يضم ثلاثة فصول و هي (1 .رؤى للعالم و طبقات اجتماعية 2. الجانسينية و نبالة الثوب 3. الجانسينية والرؤية المأساوية) أما القسم الثالث فكان لباسكال و احتوى تسعة فصول (1. الإنسان دلالية حياته 2 .المفارقة 3. الإنسان و الشروط الإنسانية 4. الأحياء و الفضاء 5. الإبستيمولوجية 6. الأخلاق و الإستطيقا 7. الحياة الاجتماعية عدالة، قوة، ثورة 8. الرهان 9. الدين المسيحي) و أخيرا القسم الرابع لراسين ويضم فصلا واحدا وهو الرؤية المأساوية في مسرح راسين.

- **"عبد المحسن طه بدر"في "الرؤية و الأداة/نجيب محفوظ" :**

الباحث "عبد المحسن طه بدر في كتابه"الرؤية و الأداة/نجيب محفوظ"حاول تحديد العلاقة بين الأديب ورؤيته للواقع و الذات و بين ما يخلقه كأثر إبداعي، لذلك هدفت دراسته إلى "تحديد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة و الإنسان و بين الأثر الأدبي الذي يبدعه " [1]، فهو يؤمن "بأن رؤية* الأديب للحياة وللإنسان عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي و مضمونه فحسب، و لكنها تشكل أيضا عاملا حاسما في تحديد وفرض أدوات التعبير التي يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبي".[2] أي أن اختيار المبدع لموضوع و مضمون إبداعه لا ينفصل بل يرتبط و يتعزز برؤيته للحياة و لغيره من الأفراد وللواقع و التاريخ، فهذه الصلة تستدعي أدوات التعبير فتبقى العلاقة علاقة تناسق شاملة و تماثل لمجموع فكر الأفراد و الواقع.

و قد فرضت أهداف الدراسة على صاحبها المنهج الذي أتبعه فيها "ف كان على الدارس أولا أن يوضح طبيعة العلاقة التي يتصور إمكانية وجودها بين رؤية الأديب و بين أعماله التي يبدعها، و كان عليه ثانيا أن يكشف قدر جهده عن جذور رؤية الأديب الذي يدرسه و عن الثابت و المتغير في هذه الرؤية، و كان عليه أخيرا أن يدرس الأعمال المبدعة بصورة دقيقة و متأنية حتى يستطيع اكتشاف رؤية الأديب في عمله و مدى الصلة بين هذه الرؤية و بين أدوات التعبير التي اختارها الأديب للتعبير عنها ".[3] و يطرح الباحث في دراسته فرضية يقول:فيها "إذا كنا نرى أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، و أن الأديب بعمله الأدبي يعيد تشكيل الواقع و يختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية و أن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع(.) فان دور أدوات التعبير يصبح محددا و حتميا على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته".[4].

لقد نوع الباحث في الأعمال أثناء دراسته فلختار مجموعة "همس الجنون و رواية "عبث الأقدار و"القاهرة الجديدة و "خان الخليلي . كما جسد الأداة التي رسمت كل رؤية فتوضحت وتعمقت في عملها الفني، و يقول الباحث عن الرؤية: " و لا أظن أننا في حاجة إلى إثبات أن رؤية البشر على هذه الصورة تمثل رؤية مثالية وتقليدية و غير منصفة أيضا ، و ينبع عدم الإنصاف فيها من تقسيم الكائن البشري قسمة

---

1 عبد المحسن طه بدر، الرؤية و الأداة/نجيب محفوظ، دار المعارف1119 كورنيش النيل، القاهرة،مصر،ط3،ص5.

* استعمل الباحث مصطلح "الرؤية و ليس "الرؤيا"ذلك أن الأول يحيل إلى الإدراك الواقعي أما الثاني فيحيل إلى الإدراك الوهمي. ينظر المرجع نفسه ،ص13.

2 المرجع نفسه، ص05.

3 المرجع نفسه،ص11.

4 المرجع نفسه، ص16.

محددة ومتعادية و واضحة المعالم إلى هذه الدرجة، و تقسيم البشر إلى نفس القسمة الواضحة المعالم، فالتفاعل بين الحاجات المادية و النفسية للبشر مستمر و متداخل ، و كل إنسان يسعى لراحة جسده ونفسه على طول حياته، و لم يعد مقبولا تصور الإنسان أسود أو أبيض على هذه الصورة، وإذا كانت هذه الصورة تبدو غير منصفة بالنسبة للرجل، فإنها ستبدو بالنسبة للمرأة صورة ظالمة لأن حياتها ستبدو لنجيب محفوظ أكثر ارتباطا بالغريزة والحاجات الجسدية، و أبعد عن الانشغال بالسمو والخلاص الروحي"[1] ...

فالباحث"عبد المحسن" في كتابه هذا ومن خلال ما جاء فيه يتتبع رؤية الأديب **"نجيب محفوظ"** وعلاقتها بأعماله الإبداعية، محاولا كشف جذور هذه الرؤية و مدى تأثيرها في اختيار أدوات التعبير عنها (الرؤية). فلذلك نجد الباحث يسعى إلى الإلمام بالعناصر الثابتة والمتغيرة من خلال ما كان يقدمه الروائي "نجيب محفوظ" من مقالات في الفلسفة لها رؤيتها الخاصة، التي تنظر إلى الإنسان كجسد داني و روح عالية، وهذا ما جعل الروائي يكشف عن رؤيته فينقلها لنا الباحث على أنها "محاولة قهر الإنسان الجانب المادي الحيواني الغريزي في الإنسان ، و الذي لا ينتهي به إلا إلى الكارثة "[2]، هذا ما يؤكد أن لا أمل و لا خلاص وأن الخيبات تتوالى على الإنسان، فان أغلب البشر في عالم "نجيب محفوظ" مهزومون ومدمرون من البداية، يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم بل إنهم يسعون سعيا إلى مأساتهم، و يرفضون أن تمتد إليهم يد بالخلاص"[3]. و هذا هو جوهر الرؤية عند "نجيب محفوظ" والأديب الذي يكتب بمثل هذه الرؤية لا ينتظر منه أن يعيد تشكيل الواقع ليكشف عن رؤية جديدة للإنسان و لواقعه و لمجتمعه "[4].

و بعد، فإن هذه الدراسة حاولت أن تتابع رؤية **"نجيب محفوظ"** الثابتة و المتغيرة في أعماله وذلك عبر استقراء مسار فنه الروائي، و نذكر هنا ان الباحث "عبد المحسن طه بدر" لم يشر في مدخله المنهجي أو في قائمة مصادره و مراجعه إلى ما يدل على انه تأثر بأي منهج يربط الظاهرة الفنية بمكوناتها و ليس شرطا أن تكون القراءة قامت باستيعاب روح المنهج التكويني لتوصف بأنها مقاربة بنيوية تكوينية، و إنما هذه الإشارة من باب التوضيح للتمييز بين القراءات العربية التي أخذت بالمنهج الغولدماني بطريقة مباشرة، وبين القراءات التي اقتنعت بربط الظاهرة الأدبية بمكونها الباني[5]...

---

1 عبد المحسن طه بدر، الرؤية و الأداة/نجيب محفوظ،ص 57- 58.

2 المرجع نفسه، ص55.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها

4 ينظر المرجع نفسه، ص58.

5 ينظر صدار نور الدين، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز-ص 171- 172.

و يرى الباحث "نور الدين صدّار أن مثل قراءة و مقاربة "عبد المحسن طه بدّر تتماثل مع قراءات روح منهج "غولدمان"، مادامت المقاربة التي اعتمد عليها الباحث تطمح إلى ربط الظاهرة الفنية بمكوناتها الفاعلة[1].

1 ينظر صدار نور الدين، البنيوية التكوينية- مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز-ص 175.

- "حميد لحمداني"في "الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي"-دراسة بنيوية تكوينية

و نذكر الباحث و الناقد المغربي **"حميد لحمداني"**الذي تألق بأطروحاته النقدية ، ففي كتابه **"الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي"**قد تبنى **المنهج البنيوي التكويني**هادفا إلى تحديد طبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع و الواقع الاجتماعي للإنسان،جامعا بين التحليل الشكلي المحايث للنص والظروف المكونة الاجتماعية .[1] فلذلك نلفي الناقد يستند في أطروحته إلى ما جاء به "غولدمان "كمراحل أو معايير لمنهجه ، منها **الفهم و التفسير**باعتبار الأول يحيل إلى **البنيوية**و فهمها ، و الثاني يرتبط بمفهوم **التكوينية** ، "أي ربط العمل بالبنى الفكرية الموجودة خارجه ، أي تفسير هذا العمل "[2] . ويوضح "لحمداني" هذه المنهجية بقوله "إن الدراسة تسير دوما في إطار بعدين أساسيين بعد التحليل ويستهدف الكشف عن البنى الفنية .(.) دون الرجوع في الغالب إلى أية معطيات خارجة عن النص .(.) بعد التفسير و هو يستهدف وضع النص ضمن أبنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي ، و يتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها و بين النص من تناظر"[3] ، و هذا يعني أن الباحث قد حدد هدفه و وجهته من بداية طرحه و هي التوصل إلى رؤية المبدع الخاصة مع العلم أنها جوهر الظاهرة الاجتماعية التي تعادل عند علماء الاجتماع مسمى "الوعي الجمّاعي .

يواصل الناقد سعيه في البحث و التحليل وفق الأطروحات الغولدمانية فنجده يبحث عن القيمة الاجتماعية الموجودة في الواقع ، فهو على يقين أن النص الروائي له بنية تماثل شكلا و تصورا عن العالم ورؤية إيديولوجية، وفي هذا المضمار يدلي الباحث بقوله "إن الدراسة .(.) تحاول أن تتعامل مع الرواية أولا و قبل كل شيء كفن ، ولذلك فهي تخوض عوالمها الذاتية من أجل اكتشاف قوانينها الخاصة ، غير أنها في المرحلة الأخيرة تريد أن تضع الظاهرة الروائية في موضعها من البنى الفكرية المتصارعة في الواقع ، و أن تحدد دورها الإيديولوجي ضمن هذه البنى"[4] .

---

1 ينظر لحمداني حميد، الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي-دراسة بنيوية تكوينية- دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991، ص14.

2 لحمداني حميد، النقد الروائي والايدولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط1،1991،ص68.

3 ينظر المرجع السابق، ص16.

4 ينظر المرجع السابق، ص17.

انطلق الناقد في رحلة بحثه عن البنيات الفكرية والإيديولوجية، و أشكال الوعي التي ميزت حياة المجتمع المغربي فانعكست في الأعمال الروائية و يمر ذلك "عبر تحليل الأعمال الروائية بغية فهم بناها الداخلية والكشف عن ركائزها الدالة ، و بعد ذلك تحديد مواقفها الخاصة من الواقع الاجتماعي "[1] ، أو بصيغة أخرى "ينطلق الباحث من مستويين هما **الفهم و التفسير** كما سبق و ذكرنا-و يبدأ البحث عن الرؤية بمرحلة الفهم أي بمحايثة الرواية المستهدفة و التقيد بنصها دون تجاوزه ، ثم التفسير و إدماج **البنية الدالة** في بنية أوسع معتمدا على آلية التماثل ، و أخيرا البحث عن الرؤية و عن الشريحة الاجتماعية التي تقابلها و دورها في حركة الصراع الاجتماعي العام"[2] .

و الخلاصة التي يمكن الخروج بها من خلال المسار الإجرائي لطرح "حميد لحمداني" في كتابه "الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي" دراسة بنيوية تكوينية، هي أن الناقد اعتمد على ما جاء به "غولدمان" في مشروعه و بشكل أساسي على مرحلتي **الفهم و التفسير** و مما توصل إليه هو التأكيد على أن روايات "عبد الكريم غلاّب (سبعة أبواب دفنا الماضي –المعلم علي) قد عبرت عن **الوعي الممكن** عند بعض فصائل البرجوازية المغربية ، و أن البنيات الذهنية التي تضمنتها الرواية المغربية هي الصراع الاجتماعي ، تراجع الفكر ، العلاقة مع الغرب ورؤيته على أنه "الآخر بغض النظر على كونه المستعمر ، قضية المرأة والأرض[3] ... و في هذا يقول الناقد **"محمد خرماش"**: " فالمنهج البنيوي التكويني يبدو أكثر طواعية في يد "لحمدانّي و قد استغل كثيرا من مفاهيمه استغلالا مفيدا في دراسته "[4] ،حيث مثلت كل رواية من الروايات في دراسته رؤية للواقع، حاول أن يستخلص بنية كل رواية على حدة، و اعتبرها بنية دالة يمكن أن تدمج مع غيرها في البنية الضامة التي تفسرها، و تحدد دلالتها الوظيفية بالنسبة للكاتب و للمجموعة الاجتماعية التي تعبر عنها[5].

لكن الناقد "نور الدين صدار" يعلق بقوله "إن ظهور الرؤية كان باهتا في هذه المكونات، و من هنا عرفت الدراسة اختلالا منهجيا لأنها لم تقم توازنا بين مرحلتين أساسيتين في المنهج التكويني حيث تفضي الواحدة منهما إلى الأخرى، **(الفهم /التفسير)** و من هذا المنطلق كانت مرحلة التفسير أقرب إلى القراءة الإيديولوجية منها إلى القراءة التكوينية.(.) و من هنا كان "حميد لحمداني" في هذه الدراسة ناقدا اجتماعيا أكثر منه بنيويا تكوينيا ،لأنه لم يجمع بين الفهم والتفسير ، أي بين مكونات البنية السطحية ، باعتبارها الحاملة لرؤية خفية متوارية خلف البنية ، وبين الدراسة الاجتماعية باعتبارها الأداة المفسرة

1 لحمداني حميد، الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية-ص 101.
2 ينظر صدار نور الدين،البنيوية التكوينية، مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز- ص103.
3 ينظر المرجع نفسه، ص106- 107.
4 محمد خرماش، إشكالية المنهج،ص128.
5 ينظر المرجع نفسه، ص117.

للمنشأ التكويني للبنية السطحية "[1]. لكن جوهر الدراسة المغربية ارتكزت أولا و آخرا على ربط العمل الأدبي بالمجتمع و تفسيره من خلال مسار وحركية التاريخ والمجتمع عبر أزمنة و فترات محددة.

نستطيع القول إن"حميد لحمداني"قد تبنى تصورات "غولدمان"الأساسية حول **البنيوية التكوينية**[2]التي وضحها في كتابه **من أجل سوسيولوجيا الرواية** و يمكن عدها بمثابة مفاهيم نظرية أساسية ،تتلخص فيما يأتي

1-إن الإنتاج الأدبي يمثل صورة للوعي الجماعي، و تعبيرا عن مظاهر الانسجام الذي تسعى المجموعة الاجتماعية لتحقيقه بهدف إحداث التوازن. و هذا لا يعني أن النص الأدبي إنتاج جماعي، بل على العكس من ذلك فالإبداع الأدبي هو تعبير جمالي عن وعي المجموعة الاجتماعية، يتولاه مبدع يعبر من خلاله عن طموحات المجموعة التي ينتمي إليها فالأعمال الإبداعية لا تطابق الوعي الجماعي من حيث المحتوى، ولكنها تتجلى على مستوى بنيات دالة مناظرة للبنيات الذهنية التي تبلوره، لأن صياغتها الفنية والتركيبية تختلف اختلافا كبيرا عن المضمون المباشر لهذا الوعي[3].

2-إن العلاقة القائمة في مجال الإبداع بين الفنان و مجموعته، تتميز بالدقة و الحساسية في بعض الأحيان، من جانب وضع مفاصل واضحة تحدد مجال الفردي و الجماعي في العملية الإبداعية، و تعطي الحرية و الاستقلالية للكتابة الأدبية في التعبير فالكاتب يصوغ عالما من العلاقات التي تدخل في نطاق التركيب الخيالي، إلا أن تحليل هذا العالم يكشف في الغالب أن له بنية عميقة مقاربة لبنية تفكير الجماعة التي يعبر عنها المبدع [4].

3-رغم الخصوصية التي يتميز بها دور الفنان المبدع، إلا أنه يبقى عاجزا عن صياغة بنية فكرية منسجمة و عامة بمفرده، لذلك فإن "**رؤية العالم**"هي في أساسها وعي المجموعة الاجتماعية مبلور في شكل قيم وتصورات و طموحات.و دور المبدع هو التعبير عن هذه الرؤية، أو بلورتها في أشكال نظرية أو إبداعية. ويرى "لحمداني"أن مقولة **رؤية العالم**، سمحت بإعادة النظر في العلاقة القائمة بين مضمون الإبداع، والانتماء الاجتماعي للمبدع، من جانب دحضها لمقولة الربط التلقائي بين نوعية الفكر الذي يتضمنه الإبداع وطبقة أو فئة الكاتب الاجتماعي[1].

---

1 ينظر صدار نور الدين، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز-، ص 109.

2 ينظر محمد خرماش، إشكالية المنهج، ص 83.

3 ينظر لحمداني حميد، الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية- ص10.

4 ينظر المرجع نفسه،ص 13.

و يرى "لحمداني"اختياره للمنهج البنيوي التكويني مبررا بكونه يعبر عن مستوى علمي متقدم يقترب منفهم طبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع و الواقع الاجتماعي الإنساني [1] ، وذلك من حيث إنه يتيح إمكانية الجمع بين التحليل الشكلي و الدراسة الاجتماعية .لذلك نجده يقترح الاستفادة من المفاهيم الأساسية والأولية التي يعتمدها البنيويون في دراسة النصوص الروائية، و تضمين بعض تطبيقاتها في إطار الدراسة البنيوية التكوينية.

كان هذا ملخص ما جاء به الناقد المغربي" **حميد لحمداني**"حول مقاربته للرواية المغربية من خلال مستويين هما "الفهم و التفسير" . فماذا عن مقاربة و تصورات الباحثين الآخرين للمنهج نفسه والمفاهيم والأدوات الإجرائية نفسها؟

-" مختار حبار"في "شعر أبي مدين التلمساني -الرؤيا و التشكيل" :

يفيد الباحث "**مختار حبار**"في دراسته لأشعار "**أبي مدين التلمساني**"في إطار الشعر الصوفي من مناهج الدراسات التطبيقية ، كما يفيد من روح **منهج البنيوية التكوينية** متمثلا وفق ذلك التجربة الصوفية وأبعادها و خصوصيتها و جمالها و انطلاقا مما يراه" غولدمان"" أن ما من عمل أدبي إلا ويتضمن رؤية معينة للعالم تنتظمه في جملته و أجزائه .(.) فإن مفهوم الرؤيا [2] التي نريد ، ليست فردية بقدر ما هي جماعية ، و ليست مفهومات المنطوقات المباشرة أو الاصطلاحية ، بقدر ما هي المرجعية الدلالية العميقة التي تمثل منبع عمل الجماعة و مشربهم الإيديولوجي .(.)» .[3] و يوضح الباحث مفهوم الرؤيا و التشكيل على أن المصطلح الأول يمثل "البنية العميقة أو الذهنية أو الإيديولوجية أو المرجعية أو الكاتب الضمني ، مما يتضمن رؤيا الصوفية للعالم ، وهي الرؤيا التي ألفيناها ثابتة و موحدة بين زمرة من المثقفين في تراثنا الإسلامي، هم جماعة المتصوفة على العموم ومنهم **"أبو مدين"** على الخصوص .(.) و أن القصد من التشكيل هو البنية اللسانية السطحية التي تجسد تلك الرؤيا، و تتشكل بمشيئتها و إرادتها، من حيث إن البنية العميقة تتحكم في بناء البنية السطحية".[1].

---

1 لحمداني حميد، الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية-، ص 14.

❖ الرؤيا و الرؤية(الرؤيا معناها أقرب إلى الحلم،و التجربة الصوفية أقرب إلى الحلمكما يرى الدكتور "مختار حبار"لذلك استعمل هذا المصطلح، أما الرؤية فمعناها أقرب إلى الرأي) .ينظر مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني،"الرؤيا و التشكيل" ، اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط1،2002، ص 30.

2 المرجع نفسه ، ص20.

3 ينظر المرجع نفسه ،ص 09.

يشير صاحب هذه الدراسة بمفهومه إلى البنية الدلالية و الجدلية القائمة بين الرؤيا و التشكيل ووجوب معرفة أصول و منابع الأعمال لتفسير الأشكال التعبيرية، و يقول في هذا الصدد "و لقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه و القصيدتين الشاردتين منه(.) و اكتشفت رؤياه للعالم من مجموع شعره، ومن مجموع حكمه و مقولاته الصوفية و جسدتها في مثلث صوفي(.) ، و ألفيت أن هذه الرؤيا الصوفية ليست خاصة به و لا هو خاص بها، ولكنها جماعية يصدر عنها عموم الصوفية كما يصدر عنها التلمساني ، و قد استنتجت ذلك بحكم مطالعاتي السابقة لسير بعض الصوفية و مقولاتهم و أشعارهم"[1].

و نذكر هنا أن الباحث قد اعتمد على الأدوات والمفاهيم الأساسية للمنهج البنيوي التكويني ، فنجده مصرحا بأحدها في قوله " و رأيت أن الدراسة لا تستقيم إلا بقراءة "التلمساني في إطار حقل العرفانية الصوفية عموما و أن ذلك لا يتم إلا بمعاودة الاطلاع الواعي و المنهجي للظاهرة الصوفية في شموليتها بوصفها ظاهرة اجتماعية متميزة في منطلقها المعرفي و تصورها للوجود ككل ، و للواقع الممكن الذي ينبغي أن يكون بعد تغيير الواقع الكائن ، على أن ذلك التغيير لا يتم إلا بتغيير الذات الصوفية نفسها مما هي عليه من الحظوظ الدنيوية إلى ما ينبغي أن تكون عليه من الحقوق المثالية التي سنها الدين الإسلامي"[2].

كما يؤكد "مختار حبار"أن التفسير الصحيح للأشكال التعبيرية لا يكون إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها الأشكال، و مثل هذا المنهج التفسيري يتسم بالصعوبة لأنه ينطلق من المعلوم (البنية السطحية) إلى المجهول (البنية العميقة) التي اندثرت في التاريخ[3] .

لقد اتخذ الباحث من المنهج الغولدماني أداة طيعة تستجيب للتجربة الشعرية الصوفية، فتضمنت قراءته النقاط الآتية[4]:

- قراءة الظاهرة الصوفية بوصفها ظاهرة متميزة للواقع الممكن، بعد الواقع الكائن
- اعتبر "مختار حبّار الرؤية للعالم لأبي مدين التلمساني رؤية لمجموع شعره و حكمه و مقولاته الصوفية، و التي جسدها المثلث الصوفي❖ .
- دراسة الظاهرة الصوفية في شموليتها بوصفها ظاهرة اجتماعية، لها تصورها للواقع الممكن، بعد تغيير الواقع الكائن

1 ينظر مختار حبار ، الرؤيا و التشكيل، ص20- 21.
2 المرجع نفسه، ص 21.
3 صدار نور الدين، البنيوية التكوينية-مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز-ص 188.
4 ينظر المرجع نفسه، ص189.
❖ للتوسع و الاستفادة حول المثلث الدلالي الصوفي، ينظر المرجع السابق،ص27.

❖ تدرج الباحث من الكل إلى الجزء، بدءا من الهيكل العام لبنية القصيدة، إلى الموضوعات والأساليب والمعاجم اللغوية.

و اعتمد الباحث على آلية التماثل "بوصفها مفهوما إجرائيا لاستنباط العلاقات الروحية من العلاقات الحسية، و تجلى ذلك في المماثلة بين المكون الباني (البنية العميقة) و بين البنية السطحية"[1].

إن الباحث قد سعى بجهده لإثبات ما فرضه في مقدمة تحليلاته حين أوجب وظيفة التفسير بضرورة معرفة منابع الأعمال و أن كل بنية لها مكونها الذي يمنحها فرصة الظهور إلى الوجود ، فالتماثل خول للباحث تجسيد وكشف الرؤيا للعالم مقيما العلاقة الجدلية التفاعلية بين الرؤيا التي تمتد من الموضوع إلى التشكيل المعماري للقصيدة كما أنه صرّح قائلا . .و لعل صعوبة المنهج في هذه العملية، هو الانطلاق من المعلوم، أي من البنية السطحية، التي ظلت تقليدا متوارثا حينا من الدهر، بحثا عن المجهول، أي البنية العميقة، التي اندثرت في غياهب التاريخ، و بقي روحها يسري سريانا خفيا و لا شعوريا في البنية السطحية من أجزاء القصيدة الطللية و رموزها"[2].

و خلاصة القول هي أن "مختار حبّار قد استفاد حقا من منهج **البنيوية التكوينية**بإجراءاتها ومفاهيمها و من ثمرات ما قدمه الناقد الفرنسي "ل.غولدمان" مؤسسا بذلك العلاقة الجدلية بين الرؤيا الصوفية للعالم و طبيعة التجربة الشعرية الصوفية

-نور الدين صدار، البطولة،الإنسان و التصوف تنويعات الرؤية و التشكيل في شعر الأمير عبد القادر :-مقاربة بنيوية تكوينية

و نعرض في السياق نفسه ما تركه **"الأمير عبد القادر الجزائري"**ن تراث يخلد ذكراه وذكرى المقاومين للاستعمار الفرنسي و ذكرى الثورة التحريرية ، و ما تضمنه هذا التراث من قيم تحيي الجزائر، ورؤى متنوعة تعكس الهوية الأصيلة و الذات العربية لقد استطاع"الأمير عبد القادر"أن يعي ذاته جيدا ويعرف ما يريد من إقداماته ، و يعي العالم كذلك و ما يحيط به من ظروف ما كان منها له و لوطنه وما كان منها عليهم لذلك كان ذا رؤية في جهاده و حروبه ، و ذا رؤية في حياته الخاصة و معاملاته مع

1 صدار نور الدين، البنيوية التكوينية-مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز-ص 190.
2 مختار حبار، الرؤيا و التشكيل، ص17.

أصحابه ، و كذلك ذا رؤية في دينه و خلواته فما طبيعة هذه الرؤية التي تشكلت في شعر" **الأمير عبد القادر**"وامتزجت بتراثه ؟

كان الأمير يعرف تمام المعرفة نوايا فرنسا تجاه الجزائر ، و هذا ما بعث لديه حسا أعظم ورغبة أكبر في مقارعة العدو و إبعاده ، فاستلهم روح البطولة و الجهاد من وعيه بذاته ، وتشكلت عنده هذه الرؤية البطولية القائمة على البسالة و التضحية وفق خطة حربية منظمة من جهة ، و رغبة في تأسيس دولة عصرية تمثل العالم الأفضل من جهة أخرى فالمعرفة بالأوضاع السائدة آنذاك و ما آلت إليه البلاد في تلك الفترة و نوايا فرنسا الجلية، ليست سوى تعبيرا عن الوعي الجماعي و من هنا أدرك الأمير وعيه "القائم هذا الأخير الذي استدعى وعيا آخر هو"الوعي الممكن أي الرغبة في الحل و الإصلاح وتأسيس الدولة الجديدة –كما سبق وذكرنا والتي تبتعد عن كل ما هو تقليدي و سلبي ، فجاءت الرؤية البطولية والعمل البطولي كحل لهذا الوضع السائد وإقامة حد له إنها رؤية الذات للواقع مع الرفض ، و رؤية المستقبل مع التأسيس والتحضر و هذا هو طموح "الأمير عبد القادر"و وعيه الممكن [1]. "لقد كان الهدف الأسمى و الأشمل لعبد القادر هو جعل عرب الجزائر شعبا واحدا ، و دعوتهم للمحافظة التامة على دينهم وبعث روح الوطنية فيهم، و إيقاظ كل قدراتهم الهامدة .ثم تتويج ذلك بطابع الحضارة الأوربية"[2].

لقد تلقى **الأمير عبد القادر**تربية نموذجية مشبعة بالقيم الأخلاقية و الإنسانية، فحفظه للقرآن الكريم و انغماسه بعلومه و علوم الحديث، كذا علم الأصول و الفقه و النحو والصرف و السير و التراجم، صنعوا منه ذلك الرجل المثالي، القوي البصيرة، و المتفرس في كل أمور الحياة و كان قدوته في ذلك الجيل الفريد الذي رباه النبي"محمد"صلى الله عليه و سلم.

إن رؤية الأمير عبد القادر الإنسانية هي تفسير لبيئته التي نشأ فيها و التربية الروحية التي تلقاها من والده والمشايخ و العلماء الزهاد الصوفية فهذه الرؤية في حقيقة الأمر ، رؤية الجماعة التي ينتمي إليها مع العلم أن ثقافته وإيديولوجيته هي انعكاس لأمة بكاملها[3]...

أما عن التصوف فإنها الإيديولوجية السائدة في ذلك الزمان ، حيث كان المرء يولد فيجد المشايخ والعلماء متصوفة زهادا عبادا ورعين و يكون "الأمير عبد القادر"ممن ولد ليكون التصوف تلقائيا في تربيته

---

1 ينظر صدار نور الدين، البنيوية التكوينية-مقاربة نقدية في التنظير و الانجاز-ص 228- 229- 230 و هذه الدراسة في الأصل عبارة عن بحث نشره المؤلف في مجلة "دراسات Dirasat"، العلوم الإنسانية و الاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، المجلد 37، العدد 2، 2010.

2 شارل هنري تشرشل ، حياة الأمير عبد القادر ، تر: أبو القاسم سعد الله ، الدار التونسية للنشر/الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، (ب ط) سنة 1974 ، ص148.

3 ينظر صدار نور الدين، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز-، ص 234- 235.

وسيرته ومنهجه، ولم لا ؟ و قد كان أبوه من هؤلاء في كنفه تلقى كل ذلك ، و زاده بسطة في العلم والتصوف تدارسه لأمات الكتب لعلماء أجلاء أمثال: "القاضي عياض ، الشهر ستاني ، ابن عربي ، ابن تيمية، ابن مسكويه ، الإمام محمد بن أبي زيد القيرواني و غيرهم"[1]... "لذلك فمفهوم مكون الرؤية الصوفية لدى الأمير لا يختلف عن مفهومه لمكون الرؤية البطولية حيث إن كلاهما جهاد "[2]. الأول يشمل جهاد النفس للتقرب إلى الله و نيل رضاه، و الثاني جهاد من أجل شرف و أمن البلاد في سبيل الله

و نشير هنا إلى أن الرؤية الصوفية هي رؤية ثابتة تحتوي على كل مواقف النبل و المثالية والبطولة والسعي إلى عالم أفضل، فمن هنا خرج الأمير البطل والإنسان. و يقول الأمير عبد القادر عن الجهاد والبطولة إن الأمر بجهاد النفس و قتالها .و هو أن لا يكون إلا في سبيل الله، أي لأجل معرفة الله و إدخال النفس تحت الأوامر الإلهية، و الاطمئنان، و الإذعان لأحكام ربوبيته" .[3] فإذا كانت هذه المعرفة هي التي صنعت الأمير البطل، و هي نفسها التي جعلته الإنسان، فيمكننا أن نعد رؤية الأمير للعالم هي رؤية واحدة تتفرع منها رؤى و تتنوع

بعد أن عرض الباحث "نور الدين صدار "في دراسته هذه، مكونات رؤية العالم للأمير التي احتوت وعيه الديني و الإنساني و الصوفي، انتقل إلى دراسة تمظهرات البنية الأسلوبية بوصفها نتاجا لتنويعات الرؤية وانطلق من هذا المنظور في مقاربته على "فرضية تفترض وجود علاقة تفاعل وانسجام بين رؤية الأمير الشاعر و بين شعره بوصفه تشكيلا و تعبيرا لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال و بمعنى أدق فان هذه الدراسة تهدف الى تحديد العلاقة بين رؤية الأمير، و بين تشكيل بنية خطابه الشعري بشكل.عام".[4] و بالتالي يتوضح لنا أن الباحث يعمل في مقاربته بمبدأ التماثل

"و إذا تحدثنا عن الرؤية البطولية في شعر الأمير، فسرعان ما يتبادر إلى أذهاننا موضوعة "الفخر"، بعدها الغرض الأساسي الذي يحيلنا إلى رؤيتنا المنشودة "[5]. فالفخر يرتبط بالعوامل الاجتماعية، النفسية، المفردية و هو أكثر التصاقا بشخصية الأمير الشاعر.

و السؤال المطروح هو كيف كان الفخر في أدب الأمير عبد القادر؟ و هل تماثل مع رؤياه للعالم ؟

---

1 ينظر نور الدين صدار، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز ص 235.

2 ينظر المرجع نفسه، ص241.

3 الأمير عبد القادر الجزائري، كتاب المواقف في بعض إشارات القران إلى الأسرار و المعارف، تح عبد الباقي مفتاح، دار الهدى، الموقف 71،ج1، ط1، 2005، ص206.

4 ينظر المرجع السابق، ص225.

5 ينظر المرجع السابق، ص246.

و كما نعلم ميزات موضوعة الفخر، فإنها من أقدم الفنون الشعرية، يتغنى فيها صاحبها بالمآثر والشمائل و القيم و الأبيات التالية تقدم شيئا من إبداعات الأمير في هذا الصدد

« لئن كان هذا الرسم يعطيك ظاهري فليس يريك الرسم صورتنا العظمى
فثم ، وراء الرسم،شخص محجـــَب له همة، تعلـــو بأخمصها النُجمـــــا
وما المرء ، بالوجه الصَبيح افتخـــــاره ولكنَه بالعقل ، و الخلق الأسنـــمى
وإن جمـعت للمـــرء هذي و مـــــذه فذاك، الذي لا يبتغي-بعـده نعمى» [1].

إن القراءة السطحية الاستهلاكية لهذه الأبيات تجعل صاحبها يظن أن الشاعر كغيره ينشد بنفسه وخصاله و انتصاراته لكن القراءة المتفحصة لكل شطر و لكل بنية تومئ إلى أن الشاعر يعبر عن رؤية تنبعث من وعيه بذاته و العالم معا وعي جماعي لواقع قائم يؤسس لأنموذج آخر من الوعي ، و بعث الرغبة في بناء دولة عصرية حضارية و أمة جزائرية متكاملة تستمد أصالتها من تاريخها المجيد، واسترداد ما أخذ واغتصب من أمَته بالقوة. فهذه الأبيات "رسالة إلى الآخر تعرفه بحقيقة الموضوع وتمده بصورة واضحة عن الوطن ومفهوم البطولة و الهوية ".[2] أما عن الرؤية الإنسانية فإنها لا تنفرد بغرض شعري واحد تتمظهر فيه، فنجدها متداخلة مع موضوعات شعرية متنوعة لذلك و كما يقول الناقد "نور الدين صدار" إنه "لا توجد حدود فاصلة بين الموضوعة البطولية و الإنسانية و الصوفية، فهي من جهة موضوعات متمايزة ومتداخلة في آن واحد و الواقع فإن الرؤية الإنسانية لا تتمظهر في غرض شعري واحد ، بل هي متداخلة مع موضوعات شعرية متعددة "الفخر، الغزل ، المناسبات ، المساجلات""[3].

و الرؤية الصوفية هي الرؤية الثابتة و المركز لرؤيتي البطولة و الإنسانية ، فإنها (الموضوعات الصوفية) تتشكل من قصائد متداولة غالبا بين الشعراء المتصوفة و بالأخص منها الغزل . يقول **الأمير**:

« و من عجب، ما همت إلا بمهجتـي و لا عشقت نفسي سواهـــا، و مـا كانا
أنا الحب و المحبوب و الحب جملة أنا العاشق المعشوق ، سرا و إعلانا»[4]

جسَد النموذج الشعري ذروة الحب الإلهي و الدلالة الصوفية، فموضوعة الغزل الصوفي أو الحب الإلهي الخالص المتمثل في النموذج الشعري يحيل بوضوح إلى رؤية" **الأمير عبد القادر**"إلى العالم، التي

1 الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، شرح و تحقيق ممدوح حقي،دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشط3، 1964، ص31.
2 ينظر محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر-رائد الشعر العربي الحديث، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط 3، 2009،ص45- 46. وللتوسع أكثر ينظر المرجع نفسه، ص28.
3 صدار نور الدين، البنيوية التكوينيةمقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز- ص250 .
4 ديوان الأمير عبد القادر الجزائري،شرح و تحقيق ممدوح حقي، ص223 .

أطرتها التربية و المكتسبات الصوفية و أحاطت بها و صارت منبعها الثابت. و الظاهر "أن البؤرة الجوهرية الرابطة بين ما تصبو إليه الذات الصوفية في الحب الإلهي، و ما تصبو إليه الذات المحبة في الحب الإنساني .هي (فناء) ذات المحب في ذات محبوبه عند كل منهما. و من مظاهر تقاطع التجربتين بين الغزل الإنساني والغزل الصوفي هيمنة الوجد، و هو فناء ذات المحب في ذات المحبوب إلى درجة انتفاء ضمائر التفرقة فيه بينهما "[1]...

و "فقضية التصوف تنبني على الاجتهاد في معرفة الله ،و هذا ما كان يسعى إليه (**الأمير**)حيث كان يؤمن إيمانا عميقا بل و أساسيا في كون التصوف يصلح ليكون نهجا من أنهج النضال و الدعوة إلى السلم و نشر السلام بين بني البشر على اختلاف أجناسهم ودياناتهم "[2]. و يلخص الباحث"نور الدين صدّار القضية في قوله و صفوة الكلام أن موضوعة الغزل و كذا الخمر من الموضوعات الأساسية في التجربة الشعرية الصوفية تجسدان عناصر التصوف الثلاثة (المحب، المحبوب، المحبة)، و هي العناصر المشكلة لبؤرة القصيدة الصوفية، و التي يلخصها المثلث الدلالي الصوفي في بعديه الغياب و الحضور"[3]... " بعد أن ترتسم في أذهاننا على شكل هرمي كما حددته نظرية المعرفة الصوفية» [4]، و تأتّي على شكل مثلث يوافق تمام الموافقة سلوك الصوفية"[5]...

كان هذا التماثل بين موضوعات أدبيات"الأمير عبد القادر" و بين الرؤية الصوفية و ما تفرع عنها ، أما على مستوى التشكيل الأسلوبي فإننا نجد الباحث يبرز التفاعل و التماثل ذاته بين مكونات العمل الإبداعي، حيث إننا نجد الشاعر قد أبلى بلاء حسنا في توظيفه لظواهر أسلوبية تتمظهر فيها حقا رؤيته ، فالمواقف البطولية و الإنسانية تقتضي نمطا خاصا من الأسلوب كالتكرار و الإلحاح و التأكيد قصد تعظيم وتبجيل القضية، و التنويع في التكرار يتماثل وتنويع رؤية الشاعر للعالم و كذا تنويع الصور الفنية والتناص ... كل ذلك يكشف عن ثقافة وبلاغة و تمكن الشاعر و مخزونه الأدبي و الديني الهائل، فضلا عن قدرته على التعديل الأسلوبي و الدلالي وفقا لما يريده لتجسيد رؤيته المرغوبة و التي لا تتعارض مع مواقفه وسلوكاته مستعينا بالتعلق النصي كقول الشاعر

---

1 ينظر مختار حبار، الرؤيا و التشكيل، ص70- 69.

2 ينظر محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر،ص99 و ص101 .

3 ينظر صدار نور الدين، البنيوية التكوينيةمقاربة نقدية في التنظير و الإنجاز- ص266 .

4 ينظر مختار حبار، الرؤيا و التشكيل، ص78 ، و للتعرف أكثر على المثلث الدلالي الصوفي من خلال رسم بياني للتجربة الشعرية الصوفية العملية، ينظر ص27- 72.

5 ينظر المرجع نفسه، ص23- 24.

«ألا قل للتي سلبت فؤادي و أبقتني أهيم بكل واد»[1]

إن الشطر الثاني من البيت الشعري يشير و بوضوح إلى تعلقه بالآية الكريمة

{و الشعراء يتبعهم الغاوون ، **ألم تر أنهم في كل واد يهيمون**و أنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصَالحات و ذكروا الله كثيرا و انتصروا من بعد ما ظلموا و سيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون}[2].

لكن الدلالة التي نستوحيها من النموذج الشعري تختلف تماما عن الدلالة التي تضمنتها الآية ، فدلالة "هائم بكل وٍاد تحمل معان و حقول شتى في البيت الشعري، و هي تجسد رؤيته الإنسانية ، كما أنها تمثل منعطف التعديل الأسلوبي و الدلالي الذي يتماثل و تنويع رؤية الشاعر[3].

و أخيرا نقول إن تنويع الرؤية في التجربة الشعرية ل"**الأمير عبد القادر**"، قد رافقه تنويع في مكونات البنية السطحية و اللسانية ، و الذي تمظهر على مستوى الموضوعات الشعرية من فخر ، غزل ، خمر .و على مستوى الأسلوب من تكرار و تناص . و هذا ما مكننا من فهم رؤية الشاعر و اكتشاف الباطن منها وبالتالي أكد الباحث "نور الدين صدار" من خلال دراسته الفرضية المطروحة للمنهج "**البنيوية التكوينية** و التي مفادها إقامة العلاقة بين العمل الأدبي بوصفه يحتوي على رؤية كونية للعالم و البنية العامة في كل من مستويي التشكيل و التعبير.

و أثبت الباحث مرة أخرى صحة فرضية التماثل حيث إن كل بنية اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية في المجتمع، لها حقا ما يماثلها في الإبداع، و قد تراءى لنا هذا من خلال بعض القراءات التي تناولت الرؤية والنسق حاوية لمختلف تطورات الأبحاث في العلاقة بين الأدب و المجتمع..

1 ديوان الأمير عبد القادر الجزائري،شرح و تحقيق ممدوح حقي ،ص65 .

2 سورة الشعراء، الآية من224 إلى 227.

3 ينظر نور الدين صدار، البنيوية التكوينية-مقاربة في التنظير و الإنجاز-ص 282- 283.

مكننا هذا المدخل من الوقوف على المبادئ و المقولات الأساسية للمنهج **البنيوي التكويني** و قد تبين أن **البنيوية التكوينية** ترجع إلى فلسفات و أفكار اشتهر فيها الكثير، امتصها " **لوسيان غولدمّان** وأبدع فيها ليشكل نظريته التكوينية و تمثل الجماعة في هذه النظرية الفاعل في الإبداع، هي التي توجه الفرد فيعبر عن موقفها أو بالمعنى الأدق يعبر عن رؤيتها "**رؤية العالم**".

و تناولت القراءات النقدية العربية المعاصرة المنهج **البنيوي التكويني** بالدراسة و ممارسة المبادئ الغولدمانية، فمنها القراءات التي التزمت بالمفاهيم الإجرائية للمنهج كقراءة " **لحمداني حمّيد** الموسومة بالرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي _دراسة بنيوية تكوينية-و مقاربة " **نور الدين صدار**"المعروفة بالبطولة،الإنسان و التصوف ، تنويعات الرؤية و التشكيل في شعر الأمير عبد القادر .

و منها قراءات احتضنت روح المنهج دون الإشارة أو التصريح به، كقراءة " **عبد المحسن طه بدر**" الموسومة بالرؤية و الأداة/نجيب محفوظ .و أخرى اقتصرت على توظيف مفاهيم إجرائية كمفهوم الرؤية، ومنها قراءة "**مختار حبار**"في "شعر أبي مدين التلمساني-الرؤيا و التشكيل-، الذي تابع الرؤية الصوفية التي تمثلت عند مجموعة الشعراء الصوفيين بصفة عامة، و أبي مدين التلمساني بصفة خاصة، فالرؤية تهيمن على الدراسات النقدية كالرؤية **الإيديولوجية** مثلا .التي تتمركز دلالاتها حول جدلية الصراع الفكري

و إذا كنا قد أثبتنا صحة الفرضية السابقة و التي تمثل نواة المنهج المدروس من خلال ما قدم في جزئيات المدخل من أبحاث و دراسات، فلا يسعنا الآن سوى البحث أكثر للكشف عن مكونات الرؤية للعمل الذي وقع عليه اختيارنا و هو رواية" **أصابع لوليتا**"ل"**واسيني الأعرج**"، و ذلك من خلال تحديد المقومات الأساسية التي تعطي للعمل الفني قيمته الدلالية، ثم إقامة علاقة بين البنى الدلالية و رؤية العالم وفق منظور الطبقة الاجتماعية.أي تحديد رؤية الرواية باختلاف مكوناتها و تماثلها مع النسق بمختلف عتباته و متونه وتقنياته .و هذا ما سيكون موضوع دراستنا و ما سيتجلى أكثر من خلال ما.سيأتي

ينطلق هذا الفصل من فرضية ترى أن أي عمل إبداعي يتضمن رؤية للعالم لها إرهاصات اجتماعية ، فكرية، سياسي ة و دينية داخل مجتمع المبدع ، تستوع ب هذه الرؤية موقف الإنسان من الحياة والواقع والرواية التي بين أيدينا أنموذج حي لتجربة حقيقية تحمل بين طياتها وقائع و حقائق وإيديولوجيات شتى من شأنها تفسير الكثير لقارئها و إعطاء الكثير للباحث عنها، و ذلك ضمن قوالب أدبية ممزوجة تارة بالتاريخ ، مستحضر ة للذاكرة بجروحها و آهاتها، و تارة أخرى بما يقتضيه الإبداع من خيال.

وبما أن الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية اتصالا بالواقع و تعبيرا عن المجتمع فان الكثير من مضامينها و خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع المعقد و الثري، فلا مشكلة إذن لتفسير هذه العلاقة الجدلية القائمة بين الأدب و المجتمع من تقليب الصفحات و قراءة ما بين السطور، فلنلقي نظرة وجيزة على واقع الجزائر.

نحن نقصد الموطن العربي الذي عانى كثيرا من التحرشات الخارجية، و من الغزاة الذين احتلوه طمعا في استنزاف خيراته و است عبلد شعبه الحرّ الجزائر"، فمن الرومان إلى الو ندال ،و من البيزنطيين إلى الغزو الاسباني إلى غيره من الغزوات الأوربية الاستعمارية، إلى عهد فرنسا الذي كان قوامه التقتيل و التجهي ل والتنصير، الاستعباد و النفي .حتى جاء يوم النصر المجيد بعد نضال سياسي ومقاومات لم تتوقف أو تهدأ، فصارت الجزائر ح رة مستقلة تخلصت من قيود مستعبدها بفضل دماء الشهداء وحبر العلماء، و مع ذلك بقيت مثخنة بالجراح لما عاشته لاحقا و تجرعت سمومه الثقيلة ، أزمة الجزائر هذه التي شكلت الأرضية الخصبة لميلاد الأعمال الأدبية و الفنية المحددة لوضعيات العنف وعمليات الانتحار و تجليات التطرف بشتى أنواعه ، و أخيرا صورة المثقف مع ذاته والمجتمع من جهة، ومع السلطة من جهة أخر ى.

إن الإنسان يرتبط أشد الارتباط بما يقدم من عمل أو فن ، ذلك أن معادلة علاقته بالوجود وبكل ما من شأنه هيكلة ما ينتج تعود منذ وجوده أصلاً، ومنذ ميلاد الرغبات فيه، الحب والأنانية،الاستقرار والهواجس ، فنجده يتواصل موثقا امتداده بالتاريخ فاعلا و مفعولا في الواقع، منتجا ومسهما في الأدب، فيكون هو المثقف و المغترب و المتطرف .في بلد تتكالب عليه الأطماع و تقوى فيه السلطة ،في "الجزائر"التي عرفت منذ أواخر الثمانينيات عواصف جعلتها تعيش تناقضات داخلية وخارجية، أزمة صعبة عميقة أفاضت دماء شعبها و حبر مثقفيها، كانت أزمة مفتوحة ذات جذور غليظة تجاوزت السطح و المستد مر إلى العمق بمختلف مستوياته .

و من هذا المنطلق يهدف هذا الفصل إلى رصد رؤية الروائي الجزائري الثابت منها و المتغير، وذلك من خلال تحديد النسق المهيمن في سيرورة البناء السردي مع الوقوف على أهم مكوناته لدى الأديب والتي احتوت وعيه الجمعي، و بالتالي فإن الرؤية المهيمنة في النص الإبداعي رؤية ثابتة في ذهن الكاتب عميقة متعددة الأبعاد بتعدد و تنوع مكوناتها، تحمل إيديولوجية ما لطبقة معينة في فترة محددة، وتحكي واقع المجتمع المرير بذاكرة قد أحرقت معظم أجزائها عن الوطن و المدينة و الذات

بتحديدنا للرؤية المهيمنة في النص الإبداعي أولا ثم كشفنا لتنويعاتها ثانيا، تتبين لنا مقصديه الكاتب من وراء عمله و كذا الظروف القائمة في مجتمعه، و الوعي الممكن الذي يصبو إليه . و في هذا الاتجاه ينحو أديبنا " **واسيني الأعرج**"نحوه و يشق طريقه مكبلا بتاريخ أمته ، متضررا مما عاشه وطنه الأم مع أبنا ئه،ليس له سبيل غير القلم الذي يخط به آهاته و جروحه داخل إبداعات حداثية ، يستمد معالمها من تلك المزاوجة بين ثقافة الأنا الأصلية و ثقافة الآخر الغربية في قالب التجريب الروائي المثقل بالايدولوجيا .و انطلاقا من المبدأ الذي حدده "لوسيان غولدمان من أن الرواية تعبير عن رؤية العالم، نطرح إشكاليات عدة منها ما هي إيديولوجية الكاتب التي تجعله يكتب هذا الفن بكل هذه الحرقة ؟ ما هي قناعاته التي يريد أن يجسدها لوطنه و أبناء وطنه ؟ و ما هي مرجعيات و مكونات الرؤية الإيديولوجية لواسيني الأعرج في روايته هذه؟

أولا الرؤية الإيديولوجية "لواسيني الأعرج"ومكوناتها :

سنحاول في هذا الفصل معرفة الأفكار المكونة للنص للروائي بوصفه عملا أدبيا قبل كل شيء يرتبط بسياقه الإيديولوجي و الأدبي، كما سنحاول معرفة الايديولوجيا السياسية المنبثقة من المادة التاريخية و التي تكون النص الروائي ، عن طريق التحليل لوظيفة الشخصيات الإيديولوجية من خلال المتن الروائي ، فهذه الإيديولوجية و بمكوناتها المتفرعة عنها يتحدد لنا النسق المهيمن ، فيتضح لنا أن الإيديولوجيا تدخل عالم الرواية الإبداعي و التخيلي كمكون جمالي له إضافات خاصة ، تكون أداة مرنة في يد الكاتب ليعبر به عن إيديولوجيته الخاصة، ذلك أن الفكر الإيديولوجي الموجود على مستوى العمل الروائي يحيل إلى واقع قائم له تأثير مباشر على إيديولوجيا النص الروائي، و هذا ما يتجلى كما أسلفنا الذكر من خلال وظائف الشخصيات و أبعادها الفكرية "فالفنان يستوعب

السياسة و الاجتماع و الاقتصاد في وحدة إيديولوجية كاملة ، و لكنه يعود إلى صياغة العمل الفني في المستوى الذي يخاطب كينونة الإنسان في أغوارها العميقة" [1] .

ويعد هذا البعد الإيديولوجي أحد المكونات الأساسية للخطا ب ا لروائي الإبداعي ، فالمتتبع للرواية الجزائرية يرى أنها قد ارتبطت بواقع خارجي تضمن مختلف التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية الحاصلة، التي دعت للثورة أولا، ثم بعد الاستقلال تصوير القمع والاضطهاد ثانيا ، و هذا دليل قاطع على أن العمل الأدبي مرتبط بسياقه الإيديولوجي ،وأن الإيديولوجيات المكونة لهذا العمل أو النص هي وليدة الأفكار السياسية الوطنية و"لا يمكن للكتابة أن تنطلق من فراغ إيديولوجي فحتى تلك الكتابة المتطرفة في إنكار واقعها هي في الحقيقة تعبر عن أحد مستوياته " [2]. وهذا التفاعل بين الإيديولوجيات داخل النص الروائي يتولد عنه موقف محدد للكاتب أيا كان توجهه سياسيا أو عقائديا أو معرفيا، و رؤيته للعالم من خلال وعيه الجمعي،الأمر الذي يجعل الرواية عنصرا إيديولوجيا حيا في ذاته، يستدعي من الباحث تناول النص من داخل علاقاته في مستوى التح ليل ، ثم بين النص وخارجه في مستويي التفسير والتأويل ، و ذلك كله من أجل تحديد قصد و رؤية * المؤلف وهدفه وإيديولوجيته ** كعناصر فاعلة و مؤثرة في تكوين النص و سيرورة بنائه السردي .

فالروائي و هو يحيك خيوط عالمه السردي، يؤمن و يصدق تمام ال تصد يق بواقعية ما يحيك ويكتب، فيصنع في أذهاننا معالم و تصورات متينة عن هذا العالم و ذلك بغية إنشاء و فتح "إمكانات تأويلية لمقاصد المؤلف النموذجية تبعا للإمكانات التأويلية للمتلقي النموذج ي"[3]، و نجد رواية "أصابع لوليتا " نصا لا يقول التاريخ وإنما يستند للمادة التاريخية و يمتص منها إيديولوجيته، مع الإشارة هنا إلى أن الكاتب لا يبدع هذه الأفكار الخاصة بمجتمع معين، فما هو شخصي خاص بالكاتب ومبتدع من طرفه هو طريقة توظيفه إياها في نصه، فالإيديولوجية ليس ت ملكا للكاتب. و الملفت للإنتباه في بحثنا هو أن "واسيني"حاول كتابة التاريخ العام للجزائر، و التاريخ الشخصي لبطل من أعظم أبطال المقاومة استنادا على حقائق سياسية،تاريخية،و اقتصادية أحدثت هذه التغي يرات أثرا في وعي الكاتب، وفي عاطفته و إدراكه للواقع و العالم معا، و هذا ما يؤكد أن ما تبلور لديه من مواقف و رؤى ليست وليدة الفراغ، و إنما هي خلاصة جروح عدة اكتسبها من خلال ربع قرن من الممارسة الروائية جرح

---

1 واسيني الأعرج الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية،الرواية نموذجا– دراسة نقدية–، ص65.

2 علال سنقوقة المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 2000،ص14 .

* الرؤية هي الهدف، الطموح أو التصورات للمستقبل، الهدف الذي من أجله تعمل المؤسسة، صورة للمستقبل مع بعض التعليقات المباشرة حول الأسباب التي تدعو الأفراد إلى السعي إلى خلق ذلك المستقبل ينظرebnsalam.ahlamontada.com

** الإيديولوجية و هي مجموعة منظمة من الأفكار تشكل رؤية متماسكة شاملة و طريقة لرؤية القضايا ينظر المرجع نفسه.

3 محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 78.

يدعوه "بمرض الوطن "، فالكتابة أصبحت له مجموعة من الجراحات المتوا ترة،جرح فقدانه لوالده والذي استمر في انتظار عودته كلما نورت شجرة اللوز،جرح خسارته لأخته التي لم تستطع صبرا على فراق والدها فلحقته و أعظم من كل هذا جرحه تجاه وطنه الكبير و ثورته التحريرية التي سلب منها وسام المجد، و أسندت إليها ألقاب الأسواق وعروض البيع و الشراء. توالت الخيبات على الوطن العربي فلم يجد نفسه إلا و ه و يكتب ليقدم شهادات ضد العصر و العمل على مخبآت الذاكرة و هي تتساءل : أين الشهداء بدمائهم و أين الجزائر الآن ؟" [1].

لا بد من أن جروح "واسيني الأعرّج معلقة بجبل الصراع بين الدولة و المجتمع ذلك أن الحرية التي جاء بها الاستقلال الوطني لم تكن نهاية مأساة الشعب الجزائري، هذا الشعب الذي فداها بروحه وروح أبنائه، و إنما كانت منعرجا جديدا و نقطة تحولات هامة في تاريخه الذي ظل يخبئ له الأحداث العميقة والمعقدة، فعلى صعيد الأزمات الاقتصادية، السياسية، و الاجتماعية ظهرت تيارات تعتمد إستراتيجيتها على تيمات خاصة تؤدي بدورها إلى بروز إيديولوجية مضادة، ذلك أن عملية الإبداع "تتشكل في واقع اجتماعي ملبد بالعواصف و الأعاصير و الزلازل و البراكين من أجل ذلك كله نجد معظم كتاب الرواية يتوجهون بجرأة نحو كشف مواطن السقوط و مراكز العفن في الواقع" [2]، ومنه تكون وضعية نقد الواقع السياسي العربي قد شكل أهم ظاهرة إيديولوجية في الرواية عامة و روايتنا المختارة خاصة، فالكاتب يحاول الوقوف على إمكانات صد تلك التحديات و التجاوزات التي يفرضها ويبيحها الآخر، و يواجهها المجتمع العربي . و نقرأ "لواسي ني الأعرّج في روايته "أصابع لوليّتا التي تدين و بشكل مباشر و قوي الظلم و القهر الاجتماعي،السياسي، الأمني، والعاطفي، فيها رؤية حادة تصف تعفن الوضع و خمج الثمن للوصول إلى الكرسي . رؤية حادة تصف ما يمارسه النظام من اعتقال، ومطاردة للمعارضين الذين رفضوا تماما الوضع ، فإما يصمتون مجبرين، أو خيار واحد من اثنين (الموت أو المنفى).

إن إستراتيجية النص الروائي "أصابع لوليّتا في التعامل مع الإيديولوجيا ، قد انفتح على الوضع السياسي باعتبار أن "السياسة اليوم أصبحت تمثل أحد الاهتمامات الرئيسية التي تشغل بال معظم البشر بصفة عامة و المثقفين منهم خاصة و هذا الاهتمام بالسياسة تفرضه طبيعة الحياة في

1 ينظر إبراهيم عبد المجيد و آخرون /مؤلفون عرب- أفق التحولات في الرواية العربية (2)/شهادات ، دار الفنون ،عمان– الأردن ،ط1، 2003، ص178،ص179،ص182،ص186و187 .

2 طه وادي ، الرواية السياسية ،الشركة العالمية المصرية للنشرلوجمان، القاهرة ، ط1 - 2003م – ص84.

مجتمعات تناضل من أجل إثبات الوجود و نفي الظلم عن الوطن و المواطن "[1]، فبؤرة العمل هي قضية سياسية ملبسة بالايدولوجيا حيث أفعم الأديب بطل نصه بتوجهه و فكره لدرجة التطابق وتقاسم معه همومه السياسية والعقائدية و دافع عنها من خلاله هو(البطل) .إن الأديب كان و لا زال مشبعا بالفكر الاشتراكي حيث إن جل أعماله تقول ذلك، و مع تأثره الشديد بروايات "الطاهر وطار"الذي كان يمثل إيديولوجيا أبناء عصرهم ، و كان نموذج الكاتب اليساري المتشبع بقيم الفكر الاشتراكي، فمن الطبيعي أن تتكشف لنا هذه التوجهات و هذا الفكر من خلال ما يبدع، فتصبح شخصيات عمله مجرد أوعية وضلال حامية لأفكار الكاتب وآلامه و مخاوفه، و هنا تكمن صعوبة الفن على حد تعبير الأديب نفسه "واسيني الأعرّج "فالفنان معرض في مثل هذه الحالات لارتكاب أخطاء تقتل العمل الروائي أو الفني بشكل عام، فتدفعه قناعته إلى إسقاط فكره على أبطاله حتى و لو كان يتناقض مع واقعهم وطبيعة ممارستهم "[2] .

و انطلاقا من التوجه الإيديولوجي للكاتب و الفكر الشيوعي المتبني، يشكل بطل نصه "**يونس مارينا** الروائي العظيم صاحب الأعمال الأدبية التي تترجم إلى لغات عدة منها الألمانية . "كتاب نشأ في محرقة انتهى هو منها (الألمان) في القرون الوسطى ،و دفع ثمنها غاليا مع محاكم التفتيش المقدس "[3] و يثير هنا الكاتب قضية محاكم التفتيش الجديدة ،حيث إنها توقفت عن العمل في القرن الثامن عشر رسميا حيث "كان رجال الكنيسة يرثون عن أحبار اليهود صفاتهم الممقوتة من التعصب الأعمى و إتباع الهوى و احتكار الرأي فظلت مصادر الدين الكنيسي حكرا عليهم لا تقع عليها يد لباحث أو لناقد من غير رجال الدين، وباستطاعة الكنيسة أن تفرض كل شيء باسم الإنجيل و هي آمنة من أن أحدا لن يقوم حيالها بأدنى معارضة "[4]، و مثال ذلك محاكمة العالم الفلكي " **غاليليو غاليلي** الذي قال بدوران الأرض حول الشمس، فكان ذلك مبر را للقبض عليه و محاكمته بالسجن مدى الحياة .و لما خشي على حياته أن تنتهي أعلن ارتداده عن رأيه و هو راكع أمام رئيس المحكمة . و هذه المحاكم تعود اليوم في العصر الحديث لكن بطريقة مختلفة و غير متعصبة للدين فقط، و لكن الاعتقادات الإيديولوجية و السياسية لها دافع فيها أيضا ،حيث تتم ملاحقة كل من يتم اعتباره شيوعيا ،أو غير شيوعي، متواطئا مع النظام الرأسمالي أو عدوا للاشتراكية – حسب توجه و إيديولوجية المحكمة - فتتم ملاحقته أو حتى إعدامه بتهمة العداء المزعوم لذلك التوجه، و هذا ما يحل محل الهرطقة التي أسست لمحاكم التفتيش في القرون الوسطى ،إذن ملاحقة أصحاب هرطقة العصر الحديث و العقل الحر الذي يرى أنه من حقه القبول أو الرفض أو حتى التعبير و هذا شأن كتاب "يونس ماريّنا الذي يحوي هرطقاته و حروقه عن وطنه الذي نفي منه.

---

1 طه وادي ، الرواية السياسية،ص32 .

2 واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، بط،1986م، ص 41.

3 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، منشورات الفضاء الحر، بط، 2012، ص 12.

4 سفر بن عبد الرحمن الحوالي العلمانية(نشأتها و تطورها و آثارها في الحياة الإسلامية المعا صرة)، دار الهجرة بط، بت، ص126.

إذن يلجأ الكاتب في روايته إلى صوت خاص نابع من تجربة ذاتية "الغياب خسران للرؤية" [1] ، بعده لم تعوضه سوى الكتابة ، الكتابة بحزنها وما يمكن أن تتسبب له من حداد ،لم تكن إيديولوجيته من فراغ أو كفراغ وإنما جسدتها له لغة النسيان "جميل أن تكون الكتابة هي الحاسة التي توقظ أشياءنا الدفينة الرائعة، وربما تذكرنا أيضاً بوحشيتنا المقيتة، و بأدفأ نقطة فينا أيضاً "□.

أيمكن أن الدفء تجسده الكتابة في وعي الكاتب؟ و هل يمكن أن تتمثل له وكأنها كذبة جميلة تمتع صاحبها بالاطمئنان و هو يمارسها، و في الوقت نفسه تكون في مستوى ما يلاقيه الإنسان من ظلم، تعذيب، نفي واعتقال و مصادرة للرأي. ! . .على كل حال الفرق بين فعلي كتب و كذب فرق في حرف واحد يندثر فيه معنى ،و ينشأ آخر بل يتداخلان أحيانا .الكتابة تصبح كذبة و الكذبة تتحول إلى كتاب جميل "□ حقا إنه عصر لا مكان له لإيديولوجية جمالية خالصة ،فلا بد لها أن تكون زائفة مع بعض الكذب الجميل توصي بأن يكون العالم أكثر جمالا مما هو عليه ،لذلك فعلى الكاتب أن يقول كل ما في جعبته منطلقا من أبعاده و توجهاته سواء كان مع الواقع أم عليه ،غير تارك أي مكان للصمت خصوصا و أن الصمت أحيانا أكثر من قاتل الصمت على أسرار و حقائق مخفية على بعض المثقفين و عموم المجتمع، الصمت على أسرار و حقائق يحملها جيل الكاتب فتصاحبه كل حياته، يود في روايته هنا البوح بها، و لكن كما قال "ثورتنا مثقلة بالأسرار و الخوف" .□ فالخوف يمنعه من البوح مباشرة فيصوغها في أدبه مشفرة، يترك للقارئ الكيس الفطن أن يغنم بعصارتها، ويجد الطريق إليها، لتتجلى أمامه مختلف الإيديولوجيات التي تتصارع وتتزاحم لتسود فكر هذا المجتمع.

إن الصراع بين الايدولوجيا في الجزائر ليس بالجديد بل هو قديم قدم تاريخ هذه الأمة الذي خلف أحقادا بين أبنائها الحاملين لهذه الإيديولوجيات ، "إن ما حدث سيظل كتابا مغلقا كان أكبر انجازاته تحرير البلاد من الاستعمار، بعدها لم يكن الفشل الذريع في بناء الدولة، بل في نسيان أحقادنا،لم نعمل على إنسانيتنا بالشكل الذي كان يجب أن يكون عليه "□ .إن الذي حدث بعد الاستقلال في نظر الكاتب لا يمت بصلة إلى الإنسانية، لأنه في قناعات الأديب و إيديولوجيته الإنسانية لها شكل مغاير، وأن ما حدث من انقلاب و تهافت إلى السلطة و تقتيل ، إنما لم يكن وفقا لرغبات و شهوات المنافسين ، أي بمعنى آخر أنهم

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص54.
2 المصدر نفسه ، ص41.
3 المصدر نفسه ، ص143.
4 المصدر نفسه ، ص290.
5 المصدر نفسه ، ص290.

أبعدوا كل من حال دون إيديولوجياتهم حتى و لو لم تكن فيها شيء من الإنسانية، و تجلت اللاإنسانية هذه في مظاهر و تيمات متعددة أبرزها كان العنف ، الإرهاب ،التطرفو ظواهر أخرى ...

تقوم الرواية في مستواها الإيديولوجي على موضوعات شتى تدور في مسار واحد مشكلة في الأخير قناعة الروائي ورؤيته للعالم من خلال ما ترسب أو تراكم لديه من الوعي، لذلك نجد نصه الأدبي ينطلق مما يسميه الروائي "كدّبة و يرمي بها إلى مفهومه للكتابة بما تحمله من صراعات و توجهات من جهة، ومن ظروف ومسببات مكانية و زمانية من جهة أخرى "كذبة صنعت مني كاتبا؟ صدفة قاسية و استثنائية رمت بي نحو المنافي ، سرقت مني حياة و منحتني أخرى ؟ و صدفة أسوأ تضعني الآن على رأس المهددين بالموت؟"[1]. تساؤلات كثيرة من طرف يونس ماريّنا بطل الرواية ، مثقلة بالتيمات ، كل تيمة تستحق آلاف السطور للتخفيف من حمولتها ، هذه التساؤلات تختزل التاريخ السري للكتابة و الأدب و حتى المنفى والموت..

تعددت الأصوات الإيديولوجية في الرواية ، ويبقى هذا الخطاب (الإيديولوجي) مدارا يستقطب إشكاليات الرواية التي وردت من خلال التردد المستمر لفكرة ما مع تداخل الخطابات، وأقصد الخطابات الدينية،الشعبية ،السياسية ،التاريخية ،الواقعية و الخيالية و هذا ما تحقق في رواية "أصابع لوليّتا ،الرواية التي تجمع بين الواقعية المأساوية و انتهاء لنظام سياسي فقد مصداقيته انطلاقا من الأدب – التاريخ،السياسة، و الواقع . تتعدد تيمات الرواية و يتلخص مضمونها في علاقة الإنسان بالوجود، ويشكل العنف مقدمة تلك التيمات بمختلف مظاهره،حيث إن تصوير ب شاعته (العنف) يحيل إلى خلفية إيديولوجية.

1 . تيمة العنف

يبدو أن ظاهرة العنف السياسي قد صاحبت المسيرة السياسية الجزائرية على مدى المراحل التاريخية، حيث كانت جلية في طريق الانتقال إلى السلطة. فكل رؤية سياسية غالبة تمارس قوتها وإلغاءها لباقي الرؤى السياسية الرافضة أو المخالفة لها، توحي للغير أنها باحثة عن الشكل الذي يبني عليه المجتمع الجزائري الجديد بعد الاستقلال سياسته و إيديولوجيته و تاريخه و حضارته، وكل هذا يصب في إطار

---

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص101.

❖ التيمة يشتق مصطلح "الموضوعاتي Thématique في الحقل المعجمي الفرنسي من كلمةThème ، و هي "التيمّة ، وترد هذه الكلمة بعدة معان مترادفة كالموضوع ، الغرض ، المحور ، العنوان ، المبؤرة . ينظرwww.startimes.com

سيادته الوطنية المستقلة فقد عاش المجتمع الجزائري مباشرة بعد الاستقلال زخما هائلا من الصراعات الفكرية والإيديولوجية المتصادمة المعبرة عن الأنموذج الهيكلي الذي كان ينبغي أن يكون عليه النظام السياسي والاقتصادي و الاجتماعي للوطن الجزائري، فنشأت أزمة كبيرة بين قادة الثورة السياسيين والعسكريين حول جدلية الحكم و أولية العسكري على المدني أو العكس . فتغلب العسكري على المدني ضمن مسارات وتحالفات معقدة في اتجاهات و أشكال متعددة يطول شرحها، و حسم الأمر في الأخير لصالح العسكري وعلق مستقبل الجزائر و الجزائري بين يديه (النظام العسكري).

و يظهر الانقلاب العسكري في 19 جوان 1965، أو ما يسميه البعض"بالتصحيح الثوريّ كأسلوب مختصر للوصول إلى الحكم و تصفية المعارضات، إذ يملك من المبررات و الدلائل على خدمة الشعب والتأسيس لتحقيق مصالح الدولة ما يكفي لي ضفي ع ليه طابع الشرعية فقد أطاح العقيد "هواري - بومديّن بحليفه "أحمد بن بلة" و منذ ذلك الحين أصبح النظام العسكري ه و جوهر نظام الحكم في الجزائر طبعا مع التغييرات في رئاسة الجمهورية و الجيش بين الفترة و الأخرى، وتم استبعاد أو بالأحرى استئصال كل الأجهزة عن الحكم، مع احتفاظها على هياكلها إداريا فقط لهذه الأسباب لم تقدر التعددية السياسية و الحزبية أن تجد له ا مكانا، حتى حزب جبهة التحرير الوطني هو الآخر صار جهازا إداريا لا علاقة له بالوظيفة السياسية.

لكن وسط هذا الصراع بين رفاق الأمس اندلعت خلافات واسعة في صفوف الثورة الجزائرية، كادت هذه الخلافات أن تتحول إلى حرب أهلية ،حيث استدعى التنافس على السلطة استخدام العنف "استخدموا الفعل و العنف لفرض المفاوضات مع السلطة الاستعمارية و تحقيق الاستقلال ، فاستمروا باستخدام الوسيلة نفسها لتسيير شؤون الدولة الجزائرية الفتية.لقد التف بعض المثقفين اليساريين حول الرئيس "بن بلة"من جزائريين وفرنسيين و عرب.(.) فبعد الانقلاب الذي قاده العقيد "هواري بومديّن انطفأت الأنوار. سجن كثير من المثقفين لأنهم شكلوا لجانا تطالب بإطلاق سراح الرئيس السجين.(.) فكيف تتحول السلطة الثورية الشعبية إلى حكم عسكري دكتاتوري ؟ "[1]، كيف لابن ثورة سعى من أجل تحقيق الحرية أن يطيح بأخ له في النضال؟ ماذا لو اندلعت حقا حربا أهلية تدمر ما بقي صامدا من هجمات الاستدمار ؟!

اعتبر الانقلاب بداية الانحراف في السياسة الرسمية الجزائرية، و بندا شرعيا يجيز كل مظاهر العنف و محاولات الاغتيال... يحاول الكاتب من خلال الرواية ترسيخ فكرة واقعة ضمن الأحداث تتمثل في

1 ينظر محمد ساري ، محنة الكتابة– دراسات نقدية– منشورات البرزخ، الجزائر، بط ، 2007، ص51.

كون العنف هو أصل الصراع و التصادم و ذلك من خلال قضية سياسية بما تحويه من مشكلات الإيديولوجيا ومشكلات فكرية و اجتماعية. إن الانقلاب الذي أطاح بالرئيس "أحمد بن بلّة و كما يسميه الأديب في روايته (الر ايس بابانا)[1] الذي كان يمثل الواجهة السياسية للثورة الجزائرية هو بؤرة العمل الفني، ومنطلق التشعبات و التوجهات و التطرفات ،و تأشيرة لسنوات أخ رى من الدم و السلاح.

إن رؤية "واسيني الأعرّج للعنف من خلال ظاهرة الانقلاب العسكري ليست ملكا له أو خاصة به وحده، وإنما هي أداة واعية لفهم النسق الفكري في مجتمعه، منبثقة من الوعي الجماعي للأفراد، وليست الرواية سوى ذلك الشكل التعبيري الحامل لها "يونس مارينا" ليس سوى واحدا من الذين عايشو ا الحدث وها هو الآن يكشف عن شعوره تجاه الموقف، ها هو الآن يكشف عن وعيه ورفضه للواقع مهما كانت نواياه "تذّكر (يونس مارينا) أنه قرأ في كتاب ما، قبل أن يكتب مقالته التي شردّته عبر مدن الدنيا، أن البلاد التي **تفتح** عهدها بانقلاب، تفتح أيضا شهية القتلة و المغامرين و الساسة المأجورين. تبني في أحسن الأحوال، و على أمد مرئي، عشاً للجوع و القتلة. لا تنشئ أبداً أية مساحة للفرح ."[2].

(يونس مارينا) واحد من الذين مورس عليهم العنف و كان الانقلاب هذا مفتاحا لأبواب الحرمان والمنفى، لتبدأ معادلة حياتهم الشقية المهددة بالموت المشتاقة لأرض الوطن"من شاب ضحية انقلاب، لم يكن معنياً حتى سياسياً بما كان يدور من حوله، إلى مطاردة في كل مكان ؟ عندما انتهى كل شيء وأراد أن يعود إلى وطنه، كان الإسلاميون يضعون اسمه على رأس قائمة من يجب قتلهم لأن روايته عرش الشيطان تمس بالذات الإلهية"[3] .. أي مساس بالذات الإلهية و هو ذنبه أن حياته كلها للوطن، وهمه الوحيد إيجاد قبر أبيه الشهيد ، أليست هذه قمة العنف و الظلم ؟ كل ما يريده أن يزور قبر والده صباح كل جمعة ،مع العلم أن الرايس بابانا هو من قام بدفنه و هو الوحيد الذي يعلم المكان وكان ذلك قبل يوم وقف إطلاق النار. !

هذه هي رؤية العالم " لواسيني الأعرّج في روايته ، رؤية تؤمن إيمانا مطلقا بضرورة نبذ العنف بمختلف مظاهره و التغ يير لهذا الواقع المرفوض أصلاً و التطلع إلى واقع ممكن أسمى يقوم على تغلب الفكرة أمام الواقع لا العكس و التحرر في الروايات و الأعمال الفنية من قيود الرواية الكلاسيكية مع الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي و إسماع أصوات الذات المقموعة ،و الانغماس في قضايا الواقع

1 تسمية كانت تطلق على أول رئيس جمهورية للجزائر المستقلة "أحمد بن بلة" ، ينظر واسيني الأعرج ، أصابع لوليتاص 67.
2 المصدر نفسه ، ص68.
3 المصدر نفسه ، ص212.

والتباساته و العناية بالطرائق الفنية و الجمالية ، و النزوع إلى التجريب و الوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها" [1] ، لكن الكتابة ليست مجرد مغامرة في ذاتها وإنها هي كذلك وثيقة تنقل صورة العنف، و المستوى الذي يصل إليه في تاريخ الشعوب عامة و الإنسان خاصة محدداً بمكان و زمان معينيّ ومع ذلك، نعتقد أن اللافت في كتابات العنف هو أن الكتابة لا تكفي دوما بنقل العنف كما يقع في مجتمع و تاريخ معينين، بل إن فعل الكتابة نفسه يمكن أن يكون فعل عنف ، أو فعل انفعال من مورس عليه العنف ، و يمكن للكتابة و هي تكتب العنف أن تأتي هي نفسها كتابة عنيفة مدمرة انقلابية انتهاكية " [2] . فالقارئ لروايّة أصابع لوليتّا يستطيع ملاحظة حرص النص على تعدد الآراء و تباينها من مسألة العنف السائد و ربطها بالقيم الحاضرة و المرتبطة بمجتمع الرواية ، و هذه العوامل تجعل رؤية العالم من هذه الزاوية خاصةً بمن مورس عليه العنف – كما سبق و ذكرنا – أي بالشريحة المثقفة التي اختارت أن تكتب لا أن تصمت أو تنتحر" ! سأسافر قريبا إلى لاموزيل ،لأرى ما يمكن فعله بالنسبة إلى روايتي القديمة لأخرج من دائرة العنف التي تأسر كل ما أفعله الكتابة هي أيضاً تسريب للعنف الداخلي الذي يقهرنا و إشراك للقراء أيضاً في هذا التسريب"[3].

لكن كيف للرواية أن تسرب أو تكتب العنف ؟ كيف "لواسيني الأعرّج أو "يونس مارينا "أن يكتب العنف؟.

إن "أصابع لوليتّا تنقل لنا عنف السياسة، المجتمع، العقيدة و حتى الجسد، من عنف المستعمر إلى عنف الوطن من طرف أبنائه تارة بدافع مصلحة الدولة، و تارة أخرى بدافع الإسلام، و لا مصلحة الدولة و لا الإسلام لهما علاقة بالعنف و لا بأي شكل من أشكاله كل ما في الأمر هو أن العنف قد سلب حلم الاستقلال الكامل و التمتع بالوطن وتذكر الشهداء و ننتهي من ذلك كله إلى أن غلبة قضايا السياسة ومشكلات الإيديولوجيات على نصوص "واسيني الأعرّج يبدو أمراً طبيعيا بحكم زخم قضايا الواقع و ما يبثه من شعور في نفس الفرد بمختلف مظاهره و أشكاله..

أ- الإرهاب

1 ينظر حسن المودن ، الرواية و التحليل النصيّ قراءات من منظور التحليل النفسيّ ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ،بيروت ، ط1 ،1430 ه – 2009 م ، ص102.

2 المرجع نفسه ، ص28.

3 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص335.

يشكل الإرهاب محوراً رئيسا في الرواية، حيث تتلخص معادلته في اغتيال الإنسان، الفكر، الحب، الدين والوطن كما تتكشف محوريته في كونه معاناة ، موقف ، مأساة ، اغتصاب ، انكسار، حزن .إلى غير ذلك من أوجهه و الكاتب يسعى إلى كشفه من خلال إبرازه لمواقف عدة يعيشها الفرد في عالمنا العربي عامةً والوطن خاصةً.«و يقول "غولدمان Goldmann بأن عدداً لا حصر له من الجرائم تحدث يومياً ضد الإنسان و تعتبر هذه الجرائم جزءاً من النظام الاجتماعي نفسه و من البنى النفسية لأفراده يطلق علماء الاجتماع على هذه الظاهرة مصطلح نزع التسييس عن وعي الأفراد.و يضيف "غولدمان مصطلحات أخرى مثل إبطال القداسة و الإنسانية و القيم الأصلية عن الإنسان و الأشياء "[1].

و تجتمع هذه الجرائم و نزع القيم الأصيلة عن الإنسان في مجالات عدة نذكر منها أعمال الشغب، الاغتيالات، التهديدات بالقتل .و هذا ما تجسد في الرواية من خلال رؤية الكاتب الإيديولوجية، حيث "ظهرت أثناء سنوات العنف عدة جماعات مسلحة تحت غطاء ديني منها الحركة الإسلامية المسلحة (M I A)، الجيش الإسلامي للإنقاذ (A I S)، الحركة من أجل الدولة الإسلامية ، الجماعات الإسلامية المسلحة(G I A)[2] و بعد توفيق المسار الانتخابي في جانفي 1992 ازداد العنف المسلح حيث قفز قفزة نوعية ، فتم تنشيط كل المجموعات التي كانت نائمة ، فانتشر العنف ليشمل مناطق أوسع في البلاد »"[3].

...عملت حركة الإسلام المسلح في إطار يهدف إلى الإطاحة بالنظام إلا أن الأمر قد تمادى من محاربة الجيش إلى ارتكاب مجازر بشعة " كما ظهرت تنظيمات أخرى غير إسلامية هدفها تصفية الإسلاميين حيث اعتبرت أن كل الإسلاميين إرهابيين، ومنها : المنظمة السرية لإنقاذ الجزائر الجمهورية(OSSAR)، تنظيم م 22 (M22) منظمة الشباب الجزائري الحر (OJAL) "[4] و توالت الأحداث بعد ذلك إلى أن فازت الجبهة الإسلامية للإنقاذ في الاقتراع الأول و ذلك في عهد الرئيس الشاذلي بن جديد"، إلاّ أن هذا فتح باب الشك لدى العسكريين و عدم اطمئنانهم على قدرة الرئيس في كبح جماح الإسلاميين ، فحسم الأمر في الأخير عسكريا لصالح الجبهة المعارضة للحزب الفائز، و أجبر الشاذلي على الاستقالة ،كما أوقفوا وألغوا المسار الانتخابي و أقدموا على حل جبهة الإنقاذ بحجة أن هذه الأخيرة تمثل خطر محاولة الوصول إلى السلطة لإلغاء الديمقراطية و تكسير الدستور و تدمير البلاد سياسياً و اقتصادياً، داخلياً و خارجياً .

وعمدت السلطة إلى تبني إستراتيجية للحد من زحف المد الإسلاموي بإتباع سياسة التأجيل وذلك من خلال وضع "سيناريو يقضي باستغلال أي انحراف أو خطأ من الأحزاب الإسلامية لحلها قانونيا في حالة التأكد من فوزها ،و يستند هذا المخطط على فكرة مفادها الدّفاع عن مصلحة الدولة الجزائرية ،لأن

1 محمد ساري ، الأدب و المجتمع ، ص63.

2 مجلة الباحث /عدد03/2004، (إدارة النظام السياسي للعنف في الجزائر1988/2000)، ص 131.

3 رابح لونيسي ، الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين و السياسيين ،دار المعرفة ، الجزائر ، ط1،2000 ، ص 244.

4 مجلة الباحث /عدد03 /2004/،ص132.

وصول هذه الأحزاب إلى السلطة يمكن أن يؤدي إلى تهديد الوحدة الوطنية كما يّعرض الجزائر إلى حصار دولي غربي "[1]. و كأن هذه الفكرة مهما كانت أهدافها و منطلقاتها توحي بالفكرة التي نادى بها "واسيني الأعرّج في الرواية ، ألا و هي "محاكم التفتيش الجديدة و محرقة العصر الجديد." فكيف لا تصبح اللغة السائدة في الوطن العزيز هي لغة السلاح و التذبيح ، مع"عودة الإسلاميين إلى العمل السري و الاعتقاد بشرعية استخدام العنف في مواجهة السلطة السياسية التي لم تحترم إدارة الشعب ونتج عن ذلك ازدياد حدة العنف المسلح و الاعتداء على رموز النظام، و تفجير بعض المنشآت والمباني الحكومية "[2]، "كما تم إعداد قوائم سوداء جاهزة تحمل أسماء المثقفين و الكتاب الذين تم ت كفيرهم مثل رشيد بوجدرة ، رشيد ميموني، "واسيني الأعرّج و غيرهم.(.) حيث تمت مصادرة حتى الجنسية الجزائرية للكتاب الدّين استخدموا اللغة الفرنسية كوسيلة للتعبير "[3]، من باب الإسلام والتدّين، و هكذا اختلط الحابل بالنّابل.غير أن الواقع الجزائري غيّب الظروف التّي من شأنها إنشاء الديمقراطية حيث أجهض عواملها على طاولة الانتخابات وفرش السجادة الحمراء لتنشيط الخلايا النائمة ،ليبدأ موسم حصاد أرواح الجزائريين و يعم الهلع ممّا أدى إلى انتقال الاهتمام من التنمية وكيفية توزيع الثورة إلى الاهتمام بالمشكلة الأمنية[4] في البلاد ونؤكد في النهاية فشل المجتمع الجزائري بكل شرائحه و مستوياته في تبني الاشتراكية كإيديولوجية، و تقييم اختياراته بعد الاستقلال، كما فشل مرة أخرى في المحافظة على الديمقراطية، وهنا يكمن البيت القصيد في تشكل و بلورة الجروح التي يعاني منها الكاتب "واسيني الأعرّج والتي على إثرها صوّر مظاهر عدّة من الإرهاب في موضوع العنف. "في رأيك، كل الأئمة كانوا ضد الانقلاب؟ لا .هناك من كان مع الرايس بابانا ، و هناك من كان ضده.طبيعي من بين هؤلاء كان هناك عملاء للنظام الذين سخرهم لضرب حركة مضادة"[5]. فحتى النظام له جنوده في الخفاء من الأئمة الذين يفترض أن يقتدى بهم.

تعددت الأصوات الإيديولوجية المعبأة في قوالب اضطهادية تحت مسمى الإرهاب ، فها هو الأديب يتوجه إلى مجموعة متتالية من الاغتيالات لمترجمي لروايات البطل مهما كانت جنسياتهم وأوطانهم، فما هو ذنبهم؟ هذه أعظم درجات الظلم في الإرهاب-استهداف حتى من لا ذنب له ، لمجرد أنه أحب الكتاب " هل هددوا كلهم بسبب ترجمتهم لعرش الشيطان؟(.) الفيلبيني وجد مذبوحا في بيته في جزيرة جافا

1 رابح لونيسي ، الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين و السياسيين ، ص228 .

2 مجلة الباحث، عدد 03/ 2004/، ص 134.

3 ينظر محمد ساري ، محنة الكاتب– دراسات نقدية -ص 62.

4 رابح لونيسي ، الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين و السياسيين ، ص228.

5 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص22.

المترجمان التركي و الإيراني ماتا في حادث غريب و مشابه الأول أحرق في بيته ، و الثاني اختنق بالغاز مباشرة بعد ترجمة الرواية[1].(.) الباكستاني اختفى و لا أحد يعرف أين ذهب ؟.(.) الكتب ليست دائمة المتعة، قد تكون كارثة ليس فقط على أصحابها، و لكن حتى على محبيها "[2].

لماذا اغتيالات متنوعة لأوطان مختلفة ؟ طبعا لن ترض الخلايا النائمة بكشف خباياها و أسرارها المسكوت عنها إكراها و انقيادا ، فالترجمة تعني هي الأخرى كتابة أي نقل لتوجهات و إيديولوجيات متراكمة و مساس بتاريخ و مناصب سياسية أي غنائم متوارية و لا جزاء منه إلا الإعدام ! من إرهاب السياسة و الفكر إلى إرهاب الاعتقاد، كما قال البطل من ذئاب العقيد إلى جراد الإمام، الضحية دائما فراشة ألوانها لم تعد تروق للقتلة " [3] و "الحياة تستحق أن نحبها و نسحبها نحونا ولا نتركها بين أيدي القتلة "[4]، لأن الحياة تكون على أرض الوطن ليس سواه، و ليس للقتلة نصيب فيه

يشير "واسينيّ في رواية أنها تحمل تعبيرا عن رؤية وجودية، رافضة للواقع بأنظمته و شرعيته وتوجهاته، راغبة في تغيير أمثل مجسد للقيم الإنسانية روايته هذه يذهب فيها إلى أبعد النقاط حيث يذكر قضية تنظيم القاعدة في المغرب الإسلامي L AQMI "[5]، نبش المقابر، الحركات النازية الجديدة، العنصرية، معاداة السامية[6]. كلها عدها الكاتب مظاهر مختلفة من العدوان و الحركات الإرهابية حتى حتى وإن تفاوتت درجات الخطورة واختلفت المنطلقات.و يبقى الأهم هو طرف إنقاذ البشرية و تعميم الإنسانية كيف يمكن التأسيس لواقع ممكن لا نراه إلا في أحلامنا، و نعجز عليه أصلا في سطور كتبنا ."(.) هو هنا في مهمة مرتبطة باجتماع بعض الحكماء لإيجاد حلول لما يحدث في الوطن العربي من انتهاكات ضد حقوق الإنسان ، و ما هي سبل مواجهة الأنظمة التي لا تحترم هذه الحدود الدنيا" [7] لأن الإرهاب قد غرنا، قد دمرنا إنه "إخطبوط تمد أذرعها في كل مكان الدين، والجنس ،والمال و السلطة " [8] لا يمكن حصره، موجود أينما وجهت نظرك.(.)"هل الحب والخوف والموت والحروب و المنافي ، والتعصب الديني ووو، بعيدة عني؟ أجدها كلها في بلدي ، بل في مدينتي ،أكثر من ذلك في بيتي ، وبين أفراد عائلتي ؟[9].

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص134.
2 المصدر نفسه ، ص135.
3 المصدر نفسه، ص138.
4 المصدر نفسه ، ص188.
5 المصدر نفسه ، ص201.
6 المصدر نفسه ، ص208.
7 المصدر نفسه ، ص274.
8 المصدر نفسه ، ص314.
9 المصدر نفسه ، ص20.

والجريمة ليست سوى مظهراً آخر من مظاهر الإرهاب و شكلاً للعنف ، حيث إنها يمكن أن تتواجد في أي مكان أو زمان ، ومن طرف أيّ كان، و تأتي الجريمة في أشكال زنا المحارم ،الاغتصاب (و قد أورد الكاتب هذه القضية في الرواية حيث تغتصب "لوليتا "الشخصية الرئيسة الثانية ، من طرف أبيها و صورّ هذا الكاتب على أنه نوع من إرهاب الجسد من جهة ، و إرهاب السلطة من جهة أخرى ، حيث إن الأب يمثل هذا النوع من السلطة ضد ابنته).❖ كذلك الاعتداءات و الاغتيالات لأشخاص أبرياء ، و مبرر ذلك هو إما معارضة الفكر أو الحلم بمستقبل باسم و في ذلك محاولة اغتيال البطل "يونس مارينا"في نهاية الرواية حيث تذكر «وجه " كريم بلقاسم "❖❖ و ذئاب العقيد الكثيرة وهي تركض وراءه حتى فرانكفورت لتجهز عليه بربطة عنقه و ليس هذا بالأمر المبهر ، لأن ما ذكّره واسيني الأعرّج في روايته من مظاهر إرهابية لا تمثل إلاّ البعض من قضايا الواقع المعاصر بطبقاته ومكوناته،حيث تصادفنا في حياتنا اليومية عناوين و مقالات في هذا الشأن نمر عليها مرور الكرام إما لجبن و خوف المثقف أو لخيانته ، مما يحول دون محاولة ردعها أو إيجاد حلٍ لها ويبقى الصمت يرافقها منذ أن تشكلت

و من العناوين اليومية التي تقاسمنا الحياة هل هناك فعلا إستراتيجية صهيونية لتفكيك العالم العربي؟ حيث يطرح هذا العنوان فكرة الإرهاب المسطر و المخطط للإسراع في تفكيك الدول العربية والقضاء على الوحدة الوطنية كما يذكر قضية التعصب الديني في العالم العربي حيث تحول إلى طائفية مدمرة تسعى إلى تفكيك وحدة الدول، فأصبح واحدا من الخطط الجهنمية الصهيونية

كذلك قضية أخرى هي: "إسرائيل تهاجم الجزائر" حيث اعتبرت الحكومة الإسرائيلية قرار الجزائر دعم قطاع غزة بـ 25 مليون دولار "عملاً عدائيا و يندرج تحت إطار الدعم المقدم "للمنظمات "الإرهابية. .

"بعض العلماء ساندوا إسرائيل ضد غزة " و تشبه هذه الإيديولوجية (.) "الصورة التي رسمته الرواية للإمام المنغمس حتى الأذنين مع المخابرات " . فالعلم يضم الدين و العكس و العالم و الإمام ممن يقتدى به و يعمل بأوامره و توجيهاته، فما هو حكم الظلم و القتل بغير حقٍ؟ وهل يجوز قمع وتثبيط الفرد وتهميشه؟

❖ ينظر مقطع الاغتصاب، واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص165.

❖❖ "كريم بلقاسم أحد قادة الثورة الوطنية و أحد الموقعين على اتفاقية إفيانEVIAN اغتيل في مدينة فرانكفورت على يد مجهولين، بربطة عنقه، في النّزل الذي كان يقيم فيه ينظر المصدر نفسه، ص437.

1 مقالة رابح لونيسي من جامعة و هران ، جريدة الخبر ، السبت02 أوت 2014 م الموافق ل06 شوال 1435 ه ، ص20.

2 مقالة ج ب /حفّ، المرجع نفسه، ص24.

3 مقالة لمحمد درقي من وهران، جريدة الخبر الثلاثاء05 أوت 2014 م الموافق ل09 شوال 1435 هـ، ص 03.

4 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص22.

كانت رؤية الأديب لتيمة العنف ، رؤية عميقة دالة على تناقضات واقعة ،حيث أفرغ الكاتب ما في جعبته من هموم و آمال زائفة كان يحتفظ بها ، وليس الإرهاب وحده مظهرا للعنف ، و إنما إليك التعصب والتطرف بمسمى الدّين !

ب-التطرف بمسمى الدّين

بمجرد تلفظنا لمصطلح "**التطرّف** يتبادر إلى أصحاب العقول المحدودة مسمى الدّين أي "التطرف الدّيني"، و هذا ما هو شائع للأسف في وطننا العربي ، مع العلم أنّ للتطرف أشكالا كثيرة يطول شرحها، لكن الأهم هو أن التطرف مهما كان مسماه هو بحث عن السلطة ، بحث عن نوع آخر منها يغطي ما انهزم وانكسر في نفس المتطرف بعد أن تراكمت أخطاء الحكم و عمّ الفساد فيه .لكن هذا التطرف و تشكيله هو تأسيس لمرحلة الوعي و بالتالي الإرهاب هو الآخر من مجالات و قضايا الإرهاب و خططه سريعة الفعالية والدين من مكونات التطرف وواجهته الرئيسة حيث إن كل متطرف مبرره الأول و الأخير هو دافع الدين، أي أن هذه القضية الحساسة مرتبطة بالشخصية العربية في مستويي الهوية و علاقة الأنا بالآخر والتطورات الاجتماعية الحاصلة المرتبطة بالايدولوجيا ،وكل هذه القضايا تسبح في فلك السياسة ولا نستطع - إنكار ذلك"— و عندما نتحدث عن الدين فلسنا نقصد العقيدة و الإيمان و ما نعتبره مقدسا ، و إنما نقصد التجلي العملي النسبي لهذه العلاقة في صور مختلفة من الوعي و الممارسات الاجتماعية و خاصة في مجالي السلطة و النظام الاجتماعي "[1].

أصبحت المسألة الدينية معادلة جدلية حيث خلت حياة الناس من الرّوح ،وأصبحت الحياة مجرد عادات وتقاليد راكدة وموروثة ، يحافظ عليها من أجل أنّها تقاليد ،لا من أجل أنها جزء من منهج حيّ يحكم الحياة ، وسط هذا و ذاك احتّل الخطاب الديني مكانة بارزة في الخطاب السّردي خصوصا في نصوص "واسيني الأعرج "،حيث قامت روايته هذه في مستواها الإيديولوجي على تتبع الحركة الإسلامية و موقفها ممن يحمل ديانة أخرى و عقيدة مختلفة وبعد فشل المشروع السياسي في الجزائر أصبحت السلطة هي ولي أمر التطرف الديني للحفاظ على مصالحها و استمراريتها من خلال استغلال الدين لأن "السياسة تتخذ من الدين عمقا ذاتيا و سندا روحيا و وجدانيا و أخلاقيا لإيديولوجيتها الاجتماعية التي تسعى لتسييدها في حين يتخذ الدّين من السياسة وسيلة لنشر كلمته و رفع سلطانه و بهذا يكون الدين روح الممارسة وتكون

1 ينظر محمود أمين العالم، الدين و السياسة، مجلة الحداثة، عدد107- 108 بيروت، لبنان، سنة2007، ص 22.

هذه الأخيرة جسد الدّين ".[1] . يقول الكاتب في روايته المغني "سعد هارون"الذّي غنّى بسخرية عن مظهر اجتماعي يتعلق بالنقاب، حكم عليه بالإعدام مع أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد أغنية ساخرة قليلا، و لكن لا قصدية عنصرية من ورائها .(.) من حق الإنسان أن يقول ما يريد، ولكن في لحظات الأزمات العلاقات مع الآخر تتغيّر بقوة، و ردود الفعل أيضا .لم يكن من الضروري السخرية من الناس على أساس خيارات دينيّة التطرفات كلها تتساوى و تتقاطع في النقاط نفسها .(.)"[2].

و يواصل الأديب نقده للحركة الدّينية التي تمتلك تصورا خاطئا مزيفا عن الدّين الإسلامي حيث أقحمته في ممارسات القمع و الظلم و التهميش التي ينأى بقداسته أن يمارسها فبدل ممارسة الكلمة الطيبة و تلاوة المصحف ، استعملت الخناجر و ربطات العنق للشنق، و المطاردة حتى الموت " ! التطرفات القاسية أفقدتنا فرصة البقاء معا ، و فتح صفحات حياتنا من جديد"[3].

"العمل الأدبي هو طموح فردي لرؤية العالم ، و قراءة النص الأدبي تعني تفسير هذه الرؤية ومحاولة تحديد أبعادها أي أنّ الخطاب النقدي يقرأ الواقع من خلال عمل فني "[4]، وقد عبر الكاتب عن رؤيته العميقة نحو التطرف بإعطائه ومضات مختلفة ضمن أحداث روايته ، و هو يقف منها موقف المعارض دائما الرافض لها و الباحث عن حلول ، خصوصا أنّه حدّد في رؤيته تلك على أكثر من صعيد في إطار البحث عن استراتيجيات مكافحة الاستغلال و الاستلاب ، و كذا التبعية مما جعل الروائي يدعو إلى ضرورة بعث فكرة القومية العربية التي تعتبر ثمرة المصالحة مع الذات والآخر

وتقدم فكرة القومية العربية❖ عند "واسيني الأعرج"، أولا بالصفح و التسامح، فقد أشار الأديب إلى أن الإنسانية يجب أن تكون شعار كل فرد، لا يهم بما يدين و بما يعتقد و لا من أي نسل ينحدر، ما يهم هو مجتمع واحد تسوده الوحدة و التعايش يؤكد ذلك الكاتب في صفحات كثيرة من الرواية حين تسأل "لوّليتا "يونس مارينا"عن دينه إذا كان مسيحيا أو يهوديا أو مسلما[5] و تحكم عليه في صفحات أخرى بأنّه

1 محمود أمين العالم، الدين و السياسة، ص23.

2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص327.

3 المصدر نفسه ، ص342.

4 طه وادي ، الرواية السياسية ، ص13.

❖القومية العربية أو العروبة في مفهومها المعاصر هي الإيمان بأن الشعب العربي شعب واحد تجمعه اللغة و الثقافة و التاريخ والجغرافيا و المصالح وبأن دولة عربية واحدة ستقوم لتجمع العرب ضمن حدودها من المحيط إلى الخليج إيمان العرب بأنهم أمة قديمة فكان يظهر افتخار العرب بجنسهم في الشعر العربي ينظرwww.almaany.com

5 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص150.

غير مسلم[1]. مثل الشاب الألماني في معرض الكتاب الذي أصدر حكمه ضدّه "السيّد مارينا، لماذا تكتب ضد الإسلام ؟ ماذا ستربحون عندما تخسرون ربكم ؟"[2]..

يريد الكاتب أن يقنع القارئين أن المصائب ليست في المعتقدات و إنما في متبنى هذه المعتقدات والطرق التي يختارونها للتعبير عنها يقول "يونس "مشكلتي ليست مع الأديان و إنما مع بشر يلبسون هذه الأديان كما يشتهونها و يفرضون علينا الشكل الذي ارتضوه لنا و لهذا لا يخلو أيّ ديّن من الملائكة والضحايا، و لا يخلو أيّ دّين أيضا من الشياطين و القتلة يكاد ذلك يكون هو قانون الحياة " [3] فلماذا لا ننسى أحقادنا و نتصالح مع أنفسنا ونرى من أمرنا حلولا تنهض بعزائمنا.وأمّتنا "عظمة الإنسان يا "ماريتا في قدرته على التخطي الدائم للشراك القاتلة التي تنصبها الأقدار له في كل مسالك الحياة[4]... و في هذا الإطار تبدو فكرة المصالحة و الوحدة بين الشعوب العربية منفذ التّحول نحو أمّة فاعلة في التاريخ قادرة على حماية نفسها و تح ديد مصيرها، و تطوير قدراتها الحضارية.

و قد حمّل الأديب روايته حمولة إيديولوجية لا بأس بها، حيث عمد إلى تصوير شكل آخر للعنف، حتى لا يكون عمله الأدبي مجردا للمتعة، فقد أبدع في مواطن عدة جعلها محل تساؤلات القارئ .

ت العبـ ث

إن "العبث" تيمة تردّدت باستمرار في الرواية سواء كانت في عوالم الشخصيات الداخلية والخارجية أم في الأحداث ، مع تداخل الخطابات باختلاف تنوعها .وتمثل"لوليتا المرأة الجميلة عارضة الأزياء نموذج الخواء الداخلي ، داخل نفس تفتقر إلى الاستقرار و الشعور بالذات ، نفس ضائعة تنظر إلى الحياة بكل العبث والقرف الوجودي و الوحدة ."تّخيّل؟ (تقول "لوليتا") كان في نيتي الانتحار و لكنّي أجلت كل شيء حتى أراك ممّا وفّر لي فرصة اللقاء بك. كنت منهكة. نمت بحزن و قهر . عندما استيقظت كانت الفكرة تملأني ، لكني عندما رأيت أن اليوم كان جميلا و رائعا ، استحضرتك و أعدت قراءتك و جئتك إلى فرانكفورت ،جئت أبحث عنك ، أعوض موتي بلحظة أخرى ، ربما منحتني حياة جديدة "[5] ما تعاني منه

1 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص161.
2 المصدر نفسه ، ص21.
3 المصدر نفسه ، ص151.
4 المصدر نفسه ، ص150.
5 المصدر نفسه ، ص155.

"لوليّتا هو نوع من الانتهاء، انتهاء في الرغبة و العيش و حتى التنفس .. حالة شديدة من القلق والضيق تدفعها إلى اليأس و العدمية و النظرة إلى العالم على أنه تافه عبثي محاط بالجريمة والنفاق من كل الجوانب.لا بصيص للأمل في حياتها بالرغم من كونها عارضة ناجحة ، ذات جمال مبهر ، فحادثة اغتصابها تلك ولدت عندها حالة العبث و صارت تتخبط في أعراضه، وهو مرض خطير كما يرى "كامّو إذ يقول:"إنّه ! إذا تملك الإنسان هذا الإحساس بالعبث و عاش في أعماقه فإنه من المستحيل أن يتخلص منه"[1] .

و فعلا لم تستطع "لوليتا"التخلص من أزمتها إذ أنها دخلت حياة "يونسّ أصلا كانتحارية، وانتهى بها المطاف كذلك و لم تستطع لحظات حبّها "ليونسّ ولا شعورها بالأمان و هي معه أن تغيّر وجهتها، و بقي تفكيرها في الموت إلى آخر لحظة، إن التفكير في الموت كما يقول أحد الباحثين قد تسلل إلى حياتنا إن لم يكن قد تسرب إلى تفكيرنا بالحياة"[2].

يحاول الكاتب من خلال الأصوات الإيديولوجية أن يصور قمة العبثيية عند بعض أبناء الوطن الدّين لا يوجد في حياتهم سوى الفوضى .فئة من أبناء الوطن مسلوبة هويتهم يعيثون في الأرض فسادا .في وطن صار فيه كل شيء عبثيا حتى الشعور بالوطنية صار عبثيا فمن الطبيعي أن يقول "يوّنس "يبدو أن المجانين هم أهم من يؤثث ذاكرتنا المضيئة، و ليس العقلاء" [3] فكل ما مر من حقائق تاريخية بدءا من الانقلاب العسكري مرورا بخليط السياسة و الدين ،و انتهاء بأزمة المناصب و لغة السلاح تجعل العاقل مشدوها أمام سلسلة الأحداث تلك عاجزا عن الإفصاح إمّا لخوف أو لجبن أو غير مدرك لمفاهيم الواقع من حوله، و إمّا لتحيز ما! ليبقى المجال مفتوحا لكل مجنون غير واع حتى بنفسه ليقدم على استحضار ذاكرة بأكملها

في غمار ما عاشته الجزائر من تقلبات خطيرة نستطيع أن نقول إن نبضها خفّ قليلا ، و ظهر نبض جديد متعلق بمشكلة الهوية و الأنا و.الآخر. إن الأديب في أعماله الروائية لا يؤرخ للتاريخ و الهوية أو الأنا واللآخر ، وإنّما هو يجعل أفكاره التي يريد إسقاطها في مجال ما تهيمن على ذلك العمل ،لكن بأسلوب روائي مع توظيف المتخيل في نسيج لغوي سردي محبوك بجودة عالية ، لكن مع هذا لم يتحول الكاتب إلى عبد لهذه المادة التّي تحدّد هوية النص ،و إنما يتعامل معها داخل مناخه هو و وفق شروطه المكيّفة و رؤيته

1 أحمد الزعبي ، في الإيقاع الروائي ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ،لبنان ، ط1،1995، ص40.

2 المرجع نفسه ، ص117.

3 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص350- 351.

الناقدة التي تخلق تعددا في الأصو ات الروائية، ومن ثم كانت روايته "أصابع لوليتا"مجموعة من القضايا المنفتحة على توجهات عدّة ، و أشكال العنف و الاغتيال و الحوار بين الحضارات و دعوات متكررة للنسيان والتحرر من الألم. هكذا خلقت الرواية علاقتها بالتاريخ، هكذا يصور "واسيني الأعرّج حالة أخرى من حالاته الإنسانية أو وضعا معيّنا كساه الصمت في تاريخ الجزائر.

فما هي إذن الرؤية الإيديولوجية للكاتب من خلال توظيفه للذاكرة و تشغيله للتاريخ؟ و ما طبيعة العلاقة القائمة بين هذا التاريخ و الرواية ؟

2-تيمة حضور الذّاكرة

هناك بعيدا في أعماق الكاتب، في كيانه و في أبعد نقطة في وجدانه ، يوجد جرح عميق عمق الذاكرة، يجعله يفقد لذّة الحياة و الاستمتاع بمنعطفاتها ،و يعطيه بدل ذلك الكثير من الألم و يسمح له بالتخفيف عنه بألم آخر "**الكتابة** اسم ذلك الجرح هو "**الوطن**"، مرض الوطن قدّم له الكاتب أجلّ ما يمكن تقديمه لوطن ما ، فهو ابنه ، جزء من حياته وهبها له، والده استشهد من أجله و أخته ماتت ضح ية له ، له دين عنده و آخر ما ينتظره منه هو السكن فيه و الاهتمام به. لكن كل ما ردّه الوطن هو الجفاء و الإهمال و"الذاكرّة .حب الوطن عند "واسيني الأعرّج تحوّل إلى مرض أو بالأحرى إلى هاجس ،حيث بقي الكاتب بماضيه معلقا ، يأبى الانفصال عنه يناقش مع نفسه مسألة الهوية و ما تراكم فيه منذ سنين طويلة ،تمثّل الرواية عزاءه الوحيد ، وعاء يحوي جراحه تارة و يعلن ارتباطه بالتاريخ و تم ظهراته تارة أخرى ، ذاكرة تاريخ كاتب أحب وطنه بجنون و نتيجة ما لاقاه فيه رفع سلاحه (القلم) ليقول رؤيته الناقدة للسلطة والمدينة للجماعات الإسلامية على حدّ سواء ، إذ يحمل المسؤولية لكل طرف منها ما آلت إليه البلاد من دمار، وما أصاب العباد من انكسارات و مصائر مفجعة .

فالرواية و التي مثلت مآله (الكاتب) أو ذاكرته قد تعلقت منذ نشأتها إلى اليوم بالواقع الجزائري.إذ صورت تحولاتّه، و حللت أزماته، ابتداء من مرحلة التأسيس (ما بعد الاستقلال)، إلى مرحلة السبعينيات (المرحلة الاشتراكية) ، مرورا بمرحلة التسعين يات (المحنة) أو (الأدب ألاستعجالي) كما يسميه الكثير.لذلك فإن تيمة حضور الذاكرة في الرواية بارزة جدا ، من خلال التقنيات المتناولة في الرواية والآليات السائدة ،كما استدعى الكاتب في نصه شخصيات و أحداث تاريخية مثلث بؤرة العمل الفني ..جسّد

الخطاب التاريخي عنصرا أساسيا من العناصر المساهمة في البنية الفنية و الدلالية للرواية ،كما أكسب أمكنتها ثراء و تنوعا فريدا .

و إنّ ما يؤكد على ارتباط الرواية بنسيجها اللغوي الممتزج بالمتخيل و شأنها في تقديم رؤية خاصة للعالم بالتاريخ هو "اندراج أي نص أدبي في سياق مجتمعي تاريخي يشترط و يحضر ظهوره،فعناصر ما قبل النص الأدبية و الاجتماعية و الإيديولوجية تحدد تراث و مادة المؤلف الذي سيتشكل من انسجاميتها فاعل تاريخي و مجتمعي ملموس هو الكتاب "[1]، و تكمن رواية "أصابع لوليّتا في كونها علاقة تفاعل بين التاريخ إذ انه "دراسة للتطور البشري في جميع جوانبه السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و الفكرية و الروحية، أيا كانت معالم هذا التطور و ظواهره و اتجاهاته".[2] و كلمة التاريخ تعني "مجموعة الحوادث التي ظهرت في حياة البشرية "[3]، وبين الرواية من حيث كونها تشمل التخييل ، فينطلق الروائي من تلك المادة أو المعرفة ليعيد صياغتها بلغة خاصة ودلالة مميزة تجمع بين الواقعي (التاريخي) و الإيديولوجي و الرمزي . . .فالرواية إذن "تاريخ (.) و قد يكون التاريخ المتخيل تاريخا لشخص، أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو لجماعة أو للحظة تحوّل اجتماعي "[4]، يحاول أن يحيط بها الروائي لإنتاج دلالات الرواية.

و ما نلاحظه في الرواية موضوع بح ثنا أنّ الذاكرة تحضر في كل ما يبصره الكاتب أو يكفي فقط أن يشعر به "لا يمكن. .للعطر ذاكرة أيضا..."[5].. يمكن "لواسيني" أن يستحضر الذاكرة حتى من خلال العطر ، فقط يكفي أن يشعره باللذة و الحنين و أن يدغدغ حواسه و هي تنعم بقيلولة السفر خارج التراب الوطني ، استحضر البطل "يونس مارينا "الذاكرة من خلال عطر لم يكشف مصدره إلاّ لاحقا، وسط الوجوه المختلفة و الكثيرة في معرض الكتاب ، إن الأديب و من غير تردّد يربط الذاكرة بنفسه وجسده ارتباطا وثيقا ، و أن كل ما تحمله هي منقوش به هو " يكاد هذا الجسد أن يكون بلا ذاكرة ، مجرد ظلال عابرة سرقت بعضا من أل قه ثم انسحبت "[6]. و الذاكرة في الرواية تحمل دلالات و أشكال، نورد بعضها كالآتي:

أ-الذاكرة التاريخية و صورة الوطن

1 عمار بلحسن ، نقد المشروعية (الرواية و التاريخ في الجزائر)، مجلة التبيين ، الجاحظية، العدد07، الجزائر، بط 1993، ص 95.

2 رأفت غنيمي الشيخ ، فلسفة التاريخ ، القاهرة ، دار الثقافة، و النشر و التوزيع ،ط، 1987.

3 جاسم سلطان ، الفكر الاستراتيجي في فهم التاريخ (أداة فلسفة التاريخ)، مؤسسة أم القرى ، المنصورة ، ط1، 1434ه /2014م،ص 9.

4 ينظر إبراهيم الفيومي، الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، الأردن، بط1، 2001، ص 19.

5 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص11.

6 المصدر نفسه ، ص182.

استطاع "واسيني الأعرّج أن يجعل من المادة التاريخية عجينة شكّل من خلالها بناءه الفني، منطلقا من وثيقة موثقة في تاريخ الجزائر جعلها أرضية لنصه ، فاستدعى شخصيات تاريخية مثل الرئيس الراحل "أحمد بن بلة"، و أطلق لقب العقيد على الرئيس الراحل "هواري بومدين" ، و سمى العاملين التابعين له ولنظامه بذئاب العقيد ، فكشف جرح انقلاب 19 جوان 1965 ، و ما أحدثه من تشوهات في الذاكرة .تقول "لوليتا"مخاطبة "يونس ماريّا : " أنت لم تقل شيئا سوى أنك رسمت ما يدور في رؤوس ملايين الناس. أية جريّمة ارتكبتها قبل أربعين سنة عندما كتبت مقالا لم تكن تعرف مخاطره بعد انقلاب 65؟ كنت شابا وتظن أن الكلام والحقيقة صديقان ، فوجدت نفسك في باخرة مليئة بالسّلع و الفئران، تقطع موانئ المتوسط ومساحات لا تنتهي من الخوف؟ (...) "[1].

عبر الأديب برؤيته الناقدة لوضعية الانقلاب بأصوات متعددة في الرواية، و أشار إلى أن حركة التصحيح الثوري أو ما يسميه البعض بالانقلاب كانت مبر مجة، بل و معلنة قبل وقوعها بوقت! فكل من الرئيسين الراحلين "أحمد بن بلة"و "هواري بومدين"جمعت بينهما ظروف الثورة و الحرب و السياسة ، و لكن باعدت بينهما التطلعات ، فتضاربت الرؤى و التصورات حول القضايا التي طرحت بعد الاستقلال ومناهج حلها ،مع هذا لم يشفع شيء ل"بن بلة" في مشروع "بومديّن . في البداية تم الاتفاق على اعتقال "بن بّلة يوم 17 جوان بعد خروجه من ملعب وهران بعد مباراة (الجزائر - البرازيل) لكن لم يتم ذلك خوفا مما يمكن أن يثيره الحدث من شغب و رفض ومقاومات في أوساط الجمهور أولا ثم المدينة لاحقا . فأجل الاتفاق على الاعتقال إلى يوم 19 جوان. لكن "الأديّب يعتمد على الخطة الأولى في الاتفاقية ليستند عليها في تصوير مشهده الروائي "مثل غيره ،ظن "يونس مارينا"أن الدبابات التي نزلت في صباح 19 جوان 1965، و أحاطت بالملعب البلدي ،لم تكن إلا مشهدا طارئا ،الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة التي لم يمر على انتها ئها إلا ثلاث سنوات .كانت الدّبابات و هي تحتّل ساحة الشهداء،و الإذاعة و التلفزيون و الملعب الكبير الذي كان يتابع فيه الرايس بابانا مقابلة كرة القدم ضدّ البرازيل ، تبدو كأنها لعب منتظمة تنتظر من يحركها"[2].

و من هنا بالضبط تشكلت حدود الذاكرة و جروحها، و ضاعت آمال الغد المشرق عند "يونس مارينا"، وتبعثرت أشلاء روح أبيه الشهيد..

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص29.

2 المصدر نفسه ، ص68.

من جهة أخ رى استرجع الكاتب أحداث 08 ماي 1945 من خلال مأساة المحرقة التي ارتكبتها النازية في حق اليهود[1]، و من هنا تمتزج الذاكرة مرة أخرى بالسياسة و الايدولوجيا وغيرها .على أن يكون الخطاب الروائي سردا غير حقيقي خالصا للتاريخ، و إنما سرد يغطيه الج مال و الفنية و المتخيّل و طبيعي جدا أن يعود الكاتب للثورة " إذ أنها تأتي ،في مقدمة الأحداث التي تلقي بظلالها على نصوصه (الكاتب) خاصة والكتاب عامة ، فالفن الروائي في الجزائر اتجه في بداية الأمر إلى الثورة يستقي منها ومن بطولاتها موضوعاته الأساسية"[2]، "و ظل موضوعها يشغل اهتمام الروائي الجزائري ، نظرا لما تتسم به هذه التجربة الثورية من كثافة وعنف و تضحي ات جسام ، مما أوكل إليها صفة المرجعية الأساسية في بنية الحدث الروائي ، و فضاء آته المتداخلة "[3].

و يعود السارد للصراعات الداميّة التي عرفتها الثورة المسلحة و التي أدت إلى تصفية كثير من رموزها وملاحقتهم خارج حدود الوطن ،و منهم القائد الشهيد "عبان رمضان"الذي قاموا بتصفيته لأنّه كان يطالب بفصل المؤسسة العسكرية عن المؤسسة المدنية "نحتاج سيدي الرئيس إلى من يقول إننا قتلنا "عبان رمضان" لأننا لم نتحمل صرامته و ثقافته . قتلنا "شعباني "لأن شبابه كان يضايقنا.قتلنا "كريم بلقاسم "لأنه بدأ يقتل شرعيّتنا . قتلنا "حيدر" لأنّه أصبح معوقا. قتلنا الكثيرين"[4].

ينتقد السارد هذا الوضع الذي حول شهداء الثورة إلى مجرد رموز عن خيانة مزيفة، منطلقا من إشكالية عظيمة هي مسألة الهوية و صراع الأنا و الآخر ، كما يجزم أن معظم الصراعات و التراج عات التي شهدتها الجزائر راجعة إلى التحجرات الفكرية و التعند الكبير والرفض للثقافات و الانفتاح عليها . "لقد دأب الجدل الوجودي /المعيشي على صوغ كينونة هوية الإنسان عبر سياق تجاذبي بين عناصر و كيانات عدّة، قد تتباين و قد تتآزر وفق محطات زمنية ذات تنوع مدهش، وذلك التباين أو التآزر، الواقع ضرورة، هو المعيار الأساسي لديناميكية الكينونة الوجودية و عند حصر ذلك المعيار فيما يحدث داخل حياة البشر يتجلى أكثر و يتموقع ضمن مفهوم ، رغبة الهيمنة ، غريزة السمو،حّب التجاوز، ظاهرة التفرد و العبقرية ،إلى غير ذلك من المفاهيم التي تجلت عبرها مسيرة الإنسان وهو يبحث عن تموقع ما وسط ذلك العراك المنتج للمعالم الحضارية تارة و المتسبب في الدمار تارة أخرى" .[5] و هذا ما جعل الإنسان يولي الظواهر الطارئة في حياته اهتماما خاصا ، و يتعمق في فهمها و تفسيرها ،حتى أعطاها مدركا خاصا صاغه في صراع "الأنا والآخر من خلال ما تراكم في وعيه عبر العصور و الأزمنة مع الإشارة إلى "أنّ"الأنا المركب

1 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص148.

2 ينظر محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام ، الدار العربية، الجزائر ،بط1983، ص8.

3 محمد بشير بويجرة ، بنية الزمن في الخطاب الروائي(جماليات و إشكاليات الإبداع)، دار الغرب،ج2، بط ، 2002، ص123.

4 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص290.

5 محمد بشير بويجرة ، الأنا و الأخر و رهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية ، منشورات دار الأديب ، بط ، بت ، ط09.

من التصورات يشكل مركزا لحقل الوعي ، و هو مالك لدرجة عالية من التواصل و الهوية " [1]، فإن العرب وحضارتهم العربية قد انبنت و تشكلت وفق تصادمات مع أنوات و حضارات أخرى ، و لا يزال هذا الصراع والتصادم إلى اليوم قائما مع ما يعرف بالآخر.

ويتلخص هذا الصراع بيّن أولية الكتاب و السنة ، الاتجاه المحافظ كما يمكن وصفه ، يمثله موقف من يعرفون في الأدبيات الإسلامية بأهل السنة و الجماعة، وبين الاتجاه الثاني الذي يعتد بالعقل، وبتميز بالتفتح و التوفيقية ، ويتجنب إقامة حواجز لا يمكن تجاوزها بين الأنا و الآخر على أساس أن العقل هبة بشرية ، و أنّ النزعة العقلانية على الدوام جسر رابط بين الذات و الآخر " [2]. و طرحت هذه الإشكالية من خلال ثنائيات (الأنا الآخر) -(التراث/الحداثة) -(الأصولية /العلمانية).

و تعمقت الرؤية أكثّر بفشل الأنظمة في العالم الإسلامي، "الاشتراكيّة منها و "الرأسماليّة قد أعطى دفعا قويا للحركات الإسلامية التي تنعت ب "الإرهابيّة و "الأصولية "خوض حرب مزدوجة،ضدّ الأنظمة المحلية من جهة ، بتهمة تحريف الهوية الإسلامية، وضدّ الآخر المتمثل في الغرب بحجة ردّ العدوان".[3] ويتوسع الناقد "بشير بويجرة محمد"في مسألة الصراع بين "الأنا و الآخّر ،حيث يّرجع تشويه الصورة "للأنا إلى "قصدية و إصرار مّن الآخّر سواء تجسّد ذلك في ممارساته المختلفة تاريخية كانت أم فكرية أم في تصوراته النظرية بداية من هيرودوت و مرورا بابن خلدون (. .) و لكن لو أعقب هذا "الآخر"حكمه على "الأنا بالتخلف و التراجع بسؤال بسيط مؤداه و من منع هذا التشكل للأمم العربية عامة و الجزائر خاصة؟ ومن زرع التنافر بينهم؟ (. .) لغير حكمه، لأنّه يعرف أنّه هو المتسبب الأول و الأخير في التغيير والفشل والتغلق"[4].

وصور الكاتب في روايته البطل الجزائري المتشبع بثقافة الآخر حيث يقطن و يقتات ويعيش في بلده، فيشرب الخمر، و يزور الماخور و يمارس الجنس وفي الوقت نفسه تترسخ في أعماقه العقيدة الإسلامية والإيمان باليوم الآخر، و ينتقل السارد إلى تصور رؤية الغرب للعرب من خلال الشرطية "ماري "أنا لا أفهم لماذا كل الأقليات مرتاحة ، و قبلت أن تتجاوب مع ثقافتنا ،و تعيش فيها بسلام إلاّ هم لماذا المصائب الكبرى لا تأتي إلاّ من السود أو العرب أو من المسلمين؟ أقول أحيانا يجب أن يكون القانون أكثر صرامة ممّا هو عليه "[5] و يرد"دّافيد قائلا "لا أعتقد يا "مارّي أن الآسيويين ملائكة كلهم (. .) هل تعرفين أن أكبر سوق

1 محمد بشير بويجرة، الأنا و الآخر و رهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، ص10.

2 ينظر إبراهيم سعدي، الوطن العربي–نظرات في الثقافة و المجتمع، دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، بط2009، ص39.

3 ينظر المرجع نفسه ، ص42.

4 ينظر محمد بشير بويجرة ، الأنا و الأخر و رهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية ، ص13.

5 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص108.

سوق للماركات المقلدة و المخدرات وراءها الجماعات الآسيوية، و الصينية تحديدا التي تنظرين لها بمثالية؟ (...)"[1].

و إنّ ما دعا إليه الكاتب من تعايش و حوار بين الأديان يبقى قضية الراهن، حيث يمثل سبل الحضارة فقد غزا المجتمعات ووسائل الإعلام و الاتصال. .. فإليك البعض من العناوين من مجلات ومؤتمرات تدعو إلى هذا السلم التعايش بكرامة و عدل أهم أهداف حوار الأديان - مطلوب ميثاق عالمي لمنع الإساءة للأديان في وسائل التواصل الاجتماعي- و الحوار الديني سيسهم في تحقيق الأمن العالمي[2]..

مواقع التواصل الاجتماعي تدعم الحوا ر بين الأديان .. دعوة للخروج للشوارع لإنجاح الحوار بين الأديان .. تعزيز الحوار بين علماء الدين و رجال السياسة يزيد فرص النجاح ..حوار الأديان نقطة التقاء لحل المشاكل العالقة[3]..

لقد أبرز الكاتب من خلال أعماله الفنية أنّ الواقع في حاجة ماسة إلى تبني مبدأ التعايش " و تكبر قيمة هذا المبدأ عندما لا يقتصر مفعوله غلى خلق البيئة الملائمة لإزالة آثار الصراعات و الحروب من أذهان الناس. بل يكون بحدّ ذاته عامل تجفيف لمنابع العنف و التطرف التي تقود إلى الصراعات و الحروب ، و الدور الأخير لمبدأ التعايش لا يتم إلا من خلال إضفاء القدسية الدينية عليه ، أي لا تكون الأديان وسيلة المتطرفين لإضفاء الشرعية على أفعالهم ، بل تجردهم من هذه الشرعية بترسيخ الهدف النهائي لكل الأديان ألا و هو زرع الألفة و المحبة بين البشر في إطار عبّودية الله بصرف النظر عن اللون و الجنس و اللسان والمنزلة الاجتماعية أو الاقتصادية "[4] و هذا ما ينفي وجود القتل و الاغتيال أو الظلم تحت أي مسمى، وحتى قانون المنفى، بل يسمح و يندّد بحرية التنقل وممارسة الحقوق

و قد تجلى ذلك بوضوح في مقاطع عدّة من رواية "أصابع لوّليتا تسأل "لوّليتا "يونس مارينا"عن صديقته السابقة إن كانت يهودية ؟ فيقول "أهلها مسيحيون، و دفنوها وفق التقليد المسيحي، أما هي فلم أسألها في أي يوم من الأيام عن دينها كنت أحبّها و كان هذا يكفينا لإحياء الوطن اليابسة التي كنا نمشي عليها"[5]..

---

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص109.

2 ينظر:خلال افتتاح مؤتمر الدوحة التاسع لحوار الأديان، جامعة قطر، العدد10762، الثلاثاء 27 ذو القعدة1432هـ، 25 أكتوبر 2011م، ص18.

3ينظر المرجع نفسه ، ص19- 20.

4 خالد عليوي جياد ، حقوق الأخر في ضوء وثيقة المدينة المنورة ، تأصيل إسلامي لمبدأ التعايش ، مجلة رسالة الحقوق ، السنة الرابعة، جامعة كربلاء، العدد 02، 2012، ص 143.

5 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص170.

تكمن الرؤية الإيديولوجية للكاتب من خلال تجليات الذاكرة و مكونات الوعي الجمعي لديه في نقد الواقع نقدا لاذعا و رفضه إلى أبعد نقطة ممكنة ، و بالمقابل الدعوة إلى إقامة دولة على مبنى الحب القائم وفق حرية الأديان و حوارها ، فالكاتب كلما ذكر بنية معينة في التاريخ يعمد إلى ترهينها وربطها بالحاضر، على اعتبار أن الماضي يمثل جذور الواقع المعيش، فالماضي (الثورة) هي مرجعيّة الحاضر و مبنى توقعات المستقبل ،لذلك احتلت الرواية الجزائريّة أكثر من 90 بالمائة كتب عن الثورة الوطنية بأشكال مختلفة وحسب رؤية كل أديب ". □ و خلص الأمر بنا إلى أن رؤية الأديب للتاريخ من خلال الذاكرة وجرحها تبقى رؤية نقدية رافضة تدعو إلى التغيير "و الاضطلاع بمهمة تعميق روح تفهم حوار الأديان دون أن نفقد هويتها و الهوية الصادقة دائما متفتحة على القيم العالية، أمّا فيما يتعلق بالاختلافات، فلا يجب أن تشكل مجالا للصراع، و لكن الأساس للاغتناء المتبادل و التعلم المتبادلة بقصد الخير" □، و كما يوضح القرآن الكريم ذلك بصورة لا لبس فيها في آياته:{ .لكل جعلنا منكم شرعية و منهاجا و لو شاء الله لجعلكم أمة واحدة و لكن ليبلوكم في ما آتاكم فاستبقوا الخيرات إلى الله مرجعكم جميعا فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون }[3]..

إن النصوص التي كتبها "واسيني الأعرج عن محنة الجزائر كسيدة المقام، ذاكرة الماء، حارسة الظلال، مرايا المضرير إضافة إلى الرواية موضوع بحثنا ليست سوى محاولات وشهادات على ما وقع من أحداث خبّأتها الذاكرة "مع التأمل طويلا في الشروخات الكبيرة للذاكرة الوطنية التي تتخبأ فيها ممارسات معاكسة لما كان يحدث في الجزائر.(.) فالجزائر التي وصفها "سرفانتيس "في دون كيشوت كانت أرحم من جزائر تقتل أبناءها، جزائر يتلاقى فيها المسلم والمسيحي و اليهودي في نفس الحيّ و في نفس السوق دون أن يحمل أحد فأسه و ينزل به على رأس من يخالفه العقيدة أو نمط الحياة" □

. . . .الجزائر "جرحي الذي لا أملك له حلاّ "□ هكذا أجاب الرئيس"بن بلّة بعد أن التقى به "يونس ماريّنا ماريّنا في برشلونة الذي دعي إليها لإلقاء محاضرته و يبقى الوطن الحامل الضخم للجراح، المثّخن بالآلام والطارد للنسيان .

1 واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص228.

2 مجلة أديان (الأسس و الأهداف المشتركة للأديان) باتريك لود ، رئيس التحرير ، مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان ، العدد صفر، خريف2009 ص 09. Http : www.dicid.org/english/index. PHP

3 سورة المائدة، الآية48.

4 ينظر إبراهيم عبد المجيد و آخرون /مؤلفون عرب ، أفق التحولات في الرواية العربية() شهادات ، ص 187.

5 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص292.

ولا تخلو رؤية الكاتب من مؤثرات فعّالة تحّل فيها و منها المكان ، ذلك أن هذا الأخير يمثل البوابة يمكن أن تلج من خلالها إلى عالم الذات و الوعي لدى المؤلف ، كما يمكن لك أن تفهم الانعكاسات النفسية والاجتماعية و الاقتصادية و الإيديولوجية في تلك الأمكنة، و بذلك يصبح المكان "هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض" [1]. فماذا يحمل المكان من ذاكرة في الرواية، و ما هي صورة المدينة –على وجه العموم-؟ .

-ت ذاكرة المكان و صورة المدينة :

يعد المكان العنصر الرئيس المشكل لبنية الفضاء الروائي حيث تدور الأحداث المتخيّلة و تتفاعل الشخصيات، و لا يمكن مطلقا تصور رواية دون تحديد أمكنتها أين تتجسد المعطيات ضمن إطار زماني معيّن و المكان لبنة حيوية في جسد الفضاء الروائي، و تجسيده ضمن صفحات العمل السردي يعطي لأحداث القصة المتخيلة واقعيتها ، فتبدو للقارئ شيئا محتمل الوقوع "[2]، وتمثل الأمكنة المفتوحة في هذا النمط "أمكنة بالغة الأهمية ، حيث تمدّنا بمعلومات وفيرة و تصورات متعددة تكفل الإمساك بحقيقة الأفضية المتموضعة و قيّمها و دلالاتها "[3]. و تمثل أماكن الانتقال بوسائلها المتعددة أنموذجا للحياة حيث يلتقي الناس و يمارسون أيامهم و طقوسهم و عاداتهم، ليعودوا لاحقا إلى بيوتهم عادة (الأماكن المغلقة). وليست الشوارع و الأزقة و الأحياء و الطرقات سوى "أماكن انتقال ومرور نموذجية ، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات و تشكل مسرحا لغدوها و رواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها "[4]، و الشارع يحمل دلالات عظيمة و هامة لأنه "يّعد من الأماكن الهامة في حياة المدن "[5] و كذلك يمثل " مسارا وشريانا للمدينة و في الوقت نفسه المصب الذي يصب فيه الليل والنهار و أشغالهما و تجلياتهما فهو المسار والمصب في آن واحد "[6].

والشارع يختص بمظاهر منها الاكتظاظ البشري، الازدحام، الاختلاط، الحركة "كانت قوة الأمطار قد زادت وهما في نهايات شارع الانتصار" [7]، إنّ الشارع و الطريق يحتلان أهمية إستراتيجية في الرواية، فهما من الأمكنة الحاملة للذكريات والباعثة للذاكرة، فسحة واسعة جميلة تحتضن الحرية

---

1 غالب هلسا ، المكان في الرواية العربية ، دار ابن هاني ، دمشق ، ط1 ،1989م ، ص 09 .

2 ينظر حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي "(الفضاء، الزمن ، الشخصية) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت ،ط1، 1990، ص79 .

3 ينظر المرجع نفسه ، ص79 .

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها

5 أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص 81.

6 شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،ط1، 1994 ،ص 65.

7 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص172.

والأضواء والأحّلام عندما كانت سيارة الأجرة الزرقاء تتسلق المرتفعات، وتختلق جسر مريم pont marie، و رصيف الأزهار le quai aux fleurs (. .) رصيف يمتد على أطراف نهر السين في جزيرة المدينة l'ile de la cité في الدائرة الباريسية الرابعة ، يبدأ من جسر سان –لويس saint –louis و ينتهي في جسر "أركول pont d'Arcole تغيرت أسماؤه كثيرا من جسر نابليول 1804 إلى جسر المدينة في 1816، ثم من جديد جسر نابليون 1834، و أخيرا رصيف الأزهار في 1879 لقربه من سوق الورد الجميل والمّعطر"، الشارع هو ذلك الحضن يضم الذات المنعزلة والوحيدة و التائهة و المجروحة، و يتحسس حالتها النفسية كيفما كانت، وتقول "إزميرالدا حبيبة "يونس ماريّنا السابقة أنا فرنسية، وعاشقة لهذا البلد .عندما انغلقت عليّ السبل مثلك، لم أفكر في مكان آخر إلا هذه الأرض التي لم تطالبني بأي شيء".

و تتضارب الأمكنة في الرواية بين الشوارع العظيمة بطرقاتها و بناياتها"المتراصة و الأضواء المتلألئة وظلمة الأحياء البعيدة التي شّم ("دافيّد الشرطي) فقرها من بعيد (. .) و هو يتأمل "مارّي (الشرطية) وهي تقطع الطريق، ثم وهي تقبل صديقها الذي نزل ليفتح لها باب السيارة (. .)" فالمكان يحمل طابع الحب والمتعة و النور في الرواية كما يحمل أكثر طابع العزلة و التيه و الصمت، ليتحول هذا المكان بأصابيحه الشامخة الملونة في آخر روايته إلى شاهد على احتراق "لوليّتا وتطاير جمالها وأشلائها بانتحارها

إنّ المكان في الرواية حاضر حضورا قويا يعكس رؤية إيديولوجية عامة، فالمكان يبقى عالقا في ذهن قارئ العمل الأدبي وفي ذاكرته حتى "كأنّ الذي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي يتمثل غالبا في أمرين مركزيين أولهما الحيّز و آخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيّز" ، وهذا لما يحتّله من أهمّية ووظيفة كبيرتين "وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإنّ مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث". و المكان من منظور آخر هو دليل على وجود الإنسان من حيث تعلقه به

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص173.

2 المصدر نفسه ، ص174.

3 المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

4 المصدر نفسه ، ص115.

5 عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد "، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، العدد 240 الكويت، 1998 م، ص155 .

6 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص30 .

"والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار و طلب الأمن للذّات"[1]..

و هذا ما تمثله المدينة عند الأديب أو بطل الرواية، حيث يتنوع السرد في العمل الأدبي و ينتقل من وصف الوطن "الجزائر أو مدينة "ماريّنا مسقط رأس "يونس و الرايس "أحمد بن بلة "، إلى فرنسا (باريس) المنفى، ثم إلى فرانكفورت (ألمانيا) البلد الذي شهد بشهرته وانتصاراته ككاتب محترف ، و برشلونة (اسبانيا) أين ألقى محاضراته فالتقى بحلم ضائع مجنون وهو (الرايس بابانا)، فلم تغنه مدينة الرومانسية "باريس التي ضمنت له حياة كريمة، ولا "فرانكفورت "التي حققت له الشهرة، ولا "برشلونّة التي حققت حلمه المؤجل حيث "آخر أجزاء الذاكرة أحرق نهائيا "[2]، و علم أنه من المستحيل أن يعثر على قبر والده ، بعد بناء السدود في "الخروّبة أين دفنه (الرايس بابانا)

أما عن الأماكن المغلقة في الرواية فتنوعت بتنوع الأحداث و تفاعل الشخصيات، كل حسب إطاره الزماني و إيديولوجيته و توجهه، فيمثل البيت أحد أهم الأماكن المغلقة في النص الأدبي فهو يشكل ملاذ ومصدر سكون و ألفة البطل و هو أقرب الأماكن لذاته إذ أنّه يشعر فيه بالانتماء و يمثل كذلك المعرض الخاص بتوقيع رواية "يونس مارينا"، الفنادق الفاخرة في باريس و فرانكفورت و برشلونة أماكن مغلقة لها تأثيرها الفعال في إيديولوجية الكاتب.

أضف إلى ذلك تردد البطل و"لوليتّا أو غيرها من اللواتي يشكلن جزءاً من الذاكرة على أماكن مغلقة أخرى سياحية، دينية .كالكنيسة[3] التي التقى البطل لأول مرة فيها ب"لوليتا "، كنيس الانتصار Synagogue de la victoire[4] و معرض الأزياء الذي رافق لوليتا إليه أمسية أدائها العرض[5]...

و السجن كذلك من الأماكن المغلقة لا يخرج عن كونه فضاء لهدم الذات و الوعي و سحق لشعور بالأنا، فهو نوع من أنواع العقاب الصارم"،و يشكل السجن بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات ".[6] وهذا الانتقال إلى الذات يعكس نفورها و ضيقها و رفضه للواقع القائم، القائم، فهو مكان مغلق بامتياز لا سبيل فيه يسمح لأي مظهر من مظاهر الحركة أو الاتصال، لذلك صوّر

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص53 .
2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص289 .
3 ينظر تفاصيل أكثر للأحداث، المصدر، ص148 - 149.
4 ينظر تفاصيل الأحداث، المصدر، ص170.
5 ينظر تفاصيل العرض، المصدر، ص224 – 225 – 226 – 227...
6 حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص66 - 67.

الكاتب السجن الذي رمي فيه (الرايس بابانا) أشبه بالقبر ، فاقد لكل ملامح الحياة الإنسانية أو المنطق حتى، فطبيعي أن تفقد الذات ذاتها ،و تصبح رفيقة الثوري السجين "أحمد بن بلة ذبابة صغيرة تقتسم معه الظلم و العتمة.

ويمثل المقهى في الرواية مكانا بعدة دلالات ، فكان أقرب للذات عند (يونس مارينا)،و كان يتردده مراراً وتكراراً ، كان اسمه مقهى النجمة ، و كان يعج بإيديولوجيات من يقصده ، و مكانا لإعلان الآراء السياسية تجاه الواقع العربي أكثر رواده ممن رفضوا الانقلاب و أيدوا رفضهم القاطع لحال البلاد، لقد شكل المقهى فسحة حتى و لو كانت محدودة جميلة للذات ،حيث يتسنى لها التعبير عن واقعها و عن خيباتها والحلم بالحرية و التغيير فالمقهى (المكان) هو بمثابة إطار للحدث الحكائي و مجال لتحرك الشخصيات في لحظة معينة من العمل الروائي" . [1] كما جاء في سرد الأحداث في النص الأدبي ذكر الماخور بوصفه مكانا مغلقاً قضى فيه ستة أشهر مخبئاً بعد أن أصبح مطاردا من قبل ذئاب العقيد .(.) منذ أن قضى ستة أشهر في مكان مغلق في ماخور عيشه الطويلة، من أجل فعل كان بمثابة جريمة لم يقدر مخاطرها"[2]، و الماخور هو الآخر يحمل قسوة الحياة التي تجعل الإنسان يتعرى بلا خجل ، و يعبر عن هشاشة نفس تعصفها رياح الظلم من كل الجوانب ، فتجعلها منكسرة مقهورة .

تلك هي المدينة بصورها المتناقضة عند "واسيني الأعرّج بعنف ذاكرتها و عنف رؤيتها النصية فهي لا تمثل له سوى البشر ، إنها التاريخ ، و بالتالي إنها الذاكرة الحقيقية لما كان و لقانون ما يجب أن يبقى ويدوّن في السجل ، تمثل المدينة له الوطن الطارد للأبطال يضيق بأبنائه و يحولهم إلى عناصر قهر وتهميش، يدفعهم للرحيل إلى فضاءات المنفى في حين تظهر مدينة الآخر مكاناً للحرية و موطنا للعدالة والاستقرار لكن يبقى المكان الآخر مكاناً يدعوه الجميّع المنشّى مهما كان تاريخ من يعيشه و مهما كانت ذاكرته فإن ذاته مغتربة و يبقى المكان و الاغتراب متصاحبين يكملان بعضهما البعض، يجسدان معالم الشخصية التي تتكالب عليها المحن و تنهش جسدها

1 لتفاصيل أكثر عن الذبابة، مع (الرايس بابانا) في السجن ، ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا ، ص73 – 74.

2 حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص94 .

3 المصدر السابق، ص49.

ت – ذاكرة الجسد و الذات المغتربة :

يذكرنا الجزء الأول من العنوان "ذاكرة الجسد"* برواية من الروايات الكثيرة التي تربعت على عرش الأدب و جعلته يخضع لمنعطفاتها و تدرجاتها ، هذا المفهوم يحمل في عمقه آهات الأنا و غربة الذات وتطلعات جميلة للغد، الذاكرة هنا تصور للذات واقع القنوط من خلال جروحها و تشوهاتها، و تغدو "جمالية الحنين إلى المكان هي جمالية استعادة الذات و الهوية و معنى الانتماء" .[1] و الجسد "لم يعد مجرد تابوت يحوي ميتا بل طبيعة متحركة تعلن عن موقف معين من هنا عدّ قطبا رئيسا للاهتمامات المعاصرة ومرجعا ضروريا لكل محاولة تروم فهم الوضع الإنساني بأبعاده المختلفة" .[2] وللجسد القدرة غلى التفاعل مع الفضاء وذلك بالاتصال بالآخر وفق حركة دينامية، لذلك سعت السلطة –الآخر – (في الرواية) إلى تثبيط هذه الحركة و شل حركة الأجساد الفاعلة بشتى وسائل القمع و التعذيب، و يسرد الراوي في الرواية ماذا فعل ذئاب العقيد بالرايس وأمه حين جاءت لزيارته في السجن "نحنا ذئاب العقيد كبرنا في حضنه و هو حمانا من موت أكيد يأمرنا أن نجلس هنا بالقرب منك (من الرايس بابانا) نجلس "[3] (...) يأمرنا بالعض، نعضّك يعطينا إشارة طحنك و سحقك، لن نتردد لحظة واحدة، نفعل ذلك بلا أدنى ندم، بل ربما بلذّة أن نأكل لحمك و نفتت عظامك، أن نشويك، نقليك، نذيبك في محلول الآسيد كما فعلنا مع غيرك، لا نقول للعقيد لا، و سيكون عملنا نظيفا، و لن نترك أيّ علامة تحيل إليك لاشيء يمنعنا من ذلك إلاّ أمره"[4].

و لم يتوقف الأمر في تصوير عنف الجسد و تعذيبه عند (الرايس بابانا)، بل ها هو تصوير تعذيب "لالة الزّهراء "(.) سنفعل كل ما يأمر به العقيد، لأننا كلابه وذئابه أيضا .(.) طلب منا أن نعري لالة الزهراء كما تسميها، قبل دخولها إليك ،فعلنا و زدنا من عندنا قليلا ،ليعرف الجميع صرامة العقيد عند الباب ، قبل إدخالها "[5] "(.) تبادلنا الدوران حولها ، تشممناها كما تفعل الحيوانات قبل الانقضاض على فريسة في متناولها ولالة الزهراء، تصغر و تضمر، حتى شعرنا بها تنتفي و تتّحول إلى شيء، و تنسى أنها أم رئيس البلاد نهائيا .(.) ثم أدخلناها عليك و هي لا تستطيع أن ترى وجهك و تنظر إلى عينيك من شدّة الخجل، كمن ارتكب جرم زنى المحارم أنت لم تكن تعرف شيئا ،و لكنها كانت تبدو عارية أمامك، لا يستر

---

* الرواية للكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي

1 يمني العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص 118.

2 السعيد بوسقطة ، لغة الجسد في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار ، عنابة ،1 5/17 ماي 1995.

3 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص78.

4 المصدر نفسه ، ص79.

5 المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

جسدّها إلاّ خوفها عليك نحن لم نفعل شيئا سيئا سوى أننا قمنا بواجب ظلّ يؤرقنا تطبيقه بالشكل الذي يرضي العقيد "[1]. و تتعالى الصرخات الصامتة داخل جسد فقد مفهومه القاموسي و تحول إلى رمز القهر والاغتصاب والتعذيب، فقد توازنه و شعوره بالوجود و شاهده على ذلك تلك الآثار الحاضرة عليه و ما تحمله ذاكرته، لكن بالمقابل توحي إلى القوة و شدّة التشبث بالحياة. يقول "يونس ماارينا : "يكاد هذا الجسد أن يكون بلا ذاكرة .مجرّد ظلال عابرة سرقت بعضا من ألقه ثم انسحبت. .لا يحمل ذاكرة؟ (تجيب لوليتا) و كنه يحمل جرحا يمنعه من هذه الذاكرة "[2].

إنّ معظم الشخصيات المذكورة في الرواية تحمل آثارا للتعذيب في أجسادها ،ليس لأنها تمردت أو اخترقت القانون و إنما لعلاقتها بالسلطة ،ف(الرايس بابانا) سجن و فعل به ما فعل لأنه أول رئيس للبلاد . أمّا "لالة الزهراء فلاقت ذلك التعذيب فقط لأنها أم رئيس البلاد ، و غيره م ا من الشعب، لم يشفع لهم لا كونهم أبناء شهداء و لا حتى أنهم أبناء الوطن. أمّا يونس ماريتا الذي دفع الثمن غاليا فجرحه لم يكن فقط في الذاكرة و لكن على وجهه أيضا حيث أصيب على متن السفينة - وسيلته التي غربته، بعد أن خرج مطاردا... تعظّم الشعور لديه بالاغتراب فيقول "أينما ذهبت أشعر بسرعة بالغربة "[3] ، ويقول في نفسه عندما قال له (الرايس بابانا): " شرّفتني و شرّفت وطنك. كدّت أقول له إنّه لم يعد لي وطن، ولكني صمت"[4]، الغربة مرارة تكسر النفس و تجعلها تتأوه في أغلب الأوقات، يتحول بسببها الوطن إلى عدّو، ويحمل تلك المرارة والوهن الجسد بعده "لغة و ذاكرة و بنية علاقات في المنتج الثقافي"[5]..

و يعود الكاتب ليصور أ زمة وطنه ، و يحمّل المسؤولية للمستدمر من أبنا ئه المتكالب على السلطة ومناصبها ثم لسيطرة التيار الديني الذي أباح لنفسه ال تقتيل و التهويل تحت مسمّى العقيدة يقول "يونس : "إنّ علينا أن نتعلم كيف نقتل بعضه على الأقل. المنفى هو أن تتعلم القتل أيضا، والوقوف بشراسة ضدّ أقرب محارب ذاكرتك ".[6] و المنفى "هو مكان يتعذر فيه ممارسة الانتماء لأنه طارئ ومخرب ومفتقر ومفتقر إلى العمق "[7]، لذلك نجد مفهومه يحتضن معاني الإبعاد، التغريب و الانقطاع، "وهو مكان، يضمر يضمر دوما بالنسبة للمنفى قوة طاردة تجعله يعيش حالة انفصام معه و يّخف ف في مدّ علاقة تواصل مع المكان الجديد، ممّا ينطوي على ذات ممزقة لا سبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص80.

2 المصدر نفسه ، ص182.

3 المصدر نفسه ، ص269.

4 المصدر نفسه ، ص279.

5 محمد صابر عبيد ، سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق النص)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ، ط1، 2008، ص 159.

6 المصدر السابق، ص296.

7 عبد الله إبراهيم ، الرواية العراقية الجديدة ، المنفى ، الهوية و اليوتوبيا ، كتّاب العربي ، وزارة الإعلام الكويتي ، ط1، 2009، ص 62 .

مع العالم " [1]. وهذا ما يفسر تزاحم الأفكار و الأحاسيس في ذاكرة البطل ما يجعله تارة يحّن لوطنه و للعودة إلى الديار فيسامح من كان السبب و يتناسى الذاكرة وجرح وجهه ،و تارة أخرى يرفض الواقع رفضا قاطعا و ينقده نقدا لاذعا ، فيتذكر مشاهد تعذيب أقرب الناس إليه ، فيتساءل عن ذنوبهم !فلا يجد إجابة مقنعة تجعل غضبه الفّوار ينطفئ قليلا .

و لا شك أنّ هذه الرؤى تنطوي على رغبة شديدة و ملحّة في إعادة تشكيل هذه الذات المغتربة، وفق ظروف قابلة للحّد من الصراع ،و قادرة على تحديد معالم جديدة تنشأ داخلها هذه الذات المغتربة لأنّ."الاغتراب في الحياة ظاهرة إنسانية، و لكنها في الرواية ظاهرة فنية تختلف باختلاف الرؤية ، و تتعدّد بتنوع الأداة، و هي تعبر في المقام الأول عن ظاهرة اقتصادية مرتبطة بالوجود الإنساني و هو الدافع الحقيقي للغربة.(.) و أنّ ما سيطر على التاريخ الإنساني حتى الآن هو الحاجة إلى العمل، والمال و هما عصبا الحياة كلها "[2].

و لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا التفسير في الدراسة ما بين صورة الوطن ، ذاكرة المكان و صورة المدينة ثمّ الذات المغتربة ليس سوى تقسيما منهجيا لتسهيل العرض فقط ، و إلاّ فلا يمكن دراسة المدينة التي تمّثل الأنا (المدينة /الأنا) دون مقابلتهما بالغربة أو(المنفى /الآخر)في السياق ذاته وكذلك فالذات المغتربة وعاء يحوي معظم تلك المفاهيم (المدينة /الأنا /العروبة الهوية والأصالة المفقودتان بالغربة.)

إنّ الغربة في رواية "أصابع لوليّتا هي غربة مكانية/نفسية/سياسية/وطنية/فنية، تعكس داخل ذاتها تصورا تنوع مابين الدلالة السلبية ، فهو المكان الطارد للذات ، كما سبق و ذكرنا ، و الدلالة الايجابية،حيث أصبح الوطن مصدرا للاعتزاز و الشعور بالولاء و الانتماء ، والوطن يبقى وطنا حلما بعيدا أملا مؤجلا، حتى و إن حمّل بالانفصال، فهناك مظاهر أخرى للاتصال كالكتابة مثلا فهي العلاج لشفاء مؤقت منه حتى وإن أظهرت بداخلها شبحا عظيما و هو الموت !

1 عبد الله إبراهيم، الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية ، و اليوتوبيا، ص62. .

2 شوقي بدر يوسف ، الرواية والروائيون (دراسات في الرواية المصرية)، مؤسسة حورس الدولية ، ط1، 2006 ، ص 195 .

3- تيمة الموت

لعّل الاهتمام الشديد للأديب من خلال نصوصه الإبداعية هو تسليط الضوء على إشكاليات ما، تتنوع وتتعدّد حسب رؤيته الهادفة من خلال عمله، و هو اليوم في رواية "أصابع لوليّتا يتعرض لإشكالية (الحياة/الموت)من خلال صراع قوى الخير و قوى الشر منطلقا من إيديولوجيته و نظرته للواقع .فقد نزع الكاتب إلى الاغتراب –أنموذجا – لتجسيد النقاط الحساسة و العميقة لهذه الإشكالية يقول"مارينا "لا توجد إلا الحياة دائما من وراء الأبواب الموصدة، يمكن أن يتخفى الموت أيضا "[1] ، إنّ الأديب يصور تجربة الموت الكثيفة و العنيفة ، المليئة بلحظات الضياع و الخوف و الجزع و الهول، و أنواع شتى من التعذيب النفسي و الجسدي ليكشف عن "رؤيته الخالصة بقضايا الإنسان المعاصر و الخوف الذي يتملكه في كل ما يحيط به من جوانب غيبية .(.) و تصارع الغرائز وتشابكها، و جهاد النفس، و الحقيقة الأبديّة الرّاسخة التي يمارسها كل كائن حي طالت به الحياة أم قصرت و هي حقيقة الموت "[2]، لذلك يصور الكاتب علاقة الإنسان من خلال وجوده و رغبته الشديدة في المواجهة و الوصول إلى الحريّة

إنّ تيمّة الموت في الرواية حاضرة و بشكل ملحوظ جدّا، حيث تشكل هذه التيمّة أحداثا متكررة حتى أثرت في عالم البطل الداخلي ، و أسهمت في قهر ذاته و دماره النفسي ، واغترابه أينما ذهب.فحوادث الموت تظهر في الرواية باستمرار و بأشكال مختلفة و متعددة ، و كلها مخزونة في ذاكرة البطل سواء أكانت هذه الحوادث في الماضي أو في زمنه ،فبين الفينة و الأخرى يتراءى إلى عقله الباطني هذه المشاهد، و تمر أمام عينيه و كأنه يعيشها لحظة بلحظة ، فيرى صورة أمه "يما جوهر و هي تتعذب فيتساءل "كيف توضع في حفرة باردة زوجة شهيد لم ينشف دمه ،لم يفعل شيئا سوى أنه عضّ على الحديد كي لا يموت غيضا؟ كيف يحلق شعرها في آخر عمرها ؟ و يخترق جسدها ليصبح مزرعة للقتلة ؟ "[3]، ثم يتذكر صورة "عمي أحمد الشايب" "الذي أذيب جسده في محلول الأسيد "[4] و مرة آخري تعود به الذاكرة إلى (الرايس بابانا) وهو في سجنه المظلم مع ذبابته الصغيرة ، و أمه "لالة الزهراء" و ذئاب العقيد تتشمم رائحتها و هي عارية فتقاطع ذاكرته أسئلة كثيرة .ما ذنبهم ؟ وما ذنب "كريم بلقاسّم و "الشعباني" و "عبان رّمضان .؟ ولماذا تغتصب "لوليّتا من طرف أبيها و لماذا يحاول أخوها قتلها .(.)، كل هذه التساؤلات الاستفهامية الاستنكارية تضم أشكالا مختلفة للموت، وتنطوي على شعور بالاحتجاج و السخرية والرفض ، فلما كان

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص266.

2 شوقي بدر يوسف ، الرواية والروائيون -دراسات في الرواية المصرية ص 81.

3 المصدر السابق، ص91.

4 المصدر السابق، ص436.

الموت بلا ذنب معقول أو منطق فهو يدفع الإنسان إلى حالة من الاغتراب ، و ما رواية "(أصابع لوليتا) إلاّ تعبيرا عن هذه الحالة وفق رؤية وجودية ناقدة ،رافضة لكل شيء حولها.

يتمثل الموت من خلال الرواية في شكلين تمظهرات الذاكرة بتراكماتها و ترسباتها من الماضي إلى حاضر الشخصيات، يقول "لحمر " صديق "يونس : " أنا عفوت عنه (عن العقيد) لأنني في حاجة إلى تهويّة الذاكرة حتى أموت مرتاحا .الذاكرة المثقلة متعبة"[1] ... يقول" يونس ":"هل تتذكر؟أنت تريد أن تتخلص من ذاكرتك و ربّما دفنتها حيّة، أنا أريد أن أتخلص من ذاكرتي و لكن بي رغبة محمومة لأسألها لماذا كل هذا الضياع و هذه الفداحة «pourquoi ce gâchis au profit de qui ?» و أضع عيني في عيون قتلة أمي و عمّي أحمد الشايب ، و عمّي مريزق و غيرهم ،و روحي .و أسألهم سؤالا واحدا ،وربما بدوت لهم سخيفا في سؤالي: لماذا كل هذا؟ ماذا استفدتم ؟ أريد إجابة"[2] و يقصد الكاتب بقوله "وغيرهم المثقفين أمثال "الطاهر جاووت الذي كان شديد الصلة به ، و كذلك "عبد القادر علولة و"بختي بن عودة فاغتيال هؤلاء منح "لواسيني الأعرج فرصة للاحتياط و طريقا للحياة . و قوله أن أضع عيني في عيوني قتلة..." لا يعني أن الكاتب رافض للتسامح أو الوئام الوطني، و إنما هو أصلا يدعو لنسيان الأحقاد

لكنه يتساءل عن ثمن هذا التسامح، قتلة يطلق سراحهم و توفر لهم مناصب شغل و حياة كريمة، وشباب تأكلهم البطالة بعد أن يتموا و حرموا بسبب تدهور الأوضاع في وطن اسمه "الجزائر " بسبب هؤلاء القتلة. .فكيف لا يجسد الأديب تيمة الموت، و أرواح الأموات تسكنه و تسكن ذاكرته

أمّا الشكل الثاني لتمثلات الموت فهو الرائحة ،حيث بدأ الكاتب نصه برائحة ، كانت غريبة عليه لكن محبّبة إلى نفسه ،لم تكن رائحة "إي فلا"مترجمة أعماله إلى الألمانية، كانت ل "لوليّتا واستطاع أن يتحسّسها بالرغم من بعدها الفاصل عنه. "مرة أخرى أعاده العطر الهارب إلى حضوره ليتأكد المرة الثانية من أنه لم يكن عطر"إي فلا"[3]، شعر الكاتب بانتمائه و حضوره في هذا العطر، بمقاطع كثيرة من ذاكرته كانت ضائعة منه "و هذا هو المألوف ،فمن نتآلف معه و نوّده نعتبره طيّب الرائحة والمرفوض والمنبوذ، والملعون يظل كريه الرائحة، لذلك فالرائحة متعددة في دلالاتها القيّمة ومصادرها "[4]، فكان العطر

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص96.

2 المصدر نفسه ، ص97.

3 المصدر نفسه ، ص19.

4 ينظر إبراهيم محمود، نقد وحشي (رؤية لنص مختلف)، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005، ص 253.

للحياة و الحرية و الحنين للوطن و لترابه و سمائه، و كأن الكاتب أقام علاقة من خلال البطل مع كائن يخفق قلبه[1] اسمه لوليتا /الوطن ، تحت غطاء العطر ، و لكن في الحقيقة كان العطر الموت وليس الحياة ، بالرغم من أنه كان يستطيع تفريق رائحة ذئاب العقيد عن غيرهم من البشر فقد كانت "تشبه رائحة الذئاب و الدجاج معا" [2] رائحة مزيج بين المكر و اللّؤم و الجبن على حدّ سواء ،إلاّ أنه لم يكتشف أنّ رائحة "لوليّتا هي الأحرى مصدر من مصادر العقيد و ذئابه ومخلّفاتهم هي رائحة الموت ولم يعلم ذلك إلا أخيرا ...

لقد اتخذ الأديب من الشكل الروائي وسيلة يعبر من خلالها عن الذات تعبيرا قويا و عن مأساتها التي تعاني منها و ذلك من خلال الكتابة و تمثل هذه الأخيرة مظهرا آخر من مظاهر تيمة الموت ، بما تحمله من آهات و تشوهات عبر الزمن ، و بما تعكسه من حرقة و صداع ،إذ أنها تمثل له (للأديب ولبطل الرواية) صورة عن الوطن البعيد ، و عن الذات الغارقة فيه ، و تتلخص هذه المشاعر في الرؤية الثالوثية (الكتابة /الوطن /الألم) عن طريقة وسيلة تبدو أكثر أنوثة هي الأصابع.

أ-الكتابة /الوطن/الألم:

يمكن أن نقول إن الكتابة و تاريخها عند بطل الرواية متعلقة بجسده ،حيث إنه كلما أحسّ ببعض آلام ظهره تستيقظ فيه فجأة الذاكرة و تراوده أحلامه المؤجلة عن الوطن ، فالكتابة أصلا ليست سوى مقطعا هاربا محرقا عن وطنه، و لكن "ليست ظالمة دائما "[3]، "فالنصوص أجساد حية ، هذه الأجساد التي لا تعرف إلا من خلال مواقف مختلفة ، و هي ليست ثابتة ، وهكذا هي الكلمات التي تسمع شفاهة فأن نتكلم هو أن نصدر رائحة ما، يحدّها الآخر و يحدّدها بحسب الموقف و العلاقة و البعد الثقافي له "[4] و الكتابة عند الأديب ليست أكثر من صوت إيديولوجي في ه وّة عميقة محاصرة فهي "مثل الصدفة التي تأتي مرة واحدة في العمر. لا شيء يحكمها إلا قانونها الخاص"[5].

و تتجسد الكتابة في فعل الإدراك للتعبير عن رؤيتها الخاصة للوضع الجزائري في مراحله التاريخية المختلفة ،و يمثل البطل "يونس ماريّا الذات المدركة لهذا الواقع صاحبة الرؤية الناقدة له من جهة ، والعاشقة للوطن من جهة أخرى . و قد عبّرت هذه الذات عن تمرّدها بشكل منتشر في الرواية عبر

1 ينظر إبراهيم محمود، نقد وحشي (رؤية لنص مختلف)، ص254 .
2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص83.
3 المصدر نفسه ، ص12.
4 إبراهيم محمود ، نقد وحشي (رؤية لنص مختلف)، ص256.
5 المصدر السابق، ص241.

فلسفتها المتنوعة حيث تحوّلت إلى "حالة من الدهشة ، تشبه لحظة عبور الدرج الأول من الجنة أو جهنّم ، لا يهم، وجهد ظالم يسرق الحياة و يضعها بسخاء في أكف الآخرين بلا شروط، و أحيانا بسعر زهيد لا يتّعدى سعر الكتاب يقتنيه العابرون في إحدى المحطات أو أحد المطارات ،في لحظة انخطاف سريع لا يعرفون مصدره ، قبل أن يستسلموا لعوالمه "[1]، كما حاول الكتاب إسقاط فلسفاته أو مجموع مكونات رؤيته في الكتابة حيث صور الوضع السياسي و مرحلة ما بعد الثورة حيث استفادت طبقة سياسية جديدة منها معتمدة على تاريخ الثورة و الثوار و الشهداء،ليثور بعدها جيل فيها سمي بالحرب الأهلية و يتحوّل الدّمار والسلاح من خارج الوطن (ضد المستدمر) إلى داخل الوطن (ضد المواطن نفسه)

كما صوّر الكاتب كذلك الوضع الثقافي في إهمال الفنون و ركود الآداب ، و الوضع الاقتصادي في استحواذ المقربين من السلطة على المناصب و على بذخ العيش أمّا الباقي من الشعب فقد عانى الضيق والعسر ، مع انتشار التطرفات باختلاف مسمّياتها. و على اختلاف ما حملته الكتابة معها، إلا أنها تمثل قمة الألم عند الكاتب و البطل معا و جميل أن تكون الكتابة "فخ الغواية" [2] من خلال الأصابع التي تمارسها، حيث "إنّ مساماتنا هي معابر سرّية ومراصد بيولوجيّة و مطلاّت تفاعل تجاه ما يحيط بنا ، فاللمس هو أكثر من بؤرة توتر، إنّه استراتيجيا الجسد" [3] (...) "فالنصوص إذن هي أجساد ليست متشابهة، لا تتشكل دفعة واحدة (الجسد هكذا أيضا) إنما تتطلب وقتا و جهدا وتربية (الجسد بدوره هكذا) كي تتشكل"[4].

و يقول الكاتب في روايته "الأصابع لغة قبل الكلام " [5]، لأنّها تشكل التاريخ الشخصي و التاريخ الجماعي والفكري، التراث و الأصول و هي متعة حتى و لو كانت في خضم الألم و الانكسارات، إنّها رهان على الحياة، السماء الممطرة لصاحبها و المّروحة عنه يقوّل" يونس "الرايس بابانا كان صدفتي التي وجدت نفسي بطلها و كنت مرآته المائية المنفلتة من بين أصابعه " [6]. هي مشروع جميل مفتوح على أفق مشرق. هكذا يراها""يونس مارينا

و اللغة تتكيف مع تصور المؤلف لموضوعه فتستجيب لغة الراوي بذلك، و كذلك وعي الشخصيات داخل بناء مستقل هو النص الأدبي أو ما يسمى الكتابة ولكن ما هو الهدف الذي يسعى إليه الكاتب في نهاية المطاف ؟

---

1 إبراهيم محمود ، نقد وحشي (رؤية لنص مختلف)، ص 14.

2 المرجع نفسه ، ص263.

3 المرجع نفسه، ص 264.

4 ينظر المرجع نفسه ، ص267 .

5 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص27.

6 المصدر نفسه ، ص279.

يصرّح "واسيني الأعرج" في تجربته الروائية الذاتية قائلا "عندما أسأل نفسي اليوم، بعد ربع قرن من الممارسة الروائية، ماذا فعلت بالكتابة وماذا فعلت بي؟ (.) .عندما كتبت رواية" وقائع من أوجاع رج ل غامر صوب البحر" كانت في رأسي أحراش القرية ووديانها التي جفّت ، و رعشات الخوف من مداهمات العسكر الفرنسي لبيوتات لم تكن قادرة على مقاومة الضربات القوية لأعقاب الأسلحة، ولكن كذلك صورة والدي و هو يغادر سؤالي هو سؤال ابني ألم يكن برأس والدي شيء من الخبل و هو يختار العودة نحو بلد، كل شيء فيه كان يقود إلى الموت؟ ربّما لكن المؤكد أنه فعل ذلك باختيار كبير و تأمل أكبر"[1].

وهذا ما يعني أنّ الكتابة تمثل عند الأديب ممارسة للغة تحوي الوجع بشتى أشكاله. و يمكن القول إنّ الكاتب هو من يتألم، و الألم في حدّ ذاته مرض، والكتابة محاولة لنسيان ذلك الألم البعيد الناتج عن ترسبات و تراكمات الأحداث و الحوادث في النفس. .. "و فعل الكتابة هو نفسه مقاومة لقوى الصمت والموت والغياب فهي تعلّمنا كيف نمارس وسط الموت، النّسيان واللعب والحفر والنّبش والتنقيب في الذاكرة والخيال والجسد، بحثا عمّا يعيد للذّات الكاتبة متألّمة الرغبة في الحياة و الاستمرار"[2]..

أسئلة كثيرة أرّقت الكاتب و أرهقت كاهله... " ماذا تستطيع الكتابة فعله أمام طاحونة الموت الأصولي المجاني و البدائي ؟ أنستطيع الكتابة بدون السقوط في التبشير و الشتيمة ؟ هل ن صمت حفاظا على الروح وعلى النفس خوفا من السّقوط في الزلل ؟ هل بإمكان الكتابة أن تكون حيّادية في وضع يقتل فيه الناس أمامك ؟ه ل كان بإمكان كتاب جيل الأربعينيات في أوربا أن يصمت على جرائم النازية؟"[3]...

تبقى هذه الأسئلة عالقة مؤلمة، و الصمت عنها أشدّ إيلاما، مربكا محيّرا، و الكتابة فيها أكثر الأمور حساسية و تعرية للواقع و كشفا للأسرار التي تخاف حتى من تذكرها. الكتابة ألم يصعب الإلمام به "الكتابة لا تقبل السير على الخيط الرفيع .هي الخيط الرفيع نفسه ، و هي البهلوان أيضا"[4]..

ب الكتابة /الوطن /المرأة:

آن الأوان لنتساءل... ماذا عن الكتابة التي تقول الوطن بوصفه الأنثى /المرأة ، و ماذا عن الكتابة التي تقول قسوة الحب و عنفه تحت ضلال الذات العاشقة للوطن؟ إنّ "المرّأة هي الأخرى تمثل صورة كاملة عن

1 إبراهيم عبد المجيد و آخرون /مؤلفون عرب ، أفق التحولات في الرواية العربية() شهادات ص 178- 179.

2 ينظر حسن المودن ، الرواية و التحليل النصي "قراءات من منظور التحليل النفسّي ، ص53.

3 المرجع السابق، ص186.

4 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص395.

الحياة عند "واسينّي في أعماله فهي الأم المفقودة و الأخت الضحيّة، و الجدّة المبتسمة، الحبيبة و العشيقة، البسيطة و العادية، الشاعرة. والكتابة عنده ترجمان لحالة القسوة و آلام الفقدان و الوحدة والغياب والغربة أمّا الرواية –موضوع بحثنا – فهي تقول الجرح و الألم، وتجسد "الأنا السّاردة التّي تتجاوز الأزمة وتعبر حدود العذاب و تستعيد الحياة كل مرة بممارستها للكتابة.

يقدم السارد /الرجل العاشق الذي تزاحمت في نفسه مختلف المشاعر، الحدث المؤلم في حياته، حدث الفراق و الانفصال عن المرأة حبّه التي انتحرت، باعتباره (الحدث المؤلم) الخلفية الممثلة لوعيه التي تقف وراء انجذابه إلى فعل الكتابة." لوليتا .هل تدرين كيف يتدرب الإنسان على حبّ قاتله ؟ أن يحبه كل يوم أكثر.(.) لم يكن الموت ضروريا لأكتب هذا الألم ، و أجد النعوت المناسبة. و لم يكن الألم ضروريا لأموت قليلا .(.)"[1] "أستطيع الآن أن أجمع عدّتي من الأوراق و الأقلام ، و عطر الفاكهة، وحبر البنفسج ، و رائحة الأقمشة ،و بشرة النساء الناعمة ،(.) ثم أبدأ السير وحيدا على سطح البحر، وأنا لا أدري إلى أي شوق سيقودني هذا الرحيل نحو عاصفة الكتابة .(.)"[2].

منذ الصفحات الأولى للرواية يعلن الأديب عن الحضور المؤكد و المشرق للأنثى التي تحرك أحداث الرواية ، حضور بالرائحة الرائعة العطرة ،التي سبقت صاحبتها في معرض الكتاب "بفرانكفورّت ، إذ كان "يونس ماريّنا يتحسس هذا العطر بحواسّه و لا يعلم من صاحبته لكنه تأكد أنّه ليس لمترجمة أعماله، ولا حتى لأي من الجمهور الواقف أمامه ينتظر توقيعه. .لتظهر أخيرا هذه الأنثى (لوليتا) التي تجمّل حياة "يونس ماريّنا و تخرجه من صراعه مع ذاته و رفضه للتصالح مع الواقع.لكن في الحقيقة كانت جسدا يضمر له كل الشر حيث كلفت بأمر تصفيته من الجماعة التي نصّبت نفسها حاميّة للدّين معتقدة أنّها مالكة لمشروعية الدفاع عنه من وجهة نظرها هي من خلال فهمها الخاص للدّين و لو أدّى الأمر إلى تصفية كل من تضعه على قوائمها السوداء برخصة أنّها تخلص الدّين من الإساءة والتحريف .لكن الأنثى لم تنفذ مخططها الإجرامي الانتحاري ضد "يونس ماريّنا حيث إنّه أهداها ليلة رأس السنة أجمل و أعظم جزء من ذاكرته و هو اللوحة التشكيلية "الضوء والعتمّة أو ما سّماها هو بلوحة "الذبابة" إحالة على مشهد (الرايس بابانا) و هو في السجن . هذا ما جعل "لوليتا" تتراجع عن مهمتها ، لأنها كانت تعلم جيّدا القيمة التاريخيّة و الفنية لتلك اللوحة

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص07.

2 المصدر نفسه ، ص08.

تتجاوز المرأة في الأنموذج الروائي المختار دلالتها على الأنثى ، و تتحول إلى رمز مكاني يحوي معظم الصراعات و التوجهات ، فمثلت "لوليّتا الجسد الأنثوي /الوطن الضائع ، رمز العطاء و الإشراق الجمال ، الثورة على التقاليد القديمة ،الرفض للواقع الآني ، جسد اغتصب من أقرب و أعزّ الناس إليه ، يصور "واسيني الأعرج "لوليّتا على أنّها الرمز الأنثوي الأخير للوطن له في المنفى ، بعد أن صوّر شكل انتحارها وتفجيرها لجسدها الذي لطالم مثل أنموذجا للخواء الداخلي و نظرته الثابتة لعبثية الحياة ، بالرغم من جماله و إشراقه و نعومته ،إلاّ أنه كان يحمل أثقالا عظيمة حيث تفرّق وتشتّت في سّن مبكر جدا

تقول "لوليّتا : "فبعت جسدي بالمفرّق ، شفتّيّ لشركة أحمر الشفاه اليابانية ، و ساقي لمؤسسة الجوارب اللاصقة ، و أصابعي لشركة مستحضرات طبيّة لا أعرف إلى اليوم لماذا يشترون أصابعي فقط ويديّ بشكل مستمّر ؟(.) "[1] و تقول أيضا : "أريد أن أغرق في طفولتي التي سرقت مني في وقت مبكر "[2]. الاغتصاب أدخل" لوليتا" دائرة الحرمان و العصيان معا ، جعلها تحمل من وحش اسمه" الأب "، تحمل طفلا [3] هو الوجع و الألم و الذات المستلبة، هو قمة الذنوب و الآثام، و هذا ما عانته "الجزائر في أحشائها و بين أبنائها.

"لوليتا صورة المرأة/الوطن الذي يسعى الكاتب إلى نشرها في نصّه الأدبي سعيا حثيثا، صورة مفعمة بالألم و الضياع عن وطنه الجريح، مثخنة بتشوهات الماضي و لكن كذلك شكل من أشكال الحبّ، حيث للمبدع رؤيته ، موقفه، إيديولوجيته. .ليست المرأة عند "واسيني الأعرّج إلاّ صورة كاملة عن الحياة، والحب أهم ما في الحياة، كما يرى الأديب في المرأة أكثر من دافع للحياة و أكبر سبب للكتابة، لذلك تحتّل هذه الأنثى مساحة واسعة في العمل الأدبي، تصّب كلها في مصّب الشوق للوطن، و الحرقة القاتلة لما أصابه. فيقول"يونس" لـ"لوليتا " يا مهبولة هل فيه واحد في الدنيا يطيّح عليه ربّى خبزة مثلك ويرفضها؟ .(.) لماذا ترجعين كل شيء ضدك؟ قد يكونون هم من أجرم في حقك المهم أن تتعلمي النسيان قليلا "[4]. و تقول لوليتا في موضع آخر "يحبّونني لأنني دجاجتهم التي تبيض لهم ذهبا "[5] و هذا ما يؤكد أنّ" لوليتا" لا تمثل دلالة المرأة و فقط في الرواية ، و إنّما هي رمز أنثوي للوطن المسلوب .

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص202.

2 المصدر نفسه ، ص401.

3 لتفاصيل أكثر عن حمل "لوليتا"، ينظر المصدر نفسه، ص406.

4 المصدر نفسه ، ص164.

5 المصدر نفسه ، ص238.

ينتقل السارد في الرواية بين أحداث كثيرة تترأسها المرأة إنّها مزيج بين الحبّ و الجنس والصراع بين الأنا و الآخر ، منها حبّه للمرأة "ايقا مترجمة أعماله للغة الألمانية و عاشقته المجنونة ،التي تنسحب تماما بعدما رأت انسحار "يونس ماريّنا ب "لوليتّا في معرض الكتاب،لكن بعد أن تحذر ه منه. لعبت "ايقا دور الأنثى المنقذة التي لم يأبه لها"يونس مارينا" بالرغم من علمه أنّ كلامها لم يكن عبثا ،إلا أنّ الحب والشوق قد ارتبطا ب "لوليّتا للأبد ، و لم يستطع الخلاص من عطرها وسحرها .

"ازميرالدا" ، امرأة أخرى تمثل قمة المشاعر النبيلة و الحيرة الصامتة إذ أنها هي الأخرى في وطن غير وطنها – مغتربة – هاربة، ضائعة، صارخة ألما لوضع مدينتها كانا يعيشان معا يّحبان بعضهما البعض، تشيلية انتهى بها قطار الغربة في فرنسا "ازميرالّدا رمز أنثوي لوطن لآخر يعاني، و ذات مغتربة ترفض الواقع، و تنتظر الغدّ ليكون أكثر أنصافا .

و يذهب السارد بعيدا في كتابته عن المرّأة ، فيطرح إيديولوجية من خلالها هي إذ يعمد إلى تصوير الشرطية الفرنسية "مارّي التي تتميّز بحسّها العدائي تجاه الغريب ، حتى و إن كان فرنسيا لكن من أصول أجنبية[1]، وترجع الإرهاب و أسبابه إلى العرب عامة و المسلمين خاصة، فيغدو الأديب من خلال إيديولوجيتها و توجهاتها إلى التعريف بحوار الحضارات و حرّية الأديان و عدم إطلاق الأحكام المسبقة مقابل التطور والحضارة و تحقيق الإنسانية

كما يجسّد رؤيته الثابتة و المقدسة للمرأة و صدقه و احترامه لها من خلال "كلارا الذي نفذ وصيتها في زيارة بعض الأماكن وسخر منه صديقه عندما عرف أن (يونس مارينا) قام بذلك كلّه منأجل امرأة تجاوز عمرها عتبة الثمانين وهذا أكبر صدق على مشاعر الأديب نحو المرأة مهما كان عمرها، دينها أو قناعاتها ، فهي تمثل له "أصل العالم "[2] و هذا ما تجسّد من خلال "ماجدالينا" "امرأة الذاكرة"[3] كما سماها السّارد، المرأة التي تمثل عودته إلى الماضي بعد أن قضى شهورا مختبئا في حفرة، اكتشف لاحقا أنّها ماخور ، ه ناك أحبّ المرأة العاهرة و اكتشف العالم من خلالها، هي الأخرى كانت فارة من حكم قتلها حيث حملت على ظهرها خيبة رجل جبّان لم يكن قادرا على الدفاع عنها .لكن في الأخير وجدت نفسها في مكان "كل شيء يتغيّر فيه بما في ذلك اللغة و القيّم التي تتربى عليها "[4].

1 لتفاصيل أكثر، ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص114.

2 المصدر نفسه ، ص61.

3 المصدر نفسه ، ص62.

4 المصدر نفسه ، ص58.

تمثّل ماجداليّنا "الرمز الأنثوي الثاني للوطن (في الجزائر) بعد "لوليتا"(في المنفى) إذ أنها تمثل جسرا بين الماضي و الحاضر ، يردّدها السارد في مقاطع مختلفة و زوايا من الأحداث خاصة تلك التي تثير الحنين إلى الماضي و الوطن بانتصا راته البطولية ، أو بخسارته النضالية .لذلك ف"ماجداليّنا تحمل معها الوطن وشما في ذاكرة البطل و الأديب بذلك و بهذه الرؤية يؤكد على إنسانية المرأة عموما والجزائرية خصوصا ، و يربط عالمها بالحب و الحرية و الفن . " فالمرأة الجزائرية على عكس الرأي الشائع عنها تملك حيوية شديدة و روحا عالية للمبادرة، وهي خاضعة لنظام اجتماعي و قهر واقع عليها من البيئة أكثر منها خاضعة لسلطة زوجها بل الواقع إنّ سلطة الزوج تافهة الوزن بالقياس إلى سلطة البيئة "[1] فالمرأة بالرغم مما يحيط بها من ظروف قاسية إلاّ أنها لا تقل على أن تمثل الوطن فهي الألم في حدّ ذاته و الكتابة والوطن والمنفى

وينتقل السارد في روايته بين "لوليّتا الرمز الأنثوي الأول للوطن (المنفى) و "ايڤا و"ازمير الدّا وغيرهن و بين "ماجداليّنا الرمز الأنثوي الثاني للوطن (الوطن في حدّ ذاته)، ليصل إلى الأصل ، الهوية والثبات ، يجسّد علاقة مثمرة خصبة و مقدّسة تتمثل في الأم "و لقد رمز الكتاب الجزائريون للجزائر بالأم دائما وكانوا حين يتحدّثون عن الأم يتحدثون حديث الحب والحرية و الاحترام، إن الأم هي رمز الجزائر"[2]، تبنت قضية الجزائر و غارت في أعماقها وأبعادها دون تردّد يقول "يونس ماريّنا لصديقه " موسى لحمر "الأم هي أكثر من امرأة عادية الحبل السري الذي يربطنا بتربة الأرض "[3]...

فيتذكر البطل "يّما جوهرة "و معاناتها من طرف ذئاب العقيد و (لالة الزهراء) أمّ (الرايس بابانا) و ما فعل بها ، كما يقف في سرده على جسديهما المعبّرين عن الخصب و العطاء و الحبّ والسلك يرة التي تحيّل كلها إلى الوطن ، وما فعل بهما فصا را مصب العجز و الخيبة و الجنون والخوف و هذا ما يحيل إلى ما فعلته السلطة و ما و الاهل . و يذكر الكاتب في روايته كلا من الجد ة و الأخت "غيمّة ، فيمثلان امتدادا للألم و رمزا موضوعيا للارتباط أكثر بالأرض و الهوية ، فكانت "غيمّة امرأة ضحيّة ماتت بنزيف بعد يومين من زواجها[4]، أمّا الجدة في الرواية فهي الامتداد الرمزي للأصالة والهوية، فهي الأخرى شجعته

1 عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط- 1411ه/1991م، ص148.

2 المرجع نفسه ، ص149.

3 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص98.

4 لتفاصيل أكثر، ينظر المصدر نفسه، ص139، 140.

على حبّ القديم ، فلشترى تلك الطاولة من السوق القديم، كانت الجدة تقول: العتيق يورث الألفة و لو برائحته"[1]، ليجدّ في قلبها لوحة "الذبابة بعد أن انكسر طرفها وقام على تصليحه[2]...

إنّ الرؤية التمجيدية للمرأة من الكاتب نابعة من واقعه و إيديولوجيته الخاصة ، فجعل ذلك يتجلى في الكتابة بشكل أوضح ، حيث نشأ الكاتب في أسرته و عانى اليتم صغيرا جدا ، فتعرف على ألم المرأة، ألم الأم في التربية و المسؤولية بعد استشهاد الأب ، و من هنا جاء توظيفه للمرأة باعتبارها القلب النابض في المجتمع ، و الأم ل الباسم للأرواح ، أمّا جدته – في الحقيقة – فقد كانت علاقتها باللغة العربية قوية ،وكانت تشجعه على تعل مها و الكتابة بها ، و هذا ما يفسر توظيفه للتراث [3] في أعماله الأدبية من جهة ، و تداخل الخطابات الشعبية [4] –الأدبية – الفنية [5]. من جهة أخرى

إنّ رواية "أصابع لوليّتا بحساسيتها و عمقها و توغلها و اجتماع الرؤى و الصور فيها وتنوعه ا، توحي لقارئها أنها رؤية كاشفة لأجزاء من الذاكرة. .و قد صور الأديب وجها من أوجه هذه الرؤية الناقدة الرافضة،في ملامح تمرّد الذات (الأنثى تحديدا) الذي جعل منها الكاتب الوطن والمنفذ و الملاذ ،كاشفا فيها تجليات الأنا و الذات اليائسة و المستلبة و الساعية للانطلاق في وعي وواقع جديدين، وما رؤيته المقدسة للمرأة إلا نتاج الحب و الحرية و الانجاز.و التي هي و التي هي من شعائر و محددات المرأة فالمرأة هي الوطن ، اللذة و مصدر الحنين والسكينة ،الألم، و الشفاء منه في الوقت نفسه ، إنّها**الكتابة**..

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص345 .

2 ينظر المقاطع السردية المفصلة أكثر من المصدر ص344- 345- 346 .

3 ينظر المصدر نفسه ، ص183،184 (قصة شعبية جزائرية)

4 ينظر المصدر نفسه ، ص119، 120، 121، 250، 253 (أغاني شعبية)

5 ينظر المصدر نفسه، ص61، 374، 375 (جذور تاريخية فنية)

ت- الكتابة /الوطن المنفى:

ليست الكتابة سوى حالة من حالات الانتماء للوطن و الذات المتألمة ، و ليس المنفى سوى شكلا من أشكال تجسيدها على الورقة البيضاء بأية لغة كانت و في أي موضوع ، و اللغة العربية هي منفى الأديب "واسيني الأعرّج ،حيث إنه يكتب بها أصالة و تاريخا و يمجد بها شعبا و ذاكرة يحدّد معالم الأمة والإرهاب تارة ، و يخرج من هذا المناخ تارة أخرى إلى المتخيّل ورغبة تحقيق الإنسانية بجميع أبعادها

ليست الكتابة سوى جزءا صغيرا من الأجزاء الكبيرة للخوف، خلق هذا الجزء ألفة مع الموت، فصار يسايره في لحظاته القديمة و سنواته الطويلة، كسنوات المنفى مثلا، فصار النظام، السلطة، الإسلاميون كلهم خطوطا عريضة في الكتابة و موت المنفى أهون من البقاء على أرض الوطن المنهوشة و نسيانك القاتل فيها، و هذا ما يصرح به علنا "الأديّب من خلال نصوصه حيث يقول في روايته على لسان"لوّليتا "هل أقول لك أنك وصلت إلى مرحلة دفع ثمن منفاك المزدوج :منفى البلاد ومنفى العباد ؟الغريب أني كلما قرأتك ،شعرت بالرغبة في الحياة و عدم التفريط بحقي و لو بشبر واحد "[1].

وتبدو الثلاثية الكتابة /الوطن /الأم ،مقابلة للكتابة /الوطن/المنفى ، حيث تجمّع هذه الثلاثيات بين الشعور بالهوية و الانتماء و السكينة وبين التشتت و الانتماء و اغتراب الذات ، ويمثل (الألم –الموت) العامل المشترك بينها وانعكست دلالة (الكتابة /الوطن المنفى) في مظاهر سلبية تبدو جلية في الرواية كمظهر الانفصال عن الوطن ،حيث صار الوطن طاردا للذات الوطنية،متسببا في منفاها ، يقول الأديب : "منفى البلاد و منفى العباد " [2]، و هذا دليل على قمة العذاب المزدوج و الاضطهاد التي تعاني منه الذات الوطنية بصفتها أنموذجا من كتاب و مثقفي العالم العربي .

لا شك أن هذه الرؤى تنطوي على رغبة ملحة في التخلص من واقع الاضطهاد و التعسف، ودعوة لإقامة واقع الأخذ بالأسباب و دفع الأثمان المستحقة، و وضع نهاية للمنفى القاتل و إعادة تشكيل الذات حسب مقتضيات الظروف الراهنة، "لكن الكتابة عن المحنة و عن الهاجس الراهن لها مخاطرها المباشرة الموت أو المنفى.(.) و في هذا قد حاول "واسيني الأعرج"أن يقنع نفسه بأن حالة المنفى إذ وجد نفسه فجأة في باريس بدعوة من المدرسة العليا للأساتذة ثم من السربون .إلى اليوم و منذ سبع سنوات، ليست سوى حالة

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص30.

2 المصدر نفسه الصفحة نفسها

مؤقتة.لكن يبدو أن المؤقت الذي بدأ بفكرة التغيب ثلاثة أشهر تمّدد إلى سبع سنوات.الكتابة وحدها لا تقهر المنفى ولكنها تزيد من حرائق الوطن "[1].

أصبح الكاتب كما يعبر من خلال بطله "يونس ماريّنا منفيا بحكم اغترابه، و هو يحاول أن يتأقلم مع الوضع الجديد الذّي وجد نفسه فيه ، فيستدعي من خلال الكتابة التي تمثل له الموت تارة ، والشفاء منه بتزويدها له فرصة للحياة تارة أخرى ، فهي الوطن و الذات و الذاكرة فمن خلالها يستدعي "الألم باعتباره أولى ردّة فعل لممارسته ، و المنفى بعده نهاية المطا ، أما المرأة في شتى صورها و أشكالها فهي أكبر أجزاء الذاكرة إذ أنها تحوم في أخيلة و هواجس و العقل الباطن للكاتب،و منها ما يحتضن تماما الوطن ويبرز له ذلك من خلال الحنين و السكينة و التأكد الفعلي من الانتساب و الهوية ، فيحاول الأديب لا بل يسعى إلى إفراغ الواقع ممّا فيه ليعيد تشكيله من جديد ، بما يتناسب و الواقع و الحياة الجديدة لأنّ الواقع أصبح لديه ممزوجا بالخيال بحكم المنفى المسّلط عليه

وهكذا تعددت الأصوات الإيديولوجية داخل النص الروائي رغم أنها تبدو خافتة أمام هيمنة الايدولوجيا الماركسية التي غطت مجال السرد ،و تضافرت مع الايدولوجيا الدّينية و غيرها في صياغة إيديولوجية الرواية، لتعبر عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتّجلية في كل مرحلة من المراحل التي تطرأت إليها الرواية حيث إن النص الأدبي لم يتقيد بقضية واحدة بل تجاوز ذلك إلى طرح مختلف القضايا القومية والإنسانية البالغة الحساسية ، وقد تجلت من خلال ظهور الايدولوجيا الخاصة بالكاتب سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم دينية . " و هذه الإيديولوجية ترفع الوعي الواقع إلى درجة الوعي الممكن، فكل الطبقات أو الفئات لها وعيها الكائن، الذي يشترك فيه جميع أفرادها، ولها إيديولوجية وعيها الكائن"[2].

ولا شك أنّ ما ذكرناه سابقا في بداية الفصل عن العنف بشتى أشكال القمع فيه ، قد شغل حيزا مهما في الرواية العربية ، إذ لا يخلو أيّ عمل أدبي يحمل رؤية إيديولوجية مثقلة بالوعي المدرك لمشكلة الحرية من تجليات القهر و التطرف و الإرهاب بمختلف مفاهيمه ومن هنا تتبادر إلى الذهن مجموعة من التساؤلات لابد من إجابة كافية لها، أهمها:

1 ينظر إبراهيم عبد المجيد و آخرون مؤلفون عرب ، أفق التحولات في الرواية العربية(2) شهادات ص 188.

2 بنظر لحمداني حميد، الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي-دراسة بنيوية تكوينية-، ص 30.

هل لمصطلح الإرهاب اليوم معنى واحد في أذهان المتكلمين و المخاطبين؟ و هل مفهومه لا يختلف باختلاف الثقافة و اللغة؟

ما نلاحظه هو أن تعريف الإرهابي و الإرهابيين في كل من المعجم الوسيط[1] و المنجد[2]، قد أصبح معنى الإرهاب فيهما يدل على كل من يسلك سبيل العنف لتحقيق غرض سياسي ، فرداً أو جماعة أو دولة كاملة ،و يقول تعالى في كتابه العزيز: {و أعدوا لهم ما استطعتم من قوة و من رباط الخيل ترهبون به عدو الله و عدوكم و آخرين من دونهم لا تعلمونهم الله يعلمهم}[3].

فالمعنى المتضمن ل "تُرْهِبُوْنَ في الآية الكريمة يتعلق بإخافة المعتدين الآثمين، أعداء الله و أعداء المسلمين، و ذلك لصدهم عن عدوانهم، و ليس هو إرهاباً عدوانيا بالمعنى المعاصر، المرفوض إسلامياً و قد نهى الله عن العدوان فقال { و قاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلونكم و لا تعتدوا إنّ الله لا يحب المعتدين }[4]، فالعدو في الإسلام هو المحارب لله و لرسوله و للمؤمنين، و ليس العدو هو من يخالفك في الرأي و وجهات النظر ، أو في النظام م و التشريع أو حتى الثقافة و الحضارة ، أو في المبادئ ،طالما أن الاختلاف هذا لا يشوه الإسلام و يؤذي المسلمين أو يرتقي للعدوان

يقول الله تعالى { و لا إكراه في الدّين }[5]، و يقول أيضاً { لكم دينكم و ليَ دِيْنِ }[6] فالإسلام دين العدل والاعتدال و الوسطية، و نبذ الغلو و التطرف و العنف، و احترام الذات و ممارسة الحوار الثقافي البعيد عن إلغاء الآخر لإقامة على أنقاضه الدولة والأمجاد فتلك الجماعات التي تسمي نفسها «بالإسلامية» ناشئة قلة وعي وانحراف فكري، هي حقاً تمثل انعكاسا لإرهاب دولي تقتل بغير حقٍ و تطارد وتنفي بلا شرعية و"الإرهاب هو الأسلوب الأكثر عنفا في التعبير عن اتجاه مرفوض من السلطة القائمة، وهو ينشأ و يتطور و يمارس نشاطه في العادة بعيداً عن القنوات الشرعية المعترف بها .(.) و يستهدف المدنيين الذين لا حول لهم لإشاعة الذعر بينهم، و زعزعة الاستقرار في المجتمع .(.)" .[7] و الشأن نفسه مع التطرف إذ أنه من حيث المصطلح يستهدف الدين و الأفكار و السياسة و الأخلاق و من سماته التمسك والتعصب بالرأي، الانفعال و الكراهية للآخر (المعارض)، والإسلام يعارض ذلك تماماً إذ يقول تعالى {يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة و خلق منها زوجها و بث منهما رجالاً كثيراً و نساءً

1 معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، ط2، 1972م ، ص282.

2 المنجد، دار الشروق، بيروت، ص280.

3 سورة الأنفال، الآية60.

4 سورة البقرة، الآية190.

5 سورة البقرة، الآية06.

6 سورة الكافرون، الآية06.

7 ينظر اللواء عبد الرحمن رشدي الهوا ري، الإرهاب و العولمة، مركز البحوث ، أكاديمية نايف1423ه /2002 م ، ص 09.

واتقوا الله الذي تساءلون به و الأرحام إن الله كان عليكم رقيبا }[1]، و يقول أيضاً {يأيها الذين آمنوا ادخلوا في السلم كافة}[2]. ألا يكفي هذا أن يؤكد أن لا علاقة للإسلام بالعنف و التطرف أو الإرهاب بمفاهيمهما الشائعة و المعاصرة! فكيف تجيز أيّة حركة وأيّة جماعة مهما سمّت نفسها، أن تقتل و تذبح أبرياء سلاحهم القلم وحده !كيف لها أن تبطل مشروعية الكتابة بمسمى الإسلام ، و تضطهد المثقف ! و ما مصيره بعد أن وضع اسمه على رأس القوائم السوداء المحكوم عليها بالموت ؟ و كيف حاله هناك في المنفى؟

إن النظرة المطلقة لـ "واسيني الأعرّج إلى فسام النظام و الحكم "تقودنا الى رؤية نمطية ذات نسق واحد ، منذ البداية و حتى النهاية ، محكومة بالمواجهة المباشرة للواقع، ذات طابع انتقادي "□ و هذا ما جمع لديه الإيديولوجية القائمة على تحفيز الذوات المدركة و دفعها الى تأسيس وعي ممكن، وفق الظروف الراهنة ومايسمح به الوعي الجمعي ، و لنقل إن " **الاغتراب**"أو «**المثقف-المغترب** » يمثل النسق المهيمن في سيرورة البناء السردي ، فهو نواة العمل الروائي فمن الإيديولوجيا المؤسسة و ماتضمنته من تيمات وأشكال، يتشكل ذلك **المغترب** حامل وسام المثقف، الضحية، المطارد، الحالم ببناء غد أجمل يتسع له ولأقلامه، ولا مكان فيه للصمت هذا ما سيتوضح لنا أكثر من خلال تنويعات الرؤى و المواقف الايديولوجية لرؤية **المثقف–المغترب** في روايّة **أصابع لوليتا** .

1 سورة النساء، الآية1 0 .

2 سورة البقرة، الآية208.

3 محمد رضوان، محنة الذات بين السلطة و القبيلة (دراسة لأشكال القمع و تجلياته في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص 19.

ثانيا رؤية المثقف العربي المغترب .

تحتل صورة المثقف حيزا واسعا في الإبداع العربي و الجزائري الحديث وهذا مرتبط بهيمنته (المثقف) كشخصية محورية في النصوص السردية التسعينيّة بعد التغيير الذي حدث على صعيد الوعي الجماعي للكتاب (بعدّهم أنموذجا للمثقف) بعد انهيار الإيديولوجيات الاشتراكية، أو إيديولوجيا كتّاب الثمانينيات التي كانت تتناول الشخصية كعنصر رئيس في صورة خصم إيديولوجي متّهم و مدان (البرجوازي، الإقطاعي .) أو في صورة صديق حليف(العامل، الفلاح، الراعي ..) أمّا في فترة التسعينيات فقد أصبح للكتاب رؤية جديدة للواقع، حيث وجدوا أنفسهم مهدّين بالموت في كل لحظة " فكالإعصار المدمّر عمّت موجة الإرهاب مختلف أقطار البلاد وكان الفاعل الثقافي الهدف المفضل و المطلوب من لدن هذه القوة الهدامة العمياء، و في مثل هذا الموقف وجدّت الذات الكاتبة نفسها في ملتقى قوى مضادة، معادية و مختلفة بيد أنّها تشترك في محاولة تهميش المثقف و إسكاته على أقل تقدير "[1]، ذلك أنّ المثقف "شبّ عن الطوق و استطاع في حالات كثيرة التأثير على التفكير العام في بلاده ولكنّه بهذا الدّور خرج لكي يواجه عددا هائلا من الضغوط لا حصر لها القديم منها و الجديد خاصّة منها شيوع الاستبداد السياسي والإرهاب الفكري "[2]. فألفى المثّقف ذاته في دائرة مغلقة حدودها القهر والسلب و الإلغاء واحتمال كبير في الاغتيال[3]

أصبح هذا المثقف المستهدف من جميع النواحي ، المسلط عليه القمع بشتى تعداداته وأسبابه وتجلياته يطغى فيه الإرهاب و تعلو فيه السياسة ، و تبرز سلطة القمع كسبيل لإلغاء حرّيته و نفي عقله ووعيه الفكري، لينتهي بهي المطاف إلى الاغتراب و النفي و النفي بهذا المعنّى لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشّعاب هائما على وجهه، بعيدا و عن أسرته وعن الديّار التي ألفها بل يعني إلى حدّ ما أن يصبح منبوذا إلى الأبد محروما على الدّوام من الإحساس بأنّه في وطنه، فهو يعيش في بيئة غريبة لا يعزيه شيء عن فقدان الماضي. "[3]

لقد عانى المثقف فعلا و دفع ثمن أفكاره بعد أن وقعت اتفاقية قدرته على تغييره للتاريخ وقدرته على تسيير المجتمع و تنويره و كشف الأسرار المخبوءة بفضل وعيه بالواقع و فاعليته، فاستوجبت الاتفاقية القضاء عليه أو إسكاته بمختلف الطرق و هذا ما تجلى من خلال روايات أدب المحنة كما يسميه البعض وملزال و ها هو مثقف رواية "أصابع لوليتا" في الدائرة نفسها، ويشعر بالخوف نفسه و يواجه الموت كل

---

1 حسان راشدي، ظاهرة الرواية الجديدة في الجزائر، مجلة الآداب ، جامعة قسنطينة ، العدد06، 2003، ص 235 .

2 أحمد بهاء الدين، المثقفون و السلطة في عالمنا العربي، مطبعة حكومة الكويت، سنة2000، ص 24- 25.

3 إدوارد سعيد ، المثقف و السلطة ، تر محمد عناني ، رؤية للنشر و التوزيع ،القاهرة ، ط1 ، سنة2006 م ، ص92.

لحظة كانت هذه الرواية أنموذجا سرديا بارزا حول علاقة النظام الحاكم بالمحكوم و خاصة المثقف الذي يعترض لآلية القمع المتعدد الأوجه في واقع تطغى عليه رائحة الموت

ولكن من هو المثقف ؟ و ما الذي يجعله مستهدفا محاطا بجبل المخاطر، محكوما عليه؟!

أما كلمة "ثقافة" culture فهي تختلف في معناه باختلاف المعاجم التي توردها بشكل مختصر أو مفصل فهي تعني "العلوم و المعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها" .[1] وهي تعني أيضًا كل ما فيه استنارة للذهن، وتهذيب للذوق و تنمية لملكة النقد و الحكم لدى الفرد أو في المجتمع، و تشتمل على المعارف و المعتقدات، و الفن والأخلاق، وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه.و لها طرق و نماذج عملية وفكرية و روحية، و لكل جيل ثقافته، التي استمدها من الماضي، و أضاف إليها ما أضاف في الحاضر، و هي عنوان المجتمعات البشرية.و يفرق بينها و بين الحضارة على أساس أن الأولى ذات طابع فردي و تنصب بخاصة على الجوانب الروحية، في حين أن الحضارة ذات طابع اجتماعي و مادي غير أن الاستعمال المعاصر يكاد يسوى بين الاصطلاحين "[2].

فالثقافة إذن هي إنتاج و إعادة إنتاج الأفكار و الفلسفات قي الحياة، و من الطبيعي أن يكون المثقف أداة هذا الإنتاج الثقافي و الفكري ، و الخوف من الثقافة و المثقف من أهم صفات الديكتاتوريات في العالم ،إذ أنها ترى فيها العدو اللدود الذي يعد لها جيشا من الوعي و الفكر والتغيير سيقضي عليها يوما.ما. يقول "موسى لحمّر صديق "يونس :" لم نكن نحمل إلا أفكارنا، و كانوا يحرقون كل شيء يفكر.كانوا يا عزيزي أسوأ من "غوبلز"، يحفرون حفر الموت لكل من يخالفهم ، و يفصلون القلب عن حنينه و أشواقه وذاكرته ، و لم يكتفوا بتحسّس مسّدساتهم كما كان يفعل "غوبلز الذي كان يفعل ذلك كلّما سمع كلمة ثقافة ، لكنهم ذهبوا إلى استعمال هذه المسدسات مثل الذي يلعب،وساروا على هدي شعار :كّل من ليس معنا هو ضدنا ".[3] كان غوبلز يدرك جيدا أنّ الثقافة هي الحرية ، هي التعبير الجمعي عمّا يتخفى تحت جلد المجتمع الخائف للعيوب و المأزق .و إثر ذلك صار الكثير من المثقفين ضحايا لمجرد أنهم اختاروا القلم، و أصبحوا أصواتا صارخة لشعوبهم .لكن من هو المثقف هل هو الباحث و المفكر في الشؤون السياسية والاجتماعية عموما ؟ أم هو الأديب و الفنان بكل ما تحمله المفردتان من دلالات ؟ أم هو الأستاذ الأكاديمي صاحب تخصص ما في أحد العلوم ؟ أم هو كل هؤلاء ! إننا نجد تعريف "المثقفون "في إحدى دوائر معارف

1 المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج1، ص 102 .

2 المعجم الفلسفي– مجمع اللغة العربية– هيئة المطابع الأميرية، القاهرة، سنة 1983 .

3 واسيني الأعرج ، أصابع لوليتا ، ص94.

العلوم يشير إلى أنهمّ أولائك المنتجون في ميادين العلم أو التدريس أو الفلسفة أو الأدب ، و الفن" [1]، أي أن المثقف هو كل من امتلك رؤية معّينة اتجاه محيطه و واقعه وتاريخه .

و يعرف المفكر "عبد الله العروي" المثقف بأنّه تطلق الكلمة العامة على المفكر أو المتأدب أو الباحث الجامعي ، وفي بعض الأحيان على المتعلم البسيط " .[2] و يمكن أن نطلق كلمة"المثقف" وفق معيارين معيار الثقافة و ذلك إمّا على أساس الشهادة العلمية أو على أساس الخبرة الذاتية و معيار الوظيفة أو الدور الذي يؤديه ذلك الفرد-المثقف داخل محيطه ومشاركته المباشرة في الحياة العلمية [3].

وبحديثنا عن المثقف يذهب "أنطونيو جرا مشّي ANTONIO GRAMSCI" بالنظر إلى المثقفين من خلال الأصل الاجتماعي للثقافة ، و قسم المثقفين إلى نمطين هما المثقف التقليدي ، و المثقف العضوي. يتميّز الأول بأنّه يقف ضد إمكانات التقدم دفاعا عن مصالح الجماعة المحافظة التي ينتسب إليها ، ويعمل على إشاعة أفكاره و رؤاها مخايلا بسلامتها ، و هو مثقف "تقليدي" من حيث اعتماده على الموروث الاتباعي السائد في التراث الثقافي ، ذلك الموروث الذي يعمل المثقف"التقليدي" على إشاعته و تهميش أو تعذيب أو إقصاء نقائضه ، و من ثم إعادة إنتاجه أو تأويله في ترابطا ته الإعتقادية المخايلة بقداسته ،خدمة للمصالح الذاتية لهذا المثقف "[4].... أما المثقف العضوي فهو الذي يخلص لطبقته عكس التقليدي الذي يكون أقرب إلى كونه مثقفا حياديا غير ملتزم بشيء فالمثقف العضوي يجعل فكره متماشيا مع حاجات طبقته، فيكون بعيدا عن التناقضات ، و ممتلكا التصور الموحد عن العالم[5]..

و مهما يكن الأمر فهو متعلق بالمثقف .المثقف العربي الذي يعيش "في مجتمع محلي يعرف مشكلات خاصة، تؤثر حتما في ذهنيته، إلا أنّه يشارك في ثقافة تعم مجتمعات متعددة ،فمثلا المثقف اللبناني يعيش أزمة وطنه لبنان الناتجة عن البنية الطائفية ، و يعيش أزمة الثقافة العربية إذا كان عروبيا، و فوق ذلك يعيش أزمة العالم الإسلامي إذا كان مسلما "[6]، فالمثقف العربي يعيش حالة وعي وفكر محصورة و متداخلة محليا و قوميا و دينيا ، ووظيفته هي الالتزام بقضايا المجتمع و الأمة العربية ، فلا يكون مثقفا و لا تنطبق عليه هذه الصفة إذا لم يبحر في قضايا أمته ، و لم يتوجع لهموم مجتمعه ، فلذلك

1 عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربيةالحديثة، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1985، ص 25.

2 عبد الله العروي ، ثقافتنا في ضوء التاريخ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دار التنوير، بيروت ، ط 1 ،1983، ص 172.

3 ينظر محمد رياض وتار ، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية (دراسة)منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق1999 ،ص 12 - 13- 14.

4 جابر عصفور، مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 40.

5 ينظر المرجع السابق ،ص 15.

6 عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، ص 171.

سيجد نفسه بالتأكيد داخل العزلة ! لكن هذه العزلة خير و أرحم من الصحبة التي تعني قبول الأوضاع الراهنة و التأقلم معها

إن البحث في صورة المثقف يحيلنا إلى البحث في الأدب عموما ، ذلك أن الأديب يمثل عنصرا مهما من فئة المثقفين التي تمتد بين ثنايا المجتمع ، فيعيش واقعا اجتماعيا و سياسيا ، يتأثر به و يؤثر من خلاله في أمته و إذا انتقلنا من الأدب (التعميم) إلى الرواية (التخصيص) ، فإننا نجد أنّ "المجتمع هو الموضوع الرئيسي للرواية ، أي حياة الإنسان الاجتماعية في تفاعلها الأبدي مع الطبيعة المحيطة ،التي تؤلف أساس النشاط الاجتماعي ، وتتوسط العلاقات بين الأفراد، و في الحياة الاجتماعية بمختلف المؤسسات أو العادات الاجتماعية"[1]، أي أن المجتمع هو حقل الأديب الذي من خلاله يستقي أبعاد شخصية المثقف كما عايشها في المجتمع، مع العلم أن الرواية تسعى إلى تمثيل واقع اجتماعي معين "[2]، و بالتالي فالروائي لا يجب أن يعيش مفصولا عن مجتمعه حيث إن هذا المجتمع – المحيط – هو الذي يعطيه مبررا لوجوده .

و ليس المثقف في الرواية سوى امتدادا و عدم استسلام للإنسان ، و مضيه نحو آفاق الحداثة والعصرنة و تجاوز أشكال الكبح و القمع لجماح التطور .و ذلك من خلال مواقفه الثابتة و رؤاه المحددة لمختلف القضايا. فما هو موقفه من الحضارة في رواية "أصابع لوليتا"؟ و هل هو مؤيد أم معارض ؟

1-موقف المثقف من الحضارة ❖:

احتوت الحضارة منذ نشوئها إشكالية النهضة في الوطن العربي، و مثل رئاسة هذه الإشكالية المثقف مهما كانت توجهاته و ثقافاته فقد مثل مصب وعصارة الفكر، حيث احتضن انعكاساته و جسد امتداداته كما ربط العديد من الكتاب العرب إشكالية النهضة في الوطن العربي بمسمى "الحضارة "وأرجعوها إلى تلك الفجوة المعرفية بين العرب والغرب و أسندوا إلى ذلك "الثقافة "التي تعبر عن أسلوب الحياة في مجتمع ما ، و من هذا كله جاءت شخصية المثقف المحملة بقضايا مجتمعه و قضايا السياسية ، ذات الرؤية الرافضة للقضايا الراهنة والأوضاع السائدة ، المرحبة بواقع ممكن .

و قد ظهر اللقاء بين العرب والغرب في الرواية بشكل أكثر وضوحا من باقي الأجناس الأدبية الأخرى، لقدرة الرواية على احتواء الحياة الاجتماعية و تمثيل حركة نموها و تطورها -كما ذكرنا

1 جورج لوكا تش، الرواية التاريخية،تر: صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة و الفنون،الجمهورية العراقية ،سلسلة الكتب المترجمة (49)، عام 1978، ص 196.

2 المرجع نفسه، ص213.

❖ : نشير هنا إلى أن تقسيمات هذا المبحث قد استعرناها من عناوين الباحث محمد رياض وتار"، في كتابه شخصية المثقف في الرواية العربية السوريّة –دراسة .

سابقا ويرجع هذا الصدام الحضاري بين الشرق و الغرب في الرواية إلى كون هذا الجنس وافدا من الغرب، و إلى كون الروائيين الأوائل كانوا طلابا في جامعات الغرب، و عندما عادوا إلى بلدانهم و أرادوا ممارسة هذا الفن وجدوا أنفسهم أصحاب تجارب ثرية مكنتهم من الخوض في كتابات أخرى فوجدوا أنفسهم يعبرون عن تجاربهم الذاتية التي عاشوها في بلاد الغرب ،وهنا نذكر نسق "الاغترا'ب إذ يمثل المؤهل الرئيس و النسق المهيمن في سيرورة البناء الفني، إذ أنه يحتضن مختلف الرؤى الثابتة و المتغيرة فالمثقف"العربي-المغتر'ب هو صاحب رؤية العالم في رواية "أصابع لوليتا"، و في هذه الجزئية سنحاول أن نحدد طبيعة مكونات رؤيته الإيديولوجية، ولنبدأ بموقفه من حضارة "الشرق الغرب

أ – المثقف و الصدام الحضاري بين الشرق و الغرب :

لقد تميزت الرواية التي عالجت موضوع اللقاء بين الأنا و الآخر أو الشرق و الغرب بأن بطلها مثقف، مفكر، واع، يحب الاطلاع و الفن، يستوعب ما يجري حوله، إضافة إلى التماهي و التقارب بين البطل و الكاتب في الإيديولوجيات و الأحداث. إن المثقف/البطل في رواية "واسيني الأعر'ج شاب قادته الصدفة إلى الموت، ليجد نفسه يشرف على إنهاء حياته في بلد المنفى، فبطلنا مثقف عربي – مغترب و تحتوي الرواية على أحداث جامعة بين شخصيات مثقفة عربية/جزائرية وأخرى غربية/فرنسية، ألمانية، تشيلية وأبرز هذه الشخصيات "يونس مارينا"،"لوليّتا ،"الرايس بابانا "، "موسى لحمر"، الشيخ عمي "أحمد الشايب"، "إيفا"، "ازميرالدا"، "دافيد"، و"ربيكا. .

"يونس مارينا "اختار الكاتب شخصية المثقف "الروائي السارد لكونه أكثر علما و استيعابا و شعورا بالأمور والوقائع من الإنسان العادي ، فهو يحوي المجتمع بدون استثناء بين سطور كتابه ، فيقول ما يعجز أو يصمت عنه الآخرون ، إنه الكاتب المناضل ضد العنف و تجليات القمع والاستغلال ،الداعي لحوار الأديان والحضارات ، المؤيد لمبدأ التعايش و الانفتاح على عوالم أخرى

و لم ينس الكاتب طرح قضية الهوية من خلال المثقف ، حيث تشكل جزءا مهما من امتدادات الحضارة فبالرغم من كونها غير ثابتة إلا أن لها إيقاعا عاكسا ، و جسد ذلك الأديب من خلال "يونس ماريّنا الذي "لم ينس في أي يوم من الأيام أن بطاقة الهوية الوطنية La Carte D'identité nationale هي دليل صاحبها ، و رجل بدون هوية هو شخص غير موجود ، و يمكن أن يردم في أي مكان بدون أن يعلن عنه الهوية حماية لصاحبها " [1]. فالهوية تمثل الأنا المثقف ،المدنية ، الحماية ،الذات. لكن بالمقابل يدعو الكاتب إلى الاطلاع على الغرب من حيث الحضارة و الانفتاحات بحكم أن الاغتراب يمثل

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص81.

الوطن المنفى له، فنجد المثقف انطلاقا من هذه القضية لا يتمنع عن إقامة علاقات عاطفية و جنسية، كما أنه يزور الملاهي الليلية و المراقص و المبارات. و من هنا يتراءى لنا ذلك الصدام الحضاري بين الشرق و الغرب من خلال ما يقوم به المثقف ، لكن في إطار منظم مناهض ساع إلى تحقيق واقع أمثل من خلال تقديم صورة عن العرب و أخرى عن الغرب .فهو يرى بإمكانية التقاء الحضارتين، كما يرى في مادية وحضارة الغرب تعويضا له عن حاضر الوطن و عاملا من عوامل التقدم والتصنيع .

و ما يلفت الانتباه قي رواية "أصابع لوليّتا هو زجها للمرأة العربية في تجربة اللقاء بين الشرق والغرب .إن "لوليّتا امرأة مثقفة تعاني الاغتراب هي الأخرى ، اغتراب الوطن /الذات/الجسد ، الذات المستلبة الرافضة العابثة، ثائرة على عادات و تقاليد الشرق بصفة عامة، رافضة لقيمه و تحاول تجاوز أي شيء ، دون أن يعني ذلك اللّجوء إلى الحضارة الغربية لأنها حضارة مادية فقد الإنسان فيها روحه ، تسعى للبحث عن السلام و الهدوء، ترى الانتحار في أي شيء، هي الأخرى تشرب الخمر و تصلي و تطلب من "يونس" أن يصلي كي يلتقيا في الآخرة .

إن "يونس ماريّنا و "لوليّتا هما التجسيد الفكري لنماذج الاغتراب و الاضطهاد، و الحرمان،حيث إن الاغتراب فتح لهما باب تجاوز المجتمع العربي و الاحتكاك بالغرب إلا أنه لم يقدم لهما سوى العودة إلى الوطن و تجرع هموم ذاكرته، و هموم شعبه . و يؤكد "إدوارد سعيّد أن المفكر الحقيقي أقرب ما يكون إلى الصدق مع نفسه حين تدفعه المشاعر الجياشّة و المبادئ السامية أي مبادئ العدل و الحق إلى فضح الفساد والدفاع عن الضعفاء و تحدي السلطة الغاشمة[1]... و يمثل "موسى لحمر"صديق "يوّنس في الرواية صورة ثانية للمثقف العربي المغترب، فإذا كان "يونس مارينا"مغتربا خارج وطنه، "فموسى " يعيش ذلك الاغتراب داخل وطنه، و بالتالي فإن معاناتهما لا تنفصلان عن معاناة المثقفين في العالم العربي فالمحنة عامة!

إن كل مثقف ممن ذكرناهم سابقا تم اغتيالهم أو على الأقل محاولة اغتيالهم ذلك أن المؤسسة السياسية تنظر إلى المثقف على أنه سبب كاف لإزاحتها أو تعطيلها ، فلن يفيد أي أسلوب له إلا الاغتيال باعتباره القنبلة الموقوتة التي يجب إسكاتها للأبد !يكاد يصرح "يونس ماريّنا قائلاً للرايس بابانا "يا سيدي الرئيس العربي ، بعد أن فقد كل شيء (الكائن العربي) لم يبق له إلا جسده، قنبلته و سلاحه

1 ادوارد سعيد ،المثقف و السلطة، ص36 .

الأخير سيمزق نفسه مقابل استرجاع كرامته ، أو يحرق نفسه احتجاجا ، أو يأتي الأماكن الأكثر أمنا بالذات و يفجر نفسه بعبثية ربما ، وعدمية ربما ،و لكنه في كل الأحوال سينتقم من صمته لصمته "[1].

أما عن النموذج الثاني من المثقفين غير العرب فينقسم إلى جزئيتين ذات أهمية داخل حيز المتخيل السردي إن "ازميرالدّا أنموذج آخر عن المثقف و صورة واضحة عنه ، إذ أنها بالرغم من اختلاف البلد والأصل و الحضارة، إلا أنها تعيش الحالة نفسها مع "يونس ماريّنا و اضطهاد الذات و حرمانها، مع محاولاتها فتح عوالم جديدة طمعا قي فرصة أخرى للحياة متناسية دوافع غربتها و على رأسها "انقلاب الجنرال "بينوشية "الذي سرق أول ديمقراطية ناشئة في أمريكا اللاتينية " [2]. .لقد كان للشرق و الغرب حضورهما القوي و الفاعل في وعي الشخصيات المثقفة ، وتحددت في ضوئه طريقة فهم المثقف العربي – الغربي للآخر ، و عدم وجود أي تناقض بين الوعي و اللاوعي ، أو تناقض بين القول و الفعل لكل مثقف حيث ناسب فكره انتماءه الطبقي ، و موقعه الإيديولوجي .

لقد أدى المثقف دورا مركزيا في رواية "أصابع لوليّتا فبرز موقعه و سلطته في النص كشخصية محورية عملت على اقتحام فضاء السرد و تحريك الأحداث بشكل مستمر ، فقد مثل هذا المثقف باختلاف انتمائه و إيديولوجيته في النص الأدبي أنموذج البطل الإشكالي ❖ الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالنضال من أجل واقع ممكن يتماثل و وعيه، مبرزا أزمة الوعي الحضاري انطلاقا من رؤية الكاتب.

و نشير أيضا إلى أن للمثقف موقفه الخاص من التراث الذي يوضح إيديولوجيته، التي بدورها تحدد رؤية و تصور المثقف لقضايا مجتمعه و واقعه و ذلك من خلال مستوى الوعي.الكائن فما هو موقفه من التراث ؟ و ما طبيعة تصوراته التي يقدمها من خلال التراث لحضارته التي ينتمي إليها ؟

ب-المثقف و التراث :

يوضح الموقف من التراث إيديولوجية المثقف، و بناء على هذا الموقف تتحدد رؤيته و تصوره لقضايا مجتمعه ووطنه و يمكن أن نحصر موقف المثقف من التراث بين اتجاهين الأول محافظ عليه بعده نمط

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 293.

2 المصدر نفسه ، ص397.

❖ مصطلح نقدي جديد قدمه نقاد "علم اجتماع الأدب منهم لوسيان غولدمان"، وهو شخصية تبحث عن القيم الأصلية في واقع اجتماعي مضطرب من حيث السلوك و القيم ، و هو يتصف بقدر من الوعي الفكري العميق، لكنه عاجز عن إصلاح مجتمعه و عن القدرة على التعامل معه، فإنه مثقف فكريا لكنه غير قادر على الحركة سلوكيا ،و من ثم ينتهي به الحال إلى أن يصبح شخصية مهمشة ومغتربة ينظر طه وادي ، الرواية السياسيةص 20 .

حياة موروث عن الأجداد، لذلك يجب تحديد معالمه و الانغلاق عليها، فهو يتشكل من مجموع قيم المجتمع، من عادات و تقاليد ومختلف الفنون و العلوم و العمران و التي بدورها تمثل التاريخ الحضاري لذلك المجتمع و لأن التراث جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمعات فالتمسك به تعبير عن الاعتزاز بالهوية الوطنية و فهم للماضي ، فلذلك لا بد من الوقوف عنده و الحفاظ عليه دون زوائد أو إضافات أما الاتجاه الثاني فيمثل الموقف المناهض الرافض للانغلاق والمطالب بالتقدم و الوصول إلى المستقبل من خلال تحرير التراث من مظاهر القدم و الخرافة، و نزع طابع القداسة عنه مع صبغته بملامح التحضر. .. و نستطيع في رواية "واسيني الأعرّج أن نجد النموذجين معا . حيث طمحت الرواية إلى رسم لوحة واضحة متكاملة الأبعاد لأهم ملامح المثقف العربي – المغترب و التي يعبر عن كل ملمح فيها أنموذج من نماذج الشخصيات، و التي تمثل فيما بينها نوعا من التجانس و التلاحم، "و الشيء الأهم هو تبيان كيف يصبح اتجاه ميل اجتماعي ما، منظورا في حركات الحياة الفردية، تلك الحركات الصغيرة التي لا يدركها الحس أو العقل" . [1] و إن كان ملاحظا التداخل بين بعض الملامح و التصرفات لدى الشخصيات، فالفن لا يعرف فصلا بين الحركات وقد مثلت شخصيات الرواية موقفا خاصا من التراث كشف أهم المعالم في إيديولوجية الأديب.

إن النظام كما يسميه الكاتب في نصه الروائي يمثل الرجعية العربية في رؤيته للتراث، حيث يسعى إلى وضع نصوص التراث الديني و غير الديني في قوالب جامدة و في مواقفها التي تخدم السلطة، و تضلل الناس فيفسر الآيات القرآنية كما يشاء هو و حسب ظروفه فيكفر من يشاء استنادا على ذلك يستحضر العنف و يمارس الترهيب بدعوة من القرآن و يمكن أن نرد هذا التصرف و التوجه للنظام إلى اعتناقه إيديولوجيا منافية للإنسانيّة وللتقدم وللجوهر الروحي للدين الذي يدافع عن الإنسان و عن قيمه وإنسانيته.

يمثل أنموذج عمي "أحمد الشايّب مظهرا محافظا على التراث لكنه اختلف تماما عن الأنموذج الأول ، إذ أنه يسعى إلى إحياء الأمجاد للحفاظ على الهوية ،و استحضار الماضي للحفاظ على القيم والتمسك بها لا للإحاطة بالمجتمع، و لكنه لضمان استمراره ، و قد تجسد ذلك من خلال التعزيزات التي كان يقدمها الرجل "ليونس ماريّا حين كان يكتب مقالاته السرية عن الوطن، فكان الرجل ينبهه حتى لصغائر الأمور خصوصا المتعلقة بتراث الوطن ، و يدفعه إلى الاسترسال في وصفها و تعظيمها ببساطة ، دون أن يعمد إلى بلاغة صاخبة تنسي القارئ تاريخها ، فيشتغل بجماليات الأسلوب و روعة الألفاظ ! لقد مثل

1 جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، ص203.

عمّي أحمد الشايّب الاتجاه المحافظ على التراث يحسب ما يملك من إيديولوجية تجمعت لديه بحكم ما عاشه قي وطنه من محاولات الاستدمار الهادفة إلى قمع الهوية الوطنية و استنزاف الأصول الجزائرية ، والقضاء تماما على التراث ، ثم ما عاشه بعد الاستقلال من قضايا سياسية غيرت الكثير من مفاهيمه حول الوطن و الثورة و التضحية ، و هذا ما عزز لديه روح التمسك بالتراث على أنه ما تبقى من روح الشهداء الذين أخلصوا الوطن .

وثمة شخصيات مثقفة في الرواية ذهبت إلى مراجعة التراث و الاستفادة منه و تخليصه من الاعتقادات والالتزامات حيث فرقت بين الدين كما يجب أن يكون ، و بين الدين كما يظنه الناس، فموقف هذه الشخصيات كان بين موقفي القبول المطلق و الانغلاق، و بين الرفض المطلق و عدم الاعتراف بالتراث لكن موقفها هذا لم يمنع عنها الشعور بالاغتراب أو العزلة و"العزّلة هنا استعمال أو توظيف آخر لمصطلح الاغتراب و "هو أكثر ما يستعمل في وصف و تحليل دور الفكر أو المثقف، الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد Détachement، وعدم الاندماج النفسي و الفكري بالمقاييس الشعبية في المجتمع و يرى بعض الباحثين في ذلك نوعا من الانفصال عن المجتمع و ثقافته " [1] فالاغتراب بما فيه من عزلة يتضمن قدرا لا حصر له من المعاناة نتيجة البعد عن الوطن فتتبدى رؤى المثقف و إيديولوجية الكاتب من خلال تصوير هذه الجوانب في المنفى من جهة و في وعي الشخصيات من جهة أخرى، حيث إنه "ليست ثمة رواية سواء أكانت خيالية أم طوبائية لا ترتكز على الواقع" [2] "و ليس ثمة و لا يمكن أن يكون فن خارج الواقع ، فالواقع الاجتماعي هو الذي يحدد الكاتب أفكاره و إحساساته ويضمحل الكاتب ويموت خارج الواقع ، خارج المجتمع"[3].

و نجد الكاتب يوظف الموروث الثقافي في عمله الأدبي، و هذا تعبير جلي عن موقفه القابل للتراث، حيث انه كان شديد الاحتكاك بجدته التي بفضلها اطلع على ما خلّفه الأجداد من أمثال وحكم، أغاني شعبية. فتعمقت و ترسخت علاقته باللغة العربية وازداد لها حبا واطلاعا و نرجع مرة أخرى إلى القول إن علاقة الكاتب بالتراث قوية جدا إذ ارتبطت أصلا بوجود المرأة في حياته ألا و هي الجدة، فلذلك تمثل علاقة (الرجل/المرأة) محطة جد مهمة في أعمال الكاتب "واسيني الأعرّج .

1 مجلة عالم الفكر : المجلد العاشر – العدد الأول، 1979 "الاغترابّ وزارة الإعلام ، الكويت ،1979 من مقال "الاغتراب' : اصطلاحا ومفهوما وواقعا : قيس النّوري ،ص 17 .

2 إيليا اهرنبورغ، سيكولوجية الإبداع الروائي تر: جودت بلال، منشورات المثقف الجديد (1)، مطبعة الحوادث،بغداد، بط، 1975، ص16.

3 المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

فإذا كان الكاتب قد عاد للتراث في تصوير أشيائه الدفينة و استحضاره للماضي بين الفينة والفينة، فانه قد انفتح على المستقبل و الحضارة و كشف عن رؤيته الطامحة في التغيير و نزع الخرافة والتخلف عن تراثه، و ذلك من خلال تقديم البطل لجزء من حياته /اللّوحة ، كهدية ل "لوليّتا المتحررة الحاضنة للثقافة الغربية و هذا عنوان واضح للرغبة في التواصل و اللقاء بين الماضي و الحاضر و التطلع إلى المستقبل ، و موقف جلي يسعى من خلاله الكاتب إلى اتخاذ رؤية تقدميه تهدف إلى تحرير التراث من التزييف و القبول بالحوار والحضارة فهدية البطل إلى "لوليّتا غير ما كانت تكنه في نفسها ضده و ما تضمره من شر، و كأن الانفتاح و قبول التغيير فرصة أخرى للحياة و إعادة الحسابات لمحو قضية تدعى الاغتراب ! و محاولة مضمونة لأجل التغيير و التأسيس لوعي ممكن .

إن المثقف بصفته الكائن المفكر صاحب الرأي و الموقف الواعي، ينظر لواقعه بأبعاد مختلفة أحيانا تتسع و أحيانا تضيق به و في هذه الدائرة تلعب السلطة دورا كبيرا في النهوض بهذا المثقف إلى عالم شامل، أو دحضه بوسائل شتى و السؤال القائم بذاته هو ما موقف هذا المثقف من السلطة و قضايا السياسة؟

2 المثقف و قضايا السياسة :

إن معاناة المثقف لا تتوقف، فقد أصبح يشكل خطرا على السلطة التي تمتهن مصادرة الرأي وتسعى جاهدة لإسكات كل صوت له، و الحل الوحيد يكمن في إسكات هذا الصوت إمّا بصمته هو نفسه أو بالموت ! ويكمن حصر الوقائع الخارجيّة التي تقف في طريق المثقف العربي و منه العربي المغترب ، و تحول بينه و بين ممارساته في الحياة أو الكتابة أو الإبداع، في ثلاثة أسباب. عوائق سياسية كغياب الحرية في التفكير والتعذيب و اتخاذ القرارات، فينتشر إثر ذلك القمع و الإرهاب و التطرف و عوائق اقتصادية كانخفاض مستوى الدخل الذي يؤدي إلى انشغال المثقف بتحسين دخله على حساب توجهاته و أفكاره وعوائق اجتماعية كانتشار الأمية و الخرافات بين الناس لذلك نجد المثقف المنحاز لشعبه و المدافع عن قضاياه نادر الوجود إمّا بسبب تلك العوائق التي تؤدي به إلى الفشل في تبليغ صوته و رأيه أو بسبب الإقصاء والإحباط الذي يوصله إلى زاوية اللّامبالاة و الاغتراب.

وقف الصداع بين المثقف و قضايا سياسية عائقا سياسيا حال بينه (المثقف) و بين أدائه لدوره، ومثلت السلطة أحد أطراف هذه القضايا المتوغلة، و مثلت علاقة المثقف بها الركن المتين الذي يرتكز عليه المجتمع و تجسدت هذه العلاقة من خلال شخصيات رواية "أصابع لوليّتا ،حيث ضم هذا النص الأدبي شخصيات مثقفة محملة بالإيديولوجيا اختلفت مع بعضها ، توافقت أو تناقضت الأهم أنها قدمت لنا مفهوما عن المجتمع و الواقع و مكان السلطة بينهما .و رؤية محددة عن نصيب المثقف العربي و المغترب من

كل هذا فثمة شخصيات مثقفة تحولت إلى عبيد لدى السلطة المستبدة فوضعت كل مواهبها في خدمتها و تبرير أفعالها ، مقابل المكانة و الجاه ويعقب الروائي "عز الدين جلاوجّي على هذه الفئة من المثقفين بقوله للأسف كل من كتب كلمات في جريدة أو تقيأ عبارات في أي قناة ينصب نفسه إعلاميا ومثقفا و هو يشترى بوجبة في فندق يلتهمها في موكب الوالي أو الوزير ليكتب ما يحقق الرضى عنه ، وكل من يصدر كتابا في أي جنس إبداعي ينصب نفسه أيضا مثقفا ، يكيل للجميع أطنانا من النقد اللاّذع وهو الذي يتهافت بالمدح لو رمي له أي فتات، لذا نراهم يتسولون الدّاخل السّلطة " [1]، وثمة شخصيات مثقفة أخرى وقعت في وجه السلطة و قاومتها و لم يزدها جبروت السلطة وقمعها إلا تمسكا بمبادئها وأهدافها ودورها في تغيير المجتمع. _و لكن ما هو موقف المثقف بالتحديد من السلطة ؟ و ما هو الثمن الذي دفعه لها؟

أ – المثقف والسلطة

ترى ما هو المعيار الذي نقيس به نزاهة المثقف أو عدم نزاهته أمام السلطة ؟ شيء واحد فقط هو الثمن ! الثمن الذي دفعه جرّاء مواقفه هل دفع ثمنا أم لا ؟ هل كانت حياته و أفكاره وكل ما يحيط به مهددا في لحظة ما أم لا ؟

عندما ننظر إلى تاريخ البشرية لا نجد مثقفا حقيقيا واحدا لم يدفع الثمن، و ليس بالضرورة أن يكون الثمن هو القتل، و لكن هناك أشكال شتى للاضطهاد و الملاحقات تحت مسمى "موقف المثقف من السلطة في وطن لا زال يمارس "سلوكا متسلطا ، و إرادة لخنق الحريات الفردية والجماعية، و تقييدا للصحف المستقلة بحرمانها من الإشهار". [2] فالعلاقة بين المثقف و السلطة ذات طابع إشكالي حساس، البحث فيها من شأنه أن يكشف عن بنيات وآليات و ضحايا قبل هبوب نسيم الليبرالية في العصر الحديث القائمة على روح السلم و التعايش واحترام حقوق الإنسان.

إن "إحدى وظائف المثقف تتمثل في النقد، لا سيما نقد السلطة و بما أن المثقف يتوجه إلى جمهور عبر خطاب نوعي، فإن خطاب المثقف قد يتحول إلى خطاب منافس يدخل في تعارض مع نظام تجعله طبيعته الأحادية ينزع إلى احتكار الخطاب، لا سيما الموجه منه إلى المجتمع أو إلى شرائح منه.(.) فمثلما أنّ السلطة قد توظف الثقافة سياسيا، فإن المثقف يستطيع أن يوظف من ناحيته السياسة ثقافيا، لذلك

1 ينظر المثقفون العرب مطالبون بإقناع المجتمع بالتخلي عن التصورات المتطرفة ، ندوة "المحور اليومّي حول المثقف العربي ،ومأساة الراهن ،أوت IMJ SRC =-http://el Mihuwar.CoM / Ar. /files /banners /el Mihuwar fr.png -> 21:13،2014

2 ينظر جريدة "الخبر "الجزائر لا زالت تمارس سلوكا متسلطا و تخنق الحريات"، العدد7638، الأربعاء 10 ديسمبر 2014م الموافق ل17 صفر 1436ه، ص 03.

تسعى الأنظمة ، عبر مختلف الأساليب إلى بسط رقابتها على مختلف أشكال الخطاب الثقافي العربي، مثل قهره بالمال، حين لا يحلو لها قهره بالوظيفة أو بالاستبعاد و التهجير و النفي أو. التكفير الخطير" [1].

وبسبب هذا التعارض بين غاية السلطة وإرادة المثقف ظهرت دلالات قاطعة على علاقة مختلة دائمة بين الطرفين ، يكون ضحيتها المثقف لأنه لا يملك سوى فكره و قلمه و رغبته في الإبداع ، أما السلطة فهي السلطة الحاكمة و المالكة لشتى الوسائل و مختلف أنواع القهر المادي والمعنوي .

و يمكن القول بأنه في المجتمعات العربية تقوم السلطة أكثر من المثقف، مستغلة ما هو متاح أمامها من إمكانيات مادية و معنوية و في خصم هذه الأحداث يجد المثقف نفسه أمام خيارين لا ثالث لهما :إما التموقع خارج السلطة الاستعداد للحرب و المخاطرة ، و إما التجانس معها و الدفاع عن أرائها بحثا عن غنائم ، فالسلطة تحكم بقاعدة " إن لم تكن معنا فأنت ضدنا"، فهي و كما نعلم القيادة، فما هو نصيب ذلك المخلوق الضعيف المسمى بالمثقف منها ؟ و إلى متى ستمتص السلطة رحيق الفكر الوعي والإبداع؟ وإلى متى يبقى من يسمونه "المثقف الجزائري" إما خائنا أو جبانا؟ جبان لأنه لا يفصح عن رأيه و موقفه، وإن أفصح عنه فإنه لا يدافع عنه، بمعنى آخر أنه ليس مستعدا للتضحية من أجل مواقفه و.مبادئه كما يرى أيضا الكاتب و الإعلامي "علي رحالية"، أنه لا ننتظر أي شيء من هذا الذي يسمونه "المثقف الجزائري"، متسائلا ماذا يمكننا أن نأمل و ننتظر من شخص جالس في حجر السلطة و آخر مرعوب منها . . .في الجزائر لا صوت يعلو على صوت فخامته! ؟" [2].

" و الحقيقة الأساسية هنا أن المثقف فرد يتمتع بموهبة خاصة تمكنه من حمل رسالة ما، أو تمثيل وجهة نظر ما، أو موقف ما، أو فلسفة ما، أو رأي ما، وتجسيد ذلك و الإفصاح عنه إلى مجتمع ما و تمثيل ذلك باسم هذا المجتمع و هذا الدور له حدّ قاطع، أي فعال و مؤثر ، و لا يمكن للمثقف أداؤه إلاّ إذا أحسّ بأنه شخص عليه أن يقوم علنا بطرح أسئلة محرجة ،و أن يواجه ما يجري مجرى الصّواب أو يتّخذ شكل الجمود المذهبي، لا أن ينشئ هذا أو ذاك " [3].

و أشار الكاتب في أكثر من خطاب أن هذا المثقف دائم المراقبة و التعقب من طرف السلطة القائدة، و ذلك لضمان ديمومة السيطرة عليه و معرفة خطواته اللاحقة "جهود لوليتا كبيرة هي التي حوطت البيت كله بالكاميرات الخفية " [4] و كأن السارد يرمي بقوله "كاميرات خفيّة إلى تلك العيون المراقبة

---

[1] إبراهيم سعدي، الوطن العربي، نظرات في الثقافة و المجتمع–دراسات نقدية –، ص 101.

2 أسئلة طرحتها جريدة "الخبّر على مجموعة من المثقفين و الأساتذة الجامعيين و كانت المواقف متباينة و الآراء مختلفة و المسؤولية يتقاسمها الجميع ، العدد 7511 ، الأحد 03 أوت 2014 الموافق ل 07 شوال 1435ه ،ص 21.

3 ادوارد سعيد ، المثقف و السلطة ، ص43.

4 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص217.

التي تراك من حيث لا تراها فالمثقف يحمل وعيا تاما و قناعة ثابتة بضرورة التغيير، و هذه هي مهمته في واقعه و دوره المنوط و ذلك انطلاقا من إيديولوجيته التي تتجلى أهميتها "في كونها أداة للتغيير الاجتماعي و رافعة له" [1] و ليس هذا فقط بل تظهر الايديولوجيا في حد ذاتها من خلال أنّها "رفض للشكل الحالي للواقع وثورة ضدّه من أجل تغييره وتركيبه من جديد ، لأنها إنما تركز على الحاضر لتدفع به نحو المستقبل ، و لتدخل في صراع مع عناصر الواقع الحالي لتفككها أولا ، ثم لتعيد بناءها و تركيبها من جديد. "[2]...

إن المثقف مهما كانت الظروف و مهما سلطت السلطة من ردع ، فإنه "هو الذي يهتم بتوجيه الرّأي العام، وينخرط في السجال العمومي ، دفاعا عن قول الحقيقة أو حرية المدينة أو مصلحة الأمة أو مستقبل البشرية ."[3]، لكن وللأسف يجد المثقف العربي نفسه بين المركزية و الأهمية و بين الإقصاء و الهامشية في الآن نفسه، يجد نفسه في عالم آخر غير عالمه ! ذلك أن قول الحقيقة للسلطة ليس بالأمر الهّين كما نعلم – و إنّما بالأمر الذّي يفتح أكثر من باب لشتى أنواع الاضطهاد و التعذيب .

و ما يحتاج إليه المثقف العربي اليوم هو أن يفتح المجال مع الآخر للتّحاور والاكتشاف من أجل بلوغ المعرفة ، وأن يلجأ إلى الموضوعية و أن يتجرّد من الذّاتّية ، وأن يتبع منهجا دقيقا للوصول إلى حلول نجعاء في اتخاذ القرارات الحاسمة و المضبوطة فيبتعد بذلك عن تهميشه لذاته أولا ليبحث لاحقا في قضية اللامبالاة و الإقصاء الخارجي، خصوصا و أنه يمثل القضيّة الأساسية التّي توجّهت إليها الكتابة الأدبيّة، خاصّة الروائيّة ذلك أنّها مسلك من مسالك التّثقيف ونشر المعرفة و العلم وتّشكيل الوعي لدى القارئ المفترض"[4]، لذلك نجد جملة من الكتّاب الذّين يّمثلون دور المثقف العربي الجزائري الذّي يستخدم أقوى السبل لنيل مراد التّغيير .

1 إبراهيم محمود عبد الباقي ،الخطاب العربي المعاصر "عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية "العهد العالمي للفكر الإسلامي، هوندنفرجينيا ، الولايات المتحدة الأمريكية ،ط1، 2008، ص115 .

2 المرجع نفسه، ص116.

3 إبراهيم محمود عبد الباقي، الخطاب العربي المعاصر، "عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية"ص 166.

4 هدير البقالي: حوار مع الدكتور جميل حمداوي حول الرواية العربية، http\\www.diwanalarab.Com، 18 فيفري 2008، ص01.

ب المثقف و حركة التغيير :

يتأرجح موقف المثقف العربي – المغترب "يونس ماريّنا" تحديدا في رواية "أصابع لوليّتا" بين الانهزام الكامل إزاء الواقع الخارجي فالعزلة ! و ذلك في بلد غير بلده و الاغتراب بين شعب لا يشبهه، وبين الحلم والرغبة في قيادة المجتمع نحو التغيير ، و هو الوجه أو الرؤية المكملة للذات المغتربة.

و ترجع هذه الرؤية الحالمة بالتغيير والنضال من أجل واقع أفضل و أجمل إلى تهميش المجتمع لأبنائه المثقفين ، حيث تتم مختلف التحولات والإجراءات الكبيرة في قضية ما دون مشاركتهم ، أي يتم إقصاءهم عمدا ، فيحس هؤلاء بافتقاد مكانة يخولها لهم مستواهم و درجات وعيهم ، فيهمون بالانغلاق على أنفسهم، يعيشون المعاناة مع ذواتهم. وتتفاقم الأمور حتى تصل حد محاولات اغتيال ذلك العقل المفكر للقضاء نهائيا على تعليقاته أو تدخلاته و ذلك بإسكاته ، و الاهتمام بأمور أخرى غير اكتشافاته . .. و بطل الرواية عانى المثيل إلى أن أشرق جانب آخر من حياته و هو في المنفى وسط المعاناة والنكران "الحب"، فالمثقف يستمد من علاقة الحب التي يعيشها كل معاني الاستقرار و الثقة وهذا ما يجعله يتناسى الحرمان والأحقاد و يمنحه فرصا لإعلان الهدنة.

إن هذه العلاقة من شأنها بعث الخصب و النماء في حياته ، و نجاحه في إبقائها (العلاقة) و إدامتها يماثل نجاحه في مواجهة الواقع و رغبته في التغيير ، ف "يونس مارينا"قد أحب "لوليّتا" واستطاع أن يحقق معها التواصل و أكبر دليل على ذلك هو تأمينه لها على تراثه (لوحة الذبابة) ، فقد استطاع أن يحدث نقطة تغيير في واقعه و بالتالي في وعيه. "لوليّتا" التي كانت مبعوثة لأصلا لتنفيذ جريمة اغتياله في مكان و زمان محددين من قبل سلطاتها العليا ، فقد غيرت مخططها أخيرا و عزفت عن التنفيذ لأنها اكتشفت حقا من هو المثقف و آمنت به !_تقول "لوليّتا" ل "يونس" مارينا" مارينا كلامك جواهر، و لكنه غير مجد في عالمنا " [1]، لقد فهمت حقيقته فوجدته مثلها تماما، اعترفت بوجوب التغيير في حقه لكن لم تعترف به في حقها، و فجرت نفسها بعيدا عنه "لوليّتا" تقول نعم جسدي قنبلتي ؟ أحيانا يتمرد و يصبح ليس لي"[2]. و مرة أخرى رجع أمر التغيير إلى علاقة (الرجل /المرأة) بمسمى "الحبّ" فهّو وسيلة لتحرير الشخصية من أسر الذات و السماح لها بأن تتوحد مع ذات أخرى"[3].

---

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 188 .

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 نيقولاي برديائيف ، العزلة و المجتمع ،تر فؤاد كامل عبد العزيز، مراجعة: علي أدهم –نصوص فلسفية (2) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،بط، 1982 ، ص 176 .

فالوحدة الثقافية ضرورة عظمى، ومن الهمم أن يقوم المثقفون بدورهم التاريخي و وظيفتهم الرئيسة المتمثلة في بث الوعي لدى الأمة لكي تتوحد في النهاية على رؤية تقدميه تخرجها من الظلمات إلى النور ، ومن الاستبعاد إلى الحرية و الكرامة ،و فهم لغة الحوار واكتشاف قيمة الفكر و المفكر و القضاء تماما على عصر محاكم التفتيش الجديدة مع وضع أهداف واعية !.

إن مسألة التغيير من مسؤولية المثقفّ ، و لا شك أن ظاهرة اللاّتعايش بين فئتين من المثقفين "العلمانيين "والتقليديين تمثل أحد عوائق التحول الديمقراطي في الوطن العربي عموما، فهؤلاء قد تخلوا عن أداء وظيفتهم الطبيعية في المجتمع باعتبار أن مهمتهم الأساسية بوصفهم مثقفين تتمثل في الاضطلاع بـ "دور نقاد المجتّمع والحديث عن اضطهاد السلطات العربية للمثقفين ينبغي إرفاقه أيضا بالكشف عن دور المثقفين في تكريس و بقاء هذه الأنظمة.هذا النقد الذاتي يبدو ضروريا لمعرفة مجمل المرتكزات التي يتأسس عليها الاستبداد في المجتمعات العربية »[1]. طبعا و نحن لا نقيس المثقف بالحكم المعرفي الذي يحوزه، بل بمدى فاعليته لتغيير الواقع تحقيقا للصالح العام، و مدى قدرته على الوقوف مجابها السلطات و الأنظمة، دون أن يغير موقفه أو يتخلله أدنى شك في جانب من جوانب رؤاه.الثابتة فالمثقف أنواع بحسب موقعه واختياراته و قناعاته و انتمائه حسب ميولاته النفسية و العقلية ، يمسي بمواقف و يصبح بغيرها وهو في الغالب ضبابي الرؤية و بذلك سقط دوره الفعال في التأثير و في التغيير ليصير تابعا تفوح منه رائحة المنفعة"[2].

فلذلك على المثقف أن يحسم أمره و يحدد قضيته التي وجد لأجلها. "على كل فإن المثقفين العرب هم صورة من صور الواقع العربي العام يعكسون تناقضات مجتمعاتهم أكثر مما يمثلون عنصر تأثير وتغيير و ديناميكية .إن المثقف و أن كان لا يمكن أن يؤثر في مجتمعه إلا بقدر بروزه في قطاعه الثقافي الخاص ، لا يمكن أن يدعي امتلاك الحقيقة والوقوع في الخطأ ليس هو النقيصة الكبرى التي يمكن أن تلحقه ، بل ألا يكون صادقا مع ضميره الأخلاقي ".[3] فمن صفات المثقف المبدع، صاحب القضية و المؤسس للتغيير الثبات على الرأي و الدفاع عنه حتى النهاية لتحقيق الغاية و المصلحة العامة .

و نقول في ختام هذه القضية إن المثقف صاحب مسؤولية عظيمة اتجاه وطنه و قضاياه ، تبدأ من احترام نفسه ومبادئه و الثبات عند رؤيته و لو وقف أهل الأرض جميعا ضده و مسؤوليته أخطر اتجاه مجتمعه فالمثقف المنبت عن أصوله و مرجعيات الأفراد الذين ينتمي إليهم لا يمكن له أن يحقق شيئا ذا بال فلا إبداع خارج منظمته الاجتماعية و لن يكون بنيا لغير قومه و لذا من اللائق الآن أن نعرفه برسول

---

1 ينظر إبراهيم سعدي، الوطن العربي، نظرات في الثقافة و المجتمع دراسات نقدية -ص 97، 98، 99.

2 ينظر المثقفون العرب مطالبون بإقناع المجتمع بالتخلي عن التصورات المتطرفة ، ندوة "المحور اليومّي حول المثقف العربي ، ومأساة الراهن ، أوت 2014،21:13 IMJ SRC =-http://el Mihuwar.CoM / Ar. /files /banners /el Mihuwar fr.png - /> >

3 المرجع السابق، ص100.

الحضارة، ومفجر طاقة الوعي الجمعي التي آمنت بالجمود والركود للمسلمات .لا عجب أن مسؤولية المثقف الآن تتضاعف نتيجة التحدي الذي يفرضه حال الأمة فهي ليست محسودة على وضعها "[1]، و هو الآخر يواجه معركة عظيمة فعليه أن يجابهها محققا ما يصبو إليه من تغيير وفق رؤية تقدمية.

و نجد في رواية "أصابع لوليّتا التشكيل السردي ينبني على علاقة (تجاذب/تنافر) بين البنيات الذهنية ، وذلك على شكل حوار أو التقاء بين مواقف متعددة ، و بين أنساق فكرية تعكس صورا من الواقع المعيش ضمن أدوار الشخصيات في العمل الروائي .كما تجسد صوت التغيير من خلال بنيات سردية مثلها صوت السارد ، والحديث عن أشكال الوعي الرافض و الطامح للتغيير لدى المثقفين و الفئات الواعية ، يقتضي منا استدعاء و حصر الشخصيات الآتية من الرواية "يونس ماريّنا البطل، شخصية "لوليّتا التي حملت رمز الوطن و أحلامهم المؤجلة شخصية "الرايس بّابانا الحامل لأيديولوجية ثورية رافضة وساخطة على الأوضاع السائدة و الذي أجاب "يونس مارينا"عندما سأله عن الجزائر ، قائلا "جرحي الذي لا أملك له حلاّ ."[2] كذلك شخصيات كل من عمّي أحمد الشايّب ، "موسى لحمّر ،عمّي مريزّق رجل الثورة الذي عندما سمع ما حدث "للالة جوهّرة زوجة الشهيد و أم "يونس ماريّنا خرج و لم يعد.

تتجلى سمة الرفض في إيديولوجية التغيير في موقف البطل ، حين رفض فكرة تقسيم المجتمع إلى طوائف وقبائل حسب الانتماء و الديانة ، و سعى إلى إبراز ضرورة الإيمان بحوار الأديان والتعايش و الكف عن حمل السكاكين والأسلحة في وجه الآخر لمجرد أنه يخالفك !كما دعا إلى الانفتاح على الحضارات والاطلاع عليها وذلك من خلال ما تجسّد من علاقته "بلوليتا. .

لقد كانت محاولتنا مقتصرة على تلمس بعض مظاهر الرفض و التغيير من خلال خطاب السارد والشخصيات على السواء، و الذي تجلى على شكل أنساق فكرية متصارعة في النص الروائي، كانت تدور محوريا على نقطة واحدة هي المثقف و موقفه من هذه القضية و لكن هل للمثقف مسؤولية في الأزمة الحاضرة؟ و ما هو نصيبه من تقدّماته نحو المستقبل ؟ و هل ما زالت السّلطة تراقبه ؟ و إذا تأكّدت هذه المراقبة فما هي أشكال و تمظهرات هذه السلطة ؟

---

1 ينظر:المثقفون العرب مطالبون بإقناع المجتمع بالتخلي عن التصورات المتطرفة، ندوة "المحور اليومي "حول المثقف العربي و مأساة الراهن، (الموقع مذكور سابقا).

2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص292.

3-المثقف و أشكال العنف :

ما زالت قضية الاستغناء عن الثقافة ظاهرة قائمة بذاتها تشجعها السلطة بمختلف تجلياتها، فتهتم على إثر ذلك بإغلاق المجلات الثقافية و دور العلم و الإبداع ، فيتم بذلك استبعاد كل المبدعين الذّين من شأنهم النقد ومراجعة الأمور و تغيير الواقع ! "و كانت الحيلة و الوسيلة في معظم الأحيان هي اتّهام هؤلاء الكتّاب بالشيّوعيّة من جانب أقوام،ينتسبون للأدب زورا، ظلت حرفتهم الوحيدة و المربحة هي توجيه هذا الاتهام "[1] وجدير بالمعرفة أنّ النتيجة خطيرة حلّت بالوطن نتيجة الاستغناء عن الثقافة ، وذلك حين قال الباحث هكذا غاب عن الساحة من حمّلوا رسالة التنوير التي بدأها "رفاعة الطّهطاوي"في الزمن الأول، فخيّم ظلام الفكر على مصر . و في عصر مسرحيات "الفرفشة و الخواء الفكري تقدم ،ليملأ السّاحة الممّهدة تيار (التكفير)الإرهابي الذي سنح له الجو ليبيض و يفرخ بالفعل عنقاء رهيبة ، ما زالت تخيّم بجناحها الأسود فوق الجميع [2] .

إن الذي يحير العقول الواعية هو المصير المشؤوم الذي ينتظر المثقف لماذا هذا المصير دائما؟ لماذا تنسب إليه الجرائم ؟ لماذا يلاحقه العنف و الأذى ؟ و ما هو الموقف الذي يجب أن يتمسك به كي لا يفرط في مبادئه من جهة و في حياته من جهة أخرى؟

أ-المثقف و العنف :

إنّ ما آل إليه حال المثقف العربي من موت (معنوي) تحت عنف و قمع و استغلال السلطة بمختلف تجلياتها من إرهاب و غيره ، يكشف عن غياب الطرف المقابل المتمثل في النظم السياس يّ الديمقراطية وقوانين حماية الفرد وحرية التعبير ، و هذا ما أدى إلى تهميش ذلك المخلوق المثقف "و ليس هذا فقط بل و تحويله من فاعل في وظيفته الاجتماعية و الثقافية إلى معزول عن المجتمع برمّته ، وهذا ما يؤدي إلى خسارة كبيرة للوطن ، بسبب تجميد إبداعات هذا المثقف ليقع في الأخير في مصيدة الرهن و التهميش"[3] . و لا يخلو أيّ عصر من العنف الذي يلحق المثقفين الذين يتصادمون بأفكارهم مع الاعتراف والقوانين المسّطرة من طرف السلطة الحاكمة في ذلك المجتمع و نجد المثقف مرة أخرى يقف وقفة الحائر المشدوه من الأحداث فدائما هو الضحيّة ! إذ أنّ مآله مرتبط بمدى الاهتمام بالثقافة و التّعليم و الإعلام والمؤسسات الدّينية التي من شأنها تخريج عقول واعية مفكرة قادرة على بناء المدارس و إغلاق السجون، والتعويل على

1 بهاء طاهر أبناء رفاعة، الثقافة و الحرية، كتاب الهلال، دار الهلال بالقاهرة، العدد514، أكتوبر 1993، ص 175.

2 المرجع نفسه ، ص177.

3 علجية مودع ، هامشية المثقف و رهانات السلطة ، قراءة في مشروع "الطاهر وطار"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، العدد6، 2010، ص 07.

التّعليم يمكن الخروج من المآزق المرتبطة بإنتاج العنف وأشكال الغلوّ و التطرف، و تمظهرات الإرهاب الذّي يستهدف المدنية الإنسانية و الحضارة البشرية. فلا بدّ من التعريف بصحيح الإسلام وسماحته و احترام الآخر فيه و الحفاظ على النفس البشريّة.

و بكل تأكيد فإنّ المثقف أحد أبرز ضحايا الإرهاب من خلال استهدافه لأكثر من مرة، المرة الأولى لكونه مواطنا بالأساس بغضّ النظر عن هويته و انتمائه و عقيدته ، و المرة الثانية لكونه مثقفا و يحمل فكرا يتناقض مع الفكر الإرهابي المتطرف ، و المرة الثالثة يكون الاستهداف من خلال بروز الظاهرة الإرهابية وطغيانها على عمليّة بناء المجتمع من خلال ممارسة العنف بأيّة طريقة كانت ، و هذا ما يجعل دور المثقف في بناء المجتمع صعبا جدا ومحدودا و يبرز ذلك الكاتب "واسيني الأعرّج من خلال الخطابات السائدة في الرواية، عندما تسأل "لوّليتا "يونس" مارينا "هل هدّدوا كلّهم بسبب ترجمتهم لعرش الشيطان ؟"[1] ...

إنّ للمثقف الدّور البارز في إنتاج العنف أو القضاء عليه ،في زيادة تفاعلات الحركات الإرهابية ضدّه أو التخفيف منها لذلك هو مطالب حسب ما يمليه عليه دوره التنموي بغضّ النظر عن محدوديّته بالتّصدي للإرهاب فإذا كانت الحكومة مجموعة أجهزة تطارد الإرهاب ، فمن سيطارد الفكر الإرهابي؟ ومن سيخلص المجتمع منه ؟ لا بدّ من تحلي المثقف بروح الرّفض و الرّغبة في التغيير، و هذا العمل لن يتم بسهولة خصوصا و أنّ أشكال العنف تتنوّع بتنوّع الأوضاع و تختلف باختلاف التوجّهات ، لكن الهدف واحد وهو تهميش المثقف ومراقبته و تضييق الحصار عليه و على أفكاره و قدراته و رؤيته في التغيير .

و ما دامت "الحرية هي قوام الحياة الأدبيّة الخصبة، فإذا ذهبت أجدب الأدب و عقم التفكير" [2] ، فإن الارتباط بين عملية الإبداع الفني و الأدبي صار أوثق بالحرية ، و صار طالب الفكر و الثقافة يطلبها أولاّ لا بل يرى فيها شرط الحياة فالحريّة تولد مع الأديب يوم يولد و تنمو معه حين ينمو ، و تصحبه منذ يدخل الحياة إلى أن يخرج منها" [3]، وكثيرا ما يشعر المثقفون والمبدعون بغياب الحرية فتقل أعمالهم ونصوصهم وأحيانا تنعدم تماما لأنّ الأدب "لا يكره شيئا كما يكره أن يكون وسيلة، والأدباء لا يكرهون شيئا كما يكرهون أن يكونوا أدوات تستغل و تستذل و تبتغي بها المنافع و الحاجات" [4]. و السلطة بأشكالها،

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 134.

2 طه حسين ، خصام و نقد ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1977، ص 09.

3 المرجع نفسه ، ص114.

4 المرجع نفسه ،ص 62.

والعنف والإرهاب من شأنهم عرقلة مسار الإبداع و التفكير لدى المثقف بتغييب تلك الحريّة، فيجد نفسه (المثقف) مجبرا على الامتثال أمام ثلاثة خيارات كل واحد أقسى و أصعب من الآخر، و هي:

-الخضوع للسلطة و الانضواء تحت إيديولوجية النظام الحاكم .(ذئاب العقيد و ما أكثرهم !).

-الانصراف إلى الصمت أو إلى الانتحار .(لوليتا).

-المنفى أو الهجرة.و هناك يمكن للمثقف أن ينتج ثقافة جديدة، لأنه غير مجبر على الخضوع و التزام الصمت.[1]

و ليست السلطة هي المسؤول الوحيد عن هذا الوضع بحسب شهادة بعض المثقفين العرب ،حيث إنّهم يوجّهون أصابع الاتهام إلى كل من السلطة و الطبقة المثقفة و كمثال لهذا النوع من الحديث نذكر الكاتب "حسن حنفي" الذي يعرف الأزمة التي تعيشها الأمة العربية اليوم "في غياب الحوار في حياتنا المعاصرة ، نتيجة لأنّنا لسنا أحرارا في تفكيرنا، ولأنّنا لا نسلّم بحق الآخر في الحريّة و التفكير و الاعتراف بحقه في إبداء الرّأي نواجه الفكرة بالسيّف و الرأي بالاعتقال و العقل بالعضلات أو برفع سّلاح التّكفير على كل مخالف في الرأي أو يتهم بالخيانة والعمالة أو العته أو الجنوّن"[2] و هذا ما عالجه"واسيني الأعرّج من خلال النسق العام للرواية و دعا إلى ضرورة التمسّك به من خلال حوار الأديان .

و إنّ ما يتعرض له المثقف يوميا من الضغط المسلّط عليه من طرف السلطة في بلده سواء كان ماديا أو معنويا يجعل القائمة طويلة جدا[3] ، رغم التفاوت الحاصل بين هذه البلدان ،إذ بعضها يكتفي بالقمع الإيديولوجي والرقابة الصارمة على دور النشر و الصّحافة و أجهزة الإعلام ، و بعضها الآخر يتجاوز ذلك إلى القمع الإداري بالمتابعة القضائية و السّجن و التّهجير القسري نحو الخارج"[4].

و في روايتنا بعد أن فجرت لوليتا نفسها، نتساءل هل كانت "لوليّتا حقّا إرهابية، أم هي ضحيّة ؟"لوليتا كانت ضحية أصابعها :"[1] و إن كانت كذلك، فمن هم "أصابعها الذّين يقصدهم الكاتب؟ وما مصير "يونس ماريّنا هل خضع أخيرا للسلطة أم انضمّ لقائمة «الصّامتوّن ؟!

1 ينظر: الطاهر بن جلون ، راهن الثقافة العربية ، جريدة لوموند الفرنسيّة،30- 31 جويلية، 01 أوت 1985، ينظر أيضا ترجمة المقال في جريدة المساء 19/18 فيفري1986 .

2 حسن حنفي، الجذور التاريخية لأزمة الديمقراطية في وجداننا العربي، في (الديمقراطية و حقوق الإنسان في الوطن العربي– كتاب جماعي -) ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1986، ط2، ص 177.

3 محمد ساري ، محنة الكتابة-دراسة نقدية-ص 17.

4 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص426.

ب-المثقف و الصمت:

الصمت قضية عميقة جدّا و شنيعة في الوقت نفسه ، إذ أنّه يشوه الضمير و يجرح الأعماق إذا كان حول أمور لا بدّ من عدم الصمت فيها ، و لا بدّ من تغييرها من أعماق الأعماق ، فإذا لاقت الصمت دلّت على قبولها ، ولكن هناك في داخل النّفس أصوات صارخة ترفضها و لكن ما بيدها من حيلة!

مع بداية التسعينيات وجد المثقف نفسه غريبا في مجتمعه ، يعيش معادلة الإقصاء و التهميش ، هو الذّي كان يدافع عن قضايا وطنه وشعبه ، ها هو الآن-في تلك الفترة يلاقي النّفور، ليجد نفسه أخيرا أمام حاجز التّصفية الجسّدية ، إما أن يعبره ميّتا أو حيّا صامتا طيلة حياته و في هذا المجال نذكر "الروائي والصحفي "الطاهر جاووت الذّي اغتيل في جزائر التسعينيات ،و الشاعر "يوسف سبتّي و النّاقد "بختي بن"عودة والمسرحيان "عبد القادر علولة "و "عز الدين مجوبّي و مغني الراي الشاب "حسنّي و المغني القبائلي "معطوب الوناس والباحث الاجتماعي "بوخبزّة و الطبيب "محفوظ بوسبسّي ، و كذا عدد كبير من الصحفيين و القائمة طويلة و نجا بأعجوبة الروائي "مرزاق بقطاش من محاولة اغتيال" [1] . ومحاولة اغتيال الكاتب "واسيني الأعرج"التي أخطأته فتم اغتيال رجل آخر يدعى "واسيني الأحرش الذي كان يمر كل صباح بالقرب من الجامعة قبل أن يذهب نحو عمله . "اغتالهم شباب لا تتجاوز أعمارهم العشرين أظن أن هؤلاء القتلة لو تعاملوا منذ الصغر مع الكتب والقراءة تعاملا حميميا مثلما يحدث مع القراءة الفرديّة، و عرفوا هذه الأسماء و قيمتها الأدبيّة و الفكريّة ربما لأحجموا على ارتكاب الجريمة. وهاجر المثقفون إلى أوروبا للنجاة بجلودهم، و صمت و اختفى البعض الذي بقي في الجزائر[2] .

ويتضمن محتوى رواية "أصابع لوليّتا هذه الفئات من المثقفين، كما صورت نظام "بومديّن في بداية السبعينيات وإصلاحاته التي مسّت الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، فتشكلت إيديولوجية "الاشتراكية الخصوصيّة التي هيمنت على الخطب الرّسميّة و وسائل الإعلام . وظهرت فئة من المثقفين أعجبوا إعجابا لا حصر له بالشخصيّة الكاريزماتيّة "لهواري بومديّن ". [3] "بالرغم من كون الرقابة لا تسمح إلاّ بنشر المادة الإعلاميّة و المعرفيّة التي توافق، أو على الأقل لا تتعارض مع إيديولوجية السلطة القائمة، فإنّ المثقف أصبح واعيا لمثل هذه الأمور، فأصبح يعرض عن قراءة الصحف والمجلات

1 ينظر محمد ساري ، محنة الكتابة– دراسات نقدية– ص 40 - 41 .
2 المرجع نفسه ، ص 41.
3 ينظر المرجع نفسه ، ص 52 .

والكتب التي تطبعها المؤسسات الحكوميّة لمعرفته أنّها لا تقدّم له المعرفة الحقيقية فيذهب إلى قراءة بعض الجرائد والمجلاّت والكتب التي تتحدّث عن أوضاع بلده"[1] ، و يقابل الأخرى بالنّفور أو الصمت

وقد وردت قضيّة الإعلام في الرواية ،حيث جعل الكاتب بطله يقف مشدوها أمامه صامتا غير مكذّب بعد تنفيذ "لوليّتا العمليّة الإرهابيّة تلك و تفجير نفسها في الشارع، "رأ ى (يونس مارينا) شريطا صغيرا أحمر في أسفل شاشة التلفزيون ، يرتسم تحت القناة الإخبارية LCI عليه جريمة إرهابية في الشّانزيليزي تنفذّها امرأة "وقع قبل قليل عمل إرهابي في الشانزليزي ، نفذته إرهابيّة و يبدو أنّ الجانية شابّة من الخلايا الإرهابيّة النائمة التي تحدّث عنها "برنار سكوارسيني"، المسؤول عن ملف الإرهاب الضّخم ،في الأيّام القليلة الماضية.كانت مكلفة بتفجير نفسها ضدّ كاتب سياسي لاجئ في بلادنا وضعته مصالح الأمن الدّاخلي تحت حمايتها و نظرا إلى نباهة قوى الأمن ، فقد اضطرت الكاميكاز إلى الالتجاء إلى مقهى "فوكتش" لتفجير نفسها ،و لكنّ مطاردة الأمن منعتها من ذلك ، ما اضطّرها إلى الهرب إلى الشّارع، الأمر الذي دفع بالهدف و هو في حالة يأس إلى تفجير نفسه قبل أن يلقي عليه القبض ، أو يقتل و قد فتح تحقيق حول ملابسات القضيّة"[2] . و هل هذا صحيح ؟ وحده "يونس ماريّنا يعرف الحقيقة، و مع ذلك وقف صامتا أمام ما أخبر به الإعلام الغربي ! و ما الذي بوسعه عمله؟ غير أن يسترجع تلك القبلات الهوائية التي كانت ترسلها له "لوليّتا و هي في.الشارع جمعت كفّيها ومدّدتها نحو النافذة التي كان (يونس مارينا) معلّقا فيها ابتسمت بإشراق كبير، ثمّ نفخت بشفتيها وبعثت بنثار قبلة هاربة نحوه"[3] ..

كيف يمكن أن تفعل هذا و الأمن يطاردها ؟ لا و بل كانت تريد تفجير الكاتب السيّاسي "يونس ماريّنا أو ليست هي من خرجت من الفندق ؟ و هل "يونس ماريّنا كاتب سياسي؟ أو ليست الصدفة هي المسؤولة عن مصيره !!

ياااااه؟ (.)ماذا تفعل فينا الأشياء الصامتة؟" . [4] الصّمت هو موقف "يونس ماريّنا من الإعلام،"الإعلام الذي يلعب دورا كبيرا في تغييب موقف المثقفين"[5] بحسب رأي الأستاذ "عاشور فنّي و الذي يخلص إلى قوله أنّ المثقف حاضر بقوة لكن الإعلام هو الغائب ! إنّ المثقف هو ضمير الشعب فلماذا اغتيل؟

1 ينظر محمد ساري، محنة الكتابة-دراسات نقدية-ص 44.

2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص431.

3 المصدر نفسه ، ص422.

4 المصدر نفسه ، ص147.

5 ينظر: مقال الأستاذ "عاشور فنّي في جريدة الخبر (العدد 7511)، مرجع سابق، ص21.

ولماذا يغتال ؟ واحدة من أيادي الإخطبوط قتلت "لوليّتا" ،وواحدة أخرى تمتد لقتل "يونس ماريّنا" ، تدق بابه . "افتح الباب يا سلطان حميد سويرتي .افتح يا حميد.زازو .افتح يا يونس.مارينا"[1]...

يعود "يونس" إلى الوراء فيتذكر الموت ، نزع آليا ربطة العنق ، وخبّأها تحت الوسادة ، ثم سحبها بسرعة.(.) فجأة تراءى له وجه "كريم بلقاسم" .(.) أغمض عينيه لكي لا يرى إلاّ ما يشتهي.(.) لأول مرة يقتنع بأنّ للموت رائحة ليست ككّل الروائح"[2] ...

إذن الرائحة الأولى التي كان يتحسّسها و هو في معرض فرانكفورت كانت هي الأخرى للموت ،لكن بشكل أجمل وأرشق ، كانت تحملها "لوليّتا" صدفته القاتلة ! لكّن "يونس ماريّنا" أغمض عينيه لكي لا يرى إلاّ ما يشتهي ، وكأنّ الكاتب يعبر عن رؤية المثقف للمستقبل المليئة بالأحلام المؤجلّة ، ما زال فيه الحلم يعني الحياة يعني التغيير .هل اغتيل "يونس ماريّنا" من طرف تلك الجماعة ؟ أم أن الباب لم يفتح و لم يمت البطل ! إنّ النهاية المفتوحة للرواية تدّل على استمرار وتيرة العنف و اغتيال المثقف و توزيع دمّه على مختلف التوجهات التي تبدو غير منسجمة و لكنهّا ليست سوى تنويعات لشكل واحد هو السّلطة ، العنف والإرهاب ، فإذا اختلفت هذه الأطراف في ظاهرها فإنّ هدفها الباطن واحد و هو القضاء على المثقف و إبقاء الموت يطارده و يدق بابه !

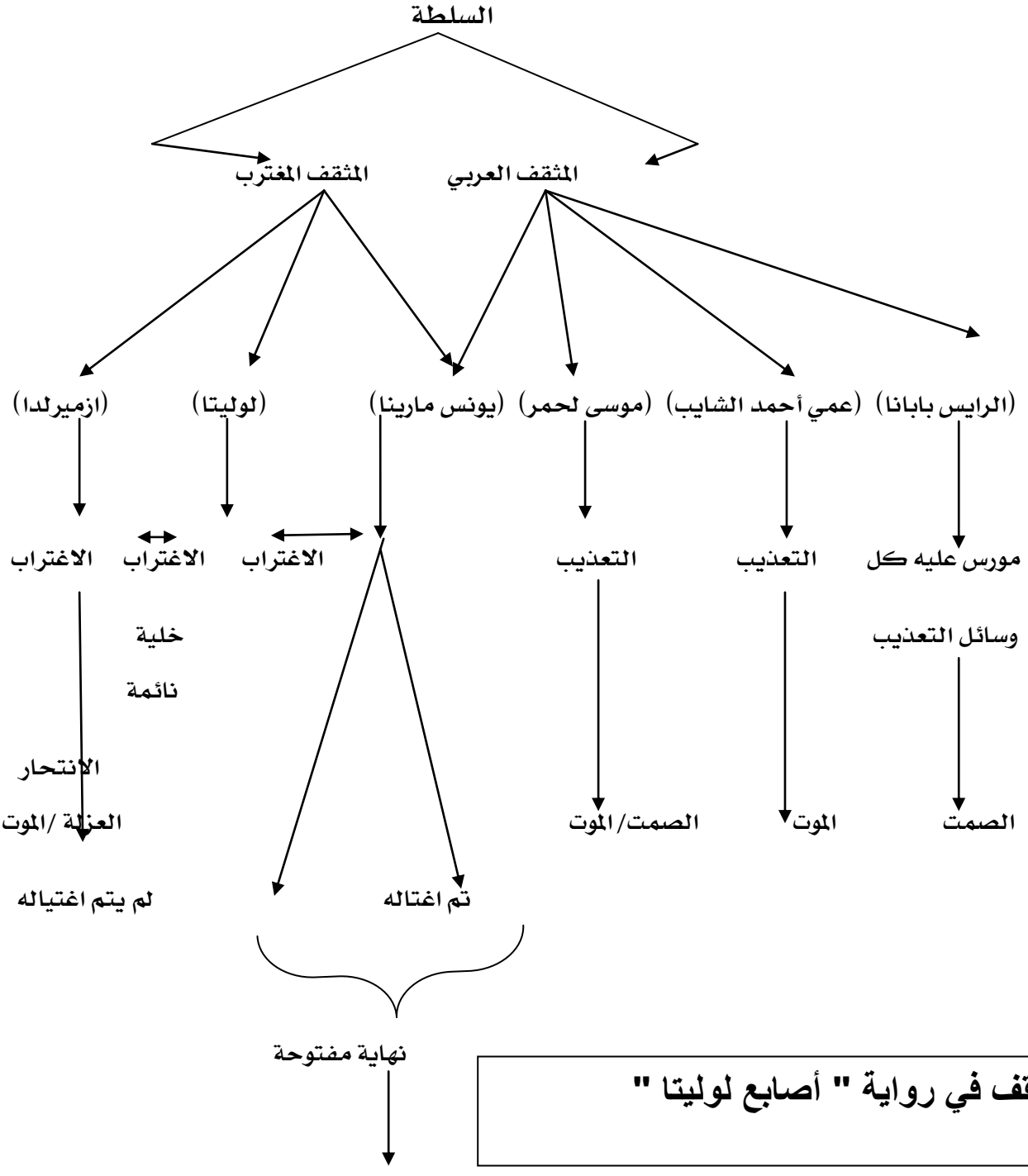
لذلك وجب على المثقف أن يتبع إستراتيجية منّظمة يعود بها إلى مكانته و وظيفته ، وذلك بالاطّلاع أولاّ على واقعه الراهن و التعرّف على مواطن الضعف فيه و قوى الشر التي تكيد للإنسان العربي، ثم رفض هذا الواقع وتجميع الإرادة و الرغبة لتغييره من خلال توعيّة الشعب و التنسيق مع القوى العالمية التي تهتم بحقوق الإنسان وحماية الطفولة، وتشجيع الحوار و بهذا يستطيع المثقف أن يتخطى السلبية و الهامشية إلى الفعاليّة لتحقيق الديمقراطية حيث لا ديمقراطية في ظّل التخلّف الاقتصادي و الأنظمة السياسية القائمة على مبدأ العنف والقمع للوصول إلى هرم السلطة و للحفاظ عليها على المثقف في الوطن العربي أن لا يكتفي بمطالبة تحقيق حرية التعبير في الصحف و المجلات المحدودة المقروئية والفعالية، بل عليه العمل على تطوير المجتمع بأسره و في شتى المجالات، إذ الديمقراطية هي سم التقدّم الشامل للمجتمعات وليس ظاهرة تخصّ المثقفين فقط[3] .

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 436.

2 المصدر نفسه،ص 437- 438

3 محمد ساري ، محنة الكتابة– دراسات نقدية– ص 46 .

و يمكننا ممّا سبق أن نمثّل مصائر المثقفين باختلاف جنسياتهم الذين كوّنوا النسق العام للرواية ، بالتّرسيمة الآتية



مآل المثقف في رواية " أصابع لوليتا "

أحلام المثقف المؤجلة الممزوجة بالخوف و الصمت .

أحلام المثقف المؤجلة الممزوجة بالخوف و الصمت "الخوف أخطر شيء يصيب بلدا هو الخوف الكلّ يخاف من الكلّ "[1] ...

تولي روايات "واسيني الأعرّج أهمية كبيرة للمثقف إذ أنّه يمثل القلب النّابض للوطن، وتمثل رؤيته المنحى الذي يحدد المصير، فإذا كان المثقف مستنيرا واعيا قاد وطنه و شعبه نحو الأمجاد، أما إذا كان غير ذلك تربع المجتمع على عرش الضلال و الجهل طبعا إذا لم يكن المثقف مقيدا و مراقبا من السلطة .

ومن أجل رصد هذه التوجهات جاءت نصوص الكتاب و غيرها لتربط ذلك المخلوق بالقضايا السياسية، وتزيل الضبابية عن مواقفه الحاضرة أو المغيبة عن الساحة الأدبية الثقافية من خلال رصد بعض الرؤى الإيديولوجية و علاقتها بالتاريخ ، الثورة ، مرحلة الاستقلال وما بعدها و ما سجلته الذاكرة من صور و توجّعات من جهة وأحلام وتغييرات من جهة أخرى في أماكن كانت شديدة العلاقة بتجربة الذات الساردة فكانت الغاية هي الكشف عن مظاهر التّدليل عن الواقع الإيديولوجي في النّص و تحديد مجموع الرؤى التي تركت عمليّة التّمثيل التّشخيصي مفتوحة على الماضي ، أي استحضار العناصر المتوارية في ثنايا النّص الروائي الحاضر .

استطاعت رواية "أصابع لوليّتا أن ترصد مشاهد العنف و الاغتيال التي صاحبت عمليات الحركة الدّينية في صورة صادمة خلال مرحلة العنف و كذا الإيديولوجيات السائدة، كما استطاعت تحديد مصير المثقف في الوقت الراهن ،لكن برؤية ايجابية عبّر عنها الكاتب من خلال ضرورة التغيير و إحياء الديمقراطية، و حوار الأديان والحضارات كما جعل نهاية البطل مفتوحة بالرغم من العوائق و الموت الذي يدّق البّاب ، إلاّ أنّ المثقف مازال يستطيع الحلم و التبّسم ، و الحلم لا يكون إلاّ إذا كان الأمل فالرواية قد أقدمت على أزمة المثقف من خلال نسق الاغتراب الذّي هيمن على سيرورة البناء السّردي للرواية، وانتهت بتقديم نهاية مفتوحة و رؤية إيجابية لهذا المثقف و الوطن العربي .

و يمكننا القول إن الفكرة كقيمة إيديولوجية بتنويعاتها و مواقف المثقف المختلفة فيها، تجلت عبر صفحات الرواية فحملت قضايا سادت الواقع الجزائري، و قد اتضح لنا ذلك عبر تقسيمات هذا الفصل كما تجلت هذه الرؤية الإيديولوجية و تماثلت مع النسق في الرواية من خلال مكونات العمل الأدبي و بنائه السردي و هذا ما سيتوضح لدينا أكثر من خلال الفصل الثاني.

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص96.

ستحاول الدراسة في هذا الفصل الإحاطة بدلالة البنية السردية لروايّة **أصابع لوليتا**"، و تتبع المكونات الأكثر تميزا و حضورا في العمل الروائي، بغية الخروج بنتيجة تتعلق بطرق اشتغال هذه المكونات في هذا النص الإبداعي و كما نعلم فإن الرواية غالبا ما تنسب إلى زمان و مكان، و لا يتصور أن تكون بدونهما خاصة ما كان منها واقعيا فإذا كان من الضروري ألا تتجرد من الزمان ، فكذلك لا يمكن تصور الرواية بلا مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد و زمان معين، فالزمان و المكان من أهم العناصر الأساسية في بناء العمل الروائي، فهما بمثابة الإطار الذي تنطلق منه الأحداث ، و تسير وفقه الشخصيات .

و إذا كان الفضاء السردي في رواية "**واسيني الأعرّج** هو مركز اهتمامنا فلا بد من إلقاء الضوء على بعض القضايا المتصلة به في نظرية السرد، كقضايا الزمن و المكان، فبعدما كانا في الرواية التقليدية مؤطرين للأحداث الروائية، صارا في الرواية الحديثة مشاركين أساسيين في خلق المعنى، وظيفتهما لا تتحقق إلا من خلال العلاقات مع سائر المكونات السردية الأخرى –عن طريق التأثير و التأثر و من هذه المكونات الشخصية و من هنا جاءت عناوين الفصل الثاني كاشفة و محددة طبيعة **الزمن**و دلالة **المكان** و**الشخصية** في الرواية .

أولا بنية الزمن و دلالته في الرواية:

يعد مصطلح السّرد أهم مكون من مكونات النّص الرّوائي ، و هو الطريقة التّي يختارها المبدع أو الرّوائي لتقديم الحدث أو أحداث المتن، و سنحاول أن نبين في مبحثنا الآتي أهم تقنيات السرد في رواية " أصابع لوليتا" التي يعتمدها الروائي "واسيني الأعرج " في بناء نصّه و عمله الإبداعي . و أولها **الزمن**..

بالرّغم من التعدّدية و الاختلافات في النظريات السردية ، إلا أنها تلتقي عند ثلاث ة مستويات في دراستها للخطاب السردي ، و هي **الزمن** الصيغة – و الصّوت ، و سنعتمد في هذه الدراسة على تبني النموذج الذّي اقترحه "**جيرار جينيت**"**Gérard Genette** في تحليله للخطاب السّرد ي ، و ذلك من خلال كتابه صور III .. ينطلق "**جيرار جينيت**" في تحليله للخطاب السردي من تحديد مفاهيم خاصة بالحكاية و القصة و السرد، مشيرا إلى مفهوم **الحكي**(**le recit**) و استعمالاته ، حيث نجده يميّز بين ثلاثة مفاهيم له و هي **المفهوم الأول**: ويقصد با **لحكي** الملفوظ السّردي أو الخطاب – شفويا كان أم كتابيا – الذي يعمل على ربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث[1] . **المفهوم الثاني**:الأقل تداولا و لكنه

1. Gérard Genette, Figures /// ; édition du seuil ,1972 p71.

شائع ، **الحكي** هنا يعني تتابع الأحداث حقيقية كانت أم خيالية ، وهي موضوع هذا الخطاب ، بالإضافة إلى مختلف علاقاتها المتسلسلة و المتضادة و المتكررة ...[1]

- **المفهوم الثالث**:و هو الأكثر قدما ، **فالحكي** يعني أيضا الحدث ، لكنه ليس الحدث المسرود ، و إنما الحدث الذي يتطلب ساردا لشيء ما ، إنه فعل الحكي أو السرد ذاته[2]. و تفاديا لأي غموض أو إبهام يقترح **جيرارجينيت** مفهوما خاصا لكل من المصطلحات الآتية :[3]

- **القصة** HISTOIRE : و هي المدلول أو المضمون السردي.

-**الحكي** (RECIT) : و هو الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي.

-**السرد** (NARRATION): و يعني به الفعل السردي المنتج.

و عند هذا المستوى من الطرح ، أصبح تحليل الخطاب السّردي عنده يعني دراسة :[4]

-العلاقة بين الحكي و القصة (RECIT ET HISTOIRE)

- العلاقة بين الحكي و السرد (RECIT ET NARRATION)

- العلاقة بين القصة و السرد (HISTOIRE ET NARRATION)

و أصبح مجال البحث موزعا على ثلاث مقولات هي: الزمن، الصيغة و الصوت. و لمعرفة المستويات النّظرية والإجرائية لهذه المسائل ، لا بدّ من تقديم مكوناتها السّردية و تقنيات استعمالها. لكن فلنتعرف أولا على مدلول السرد .

السرد لغة من الفعل " سرد ، سردا و سرادا الحديث و القراءة أي أجاد سياقهما و الصوم تابعه، والكتاب قرأه بسرعة، و سرد سردا : صار يسرد صومه ، و السرد مصدر تتابع"[5] .

و **السرد** أيضا: " تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه ، في أثر بعض متتابعا ، و سرد الحديث إذا تابعه ، وكان جيّد السّبك له"[6].

---

1 Gérard Genette, Figures ///,p71

2 Ibid. P71.

3 -Ibid , p72

4 Ibid. p 74.

5 المنجد في اللغة و الإعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط31، 1991، ص 330.

6 ابن منظور، لسان العرب، مادّة سرّد ، دار الجيل ، بيروت ، ج3، 1408ه 1988م ، ص130.

أما في الاصطلاح فالسرد هو الطريقة التّي تروى بها القصة عن طريق قناة "**الراوي و المروي له**، ولا تتحدد القصة بمضمونها فحسب و لكن بالشكل و الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون [1] و هذه الطريقة هي "السرد " أي الكيفية التّي تحكى بها القصة و يتكفل السارد باختيار الوسائل التي يقدم بها للقارئ مادته المحكيّة ، " فهو يتطلب عقدا يتجّمع فيه أربعة أقطاب الكاتب ، القارئ ، الشخصية ، اللغة ، و كلما اختفى واحد من هذه الأقطاب ، إلا و انتفى العقد و بطل السرد "[2] .

أمّا السردية فهي فرع من فروع الشعريّة POETICS ، و هي "العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء و دلالة "[3] ... أمّا عن الكتابة فهي مغامرة زمنية بامتياز ، فهي الإبداع الروائي الذي يصبح فيه الزمن هو المقياس الوحيد الذّي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى المتخيّل، فما يؤسس عالم الكتابة هو تجربة النّص الزّمنية لأنّ تجربة الزمن تؤخذ أولا كتجربة متخيّلة (fictive) على اعتبار أنّ أفقها هو العالم المتخيّل الذي هو عالم النّص ... "[4]..

1- البنية الزمنيّة في الرواية

عندما نتحدث عن تقنيات السرد في رواية ما، فإن ذلك يعني تناول عدد من القضايا و التي تشمل مكونات الخطاب السردي [5] و أبرز هذه القضايا : **الزمن** .. الزمن عنصر هام في المقاربة الروائية ، ترى دائرة المعارف الإسلاميّة بأن "كلمة -زمان- تطلق في الغالب للدلالة على الزمان من حيث هو مفهوم فلسفي أو رياضي ، كما تستعمل بالإجمال للدّلالة على الأحقاب الطويلة و القرون ، و مدة حكم الدول و على بداية العصور التاريخية ، و تستعمل أيضا في اصطلاح علم الفلك للدّلالة على مقدار طول فترة ما من الزّمان"[6]." و يمكننا القول بأن الإحساس بظاهرة الزمن سلوك إنساني شامل لا يختلف فيه البدائي عن المتحضر و لا الجاهل عن المثقف ، و لا الأوروبي عن العربي ، و لكن الذي يختلف فيه ، هو درجة ذلك الإحساس ، ونوعيّته ، ثم أسلوب التعبير عن ذلك الإحساس و وسيلته "[7]. فقد أصبح الزمن يمشي جنبا إلى جنب مع الحياة ممزوجا و مصهورا فيها ، دون أن يغادرها لحظة من اللّحظات غير أننّا لا نتلمّسه و لا نتحسّسه لأنه و بكل بساطة خيط وهمي مجرد .

---

1 ينظر لحمداني حميد، بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 2000 ، ص45.

2 محمّد ساري ، نظرية السرد الحديثة ، مجلّة السرديات، جامعة قسنطينة ،العدد01 ، جانفي 2004 ،ص 17 .

3 عبد الله إبراهيم، السّردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1992، ص 09.

4 سعيد يقطين ، انفتاح النّص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1 ، 1992 ، ص 45.

5 محمد ثابت الفندي ، أحمد الشنتاوي ، إبراهيم زكي خورشيد ، عبد الحميد يونس ، دائرة المعارف الإسلاميّة ، مجلّد10 ، ص 374 .

6 بشير بويجرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970- 1986)، منشورات دار الأديب ، طبعة2008 ، ج 1 ، ص24.

و لأنّ الزمن بهذه الأهمية الكبرى نجد القرآن الكريم يثير هذا الطرح الزمني بطريقة تجاوزت مفهومه الدّنيوي المتعلق باليوم و الشهر و السنة ، من ذلك قوله تعالى : {تعرج الملائكة و الرّوح إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة }[1]. في هذا النص القرآني يخرج الزمن عن تقديره الطبيعي في حياتنا اليومية الدنيويّة إلى تقدير يختلف في حياة الآخر ، فبدل أن يكون مقدار اليوم أربعا و عشرين ساعة يصبح مقداره كما وصفته الآية الكريمة -خمسين ألف سنة - ، لذا يبقى مفهوم الزمن غائما مبهما مهما بلغ العلماء و المفكرين من البحث فإن الوصول إلى ماهيته يبقى أمرا صعبا[2] ...

و لعل الرواية العربية تشكّل أنموذجا لتوظيف الزمن توظيفا فنيا و تقنيا يخدم النص و الوعي معا، ومن خصوصيات التوظيف الزّمني داخل النّص الروائي العربي الاتكاء على الزمن الماضي اتّكاء يكاد كليّا[3]... وتشير أهم الدراسات أنّ الشكلانيين الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في دراساتهم السّردية لأهميّة هذا المكون في المسار السردي ، و ركزوا على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، فيتم عرض الأحداث في الخطاب الأدبي بطريقتين إمّا أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متتابعة منطقيا ، و هذا ما سموه بالمتن ، و إمّا أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي ، دون الاهتمام بالاعتبارات الزمنية و هو ما سموه بالمبنى.[4]

يكتسي عنصر الزمن في النص السردي الروائي مكانة هامة، إذ يجعل الرواية على تماس مع التجربة الإنسانية المتميزة بطابعها الزمني و قد حاولنا في هذا المبحث أن نتناول **الزمن في أصابع لوليتا**، ذلك لأنه يدل على رؤية الروائي المتماسة مع الأحداث، و الحاضنة للذاكرة التاريخية، فالشبكة الزمنية في السرد الروائي متداخلة، حيث انتهج الكاتب تقنية تكسير الزمن من خلال الاسترجاع و الاستباق و يبقى دور الزمن المنوط به هو النهوض بمهمة داخل النص السردي و هي تحديد الأحداث.

إن رواية **أصابع لوليتا**باعتبارها نصا روائيا ، هي تختزل زمنين ز من السّرد و زمن تخيله كمادة حكائية إن المؤلف و هو ينسج روايته زمنيا، يضع الزمن المغلق الممتد ما بين بداية الرواية و نهايتها في حركة منفتحة من خلال الارتداد إلى الماضي (الأحداث) لكتابة الحاضر (السّرد).

---

1 سورة المعارج الآية04.

2 ينظر شارف مزاري، مستويات السرد ألإعجازي في القرآن الكريم؛منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط2001، ص 113 – 114.

3 و لقد أعطى هذه القضيّة حقها الدكتور بشير بويجرة محمّد ، لذا نرجو ممن أراد الاستفادة مراجعتها في كتابه بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986) ، ص 27 .

4 ينظر حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن – الشخصية) ، ص107.

و قبل أن نشرع في تحليل البنية الزمنية لرواية " **أصابع لوليتا** "، علينا أن نقوم بتقطيع النص الروائي إلى وحدات أو مقاطع سردية مع أنّها م قسمة أصلا إلى فصول ، تتخلل هذه الفصول أسماء بعض الشخصيات و تواريخ أحداث، و هي بعدد أربع و عشرين نصا ندرس فيها الترتيب الزمني للأحداث

الفصل	المقاطع السّردية	الصفحة
الفصل الأول	المقطع الأول	11 - 38
	المقطع الثاني	39 - 46
	المقطع الثالث	47 - 64
	المقطع الرابع	65 - 101
الفصل الثاني	المقطع الخامس	105 - 115
	المقطع السادس	116- 128
	المقطع السابع	129 – 145
	المقطع الثامن	146- 175
	المقطع التاسع	176- 191
الفصل الثالث	المقطع العاشر	195- 205
	المقطع الحادي عشر	206- 223
	المقطع الثاني عشر	224- 242
الفصل الرابع	المقطع الثالث عشر	243- 262
	المقطع الرابع عشر	265- 270
	المقطع الخامس عشر	271- 294
	المقطع السادس عشر	295- 310
الفصل الخامس	المقطع السابع عشر	313 - 325
	المقطع الثامن عشر	326- 336
	المقطع التاسع عشر	337- 349
	المقطع العشرون	350- 364
الفصل السادس	المقطع الواحد والعشرون	367- 379
	المقطع الثاني والعشرون	380- 397
	المقطع الثالث والعشرون	398- 417
	المقطع الرابع والعشرون	418- 438

نشير إلى أنّ رواية " **أصابع لوليتا**" " **لواسيني الأعرج**"تقدّم حكايتين في ثمان و ثلاثين و أربع مئة صفحة **الحكاية الرئيسة**: وهي حكاية البطل "**يونس مارينا**" المثقف النّقدي و المناضل المتعاطف مع الرئيس " **بن بلة** "، يتعرض للإرهاب الفكري و القهر في ضرطر بسببها للّجوء سياسيا إلى فرنسا ، فيعيش هناك بقية عمره و هو يعاني المنفى و الحنين إلى الوطن لكن مرة أخرى يتعرّض للتهديدات و المطاردة من طرف بعض الجماعات الإسلامية المتطرفة، و التي كانت ترى في كتاباته كفرا و تطاولا على الدّين والدّولة و لذلك أباحت دمه تقتحم" **لوليتا** "حياته و يعيش معها أجمل أيام عمره . و في الأخير تفجّر نفسها و تنهي حياتها المأساوية أمام عينيه في ليلة رأس السنّة. فيعلم لاحقا أنها كانت تعمل ضمن تشكيل إرهابي هدّد بقتله من قبل، و دخلت حياته فقط لتنّفذ هذا المخطط. و تمثّل هذه الحكاية الزمن الحاضر

الحكاية الثانوية : هي حادثة انقلاب **19 جوان 1965** الذي قادّه العقيد " **هواري بومدين**" ضد الرئيس " **أحمد بن بلة**" و أودعه السجن لعدّة سنوات بقي جرح الانقلاب على الثورة يواود " **يونس مارينا** " الذّي لا يتوانى في فضح ممارسات السلطة القمعيّة ، و يبقى وفيا لدماء والده ورفاقه من الشهداء و هذه الحكاية نعدّها زمنيا الرجوع إلى الوراء لإنارة الحكي عن الحكاية الرئيسة (العودة إلى الماضي) و الجدول الآتي يلّخص أحداث الرواية، كما تشير علامة (×) إلى نوع الحكاية :

الحكاية الرئيسة	الحكاية الثانوية	الحكـــايـــــات	الصفحة
×		معرض فرانكفورت و توقيع "يونس مارينا " روايته الأخيرة "عرش الشيطان".	11- 23
×		ال تقاء "يونس مارينا "بلوليتا" في المعرض لأول مرّة.	25- 38
×		علاقته بمترجمة أعماله " إيفا ".	39- 46
	×	عودته بالقطار إلى باريس، و آلام الظهر التي صاحبته طيلة الرّحلة عادت به إلى:	49
	×	حكايته مع أول امرأة "ماجدالينا "امرأة الماخور الذّي اختبأ فيه طيلة ستة أشهر.	49- 63
	×	- انقلاب 19 جوان 1965 الذّي أحدث جرحا عميقا في نفس " يونس مارينا ".	67- 69
	×	والده الذي استشهد في 1957 و الذّي لم يعرف حتّى أين	69

		دفن ؟ فأصبح كل همه أن يلتقي بالرايس بابانا كي يدله على قبر والده بما أنّهما كانا معا	
	×	حكايته مع عمّي أحمد الشايب	69- 71
	×	حكاية الذبابة التي رافقت الرئيس "أحمد بن بلة" في سجنه	73- 75
	×	حكاي ة أم الرايس و زيارتها له في السجن	79- 80
	×	حكايته مع رفيق عمره موسى لحمر	85- 87
	×	الشيخة "الرّميتي" سيّدة الأغنية الشعبية الجزائرية الأولى منذ الخمسينات	90
	×	تعذيب زوجة الشهيد و أم "يونس مارينا" من طرق ذئاب العقيد	91- 93
	×	حوار "موسى لحمر "مع "يونس مارينا" حول محاولة الصّفح لتخفيف الذاكرة ، و إخباره عن موت العقيد	93- 99 -105
×		_العودة. عامل القطار يطلب بطاقة السفر _ ---	206/115
	×	الشرطة و حمايتها "ليونس مارينا" بمختلف الطرق	- 223
×		- آلام الظهر مرّة أخرى تعود به إلى الحادث الذي تعرض إليه في السفينة، فخلّف له جرحا على وجهه.	122 - 125 129- 145
	×	- اتّصال "لوليتا" به في منزله	139 146
	×	- حكاية "غيمة" أخت "يونس"و موتها ليلة زفافها	146
	×	- كوفية أمّه الحمراء.	-170 -
	×	- حكايته مع ازم يرالدا	-174
	×	- لقاء "يونس"بلوليّتا و تطوّر العلاقة بينهما	396- 397.
×		العودة بالذاكرة إلى "الرايس بابانا"و هو يزور "يونس في بيته	-148 -175
	×	"يونس"مع "لوليّتا في عرض الموضة	-205
	×	حكاية "لوليّتا مع والدها و اغتصابها.	-243
	×	لقاء"يونس بالرئيس "بن بلّة في برشلونة	-261
	×	الشرطة و تحريّاتها حول الخلايا النائمة	350- 416
	×	ربيكا و تفحّصها للو ح ة الذّبابة	157- 159

×		انتحار""لوليتا	224- 242
×		حلّم يونس مارينا" و النهاية...	258- 261
×		بداية رواية أخرى كاتبها " يونس مارينا " .	265-294
			313- 336
			308-
			337- 349
			422
			436- 438
			7- 8

جرّت الرواية في نطاق شاسع شمل أمكنة واسعة و أزمنة عدة و ثقافات مختلفة و أديان متعددة، كسر فيها الأديب نهرية الزمن بتقنيات كثيرة. و نلاحظ من خلال المقاطع السّردية اختلاف الترتيب الزّمني و الترتيب السّردي للأحداث و ذلك لتعدد الحكايات و تداخلها فيما بينها. إذ أن كلّ حكاية تحمل زمنا خاصا بها و بالتالي اضطر السارد إلى الانتقال من شخصية إلى أخرى و من زمن إلى آخر. فنجده يوقف الحكاية الرئيسة ليبدأ سرد حكاية أخرى ثانوية، ثم يوقف الحكاية الثانوية ليعود إلى الحكاية الرئيسة، ثم يفتتح حكاية ثانوية أخرى ليعود بعدها إلى الحكاية الرئيسية .أي أنّ الحكايات الثانوية المتفرعة عن الانقلاب تتخلّل الحكاية الرئيسة، و ذلك إما باسترجاع حدث ، أو استباق آخر قبل وقوعه

الاسترجاع(Analepse):

" و يروي للقارئ فيما بعد ، ما وقع من قبل "[1]، أي هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي ، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكي الآن [2]. إنّ تقنية الارتداد أو الاسترجاع ترتبط بالعودة إلى ذكريات وأحداث ماضيات ،و هناك استرجاع خارجي يأتي قبل بداية الرواية ، يخرج عن خط زمن القصة ،ليسير وفق خط زمني خاص به لا علاقة له بسير الأحداث ، كما أنه يقف إلى جانب الأحداث و الشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وإعطاء معلومات إضافية تمكن القارئ من فهم هذه الأخبار، أمّا الاسترجاع الدّاخلي فهو يتصل مباشرة بالشخصيات و أحداث القصة فيسير معها في خطّ زمني واحد بالنسبة لزمننا الروائي[3].

1 تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، تر شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال ،الدّار البيضاء، ط2، 1990 ، ص 48 .

2 ينظر جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، تر صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ،بط ، دمشق، 1973 ، ص 250 .

3 ينظر وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللّبنانية ، بيروت، ط1، 1985، ص 96.

تعدّدت في الرواية أصوات الشخصيات الساردة ، فجاءت الاسترجاعات الخارجية في شكل تعريفات بشخصيات

جديدة و اطلاع للقارئ على ماضيها ، و كثرت المقاطع الس ردية التّي تدخل ضمنها و كمثال على ذلك المقاطع رقم 03- 04 – 06 – 07 – 08 - 09 – 13 – 22 – 24 . و هي استرجاعات خارجيّة مستقلة عن الحكي الأول، انحصرت وظيفتها في تقديم أحداث مهمة وفعالة لعبت دورا هاما في التأثير في حياة " **يونس مارينا**"و توجيه رغباته و أحلامه .. يمكن تلخيص أهم المقاطع السردية المتضمنة للإسترجاعات الخارجيّة كالآتي :

الحكايات	رقم المقاطع السردية
حكاية "**يونس مارينا** مع "**ماجدالينا**.	03
الانقلاب العسكري ضد الرئيس "**أحمد بن بلة**. استشهاد والد "**يونس مارينا**. حكاية عمي **أحمد الشايب**و تأثيرها في نفس البطل. حكاية الذبابة مع الرايس "**بابانا** في السجن . تعذيب أم الرايس قبل دخولها لزيارة الرايس في السجن . شيخة الغناء الشعبي "**الريميتي**" . تعذيب زوجة الشهيد و أم "**يونس مارينا**. حوار موسى لحمر مع "**يونس مارينا** ح ول محاولة الصفح و النّسيان	04
حكاية "**يونس مارينا** في السفينة.	06
حكاية **غيمة** و معاناتها .	07
كوفية أم "**يونس**" الحمراء. زيارة الرايس **بابانا** لبيت "**يونس مارينا** و هو صغير.	08
حكاية البطل مع **ازميرالدا** .	22-09
لوليتا و ح كايتها مع والدها المغتصب و أمّها الأنانية و أخيها**العنيف**، وعلاقتها بالشاب الذي انتحر	13
وجه "**كريم بلقاسم**"الذي تراءى للبطل ، و ذئاب العقيد تركض وراءه لتجهز عليه بربطة عنقه	24

في هذه المقاطع الحكائية يعود السارد إلى الماضي، و بالتالي فالاسترجاع اشتغال للذاكرة ، يحيلنا إلى أحداث سابقة على الزمن الحاضر ، حاضر السّرد و في هذه الحالة يسمّى السّرد بالسّرد الإسترجاعي Récit Analeptique و المؤشرات اللّسانية الدّالة على هذا السرد الاسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي "كنت ، كان ، ذكر ، استعاد ، أذكّر

أمّا عن الاسترجاعات الدّاخلية فهي لم ترد بكثرة في الرواية ، وذلك لأنّ أغلب أحداثها وردت قبل نقطة بدايتها ، منها المقطع الأخير في الرّواية بعد انتحار "**لوليّتا** ، " فجأة ارتسمت في ذهنه كلمات **إيفا** " الأخيرة و هي ملتصقة ببياض الحائط البارد . . أنا مثل أية امرأة عادية تعرف ، بحكم الترجمة و حاسّة شمّها الحادة ، من يريد سرقة مساحتها الخاصّة أخاف عليك منْ **لوليتا**'. تفادها، حبيبي. أنت لا تعرف هذا النوع من النّساء يمكن أن تكون امرأة الأقدار القاتلة"[1].

غلب على روايّة **أصابع لوليّتا** الاسترجاع الخارجي الذي جعل أحداثها تأتي في فترات زمنية غير متسلسلة. وقد تعمّد " **واسيني الأعرّج** ذلك لتحقيق الجمالية و الفنيّة التّي تتسم بها الرواية الحديثة والتي يتشابك فيها الماضي مع الحاضر، عكس الرواية التّقليدية التّي تعتمد على مسار زمني باتجاه واحد " فالمتمعن في زمن الرواية يتفطن إلى تداخل كبير بين الحاضر و الماضي، بين الوعي و اللاوعي بين الحقيقة و للاحقيقة، أو قل بين عالمين متقاربين متباعدين فالزمن يماثل العلاقة الصافية بين شقيقين توأمين يترصد كل واحد منهما الأشياء والأحداث و الأشخاص بمنظوره الخاص و حسه المغاير "[2]. . .

" الاستباق" Prolepses" :

إنّ تقنية الاستباق أو الاستشراف ، تقوم على اشت غال التّخييل ، يقوم فيها الكاتب بالقفز إلى المستقبل و بالتالي التطّلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي كما تسمح هذه التقنية بربط أحداث القصّة ببعضها البعض حتى و إن كانت منفصلة و متباعدة ، و تتطلّب راو يعرف القّصة بكاملها لأنّه من غير المعقول أن يستشرف وقوع أحداث لا علم له بها ، فيصوّر الرّاوي الأحداث قبل تحقّقها في زمن السّرد ، و بذلك يكون قد أعدّ القارئ لتقبّل الأحداث التّي ستأتي ، و بالتالي إقحامه في العمليّة السّردية[3].

و قد قلّ ورود الاستباقات في رواية " **أصابع لوليّتا** عكس الاسترجاعات ، لأنّ من تقنيات الراوي الحديثة إثارة عنصر التشويق السّردي لدى القارئ ، أي أنّ نتائج الأحداث تأتي بالتّدرج وكل حسب مقام

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 434.

2 نور الدين صدار ، البنيوية التكوينية-مقاربة نقدية في التنظير و الانجاز-، ص 213.

3 حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص133.

سرده ، لكن مع الاستباقات لا يمكن للسّارد الاحتفاظ بها بل يقدمّها قبل أن يحين زمن سردها ، بالإضافة إلى أنّ زمن الرواية مرتبط بالحاضر والرّجوع إلى الوراء [1]

تقول "لوليّتا في المقطع الأخير من الرواية: " سأغرقك بالقصاصات حتّى تنصاع لي حبّا لا ضغطا. و يوم أيأس منك ، سأترك لك ورقة بيضاء ، عليك أن تملأها بنفسك ستكون أول صفحة من رواية حبيبتك لوليتا وأصابعها التّي أحرقت في وقت مبكّر "[2].. هذا المقطع عبارة عن استباق زمني، تتوقع فيه "لوليّتا ما سيحدث فكل هذا الحكي من قبيل التوقعات المستقبليّة ، و هذا سرد استباقي ، حيث إن حالة الانتظار العبثي التي تعاني منها "لوليتا" هي الدافع وراء هذا الاستباق، بحيث تصبح وظيفة السّرد الاستباقي بالنسبة لها هي تجاوز حالة القلق . و الجدول الآتي يلخص موضوع الاستباق

المفارقة الزمنية	موضوع الاستباق:	وظيفته:	مؤشراته
السّرد الاستباقي	توقع "لوليّتا فراقها عن حبيبها، واستشرافها لحياة أخرى له، سيكتب فيها عن حياتها ومعاناتها التي باشرتها في سنّ مبكّر	تجاوز ما تخلّفه حالة الانتظار العبثي من مشاعر القلق والضياع والخواء الداخلي في نفس""لوليتا	أيأس منك ورقة بيضاء تملأها بنفسك. أصابعها التّي أحرقت في وقت مبكّر

و هناك استباق آخر في الرواية للبطل يقول فيه ." .لو فقط بقيت قليلا .كنت سأغفر لك كل خطاياك وأمنحك مزيدا من معاصي الجسد. لو فقط لم تنسحبي في عزّ الضوء، كنت استمعت إليك بانتباه أكثر. لو فقط كنت هنا، لقلت لك، كم أحبّك، رسالتك الأخيرة التي نسيتها على الطاولة قبل انسحابك الحزين، لم تكن كافية لتزرع بعض النور في قلبي ،حرمتني من لذة الانتحار ، و لكنها زرعت المرارة في ما تبقى من قلبي ،ومنعتني من نسيانك لم يكن الموت ضروريا لأكتب هذا الألم ."[1].

و هذا المقطع عبارة عن استباق زمني آخر يتوّقع فيه البطل " **يونس مارينا** ما كان سيحدث لو أنّ "**لوليّتا** لم تنسحب تلك اللّيلة، و لم تفجر نفسها. لكان قال لها كم يحبّها، و غفر لها أمّا عن مؤشرات هذا السّرد الاستباقي، فقوله "**لو** التي تكررّت أكثر من مرّة و التي تبرز و بشكل واضح أنّ البطل يتمنّى و إذا ما حصل مراده وتحققت أمنيته ، يستشرف و يتوقع ما سيحدث بقوله "**كنت**" .

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص432.

2 المصدر نفسه ، ص07.

و إذا عدنا إلى تقسيمات "**جيرار جينيّت** للسّوابق الداخلية ، نجدّه يميّز بين نوعين هما سوابق متمّمة "Prolepses Complétives»: ترد لتسّد مسبقا ثغرة لاحقة.
سوابق مكرّرة "Prolepses Répétitive ": تكرر مسبقا مقطعا سرديا لاحقا [1]، و وظيفتها تهيئة المسرود له لما سيحدث، كظهور شخصية في الحدث لا تتّدخل في مجريات السّرد إلاّ فيما بعد[2].

نشير إلى أنّ سرد الاستباقات كان من طرف السارد تارة ، و من طرف الشخصيات تارة أخرى وعدم كثرة الاستباقات في روايّة **أصابع لوليّتا** ، يوضح مدى تركيز الكاتب على الماضي و الحاضر وهذا ما يفسر كثرة استعماله للإسترجاعات الخارجيّة أكثر من الدّاخلية و الاستباقات .

وإذا تطرقنا إلى السرعة السردية للأحداث في الرواية وجدناها قد تكون ساعات موّزعة على عدة صفحات، أو سنوات مختصرة في أسطر معدودات. ويرجع هذا التفاوت إلى السرعة التّي يعتمدها السّارد، "ففي حالة السرعة يتقلّص زمن القصّة، و يتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سرديّة، أهمها الخلاصة (Sommaire) والحذف أو القطع (L'éllipse). و في حالة البطء يتم تعطيل ز من القصّة و تأخيره ووقف السّرد بتوظيف تقنيات سرديّة مثل المشهد (scéne) و الوقفة أو الاستراحة (pause)" [3]، و ذلك لكشف العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذّي يقاس بالكلمات و الجمل والسّطور والفقرات ، أي المكان أو المساحة النّصيّة ، و بين زمن القصّة الذّي يقاس بالثواني والدّقائق والسّاعات و الشهور والسّنوات ، و هذا ما نقصده بقولنا "الدّيمومّة [4](La durée).

يحدث تسريع السّرد حين يقوم السّارد بتلخيص وقائع و أحداث فلا يذكر عنها إلاّ القليل ، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنيّة من السّرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا .

أ-الخلاصة: (Sommaire):

" وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث و وقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات ، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التّعرض للتفاصيل"[5].

و تأخذ معنى "الإيجاز" أي الأسلوب غير المباشر، لغة أساسية في السّرد القصصي، لأنّه وسيلة إلى التنقل بسرعة عبر الزّمن. و نعني بالتنقل سرد الأحداث بسرعة كلاميّة، لأنّه من غير المعقول أن يتساوى

1 Gérard Genette , FIII, p 109.
2 Ibid. p 111.
3 ينظر حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 121 .
4 ينظر Gérard Genette, FIII ,p123
5 Ibid, p 130.

الكلام والحدث في صفحات القصّة كلها[1]. و قد ذكرت **سيزا قاسم** ست وظائف بنيوية للخلاصة هي المرور السّريع على فترات زمنيّة طويلة ، و تقديم عام للمشاهد و الربط بينهما و تقديم عام لشخصيّة جديدة . و عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتّسع النّص لمعالجتها تفصيليا. و الإشارة السريعة للثغرات الزمنية و ما وقع فيها من أحداث وتقديم الاسترجاع أو الارتداد[2]..

وقد كثرت التّلخيصات في المقاطع السّردية التّي تضمنت ماضي الشخصيات يونس مارينا لوليتا الرايس بابانا – موسى لحمر . و يعود ذلك لكثرة الاسترجاعات الخارجيّة التي جاءت كتعريف لهذه الشخصيات عند ظهورها للمرّة الأولى في الرّواية حيث إنّ السارد يقدم هذه الشخصيات على فترات متقطعة من الرّواية، واستعمال تقنية التلخيص تسمح للسّارد بعدم الوقوع في سرد كل الأحداث الماضية وخاصة تلك التي ليس لها أي تأثير في تطوّر الأحداث.

يقول السارد "مدّد يونس مارينا كرسيّه قليلا إلا الوراء أحس ببعض آلام ظهره تستيقظ فيه فجأة تزحلق بهدوء على كامل عموده الفقري ليّجد الوضعية المناسبة. هو يشعر بهذه الآلام منذ أربعين سنة ، منذ أن قضى ستة أشهر في مكان مغلق في ماخور عيشه الطويلة، من أجل فعل كان بمثابة جريمة لم يقدّر مخاطرها..."[3].

يختزل السرد في هذه الأسطر القليلة فترة طويلة من حياة البطل "آلام منذ أربعين سنة، منذ أن قضى ستّة أشهر في مكان مغلق . الملاحظ في هذا المثال أنّ السرد يحدّد المدى الزمني الذي يغطيه التلخيص، و هو مرور حوالي أربعين سنة، أمضى منها ستّة أشهر في ماخور بحيث لا يحتاج القارئ إلى تأويل أو تخمين مدى مدّة الفترة الملخصّة " هذا التلخيص المحدّد لا يطرح مشكلا، لأنّه يعلن عن الفترة الملخصة في السرد، و ذلك في مقابل التلخيص الضّمني الذّي لا يحدد المدى الزمني للفترة التي قام السّرد بتلخيصها، ممّا يدفع القارئ إلى ضرورة تخمين المدى الزّمني للتّلخيص بشكل تقريبي"[4] ...

لم يلعب التّلخيص دورا بارزا في رواية " **أصابع لوليتا**"، ذلك لأنّ السارد يقدّم الأحداث ممسرحة، فنجد الشخصيات تحكي عن ماضيها و عن حياتها، فجاء التلخيص متضمنا في المشهد (كلام الشخصيات)، أو على شكل استرجاعات تعود إلى الزمن القريب أو البعيد .

ب الحذف: (L'ellipse)

1 ينظر وليد نجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، ص47.

2 ينظر سيزا قاسم ، بناء الرّوايّة دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ "، منشورات الهيئة المصرية العامّة للكتّاب،ط1984 ، ص 56.

3 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص49.

4 ينظر حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص149- 150.

يقف الحذف إلى جانب التلخيص بوصفهما حركتين سرديّتين تسرعان وتيرة السّرد كما أسلفنا، والحذف هو حركة سرديّة تقوم على إسقاط فترة زمنيّة قصيرة أو طويلة من زمن القصّة و عدم التطرق إلى الأحداث التي وقعت ضمنها[1].

ظهر الحذف الصّريح في الرواية بكثرة و ذلك نظرا لانتقال السّارد بين زمني الحاضر والماضي، فنجده يصرّح عن الزمن المقتطع من القصّة. كقوله " منذ أربعين سنة، منذ أن قضى ستّة أشهر..." نجده يحذف من زمنيّة السّرد أربعين سنة، لا نعرف أحداثها و لا يذكر عنها شيئا، لكنّه يستثني منها ستة أشهر يسرد أحداثها في الماخور و هذا المثال نموذج للحذف المعلن أو الصّريح (أربعين سنة /ستّة أشهر)، و من فوائده أنّه يعطي السّارد إمكانية الانتقال الزمني بين الأحداث دون حصر زمني دقيق، كما أنه يثير لدى المسرود له، عنصر الإثارة والتّشويق كي يعلم ما حصل في الفترة المحذوفة . أمّا الحذف الضمني أو الافتراضي فلم يكثر السارد من استعمالهما في الرّواية، فالهيكل الزمني الذّي انبنت عليه الرواية ، واعتماد السارد على الاسترجاعات، سمح بكثرة الحذف الصريح المعلن الذي يوحي بمرور الزمن بشكل منظم، كقول السّارد " لوليتا لم تظهر . أسبوع مرّ بلا جدوى "[2] أو " كان يونس مارينا ملفوفا في كوفيّته الحمراء التي وضعتها أمّه على عنقه ،لأول مرّة وهو يهمّ بمغادرة البيت للمرّة الأخيرة، قبل أربعين سنة، لا يلبسها إلاّ شتاء، يشم رائحة أمّه فيها طويلا ، رائحة القرنفل و الزعتر، و ماء الزهر و عطر البرتقال وقشور الرمّان ."[3] ومع ذلك سجل حذفا ضمنيا بين المقطعين السّابع و الثامن و نهاية المقطع الثالث عشر و بداية الرابع عشر .

أما التّمديد و الإبطاء في وتيرة السّرد فيكون من خلال تقنيتي المشهد و الوقفة.

أ- <u>المشهد (scène)</u>:

وفي المشهد يتم الانتقال من العام إلى الخاص، و يقع في فترات زمنيّة محددّة كثيفة و مشحونة، و هو محور الأحداث الهامّة، لذلك حظي بعناية المؤلفين، و في المشهد نرى الشخصيات و هي تتحرك وتتكلّم وتتصارع.[4] ذلك أن تقنية المشهد أصلا يقصد بها المقطع الحواري، حيث يتوقف السّرد و يسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها و تتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته.في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي Récit Scénique .

1 ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص156.

2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص116.

3 المصدر نفسه ، ص146.

4 ينظر سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص64 .

و توزع مقاطع المشهد في الرواية بين الحوار و المونولوج الدّاخلي و قد يكون الحوار (Dialogue) بين شخصيين أو بين جماعة، و ذلك من أجل توضيح فكرة أو تأكيد شيء، فيفسح المجال للشخصيّة لإبداء آرائها وأفكارها وتصوّراتها للطرف الآخر. و كان الطابع الحواري هو الغالب على المقاطع المشهدية، وأمثلته حوارات يونس مارينا مع لوليتا – يونس مارينا و موسى لحمر يونس مارينا و ماجدالينا يونس مارينا وإزميرالدا يونس مارينا و الرايس بابانا يونس مارينا و الشرطة – حوارات الشرطة – حوار لوليتا مع والدها – حوارات ذئاب المعقيد. هذه الحوارات التي تجاوزت أحيانا عشرصفحات.

بيّنما نسجل حضورا محتشما للمونولوج الداخلي (Monologue) أو الحوار مع الذات مقارنة بالحوار ، فنجد السّارد يعطي الكلمة إلى الشخصيّة لتسّجل حضورها و تتكّفل بالكشف عن مكنوناتها ورغباتها و مواقفها إزاء الآخرين ، و نجد ذلك في الرواية عندما " كاد "يونس ماريّنا أن يقول "لألفريّد في الباخرة التّجارية الذاهبة إلى مرسيليا أنّه ليس شيوعيا لكن الكلمة حبست في فمه "[1]. هكذا قال السّارد فهذا المثال عن المونولوج الدّاخلي يعكس نفسيّة البطل و موقفه أو على الأقل جانبا من حياته

و في مونولوج ثان يقول البطل في نفسه و هو يزال تحت الصّدمة إذ رأى أشلاء حبيبته تتطاير "هل كانت لوليتا، نوّة، ملاك، حقيقة، أم مجرّد مطيّة لحرقة كانت تنمو في الخفاء اسمها الكتابة ؟ هل هي الشجاعة المفقودة بعد عرش الشيطان الذّي التهم كل شيء ؟"[2]. فهذا المونولوج يكشف الحالة النفسيّة للبطل و الاجتماعية السائدة

و في مونولوج ثالث يقول الرايس بابانا ليونس:مارينا" شرفتني و شرفت وطنك "كدت أقول له انه لم يعد لي وطن، و لكني صمت "[3].

فالحوار أو المونولوج أسهما في جعل الشخصيّات واقعيّة لها طريقتها الخاصّة في الكلام وانتماؤها المميّز إلى محيطها و واقعها. و على الرغم من احتلال بعض الشخصيّات لمساحة ضيّقة في الرواية أحيانا إلاّ أنها قد تشكلت بملامح جعلتها تتميّز دون غيرها ، و تمتلك من الميزات الخطابيّة ما يجعلها تتفرّد و ذلك بفضل تقنيتي الحوار والمونولوج، نذكر من هذه الشخصيات ماجدالينا، إزميرالدا، موسى لحمر ، عمّي أحمد الشايب .

1 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 124.

2 المصدر نفسه ، ص 429.

3 المصدر نفسه ، ص279.

و من سمات الحوار في روايّة **أصابع لوليتا** " الارتجالية أو الشفوية، و معناها أن يحقّق الخطاب طابعه الفوري وتلقائيته. و من أهم معالم الارتجال ظهور العاميّة في بعض الحوارات و لا سيما عندما يكون الحوار متعلّقا بأطراف ذات انتماء شعبي و قد يكون هذا الظهور للعاميّة واضحا في توظيف كلمات أو تراكيب ذات عاميّة خالصة منتقاة من المعجم الشّعبي مثل ما دار في الحوار الآتي بين "يونس ماريّنا وواحد من ذئاب العقيد:

-نعم خويا ؟ لم أفهم ؟

-هل تعرف أحدا من هؤلاء ؟

-و هاذوا شكون ؟ (.)

-واش تخدم ؟

-اسكاني صلاح الصبابيط أحبّ الأحذية النسائية (.) أحذية الرجال. يا لطيف ؟ ما عندك ما تشم.

-تتقعّد بي ؟ تسخر من عقلي ؟

-حاشا يا سيّدي (.)

-يا حمار ؟ هذه ليست فرقة موسيقيّة ؟ هؤلاء أعداء الثورة باعوا البلاد و رهنوا الاستقلال. أنت أعمى ؟ ما تشوفش ؟ ما تقراش ؟ هؤلاء أعداء الثورة "[1].

أو يكون الحوار استّدراجيا يهيمن فيه طرف على طرف ، و وظيفة هذا الحوار الأساسيّة إظهار مكونات أحد طرفي الحوار المتعلّقة بأحداث لا يعرفها القارئ ، أمّا الطرف الآخر فيكون دوره باهت الحضور ينحصر في استدراج الطّرف الأوّل إلى الحديث بعبارات مشجّعة على ذلك ومثال ذلك الحوار الذي دار بين البطل"و الرايس باباثا في برشلونة

" يونس ماريّنا يسأل"و الرايس باباثا. يجيب

-"ماذا تعني لك كلمة تاريخ ؟

-كل شيء يكتبه الآخرون عنّا لا أهمية فيه لرأينا .

-الثورة ؟

-تصنعها أجيال ، و يكتوي بها جيل ، و ينعم بها جيل ، و ينساها اللاّحقون .

-الأم ؟

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص83 – 84.

-تأتي مرّة واحدة، و عندما تذهب ينقطع الحبل السرّي نهائيا، و نجد أنفسنا في وحدتنا الأولى.

-المرأة ؟

-أجمل ما فينا أنوثتنا التّي ننكرها بغباء ."[1].

وتبرز في الرواية أيضا حوارات متخيّلة خاصّة بالشخصيّة الرئيسّة يونس ماريّنا خصوصا بعد انتحار "لوليتّا إذ أصبح يستدعيها و يحدّثها، فيقول: "لوليتا... هل تدرين كيف يتدرب الإنسان على حبّ قاتله؟

-أن يحبّه كل يوم أكثر

-لو فقط بقيت قليلا. كنت سأغفر لك خطاياك و أمنحك مزيدا من معاصي الجسد..."[2].

تلك كانت أهم سمات الحوار في روايّة **أصابع لوليتا** ، فما نشير إليه هنا أن المشهد كان الحركة السّردية الأساسيّة فيها فقد اعتمدت على المشهد الحواري كثيرا في بنائها السّردي، لكن ذلك لا يلغي وجود مقاطع سرديّة تكاد تخلو من أيّ حوار إنّما كان هذا الوجود استثنائيا، و في أحوال خاصّة[3]. ويبقى أن نشير إلى من يقرأ مشاهد هذه الرواية، يلاحظ توظيفا لما يمكن أن يسمّى الحوار المسرحي أو السينمائي، و هو نوع من الحوار يدخل فيه الفضاء عنصرا هاما ، ويتابع معه المتلقي ما يجري من أحداث ، ويلاحظ ما يحيط بالشخصيات من أشياء وتأثيثات متخيّلة . و إلى جانب هذا فالمشهد الحواري يسهم في تنمية الأحداث و تسهيل فهمها كما أنّه عام ل من عوامل التشويق.

ب- <u>الوقفة(Pause)</u>:

تتمثل الوقفة في عملية الوصف دون انقطاع لعملية السرد، و تتحدّد وظائف التوقف عامّة في وظيفتين أساسيتين الوظيفة التّزيينية أو الجمالية ، و الوظيفة التّوضيحية أو التّفسيرية .[4] على أنّ التوقف وسيلة و ليس هدفا، فيما يجب مراعاته هو عدم الوصف من أجل الوصف بل إضافة شيء جديد يفيد السّرد و يخدمه [5]. والوصف أداة يتحدّد بها المكان و ترتسم صورته بها و تتكوّن عبرها الدلالات المختلفة له ، أمّا حديثنا الحالي عن الوصف فهو يتّجه إلى التركيز على الوصف من ناحية كونه فعاليّة

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 291 .

2 المصدر نفسه ،ص 07.

3 تنظر المقاطع السردية رقم 03- 05- 12- 13- 14- 20 من المصدر ، حيث الحوار إن وجد فهو حركة سرديّة ثانوية.

4 ينظر: لحمداني حميد، بنية النّص السردي، ص 79.

5 ينظر حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي ، ص 176 .

سرديّة زمنية أي تشتغل داخل الزمن السّردي و تتعدّد موضوعاتها فقد تكون وصفا للأمكنة أو الشخصيات أو الأزمنة أو الأشياء.

أمّا عند "**جيرار جينيت**" فإن كل حكي يتضمّن – سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التّغير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكّون ما يوصف بالتّحديد سردا (Narration) – هذا من جهة ، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص و هو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Description)"[1].

يميّز "**جيرار جينيّت** في هذا الطرح بين الوصف و السّرد لتداخلهما ، فيمكن أن نحصل على نصوص قائمة على الوصف وحده ، لكن يختلف الأمر في نصوص سردية بحيث لا يمكننا الحصول على نصوص سردية خالية من الوصف ، ثم إنّ السرد هو تشخيص الأحداث و الأعمال، في حين أنّ الوصف هو تشخيص للأشياء والأشخاص

بالنّسبة لروايّة **أصابع لوليتا** نجد وقفات وصفيّة كثيرة، منها للشخصيات كقول " يونس ماريّنا واصفا "لوّليتا "من أين خرجت؟ أيّ وجه؟ ملامح خطّت بنعومة مدهشة و كأنّها خرجت من لوحة استشراقية بألوان زيتيّة متهادية نحو النعومة و السكينة عيناها تنغرسان بسرعة في الأشياء التي تحيط بها، كأنّ زاوية نظرها مفتوحة على اتساع 180 درجة؟ "[2].

وفي حالة وصف الأشياء يقول "يونس ماريّنا واصفا لوحته "اشتريتها بأرخص ممّا تتصوّرين قبل ثلاثين سنة، من سوق شعبيّة في أوقيرن سور واز، لكن من داخل الحقول القديمة في اليوم الشّعبي الذي ينزل فيه الفلاحون نحو السّوق المفتوحة التّي ينشئونها بممتلكاتهم و خيامهم الصّغيرة كنت أبحث عن طاولة بها رائحة العتيق (.)"[3].

تتضمّن هذه المقاطع كل مقومات الوقفة الوصفيّة . إنّه بظهوره في النّص يوقف السّرد و يعمل على إبطاء وتيرته وإيقاعه ، ممّا يترتب عنه مفارقة زمنيّة ، أي اختلالا في النظام الزّمني للقصّة، حيث إن السارد يوقف السّرد ويشرع في الوصف ، ثم يعود لاستئناف سرد القصّة بعد انتهائه من الوقفة الوصفيّة .

1 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص 78.
2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص26.
3 المصدر نفسه ، ص 344.

أمّا بالنسبة للسّرد الوصفي فنجد مقاطع عدة منها وصف السّارد للبطل و هو في قطار العودة منْ فرانكفورْت إلىَ "باريسن " لا يدري ، و هو يخترق النّظرة الزرقاء الباردة للشرطي الأوّل ، لماذا تذكّر قطارات الشؤم المحمّلة باليهود في عمليات التّرحيل الكبرى نحو محارق أوشويتز رأى عيون الأطفال في محطة درا نسي التي كان يتم تجميع اليهود فيها قبل تحويلهم نحو محتشدات أوشويتز ، و هي تتراقص خوفا و رجاء ، و لعثمة الركاب الذّين فقدوا كل شيء ، حتى القدرة على الكلام و الصّراخ بين يوم و ليلة أصبح الذّين كانت لهم حياة و أصوات كثيرة، شبيهين بالصّمت و اللاشيء "[1]

في هذا النّص يمتزج السّرد بالوصف، و كأن السّارد لا يريد الاستغناء عن الوصف عند سرد الأحداث. .و قد اتضح من خلال المشهد و الوقفة باعتبارهما تقنيّتان زمنيّتان أنّهما تسهمان في تعطيل زمن الخطاب على حساب زمن القصّة فكلاهما يشكّل انقطاعا في السّيرورة الزمنيّة التي يعمل السّرد على تسريعها

كما يتضح ممّا سبق أنّ رواية " **أصابع لوليتا** لم تستغن عن الحركات السّردية الأربع رغم التّفاوت الواضح في نسبة توظيفها ، و نلاحظ أنّ هناك تنويع من الوقفة التّي تنعدم فيها نسبة الزّمن الحكائي، و التّلخيص الذي يزيد من زمن القصّة و ينقص من سرعة الحكي و الحذف الذي يهمل فترة زمنيّة سواء تطول أو تقصر، والمشهد الذّي تتوافق فيه كل من سرعة القصّة و سرعة الحكي.

و الملاحظ أيضا هو أن هذه الحركات السردية، و كذا مقاطع الاسترجاع و الاستباق دلت على رؤية الروائي للعالم، رؤية لا تخلو من الايديولوجيا، لكون الروائي يعبر عن موقفه الرافض لكل مظاهر العنف وأشكال التطرف فجعل الكتابة وطنه، و جعل لها أوجه عدة (الألم المرأة المنفى) لا تخلو من مواقف وقضايا تصب معظمها في تيمة الموت حيث يسعى الأديب إلى تحديد معالم المصير الذي ينتظر بطله في عمله الفني على وجه الخصوص، و **المثقف النقدي**على ارض وطنه – على وجه العموم .

إن هذه الرؤية الإيديولوجية التي طرحها الكاتب من خلال تقنيات السرد و مقاطع الاسترجاع والاستباق، وحركات التسريع أو التعطيل، تحيل إلى الرؤية المأساوية لأنها تتماثل مع البنية الذهنية للروائي بنية يكسوها الألم و اليأس من الوطن، تغمرها المطاردة و يغشيها المنفى.

وقد استفاد النقد العربي من الدراسة الغربية وما أنجزّه **جيّنيت** على وجه الخصوص، إذ نهج نهجه وسلك طريقته كثير من نقادنا العرب، و في تقنيات السرد الروائي التي تحرك الحدث (الارتداد، المونولوج، الاستباق، التخليص، المشهد، الوصف .) كشف لتقنيات فعالة في بنية السرد الروائي لها أبعادها

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا ،ص66.

واتصالاتها بالذات/الروائي، فاهتم بها الباحثون والناقد العربي من خلال ثنائيات (الوصف التحليل) ، (التصنيف التأويل) ، عبر النص ومن خلاله ، بما يكشف التجربة الروائية في العمل الأدبي المدروس.

نقوم في هذا المبحث بالكشف عن ثاني مكون من مكونات الخطاب الروائي في رواية " **أصابع لوليتا**"، ويتمثل في الكيفية التي يعتمدها السارد في تقديم المادة الحكائيةفهل اقتصر السارد على حكي الأحداث، أم على حكي الأقوال، أم جمع بينهما؟ ، ثم ما هو الموقع الذي يعتمده السارد عند تقديم هذه المادة الحكائية ؟ وما علاقة هذا الحكي برؤيته، و ما مدى التماثل بينهما؟

إن موضوع الصيغة هو تحديد الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات وينطلق " **جينيّت** في تحديده لمفهوم الصيغة السردية من أنها إحدى مكونات الخطاب، وفي هذا المستوى تتم دراسة العلاقة بين القصة و الخطاب، فهيّ الكيفية التي يعرض لنا بها السارد قصة ويقدمها لنا "[1].

2-الحكي في الرواية :

انطلاقا من قاعدة التمييز بين صيغة الحكي و العرض، يقدم "**جيرار جيّنيت** صياغة تمييز آخر لصيغ الحكي حكي الأحداث: (récit d'événement) ، و حكي الأقوال (récit de paroles) .

حكي الأحداث يتضمن كلام السارد، و تكون صيغة السرد هي الحكي ، وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث ووقائع، كما أن سرد الأحداث مرتبط بمسافة الراوي ، فكلما كثر حضوره قلت كمية الإخبار. فالحكي هنا هو حكي الأحداث و حضور الراوي أكبر من كمية الإخبار. أما حكي الأقوال فيتضمن خطاب الشخصيات، ففي هذا المستوى يقف السارد بين الحدث وأقوال الشخصيات، ويتجلى ذلك في نقله لأقوال الشخصيات وفق صيغة سردية خاصة، وذلك بحسب مسافته من هذه الشخصية أو تلك فالعرض هنا هو حكي الأقوال، وحضور الراوي أقل من كمية الإخبار[2]... و يمكن تلخيص ما جاء في الذكر حسب الجدول الأتي:

نوع الحكي	صيغته	المتكلم
حكي الأحداث	الحكي	السارد

1 تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط ، ط1، 1992، ص61.

2 Gérard Génette, Figures III, p 186.

حكي الأقوال	العرض	الشخصية

ويشير الباحث سعيد يقطين[1] إلى أن السرد المعاصر قد أبدع أشكالا روائية تتداخل فيها الصيغ، فلم يعد مج دي الفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات كما هو الحال مثلا في الروايات التي يكون فيها السارد شخصية يتحدث مع باقي الشخصيات ، أو حالة الرواية التي تكون فيها الشخصية في الوقت نفسه "شخصية "سارد فهل نعتبر الراوي و هو يتحدث مع الشخصيات شخصية، وندخل خطابه مع "حكي الأقوال أم مع "حكي الأحداث"؟ والشيء نفسه نطرحه على الشخصيات

إن الهيكلة التي انبنت وفقها رواية "أصابع لوليتا "، والكيفية التي تعنونت بها مقاطعها توحي إلى تعدد الساردين والحكايات أيضا، فهناك مجموعة من الأحداث تقدم بطريقة التناوب بين السارد والشخصيات مهما كان الدور الذي تلعبه هذه الشخصيات، ومهما كانت درجة تأثيرها في سيرورة الأحداث. فنجد أحداثا تنتمي إلى الحكي الأول وأخرى تعود زمنيا إلى ما قبل هذا الحكي، وهناك وقائع خارجة عن إطار الأحداث المؤطرة لتقدم لنا أحداثا تاريخية ، دينية وسياسية فكيف نتمكن من ضبط أنواع الحكي في رواية "واسيني الأعرج"؟.

بين حكي الأحداث المرتبط بالسارد و بتصوير القيام بالفعل مع القدرة والتفاعل بين الذات و الآخر، وحكي الأقوال الذي يصور علاقة الشخصية بالآخ ر، وحكي الأفكار الذي يمثل علاقة الشخصية بذاتها، تتأرجح وقائع الرواية إلا أننا نشير إلى صعوبة التمييز والفصل بين أنواع الحكي لأنها متداخلة بشدة، إلا أننا نستطيع أن نميز الموضوع الرئيسي و المؤطر للرواية، وهو تعرض البطل " يونس ماريّا للإرهاب الفكري والملاحقة لأجل تصفيته . وهذا الحدث العام يتضمن أحداثا ومواضيع شتى، مرة يقدمها السارد، ومرة أخرى تقدمها الشخصيات أثناء عملية الحوار التي بدورها تفصح عن ماضيها ومعاناتها بالإضافة إلى حودث أخرى تأخذنا بعيدا عن الموضوع والحكاية الرئيسة كما نلاحظ حكي الأفكار الذي ينقله تارة السارد وتارة أخرى الشخصيات فيتضمن بداخله هو الأخر حكيا للأقوال والأحداث.

بعد هذا التداخل و التشابك بين أنواع الحكي في الرواية ، نستنتج أن الخطاب لا يقدم لنا الأحداث معتبرة بالكم، ولكنه يركز على كيفية تقديم هذه الأحداث مع الشخصيات المتعددة التي ترويها وتتناوب مع السارد في خلقها. و جاءت نسبة حكي الأحداث مرتفعة في الرواية و كذلك حكي الأقوال إذ نسجل

1 ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ،ص195.

تقاربا بين حضوره م ا في كل المقاطع السرديّة، إلا أننا نلاحظ أن هناك بعض المقاطع التي يطغى فيها حكي الأقوال.

جاءت الأحداث في الرواية مسرودة من الطرفين السارد والشخصيات، كما قدم حكي الأحداث عرضا مطولا لماضي الشخصيات من قبل السارد مثل ماضي "يونس ماريّنا وحكاياته مع "ماجدالينا "و"ازميرالدا. موقفه من الانقلاب وما جعله مطاردا حياة عمي "أحمد الشايّب و"موسى لحمر"، بالإضافة إلى ماضي شخصيات تاريخية كالرئيسين الراحليّن هوار ي بومديّن و "أحمد بن بلّة ، وأخرى عالمية مثل إيق سان لوران وكوكو شانل" و"غوبلز. ونلاحظ أن م عظم الأحداث التي حكت عن ماضي الشخصيات وردت بصيغة الغائب، يحاول السرد تقريبه إلى الحاضر ، كقول السارد مثلا ذكر في مقالته الأخيرة التي حركت ألسنة رواد مقهى النجمة بقوة غير معتادة ، أنه رأى "الرايس بابانا في مكان معزول لم يوضع فيه حتى القتلة والمجرمون . لكن "الرايس بابانا كان ذكيا . فقد حارب الظلمة والعزلة والخوف بطريقته الخاصة. كان لا يثق في ا لح راس، قاوم العزلة بصحبة ذبابة صغيرة شاءت الصدفة أن تدخل إلى زنزانته كان كلما وضع الطعام أمامه، خرجت من ظلمتها و خوفها وجاءت لتقاسمه طعامه وخلوته . تسرق من خبزه وحسائه من الطاولة القديمة . لم يمسسها يوما بسوء، مما منحها ثقة في النفس في أن تدور في كل الأمكنة براحة، من وجهه، إلى طعامه، فيده، فأصابعه كلما شبعت رقصت قليلا"[1].

نلاحظ أن السارد في هذا المثال يقلص المسافة الفاصلة بي نه و بين الأحداث، و ذلك لأن توالي الأفعال الواردة في المثال تدل على سرعة وقوعه، وهنا يصب القارئ اهتمامه على الأحداث، ولا يهتم بحضور السارد أو غيابه

ورد حكي الأحداث ضمن حكي الأقوال، وذلك عندما تتولى الشخصيات عملية **السرد** كما تضمن حكي الأحداث حكي الأفكار، أي امتزج حكي السارد بحكي الشخصية يقول السارد كانت (الذبابة) دائما هي السباقة للطعام، كأنها كانت تحميه من أكل مسموم، على الأقل هذا ما تصو ره "الرايس بابانا" سماها لالة ميّنة على اسم أمه كثيرا ما كان يكلمها في لحظات انكسارة يا لالة م يّنة"، ربي يحفظك ويخليك وفوق جناح السماء يعليك . أنت لست ذبابة فقط، أكبر من ذلك وسي طي لكي لا أسلم في حقي في الحياة التي يريدون انتزاعها مني "[2]..

أما حكي الأقوال فنجده بصورة مكثفة في المقاطع التي احتوت مشاهد حوارية بين الشخصيات، مثل المقاطع التي تضمنت لقاءات و حوارات يونس ماريّنا و"لوليتا" و الحوار الذي دار بين يونس و الرايس بابانا

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص73.
2 المصدر نفسه ، ص74.

في برشلونة، أو حوار عناصر الشرطة مع بعضها حول الخ لايا النائمة أو مع البطل نفسه من أجل متابعة أخباره وضمان أمنه و مقاطع سردية أخرى تتضمن حكي بعض الشخصيات لماضيها، وقد أقر السارد لإعطائها الكلمة لتحكي تاريخها ومعاناتها بنفسها. و كان حكي الأقوال هنا وسيلة للكشف عن المستوى العلمي و الثقافي والتوجه الإيديولوجي لكل شخصية، فيصبح القارئ مهيئا لتقبل أفعالها مقتنعا بأحداث الحكاية التي تسرد له بصيغة الغائب. أما عن الخطاب المسرود فقد قل وروده في الرواية، لأنه أعطى حرية الوجود والكلام لشخصياتهومثال ذلك

. "(.) بدأت أخلص ال طاولة من خ يشها الذي كانت به رائحة الدوم و الغمولة في لحظة من اللحظات فكرت أن أرمي بكل شيء و أتخلص من طاولة لم تعد تصلح لشيء و لكنني تذكرت إصرار جدتي لا ترمي أي شيء من أشيائها القديمة، وتحاول أن ترممها حتى النهاية "[1] ... فالسارد لم ينقل كلام الجدة مباشرة، وإنما اهتم بسرد مضمونه فقط.

أما عن الخطاب المحول فنجد فيه كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر، مما يجعل الكلام خاضعا لآراء السارد الخاصة و ميولاته و هذا النوع من حكي الأقوال قد قل حضوره في الرواية هو الآخ ر ومثاله: " لم نكن نحمل إلا أفكارنا، وكانوا يح رقون كل شيء يفكر كانوا يا عزيزي أسوأ من غوبلز يح فرون حفر الموت لكل من يخالفهم، ويف صلون القلب عن حنينه و أشواقه وذ اك رته، ولم يكتفوا بتحسس مسدساتهم كما كان يفعل غوبلز الذي كان يفعل ذلك كلما سمع كلمة ثقافة، لكنهم ذهبوا إلى استعمال هذه المسدسات مثل الذي يلعب ".[2] و يحمل هذا المقطع صراعا إيديولوجيا داخليا، حركة مضادة تستهدف المثقف و الثقافة فما هو نصيب المثقف في واقع يقام فيه الحد على الثقافة ؟

نلاحظ أن السارد قد استعمل الأسلوب غير المباشر لنقل كلام الشخصية " غوبلز بدلا من نقله مباشرة، وهنا يتسنى للسارد تحويل الكلام الأصلي وفق رؤيته الخاصة، وحتى يتمكن من إبلاغ رسالته إلى القارئ بسهولة

أما عن الخطاب المنقول فتوجد الكثير من المقاطع السردية على شاكلته في الرواية، منها ما جاء به السارد من كلام للرئيس الأسبق المرحوم "هواري بومدين"[3]، ومقاطع كثيرة و متنوعة من رواية لوليّتا لفلاديمير نابوكوف"[4].

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص345.
2 المصدر نفسه ، ص94.
3 النص مذكور سابقا– ينظر المصدر، ص67.
4 ينظر المصدر ، ص433،426،420،402،391،352،351.

قد جاءت أنواع الحكي في رواية "**أصابع لوليتا**" بالتناوب وساهمت في بناء الرواية بشكل متكامل عن طريق التداخل و التشابك فيما بينها، فانتقل السرد مابين السارد والشخصيات، وتنوع استعمال الماضي والحاضر في الزمن الموظف . كما تشبعت بقضايا و مواقف إيديولوجية تكسر فيها السرد فبدا الزمن منفتحا على الذاكرة، و تشكلت أخيرا رؤية الروائي للعالم و بالتالي للمثقف العربي عامة و المغترب عن وطنه خاصة.

ويفرز التمازج بين شكل العمل الأدبي ومضمونه أساليب سردية يتسم بها كل نص روائي، هذا الأخير الذي يترك أثره في تشكل رؤية العالم و المنظورات التي تحدد الطروحات الإيديولوجية، فالرؤية بوصفها تصورا والمنظور بوصفه إجراء سرديا مكونا ن رئيسان في بنية العمل الروائي تماما كالموضوع و الشخصية والزمان و المكان والحدث و اللغة فالرؤية وجهة نظر الروائي التي يسربها إلى الشخصيات ثم إلى الحدث ثم إلى العناصر الأخرى، فهي تنطلق من الروائي، لتتضح أكثر عبر مكونات الأداء الروائي الأخرى

و سيتناول هذا العنصر مسألة **الرؤية**أو **وجهة النظر**أو **المنظور**أو **البؤرة**أو **التبئير**في رواية "**أصابع لوليتا**"، "لواسيني الأعرج"، و البحث يتألف من قسمين أولهما نظري استع رض طبيعة المفاهيم النظرية المتعلقة بالرؤية، و الآخ ر تطبيقي

3- الرؤية السردية و أشكال التبئير في الرواية (Focalisation) :

لقد تعددت الأبحاث والدراسات حوّل **الرؤية السرديّة** في مطلع القرن العشرين، فهي تتطور سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، هذا ما يجعل مجال البحث في مفهوم الرؤية السردية مفتوحا، لذلك سوف نقتصر على عرض تصوّر **تودوروف**" (Tzvetan Todorov) لمفهوم الرؤية السردية وأشكالها، وقد اخترنا هذا النموذج النظري، لأنه يتميز بالوضوح، ويقيم ضبطا لكل شكل من الأشكال.

أ- مدخل نظري:

تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد [1] ويعرف **بوث**"(Waynes G.Booth) زاوية الرؤية (Point de Vue) بقوله:" إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية، هي بمعنى من الهاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموح ه"[2] ، فالهدف هو التحدث عن الطرق المختلفة لزوايا النظر، وقد بد أ الاهتمام بهذه التقنية في نهاية القرن التاسع عشر على

1 تزفيتان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سحبان و فؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص6 .
2 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص46.

يد "**هنري جيمس**" (Henary James) إضافة إلى م اشهده ذلك المفهوم من تدقيق لدى الباحث **بيرسي لوبوك**" (P. Le Book) في مؤلفه "صنعة الرّواية

وفي مطلع الستينات من القرن العشرين، يظهر الباحث "**وين بوث**" (W.C.Booth) إصرار على تجاوز تصورات "بيرسي لوبوك" (P. Le book[1]).. أما "**تودوروف**" فهو يميز بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية

أ- **الرؤية من الخلف (الراوي أكبر من الشخصية)،(Vision par Derrière):**

ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة ، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ، إنه يستطيع أن يصل إلى كل الشاهد عبر جدران المنازل، كما انه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال و تتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم .إنه سارد عالم بكل شيء و حاضر في كل مكان[2].

ب- **الرؤية مع (الراوي الشخصية)(Vision avec) :**

وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع ، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب ، فان مجرى السرد يحتفظ مع ذلك با لانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية و الراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة"[3] ويسمى البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة.

ت- **الرؤية من الخارج (الراوي أصغر من الشخصية)(Vision de Dehors) :**

"ولا يعرف الراوي في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، و الراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركات و الأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال ويرى "**تودوروف**" أن جهل الراوي شبه التام هنا، ليس إلا أمرا إتفاقيا وإلا فلن حكيا من هذا النوع لا

1 للتوسع أكثر ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص291 و ما بعدها.
2 ينظر تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي ، ص58.
3 ينظر لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص47.
4 المرجع نفسه ، ص48.

يمكنه فهمه".[1] ولما كانت هذه الأشكال تتضمن ما هو ذاتي وما هو موضوعي ، فقد قدم الشكلانيون الروس وعلى رأسهم " **توماتشفسكي** الرؤية السردية إلى ثنائية (سرد موضوعي وسرد ذاتي)، فالشكل الأول يمثل السرد الموضوعي والثاني يمثل السرد الذاتي، أما الشكل الثالث فلم يشر إطلاقا إليه " **توماتشفسكي** وهذا الأمر راجع إلى أن أنماط الحكاية التي تتبنى مثل هذه الرؤية السردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية * كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث.[2] أما الباحث الفرنسي **"جيرار جينيت"** (G.Genette) فقد انطلق من تصورات السالفة ليبني في الأخير تصوره بناء على طروحات " **بويون** " و"**تودوروف**" مستبعدا "الرؤية "و "وجهة النظر" ومعوضا لهما بلصطلاح "**التبئير**" و محددا التقسيمات الثلاثة

1- **التبئير الصفر أو اللا تبئير** وهذا النمط تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما.

2- **التبئير الداخلي** سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا.

3- **التبئير الخارجي** الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية[3].

و الجدول الأتي يمكن أن يوضح ويلخ ص ما ذكر سالفا حول تنظيرات " **وجهة النظر**":

" جان بويون"	" واين بوث[4] "	" ت.تودوروف"	"جيرار جينيت"
الرؤية مع	الراوي المسرح	الراوي = الشخصية	التبئير الداخلي (Focalisation interne)
الرؤية من الخلف	المؤلف الضمني	الراوي < الشخصية	التبئير الصفر (Focalisation zéro)
الرؤية من الخارج	الراوي غير المسرح	الراوي > الشخصية	التبئير الخارجي (Focalisation externe)

- **جدول توضيحي لتظيرات وجهة النظر-**

1 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص48.

* السيكولوجية مصطلح خاص بعلم النفس ينظرwww.almaany.com

2 ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

3 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص297.

4 للتوسع أكثر ينظر المرجع نفسه ، ص291.

و لا شك أن مضمون العمل الأدبي له تأثير كبير في طبيعة التقنيات السردية التي يعتمدها كل نص روائي، وهذا ما يؤثر أيضا في طبيعة الرؤية إلى العالم و الحياة، ونجد ذلك خصوصا في النصوص الروائية ذات الاتجاه السياسي و الواقعي وإثر تعدد التجارب صارت الرؤية الروائية منظارا نطل منه على العالم ومن ثمة اتسعت أبعاد الرؤية فهناك الرؤية العاطفية الذاتية و الثقافية و الإيديولوجية والحضارية والدينية والسياسية وغيرها، وصارت تتجلى الرؤية للعالم كما عند " **غولدمان**" من خلال البنية الاجتماعية بطبقاتها، إذ كل عنصر فيها له رؤية معينة، أما العناصر المنتمية للسلبية في بعدها الإيديولوجي فتكشف أشكالا من رؤية المقاطعة والمنقطعة عن الأخر، الرؤية المأساوية . و نلفي وجهة النظر كثيرة الحضور في الرواية الجزائرية، وتحديدا الرؤية الإيديولوجية في رواية " أصابع لوليتا " وهذا ما سنجده في المدخل التطبيقي.

ب- التطبيق:

استطعنا في الجزء السابق من البحث أن نحدد الكيفية التي ينقل بها السارد الإخبار السردي في الرواية، وفي هذا الجزء سنتطرق إلى التبئير الذي يعني حقل الرؤية فأي نوع من التبئير يوظفه الكاتب في روايّة أصابع لوليتا"، التبئير المهدوم، أم التبئير الداخلي أم الخارجي؟

ورد التبئير في الرواية بأنواع ه الثلاثة، بحيث نجد التبئير المعدوم في الصفحات الأولى من الرواية، أين يقوم السارد بتقديم أخبار خاصة .ويحضر التبئير الداخلي عندما يركز السارد على شخصية ما، ولا يقتصر على الشخصية البطلة فقط، لكن ينتقل إلى الشخصيات الأخرى رئيسة كانت أو.ثانوية أما التبئير الخارجي فيتجلى في المشاهد الحوارية المتكررة بين الشخصيات. إن هذا العرض لمختلف التبئيرات ليس سوى نسبيا وذلك لتغير التبئير من مقطع إلى أخر، فأحيانا نجد التبئير نفسه يتكرر في مقاطع متتالية، و هذا ما يؤكد اختلاف وجهات النظر في الرواية وفي أحيان أخرى يحمل المقطع السردي الواحد نوعين أو ثلاثة من أنواع التبئير، فنجده مثلا يستهل بالتبئير المعدوم، ثم يتحول إلى التبئير الخارجي وهكذا

التبئير المعدوم:

يمثل هذا النوع المقاطع التي يظهر فيها السارد عالما بكل شيء، وكان حضور التبئير المعدوم في الرواية معتبرا، فرغم تعدد المشاهد وحكي الأقوال الذي ارتبط بالشخصية، إلا أن السارد لم يمتنع عن التعليق وتقديم أرائه حسب ما يراه هو، مع أنه استقل ببعض المقاطع أين يتكفل بسرد أحداثه ا المتعلقة بماضي بعض الشخصيات، أو تقديم بعض التعليقات على بعض الأحداث :مثل "كمن يفتح عينيه فجأة في حديقة من الزهور، استنشق يونس مارينا رائحة العطر الهارب من مكان ما حتى ملأ صدره به، تمتم وهو يحاول أن يتفرس الوجوه المختلطة التي كانت تذهب و تجيء أمامه، في رتابة مقلقة(.) أغمض عينيه مرة أخرى شعر فجأة بالدوار اللذيذ .."[1]

يستعمل السارد في هذا المقطع السردي من الرواية الرؤية من الخلف، وأول مؤشر على ذلك هو استعماله ضمير الغائب في السرد، ومظاهر هذه الرؤية من الخلف أ نه على معرفة شاملة وكلية بشخصية البطل "يونس مارينا"، بل إنه يملك معرفة أكثر من شخصية البطل. إنه يعرف ما يدور في قراره نفسه ويعرف نواياه الخفية ويعرف ما يحس به البطل من مشاعر نفسية داخلية ويعرف ما يفكر به في ذهنه، بل إن

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص11.

السارد يعرف أكثر من البطل، إنه يرى أكثر مما ترى الشخصية إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان.

و يمكن للجدول الآتي أن يلخص البعض من خصائص التبئير المعدوم، أو الرؤية من الخلف :

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها و مظاهرها
- السارد غائب غير مشارك.	- الرؤية من الخلف. (الراوي < الشخصية)	**المؤشر:** استعمال ضمير الغائب. **مظاهرها** يعرف ما يقع خارج الشخصية يعرف ما يدور داخل ذهن الشخصية، و ما تحس به من مشاعر داخلية ورغبات سرية - يعرف أكثر من الشخصية

وتجسد ظهور التبئير المعدوم أيضا عند وصف معرض فرانكفورت ومعرض الموضة وأحوال المهنية ." كانت الأضواء المتحولة باستمرار تعطي ظلالا جميلة على الحركة حتى بدا له كأن البطل الأوحد في هذا العرض ليس النساء وحركاتهن، ولا الألبسة التي يتم عرضها، ولكن الإضاءة المذهلة في لحظة ما، بدا له المكان أجمل حتى من فضاءات المسرح ."[1]

رغم الدور الذي لعبه السارد في إعطاء الكلمة لكل شخصيات الرواية، وحرية التعبير عن آرائها وسرد حكاياتها، إلا أنه لا يختفي، بل يثبت حضوره دائما في كل المقاطع السردية، وبهذا أصبح متحكما ومنظما للمادة الحكائية من أول الرواية إلى آخرها.

التبئير الداخلي

يسجل التبئير الداخلي حضورا مهما في الرواية، لأنها لا تهمل الذات، إذ نجد بعض المقاطع تحمل وجهات نظر الشخصيات، وهذه الأخيرة هي من تقوم بنقل الأحداث والأفكار الخاصة بها. كما تساهم أيضا في نقد وتحليل أفكار شخصيات أخرى ونشير إلى أن الشخصية " يونس مارينا " كان لها القسط الأكبر

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص226.

من التبئيرات مقارنة بالشخصيات الأخرى، وتأتي بعدها الشخصية " لوليتا " ثم "الرايس بابانا" و "موسى لحمر" ثم الشرطة يقول السارد على لسان "يونس مارينا":_"عندما انتهيت، كان يريد أن يصعد ولكني نزلت نحوه وعانقته الغريب أني في لحظة ما شممت رائحة والدي الذي لم أره أبدا اخترقت حاسة شمي عطره ورائحة المكان واستقرت على رائحة.

كانت تأتي من بعد سحيق تمتم وهو يحاول أن يقف على قدميه شرفتني وشرفت وطنك ثم ضحك لاحظت، عن قرب هذه المرة، أن ابتسامته لم تتغير كثيرا ه ي ه ي نفسها عندما وضعني في حجره وهو يحك رأسي بعد أن فتح كفي و ملأهما بالحلوى".[1] و يقول السارد على لسان "لوليتا": " أنا لا أخلط شيئا أنا أمزح فقط أستعير جملا من رواياتك، لاشيء من عندي كما قلت لك!".[2]

في هذه المقاطع البطل هو الذي يقوم بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم إنه "شخصية - سارد"، فالقارئ يتلقى الأحداث مباشرة من الشخصية بدون وسيط بينهما، أي يصاحبها في مسار حكي ١٥ للوقائع والشخصية هنا تقدم الأحداث انطلاقا من إدراكها، وتقوم بتحليل أفكارها وخوالجها النفسية وفق منظورها الذاتي. هذا النوع من التبئير قد رك ز على ذوات معينة فأبرز دلالاتها وسيكولوجياتها، فالرؤية كانت واحدة مصاحبة و المنظور واحد على الرغم من اختلاف الضمائر، وبالتالي فإن السارد يحافظ على مبدأ "السارّد الشخصية ".

و الجدول الآتي يجمع خصائص التبئير الداخلي او الرؤية مع:

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
-سارد حاضر و مشارك.	الرؤية مع (السارّد الشخصية)	**المؤشر:** استعمال ضمير المتكلم **مظاهرها:** - الشخصية تروي ما تعرف. - هي شخصية- سارد في الوقت نفسه. - السارّد الشخصية.

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص279، 280.
2 المصدر نفسه ، ص136، 137.

التبئير الخارجي

تعددت الشخصيات الساردة في رواية **''أصابع لوليتا'**، إضافة إلى السارد الأول، و بهذا تصبح الرواية متعددة الأصوات وتجمع هذه الشخصيات أحداثا و سياقات خاصة، وفي مشاهد حوارية ولقاءات نجدها تتبادل أفكارها وحكاياتها لتبرز تناقضاتها واختلافاتها، وكل هذه الحركة و الحرية يتحكم فيها السارد ويعطيها الكلمة لتعبر عما تريد بطريقة مباشرة، حتى أننا نرى في بعض المقاطع غيابا تاما للسارد، لأن الشخصية الساردة لا تحتاج إلى وسيط ينقل وقائع حكاياتها أو أرائها. مثل الحوار الذي جرى بين "يونس مارينا" و الرجل الذي يشبه جده

"اسمع يا السي محمد عندما أناديك عليك أن تجيب، فهمت ؟ أنت معرفتنيش لكنني أعرفك جيدا.

لكن يا سيدي اسمي يونس. اسمي اسمي .أ.ب.

أهلا بالألف باء ما تلعبش معاي الكاش كاش، اسمك يونس وليد مارينا.

يونس و ليد مارينا. غريب؟.

ما غريب إلا الشيطان ما تخافش، لست مخبرا، أنا دلال خير لا أكثر."[1]

نلاحظ في هذا المشهد الحواري أن تبئيره خارجي، فقد ضيق السارد حقل رؤيته وأعطى لشخصياته حرية كاملة ومباشرة للتغيير ونجد في الرواية مشاهد حوارية أخرى يتدخل فيها السارد بصفته منظما للحكي وشاهدا فقط، ومثال ذلك

" لماذا تفعلون هذا مع رئيس لم يجرم في حق أحد؟ أعطى زهرة شبابه لتحرير أرضه وترابه ؟

ساد الصمت لحظات قبل أن يرد عليه الرجل البدين ، لأن الخ مسة الذين كانوا معه كلهم ضعاف السج نة كان يحمل على كتفيه رموزا عسكرية تشير إلى رتبته العالية كان يتصبب عرقا:

- مأمورون يا سيدي.
- ضد أول رئيس جمهورية فتية؟
- أ نت الآن لا شيء يا سيدي" الرايس بابانا" أقل من حشرة

تذكر الذبابة وكاد يقول إن الذبابة أنبل منكم

- أعرف أنكم مأمورون، وأعرف أيضا أنكم بشر و مؤمنون بالحق أيضا

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص72.

- الحق هو ما يخرج من فم العقيد، ماعداه كذب و بهتان
- العقيد ليس محقا أنا لم أفعل شيئا إلى اليوم لا أع رف السبب الذي سرجنني من أجله .(.) "[1]

السارد في هذا الحوار قريب من المشهد وبعيد عن الأحداث، يقوم بتصوير الحدث دون التدخل في حوار الشخصيات. ارتبط التبئير الخارجي بالوصف، كوصف السارد للوحة **الذبابة** مثلا أو" لوليتا " وهي" تخرج من بين الجموع المتراصة و كأنها شخصية سينمائية، أو امرأة خرجت من بين أوراق كتاب مفقود .(.) لم تكن تحمل في يدها سوى باقة بنفسج اختلطت رائحتها بعطرها .(.) كانت ابتسامتها مشرقة، ضحكتها مشعة بأسنان لا يوجد بها أي انكسار أو اعوجاج، كأنها خرجت للتو من مجلة يلمع بريقها من بعيد."[2]

فهذا الوصف للشخصيات يعتمد وصفا خارجيا محايدا يخلو من وصف المشاعر النفسية الداخلية. فالقارئ حسب هذا الوصف الخارجي المحايد لا يدرك مشاعر البطل، ولا ما يفكر به وهو يقوم بهذه الحركات فالسارد إذن شاهد لا يعرف شيئا عن مشاعر و أفكار الشخصيات، بل إن الشخصية تعرف أكثر منه، إنه وصف حسي محايد للحركات و للمرئيات الظاهرة، جعل " لوليتا " في بؤرة النموذج الورقي لا الواقعي، وهذه الرؤية من الخارج

و الجدول الأتي يعرض ميزات التبئير الخارجي أو الرؤية من الخارج :

السارد:	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
السارد غائب غير مشارك .	الرؤية من الخارج (الراوي< الشخصية)	**المؤشر**: استعمال ضمير الغائب **مظاهرها**: - الوصف الخارجي للإبعاد، الأشياء الوصف الخارجي المحايد للشخصية عدم معرفة السارد بمشاعر و أفكار الشخصية هيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان السارد < الشخصية

وما نلاحظه في الرواية ه و تغير مستوى التبئير وتغير الأفعال المستعملة في الرواية مثل: رأى، أغمض عينيه، ألقى نظرة، يتابع ، نظر . و من المؤكد أن هده التبئيرات في نص الكاتب ليست بريئة من

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص78.
2 المصدر نفسه ، ص25- 26.

رؤياه للعالم التي تعكس صراعا إيديولوجيا للجماعات و التنظيمات ، نتجت عنه إيديولوجية حاولت أن تفرض نفسها بالعنف و الإرهاب وأشكال العبث و التطرف، ضاع من خلالها حق المثقف ، و صار مطاردا متهما مطالبا بالموت وكان الاغتراب من حظه وما نخلص إليه في الأخير ه و أن استعمال التبئيرات الثلاثة كان نسبيا و بدرجات متفاوتة مما جعل بنية النص ونسقه غير منتظمة، وحرية الشخصيات في نقل وجهة نظرها سواء بصوتها أو بصوت السارد، يض في نوعا من الغموض على معرفة المصدر السردي المتكفل بتنظيم النسق الروائي وهذا ما سنحاول اكتشافه في المبحث الموالي، وذلك بالتركيز على السارد من أي موضع زمني يؤدي وضيفته؟ و ما هي وضعياته المختلفة؟ ثم ما هي وظائفه السردية التي يضطلع بها؟

احتوت روايّة **أصابع لوليّتا** على حكايات متعددة، تتضافر من أجل اكتمال الحكاية الرئيسة، وقد جاءت الرواية مؤطرة في الزمن الحاضر في معظم فصولها، فنجد أن الأحداث المسرودة تتزامن مع أحداث القصة وتحتويها. يبدأ السارد عملية الحكي بتقديم وصف وبعض من المشاهد الحوارية ليونس مارينا ومترجمة أعماله وهما في معرض فرانكفورت لتوقيع روايته الأخيرّة **عرش الشيطان** التي هزت القراء بمختلف توجهاتهم واعتقاداتهم و لغاتهم وذلك في الفصل الأول و هذا هو الزمن الأول الذي ينحرف عنه السارد بعد ذلك ليرجع إلى الوراء ويتكلم عن محرقة ألمانيا في القرون الوسطى، ويقدم شخصيات مثل ابن مسعود، السيوطي، الطبري، ماسينيون ثم يعود إلى وصف مشاعر البطل و أحاسيسه بعد أن التقى "بلوليّتا في المعرض، ثم يعرض بعض المشاهد الحوارية بينه و بين "إيفا ثم سفره بالقطار وعودته إلى باريس و شعوره ببعض آلام ظهره التي يشعر بها منذ أربعين سنة، ومن هنا يرجع السارد إلى الوراء مرة أخرى وذلك في أحداث مسترجعة، وقعت قبل أحداث القصة التي يرويها صوت السارد و هذا الاسترجاع يسجل حضور الزمن اللاحق، وهذا ما يمثل نوعا من الارتداد والتناوب الزمني بين المقاطع السردية.

و ما يمكننا قوله عن زمن السرد في روايّة **أصابع لوليتا**"، هو زمن مزدوج يجمع بين السرد المتزامن والسرد اللاحق، إلا أن الحاضر شغل مكانا أوسع من الماضي المسترجع ونقصد بالتزامن ل يس كون السارد يتلقى الأحداث فيقوم بسردها مباشرة، وإنما نعني تزامن سرد الأحداث مع فترات زمن القصة، أي وجود نوع من التطابق مع زمن الحكي، وفق ما يقتضيه سياق الوقائع، فنلاحظ أن السرد المتزامن يزداد كلما تقدم الحكي إلى الأمام، لأن التركيز أصبح منصبا على حاضر الشخصيات لا على ماضيها الذي تم التركيز عليه أكثر في بداية الرواية.

أما تعدد الأصوات الساردة في الرواية فإننا نجد الشخصيات تحكي بنفسها وتقدم وجهة نظرها، والسارد ه و من يرخص لها ذلك بينهما اكتفى بدور الشاهد على ما يدور أمامه من أحداث، متتبعا

لحركات الشخصيات وعالما بما تبديه و ما تخفيه كما وجدناه حاضرا في جميع فصول الرواية كمنظم للسرد، غائبا وغير مشارك في أحداث القصة فيهو سارد متباين حكائيا.

نصل إلى أن الرواية تميزت بتعدد الأصوات الذي يظهر كمكون هام من مكونات الخطاب الروائي في روايّة **أصابع لوليتا**، والذي يعطيه نوعا من الخصوصية، فالتعدد الصوتي الذي أضفى على الخطاب صفة التفكك، ساهم في تشكيل بنية فنية خاصة، استطاعت أن تستوعب كل هذا التعدد لتجعله كاملا وتاما كما أن تعدد الشخصيات و ظهورها المختلف والمتكرر وفق السياقات و الأحداث، أدى بالضرورة إلى تنوع أوضاع الساردين التي تجتمع في مجملها لبناء الخطاب الروائي، واتخاذ الساردين وضعيات مختلفة لا يكون إلا من أجل تأدية وظائف سردية. وقد رأينا أن السارد في الرواية يؤدي وظائف التنظيم والتنسيق، كعرض الأحداث وتقديم الشخصيات، وسرد الماضي ومن وظائف الأخرى التي أداها في الرواية نجد:

- الوظيفة السردية، وتعد من أولى الوظائف التي يقوم بها السارد، مهما كانت وضعيته اتجاه المستوى السردي، فنجده في الرواية يسرد الأحداث ويعلق عليها، فيقدم حكي الكلام وحكي الأفكار، أما عن تداخلاته المباشرة وآرائه الصريحة فهي قليلة في الرواية، هذا ما جعل تصويره للعالم الروائي يوهم بالحقيقة و الواقعية .

- الوظيفة التنسيقية ومن خلالها يهتم السارد بالتنظيم الداخلي للنسق الروائي، أي العناية بالخطاب السردي وفق رؤيته الخاصة، فنراه يقدم ويؤخر، كما لاحظناه من خلال المفارقات الزمنية التي ميزت الإطار الزمني للرواية، وذلك عن طريق الاسترجاعات و الاستباقات التي تجعل القارئ ينزعج في أول الأمر لتشوش أفكاره، لكن يتضح عنده أخيرا كل شيء حين يصل السارد إلى مرحلة حل التساؤلات، فتكتمل البنية في آخر صفحات الرواية يظهر الجانب التنسيقي للسارد في المشاهد الحوارية، عندما يقدم حكي الأقوال، فنجده متحكما في الرابط بين حكي الأحداث وحكي الأفكار وحكي الأقوال، فيسجل (السارد) حضوره بين أنواع الحكي ويتدخل بعبارات، مثل أضاف، بعد ذلك، صمت، ثم.

- الوظيفة التواصلية من خلال هذه الوظيفة يستطيع السارد إبلاغ المسرود له وتحقيق علاقة وصلة معه، فالسارد يهدف إلى إبلاغ رسالة ما يحتويها الخطاب إلى المتلقي، قد تحمل هذه الرسالة مضمونا إنسانيا أو إيديولوجيا

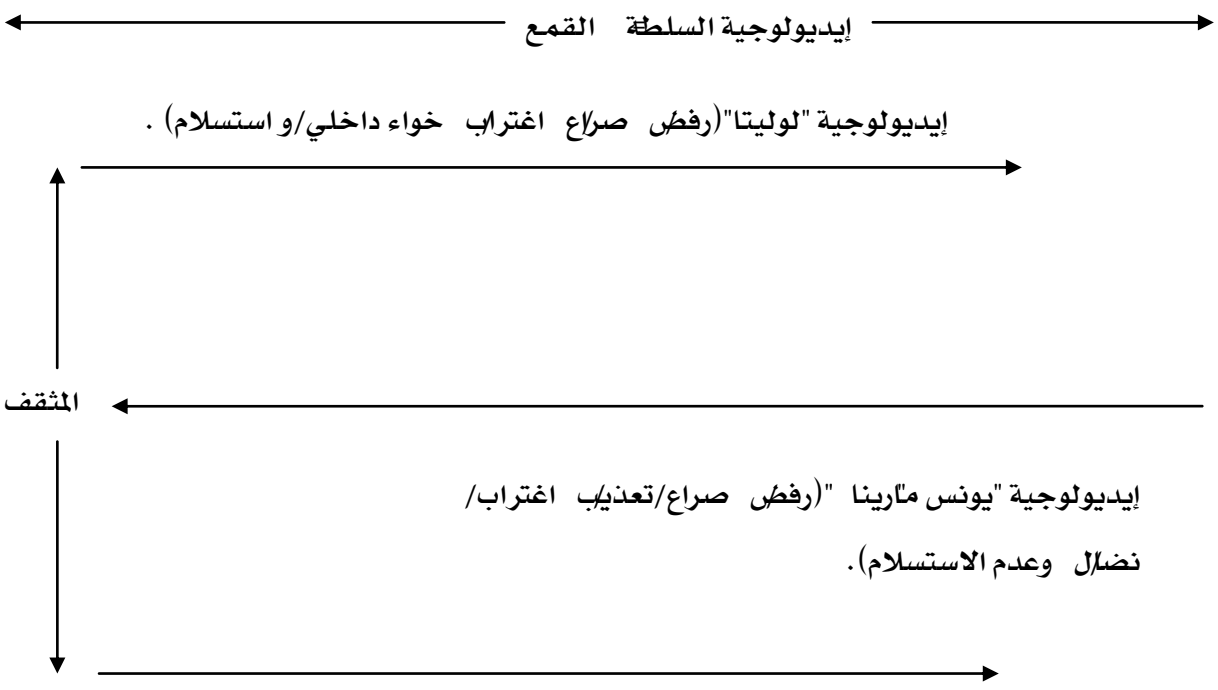
- الوظيفة الاستشهادية والتي يلجأ السارد من خلالها إلى ذكر بعض المصادر التي يستسقي منها معلومات ووقائع حقيقية، يحاول أن يقنع بها المسرود له و يوهمه بصحة وواقعية أحداثه كأن يذكر بعض التواريخ والأماكن الجغرافية و تعددت في روايّة **أصابع لوليتا**"الاستشهادات، كالأحداث المتعلقة

بالسياسة الداخلية للجزائر و غيرها من الأحداث التاريخية التي لطالما تصدرت القضايا العربية المهمة في الداخل و في الخارج، فيأتي السارد على ذكر شخصيات معروفة و عالمية إضافة إلى ذكر الوقائع والأحداث

- الوظيفة الإيديولوجية وهي أهم الوظائف التي يستعملها السارد لتمرير أفكاره وآرائه على لسان الشخصيات بكثرة، و العرف الفني الروائي يقضي بإخفاء هذه الوظيفة وتكليف شخصية ما حتى يبقى المؤلف حياديا و قد تضاربت الإيديولوجيات في الرواية وكثرت، لشدة ارتباطها بالموضوع وقد ذكرنا العديد من المقاطع السردية المتضمنة لها في الفصل الأول وما نلاحظه في تلك المقاطع هو أن السارد في كثير من الاستشهادات يختفي وراء صوت الشخصية لنقل إيديولوجيته.

وبالرغم من اختلاف المستويات التي تناوب فيها السرد من طرف يونس ماريّنا ،""لوليتا "الرايس بابانا"، و"موسى لحمر . و تنوع خطاباتها بين مباشرة وغير مباشرة، إلا أنها لم تتعارض بل شكلت إيديولوجيات واحدة متكاملة تمثلت في القمع و التعذيب، النضال والرفض، الاستغلال والصراع و رؤية العالم من وجهة الاستسلام للأمر الواقع والخواء الداخلي التي تصادمت مع إيديولوجية المناهضة و البحث عن نصيب ومصير **المثقف العربيالمغترب.**

ويمكن أن تلخص الخطاطة التالية ما ذكر:



يعتبر تمظهر الإيديولوجيا في النصوص الأدبية والروائية خاصة من أهم الأطروحات باعتبارها نسق أفكار يعكس تصور أفراد تسعى دائما لتحقيقها، ولعل ظهورها مشفرة متضمنة الشكل الروائي يفتح بالضرورة أفاقا تأويلية مع تعدد الرواة وما صادفناه في روايّة **أصابع لوليتا**" **لواسيني الأعرج** لا يختلف عن ذلك، حيث كشفت هذه الرواية عن جوانب من نفسية الإنسان العربي و الجزائري بخاصة، و المثقف المضطهد تحت آلة النظام فقد انضمت هذه الرواية إلى روايات تيار الوعي في تسليط الضوء على حدث الاضطهاد و التسلط في الوطن العربي، من خلال تناولها و معالجتها لثنائيات .(الرجل المرأة)، (الوطن المنفى)، (الاستغلال/المستغلون)، الألم الكتابة (و الموت الحياة .

اشتغلت تمفصلات الهيكل السردي من خلال تطبيقات المنهج البنيوي التكويني كمؤشرات دالة حاملة لمختلف الرؤى، مع توظيف أشكال التبئير في مستوى خطابات الساردين، كما أفاد ذلك في ظهور بنية الفكرة الحاوية للرواية حول مصير المثقف و التي تمظهرت في أشكال الوعي عند طرفي الصراع الإيديولوجي فنستنتج أخيرا أن " **أصابع لوليتا**"رواية إيديولوجية بالدرجة الأولى وأن الإيديولوجيات التي تضمنتها تلاحمت مع عناصر البناء السردي لتشكل معه بناء جماليا فنيا هو روح الرواية الإيديولوجية وجوهرها

و يعد **المكان** العنصر الرئيس المشكل لبنية الفضاء الروائي، باعتباره بنية معمارية متجسدة بواسطة اللغة التي تتفنن في رسم عوالم مكانية متنوعة، تدور فيها أحداث القصة المتخيلة، وتضطرب داخلها الشخصيات وتتفاعل فيما بينها فلا يمكن مطلقا تصور رواية دون تحديد إحداثياتها المكانية، أين تتجلى الأحداث وتنطلق، وعليها تتفاعل الشخصيات في إطار زماني يتكفل به صاحب النص، بحيث يمكن القول بأنه يشكل المسار الذي يسلكه تجاه السرد، وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان "[1] . والمكان سواء كان مشهدا وصفيا أو مجرد إطار للحدث يدخل - كما ذكرنا سابقا- في صلات وثيقة مع باقي المكونات السردية في النص الروائي، كما يدخل حركة السرد، فتتغير الأمكنة مما ينتج عن ذلك نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الرامي الذي يتخذه"[2].

1 حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص20.

2 المرجع نفسه ، ص32.

فلا شك أن هناك علاقة تأثير وتأثر بين المكان و الزمان والشخصيات رئيسة وثانوية، باعتبار أن المكان عنصر أساسي في تشكيل بنية الشخصيات، كما أن هذه الأخيرة هي التي تعمل على تشكيله (المكان) وذلك باختراقه ولنؤكد هذه العلاقة لابد من الوقوف على دلالته في الرواية و تحديد تماثل تمظهراته مع رؤية الأديب .

ثانيا دلالة المكان من خلال الرواية

"يمثل المكان وعاء للحدث والشخصية وإذ يظهر مظاهر الحياة التي تعيشها الشخصيات كما يحوي الأحداث التي تنمو مسيرتها ضمن إطار محدد" .[1] فهو يعكس سلوك الفرد ومشاعره وأحاسيسه وتتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصيات" [2]. لذلك على الراوي أن يولي هذا العنصر الدقة والعناية نفسها التي يستخدمها عند تشكيله لعنصري الزمن والشخصية في الرواية.

وتظل اللغة أساس المكان الروائي وباقي عناصر الرواية لأنه يبقى بالدرجة الأولى عنصرا خياليا ولفظيا، بصفته مجموعة صور شغلت مخيلة الراوي فنقلها إلى القارئ من خلال اللغة القادرة على التعبير" فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميّزة . [3] و المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي، ومهما طابق المكان الروائي مكانا واقعياآخر، فإنه لا يحيل إلا على نفسه هو دون غيره. و لابد من الإشارة إلى ضرورة تعددية المكان في الرواية لأنّه لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى"[4].

و يعلل هذا لحمدانيّ بأن " الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها "[5]. فمجرّد الإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما وذلك لأنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[6].

وللدراسة التي قدمها "غاستون باشلار" G. Bachelard و الموسومة"ب جماليات المكان الفضل في لفت أنظار الدارسين إلى أهمية هذا المكون الروائي، حيث انصب البحث على معالجة المكان من الوجهة النفسية، محاولا في الآن ذاته تقديم المكان في بعده ال زماني، بحيث يمنح الماضي، و الحاضر، والمستقبل، البيت ديناميات مختلفة"[7].

---

1 ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 29.

2 ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص74..

4 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريدأنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، بط، 1971، ص61.

5 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص63.

6 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص30.

7 غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ملسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص48.

و مصطلح المكان في النقد العر بي قد اختلف استعماله من باحث لآخر لكنه تم الاتفاق أخيرا أنه مكون أساسي في بنية الرواية، و من الضروري أن نضبط مفهومه اصطلاحا وذلك بالتعرض إلى أهم المصطلحات التي كثيرا ما يجعلها البعض مرادفة للمكان، في حين أن مفهوم المكان خاص بذاته دون غير ولعل أهم هذه المصطلحات وأخطرها هو الفضاء. فما هو الفضاء؟ وما علاقته بالمكان ؟ و كيف تجلى الفضاء الروائي ؟

1 الفضاء الروائ :

كان من أهم ثمرات هذا الاهتمام النقدي بالمكان التفريق بين المكان والفضاء وجعلهما مصطلحين متمايزين وعلى الرغم من تنبه بعض الباحثين العرب إلى هذا الاختلاف في وقت مبكر، فقد أدى شيوع المصطلح الأول " المكان " في النقد العربي إلى استخدامه دون تمييز على المستوى الإجرائي التطبيقي كما نجد لدى "**سيزا قاسم** في دراستها للمكان في "**بناء الرواية**"حيث تعترف بوجود مستويين من المكان الأول " محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعا يعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية"[1].

ويشير الباحث "**حسن نجمي**" في كتابه "**شعرية الفضاء**" قائلا: "إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا ويستلزم كل قراءة نقدية جدلية القيا م به فإنه بالمثل أن لا نلح عليه كثيرا، بل الأفضل أن نكتفي بتشغيل الفضاء على امتداد الدراسة ولا نذكر المكان إلا حيث ينبغي أن يذكر"[2]، وفي هذا الرأي ما يشير ضمنيا إلى صعوبة الفصل بينهما . أما جوهر الفرق بين المصطلحين فهو دلالة مصطلح " المكان "على المكان الواحد المنفرد في العمل السردي، ودلالة الفضاء على مجموع الأمكنة التي تظهر في العمل السردي كله وتشكل مسرحا له .

"إن مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل ، وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مج م وع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية "[3]

1 سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص75- 76.

2 حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربيةالمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص41.

3 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص63.

فالفضاء أعم من المكان، ليس لأنه يشمل أمكنة الرواية جميعها فقط، ولكن لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق. و قد رأى"**حميد لحمداني في كتابّه بنية النص السردي**"أن مصطلح المكان / الفضاء من مكونات الخطاب الروائي.[1] أما عند "**حسن نجمي**" فهو يشكل هوية من هوايات الخطاب الروائي"[2]...

ويمكن القول إن المكان استطاع أن "يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور" [3]. و يكتسب قيمة فنية لم يكن له أن يحققها وهو محصور في إطاره التقليدي. و تمثل (الساحات و الشوارع و البيوت .) الفضاءات المرجعية التي تحيل على معرفة منظمة أو تحيل على أشياء مادية لها دلالات معروفة لدينا. و تكون الفضاء ليس مشروطا على الدوام بوجود أمكنة مطولة، إن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال هذه الإشارات المقتضبة للمكان والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته " .[4] فالفضاء الروائي تصنعه اللغة ليبقى عاما و واسعا وشاملا ليضم أمكنة الرواية التي تمتاز بالمحدودية و الخصوصية. و ه ي جزء من الفضاء الذي يتشكل من خلالها حتى وإن كانت قليلة داخل بنية الرواية فالفضاء المحصور هو المكان والمكان المفتوح هو الفضاء . و لا يتضح مفهوم كل من الفضاء و المكان إلا من خلال تحديد مفهوم الوصف كتقنية رئيسة للتعبير عن المكان و الفضاء.

و حتى نتمكن من رصد المكان في العمل الأدبي علينا أن نتوقف عند نقطتين مهمتين داخل البناء السردي، أو لنقل إن الفضاء لا يستقيم دونهما وهما الوصف والحوار، فما هي الهندسة التي اتبعها الكاتب في نسج فضائه من خلالهما ؟ وهل استطاع ذلك أن ينتج جماليات مميزة للغة؟ .

فلنبدأ أولا مع الوصف La Description، حيث يرتبط المكان بالإدراك الحسي، ويظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ ، و عندما يقدم الروائي الأشياء ليعرفنا بها يلجأ دون شك إلى استخدام أسلوب الوصف باعتباره الأسلوب الوحيد القادر على إعطاء الصورة المناسبة للشيء، والتي يمكن من خلالها تصوره كما لو أننا أمامه فعلا. فالوصف هو "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"[5]، وهو إذ يفعل ذلك إنما يريد أن يدخل العالم الخارجي بجزئياته في عالم الرواية التخي يلي، حتى يشعر القارئ أنه يعيش حقا في عالم واقعي وليس في عالم متخيل، و هو بذلك يهدف إلى التأكيد على العلاقة بين المكان و الزمان والشخصية، وأيضا الكشف عن الفروق الاجتماعية والنفسية والإيديولوجية لشخوص الرواية، وكذا رؤية هؤلاء للعالم وموقفهم منه .

1 ينظر لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص53.
2 حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص58.
3 حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص33
4 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص67.
5 المرجع السابق، ص32.

وإذا كان الزمن مرتبطا بالأفعال و الأحداث التي تعرض خلال السرد فإن المكان يرتبط أكثر بالوصف، وهذا ما يؤكده " **حسن بحراوّي** بقوله " في البناء السردي يكون التعبير الأمثل عن المكان من خلال الوصف بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) التي تعرض من خلال السرد" [1]. فالوصف هو الذي يدخلنا إلى تفاصيل المكان بأشيائه وظواهره وجزئياته، ويحيطنا علما بأسراره . وقد نستطيع الحصول على بعض المناطق الوصفية المستقلة عن السرد، لكن السرد لا يمكن أن يوجد خالصا مستقلا عن الوصف [2]. إذا فهما متلازمان، و إمكانية استقلال الوصف لا تعني بالطبع إمكانية قيام نص سردي معتمد على الوصف وحده، لأن النص السردي ناشئ من التحام السرد و الوصف . أما تداخل السرد بالوصف فيشكل ما يسمى بالصورة السردية التي تعرض الأشياء متحركة، في مقابل الصورة الوصفية التي تعرض الأشياء في سكونها.[3]

و الوصف في الرواية مرتبط بما تحمله لغة الرواية ، من خلال إحاطة هذه اللغة بالمواضع والشخصيات سواء اتصالا بمقاطع السرد أو انفصالا عنها، فإن كان هذا السرد وهذا الوصف لا ينفصلان، ذلك لأن الأول (السرد) يحدث باتصاله بالزمان والثاني (الوصف) ينشأ من خلال اتصاله بالمكان، وما الزمان والمكان إلا وجهان للوحة واحدة فالحوار هو الآخر مكون هام و عنصر فعال في البناء السردي، إذ أنه الأداة التي تؤكد وصف الأشياء و الشخصيات و تدعم المواقف و الرؤى .

إذن التساؤل الذي يطرح هنا هو ما وضع مقاطع الحوار في الرواية ضمن السرد؟ و هل استطاع الحوار أن يبني وجودا له ضمن بنية الرواية (أصابع لوليتا)؟ وما علاقته بالمكان الروائي؟

2- <u>بناء الحوار في الرواية</u> :

الحوار من الأدوات القصصية وهو ثالثه ا بعد السرد و الوصف، فإذا كان السرد حكاية الأحداث، والوصف حكاية الحالات، فإن الحوار هو حكاية الأقوال، يكون في القصص التاريخية أو السير الذاتية حقيقيا منقولا عن أقوال قيلت فعلا، ويكون في الرواية المتخيلة إيهاما بالواقع فقط.

وإن كنا قد أوردنا جزءا من الدراسة فيما يتعلق بالحوار من خلال التطرق إلى بنية الزمن في الأحداث عندما يلجأ السرد إلى البطء في تقنية المشهد الحواري الذي يتساوى فيه زمن القصة بزمن سردها، وقدمنا أمثلة و مقتبسة عن الحوار، غير أن ذلك كما أسلفنا يخص الزمن الروائي وليس بنية

---

1 سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص 76.

2 ينظر لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص78.

3 المرجع السابق، ص81- 82.

الحوار في حد ذاته، لذلك سنعود إلى رصد بعض مواضع الحوار ثم بيان عناصره التي يرتكز عليها الطرفان وموضع الحوار، و وظيفته ودلالاته المختلفة على أن يكون هذا الرصد جزئيا، فإنه من الصعب جدا أن نتطرق لكل مواضع الحوار في الرواية.

إن تقنية الحوار أعطت للكتاب حرية كبيرة في الرواية الحديثة، فيتمكن من الحركة دون قيد، فينتقل بين أصوات مختلفة فتختفي الرؤية السردية المسيطرة للكاتب ، و ما نلاحظه على الحوار في رواية "أصابع لوليتا"، أنه أتى في أغلبه حوارا متواقتا يغيب فيه الفعل (قال) إلا قليلا، والمقصود به ذلك الحوار الذي يرصده السارد -العليم غالبا من دون أي تدخل منه بالإشارة أو الوصف، أو حتى بالجملة الفعلية (قال) وهو الحوار الذي يظهر في النص مسبوقا بالشرطة الدالة على بدء الجملة الحوارية" [1] ... وتمثل مثل هذه المقاطع من الحوار التلاقي بين مدة القراءة (زمن السرد) والمدة التي استغرقها الحوار (زمن الحدث)" [2] .

استعمل الكاتب في عمله الأدبي بشكل واضح الحوار الخارجي، ذلك لأن الراوي يبدو وكأنه يحاول نقل اعترافات لشخصيات تاريخية يبين بها عما خفي من حقائق و قد كانت اللغة سيدة المقام في عملية الإبانة، فاللغة تجعل الكاتب يستطيع إجلاء أفضية الرواية، كما يساهم تشكيل البناء اللغوي لهذا الحوار في الإحالة على مختلف أنماط وعي الشخصيات ففي كل مقطع حواري نتعرف على جزء من شخصيات الرواية، وخاصة ما تعلق فيها بالقضايا الإيديولوجية و الفكرية و الوجودية و الثقافية ، ولذلك سنحاول أن نقتطع بعض المحطات من الحوار المتعلق بهذه القضايا وعلى سبيل المثال الحوار الذي جرى بين البطل يونس مارينا "و "الرايس باباتا في برشلونة، و الذي لا نستطيع أن نقتبسه كله من الرواية لطوله فقد انحصر بين الصفحة 279 إلى الصفحة 293 استمر هذا الحوار الطويل بين الشخصيتين، وما لاحظناه هو طول عبارات التحاور إلى هو طول عبارات التحاور إلى حجم فقرات يقدم فيها المحاور جعبة أفكاره كلها، و من هنا يسهل تدخل السارد بالوصف أو السرد في ثناياه.

لقد كشف الحوار في رواية "أصابع لوليّتا عن الملامح الفكرية للشخصية أو الوعي الاجتماعي والثقافي لهذه الطبقة، مع استعمال "واسيني الأعرّج للعامية الذي لا يتعدى عبارات قصيرة استعملها عند تسميته لبعض الأشياء بمسمياتها الشهيرة في اللهجة العامية، و أحيانا لحاجة التمثيل بالأمثال الشعبية ك "**ودعة مشتتة سبعة**" [3] أو "**هايشة**" [4] أو في استحضار ألفاظ أخرى متفرقة كقوله "هههه، مهبول

1 هيثم الحاج علي، الزمن النوعي و إشكالية النوع السردي، بيروت ، ط1، 2008، ص 167.

2 ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص183.

4 المصدر نفسه ، ص256.

مهبولة"[1] التي تكررت وبشكل واضح في المقاطع الحوارية ويمكن أن نلخص المقاطع الحوارية التي دارت بين بطل الروايّة يونس مارينا"و الرايس باباتا في الجدول الآتي الذي يوضح بناءها:

العناصر / المشاهد	المخاطب	الموضوع	موضعه من فصول الرواية	كم الحوار	أسلوب الحوار	وظيفته ودلالته
المشهد الأول من ص279 إلى ص280	الرايس باباتا	-الوطن التاريخ -المدينة المشتركة بين البطل والرايس .	في المقطع الثاني من الفصل الرابع للرواية "كوفية أمي الحمرا" .	تساوي حوار "الرايس" مع حوار "يونس"	أسلوب الرايس منطقي محدود واضح. -أسلوب يونس مارينا واضح في مفرداته لكنه غامض في أفكاره.	اظهار قدرة الرايس ويونس على الاقتناع بأنهما ينتميان إلى مكان واحد ومسؤولان عن ثورة و إيديولوجية واحدة.

الارتداد الزمني و التنقل في الرواية بين السرد و الوصف

المشهد الثاني من ص 281 إلى ص289.	"يونس"	"الرايس"	-الانقلاب السجن. - المذكرات. -الذبابة. -والد "يونس" واستشهاده. -لالة	-تساوي في الحوار بين الطرفين.	-الأسلوب واضح وهادئ.	-وظيفة احتقار هذا الانقلاب الذي جعل البطل ينتظر ليعرف مكان دفن والده !

1- ينظر المقاطع الحوارية من واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص130- 143- 164- 174- 211- 360- 412...

			جوهرة (زوجة الشهيد و أم يونس) وتعذيبها من طرف ذئاب العقيد. -الخروبة مكان دفن والد يونس وبناء السد وانتفاء الأموات.			-أسلوب الحوار لإبداء إيديولوجية خاصة، واختراق آخر أجزاء الذاكرة.
المشهد الثالث من ص 290 إلى ص293.	"يونس"	"الرايس"	-اعتذار الرايس ليونس. -لوحة أصل العالم. - المذكرات. -عبان رمضان/كريم بلقاسم/ شعباني حيدر. التاريخ الثورة. -السجن الوحدة. -الأم المرأة.	حوار "يونس" مقتضب - طول حوار الرايس.	-أسلوب عميق يبدو واضحا لكن أفكاره غامضة مثقلة بالتاريخ والجروح والإيديولوجيا	-اقتناع البطل بأن الوطن فقد كل شيء ولم يبق له إلا جسده أو قنبلته وسينتقم من صمته لصمته.

			الوفاء الخيانة. الحب الكراهية. فرنسا الجزائر. -اللغة الموت الكتابة المنفى. - الديانات.			

و بمقارنة بنية الحوار بالبنيات المشكلة للرواية ككل، نجد أن بناء الحوار كان مبثوثا في كافة فصول الرواية و أقسامها، و هذا لدلالات معينة منها أن الأحداث تؤدي إلى ضبط هذه الأقوال، التي تستنبط منها الأفكار و القضايا و المواقف، بالإضافة إلى أن بنية الحوار في حد ذاتها تكاد تكون مساوية للسرد في هذه الرواية .

أما عن بناء الحوار الداخلي في رواية "أصابع لوليتا"، فهو الآخر يقوم على المادة القولية إذ أنه حوار فردي متعلق بالنفس ومن أمثلته يتساءل يونس عن ذاكرته، وعن وطنه الضائع ! وماذا بقي من ولهذا الوطن !، قائلا كدت أقول له (للرايس بابانا) يا سيدي الرئيس العربي، بعد أن فقد كل شيء، لم يبق له إلا جسده، قنبلته و سلاحه الأخير سيمزق نفسه مقابل استرجاع كرامته، أو يحرق نفسه احتجاجا،أو يأتي الأماكن الأكثر أمنا بالذات ويفجر نفسه بعبثية ربما، وعدمية ربما، ولكنه في كل الأحوال سينتقم من صمته لصمته. لن يخسر شيئا لأنه أصبح ممتلئا برماد السنين ألغيت سؤالي وفضلت أن أبقى بصمتي قريبا من صوته وقلبه"[1].

فمن علامات بناء الحوار الداخلي قول:الراويّ كدت أقول، ألغيت سؤالي وفضلت أن أبقى بصمتي . ولكن لا يجب أن نفهم من ذلك أن الحوار الداخلي في كل الحالات يعتمد على ذلك، وإنما يعرف من خلال السياق سواء كان ذلك سردا أو وصفا، فهو يخاطب ذاته و الدليل على ذلك، أنه لم يوجه خطابه إلى الشخصية و ألغى سؤاله و فضل أن يبقى بصمته ! "

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص293.

و على العموم فإن هذه الدراسة عن هذا المكون أو البناء الروائي توضح لنا أن الوصف بصفته كذلك لا يمكن أبدا و يستحيل أن ينفصل عن باقي المكونات الروائية و الحوار يستطيع أن يحدد الفضاء و المناظر، كما يقدم الشخصيات بشكل يتناسب و الحدث، خاصة بتقنية الحوار الداخلي الذي يرسم مجال وعي الشخصية و متقلباتها الداخلية هذا اللون الحواري يقل في الرواية، و ربما يعود ذلك لاعتناء الكاتب بالفضاء الممسرح للشخصيات في تجلية حقائق و تعريتها للمتلقي أكثر من اعتنائه بهذا الحوار الداخلي، لأنه يؤدي إلى تلاشي الفضاء ومكوناته حيث يغيب كل شيء فيه وتتحرر الشخصية لتفصح عن عالمها الداخلي، وغالبا ما يرد باسم **المونولوج الداخلي Le Monologue**، أو **المناجاة**...

إن المتتبع لرواية "واسيني الأعرّج يلاحظ أن الوصف و الحوار فيها عبارة عن تأمل متلاحق وظيفتهما خدمة المعنى وإن تعدد الفضاء المكاني في الرواية هو الذي استدعى حضور الوصف لأنه مسرح الأحداث والإطار الذي تدور فيه، وأهم الأماكن ظهورا في رواية "أصابع لوليتا هي مدينة باريس وشوارعها، بيت"يونس مارينا" ، الكنيسة، معارض الموضة، مركز الشرطة، الماخور، القصر الذي كانت تسكن فيه لوليتا أين اغتصبت، الفندق الذي أقاما فيه ليلة رأس السنة و سجن الرايس بابانا ومقهى النجمة .

وصف الكاتب تلك الأماكن وصفا تصنيفيا يقدم للقارئ تفصيلات تنتسب للواقع، ووصفا آخر يكون انعكاسا للذات وتعبيرا عن طبعها وهو ما يسمى بالوصف التعبيري الذي يصور الأشياء من خلال إحساس الإنسان بها، و من ثم يكوّن وصف الأثاث و الأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه"[1] ...

و إذا ما لاحظنا جيدا المعاني المقصودة في النص نجد حقيقة الأشياء تأخذ دلالة مختلفة داخل التشكيل الكلي اللغوي للفضاء، لأننا لو نظرنا إليها منفردة لما انبعث ذلك الإحساس بالمكان، وهنا يتجسد الوصف التعبيري لأن الأشياء تصبح فيه حاملة لدلالات هي أبعد من دلالة الرؤية البصرية فالدروب الضيقة ما هي إلا العراقيل والصعوبات التي مر بها البطل، أما الأمطار في حد ذاتها فهي مصدر الخير والرحمة التي سيأتي بعدها الفرج المنتظر

فالبيت مثلا يحمل دلالتين متناقضتين في نفسّ لوليتا"، القبوُل الرفض، القبول و الشعور بالاستقرار التام في حالة تواجدها في بيتّ يونس ماريتّا إذ يمثل لها كامل الملاذ و الهدوء والسكينة "بيتك حنون .على الرغم من صغره، كل شيء في مكانة أشعر فيه بالحرية والاتساع، بالراحة الداخلية هل بيوت كل الكتاب مثل بيتك؟ لا تشبه في شيء بيوت عارضات الأزياء المعطرة، والمثقلة أحيانا، حد

1 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ص 53.

الاختناق بكل ما يخص تفاصيل الجسد"[1].. في حين أن البيت بالنسبّة لماريّا صندوق الذاكرة وتذكرة للعودة إلى الوطن .الماضيّ رأى نفسه فجأة جالسا في حضن جدته، حنا، وهي تحك على رأسه ليكون حظه في الدنيا كبيرا، و تحكي له أجمل الحكايات بالقرب من مدفأة طينية صنعتها بيديها في شبابها لتفادي برد البيت الذي لا شيء يصده في فصل الشتاء"[2].

فالبيت يحمل في طبيعته دلالة الهدوء و السكينة فهّو بيت الطفولة وقيم الألفة موزعة فيه، فالبيت الذي ولدنا فيه محفور بشكل عادي، و في داخلنا يصبح مجموعة من العادات العضوية"[3].

إن علاقة الأمكنة بعضها بالبع ض الآخ ر لها دلالاتها و أبعادها الرمزية شكلا و مضمونا إما أن تتحقق هذه العلاقة بالتجاذب و التقابل أو بالتنافر و ا لرفض ، و ذلك من خلال المكونات السردية "الوصف والحوار" الذي بفضلهما تتجسد هذه العلاقة ، فيمكن للمكان أن يعرض على وفق الرؤية التي تعدد أشطرها، فهذه الرؤية هي التي" ستقودنا نحو معرفة المكان و تملكه من حيث هو صورة"[4]، إذ تؤثر الرؤية المضمونية في أسلوب الوصف المكاني بشكل عام[5] .

"إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها و نوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع و الضيق أو الانفتاح و الانغلاق... و ك ل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الح كائيحتى أن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم "[6].

بعد تطرقنا لبنية الزمن و دلالة المكان في الرواية، خصصنا هذا المبحث لرؤية الرواية من زاوية أخرى، وهي رؤية تخ تص بربط هذ ين العنصرين بعنصر آخر من عناصر الرواية ألا وهو عنصر **الشخصية** وذلك لاستنطاق المكان و الزمان مرة أخرى

لذلك رأينا أن نخص الشخصية الروائية بالأهمية –لا بالدراسة المعمقة وذلك لارتباطها الوثيق بالمكان والزمان الروائيين، فلولاها ما كان للرواية أن تقوم كفن فكما أنه لا يمكننا فهم الشخصية دون فهم ما يحيط وما يتعلق بها، فكذلك المكان و الزمان لا يمكننا أن نستخلص دلالتهما إلا بإدراك متعلقاتهما.

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص180- 181.
2 المصدر نفسه ، ص183- 184.
3 ينظر سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص20- 30.
4 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص101.
5 ينظر لحمداني حميد، بنيّة النص السردي، ص68.
6 ينظر المرجع نفسه ، ص72.

وتشكل الشخصية دعامة العمل الروائي الأساس، وركيزة هامة تضمن حركية النظام داخله، وقد تعددت الكتابات حولها، وذهب النقاد مذاهب متباينة بخصوص بنيتها وفعاليتها في الخطاب السردي، ولتأكيد العلاقة والارتباط بين هذا العنصر (الشخصية) والمكان و الزمان الروائيين لابد من تقديم بداية تعريفا ومفهوما للشخصية الروائية وكيفية بنائها في رواية "**أصابع لوليتا**".

ثالثا الشخصية في الرواية:

تقوم الرواية على مصوغات متمثلة في الشخصية والزمن والمكان والحدث وعلى هذا الأساس نقف في هذه الدراسة على إحدى مكونات المحكي والتي اعتنى بها الكثير من الباحثين ألا وهي الشخصية الحكائية. و قد خضع مفهوم الشخصية إلى تغيرات كثيرة نتيجة اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدها المنظرون والدارسون في بحثهم عن الشخصية، وقد قطع مفهوم الشخصية أشواطا طويلة إلى أن وصل إلى مفهومه الحديث. و مع القرن التاسع عشر بدأت الشخصية تحتل مكانا بارزا في النص الروائي ، و"الشخصية ليست مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية"[1].

و ما يهمنا في هذا الجزء ليس البحث المفصل حول الشخصية الروائية وتحليلها وإنما سيرتكز عملنا هنا بالدرجة الأولى على البحث عن علاقة الشخصية بالمكان و الزمان الروائيين، وذلك بعد إعطاء صورة موضحة عن الشخصية الروائية

وقبل الحديث عن الشخصية الروائية الأدبية نشير إلى الوجه المرجعي « L'aspect référentiel » للشخصية، وهو يتعلق بإمكانية اشتمال الرواية على شخصيات مستنبطة من الواقع وذات صلة بالجانب الثقافي والإيديولوجي تحددها درجة ثقافة المتلقي ومعرفته المسبقة لهذه الشخصيات المرجعية، فقد حددها "**فيليب هامون**" Philippe Hamon ضمن تيبولوجيته الخاصة التي اعتمدها عند دراسته للشخصيات وهي:

- فئة الشخصيات المرجعية « Personnages Référentiels »
- فئة الشخصيات الواصلة « Personnages Embrayeurs »
- فئة الشخصيات المتواترة أو المتكررة « Personnages Anaphoriques »

1 حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص213.

1- بناء الشخصيات في الرواية

يمكننا تقسيم الشخصيات بتتبع خطوات "**فيليب هامّون** كالتالي

1.1 - فئة الشخصيات المرجعية« Personnages Référentiels »

وهي"شخصيات تاريخية وشخصيات أسطورية، شخصيات مجازية (الحب، الكراهية)، شخصيات اجتماعية، تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما"[1].

شخصيات ذات مرجعية فكرية في الرواية:

يمثل هذه الفئة أدباء وفلاسفة معروفون ورد ذكرهم في الرواية على لسان الشخصيات المثقفة التي تقرأ لهم وتتبنى أفكارهم ورؤاهم وإيديولوجياتهم على اختلافها ، فمنهم الأدباء ك"فلاديمير نابوكوف" [2] (كاتب روسي أمريكي ولد في 23 أبريل 1899 وتوفي في 02 يوليو 1977)، و"آرثر كوستلر" [3] Arthur Koestler (روائي وصحفي وناقد في الخيال والواقعية، هنغاري المولد، ولد في 05 سبتمبر 1905 وتوفي في 01 مارس1983)، و"جون فيرا"[4] Jean Ferrat (كاتب وملحن ومترجم فرنسي ولد في26 ديسمبر 1930 وتوفي في 13 مارس 2010). ومن الشعراء "روني شار" [5] René Char (شاعر فرنسي ولد في 14 جوان 1907 وتوفي في 19 فيفري 1988). ومن المفكرين والباحثين الدكتور "جرهارد بويين" [6] Le D.Gerd R.Puin (باحث ألماني في الإسلاميات، ولد في 1940). وهؤلاء جميعا كان لهم الأثر في شخصيات الرواية وبالدرجة الأولى شخصية البطل "يونس ماريّنا .

شخصيات ذات مرجعية تاريخية سياسية في الرواية و تضم هذه الفئة عددا من الشخصيات التي تنتسب إلى التاريخ، وهي في الحقيقة ذات مرجعية سياسية خلدها التاريخ لأهميتها . وهي نوعان:

أ- شخصيات ذات مراكز سياسية سلطوية: وهي متعلقة بالرئاسة والسلطة والإمارة كشخص "أحمد بن بلة"، و"هواري بومدين"، وكذلك شخص "شارل ديغول"[7] Charles De Gaulle (جنرال ورجل سياسة ولد في1890 وتوفي في1970 بفرنسا)

---

1 فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، دط1990، ص24.

2 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص37

3 ينظر المصدر نفسه ، ص49.

4 ينظر المصدر نفسه ، ص381.

5 ينظر المصدر نفسه ، ص375.

6 ينظر المصدر نفسه ، ص14.

7 ينظر المصدر نفسه ، ص380.

ب- شخصيات سياسية لعبت أدوارا في تحريك الأحداث السياسية:

نجد شخصية "عبان رمضان (ولد في 10 جوان 1920 وتم اغتياله في 1957 بالمغرب، يعد من أبرز قادة ثورة التحرير الجزائرية، ويسمى الزعيم الأكثر سياسة في جبهة التحرير الوطني، ويطلق عليه لقب مهندس الثورة)، وإلى جانبه شخصية "شعبّاني (ولد في 04 سبتمبر 1934 ومات في 03 سبتمبر 1964، كان مجاهدا أثناء الثورة الجزائرية برتبة عقيد، تم إعدامه من طرف أبناء فرنسا وجنرالاتها بأمر من الرئيس السابق "أحمد بن بلّة بتهمة محاولة التمرد على السلطة وزرع الفتنة في صفوف الجيش الجزائري). كذلك "كريم بلقاسم" [1] (ولد في 14 ديسمبر 1922، عرف النضال مبكرا إذ انخرط في صفوف حزب الشعب بعد 1945، ومنذ 1947 آمن بفكرة الثورة فلجأ إلى السرية، وتحصن بالجبال يكون الخلايا العسكرية لليوم الموعود، اغتيل بعد الاستقلال في 18 أكتوبر 1970 في فندق بمدينة فرانكفورت بألمانيا). أما "غوبلز" [2] Paul Josef Goebells (فهو وزير الدعاية السياسية في عهد هتلر وألمانيا النازية وأحد أبرز أفراد حكومة هتلر لقدراته الخطابية ، ولد في أكتوبر 1897 وتوفي في ماي1945).

شخصيات ذات مرجعية فنيةنقصد بهذه الفئة كل الشخصيات التي ظهرت في الساحة الفنية عبر فصول الرواية، وجلهم من المطربين والمغنيين القدامى من العرب ك شخصية الريميتي [3] (سيدة الأغنية الشعبية الجزائرية (الراي) الأولى، منذ الخمسينات)، ومن الأجانب "اديث بياف" [4] (مغنية فرنسية ولدت في في 19 ديسمبر 1915 وتوفيت في 11 أكتوبر 1963)، و " كارمينا بورا نا"Carmina Buran (وهي كانتاتا من أعمال الملحن كارل أورف، قدم ت أول مرة في 1937، وهي تستند إلى 24 قصيدة وجدت في القرون الوسطى، تعود لعام 1280، كتبت باللغة اللاتينية)، و"كارل أورف Carl Orff (كان ملحنا ألمانيا ولد في ميونيخ في 10 يوليو 1895 من أشهر ملحني القرن العشرين، فأعماله تعتبر تعليمية، فعمل "كارّل على تعليم الموسيقى الإيقاعية، وأنشأ المركز التعليمي للموسيقى للأطفال في 1925 الذي أمضى وقته للتعليم حتى موته في 29 مارس 1982، ومن أعماله المهمة كارمينا بورانا والكانتاتا). وإلى جانب هؤلاء هناك المشاهير في عالم الفن ك"جورج دولاتور Georges de la Tour (ولد سنة 1593 وتوفي في 1652 بفرنسا، صاحب لوحة "توبة مريم المجدلية "، سنة 1610) . وكذلك المشاهير في عالم الموضة والجمال ك"إيف سان لوران Yves Saint Laurent (مصمم أزياء ولد في 01 أغسطس 1936 بوهران

1 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص290.
2 ينظر المصدر نفسه ، ص94.
3 ينظر المصدر نفسه ، ص90.
4 ينظر المصدر نفسه ، ص47.

/الاحتلال الفرنسي للجزائر، وتوفي في 01 يونيو 2008 بفرنسا)، وأيضا في عالم الموضة والأزياء "كوكو شانل Coco Chanel (ولدت في 19 أوت 1883 بفرنسا وماتت في 10 جانفي 1971)* .

2.1 فئة الشخصيات الواصلة (الإشارية) « Personnages Embrayeurs »

هي كما يعرفها " **فيليب هامّون** بمثابة "علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما داخل النص"[1]، ولا تحيل هذه الشخصيات على ما هو من أمر الثقافة، وإنما هي دليل على حضور الكاتب، فلا يكون لها أصل في التاريخ ولا عند القراء، وإنما هي كذلك في حياة الكاتب، وترتبط بجوانب خاصة ومعينة من حياته، تشتمل على مواصفات وخصوصيات تجعلها متميزة عن غيرها فتصبح جديرة بالكتابة الفنية مع قدرة الراوي على التعديل والتغيير عند إعادة بنائها من جديد.

ونشير هنا إلى شخصية البطل "يونس ماريّنا الشخصية المرجعية المح يلة إلى ذات الكاتب "واسيني الأع رّج في نقاط كثيرة في حياته، إيديولوجيته، معاناته، أكبر آلامه، الكتابة عنده فليس بالضرورة أن يكون هو، نسخة مطابقة للأصل، لكن من الأكيد أن فيه أشياء تنتمي للكاتب، وإسقاطات من روح وفكر الكاتب تسكنه . وشخصيات أخرى تجد ظلها في الواقع، أو العكس أصح شخصيات من الواقع تجد ظلها في الرواية كشخصية والد "يونس ماريّنا الذ ي ظل يبحث عن قبره إلى أن التقى بالرايس "بابانا"، وأكد له صعوبة الأمر بل استحالته ليحترق آخر أجزاء الذاكرة التي كان يحتفظ بها "يونس" . أما في الواقع فالأمر متشابه إذ أن استشهاد والد "واسيني الأعرّج وغيابه عن ذاكرته أكبر جرح يعاني منه الكاتب، جرح فقدانه لوالده الذي حرمه الكثير وجعله يعرف الحرمان مبكرا . كذلك شخصية جدة "يونس ماريّنا التي كانت تحك رأسه وتحكي له الحكايات، تحيل هي إلى شخصية جدة الكاتب التي كانت من أصول أندلسية تحكي له، وهي من عززت لديه المعرفة بالأساطير والحكايات الشعبية، والإلمام باللغة العربية . وشخصية "غيمّة في الرواية أخت "يونس التي ماتت ليلة زفافها والتي مازالت صرختها تخترق أذنه، تحيل إلى شخصية أخت الكاتب التي فقدها، فشكل موتها الجرح الثاني الأكبر بعد جرح فقدانه لوالده

3.1 فئة الشخصيات الاستذكارية(المتكررة)" Personnages Anaphoriques"

ونعني بها شخصيات الرواية على اختلاف أدوارها وأنماطها وأهميتها في الرواية، فهي تشكل داخل النص شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات، وسنحاول تقديم صورة عن الشخصيات انطلاقا مما تمليه

* ينظر/http://ar.wikipedia.org/wiki/03-07-2015 .

1 فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص24.

علينا طبيعة الشخصية التي تقدمها مجموعة من الخصائص المتمثلة في مقومات الشخصية وسماتها، وأدوارها.

و كما نعلم فان الروائي يسعى وهو يضع الأسماء لشخصياته إلى أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتمالها ووجودها، ومن هنا مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية ، وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز[1]، يأتي منسجما وطبيعة هذه الشخصية كما يكون هذا الاسم متماشيا مع جملة المهام التي ستوكل إلى هذه الشخصية. فأسماء الرواية ماهي إلا تقليد لأسماء حقيقية قد يكون بعضها اعتباطيا لكن ليس الحال نفسه بالنسبة لمعظم شخصيات الرواية وتحديدا الشخصيات الرئيسة التي يتعمد الروائيون في إسناد الاسم المناسب لها مسار أحداث رواياتهم كما هو الأمر عند "واسيني الأعرّج الذي يشكل شخصياته ويخطط لها كباقي العناصر الروائية تشكيلا فنيا لا يخلو من الدلالة ، ويختار الروائي أنماطا متعددة لتسمية شخصياته.

إن عدد الشخصيات المحركة للأحداث في رواية "**أصابع لولّيتا** لا تتجاوز الأربعين اسما، وقد لاحظنا عند إحصائنا لها، أننا أمام مجموعة من الأسماء تمتاز بالتنوع والاختلاف، سواء تعلق الأمر من حيث معنى الاسم ومفهومه، أو من حيث مرجعيته وصفته، وسنحاول باختصار تحديد أهم الأصناف التي تنطوي تحتها أسماء شخصيات الرواية

2-الشخصيات و دلالة الأسماء :

من الملاحظ أن بعض أسماء شخصيات الرواية مأخوذة من أسماء الأنبياء والرسل –عليهم السلام- فكانت ذات طابع ديني و موروث إسلامي، كاسم "يونس" و"موسى"، ومنها ما هو مأخوذ من أسماء الرسول – صلى الله عليه وسلم كاسم "أحمّد . كما نجد الأسماء المرتبطة بأسماء الله الحسنى أي الأسماء المركبة المضافة باعتبار "خير الأسماء ما حمد وعبد"، فتضاف لفظة "عبد"، إلى اسم من أسماء الله الحسنى، كاسم "حميّد (الاسم الحقيقي ليونس مارينا) فالأصل فيه "عبد الحميّد .

كما توجد أسماء مرتبطة بالملائكة كاسم "ملاك (اسم لوليتا في اندونيسيا)، كما أخذت أسماء بعض الإناث من الشخصيات المحيطة والمرتبطة بالنبي –صلى الله عليه وسلم والأنبياء ك اسم "أميّنة (أم الرايس بابانا الذي يناديها "لالا مينا") واسم "سارة" كاسم زوجة سيدنا إسماعيل –عليه السلام

1 ينظر حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص247.

كما نجد اسم "مريّم (مريم المجدلية ماجدالينا) الذي يعود إلى الصديقة مريم بنت عمران وأم عيسى عليهما السلام.

و توجد أسماء ذات طابع تقليدي ،ك الرايس بابانا (عامية جزائرية، وتعني الرئيس أبونا . تسمية كانت تطلق على أول رئيس جمهورية للجزائر المستقلة أحمد بن بلة)، نوة (الاسم الذي أعطي للوليتا يوم ولادتها إذ أن الأمطار صاحبت هذه الليلة)، المعوض، مريزق، جوهرة (أم يونس) ، الجدة التي لم يرد لها اسم وغيمة (أخت يونس). أما عن الأسماء ذات الطابع الحضاري و التي تمتاز بنوع من الجدة ليس في ابتكارها وإنما الجدة في تشكيلها ، وذلك بإحياء المعاني الحسنة التي تحملها القواميس فتصبح أسماء أعلام مثل العقيد، ذئاب العقيد أو الحناش، سلطان وحيد خان (صاحب القصر الذي كان يستضيف فيه لوليتا ووالدها وهما في رحلتهما التجارية في أندونيسا). ونشير هنا إلى أن بعض الشخصيات في الرواية لم يرد لها أي اسم كشخصية والد " يونس مارينا "، الجدة كما - ذكرنا سابقا- ، زوجة "الرايس بابانا" ، والد "لوليتا"، والدتها وابنها.

وفي الرواية أسماء م نسوبة إلى الأماكن كالأسماء التي تنتمي إليها الشخصية مثل "يونس مارينا"نسبة إلى مدينة "مارينا"، وهي المدينة نفسها التي ينتمي إليها "الرايس بابانا".

ولا تخلو الرواية من الأسماء الأجنبية ومنها "لوليتا"، "أزميرالدا (حبيبة "يونس السابقة) ، "إيفا" (مترجمة أعماله وحبيبته)، "جيروم" (حبيب "لوليّتا السابق والذي انتحر وتسبب في حرق قصر الزجاج الخاص بعروض الموضة). ومن مركز الشرطة دافيد إيتيان"، "روجي"،" ألفريد"، "ربيكا"،"ماري"...

و يمكن للاسم أن يحتفظ بصفته الأصلية، كما يمكن لكثير من الأسماء أن تتعرض لبعض التغييرات، كاسم "حميّد الذي هو تصغير لـ "حميد"، وكشخصية "حميد سويرتي الذي تحول اسمه الحقيقي إلى"أ.ب"، ثم إلى يونس مارينا"، وعندما ركب السفينة أصبح "حميد زازو"، وهو على متنها صار "لوبالافري"، وسبب إلغاء الاسم الحقيقي وتعويضه بأسماء بديلة هو أن الشخصية لاقت من الأحداث والتحولات الكثير والكثير، فكل انقلاب للشخصية يستدعي تغيير الاسم.

والأمر نفسه بالنسبة إلى "لوليّتا فاسمها الحقيق كان "نوة"، وتحول إلى "لالوّف ثم "لالّو وهو اختصار للسابق، وأخيرا "لوليتا .، هذا التغيير في الأسماء يظهر من خلال سلوكات الشخصية وعلاقاتها بالشخصيات المقابلة لها إضافة إلى الطبائع التي تنعكس عليها، وهذه العلامات نستنتجها بطرق عديدة منها الأوصاف والتعاليق التي يقدمها السارد ومجموع الحوارات التي تنسب إلى تلك الشخصية، لذلك نجد الشخصية مطابقة أو مناقضة لاسمها

1.2- الشخصيات المطابقة لأسمائها:

من الشخصيات المطابقة لأسمائها نذكر على سبيل المثال لا الحصر شخصية "يونس ماريّنا فاسمه المستعار الأول هو أ. ب، فهذان الحرفان يجمعان معان شتى ودلالات خاصة تصب جلها في باب الأبجدية والكتابة التي تمثل شخصية البطل وترسم معالم حياته ومعاناته أيضا . والاسم الثاني له "يونس ماريّنا يتطابق هو الآخر مع شخصيته، إذ أنه ينتمي للمدينة ذاتها التي يسمى بها، ويعيش حالات القلق والصراع القريبة من الاختناق، بالرغم من تواجده في أكبر مدن العالم إلا أنه يشعر بضيقها عليه وانسداد الطرق في وجهه. فكل ما يظهر له جليا هو برودة المنفى وكأنه في حلقة مغلقة الأطراف. ويبدو أن الكاتب اختار له هذا الاسم خصيصا ليخلق ذلك التشابه وتلك الظلمة بين البطل في المنفى وسيدنا "يونس" في بطن الحوت و كذلك اسمه الحقيقي "حميّد يطابق هو الآخر شخصيته، حميد من الحمد وهو الرضا، ونقيض الذم، وحتى اسمه الآخر الذي نسب إليه وهو على متن السفينة، "لوبالافرّي كان يحمل دلالات، لا نقصد فقط جرح الوجه فإنه قد "تماهى أو كاد مع خطوط الوجه الأخرى التي بدأت تتفرع في اتجاهات كثيرة"[1]، ولكن نقصد كذلك جرح الذاكرة الذي لا يزول.

كذلك شخصية "غيمّة أخت يونس التي لم تكن سوى سحابة عابرة في الح ياة، رحلت مبكرا، وتركت الكثير من التساؤلات معلقة في روح "يونس .

2.2- الشخصيات المناقضة لأسمائها:

فبداية بالاسم الحقيقي "للووليّتا ألا وهو "ثوة ويعني رذاذ المطر، والمطر رمز الخيرات وجالب الأرزاق - كما نعلم لكن الغريب هو أن "لوليّتا جلبت الهلاك، وكانت مؤشرا للموت لا الحياة، فالاسم الجدير لها كان "لالوف La louve بدل "ثوة أو ملاك.

أما اسم "لوليّتا فيحمل دلالتين في الوقت نفسه، دلالة المطابقة للشخصية ودلالة المناقضة، فالأولى تتمثل في كونها ضحية نعم، ضحية في رواية "فلاديمير نابوكوف لرجل يناهز الخمسين ، أما في رواية "واسيني الأعرّج فهي "ضحية أصابعها"[2]. أما الدلالة الثانية فتتمثل في كونها هي المجرمة، وهي من حرك الأحداث وسار بها إلى النهاية من نقطة بداية اسمها التصفية الجسدية لـ"يونس مارينا" ، كانت تقول

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص126.
2 المصدر نفسه ، ص426.

. "نعم جسدي قنبلتي"[1]، كانت تنتظر الإشارة فقط لتنفذ المهمة، لكن يبدو أنها لم تستطع، لأنها رأت في "يونس ما كانت تعانيه هي ولا تتجرأ على البوح به...

و نشير أيضا أن الأسماء عادة ما تفصح عن المستوى الفكري والاجتماعي والاقتصادي للشخصية، وان شخصيات الرواية قد ورد لها وصف قدمه الراوي ليصبغها صبغة فنية خاصة بها، سواء أكان وصفا ماديا أو معنويا.

و تتميز روايتنا المدروسة بندرة المعلومات المعطاة حول الشخصيات، مما يؤدي إلى ضبابية صورتها، وعدم إعطاء انطباع واضح ومتماسك حولها... و مع ذلك يمكننا أن نحدد ملامح الشخصيات من خلال ما أعطى لها من وصف مادي ومعنوي- وإن قل وروده في النص .

أ- الخصائص المادية والمعنوية للشخصية

البناء المورفولوجي:

هو مجموع الصفات والسمات الخارجية الجسمانية التي تتصف بها الشخصية، سواء كانت هذه الأوصاف بطريقة مباشرة من طرف الكاتب (الراوي) أو إحدى الشخصيات ، أو من طرف الشخصية ذاتها عندما تصف نفسها ، و عادة ما يكون بداية تقديم الشخصية هو المظهر الخارجي باعتباره أولى العتبات المعرفة للشخصية قبل الغوص في البواطن، وتخلق الصورة الأولى دائما انطباعا لدى القارئ يبقى إلى نهاية الرواية وإن تغيرت ، كما أنه عادة ما يكون الوصف مباشرا حينما يتعلق بوصف المظهر بخلاف تقديم الصفات والطباع والأخلاق التي تقدم لاحقا تقديما غير مباشر.

لكن رواية " **أصابع لوليّتا** تتميز بهيمنة الجانب القولي على السردي، فالراوي لا يخبرنا عن شخصياته مباشرة، إنما يتيح لها المجال للتحدث بأصواتها والتحاور فيما بينها، وهذا ما يقوي العنصر الدرامي داخل الرواية، ولكن هذا لا ينفي أن "كلام الراوي من بين أهم مصادر العملية الإخبارية" [2] ، ومن ذلك مثلا أم "الرايس بابانا" التي أصبغ عليها الراوي مجموعة كبيرة من الأوصاف الخارجية الممزوجة بالداخلية، وكذلك شخصية "يما جوهرة"، شخصية البطل، لوليتا، ماجدالينا، ايفا، موسى لحمر .

و تمثل شخصية "لوليّتا انطلاقا من الأوصاف التي أسندت إليها في بداية الرواية، ثم الأوصاف التي آلت إليها في النهاية، تمثل الشخصية المتغيرة التي لا تستقر على حال، المركبة والمعقدة، والتي لا يستطيع

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص428.

2 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص51.

المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، أما باقي الشخصيات فنستطيع أن نقول إنها قد وصفت بالقدر القليل، وكأن الكاتب كان يريد إعطاء بعض الومضات عنها لا أكثر...

و بقي أن نتساءل لماذا لم توصف الشخصيات وصفا خارجيا مفصلا وكثيرا؟ وإن وجدت بعض الأوصاف المورفولوجية، فإننا لا نجدها تدل دلالة قطعية على تلك الناحية بل تدل وتشير إلى دلالات نفسية، فما السبب في ذلك؟ - والجواب على ذلك- يرجع إلى الكاتب، لأنه أراد التركيز على الجانب النفسي والفكري لدى الشخصيات أي الوظيفة الإيديولوجية والفكرية التي حمل همها ضمن كامل الرواية، وحملها لشخصياته

<u>البناء الداخلي:</u>

هذا النوع من البناء يرتكز أساسا على أمور غير مباشرة، فالبناء الداخلي لا يتم عن طريق الوصف التي تتميز به الناحية الخارجية عادة، وإنما يتعلق بالنفس وأحوالها سلوكات واعتقادات وطبائع، ويتم رصدها عن طريق الحوار مثلا، ومن خلال المقاطع السردية - الحوارية يتجلى البناء الذي يريد الكاتب أن يلحقه بشخصيته، فيصف نفسيتها وفكرها وما يجول في خاطرها .يشرح معاناتها و أزماتها .

وسنحاول الحديث عن الخصائص المادية والمعنوية لبعض شخصيات الرواية في جدول يضم هذه الموصوفات

الوصف	الواصف	الموصوف	محتوى الوصف	الرواية صفحة
البناء المورفولوجي (الخصائص المادية)	السارد	إيفا	- إيفا التي لم تمنعها سنواتها الأربعون من أن تكون امرأة ندية وجميلة، وممتلئة بالأشواق والجنون - كانت عيناها البحريتان صافيتين.	42
	السارد	ماجدالينا	- سحبته بنعومة من أصابعه .أشرعلتها، رآها لأول مرة بلباسها الشفاف الذي انكسر عند الكتف اليسرى و هي تتفحص كتاب آرثر كوستلر الذي وجدته في طريقها.	50
	السارد	أم يونس مارينا	- لم تكن جوهرة، أمه، مرتاحة. جلس في الصباح الباكر مواجها لها، لأول مرة يتأمل خطوط وجهها التي تعمقت وزاد عددها،أوشامها المتفرعة من جبهتها، خدها، ذقنها وتنتهي في عنقها	86-87

	السارد	"موسى لحمّر	- لاحظ يونس مارينا يومها أن "لحمّر شاخ بسرعة. جسده بدأ يخذله في وقت مبكر، كان منكسرا. يمشي بشكل معوج وبساقين منفرجتين.عندما سأله هل يمكن أن يساعده على العلاج، ضحك "لحمّر بمرارة	93
	السارد	"يونس ماريّنا	- أخذ العامل البرتغالي منه القبعة ومعطفه الأسود الخشن ومفاتيح السيارة، وكاد "يونس ماريّنا أن يسلمه ربطة العنق الصفراء التي لم يتعود عليها، لأنه مرتبط أكثر بالكوفية الحمراء، التي تعود أن يشم فيها رائحة أمه، وعطر فواكهها وضعتها "ماما جوهّرة حول عنقه قبل أن يسرق منها ذئاب العقيد رزانتها وعقلها، وقبل أن تنسحب من هذه الدنيا بقلب ضيق كالخيبة.	224
	"لوليّتا	"لوليّتا نفسها-	- الناس لا يرون، حبيبي، إلا المرأة البلاستيكية، الجميلة ذات البشرة الناعمة، والقامة المشوقة	411
	"يونس ماريّنا	"لوليّتا	- في 01 جانفي، أي الليلة، ستكون لوليتا قد أقفلت خمسا وعشرين سنة من عمر لم يكن سهلا، ولكنها فضلت أن تبتره لأنها لم ترده أن يستمر أكثر	433
	السارد	"يونس ماريّنا	- حفظ يونس مارينا الجملة عن ظهر قلب وحدد بدوره، في رأسه، شهور الموت، بشهور الشتاء.ثلاثة أشهر مفتوحة أمام الموت ليبتلع من يشاء.الناس أنفسهم يتمنون الانطفاء في هذا الفصل لقسوته ولصعوبة تحملهم له	70
	ذئاب العقيد	أم "الرايس باباّنا	- رأينا جسدها المتآكل بفعل الزمن، تأملناها، تضاحك بعضنا.لا تستغرب، حواسنا التي نملك ماتت منذ زمن بعيد، وحلت محلها حواس أخرى شبيهة بحواس بعض الحيوانات التي لا سلطان لها على غرائزها .(.) أغمضت عينيها على بكاء	80

			مر.شعرت بنفسها أنها أصبحت فجأة لا تساوي بصقة في الطريق(.) ثم أدخلناها عليك وهي لا تستطيع أن ترى وجهك و تنظر إلى عينيك من شدة الخجل، كمن ارتكب جرم زنى المحارم(.) كانت تبدو عارية أمامك، لا يستر جسدها إلا خوفها عليك .(.).	
	السارد	"لوليّتا	- لماذا اختارت لوليتا المسيرات الجنائزية التي لا يمكن أن تذكر إلا بالموت؟ شعر في ملامسها بشيء يشبه موسيقى الوداع، ولكنه سرعان ما حاول أن ينسى كل شيء	265
	"لوليّتا	"لوليّتا نفسها-	- أبدو لك مركبة، متشابكة، معقدة جدا، ربما أكثر من اللازم، مع أنك غيرت في الكثير.لأول مرة أصادف رجلا لا يأمرني بأي شيء. يحبني مثلما أنا.لا أحلم إلا أن أسافر معك على متن غيمة، لا قوة في الدنيا توقفها، أحيي المطر والعصافير الهاربة، وألعب مع الفراشات، وأقطف الزهور ونوار البنفسج البري .(.) ولا أسمع أي رعود(.).	412
	السارد	"لوليّتا	- فكر أن يتبعها ويسحبها من أصابعها الناعمة كما تعود أن يفعل، يضمها ويقبلها. لكنها مدت إليه أصابعها الناعمة من بعيد، شعر ببرودة على غير عادة، على الرغم من نعومتها الحريرية. لم يرَ في عينيها إلا لمعة هاربة لم تستقر على أي لون	415
	السارد	"لوليّتا	- نظرت إليه طويلا، بدت له فجأة عيناها فارغتين تخفيان خوفا مضمرا. وبان ضياع خزرتها وكأنها لا تعدو أن تكون مجرد شخصية أدبية وسط تيه لا ينتهي أبدا مجرد لغة عرضة لكل محن المحو وعواصف الذبول وتراجيديا النهايات القاسية التي نسجتها الكلمات القلقة	415

	"يونس ماريّنا	"لوليّتا	- لوليتا كانت ضحية أصابعها، كانت هي لحظة الضوء عندما تعم الظلمة و هي الظلمة عندما يصبح الضوء عزيزا. لم تكن شيئا آخر سوى نقطة التقاء الحرية والطفولة والجنون	426

وبعد اطلاعنا على الجدول نعود إلى حديث " **فيليب هامّون** عن الشخصية بوصفها دالا حين "تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها" [1] كما تعد أقوال الشخصيات الروائية كذلك من بين أهم مصادر العملية الإخبارية [2]، إذ تعمل على كشف خبايا الشخصيات والغوص في أعماقها، لمعرفة أفكارها ورؤاها وتوجهاتها

و يمكننا أن نصف شخصيات الرواية من حيث أهمية أدوارها إلى:

أ - شخصيات محورية رئيسة يمثلها "يونس ماريّنا و"لوّليتا

ب- شخصيات ثانوية الرايس بابانا والعقيد، موسى لحمر، جماعة مركز الشرطة، ماجدالينا، أم الرايس بابانا، ويما جوهرة، عمي أحمد الشايب، ذئاب العقيد، إيفا

ت- شخصيات هامشية عمي المعوض، عمي مريزق، سارة، ازميرالدا، والد لوليتا ووالدتها وأخوها، زوجة الرايس بابانا، والد يونس مارينا

كما يمكننا أن نقسم الشخصيات حسب ثرائها وتعدد جوانبها إلى

أ- شخصيات مدورة أو نامية (dynamique) أو إيجابية تستطيع أن تكون واسطة، أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل الروائي فتكون ذات قدرة على التأثير، كما تكون ذات قابلية للتأثر أيضا[3]. كشخصية "يونس الذي خرج من دائرة الصراع مع الذاكرة ليعيش حالة حب استثنائية تكون م رهما لجروحه. و شخصية "لوليّتا التي فاجأتنا بانتحارها. و"الرايس بابانا و"موسى لحمّر اللذان فاجأنا بمسامحتهما للعقيد...

ب- شخصيات مسطحة أو ثابتة (statique) أو السلبية، وهي تلك التي لا تستطيع أن تؤثر كما لا تستطيع أن تتأثر [4]، فتبقى ثابتة ولا يطرأ عليها تغيير ولا تتطو ر بتطور الأحداث كشخصية عمي

1 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص51.

2 المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

3 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ،الكويت ،العدد240، 1998، ص89.

4 المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أحمد الشايب مثلا أو ماجدالينا . وإذا تناولنا ثنائية (المرأة/الرجل) في الرواية، فإننا نجد الكاتب يقدم شخصية المرأة في أصناف مختلفة، فقد تنوعت الشخصيات النسوية في رواية " **أصابع لوليّتا** تنوعا كبيرا كما تميزت بدلالاتها الرمزية وأبعادها التاريخية التراثية . فالكاتب لا يكتفي في روايته بوصف الشخصيات النسوية وصفا حسيا فحسب بل يتخذها رمزا لشيء آخر كأن يرمز بها إلى الوطن أو الثورة أو المعاناة أو الحرمان و يمكننا أن نستخلص أن المرأة في الرواية واحدة من ثلاث: تقليدية، منحلة، أو فاعلة وواعية.

أما عن أصناف شخصيات الرجل في الرواية فيمكن إدراجها كما يلي: الرجل المتسلط، التقليدي الفاعل، و المثقف

وجدير بالذكر أن الشخصيات باختلاف أصنافها وتعدد طرائق تقديمها تتداخل وتندمج مع الفضاء الروائي، وهذا ما يمنح الفرصة لتبادل الدلالات بينهما على طول المسار السردي [1]، ومن الجلي أن التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان، يجعل كلا منهما خاضعا للآخر في تحديد الكثير من سماته، كما أن المكان يدخل في علاقة مباشرة مع الحدث، فهو عنصر من العناصر المكونة للحدث، بل إن مجرد الإشارة إلى المكان تجعلنا ننتظر قيام حدث ما [2]، فالارتباط وثيق بين المكان والزمان والشخصيات والحدث الذي يتحدد في مكان معين و"إن عدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد".[3] وهذا ما سنخصه بالدراسة والتحليل والتوضيح فيما سيأتي من بحثنا

3- <u>علاقة الزمان و المكانبالشخصية:</u>

لاشك أن هناك علاقة تأثير وتأثر بين المكان والشخصيات، ولا يمكن تصور انقطاع هذه العلاقة حيث إن لكل دور تجاه الآخر، فالمكان يكشف الشخصيات ويدخل في بنائها وهذه الأخيرة تعطي للمكان قيمته من خلال قصتها فيه، و الكل مرتبط بالزمن و إذا كان هذا الكلام صحيحا بصورة عامة، فإنه ينطبق إلى حد كبير على الرواية التي تجسد هذا الارتباط الواضح بين الفضاء والشخصيات، فلا يوجد فضاء أو مكان فيها يمكن أن يتحدد منعزلا عن الشخصيات التي يضمها.

1 ينظر حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص103.

2 ينظر المرجع نفسه ، ص30.

3 المرجع نفسه ، ص26.

1.3- التمركز المكاني للشخصيات:

يمكن أن يكون المكان رمزا من رموز الانتماء بالنسبة للشخصية خاصة إذا كان هذا المكان أليفا في علاقته بالشخصية حيث ينمي الإحساس بالامتلاك، وذلك حين تمتلك الشخصية بالفعل مكانا تشعر بوجدانها فيه . كما أنه هناك أماكن مرفوضة وغير مرغوبة من طرف هذه الشخصيات، ومن هذا تتخذ العلاقة بين الفضاء وشخصياته في الرواية مظاهر عدة، فهي تتراوح بين الانتماء أو النفور . و هذا ما سنتناوله في الجزئية الآتية، بعد أن نحدد التمركز المكاني للشخصيات في الأماكن المباحة، والأماكن المحظورة.

إن انتماء الشخصية للمكان يجعلها عنصرا فاعلا وفعالا فيه يؤثر ويتأثر، سواء كان المكان مغلقا أو تحول لاحقا إلى عتبة مفتوحة، والشخصية عند "واسيني الأعرّج تحديدا تمثل مدركا مكانيا و زمانيا مع كل ما يحيط به من شخصيات وأحداث وأمكنة . وانطلاقا من تصنيفاتنا وحديثنا عن المكان في الفصل الأول من البحث سنرى بشكل واضح توزع معظم شخصيات الرواية عبر تلك الأمكنة من خلال جدولين توضيحيين يتمثلان في

- أ جدول توزع الشخصيات عبر الأمكنة المغلقة .
- ب جدول توزع الشخصيات عبر الأمكنة المفتوحة .

و سيقوم الجدولان بتحديد نوعية الشخصية المرتبطة بالمكان من جهة، ونسبة الأمكنة التي يقل أو يكثر عدد الشخصيات المترددة عليها. و سنضع علامة (+) في كل خانة تمثل نقطة تواجد الشخصية بالمكان، أي أين تلتقي الشخصية والمكان، مع تخصيص الخانة الأخيرة في الجدول الثاني لإحصاء عدد الأمكنة التي تتواجد فيها كل شخصية

أ - جدول توزع الشخصيات عبر الأمكنة المغلقة

أمكنة الرواية / أهم الشخصيات	البيوت الشعبية					البيوت الراقية					السجن
	البيوت المحافظة			البيوت المنحلة		بيت يونس مارينا	بيت لوليتا	قصر الأمير سلطان وحيد	الفندق	مركز الشرطة	
	بيت يما جوهرة	بيت عمي مريزق	بيت موسى لحمر	مرقص أو ملهى ليلي	ماخور عيشة الطويلة						
يونس	+	+	+	+	+	+	+		+	+	

لوليتا			+		+	+	+	+		
الرايس بابانا	+							+		+
موسى لحمر	+	+	+			+		+		+
ذئاب العقيد	+	+	+	+	+			+		
ماجدالينا				+						
يما جوهرة	+		+							+
أم الرايس بابانا										+
عمي أحمد الشايب										+
عمي مريزق		+								+
عمي المعوض										+
جماعة الشرطة						+		+	+	
والد لوليتا وأخوها							+			
أم لوليتا							+	+		

ب- جدول توزع الشخصيات عبر الأمكنة المفتوحة

أمكنة الرواية و أهم الشخصيات	مقهى النجمة	مقهى الفوكتس	الحانة	الكنائس والمعابد	أماكن العمل			السوق الشعبية	الأحياء الشعبية	الأحياء الراقية	المدن الكبرى (برشلونة/جاكرتا)	عدد الأمكنة المتردد عليها
					معرض فرانكفورت	معرض الموضة	دكان عمي المعوض					
يونس	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	19

لوليتا		+	+	+	+	+			+	+	12
الرايس ياياانا							+		+		05
موسى لحمر	+				+	+	+	+			11
ذئاب العقيد	+	+	+	+	+	+	+	+	+		16
إيفا			+		+				+		03
ماجدالينا											01
يما جوهرة						+	+	+			06
أم الرايس بابانا											01
عمي أحمد الشايب	+					+	+	+			05
عمي مريزق	+					+	+	+			06
عمي المعوض	+					+	+	+			05
جماعة الشرطة				+	+				+	+	07
والد لوليتا وأخوها									+		02
أم لوليتا									+		03

نستنتج من خلال الجدولين أنه بالفعل حققت كل شخصية تمركزها المكاني، وقوقعتها الخاصة، فمن الشخصيات التي امتازت بوجدانية المكان شخصية "ماجداليّنا التي ظلت حبيسة "الماخور"، وتعبت من حياة لا تحبها، ومن الشخصيات كذلك أم " الرايس باباّنا التي قدمت لزيارة "الرايّس في السجن . ومن الشخصيات التي تمركزت في مكانين أو ثلاثة على الأكثر "إيفا"، والد، والدة لوليتا وأخوها

ثم نلاحظ عددا تصاعديا للأمكنة واختلافا كبيرا، فأقل الشخصيات من حيث نسبة انتشارها في الأمكنة الرايس باباّنا، عمي المعوض، عمي أحمد الشايب، يما جوهرة، عمي مريزق ثم جماعة الشرطة، ويرجع هذا الاختلاف إلى الدور الخاص لكل شخصية الذي يفرض عليها التواجد في أماكن دون غيرها. وصولا إلى أكثر الشخصيات التي ورد تواجدها في أكبر عدد ممكن من أمكنة الرواية وهي شخصية "موسى لحمر"، بعدها شخصية لاقت التعذيب وعاشت أقصى المعاناة، فهي تشبه لحد ما شخصية البطل، ثم تليها شخصية "لوليتا"، ثم ذئاب العقيد المطاردة "ليونس ماريّنا في كل مكان ما عدا بيته وبيت لوليتا ومركز الشرطة. و يفوق كل الشخصيات "يونس ماريّنا الذي يصل عدد الأمكنة التي يحتك بها تسعة عشر مكانا، "فيونّس كثير التنقل بين البيت والمعارض والأسواق، وكثير السفر بحكم مهنته وشهرته

وهكذا تظل كل شخصية تعيش حالات من المد والجزر، أمكنة تشدها فتنتمي إليها وأخرى تلفظها فتنفر منها، أو حتى تتماهى معها

2.3 الأماكن اللافظة والجاذبة وعلاقة الشخصية بها:

تظهر العلاقة واضحة بين الشخصية والمكان من خلال الأماكن اللافظة والجاذبة، كما يظهر جليا التصاق المكان بحياة البشر، والشخصية مهما انتقلت إلى أمكنة أخرى فإنها تظل مرتبطة بالمكان الرئيسي أو المكان المحوري، وهناك تنشأ علاقة ما بين ذلك المكان وتلك الشخصية "وبالرغم من أن تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات فإن هذه الأخيرة لا تخضع كليا للمكان بل العكس هو الذي سيحصل إذ أن الأماكن في هذه الحالة، هي التي سيوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصية" [1]، وفهم العلاقة القائمة بين المكان والشخصية من حيث الرفض أو الجذب، الانتماء أو الانسلاخ.

وتتمثل أهم الأماكن الدافعة للرفض واللافظة فيما يلي:

1 حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص30.

ماخور عيشة الطويلة:

يمثل الماخور أو الحفرة السوداء سجنا نوعيا، قبل أربعين سنة ... كان هذا المكان المغلق سجنا بالنسبة للبطل، مصدر للقلق والخوف، يود لو باستطاعته الان فلات منه والخروج للعالم من جديد . إلى أن تعرف بامرأة الماخور "ما ج دالينا" ، أول امرأة ي حياته، فتحولت علاقته بذلك المكان من نفور إلى انجذاب "وعندما جاء من يخرجه من الحفرة، لم يكن مستعدا يومها . تمنى أن يستمر بقاؤه هناك لأن المرأة التي افتضت بكارته، وسرقت عذريته وعفويته، فتحت أمام عينيه عالما ملونا وجميلا، لم يكن يعرفه"[1].

السجن

يعتبر السجن بؤرة الأحداث والمكان المحوري الذي تتخذه السلطة لبسط نفوذها وهيمنتها، وهو المكان الذي يمارس فيه التعذيب الجسدي والنفسي، وتتنوع الدلالة فيه بين معاني القهر ومعاني الحرية، إذ أن الموت فيه صار انتصارا على الذات المسلوبة . يمثل السجن بالنسبة لكل من الرايس بابانا، موسى لحمر، عمي أحمد الشايب، يما جوهرة، أم الرايس بابانا مكانا مغلقا يحيل إلى السواد والظلم تتوق فيه النفس البشرية إلى الخروج منه والانسلاخ عنه . فهو حامل للنهايات المأساوية لا مفر، فقد كانت نهاية الرايس بابانا الخروج بعد 15 سنة لعالم لا يعرفه ووطن غريب عنه، خرج م ثخنا بالجراح مثقل الذاكرة، وكأنه كان في حرب خاسرة . أما موسى لحمر فقد كانت فاكهة خروجه من السجن هي تآكل عظامه حتى أصيب بمرض السلطان . عمي أحمد الشايب مات هناك "قيل أنه أدخل في حمام مغلق، يصعد منه بخار الحامض الذي يسلخ اللحم قبل أن يأكل كل شيء ولا يبق ى إلا العظم".[2] يما جوهرة أصيبت بالهبل "كيف توضع في حفرة باردة زوجة شهيد لم ينشف دمه، لم يفعل شيئا سوى أنه ع ض على الحديد كي لا يموت غيظا؟ كيف يحلق شعرها في آخر عمرها؟ و يخترق جسدها ليصبح مزرعة للقتلة؟" [3]. فكيف لا يحمل السجن شعور النفور؟

الأماكن المغلقة عند "لوّليتا

وتشمل هذه الأماكن المغلقة بيت "لوليتا" ، إذ أنها لا تشعر بالسعادة أبدا وهي داخله، ودائما تفتقد فيه إلى السكينة . كذلك قصر الأمير سلطان وحيد، المكان الذي اغتصبت فيه "لوليّتا من طر ف والدها. كذلك معرض الموضة أو مكان عملها إذ يشكل أكبر مخاوفها.

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص119.
2 المصدر نفسه ، ص96.
3 المصدر نفسه ، ص91.

تشعر "لوليّتا تجاه المصاعد ومقهى الفوكتس بالذات بالنفور، فتقول "تعرف أني أصاب بالكلوستروفوبيا* كلما وجدت نفسي في مكان مغلق، بما في ذلك البيوت والمصاعد"[1]... إن السبب الرئيسي دائما وراء نفور الشخصية من المكان هو حالتها الشعورية والنفسية التي تدفع الإنسان دفعا نحو المكان المعادي، وهذا ينطبق مع معظم الأمكنة الدافعة في الرواية ، إذ ليس بالضرورة أن تكون الأماكن اللافظة دائما رمزا للفقر والحرمان من المظاهر المادية بالقدر الذي تكون فيه مفرغة ومفتقدة للظروف والأسباب التي تجعل النفس في راحة واستقرار

أما عن الأماكن الجاذبة فهي تجذب الشخصية نحوها فتنتمي إليها، تحسسها بالأمان وتمدها بالاستقرار، فتكون لها موطنا أليفا دافئا وتتمثل أهم الأماكن الجاذبة فيما يلي:

البيت

إن البيت هو الموطن الأول ورحم الطمأنينة، يشهد كل ركن من أركانه لحظة تجسد حلما وترسم ذكرى، وينصرف الحديث عنه أيضا إلى ارتباطه بالوطن و بالأرض الأم، فيشكل الملا ذ والهناء وكل الارتباط والاستقرار . وهذا ما نجده عند "يونس مارينا"، وما يشعر به تجاه بيته البسيط والخالي من التعقيدات، علاقة انتماء كاملة عكس ما تشعر به "لوليّتا تجاه بيتها ، والشعور نفسه "ليونّس تجاه بيته القديم بيت "يما جوهرة"، وبيت عمي مريزق، وبيت "موسى لحمر"، وحتى بيت "لوليّتا الذي زارها فيه لاحقا.

مقهى النجمة:

يعد المقهى مكانا اجتماعيا، ذكوريا بامتياز، فهو جانب مصغر من المجتمع ككل، وقد حضر المقهى في الرواية ليمثل علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي، ومكانا لاسترداد الحرية المستلبة، كانت معظم مقالات "يونس ماريّنا تحرك على ألسنة رواد مقهى النجمة.

الوطن:

ويمثل مكانا لافظا وجاذبا في الوقت نفسه "ليونس مارينا"، إذ أنه غادره مجبرا، حرم من أرضه ونسيمه، فيحترق قلبه للعودة إليه والتخلص الأبدي من المنفى، لكن ما حدث له ولأهله هناك جعل جرح

* الخوف من الأمكنة المغلقة La Claustrophobie

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا ، ص358.

الذاكرة أعمق، وجعله ينفر منه بعد أن كان أعظم حلم بالنسبة له فالوطن يمثل هاجسا بالنسبة للبطل الحلم البعيد، والألم العظيم، وبينهما تتأرجح علاقتا الانتماء والنفور.

إن الشخصية كما تتأثر بالمكان من خلال الانتماء أو النفور والانسلاخ، فهي تؤثر فيه أيضا، ليصبح التأثير متبادلا، ويظهر هذا خاصة مع الأماكن التي تقضي فيها الشخصية معظم الأوقات كالمكان الذي تعيش فيه مثلا . فغالبا ما ننسى "أن هناك تأثيرا متبادلا بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه"[1].

يبدو تأثير الشخصية في المكان واضحا وجليا كما أن تأثير المكان في الشخصية هو الآخر بالأمر الواضح وذلك من خلال ما يطرأ على الشخصية من تحولات إيجابية أو سلبية، ولا تؤثر كل الأمكنة في الشخصية إلا إذا لاقت منها الاستعداد على التغير

ومن الأماكن التي أثرت بحدة في الشخصية، قصر السلطان الذي كانت فيه رفقة والدها، تعرض لزبائنه أشهر الموديلات، اغتصبها هناك قرب المسبح، فهذا المكان يشحن "لوليّتا بجملة من المشاعر السلبية والآلام.

كما تفرض بعض الأمكنة نموذجا معينا من اللباس مثلا كمعرض الموضة الذي حضره "يونس ماريّنا بناء على دعوة "لوليتا"، وكان من الضروري أن يرتدي شيئا يلائم المستوى الاجتماعي لذلك الوسط فكان "يونس ماريّنا ذلك اليوم رغم أناقته بالسمالتو الذي اختارته له "لوليّتا وربطة العنق الصفراء المناسبة جدا للطاقم، إلا أنه كان منزعجا ومضطربا وفضل لو أنه لبس كوفية أمه الحمراء بدل ربطة العنق الصفراء، فهو لم يتعود على مثل هذه الأماكن ولا مثل هذه الملابس...

فالشخصية تؤثر في المكان والعكس صحيح، وطبيعة هذا التأثير والتأثر تحدد نمط العلاقة بينهما إما تنافر وإما تجاذب، ولا يمكن إدراك المكان والشخصية بمعزل عن الزمن وإلا أحدثنا بترا م شوها لعلاقة هذه العناصر الروائية، فإذا كان المكان بدون الشخصية والزمن يعد مكانا جافا لا يتعدى حدوده الجغرافية فإنه بهما يتحول إلى فضاءات مشبعة بالدلالات

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص44.

وإذا كانت الشخصية انطلاقا من علاقتها بالعناصر الروائية، تتحول من كائن ورقي إلى مدرك زماني ومكاني يحمل رؤية خاصة للعالم، فإنها عنصر فاعل ومفعول، وهذا ما يثبت العلاقة ويؤكدها بين المكان والزمن والشخصية في النسيج السردي

ولأن الشخصية تعيش دائما في ظل زمن ومكان يؤطرانها، فتبدو خاضعة لهيمنتها، فإن شخصية "يونس ماريّنا على سبيل المثال قد تأثرت بما عاشه الزمان والمكان من تحول وتغير، فإذا كان الزمن قد تحول من النقاء إلى التلوث، والمكان تحول هو الآخر من الكمال إلى التشوه، فإن هذه الشخصية من المستحيل أن تحافظ على استقرارها. ويأتي هذا التحول في مسار "يونس ماريّنا نتيجة مطاردة ذئاب العقيد له من مكان لآخر، والإرهاب الفكري المسلط عليه، ففي بداية حياته –بعد الاستقلال بدا متفائلا نشطا، تغمره السعادة، لإمكانية إصلاح الفساد والاعوجاج الذي خلفه الاستعمار في وطنه الحبيب، لكن الانقلاب أفسد سعادته وغير مفاهيمه. فسعى إلى مواجهة رموز السلطة والفساد عن طريق مقالاته السرية في جريدة "**معذبو الأرض**"، وحتى يرد اعتبار الثورة، فكان هذا الزمن (الزمن الماضي زمن النقاء والاستقرار) بالنسبة للشخصية، وفي الوقت ذاته كانت تعيش حالة اتصال وانتماء للمكان بين بيت "يما جوهّرة و"عمي مّريزق

و"بيت موسى لحمّر ومقهى النجمة ودكان عمي المعوض لكن مقالاته السرية ومن ثم رواياته جعلته على رأس القائمة السوداء، وبدأت مطاردته ... هذا ما جعل "يونس ماريّنا يعيش الزمن الحاضر بشكل سلبي

لهذا تغيرت كذلك رؤية "يونس مارينا"، فمدينة مارينا أو وطنه بشكل أعم، أصبح معاديا له يثير له الإحساس بالضيق . و أصبح يعيش العزلة والمنفى، فكان من آثار هذا الزمن الحاضر المدنس، وارتماء الشخصية في أحضان المنفى أن تولدت شخصية أخرى تشكل ذات جديدة أشد صلابة وحرصا، لكنها أكثر صراعا مع نفسها، ترفض الصفح، وتأبى تخفيف الذاكرة.المثقلة إلى أن التقت ب"لوليّتا وأصبح للحب مفهوما ودلالات عندها...

وهنا تكون حياة "يونس ماريّنا قد مرت عبر تقاطعين الزمن الماضي (وما يحمله من دلالات الحياة)، مع المكان الذي كان يمثل حيزا للألفة والاحتواء والانتماء مقابل الزمن الحاضر (زمن الملاحقات والاتهامات، زمن القتل والموت، والاغتراب)، وآلام الابتعاد عن الأهل والأصحاب.. هذا الواقع الجديد خلق البطل **الإشكالي** و لكن ما دور البطل الإشكالي ؟ و ما دور الرواية كذلك ؟

وجدت الرواية للمطالبة بعدم الاستسلام للواقع الغريب ، لرفض المصير المحتوم الذي عادة ما يواجه المثقف في ظل مجتمع لا يعرف قيمته، فتكون وجهة البطل، إما الاعتزال واغتراب الذات، حتى وإن كان

مستقرا داخل مجتمعه، لكنه منعزل عنه أو الهجرة/المنفى بكل برودته، فتكون نهايته الجنون، الانتحار أو الموت البطيء

و في الأخير نقول إن الزمن والمكان لهما الدور في تحديد وجهه جل الشخصيات في الرواية من جهة، وفي رسم ملامح هوية تلك الشخصيات من جهة أخرى، كالإنسان في الحياة تماما هي الشخصيات الروائية مشروطة بالزمان والمكان ..

لأن الرواية هي محور العلاقة بين الذّات و العالم، والحلقة الواصلة بين الحلم والواقع ، ولأنها هي فنّ التخييل الذي يبرز الحياة أكثر و يربطها بمعانيها، والخطاب الذي يحمل من التأويلات ما يجعل عقل الإنسان في ثورتي تساؤل و تذمر مستمرين على كل مظاهر العنف و التخلف والتسلط، و لأنها أيضا هي الخطاب الاجتماعي والسياسي و الإيديولوجي المفعم بأسئلة الإنسان وعلاقته بالطبيعة و التاريخ، فتشكل محاور موضوعاتها لتعيدها مرة أخرى في قالب رؤى و بنى جديدة تضع للواقع إطارا و حدودا .فقد كان لزاما أن نسترجع الفرضية التي ينطلق منها بحثنا والتي تتمثل في كون أي عمل يحتوي بعدا إنسانيا بكل قضاياه ينطوي على رؤية كونية للعالم ، تكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الأدبي بالبنية العامة التي تبرز طابعه الفني فتتمظهر على مستوى التشكيل والتعبير، و بالتالي نقول إنها تتماثل معه تماثلا

يهدف هذا الفصل إلى تحديد الرؤية **الإيديولوجية**التي تنطوي عليها رواية " **أصابع لوليتا**"في تماثلها مع النّسق، من خلال محاور أساسية تقوم على فرضية تف ترض وجود علاقة تفاعل و انسجام بين رؤية الرواية و بين مكونات البنية السردية. فلذلك اقتضت دراستنا أن تتناول **عتبات النص** و تحديد العلاقة القائمة بين الرؤية الإيديولوجية للعمل الفني و النسق و مدى تماثلهما من خلال ما قدمه الأديب من قضايا و مكونات سردية وعتبات نصية "فلكل بناء مدخل، و لكل مدخل عتبة، ولكل عتبة هيئة"[1]. " وقد اهتمّت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان، والإهداء والرسومات التوضيحية، وافتتاحيّات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها النصوص الموازية و التي تقوم عليها بنايات النّص ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثّلا في نقل مركز التّلقي من النّص الموازي، وهو الأمر الذّي عدّته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهمّا في دراسة النصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصا صارما للمتلقي، له وميض التّعريف بما يكن أن تنطوي عليه مجاهل النص "[2]. ولهذا أصبحت هذه العتبات أو النصوص الموازية أساسية لاختراق عالم النص الأدبي و فتح مغالقه واكتشاف مجاهله فهي "خطاب أساسي ومساعد سخر لخدمة شيء آخر هو النص، هدا ما أكسبه بعدا تداوليّا و قوّة إنجازيّة و على الباحث أن يعي حدودها و تطبيقاتها ومرجعيّاتها"[3]...

أولا الرؤية الإيديولوجية للرواية من خلال العتبات النصية

1 بخولة بن الدين ، عتبات النص الأدبي ، مقاربة سيميائية ، جامعة البحرين ، العدد01، ماي 2013، ص 104.

2 ينظر عبد الرحمن منيف، الباب المفتوح، دار الساقي، بيروت، بط، بت، ص22.

3 يوسف الإدريسي ، عتبات النص، بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر ، منشورات مقاربات المغرب، ط1 2008،ص12.

تحيل عتبات النص إلى النّص الموازي أو النّص المصاحب (para texte) أو المناص، و هي بنية نصيّة متضمنّة في النص "[1]، فضاء يشمل كل م ا له علاقة بالنص من عناوين رئيسة و عناوين فرعيّة، وتداخل العناوين ومقدمّات وصور ، و كلمات الناشر ، و التعليقات الخارجيّة . و قد قدمه ا لنا «جيرار جينيت (Gérard Genette) في كتابه (Seuils) عام 1987، و النّص الموازي عند "جينيّت هو " ما يصنع به النّص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أوّلي ، وعتبات بصريّة و لغويّة "[2]. والنّص الموازي نوع من النظير النّصي، الذي يمّثل التّعالي النصّي بالمعنى العام[3]، إن المناص يمثّل العتبات أو البوابات أو المداخل، التي تجعل المتلقي يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النّص وتأويله، وهي العتبات نفسها التي تربط النص الأدبي بكلّ ما يحيط به من النّصوص التّي سبق ذكرها بالإضافة إلى النصوص الغائبة عن دائرة الضوء[4]...

و بعض النقاد لا يسميها العتبات و منهم "محمد بنيّس و"سعيد يقطيّن بل يسميها النص الموازي[5]، و يعرّفه "بأنه عبارة عن تلك البنية النّصيّة التي تشترك و بنية نصيّة أصلية في مقام و سياق معيشين ، و تجاورها محافظة على بنيتها كاملة مستقلة و هذه البنية النصيّة قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة ، كما أنّها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سرديّ أو حوار أو ما شابه[6].

و يعّرفه "محمد بنيّس " بأنه تلك العناصر الموجودة على حدود النّصّ ، داخله و خارجه في آن ، تتّصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استّقلاليته ، و تنفصل عنه انفصالا يسمح للدّاخل النّصي، كبنية وبناء، أن يشتغل و ينتج دلاليته "[7]. و ع لى ذلك فالعتبات أو النص الموازي خطاب أساسي و مساعد – كما ذكر سابقا – سخّر لخدمة النّص و الاطلاع على مجاهله.

والعتبات هي اسم المؤلف، العنوان، الغلاف، الإهداء، المقدّمة و الاقتباس و العناوين الفرعيّة وفي هذا المقام سنركّز على العتبات الرئيسة ، و انطلاقا من ذلك سنحاول دخول معمار رواية "أصابع لوليّتا لواسيني الأعرج و عالمها الخاص، أي عبر هذه النّصوص المصاحبة أو العتبات ، التي تميّز بها فضاء الرواية كمفاتيح رئيسة

---

1 Gérard Genette, Seuils, éd Seuil, Col poétique paris, 1987, p7.

2 محمّد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنيات وإبدالاتها التّقليدية ، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3، 2001 ، ص 188 .

3 جيرار جنيت ،مدخل إلى جامع النّص ،تر: عبد الرحمن أيّوب ، دار توبقال ، المغرب ، ط2 ،1986 ، ص 91 .

4 ينظر سعديّة نعيمة ، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وّطار– أنموذجا مجلّة المخبر ، جامعة بسكرة ،العدد الخامس ، مارس2009، ص 225 .

5 محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنيات وإبدالاتها التقليدية ،ص76 .

6 سعيد يقطين ، انفتاح النص الروّائي ، ص49.

7 المرجع السابق، ص76.

ولا شك أنّ أيّ ممارسة تنظيرية تستدعي مجموعة من الآليات و الاستراتجيات التّي تسمح بتشكيل أسس نظرية نقدية تدّعم مسار النقد الروائي ، و من ثمّ توجّه المسار السّردي فكان لا بدّ بأن تشتغل بما يسمى العتبات ، و هو المفهوم الذي يجعلنا نفترض مسبقا بأنّه أوّل ما ينبغي اجتيازه قبل ولوج فضاء النّص و إنّ العتبات الداخلية، أي النّص الموازي الدّاخلي (Péritexte)، من الفواتح النّصيّة التي يستهل بها القارئ عملية أو فعل القراءة، فهي أوّل ما يقع عليه السّمع و البصر. و تعني " السّابقة اليونانية (péri) حول ، أو كل نص مواز يحيط بالنّص أو المتن (النص المحيط)، أو النّص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور"[1].

و العتبات النصية كلها إشارات و عتبات مهمّة، لا يخلو منها أي نصّ، فهي التّي تقدمه في شكل كامل تحدّد جنسه (رواية كان، أم قصّة، أم قصيدة...) فتساعدنا هذه العناوين، و تلك الصور على تنظيم أفكارنا بخصوص العمل الذّي ننوي دراسته و رواية "واسيني الأعرّج لا تحيد عن هذا الاهتمام و هذا المبدأ بعتباتها الكثيرة و المتنوّعة... فهل يحمل العنوان رؤية للعالم ؟ و إن كان ذلك، فما هو الإيديولوجي فيها؟ هل تتماثل الرؤية الإيديولوجية للرواية مع عتبات النص ؟. لمعرفة الإجابة لا بد من تحليل الرؤى وتحديد النسق، و هذا ما جعل دراستنا تتناول ما يلي:

1-العنوان:

يعد العنوان أولى العتبات أو الفواتح النصّية التي تسترعي انتباه القارئ، نظرا لاحتلاله واجهة الغلاف، و دوره في نقل القارئ من العالم الخارجي الذي ينتمي إليه إلى عالم النص الداخلي. و قد أثيرت حول هذه النقطة جدالات كثيرة بين النقاد ، إذ تمّ الاختلاف حول إمكانية اعتبار العنوان خارجا عن النّص، أو داخلا فيه ، فهو "تارة جزء من النّص ،أي المتوالية اللّسانية الأولى ف يه، و هو تارة أخرى مكوّن خارجي، أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النّصية المؤطرة للعمل . و يصير الأمر مدعاة للتّأمل"[2]. و يخالف التّعريف السّابق، تعريف "جينيّت الذي يجعل العنوان من العتبات الداخلية المصاحبة للنّص، بقوله :"عبارة عن نص ابتدائي أو سابق ينتجه المؤلف أو غيره و الذّي يعتبر كخطاب منتج للنّص يتبعه أو يسبقه"[3] لذلك يكفي أن ندرك الأهمية الكبيرة التي يحتلّها العنوان لأنّه يحيل إلى النّص و النّص النّص يحيل إليه فالعنوان بمثابة "عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه و بين

1 جميل حمداوي ، لماذا النص الموازي ؟ موقع http:// www.arabiancreativity-com /j –hamdaoui2 .htm.

2 نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ،دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ط1 ،2007 ، ص40 .

3 Gérard Genette, seuils, p 150.

جمهور قرائه من جهة، و عقد تجاري/إشهاري بينه و بين الناشر من جهة أخرى "[1]. و قد حدّد "جيرار جينيّت وظائف العنوان في ثلاث[2] هي:

- الوظيفة التّعيينيّة La fonction de désignation / dénominative
- الوظيفة الإغرائية أو التحريضيّة و التّي سميّت بالوظيفة التداوليّة La fonction déductive
- الوظيفة الإيديولوجية الدلالية الضمنية المصاحبة La fonction connotative attachée

و هذه الوظائف قد لا تكون ذات ترتيب متكامل دائما فيما عدا الوظيفة الأولى و هي التعيّينية التّي تعيّن جنس العمل وتسميه فهي دائما في المرتبة الأولى. و بعض العناوين قد لا تدّل على مضمون الرواية وتكتفي بالتحريض على قراءتها فقط و العكس فهذه الوظائف متداخلة تختلف من عمل أدبي إلى آخر ورغم اجتماع هذه الوظائف الثلاث في عنوان واحد ،إلاّ أنّه تبقى الوظيفة الميتانصّية أهم هذه الوظائف من الناحية الدلالية ،و المعروف عن العنوان أنّه دائما يحرّك تساؤلات في ذهن القارئ لا تفكّ شيفراتها إلاّ بعد الانتهاء من قراءة الروّاية فهو كما يقول عنه "رولان بارث Roland Barthes" "الوسيلة الأولى لإثارة شهية القراءة"[3]، حيث إن الأسئلة التي يستدعيها العنوان لا جواب عنها إلا من داخل النّص .و قد اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية لكونه "نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلاليّة وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبّع دلالاّته و محاولة فكّ شفرته الرّامزة "[4] ... والمتأمل في الدّراسات التي اع تمدت على مقاربة العنوان يدرك و بشكل واضح الأهمية القصوى التي يحظى بها العنوان باعتباره "نصّا مختزلا ومكثفّا ومختصرا "[5] له علاقة بالنص "إذ يعدّ العنوان مرسلة لغوية تتّصل لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنص لحظة الكتابة و القراءة معا فتكون للنّص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتّع به العنوان من خصائص تعبيرّية وجمالية كبساطة العبارة و كثافة الدّلالة و أخرى إستراتيجية إذ يحتل الصدارة في الفضاء النّصي للعمل الأدبي"[6]...

و العنوان في نهاية المطاف هو علامة لغوية مشفرة تحتاج إلى متلق حاذق جيّد ليفك هذه الرموز، هذا و قد نبه "لوسيان غولدمان الدّارسين إلى الاهتمام بالعتبات بصفة عامة ،و العنوان بصفة خاصّة، حيث

1 عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2008، ص 71.

2 ينظر المرجع نفسه ، ص74.

3 واسيني الأعرج ، محي الدين اللّاذقي و آخرون ،نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة ،دار الشروق للنشر و التوزيع ،عمّان ،الأردن1 ،1996 ،ص58 .

4 بسّام قطوس ، سيميياء العنوان ،وزارة الثقافة، عمّان ، الأردن ،ط1 ،2001 ، ص 33 .

5 الطيّب بودربالة ، قراءة في كتاب سيميياء العنوان للدكتور بسّام قطّوس ،محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء و النّص الأدبي ، منشورات جامعة بسكرة ،15و16 أفريل ،2002 ، ص 25 .

6 شادية شقرون ،سيميائية العنوان في "مقام البّوح ل :عبد الله العيش ، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء و النّص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة ،6 و7، نوفمبر ،2000، ص 271 .

أكد في قراءته السوسيولوجيّة للروّاية الفرنسية الجديدة، و مدى قلّة النّقاد "الذين تعرضوا إلى مسألة بسيطة مثل العنوان في رواية "**الرائي**" الذي يشير –مع ذلك بوضوح –إلى مضمون الكتاب، ليتفحصوه بما يستحق من عناية" [1]... و هكذا ، فإنّ أوّل عتبة يستنطقها الباحث هي العنوان بصريا و لسانيا، أفقيا وعموديا ، فهو يفاجئ المتلقي في أفق توقّعه، فهو يفهم من العنوان شيئا ما ، و قد لا يفهم أيّ شيء، ثم يصطدم بالنّص ليفهم محتوى العنوان .

والعنوان كحقل دلالي رئيس يعدّ المدخل الرئيس للعمارة النّصية، إنه إضاءة بارعة وغامضة، باعتباره سؤالا إشكاليا ، يتكفل النّص بالإجابة عنه[2]، فالعنوان يعلن عن طبيعة النّص ،و من ثمّة يعلن على نوع القراءة التّي يتطلبها هذا النّص ،إنّه البهو الذي ندلف من خلاله إلى النّص [3]. و قد جاء عنوان النّص جملة منمّقة مفخخّة ذات سبك و حبك وغواية مكوّنة من كلمتين " **أصابع لوليتا**، و التّي شغلت مكانا على ظهر الغلاف فجاءت على يمين الصورة و أعلى التجنيس بلون أبيض ناصع، و قد تكرّرت في أسفل الصفحة بعد الغلاف لكن بلون أسود ،لتتكرّر للمرة الثالثة في الصفحة الموالية و باللّون نفسه، لكن في الوسط، يعلوها اسم المؤلف "**واسيني الأعرج**"، و يأتي التجنيس أسفل منها.

و كما يبدو فإنّ لفظة " **أصابع** مشحونة بدلالات الاختراق والتحسس، محملة بتعابير الشعور واللّذة و كذلك الاختلاف. تعبّر الأصابع عن تباينها في شكلها، اسمها و بالتّالي مهامها لكنّها تتوحد جميعا من أجل فعل الكتابة، وهذه الأخيرة أحد أسباب ملاحقة بطل الرّواية "يونس ماريّنا حسب اسمه المستعار أو حميد سويرتي حسب اسمه الحقيقي – من طرف بعض رج ال الدّين مع صدور الرواية، أي قبل قراءتها.

ربما يبدو العنوان استفزازيا أو حتى افتراضيا لكنّه يحمل بين طياته معالم الحبّ، و النظرة العميقة للنّص هي التي تخوّل لنا الفرصة لمحاكمة وفهم رسالة العنوان . و تمثل "**لوليتا**"[4] نقطة التقاء الأنوثة ،الجمال ،الحرية، الجنون، الطفولة، و العنف بالأصابع التي توحي إلى الجسد، اللغة، المتعة، والألم ، فقد استطاع العنوان أن يخترق العادي و يتجاوزه محدثا أثرا مناسبا محققا المتعة الفنية و اللّذة الجمالية، فقد لخص التجربة الإبداعية في كلمتين، و تمكن "واسيني الأعرج من خلاله من تناول قضيّتين ،قضية اتخاذه العنوان بعموميّته موضوعا في مضمون الرّواية، وإيضاح مدى انعكاسه على البطل وتسّببه في اغترابه، و قضية توظيف عنوان الرواية نفسه "أصابع لوليّتا داخل العمل الأدبي من خلال اتّخاذه من الأصابع بعدا دلاليا و رمزيا.

---

1 لوسيان غولدمان و آخرون ، الرواية و الواقع،تر رشيد بنجدو ، عيون المقالات ، دار قرطبة ،الدّار البيضاء ،ط1، 1988، ص 12 .

2 ينظر جميل حمداوي ، السميوطيقا و العنونة ، مجلّة عالم الفكر ، الكويت، المجلّد الثاني ، العدد الثالث ، ص108 .

3 علي جعفر العلاّق ، الشعر و التلقي، دار الشرق ،عمّان ، ط1، 1997 ، ص 173 .

. . ". تشهد على ذلك أصابعه التّي فقدت الإحساس الحّي من كثرة الضغط عليها بالطريقة نفسها ،حتى إنه في آخر اليوم خسر أناقة الإهداءات"[1]. و يقول أيضا معبرا عن دلالة ورمزيّة العنوان: "شعر بنعومة أصابعها التّي تشبه الحريم. .أصابع ناعمة و طويلة. الأصابع لغة قبل الكلام ."[2] "رأى أصابعها الناعمة الطويلة مرة أخرى وهي تقبض على الرّواية. .الأصابع معبر حقيقي نحو سرّ صاحبتها وسحرها"[3].

إن الإشارة إلى الأصابع و رمزيّتها ترافق هذه الرّواية منذ بدايتها إلى نهايتها، حيث ذكرها الأديب أكثر من ثمانين مرة، فقد عكس الروائي من خلال الأصابع مزيجا بين أصابع "يونس ماريّنا وأصابع "لوليتا "، وحتى أصابع "ماجداليّنا المومس التّي ضاجعها البطل في ماخور "عيشة الطويلة و التي كانت أول امرأة في حياته. هذا المزيج حمل الكثير من قيم هذا العمل الأدبي .

و يدرك "يونس ماريّنا حين فجرت لوليّتا نفسها بأنها كانت شيئا آخر... ""لوليّتا كانت ضحيّة أصابعها"[4]، كما تيقن من ذلك حين وجد ورقة بيضا ء تركتها له. تقول فيها : "عليك أن تملأها بنفسك . ستكون أول صفحة من رواية حبيبتك لوليتا و أصابعها التّي أحرقت في وقت مبكر"[5]...

هكذا تؤدي الأصابع دورا كبيرا في نصّ "أصابع لوليّتا ، ذلك أنها في الحقيقة ليست أصابع "لوليّتا وحدها، بل هي أصابع الضحايا والمطاردين بسبب مواقفهم أو أفكارهم أو قض اياهم أو حتّى مشاعرهم أو رفضهم للاستغلال أو مقاومتهم لاغتصاب السلطة و تجليّات العنف . هي أيضا أصابع الذين وجدوا أنفسهم في المنفى و الغربة و على هامش المجتمع بسبب القهر و الكبت و الملاحقة والفقر،لذلك نجد "ماجداليّنا تطلب من "يونس ماريّنا أن يمّص أصابعها حين كان ا معا في الماخور، "ثم أخذ أصابع يديها ومصّها واحدا واحدا كما أرادت "[6]... وكأنّ هذه الصورة ترمز بشدّة إلى ما تحمله الأصابع من إيحاءات وطاقات تريد أن تنفجر إذا استطاعت !

و يقودنا هذا الاستنتاج الذّي تقدمه رواية "أصابع لوليّتا من خلال محتوى رسالة عنوانها و الذّي يعكس الهمّ الثقيل الذّي يحمله بطل الرواية من خلال جريمة الكتابة الى التعرف على القضية النقدية والفكرية التي تشغل ذهن "واسيني الأعرّج على الدّوام، و التي يراها مركز انشغال الأعمال الإبداعية، وهي

❖ عنوان الرواية تراص ظاهر في كلمة "لوليّتا مع النص الأدبي الشهير "لوليّتا lolita للروائي الروسي الأمريكي "فلاديمير نابوكوف وهذا ما سأتي للحديث عنه لاحقا في جزء آخر من البحثVladimir Nabokov :lolita ; Gallimard.

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 18.

2 المصدر نفسه ،ص27.

3 المصدر نفسه ،ص 34.

4 المصدر نفسه ،ص426.

5 المصدر نفسه ، ص432.

6 المصدر نفسه ،ص 56.

وعي المبدع (الإنسان) بذاته من خلال وعيه بالعالم الذي يحيط به الذّي جعله للكتابة يندفع. فيراها الألم و اللّذة معا ، النجاة و الهلاك على حدّ سواء. فهذه الرواية تصنع عالما فنيا خياليا يرتكز على أحداث تاريخيّة من جهة، و فكرة ظاهراتية تتلّخص في كلمة "أصابع من جهة أخرى ،حيث يسعى الإنسان فيها إلى إدراك نفسه عن طريق إدراكه لمفعول أصابعه ، و بصيغة أخرى إدراكه لمصيره و نصيبه بصفته مثقفا حاملا لقضيةٍ إيديولوجية ما و مدافعا عن شعور ما و ملتزما به!

اتضح مما سبق أنّ العنوان يلعب دور الوسيط بين النّص و القارئ ، و هو المسؤول على إنشاء العلاقة بينهما، و هو متاهة نّصيّة و فخّ ينصبه الروائي للقارئ يوهمه فيه أنّ القضية سهلة و عادية ، لدرجة أنك أوّل ما تقرأ العنوان تظنّ أن الرواية دسمة بالشعور و الإحساس و اللّذة فقط،تروي في سطورها قصة حبّ، وما على النص إلاّ أنّ يبيّن تفاصيل وأحداث هذه القصة الغرامية ولكن بقراءتنا للنص نكشف أنّ هذه الرواية تروي تاريخ أمة بكاملها و تحمل قضيّة إيديولوجية نقدية أرهقت كاهل المفكّرين و المثقفين و هذا ما ستعلنه العناوين الفرعيّة في المتن الروائي.

و العنوان بوصفه حقلا دلاليا فرعيّا يتشكل من العناوين التي من شأنها خلخلة الفكرة التي يضعها العنوان الرئيس، أو مخالفة أفق التوّقعات التي يشّكلها القارئ في ذهنه. ففي البداية كان «**أمطار خريف فرانكفورت**»[1] دلالية على الانفتاح و الرّاحة و الشعور بالبرودة نسبة إلى **"أمطار"**التي توحي إلى الخيرات والتحرر و دلالية في الوقت نفسه على عدم الراحة و الضيق والضبابيّة والكتمان نسبة إلى **"خريف"** الذي يوحي إلى تساقط الأوراق و تناثرها، وانهمار الدموع... حيث عاش بطل الرواية و تقلّب بين هذه العواطف وهو في ألمانيا أين وّقع روايته الأخيرة فقد عاش "يونس ماريّنا حالات من الاستمتاع بمعرض كتابه وعلاقته السطحية بمترجمة أعماله "إيفا"، ثم التقائه ب "لوليّتا المرأة التي حاورها "يونس على أنها مفكّرة لا معجبة ، حيث وصفها بالنموذج الورقي لا الواقعلي و كذا هواجسه و مخاوفه من اغتياله ومطاردته التي جعلته يفقد لذّة الحياة، حيث كان يسترجع ذكريات وطنه و ما آل به إلى الغربة...

و تلاه **على حافّة انتظار لا ينتهي**»[2] عنوان يحمل بعدا استفزازيا كبيرا ، إذ يشوش فكر القارئ ويحدث حالة من القلق لديه، حيث يضع الكاتب بطل الرواية بين حاجزين محاصرا بينهما ، حاجز الموت الذّي ينتظره في أي لحظة، لذلك نجده كثير الارتباط بالشرطة ،تتابع أخباره ، تعرف برامجه تعمل جاهدة لحمايته، غير تاركة أي شيء للصدفة و حاجز الحياة، المرتبطة بظهور "لوليّتا هته المرأة التي اقتحمت حياته بسهولة على الرغم من التشديدات الأمنية حوله، فقد فتحت هذه المرأة عالما ملوّنا و جميلا أمام عيني "يونس ماريّنا جعلته يتصالح مع الماضي ، و يحبّ الحياة من جديد.

---

1 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، من ص09 إلى ص101.

2 ينظر المصدر نفسه ، من ص103 إلى ص191.

و بعد هذا الانتظار الشاق يأتي فصل LIGHTS IN THE FASHION WEEK الفصل الذي يتعرف فيه "يونس ماريّنا على "لوليتّا أكثر و أكثر ، فيرافقها إلى عرض الأزياء ذلك الذي تكون نجمته بلا منازع ، فيكتشف أسرار و خبايا هذا العالم الذّي يبدو جميلا مدهشا إنّ هذه الأنثى اليافعة رسمت بديلا عن الوطن الغائب و الانتماء الضائع لجيل مهمّش ، فاستطاعت أن ترجع الأمل و تطفئ الحرائق المشتعلة في ذاكرة واحد من أبنائه .

و يأتي عنوان «**كوفية أمّي الحمراء**» الذّي يحيل إلى جبل من مشاعر الحنين والشوق إلى الوطن، فاختصرها الكاتب و جمعها في تيمة المرأة ، التي يكّن لها أعظم الأحاسيس و التي يرى فيها الملاذ والسّلام. "عرفت أنّ للعالم أصلا كبيرا وواحدا اسمه المرأة "... يعلم "يونس ماريّنا أن المرأة هي سبب اختفاء الوحدة، لذلك هي رمز العطاء و بلوغ الغاية يحكي البطل في هذا الفصل عن كوفيته الحمراء التّي صنعتها له أمّه ، و التّي يشعر فيها بانتماءاته و التزاماته ، و هذا هو واقع الأديب "واسيني الأعرّج فهو بكتاباته لشخصية قريبة منه لا يعني أنها هو في تفاصيلها، و لكن فيها منه ، و قد يكون هو في روحها.

والفصل الخامس جاء بعنوان "**أسرار الخلايا النائمة**" الذي يخرق أفق القارئ ,إذ لم يكن متوقعا أن يكون الإرهاب والفوضى و العنف مرتبطين بالأصابع أو "بلوليتا"، و لكن لا يجب أن ننسى أن "واسيني "شاهد على ما لاقاه شعبه إنه ذلك الواقف حائرا مشدوها بين الأنا و.الأخر. المحمل بملحمة ضخمة تناول فيها تفاصيل الأخطاء التي سايرت أفقنا المظلم بعد الاستقلال حتي وإن بدت الر واية في ظاهرها قصة حب مجنونة فهي تقول راهننا العربي سياسيا وثقافيا تفتح جروح التّاريخ لقراءة مستقبل إنسان عربيّ يبدو محكوما عليه بالانتحار وليس له إلا اختيار الطّريقة إمّا بالقتل أو بالنّضال أو يرمي نفسه في المنفى البعيد وذلك هو الواقع وما رواه الكاتب عن "يونس ماريّنا الذي ليس سوى واحدا من المطاردين المهمّشين الآثمين في نظر القانون والمجتمع !

والفصل السادس هو "**فصل أخير في جحيم التيه**" هذا الفصل الذي تتحول فيه المرأة العاشقة المكتظة بالأنوثة إلى انتحاريّة وهذا عنوان آخر لخديعة الحضارة الأخلاقية المبنيّة على قيم الحقّ و الجمال تمثّل عارضة الأزياء الجميلة "لوليّتا نقطة التقاء الحريّة و الجنون والطفولة وموتها الانتحاري دليل على الخواء الدّاخلي الناتج ع ن ارث استلاب تاريخي يضخّم الإرهاب و يجعله وحشا ينهش و يهدّد الإنسانية جمعاء

1 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، من ص193 إلى 262 .
2 ينظر المصدر نفسه، من ص 263 إلى 310 .
3 المصدر نفسه ،ص 290 .
4 ينظر المصدر نفسه، من ص 311 إلى 364 .
5 ينظر المصدر نفسه، من ص365 إلى 438 .

ما من روائي أكثر من استخدام العناوين الفرعية كما أكثر "واسيني الأعرّج ولعّل رواياته التي جاءت خالية من العناوين الفرعية – وأقصد هنا العناوين الفرعية التابعة للعنوان الرئيس لم تكن لتحتمل هذه العناوين أو لعله تجاهل وضع عناوين فرعية لها في اللحظات الأخيرة قبل إصدارها أو أنه اكتفى بالعنوان الرئيس – لسنا ندري – لكن الأهم هو أن الأديب –ركب العنوان من كلمتين وليس هذا بالشكل الجديد عنده حيث إنه جعل عنوان روايته ينحو نحو عناوين سابقة لأ عماله الأدبية مثل طوق الياسمين (1981) نوّار اللوز (1983) ضمير الغائب (1990) سيدة المقام (1995)، حارسة الظلال (1999) ذاكرة الماء (1997) مرايا الضرير (1998). .غير أن الفرق بين هذه العناوين وعنوان "أصابع لوليتا"(2012)،أن هذه الأخيرة وردت من غير عناوين فرعية على غرار سابقاتها كما نشير بالذكر إلى أن كلمة أصابع وردت في الرواية أكثر من ثمانين (80) مرة، و هذا ما يؤكد أن العنوان الرئيس و كل ما جاء بعده من عناوين فرعية تابعة له أو في الفهرس تصب كلها في ذات الفكرة و هي البحث عن ما ه يّ العلاقة بين الإنسان والواقع و طبيعة الإيديولوجية القائمة و ما هو نصيب كل من له أصابع تعمل !؟

فالعنوان بعده آخر ما يختم به المؤلف نصّه ، وأوّل ما يبدأ به القارئ قراءاته، فهو ليس مجرد اسم للنّص بل هو إغراء للقارئ لاقتحام هذا.العالم و هكذا فالعنوان ليس عنصرا زائداً كما يعتقد الكثير ، وينطبق هذا الحكم أيضا على كل العتبات المجاورة للنّص من إهداء وتقديم وغلاف و فهرسة وهوامش واقتباس فالنّص الموازي هو عنصر ضروري في تشكيل الدلّالة و إثراء المعنى. ومن هنا ، فمن الضروري دراسة العتبات، و إيضاح الخارج للوصول إلى تفسير و إضاءة للدّاخل.

1 <u>الغلاف:</u>

الغلاف هو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرّد حمل الرّواية ، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامّة تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص المصاحبة له صورة – ألوان – تجنيس موقع اسم المؤلف دار النشر مستوى الخط إذا تعتبر جميعها أيقونا علامتيا يوح ي بكثير من الدلالات و الإيحاءات و تعمل بشكل متكامل متناغم ، لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء، ليتسنّى لها إثارة التشويش على هذا الملتقى ، أو تكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنّص [1]. و غلاف هذه الرواية يتكّون من أربع وحدات غرافيكيّة ❖، تحمل الصورة، اللّون، التجنيس و العنوان الذّي يعدّ وحدة كبرى تستقّل بذاتها –وقد تم عرضه سابقا-

1 ينظر حسن محمد حمّاد ، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)،دراسات أدبية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب بط ، بت ، ،ص 148.

2 مراد عبد الرحمن مبروك ،جيويوتيكا النّص الأدبي– تضاريس الفضاء الروّائي ،دار الوفاء ،الإسكندرية ،ط6 ،2002، ص 124.

❖ غرافيكية Graphic بياني، تخطيطي، تصويري، مخططي ينظر www.almaany.com.

-أ الصورة: ❖

إن الصورة علامة أيقونيةّ تحلي الفكرة بلغة الشّكل ، الخط ، اللّون ، الملامح. تحمل من عمق الدلالات و المعاني والقيم والمشاعر والأحاسيس الشيء الكثير، والمتأمل لغلاف الرواية يجد نفسه أمام سؤال مهم وهو هل الصّورة تعطينا مضمون النّص أم أنّ النّص المكتوب هو الذي يعطي معنى للصورة؟ . هل تحمل الصورة الرؤية الإيديولوجية التي نبحث عنها، و هل تتماثل مع نسق الرواية؟

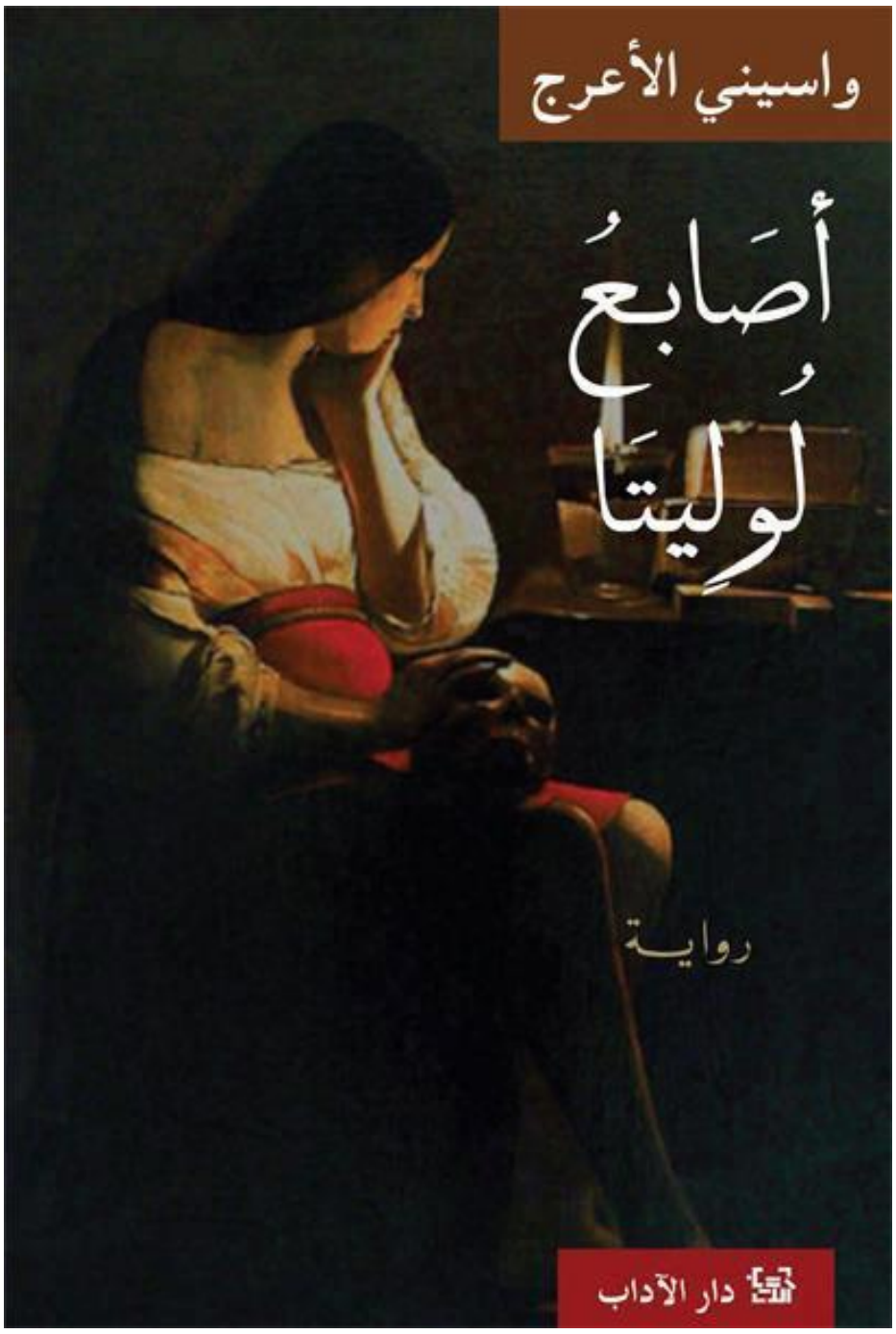
نجد الإجابة عن هذا السؤال في ثنايا النّص وبين سطور الرّواية، حيث يقول واسيني الأعرج" واصفا لوحة الذبابة ومقارنا بين سيّدتها و بين "لوليّتا : "...سوى أنّ سيّدة لوحة الذبابة كانت أكبر منها سنّا، بدون أن تفقد طفولتها وألقها في عينيها ، الحيرة نفسها ، و الطريقة نفسها بوضع اليد اليسرى على الخدّ في لحظات التّيه و الهرب العفوي لم يفهم أبدا اليد اليمنى التّي تنام على جمجمة متهالكة في اللّوحة تساءل كثيرا قبل النوم ثم أهمل الفكرة ما العلاقة بين الطراوة التّي تتجلّى من عينيه ا والجمجمة الجافّة ؟ ربما كانت تحمل موتها في أناقة الجسد نفسه "[1] ... وكأن عبارات الكاتب التي تصف غلاف الروّاية تقدم إجابة كاملة عن السؤال المطروح سابقا. فالكاتب بصورة الغلاف يلخّص محتوى النّص و كلها تصب في رؤية إيديولوجية تحيل عليها الجمجمة، والنّص المكتوب بعبارات الأديب يقدّم معرى للصورّة.

وهاهو الكاتب في موضع آخر من روايته يصف أوّل امرأة في حيّاة يونس ماريّنا امرأة الماخور "ماجداليّنا بقوله "ثمّ فجأة رآها مثلما حلم بها ذات ليلة جالسة في لباسها الشّفاف المائل نحو لون بنفسجيّ باهت مال قليلا على مستوى الجهة اليمنى من الكتف والصّدر بشكل أبرز الجزء الأيمن من نهدها كانت متّكئة على الحائط ، في يدها كتاب آرثر كوستلر ولا يعرف إذا كانت تقرأه أم تتأمّل خطوطه فقط. عمّقت الشمعة كلّ الزوايا المظللة من جسدها "[2] هذه السطور تقدم وصفا تقريبيا للصورة المجسدة في غلاف الرواية .

❖: www.booksstream.com ،أخذت صورة الغلاف من هذا الموقع و قد تمّت الإشارة في غلاف الرواية إلى أنّ الصورة / اللوحة للفنّان جورج دولتور توبة مريم المجدليّة،سنة1640.

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 185 – 186 .

2 المصدر نفسه ،ص 56.



إن "صورة واحدة لها قيمة ألف كلمة "□، و هذا ما يذهب إليه أحد الباحثين قائلا :" فإنّ قراءة الصورة الواحدة يتعدّد نظريا بتعدّد القرّاء "□، لذلك فالغلاف هو واجهة مفتوحة للدلالات والتأويلات،"فغلاف الكتاب إذا واجهة إشهارية وتقنيّة "□. والصوّرة "تمثّل تفكيرا أيقونيا معمّقا"□... و التّي

1 قدّور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة ،دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ، الجزائر د ط 2004 ، ص 152 .

2 محمد بن يوب ، آلية قراءة الصورة البصرية ، الملتقى الدولي التاسّع للرواية عند عبد الحميد بن هدوقة ، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة ، مديرية الثقافة،ولاية برج بوعريريج ،الجزائر،2006 ، ص 82 .

3 بشير عبد العالي ، سيميائية الصورة في رواية عابر سرير "لأحلام مستغانمّي محاضرات الملتقى الوطني الثالث ، السيّمياءو النّص الأدبي ، منشورات جامعة بسكرة ، الجزائر ،2006 ، ص 280 .

4 برنار توسان، ما هي السيميولوجيا ،تر محمّد نظيف ، دار النشر ، إفريقيا الشرق، ط 1 ،1994 ، ص 81 .

تمثّل بدورها مفتاحا تأويليا للعنوان و النص معا ، لذلك فمن المهم اعتبار اللوحة الصورة كتابة أو نصا يحتاج إلى تأويل و تفسير ، مثله مثل أيّ عمل إبداعي وعلينا العمل بالطّرح القائل بأنّ "بلاغة التّحريض و الإقناع من بلاغة الصورة المنشئة و المؤطرة للخطاب ، هذه الحقيقة لا مشاحنة فيها في المشهد البصري لعالم اليوم ، و الصورة بهذا الفهم هي صنعة ليس بوسع أيّا كان استعمالها بالسّهولة المتّصورة حتّى و إن رغب في ذلك"[1]، فهي "لغة ثانية تروم اقتصاد الأدلّة و انفتاحها "الأقصى حتى تتخلص ممّا يسميه "رولان بارْث بفاشية اللّغة الأولى، ذلك أنّ الفاشية لا تعني قمع التّعبير و لكنّها تعني أيضا الإرغام على التعبير باللّغة كسلطة تمارس العنف الرمزي التّعسفي بتعبير بيير بورديو"[2].

و قد تحدث "رولان بارْث كذلك عن الصورة الإشهارية، و الشيء نفسه ينطبق على صورة الغلاف إذا ما اعتبرناها صورة إشهارية لمحتوى رسالة النّص ، فهي الأخرى تحمل دلالات إغرائية، استفزازية، موحية و ناطقة. و لذلك يقول "بارث "فإنّنا متأكدون إذن أنّ هذه العلامات ،في مجال الإشهار، هي ممتلئة ، ومشكلّة بغرض القراءة الجيّدة "[3].

يمكن للصورة وفق هذه المفاهيم ، أن تعبر عن محتوى النّص و عن لغته أيضا – كما ذكرنا سابقا حيث حملت كل أيقونة من الصّور ة دلالة عميقة تستحق الإبحار في إيحاءاتها ، فإليك الجمجمة مثلا. "على الرغم من وجود هذه الجمجمة في المشهد و التّي تضعنا أمام فكرة الموت بدل الحياة".[4] والمرآة المتخفيّة وراء القنديل الزّيتي و الكتابين . "يبدو أن لا مرايا للمومسات رؤية وجه غير وجهك في مرآتك الحميمة لا تعذّب فقط بل تقتل بالتّقسيط. لا شيء ينعكس على مرآة اللّوحة إلاّ الكتاب و النور الذي أضاء جزءا جانبّيا صغيرا منها، بينما ظلّ كل شيء يعوم في العتمة اليد اليسرى على الخدّ بينما أصابعها تصغي إلى أنين الحياة الكاذبة أيّ سحر في ضوء يقاوم ليقوم ولتستمّر شعلة الحياة؟ الكتابان الثقيلان على طاولتها ه ما كتاب الأرض و كتاب الآخلرة ثم هذا الجسد الذّي ينزل لباسه الخفيف ليبرز نهدا طفوليا ظلّ خفياً، نزل سهوا منها، و لم تكن تعلم أنها كلما أمعنت النظر في النور، نزل أكثر لتتقاتل حوله الشياطين و الملائكة"[5].

يتبين لنا انطلاقا من هذه الرؤية، أنّ للصورة سلطة في التواصل ، و هي نصّ مفتوح للدلالات والتّأويلات، وهذا ما يسعى الخطاب الواصف إلى تثبيته في ذهن القارئ عن طريق وظيفتي التّرسيخ

1 محمد بن يوب ، آلية قراءة الصورة البصرية ص 78 .

2 أحمد فرشوخ، جمالية النّص الروائي،مقارنة تحليلّية لروايّة لعبة النّسيان"دار الأمان للنشر و التوزيع،الرباط، ط1، 1996، ص 13.

3 رولان بارث ، قراءة جديدة للبلاغة القديمة،تر: :عمر أوكان، إفريقيا الشرق، الدّار البيضاء،بط، 1994، ص 92 .

4 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 128.

5 المصدر نفسه ، ص 430 – 431.

(Ancrage) والتّدعيم (Relais)، حيث يعمل أولا على ترسيخ بعض دلالات الصوّرة في ذهن القارئ، ثم يقوم بتدعيم هذه التأويلات عن طريق الدلالات اللّغوية (شرح – تفسير)* ... نلاحظ إذن تلازما و ترابطا وتكاملا بين صورة (لوحة) الغلاف و العنوان في رواية "أصابع لوّليتا "لواسيني الأعرج"، ووجودهما معا يقوي دلالات النص و يعين القارئ على الفهم كما نلاحظ تماثلا بين الرؤية الإيديولوجية التي تتشبع بها الرواية و لوحة الغلاف، إذ أن هذه الأخيرة تحيل بمكوناتها إلى طبيعة العلاقة التي يرمي إليها الأديب من خلال نصه، بين الإنسان و الواقع و الوجود، و رؤيته المتعلقة بالموت خصوصا المثقف.

ب – اللّون:

إنّ الحديث عن اللّون من أساسيات دراسة الغلاف، و علاقته بما يحتويه العمل الأدبي و ما يرمي إليه من بنيات دلالية عميقة، حيث يلعب دورا هاما في التأثير في نفسيّة الفرد من جهة، و كشف الجوانب الخفيّة من شخصيته من جهة أخرى و الميل إلى بعض الألوان أو تفصيلها دون الأخرى، يرتبط بظروف حياتنا و يرجع إلى ثقافتنا فنحن أبناء بيئتنا طبعا، كما يرتبط كذلك بالظروف النفسية التي يمر بها الفرد من فترة إلى أخرى." و من هنا نجد أنّ للألوان دلالات معينة و ارتباطات بالظروف والأحداث التي مررنا بها، و في هذا تعليل للأسباب التي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان من دون أخرى"[1].

و قد اتّخذ اللّون وظيفة تكنولوجية عندما حلّ محل اللّغة[2] ، و محل الكتابة و لهذا وجب ربط اللون بنفسيّة المتحدث ونفسية المتلقّي، ثم بالوسط الاجتماعي و البيئة المحيطة بالفنّان، فتساهم دلالات اللّون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية [3]. كما أنّ الصورة اللّونية في لغة الأدب " تشكل جزءا من قدرنا و تخبرنا عن حالات ذهنيّة هامة "[4]. فهناك ألوان حارّة و ألوان باردة و ألوان مبهجة مفرحة منطلقة تنعش النّفس بمعاني الفرح و السّرور، وهناك أخرى قاتمة بائسة تبعث للنفس غيوما من الهدوء و الخمول أو الحزن و الكدر."[1]. فلذلك كانت لغة اللون على واجهة أيّ عمل إبداعي عنوانا وخطابا واصفا لمحتوى رسالة ذلك النص، دعوة صريحة للمتلقي إلى تذوقه.

---

* ترجم:عمر أوكان وظيفة الترسيخ بوظيفة الإرساء و وظيفة التدعيم بوظيفة الإبدال ينظر رولان بارث «قراءة جديدة للبلاغةالقديمة»، ص97.

1 عيّاض عبد الرحمن الدّوري ،دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، العراق، ط1، 2002، ص19.

2 عبد الفتاح نافع ، جماليات اللّون في شعر ابن المعتزة ، مجلّة التواصل العدد الصادر في04 جوان1999 ، ص 125 .

3 محمّد بن يوب ، آلية قراءة الصورة البصرية ، ص87 .

4 مشوح وليد ، الصورة الشعرية عند عبد للّه البردوني ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط1 1996 ، ص181 .

و غلاف رواية "واسيني الأعرّج –أصابع لوليتا – يمزج بين ألوان متقاربة (البني الفاتح المائل إلى الحمرة – البني الداكن المائل إلى السواد الذي يمثل خلفيّة اللوحة الصورة – الأبيض للجزء العلوي من ملابس المرأة، و الأحمر للجزء السفلي) تعتبر الألوان " من أهم العناصر التي تعبّر عن المعنى والمضمون لموضوع كتاب ما على غلافه ففي الألوان تكمن قوّة جذب هائلة للعين "[1]، وهذه الألوان تبدو على غلاف الرّواية متداخلة متقاربة – كما ذكرنا سابقا إن لم تكن واضحة فهي جذابة موحية ، وبما أنّ الأديب قد تعرضّ لحالات من الحصار و التّعنيف الإبداعي عبر الذاكرة التّاريخّية ، وما اشتملت عليه من اعوجاجات و انكسارات كشفت لنا عن عمق التجربة المريرة لذلك كانت لغة اللّون عنوانا و وصفا للغة الإبداع و الكتابة

و قد ألبس الكاتب أنثى لوحة الصورة الغلاف، الأبيض و الأحمر، و كما هو معروف الأبيض دلالة على التهذّب والصفاء والسلام والبراءة والنقاء و النّراء والتّحضر ، أمّا الأحمر فيحمل سمة القتل المصبوغ بدّم الشّعب و الموت والجحيم خصوصا أنّ الجمجمة تضعها المرأة على فخذيها فوق تنورتها الحمراء ،و تلفّها بأصابعها الطويلة الناعمة، وهي تنظر إلى القنديل الزيّتي بنوره الضئيل ، هل تلك البؤرة النورانية الضئيلة حنين ؟ هل هي حنين مثلا إلى الاشتراكية ؟ هذه الحركة التي تكاد تكون المنقذ الوحيد للجزائر من بحر الدّم إذن احتمال أن تكون هذه الأنثى مريم م اجداليا لوليا امرأة الغلاف هي الجزائر ، و من حيث هي كذلك فإنّ الجزائر بيضاء مشرقة ثرية متحضرة في الأعماق ذات بهاء متدفق رغم الدّم المسلط عليها

أمّا اللّون البني فقد جاء ليعبر عن ما هو موجود في المتن من تشاؤم و شحوب و هموم و معاناة وآهات مغروسة بين سطور وكلمات النص المكتوب المشحون بنيران الفراق و الاغتراب و الحنين للوطن الأم ، و الوجع النفسي المصاحب للأديب من خلال آلام الظهر التي كان يشعر بها بطل الرواية و التي كانت تستحضر له ألم الذاكرة فاللّون البني يترك في النفس شعور الخريف، و هذا ما ذكره الكاتب كعنوان للفصل الأوّل من روايته، إلاّ أنه أضفى عليه طابع الأمل و بريق التحرر فقال «**أمطار خريف فرانكفورت** حيث مزج الخريف و إيحاءاته بالأمطار الجالبة للرّزق و الخيرات .

فقال: "لم يكن الخريف أفضل الفصول، و لكنّه كان أشهاها (.) افترض"يونس ماريّنا أنّ آدم نفسه مات في نهايات فصل الخريف غبنا و حوّاء لحقت به، بعد شهر واحد، مع فاتحة الشتاء و أنّ أول جريمة بين هابيل و قابيل تمّت في نهايات الخريف أيضا."[2] فالكاتب يحمل الخريف كل دلالات الغبن و القتل و الموت

1 محمّد محيي محمّد عيد مصطفى، كتاب اللّون و أهميته كأحد عناصر التعبير الفني في غلاف الكتاب لغة اتصال و تنسيق، ص549.
2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص147.

في نسب له اللّون البنّي بشكل عام وبجميع درجاته، الذي هو أصلا لون الأدمة والتّراب و الطين الذي جاء منه الإنسان و الذّي سيعود إليه.

و جاء التعبير عن هذا الأمل و الرّغبة في أفق باسم باللّون الأبيض الذي اشتمل الجزء العلوي من ملابس امرأة الصورة، و كذا اسم المؤلف و عنوان الرواية... فامتازت هذه العناوين باللّمعان و الإشعاع و إثارة الانشراح، فالأديب و كما يبدو يخفي بداخله مآسي وأوجاع نتيجة الواقع الذي عاشه و الأحداث التي لاقته. و بالتالي فان هذه الألوان والعناوين و الصورة قد اختزلت الرواية في رؤيتها و في تشكيلها

و من المهم أن نشير في الغلاف إلى أن اسم المؤلف جاء يعلو الصورة، و كأن "واسيني الأعرج" يعلن عن حياده في ما حدث و يحدث بالجزائر فما هو إلا شاهد عيان على هذه الاعوجاجات التي سايرت شعبه فنقل الأخطاء التي رافقت أفق وطنه بعد الاستقلال.

- **ت التجنيس :**

تعد كلمة "روايّة" المكتوبة على غلاف كل رواية, و المصاحبة للعنوان بمثابة عنوان فرعيّ و تعد أيضا مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما. فالمؤشر الجنسي (Indication Générique) يعمل على تحديد جنس العمل باستبعاد الأجناس الأخرى من شعر وقصة و مسرح. وهو نظام ملحق و تابع للعنوان, "لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب و الناشر لما يريدان نسبته للنص في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة و إن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل"[1]...

و تجنيس هذا النّص تكرّر أكثر من مرة، الأولى كانت على الغلاف ، و الثانية كانت في الصفحة الثانية بعد الغلاف حيث اشتملت الصفحة التي تلي الغلاف على عنوان الرواية اسم المؤلف /دار النشر:منشورات الفضاء الحرّ السنة:2012، وبيانات أخرى حول النشر والثالثة كانت في نهاية التصدير الاستهلالي حيث ختمه الكتاب باسم "يونس ماريّنا (بطل رواية أصابع لوليتا) ,[2] و بذلك يكون "واسيني الأعرج " قد أبعدنا عن بؤرة الحيرة التي تصادف أي متلق فتجلب له رؤية ضبابيه للتلقي لأن من أكثر العوامل فاعلية في تسهيل الاستجابة للنص مسألة التجنيس .

و بعد قراءة الرواية يتأكد للقارئ من خلال ما قدمته من أحداث و وقائع ، و طريقة بنائها والشروحات المقدمة فيها ، بأن ما قرأه هو فعلا رواية و ليس شعرا أو جنسا آخر و هو ما يجعل الوظيفة

1 عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص89 .

2 المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

3 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص08.

الرئيسة للمؤشر الجنسي تتحدد في "وظيفة إخبار القارئ و إعلامه بجنس العمل الكتاب الذي سيقرأه"[1]، ما سيسمح له بافتعال عمليات بناء و هدم لنقد تعليقاته و استفساراته التي تخولها له عملية القراءة

3 الإهداء

و هو العتبة الثالثة للنص كما يعد من الموازيات النصية المصاحبة يتموقع عادة في الصفحة الأولى قبل بداية النص أو في الصفحة الثانية بعد الغلاف فهو من إعداد الكاتب لا الذات الساردة فمثله مثل العنوان و الحواشي الخارجية الموازية للنص الأصلي يصنف ضمن العتبات التي توضع بعد انتهاء العمل الإبداعي.

و الإهداء في أبسط تعريف له " هو أحد الأمكنة "الطريفة للنص الموازي التي لا تخلو من "أسرار تضيئ النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة فيما تعضد حضور النص و تؤمن تداوليته . أسرار تصبح مضاعفة عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته في علاقته بمحافل ثقافية (مرسل الإهداء والمهدى إليه) . و بالسياق الثقافي و التاريخي لفعل الإهداء "[2] و سنحاول تتبع هذه العتبة في رواية "واسيني الأعرج.

يحتّل الإهداء أو التذكير كما سماه الأديب أواخر العمل الإبداعي و جاء في سبع صفحات يرج ح فيها الكاتب لدلالة النص الأساسية و يستخلص منها دلالات القول في الرواية علما أن الكاتب خص إهداءه لشخصيات واقعية لا خيالية ذكر بعضها كنماذج أو أطراف في عمله احتلت هذه الشخصيات المعنية بالإهداء نصيبا مهما داخل المتن، والإهداء يحمل دلالة " تقدير من الكاتب و عرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) "[3] و يكون هذا الإهداء إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل –جاهز-) و إما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة

إن الإهداء و إن كان عتبة خارجية, إلا أنه يتفاعل مع النص, إذ" ينبغي الإشارة في هذا السياق, إلى أنه كيفما كانت طبيعة المهدي إليه, فإن غموضا معينا يظل عالقا بفعل الإهداء, خاصة من حيث توجهه. من هنا يمكن القول بأن كل فعل إهداء يستهدف على الأقل بالتوا ي نوعين من المرسل إليه هناك المهدى إليه طبعا ، و هناك القارئ أيضا الذي يكون حاض را بشكل ضمني في حدث الإهداء لفعل عمومي (acte public) فالقارئ لا يكون فقط شاهدا بل معنيا أيضا"[4].

1 عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، ص90.

2 نبيل منصر ،الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ص 48 .

3 المرجع السابق ، ص93.

4 ينظر المرجع السابق ، ص55.

فتح الكاتب إهداء ه بعبارة : " **شكر و تقدير لهن.**[1] شكري الكبير يذهب نحوهن. أ**شكر ميشا**, **مشاكي يوكي** طالبتي في السوربون و عارضة الأزياء المتميزة على الجهود التي بذلتها معي لتدخلني في الدهاليز السرية لعارضات و عارضي الأزياء و مشكلاتهم وبعض أسرارهم.(.) **ميشا** كانت عيني وسط هذا العالم القوي و الجشع و الجميل و الهش أيضا كغيمة **لميشا** أقول شكرا.(.) و أقول شكرا **لهيدا**, **هدايات محقون** على كل شيء فقد كانت من وراء لحظات كثيرة في هذه الرواية. قضيت ليالي طويلة أستمع إليها.(.) كل الشكر أيضا **لكاميليا**, **غادة كميليا** كانت مساندتها كبيرة في الكشف عن أسرار أجمل أمكنة الموضة في باريس التي تحولت إلى مساحات روائية حقيقية أنشأت فيها عوالم لوليتا و كل ما يحيط بها فقد رافق تقي في عز البرد و الشتاء حيث يتمنى أي واحد فينا أن ي ظل وراء مدفأته.(.)."[2]

كما يذكر الكتب أهم الشخصيات التي عثر عليها في طريقة فيخصها بالشكر و التقدير كذلك ، م**ثل إيف سان لوران**[3] ليكتشف أنّه ابن إحدى مدنه في الجزائر، و **كوكو شانل**...[4] و أخيرا كل الحب لابنتي و حبيبتي **ريما – لينا** ،السينمائية و الخبيرة في تاريخ الفن البصريّ ، في متحف **اللّوفر**على جهودها لفهم كل ما يتعلق بحركيّة الفنّ و تجارتّه ، و تاريخ بعض اللّوحات التي وجدت مكانها في هذا النّص[5].

قد تبيّن لنا من خلال إهداء الكاتب أهميّة التساؤل عن وظيفة هذا التذكير و دوره. فهل " يشكل نصّا أصغر لفهم النّص الأكبر أم أنّه مجرّد زخرفة لغوية و عرف فنيّ جرت به العادة في مجال الكتابة ؟ وما درجة اهتمام المؤلف به ؟"[6].

و للإهداء وظيفة تعرف ب "الوظيفة التّداولية ، و هي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التّواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص و العام ، محققة قيمتها الاجتماعية و قصديّتها النفعية في تفاعل كّل من المهدي و المهدى إليه "[7]، وهي تساعد القارئ الواقعي[8] الذّي يكون مشاركا في هذا الإهداء ، أو مقصودا به به في فهم العلاقة بين الإهداء و نّص العمل الإبداعي من خلال مجموعة التأويلات المفتوحة و الحاصلة بعد فعل القراءة

---

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص439.

2 ينظر المصدر نفسه ،ص 442، 443، 444.

3 ينظر المصدر نفسه ، ص440.

4 ينظر المصدر نفسه ، ص441.

5 المصدر نفسه ، ص444.

6 أحمد يوسف ، سيميائية العتبات النّصيّة ، مقاربة في خطاب الإهداء (شعر اليتم في الجزائر أنموذجا) ، اللّغة و الأدب ، مجلّة أكاديمية علميّة يصدرها قسم اللّغة العربية و آدابها ، ملتقى علم النص ، جامعة الجزائر العدد15 ، أفريل 2001 ، ص 172 .

7 عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)ص 99.

8 المرجع نفسه ،ص 102 .

من هنا قد يستنتج القارئ أنّ إهداء "واسيني الأعرج روايته أصابع لوليتا لطالبته " **ميسّا** و"**هيدا** و "**كاميليا** وابنته "**ريما – لينا** ، لم يكن على أساس رابطة القرابة فحسب ، بل على أساس كونهنّ يمثّلن جزءا من العمل الأدبي

و في هذا الموضع يذكر الكاتب " الرواية هي رحلة مغامرة غير مأمونة الجانب ، و صراع يوميّ حتّى يستقيم النّص ، ليبرز في النهاية الكاتب، و ننسى دائما القوة الخفيّة و المحركة التّي ساعدته ، ووضعته في المسارات و المسالك الحقيقيّة ، و فتحت أمامه كلّ الصّعوبات لأنّه كثيرا ما يدخل عوالم لا يعرفها جيّدا ولكنه يرمي بنفسه في عمق أتونها هناك ظلم حقيقي لأنّ هذا الجانب الخفي هو ما كان وراء فكرة الرّواية و ربّما أكثر"[1]...

و نشير كذلك إلى دور "الوظيفة الدلاليّة (.) الباحثة في دلالة الإهداء و ما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله "[2] حيث لن نغالي إذا ما قلنا إنّ إحدى الافتراضات المسبّقة للإهداء تتمثّل في كون الكاتب ينتظر في المقابل ، من الشخص الحاصل على النسخة المهداة التكّرم بإنجاز قراءة للعمل وبذلك يصبح تملك العمل مقترنا بقراءته و ليس فقط بمجرّد الحصول على نسخة منه.[3] و يبقى الإهداء عتبة من عتبات النص الذّي ينفتح على تصديرات و استهلالات أخرى من شأنها أن تضيء النّص أكثر و أكثر

4- <u>التّصديرات</u> :

أولى الكتاب و النّقاد أهمية كبيرة لتصديرات و استهلالات الكتاب ، على أساس أنها أول ما يصادف القارئ أثناء ممارسته لنشاط القراءة.و "التّصدير مصاحب نصّي من جنس خطاب الاستشهاد ، بل إنّه الاستشهاد بامتياز" و يوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل) لأجل توضيح بعض جوانبه وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل (النص) و يكون محاذيا لحافته "[4] و في العادة يأتي سابقا للنّص على شكل أبيات شعرية ، أو مقطع نثريّ بين مزدوجتين ، أو قصة قصيرة فتكون بذلك بمثابة مقدّمة أو فاتحة نصيّة للرواية .

يعدّ تصدير الكتاب حسب جينيت اقتباسا بجدارة [5]، و يسمّى أيضا "التصدير الاستهلاليّ" (l'épigraphe liminaire) ويأتي على رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 442.

2 عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)ص99 .

3 ينظر نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرةص56.

4 ينظر المرجع نفسه ، ص 58.

5 المرجع السابق، ص107.

أو جزء من كتاب متسلسل و لما كان هذا التصدير استهلاليا، فهو يسهم بتضافر مع عناصر أخرمن النّص الموازي، في توجيه أفق انتظار القارئ، و توسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النّص "[1]. استهل الكاتب عمله الإبداعي بمقاطع لشخصيات حقيقيّة واقعيّة ومشهورة في العالم الذّي نسج روايته وسطه، وهي من الأطراف التّي خصّها بالشكر و العرفان... "**إيف سان لوران**" **Yves Saint Laurent** الذي قال:

- Rien n'est plus beau qu'un corps nu. Le plus beau vêtement qui puisse habiller une femme, ce sont les bras de l'homme qu'elle aime. Mais pour celles qui n ont pas eu la chance de trouver ce bonheur, je suis la[2].(1983)

و كذلك "كوكو شانل" Coco Chanel بقولها:

- J ai toujours su que je ne serai la femme de personne. Même si parfois joublie.[3]

لم يكتف "واسيني الأعرّج" بهذه المقاطع الاستهلالية لروايته ، بل أردفها بمقطع آخر جاء على شكل قصّة قصيرة أو ما شابه ذلك يمكن عدّه مقدمه أو فاتحه نصيّة مبهمة للقارئ و هو يستعد لممارسة نشاط القراءة ، حيث تطرح له هذه المقدمة أكثر من تساؤل ، و تفتح أمامه أكثر من باب للهواجس و القلق تعدّ هذه الفاتحة النّصية قصّة موجزة عن الرواية "أصابع لوليتا"، استند إليها السّارد ليهيء القارئ لفهم مجريات النص فاتّخذ من كلماتها هل تدرين، لو فقط بقيت، لو فقط لم، لو فقط كنت . عناوين ومحاور جعلت القارئ يقف حائرا مشغولا غير مرتاح يبحث عن دليل يهتدي به، فتصبح الرّواية المأمن الوحيد لذلك!

لكن بعد انتهاء القارئ من فعل القراءة سيزول عنه شعور القلق ، لا بل سيختفي تماما لأن سيكشف أن تصدير النّص الذي ورد على شكل قصة قصيرة مبهمة ، ليس سوى مقدمة رواية جديدة تصنع وجودها داخل الرواية الأولى ،حيث إنّ لوليّتا قبل خروجها من غرفة الفندق لتنفّذ العملية الانتحارية ،تركت ل"يونس ماريّنا ورقة صغيرة ملصقة ، "فتحها لا شيء فيها سوى بياض حليبي يشبه الموت في كل شيء .كانت ورقتها الأخيرة التي تركتها له. تذكّر كلماتها الغارقة في قهقهات شبه مجنونة "سأغرقك بالقصاصات حتى تنصاع لي حبا لا ضغطا و يوم أيأس منك ، سأترك لك ورقة بيضاء ، عليك أن تملأها بنفسك .ستكون أول صفحة من رواية حبيبتك لوليتا و أصابعها التّي أحرقت في وقت مبكّر"[4]... و حقا قد ملأها "يونس ماريّنا بالعبارات التّي قدّمها الكاتب كتصدير ثان للعمل الأدبي بعد تلك المقاطع، بتوقيّع

1 عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص107.

2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص05.

3 المصدر نفسه، ص 05 (و قد وردت ترجمة المقطعين في الهامش، و سنأتي على ذكر هذا لاحقا).

4 المصدر نفسه ،ص 432.

يونس ماريّنا (بطل رواية أصابع لوليتا). فكان هذا التصدير تمهيدا للرواية، جزءا منها، نهاية لها و فاتحة لرواية جديدة

يقول "يونس ماريّنا :"لوليتا هل تدرين كيف يتدرب الإنسان على حب قاتله ؟ أن يحبه كل يوم أكثر . لو فقط بقيت قليلا. .كنت سأغفر لك كل خطاياك و أمنحك مزيدا من معاصي الجسد لو فقط لم تنسحبي في عز الضوء، كنت استمعت إليك بانتباه أكثر. لو فقط كنت هنا، لقلت لك كم أحبّك. رسالتك الأخيرة التّي نسيتها على الطاولة قبل انسحابك الحزين، لم تكن كافية لتزرع بعض النور في قلبي.حرمتني من لذّة الانتحار، و لكنها زرعت المرارة في مّا تبقى من قلبي، و منعتني من نسيانك. لم يكن الموت ضرّوريا لأكتب هذا الألم ، و أجد النعوت المناسبة ولم يكن الألم ضروريّا لأموت قليلا " (...)" الآن أستطيع أن أكتب أولى جملي المنفلتة من قيد الدّهشة و الخوف، بعد أن خمدت كل تلك الحرائق (...)"[1].

كما جعل الكاتب هذا التّصدير كذلك على ظهر الغلاف ، و كأنه يستهل نصّه و يختمه به! .

كما جاءت الرواية زاخرة بمجموعة من المقولات اقتبست من حقول معرفيّة متعدّدة، وعن مسألة الاستشهاد داخل النّص ، "هذا البيت ، هذه الجملة الموضوعة بين مزدوجتين، تأتي في الحقيقة لتوسيع الأفق الثقافي الذّي أسطره للقارئ إنها نداء أو تذكير تواصل منجز ك ل الشعر و كل الكنوز الأدبية المستدعاة فجأة، توضع في علاقة مع مؤلفي في فكر من يقرأه "[2]. ومن ثم ينهض الاستشها د "بوظيفة أساس في بناء الخطاب و تداوله الثّقافي وهو حتى و إن كان يمتلك قيمة استهلام فإنه ينبغي أن يقرأ أو يفهم "كإذن". و من ثمّ فهو يعطي تقديرا للمؤلف و يمنحه القدرة، بالمعنى القانوني، على القول و الكتابة "[3]. وبالتالي فالاستشهاد يسهم في توسيع رؤية الوارد و يخلق آفاقا جديدة للممارسة الإبداعيّة.

يزخر فضاء السّرد في روايّة واسيني الأعرّج بالاستشهاد و المقولات المبثوثة على طول الرواية، ومثال ذلك الكلام الذي قاله الرئيس الأسبق ، المرحوم **هواري بومدين**" Ce jour – la ,J'ai vieilli prématurément , l'adolescent que j'etais est devenu un homme. Ce jour la, le monde a bascule. Même les ancêtres ont bougé sous terre. Et les enfants ont compris qu'il faudrait se battre les armes a la main pour devenir des hommes libres "[4].

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص7- 8.

2 نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، هامش ص 57 .

3 المرجع نفسه، هامش، ص 57.

4 المصدر السابق، ص 67.

وفي موضع آخر يستشهد السارد بأمثال شعبيّة كقوله أهبل تعيش . أو دير روحك مهبول تشبع كسور[1]، أو حكايات شعبيّة كودعه مشتتة سبعة[2]، أو مقاطع من رواية "لوليّتا للكاتب الروسي الأمريكي "فلاديمير نابوكوف"[3].

ومعظم هذه المقاطع و الاستشهادات وردت بين مزدوجتين، ذلك أنّ "المزدوجتين في الاستشهاد يمثلان، في الحقيقة، علاقة طوبوغرافية (وليدة القرن 17) ابتدعت لتؤطر خطابا محمولا بأسلوب مباشر أو استشهاد و هما تعبّران في الاستشهاد تحديدا عن "إعادة التّلفظ و عن حقوق الكاتب"[4]...

يبدو إذن أنّ دور الاستشهاد غير منحصر في تعزيز قول المؤلف و دعمه، بل يتعداه ليصبح أداة "لتوسيع الأفق الثقافي للقارئ"[5]، حيث مزج الكاتب في عمله الإبداعي بين مقولات لكبار النّقاد الفرنسيّين وغيرهم، و رسامين عالميّن، وفنانيّن... و هذا ما يعرف بالتناص.

تعمل هذه التصديرات بأنواعها المختلفة، استشهادات كانت أم اقتباسات، على فتح شهية القارئ وتدعيم و توسيع ثقافته، بحيث تأتي كلها " لتنشيط أفق انتظار القارئ"[6]، إذ تعمل " كنّص واصف شارح شارح للنّص الأصلي "[7]، و هي تؤكد على "ضمان القراءة الجيّدة للنّص "[8].

و لا بأس إنّ تحدثنا باختصار عن عتبة أخرى من عتبات النّص و هي الحاشية ، إنّها "إضافة تقدّم النص قصد تفسيره، أو توضيحه أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، تتّخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب، أو العنوان الكبير في الصحافة بملاحظاتها القصيرة ،و الموجزة الواردة في أسفل صفحة النّص، أو في آخر الكتاب تخبرنا عمّا ورد فيه "[9]. و لا تكون الحاشية على هذه الأنماط فقط، و إنّما تأتي بشاكلة ترجمة لعبارة ما من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية والعكس [10]، أو توضيح حول شخصيّة ما وانجازاتها[11] أو تفسير مصطلحات أو أقوال.أو أمثال

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص 83.
2 تنظر الحكاية من المهدر ص 184 .
3 ينظر مقاطع من رواية "لوليّتا المستشهد بها في رواية "أصابع لوليّتا ص351، 352، 391، 402، 420، 426، 433.
4 نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص56.
5 المرجع نفسه ، ص57.
6 عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص) ص 108 .
7 المرجع نفسه، ص 115.
8 المرجع نفسه، ص 118.
9 المرجع نفسه، ص 127.
10 ينظر حاشية واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص18- 31- 35- 43- 48- 67...
11 ينظر حاشية المصدر ، ص11- 14- 15- 49- 68- 72...

و تعدّ الكتب العلميّة، و الدراسات الأكاديمية من أبرز المؤلفات توظيفا لتقنيّة الحاشية، و بخاصة في التّرجمات التّي تحتفي كثيرا بهذه الحواشي، و الهوامش كونها تستضيف لغات أخرى، و قراء آخرين لهذا فهي مطالبة بأن تضع الحواشي و الهوامش قصد الشّرح، و التوضيح"[1]..

و قدّ تضمنت رواية "أصابع لوليّتا 157 حاشية التّي مثّلت أكثر من ثلث صفحات الرواية، هذه الأخيرة التي كان عددها 438... أمّا عن الدّور الذّي لعبته هذه الحواشي فقد ذكرناه سابقا، إضافة إلى إفادة القارئ بمجموعة من المعلومات المتعلّقة بالشخصيات الروائية، بالإضافة إلى عرض صورة الأماكن وتغيّراتها جراء هيمنة الزمن.

و هكذا، لا العنوان و لا الغلاف و لا الإهداء أو التصدير أو الاستشهاد و الهوامش عناصر زائدة في العمل الإبداعي... فالنّص الموازي هو عنصر ضروري في تشكيل الدلالة، وإثراء المعنى. ومن هنا فمن الضروري دراسة العتبات وتفكيك المصاحبات المناصيّة، واستكشاف الرموز، وإيضاح الظّاهر للوصول إلى الباطن ...

ولكي ما تقدّم نقول إن **العتبات** مفاتيح لنظرية التلقي، و تحليل الخطاب... فهي آليات تحيل إلى البنيات الأساسية للنّص الأصلي من جهة، وتحيل إلى الكثير من المسكوت عنه من جهة أخرى، لذلك فالاهتمام بهذه **العتبات** وخصّها بالدراسة و التّحليل خطوة كبيرة في التعامل مع النّص في بعديه الدلالي و الرّمزي .

و أخيرا يمكن القول إن وجود هذه العتبات لم يكن عرضيا في الرواية ، و إنما كان وجودا محكوما بقصدية ، حيث استطاع الأديب من خلالها تقديم جزء كبير من مضمون الرؤية الإيديولوجية لا سيما عتبة العنوان و الغلاف ، حيث قابلتها رؤية مماثلة ضمت تيمات العنف ،الموت و استحضار الذاكرة و هي التيمات الرئيسة التي ارتكزت عليها الرواية.

لا تختلف رواية " **أصابع لوليّتا** عن سواها من الروايات المعاصرة في اهتمامها بالشكل المطبعي إذ أصبح من سمات القراءة الناجحة لأنه يشكل المجال الذي يلتقي فيه لأول مرة فكر الكاتب ووعي القارئ . في هذا الاتجاه برزت دراسات مختلفة تحاول تناول المكان المطبعي في النص الروائي، وخصائص الطباعة وطرائق الكتابة السردية، " فتناولت العنوان، الغلاف –و قد تعرضنا لذلك –و بدايات واختتام الفصول والتنويعات المختلفة وفهارس الموضوعات . وتشير " **سيزا قاسم** إلى أن النص الروائي "يخضع إلى تنظيم مكان آخر من حيث تكوينه المادي فإن الرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخط أو عدة خطوط

1 عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص128.

مختلفة و ينقسم إلى فصول وفقرات وجمل، و تضبط الجمل وعلاقاتها علامات و ترقيمات وفواصل ونقاط، و كل هذه الوسائل تستخدم استخداما جماليا يخدم البناء الروائي .[1]

إذن فالدراسة هنا تهتم بالفضاء المادي الذي يلتقي فيه فضاء الكلمات بفضاء الطباعة أي النظر إليه من خلال الصفحة، في مجال توزيع البياض والسواد على هذه الصفحة، كذا نوع الكتابة، وضع المطالع والخواتيم و بمعنى آخر رصد كل ما تقع عليه عين القارئ، وهذا ما سنتناوله في مبحثنا الآتي المتعلق بفضاء آخر إلى جانب الفضاء الروائي يساعده على الكينونة دون أن يلغي خصوصياته، وهو الفضاء النصي « l'espace textuel »

1 سيزا قاسم، بناء الرواية، ص77.

ثانيا الرؤية الإيديولوجية للرواية من خلال فضاء النص و تشكيلاته .

يمثل الفضاء النصي « l'espace textuel » الجزء الملموس من الرواية، حيث يقول " **ميشال بوتور** "إن الرواية هي أولا مجرد شيء كتاب، موضوع على مكتبنا عندما نفتحه وتنتقل نظرتنا بين الصفحات نعلق في الفخ، فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان يخلقه ديكور الرواية"[1].

ولقد كان اهتمام " **ميشال بوتور** بهذا الفضاء كبيرا، وهو لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها، وإنما نظر إلى فضاء النص بالنسبة لأي مؤلف كان ومن الطريف أنه يقدم تعريفا هندسيا خالصا للكتاب إذ يقول "إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة"[2].

"والبعد الثالث الذي يتحدث عنه هنا هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات، إن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل" .[3] إذن فالفضاء الورقي يتيح لمكونات العمل الأدبي المساحة الكاملة لبناء أفضيتها وبالتالي ستكتسيها جمالية هذا المكان فتبني هندستها وفقه لأن "القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون"[4]، هذا ما استخلصه " **لحمداني** انطلاقا مما ذهب إليه " **كيزر**" Wolfgang Kayser "إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية"[5].

يضاف إلى الفضاء النصي فضاءان آخران يتمثلان في الفضاء الدلالي « Espace Sémantique » والفضاء كمنظور أو رؤية « L'espace textuel du roman ».» يتأسس الفضاء الدلالي بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي فهو مرتبط بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية وهذا الفضاء له علاقة وطيدة تربطه بالشعر، وهو بعيد عن ميدان الرواية، أما الفضاء كمنظور فقد تحدثت عنه " **جوليا كريستيفا** J. Kristéva ، يتحول الفضاء هنا إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي في إدارة

1 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة تر فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985، ص59.
2 المرجع نفسه، ص112.
3 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص55- 56.
4 المرجع نفسه، ص46.
5 المرجع نفسه، الصفحة نفسها

الحوار وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال فهو شبيه بواجهة الخشبة في المسرح [1]... إن هذا الفضاء المادي الذي يهتم بشكل الكتاب هو ما يتخيله القارئ انطلاقا مما هو موجود وهذا ينطبق على رواية "**أصابع لوليتا**"، ولنبدأ بدراسة الصفحة وما يميزها من تشكيلات.

1- هندسة الصفحة

تمثل الصفحة حيزا يخضع لبعدي الطول والعرض، ومسرحا لمكونات وأحداث العمل الروائي، وعندما نهتم بهندستها، فنحن نهتم بعمارة الكتابة داخل هذا البعد المحدود، و"عندما تحدث "**ميشال بوتور**" عن الصفحة ضمن الصفحة أشار إلى قيمة التأطير الذي نجده في بعض الروايات داخل صفحة الكتابة كوضع إعلان في مربع صغير". [2] كما أشار إلى مظاهر تشكل فضاء النص وأنماط الكتابة ومساحات البياض والسواد والدلالات التي تولدها تلك المقاربات

إن أول ما يطالعنا في هذه الصفحة مساحات بيضاء وسوداء، فنحسب هذا البياض مجرد بياض أو فراغ، والسواد مجرد كتابة وامتلاء، لا أكثر ذلك لأن تنظيم هذا الفراغ إلى مناطق (سوداء) "مختلفة تنفصل أو تتصل لتتقارع أو تتناغم فإنه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في العمارة"[3]، والواقع أن لهذه المساحات أهمية في هندسة الصفحة وهندسة الفضاء الروائي، وهذا ما سنحاول تحديده، والكشف عن الدلالات القائمة على ذلك الإنتاج

أ- توزيع البياض والسواد:

"يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي و الزماني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي ❖ ❖ ❖) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر و عند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها[4].

1 ينظر لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص60- 61.

2 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص128- 129.

3 سيزا قاسم، بناء الرواية، ص77.

4 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص58.

ما نلاحظه في روايّة **أصابع لوليّتا** أن هناك تكثيفا واضحا في السواد * أما البياض، وكأننا أمام كاتب متلهف لإلقاء الأخبار وتحليل الأحداث، لذلك نجد السواد والامتلاء يتربع على المساحات طولا وعرضا، خاصة إذا كان الكاتب في معرض السرد أو الوصف لكننا نلاحظ أن هذا الامتلاء يقل كلما انتقلنا إلى مواضع الحوار حيث تنتشر فراغات بين الأسطر وكأنه "**صمت**"[1].

إن أكبر مساحة استغلتها الكتابة ضمن الرواية داخل مسمى السواد، بلغ فيها عدد الأسطر خمسة وعشرين سطرا، تتراص بداخلها الكلمات تراصا لا يترك فراغا للصمت أو التقطيع الزمني، بلغ فيه عدد الألفاظ الموزعة على السطر حوالي إحدى عشرة كلمة **، "وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي" .[2] وسنذكر هذا لاحقا في نوع الكتابة

في الواقع إن هذا التكاثف والامتلاء الحاصل في صفحات الرواية يدل على دعوة الكاتب لعدم الصمت، وإثارة كل اللحظات الزمانية للكشف عن المسكوت و رفع الستار عن ذلك التاريخ، ليتسلل من خلاله إلى دواخل أنفس الشخصيات

أما البياض أو الانقطاع فكثيرا ما يأتي ليعلن عن شيء جديد وحدث غير متوقع أو عن تأمل وتفكير، فلهذا البياض دور مهم في الكشف عن دلالات معينة في الرواية، ويمكن أن نلاحظ ذلك في الصفحات الأخيرة من الرواية، بعد أن انتحرت "لوليّتا ودخل "يونس ماريّنا حالة من الدهشة العظيمة وعدم التصديق، فبدأ يسائل نفسه عن "لوليتا"، ويستمع إلى رسائل الهاتف الصوتية من طرف الشرطة فكثيرا ما ترك السارد في هذه الصفحات فراغا بين الفقرات لم نلحظه في الصفحات السابقة، ليشرك المتلقي معه في الإحساس بالقلق والغم والدهشة التي يحسها البطل

البياض يظهر في حالات التأمل عندما يكثر الكلام وتكثر القضايا حول نقاط محددة تشغل الفكر داخل النص، وتثير التساؤلات فتصعب الإجابات ويتجسد الغموض فيكون هذا الانقطاع ليوحي بهالة من الغموض والإبهام، خاصة لما يتعلق بالثورة وتاريخ الجزائر لذلك يعد البياض عاملا قويا على تحميل البنية اللغوية بمختلف الإيحاءات التي يتمثلها القارئ انطلاقا من مرجعياته وإيديولوجياته، وبالتالي ينفتح النص على قراءات متعددة

---

* تنظر صفحات السواد والامتلاء والتكثف على امتداد المصدر"أصابع لوليتا"، مثلا الصفحات74- 75..79- 90...406- 407...411...

1 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص121.

** يُنظر على سبيل المثال صفحات المصدر السابق ص405- 410.

2 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص56.

لم يكن توزيع البياض والسواد في الرواية عبثيا بل جاء موحيا محملا بالدلالات -كما ذكرنا سابقا ، فلو رجعنا للمقطع السردي الذي ينادي فيه "يونس ماريّنا لأول مرة يلتقي فيها بلوليتا في معرض فرانكفورت، وجدناه يدل البياض فيه على سكون فعلي في الحركة لكنه في الوقت نفسه عمل على استنفار الفكر، ليجعلنا نتساءل كيف عرف "يونس اسم "لوليتا"؟ وهل هذا اسمها؟ وما الذي جعله يناديها بهذا الشكل أمام الناس"؟ فجأة صرخ بجنون أرخميدي، ممزوجا بنشوة الانتصار

"عرفتها عرفتها .واووو ..لوليتا .هي لا أحد غيرها . لو .لي تا".

." . لو .لي ..تا. لو .لي. . تا ".

"فجأة أسعفه الصراخ أخيرا، فانفجر

لووووو. لميييي تاااااا". ثم تأتي الإجابة بعد هذا الصمت والانقطاع من خلال مساحة سوداء تفك ذلك اللغز وتجعل ما وراء السطور يزيل البعض من ذلك الغموض

"اندهش من اندفاعه الغريب الذي يحدث له للمرة الأولى

تحسس حيرته مرة أخرى، وهو يحاول أن يفهم ما حدث له".

"لم تلتفت صوب الصوت، ولكنها غرقت أكثر بين الأجسام البشرية المتجهة نحو بوابات الخروج الكثير من الزوار استغربوا صرخته التي رنت في آذانهم بقوة، مرتين متتاليتين، قبل أن تذوب وسط صفارات المغادرة التي ترددت أصداؤها في كل زوايا الصالون الذي بدأ يفرغ من زواره".

" انفجرت عيناه وقلبه وكل شراييه ألما، ماذا حدث يا الله؟ هل خرج الصوت أم أنه ظل مكتوما؟ لا يعرف، المهم أن حمما كبيرة غادرت داخله لتشعل الثلج وكل ما يحيط بأشلاء لوليتا".

إن السواد في الرواية يعلن عن وجود نشاط وانفعال داخل البنية النصية، عكس البياض "المساحات السوداء الأفقية، مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال، لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون، لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء، وهذا يعني أن المنقطع هو من مبدأ سكوني في حين أن المتصل هو من مبدأ ديناميّ .

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص37.

2 المصدر نفسه،ص38.

3 المصدر نفسه، ص424.

4 المصدر نفسه، ص37.

5 المصدر نفسه، ص38.

6 المصدر نفسه، ص424.

7 محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص102.

من المساحات البيضاء التي تتكرر بكثرة في الرواية، تلك التي تتموضع في بداية كل فصل من الفصول ومقطع من المقاطع السردية، فعلى سبيل المثال، نهاية المقطع السردي الثالث وبداية المقطع الرابع من الفصل الأول[1]، أو نهاية المقطع الأول وبداية المقطع الثاني من الفصل الثاني[2] وهكذا .*

كما نلاحظ أن بعد الفصل الأول، الرابع، الخامس والسادس يترك السارد مساحة فارغة أو صفحة بيضاء، لينتقل بعدها إلى المقطع السردي الأول تاركا فراغا آخر في أعلى الصفحة **، لكن في الفصلين الثاني والثالث، يترك السارد صفحة بيضاء، ثم الفصل الثاني/الثالث، ثم صفحة أخرى بيضاء، بعدها ينتقل إلى المقطع السردي الأول تاركا فراغا أعلى الصفحة***.

الشكل1 الفصل الأول

الشكل2

الشكل3

1 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص64- 65.

2 ينظر المصدر نفسه، ص115- 116.

* ينظر الشكل 01.

** ينظر الشكل 02.

*** ينظر الشكل 03.

يقول السارد في بداية المقطع الثاني من الفصل الثاني

"لوليتا لم تظهر. أسبوع مر بلا جدوى.
ربما كانت مجرد صدفة عابرة. جميلة ولذيذة، ليس أكثر من ذلك"[1].

"حتى الأطفال الذين كانوا يلعبون انسحبوا من الساحة الصغيرة تاركين المكان لصمته الكبير وعزلته"[2].

كان هذا أنموذجا لأقل الصفحات إيرادا للمساحات السوداء، فعندما يقول السارد (لوليتا لم تظهر أسبوع مر بلا جدوى) ويضع نقطة بعدها ثم يترك ذلك البياض نشعر بأن السارد يسكت عن بعض الكلام، ليترك فرصة للقارئ يتوقع فيها السبب من وراء ذلك الغياب . ثم يخبر السارد أنه ربما كان ذلك اللقاء مجرد صدفة ولن تعاد، فيتبع كلامه بنقطة ثم بياض

في المقطع الثاني يعبر السارد عن البياض لفظا ومساحة إذ أنه ي ذكر الصمت الذي يسيطر على المكان، ويترك مساحة بيضاء لينتقل إلى المقطع الموالي

وبالتالي إن "اكتساح السواد (تواصل الخط*، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه، وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات"[3]...

و إذا أردنا تفسير توزيع البياض في بداية الفصول ونهاية المقاطع وبداية المقاطع الجديدة، فإننا نقول إن السارد يكون في حالة صمت واستعداد فكري عند كل وقفة، يدرس فيه البنية ونوع الشخصيات وطبيعة الأحداث التي ستشكل الفضاء، ثم ما يلبث أن ينطلق فينتقل بين السرد والوصف والحوار وحركات الشخصيات وأفعالها خلال الزمن وتنقلاتها في المكان

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص116.
2 المصدر نفسه، ص379.
* تنظر بعض المقاطع المكتوبة بخط سميك من "أصابع لوليتا"، ص11- 202- 271- 381- 411- 432- 436...
3 محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، ص104.

ب-نوع الكتابة :

سنقف في هذه الجزئية مع السواد دون البياض، وسنتعرف على أشكال وأنواع هذا السواد الذي هو عبارة عن الكتابة أو الفضاء الخطي الذي يمثل "مساحة محددة، وفضاء مختار ودال، بمجرد أن نترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتبه"[1].

ويشير "**ميشال بوتور** إلى مجموعة من مظاهر تشكل فضاء النص لا تهم الرواية فقط ، بل يمكن مصادفتها في جملة الكتب أهمها الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية - الهوامش، الرسوم والأشكال الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس[2].... تحتوي الرواية على بعض مظاهر هذه الكتابة الخطية، حيث تعددت الأشكال فيها بتعدد الصوت السردي، وأهمها بروز الكتابة الأفقية [**]، و"هي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، و إذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي"[3] .

إن السبب الأول في هذا التزاحم يرجع إلى كثرة المقاطع السردية والوصفية دون فواصل بيضاء، يقدم فيها السارد ما لديه من أفكار وقضايا عالقة، فلو أخذنا على سبيل المثال الصفحتين 405 و410 من الرواية، لوجدنا السارد يقدم ما لديه دون انقطاع، فهذا التزاحم هو دليل على تداخل الأفكار بذهن الكاتب، فيلجأ إلى تفريغ هذه الشحنات عن طريق الامتداد الخطي المتواصل، ترغم القارئ بالتوقف أمامها ذلك لأن القوة التصويرية للسطر تبطئ سير العين و ترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى حيث لا يتم تلقي الخط لذاته لأنه ليس إلا عنصرا تمييزيا أو دالا في لوحة الدلالات - كما يلزمه بمبارحة شفافية التبليغ أي الطريقة المباشرة لحضور المعنى في السطر"[4].

---

1 محمد الماكري، الشكل و الخطاب،ص103.

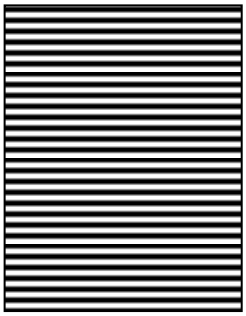
2 ينظر ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص115- 122- 127- 128- 130- 131.

[**] ينظر الشكل اللاحق01.

3 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص56.

4 محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص112.

من أهم التشكيلات التي تخص الفضاء الخطي- كما ذكرنا الكتابة بخط سميك يختلف عن الخط الذي كتبت به الرواية ويكثر توظيف هذا النوع من الخطوط عند التوثيق أو نصوص التناص، وأحيانا بعض المقاطع الخطابية الصادرة عن الشخصيات



ص 405 أو 410

الشكل1

ويشير في هذا الأمر المتعلق بالطباعة "**مالارميّه** إلى أن "الطباعة عنده ترتكز على أربع مبادئ أساسية من بينها أن إبراز الفروقات في قوة الكلمات يعبر عنه بواسطة حروف مختلفة في الحجم، فالكلمات التي تلفظ بقوة وتدخل في الجملة الرئيسية تطبع بحروف أضخم من غيرها"[1].

وهناك شكل آخر مهم وظفه الكاتب في روايته وهو الكتابة العمودية "وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط ، أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها"[2].

والحوار أول صورة لهذا النوع من الكتابة، إلا أنه في رواية "**أصابع لوليّتا** انحصر وتجسد في وضعيتين، الأولى جاوز فيها الصفحات، وهذا ما جعل السرد يغلب على هذه الكتابة والثانية قل فيها، وأقل حجم للحوار في الرواية يعادل سطرا واحدا للمحاور الواحد، وفي هذه الحالة نجد الراوي يتدخل بتعليقات إضافية عن طريق الوصف بين جمل الحوار . ويميز الكاتب هذه الجمل بوضع مطات تحدد موضع الحوار لكل شخصية الذي يشغل الصفحة من اليمين إلى اليسار

"C'est moi, Etienne –

- أهلا . كنت أنتظرك.
- مرحبا سيد مارينا، أتمنى أن لا أكون قد أزعجتك؟ أعرف أن انشغالاتك كثيرة . ولكن للضرورات أحكام، قاسية أحيانا
- مرحبا عزيزي دافيد، حضورك جميل دائما .
- ومزعج أحيانا،.هههه كيف الأمور؟
- شكرا . ماشي. نعيش ونحاول أن لا نفكر كثيرا في المخاطر
- لن أبق ى كثيرا، ربيكا ستلحق بنا بعد قليل

1 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص125.

2 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص56- 57.

- جيد . جئت فقط لأؤكد لك بأن شكوكنا كانت كلها في محلها.[1]

إن توظيف هذا النوع من الكتابة العمودية في النص له دلالات مختلفة، فمجرد " ترتيب الكلمات وفقا لمحور عمودي من أعلى إلى أسفل يبدو كأنه ينظمها في تسلسل تدريجي على أن هناك ترتيبا آخر هو مهم جدا لحضارتنا يسمح بتعليق كل ارتباط بين ترتيب العمود وأي ترتيب نظري آخر"[2].

كما نلاحظ في الرواية أغنية شعبية تظهر في صورة نظام الشعر الحر وبخط سميك

"قطتي صغيرة،
و اسمها نميرة
شعرها طويل،
لعبها يسلي،
وهي لي كظلي
تظهر المهارة
كي تصيدا فارا."[3]

أو أغنية "جون فيرا" Jean Ferrat، وهي الأخرى بخط سميك

"كان يمكن أن تعيش أكثر،
لأشواقنا، وللنور الذي فينا
كان يمكن أن تحلمي قليلا، وتنامي في هدهة النهر،
على نشيد الماء ينساح على الحجارة
كان يمكن أن تعيشي قليلا،
ولا تجبريني على كتابة هذا الألم"[4].

من أنماط الكتابة الأخرى التي اهتم بها الكاتب اللغة الأجنبية، لقد وظفها كثيرا، مرات عدة، وكان يرفقها أحيانا بترجمات إلى اللغة العربية، إلا أنه كان في الأغلب يحافظ على استعمالها بلغتها الأصلية. منها مقطوعة ل"إديث بياف":

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص326.
2 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص191.
3 المصدر السابق،ص253.
4 المصدر السابق،ص381.

« Noooon, rien de rien,
Noooon, je ne regrette rien,
Ni le bien qu'on m'a fait, ni le mal
Tout ça m'est bien égal »[1]

فمن خلال هذه الازدواجية في اللغة، يريد الكاتب أن يحدث اتصالا مباشرا بين القارئ والآخر كي يحدث الاتصال بالثقافة الأجنبية...

و من أنواع الكتابة التي اتخذت الشكل العمودي أيضا الهوامش، فقد كانت الهوامش ترد على يمين الصفحة، جاءت للإحالة على الأسماء الأجنبية أو ترجمة بعض النصوص إما للغة العربية أو للفرنسية، أو شرح بعض المصطلحات

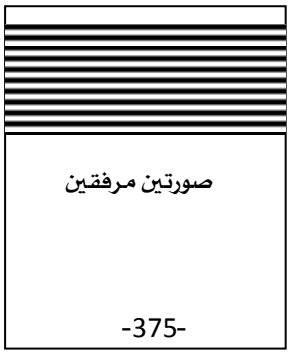
أما بالنسبة لرسم الحروف والكلمات فقد حافظ الكاتب على النموذج المستعمل، إذ كلها تنتمي إلى رسم خطي واحد مما يفسر عدم خروجه عن المتواضع عليه، لأن "أبعاد الحروف وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات، تخضع في الغالب لقواعد مواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره، تتم في حيز ضيق جدا، الأمر ال ذي يصير معه اختياره دالا" .[2] أما إبراز الكتابة بالخط الأسود السميك، فله وظيفة أهمها إثارة انتباه القارئ إلى قضية ما مجسدة في الصفحة، " لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة كما قد تكتب أسماء الأبطال أو الأماكن بخط أسود لتركيز حضورها في ذهن البطل"[3].

وقد ورد في الرواية ما يعرف بالتأطير أو "ما سماه " **ميشال بوتور** الصفحة داخل الصفحة، ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع. وكثيرا ما يدل على شد انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان ويقوم أيضا بدور التحفيز الواقعي في النص" [4]، ومنه ما جاء في الرواية حين أشار الكاتب إلى قطع رخامية كتب عليها اسم الضحايا، ضحايا العمليات الإرهابية، مع ملاحظة "حتى لا ينسى أحد"[5].

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص304.
2 محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، ص103.
3 لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص59.
4 المرجع نفسه ، ص57.
❖ ينظر الشكل اللاحق 01.
5 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص341.
❖❖ ينظر الشكل اللاحق 02.

وكذلك عندما أرفق الكاتب أفكاره بصورتين مرفقتين ** مع بياض اجتاح الصفحة، ومن الطبيعي أن الشكل العام للصفحة يتغير ويتميز باستخدام هكذا صور وهكذا تأطير

الشكل 1



الشكل 2

ت-وضع المطالع و الخواتيم :

اعتمد الكاتب في روايته على انطلاقه مما هو مجمل في الحدث ليصل إلى ما هو أكثر تفصيلا، كأن يستفتح الموضوع بوصف الحالة المحيطة بالفضاء، ثم ينطلق مسترسلا في بناء الفضاء عن طريق شرح المواقف والتعمق في الأحداث.

فمن أهم الوظائف التي تنهض بها المطالع هي تنبيه القارئ وتحضير أجواء التلقي لجعلها أكثر تقبلا، مع خلق حلقة تواصل بين المتلقي وأجواء الأحداث التي شكلها هذا الفضاء الطباعي

أما الخواتيم فهي تشكل خاتمة غير منتهية الحدث، ينهيها السارد مهيئا لتكملتها في الموضوع الموالي، أما إذا تصفحنا دواخل ما يأتي بعد المطالع وما يأتي قبل الخواتيم وجدناها بنية روائية تكثر فيها الاسترجاعات و الاستباقات

والجدول الآتي يوضح توزيع المطالع والخواتيم والصفحة وحجم الأسطر في الفصل الأول من الرواية بمقاطعه السردية الأربعة، واخترنا الفصل الأول على سبيل المثال، لا على سبيل الحصر

الفصل الأول أمطار خريف فرانكفورت

المقاطع السردية	المطالع	الصفحة والحجم	الخواتيم	الصفحة والحجم	الفكرة الموضوع
1	"لا يمكن .للعطر ذاكرة أيضا" - كمن يفتح عينيه فجأة في حديقة من الزهور، استنشق يونس مارينا رائحة العطر الهارب من مكان . ما ضاعت منه التفاصيل - تأكد فقط من أنه ليس عطرا إيفا	ص11 11 سطرا	- لم تلتفت صوب الصوت، ولكنها غرقت أكثر بين الأجسام البشرية حيث عطرها انسحب نهائيا .ربما عادت إلى وضعها الطبيعي الذي جاءت منه امرأة الكتاب ليس إلا لوليتا نابوكوف.	ص38 23 سطرا	- العطر الذي استنشقه يونس وهو في المعرض كان آسرا وأخاذا لأحاسيسه، وتأكد فقط من أنه ليس عطر إيفا، لتخرج له امرأة من بين الحشود، فيعرف أخيرا أن العطر كان لها، لكنه نظر إليها على أنها نموذج ورقي، اسمه لوليتا:لوليتا نابوكوف
2	- عندما فتح عينيه للمرة الأخيرة. .وجد أمامه إيفا، متسمرة كتمثال يوناني قديم - لوليتا؟ ما الذي دفع به إلى	ص39 11 سطرا	- هي لم تسألك، قاطعة صوت إيفا بحزن وهو منكسر على بياض حائط الغرفة لم تسألك لأنها كانت تعرف جيدا أنك علقت	ص46 19 سطرا	- وقوف إيفا موقف حيرة من تصرف يونس في المعرض، وتساؤلها عن سبب اندفاعه لمناداتها كذلك، وتأكدها من تعلقه بها من أول لقاء جرى بينهما. لذلك تحذره منها فيمكن أن تكون قاتلة له !

	أن يناديها بذلك الاسم وهو لا يعرف اسمها الحقيقي؟		بها بقوة .يمكن أن تكون امرأة الأقدار القاتلة لم يقل يونس مارينا شيئا، لكنه كان أكثر الناس إدراكا أن كلامها لم يكن عبثا		
3	- فجأة غاب وجه إيفا أغمض يونس مارينا عينيه من جديد عدل السماعتين في أذنيه جيدا .خارج القطار السريع الذي كان يبتلع المسافات في .صمت	ص47 12 سطرا	- عندما تحرك، شعر يونس مارينا براحة وانطفاء آلام الظهر.عاد إلى مكانه تسمر أحسد بلذة غريبة وراحة استثنائية مد يده، محافظا على وضعية الجسد نفسه .ثم حاول أن ينام قليلا لم ينم.	ص64 12 سطرا	- وضعية جلوسه في قطار العودة من فرانكفورت إلى باريس التي جلبت له آلام الظهر، وبالضرورة جروح الذاكرة، فتذكر الحفرة التي ألقي فيها، كما تذكر "ماجدالينا".
4	- لم يقل شيئا - تفحص الشرطي الألماني وجه يونس مارينا مليا تعرف	ص65 13 سطرا	- كذبة صنعت مني كاتبا؟ صدفة قاسية واستثنائية رمت بي نحو المنافي،	ص101 19 سطرا	- استرجاع يونس لأحداث عدة و هو لا يزال بالقطار، وآلام الظهر تراوده. فمن قصة اسمه المستعار إلى موسى لحمر

	الظروف الصعبة التي نعيشها جميعا		سرقت مني حياة ومنحتني أخرى؟ وصدفة أسوأ تضعني، الآن على رأس المهددين بالموت؟ . .اختار الوضعية الأنسب لظهره، ثم اندفن من دون عناء في أغاني إديث بياف		وعمي أحمد الشايب. ومن الرايس بابانا في السجن وأمه وما فعلوه بها، إلى يما جوهرة وقصة تعذيبها، ثم عمي .مريزق

- **توزيع المطالع والخواتيم عبر صفحات الفصل الأول**

نلاحظ من خلال جدول توزيع المطالع والخواتيم تقارب حجم الأسطر في المطالع (11- 12- 13) سطرا، لأن السارد ينطلق في كل وحداته بعد أن يترك نصف الصفحة العلوية بياضا شاغرا، أما الكتابة المطلعية فتتوزع على النصف المتبقي من الصفحة، وهذا ما جعل حجومها تتقارب . كذلك الوضع نفسه في الخواتيم، إذ تكاد تتقارب حجومها (12- 19- 23) سطرا، ويمكن إرجاع السبب إلى أن الكاتب يستغل الصفحة كاملة في هذا الجزء (المقطع الأول والثاني)، لكن ه يترك بياضا في نهاية الصفحة من المقطعين الثالث والرابع.

لا تكمن جدلية النص الروائي في البنية ودلا لاتها وحسب، وإنما داخل الشكل الذي نسجت عليه هذه البنية والشكل الذي خطت به حروفها وكلماتها وصف حاتها إذ يرى الباحثون أن موضوع الدراسة لم يعد هو الكتابة بمفهومها التقليدي الذي يخص الطريقة الشخصية لرسم الحروف بل يتسع الموضوع ليشمل المكتوب وطريقة الكتابة، والطبيعة والتركيبات، وتوزيع الأدلة، أي أن الموضوع يصبح هو المكتوب بالمعنى المزدوج لنسق الأدلة والخط الخطابي هو السطر المسجل على مسار ثم عبوره، - والمتضمن لنظام وأسلوب- على فضاء معين .[1].

1 محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص88.

ث- الهوامش وعلامات الترقيم

اهتم الباحثون كثيرا بهذا المكون الخطي ومنهم " **ميشال بوتور** الذي ميز بين وضعها في أسفل الصفحة وبين وضعها أمام النص، حيث يرجح الوضع الثاني، لكونه يرى أن "وجودها في أسفل الصفحة يولد فينا عدم الميل لمراجعتها إلا بعد قراءة النص بمجموع ه بينما عندما يكون الشرح أو التعليق موضوعا إلى جانب النص فإن الحركة العادية للقراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة"[1].

فالهامش إذن يشكل نصا موازيا للمتن -وقد تم ذكر ذلك في فصل سابق شارحا ومفسرا لمحتواه، ومن خلاله يمكن للقارئ الوقوف عند دلالات النص وأبعاده الفكرية وقد كان نص " **أصابع لوليتا** من النصوص التي اعتنت بالهوامش من الصفحة الأولى (ص 5)، حيث أحال الكاتب فيها على قولين لشخصيتين عالميتين، الأولى "**إيف سان لوران** والثانية "**كوكو شانل**"، وذلك بترجمة ما قاله لهما في المتن من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية

ومن أشكال الهوامش التي استعملها الكاتب، الإحالة على الأسماء الأجنبية وأسماء الأشياء والأماكن الأخرى، إضافة إلى نصوص تم ترجمتها بعد أن صدرت بلغتها الأجنبية في المتن كالحوارات مثلا أو نصوص قدمت باللغة العربية منقولة عن اللغة الأجنبية، فيعمد إلى ترجمته للغته الأصلية على نحو .

"تخيلي ماذا قال الوزير نفسه وهو يحاول أن يشكل رئيس الجمهورية قال بالحرف الواحد "من حسن الحظ أن رئيس الجمهورية ترأس الحملة الصليبية لتجنيد مجلس الأمن في الأمم المتحدة وبعدها جامعة الدول العربية والوحدة الإفريقية"" .

" Heureusement, le président a pris la tète de la croisade pour mobiliser le conseil de sécurité des nations unies, et puis la ligue arabe et l'union africaine ». Claude Guéant ministre de l'intérieur [2]."

و قد يحدث العكس فيذكر الكاتب النص بلغته الأجنبية في المتن، ويكون الهامش لترجمته إلى اللغة العربية❖ ...

1 ينظر ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص123.

2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص113.

❖ تنظر صفحات المصدر نفسه، ص207.

بالرغم من خصوبة المادة في النص، إلا أن الكاتب أبى إلا أن يوظف الهوامش ويبعد المتلقي عن مواطن الغموض واللبس مهما كانت درجتها، ليصل بعمله الإبداعي إلى الكمال و الانسجام.

وتمثل علامات الوقف والترقيم مكونا له أبعاده الجمالية والرمزية، لا يمكن للفضاء الطباعي والخطي الاستغناء عنه، خاصة داخل الحوارات فهي تعد عنصرا تكميليا لدلالاتها المحيطة، تحدث للقارئ شدا وتنبيها يكشف بواسطتها نمط اللغة، وذلك عن طريق الاستفهام، التعجب،.المطات فإذا حذفت هذه العلامات حجبت الصيغة الحقيقية للخطاب، فتتشابه الخطابات و الأقوال والحوارات.

كذلك لوضع العبارات بين قوسين معنى دلالي، فكثيرا ما تشير إلى هناك تغيرا في المتكلم، أي تغيرا في الفكر والوعي والمستوى والانتماء، ولذلك أصبحت مثل هذه العلامات أو الكتابة الخطية بصفة عامة دليلا للكشف عن بعض الأبعاد خاصة في مجال "تشخيص العلل السيكولوجية"[1] .

" لذلك فقد حدد بعض الباحثين وظائف التواصل الكتابي فيما يأتي المرسل في الكتابة يكون هو محور الرسالة والمتلقي هو القارئ، أما الرسالة فهي من طبيعة خطية بالطبع، في حين أن القناة التواصلية هي المسند، ورق صحيفة كان أو ملصقا أو حائطا أو ورقا مطبوعا أما السنن فهي قواعد الإملاء والخط في لغة معينة، في حين يكون المرجع نصيا لأن المرسل يخاطب مخاطبين غائبين زمن الكتابة و يشير آخر إلى أن العبور من اللغة المنطوقة إلى اللغة المكتوبة لا يتم عبر الأصوات، ولكن بواسطة الفكر"[2].

ونستنتج أخيرا أن الكتابة خلال الصفحة وسيلة من وسائل التواصل والإبلاغ الكتابي الذي يتجدد ويحدد الشكل الذي اتسمت به رواية "**أصابع لوليتا**، مع التذكير أن الكتابة الأفقية طغت على بنية الفضاء الروائي الطباعي

لقد تعرفنا في المبحث السابق على الفضاء الروائي الطباعي، وكيف استطاع النص أن يتميز بالكتابة وكيف شحن بالدلالات، وبقي الآن أن نتعرف على إحدى آليات اشتغال الفضاء الدلالي في هذا العمل الأدبي حيث تمثل اللغة إحدى الأدوات المنتجة لها . وتتمثل هذه الآلية في الظاهرة الأسلوبية التي تتجسد في ارتحال وغياب النصوص وذوبانها فيما بينها وتدعى**بالتناص**.

فهل كانت لغة التناص في الرواية تعبر عن رؤية العالم وكشفها عن المجتمع، وكذا صراع الطبقات والتغيرات الاجتماعية؟ وهل بنية التناص في الرواية كانت ذات نظرة استشرافية تنعكس على النسيج الاجتماعي الموجود داخل الرواية؟...

1 محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص86.

2 المرجع نفسه ،ص91.

2- تجليات التناص في الرواية:

إن ما دفعنا لأن نتعرض إلى هذا هو ما وصلنا من دراسات نقدية مختلفة، تجمع غالبا على أن كل نص لا يخل من تناص، خاصة و أن وسيلة التناص في العمل الروائي هي اللغة، و لما كانت هي أداته فقد شهد نص " **أصابع لوليّتا** أوضاعا مختلفة للتناص زادت من جماليات اللغة فيه، وتمثل في الأخير نصا منفتحا على نصوص مختلفة مؤثرا ومتأثرا بها . و عليه يصبح النص الأدبي فتحا جديدا منفتحا على مقومات ثقافية وتراثية تمتد ما بين حاضره وماضيه، ذلك لأن النص ما هو إلا "بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة"[1].

ومن ثم يصعب أن نقول إن هناك إبداعا خالصا مما لا شيء، خاصة الرواية التي تعد انفتاحا على كل العلوم والفنون، "وقد كشفت البحوث السيميائية عن أن هذا التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يشم ولا يرى ومع ذلك لا أحد من العقلاء يذكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم"[2].

فالتناص من مكونات الذاكرة، يمتع من خلالها ويتوزع عبر أسطر العمل الذل يستدعيه، والاختلاف الحاصل بين الباحثين في تحديد مفاهيم الظاهرة يؤكد على كونها ظاهرة معقدة.

و التناص هو العلاقة بين النصوص والتفاعل بينها، وذلك في استحضارها، باستعادتها أو تقليدها، بل محاكاتها لنصوص أخرى سابقة أو معاصرة لها فالنص الأدبي يمثل كتلة من الفسيفساء المتداخلة بالاقتباسات والمعاني التي أخذت معاني أخ ـرى جديدة مطروحة في النص، كما تـرى " **جوليا كريستيفا** J. Kristeva أن "كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى".[3] كما أنها لم تهتم بالتلقي وبالقراءة ولكنها اهتمت بالإنتاجية وبإيجاد النص بواسطة عمل في التركيبات الجاهزة والإيديولوجيات[4].

---

1 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص92.

2 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 4- 1995، ص278.

3 مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1 ص102.

4 جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبيقال، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص74.

يمكن القول إن " **جوليا كريستيفا** لها السبق في التطرق لهذا المفهوم واستعماله في كتابها "**أبحاث من تحليل علاماتي**"، في النصف الثاني من القرن العشرين . فهي ترى أن "التناص إحدى سمات النص الأدبي، لأن كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى" [1] ... أي أنه لا يوجد أي نص مستقل منعزل عن غيره من النصوص. .. وتحدد "**كريستيفا** التناص " بأنه قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص ، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا ويمكن التعبير عن ذلك بأنه ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي"[2].

و نشير هنا بالذكر أن أول من نقل المصطلح إلى اللغة العربية الشاعر الناقد " **محمد بنيس** في كتابه **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب دراسة بنيوية تكوينية عام 1979م**[♦]، وقد ترجمه وقتها بالنص الغائب وهو مرادف لمصطلح التناص عنده، ثم عاد في سنة 1988م، واستعمل مصطلح هجرة النص في كتابه **حداثة السؤال**[♦♦]، ثم استعمل مصطلح التداخل النصي في عام 1989م، في كتابه **الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاته** ، **الشعر المعاصر**[♦♦♦]

و الكثير من النقاد العرب الذين سعوا إلى إعطاء تعاريف جديدة لهذا المصطلح، دخلوا في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية، " **فمحمد مفتاح**" مثلا يسميه التعالق النصي ، ويعرفه قائلا: "هو تعالق -الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة وأن الاقتباس والتضمين والاستشهاد مفاهيم يشتم ل عليه التعالق النّصي ويتفق معه " **سعيد يقطين** حيث يرى هو أيضا أن الاقتباس والتضمين والاستشهاد مفاهيم يشتمل عليه التعالق النصي وأن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا[3].

فالعملية التناصية هي في حقيقتها تفاعلية نصية، والقارئ يجهد نفسه لتفكيك النص بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص التي حاول أن يستوعبها و يتمثلها ويحولها في بنيته النصية لتصبح جزءا أساسيا من بنيته وبنائه[4].

---

1 ينظر جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

♦ دار التنوير،بيروت، ط2، 1985م.

♦♦ بيروت، ط2، 1988م.

♦♦♦ بيانات المرجع مذكورة سابقا.

3 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص316.

4 المرجع نفسه، ص91.

و قد تعددت وتداخلت مفاهيم التناص كمصطلحات مع السرقات الأدبية، وممن أشار إلى ذلك "**عبد الله الغذامي**"، فنجده يتحدث عن تناص النصوص موضحا أن النص "يستمد وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخل الكاتب مما حمله على مر السنين، وهذا المخزون الهائل جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات، ولذا فإن النص يصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص"[1].

و نقول إن قضية السرقات العربية تحمل الكثير من ملامح التناص و تتقاطع معه في الكثير من النقاط، وتلتقي معه في أخرى . وعلى الرغم من وجود فرق زمني شاسع بين ظهور قضية السرقات العربية وبين التناص الغربي، إلا أن الهدف واحد ومشترك، حيث يحاولان الكشف عن الكيفية التي اندمج بها السابق مع اللاحق ، كما يمكننا القول إن ظاهرة التناص تنفتح على نصوص سابقة ولاحقة مختلفة ، كما تقوم أيضا على انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، إضافة إلى أن التناص يحمل قيمة فنية إيجابية

و التناص عنوان البحث والتدقيق الذي اكتسح الرواية الجديدة باعتبارها شكلا من أشكال البحث، فبعد أن كانت الرواية التقليدية ترسم نهايتها في بدايتها ويصبح دور البطل هو قطع هذه المسافة التي تفصل البداية عن النهاية، صارت الرواية الجديدة عبارة عن أبحاث في نظرية الجنس الروائي، وبحث في أدوار البطل وأفعاله، ثم علاقة الرواية بالمجتمع وبأشكال التعبير الأخرى.[2] و إذا كانت الرواية تحمل شيئا من الواقع وشيئا من التاريخ، فهي لا يضاف إليها بل تتجدد ليست كالتاريخ الذي لا يتجدد و إنما يضاف، فهو عرش كل أمة وهنا يمكننا أن نتساءل هل الرواية اختزال لفعل تاريخي كبير؟ كيف يتجلى التناص فيها؟ وما هي أشكاله؟

يشير الباحث "**أحمد الزعبي** إلى أن الاقتباس والتضمين، شكلان من أشكال التناص يستخدمهما بغرض أداء وظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي أو السياق الشعري، سواء أكان هذا التناص، تناصا تاريخيا أم شعبيا أم أدبيا . وهذا ما يدعوه **التناص المباشر**، إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والقصص، أما **التناص غير المباشر** فهو تناص يستنتج استنتاجا ويستنبط استنباطا من النص، وهو تناص الأفكار والرؤى أو الثقافة، تناصا روحيا لا حرفيا، فالنص يفهم من خلال تلميحاته وإيماءاته وشفراته وترميزاته[3].

و عموما رواية " **أصابع لوليتا** تطرح مجموعة من الإشكاليات، ولعل أكبرها ثنائية الخير والشر حيث تنضوي تحتها إشكاليات الوطن، المنفى والاغتراب . أو ثنائية الموت والحياة، وتتولد عنها العديد من

1 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص72.

2 ينظر حسين خمري، فضاء المتخيل–مقاربات في الرواية منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2002، ص105.

3 ينظر أحمد الزعبي التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني إربد - الأردن، ط1، 1995، ص16.

الثنائيات الضدية (الرجل/المرأة النور الظلام الأمن/الخوف والمطاردة ..) بما أننا أمام رواية الذي يتحرك في فضائها هو مجموعة من الرموز التاريخية والنصوص التي قيلت حولها، فإننا نود الوقوف على مدى تأثير هذا التراث التاريخي في النص الأدبي، وسنقف في ذلك على الذي يمكننا الكشف عنه لا المطلق الذي لا يمكن إلا للقليل التفطن إليه. إن دور الروائي "**واسيني الأعرج** في هذه الرواية لا يقتصر على تنظيم النصوص أو ترجمتها ولكنه يتخذ من ذلك إستراتيجية لتفجير المسكوت عنه فيها، والنظر إليها نظرة جديدة

نحاول إذن من خلال هذه الدراسة أن نكتشف أهم البنيات النصية المتفاعلة مع بنية رواية "**أصابع لوليتا** والتي نرتبها كالآتي التناص التاريخي، التناص مع التراث الشعبي، التناص مع التراث الديني، التناص مع التراث الأدبي

أ- <u>تناص التراث التاريخي</u>

إن التراث التاريخي أهم مكون للخطاب السردي المعاصر لما يحمله من مواضيع مختلفة، "والتراث الجزائري ينبض ببنيات استعارية عديدة تمتد دلالاتها بتماهي ذلك المكون التراثي مع الوضع الراهن، وهذا يتطلب وعيا بهذا التراث وإجادة لفنيات اللغة المعاصرة، هذا التفاعل مع هذا التراث يقوم على أساس الاستيعاب والتحويل والنقد، ولما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها ومحتواها فالنص كان يفرز ما هو إيجابي منها وما هو سلبي، يدع م ما هو إيجابي ويدافع عنه ويمارس النقد على ما هو مناف لمنظور النص، فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل"[1].

لما كان التراث يمثل الذاكرة، فإن رواية " **أصابع لوليتا** لم تخل من بنيات التراث، من تاريخ ودين ولغة، وثقافة شعبية. والمعروف على الأديب "**واسيني الأعرج** أعماله الأدبية التي تعتني عناية خاصة بالتاريخ فتتخذ مادتها من الثورة الجزائرية وتقوم على معالجة قضايا.الوطن وها هي " **أصابع لوليتا** واحدة من تلك النماذج الكثيرة التي عالجت قضايا المجتمع والمثقف العربي فيه والمغترب عنه

وفي الرواية يعمد الكاتب إلى التناص استشهادا بالنصوص التاريخية أو يأتي بها في ثنايا السرد في شكل إشارات لوقائع أو شخصيات أو أحداث، تتولى قراءتها وتأ ويلها تناصها مع هذه المادة، وذلك بعد أن يستدعي أهم الشخصيات التاريخية والتي تعد فاعلة في نصه الأدبي، كشخصية الرئيس "أحمد بن بلّة التي تدور حولها أحداث الرواية، وتستمد من قضية الانقلاب أو التصحيح الثوري ضدها، وشخصية "هواري

1 ينظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص125.

بومدين –الرئيس الراحل الذي قاد الانقلاب . وشخصيات سياسية أخرى دخلت التاريخ كشعباني، كريم بلقاسم، حيدر، عبان رمضان، "بوضياف (23 يوليو 1919م - 29 يوليو 1992)، والحسن الثاني ملك المغرب (09 يوليو 1929م 23 يوليو 1999)، وج.ف كندي (29 ماي 1917م 22 نوفمبر 1963م)."[1].

ومن النصوص التاريخية التي نجدها في متن العمل الأدبي داخل مزدوجين، ويحيل عليها الكاتب بالتوثيق في الهامش، نص الكلام للرئيس المرحوم "هواري بومدين"، أورده باللغة الفرنسية في المتن، ثم أحال عليه في الهامش بترجمته إلى اللغة العربية، والنص يقول

"Ce jour- la, j'ai vieilli prématurément. L'adolescent que j'étais est devenu un homme. Ce jour- la, le monde a basculé. Même les ancêtres ont bougé sous terre. Et les enfants on compris qu'il faudrait se battre les armes à la main pour devenir des hommes libres ."[2]

و يترجمه الكاتب إلى النص الآتي في ذلك اليوم شخت قبل الأوان، المراهق الذي كنته، أصبح رجلا في ذلك اليوم تدحرج العالم، حتى الأجداد تململوا تحت التراب، وفهم الأطفال أنه يتوجب عليهم حمل السلاح ليكبروا رجالاأحرارا.

و هذا نموذج آخر لنص يستشهد به الكاتب في متن نصه لكن بعد ترجمته، ثم يعيده إلى لغته الأصلية "الفرنسيّة في الهامش و النص يقول "إن الفرنسيين يشرعون أن ما يفرض عليهم من مظاهر لا يتجاوب مع قواعد حياتهم الاجتماعية أصبح لديهم الإحساس أحيانا أنهم ليسوا في بلدهم مواطنونا يريدونا أن يختاروا نمط حياتهم، لا يريدون أن يفرض عليهم أي نمط"[3].

" Les français à force d'immigration incontrôlée ont parfois le sentiment de ne plus être chez-eux, ou bien ils ont le sentiment de voir des pratiques qui s'imposent à eux et qui correspondent pas aux règles de notre vie sociale ." déclare –t-il." nos compatriotes veulent choisir leur mode de vie, ils veulent pas qu'on leur impose un mode de vie " Claude Guéant. Ministre de l'intérieur (Europe1).

1 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص199.

2 المصدر نفسه، ص67.

3 ينظر المصدر نفسه، ص112، وينظر نص آخر للقائل نفسه، ص113.

إن لجوء الكاتب إلى مثل هذه الأشكال إنما إيحاء منه بالواقعية، هذه الواقعية التي لا نحسبها إلا واقعا ينتجه البعد التخيلي، ولكنه تخيل يهتم بعملية إيصال وربط حاضر الإنسان بماضيه ليحيا الإنسان دائما بذلك التاريخ أو الموروث، فيحقق دلالات جديدة ضمن هذا الفضاء التخيلي. والأكيد أن التناص هو الأساس لإنتاج تلك الدلالات هنا، و أهم دلالة هنا للتناص التاريخي هي محاولة خلق امتداد للواقع والتاريخ داخل الزمن الحاضر، فلذلك نجد الكاتب يعود بالأحداث والتاريخ إلى زمن بعيد محاولا ربطه بالحاضر، القرون الوسطى مثلا عندما ذكر محاكم التفتيش[1]، التي تعرض على المحاكم الكنسية من قبل البابا إينوسون الثالث Innocent III في 1199م[2]...

وكذلك محرقة اليهود " "هولوكوست" التي كان الغرض منها الاضطهاد والتصفية العرقية لليهود في أوربا أثناء الحرب العالمية الثانية، ومعاداة السامية أو معاداة اليهود التي تعتبر شكلا من أشكال العنصرية"[3]... استدعى الكاتب هذه القضايا ليصور مدى الألم والمعاناة التي صاحبت الإنسان منذ القدم، والتي مازالت تصاحبه وهو في عصره الحالي

ومن الوثائق التي عرضها الكاتب في نصه مضبوطة بأيامها وشهورها، الانقلاب الذي شهدته الجزائر، "كان عمر البلاد المستقلة حديثا ثلاث سنوات . صيف سنة 1965 بدأ مبكرا وحارا مثل غيره، ظن "يونس ماريّنا أن الدبابات التي نزلت في صباح 19 جوان 1965، وأحاطت بالملعب البلدي، لم تكن إلا مشهدا طارئا، الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة التي لم يمر على انتهائها إلا ثلاث سنوات . كانت الدبابات وهي تحتل ساحة الشهداء، والإذاعة و التلفيزيون، و المعلب الكبير الذي كان يتابع فيه الرايس بابانا مقابلة كرة قدم ضد البرازيل، تبدو كأنها لعب منتظمة تنتظر من يحركها. عندما أخبره صديقه بجدية الانقلاب ضد الرايس بابانا، لم يصدق وحاول أن يقنعه بان المسألة لا تعدو أن تكون فرقة بونتي كورفو التي كانت تصور فيلم معركة الجزائر. لكن في المساء نفسه اتضح كل شيء وصعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري"[4].

لقد مثلت الرواية تناصا تاريخيا غير محدود في الأسماء والشخصيات والأماكن والحوادث، إنه ا انفتاح كلي على ذاكرة التاريخ . "**فواسيني الأعرج** يلقي بالحدث لتتلقفه الشخصيات وتتولى هي عرضة والكلام عنه بأسلوب قد عرفنا فيه التداخل بين السرد والوصف والحوار. وهذا الانفتاح على التناص إنما هو انفتاح على رؤية العالم الروائي الفني لا التأريخي، إذ استطاع الكاتب أن يخلق التساؤل لدى القارئ هل هذا

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص12.

2 Larousse 2005, p1453, ISBN2-03-530406-7.

3 ينظر(24-07-2015) www.12allchat.com/forum/viewtopic.phpt=49815 .

4 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص68.

نص تأريخي أو نص روائي؟ هذا ما يمكننا أن نجليه من خلال هذا التماهي بين التاريخ والسرد، على نحو "لا يدري، وهو يخترق النظرة الزرقاء الباردة للشرطي الأول، لماذا تذكر قطارات الشؤم المحملة باليهود في عمليات الترحيل الكبرى نحو محارق أوشويتز رأى عيون الأطفال في محطة دارنسي التي كان يتم تجميع اليهود فيها قبل تحويلهم نحو محتشدات أوشويتز، وهي تتراقص خوفا ورجاء، ولعثمة الركاب الذين فقدوا كل شيء، حتى القدرة على الكلام والصراخ ، بين يوم وليلة أصبح الذين كانت لهم حياة وأصوات كثيرة شبيهين بالصمت واللاشيء"[1].

إذن هذه صورة لتناص مع تاريخ بعث من خلال هذا المتن الروائي فيرى وكأنه يحدث الآن في مواقف خاصة ومختلفة، من بينها ما أشار إليه الكاتب من دلالة في قوله "محارق "أوشويتز Auschwitz " ومحطة "درانسي Drancy والمعاني التي تحيل عليها أثناء توظيفها في هذا العمل الأدبي

إن شخصيات الرواية ذات أبعاد مختلفة، ذلك لأنها اخضعت في هذا العمل الفني إلى منطق السرد لا التاريخ لإنشاء فضاء تخييلي، كان التناص أحد أسباب تشكل دلالته وهذا الفضاء أو المكان ما هو إلا "تخصيص لهذا المكان المستحضر، هو المكان المضاف إلى المكان الحقيقي"[2]. "و البطل في العمل الفني يعمل كرمز يزرع اللحمة بين الرموز الروائية الأخرى"[3]، فتتداخل المكونات وتنتظم الأدوار ليخرج العمل مكتمل الدلالة

والبطل في الرواية - كما نعلم "يونس ماريّنا لكن اسمه الحقيقي "حميد سويرتي"، وينادونه "حميمّد وهو تصغير "حميّد و"أحمد" [4]، ففي الرواية إذن "حميّدان الأول "يونس ماريّنا والثاني هو الرايس بابانا حيث إن اسمه الكامل هو "أحمد بن عبد المجيد بن بلة، ويعرف في أوساط إخوانه الثوار بلقب "سي حميمد" [5] ، وذكر الكاتب هذا اللقب في الرواية، في مشهد خروجه من السجن وإطلاق سراحه .

:

لست أنا من اتخذ القرار، ولكني وجدت نفسي ذات صباح خارج السجن. وإذ كنت جالسا في قاعة العبور نحو الخارج، رأيت ذبابة، بدت لي كأنها مثل تلك التي كانت معي . تأملتها جيدا . أرادت زوجتي أن تطردها عندما كانت تعبر وجهي وشعري. سألتني بدهشة "حميمد لماذا لا تطرد الذبابة؟". ثم مدت لطردها. قبلت

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص66 و ص 209.

2 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص41.

3 ينظر حسين خمري، فضاء المتخيل- مقاربات في الرواية- ص109.

4 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص125.

5 ينظر (2015- 07- 14) 1945...8... www.elmaouid.com/index.php/national/3292

يدها. وخفت أن أقول لها إنها صديقتي في عزلتي- بعدها غيرت رأيي وفضلت أنّ أحتفظ بكل شيء لي"[1].

هذا تناص لاسم البطل مع اسم الشخصية التاريخية "بن بلّة التي تمثل بالنسبة للبطل رمزا تاريخيا وحضاريا كبيرا، وهكذا فإن "حميمّد يتحول من مجرد اسم علم إلى علامة ورمز بالمفهوم السيميائي، يرتبط بالرايس بابانا بعلاقة متينة من الإعجاب والتبعية ومحاولة الاقتراب من نموذجه الأسمى

اهتمت الرواية في هذا المجال أيضا بأبطال العلم والتاريخ فكان مما تناصت معهم العالم أرخميدس[2]، ومن الأسماء التاريخية أيضا نجد "روني كوتي" [3] René Coty، و"ميخائيل شيوير" [4] Michael Sheurer رئيس وحدة المخابرات المركزية الأميركية لمطاردة "أسامة بن لادن وكذلك "كلود مونيكي" [5] رئيس مركز الأبحاث الإستراتيجية Claude Moniquet, le président de l'Esisc. و شخصية القديس" أغستين"[6] Augustin . Saint-

إن هذا التناص مع الشخصيات التاريخية يؤكد حقيقة ترابط التاريخ وتواصله عبر حلقاته المغلقة، الذي تعلن الرواية فيه عن انفتاح هذه الحلقات وترابطها لتشكيل الفضاء التخييلي للعمل الأدبي. و لقد برزت أشكال خاصة للتناص التاريخي في الرواية وكشفت عن جوانب كثيرة، فما هي إذن صور التناص الأخرى التي استدعاها نص الرواية؟

ب- <u>تناص التراث الشعبي</u>:

يعد التراث الشعبي من أكثر المواد المستعملة في النصوص الروائية، ونقصد بالتراث الشعبي كل ما يتوارثه المجتمع عن طريق التواصل الحضاري والاجتماعي، فيصقل بالطابع الشعبي ويصبح هوية للشعب، كالسير الشعبية والأساطير والقصص الخرافية

وقد وظف الكاتب في روايته الأغاني، الأمثال، العادات، القصص الشعبية وذلك ليبعث دلالة جديدة من خلال تناصها مع البنية اللغوية للنص، فتعمل على اختراق الطابو والمسكوت عنه، وكان الكاتب

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص283.
2 المصدر نفسه ،ص37.
3 المصدر نفسه ، ص174.
4 المصدر نفسه ، ص321.
5 المصدر نفسه ، ص321.
6 المصدر نفسه ، ص121.

يختار الفضاء المناسب والشخصية المناسبة لبث تلك الأغاني والقصص، وكان الهدف من التناص الشعبي تبليغ صور عميقة تمثل رؤى يشترك فيها الجميع

و التناص مع القصص الشعبية جاء كالآتي

" لم تكن ودعة مثل الشمس فقط .كانت هي الشمس نفسها . لم تكن شعاعا، كانت مصدرة لم تكن جميلة فقط، كانت ضوءا ينزلق من بين الأصابع كانت سادس أخواتها . لم تنجب أمها إلا البنات كانت أمها حاملا بالمولود السابع، يوم المخاض قالت لزوجة والدها الشريرة التي تزوجها لتنجب له ذكرا ولكنها كانت عاقرا لا أتحمل آلام أمي ببنت سابعة، سأذهب نحو التلة البعيدة، وأطل عليك من أعاليها . إن أنجبت أمي ذكرا لوحي لي بالمنجل، وسأعود . إن أنجبت أمي أنثى سابعة، لوحي بالمنديل الأحمر، وسأهاجر بعيدا . لا أتحمل أن تتعذب أمي مرة أخرى، أما .هي

خرجت وانتظرت نهاية مخاض أمه ا فجأة أطلت زوجة أبيها من وراء الباب الخارجي حاملة المنديل الأحمر، والمنجل معا . ظنت ودعة أن أمها أنجبت توأمين ذكرا وأنثى . لم تفترض إلا هذا الاحتمال، ستعود إلى البيت إن كان الأمر كذلك . ظلت لحظات تنتظر زوجة أبيها أن ترفع يدها . فجأة لوحت لها بالمنديل الأحمر عاليا . بكت ودعة كثيرا، ثم انطلقت نحو التيه، التيه الذي لا شيء وراءه إلا المنافي والقسوة والعزلة "[1].

إن تناص الرواية مع هذه القصص الشعبية أعطى بعدا جماليا للنص الروائي، جعله ينفتح على الخيال فتتعدد الدلالات والقراءات ...السرد فيه يسوق الأحداث بطرق مختلفة ، اتسمت اللغة فيها بالمرونة والبساطة

ومن التناص الذي وظفه الكاتب تضمين الكاتب الأغاني الشعبية، ومن ذلك قوله "نوه يا نويوة غطيني بكسيوة غني لي غنيوة "[2] و قوله كذلك:

"قطتي صغيرة،

واسمها نميرة

شعرها طويل،

لعبها يسلي،

وهي كظلي

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص184.

2 المصدر نفسه، ص250.

تظهر المهارة

كي تصيدا فارا "[1].

إن التناص مع التراث الشعبي كان فضاء واسعا في الرواية وظف لبعث دلالات ترتبط بأهداف الرواية وأحداثها وشخصياتها، ويمكن أن تتحقق هذه الدلالات أكثر من خلال صور أخرى للتناص الشعبي لم يغفلها الكاتب، وهي توظيف الأمثال الشعبية التي تعبر عن عقلية الشعب وفكره وعاداته وتقاليده، والتي ترتبط عادة بمناسبة معينة. و لذلك نجد الكاتب ضمن الرواية مجموعة من الأمثال في مواقف مختلفة منها

"أهبل تعيش، أو دير روحك مهبول تشبع كسور" [2]، قاله يونس مارينا عندما تصرف بكل جنون وبلادة مع واحد من ذئاب العقيد وهو يسأله إذا كان يعرف أحدا من هؤلاء المحظوظين المعلقة أسمائهم في قائمة الإعلان

"كلاك بوبي" [3]، وهو ما قاله الرجل المجهول "ليونس ماريّنا عندما أخرجه من الحفرة (الماخور) وقدم له جواز سفر باسم "حميد زازو"، ولم يقتنع "يونس" لا بالأمر ولا بالاسم فقال له الرجل "لكن يا عزيزي عليك أن تؤمن بأنك أنت من في الجواز وإلا كلاك بوبي؟ أنت الآن حميد زازو، وليد عنابة، وليس وليد مارينا وإلا عرفت ذئاب العقيد سرك"[4].

لقد رسمت الأمثال لحظة من لحظات الزمن التي عاشها "يونس مارينا"، فدلت على الحالة والوضعية التي عاشها ومر بها، كما نجد نسبة توظيفها في النص قليلة مقارنة بحجم الرواية، فتراثها يزخر بالأمثال والحكم والقصص والأغاني، ورغم ذلك نقول إن الكاتب بتوظيفه لبعضها جعل النص الروائي ينفتح على الخيال والدلالات مع الإشارة إلى "أن اللغة الأدبية هي لغة مجازية في أساسها وتعتمد على الاستعارة والصيغ اللغوية التي تجنح نحو الغرابة"[5].

ت- <u>تناص التراث الديني</u>

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص253.

2 المصدر نفسه ، ص83.

3 المصدر نفسه ، ص121.

4 المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

5 حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية -، ص 46.

نقصد بالتناص الديني مختلف النصوص التي تكون مرجعيتها الدين، ويمكن أن نميز في ذلك النص القرآني، القصص القرآنية، الأحاديث النبوية الشريفة، أحداث وأقوال الصحابة أو بعض الممارسات الدينية، وقد ضمن الكاتب روايته مجموعة من هذه التناصات

في النص القرآني نجد الكاتب وظ ف آيتين من سورة النجم توظيفا مباشرا { أفرأيتم اللات والعزى، ومناة الثالثة الأخرى }[1]، وكان ذلك جراء محاولة خلق نوع من الصلح والقبول لدى المشركين للدين، قرأها الرسول (صلى الله عليه وسلم) فألقى الشيطان على لسانه تلك ال غرانيق العلى وإن شفاعتهم لترجى فلما سمعت قريش هذا فرحوا وتفرقت قريش وقد سرهم ما سمعوه، وقالوا : قد ذكر محمد آلهتنا بأحسن الذكر فلما أمسى الرسول، أتاه جبريل فقال ماذا صنعت؟ لقد تلوت على الناس ما لم آتيك به من عند الله؟ فحزن الرسول حزنا شديدا وخاف من الله خوفا عظيما[2].

سورة أخرى نستلهم منها تناصا، وهي عندما كان "يونس ماريّنا في حوار مع "لوليّتا وأخبرته عن عالم دمية لاتيكس* Latex، اندهش وقال "وقل ربي زدني علما"[3]، إذ يضمن من خلال ذلك الآية القرآنية {وقل رب زدني علما }[4]. و ما الاستدلال بالقرآن الكريم والاقتباس منه إلا لتأكيد الموقف من المصالحة والإفادة بقدرة وعظمة الله والإشارة إلى كيد الشيطان

ولا ننسى ذكر الاسم الحقيقي الذي سميت ب ه "لوليّتا ألا وهو""نوة "دلالة على الغيث والخير، لأنها ولدت في صباح ممطر بعد طول جفاف، والدها أراد لها هذا الاسم، لكن أمها كانت تريد لها اسما بربريا أصيلا به رائحة جبال أجدادها الأوائل، ولهذا أصرت على أنزار . لكن المعركة كانت خاسرة بينهما لأنهما كانا يتصارعان على التسمية نفسها . لم يكن أنزار في لغة الأجداد من البربر، يعني أكثر من قوس قزح وآلهة المطر"[5].

و الاسم "نّوة أو الأنواء هي كواكب كان يحسب المشركون أن لها الفضل في نزول المطر، لذلك يتناص الاسم مع الحديث الشريف "حدثنا يحي بن يحي قال قرأت على مالك عن صالح بن كيسان عن عبيد الله بن عبد الله بن عتبة عن زيد بن خالد الجهني، قال صلى لنا رسول الله صلى الله عليه وسلم صلاة الصبح بالحديبية على إثر سماء كانت من الليلة، فلما انصرف أقبل على الناس، فقال "هل تدرون ماذا

---

1 سورة النجم، الآية (19- 20).

2 ينظر واسيني الأعرج، أصابع لوليتا ص427.

* للمعرفة أكثر عن عالم دمية لاتيكس،ينظر المصدر نفسه، ص165- 166.

3 المصدر نفسه، ص166.

4 سورة طه، الآية114.

5 ينظر المصدر السابق ص250.

قال ربكم؟ قالوا الله ورسوله أعلم، قال أصبح من عبادي مؤمن بي وكافر . فأما من قال مطرنا بفضل الله ورحمته، فذلك مؤمن بي كافر بالكوكب، وأما من قال مطرنا بنوء كذا وكذا فذلك كافر بي مؤمن بالكوك ب"[1]. - شرح النووي على مسلم

ثم يقدم لنا الكاتب شكلا آخر يتماه ى فيه السرد مع بعض الشعائر الدينية من أسس العقيدة الإسلامية كالصلاة. تقول لوليتا ليونس مارينا "لماذا لا تصلي؟" [2]... " فقط لأني أريدك أن تكون حبيبي هناك أيضا في الآخرة. يقول فقهاء وعارفون في جاكرتا إنه حتى عندما نعذب ويعاد بعثنا وغسلنا من كل ذنوبنا، واقتيادنا إلى جنة الخلد، يستطيع الرجل وقتها أن يختار رفيقة خلوده الأبدي وخلوته الجميلة. من بين كل الحوريات يستطيع أن يقول للملائكة .لا لا أريد لا حوريات ولا ولدانا مخلدين، أشتهي فقط حبيبة خسرتها بغباوة.(.) صليت طوال عمري، فقط لتسمعني . لكن هذا كله مشروط بأداء الصلوات الخمس"[3].

ففي هذا المقطع من الرواية تدعو "لوليّتا يونس مارينا إلى أداء الصلوات الخمس لينال الشفاعة وجنة الخلد التي تصفها بأن فيها الملائكة، حور العين والولدان المخلدون، وهذا تناص مع الآية الكريمة: {يطوف عليهم ولدان مخلدون }[4]، والآية الكريمة {وحور عين}[5].

وفي الرواية كذلك تناص مع بعض الأنبياء عليهم السلام، منهم سيدنا **أيوب** عليه السلام، فيذكر الكاتب ألمه وصبره وسفره أما عن سيدنا **يونس** عليه السلام فقد تناص معه البطل في الاسم "يونس"، وبهذا دخل البطل "حميمد" في قلب المأساة، وأصبح بذلك الاسم داخل بطن سمك الحوت بشكل رمزي، وهذا ما يحيل إلى مصير المثقف النقدي ونصيبه؟...

لقد كان استعمال التناص على هذا النحو من الأشكال رمزا لغويا يطرح قضية المثقف، فكان التناص الديني وتراثه في رواية " **أصابع لوليّتا** يتداخل مع التاريخ ويمتد عبر الزمان ولا يتحقق إلا من خلال تفاصيل المكان.

1 يحي بن شرف أبو زكريا النووي، سلسلة شرح الأربعون النووية، دار الخير1416هـ، 1996م

2 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا،ص400.

3 المصدر نفسه ،ص 401.

4 سورة الواقعة، الآية17.

5 سورة الواقعة، الآية22.

ث- تناص التراث الأدبي:

يشير "**سعيد يقطين** إلى أنه تدخل في "المتفاعلات النصية الأدبية كل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشفوي أو الكتابي، وسواء كان هذا الأدب ساميا أو منحطا ويتدرج ضمنه وفق هذا التحديد، ما هو شعري أو نثري سواء كان واقعيا أو متخيلا"[1].

وأقل ما يذكر في تناص التراث الأدبي هو أن الرواية حافلة بالمادة الأدبية، وهي كسابقاتها تناص مع الأدب العالمي، و "**أصابع لوليتا**" **لواسيني الأعرج** تناص مع رواية " **لوليتا**"* "**لفلاديمير نابوكوف**" Vladimir Nabokov الكاتب الروسي الأمريكي (23 أبريل 1899- 02 يوليو 1977)، وقد استشهد الكاتب بأقوال كثيرة من الرواية الغربية في نصه كقوله " التفتنا بعضنا نحو بعض في الثانية نفسها . توقفت، فتقدمت نحوها. قامتها لا تتجاوز صدري، أدهشتني بطول حاجبيها وطفولة ملامحها"[2]...

"كانت ضوء حياتي، ونار خاصرتي . إثمي الجميل . روحي كانت لولا في البنطلون . دولي في المدرسة، دولوريس في خطوط الكراسة، وبين ذراعي لم تكن شيئا آخر إلا لوليتا"[3].

"هي ذي لوليتا الخ الدة التي كانت تسري في دمي . لوليتا التي لم تكتمل بعد لوليتا التي أستطيع اليوم أن ألمسها، أن استنشقها، أن أسمعها و أراها"[4].

كما أن الكاتب يعطي للبطل " حميد سويرتي" "يونس ماريّنا صورة يمثل من خلالها "باتيست غرونوي" Baptiste Grenouille بطل رواية عطر، للكاتب الألماني " **باتريك سوسكيد**"*، فيقول "يونس " : مارينا . .طبعا لست باتيست غرونوي، ولكن هذا العطر ليس غريبا على حواسي"[5].

كما قد تناص الكاتب في "عرش الشيطان" التي جعلت "يونس مطلوبا لدى القضاء ومحكوما عليه بالإعدام، ومطاردا في كل مكان ، مع الكاتب البريطاني من أصل هندي " **سلمان رشدي**" في روايته " **آيات شيطانية**"**، والتي أحرقت الكثير من في 14 يناير 1989، كما صدرت فتوى من "الخميني في 14 فبراير 1989 بإباحة دم صاحبها. "سحب (إيتيان دافيد) إحدى الوثائق، التي تم العثور عليها لدى خلية من

---

1 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص107.

* صدرت في 1955.

2 (واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص)37...Vladimir Nabokov.Lolita.Gallimard.p35

3 (المصدر، ص 426).Lolita, p15

4 (المصدر، ص 433) Lolita, p105-106.

* صدرت الرواية في1985.

5 المصدر، ص11.

** صدرت الرواية في لندن في26 سبتمبر 1988، بعد 09 أيام من إصدار الكتاب، تلقى دار النشر الآلاف من رسائل التهديد

الخلايا النائمة .(.) مارينا بعمله هذا، كان أسوأ من سلمان رشدي . الأمير أعطى الأمر باختطافه أو قتله أو مرضاة لله، ومجازاة كل من يقوم بذلك. قتل الكافر من أمر الله .(.)"[1].

كما يذكر الكاتب بعض شخصيات عالم الفن ويستشهد بأقوالها في عمله الأدبي، مثل المغني "سعد هارون الفنان الباكستاني المسلم، وأغنيته التي أطلقها بعنوان "المرأة البرقع" –[*]، يسخر نصها من اللواتي يرتدين النقاب . فيقول "يونس" مارينا "أعتقد أن "سعد هارون لم يكن عادلا في أغنيته بريتي وومان Pretty women.

Burka woman,

Sous votre drap noir, burka woman, avec vos pieds sexy, mon amour pour vous, s'amplifie chaque fois que j'entrevois vos orteils…

Une fois chez moi, je flirte avec le rideau du salon."[2]

ويذكر شخصيات تنتمي إلى عالم الفن والأدب، عالمية أسرت قلوب معجبيها، "كالشاعر والروائي الفرنسي ادمون هاروكور Edmond Haraucourt، والشاعرة النيوزيلندية كاترين مانسفيلد Katherine Mansfield، والشاعر والروائي الجزائري مالك حداد الذي كتب روايته الجميلة بعنوان رصيف الأزهار لم يعد يجيب"[3].

كما يسمي لوحته التي يرتبط بها أشد الارتباط ويعدها هو يته ووطنه الهارب " **بالذبابة** تيمنا بالذبابة التي رافقت الرايس في سجنه وطول سنوات معاناته، وما اللوحة تلك إلا لوحة **ماجدالينا** والقنديل الزيتي (وقد ذكرنا ذلك في عتبة الغلاف)، واللوحة هي للرسام الفرنسي " **جورج دولتور**" **توبة مريم المجدلية**[*]، وهذا تناص آخر، كما يتكلم الكاتب عن مدرسة **العتمة** La ténébrisme التي ينتمي إليها.الفنان

وما يمكن أن نعده أيضا شكلا من أشكال التناص، تضمين الكاتب النص اللغة الأجنبية (الفرنسية) فقد استشهد بأقوال الكثيرين منها وكان منها ما يوضع له الأقواس ومنها ما يحذف، وهذا يعني أنها

---

1 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص317.

❖ أطلقت الأغنية في ديسمبر 2010م

2 المصدر السابق، ص328.

3 المصدر السابق، ص174.

❖ ولد الفنان في 1593 و توفي في 1652 و لوحته "توبة مريم المجدلية كانت سنة 1640م، وله لوحات أخرى ولادة السيد المسيح، عرافة الثورة، الرضيع...

تحمل وعي الكاتب وتعبر عن رؤيته وتفسيره للأمور ومما نخلص إليه أن التناص كان فاعلا حقيقيا في صنع دلالات الرواية حيث ساهم في التأويل الذي يدفع القارئ إلى استجواب النص وتوليد المعاني . ومما نخلص إليه هو أن التناص كان فاعلا حقيقيا في صنع دلالات الرواية حيث ساهم في التأويل الذي يدفع القارئ إلى استجواب النص وتوليد.المعاني

إن الاهتمام الواضح بأدب السرديات في عصرنا جعل من الرواية فن العصر ومشكلة الفكر و محور تساؤل و بحث الناقد و الأديب، بل أصبحت تشكل بؤرة القضايا الفكرية و الجمالية و النقدية في العالم العربي، وغدت الرؤية فيها بعدا من أبعاد هذا الفن الذي يبرز الواقع الجزائري –بصفة خاصة بدرجة تعكس رؤية الأديب، لأن الكاتب لا يكتفي في عمله بالعرض والتصوير والوصف، بل يتجاوز ذلك إلى إعطاء الرأي و إبراز الموقف بشكل يكشف عن الوعي العميق لأبعاد تلك المأساة و من هنا حاولت رواية " **أصابع لوليتا** " **لواسيني الأعرج** عرض حياة شخصية معينة أو مجموعة من الشخصيات للإمساك بفترة تاريخية خاصة.

إن هذه الدراسة هي مجرد محاولة تحليلية للعمل الأدبي "أصابع لوليّتا وليست تأكيدا لفرض أحكام نقدية، و تبعا لذلك فإننا تناولنا بالدراسة والتحليل كلا من الزمن والمكان والشخصيات والتقنيات السردية هذه المكونات التي تعد أسس البناء في الرواية، كما تناولنا بالبحث أيضا نسق الدلالات الإيديولوجية المبثوثة في ثنايا النص الأدبي الروائي، و لقد أكدنا على ذلك من خلال الممارسات التطبيقية التي قدمناها حول النص الروائي" **أصابع لوليتا** "، و كذلك تحليلنا لبنية الفكرة في نص الرواية و ذلك بتوظيف مفاهيم الوعي المختلفة التي أقرها "**لوسيان غولدمان**"و الإيديولوجيا لا تفارق المجتمع، فحضورها هذا يخول لها إمكانية التمثل و الحضور على مستوى الأعمال الروائية، ولعل تحديدنا في الفصل الأول لبعض الأنساق الإيديولوجية في نص رواية" **أصابع لوليتا** "بين لنا أن الأنساق الفكرية الإيديولوجية تشتمل على أبنية ذهنية و فكرية يحفل بها مجتمع النص .

و من الطبيعي أن تخلص هذه المقاربة النظرية/التطبيقية إلى جملة من النتائج و الاستنتاجات، أهمها:

-إن تداخل المكون السردي بالإيديولوجي في نص الرواية خلق لها عالما للقراءة و المتعة، و فتح لها بابا من الدلالات والتأويلات، كما كشف بعض التوجهات الإيديولوجية السائدة، فالمسكوت عنه في نص الرواية يمثل ذلك النسق الإيديولوجي السائد.

-نص الرواية هو محاولة لأرشفة الذاكرة وفق بنية دالة، تعتمد الرؤية الرافضة للواقع الجزائري، الطامعة في التغيير، و هي رؤية معلقة تنتهي بنهاية مفتوحة، و موصولة بخيط زمني يرتبط ببداية الرواية موضوعه هو العطر الذي يخترق حواس البطل و الذي يجهل مصدره، ليعلم أخيرا أنه عطر الموت وقد رافقه طيلة حياته.

-إن تيمة العنف، الإرهاب و التطرف التي تميزت بها الرواية كان لعدة أسباب منها ما كان كامنا منذ أزمنة، و منها ما ارتبط باللحظة التاريخية إثر قرار الانفتاح السياسي، كما كان هذا العنف نتيجة حتمية لتزايد درجات التعصب والتطرف في الجزائر خلال مرحلة معينة.

-إن قيام الحركات الدينية في الجزائر أو الحركات الإسلاموية كما سماها **"واسيني الأعرج"** في نصه، كان هدفها الأسمى هو الوصول إلى السلطة لذلك تحولت إلى تيار سياسي إيديولوجي.

-إن اقتحام الفكر الديني المتطرف للإيديولوجيا الجزائرية المعاصرة جعل المجتمع الجزائري في فوضى عارمة وأزمة فكرية عميقة وبالتالي عجز في فهم الواقع الاجتماعي، السياسي و الثقافي الجديد في الجزائر.

-طرحت رواية **"أصابع لوليتا"** إشكاليات عدة منها الهوية والذات والآخر، كما صورت مشاهد العنف والاغتيال والتعذيب التي شهدها المجتمع الجزائري في فترة ما.

-ارتبطت الرواية برؤية إيجابية عبرت عنها من خلال هاجس السلم، وحوار الأديان والتعايش والانفتاح على الحضارات.

-ارتبطت الرواية بالذاكرة التي كانت تيمة رئيسة، كما نشير إلى هيمنة الرؤية الإيديولوجية على الرؤية الفنية الجمالية في العمل الأدبي.

-تمثل الكتابة جرحا للأديب، ألما، وطنا، هوية، أما و انتسابا .

-إن الكتابة عن التاريخ الوطني في رواية "واسيني الأعرّج تدعو إلى خلخلته بحثا عن الحقيقة، وهذا الوعي النقدي اقتضى توظيف آليات جديدة، أبانت الرواية عن قدرة كبيرة في التحكم فيها لعل أهمها الاشتغال على الذاكرة التاريخية و الشعبية و الانفتاح على بعض الفنون كالرسم و عالم الموضة .

-تشبعت الرواية برؤية خاصة للمثقف العربي/المغترب، إذ صورت لنا معاناة المثقف و تهميشه و ليس هذا فقط بل و تحويله من فاعل في المجتمع إلى معزول عنه و هذا ما يؤدي إلى خسارة كبيرة للوطن، بسبب فقدان إبداعات هذا المثقف و أفكاره و مشاركاته في استنهاض أمته، و بالمقابل تنعكس مشاعر الحرمان والاغتراب في نفس المثقف.

-تمثل السلطة بمختلف أشكالها و تشعباتها سيطرة وحصارا خانقا للمثقف، تجعله دائم الارتباط بها، مراقبة لكل خطواته، مضيقة لتحركاته، و ذلك لضمان استمراريتها و لتنفيذ برامجها .و المثقف هو المالك للفكر النقدي و هو المتحدي و الثائر و لكنه يقع في الأخير في مصيدة الرهن و التهميش و المطاردة.

-يمثل العنوان أولى العتبات المكانية التي تربطنا بالرواية، فهو حاضر على امتدادها و قد فتح العنوان تأويلات خاصة وجملة من التساؤلات أجابت عنها الرواية عبر مساحتها،وكان للمكان والزمان والشخصيات أثر بارز في توضيحها.

-هناك علاقة طبيعية بين الفضاء و الزمان، الفضاء و الوصف، الفضاء و اللغة، الفضاء والشخصية.

-كان الزمن في "**أصابع لوليتا**"استرجاعيا في أغلبه، كما كان هناك توالد للمفارقات الزمنية، فكلما استرجع "يونس ماريّنا مفارقة معينة، كلما استذكر معها مفارقة أخرى، بعيدة أو قريبة منها زمنيا.

-ارتبطت الحركات الزمنية الأربع على مستوى الديمومة بطبيعة الحدث، و مدى فاعليته في تغيير حياة الشخصية كما يرتبط الزمن بالإدراك النفسي، و يرتبط الفضاء بالإدراك الحسي، إذ أن الأول يرتبط بتمثيل الطريقة التي تعيش بها الشخصيات الأحداث، و الثاني يرتبط بفلسفة الأشياء الثابتة التي تشغل مساحة.

-يعد الوصف آلية زمنية تعمل على إبطاء الزمن، و هذا ما يخلق فسحة زمنية تتوقف فيها الأحداث، ويرتبط الوصف بالمكان ضمن علاقة حميمة و وطيدة، فبالوصف تتحدد معالم المكان.

-يتجاوز المكان عند "**واسيني الأعرج**" حدوده اللغوية و الورقية إلى تجسيد عالم بأكمله و رؤى مختلفة، لكل جزئية من الأمكنة دلالتها الخاصة، و رمزها الخاص الذي يعكس من خلاله رؤية "**واسيني الأعرج**" للعالم.

-لا يمكن إدراك المكان بمعزل عن الزمن، حيث يمثلان خطين متوازيين، ينتج حين تحريك الزمن من خلال المفارقات الزمنية فضاءان متقابلان و هما الفضاء المسترجع الذي نعود من خلاله بالمكان إلى الوراء ، و الفضاء المستبق الذي نقفز عبره بالمكان نحو المستقبل.

-أما عن الشخصية فقد استغنى الأديب عن الافتتاحية المطولة التي تعنى بها، و اكتفى ببعض محطات الماضي الذي تستدعيه اللحظة الحاضرة من حياة الشخصية كما أن بلاغة الاسم المركب طرح

رؤية وموقفا إيديولوجيا وفق عنصري التماثل والتناقض، كما تتأرجح هذه الشخصية بين أماكن لافظة وأخرى جاذبة.

-استطاع الكاتب أن يمدنا بشخصيات تحتوي الحاضر و تحمل الماضي و تتطلع لبناء المستقبل، جامعة بين التاريخ و التخييل.

-للشخصية مع المكان علاقة تأثير وتأثر، فالشخصية فاعلة في المكان، كما أن المكان فاعل فيها ليتم تحقيق فضاء يعكس رؤية فنية خاصة.

-من خلال تطلعنا في مختلف الأبحاث على الجانب الطباعي وجدنا قلة اهتمام النقد العربي بهذا الجانب رغم أهميته القصوى، و إن الفضاء الطباعي في هذا العمل الأدبي فضاء شاسع يزداد اتساعا كلما ضمنه صاحبه إبداعات خطية.

-كشفت المتفاعلات النصية التاريخية و الأدبية و الدينية و الشعبية عن توجهات الكاتب و أبدت خصوبة الفكر لديه.

-قد أبدى التناص وضعا رؤيويا جديدا في الرواية أثرى النص وفتح أفاقا جديدة، جعلت الشخصيات الروائية تعيش أزمنة و مواقف مختلفة.

أخيرا و بعد هذا الجهد المتواضع الذي حاولنا من خلاله توضيح دلالات الرؤية والنسق في رواية **"أصابع لوليتا"**، نؤكد أن الكتابة الروائية مثل جبل الجليد لا يظهر منه إلا جزء بسيط، أما الجزء الأعظم فيظل مغمورا في الماء ينتظر من يقدر على الخوض في غماره، لذلك فنحن لا نزعم أننا قد أحطنا هذه العناصر البنائية علما، و هي في غاية التعقيد والصعوبة فهذه الخاتمة لا تضع نهاية لهذا البحث المتواضع بقدر ما تفتح أفقا جديدا للبحث في هذا الموضوع و الكشف عن ذلك الجزء المغيب منه.

و الحمد لله و الصلاة و السلام على سيدنا محمد و آله وصحبه أجمعين.

ملخص البحث

إن التجربة المريرة التي شهدها الواقع الجزائري منذ مطلع التسعينيات من العقد الماضي ، لم تكن بالتجربة العادية ، بل كانت أنموذجا للكشف عن طبيعة التحولات الحاصلة التي أفرزت نتائج و مضاعفات و انفجرت بقناعات و إيديولوجيات. و لأن فترات الأزمة تمثل الطريق المعبد لميلاد أعمال فنية و أدبية عظيمة ، انعكست هذه التجارب الفنية الروائية على أرض الواقع ، ضمن علاقة جدلية تضم رؤية الأديب للعالم بمكوناتها الإيديولوجية و ما تنطوي عليه من أشكال للعنف و استرجاع للذاكرة و أساليب.للموت تصب هذه الرؤية في واقع الأزمة التي تسعى لاستقراء واقع الجزائر، لذلك كانت معظم شهادات تلك التجارب الفنية تحت ضغط الأحداث

عايش الأديب و الروائي "**واسيني الأعرج**"المحنة، و وقف عند تراكماتها المختلفة، كما عاين آثارها، وجاءت أعماله الفنية شهادات حية عن فظاعة المرحلة، و رصدت خلفيات الأزمة و حاولت روايته **"أصابع لوليتا"** الكشف عن الوعي العميق لأبعاد تلك المأساة ، فعرضت حياة مجموعة من الشخصيات للامساك بفترة تاريخية يرتبط زمنها الخاص بأحداث 19 جوان 1965، كما تشعبت القضية لتمس المثقف الذي كان البطل الأساسي و الشخصية الرئيسة في سلسلة الأحداث

إن نموذج البطل المثقف في الرواية يعاني التهميش في وطنه نتيجة الظلم و الاستبداد ، مطارد من قبل نظام بلده ، و يلجأ إلى باريس حيث تحميه الشرطة الفرنسية باعتباره لاجئا سياسيا ، اختار الكاتب أن يكون البطل المثقف أديبا لكون الأديب أكثر إحساسا و وعيا بما يحدث حوله ، و أكثر جرأة للتعبير عما يخالج نفسه ، فلا سلطة له على قلمه و لا على الكتابة فالكاتب في نصه الروائي يجسد تاريخ المثقف الذي يعاني ويسعى إلى التمرد على الواقع و التغيير نحو الأحسن، و كان ذلك في 438 صفحة من الحجم المتوسط انطلاقا من رواية "عرش الشيطان"التي جعلت البطل على رأس القائمة السوداء ، و المطلوب رقم واحد لتنظيم القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي بحجة إساءته للإسلام و المساس بالذات الإلهية

إن الوعي العميق الذي يمتلكه بطل الرواية مكنه من رؤية الواقع على حقيقته دون أن يؤثر على هذه الرؤية أية تأثيرات ، فجاء النص الأدبي يتماثل مع هذه الرؤية و يركز على أزمة المثقف الحداثي الذي يمثل الرأي الآخر و الهوية و الذات و ذلك من خلال التأريخ لمأزق السلطة زمن قيام الايديولوجيا المتشعبة التي ساهمت في شحن الواقع الجزائري و اندلاع العنف ، و كانت الرواية ذاكرة للإنسان و وطنا له ، حيث تشبعت برؤية إيديولوجية و حداثية حول المأزق العربي عامة و المثقف العربي المغترب خاصة

ارتبطت الرواية من حيث زمنها و مكانها و شخصياتها و عتباتها برؤية ايجابية عبرت عنها من خلال هاجس الوئام و السلم و المصالحة و حوار الأديان و التعايش ، كما أنها انفتحت خلال المصالحة على الواقع العربي و الغربي ، و كان ذلك فرصة لطرح إشكالية الهوية و الذات و الآخر لخلق أفق أوسع للبطل الإشكالي و انتهت الرواية بتقديم نهاية تبدو مأساوية و لهذا البطل المثقف (الموت) ، لكنها في الواقع نهاية ايجابية إذ أنها تسمح للبطل بالحلم و بالتالي الحرية بعيدا عن السلطة أو قضايا السياسية ، و هذا ما يسعى المثقف إليه في وعيه ، ولأجل ذلك كتب الأديب روايته هكذا كانت الرواية أنموذجا عن رواية الأزمة الجزائرية و نصيب المثقف من كل ذلك في الأدب الجزائري المعاصر

المدخل

الرؤية و النسق في القراءات النقدية المعاصرة .

أولا الرؤية و النسق في الخطاب النقدي الغربي المعاصر.

ثانيا الرؤية و التشكيل في القراءات النقدية العربية المعاصرة

الفصل الأول

مكونات الرؤية في روايّة أصابع "لوليتا" .

أولا الرؤية الإيديولوجية .

1-تيمة العنف .

2-تيمة حضور الذاكرة .

3-تيمة الموت .

ثانيا رؤية المثقف العربي –المغترب .

1-موقف المثقف من الحضارة .

2-المثقف و قضايا السياسة .

3-المثقف و أشكال العنف .

الفصل الثاني

دلالة البنية السردية في روايّة أصابع لوليتا "

أولا بنية الزمن و دلالته في الرواية.

1-البنية الزمنية في الرواية.

2-الحكي في الرواية.

3-الرؤية السردية و أشكال التبئير في الرواية.

ثانيا دلالة المكان من خلال الرواية.

1-الفضاء الروائي.

2-بناء الحوار في الرواية.

ثالثا الشخصية في الرواية.

1-بناء الشخصيات في الرواية.

2- الشخصيات و دلالة الأسماء.

3-علاقة الزمان و المكان بالشخصية.

الفصل الثالث

الرؤية الإيديولوجية للرواية في تماثلها مع النسق .

أولا الرؤية الإيديولوجية للرواية من خلال العتبات النصية .

1-العنوان.

2-الغلاف.

3-الإهداء.

4-التصديرات .

ثانيا الرؤية الإيديولوجية للرواية من خلال فضاء النص وتشكيلاته.

1-هندسة الصفحة .

2-تجليات التناص في الرواية .

_ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا المصادر

-الأعرج (واسيني)، أصابع لوليتا، منشورات الفضاء الحر، 2012.

ثانيا المراجع باللغة العربية

1-إبراهيم (سعدي)، الوطن العربي، نظرات في الثقافة و المجتمع، دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، بط، 2009.

2-إبراهيم (عباس)، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، بط ،2005.

3-إبراهيم (عبد الله)، الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية و اليوتوبيا، كتاب العربي، وزارة الإعلام الكويتي، ط1، 2009.

4-إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992.

5-إبراهيم(عبد المجيد) و آخرون/مؤلفون عرب، أفق التحولات في الرواية العربية(2)/شهادات،دار الفنون، عمان، الأردن، ط1، 2003.

6-إبراهيم (محمود)، نقد وحشي(رؤية لنص مختلف)، دار الحوار، سوريا، ط 1، 2005.

7-إبراهيم (محمود عبد الباقي)، الخطاب العربي المعاصر"عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية" ،العهد العالمي للفكر الإسلامي، هوندن، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1 ، 1993.

8-الإدريسي (يوسف)، عتبات النص، بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات المغرب، ط1، 2008.

-الأعرج (واسيني):

9-اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، بط، 1986.

10-الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، بط، 1989.

11- محي الدين اللاذقي و آخرون، نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1996.

-الأمير عبد القادر الجزائري :

12-الديوان، شرح و تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، ط 3، 1964.

13-المواقف، في بعض إشارات القران إلى الأسرار و المعارف، تحقيق عبد الباقي مفتاح، الجزء الأول، مؤسسة الأمير عبد القادر، دار الهدى، ط1، 2005.

14-الحاج (علي هيثم)، الزمن النوعي، و إشكالية النوع السردي، بيروت، ط 1، 2008.

15-الدوري (عياض عبد الرحمن)، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي،دار الشؤون، الثقافة العامة، بغداد، العراق، ط1، 2002.

-الزعبي (أحمد) :

16-التناص نظريا و تطبيقا، مكتبة الكتاني، اربد، الأردن، ط 1، 1995.

17-في الإيقاع الروائي،دار المناهل، بيروت، لبنان، ط 1، 1995.

18-الشاذلي (محمد عبد السلام)، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1985.

19-الشيخ (رأفت غنيمي)، فلسفة التاريخ،دار الثقافة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 1987.

20-العروي (عبد الله)، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،دار التنوير، بيروت، ط1، 1983.

21-العلاق (علي جعفر)، الشعر و التلقي، دار الشرق، عمان، ط 1، 1997.

22-العيد (يمنى)، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998.

-الغذامي (عبد الله محمد) :

23-الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط 1، 1985.

24-الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998.

25-إبراهيم (الفيومي)، الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، الأردن، بط، 2001.

26-الكردي(محمد علي)، الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، دمشق، بط، 1982.

27-الكواكبي، ديوان النهضة، دار العلم للملايين، ط 1، 1982.

28-الماضي (عزيز شكري)، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية، بيروت، بط، 2005.

29-الماكري (محمد)، الشكل و الخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

30-المناصرة (حسين)، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية للطباعة و النشر، حلب، ط 1، 1999.

31-المودن (حسن)، الرواية و التحليل النصي"قراءات من منظور التحليل النفسي"، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 1430ه/2009م.

32-النابلسي (شاكر)، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط 1، 1994.

33-النووي(يحيى بن شرف أبو زكريا)، سلسلة شرح الأربعون النووية، دار الخير، 1416ه/1996م.

34-أوزرويل (فاطمة)، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، دار الفنك، الدار البيضاء، ط 1، 1989.

35-بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1990.

36-بلعابد (عبد الحق)، عتبات (جيرارجينيت من النص الى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

37-بن الدين (بن خولة)، عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، جامعة البحرين، بط، 2013.

38-بهاء الدين (أحمد)، المثقفون و السلطة في عالمنا العربي، مطبعة حكومة الكويت، بط، 2000.

-بويجرة (محمد بشير) :

39-الأمير عبد القادر، رائد الشعر العربي الحديث، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط 3، 2009.

40-الأنا و الآخر و رهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الأديب، بط، بت.

41 -بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(جماليات و إشكاليات الإبداع)، دار الغرب ، الجزء الثاني، بط، 2001- 2002.

42-ثاني (قدور عبد الله)، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، بط، 2004.

43-حبار (مختار)، شعر أبي مدين التلمساني،الرؤيا و التشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1،2002.

44-حماد(حسن محمد)، تداخل النصوص في الرواية العربية(بحث في نماذج مختارة)،دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، بط، بت.

45-حنفي (حسن)، الجذور التاريخية لأزمة الديمقراطية في وجداننا العربي، في (الديمقراطية و حقوق الإنسان في الوطن العربي-كتاب جماعي-)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 2، 1986.

46-خرماش (محمد)، إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر، أنفو-برانت، فاس، ط 1، 2001.

47-خشفة (محمد نديم)، تأصيل النص-المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان (دراسات في المنهج)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997.

48-خمري (حسين)، فضاء المتخيل-مقاربات في الرواية-منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002.

49-دراج (فيصل)، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 2002.

50-رشدي (الهواري عبد الرحمن)، الإرهاب و العولمة، مركز البحوث، أكاديمية نايف، بط، 1423ه/2002م.

51-رضوان (محمد)، محنة الذات بين السلطة و القبيلة(دراسة لأشكال القمع و تجلياته في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بط، 2002.

52-رفاعة (بهاء طاهر)، الثقافة و الحرية، كتاب الهلال، دار الهلال بالقاهرة، بط، 1993.

-ساري (محمد) :

53-الأدب و المجتمع، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، بط، بت.

54-محنة الكتابة-دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، بط، 2007.

55-سفر بن عبد الرحمن الحوالي، العلمانية(نشأتها و تطورها و آثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة)، دار الهجرة، بط، بت.

56-سلطان (جاسم)، الفكر الاستراتيجي في فهم التاريخ (أداة فلسفة التاريخ)، مؤسسة أم القرى، المنصورة، ط1، 1434ه/2014م.

57-سنقوقة (علال)، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

58-سيزا (قاسم)، بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، بط، 1984.

59-شاهين (أسماء)، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2001.

60-شحيد (جمال)، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982.

61-شرف (عبد العزيز)، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1411ه/1991م.

62-صدار (نور الدين)، البنيوية التكوينية(مقاربة نقدية في التنظير و الانجاز)، مكتبة الرشاد، جامعة معسكر، الجزائر، ط1، 2013.

63-طه (حسين)، خصام و نقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، 1977.

64-عبد المحسن طه بدر، الرؤية و الأداة /نجيب محفوظ، دار المعارف، مصر، ط 3، بت.

65-عبيد (محمد صابر)، سحر النص (من أجنحة الشعر الى افق النص)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.

-عصفور (جابر):

66-مواجهة الإرهاب (قراءات في الأدب العربي المعاصر)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

67-نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، ط 1، 1998.

68-عيلان (عمر)، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بط، 2008.

69-غركان (رحمن)، المنهج التكويني (من الرؤية إلى الإجراء)، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1،2010.

70-فرشوخ (أحمد)، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية"لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.

71-قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001.

-لحمداني (حميد):

72-الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

73-النقد الروائي و الايدولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

74-بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة، بيروت، ط 3، 2000.

75-لونيسي (رابح)، الجزائر في دوامة الصراع بين العسكرين و السياسيين، دار المعرفة، الجزائر، ط 1، بت.

76-مبروك (مراد عبد الرحمن)،جيويوتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط6،2002.

-مرتاض (عبد الملك):

77-تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بط، 1995/04.

78-في نظرية الرواية، "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، العدد240، بط، 1998.

79-مزاري (شارف)، مستويات السرد الاعجازي في القران الكريم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بط، 2001.

80-مشوح (وليد)، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

81-مصايف (محمد)، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، بط، 1983.

82-مفتاح (محمد)، النص من القراءة إلى التنظير، الدار البيضاء، ط 1، 2000.

83-منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

84-منيف (عبد الرحمن)، الباب المفتوح، دار الساقي، بيروت، بط، بت.

85-نجار (وليد)، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، ط 1، 1985.

86-نجمي (حسن)، شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

87-هلسا (غالب)، المكان في الرواية العربية، دا ابن هاني، دمشق، ط 1، 1989.

88-وادي (طه)، الرواية السياسية، الشركة العالمية المصرية للنشر، لوجمان، القاهرة، ط 1، 2003.

89-وتار (محمد رياض)، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بط، 1999.

90-وغليسي (يوسف)، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 3، 2010.

91-يوسف شوقي بدر، الرواية و الروائيون(دراسات في الرواية المصرية)، مؤسسة حورس الدولية، ط 1، 2006.

92-يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1992.

ثالثا المراجع المترجمة

93-ادوارد سعيد، المثقف و السلطة، تر محمد عناني، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2006.

94-إيليا اهرنبورغ، سيكولوجية الإبداع الروائي، تر جودت بلال، منشورات المثقف الجديد(1)، مطبعة الحوادث، بغداد، بط، 1975.

95 ايمانويل كانط، انطولوجيا الوجود، جمال محمد أحمد سليمان، إشراف أحمد عبد الحليم عطية، مؤسسة مصطفى قانصو للطباعة، دار التنوير ، بط، 2009.

96-برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر محمد نظيف، دار النشر، إفريقيا الشرق، ط 1، 1994.

-تزفيطان تودوروف :

97-الشعرية، تر شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1990.

98-مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سحبان و فؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

99-جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، بط، 1977.

100-جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة(49)، بط، 1978.

101-جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1991.

102-جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، تر عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1986.

103-رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر عمر أوكان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بط، 1994.

104-شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، تر أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، بط، 1974.

105-فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، جيل دولوز، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت/لبنان، ط1، 1997.

-لوسيان غولدمان :

106-الإله الخفي، تر زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب-وزارة الثقافة-دمشق، بط، 2010.

107-البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، تر محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/لبنان، ط2، 1986.

108-الرواية و الواقع، تر رشيد بنجدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط 1، 1988.

109-العلوم الإنسانية و الفلسفة، تر يوسف الأنطكي، مرا محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1996.

110-مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993.

111-مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، بت.

112-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، بط، 1971.

113-نيقولاي برديائيف، العزلة و المجتمع، تر فؤاد كامل عبد العزيز، مر علي أدهم، نصوص فلسفية(2)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بط ، 1982.

رابعا المراجع باللغة الأجنبية

114-Gérard Genette. Figure3.édition du seuil. Paris.1972.

115-Larousse 2005.

116-Lucien Goldmann. Le Dieu cache. Gallimard. Paris.1979.

خامسا الجرائد و المجلات

117-جرائد الخبر، الشروق، و لوموند الفرنسية 1985.

118-مجلة أديان، العدد صفر، خريف 2009.

119-مجلة الآداب، العدد 06، قسنطينة، 2003.

120-مجلة الباحث، العدد 03، 2004.

121-مجلة التبيين، العدد 07، الجزائر 1993.

122-مجلة التواصل، العدد 08، عنابة 2001.

123-مجلة الحداثة، العدد 107، لبنان، 2007.

124-مجلة الدوحة، العدد 10762، قطر، 1432ه/2011م.

125-مجلة السرديات، العدد 01، قسنطينة، جانفي 2004.

126-مجلة المخبر، العدد 06/05، بسكرة2009/الجزائر2010.

127 مجلة رسالة الحقوق، العدد 02، كربلاء 2012.

128-مجلة عالم الفكر، المجلد 15/10/02، العدد 04/01/03، الكويت/الكويت 1979/دمشق 1982.

سادسا الرسائل الجامعية و الملتقيات

129-أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفلسفة بعنوان العقل الوضعي عند كونت، من إعداد الطالب الطاهر مولف، تحت إشراف الأستاذ الدكتور الزواوي بغورة، جامعة منتوري قسنطينة-كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، قسم الفلسفة، 1428- 1429ه 2007- 2008م.

130-بن يوب محمد، آلية قراءة الصورة البصرية، الملتقى الدولي التاسع للرواية عند عبد الحميد بن هدوقة، دراسات و إبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر،2006.

131-بودربالة الطيب، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 16/15 أفريل 2002.

132-بوسقطة السعيد، لغة الجسد في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة باجي مختار، عنابة،17/15 ماي 1995.

133-شقرون نادية، سيميائية العنوان في "مقام البوح"لعبد الله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 7/6 نوفمبر 2000.

134-عبد العالي بشير، سيميائية الصورة في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الوطني الثالث، السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 2006.

135-يوسف أحمد، سيميائية العتبات النصية، مقاربة في خطاب الإهداء(شعر اليتم في الجزائر أنموذجا)، اللغة و الأدب، ملتقى علم النص، جامعة الجزائر ،2001.

سابعا المعاجم

136-ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، بيروت، الجزء الثالث، 1408ه/1988م.

137-المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، هيئة المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.

138-المنجد، دار الشروق، بيروت، بط، بت.

139-المنجد في اللغة و الأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط 31، 1991.

140-معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، ط 2، 1972.

141-منجد الجيب، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1989.

ثامنا المواقع الالكترونية

-http ;//ar.m.wikipedia.org

-daharchives.alhayat.com

-www.m.ahwar.org

-www.diwanalarab.com

-www.alnahdah.com

-www.arabiancreativity.com

-www.almaany.com

-www.elmaouid.com

3- ملحق المصطلحات الواردة في البحث:

المصطلح باللغة العربية	المصطلح باللغة الفرنسية
إجمال	Globalité
إحالة	Référence
أداء	Performance
إدماج	Intégration
إرادة	Vouloir
استباق	Prolepse
استحضار	Eidetiquement
استرجاع	Analepse
استشهاد	Citation
استلاب	Aliénation
استيعاب	Absorption
إعادة الإنتاج	Reproduction
أنساق نظيرة	Systèmes homologues
انعكاس	Reflet
إيحاء	Connotation
إيديولوجيا	Idéologie
إيديولوجيا مضادة	Anti- idéologie
بناء	Construction

Structure	بنية
Structure significative	بنية دالة
Structuralisme génétique	بنيوية تكوينية
Interprétations	تأويلات
Focalisation externe	تبئير خارجي
Focalisation interne	تبئير داخلي
Focalisation zéro	تبئير صفر
Détachement	تجرد
Abstraction	تجريد
Transformation	تحويل
Interférence	تداخل
Interférence	تداخل النصوص
Ordre	ترتيب
Synchronie	تزامن
Enchainement	تسلسل
Enchâssement	تضمين
Diachronie	تعاقب
Polyphonie	تعدد صوتي
Commentaires	تعليقات
Explication	تفسير
Fréquence	تكرار

Homologie structural	تماثل بنيوي
Représentation	تمثيل
Intertexte	تناص
Intertextualité	تناصية
Alternance	تناوب
Thème	تيمة
Jansénisme	جانسينية
Apostille/Marge	حاشية
Etat de l'être	حالة الكينونة
Ellipse	حذف
Présence	حضور
Présence textuel	حضور نصي
Récit	حكي
Récit d événements	حكي الأحداث
Récit de paroles	حكي الأقوال
Dialogue	حوار
Discours	خطاب
Sommaire	خلاصة
La durée	ديمومة
Vision du monde	رؤية العالم
Vision avec	رؤية مع

Vision de dehors	رؤية من الخارج
Vision par derrière	رؤية من الخلف
Temps	زمن
Narration	سرد
Récit analeptique	سرد استرجاعي
Narration antérieure	سرد سابق
Narration répétitive	سرد تكراري
Narration ultérieure	سرد لاحق
Narration simultanée	سرد متواقت
Narration intercale	سرد مدرج
Narration scénique	سرد مشهدي
Plagiat	سرقة
Prolepses complétives	سوابق متممة
Prolepses répétitives	سوابق مكررة
Socio- structural	سوسيو بنائي
Personnages	شخصيات
Poétiques	شعرية
Codes	شفرات
Conflit idéologique	صراع إيديولوجي
Mode	صيغة
Voix	صوت سردي

Actant	عامل
Seuil	عتبة
Idéologie	علم الأفكار
Processus	عملية (مسار تقدم)
Espace	فضاء
Espace romanesque	فضاء روائي
Transcendantalisme	فلسفة متعالية
L idéalisme	فلسفة مثالية
Positivisme	فلسفة وضعية
Compréhension	فهم
Histoire	قصة
Compétence	كفاءات
Le Cogito	كوجيتو ديكارتي
Le comment	كيف
Analepse	لواحق
Transcendances textuelles	متعاليات نصية
Imitation	محاكاة
Durée	مدة
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسل إليه
Adjuvant	مساعد

Distance	مسافة
Scène	مشهد
Opposant	معارض
Pastiche	معارضة
Savoir	معرفة
Architexte	معمارية النص
Epopée	ملحمة
Sommaire	ملخص
Enonciation	ملفوظات
Acteur	ممثل
Parataxe	مناص
Monologue	مونولوج داخلي
Métatexte	ميتا نص
La Noblesse de robe	نبلاء الرداء
Textus	نسج
Système	نسق
Hypertexte	نص لاحق
Négation	نفي
Destruction	هدم
Description	وصف
Position	وضعية

Conscience	**وعي**
Conscience collective	**وعي جماعي**
Conscience réelle	**وعي قائم**
Conscience possible	**وعي ممكن**
Pause[1]	**وقفة**

1-ينظر منجد الجيب (Mounged de poche)، دار المشرق، بيروت، طبعة ثانية1989..
(Beyrouth), Dar El Machreq sarl, 1989 (2 ème édition)

ملخص رواية "أصابع لوليتا "لواسيني الأعرّج

تروى أحداث روايّة **أصابع لوليتا**"للأديب "**واسيني الأعرّج** قصة البطل "يونس ماريّنا الذي استشهد والده في الثورة التحريرية ولم يعرف له قبرا يزوره فيه كان أمله الكبير أن يلتقي بالرئيس **أحمد بن بلة** ويدله عليه بما أنه كان مرافقا لوالده، فعاش على هذه الذاكرة وذاك الأمل إلى أن حدث الانقلاب أو التصحيح الثوري كما يسميه البعض و سجن الرئيس فاحترقت آخر أجزاء الذاكرة عند "يونس مارينا"، وتأسف لما حدث وسيحدث في وطنه، حيث اختلطت النظم والحركات السياسية، وتولدت إيديولوجيا أخرى تحت مسمى العنف والإرهاب الفكري.

أصبح "يونس ماريّنا مطاردا من طرف العقيد وذئابه بسبب مقالاته السرية التي كان يكتبها في جريدة "معذبو الأرض"، والتي يحكي فيها عن سيرة الرئيس وما قدمه للوطن وعن عزلته في سجنه، والظلم الشديد الذي سلط عليه، وكذلك الذبابة التي صارت صديقته في تلك العزلة القاتلة كان يكتب "يونس ماريّنا بهذا الاسم المستعار خوفا من السلطة، وكان اسمه الحقيقي "حميد سويرتي وينادونه "حمّيمد

بعد أن أصبح اسمه الأول في القائمة السوداء المحكومة بالإعدام، يقوم الأوفياء لنظام الرئيس" **بن بلة**" بتخبئته في ماخور * **عيشة الطويلة**طيلة ستة أشهر، حيث يلتقي هناك بماجدالينا وتكون أول امرأة في حياته، ويركب بعد ذلك الباخرة التجارية الذاهبة إلى مرسيليا بجواز سفر مزور باسم "حميد زازو"، وهناك يتعرض لحادث فيجرح وجهه ويصبح اسمه على متن الباخرة "لوبالافري . أسماء كثيرة سمي بها، ولكن في الواقع لم يكن ملكه أي واحد منها، حيث إنه بذلك قد بدأ حياة الاغتراب والألم والحنين للوطن

لم تكن له سوى الكتابة كي يعبر الحدود والمسافات ويجسد الذاكرة/الكتابة ليخفف من حدة الاغتراب، ويتناسى معاناته ومعاناة من أحبهم الرايس بابانا، أمه يما جوهرة، موسى لحمر، عمي أحمد الشايب يصبح البطل كاتبا مشهورا تترجم له"ايقا "أعماله إلى اللغة الألمانية، فتصبح له جماهير تقرأ له، وكالعادة تثير له آخر رواية "عرش الشيطّان مشاكل إذ يصبح مطلوبا مرة أخرى لدى الحركات الإسلامية، بتهمة المساس بالذات الإلهية والدعوة إلى التكفير.

يعد"يونس ماريّنا لاجئا سياسيا في فرنسا منذ أن استقر هناك، حيث إن محاولات تصفيته لم تتوقف، وكانت الشرطة الفرنسية تقدم له يد العون والحماية في هذه الأحداث يتعرف "يونس ماريّنا على امرأة

*الماخور بيت الريبة، بيت الدعارة والفساد، ومجمع أهل الفسق الجمع مواخر ومواخير ينظر5(2015- 08- 27) www.almaany.com

جميلة، عارضة أزياء، فرنسية من أصول جزائرية تدعى "نوة هي الأخرى عاشت مرارة الاغتصاب من طرفه والدها، والظلم والحرمان لأول مرة يراها البطل على أنها نموذج ورقي فيسميها لوليتا * و يعجب بها ويحبان بعضهما البعض وفي ليلة رأس السنة يهديها أعظم وأكبر جزء من ذاكرته وهو لوحة الذبابة وفي هذه الليلة تخرج لوليتا من الفندق الذي كانا فيه، لتعود أشلاء متناثرة . تفجر نفسها خارجا، وهو ينظر إليها من زجاج النافذة على أمل عودتها سريعا، يقف البطل مشدوها لذلك ويعرف أخيرا أنها كانت عميلة ضمن المنظمات الإرهابية، وكانت مكلفة بقتله تلك الليلة، لكنها لم تستطع فعل ذلك فقد أحبته، ووجدت نقاطا مشتركة كثيرة بينهما، فعزفت عن فعل ذلك، وقررت التخلص من حياتها.

في هذه الأحداث يدق باب الغرفة الذي كان فيها "يونس ماريّنا ويعلم أنهم ذباب العقيد جاؤوا ليتموا المهمة الناقصة وتنتهي الرواية بأن يشتم البطل رائحة يكتشف أنها رائحة الموت، فهي الرائحة نفسها التي اشتمها في معرض فرانكفورت، وهو يوقع روايته "عرش الشيطان كانت حينها رائحة "لوليتا"، رائحة الموت الذي تحمله

تنتهي الرواية ولا نعلم إذا اغتيل حقا البطل المثقف، واغتيلت معه أفكاره ومواقفه، أم أن الباب لم يفتح ونجا هو ونجت أحلامه التي تبقى مؤجلة مكسوة بالصمت والخوف.

لكن الرواية قد استهلت بقصة جديدة فيها يكتب "يونس ماريّنا أول جمل روايته الجديدة التي ينادي فيها لوليتا، ويلومها على الفراق، ويوقعها باسم "يونس ماريّنا (بطل رواية أصابع لوليتا).وهذا شاهد على أن المثقف لا يموت ولا يمكن دحضه أبدا، وأن أحلامه دائما تكافح لتعيش وتتحقق

لقد اعتمد الأديب "**واسيني الأعرج** في نصبه الروائي على تقنية التمويه الأدبي، وذلك باستخدام تقنية الترميز الإيديولوجي المحملة بالدلالات التي تهدف إلى إنتاج نص ترميزي ينفتح على أكثر من دلالة وقراءة ولفهم النص لابد من تفكيك رموزه وتحليلها للوصول إلى محتواها الفكري، حتى نتمكن أخيرا من تحديد الرسالة الأدبية الفكرية والإيديولوجية المراد إبلاغها عبر نص الرواية.

* لوليتا تحفة فلاديمير نابوكوف الرائعة، تروي تفاصيل حب عنيف وعلاقة خطيرة ربطت بين راوي القصة "همبرت همبرت"، رجل في الخمسين من عمره، وبين فتاة لا تتجاوز الثانية عشر من العمر وسنأتي على ذكر الأحداث في ثنايا البحث.

1- ملحق الأعلام العرب الذين ورد ذكرهم في متن البحث:

"واسيني الأعرج من مواليد 08 أغسطس 1954 بقرية سيدي بوجنان، تلمسان، جامعي، وروائي يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية و السوربون بباريس، يعد أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي.

على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال **"واسيني"** الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية بالعمل الجاد على اللغة، و هز يقينياتها فاللغة ليست معطى جاهزا ولكنها بحث دائم ومستمر

تميز مشواره الأدبي بحصول أعماله على مراتب مهمة ضمن مختلف الأعمال الأخرى:

-فقد اختيرت روايته **"حارسة الظلال"**(دون كيشوت في الجزائر) سنة 1997 ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا، ونشرت في أكثر من خمس طبعات.

-تحصل في سنة 1989 على الجائزة التقليدية من رئيس الجمهورية.

-تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله.

-اختير في سنة 2005 كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث، في إطار جائزة قطر العالمية للرواية على روايته الملحمية **"سراب الشرّق** .

-تحصل في سنة 2006 على جائزة المكتبيين على روايته **"كتاب الأمير** .

-سنة 2007، تحصل على جائزة الشيخ زايد للآداب.

-سنة 2008، تحصل على القلم الذهبي في المعرض الدولي للكتاب على روايته **"سوناتا لأشباح القدس** .

-ترجمت أعماله إلى أكثر من عشر لغات منها الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الإنجليزية، الدانماركية، الكوردية، الإسبانية، و العبرية .

أعماله:

-البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق الجزائر، 1980.

-طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)، بيروت، 1981 (سلسلة الجيب، الفضاء الحر، 2002 Libre poche).

-نوار اللوز، بيروت 1983، باريس للترجمة الفرنسية 2001.

-مصرع أحلام مريم الوديعة، بيروت . 1984 (سلسلة الجيب، الفضاء الحر 2001، Libre poche).

-ضمير الغائب، دمشق 1990، (سلسلة الجيب، الفضاء الحر 2001، Libre poche).

-الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية، دمشق الجزائر 1993.

-سيدة المقام، دار الجمل –ألمانيا الجزائر 1995.(سلسلة الجيب، الفضاء الحر، 2001، Libre poche).

-حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية، 1996، الطبعة العربية، 1999.(سلسلة الجيب، الفضاء الحر، 2001، Libre poche).

-ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا 1997.(سلسلة الجيب، الفضاء الحر، 2001، Libre poche).

-مرايا الضرير، باريس الطبعة الفرنسية، 1998.

-شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت 2001.(سلسلة الجيب، الفضاء الحر، 2002، Libre poche).

-مضيق المعطوبين، الطبعة الفرنسية، 2005 (سلسلة الجيب، الفضاء الحر 2005، Libre poche).

-كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت، 2005، باريس للترجمة الفرنسية، 2006 (سلسلة الجيب، الفضاء الحر، 2005، Libre poche).

-سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، 2008، باريس الترجمة الفرنسية 2012.

-أنثى السراب، دبي الثقافية 2009، دار الآداب، بيروت، 2010.

-البيت الأندلسي، دار الجمل بيروت 2010.

- **أصابع لوليتا** الفضاء الحر 2012.[1]

1 ينظر 12- 07- 2015 ar,wikipedia,org/wiki/ و ينظر غلاف روائية أصابع لوليتا .

"أحمد بن بلة":

(1916- 2002)، أول رؤساء الجزائر بعد الاستقلال، من 15 أكتوبر 1963 إلى 19 يونيو 1965 ناضل من أجل استقلال البلاد عن الاحتلال الفرنسي، وشارك في تأسيس جبهة التحرير الوطني في عام 1954، واندلاع الثورة التحريرية رغم سنوات حكمه القليلة وفترة سجنه الطويلة في زنزانات المحتل تم الرفيق، إلا أن عزمه لم يكل، فعرف بدفاعه عن القضايا العادية في العالم كله وتصديقه لأنواع الاستعمارات الظاهرة والخفية

"إدوارد وديع سّعيد

(1935- 2003)، منظر أدبي فلسطيني وحامل للجنسية الأمريكية، كان أستاذا جامعيا للغة الإنجليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة الأمريكية، وكان مدافعا عن حقوق الإنسان للشعب الفلسطيني من مؤلفاته الاستشراف، المثقف والسلطة .

"الأمير عبد القادر الجزائري

(1883/1807)، في قرية القيطنة بولاية معسكر، خاض الأمير الجهاد ضد المستعمر، وحقق الانتصارات الواحدة تلو الأخرى رمز عظيم من رموز المقاومة الوطنية ضد الاحتلال الفرنسي، ومثال للتضحية وحب الوطن كان الأمير شاعرا، وكتب في الفخر والغزل والتصوف. كما كان كاتبا وأبرز كتبه المواقف "في بعض إشارات القرآن إلى الأسرار والمعارف"، كتاب المقراض الحاد "لقطع لسان منتقص دين الإسلام بالباطل والإلحاد .

"السعيد بوطاّجين

من مواليد تاكسانة، جيجل، أستاذ بالجامعة الجزائرية منذ 1982.

"السيوّطي

(849هـ 1445م) (911هـ/1505م)، اهتم بالفقه والتفسير والتاريخ من مؤلفاته الإتقان في علوم القرآن، المزهر في علوم اللغة وأنواعها

"الشاب حسّني

مطرب جزائري ذو شهرة عالمية، ولد في 1968 بحي الصديقية "قمبيطّة في وهران، من عائلة فقيرة، والده كان حدادا، لقب الشاب حسني بعندليب الراي الجزائري عانى "حسنّي من لوعة فراق الأسرة الصغيرة (الزوجة والابن)، وهو ما عبر عنه في أغانيه التي تتعلق بحياته الشخصية تبقى عملية اغتياله مبهمة إلى يومنا هذا، إلا أن الرواية الشائعة تقول إن "حسنّي قد اغتالته الجماعة الإسلامية المسلحة في 1994م، حيث فقدت الجزائر في تلك الفترة الكثير من أعلام الثقافة والأدب والعلم والسياسة

"الشاذلي بن جّديد

(1929- 2012)، ولد في قرية بوثلجة بولاية الطارف، كان الرئيس الرابع للجزائر منذ التكوين والاستقلال من 1979 حتى 1992.

"الطبرّي :

(224هـ/838م)، (310هـ/923م)، إمام من أئمة المسلمين من أهل السنة والجماعة مؤرخ ومفسر وفقيه مسلم، صاحب أكبر كتابين في التفسير والتاريخ، يعد من أكثر علماء الإسلام تأليفا وتصنيفا

"الطاهر جاووت

(1954- 1993) ولد بتيزي وزو، الجزائر، شاعر وروائي وصحفي، أغتيل بالرصاص أمام بيته، بالحمامات (الجزائر العاصمة) من أعماله المدار الشائك (قصائد) (1975)، العصافير المعدنية (قصائد (1991)،امرأة منزوعة الملكية (رواية (1981)...

"الطاهر وطار :

(1936- 2010)، ولد في سوق أهراس في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية تنتمي إلى عرش الحراكتة الذي يتمركز في إقليم يمتد من باتنة غربا إلى خنشلة جنوبا ولد الطاهر بعد أن فقدت أمه ثلاثة بطون قبله من أعماله روايات اللاز – الزلزال – الحوات والقصر – عرس بغل – الشمعة والدهاليز ..)

"بختي بن عودة":

هو الآخر اغتاله الإرهاب في 22 ماي 1995 بمدينة وهران في ملعب جواري في حيه

"بوخبزة

عالم اجتماع مرموق ومدير المعهد الوطني للدراسات الإستراتيجية الشاملة، في يوم الثلاثاء 22 جوان 1993 تعرض إلى التقييد بجبل ثم الذبح أمام ابنته في حي تيليملي بمدينة الجزائر

"جابر عصفور :

وزير ثقافة مصر الأسبق، ولد في المجلة الكبرى بمصر في 25 مارس 1944، وهو مفكر وكاتب مصري ورئيس المجلس القومي للترجمة، وكان أمينا عاما للمجلس الأعلى للثقافة

"جمال شحيد

ناقد حداثي سوري، وأستاذ جامعي، ترجم عددا من الكتب الفرنسية، ولعل كتابه في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، أول تنظير عربي في المنهج البنيوي التكويني فقد نشره عام1982.

"حسن بحراوي :

(1953م) بالمحمدية، يعمل حاليا أستاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط من مؤلفاته بنية الشكل الروائي، المسرح المغربي – دراسة في الأصول السوسيوثقافية – ، طرائق تحليل السرد.الأدبي

"حميد لحمداني

أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب بفاس، حاصل على دكتوراه الدولة في النقد الحديث والمعاصر سنة 1989م ، من مؤلفاته الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،-دارسة بنيوية تكوينية –(1985)، في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية (1986)، أسلوبية الرواية، مدخل نظري (1989)، سحر الموضوع (1990)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (1991).

"رشيد بوجدرة :

(1941)، ولد في مدينة العين البيضاء، تلقى تعليمه الابتدائي في مدينة قسنطينة، انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري في 1962، أقام في باريس من 1969 إلى 1972، وبالرباط من 1972 إلى 1974 حيث عاد إلى الجزائر من مؤلفاته الروائية الحلزون العنيد (1977)، الإنكار (1972)، التطليق (1969)...

"رشيد ميمّوني

(1945- 1995)، ولد ببودواو (بومرداس)، تابع دراسته الابتدائية والثانوية في رويبة، وتعليمه العالي في جامعة الجزائر درس في المدرسة العليا للتجارة وأصبح عضو المجلس الوطني للثقافة (1992) نشر أول نصوصه في السبعينيات، تعرض لمحاولة اغتيال دخل على إثرها المستشفى عام 1993 من مؤلفاته بالفرنسية الربيع لن يكون إلا أكثر جمالا (1978)، حزام الغولة، عن البربرية، شرف القبيلة، النهر المحول (1982).

"رفاعة الطهطاوي

(1216هـ/1801م- 1290هـ/1873م)، من قادة النهضة العلمية في مصر في عهد محمد علي باشا، ولد رفاعة الطهطاوي في 1801م، بمدينة طهطا إحدى مدن محافظة سوهاج بصعيد مصر، يتصل نسبه بالحسين السبط التحق رفاعة وهو في السادسة عشرة من عمره بالأزهر في عام 1817م، وشملت دراسته في الأزهر الحديث والفقه والتفسير والنحو والصرف. خدم بعدها كإمام في الجيش النظامي الجديد عام 1824م.

"سعيد بقّطين

(1955) بمدينة الدار البيضاء، تابع دراساته بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ثم بكلية الآداب بالرباط، يشتغل حاليا أستاذا مساعدا بكلية الرباط من إصداراته القراءة والتجربة (1985م)، تحليل الخطاب الروائي (1989م)، انفتاح النص الروائي (1989م)، قال الراوي (1997)...

"سيزا قاسم

باحثة حداثية من مصر، أصدرت كتابها "بناء الرّواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ في عام 1984م

"شهرزاد

اسم جارية شهريار الملك في حكايات "ألف ليلة وليلّة الشهيرة، وكانت الجارية الأخيرة في حياة شهريار، تميزت بالذكاء الشديد والبراعة المطلقة في تأليف القصص، وكانت تروي للملك حكايات متسلسلة حتى ينتهي الليل، وكانت تروي القصص على أجزاء مترابطة حتى تضمن عدم قتلها.

"عاشور"فني

شاعر عربي من الجزائر، يعمل أستاذا بجامعة الجزائر، نشر أعمالا شعرية إبداعا وترجمة، وشارك في العديد من المهرجانات الشعرية العربية والدولية من الأعمال المنشورة نصوص هايكو (الجزائر 2007م)، الربيع الذي جاء قبل الأوان (2004م)، رجل من غبار (2003م)

"عبد الرحمن الكواكبي

(1271هـ/1855م 1320هـ/1902م)، أحد رواد النهضة العربية ومفكريها في القرن 19، وأحد مؤسسي الفكر القومي العربي، اشتهر بكتاب "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد"، الذي يعد من أهم الكتب العربية في القرن 19 التي تناقش ظاهرة الاستبداد السياسي.

"عبد القادر علولة "

(1939- 1994م) كاتب مسرحي جزائري، ولد في مدينة الغزوات بولاية تلمسان، ودرس الدراما في فرنسا، وانضم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد على إنشائه في عام 1963م بعد الاستقلال من أعماله القوال (1980)، اللثام (1989)، الأجواد (1985) وكان قبل مقتله في يناير 1994م يتهيأ الكتابة مسرحية جديدة بعنوان "العملاق ولكن يد الإرهاب الأعمى كانت أسرع ، عندما اغتيل في شهر رمضان على يد جماعة مسلحة

"عبد الله العروي

(1933) مؤرخ وروائي مغربي، تلقى تعليمه في العاصمة المغربية الرباط وتابع تعليمه العالي في فرنسا في جامعة السوربون، وفي معهد الدراسات السياسية بالعاصمة الفرنسية باريس احتوى نتاجه الإبداعي على دراسات في النقد الإيديولوجي، وفي تاريخ الأفكار والأنظمة وأيضا العديد من النصوص الروائية من مؤلفاته رواية الغربة (1971)، رواية اليتيم (1978)، الايديولوجيا العربية المعاصرة (1970)، العرب والفكر التاريخي (1973)...

"عبد الله بن المقفع

(106هـ- 142هـ)، (724م- 759م)، مفكر فارسي ولد مجوسيا لكنه اعتنق الإسلام، وعاصر كلا من الخلافة الأموية والعباسية نقل من البهلوية إلى العربية "كلية ودمنة وله في الكتب المنقولة "الأدب

الصغير والأدب الكبير" ، فيه كلام عن السلطان وعلاقته بالرعية وعلاقة الرعية به، والأدب الصغير حول تهذيب النفس وترويضها على الأعمال الصالحة

"عبد المحسن طه بدّر :

من أعلام النقد العربي المعاصر، وأبرز نقاد الواقعية في الوطن العربي، كان رئيسا لقسم اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة القاهرة وعضوا نشيطا وفعالا في حزب التجمع الوطني الوحدوي المصري.كان يؤكد في جميع كتاباته على العلاقة العضوية بين الأديب والواقع والحياة والمعنى الاجتماعي للدراسة الاجتماعية من مؤلفاته "تطور الشعر العربي الحديث في مصّر و"تطور الرواية العربية الحديثّة و"نجيب محفوظ، الرؤية والأداة.

"عز الدين جلاوجيّ :

(1962) أستاذ للغة العربية وآدابها، عضو مؤسس لرابطة الإبداع الثقافية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990م، درس القانون والأدب من إصداراته النص المسرحي في الأدب الجزائري، شطحات في عرس عازف الناي، الأمثال الشعبية الجزائرية، سرادق الحلم والفجيعة،الرماد الذي غسل الماء

"عز الدين مجوبيّ :

(1947) في مدينة عزابة بولاية سكيكدة، وبدأ نشاطه كممثل مع مطلع الستينيات، قدم عدة أعمال تلفزيونية منها "يوميات شاب عامّل وفيلم "خريفّ 1988 . وكان أستاذا في الإلقاء والنطق بالمعهد الوطني العالي للفنون الدرامية

علي رحالية

واحد من أبرز الصحفيين والكتاب في الجزائر، لم يسلم من قلم "رحالية "أي وجه سياسي معروف. ولم يسلم منه أيضا تاريخ الجزائر المعاصر، إذ طالعنا بقراءات مختلفة عن الروايات الرسمية التي تلوكها السلطة

"محفوظ بوسبّسي

وهو وجه آخر من وجوه "البديل الديمقراطي المحتل، في صباح الثلاثاء 15 جوان 1993م، تعرض نائب رئيس الجمعية الدولية لعلم نفس الطفل والمراهق، إلى الطعن بخنجر، محفوظ بوسبسي البالغ وقتها 57

سنة، كان قد نشر مؤلفات عن الأمهات العازبات، وقد وصف في مقابلة صحفية في 1991م، سيطرة الإسلاميين على مستشفى مصطفى باسا في الجزائر العاصمة.

"محمد بشير بويّجرة

أستاذ بجامعة السانية بوهران، وهو من مواليد 03 فيفري 1948م، قدم الكثير للبحث العلمي وللنقد والرواية الجزائرية، وشارك في العديد من الملتقيات الدولية سواء العربية، ومن أبرزها ملتقى "محفوظ نجيب محفوّظ بمصر إلى جانب العديد من الملتقيات الوطنية، إلى جانب إشرافه على رسائل الدكتوراه الخاصة بطلبته في الجامعات الجزائرية من مؤلفاته الأمير عيد القادر رائد الشعر العربي الحديث، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، محنة التأويل زخم المرجع وفتنه الوقع، قراءة في أوديسا الصحرّاء تلك المحبّة للروائي الحبيب السايح.

"محمد بنّيس

(1948) ولد في مدينة فاس، شاعر مغربي، وأحد أهم شعراء الحداثة في العالم العربي، يتمتع بوضعية متميزة في الثقافة العربية، منذ الثمانينيات حتى اليوم نشر "محمد بنيسّ أكثر من ثلاثين كتابا منها ثلاثة عشر ديوانا، الأعمال الشعرية (في مجلدين)، دراسات عن الشعر العربي الحديث، نصوص وترجملت نشر في صحف ومجلات عربية، كما صدرت له نصوص في الصحافة الأدبية الدولية، في كل من أوروبا وأمريكا واليابان، وله مشاركات في أنطولوجيات شعرية عبر العالم

"مرزاق بقطّاش

من مواليد الجزائر العاصمة سنة (1945م)، متخرج من كلية الآداب بالجزائر من مؤلفاته طيور في الظهيرة، البزاة، جراد البحر .

"معطوب الوتّاس

مغني جزائري للطابع القبائلي، تم اغتياله عند حاجز على طريق جبلي بالقرب من مدينة تيزي وزو في شهر يونيو من عام (1998م)، وأعلنت الجماعة الإسلامية المسلحة (GIA) مسؤوليتها عن اغتياله ، ولكن العديد من أنصاره يعتقدون بأن جهاز المخابرات الجزائرية وراء عملية الاغتيال

"نور الدين صدار

علم من أعلام المناهج النقدية وتحليل الخطاب في الجزائر والوطن العربي، يعمل حاليا عميدا لكلية الآداب واللغات في جامعة معسكر، شارك في العشرات من المؤتمرات المحلية والعربية والدولية حول البنيوية التكوينية، الأسلوبية، السيميائية، المدارس النقدية، نظرية النص، التناص له نحو 13 مؤلف في حقول اهتمامه الأكاديمي، آخرها كتابه "البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز فضلا عن العشرات من الأبحاث العلمية المحكمة المنشورة

"هواري بومدين

واسمه الحقيقي "محمد إبراهيم بوخروبة (1932- 1978م)، الرئيس الثاني للجزائر المستقلة، شغل المنصب من 19 يونيو 1965م بعد انقلاب عسكري على "أحمد بن بلة"، والذي دبره مع "طاهر زبيري" ومجموعة وجدة استمر على رأس السلطة حتى وفاته، يعتبر من أبرز رجالات السياسة في الجزائر والوطن العربي في النصف الثاني من القرن العشرين وأحد رموز حركة عدم الانحياز، لعب دورا هاما على الساحة الإفريقية والعربية، وكان أول رئيس من العالم الثالث تحدث في الأمم المتحدة عن نظام دولي جديد

"يوسف سبتي

كاتب وشاعر وروائي جزائري شيوعي، يكتب باللغة الفرنسية، ولد في (1943م) بقرية بوديوس ببلدية الميلية ولاية جيجل نشر ديوان شعر سنة (1981م) بعنوان "الجحيم والجنون .اغتيل يوم 28 ديسمبر 1993 م بغرفته بالطباق الأول من البناية الكائنة بالمزرعة النموذجية التابعة للمعهد الوطني للفلاحة، حيث وجد في اليوم الموالي مشنوقا على أرضية الغرفة وسط كتبه[1].

1-للمعرفة أكثر حول حياة الأعلام، بحوثهم وانجازاتهم، ينظر .http://fr.m.wikipiedia.org/wiki (2015-08-22).

2- الأعلام الغرب

Aflatun

ولد في (427 ق.م – 347ق.م) بأثينا اليونان، فيلسوف يوناني كلاسيكي، رياضياتي كاتب عدد من الحوارات الفلسفية، اهتم بالفلسفة والفن، الأدب، السياسة، التعليم، علم الاجتماع، والعلوم العسكرية.

Antoine Compagnon

تلميذ قديم من مدرسة البوليتيكنيك polytechnique بفرنسا وهو عضو في مؤسسة البحوث والدراسات العلمية، كلف بالتدريس بجامعة السوريون، لديه عشرة مؤلفات نقدية حول التاريخ الأدبي الحديث منها ما ترجم إلى عدة لغات.

Antonio Gramsci

فيلسوف ومناضل ماركسي إيطالي (1891- 1937)، ولد في بلدة آليس بجزيرة ساردينيا الايطالية، انضم إلى الحزب الشيوعي الايطالي منذ تأسيسه وأصبح عضوا في أمانة الفرع الإيطالي من الاشتراكية

Auguste Compte

عالم اجتماع وفيلسوف اجتماعي فرنسي (1798- 1857) أعطى لعلم الاجتماع الاسم الذي يعرف به الآن، ويعد الأب الشرعي والمؤسس للفلسفة الوضعية، أكد ضرورة بناء النظريات العلمية المبنية على الملاحظة، إلا أن كتاباته كانت على جانب عظيم من التأمل الفلسفي

Augustin

القديس أغسطينوس (430- 354)، كاتب وفيلسوف من أصل نوميدي – لا تيني، ولد في طاغاست (حاليا سوق أهراس، الجزائر) يعد أهم الشخصيات المؤثرة في المسيحية الغربية، ويعد أحد آباء الكنيسة البارزين وشفيع المسلك الرهباني الأوغسطيني

Blaise Pascal

فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي (1623- 1662) اشتهر بتجاربه على السوائل في مجال الفيزياء، وبأعماله الخاصة بنظرية الاحتمالات في الرياضيات استطاع باسكال أن يسهم في إيجاد أسلوب جديد في النثر الفرنسي بمجموعته الرسائل الريفية

Delta E

"فلهم دلتاي (1833- 1911)، كان فيلسوفا وطبيبا نفسيا ألمانيا، سعى إلى استخدام فئات "كانت التصاعدية في ميادين علوم الروح، أي العلوم الإنسانية، ويعد من الفلاسفة الأكثر نفوذا في فلسفة الحياة

Emmanuel Kant

فيلسوف ألماني (1724- 1804) عاش كل حياته في مدينة كونغسبرغ في مملكة بروسيا نشر أعمالا هامة وأساسية عن نظرية المعرفة وأعمالا أخرى متعلقة بالدين وأخرى عن القانون والتاريخ، وأكثر أعماله شهرة كتاب "نقد العقل المجرّد الذي نشره سنة 1781م

Galileo Galilei

عالم فلكي وفيلسوف وفيزيائي ايطالي (1564- 1642) ولد في بيزا في إيطاليا، نشر نظرية كوبرنيكوس، ودافع عنها بقوة على أسس فيزيائية فقام أولا بإثبات خطأ نظرية أرسطو حول الحركة، وقام بذلك عن طريق الملاحظة والتجربة

Georg Lukacs

من أهم الأعلام الذين اهتموا بالمنهج البنيوي التكويني (1885- 1971)، ومن أهم أعماله: الروح والأشكال (1911)، نظرية الرواية (1920)، التاريخ والوعي الطبقي (1923)، الفن والمجتمع، الأدب العالمي، طريقي إلى ماركس، فلسفة الفن والجمال، نحو أنتولوجيا الوجود الاجتماعي .

Gérard Genette

ناقد فرنسي (1930م)، ومنظر أدبي، بنى نظرياته انطلاقا من الشعرية والبنيوية، من مؤلفاته أطراس، مدخل لجامع النص ترجمة عبد الرحمن أيوب، عتبات من النص إلى المناص تأليف عبد الحق بلعابد تقديم سعيد يقطين .

Giambattista Vico

فيلسوف وسياسي ايطالي وبليغ ومؤرخ (1668- 1744م)، ناقد للعقلانية الحديثة ومدافع عن العصور الكلاسيكية القديمة.

Henry James

مؤلف بريطاني من أصل أمريكي (1843- 1916م)، هو مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي، اشتهر بسلسلة من الروايات يصور فيها التلاقي بين أمريكا وأوروبا، كما ركزت رواياته على العلاقات الشخصية

Hippolyte Taine

ناقد وباحث في علم الإنسان (1828، 1893) وعلم الاجتماع، تأثر كثيرا بمن سبقه ونهج نهجه على ما قدموه.

Homeros

شاعر ملحمي إغريقي أسطوري يعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة بشكل عام، آمن الإغريق القدامى بان هوميروس كان شخصية تاريخية.

Jansénius

وتنسب إليه الحركة الجانسينية، وهي طائفة مسيحية متشددة دينيا متشائمة وسلفية، لم تتأقلم مع تطورات العصر، تمت ملاحقتها من قبل الحكم الملكي المطلق في مرحلة "لويس الثالث عشر ولويس الرابع عشر" ولد جانسينيوس في 1585 بهولندا

Jean Pouillon

فيلسوف فرنسي (1916- 2002)، تأثر "بكلود ليفي شتراوس" Claude Lévi Strauss

Jean Racine

شاعر وكاتب مسرحي فرنسي (1639- 1699)، نشط خلال عصر الملك "لويس الرابع عشر" ملك فرنسا المجيد، وكان معاصرا لموليير

Julia Kristiva

ولدت في (1941م) بمدينة سيلفن ببلغاريا، أديبة، عالمة لسانيات ، محللة نفسية، فيلسوفة فرنسية من أصل بلغاري أنتجت كمية من الأعمال تشمل الكتب والمقالات التي تعالج التناص والسيميائية ونظرية الأدب والنقد والتحليل النفسي

Louis Massignon

وهو من أكبر مستشرقي فرنسا (1883، 1962)، شغل عدة مناصب مهمة كمستشار وزارة المستعمرات الفرنسية في شؤون شمال إفريقيا، وكذلك الراعي الروحي للجمعيات التبشيرية الفرنسية في مصر تعلم "لويس" العربية والتركية والفارسية والألمانية والإنكليزية، وعني بالآثار القديمة.

Lucien Goldmann

أحد أعلام البنيوية التكوينية (1913- 1970م)، من أهم أعماله الجماعة البشرية والكون عند كانط (1954)، العلوم الإنسانية والفلسفة (1952)، أبحاث جدلية (1958)، الإله الخفي (1956)، من أجل سوسيولوجيا الرواية (1964)، الماركسية والعلوم الإنسانية (1970).

Mme de Staël

ناقدة فرنسية وروائية شهيرة (1766- 1817)، أثر عملها الأدبي في إزهار المذهب الرومانسي في الأدب الفرنسي، وهي من الأوائل الذين اهتموا بما يعرف الآن بالأدب المقارن، من أعمالها عن الأدب (1800م)، عن ألمانيا (1810م)، رواية دلفين (1802م)، ورواية كورني (1807م)

Michel Butor

شاعر وراثي (1926م)، كاتب قصة قصيرة، فرنسي الأصل، ويعتبر واحدا من أهم ممثلي الرواية الجديدة، درس "ميشال" الفلسفة والفيلولوجيا في جامعة سوربون في باريس، أصبح بعدها كمعلم فرنسية في مصر وجنيف، اشتغل بعدها كمحرر في دار النشر "غاليمّار" في باريس.

Mikhaïl Bakhtine

فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (1895- 1975م)، من مؤلفاته الفن والمسؤولية (1919)، مشكلات في شعرية دستويفسكي (1929)...

Percy Lubbock

تأثر بـ "وين بوّث" ولد في (1879- 1965م)

René Descartes

فيلسوف ورياضي وفيزيائي فرنسي يلقب بـ "أبو الفلسفة الحديثة" ولد في (1596- 1650)، هو شخصية رئيسية لمذهب العقلانية في القرن 17م، وصاحب المقولة الشهيرة "أنا أفكر إذن أنا موجود" (الكوجيتو الديكارتي le Cogito).

Roland Barthes

فيلسوف فرنسي (1915- 1980)، وناقد أدبي، دلالي ومنظر اجتماعي، اتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عديدة، أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة، من مؤلفاته مغامرة في مواجهة النص، لذة النص، الدرجة صفر للكتابة

Sainte Beuve

ناقد فرنسي (1804- 1869)، كان من أكبر المؤيدين لطريقة استخدام السيرة الذاتية في النقد الأدبي، تدل كتاباته على اهتمامه بالنفس البشرية، والبحث عن جذور العمل الأدبي، في ذهن الفنان، وفي أسرته وأصدقائه وعصره، يعد سانت بوف مؤرخا لامعا لتاريخ الحركة النقدية والفكرية في فرنسا.

Socrates

فيلسوف وحكيم يوناني (469- 399 ق.م)، يعد أحد مؤسسي الفلسفة الغربية، اشتهر بإسهاماته في مجال علم الأخلاق

Tomachevski

ناقد أدبي سوفياتي ولد في (1890- 1957).

Tzvetan Todorov

فيلسوف فرنسي، بلغاري ولد في 1939 م، في مدينة صوفيا البلغارية، يعيش في فرنسا منذ 1963م، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر ونظرية الثقافة من مؤلفاته شاعرية النثر (1971)، مقدمة الشاعرية (1981)، فتح أمريكا (1982)...

Umberto Eco

ولد في (1932م) بإيطاليا، فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، ويعرف بروايته الشهيرة "اسم الوردة"، ومقالاته العديدة، وهو أحد أهم النقاد الدلاليين في العالم

Wayne Booth

ناقد وكاتب أدبي أمريكي ولد في (1921- 2005).[1]

1- للمعرفة أكثر حول حياة الأعلام، بحوثهم وإنجازاتهم، ينظر (2015-08-22)http://fr.M.wikipedia.org/wiki

Resumé

L'expérience amère qu'a vécu l'Algérie depuis le début des années quatre-vingt-dix de la dernière décennie n'était pas une expérience ordinaire, mais un vrai modèle révélant la nature des transformations qui, à leurs tour, ont menées à des résultats et des complications et ont fait éclater des convictions et des idéologies… Et comme les périodes de crise représentent le pont menant à la naissance de travaux artistiques et littéraires grandioses, elles se sont reflétés sur la réalité à travers une relation dialectique comprenant la vision de l'écrivain au monde avec ses composantes idéologiques et de ce que cela implique de différentes formes de violence, de remémoration et de méthodes de mort… Cette vision se reflète sur la réalité de la crise cherchant à concevoir la réalité de l'Algérie et c'est pour cette raison que la plupart de ces témoignages de ces expériences artistiques étaient sous la pression des évènements.

L'écrivain et romancier « OUASSINI LAARAJ » a vécu le drame et s'est penché sur ces différentes accumulations comme il a aussi examiné ses influences. Ses œuvres littéraires étaient un vrai témoignage sur l'horreur de la scène à l'époque et ont dévoilé les coulisses de la crise… Son roman « Les doigts de Lolita » a essayé de démontré la conscience profonde des dimensions de la tragédie, exposant ainsi la vie d'un groupe de personnages pour cerner la période liée aux évènements du 19 Juin 1965, la cause est allée jusqu'à toucher l'intellectuel qui était le héros principal et le personnage primordial dans la série d'évènements.

Le modèle du héros intellectuel dans le roman souffre de marginalisation dans son pays, de l'injustice. Poursuivit par le régime de son pays, il se réfugie à Paris où il sera protégé par la police française étant un réfugié politique, l'écrivain a choisi à ce que le héros intellectuel soit un homme de lettres du fait que ce dernier a plus de sens et de conscience de ce qui se passe autour de lui et surtout plus d'audace pour exprimer ses pensées profondes, donc il n'a aucune autorité ni sur sa plume ni son écriture. L'écrivain dans son texte romancier incarne l'histoire de l'intellectuel qui souffre et cherche à se rebeller contre la réalité et au changement vers le mieux, tout cela était illustré en 438

pages de taille moyenne… Partant du roman « trône du Satan » qui a placé le héros en tête de la liste noire et est devenu ainsi le plus recherché de l'organisation d'Al QaÏda au Maghreb islamique sous prétexte d'avoir touché à l'entité divine.

La prise de conscience profonde que possède le héros du roman lui a permis d'avoir une vision réelle et limpide de ce qui se passait sans pour autant que cette vision soit affectée par quelconques influences, en conséquence, le texte littéraire était compatible avec cette vision qui s'est concentrée sur la crise de l'intellectuel moderniste qui représente l'opinion de l'autre, l'identité et l'entité… Et cela, à travers l'exposition des faits historiques relatant le dilemme du pouvoir à l'époque de l'apparition d'idéologies diverses qui ont contribuées à mettre une pression sur la réalité algérienne et au déclenchement de la violence, le roman était donc la mémoire de l'homme et sa patrie et a été ainsi saturé de vision idéologique et moderniste sur le dilemme arabe d'une manière générale et de l'intellectuel arabe expatrié en particulier.

Le roman est lié en terme de son époque, de son lieu, de ses personnages et de ses seuils à une vision positive qu'il a exprimée à travers son obsession à l'harmonie, à la paix, à la réconciliation, au dialogue interreligieux et à la coexistence, comme il s'est penché aussi à travers la réconciliation sur la réalité arabe et occidentale, et c'était l'occasion de poser la problématique de l'identité, de l'entité et d'autrui pour créer un horizon plus vaste au héros problématique… Le roman s'achève sur une fin qui semble tragique pour ce héros intellectuel (la mort), mais c'était en réalité une fin positive puisqu'elle permet au héros de rêver et du coup, une liberté loin du pouvoir ou des affaires politique, c'est ce qu'un intellectuel cherche dans sa conscience, et c'est pour cette raison que l'écrivain a écrit son roman… C'est de cette manière que le roman était un vrai modèle illustrant la crise algérienne et l'héritage de tout intellectuel dans la littérature algérienne contomporaine.