جـــامعـــة بـــجايـــة

كـــــلية الآداب واللـــغـــات

قـــسم اللغـــة والأدب العـــــربي

عنوان المذكرة:

# فـــعاليـــة الـــتّجريب فـــي روايـــة

# " أصـــابـع لولـيتـــا" لواسيني الأعـرج

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبين:

- بـــوسعد بـــوخليفـــة
- فـــوزيـــة بـــوبقـــــة

إشراف الأستاذ:

- ســـعيـــد شيبـــان

لجنة المناقشة

- أ. د/ بطاطاش بوعلام.....رئيسا
- أ / شيبان سعيد .....مشرفا ومقررا
- أ. د/ مولى فريدة .....عضوا مناقشا

تاريخ المناقشة: 2014/06/16

السنـــة الـــجامعية: 2014/2013

﴿ اللــهــم إنـــي أسألك إيمانا دائما وقلبا خاشعا
وعـلما نافعا ويقينا صادقا ودينا قيما﴾

﴿ اللــهــم انفعني بما علمتني
وعــلمني ما ينفعني وزدني علمــا﴾

« الحياة ألــم، ألـــم يخففه أمــل،
أمـــل يحققــه عمـل،
عمـل ينهيـه أجــل،
ثـم يحـاسب كـل منـا بمـا فعـل ».

# إهداء

إلى الوالدين الكريمين احتراما وتقديرا،

إلى عمّتي أونيسة، التي ما إن صادفت منحدرا إلا وصيّرته لي أرضا مستوية،

إلى جدّتي المبجّلة، ججيقة أطال الله عمرها،

إلى أخوايا بوعلام، لوناس،

إلى إخوتي ليندة وابنها ميسيبسا،

طاوس اسم جدّتي الغالية التي تركت مكانها خاويا منذ فترة،

إلى اصدقائي دون استثناء وأخص بالذكر: حكيم الذي سهر معي طوال ليلة الطبع، ناصر، عبد النور، حكيم، ماسي...

كهينة، ليندة، نسيمة، عديلة ...

إلى كل من أحبني وأحببته وإن لم يذكره قلمي، فهو حتما في رحاب قلبي.

أهدي ثمرة عملي المتواضع.

**بوسعد**

# إهداء

إلى من تزرع البسمة في وجهي، والدتي الغالية،

إلى مثلي الأعلى في الحياة، والدي العزيز،

حفظهم الله وأطال من عمرهما، وأدامهما عونا وسندا لنا في الحياة،

إلى كل إخوتي الأعزاء : يحي ، يوسف ، مالك ، علاوة ، وأفراد عائلاتهم وكل أخواتي الفاضلات : تكليت، شفيعة ، سامية ، حميدة ، حنان.

وكـــل أفـــراد العائلة خاصة الكتاكيت : لينة ، أروة ، داريس، عـــادل.

إلى كل الأصدقاء والزملاء: نبيلة ، خليجة، فهيمة، زهوة، سهام ينيـــس، وليـــد، وإلى كل من يكنّ لي محبة ومعزة.

فوزية

# كلمة شكر

نتقدم بجزيل الشكر ووافر الإمتنان إلى استاذنا المحترم، الأستاذ شيبان سعيد لقبوله الإشراف على عملنا، والذي كان عونا لنا منذ بداية البحث إلى ختامه، إذ أفرغ علينا مكتبته وذلّل لنا الكثير من الصعاب، فجزاه الله منّا خيرا فيما قدّمه.

إلى الذين كانوا لنا نعم المعين لهذا البحث إن بنصيحة أو مرجع ونخص بالذكر الأساتذة الكرام:

- ✓ بوديب الهادي.
- ✓ سعدلي سليم
- ✓ مولى فريدة
- ✓ عقاق نورة.

لهم منا جميعا أسمى عبارات الإحترم والتقدير.

بوسعد وفوزية

# مقدمة

إنّ البحث و التّنقيب في عوالم التّجريب الرّوائي، لدى الكتّاب الجزائريين لا سيما المعاصرين منهم، أمر ليس بالهيّن و السّهل. فمن جهة نجد طبيعة المصطلح (أي التّجريب)، لا تستقر على حال بالتّمرد المستمرّ عن المتداول و المستهلك، و فتح عوالم إبداعية جديدة. و من جهة ثانية عُدّ اكتظاظ السّاحة الأدبية، بالمتون الرّوائية، المجرّبة لأدوات التّجريب أمرا جعل الإمساك به و حصره في نقاط معلومة، ضربا من المستحيل. كيف لا، و كلّ مبدع في ميدان الرّواية، إلاّ و يبتدع له ميزة خاصّة، في الكتابة تجعله يختلف عمّن سواه.

و لا يفوتنا في هذا المقام، أن نشير إلى إبداعات واسيني الأعرج الرّوائية و الّتي سخّر فيها الرّوائي تقنية التّجريب أيّما تسخير؛ لذا عدّ استشفاف مواطن التّجريب،لدى تجربة واسيني الأعرج الرّوائية، ضربا من المجازفة و المغامرة، نظرا لما يحتضنه الموضوع من حمولة معرفية و إبيستيمولوجية متشعّبة، تحتّم على الباحث استكناه مصادر و مراجع عدّة حتّى يتوقف عند حدود التّأمل الإبداعي و أدوات التّشكيل الفنّي لدى هذا الرّوائي.

لقد اعترف أغلب النّقاد و الباحثين، تمكّن الأعرج في ممارساته الرّوائية، الأمر الّذي جعل أغلب أعماله الرّوائية تخضع للدّراسة و التّحليل؛ و لقد أكّدت نتائج بعض البحوث السّابقة الّتي أُنجزت على شتّى أعماله، على مدى استحقاق إبداعاته للتّنقيب و البحث، لأنّها لا تخيب الخائض فيها، بل تضيف إلى رصيده المعرفي زخما معلوماتيا قيّما.

و من أجل كلّ هذا،غمرتنا رغبة عارمة في طرق موضوع التّجريب عند الأعرج، و إنّ السّبب الّذي أزادنا شغفا في البحث عن هذه التّيمة، هو صدور روايته "أصابع لوليتا". فما إن اطّلعنا عليها حتّى اقتنعنا باختيارها كنموذج للدّراسة، خصوصا و أنّها حديثة الصّدور. إذ لم يسِل الكثير من الحبر عنها، أضف إلى ذلك، وددنا أن نتجنب اجترار ما سبق و أن حظي بالدّراسة، من أعماله السّابقة.

و لم تكن رواية "أصابع لوليتا"، أوّل إبداع نطّلع عليه، من قائمة إبداعاته. إذ سبق لنا الإطّلاع على بعض المنجزات النّقدية، حول بعض روايات واسيني الأعرج، سيما روايته الموسومة ب "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف".

و منذ بداية بحثنا عن ملامح التّجريب في رواية "أصابع لوليتا"، داهمتنا أسئلة عدّة طرحناها بإلحاح. ولهذا كان لزاما علينا أن نحاول الإجابة عنها، و تتمثّل بعض هذه الأسئلة في:

- ما هي مُشكّلات البناء الرّوائي عند واسيني الأعرج؟

- كيف تفاعلت رواية أصابع لوليتا مع أدوات التّجريب؟

- إلى أيّ مدى يمكننا اعتبار رواية أصابع لوليتا رواية تجريبية؟

- و هل فعلا وفّق الأعرج في استثمار آليات التّجريب الرّوائي، على هذا المتن الرّوائي؟ (أي أصابع لوليتا).

- و قصد تناول هذه الإشكاليات، و محاولة الإجابة عنها، عمدنا إلى تقسيم بحثنا هذا إلى فصلين رئيسيين، الفصل الأول: و قد تطرّقنا في مباحثه إلى تأصيل مفهوم التّجريب ومظاهره في معمارية الرّواية ككل.

- أمّا الفصل الثاني، فخصّصناه للبعد الحواري في رواية أصابع لوليتا، مركّزين على سمات التّفاعل النّصي و اللّغوي داخل الرّواية، كما عمدنا إلى استشفاف المدوّنة التّراثية الّتي استلهمها الرّوائي، في متنه الإبداعي.

و بخصوص المنهج المتّبع، آثرنا اتّباع المنهج الوصفي التّحليلي، إذ كنّا ننطلق من النّص، لرصد الظواهر المدروسة، معتمدين على مطارحات الشّعريين البنيويين، أمثال جيرار جنيت، جوليا كريستيفا، رولان بارث، وميخائيل باختين...إلخ.

و لقد إتّكأ البحث على جملة من المصادر و المراجع، الّتي أنارت لنا الدّرب في طرق هذه الإشكالية، مثل كتاب: "الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج" لكمال الرّياحي، و كذا كتاب: "الرّواية و العنف" للشريف حبيلة، و "بحوث في الرّواية الجديدة، "لميشال بوتور، و"المتخيّل في الرّواية الجزائرية" لآمنة بلعلى، و مقالات تناولت إبداعات واسيني الأعرج بالدّراسة،.....إلخ.

و لا ننكر بعض الصّعوبات و العقبات الّتي واجهتنا في مختلف مراحل بحثنا وتتلخّص أساسا في ضيق الوقت، و قلّة الدّراسات الأكادمية عن رواية "أصابع لوليتا" نظرا لحداثة صدورها.

و مع ذلك نأمل في أنّنا قد أجبنا –و لو بقسط بسيط– على الإشكاليات الّتي طرحتها رواية "أصابع لوليتا" . و إلاّ فقد مهدنا الطّريق لباحثين آخرين في المستقبل حتّى يتداركوا ما به من نقائص و يسعوا إلى تجاوزها و إثرائها. إذ كذب من أقرّ بتمام عمله.

و لقد صدق أبو نواس حينما قال:

فَقُلْ لِمَنْ يَدَّعِي فِي العِلْمِ فَلْسَفَةً  حَفِظْتَ شَيْئًا وَ غَابَتْ عَنْكَ أَشْيَاء

فالنّقص دوما يعتري الإنسان مهما فعل، إذ أقرّ الرّاغب الأصفهاني أن :"لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلاّ و قال في غده: لو غيّرت هذا لكان أحسن، و لو زِيدَ لكان يُستحسن، و لو قدّم هذا لكان أفضل و لو ترك هذا لكان أجمل". و هذه أسمى عبرة و أرقى حكمة، و أحسن حجّة على أنّ النّقص إنساني بامتياز.

و لا يفوتنا في الختام أن نتقدم بأسمى و أخلص عبارات الشّكر و التّقدير للأستاذ المشرف على عملنا، الأستاذ "**شيبان سعيد**"، لقبوله الإشراف على عملنا أولا، و لرحابة

صدره في تلقّي الاستفسارات و الإجابة عنها بكلّ موضوعية، كما تحمّل عناء بحثنا، طيلة مدّته ، فلم يبخل علينا بنصيحة و لا بمرجع، آملين أن يجزيه اللّه خيرا فيما قدّمه لنا.

# مـدخـل

## مسار الرواية العربية والجزائرية

## مسار الرواية العربية والجزائرية عبر التاريخ

إنّ الباحث في ميدان النّثر عموما، إن لدى الغربيين أو عند العرب؛ لَيصعُب عليه الإحاطة والإمساك بهذا الفنّ وحصره. وذلك عائد لا محالة إلى كثافته وغزارته، كونه ظهر ( أي النثر) منذ أن عرف الإنسان فنّ الكتابة، وإنّ المتأمّل للفنّ النّثري في الجزائر عبر التّاريخ، والذّي هو محور تركيزنا، لَيجد السّاحة مكتظّة، إذ نجد الأشكال التّقليدية بما فيها المقامة والخطابة، قد شاخت وهرمت عبر الزّمن في كلا البيئتين العربية المشرقية والجزائرية. بينما الحديثة منها، كالرّواية مثلا، والّتي تعتبر بؤرة بحثنا، فإنها تعدّ الشّكل الّذي يضم الأشكال الأخرى قاطبة، أضف إلى ذلك الشّعر، نظرا لامتلاكها فضاءً رحبا يسعُ لها مجتمِعة. فالرّواية إذن هي " **الجنس المفتوح على امتصاص كل أجناس الإبداع، ويمكنها الاستفادة منها جميعا، كما تفتح علاقات معها**"[1].

وبالتّالي، فالرّواية قد ظهرت، لكونها الأداة الّتي يستعين بها الفرد للوصف والتّعبير عمّا يجول في فسيح خاطره، أو ترجمةً لما يقطنه في حيّز مجتمعه بدءا من جانب حياته، كالأحاسيس والمشاعر، وعرضٍ لشتّى المشاكل التي وقفت أمامه كحجرِ عثرةٍ. فكأنّه ( الفرد) عبرها يتنفّس الصّعداء، فهي على حدّ تعبير "السعيد الورقي" " **تشكيلٌ للحياة في بناء يتدفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التّشكيل على الحدث النّامي الّذي تشكّل داخل إطار وجهة نظر الرّوائي، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث**"[2].

فالرّواية بهذا، إذن، ترجمة للحياة بأكملها، بشخوصها ومكانها وزمانها، والجدير بالذّكر في هذا المضمار أن نُشير إلى فكرة جوهرية، مفادها أنّ جنس الرّواية حديث النّشأة، إنْ في البيئة الغربية، أو في البيئة العربية على وجه أخّص، ولعلّ أنّ هذا الفن السّردي، قد أُخذ من البيئة الغربية التّي لم تعرفه هي الأخرى باكرا، إلاّ أنّها ( البيئة الغربية) السّباقة إلى الرّواية، منا نحن العرب. فإذا ألقينا نظرة على أوّل ما كُتب في العالم بأسره، واستحقّ اسم " رواية" نضجا وفنّية وكمالا، هو رائعة " **دون كيشوط**" للإسباني " **سيرفانتاس**"، الّتي رأت النّور في بداية القرن السادس عشر. فحسب قراءاتنا عن تاريخ ظهور الرواية، عموما، وجدنا أنّ المؤرخين لم يُشيروا إلى ما يُعرف بفنّ الرّواية، قبل فترة صدور " دون كيشوط" . حتى

---

[1]– العباس عبدوش، راوية يحياوي، " التّجريب في الخطاب الرّوائي المغربي"، "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي، و " حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين"، مجلة الخطاب، العدد 4، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزّو ، 2009، ص 216.

[2]– السّعيد الورقي، اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، دط، دار المعرفة، مصر، 1998، ص 05.

أنّ النّاقدين الإيطاليين " **سينزيو**" و " **بينيا**" عام 1554، في كتابيهما عن الرّواية، أقرّا فيهما أنّ لا " **أرسطو**" ولا أحد قبله، قد اهتمّ بهذا الجنس الأدبي، أو تحدّث عنه حتىّ. لذا عُدّ فن الرّواية جنسا أدبيا حديثا، ولقد وفد إلينا من البيئة الغربية الأوروبية، وذلك تمّ بالاحتكاك القائم بين العرب والغرب، وفي هذا المضمار، نلتقي مع الباحث سعيد يقطين حينما قال: " **بالنّسبة إلينا نرى أنّ (الرواية) العربية، باعتبارها ( نوعا) سرديا تشكّلت وتطوّرت مُجمل إنجازاتها الفنّية والجمالية في نطاق التّحولات الكُبرى الّتي عرفها المجتمع العربي عقِب احتكاكه بالغرب وبالثّقافة الغربية**"[1].

فهذا الاحتكاك إذن أسفر إلى ظهور مثل هذا الفن في البيئة العربية؛ وبالتّحديد في المشرق العربي وذلك عندما نشر " **محمد حسين هيكل**" رائعته الموسومة بـ " **زينب**" عام **1914**، والّتي ارتقت إلى مصاف الرواية الفنّية بنُضجها وتألّقها. وبما أنّ العرب قد تأثّروا بالغرب فيما يخص هذا الفن، فإنّه لَمن الطّبيعي أن يتأخّر ظهوره في البلدان العربية إذا ما قُورن بالبيئة الغربية. فوصوله إلينا، ما كان إلاّ نتيجة التّفاعل مع الإبداع السّردي الغربي. ومن الجدير بالذّكر في هذا الصّدد أنّ هذا الفن السردي لم يبقَ على سابق عهده بسيطا وساذجا، بل عرف تطوّرا عبر الزمن، " **فهذا التّطور ظلّ يظهر بصورة أو بأخرى في صيرورتها وتحوّلاتها المختلفة**"[2].

أمّا النتاج الروائي الجزائري، فقد تأثّر بدوره، بما كُتب بالبلدان العربية المشرقية من روايات وحذت حُذوّها، إلاّ أنّها حتما اطّلعت إلى جانب هذا، على المنتوج الروائي الغربي واستفادت منه أيمّا استفادة حتّى عُدّت أعمالها الرّوائية ترقى إلى مستوى الفنّية الّتي ينبغي على الروائي الجزائري أن يُصبِغ عمله بها.

وانطلاقا ممّا أورده سعيد يقطين في مقاله حول ظهور الرّواية العربية، يبدو لنا جليا تأخّرها عن نظيرتها في الدّول الغربية، وتعد الرّواية الجزائرية بالّتحديد، الأكثر تأخّرا، لكن هذا لا يعني أنّ العربَ، لا يحوزون على أشكال نثرية، إنّما عرفوا أشكالا عدّة، كالمقال، والمقامة...إلخ. إلاّ أنها طبعا، لم ترقَ في أجزائها إلى مصاف الرواية بمعناها الحقيقي، ولهذا فما إن ظهر جنس الرواية، حتىّ بدأت الأقلام العربية ومنها الجزائرية، تجرّب حظّها فيه، فشغُف الكُتّاب بالخوض في الرّواية، كونها شكلا جديدا، لم يعهدوه من

---

[1]– سعيد يقطين، " الرّواية العربية من التّراث إلى العصر"، مجلة علامات في النقد، ج 57، مج 15، رجب 1426هـ/ سبتمبر 2005، ص 100.

[2]– المرجع نفسه، ص 99.

ذي قبل والرّغبة تحدوهم في محاولة جعل صوت الشّعر يخفُت، مقارنة بالماضي الّذي كان فيه ديوان العرب. وفي هذا السياق نجد الباحث العربي جابر عصفور يُقرّ بأنّ "**الرّواية العربية أصبحت ديوان العرب المحدثين، الّذي ينطق بالمسكوت عنه من هواجسهم ويُعرّي المقموع من رغباتهم، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل الّتي يغلقها تقليد الماضي الذّي يأخذ بخناق الحاضر**"[1].

إنّ الأمر البادي للعيان، هو أسبقية ظهور فن الرّواية في المشرق العربي منه عن الجزائر، وهذه الأسبقية حتما لها عللها وأسبابها، والمتمثلة أساسا في قضية الاستعمار، الّذي رفص ميدان الإبداع وعرقله، وجعل أدنى صلة بالأمم المجاورة ولاسيما الغربية، أمرا مستحيلا، الأمر الذي جعل الجزائريين، محاصرون في بَوْتقة النّكوص، وغرسَ فيهم العقم الّذي بات قابعا في أذهانهم.

إنّ فن الرّواية، ليس بالفنّ الّذي يخلق من العدم. فهو بحاجة ماسة إلى لَبِنة ثقافية ودرجة وعيٍ ضاربة في الشّموخ، حتّى تستحقَّ هذا الاسم، وبما أنّ الجزائر بمنأىً عن هذه الشّروط، كونها تتخبط في براثن الجهل وهي تحت وطأة الاستعمار، فإنّه لَمِن البديهي ألاّ تنبت في وطن اسمه الجزائر، ولقد أشار الباحث أحمد منوّر إلى أنّ " **ظروف الاحتلال القاسية الّتي كان يعيشها الجزائريون، كانت هي المانع أو المعرقل للإبداع الفكري والأدبي، ومن ضمن ذلك تأخر ظهور الفنون الأدبية النثرية بالجزائر كالقصة والرّواية والمسرح، إذا ما قارنّا أنفسنا بالبلدان العربية الأخرى**"[2].

فتأخر ظهور الرّواية بالجزائر إذن يعود إلى تلك التّثبيطات الّتي يتعرض لها الإنسان الجزائري باستمرار، بسيطُه ومثقّفُه خصوصا، من قِبَل الاستعمار. إذ يضيف الباحث أحمد منوّر في المضار نفسه أنّ " **ممارسة التّضييق على الحرف العربي بالجزائر، نتج من احتكار المستعمِرين لوسائل الطّباعة والنشر**"[3].

هذا إلى جانب " **فقدان حلقة الوصل بين القارئ والكاتب، إذ يجب أن يمُرّ أيّ عمل فكري عبر وسيلة الاتصال والمتمثّلة في النّشر**"[4].

---

[1]– ينظر، جابر عصفور، زمن الرّواية، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، 1999، ص 261.

[2]– ينظر، أحمد منوّر، " ملامح الرّواية العربية الجزائرية ( البدايات والتحولات)"، مجلّة الثقافة، العدد 18، تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، ديسمبر 2008، ص 88.

[3]– المرجع نفسه، ص 89.

[4]– نفسه، ص 88-89.

فما دام أنَّ ليس هناك نشرٌ للأعمال التي كتبها أصحابها، فإنّ القارئ لن يتعرف عليها ولن يقرأها وبالتالي لن يكون هناك تواصل بين الكاتب والقارئ.

إنّ شروط بزوغ الرواية بالجزائر تكاد تنعدم، إن في جانب الوعي أو في جانب الاستعداد. فالرواية كما هو معروف عندنا الآن، ما أحوجها إلى لغة شعرية وفنية ملؤها الحيوية، هذه الأخيرة الكفيلة بتجسيد الواقع على الورق، هذا الأمر انعدم حينئذٍ في البيئة الجزائرية، فالرواية بهذا " **تقتضي لغة طيّعة مرنة جديرة بتصوير بيئة ما بأكملها. الأمر الّذي لا نجد صداه، إلاّ بعد الاستقلال**" [1].

إذ إبّان الحقبة الاستعمارية، ساد الَفقر المدقع وغطّت الأمية ألباب أغلبية الجزائريين، الأمر الّذي عرقل ظهور الرواية في تلك الفترة، إذ أردف " أحمد منور أنّه " **كيف يكون هناك قارئ في مجتمع كانت الأمية فيه في عهد الاستقلال تزيد عن 90 %؟** "[2].

فلا ينبغي علينا أن نحصر سبب تأخّر ظهور الرّواية بالجزائر في ظاهرة الاستعمار فحسب. صحيح أنّنا لا يمكننا نكران أثر الاستعمار، لكن انغلاق الجزائريين على أنفسهم وتزمّتهم الشّديد، بما أنجبته بيئتهم جعلهم في الحضيض الأسفل في ميدان الإبداع الروائي، إذ أقرّ " أحمد منور" أن هذا التأخر نتج عن " **التقاليد الأدبية التي كانت تقاليد محافظة تكاد تحصر الأدب في الشعر والمقالة الأدبية**"[3].

إذ لم تستهوِ الجزائريين الفنون النثرية الحديثة، ولم يُعِر الكُتّاب الجزائريون لهذه الأخيرة أدنى قسطٍ من الأهمية، إذ عرّج " منّور قائلا : " **بأنّه لم تكن الفنون الأدبية الحديثة تحظى فيها بالأهمية أو الأولوية الّتي كان يحظى بها الشعر والفنون الأدبية التقليدية**"[4].

والظروف المذكورة آنفا إن قامت بشيء، فإنما قامت بتأخير ظهور الفنّ الروائي باللّسان العربي بالجزائر، ومهما يكن من أمر فإنّ للاستعمار العامل الرئيسي في هذا التأخر، كونه المُثبّط الفعّال لكلّ أشكال الإنتاج، إذ أجمع جلّ الباحثين على أنّ العائق الأكبر بدى جليّا وواضحا في قضية الاستعمار.

---

[1]ـ ينظر، عبد الله الرّكيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، 1830-1974، د ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، د ت، ص 238.

[2]- ينظر، أحمد منوّر، " ملامح الرّواية العربية الجزائرية، البدايات والّتحوّلات"، ص 89.

[3]ـ المرجع نفسه، ص ن.

[4]ـ نفسه، ص ن .

بعد هذا السرد لأهمّ الظّروف الّتي أخّرت ظهور الرّواية الجزائرية، ارتأينا أن نبحث في أوّل عمل روائي عربي جزائري رأى النّور واستحقّ اسم الرواية، فبعد تباينٍ في الآراء بين الباحثين الجزائريين في هذا المضمار، أُتُّفق على أنّ أوّل نتاج روائي جزائري كُتب بالحرف العربي، هو ما أفرزته قريحة الكاتب " **أحمد رضا حوحو**"، والمتمثل في مجموعته القصصية الموسومة بـ **غادة أم القرى** " والّتي نُشرت عام 1947م ليعقبها بعد بضع سنوات عام (1951)، "**الطالب المنكوب**" **لعبد المجيد الشّافعي**. إذ " **عدّ واسيني الأعرج غادة أم القرى أوّل عمل روائي مكتوب باللغة العربية في الجزائر**"[1].

ولا بد من الإقرار بأنّ هذين العملين لم يبلُغا مبلغ الرواية حسب ما أقرّ به بعض النّقاد، فهما في رأيهم، لا يتجاوزان كونهما قصتين طويلتين، لكن مهما يكن من أمر فقد عدّتا محاولتين جريئتين تستحقان مناّ الثّناء، حتى أنّ الباحث "**محمد مصايف**" " **لا يرى مانعا في عدّ هذين العملين، روايتين على سبيل التجاوز والرّيادة في العمل الروائي**"[2].

إلاّ أن " عمر بن قينة" أضاف إلى هذين العملين، أي "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، و" الطالب المنكوب" للشافعي؛ ما كتبه " **نور الدين بوجدرة** " تحت عنوان " **الحريق**" **1957**. إذ في فترة الأربعينيات، غلب إنتاج الشعر في الساحة الأدبية منه عن إنتاج الرواية ( والنثر عموما) الأمر الّذي جعل أحمد رضا حوحو " **يقتحم ميدان الكتابة القصصية والروائية بوعي واستراتيجية وقد أظهر ذلك في مقال له بجريدة البصائر طلب فيه من الكُتّاب أن يهتموا بكتابة القصة للنّهوض بالأدب بشكل عام**"[3].

انطلاقا من هذه الإطلالة، تبيّن لنا أن فترة الأربعينيات تُمثل تاريخ بزوغ الرواية الجزائرية، ومن الجدير بالذّكر أن هذه الأخيرة، لم تجدْ أمامها حينما وُلدت، مرتكزا تتّخذه لتقف على قدميها، فباكورة الفن الروائي بالجزائر، ما وجد قطُّ لبنة يُرسي دعائمه عليها، الأمر الّذي جعل النّقص يعتريها من شتّى الجوانب، لكنّنا لا ينبغي علينا أن نستنقص من قيمتها، مهما كان؛ لكونها على الأقلّ اقتحمت الفنون القديمة، وحاولت أن تفرض نفسها كما فعل الشّعر في عهود سابقة، وعلى الرّغم من ذلك نجد " **عبد الله الركيبي**" من أولئك الّذين أقّروا بأنّ هذه الباكورة الروائية بالجزائر ليس من ورائها كبير غناء، إذ اعتبرهما

---

[1]– صالح مفقودة ،" نشأة الرواية العربية في الجزائر"، مجلة المخبر ( أبحاث في اللغة والأدب العربي)، العدد الثاني، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2005، ص 25.

[2]– ينظر، أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص 85.

[3]– عبد القادر بن سالم، " سحر اللغة وفضاء الحكي"، مجلة الثقافية، العدد 19، تصدر عن وزارة الإتصال والثقافة، فبراير 2004، ص 33.

(غادة أم القرى، والطالب المنكوب) " **بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية، سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفنّي**"[1].

لا ينبغي علينا الحكم على عمل ما دون مراعاةٍ للظّروف والبيئة والنّظام الّذين أُلّفت في حجرهم، فالمتأمل في الظروف التي كتب فيها " حوحو " روايته لَيعترف له في الحين ببيض الصّنيع، على عكس البيئة الّتي يكتب فيها مثلا " واسيني" الآن، إذ كلّما تخلص المجتمع من الأغلال التي تكبّله، كلّما طلُقت أنامله في الكتابة، وتحرّر، وبالتالي ينبغي علينا أن نُثنيَ على هذين العملين اللّذين عُدّا بادرة الرواية الجزائرية العربية، هذا في عهد الأربعينيات، وإذا أجرينا مسحا لما كُتب في الخمسينيات من هذا الفن، لأمكننا عدّها بأصابع يد واحدة هما " **الطالب المنكوب** " **للشافعي عبد المجيد** 1951 و " **الحريق** " **لنور الدين بوجدرة** 1957. إذ افتقرت هذه الفترة إلى النتاجات الروائية بالحرف العربي، فيما عرفت قرينتها باللسان الفرنسي انتعاشا مثل ما كتبه " **مولود فرعون**" في 1950 " **نجل الفقير**"، " **الأرض والدم**" في 1953، ثم " **الدروب الواعرة** " في 1957، إلى جانب " **مالك حداد** " الّذي كتب" **الانطباع الأخير** " في 1958، " **سأهديك غزالة**" في 1959، و " **آسيا جبار** " " **ڤاليلو** " عام 1958 ، وغيرها من الأعمال الروائية الأخرى الكثيرة.

لقد استمرت ظاهرة الخفوت لصوت الرواية، حتى في ستينيات القرن الماضي والمصادف لمرحلة الاستقلال، هذا إذا استثنينا رواية " **صوت الغرام**" للروائي " **محمد منّيع**"، إلّا أننا نعتقد بأنها لم تأتِ بجديد يُذكر، إن في ميدان الشّكل أو من حيث الفنية.

بعد رواية " محمد منيع"، أحجمت السّاحة الأدبية الجزائرية عن الإنتاج ما بين 1967 إلى غاية 1970 وذلك بانهماك الجزائر في إعادة بناء حضارتها، وتهدئة الفوضى التي تسبح فيها، إذ من الصّعب ترميم ما دُمّر خلال أحقاب، في مدّة زمنية قصيرة، إذ أقرّ الأعرج أنّه "**ليس من الهيّن التّخلص نهائيا من قرون من الاضطهاد في مدّة زمنية قصيرة** "[2].

هذا الخفوت لم يدُم طويلا، إذ عاد الانتعاش مجددا وبدأت الأعمال الروائية تتهاطل على السّاحة الأدبية الجزائرية، متخطّية بذلك تلك البواكير الّتي نعتها بعض النّقاد بالسّاذجة. فها هي إذن الأعمال

---

[1]– ينظر، عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، 1830-1974، ص 137.

[2]– ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر ( بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 81.

الروائية الّتي بلغت مبلغ الفنّية والنّضج، وأوّلها " ريح الجنوب" " لعبد الحميد بن هدوقة "، التي عُدّت بادرة الرواية العربية الفنية بالجزائر. إذ قال عمر بن قينة بشأنها : " **وهي الرواية الّتي تكاد تجمع، قطعيا، أراء النّقاد والباحثين على أنّها البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان الأمّة، اللغة العربية**".[1]

لكن مع هذا تأرجحت الآراء بين النّقاد والباحثين في مصداقية هذه الفكرة التي أقرّها بن قينة. إذ هناك بعض الباحثين، الّذين عدّوا "رمّانة" للطّاهر وطّار هي البذرة الأولى الّتي نتشت في الساحة الرّوائية الجزائرية، مع أنّه ضمّنها في مجموعته القصصية الموسومة بـ " الطّعنات" قبل أن ينشرها وحيدة كرواية، وفي هذا الصّدد يرى " أحمد منور " أنّ " **هناك اختلافا أيضا عن بداية هذه الرواية بعد الاستقلال، هل كانت البداية مع " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة " أم مع " اللاّز " للطاهر وطّار، أم مع " رمّانة للمؤلف نفسه؟**" [1].

رغم ذلك رجَحَتْ الكفّة إلى جانب الفكرة القائلة بأنّ " ريح الجنوب " هي البادرة الأولى، إلاّ أنّ هذا التّباين في الآراء حول أسبقية عمل عن آخر، لم تسلم منه السّاحة الأدبية في المشرق العربي أيضا، مع أنّ الأرجح أن تكون رواية " **هيكل محمد حسين** " الموسومة بـ " **زينب** " والمنشورة في 1914م، هي الرواية العربية الأولى التي عرفت النور. إذ أقرّ هذا الكلام " أحمد منور " قائلا: " **يؤرخ المصريون عادة لبداية الرواية في مصر والبلاد العربية برواية " زينب لمحمد حسين هيكل، التي ظهرت سنة 1914، ولكن الشّاميين يخالفونهم في ذلك ويقولون إنّ الأجنحة المتكسّرة " لجبران خليل جبران" اسبق من رواية " زينب " في الظهور بعامين كاملين**" [2].

إن قضية الحكم على عمل روائيّ معين بالجدّة والرّيادة لأمرٌ فضفاض ونسبيّ لا يحتمل الكثير من الصّدق والموضوعية، لأننا إذا حكمنا الآن على عمل روائي بأنّه قمّة في النّضج والفنية، فهذا ربّما بما سبقه من أعمال، لأننا لا ندري بما سيأتي المستقبل، فلربما أُلّفت رواية بعد هذه الفترة وبلغت من الجدّة والفنية ما لم تبلغه هذه الّتي حكمنا عليها بالرّيادة والرّقاء، فجديد اليوم ليس جديد الغد، فإذا حكم النقاد على ريادة " ريح الجنوب " من حيث أنّها استوفت جلّ مكوّنات الرواية، فهذا لا يعني أنّها ستبقى كذلك أبدا، بل إنّه لَمِن المؤكّد أن تليها أعمال روائية أرقى وأجمل، وهذا قد يحدث لدى الرّوائي الواحد، إذ أقرّ

---

[1]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا.....وأنواعا...وقضايا... وأعلاما، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص 196.

[2]– أحمد منور، " ملامح الرواية العربية الجزائرية، البدايات والتحولات"، ص 87.

أحمد منور بأن تكون " **ريح الجنوب** " **النموذج الأفضل، ولكنّها لن تكون كذلك بالنّسبة للتجارب التي ستأتي بعدها، حتى بالنسبة لكاتبها نفسه، نظرا لما حققه من تطور فني ملحوظ، بالقياس إلى** " **ريح الجنوب** "**، في روايته "الجازية والدّراويش" وهذا أمر طبيعي تماما**".[1]

وموازاة مع ما كتبه " ابن هدوقة " ذاع صيت " الطّاهر وطّار " حينما نشر أوّل عمل روائي له تحت عنوان " اللاّز " الذي سرعان ما اعترف له النّقاد بالنّضج والرّقيّ والفنّية والعمق، أيما اعتراف، كونها وُفّقت في طرق تيمة الثورة بسيولة أكثر ما جعلها تدفع بركب الرّواية الجزائرية، دفعا قويا إلى الأمام.

فإذا كانت رواية " ريح الجنوب " قد ظهرت بزيّ فني قيّم، فإنّ فنية " اللاّز " مضت قدما إلى الأمام بشكل مثير للانتباه، إذ يقول في هذا الصّدد " عمر بن قينة ": " **فإن ظهرت ( ريح الجنوب) كعمل أوّل في تأسيس رواية فنية جزائرية، بكل الملامح المعروفة، واقعيا وفنيا، وإيديولوجيا، فإن** " **اللاّز** " **للكاتب** " **الطّاهر وطّار**" **تخطو في مرحلة التأسيس هذه خطوة متقدمة ذات اعتبار**"[2].

فالرواية العربية الجزائرية إذن، عرفت النّضج على يد كل من " ابن هدوقة " و " وطّار ". وهذا الفن السردي لا بدّ أن تكون مضامينه زبدة ما يحدث في المجتمع، كما أسبقنا إلى ذلك الإشارة، بالتالي "فالطّاهر وطّار" و " عبد الحميد بن هدوقة" لم يشذّا عن هذا المفهوم للرواية، إذ نستشف في أعمالهم تلك الصّلة الوثيقة بأحوال المجتمع، وكما يعرف الجميع، فإن ظهور هذين العملين النّاضجين رافقا مرحلة السبعينيات التي عرفت الجزائر فيها النظام الاشتراكي الشيوعي، الّذي ينصّ على الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج وما إلى ذلك من الأمور. ومع تأثّر وطار بهذا الاتّجاه، فقد حمل على عاتقه، وهو يؤلف " اللاّز" ، مهمة الإفصاح عن هذا الاتّجاه في رمزية موفّقة، وفي نفس المصبّ نجد " ريح الجنوب " لابن هدوقة، فما كان لأعمالهم الرّوائية إلاّ أن تصطبغ بهذا النظام الجديد الذي وفد إلى الجزائر، وبالتالي فقد " **ظلّ أدباءنا يتحركون تحت مظلة الخطاب الرسمي باسم الثورة والشرعية التاريخية أحيانا، وباسم الاشتراكية أحيانا أخرى** "[3] .

---

[1]- المرجع السابق، ص 90.

[2]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا.. وأنواعا.. وقضايا.. وأعلاما، ص 220.

[3]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر ( دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 12.

ولا ينبغي منّا أن نعدَّ تعلّق الكتابات الرّوائية بالإيديولوجيا منقصة من لدُن كُتّابها، بل إنها محمدة، فالروائي هو في درجة المثقّف ومهمّة المثقّف توصيل ما يحدث في المجتمع إلى أفراده، " **إذ لا خير في أديب يتلذّذ بالعيش في برجه العاجي، بينما أمّته تئن تحت نير الاستعمار أو ترزح تحت وطأة الفقر والجهل والمرض**" [1] .

لكن هذا الخضوع في الكتابة الروائية للنظام الاشتراكي واستعراضه لا ينبغي أن يخلّ بفنية العمل الروائي كفن. بل على الرّوائي أن يطوّع السّياسي بالفنّي حتى تعلوَ أعماله إلى مرقى الأدب، لكن للأسف ألفينا البعض من الكُتّاب، اكتفى بالّتسجيل الحرفي دونما مراعاةٍ للجانب الجمالي، مثل "مرزاق بقطاش" إذ لا نقصد بهذا الكلام طبعا " ابن هدوقة " و " وطّار " إلا أنّه، ومهما يكن من أمر، فإنّ مرحلة السبعينيات، تُعدّ مرحلة التأسيس الفعلي والحقيقي لفن الرواية بالجزائر، بإضفاء عليها بعض الجوانب الجمالية التي خلّصتها من بوتقة الكتابة الكلاسيكية، فخطرت في بال الروائيين آنئذ فكرة تخطّي هذه القوالب وتجاوزها إذ " **لم تعد الكتابة الروائية إعادة إنتاج الواقع، إنما ولجت لعبة جميلة بين الواقع والخيال، وكذا تجاوز جدار الخوف من الكتابة خارج النموذج المسطّر آنفا** "[2].

فهذا التحول والتطور، بتجاوز القوالب المستهلكة، هو بمثابة وثبة قوية للكتابة الروائية بالجزائر، إذ تستحق مرحلة السبعينيات نعتها بعقد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، لأنها شهدت دون غيرها ( أي هذه الفترة) ما لم يُتَح للفترات السّابقة في تاريخ الجزائر.

فالمتأمل لهذه الروايات ونخص بالذكر " اللاّز " و " ريح الجنوب"، لَيستشفّ ملامح الحداثة فيها، رغم أنّها من البواكير الأولى. كأن يستحضر الروائي بعض الأساطير اليونانية أو الأمثال العربية، كما هو الشأن أيضا في رواية " الحوات والقصر" " للطاهر وطار" إذ أضفى صاحبُها عليها " **مسحة أسطورية رمزية شفافة تحوله إلى فكرة، في الوقت الذي تتحول فيه الفكرة على صورة أدبية جميلة ممتعة**"[3].

---

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص 12.

[2]– ينظر، عبد الوهاب بن منصور " الكتابة الروائية لماذا..؟، مجلة الثقافة، العدد119،تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، جانفي 2004، ص 30-31.

[3]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر ( بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، ص 72.

فهذا يعدّ تجاوزا للسائد، خصوصا وأنّ هذا العصر هو عصر التغيير والتطوير في جلّ جوانب الحياة؛ ولِمَ لا يطال هذا التطوّر ميدان الأدب؟ يقول " مخلوف عامر" في هذا الصدد : " **وقد أصبحت سمة العصر هي التغيير والنضال من أجل الخير على جميع الأصعدة ومنها صعيد الأدب والفن**"[1] .

إنّ الإبداعات الروائية بهذا، سعت سعيا حثيثا نحو التطور والرّقي والمُضي قُدما إلى الأمام، بدءا من مرحلة البزوغ ونقصد بذلك فترة السبعينيات والثمانينات، أين نلاحظ تدفق الساحة الأدبية الجزائرية بفن الرواية، مع الحرص على جانب الجودة. إلاّ أنّ مرحلة الثمانينيات عدّت مجرد امتداد واستمرارية لجيل السّبعينيات، مع الإشارة إلى أن هذه الفترة، رغم أن الجزائر عرفت فيها تغيرات سياسية واقتصادية عميقة، ومع ذلك، ظلّت حبيسة تلك الرّؤى التي صُبغت بها كتابات المؤسّسين. ومع مجيء فترة التسعينات، أصحبت معها جيلا جديدا من الروائيين الشباب، أغلبهم كتب الرواية لأوّل مرة، وفي أعمال هؤلاء نستشف إبداعات أدبية مشحونة بتقنيات كتابية مغايرة لتلك السائدة آنفا، "**وذلك بالإفراط في ممارسة التجاوز والّذي سُمي بالتّجريب**"[2]

فهذا الجيل الجديد الّذي احتل منصّة الإبداع، ببلادنا الجزائر، لم ينبثق بمحض الصدفة والجزاف، بل اقترن ظهوره بالتغيرات التي أصابت الجزائر في شتّى ميادينها، كالدعوة مثلا إلى إسقاط نظام الحزب الواحد الذي حكم البلاد منذ عرفت الجزائر الاستقلال، ومن جهة أخرى كانت قضية الإرهاب الذي اجتاح بلادنا من دوافع ظهور رواية الجيل الجديد.

فهذه التغيرات، ما كان للرواية خيار آخر، عدا الذّوبان فيها وتناولها بالقلم، فتعاملت بذلك جل الأعمال الروائية مع الأحداث السياسية الساخنة آنذاك وبعمق كبير، الأمر الذي فرض على الرواية، بنية وشكلا جديدين، بالتالي لم تعد مضامين الرواية، قابعة في مبادئ النظام الاشتراكي كإصلاح الأراضي والملكية الجماعية لوسائل الإنتاج...إلخ. بل تفطن الروائي إلى فكرة الاهتمام بالذات، بدلا من الحديث على لسان الجماعة، فالانصياع للمبدأ القائل بضرورة الذوبان في المجتمع، غرس في أنفس بعض الروائيين مبدأ الاكتراث بالفردية، فأصبحت الرواية " **بمثابة واقع للمؤلف، هذا الأخير، لا يكون إلا فرديا، زيادة إلى ذلك خاصا** "[3].

---

[1]– المرجع السابق، ص 73.

[2]– ينظر، عبد الوهاب بن منصور، " الكتابة الروائية لماذا.. ؟"، مجلة الثقافة، العدد 18، تصدر عن وزارة الإتصال الثقافة، الجزائر، ديسمبر 2008، ص 31.

[3]– ينظر سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط 1، دار الثقافة، المغرب، 1985، ص 287.

صحيح أنّ الرواية في فترة التّسعينات، قد تميزت باعتناقها موضوع العنف السائد آنئذ، إلاّ أننّا نعتقد أنّ الساحة الروائية، لم تخلُ من سمة التسجيلية، إذ هناك من اقتصر على نقل الأحداث بحذافيرها (كما فعل مرزاق بقطاش)، إلاّ أننا نعتقد من جهة أخرى أنّ هناك روائيون، برعوا في كتابة الواقع بإضفاء عليه فنية وجمالية ملحوظتين، وضعتها في موضع الرواية.

إذ أنّ كل واقع مهزوم، تقابله رواية، تعبر عنه بطريقة فنية؛ لكن رغم ذلك لم يسلَم الكُتّاب من نعوت كثيرة منها اعتبار أعمال البعض منهم تسجيلية (100%) مائة بالمائة. وفي حديثنا عن التسجيلية، ربما يمكننا أن نورد أعمال " مرزاق بقطاش" الذي أقرّ أنّ : "**المعاناة تسبق المتخيل لتصنع منه علاقة الحياة بالحياة** "[1].

إذ رفض بقطاش أن يمتثل لتصميم الرواية، المتفق عليه، وإنّ قارئ روايته " دم الغزال " ليستشف التسجيلية التي حبّذها، وكأنّ عمله الروائي هذا كتابة للتّاريخ، إذ " **أرّخت رواية دم الغزال لموت الرئيس بوضياف وحادثة اغتياله هو شخصيا عندما كان عضوا في المجلس الاستشاري، غير أنّ المعاين لهذه الرواية لا يكاد يجد اختلافا إلاّ في هيمنة المرجعية التاريخية لهاتين الحادثتين**".[2]

إنّ من نعت رواية " دم الغزال" " لمرزاق بقطاش"، بصفة التسجيلية لم يخطئ، لكن هذا الحكم لا ينبغي أن نلصقه " ببقطاش" فحسب والإقرار بأنه الوحيد الذي اختار التسجيلية في الكتابة الروائية، بل نحى هذا المنحى روائيون آخرون، وفي هذا المضمار أقرّت الدكتورة آمنة بلعلى أنه " **لم تكن التسجيلية حكرا على مرزاق بقطاش الذي عرف كيف يبرّرها، وإنما ارتبطت وبتفاوت برواية التسعينيات على العموم، ولعلّ عناوين مثل " متاهات ليل الفتنة " ، و " فتاوى زمن الموت "، " والورم" و " المراسيم والجنائز"، والشمعة والدهاليز"، و " سيّدة المقام"، وغيرها، تجسّد الارتباط الوثيق بالأزمة الذي انعكس على بناء الرواية**"[3] .

لعلّ نزوع الروائي الجزائري نحو تسجيل الأحداث السياسية والاجتماعية، أن يضعه في سلك الصحفيين، كيف لا ولقد أصاب الروائيون، هوس نقل الأحداث الطارئة التي يقطنها الجزائري آنئذ بسرعة فائقة، إذن كيف عسى الروائي يمحّص لغته التي بها يبني عمله الروائي؟ كون همّه الوحيد هو إيصال هذه الأحداث إلى أفراد المجتمع مُزيلا على عاتقه مهمة إضفاء الجمالية على عمله؟

---

[1]ـ أمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية ،( من التماثل إلى المختلف) د ط، دار الأمل، تيزي وزو، د ت، ص 141.

[2]ـ ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3]ـ نفسه، ص 146.

ربّما كثافة الأحداث في زمن قصير، جعلت الروائي يفتقر إلى الوقت الذي يسمح له بترجمتها، (تلك الأحداث)، فنيا. إلاّ أن هذا الحكم لا ينبغي علينا أن نضعه في سبيل العموم، إذ حتما هناك أعمالا روائية كتبت في الفترة الاستعجالية، وسنحت لها الفرصة أن تجمع بين التسجيلية والفنية.

ولقد تبّنت الكتابة الروائية تيمة العنف خصوصا أنّ مرحلة التسعينات أصابها سيل جارف من الأزمات والعنف، وما كان للرواية إلاّ أن تُعطيَ هذا قسطه من الإبداع ، إذ تعاطى أغلب الروائيين الشباب موضوع العنف بما فيه السياسي وكذا الإجرامي، لكن طَرْق هؤلاء لموضوع العنف، لم يتوقف في درجة سرده بحذافيره وكفى، بل نلتمس في كتاباتهم مواقفهم الشخصية إزاء هذه النكبة، التي ألمّت بالمجتمع الجزائري، خصوصا منها تحت سلطة النظام الأحادي في كافة الجوانب، فقد طرق " طاهر وطار" في الشمعة والدهاليز" 1991 مع " واسيني الأعرج" في " سيدة المقام" 1995، نفس الموضوع لمحاولة الكشف عن بذور الأزمة، وفي نفس التيمة، سال حبر " ابراهيم سعدي" في " فتاوى زمن الموت" 1999، وكذا " محمد ساري" في " الورم" عام 2000، ومن هنا يتضّح لنا قدرة هؤلاء في " **الكشف عن خلفيات العنف وأدواته بتناوله الشخصيات الممارسة له والضحية أيضا**".[1]

وانطلاقا من هذه المرحلة وما تلاها من الكتابات الروائية، فقد تبنّى معظم أصحاب الكتابات الروائية، فكرة التجريب الذي يحمل الروائي على عاتقه مسؤولية الإتيان بالجديد، كلّما أخذ قلمه للتأليف، " **إذ أصبح العصيان للقواعد المكرّسة والسائدة هما سمتا الكتابة الروائية وذلك بالابتكار المستمر والدائم لأشكال وقوالب جديدة وإن كان الثمن هو المجازفة**"[2].

وفي نفس الصدد يقرّ " بشير مفتي " بضرورة الكفر بآليات السرد الروائي القديم، ويتجلى لنا ذلك في المفهوم الذي قدّمه للرواية، كأن تكون " **بحثا مستمرا عن أفق مفتوح، أفق يتطلّع للمستقبل، الأمر الذي يعني أنّ مهمة الروائي الأساسية هي المغامرة في تجريب الأشكال الجديدة بخلخلة الأشكال القديمة**"[3].

ولقد بلغ الأمر ببعض الروائيين، أن وظّفوا تقنيات يتفرد بها كل روائي على حدى، مثلما وجدناه عند الروائي " رشيد بوجدرة"، إذ عمد إلى نقل فقرات بحذافيرها من رواية سابقة له في رواية لاحقة، فقد

---

[1]– الشريف حبيلة، الرواية والعنف ( دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 16.

[2]– حفناوي بعلي، " مظاهرة التجريب في المسرح الجزائري ( في الأشكال...، في التأليف...، في الإخراج)"، مجلة الثقافة، العدد 119، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، جانفي 2004، ص 59.

[3]– ينظر، بشير مفتي، " حرقة الرواية ( إضاءات داخلية)"، مجلة الثقافة، العدد 119، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، فبراير 2004، ص 33.

أعاد في رواية " فوضى الحواس" كتابة فقرات كاملة أوردها في رواية " معركة الزقاق "، بل وأعاد بعض الصفحات من الرواية نفسها.

ولقد سئل " رشيد بوجدرة " عن هذه التقنية من طرف " محمد ساري"، فاكتفى باجابته بـ " **أنّ هذه التقنية لم يسبقه إليها أحد قبله**"[1].

إنّ المتأمل للأعمال الروائية التي رأت النور في البيئة الجزائرية في الفترة الأخيرة، يلاحظ أنّه ثمة تأثر بالمنتوج الغربي، وهذا التأثر لا يعد عيبا كونه ورّث المتون الروائية الجزائرية سمة النضج، ويظهر هذا النضج من خلال توظيف تقنيات جديدة في الرواية، مثل تقنية الرمز كما نجدها في معظم أعمال واسيني الأعرج، الذي ينقد الظواهر السلبية بصفة مهذبة بما في ذلك موقفه إزاء نظام الحكم والسلطة.

انطلاقا ممّا سبق ذكره، تبيّن لنا أنّ الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، شهدت تحوّلات شتّى، ولا تزال في تحوّل مستمر، بمعنى أنّها صبغت بآلية التّجريب، إنْ على صعيد الشّكل أو المضمون، فإذا ألقينا نظرة ثانية لمسارها التّاريخي، لوجدنا أنّها بدأت بطَرق موضوع النّظام الاشتراكي الّذي تزامن وظهورها، منتقلة بعدها إلى تِيمتيْ الإرهاب والعنف اللّتين اقتحمتا الجزائر، وعبّرت عنهما لتلج بعدها باب التّجريب .

ومن الجدير بالذّكر أنّ الرواية في الجزائر عرفت غزارة في الإنتاج، مقارنة بمرحلتها الطّفولية، كما تجاوزت البساطة التي لزمتها من ذي قبل. إذ عرفت وبتدرّج نضجا ملحوظا، الأمر الّذي جعل الرواية الجزائرية ذات شأن وقيمة، "**إذ أنّ الفنّ الرّوائي الجزائري قد بلغ اليوم درجة كبيرة من القوّة والنّضج، تشهد عليها الترجمات العديدة منه إلى اللّغات الأخرى**"[2].

نقرّ في الختام، وبعد هذه الإطلالة الخفيفة، لفنّ الرواية الجزائرية والعربية عموما بأنّها عُصارة المجتمع الّذي ولدت من رحمه وذلك بالإفصاح عمّا يعيشه أفراده ( المجتمع) وكذا عن شتّى المجالات المحيطة به، إذ نجد الرواية قد ضمّت بالحديث، كافة جوانب الحياة بما فيها الميدان السياسي والاجتماعي، وكذا الميدان الثقافي وهلمّ جرّا، وفي نفس المصّب، تصبّ الرواية الجزائرية. إذ رافقت المجتمع أيّما مرافقة؛ في تدنّيه وتطوّره، وخضعت له، إذ اقرّ " واسيني الأعرج" أنّ الواقع الثّقافي وتطوّره من المنطقيّ أن يسايرَ الواقع السّياسي، ومن ثمة فقد حمل الأدب الجزائري، بما فيه الرواية، مهمة نقل

---

[1]ـ ينظر، محمد ساري، محنة الكتابة، د ط، منشورات البرزخ، الجزائر، ماي 2007، ص 103.

[2]ـ أحمد منور، ملامح الرواية العربية الجزائرية، البدايات والتحولات، ص 91.

واقع الجزائر بإخفاقه ونهوضه، وفي هذا المضمار نرجّح أنّ الرّوائي كونه يتعامل مع عصره، لا ينبغي عليه أن يتبنّى موقف الحياد منه، أي من مجتمعه وعصره.

ولقد شهدت العديد من المتون الروائية على ذلك، فقديما تناولت الرواية مواضيع قديمة مستهلكة، ولرّبما تدني فن الرواية في تلك الآونة عائد لا محالة، إلى تدني الأوضاع التي يعيش في كنفها المبدع، بالتّالي غابت الفنّية والجمالية عن النّصوص الرّوائية ممّا ورّثها مبدأي التّقريرية والمباشرة، لكن لا ينبغي علينا أن نجملَ هذا الحكم على الأعمال الرّوائية الجزائرية قاطبة كون بعضها، تعايش أصحابها مع الإيديولوجية بفنّية ملحوظة ومثال ذلك ما قام به " ابن هدوقة " مثلا. ولكن مع الزّمن الحالي، بتغيّراته وتطوّراته، نزعت الرّواية المنزع نفسه ( أي الحداثة) أين نجد نقلة نوعية إنْ على صعيد الشّكل أو المضمون.

هكذا تبيّن لنا أنّ الرواية وُلدت ضعيفة من حيث البناء وساذجة من حيث تناول الموضوع، إلاّ أنها ومع مرور الوقت وقفت على قدميها، وهذا أمر بديهي، فما من فنّ يشمخ في بادرة مشواره، إن من جانب نظرته للأمور أو من جوانب أخرى، فمرور الزّمن على الظاهرة الأدبية، يكسبها الخبرة والّتي بدورها تُفضي إلى الإنتاج والارتقاء وهذا هو شأن الرّواية ببلادنا الجزائر.

# الفصل الأول

## استراتيجيات التجريب الروائي

1- مفهوم التجريب لغة واصطلاحا.

2- جمالية العنوان.

3- بنية الشخصيات.

4- جمالية المكان والزمن

## 1- مفهوم التجريب:

ليس بالأمر الهيّن والسّهل، وضع مفهوم جامع ومانع لمصطلح التّجريب، حتّى أنّ الباحث الّذي يودّ تقديم تعريف كافٍ وشافٍ له، ليعجز حتما، كونه ( التّجريب) دائم الحركيّة والدّينامية، لا يخضع للرّكود والجمود بالمرّة، بل إنّه في كلّ مرّة يرتدي حلّة جديدة ويظهر بها، وذلك باختباره في كلّ مرّة زيّا جديدا، كلّه رغبة في مخالفة السّائد والمألوف.

### أ- تعريف التّجريب لغة:

لقد ورد مفهوم مصطلح " التّجريب " في معجم " القاموس الجديد للطّلاب" كمايلي:

"**جرّب، يجرّب، جرّبْ، تجريبا وتجربة.**

**جرّب الشّيء : اختبره** "[1]

يعني التّجريب إذن في شقّه اللّغوي، الوضع تحت الاختبار و الامتحان، ولقد عرّف الباحث عبد الكريم غلاّب هذا المصطلح قائلا:

" **التّجريب، مصدر مشتقّ من فعل جرّب يجرّب تجريبا، أي حاول فعْل أو إنجاز فعل ما**"[2].

فمهما يكن من أمر، فإنّ التّجريب لغة، إن دلّ على شيء، فإنّه يدلّ على محاولة اختبار قضيّة جديدة، يقول قيس بن معاذ في هذا الصّدد:

" **إذا قُرِن الظنّ المُصيب من الفتى بتجربة جاء بعلْم غَيُّوب**"[3].

لابدّ وأنّ ممارسة فعل التّجريب، يتحكّم فيها العقل كونه أب الملكات، إذ يقول مالك بن أنس أنّ:" **العقل حفظ التّجارب**"[4]، وكما أنّ هذه الممارسة ليست من أجل الممارسة الفارغة،

---

[1]-علي بن هادية، و أخرون، القاموس الجديد للطّلاب، ط7، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991، ص 250.

[2]- محمّد أمنصور، استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة، ط1، شركة النّشر والتوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، د ت، ص 69.

[3]- علي قاسمي، معجم الإستشهادات، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001، ص 116.

[4]- المرجع نفسه، ص ن .

بل إنّ صاحبها حتما، يرجو فائدة وراء ذلك إذ " **في التّجريب علم مستأنف**"[1]، فإن أفضى التّجريب إلى شيء، فهو الإفادة والاستزادة، وفي هذا المضمار يقول أبو تمام:

" لقد جرّبت هذا الدّهر حتّى أفادتني التّجارب والعناء"[2].

يتّضح لنا جليّا، انطلاقا ممّا ورد، أنّ مفهوم التجريب لغة لا يخرج من فلك الاختبار والامتحان.

**ب- تعريف التّجريب اصطلاحا:**

لقد اختلفت وتباينت وجهات النّظر والرّؤى من قبل المهتمين إزاء هذا المصطلح، وبالتّالي تعدّدت تعريفاتهم ومفاهيمهم عن التّجريب، ومن بينها نجد " **المفهوم التّقليدي للتّجريب"، الّذي لا يغدو أكثر من ردّ فعل اتجاه الرّعب النّاتج عن الإرهاب النقدي، كما أنّه ليس سوى موضة أي ظاهرة طارئة، ستزول بزوال أسبابها، فهذا مفهوم سطحي ساذج ليس من ورائه كبير غناء، أما المفهوم الإيديولوجي، كونه يأخذ من الغرب، ومع ذلك يرفض الحداثة، إلى جانب المفهوم السوسيولوجي الّذي يرتبط بمدى انعكاس الأدب على المجتمع. إذ اكتفى بالتّركيز على العلاقة بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون العمل الأدبي، على أساس الانعكاس الآلي، إضافة إلى المفهوم الفنّي الاستراتيجي "الّذي يعني رفض اللّجوء الببغاوي إلى وساطة التّرجمة المرجعية الغربية الجاهزة و اللاّهثة في فلك التّمركز الغربي، فاستثمار الإشكاليات الثقافية لمصطلح التّجريب ومفهومه، هو المنحى الّذي يسمح بتكوين نظرة داخلية للتّجريب وتأسيسه كموضوع علمي".**[3]

فقد حظي التّجريب في شقّه الاصطلاحي بعدّة تعاريف، كونه أثار اهتمام و انتباه الكتّاب منذ أن ظهر، ولا يختلف اثنان من أنّه يعني العذول عن المسّطر والمعيار المتّفق عليه، وتبنّي الخرق المستمرّ.

---

[1]– المرجع السّابق، ص 117.

[2]– نفسه، ص ن.

[3] - ينظر، محمد أمنصور، استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة، ص 70-73.

فالتّجريب بهذا، لا يكون إلاّ خرقا للمألوف والتّقليدي وتجاوزا للسّائد، وذلك يتأتّى من الإتيان بالجديد، سواء في جانب الشّكل أو المضمون، هذا طبعا إذا أسقطنا مفهوم التّجريب على الأدب لأنّه " **مصطلح فرنسي عسكري الأصل، امتدّ ليشمل الحركة السياسية والفنّية، وهو يعني في الأدب مجموعة الكتاب والشّعراء الّذين يكرّسون جهودهم لفكرة أنّ الفنّ تجريب وثورة على التّقليد... لذلك فإنّ عليهم واجب أن يسبقوا العصر بالتّجديد في الأشكال وموضوعات التّناول، وفي الأدب العربي موجات متعاقبة من أدباء الطليعة**".[1]

يعدّ التّجريب بمثابة ثورة على الأشكال والمضامين القديمة المستهلكة آنفا، وهو نشاط وسعي حثيث نحو الابتكار والإبداع والإتيان بالجديد، وهو على الأساس "**حركة طليعة تخالف دائما السّائد من اتّجاهات جمالية وأفكار، لتبني مفاهيم واتجاهات رؤيوية تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعي جمالي جديد**".[2]

تبيّن لنا من خلال هذه الفكرة، أنّ التّجريب حركة تسعى سعيا دائما إلى مخالفة السّائد والمألوف من الأفكار والاتّجاهات الجمالية، وذلك بتبنّي مفاهيم واتجاهات ووعي جمالي حديث، فمن يسكنه هاجس التّجريب سينصبّ اهتمامه حتما إلى التأمّل الإبداعي بالمساءلة، وفيه ينتقل المبدع من عالم القبول و الامتثال والخضوع، إلى عالم الرّفض و التمرّد والكفر بالمألوف.

وجب علينا في هذا السّياق ألاّ نتغافل عن فكرة مهمّة مفادها، أنّ التّجريب وعي ودراية بمظاهر الحداثة وآلياتها، نستشفّ ذلك بثورة المبدع على كلّ كتابة قابعة في الوعي الجمالي السّائد والمألوف، بتجاوز الأنساق التعبيرية المتداولة.

---

[1]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار شرقيات للنّشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 109.

[2]– محمود الضبع، " اتجاهات التّجريب في مشهد الشّعر المصري المعاصر"، مجلّة فصول، العدد 58، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، شتاء 2002 ، ص 202.

وانطلاقا من هذه الفكرة، يمكننا أن نرجّح قولا بأنّ التّجريب إبداع، لهذا " **فلما كان التّجريب تمرّدا، فمن المؤكّد أنّه إبداع في النّهاية، ومرادف للتّغيير والتّطوير...فالتّجريب خرق للقوانين الفنّية...فكلّ شيء جائز عندما نجرّب..** "[1]

و نفهم من هذه الفكرة أنّ عمليّة التّجريب لا تعرف القيد و لا الحدود؛ و هذا من أجل إلحاق الجمالية و التفوّق بالعمل الإبداعي.

ينبغي علينا في هذا الصّدد التنويه، بأنّ التّجريب لم ينبت في الأرض العربيّة ولا الجزائريّة، فهو– شأنه شأن المناهج الحداثية الأخرى– وليد البيئة الغربيّة، ولقد أُختبر على فنّ الرّواية، إذ" **بدأ الحديث عن الرّواية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية، حيث حاولت جماعة من الكتّاب الرّوائيين في أوروبا خرق نواميس الكتابة التّقليدية وتجاوز طابعها النّمطي، بحثا عن شكل يستوعب ذلك القلق الوجودي الّذي ساد نتيجة للدّمار الّذي خلّفته الحروب، فعبّرت الرّواية شكلا ومضمونا عن الوضع المتأزّم الّذي يعيشه الإنسان في ظلّ الخيبات المتلاحقة، ومن هؤلاء نذكر ناتالي ساروت، فرجينيا وولف ومارسيل بروست**"[2].

ثمّ اجتاح التّجريب، العالم العربي مع بداية السبعينيات من القرن الماضي، كاستجابة للتحوّلات الحاصلة في جميع الأصعدة، وبما أنّ التّجريب تحول، فهذا يعني أنّه حركة واعية وموقف نقدي، لا ينبغي أن نعدّه مجرّد حركة عشوائيّة مبنيّة على الصّدفة والجزاف، بل هو نتيجة حتميّة للتغيّرات الطارئة على المجتمع، وهو تغيير عمدي ومضبوط للشّروط المحدّدة لمجال ما، ونحن في ميدان الأدب وجب علينا أن نعدّ التّجريب بمثابة بحث مستمرّ وسعي حثيث، للارتقاء إلى مصاف النّضج والتألّق، مراعين في ذلك كلّ من جانب التشكيل اللّغوي، وكذا أبعاد الدّلالة التي بلغتها تلك اللّغة الموظّفة.

---

[1]– حفناوي بعلي، " مظاهر التجريب في المسرح الجزائري، في الاشكال.. في التأليف.. في الإخراج"، مجلة الثقافة، العدد 119، تصدر عن وزارة الإتصال والثقافة، الجزائر، فبراير 2004، ص 60.

[2]–محمد أحمد شومان، قراءة في اتجاهات الرّواية الحديثة، دط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003، ص 41.

لقد سبقت لنا الإشارة إلى فكرة جوهرية، مفادها أنّ التّجريب لم ينشأ جزافا أو بمحض الصّدفة، بل له ركائز اتّكأ عليها، فرغم تجاوزه للقديم إلاّ أنّه " **لم يأت من الصّفر، إنّما من الاطلاع على الموروث السّردي، ثم تبنّي فكرة تجاوزه**"[1].

إذ انطلق التّجريب من أرضية القديم، أي التّراث ثمّ تفطّن إلى أنّ القوالب الكلاسيكية الّتي لم تعد تجدِ نفعا، كون زمن الحداثة غير ذلك الزمن الماضي، فالقديم لا يسمن ولا يغني من جوع، بل عجز عن احتواء الرّاهن ومواكبته، الأمر الّذي دفع بالمبدعين للتّرحيب به واستثمار آلياته لكونه الجدير بالمهمّة، أو بالأحرى لكونه يعرف القيود. إذ يتمتّع بحريّة مذهلة تؤهّله للإتيان بالجديد، وذلك " **بعدم الاكتفاء بآليات قرائية تشكّلت وفق النّمط الجمالي الكلاسيكي، فلا يمكن فكّ شفرات نصّ ينزع نحو التّجريب ويخترق المألوف أو الاعتيادي، بوعي قديم**"[2].

وهذا الوعي القديم لابدّ أن يعقبه وعي آخر يتجاوزه، وفعل التّجاوز هذا من سمات التّجريب، كونه اقتحام مستمرّ للنّظرة الثبوتية ونداء صارخ إلى المخالفة، وعدم الرّضى بالقوالب الجاهزة المعطاة، وذلك بتوظيف المبدع لأنساق تعبيرية عذراء لم يسبق وأن عولجت بنفس الطّريقة لأنّ التّجريب " **فتح جديد وتجاوز لكل طريقة كتابة سبق وأن مورست**".[3]

لقد ولج التّجريب شتّى أشكال الإبداع الأدبية، إذ لم يقتصر على فنّ دون آخر، بل وقد خضع له الشّعر، المسرح، الرّواية، القصّة، وما لشيء إلاّ لكونه (أي التّجريب) نبض الانتعاش والشموخ لهذه الأعمال.

فإذا تأمّلنا المتون الشّعرية الحديثة مترصّدين فيها تقنيّة التّجريب، وجدناها جليّة للأعين، إذ نفض الشّعراء من على عاتقهم، أغلال التقيّد بالنّظام العمودي الّذي لزم القصيدة

---

[1]–ينظر، محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 69.

[2]–وليد بوعديلة، " التجريب في السّرد الجزائري المعاصر الشعري والأسطوري في لرواية " تفنست" لعبد الله حمادي، مجلة الثقافة، ع 18، تصدر عن وزارة الاتصال والثّقافة ، الجزائر، ديسمبر 2008، ص 102.

[3]–المرجع نفسه، ص 61.

الشّعرية العربيّة لردح من الزّمن، إذ " **عمدوا إلى التّجريب الّذي هو عندهم، مرادف لإحداث القطيعة مع الموروث الشّعري والاقتراب من العوامل الغريبة**"[1].

كاعتمادهم القصيدة الحرّة مثلا، ومن التقنيات ألّتي استهوت الشّعراء الجزائريّين المهووسين بالتّجريب، اعتماد التهميش في النصّ الشّعري، كأن يفسّر الشّاعر أجزاء من القصيدة، أو يوضّح مصطلح ما أورده في متن القصيدة أو اسم علم، "**ومن الشّعراء الّذين عمدوا إلى التهميش نجد "عبد الله حمّادي" في ديوانه " البرزخ والسّكين" الّذي وضّح أمورا كثيرة وردت في نصّه، اعتمادا على التهميش**"[2].

ولا بدّ من الإقرار هنا أن التّجريب الشّعري، لم يكن مجرّد تخطّ للمألوف، " **بل ينبني هذا الأخير على خلفية معرفية وفكرية ولم يكن مجرّد تحطيم للنّموذج لا غير**."[3]

فالشّعر بهذا وظّف تقنيّة التّجريب شكلا ومضمونا، وتشهد على ذلك المتون الشّعرية الحديثة، وهذا التحوّل من شأنه أن يحبّب تذوّق الشّعر في النّفوس ويزيد الإقبال إليه ف " **التّجريب الشّعري كان شاملا وعامّا من أجل كسب قرّاء جدد والحفاظ على مكانة الشّعر في قلوبنا وقلوب الأجيال القادمة**"[4]

أما فيما يخصّ التّجريب في ميدان المسرح، فنجد عنه الكثير من الكلام، إذ لم يتغافل عن هذه التقنيّة، و إنّ أحسن فرقة وفّقت في تطعيم أعمالها المسرحية بطبق التّجريب نجد فرقة " نادي المسرح التجريبي" الكائن بقسنطينة إذ " **انتهجت هذه الفرقة هذا الأسلوب الجديد، اعتمادا على التّجريب المحض و محاولة تطوير تقنيات العرض المسرحي**"[5]. وبما أنّ المسرح أيضا لا يودّ الركود في نفس البقعة، فهذا يعني أنّه " **ليس ولا يمكن أن**

---

[1]- صالح خرفي، التجريب الفنّي في الشّعر الجزائري المعاصر www.Difaf.net

[2]- المرجع نفسه.

[3]- نفسه

[4]- ينظر، نفسه.

[5]- وليد بوعديلة، " التجريب في السرد الجزائري المعاصر الشعري والأسطوري في رواية " تفنست"لعبد الله حمادي"، ص 60-61.

**يكون إلاّ عصيانا لقواعد المسرح المكرّس والسّائد، وابتكار أشكال و قوالب جديدة، ولو كان الثّمن هو المجازفة"[1].**

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا الصّدد، أنّ المسرح قد تعمّق في توظيف تقنيّة التّجريب، بدءا بالأشكال مرورا بالتّأليف فالإخراج، إذ نلمس حضور سمة التّجريب، في كلّ أجزاء العمل المسرحي، حتّى الدّيكور الخاص بمكان تقديم المسرحية، كأن تعمد بعض الفرق المسرحية إلى التّبسيط؛ مثلا كيف يجب لجوّ المسرح أن يكون، وذلك " **بالبحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النّص الدّرامي ومع النصّ التينوغرافي ومع الممثّل ومع الجمهور بل ومع مكان العرض ( قاعة المسرح) ومع كلّ مكوّنات العرض المسرحي وتتواصل خطوات التّجريب في أعمالها اللاّحقة دون أن يكون لها هدف يتوخّى الوصول إلى صيغة قارّة أو شبه قارّة. إنّ التّجريب بهذا كالسّؤال الفلسفي لا يتولّد عنه إلاّ سؤال جديد**"[2].

فالتّجريب بدون وعي سيسقط النّتاج الأدبي في الرّكاكة والإسفاف، لذا عدّت ثقافة المبدع وإطّلاعه من مسوّغات التّجريب، إذ لا يكفي أن يكون الفرد كاتبا حتى يهيمن على إستراتيجية التّجريب، حيث ينبغي على المبدع، التّمكن من تراثه وعدم تجاهله، كما عليه أن يتمكّن من شتّى الأجناس الأدبية الأخرى، العربية وغير العربية. وفي هذا الصّدد يقول نبيل سليمان: "**فالتّجريب يقتضي فيما أحسب أقصى درجات التّمكن من التّراث العربي وغير العربي، الرّوائي وغير الرّوائي، ومن ذلك الوعي النّظري، سواء أكان المبدع يعمل في النقد أم لا**"[3].

ويعني هذا إذن، أنّ التجريب ليس سمة كلّ من هبّ ودبّ في الكتابة، بل أنّه ثمة جملة من الشّروط الّتي يجب على المبدع حيازتها قبل شروعه في الكتابة، وليس التحكّم في مجال ما دون آخر، بالأمر الّذي سيسمح لنا بخلق عمل مميّز، إذ " **ليس كلّ من تمكّن من**

---

[1]– المرجع السابق، ص 59.

[2]- محمد أمنصور، استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة، ص 76..

[3]– نبيل سليمان، " لا يتطوّر الفنّ بلا تجريب ومعرفة الكلاسيكيات" مجلّة الثقافة، ع2، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، مارس 2004، ص 51.

**الفصحى بقادر على أن يغامر في التّجريب اللّغوي أو غير اللّغوي، و الأمر برمّته إذن يعني الكثير، يعني مخيّلة ثريّة ومجنونة، يعني ثورة لغوية وثقافية عالية، يعني إدراكا عميقا لما أنجزه الآخرون المجايلون والسّابقون. يعني مسؤوليّة كبرى وليس ثورة أو موضة أو زعيقا"**[1].

ونفهم من هذا الكلام أنّ التّجريب في المسرح، ديناميّة تليها أخرى بالتّالي فإنّه (التّجريب) نشاط حادّ يتطّلب في كلّ مرّة جديدا لهذا فـ " **إنّ المسرح التّجريبي مغامرة تتطلّب الحركة وتتنافى مع كلّ ما هو ساكن وخامد، والمسرح الجزائري مطلوب منه أن يحرّك طاقاته البشرية والإبداعية، ليدخل المغامرة من بابها الواسع ويفتح بالتّالي آفاقا جديدة**"[2].

أما فيما يخصّ التّجريب في الرّواية والّذي هو موضوع بحثنا، فلعلّ الحديث عنها أيضا لثريّ، كون المجال فسيحا للاختيار في كلّ مرّة تكتيكات جديدة، تصبغ العمل الرّوائي بطلاقة أكثر، مع أنّها قبل ذلك، لها من الحرّية الكثير، كيف لا وقد ضمّت شتّى الفنون الأدبية الأخرى من شعر ومثل، وأسطورة...الخ.

لا يمكننا ونحن نتحدّث عن التّجريب، أن نغمض أعيننا عن مصطلح آخر وثيق الصّلة به ألا وهو " الحداثة"، فالتّجريب بشكل أو بآخر عبارة عن تحديث، ولعلّ هذين المصطلحين " التّجريب" و " الحداثة" يصبّان في المجال نفسه، وإن يكن التّجريب ملمح من ملامح الحداثة. إذ كلاهما همّه الوحيد هو التخطّي والتّجاوز للسّائد والاعتيادي، نحو مرتبة أعلى ومنزلة أشمخ. بالتّالي لا يمكننا أن نتحدّث عن الواحد دون الآخر، لا سيما في فنّ الرّواية. حتى أنّ التّجريب مسّ الرّواية في زمن الحداثة، ولهذا فـ " **التّجريب الّروائي العربي**

---

[1]- حفناوي بعلي، " مظاهر التّجريب في المسرح الجزائري، في الأشكال.. في التأليف.. في الإخراج" ، ص 60.
[2]– المرجع نفسه، ص ن.

**يقترن بالحداثة الرّوائية،... لأنّ اللّحظة التقليدية لم تفتأ تحاول بقدر متواضع أو آخر من التّجريب أن تجدّد نسغها"[1].**

لقد عدّ التحديث في الرّواية والتجديد في أشكالها ومضامينها، أمرا ضروريا لا مفرّ منه، كون تحوّلات العصر تقتضيه بشدّة، وفي هذا الصّدد قد نتّفق مع الباحثة " منى محمّد محيلان" حينما أقرّت بأنّ " **التّجريب والبحث أصبحا ضروريان في الرّواية كضرورتهما في الفنّ والعلم، وبذلك يحطّمان القوالب القديمة الّتي لم تعد قادرة على التعبير عن رؤى جديدة"[2].**

وتضيف أنّ التنوّع والخروج من بقعة المستهلك في فنّ الرّواية، عدّ ثمرة من ثمار التّجريب إذ " **من نتائجه في الرّواية التنوّع المستمرّ المتزايد في أشكال التعبير والموضوعات. وعلى هذا فإنّ الرّواية الحديثة صارت فنّا من الشكل لا يخضع لنظرة واحدة، والرّوائي الخلاّق متسائل دوما ولا يقنع بما لديه"[3].**

وبناء على ما سبق، تبيّن لنا جليّا أنّ التّجريب همّه الثورة على الوعي الجمالي المألوف، وتهديم لكلّ شكل أو مضمون قديم، ومن ثمّ فإن دلّ مصطلح التّجريب على شيء، إنّما يدلّ على السّعي الحثيث للخوض في مواطن لم تبلغها طرفا إنسان، ولم يسبق أن خطرت بباله،وإن شئت قل هو كفر بالجاهز.

من خلال هذا الرّصد للتعريفات المقدّمة لمصطلح التّجريب، والّتي هي طبعا مفاهيم لا تكاد تتباين في شيء، اللّهم إلاّ طريقة تحليل وتفكيك المصطلح، حسب الاستعداد والتسامح أثناء توظيفه. بالتّالي يحمل عند جميع الباحثين معنى رفض المحنّط من التعابير، ونبذ للمقلّد وكسر للقاعدة والمعيار. هذا ولا تزال الرّواية بالتجريب، تطمح أن تبلغ أوّج تطوّرها، بأن تحوي كلّ ما يختلج في صدور الرّوائيين، بدءا بأنّها فضاء رحب من شأنه أن يسيل

---

[1]–نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، د ط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص 68.

[2]- منى محمّد محيلان، التّجريب في الرّواية العربية الأردنية " 1960-1994، ط 1، دار الفارس للنّشر، عمّان، الأردن، 2000، ص 19.

[3]–المرجع نفسه، ص ن.

القلم والقريحة، لكن هذه الرّحابة، إذا أريد لها الرّقاء، فلا بدّ أن تعمد إلى تهديم أساليب السّرد الكلاسيكية، الّتي لم تعد تجدي نفعا، وتتأتّى لنا هذه القفزة النّوعية في تبنّي " **إستراتيجية عدم الثّبات للتّقليدي وعدم الوقوف عند الجاهز والسّائد، ومن هذا الأفق انفتح الإبداع الّروائي العربي على عوالم التّجريب والحداثة واتّخذ لنفسه مدارات إبداعية جديدة ومغايرة** "[1].

لقد أدرك المبدعون في فنّ الرّواية، ما للتّجريب من مزايا، بل إنّ بعضهم أوغل في حيثياته، حتّى جعله قبلة لنتاجاته إذ " **قدّم هؤلاء للقارئ نصّا روائيّا ملؤه الصّدمة والمغامرة والإدهاش وخرق لأفق انتظاره (القارئ)**"[2]، بالتّركيز على الغرابة واقتحام عوالم عذراء والإتيان بالإيكزوتيكي وباستمرار.

ولقد تسلّحت الرّواية الحديثة بتيمة التّجريب، حتّى تتمكن من رفض الخضوع للقالب المسطّر أو المبدأ الجامد الّذي استوطن على ساحة الإبداع آنفا، الأمر الذي جعل "**الرّواية رفض للانصياع لقوانين الجنس المضبوطة والمحدّدة سلفا لأنّ الأدب لا ينفكّ يتحوّل وهو يخلق في كلّ مرّة قواعد جديدة لنفسه**"[3].

وانطلاقا مما ورد ذكره، تبيّن لنا أنّ التّجريب، يناقض المحنّط والجامد ويدافع دفاعا قويّا عن التمرّد المستمرّ، إذ بلغ الروائيون هاجس التغيير الدّائم إلى الإقرار، بأنّ الفكرة الجديدة سرعان ما تموت بمجرّد ولوج فكرة أخرى تليها ساحة الإبداع. وإن صحّ التعبير في هذا السّياق قلنا إنّ التجريب ولادة فوق ولادة، وهكذا دواليك بلا توقّف، ونستشفّ ذلك في " **كونه يظلّ متحرّكا ما لم تتوقّف عمليّة التجريب نفسها، ذلك أنّه يرتكز على احتمالات لا نهائية**"[4].

---

[1]–وليد بوعديلة، " التجريب في السرد الجزائري المعاصر الشّعري والأسطوري في رواية " تفنست" لعبد الله حمّادي"، ص 102.

[2]–المرجع نفسه، ص ن.

[3]–بشير مفتي، " حرقة الرواية، إضاءات داخلية"، مجلة الثقافة، العدد 119، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، فبراير 2004، ص 33.

[4]–ينظر، محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرّواية المغربية المعاصرة، ص 77.

وعموما يمكننا القول عن الرّواية التّجريبيّة، " **أنّها ثورة على كلّ القواعد، وتنكّر لكلّ الأصول، وترفض كلّ القيم والجماليات الّتي كانت سائدة في كتابة الرّواية الّتي أصبحت توصف بالتقليدية " ولا أيّ شيء مما كان متعارفا في الرّواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثّل الرّوائيّين الجدد**"[1].

ونرجّح في هذا الصّدد أنّ مقولة مرتاض، قد وفّقت في الإحاطة بمفهوم التّجريب من كل نواحيه، إذ أشار إلى جلّ التّقنيات الّتي ينبغي على الرّوائي التّجريبي أن يتسلّح بها.

بعد تطرّقنا إلى مصطلح التّجريب، بإبرازنا لمختلف التّعريفات التي قدّمها النّقّاد والأكاديميون، تبادرت إلى أذهاننا فكرة الاستئناس ببعض الكتابات الروائية في الجزائر أو في البيئة العربية عموما، بغية ترصّد آليات التّجريب، الّتي عمد إلى توظيفها، كُتّاب الرّواية. كلّ هذا لكي تتمهّد لنا الأرضية ويهيّن علينا استشفاف هذه الإستراتيجية ( أي التّجريب) في النّموذج الّذي انتقيناه لإجراء دراستنا والمتمثّل في " أصابع لوليتا" لـ " واسيني الأعرج".

ومع إلقائنا نظرة على بعض الإبداعات الرّوائية بالجزائر وكذا بالدّول العربية المشرقية رجّحنا، أنّ فنّية التّجريب، أوغل فيها الجيل الجديد من الكُتّاب خاصّة.آملين أن تكون الفنّية والجمالية، من سمات إبداعاتهم، فالمُطّلع مثلا على رواية " براري الحمّى" للرّوائي الأردني "إبراهيم نصر الله"، سرعان ما يتفطّن إلى تقنيّة حديثة، وهي توظيف بعض المقطوعات الشّعرية، من شعره في هذه الرّواية، ما يدلّ على أنّه مهووس بالتّجريب إلى حدّ جعله يعتقد أنّ اللّغة النّثرية، غير قادرة على احتواء ما يشعر به، بالتّالي عمد إلى إدراج الشّعر، مؤمنا أنّ هذا الأخير، يتمتّع بدلالات إيحائية معمّقة وجديرة باحتواء معاناة شخصياته الرّوائية إذ تقول الباحثة "منى محمد محيلان": "**ضمّن إبراهيم نصر الله مقطوعات شعرية من شعره في**

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية ( بحث في تقنيات السّرد)، عالم المعرفة، ع 240، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1998، ص 48.

**روايته (براري الحمّى) للتّعبير عن معاناة شخصياته، وذلك لما في اللّغة الشّعرية من دلالات نفسيّة، ولما في الشّعر من طاقات انفعالية"[1].**

يعدّ توظيف الشّعر في الرّواية إذن، من آليات التّجريب، بالتّالي نعتقد إلى أبعد الحدود أنّ إبراهيم نصر الله من دعاة اختلاط الأنواع الأدبية، كيف لا وروايته نثر فيه شعر، وكلّ منهما نوع أدبي على حدا، ولم ينفرد نصر الله إبراهيم على غيره من الرّوائيين التّجريبيّين، في توظيف الشّعر، في متونهم الرّوائية. إذ رجّحت منى محمّد محيلان أنّه " **لم تخلُ رواية من الرّوايات التّجريبيّة من شطر أو بيت أو مقطوعة شعريّة، وذلك لما يحمل الشّعر من إيحاءات ودلالات نفسيّة تتناسب والرّواية التّجريبيّة"[2].**

أمّا من جهة اللّغة، فقد وظّفت الرّوايات التّجريبيّة، أنماطا لغوية متعدّدة في الرّواية الواحدة. فرواية " أحياء..." للرّزاز، قارئها سيدرك أنّه قد ولج عالم التّجريب من بابه الواسع، إذ وظّف فيها أنساقا لغوية مستلهمة من المدوّنة التّراثية، كما عمد إلى توظيف اللّهجة العامّية، وفي هذا المضمار تقول منى محمّد محيلان: " **كذلك وظّف الرّزاز العامّية في بعض أعماله الرّوائية.فرواية ( أحياء...) غلب عليها اللّغة التّراثية، ومع ذلك استخدمت العامّية"[3].**

فانطلاقا مما ورد، اتّضح لنا أنّ الرّوايات التّجريبيّة بالأردن خرجت عن أساليب السرد المستهلكة، نظرا لإحساس الرّوائي بإحباط وقلق أنجبه عالم ملؤه التّحوّلات والتغيّرات، ممّا أدّى إلى نفي كلّ ما هو ثابت.

أمّا إذا التفتنا إلى تونس متقفّين أثر التّجريب في آثارها الرّوائية، وجدنا الكاتب والأديب التّونسي " صلاح الدّين بوجاه" قد رحّب به أيّما ترحيب، في روايته " سبع صبايا"، مع أنّها رواية وجيزة، إلاّ أنّها مقلقة. إذ نجد فيها حضورا فعّالا للأسطورة، موازنا بين هذه الأخيرة

---

[1]–منى محمّد محيلان، التّجريب في الرّواية العربية الأردنية ( 1960-1994)، ص 205.
[2]–المرجع نفسه، ص 103.
[3]– نفسه، ص 194.

كونها تمثّل العالم المقدّس ،وبين الواقع الّذي يمثّل الحقيقة " **ومن هنا التّعارض بين شكلين ثقافيين، يقترن أحدهما بالمجتمع الحديث والمعاصر، فيما يقترن الآخر بالأصول الخارقة والسّحيقة**"[1].

فالواقع بهذا يتمثّل في المجتمع الحديث والمعاصر، في حين تمثّل الأسطورة الأصول الخارقة والسّحيقة.

ما ذكرناه لحدّ الآن، ليس إلاّ بصيص صغير من كوكبة الرّوائيين العرب الّذين جرّبوا شتّى تقنيات التّجريب، والّتي أضفت على أعمالهم، كمّا معتبرا من الفنّية والجمالية، ولابدّ من الإشارة إلى أن التغيّر والتّطور، اللّذين طُبعت بهما الآثار الرّوائية، قد شمل كُلاّ من الشّكل والمضمون، بتجريبهم في كلّ مرّة تكتيكات جديدة، إن على مستوى اللّغة الشّعرية، أو الاغتراف من مَعين التّراث، أو التّناص مع أعمال أدبية أخرى، عربية أو عالمية، وهلمّ جرّا.

أما إذا وددنا أن نتقفّى أثر تقنيّة التّجريب في الرّواية الجزائرية، فحتما سيكون الحديث عنها كثيرا، فمن جهة يُعدّ موضوع بحثنا، ومن جهة أخرى نجد الرّوائيين الجزائريين، يُقبلون بشدّة نحو التّجريب واستثمار آلياته، في إبداعاتهم، سيما روائيو الجيل الجديد، إلاّ أنّنا نقدّر إلى أبعد الآماد،أنّ أُولى الرّوايات الجزائرية الّتي عرفت النّضج، قد ألبسها أصحابها حُلّة التّجريب. فإذا أخذنا على سبيل المثال " الطاهر وطّار"، ألقيناه في روايته الموسومة بـ "الحوات والقصر"، أين عمد إلى تشحين متنه الرّوائي بالتّراث، ولم يكتفِ بمجرّد تشرّبه وكفى، بل حمل على عاتقه مهمّة تحوير هذا التّراث، وتطويعه بطريقة تتناسب وفنّ الرّواية. ولهذا " **تمثّل رواية" الحوات والقصر" للطاهر وطار" نموذجا سرديا يجسّد مسعى كاتبها الهادف إلى الاستفادة من التّراث وكيفيّة الّتعامل معه**"[2].

---

[1]ـ أحمد فرشوخ، **"** جمالية المقاومة، طرائق اشتغال الأدب الشعبي في نماذج من الرّواية العربية**"**، مجلّة معارف، العدد الرّابع، المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر، أفريل 2008، ص 69.

[2]ـفهيمة زيادي شيبان،**"** التجريب والنصّ الرّوائي ( البنية السّردية في الرّواية التّجريبيّة)، الحوات والقصر للطّاهر وطّار نموذجا، مجلّة المخبر، ع6، المركز الجامعي ميلة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010، ص 01.

إذ أنتج انطلاقا من تعامله مع التّراث وتحويره ، نصّا جديدا بأتمّ ما للكلمة من معنى.

ولا ينبغي علينا، ونحن نتحدّث عن توظيف التّجريب في الرّواية الجزائريّة، أن نغمض أعيننا عن أعمال الباحث " عبد المالك مرتاض"، الّذي جعل التّجريب نبض نتاجاته الرّوائية، إذ ما ترك آلية إلاّ ووظّفها، ولهذا " **ينهض الفعل الرّوائي في روايات مرتاض على تبادليّة الحوار بين أجزاء متنوّعة تنقض أحادية القول التاريخي بأقوال متعدّدة، مراجعها التأمّل والاحتمال**"[1].

لم يشذّ الرّوائي الجزائري " واسيني الأعرج" عن توظيف التّجريب في رواياته، إذ عمد في " شرفات بحر الشمال" إلى كسر نمطيّة الزّمن السّائر في طريق مستقيم، أي من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، وذلك باعتماده الخلط في الزمن ويتجلّى ذلك من خلال السّوابق واللّواحق، وبتقنية رهيبة، إذ " **تطرح شرفات بحر الشّمال للرّوائي الجزائري "واسيني الأعرج صعوبة كبيرة في تحديد زمن حوادثها المفترضة، باعتبار التّداخل الرّهيب بين الزّمن الحاضر الّذي تنطلق منه القصة المتخيّلة الّذي لا يلبث أن يعود إلى زمن ماضي بعيد هلامي يستحيل ضبطه بدقّة**"[2].

كما نجد أحلام مستغانمي قد خاضت غمار التّجريب في أعمالها الرّوائية، إذ اعتمدت تقنية تعدّد الأصوات ( البوليفونية) في روايتها " ذاكرة الجسد"، حيث أنّ هذه الرّواية " **تستحضر صوت الحكيم، صوت السّياسي، صوت المؤرّخ، وصوت التّاجر، وصوت التّلميذ، وصوت المعلّم، وصوت الشّيوعي، وصوت الوصولي... وغيرها من المستويات اللّغوية الّتي تلتقي في صعيد لغوي واحد مفعم بالرّؤى ووجهات النّظر المتعدّدة**"[3].

---

[1]–أوريدة عبّود، حواريّة اللّغة في روايات عبد المالك مرتاض، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، السنة الجامعية 2012-2013، ص 101.

[2]- زوزو نصيرة، " بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال"، مجلّة المخبر، ع2، منشورات قسم الأدب العربي، كليّة الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2005، ص 87.

[3]–شهرزاد توفوتي، شعرية الخطاب البوليفوني في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مذكّرة معدّة لنيل درجة الماجستير في تخصص تحليل الخطاب، جامعة بن يوسف بن خدّة، الجزائر،2005-2006، ص3.

وإلى جانب الأمثلة المذكورة، نجد الرّوائي "رشيد بوجدرة" قد تفطّن إلى ما للتّجريب من سمات ايجابية الّذي من شأنه أن يضفي الجمالية على النّصوص الرّوائية، بالتّالي نجده قد اغترف من مَعين التّاريخ لبناء معماره الرّوائي الموسوم بـ " معركة الزّقاق"، إذ نجد فيها صدى للتّاريخ بشقّيه، العربي الإسلامي وكذا الجزائري المعاصر، إذ "**تعامل مع التّاريخ الّذي يمثّل في إدراكه نسقا فطريا متكاملا، تتفاعل فيه أبعاد الزّمن الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل، فيكون لذلك بناؤه الرّواية على المزاوجة بين التاريخ العربي الإسلامي في عهد الفتوحات... وبين تاريخ الجزائر المعاصر الذي ترمز إليه ثورة التّحرير في سنة 1954 وما بعدها**"[1].

كذلك نجد تقنية أخرى من تقنيات التّجريب، عمد إليها الرّوائي الجزائري " لحبيب السايح" في روايته " تماسخت دمّ النسيان" أين وظّف أسلوب التّهجين وذلك بضّمه للغتين اجتماعيتين و وعيين لغويين لا ينتميان إلى نفس البيئة، في ملفوظ واحد، إذ ورد في هذه الرّواية " **تهجين ومزج بين صوتين صوت السارد الفصيح... وصوت الرّأي العام اللّهجوي المتمثّل في الحكم على أمثاله من المنخذلين بكلمة شماتة. وهي لفظة مستعملة في اللّهجة الجزائريّة عربيّة منها وأمازيغية**"[2].

فكلمة " شماتة" إذن نجدها في كلا اللّغتين العربية و الأمازيغية، والرّوائي وظّفها في سياق لغوي واحد.

وبهذا تبيّن لنا أنّ التّجريب، إستراتيجية مسّت الرّواية العربيّة والجزائريّة،وذلك بعدم قبولها القيد والمعمار الجاهز والمسّطر، لأنّ التجريب مجال شاسع لا حدّ له، يختبر في كلّ مرّة تقنيات جديدة لم يسبق أن مورست من ذي قبل، إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّه (التّجريب) في متناول أيٍّ كان، بل لا يوفّق فيه إلاّ المتمكّن من آلياته، وذلك بالاطّلاع الواسع والدّراية

---

[1]–العروسي القاسمي، تجلّيات التّاريخ في رواية " معركة الزّقاق" لرشيد بوجدرة، حوليات معهد بورقيبة للّغات الحيّة، ع1، تونس، 1989، ص 63.

[2]–مرابطي صليحة، حواريّة اللّغة في رواية تماسخت للحبيب السايح، د ط، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص 60.

بالثّقافتين العربية والغربية في كلّ مجالاتها، ولهذا " **فالتّجريب يقتضي أقصى درجات التمكّن من التّراث العربي وغير العربي الرّوائي وغير الرّوائي ومن ذلك الوعي النّظري**".[1]

لهذا لا ينبغي على كتّاب الرّواية أن يعوتوا فيه سلبا حتّى لا يُفقدوه جمالياته وفنّياته الّتي يُعرف بها.

[1]–ينظر، عبد الرّزاق بوكبة، حوار مع نبيل سليمان، " لا يتطور الفنّ إلاّ بالتّجريب ومعرفة الكلاسيكيات"، مجلّة الثقافة، ع 2، مارس 2004، ص 53.

**2- العنوان:**

يُعدّ العنوان من أساسيات النّص الإبداعي، خصوصا منها الإبداعات الحديثة التي تجاوزت النظرة السّياقية ، و التي تحدّق بالنّص من الخارج. إذ مع دخول المناهج النّسقية الحديثة ، صبّت جلّ اهتمامها بالجانب الدّاخلي للنّص أي ممّا يتكون منه. و بالتالي أعطت العنوان قسطه من الأهميّة و الدراسة ، كونه من مكوّنات النص و بالتالي تبوّأ (العنوان) النقطة الأولى في دراسة أيِّ عمل إبداعي ، خصوصا وأنّ هذا الأخير لا يستغني عنه مطلقا، كونه أوّل علامة تثير انتباه القارئ ، قبل أن يشرع في تصفّح الكتاب. فالعنوان بهذا عبارة عن علامات لغوية تأتي عادة على شكل جملة، و أحيانا على شكل كلمة، يتوسّط غلاف العمل المطبوع و لهذا يعدّ " **أولى عتبات النّص التي لا يجوز تخطّيها، و لا تجاهلها، إن أراد القارئ التماس العلمية في التحليل و الدقّة في التأويل فلا شيء كالعنوان يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النّص و دارسته** "[1].

و يعمل العنوان على إزاحة الضّبابية عن أعين القُرّاء و ينير لهم الطّريق صوب النّص للولوج في أغواره، و تفكيك عقده. " **فهو يختصر سلفا مغامرة الرّواية، أو يعرض طريقة للنّظر إليها، و لكنّه لا يكتسب معناه إلا بعد قراءة الرواية** "[2].

إذ يلعب العنوان دورا أساسيا في فهم الرواية، و لقد تفطّن السيمائيون في بحوثهم إلى ضرورة البدء بالعنوان وضمّه بالدراسة إلى جانب متن النّص، بتحليله و تشريحه لكي يكون واجهة يطلّ عبرها القارئ إلى أغوار النّص. و اللاّفت للانتباه أنّ العنوان يرِدُ قصيرا و موجزا و ومقتضبا، إلاّ أنّ هذا القِصَر في التّركيب لا يتناسب طرديا مع المعاني الّتي يأتي بها، بل إنّه يتدفّق بالكثير من المعاني. فقراءته لا تستغرق الوقت لكنّ معانيه تتوالد لتسُدّ فضاءً

---

[1]- عبد القادر رحيم، سيمائية العنوان في شعر مصطفى محمّد الغماري، رسالة ماجيستير في الأدب الجزائري، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة محمد خيضر_بسكرة، 2004_2005، ص 23.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انكليزي، فرنسي) ، ط1، دار النهار للنشر، لبنان، 2002 ، ص 125.

معتبرا من الوقت حتّى أنّه " **يقول في لحظة، ما لايقوله النّص في ساعات، و قد يتجاوز ذلك فيوحي بما لا يقوله النّص و ما يتكتم عنه من أسرار.**[1]

فرغم اعتماده مبدأ الايجاز في العبارة، إلا أنّه مثقل بالمعاني، و مكثّف بالدّلالات الّتي توحي بدورها إلى مضامين عديدة، فهو بهذا بمثابة حمولة مكثفة تتجاوز– مع قصرها– رحاب النّص برمّته إذ له قيمة كبيرة باعتباره نصّا صغيرا يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك شفرات النّص عبر ما يقدّمه لنا من معرفة، لتحقيق الفهم و نبذ الغموض الّذي يعتري النّص قبل قراءته. و أحيانا يستعصي علينا تفكيك العنوان و فهمه رغم قِصَره بالتّالي وجب علينا إعادة قراءته أكثر من مرّة حتى تتّضح أمامنا معالمه. لأنّنا إن لم نفهمه، استحال علينا فهم مضمون مادّته. لهذا فهو بحاجة ماسّة " **إلى أكثر من قراءة لفهم أسرار النّص اللّولبية لأنّه يعتبر محورًا لولبيا تدور حوله معاني النّص** ".[2]

و من الجدير بالذكر أنّ العنوان يُصاغ دوما صياغة انزياحية و غريبة، تصدم القارئ و تزرع فيه رغبة الاطّلاع على حيثيات النّص، ولهذا عُدّ العنوان نظاما ذي أبعاد دلالية عميقة تعتمد الرّمز، بغية إغراء الباحث ودفعه إلى فك شفراته الهادفة. لكن رغم أنّ العنوان يأتي انزياحيا، إلاّ أنّه لا يشذّ عن نصّه، إذ له صلة وثيقة به لكونه يحمل أسرار النّص بين ثناياه، كما أنّه بمثابة القلب النّابض الذي يضخّ الدم في كافة جسد الرواية.

و إنطلاقا مما سبق، إتّضح لنا أنّ العنوان يتمتّع بأهمية عُظمى من قِبل الباحثين، إذ قدّموا له قسطا معتبرًا من الدّراسة، حتّى بلغ به الأمر إلى أنّ أيّ دارس لا يفوته البدء منه. كيف لا و هو المفتاح الّذي يفتح لنا باب النّص المُراد دراسته. "**لأنّه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، و فهم ما غمض منه** "[3].

---

[1]- لبنى دلندة، استراتيجية العنونة عند أبي القاسم سعد اللّه، الزمن الأخضر أ نموذجا، رسالة ماجيستير في الأدب الجزائري، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007_2008، ص 18.

[2]– المرجع نفسه، ص20.

[3]- ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير و انجاز،ط2،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،1990،ص72.

صحيح أنّ العنوان قصير و موجز؛ إلاّ أنّنا لا يمكننا أن نغمض أعيننا عنه، و لا يحلّ لنا إهماله أو التقصير من قيمته. لكونه " **مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها و تأويلها** ".[1]

ولهذا فمهما ورد غريبا، إلاّ أنّه أتى عن وعي و إدراك تامّين من لَدُنِ المبدع. لهذا يمكننا القول بأن العنوان يعد بمثابة القلب النابض للعمل المطبوع كونه يلمّ بكافة حيثيات النّص ويقودنا هذا السّياق إلى الإشارة إلى أنّ العنوان لا يمكن بتاتا أن يوضع جزافا من قبل مبدعه. بل أنّه مهما ورد غريبا، فوروده حتما نتج عن وعي جمالي من لدُن المبدع .

فالفنيّة الّتي يعتمدها أغلب المبدعين، ليست لغايةٍ فارغة، إنّما لجذب القارئ و صدمه وتحسيسه بشغف البحث و الفهم، إلاّ أنّه على المبدع ألاّ يوغل في الإنزياح و الغرابة حين وضع العنوان، لأنّ ذلك أحيانا من شأنه أن يجعل الغموض و الإبهام يتسرّبان إلى ذهن القارئ، و بالتّالي الفرار من الأثر الأدبي. إذ عليه أن يجمع بين الغرابة و الإيحاء. كما لا ينبغي أن يكون مستهلكا، لأنّ من سمات الإبداع الإتيان بالجديد دون المساس بشرف معنى النّص، فكم من كتاب ذاع صيته لجمال عنوانه، و كم من آخر تكدّس في رفوف المكتبات لأنّ صاحبَه أورث عنوانه الغموض و الضبابية.

يُثير العنوان دوما جملة من الأسئلة و التأويلات، الّتي تنتاب القارئ لأنّه " **أوّل تواصلٍ بين المؤلِّف و القارئ، فقد يتوقّف القارئ عارضا أمام واجهة مكتبة ليقرأ العنوان، و هذه الحادثة العريضة هي الّتي تُحفّزه على شراء الكتاب و قراءته، رغبة منه في العثور على إجابات للأسئلة الّتي أثارها العنوان** "[2].

فهو إذن بمثابة مصيدةٍ للقارئ و اقتناصٍ لذهنه.

---

[1]- جميل حمداوي،" السيموطيقا و العنونة "، مجلّة عالم الفكر، العدد 3 ، المجلد 25، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير 1 مارس 1997، ص 96.

[2]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ( قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، ط1، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009، ص 25.

لقد أُفرد للعنوان علم خاص به لما يتمتّع به من أهمية لا نحيط بها، مهما قلنا. ويُدعى بـ " **علم العنونة** " و هو بالفرنسية يدعى بـ: "**La titrologie** " ، و لا بُدّ من الإقرار بأنّ البواكير الّذين اهتمّوا به هم الغربيون، و من أمثالهم " جيرار جنيت " و " لوي هويك "، فجنيت قام بدراسةٍ على العنوان في كتاب وسمهُ بـ: "seuil" أي " عتبات". أين أعطى العنوان حصّته من الدّراسة، أما " لوي هويك " فقد تعمّق أكثر من " جنيت " في دراسته للعنوان، و ذلك في كتابه الموسوم "**La marque du titre** " ، فكلّ واحد إلاّ وحدّق بالعنوان بمنظار مختلف عن الآخر، فـ " هويك " مثلا أقرّ بأنّ العنوان يتألف من جانبين متكاملين لا يستغني أحدهما عن الآخر، هما العنوان الأصلي و العنوان الفرعي، إذ وضّح هذه الفكرة حين أقرّ بأنّ " **كل ما يأتي في الجزء الأوّل قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي (sous-titre)**" .[1]"

فعادة ما يعقب العنوان الأصليُّ، العنوانَ الفرعي مباشرة، حتى أنّهما يدونّان في الصفحة ذاتها.

لكن أحيانا يورد المبدعون، العنوان الأصلي على الغلاف، على أن يرد العنوان الفرعي في الصّفحة الأولى بعد الغلاف مباشرة. وهذا يجعل القارئ يعتقد للوهلة الأولى أن الكتاب الّذي بين يديه، يحوز على عنوان أصلي فحسب، إلاّ أنّه بعد تصفُّح الكتاب، سرعان ما يسقط على بصيرته العنوان الفرعي، و هذه السّمة تسود عادة في فنّ الرواية، وما أكثر حضورها في روايات " **واسيني الأعرج** " مثل روايته " **البوابة الزرقاء** "، فعنوانها الأصلي هو المذكور، بينما الفرعي فهو" وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر ".

هناك طرائق أخرى للحكم على العنوان، بالتّمييز بين الأصلي و الفرعي منه، فالعنوان الأصلي يكتب دوما ببُند غليظ، بينما العنوان الفرعي فيكتب بخط عادي.

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ط1،منشورات الإختلاف،الجزائر،2008 ، ص 67.

أما "جنيت" فأشار إلى كون العنوان عتبة داخلية، معرّفا إيّاه بأنّه " **عبارة عن نص إبتدائيّ أو سابق ينتجه المؤلّف أو غيره و الّذي يُعتبر كخطاب مُفتح للنّص أو يسبقه**[1]".

و انطلاقا من هذه الفكرة، رجّحنا إلى حدّ ما أن تكون دراسة " ليو هويك " للعنوان أكثر إلماما من قرينتها لدى "جنيت"، و في هذا الصدد نتّفق مع " جميل حمداوي " حينما أقرّ بأنّ " **دراسة ليو هويك(Leo hoek) تبقى هي الدّراسة الأعمق، و التي تناولت العنوان من منظور مفتوح** ".[2]

أما فيما يخصّ نظرة " كلود دوشي " فنجده قسّم العنوان إلى ثلاثة عناصر، إذا اجتمعت يتشكل العنوان. و تكمن هذه العناصر الثلاثة فيما يلي: " **أولا: العنوان**(Zadig)، **ثانيا: العنوان الثانوي**(second titre) ، **وغالبا ما نجده موسوما أو معلّما بأحد العناصر الطّباعية ،أو الإملائية ليدلّ على وجهته، ثالثا: العنوان الفرعي**(sous titre)، **و هو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل ( رواية، قصّة، تاريخ...)** ".[3]

فكل هذه المعلومات التي ترد على غلاف الأثر الأدبي- حسب كلود دوشي - تمثّل العنوان.

هنا يتّضح لنا التباين الكائن بين نظرة كلٍّ من دوشي و "جيرار جنيت. كون هذا الأخير لفت نظره العنوان الرئيسي فحسب. وانطلاقا من هذا الأخير، يتبيّن لنا إذا كان العمل رواية أو تاريخا أو ما إلى ذلك، دون أن يدوّنه صاحب الكتاب على مؤلَّفه، إلاّ أنّنا نرجّح أنّ تفطّن القارئ إلى ما إذا كان العمل رواية أو قصة أو تاريخا...إلخ. عائد لا محالة إلى درجة

---

[1]- حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد- فوضى الحواس-عابر سرير)، دط ،منشورات مخبر تحليل الخطاب ،تيزي وزو،الجزائر،2012، ص49.

[2]- جميل حمداوي،" السيموطيقا و العنونة "، ص106.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) ، ص 67.

تمرّسه. إذ ربّما استعصى على القارئ المبتدئ أن يُدرك إذا كان ما يقرأه روايةً أو تاريخًا، على عكس المتمرّس الّذي تتّضح له المعالم منذ البداية.

ليس بالأمر الهيّن و السهل، اختيار العنوان بالمرّة، بل إنّ هذه العملية تشغل ذهن المبدع بقدر ما يشغله إنتاج العمل بأكمله. ذلك أنّه (المبدع) لا يضع عنوانا لعمله، تبادر إلى ذهنه بمحض الصّدفة، دونما وعي أو سابق تفكير. فالجُزاف لا يتماشى و وضع العنوان، إنّما على المبدع أن يُخدمَ فكره و يُعمّق نظره، حتى تجيء له قريحته بعنوان نموذجيّ يستحقّه العمل.

**لهذا ف " اختيار العنوان لا يتم عفو الخاطر، فهو مسألة تحتاج إلى نظر و تدقيق بسبب تركيبه و طبيعة المادة التي يتألف منها".**[1]

و لقد بلغت صعوبة اختيار العنوان بالمبدع، إلى اقتراح جملة من العناوين لأثره، إلاّ أنّه يحتار في أيّهما الأنسب، هذا أو ذاك، لذا عدّت عملية العنونة مشكلة بأتمّ ما للكلمة من معنى. إذ اعترف الباحث محمد الباردي بصعوبة إنتقاء العنوان قائلا: " **إنّ العنوان كان دائما مشكلا بالنسبة إليّ، و أتساءل كيف يعثر الكُتّاب بسهولة على عناوين أعمالهم الإبداعية** ".[2]

و لمحاولة تجنّب هذا المأزق نقترح على المبدعين العناية التّامة في الإنتقاء، بالإستعداد المسبق، و القبض على عنوان دال يحيط بالمادة الكامنة في ثنايا النّص الإبداعي، وحتّى يجنّب نفسه عاهة التّيه في مفترق الطرق، يجهل أيّهما الأصوب. إذ يقترح المبدع أحيانا مجموعة من العناوين لعمله، لكن سرعان ما يجئ بعنوان في الحين لا ينتمي

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي،انكليزي، فرنسي)، ص125.

[2]- عبد الملك أشبهون، العنوان في الرواية العربية ، ط 1، محاكاة للنشر، دمشق، سوريا، 2011، ص45.

إلى المجموعة المقترحة، و يعمد مباشرة إلى إهدائه (العنوان) لكتابه. و لقد عاش هذا الموقف، الباحث الجزائري " السعيد بوطاجين " خصوصا و أنّه يُعرف بعناوينه الغريبة الّتي ملؤها المفارقة و التناقض البنّاءين طبعا، فالمطّلع على عناوين بعض قصصه، سيبلغه الأرق و التّعجب في هذه الاستعمالات التي تتمثّل في اتيانه بكلمات متنافرة جذريا، يضمّها ليحصل على سياق يكون مِدعاة للحيرة، مثل " ما حدث لي غدًا "، " وفاة الرّجل الميّت "، " اللّعنة عليكم جميعا "،... و هلّم جرّا.

فقبل أن يصل " بوطاجين " إلى عنوان نهائي " **كان يقترح على نفسه مجموعة من العناوين، و في النّهاية ينصب اهتمامه على عنوان لم يوجد في تلك المقترحة** ".[1]

انطلاقا مما ورد، يبدو لنا أنّ عملية اختيار العنوان للعمل ابداعي، قضية جدّ مُربكة. تبلغ أحيانا بصاحبها إلى استشارة أُناس آخرين لاقتراح العنوان، عادة ما يُستشار النّاشر، كونه يمتلك خبرة في هذا الميدان؛ إذ يقترح للمبدع عنوانًا مثيرا للقرّاء، لكنّ النّاشر لا يقرّر بمفرده وضع عنوانٍ لكتابٍ، مُبدعُه لا يرضى به، أو بالأحرى لا يعلم به، وإنّما تكون هذه العملية بعقد اتفاقٍ بين المبدع و النّاشر. فأحيانا يرفض المبدع تغيير العنوان، و أحيانا أخرى يتّفق مع اقتراحات النّاشر وتعديلاته، فالعنوان بهذا " **عقد شعري بين الكاتب و الكتابة من جهة، و عقد قرائي بينه و بين جمهوره من جهة، و عقد تجاري إشهاري بينه و بين النّاشر من جهة أخرى، لهذا يمكن للناشر التدخل في اختيار العنوان بمقتضى هذا التعاقد إذا ما وجد هذا العنوان غير جاذب للقرّاء و للمبيعات، من ثمة يعمل على مشاورة الكاتب في إمكانية تعديله أو تغييره لتحقيق القيمتين، القيمة الجمالية و الشعرية للكتاب، والقيمة التجارية و الإشهارية للنّاشر** ".[2]

---

[1]- المرجع السابق، ص49.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص )، ص 70.

في هذا الصدد وجب علينا أن نلحّ على ضرورة حسن اختيار العنوان، فلا يجب وضعه اعتباطيا أو ناقصا لا يحيل إلا كافّة المادّة الواردة في الكتاب. بالتالي فالتزام الدّقة في اختيار العنوان، أمر لابدّ فيه لأنّه على حدّ قول " رولان بارت " " **الوسيلة الأولى لإثارة شهية القراءة** ".[1]

لابدّ أنّ العناية الكبرى الّتي حظِيَ بها العنوان، راجعة إلى كونه يؤدّي جملة من الوظائف. إذ ثمّة مجموعة من الشروط، يجب أن تستوفي في العنوان حتى يكون مهيّأً لتأدية الوظائف التي أوكلت إليه، " **فلا شك أنّ تحديد هذه الوظائف، أن يسهم في استيعاب النّص الروائي و القدرة على تفسيره** ".[2]

تحيلنا هذه الفكرة إلى أنّ إقران العمل الرّوائي بالعنوان، أمر لابدّ منه، و ضرورة لازمة، فلا يحلّ إنشاء رواية من دون عنوان، لأنّ فقدانها لهذا الأخير يجعلها بتراء. على عكس ميدان الشّعر، أين يحلّ الإستغناء على العنوان.

و لقد أقرّ بهذه الفكرة " جون كوهن "، إذ يقول: " **و نلاحظ مباشرة أنّ كل خطاب نثري، علميا كان أم أدبيّا، يتوفّر دائما على عنوان، في حين أنّ الشعر يقبل الإستغناء عنه** ".[3]

يحقّق العنوان في ميدان النّثر العديد من الوظائف، ما لشيء إلاّ لإضفاء الوضوح للكتاب و إنارة الطريق للقرّاء، حتى يقبلوا عليه بكلّ شراهة، فأول وظيفة للعنوان تتمثل في " **الوظيفة التعنينية** " فانطلاقا منها يتعرف القرّاء على الأثر الأدبي، فلمّا أقرّ جنيت بأنّه على العنوان –بقصره– أن يطابق في معانيه كل محتوى النّص الإبداعي، رأى أنّ " **وظيفة**

---

[1]- واسيني الأعرج، محي الدّين الآذقي و آخرون، نبيل سليمان و ربع قرن من الكتابة، ط 1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 1996 ، ص58.

[2]- ينظر، جميل حمداوي،" السيموطيقا و العنونة "، ص96.

[3]- المرجع نفسه، ص 97.

**المطابقة L'identification و التي تعدّ من أهمّ الوظائف الّتي يمكنها أن تتجاوز بقية الوظائف لأنّها تريد أن تطابق بين عناوينها و نصوصها ".**[1]

إلا أنّه قد ترد عناوين، تغرّد خارج بستان نصّها.

**الوظيفة التأثيرية**[2]: و هي المركز أيضا، فماذا يعني العنوان إن لم يؤثّر في جمهرة القرّاء ؟ لهذا ينبغي على العنوان أن يترك أثرًا ووقعا في نفس قارئه، ترغيبا فيه على قراءة العمل الأدبي.

أضف إلى هذا، فإنّ للعنوان **وظيفة شعرية أو جمالية أو بويطيقية،**[3] و نستشفّ هذه الوظيفة في اعتماد واضع العنوان على استراتيجية الإنزياح و التمرّد على السائد، و ذلك يتمّ باللّعبة القائمة بين محوري الاستبدال و التّركيب. ففيها نسمّي الأشياء بغير أسمائها، وهذا طبعا له أثره في استمالة شريحة أكبر من القرّاء، كما أنّ للعنوان **وظيفة ميتالغوية ( أي ما وراء لغوية )**[4] ، أين نتفطّن إلى تلك الاستعمالات الفلسفية للّغة. و تصبو هذه الوظيفة إلى تفكيك الشيفرة اللغوية التي سَنَّها المؤلّف، إلاّ أنّها عادة ما تتطلّب الاستئناس بالمعجم أو قواعد اللّغة، ليتسنّى الفهم.

أمّا **الوظيفة الإيقونية:**[5] فلها أهمية عظمى، كونها تروم إلى تفسير وتشريح البصريات و الألوان و الأشكال، هذه الأخيرة تعدّ بدورها علامات غير لغوية، لكنّها دالّة. إذ لها ما يوافقها في الواقع، و كلّ واحد يفسّرها حسب استعداده و ثقافته، إلى جانب هذا كلّه،

---

[1]- ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) ، ص 70.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- نفسه، ص ن.

[4]- نفسه، ص ن.

[5]- نفسه، ص ن.

يحوز العنوان على **وظيفة إغرائية**،[1] لا تقلّ أهميّة عن التي فاتتها، إذ يعوّل عليها كثيرًا، فالإغراء من شأنه أن يجلب الإفادة.

و هذه الوظيفة عرفت وجودها منذ قرون، إذ قال فورتير: " **العنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب**"[2]

إضافة إلى الوظيفة **الوصفية**[3] التي يعدّ فيها العنوان إلى وصف المادة الواردة في النّص قبل الإطّلاع عليها.

يبدو لنا ممّا سبق، أنّ للعنوان وظائف عديدة، و إن دلّ هذا على شيء فإنّما يدلّ على أهميّته الكبرى في المؤلفَّات. و لا يحلّ لنا أن نتنازل عن إحداها. فهذه الوظائف مجتمعة، هي الفائدة المرجوّة من العنوان، و الإنقاص منها سيعود سلبا على الكتاب.

إنّ الدّلالات الّتي تفرزها هذه الوظائف، أحيانا ما تكون شرّ بلاء ، بل و يرفض العنوان برمّته، لأنّه ربّما تجاوز بوظائفه مقوّمات البلاد أو ما شابه ذلك، لأنّ الوظيفة الإيحائية على سبيل المثال لا الحصر، قد تمسّ قضية حسّاسة، إن في المجتمع أو على مستوى الدّولة، أين يضطرّ المبدع إلى تغيير عنوانه و تهذيبه، بما يتماشى و قيم دولته وجعله أكثر ليونة و عذوبة. حتّى أنّ بعض المؤلّفات حُضِر بيعها بسبب عنوانها، و أخرى حُضر إدخالها الجزائر لاعتبارات سياسية طبعا، فالعنوان غير مذنب بالمرّة، فما قام بشيء إلاّ بوظيفته. ومن أمثلة المبدعين الّذين طُلب منهم تعديل عنوان عملهم الأدبي، الروائي العربي " نجيب محفوظ "، إذ أبصر الدّمار و الفساد اللذان تقطنهما مصر في فترته، الأمر الّذي جعله يكتب رواية تحت عنوان " فضيحة مصر "، لكنّ السّلطات المصرية أبت أن يُبقيَ على هذا العنوان، ممّا أجبره أن يُعيد النّظر في عنوانه، معدّلا إيّاه تحت اسم " القاهرة

---

[1]- المرجع السابق، ص ن.

[2]– المرجع نفسه، ص 85.

[3]- نفسه، ص ن.

الجديدة "، ويبدو أقلّ إيحائية و قساوة، و ليس " نجيب محفوظ "، الوحيد الذي غيّر اسم عمله الرّوائي، إذ هناك إلى جانبه روائيون آخرون أمثال محمد شكري.

إنّ هذا الحديث، جعلنا نتفطّن إلى فكرة مهمّة تدخل في وظيفة العنوان، ذلك أنّ هذا الأخير وثيق الصلة بمضمون الكتاب بأسره، فقارئ العنوان سيستشفّ قطعا، محتوى الكتاب.

بالتّالي فانطلاقا من العنوان نصل إلى مضمون الكتاب، و لا يمكننا أن نحذف العنوان عن الأثر الأدبي مطلقا، " **لأنّه علامة لغوية تعلو النّص لتسمه و تحدّده، و تغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين، لظلّت كثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه و انتشاره، و شهرة صاحبه و كم من كتاب كان عنوانه وبالا عليه و على صاحبه** ".[1]

تحيلنا مقولة الباحث " عبد القادر رحيم "، إلى فكرة مهمّة، مفادها أنّ المبدع الّذي يتفنّن في وضع العنوان من جانبه الظّاهري دونما مراعاة لما يحمله النّص من معاني، يدفع العمل إلى الإخفاق. كون العنوان يقول ما لم يقله الكتاب، فالصّلة بين الكتاب و عنوانه يجب أن تكون جدّ وثيقة " **فاختيار العنوان المناسب المعبّر عن العمل يعدّ من علامات إجادة الأديب** " [2].

و من هنا يبدو لنا، أنّ للعنوان الدّور الأعظم في نجاح الكتاب، حتّى أنّه يعرّف بهذا الأخير، أو بمثابة بطاقة تعريف للنّص كونه يحتوي على معطياته. إذ " **يقوم بتفكيك النّص،**

[1]- عبد القادر رحيم، سيمائية العنوان في شعر مصطفى محمّد الغماري، ص 26.

[2]- ينظر، سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة ( دراسة نقدية)، ط1، دار الفراشة للطباعة و النشر، الكويت، 2010، ص115.

**من أصل تركيبه، عبر استنكاه بنياته الدّلالية و الرّمزية و أن يضيء لنا في بداية ما أشكل من النّص و غمض ".**[1]

فلا يمكن أن نُقصِر أهمية العنوان على الرّواية أو ما شابهها من الكتب الطّويلة، بل حتّى المقال الصحفي أو تلك الفقرات التي نجدها في صفحات الجرائد و المجلاّت، ينبغي أن تمنح الأهمية ذاتها للعنوان، لأنّ قراءتها و ذيوع صيتها، مرهون بمدى نجاح العنوان وإيحائيته.

من هنا، يبدو لنا أنّ الدّارسين حتّى و إن تباينت وجهات نظرهم إزاء العنوان، إلاّ أنّه لا يختلف منهم إثنان في مسألة كون العنوان حلقة وصل إلى رحاب النّص. و إذا صحّ لنا التعبير، اعتبرنا العنوان بمثابة رأس لعُضويةٍ هي النّص، فجميع ألياف الجسم و عروقه متّصلة بالرّأس.

نفس الشيء بالنسبة للعنوان إزاء النّص، فهو على حدّ قول " جميل حمداوي " " **بمثابة رأس للجسد، و النّص تمطيط له و تحوير**". [2]

وبالتّالي لا يمكننا أن نفصل العنوان عن الأثر الأدبي، لأنّهما جزأين لا يتجزّءان، أو بالأحرى هما وجهان لعملة نقدية واحدة، وجهها الأوّل هو العنوان و وجهها الثاني هو النّص، فكلاهما يتعايش مع الآخر.

لكن هذه الملازمة التّامة بين النّص و العنوان، لا ينبغي أن تجعل العنوان أفخم. فهذا يعدّ مفارقة، و من شأنه أن يُذبِل حماس القارئ، فهو إذ تراه منبهرًا بالعنوان، يقبل إليه بكلّ حفاوة، لكن ما إن يخلد إلى قراءة نصّ العنوان، حتىّ يعثر على مادّة مستأسدة، مع أنّها في

---

[1]- ينظر، جميل حمداوي،" السيموطيقا و العنونة "، ص81.

[2]– المرجع نفسه، ص 107.

مكانة حمل إن صحّ لنا التّعبير. و نريد القول، انطلاقا من هذه الفكرة، أنّه ينبغي على العنوان أن يستحقّه النّص، فلا يحق أن نلبس النّص عنوانا فخما، و هو فقير من حيث الفنّية، بالتالي عدّ هذا الفعل مفسدة للنّص و مخيبا للقارئ، فالأنسب حسب ظنّنا أن يكون كلاّ من النّص و العنوان في نفس المنزلة، لأنّهما يتصاحبان دوما، فالأزرار الذّهبية لا تتماشى و الثّياب الممزّقة كما يُقال. و لهذا " **نجد جون بارث -حسب ما أشار إليه عبد الحق بلعابد- يردّ على أولئك الذين تكون نصوصهم في الأغلب بلا معنى، فلئن يكون الكتاب أبلغ من عنوانه، خير له من أن يكون عنوانه الأغرى و الأبلغ** ".[1]

و بهذا تبيّن لنا أنّ مسألة العنوان، مسألة في غاية التشعّب و الكثافة سيما في الآونة الأخيرة، و مهما قلنا عنها، إلاّ أنّ المزيد عنها حتما سيُقال. لكنّنا أشرنا مع ذلك إلى أهمّ قضايا العنونة، متوقفين عند بعض تعاريفها، مترصّدين أهميّتها ووظائفها، الّتي بِغيابها عن النّص لا يسوى شيئا، كونه وسيلة جوهرية و أساسية، نلج بها باحة النّص و نفكّك مغزاه، فهو موجّه القارئ صوب النّص. إذ بلغت أهميّته درجة أن عدّه "غريفل " Grivel " في نفس رتبة النّص برمّته، كونه يتضمّن العمل الأدبي " **بأكمله، مثلما يتضمّن العمل الأدبي العنوان، فهذا الأخير هو دليل العلامة الموحية إلى النّص ككل** ".[2]

و هذا أحسن كلام نختم به حديثنا عن قضيّة العنوان.

## 2-1- تأويل العنوان:

بعدما تطرّقنا إلى دراسة نظريّة حول العنوان، ارتأينا أن نستثمر هذه الإجراءات النّظرية، في عنوان الرّواية الّتي انتقيناها للدّراسة؛ و المتمثّلة في **أصابع لوليتا** للرّوائي

[1]- ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت) من النص إلى المناص ، ص 88.

[2]- ينظر، جميل حمداوي،" السيموطيقا و العنونة "، ص 108.

الجزائري "**واسيني الأعرج**". و لقد تفطّنا إلى هذه الفكرة، لكون العنوان من أهمّ مكوّنات أيّ عمل روائي مهما كان. فلا يخلو منه أيّ نتاج أدبي.

و لهذا اقتضى علينا المقام أن تؤوّل العنوان، حتّى نتمكّن إلى حدّ ما، من تعريّة الأفكار المتواريّة فيه و الّتي – طبعا– لها أهميّة قصوى في فهم المعمار الرّوائي ككلّ.

إنّ عمليّة انتقاء العنوان من طرف الرّوائي، ليست من باب الصّدفة و الجزاف، مهما ورد غريبا أو مُصدما للقارئ، الأمر الّذي "**يستدعي استحضار القارئ للمقاصد اللّغوية وسياق التبادلات الرّمزية، و البعد التداولي للّغة المستعملة**"[1].

و لقد نحى كاتبنا –واسيني الأعرج– منحى هذه الفكرة، ذلك أنّه لجأ إلى عنونة روايته في اعتقادنا ب "أصابع لوليتا" حتّى يثير في قارئه، فضول فكّ شِفره. و بما أنّ الأعرج من أنصار التّجديد و دعاتهم؛ برفضه المستمرّ للقوالب المستهلكة، و الهزّ الدّائم ليقينيات اللّغة . فقد فكر في إشغال ذهن القارئ، و سلب راحته ، حتى يفُك مغزى هذا العنوان.

إذ انتقى لفظتين اثنتين، ووسم بهما عمله الرّوائي هما: ***أصابع، لوليتا***. فالقارئ حتما سيندهش من هذا العنوان لأوّل مرة. إذ ربّما يتساءل أحد و يقول: كيف لكتاب ذي أكثر من أربعمائة صفحة أن يتحدّث على مجرّد لوليتا. و أصابعها؟ و هل فعلا وفّق هذا العنوان في ضمّ جلّ الأفكار الواردة في ثنايا هذا الكتاب؟ فلربّما هناك مواضيع أخرى خارجة عن فلك لوليتا هذه؟ هذه الأسئلة إذن تربك المحدّق في العنوان و تجعل خطاه حثيثة نحو اكتشاف

[1]– ينظر، لعمّوري زاوي، "رواية برق اللّيل، بين شعريّة العنوان و فتنة الصّورة"، مجلّة الخطاب، العدد9، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، جوان،2011، ص78.

مغزاه و لهذا "**يدفع العنوان، القارئ إلى التّساؤل و الخوض في غمار النّصّ، للبحث عن إجابات و لإشباع ذلك النّقص الّذي يعتري القارئ إزاء الكتاب** "[1].

انطلاقا ممّا قلناه ، بدى لنا عنوان روايتنا، ذا طبيعة إغرائية. كونه يزرع الفضول في ذهن قارئه. و يجعل الغرابة تخيّم عليه. و يطرح ربّما أسئلة، مثل التّي نطرحها و المتمثلة في : أليس لوليتا هذا اسم لفتاة غربية كوننا لا نسمّي فتياتنا بهذا الاسم ؟(في الوطن العربي ككلّ) .

فالمتأمّل للفظة "أصابع" سيفهم في الحين أنّها توحي إلى مكوّنات اليد البشرية. و التّي تتمتّع بحاسة اللّمس.

بينما لفظة "لوليتا" فتعني اسم فتاة . ولقد ذاعت هذه التسمية ، في المجتمعات الغربية. و إذا وجدنا له صدى في بلادنا؛ استنتجنا في الحين ، أنّه مأخوذ من البيئة الغربية. وتقودنا هذه الفكرة إلى القول بأنّ الأعرج ، ربّما تناصّ مع التّسميات الغربية، في انتقائه الاسم الممنوح لعنوان روايته.

هذا إذا حدّقنا بالمفردتين منفصلتين، أمّا إذا عمدنا إلى ضمّهما جنبا إلى جنب. فسنحصل على عبارة هي "أصابع لوليتا" و هو عنوان روايتنا. ما يجعلنا نقول: إنّ هذه الأصابع مِلكٌ للفتاة لوليتا. كون هذه الأخيرة مسندا إليه. بالتالي أُسندت إليها ملكيّة هذه الأصابع، و الّتي تضطلع بتحريكها و حثّها على أداء وظيفتها.

إنّ كلمة "أصابع" ، تحيلنا إلى مجموعة شعرية للشّاعر السّوري **علي الجندي** المعنونة: الشمس و أصابع الموتى" لهذا نعتقد أنّ عنوان رواية واسيني الأعرج عبارة عن عنوان تناصّي مزدوج. إذ تناصّ مع الثقافة الغربية و العربية في ذات الحين. كما يحيلنا اسم

[1]– ينظر، نور الدّين باكرية، تجلّيات الحداثة في شعر عاشور فنّي، مذكّرة معدّة لاستكمال شهادة الماجيستير في اللّغة العربية و و آدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2013، 2014، ص40.

**لوليتا** إلى عنوان رواية **فلاديمير نابوكوف** الصادرة عن دار قاليمار للنّشر. هذا كلّه يقودنا للقول بأنّ عنوان روايتنا تناصّي بامتياز (إن صحّ التّعبير)

يعدّ التّناص من مظاهر التّجريب و هذا الأخير يرفض الانغلاق و التّزمّت. و يدعو إلى الانفتاح على ثقافة الآخر، و في هذا المضمار نجد واسيني الأعرج، حتى على مستوى العنوان.

إنّ الجمع بين الكلمتين (أصابع و لوليتا) يسفر عنه أداء جماليّ من لدن الكاتب جعل شريحة القرّاء تنتبه إليه، بعين فطنة. وربما هذا ما جعلنا نختارها للدّراسة.

لقد أتى العنوان نحويّا على شاكلة المضاف و المضاف إليه.

يحيل العنوان **أصابع لوليتا** إلى أفكار عديدة، أبسطها إلى عضو اللّمس لدى الفتاة لوليتا. و أعمقها إلى الفتاة الّتي تعدّ الشخصيّة الرّئيسية في هذه الرّواية.

و ربّما يحيلنا اسم لوليتا، إلى فتاة جميلة و رشيقة ، ذات أصابع جذّابة و ناعمة . وإلاّ لِمَ عنون الرّوائي أثره الأدبي باسمها؟ إذ يُقرّ في الرّواية بجمال أصابعها و نعومتها حينما قال : "**ثمّ انحنى قليلا و قبّل ظاهر يدها اليمنى . شعر بنعومة أصابعها التّي تشبه الحرير...أصابع ناعمة و طويلة**"[1]

نعتقد أنّ لهذا العنوان علاقة وطيدة بمضمون الرّواية ككلّ ولهذا "**يكون العنوان مع صغر حجمه نصّا موازيا(paratexte) و نوعا من أنواع التّعالي النّصي (transtextualité)، الّذي يحدّد مسار القراءة الّتي يمكن لها أن تبدأ من الرّؤية الأولى للكتاب، بدءا من العنوان فلوحة الغلاف ثمّ شكل الكتاب**".[2]

---

[1]– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا (رواية)، د ط، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر، 2012، ص27.

[2]– ينظر، عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ط1، مديرية الثّقافة و لجنة الحفلات، سطيف، الجزائر 2000، ص64.

كما أنّ هذه الرّواية، لا تخلو تقريبا أيّة صفحة من ذكر الفتاة أو الإحالة إليها بصفة من صفاتها، كجمال شعرها و رشاقة جسمها مثلا. بل و تضمّنت الرّواية حياة هذه الفتاة (لوليتا) من بدايتها إلى ختامها. و لهذا سلّمنا أنّ لعنوان الرّواية صلة وثيقة بها. و لا يمكن نكران ذلك.

و لا نزعم في الأخير أنّنا وفّينا العنوان حقّه من التّأويل (و نقصد بذلك عنوان الرّواية الّتي انتقيناها للدّراسة). كما لا نزعم أنّنا أعطيناها قسطها من التّفكيك و التّحليل، بل تأويلنا هذا قابل لقراءات أخرى عديدة و اثراءات، حسب استعداد النّاقد. لهذا نرى أنّ العنوان مفتوح على تأويلات عديدة لا نهاية لها.

إذن لا ينبغي التّحديق بالعنوان بمنظار البساطة، لأنّه حتما ذو أبعاد دلالية إيحائية. لهذا لا ينبغي أن نفهم العنوان بشكله السّطحي فحسب.

بل إنّ البحث فيه ليجلب الفائدة "**لأنّ الكاتب يروم إلى أهداف و وظائف مركّبة تُفضي بدورها إلى الفنيّة و الجماليّة. و ذلك باعتماد الانزياحات و الاستعارات**"[1].

بعدما حاولنا تأويل عنوان الرّواية المنتقاة للدّراسة، وجدنا أنّه من الضّروري، محاولة تأويل الصّورة الواردة على الجهة الأمامية لغلاف الرّواية. كون هذه الأخيرة أيضا، تلعب دورا مهمّا في الإيحاء إلى مضمون الرّواية. إذ أنّ الباحثين و النّقاد الجدد. لا يفوتهم مطلقا البدء من الغلاف. لا سيما بعد ذيوع صيت الدّراسات المحايثة التّي لا تهتمّ إلاّ بالكتاب كونه لغة وصور تحتمل تفاسير معيّنة، بعيدة كلّ البعد عن الاهتمام بالكاتب. أو الظّروف التّي كتب فيها العمل الأدبي.

[1]– ينظر، عبد العالي بوطيّب، "العتبات النّصية بين الوعي النّظري و المقاربة النّقدية"، مجلّة علامات في النّقد، العدد71،مج18، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر 2010،ص157.

فاللّغة لم تعد مجرّد تلك الأحرف الأبجدية فحسب. إذ أنّ هذه الأخيرة ليست الوحيدة المعبّرة عن المعاني. فعُدّ الرّسم و الصّورة كتابة ذات معان. فالكتابة بالأحرف الأبجدية، تعبّر عن أفكار محّددة و متّفق عليها. بينما الرّسومات، فتفسح المجال للباحث و النّاقد حتى يؤوّلها بوجهة نظره الخّاصة. و لا يُجبر أن يتّفق مع أحد في تفسيره و لهذا "**فإنه من المهمّ اعتبار اللّوحة "الفنية/التشكيلية" كتابة أو نصّا يحتاج إلى تأويل و تفسير، مثله مثل أيّ عمل إبداعي**"[1]

و بما أنّ الغلاف ينير لنا الطّريق صوب حيثيات النّصّ، فإنّ "**الاهتمام بخطاب الغلاف و بالعلامات التّي يستوعبه، يعدّ من صميم اهتمامات المناص le paratexte في التّوجّهات النّقدية الحديثة و ذلك لامتلاكه فضاء رحبا يتيح للقارئ أن يستصدر أحكاما نقدية مسبقة**"[2]

فالأهميّة الممنوحة للغلاف، تتمثل في كونها قادرة على قول ما لم يقله العنوان. و لهذا عدّ الغلاف بمثابة "**قناة تواصلية هامّة تحاجج عن النّصّ و تجادل عنه مستحضرة ثقافة القارئ البصرية و كفاءته التأويلية**"[3]

إذ لا يمكن لإنسان بسيط أن يستنطق هذه اللوّحات و الرّسومات و الأشكال نظرا لما تتطلّبه من وعي و ثقافة من لدن المحللّ. فالنّظر إلى لوحة الغلاف، و إعطائها قسطها من الأهميّة، هو الّذي جعلنا "**تخرج من الحقل الإنشائي ....و يقحمنا في حقول أخرى مثل السيميائيات و الجماليات الّتي تعنى بالتشكيل البصري من خلال ما قد يعقده من علائق بعوالم الفنّ التشكيلي والتصوير الشمسي و التشكيل الأيقوني. و الحق أنّ بعض اللّوحات**

---

[1]– ينظر، حسينة فلاّح، الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي ذاكرة (الجسد– فوضى الحواس– عابر سرير)، ص58.

[2]– ينظر، لعمّوري زاوي، "رواية برق اللّيل، بين شعريّة العنوان و فتنة الصّورة"، ص78.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

**الّتي تثبت على أغلفة الكتب الأدبية أو تتّخلل فصولها، كثيرا ما تنسج علاقات رمزية مع متون تلك الأعمال"[1]**

تبيّن لنا انطلاقا من هذه الفكرة، أنّ تقنيّة وضع الصوّر على غلاف الرّواية، ليست غايته التزيين و التزويق فحسب، بل أنّ الصورة في الآونة الأخيرة، تعدّ بمثابة ضرورة أدبية و نقدية مُلحّة. يستوجب علينا الاهتمام بها. نظرا للأبعاد الدّلالية الّتي تحوزها و الّتي– بطريقة أو بأخرى–تخدم النّصّ و بصفة دائمة. و لهذا فالصّورة عبارة عن خطاب مكثّف لمضمون الرّواية. إذ تثير في ذهن القارئ الكثير من التّساؤلات و الاقتراحات. وإن كان اختيارها مسطّرا من لدن المبدع. حتى يتماشى و مضمون و محتوى النّص. و لهذا لا ينبغي علينا أن نضع غلاف الرواية جانبا، بل وجب علينا تحليله و استشفاف مغزاه، فهو كالعنوان من حيث الأهمية أو تزيد، كونه له قدم راسخة في عملية فهم الرواية. و لهذا السبب تفطّنّا أن نؤول غلاف الرّواية التي اخترناها للدّراسة. عسانا نستزيد من فهم الرّواية، و المتمثلة في "أصابع لوليتا" "لواسيني الأعرج" **كون الصّورة التي ضمّن بها غلاف روايته "لها وظيفة تداولية، تعنى بمقاصد الكاتب حين وضعه و اختياره لهذه اللّوحة بمكوّناتها المختلفة "[2]**

بعد هذه التوطئة سننتقل إلى تأويل الغلاف، إذ يبدو لنا لونه بنيّا مائلا إلى العتمة، وربّما دلّت هذه العتمة على سوء الحالة النفسية و عدم الرّاحة.

يتوسّط الغلاف، صورة في هيئة امرأة في مقتبل العمر، شعرها أملس طويل مسرّح ومنسدل على الكتفين إلى الخلف، و هي جالسة. هذه الفتاة ارتدت حلّة بيضاء فاتنة مفتوحة الصّدر، مع تنورة بنيّة مائلة إلى الحمرة.

---

[1]– كمال الرّياحي، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج ، ص150.

[2]– ينظر، عبد المجيد الحسيب، حوارية الفنّ الرّوائي، د ط، منشورات مجموعة الباحثين الشباب، مطبعة أنفو– برانت، دت، ص107.

بينما الفتاة جالسة، و على حجرها جمجمة لإنسان ميّت مرّت عليه أزمان، و على هذه الجمجمة وضعت الفتاة يديْها المتشابكتين و ربّما أوحى ورود الجمجمة إلى أنّ مصير الفتاة، الموت و بما أنّ الجمجمة على حِجرها، فهذا يعني – حسب رأينا– أنّ خاتمتها قريبة مثلما قربت منها الجمجمة، إذ ستغادر الحياة في عزّ شبابها، و إنّ إمساكها الجمجمة بيديها دليل على أنّها ستجتثّ روحها بيديها الاثنتين.

إنّ الفتاة لم تقابل القارئ بوجهها، بل أدارته على يسارها، أين تحدّق في شمعة متوهّجة في وسط تلك العتمة الطاغية على القاعة؛ التي جلست فيها. و الشمعة مثبتة على قنديل موضوع فوق طاولة الغرفة ( la coiffeuse) حتى تقابل المرآة.

ربّما حملت الشمعة معنى الضّياء و النّور و الّذي يقابله السعادة و الفرح، لكنّهما مؤقتين هنا. فالفتاة ما إن طفقت تسعد بحياتها مع عشيقها يونس مارينا، إلاّ و ما لبثت أن غرقت في بركة دمائها بعد لحظة سرور لم تدم طويلا. و ربما تحديق الفتاة بالشمعة– بينما الجمجمة قابعة على حجرها– دليل على أنّها تترصّد مثقفا؛ كون الشّمعة ترمز إلى المثقّف أيضا، ويتمثل هذا الأخير في يونس مارينا.

و على يسار الغلاف، تثبّت اسم المؤلف "**واسيني الأعرج** "، و لقد كُتب ببند غليظ وفي وسط الغلاف، كُتب عنوان الرواية ببند أكثر غلاظة من الّذي كتب به اسم المؤلف، وتحت العنوان مباشرة، و بخط صغير و عادي، قبعت لفظة **رواية** لتدلّ على الجنس الأدبي الذي تحويه دفّتي الغلاف.

و إن دلّ هذا الغلاف على شيء–حسب تقديرنا– فإنه يدلّ على قتامة حياة الفتاة، أو بالأحرى أيّامها التي لم تعش من حلوها الكثير. إذ سرعان ما فجّرت نفسها بعد لحظة مرح قصيرة. و نستشّف هذه الفكرة في متن الرّواية، حينما قال صاحب الرّواية: "**رأى جسدها الهشّ و هو يتطاير سريعا في كلّ الاتّجاهات لينسحب وجه لوليتا الطّفولي نهائيا من**

**المشهد، و يحلّ محلّه فراغ رمادي محروق يغلفه بياض مثل ضباب حليبي نزل فجأة على ساحل مهجور**"[1]

لأنها كلفت بقتل يونس مارينا المثقف في حين تتيمت به و اختارت لنفسها الممات على أن تقتله.

[1]– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا (رواية)، ص423.

### 3- بناء الشخصية:

لا يمكننا أن ندرس أيّ عمل سردي، مهما كان دون الوقوف على شخصياته، إذ لا يستغني أيّ نتاج قصصي أو روائي عنها، فهي التي تقوم بالأفعال و تنشّطها، فالرّواية والقصّة بهذا، ليست إلاّ شخصيات تقوم بأحداث ما، و بدونها سيكون العمل الرّوائي فارغا، أو بالأحرى لا يعدّ كذلك من دونها. و لهذا عُدّت الشخصية "**من أهمّ مكوّنات العمل الحكائي، رواية كان أو قصّة، لأنّها المحرّك الأساسي الذي يبادر في القيّام بشتّى الأفعال.**"[1].

إلاّ أنّ الرّواية تعدّ المجال الأرحب، الّذي تجد فيها الشخصية حريّتها، متمتّعة بحريتها كاملة، و نلاحظ ذلك من خلال قراءتنا لبعض المتون الرّوائية. فالقصّة أحيانا نجد لها شخصية وحيدة، أو ربّما نلمس فيها صوت الرّاوي فحسب، بينما الرّواية و التي تُعدّ محور دراستنا، فقد تعاملت مع الشّخصية باهتمام أوسع، إلى درجة أن كانت فيها الشخصية بمثابة "**كائن حيّ له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، و قامتها، و صوتها، و ملابسها، وسحنتها، و سنّها، و أهواؤها، وهواجسها، و آمالها، و آلامها، و سعادتها، وشقاوتها،...، ذلك بأنّ الرّواية كانت تلعب الدّور الأكبر في أيّ عمل روائي يكتبه كاتب.**"[2]

على الرّغم من الأهمية الممنوحة للشخصية، إلاّ أنّها لا يمكن أن تنسلخ عن المكان والزّمان، فهذه الشخصيات من المؤكّد أنّها تشغل فضاء زمكانيا محدّدا، و لهذا "**تعتبر**

---

[1]- ينظر، سعيد يقطين، قال الرّاوي (البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1997، ص125.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص76.

**العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشّكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزّمنية و المكانية الضّرورية لنموّ الخطاب الرّوائي."**[1]

لكن نظرة القدامى إزّاء الشخصيات لم تبق على حالها مع المحدثين، إذ نجد الباحثين الكلاسيكيّين قد أوغلوا في اهتمامهم بالشخصيات، على عكس المحدثين الّذين ودّوا تقزيمها، كردّ فعل على تلك العناية المقدّسة لها إبّان القرن التّاسع عشر، "**فكأنّ الشخصية في الرّواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها، بحيث لا يمكن أن تتصوّر رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الرّوائي فيها، إذ لا يضطرم الصّراع العنيف إلاّ بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السّردي."**[2]

و بهذا يبدو لنا ذوبان الرّوائيين القدامى في الشخصيات، و أيّا كان الشّأن الممنوح لها، إلاّ أنّ روائيي القرن العشرين و ما بعده، أبوا أن تبقى منزلة الشخصية شامخة كسابق عهدها، إذ تغيّرت الرّؤية إزاءها، "**فأنشأ الرّوائيون يجنحون للحدّ من علوائها، و الإضعاف من سلطانها في الأعمال الرّوائية فلم تعد إلاّ مجرّد كائن ورقي بسيط**[3]".

فما عاد لها شأن و لا قيمة بالنّسبة للنّقاد الجدد، و كأنّها حسب هؤلاء، قد أخذت حصّتها كاملة في القديم و استهلكتها، بالتّالي ما عاد الباحثون يكترثون بها، كما لم تهتم بها الأقلام الرّوائية الحديثة، إذ "**أعارتها أذنا صمّاء، و عينا عمياء، فلم تكد تأبه لها، بل بالغت في إيذائها، و في التّضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوّؤها في حضن الرّواية التقليدية."**[4]

---

[1]– حسان رشاد الشّامي، المرأة في الرّواية الفلسطينية، 1965–1985، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998، ص208.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص76.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

[4]– نفسه، ص48.

إذ زعموا باهتمامهم هذا أن يفوقوا أو بالأحرى أن ينافسوا المؤرّخين الّذين ينصب همّهم الوحيد كما نعرف على ايراد أحوال الأفراد وواقعهم في كافة ميادين الحياة، إلاّ أنّنا نعتقد أنّهم أخفقوا. حتّى أنّ دعاة الرّواية الجديدة، حطّوا من قيمة الشّخصية، إلى درجة أن نعتوها بمجرّد حرف، أو علامة استفهام، و لقد تفطّن إلى هذه الميزة "كافكا" الّذي أطلق في روايته المحاكمة "le procès" على شخصيته مجرّد رقم ليس إلاّ، و الرّغبة تحدوه في إقامة القطيعة مع القديم و السّائد، و لقد عدّ الباحث "عبد الملك مرتاض" هذه القضيّة محمدة على الرّواية، و كأنّ "كافكا" أراد بفعلته هذه "**تهذيب ملامح الشخصيّة، و تلميع وجهها، حتّى تبدو أجمل وأعقل من الشخصية باسمه الحقيقي نفسه.**"[1]

و نحن نتفق مع "كافكا" لأنّه أراد تكسير نمطية البناء الرّوائي القديم، الأمر الّذي يدلّ على تطوير آليات بناء الرّواية و انعاشها، و تخليصها من الجمود الّذي ظلّت قابعة فيه، فيما مضى من الزّمن.

و نفى النّقاد الجدد الفكرة القديمة إزاء الشخصية، و الّتي مؤدّاها أنّ الشخصية تعني الإنسان الذي له وجود حقيقي، بل تجاوزوا ذلك إلى حدود بعيدة لا تمتّ بالصّلة للإنسان، وفي هذا الجانب نجد "فليب هامون" الذي جعل تقريبا كلّ شيء قابل لأن يكون شخصية، إذ اعتبر "**الشّركة المجهولة الاسم- المشروع- ، السلطة السّهم، كلّها تشكّل شخصيات إلى حدّ ما مشخّصة، و صورية، و ضمّها نص القانون على خشبة المجتمع، كذلك البيضة، الدّقيق، الزّبدة، الغاز.**"[2]

إنّ هجوم النّقاد الجدد على الشخصية و الاستنقاص من قيمتها، لابدّ و أنّ وراءه غاية مرجوّة، و تتمثّل هذه الأخيرة في مسح الفكر الكلاسيكي الذي ضمّها و خصّص لها حقلا رحبا من الدّراسة، في أنفس القرّاء، و كذا الكتّاب. بجعلهم يغيّرون هيكلتهم الرّوائية، ناهيك

[1]- ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ( بحث في تقنيات السرد)، ص 77.

[2]- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، دط، دار الكلام، الرّباط، 1990، ص18-19.

عن الشخصية، فهذه الأخيرة مهما عبّرت عن شخص إنساني، إلاّ أنّ من سمات الإبداع الخيال، فمهما فلئن تكن الرّواية واقعيّة، إلاّ أنّ كاتبها يعطي لها فسحة من الخيال، فهي بهذا "**لايمكن أن تكون واقعيّة، بل إنّ جانب الخيال متوفّر فيها، و نلحظ ذلك من خلال بعض التعديلات و التّغييرات التي يوردها الرّوائي و التي تفوق الحقيقة.**"[1]

و في هذا المضمار تلتقي أفكار الباحثة "أحلام معمري" حينما أقرّت بأنّ الشخصية "**ما هي إلاّ نتاج متخيل، يبدعه المبدع بناءا على اختيارات جمالية خاصّة.**"[2]

تقودنا هذه الأفكار إلى مغزى، يتمثّل في أنّ الشخصية ليست موجودة حقيقة، إنّما هي كامنة في جانب الخيال ليس إلاّ، و بالتّالي فهي لا تعدو عن كونها كائنات ورقية لا غير، وهذه الآراء الواردة حول الشخصية، لنجد فيها غموضا بيّنا، إذ أنّ هناك من اعتقد بأنّ الشخصية هي الشخص الإنساني ( الكائن الحيّ) الموجود على أرض الواقع، في حين يقول البعض الآخر أنّ الشخصية ليست مطّردة و لا ثابتة، إذ لا يمكن أن تكون واقعية، كما يمكن أن تكون من نسيج الخيال، و من الأرجح أن يكون الشّخص هو الإنسان، و هذا يطلق على الفرد إلى حدّ اليوم، فالشخص هو الإنسان ولا يختلف اثنان حول ذلك، بينما الشخصية غير ذلك، إذ يرجّح الكثير من النّقاد، أنّها خارجة من ميدان الحقيقة، داخلة بذلك ميدان الخيال و التصوير. و نلاحظ ذلك في العديد من المتون الرّوائية، أين لم تعد الشخصية تعبّر عن الإنسان، بل لها تأويلات عديدة أسبقنا إليها الإشارة فيما مضى من الحديث، و يبدو لنا أنّ العديد من النّقاد، خلطوا بين مصطلح الشخصية و الشخص، و في هذا الصّدد يقول الباحث "حميد لحميداني": "**و لقد كان التّصور التقليدي للشخصية يعتمد**

---

[1]– ينظر، محمد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص10.

[2]– أحلام معمري، بنية الخطاب السّردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رسالة ماجيستير، قسم اللّغة و آدابها، جامعة ورقلة، 2003–2004، ص39.

**أساسا على الصّفات ممّا جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية personnage romanesque، و الشخصية في الواقع العياني personne."[1]**

و من جهة أخرى نجد الباحثة "كريمة بلخامسة" تؤكّد أنّه رغم الاختلاف الكائن بين الشخصيات و الشخص، إلاّ أنّ هذا لا ينفي العلاقة الرّابطة بينهما، فهما أيّا كان الشأن يقومان بأدوار يضطلع بها الإنسان، "**فرغم أنّ الشخصيات تعتبر كائنات من ورق، لكن مع ذلك فإنّ رفض وجود أيّة علاقة بين الشخصية و الشخص يصبح أمرا لا معنى له، ذلك أنّ الشخصيات تمثّل الأشخاص فعلا.**"[2]

إذن فرغم الفروق الدّقيقة بين كلّ من الشخصية و الشخص، إلاّ أنّهما بطريقة أو بأخرى يعبّران عن الفرد و يقصدانه. فالشخص لا جدال في كونه الإنسان، و الشخصية أيضا أيّا كان الشأن، تحيل إلى الإنسان لأنّها "**كائن موهوب بصفات بشرية، و ملتزم بأحداث بشرية ممثل بصفات بشرية.**"[3]

انطلاقا من هذه المقولة، تبيّن لنا أنّ مفهوم الشخصية قد تغيّر مع مرّ الزّمن، إذ لاحظنا في القديم الأهمية التي منحت له حدّ التقديس و إن شئت قل، أُنسنت humanisation الشّخصية، و عدّت بمثابة الأكسجين بالنّسبة للكائن الحيّ، لكن هذا الاهتمام لم يبق على سابق عهده، بل تغيّر مع مجيء النقاد الجدد، الّذين أدركوا أنّ لعنصر التخييل، قدما راسخة في العمل الرّوائي بما فيه الشخصيات. و تذبذبت قيمتها إلى أن أصبحت مجرّد كائنات أنجبتها القريحة و سوّدها الحبر على الورق بإرادة الرّوائي، إذ هو

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، ط1، المركز الثّقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص50.

[2]– ينظر، كريمة بلخامسة، "بنية الشخصيات في السّرد، تطور المفهوم"، مجلّة الثّقافة، العدد18، تصدر عن وزارة الثقافة و الاتّصال، نوفمبر 2008، ص79.

[3]– سليم سعدلّي، تشكّلات السّرد السّاخر و مقاصده في المنام الكبير، "لركن الدّين الوهراني"، رسالة ماجيستير، قسم اللّغة العربيّة و آدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو،2011–2012، ص104.

خالقها و له الحريّة في التّصرف فيها كما يشاء. فبإمكانه أن يُنبت لها أجنحة و يسمح لها بالطّيران.

أيّا كان شأن الشخصية في العمل السّردي، إلاّ أنّه ثمّة مجموعة من الباحثين، منحوا لها قسطا من الدّراسة، فهي – شئنا أم أبينا– ، العنصر الحيوي، الذي يضطلع بأداء الأدوار في العمل السردي. و لا يحلّ لنا الحديث عن الشخصية، دون الإشارة للأب الفعلي الّذي تمركز اهتمامه عليها. و هو الباحث البنيوي الرّوسي "فلاديمير بروب" (vladimir propp)، الّذي وضع نصب عينيه دراسة "الشخصية" في الحكاية الشّعبية، مركّزا بالتحديد على وظائفها و ذلك "**انطلاقا من النّموذج الوظائفي، الّذي يعني لدى بروب أسماء الشخصيات و صفاتها، على أن تكون وظائفها ثابتة لا يعتريها التغيّر.**"[1]

و لا يختلف "فليب هامون" عن الرّأي الّذي ذهب إليه الباحث "فلاديمير بروب" في شأن التغيّر الدّائم الّذي يطال الشخصية، حينما أقرّ أنّ "**السّمة الدّلالية للشخصية ليست ساكنة، و معطاة بشكل قبلي، يتعيّن علينا فقط أن نتعرف عليها، و لكنّها بناء يتمّ إطّراد زمن القراءة، زمن المغامرة الخيالية...إنّ الشخصية هي دائما وليدة مساهمة الأثر السّياقي...و نشاط استذكاري، و بناء يقوم به القارئ.**"[2]

فانطلاقا من هذه المقولة، نعتقد أنّ الشخصية كامنة، بيد أنّ الكاتب يفعل بها كما يشاء، كونها وليدة قلمه، مع الزامها بوظائف معيّنة، و في نفس المصبّ تدخل أفكار "تودوروف" الّذي "**تجده هو الآخر قد ربط مفهوم الشخصية هي الفاعلة في العمل السّردي.**"[3]

---

[1]– ينظر، قمرة عبد العالي، البنية الزّمكانية في رواية "الرّماد الّذي غسل الماء"، لعزّالدّين جلاوجي (دراسة تحليلية تأويلية)، رسالة الماجيستير قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2011– 2012، ص130–131.

[2]– فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، ص28.

[3]– ينظر، قمرة عبد العالي، المرجع نفسه، ص128.

لقد تعدّدت الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، إذ حصرها "بروب" في إحدى وثلاثين وظيفة، و لا يحتّم على الكاتب أن يوردها قاطبة في عمل روائي واحد. فهذه الوظائف على اختلافها، لا تُؤدّيها شخصية واحدة، إذ كلّ وظيفة تسند إلى شخصية محدّدة، الأمر الّذي دفع ب "قريماس" الباحث اللّساني و السيميائي، يصنّف الشخصيات في الرّواية حسب هذه الوظائف، فالوظيفة إن دلّت على شيء، إنّما تدلّ على عمل يسند إلى تلك الشخصيات، ولقد توصّل "قريماس" إلى ستّة أنواع من العوامل أو ما يدعى بالنّموذج العاملي "**الّذي نتصوّره في العمل الّذي يؤدّيه، فهو كائن مجرّد له دور في التصرّف الوظائفي مثال ذلك: تقديم يد العون، الذي يعدّ من وظائف العامل المساعد، في حين يقابله القائم بالفعل actant و هو الشخصية في كامل صفاتها و صورها كما هي ظاهرة في النّص.**"[1]

و تتمثّل هذه العوامل الستّة فيمايلي:

1- العامل الذّات (le sujet)

2- العامل الموضوع (l'objet)

3- العامل المرسِل (le destinateur)

4- العامل المرسَل إليه (le destinataire)

5- العامل المعارض (l'opposant)

6- العامل المساعد (l'adjuvant)

و لقد مثّل هذه الوظائف على شكل ترسيمة عاملية هي كالآتي:

المرسِل ← الموضوع → المرسَل إليه.

المعارض ← الفاعل → المساعد.

[1]- نادية بوشفرة، مباحث في السّميائيات السردية، دط، دار الأمل، دت، تيزي وزّو، ص47.

إذ أتت هذه الدّراسة السيميائية، لإثراء هذا الحقل من الدّراسة، و علينا نحن الباحثون أن نعي الوظائف المسندة إلى الشخصيات، حتّى نتوصّل إلى برنامج سردي سليم، لهذا ينبغي علينا أن نميّز بين أنواع الشخصيات في العمل الرّوائي و هي:

أ- **الشخصيات المرجعيّة**[1]: و تتمثّل في الشخصيات التي أرّخت لها الكتب، و ضمنت بقاءها عبر التّاريخ مثل "الأمير عبد القادر"، الّذي عدّ شخصية تاريخية، و كذا "لالة فاطمة نسومر" و آخرون، و هناك أيضا الشخصيات الأسطورية مثل: "زوس، بروميثيوس...إلخ.

ب-**الشخصيات الإشارية:** يأتي السرد فيها على لسان المتكلم، الّذي يعدّ أحيانا المؤلّف نفسه، إذ عرّف **فليب هامون** هذا النّوع من الشخصية بأنّها "**دليل حضور المؤلّف، أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النّص.**"[2]

ج- **الشخصية الاستذكارية:** هذه الشخصية تضطلع بالتبشير أو الإنذار من شيء م، لا ينبغي القيام به مثلا. بالتّالي فهي "**شخصيات للتّبشير، شخصيات لها ذاكرة.**"[3]

استنادا إلى ما سبق ذكره، يبدو لنا جليا، أنّ الشخصية عصب العمل الرّوائي و نبضه، إذ بدونها لا يسوى العمل الرّوائي الحبر المكتوب به، فهي إن في الرّواية التّقليدية الّتي بجّلتها حدّ التقديس، أو في الرّواية الحديثة الّتي سعت إلى اسقاط قيمتها، ذات شأن كبير لا يمكن نكرانه.

---

[1]- محمّد عزّام، شعرية الخطاب السّردي، ص131.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص24.

[3]- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، ص130.

### 3-1- التّطبيق على الشّخصية:

لقد تحدّثنا في الشّق النّظري من بحثنا عن الشّخصية في الأعمال الرّوائيّة، أين أدركنا الأهمّية القصوى الّتي حظيت بها قديما، حدّ التّقديس، في حين انتبهنا إلى أنّ الدّراسات الحديثة، قزّمت قدسيّتها و جعلتها مجرّد كائنات من ورق، و من نسيج خيال المبدع ليس إلاّ.

لكن تفطّننا في الأخير أنّ للشخصية، الدّور الأعظم في أيّ معمار روائي. كونها من تضطلع بتحريك أحداث الرّواية، فمن دونها (الشخصيّة) لا معنى و لا قيمة للعمل الرّوائي.

و بينما انصبّت دراستنا على رواية "أصابع لوليتاّ لـ "واسيني الأعرج"، فقد ارتأينا أنّ نترصّد الشّخصيات الّتي لعبت الأدوار في هذه الرّواية، و لقد انتبهنا أنّه تفاعل مع تقنيّة التّجريب حتّى على مستوى الشّخصية، إذ تناصّ في اسم بطلته "لوليتا" مثلا: مع عنوان رواية "فلاديمير نابوكوف" "لوليتا". و نفهم من هذا أنّ الأعرج، من دعاة الانفتاح ، و كسر القيود اللّذان هما من ملامح التّجريب.

فمن الشّخصيات الواردة –إذن– في روايتنا هذه، نجد:

- **الشّخصيات الرّئيسية:**

و الّتي انبنت عليها أحداث الرّواية من ألفها إلى يائها و تتمثّل في:

**أ- يونس مارينا:** و هو اسم مستعار للرّجل ذي الأصول الجزائرية، حميد سويرتي. وهو رجل مثقّف، يكتب آراءه عن المتزمّتين في الدّين الإسلامي، كما يكتب عن السّلطة في الجزائر، و لهذا أُصدر قرار اغتياله بسبب أفكاره، أين اتّخذ لنفسه اسما مستعارا، و فرّ إلى فرنسا تفاديا لتلك الجماعات الإرهابية الّتي تودّ قتله. و ما يدلّ على هذا في الرّواية: "**كان الإسلاميون يضعون اسمه على رأس قائمة من يجب قتلهم لأنّ روايته "عرش الشّيطان" تمسّ بالذّات الإلهية**"[1].

[1]– أصابع لوليتا، ص212.

ب-**لوليتا:** و هي تلك الفتاة الجميلة، ذات الأصابع الجذّابة في مقتبل العمر، و هي أيضا من أصول جزائريّة، تنتقل من بلد لآخر، لكونها عارضة أزياء. و لقد التقت بيونس مارينا في معرض فرانكفورت للكتاب، أين استغلّت فرصة التّقرب منه و استلطافه، بطريقة عجيبة، لأنّها في الحقيقة، فتاة إرهابية، أوكلت إليها تلك الجماعات، مهمّة قتل يونس مارينا. والدّليل على أنّها عارضة أزياء من الرّواية، قول الرّوائي: "**منشغلة أكثر بجسدها و أسفارها عبر العالم مع فريقها لعرض الأزياء أكثر من أيّ شيء آخر**"[1].

و لم تكن مجرّد عارضة أزياء، بل تعتبر قاتلة يونس مارينا، لكن بينما سقطت في حبّه بعد لقائهما، لم تقوَ على هذه الفعلة فأقدمت على تفجير نفسها، و يدلّ على ذلك من الرّواية، هذا المقطع :"**سيتحدّثون يا صديقي حتما عن إرهابيّة فجّرت نفسها في السّاحة العامّة، جاءت لقتل يونس مارينا، و عندما لم تستطع، فكّرت في الفوكتس، و عندما لم تستطع فجّرت نفسها هربا من أيدي الأمن**"[2].

ج- **الرّايس بابانا:** و هو الرّئيس الأوّل للجمهورية الجزائرية بعد الاستقلال (أحمد بن بلّة)، الرّجل الّذي دبّر ضدّه العقيد "هواري بومدين"، انقلابا أسفر على سجنه (بن بلّة). والدّليل على ذلك: "**كتب عن الرّايس بابانا و معاناته في السّجن، و كيف كان يتعامل معه الإنقلابيون....الرّايس بابانا كان في مكان معزول لم يوضع فيه حتّى القتلة والمجرمون**"[3].

لقد وضعنا هذه الشّخصيات الثلاثة في خانة الشّخصيات الرّئيسيّة، لكون جلّ صفحات الرّواية، لا تخلو تقريبا من ذكرها، و ذكر ما تعيشه و ما تكابده من مشاق.

---

[1]- المصدر السابق، ص213.

[2]- المصدر نفسه، ص425-426.

[3]- نفسه، ص73.

أمّا فيما يخصّ الشّخصيات الثانوية، فنجد منها الكثير. سنكتفي بذكر أهمّها، و الّتي بالأحرى قامت بدور ما، إن لصالح يونس مارينا و لوليتا(مساعدين) أو لضررهما (معارضين).

**- الشّخصيات الثانوية (الأمّهات):**

**أ- يمّا جوهرة:** هي والدة يونس مارينا، و أرملة شهيد من شهداء الثورة الجزائرية، و يدلّ على هذا، ما قاله يونس مارينا للرّئيس بن بلّة: "**نعم سيّدي، أنا مارينا ولد يمّا جوهرة**"[1].

و لقد عانت والدة مارينا، بطش و قمع ذئاب العقيد، حتّى الموت و يدلّ ذلك من الرّواية حديث بن بلّة مع مارينا:

-"**لالة جوهرة. ربّي يحفظها من كلّ مكروه.**

**- لم يحفظها. انتظرتْ من هديّة الاستقلال اعتبارا لها، فوجدتْ نفسها في الأنفاق. ماتت يا سيّدي الرّئيس بعد أن اعتقلها ذئاب العقيد**"[2].

**- كلارا ماكسيم:** هي والدة لوليتا بالتبنّي. إذ أخرجتها من جمعية حماية المغتصبين، وشجّعتها على الانضمام إلى إحدى دور عرض الأزياء، كما تكفّلت برعايتها، و الدّليل على أنّ كلارا ماكسيم أمّ لوليتا قول السارد: "**فجأة نشأت في أعماق هذه المرأة ،الّتي تنام الآن معك...فكرة أن تصبح عارضة أزياء بعد أن أسكنت سوستها في رأسها ماما كلارا**"[3].

و لقد فضّلنا أمّها بالتبنّي على أمّها البيولوجية، نظرا لقلّة ورود هذه الأخيرة و حتّى اسمها. في حين نجد حضور كلارا ماكسيم ملحوظا.

---

[1]- أصابع لوليتا، ص285.

[2]- المصدر نفسه، ص286.

[3]- نفسه، 256.

**ب- فاطمة الزّهراء:** أمّ بن بلّة و لقّبت بـ "لالة مينا".

لم يذكر الرّوائي أسماء آباء الشخصيات الرّئيسيّة بوضوح إلاّ والد لوليتا وهو:

**ت- مولاي أحمد:** هو والد لوليتا، ذاك الرّجل البشع المنحطّ (كما قدّمه الرّوائي)، إذ تجرّأ على اغتصاب ابنته، ممّا جعل حياتها تعيسة، و الدّليل على ذلك ما قاله يونس مارينا حينما كانت تحكي له قصّتها البشعة هذه إذ قال: "**أتساءل عن أيّة لذّة يشعر بها و هو يغتصب ابنته**"[1].

ث- **إيڤا:** و هي تلك السّيدة البالغة من العمر أربعين سنة، و مع ذلك احتفظت بألقها، و لقد تولّت هذه السيّدة مهمّة ترجمة أعمال يونس مارينا: " **إيڤا ذات الأربعين شمسا. امرأة ناعمة و حسّاسة، عرش الشّيطان هي سادس رواية تترجمها له إلى الألمانية**"[2].

ج- **إيتيان دافيد:** هو ذلك الرّجل الفرنسي، الّذي يعمل شرطيّا في مركز شرطة فرنسا القديم، والتّابع للإقليم الّذي يعيش فيه يونس مارينا. و لقد حمل دافيد، مهمّة حماية مارينا من الإرهاب الّذي يترصّده ، و الدّليل على ذلك من الرّواية قول دافيد: "**ثمّ ليس مارينا مَنْ خلق هذه المشاكل. نتقاسم معه المصالح، نحميه بموجب القانون**".[3]

ح- **روجي:** هو ذلك الشّاب الّذي يعمل مع إيتيان دافيد في قطاع الشّرطة، و هو مساعد دافيد، يأتي له بالأخبار عن تحرّكات الإرهاب، و الدّليل من الرّواية : "**نعم عزيزي...روجي...معك دافيد .مرحبا.**

---

[1]- المصدر السابق، ص ن.

[2]- المصدر نفسه، 17.

[3]-نفسه، ص108.

**-RAS لا شيء يثير الانتباه. رجع الهدف من فرانكفورت بكلّ خير. قد تكون التّهديدات مجرّد محاولات عمياء للتّخويف"[1] .**

خ- **ماري:** و هي تلك الفتاة الّتي تعمل في مركز الشّرطة، مع إيتيان دافيد كمساعدة له في تقصّي الخلايا الإرهابيّة المتواجدة بفرنسا، و الدّليل على هذا الكلام في الرّواية قول إيتيان: "**و بفضلهم نعمل أيضا يا عزيزتي ماري. ثمّ ليس مارينا من خلق هذه المشاكل، نتقاسم معه المصالح نحميه بموجب القانون"[2].**

**د- ربيكا:** و هي الفتاة الثانية الّتي تعمل مع إيتيان دافيد في مركز المراقبة الموحّد، ضدّ الإرهاب، و الدّليل على ذلك قول الرّاوي: "**دخلت ربيكا و في يدّها ملف كتب على ظهره بشكل بارز Y. M و سلسلة من الأرقام المتتالية و الأختام"[3].**

ذ- **ايزميرالدا:** و هي العشيقة الأولى ليونس مارينا، بطل هذه الرّواية ، والّتي منذ عرفها لم تعد الدّنيا سخيّة معه، إذ قال الرّاوي في هذا الصّدد: "**الدّنيا كانت سخيّة معه قبل دخول ايزميرالدا في حياته"[4].**

**جواكيم:** هو ذاك الشّاب الّذي يقيم باسبانيا، صديق مارينا، و هو من نظّم المحاضرة الّتي سيتحدّث فيها مارينا، كما عمل على التقاء بن بلّة ب "يونس مارينا"، و يعرف جواكيم هذا (كما قدّمه الرّاوي) بطيبته إذ يقول بصدده، يونس مارينا: "**شكرا عزيزي جواكيم على دعوتك الطيّبة الّتي تضعني اليوم وجها لوجه، ليس فقط مع حربي...و هي تضعني اليوم أمام رجل كبير كنّا نسمّيه الرّايس بابانا عندما كنّا صغارا"[5].**

---

[1]- أصابع لوليتا، ص106.

[2]- المصدر نفسه،ص108.

[3]- نفسه،ص211.

[4]- نفسه، ص167.

[5]- نفسه، ص278.

ر- **برنار سكوارسيني:** و هو مسؤول مكافحة الإرهاب، والّذي يتقفّى آثار هؤلاء و يدعّم هذه الفكرة ما قاله الرّاوي : "**حكى برنار سكوارسيني، مسؤول مكافحة الإرهاب، عن كلّ التّفاصيل الّتي جاء من أجلها إلى المركز لمعاينة الأوضاع الأمنيّة للضّاحية الشّمالية عن قرب**"[1].

ز- **روبرت:** و هو من محافظي الشّرطة المرتبط بفرقة إيتيان دافيد.

و لا نودّ ذكر جميع الشّخصيات، إذ اكتفينا بالّتي أدّت دورا معيّنا في الرّواية.

س- **أحمد الشّايب:** هو الرّجل الّذي يصحّح ليونس مارينا تعبيره حينما كان يكتب مقالاته.

ش- **جيروم:** و هو محبوب لوليتا القديم، إذ عاشت معه علاقة حبّ لم تدم طويلا، تقول لوليتا: "**أنا عشت مدّة في صلب جيروم و في دفئه الأنثوي، كان يقول لي دائما يا دميتي الجميلة**"[2].

لكن لم يلبث أن انتحر لهشاشته، و تضيف لوليتا قائلة: "**جيروم طيّب و هشاشته هي الّتي قادته نحو هذا النّوع من الانتحار**"[3]

ص- **كلوديا:** هي المحلّلة النّفسيّة الّتي لجأت إليها لوليتا، لتساعدها على تجاوز النّكبة الّتي سكنتها منذ أن اغتصبها والدها.

ض- **وليامز:** و هو وكيل لوليتا، و صاحب العرض و منظّمه، ف "لوليتا" تعمل عنده كعارضة أزياء، و الدّليل على ذلك من الرّواية هو قول الرّاوي: "**عانقها و كيلها وليامز و هو يصيح بصوت عال لم يستطع كتمه: برافو لالو...برافو لالو...**"[4]

---

[1]- المصدر السابق، ص313.

[2]- المصدر نفسه، ص167.

[3]- نفسه، 237.

[4]- نفسه، 229.

**3-الشّخصيات الشريرة:** استنتجنا بعد قراءة الرّواية، أنّ هناك شخصيات تودّ إلحاق الضّرر بيونس مارينا هي كالتّالي:

**أ-الشّاب الألماني:** لم يذكر اسمه، إلاّ أنّ نواياه كانت واضحة، انطلاقا من تصرّفاته، فمهمّته هي قتل يونس مارينا. إذ بدأ يضايقه بالحديث عن كتاباته، خصوصا "عرش الشّيطان" الّتي وضعته في هذا المأزق، يقول عنه الرّاوي: "**رأى يونس مارينا اللّمعة الّتي ارتسمت في وجه اثنين منهما، بينما ظلّ الثالث واقفا وراءهما ببرودة كحجرة رماها واديها خارج النّهر. في أذنه سمّاعة**"[1].

لقد بدى واضحا من أنّ هذا الشّاب، مبعوث من طرف الجماعات الإسلامية المتطرّفة، و نستشفّ ذلك من خلال قوله ليونس مارينا: "**السيّد مارينا، لماذا تكتب ضدّ الإسلام؟ ماذا ستربحون عندما تخسرون ربّكم؟**"[2].

**ب- الخلايا النّائمة:** و هي مجموعة إرهابية، مكلّفة بمطاردة و قتل أناس معيّنين، ربّما لأفكارهم، أو لاقتناعاتهم. كالمثقّفين مثلا، و يسيّر هذه المجموعة، رئيس عصابة محترف في هذه الأفعال، حيث يصدر الأوامر.

نعتقد أنّنا ألممنا نوعا ما بجلّ الشّخصيات المهمّة، و الّتي طبعا قامت بدور ما، وتحرّكت في فضاء هذه الرّواية.

و لقد أردنا في الأخير، الإشارة إلى فكرة جوهرية، مغزاها أنّ الرّوائي -حسب اعتقادنا- قد اعتمد التّجريب حتّى في توظيف الشّخصيات و تنويعها. إذ صادفنا أسماء عربيّة جزائريّة، و أخرى غربيّة، و أنشأ بينها علاقات صداقة ناجحة. و هنا نفهم أنّ الرّوائي من دعاة كسر القيود و التّفاعل مع الآخر و الاستفادة منه، و رفض الانغلاق على النّفس.

---

[1]- أصابع لوليتا، ص20.

[2]- المصدر نفسه، 21.

**3- البنية المكانية:**

لا يقلّ المكان أهميّة عن باقي العناصر الّتي تبنى بها الأعمال الرّوائيّة، إذ يعدّ بدوره (المكان) جانبا مهمّا، لا يمكن إزاحته عن ساحة الدّراسة كما لا يحقّ لنا الاستهانة به أو تقزيم أهميّته، ذلك لأنّ استغناء أيّ إبداع روائي عن المكان، ليبدو أمرا مستحيلا، يصعب تصديقه أو الإقرار به، بالتّالي لا يخلو منه أيّ عمل روائي كان، إذ لابدّ من توفّره، حتّى تتحرّك فيه الشخصيات، مؤديّة الأدوار المسندة إليها، و إنّ غياب المكان ليعني أوتوماتيكيا، غياب العناصر الأخرى، بالتّالي فجلّ المعمار الرّوائي، يحدث في فضاء معيّن ما، و لابدّ من الإشارة في هذا المضمار إلى أنّ المكان قديم الوجود، إذ لفت انتباه العلماء القدامى وتناولوه بالدّراسة، أمثال "أرسطو" "**الّذي انشغل به على أنّه قضيّة فلسفية، و نجد ذلك الانشغال العميق بالمكان، في كتابه "فنّ الشعر" أين أولى للمكان مكانة رفيعة.**"[1]

و مهما تكن الأهمّية الممنوحة للمكان، إلاّ أنّ الزّمن سبقه من حيث الاهتمام به في المتون الرّوائية، ونعتقد أنّ اهتمام الباحثين بالزّمن أكثر من اهتمامهم بالمكان، عائد إلى كون الرّواية في المقام الأوّل فنّا زمنيّا أكثر منه مكانيّا، إذ وافق على هذه الفكرة، الكثير من الباحثين، أمثال "سيزا بلقاسم"، لكن هذا لا يعني أنّنا نستطيع الإنقاص من أهمّية المكان في الأعمال الرّوائية.

إنّ المكان – شأنه في ذلك شأن الزمن– وقع مفهومه في تباينات و اختلافات، لاختلاف وجهات النّظر من طرف المدارس النّقدية التي اهتمت به كموضوع للدّراسة، إذ هناك من يطلق عليه مصطلح " الفضاء" و "الحيّز"...الخ.

[1]– ينظر، قمرة عبد العالي، البنية الزّمكانية في رواية " الرّماد الّذي غسل الماء" لعزّ الدّين جلاوجي، ص 20.

لا يمكننا الحديث عن المكان دون العودة إلى ما كتبه " غاستون باشلار" في كتابه " جماليات المكان" و الّذي ترجمه الباحث " غالب هلسا"، أين ترجم كلّ أنواع الأمكنة بكلّ دقائقها و حيثياتها.

لكن إذا عدنا إلى القديم، لمعرفة منزلة المكان في الأعمال السّردية، لوجدناه لم يحظ بالنّصيب الأوفر من الأهميّة، لأنّ الهدف الّذي كان يصبوا إليه الكتّاب آنذاك، هو مضمون الرّواية و ما تحمله من أفكار و معلومات، بالتّالي فما حدّق المبدعون قط بالشكل، إذ أقرّ الباحث "محمّد عزّام" أنّ "**سبب انصراف النّقاد التّقليديّين عن دراسة (المكان) هو انشغالهم بالمضامين الفكريّة و الاجتماعيّة والسياسيّة للرّواية.**"[1]

إذن هذا النّزوع نحو المضمون و تجاهل الشّكل هو في اعتقادنا، كون العمل الرّوائي ترجمان الأوضاع الّتي يعيشها الفرد في شتّى ميادين حياته في تلك الفترة.

يعدّ العرب من أولئك الّذين لم يكترثوا بالمكان في أعمالهم، بل و بلغ بهم الحدّ إلى تذويبه في المكوّنات الأخرى للرّواية و إلحاقه بها، مثل الزّمن و الشخصيّات، و في هذا الصّدد يقرّ الباحث " غسّان السّيد" أنّ "**الروائيّين العرب أهملوا لحقبة طويلة المكان، وعدّوه قسما مكمّلا للشّخصيات و الحدث، ولذلك فإنّ النّقاد العرب بدورهم أغفلوا أهميّة المكان في دراستهم و ركّزوا على الجوانب الأخرى في النّص الرّوائي.**" [2]

لكنّ الأمر لم يبق على سابق عهده، بل تغيّرت النّظرة المقزّمة إزاء المكان و عُوّضت بردّ الاعتبار له، في ظلّ ظهور المناهج النّقدية المعاصرة الّتي لم تترك جزءا في الرّواية ولا ظاهرة إلاّ و درستها، فقد أصبح المكان من أكثر القضايا التي لفتت انتباه الباحث و عمد إلى مقاربتها بإثراء، إذ لا نكاد نجد رواية، لم يتطرّق محلّلها إلى إبراز المكان فيها، وقبل

---

[1]– محمّد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، ص 52.

[2]– غسّان السّيد، المكان في الرواية العربيّة ( جسر بنات يعقوب) نموذجا، مجلّة الموقف الأدبي، ع 379، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، تشرين الثّاني 1997،www.awu- dam.org.

المحلّل نجد مبدع الرّواية، يعطي أهميّة قصوى للمكان، نستشفّها من خلال ذكره لأسماء الأمكنة، التي ربّما وقعت أحداث فيه أحداث روايته.

فمن الدّراسات الأجنبية الّتي حملت على عاتقها مهمّة تحليل المكان، نجد "غاستون باشلار" على سبيل المثال لا الحصر. و لقد اخترنا هذا النّاقد كونه المبادر إلى هذا الموضوع عن غيره من النّقاد الغربيّين.

ولابدّ أنّ البيئة العربيّة هي الأخرى، وهبت المكان قسطه من الأهمّية، رغم أنّنا نعتقد أنّها ( البيئة العربيّة)، اتّخذت الدّراسات الغربيّة كسند و مرجعيّة لها، إلاّ أنّنا لم نجد نظريّة خالصة اهتمّت بالمكان في الرّواية، لأنّنا نعثر على آراء متفرّقة من هنا و هناك اهتمّت بالمكان. فهذه الشّذرات الّتي لم تُلم شتّاتها، منعها أن تكوّن نظريّة تستحقّ التّنويه، فالإضافة إلى كون الأبحاث المتعلّقة بمقاربة المكان، حديثة الوجود، فإنّه " **من البديهي ألاّ تتطوّر لتؤلّف نظريّة متكاملة عن الفضاء الحكائي، ممّا يؤكّد أنّها أبحاث لا تزال فغلا في بداية الطريق.**"[1]

ونحن نرجّح أنّ هذه الاجتهادات المتفرّقة، تبدو جدّ قيّمة، و لا ريب إذا اتحدت أن تنشئ تصوّرا متكاملا حول هذا الموضوع، إذ يضيف الباحث " حميد لحمداني" في هذا السيّاق قائلا " **و يمكن لهذه الاجتهادات إذا هي تراكمت، أن تساعد على بناء تصوّر متكامل حول هذه القضيّة.**"[2]

و تجدر بنا الإشارة إلى أنّ المكان لا يقتصر على ميدان دون آخر، بل يشمل كافة مجلات الحياة، إذ أشار إلى هذه الفكرة، الباحث الجزائري " عبد الملك مرتاض" حينما قال: " **فالحيّز، كما نرى، لم يكن قط وقفا على الأدب وحده، و ما كان ينبغي له أن يكون كذلك؛**

---

[1]–ينظر، حميد لحميداني، بنية النّص السّردي( من منظور النقد الأدبي)، ص53.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

**بل هو مظهر يـمثُل لكلّ الّذين يتعاملون معه بالفكر، و القلم، و الرّيشة و الصّورة جميعا. و لكن لمّا كان الأدب هو الأصل في التّفكير، و في الخيال و في التصوير... فإنّه قد يكون هو المجال الّذي يتبنّك فيه الحيّز و يتمكّن بامتياز."[1]**

نلاحظ انطلاقا ممّا أورده "مرتاض" أنّ جلّ فئات البشر، مع اختلاف مشاربهم بحاجة إلى هذا الفضاء، الّذي هو المكان، ثمّ أردف الباحث أنّ هذا الأخير (المكان) يتكفّل باستثمار آلياته الرّوائي عمّن سواه.

نفهم من هذا، أنّ كلّ فرد له طريقته الخاصة، في التعامل مع الفضاء المكاني، بل أنّ التخصصات الدّقيقة في الميدان الواحد، تنفرد بضبطها لمفهوم المكان، نظرا لكونه فضفاضا ليس من الهيّن القبض عليه، فميدان السّرد مثلا و الّذي يضمّ المسرح، الرّواية، القصّة...، فكلّ واحد و كيفيته في التعامل مع هذا المصطلح.

لقد سبقت الإشارة إلى أنّ عنصر المكان، تتعدّد وجهات النّظر إزاءه حتّى أنّ كلّ باحث قد وهب له اسما خاصّا. فإذا تفحّصنا ما كتبه الباحث الجزائري "عبد الملك مرتاض" عن المكان، ألفيناه يطلق عليه لفظة الحيّز، و الّذي يعني طبعا المكان، إذ عرّف مرتاض المكان " **أنّه لديه كلّ ماعنى حيّزا جغرافيّا حقيقيّا، من حيث نطلق الحيّز في حدّ ذاته، على كلّ فضاء خرافيّ أو أسطوري."[2]**

هذا يعني أنّ الباحث "مرتاض" قد تعامل مع المكان، على أنّه فضاء جدّ رحب، يسع الدّنيا بأسرها، كما يسع الفضاء الماوراء طبيعي، و نحن نعتقد أنّه على صواب، إذ أنّه من الصّواب أن يكون المكان شاسعا، أو ربّما إذا قلنا المكان فكأنّما نعبّر عن جزء لا كلّ،

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية ( بحث في تقنيات السرد)، ص 133.

[2]– ينظر، عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت، ص126.

بالتّالي " **ارتأى عبد الملك مرتاض إلى تسميته بالحيّز كونه أكثر قربا و أوسع أفقا من المكان الّذي هو صورة جزئيّة من صور الفضاء أو الحيّز.**"[1]

إذن يبدو لنا تعدّد التّسميات المقابلة لمفهوم المكان، و منه وجدنا الفضاء، الحيّز...بينما الباحث "صالح مفقودة "، فيفضّل مصطلح "المكان" على أنّه يسمّيه بالتّسميات السالفة الذّكر، ولقد اختار لفظة المكان حتى لا يذوب في الشّساعة، التي يدلّ عليها كلّ من فضاء و حيّز، إذن في رأيه أنّ إطلاق مصطلح "المكان" هو الأحسن، لكي يتّسم بالتّحديد والتّدقيق، فلربّما فاق "الفضاء" "المكان" من حيث الرّحابة، إذ علّل سبب اختياره للفظة المكان قائلا: "**و قد أثّرت لفظة المكان تجنّبا لاستخدام فضاء لما يوحيه هذا الأخير من دلالات واسعة تتعدّى حدود المكان.**"[2]

و في نفس المصبّ، تصبّ أفكار الباحثة "زهيرة بنيني"، إذ فضّلت هي الأخرى مصطلح المكان على الفضاء. كون هذا الأخير فضفاض يصعب تحديده إذ أنّه يطال حتّى جانب الخيال، كالمكان الأسطوري. فهذا إذن تضخيم ملحوظ لقضيّة المكان، إذ تجاوز المكان الطبيعي، الّذي غالبا ما يسيطر في مجمل الأعمال الرّوائية.

إذ في رأيها أنّ القائل لكلمة "فضاء"، يعني الجغرافي إضافة إلى ذلك الخيالي، فنحن نعتقد أنّ الرّواية بحاجة إلى مكان جغرافي، تظهر عليه الشّخصيات المؤديّة للأدوار و فقط، و لا يهمّها الجانب الموغل في الخيال، بالتّالي "فالفضاء عند الباحثة زهيرة بنيني، " **ينطلق**

---

[1]– ينظر، محمّد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيّات الجزائريّة "الطّاهر وطار، الأعرج واسيني، أحلام مستغانمي"، رسالة دكتوراه، قسم اللّغة العربيّة و آدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009، ص17.

[2]– صالح مفقودة، نصوص و أسئلة( دراسات في الأدب الجزائري)، ص35.

**من اللاّمحدود، أي من الأجواء الّتي لا سيادة فيها، و الّتي تأخذ الباحث إلى مسرح الخيال بعيدا كلّ البعد عن الواقع بينما المكان، فإنّه ينحصر في الموقع الجغرافي."[1]**

فالباحثة زهيرة بنّيني و الباحث صالح مفقودة يتّفقان من حيث وجهة نظرهما، إزّاء المكان، إذ أقرنوه بالعالم الواقعي الحقيقي الّذي له أبعاد محدّدة، بينما الفضاء عندهما فيفوق ذلك، و لا يجدان في الفضاء بشساعته و لا محدوديته، كبير غناء على الرّواية، و نحن نتفق مع هذين الباحثين، أنّ الرّواية لا تفتقر إلى الخيال، على الرّغم من أنّها عادة ما تحمل أحداثا واقعيّة، لكن أن تحدث وقائع الرّواية في فضاء أسطوري، فهذا في اعتقادنا إفراط و تفخيم لا نرى فيهما أيّ فائدة على الرّواية. و من جهة أخرى نعتقد أنّ الباحث "عبد الملك مرتاض" قد ألبس مفهوم المكان حلّة ضخمة تتعدّاه، إذ أنّ المكان عنده يتجاوز الحقيقي إلى الأسطوري و الخيالي، و هذا لا نعتقد أنّه سيخدم الرّواية بقدر ما يضعها في عالم اللاّواقع، قاطعا الصّلة به.

انطلاقا من هذه الإطلالة الخفيفة للمكان في الرّواية، تفطّنا إلى أنّ الأسماء تختلف من باحث لآخر حسب المرجعيّة الّتي ينطلق منها، بالتّالي لا يجوز علينا – نحن القرّاء –أن نلوم الباحثين على اختلاف تسمياتهم، و وجهات نظرهم، إذ رغم ذلك التباين الخفيف، إلاّ أنّنا نعتقد أنّ الهدف واحد لدى كلّ باحث، و نحن ما يهمّنا أكثر، من كلّ ما قيل هو ترصّد المكان في العمل الرّوائي. فهذه الاختلافات الطّفيفة لا تعني بالنّسبة للقارئ، اختلافا في المعنى (مع أنّنا نرتقب فروقات دقيقة) أو إخلال بفنيّة العمل الرّوائي، فالإصابة في عرض المكان، من شأنه أن يضفي على العمل الرّوائي مسحة جماليّة ملحوظة. بعد عرض هذه الآراء حول المكان، وجدنا أنّ الحداثيين ما عادوا يكترثون به، على عكس التّقليديّين الّذين جعلوه لبّ أعمالهم، فوجدناهم يهتمّون به أيّما اهتمام، إذ بلغ حدّ تعلّقهم بالمكان، إلى وصف

[1]– ينظر، زهيرة بنّيني، بنية الخطاب الرّوائي عند غادة السّمات (مقاربة بنيوية)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللّغة و الأدب العربي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2007–2008، ص189.

تفاصيله الدقيقة، و إيراد أدني تفصيل عنه، حتّى القارئ حينما يعمد إلى قراءة الرّواية، و كأنّه يلاحظ الأحداث والأمكنة بأمّ عينه، فالمبدع التقليدي منح له كلّ شيء.

و بالتّالي فقد أوغل الرّوائيّون الغربيّون في القرن التّاسع عشر في اهتمامهم بالمكان، بل إن صحّ لنا التّعبير، لقلنا إنّهم تغاضوا عن المكوّنات الأخرى للرّواية، و وجّهوا بصيرتهم نحو المكان، مثلما فعل "بالزاك" (honoré de balzac) 1799-1850 الّذي "**يقدّم للقارئ المعلومات المفيدة، أو المهمّة، حول المكان المركزي الّذي ستجري فيه أفعال الرّواية و أحداثها، فما إن تتحوّل الشخصية إلى مكاني ثانوي حتّى يكلّف الرّوائي نفسه مهمّة الإشارة إلى ذلك.**"[1]

أضف إلى هذا، نجد اميل زولا (Emile Zola 1840-1902)، الّذي نعتقد أنّه فاق بالزاك من حيث الاهتمام بالمكان، إذ أنّه يصمّم أوّلا المكان قبل الشّروع في الكتابة، إذ "**يضع رسمة لما ينوي كتابته قبل العمد إلى الكتابة.**[2]"

و من النّماذج الرّوائيّة العربيّة الّتي اعتمدت هذه التقنيّة، نجد مثلا رواية السّيرة الذّاتية "الخبز الحافي" ل "محمّد شكري"، أين نجد حضورا فعّالا للمكان بكلّ تفاصيله. كما نجد أعمال "الطّاهر وطّار" أيضا، الّذي اعتنى بالمكان فيها أيّما عناية، مثل روايته "رمّانة" الّتي نجد فيها أسماء المدن الّتي صارت فيها الأحداث مثل مدينة وهران.

نعتقد أنّ حرص الرّوائي على تقديم أدنى تفصيل، عن مكان دوران عمله الرّوائي، من شأنه أن يورث القارئ صفة الجمود، فالرّوائي بهذا يقدّم له كلّ شيء جاهزا، و كأنّ القارئ يحدّق بالأحداث و الأمكنة. هذا إن قام بشيء، إنّما يقوم بزرع الخمول في الأذهان، و من جهة أخرى نعتقد أنّ الرّوائي إذا صبغ مكوّنات روايته، بما فيها المكان و الزّمان والشخصيّة

---

[1]- ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، ص130.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

بصبغة رمزيّة، من شأنه أن يزرع الفضول في ذهن القارئ و يجعله يؤوّل الأمور حسب ما تمليه قريحته. و هذا من المؤكّد أن ينتج قارئا نشيطا، يمارس عمليّة النّقد دون وعي منه، وهذا أمر إيجابي، فمن جهة، لا ينبغي على الرّوائي أن يُقصّر في الإشارة إلى مكوّنات عمله، حتّى لا يقف في وادٍ و قارئه في وادٍ آخر، و من جهة أخرى، لا يجب أن يسرف في إيراد مكوّنات عمله. هذا حتّى يعطي للقارئ حصّته من الاجتهاد، بل إنّ التوسّط بين هذين الأمرين –في اعتقادنا– هو الحلّ الأنسب، إذ "**أنّ الرّوائيّين المحنّكين لا يوردون كلّ التفاصيل المنصرفة إلى الحدود الجغرافيّة للمكان و طبيعته؛ و ذلك كي ما يستحيل إلى حيّز مفتوح،.... و حينئذ لا يكون للخيال و لا للتّناص، و لا لجماليّة التّلقي معنى كبير، أي أنّ الأدب يستحيل، في هذه الحال، إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الرّوائيّة <البيضاء>> إلى تاريخ**".[1]

و عليه فإنّ الكتابة الجديدة، و التي ترقى حقّا إلى مصاف الفنيّة و الجماليّة "**تفترض على الرّوائي ألاّ يأخذ كلّ شيء، و لا يذر كلّ شيء، إذ عليه أن يتبنّى موقفا متوسطا بين الموقفين...فجمالية الكتابة، تمثل في الإيحاء و التّكثيف، دون الإطناب و التّفصيل.**"[2]

انطلاقا ممّا أورده الباحث الجزائري، "عبد الملك مرتاض" حول المكان، بدا لنا جليّا أنّ النّظرة، تغيّرت إذا ما قورنت و سابقتها. إذ نجد الرّوائيين الجدد انزاحوا عن المفهوم التّقليدي للمكان، و أضفوا عليه الجمالية التّي من شأنها أن تجعل التّفوق من سمات الرّوايات، و لهذا فحضور المكان عند الكتّاب الجدد، لم يكن موغّلا كسابق عهده.

إنّه لمن الجدير بالذّكر، أنّ المبدعين الجدد في فن الرّواية، أزاحوا عن المكان حقيقته الّتي ظلّت تسيطر على الإبداعات لردح من الزّمن، و تفنّنوا فيه بطريقة مذهلة، جاعلين منه مكانا خارقا، إذ عوّموه في الأسطورة حتّى يقتضي فهمه وعيا كبيرا، "**فتكوُّنُ الفضاء الرّوائي**

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص128.

[2]– المرجع نفسه، ص129.

**ليس مشروطا على الدّوام بوجود مقاطع وصفيّة مستقلّة مُسهبة للأمكنة في الرّواية، إذ يجوز أن تتضاءل قيمة المكان و يحلّ له أن يأخذ شكلا جديدا مخالفا للأساليب السّابقة في الكتابة."**[1]

و لقد نحى هذا المنحى الرّوائيون الجزائريّون، خاصة بعض المهووسين بالتجريب وروح المغايرة أمثال "واسيني الأعرج" و "بوجدرة رشيد..."، و في نفس السيّاق، يذهب "جوزيف إ.كيسنر"، إذ لم يقتنع بالمكان الجغرافي المتجسّد على أرض الواقع. بل حلّق بعيدا بفكره داعيا إلى أن لا يسجن المكان في هذه القوقعة البسيطة، إذ أقرّ بضرورة ارتقاء المكان إلى فضاء الأسطورة مسلّما بأنّ "**أهميّة الفضاء – و يقصد به المكان– لا تتوقف عند هذا المستوى (الحقيقي الجغرافي) بل تطال بشكل أكبر المستوى الأسطوري."**[2]

و لهذا، فقد حاز المكان على رتبة شامخة في أيّ معمار سردي كان، سيما حينما تحوّل إلى كيان يضطلع به الذّهن، و مساحة تفوق الواقعيّة، لتلج عالم التجريد، هذا الأخير يؤوّله الرّوائي حسب خياله، و يقرأه القارئ حسب استعداده، إذ أقرّ الباحث الجزائري "الهادي بوديب" أنّ المكان "**ذو أهميّة كبرى في بنية النّص، و الجزء المهمّ من هذا كلّه هو الكيفية التي تقرأ بها هذا الفضاء و الطّرائق المنتهجة في مقاربته و نقده وتحليله."**[3]

و نحن نعتقد أنّ الباحث على صواب، فالمكان كمعطى جاهز لا يسمن و لا يغني من جوع، و إنّ أهميّته تبرز أكثر، حينما تحلّله و نؤوله. هذا ما يقودنا إلى القول بأنّ المكان في الرّواية الجديدة لم يعُد ترجمة لرقعة ما قابلة للقياس، بل أنّه تعدّى ذلك عند الرّواد الجدد

---

[1]– ينظر، حميد لحميداني، بنية النّص السردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص67.

[2]– ينظر، جوزيف إ.كسينر، شعرية الفضاء الرّوائي، تر: لحسن لحملمة، دط، افريقيا الشرق، بيروت– لبنان، 2003، ص7.

[3]– ينظر، الهادي بوديب، "جماليات الفضاء المديني في الرّواية"، مجلّة الخطاب، العدد3، مخبر تحليل الخطاب ،جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ماي 2008، ص338.

لفنّ الرّواية، و هذه القفزة النّوعية، إن أفضت على شيء، إنّما تفضي إلى فنية و جمالية ملحوظتين، إذ "**لا ندري كيف يمكن تصوّر وجود أدب خارج علاقته مع الحيّز.**"[1]

إنّنا و بعد إلمامنا بكلّ من الزّمان و المكان، و لو بنسبة ضئيلة نجد أنّهما بمثابة وجهين لعملة نقدية واحدة، وجهها الأوّل هو الزّمان، و وجهها الثّاني هو المكان. إذ لا نجد أحدهما إلاّ برفقة الآخر، إذ أنّ "**الحديث عن مكان محدّد في الرّواية يفترض دائما توقّفا زمنيّا لسيرورة الحدث.لهذا يتلقى وصف المكان مع الانقطاع الزّمني...فبعد أن ينتهي وصف المكان في رواية مثلا تأتي الحركة السردية لتؤكّد حضور الزّمان في <<المكان>>.**"[2]

حتّى أنّنا نلتقي بمصطلح عربي هو "الزمكان"، و هو يعني الزّمان و المكان، و إنّ القول "الزمكان" لدليل قطعي على الصّلة الوثيقة التي تربط بين هذين العنصرين. إذ أقرّ الباحث الجزائري "قادة عقاق" في هذا الصّدد "**أنّ الزّمن لا يمكن أن يفصل عن المكان، فكلّ منهما يستدعي الآخر بالضّرورة و يستوجب حضوره، و ذلك عائد حتما إلى تلك اللّحمة القائمة بينهما.**"[3]

و لا يناقص الباحث "صالح ولعة" الفكرة الّتي نادى بها "قادة عقاق"، مقرّا بأنّ أيّ عمل فنّي و ناضج – شئنا أم أبينا– يحوي بنيتين، إحداهما زمانية و أخراها مكانية، إذ "**عدّ الأولى تعبير داخلي. و الأخرى مظهر حسّي. و بتلاحم البنيتين يتشكّل جوهر العمل الفنّي.**"[4]

---

[1]– ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، ص132.

[2]– حميد لحميداني، بنية النّص السردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص63.

[3]– ينظر، قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، دط، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص320.

[4]– صالح ولعة، إشكالية الزّمن الروائي، مجلّة الموقف الأدبي،www.aw4.dam-org.

و لا يسعنا في الختام إلاّ أن نقرّ بأنّ للزمان و المكان، الدّور الأكبر في أيّ عمل روائي، إذ فيهما معا، تتحرّك الشّخصيات و تؤدّي أدوارها، بالتّالي فثلاثية الزّمن، المكان، الشخصيات متكاملة، لا يستغني العمل الرّوائي عن أحدهما، بل و يجد هذا الأخير صداه بهذه الأمور الثلاثية مجتمعة "**أوّلها الحيّز، و آخرها الشخصيات الّتي تضطرب في هذا الحيّز منجزة الحدث ربّما بالحوار الدّائر بينها ( الشخصيات)، و الّتي تعيش في زمن معيّن.**"[1]

## 3-1- التطبيق على المكان:

لقد تناولنا في الشقّ النّظري، قضيّة المكان في الرّواية. و استنتجنا أنّه لا يخلو أيّ عمل روائي منه. فما من حدث، إلاّ و صار في مكان معيّن. إذ كذب من قال: يمكن الاستغناء عن عنصر المكان في العمل الرّوائي. بل أنّ كلّ شيء في هذه الحياة، إلاّ ويشغل حقلا مكانيا محدّدا. فكيف لا تكون الرّواية، كذلك؟

و لقد انتبهنا في غمار بحثنا، إلى اختلاف التّسميات المطلقة على المكان. إذ هناك من أطلق عليه مصطلح "الحيّز" في حين نجد آخرون أطلقوا عليه اسم "الفضاء" و لعلّ هذا الأخير، أن يكون أوسع و أرحب من التّسميات السّابقة.

فمصطلح الفضاء لا يمكن حصره على الإقليم الجغرافي فحسب، بل توجد فضاءات داخلية مرتبطة بحالة الإنسان مثلا.

و نحن في ميدان التّطبيق، انتقينا رواية أصابع لوليتا ل "واسيني الأعرج"، و سنحاول استثمار الأفكار الّتي أوردناها عن المكان نظريا، على هذه الرّواية.

---

[1]- ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، ص132.

و بعد قراءتنا لهذه الرّواية، استنتجنا أهمّ الأمكنة، الّتي جرت فيها الأحداث إذ هيمنت ثلاثة أماكن جغرافية رئيسية على الرّواية، لتتفرّع كلّ واحدة إلى فروع طبعا. و تتمثّل هذه الأمكنة في:

**الجزائر:** و هو الموطن الأصلي للشّخصيات الرّئيسية في هذه الرّواية. أي يونس مارينا ولوليتا.

**فرنسا:** هو وطن الملجأ، أين فرّ يونس مارينا، خوفا من قمع الإرهاب به بينما لوليتا فقد لجأت إلى فرنسا تماشيا مع متطلبات عملها، الّتي تستدعي عليها السّفر.

**فرانكفورت (ألمانيا):** هو البلد الّذي أقيم فيه معرض الكتاب، أين نشر مارينا روايته "عرش الشيطان".

سنركز في هذا البحث على أهمّ الأمكنة الّتي جرت بها الأحداث المهمّة و الحاسمة.

**1- الجزائر:**

**أ: السجن:** هو المكان الّذي يتواجد فيه الرّايس بابانا(أحمد بن بلة)، و الّذي دخل فيه السّجن بعد الانقلاب المدبّر عليه من طرف العقيد هواري بومدين. إذ ذكر يونس مارينا "**أنّه رأى الرّايس بابانا في مكان معزول لم يوضع فيه حتّى القتلة و المجرمون. لكنّ الرّايس بابانا كان ذكيّا، فقد حارب الظّلمة و العزلة و الخوف بطريقة خاصّة. كان لا يثق في الحرّاس. قاوم بصحبة ذبابة شاءت الصّدفة أن تدخل إلى زنزانته**"[1].

[1]- أصابع لوليتا، ص73.

إذ عاش بن بلّة في مكان مغلق و بشع، جعله يتوه في فضاء البؤس و التّعاسة والعزلة، فالذّبابة "**قاومت معه طويلا عزلة الزّنزانة و خفّفت على الرّايس بابانا الشّهور الأكثر قسوة و ظلمة**"[1].

فالسّجن يحمل دلالة اغتصاب الحريّة والضّيق.

**ب: محافظة الشّرطة المركزية بالجزائر:**

و هو مكان مغلق، موجود بالجزائر العاصمة، مهمّته السّعي وراء سيادة الأمن والسّلام ببلادنا الجزائر، لكنّه لسوء الحظّ تعرّض للانفجار من قبل الجماعات الإرهابية ف "**المتفجّرات كما يقول سكوارسيني ساعدت على تفجير محافظة الشّرطة المركزية بالجزائر العاصمة. شارع عميروش في 30 جانفي 1995 الّتي أودت بحياة العشرات من الأبرياء**"[2].

انطلاقا من طريقة تقديم الرّوائي للمكان، يبدو لنا أنّه مكان حقيقي إذ أوغل في التّفصيل عنه بكلّ حيثياته، ف "**المكان يعطي الانطباع بأنّ النّص حقيقي، فهو يؤكّد أنّ ما يحكى له علاقة بشيء خارجي، أو هو صورة عنه أو محاكاة له**"[3].

فالرّوائي من خلال دقّة وصف المكان، يريد أن يجعل القارئ يتخيّل ذلك الفضاء وكأنّه يراه بأمّ عينيه. وهنا يكمن التّجريب

---

[1]– المصدر السابق، ص75.

[2]– المصدر نفسه، ص320.

[3]– جنيت –كَوْلْدْنستين– رايمونْ– كريڤل بورونف/أويلي، آيزنزڤايك، متيران، الفضاء الرّوائي، ترجمة: عبد الرّحيم حزل، دط ،افريقيا الشرق، بيروت ، لبنان، 2002، ص75.

**ج: المكان الّذي دفن فيه والد يونس مارينا:** لقد وصف الرّئيس أحمد بن بلّة، المكان الّذي دفن به والد يونس مارينا، لكونه كان صديقا وفيّا له إبّان الثورة التّحريرية إذ قال بن بلّة: "**نعم استشهد. و أنا من دفنه بالقرب من الخروبة المعزولة، بالقرب من غابة العرعار**"[1] .

إذ حدّد لنا المكان بدقّة و بإيراد التّفاصيل كاملة.

هذا عن أهمّ الأمكنة الّتي جرت بها الأحداث بالجزائر، و تكمن فعاليّة التّجريب لدى هذا الرّوائي و هو يقدّم المكان، في دقّة الوصف و ذكر التّفاصيل بلغة تدفع إلى إشغال الذّهن و تصوّر هذه الأمكنة.

**2- فرنسا:** هو المكان الّذي عدّ بمثابة الملجأ بالنّسبة لكلّ من يونس مارينا و لوليتا، إذ أقام بها يونس مارينا ، فرارا من وحشية الإرهاب الّذي ظلّ يترصّده، فهو بهذا فضاء للغربة، والقلق الوجودي. فرغم أنّه خارج وطنه، إلاّ أنّه يعاني الخوف والقلق، كما أنّه يحنّ إلى أمّه الّتي أهدته الكوفية حتّى يتذكّرها.

**أ- البيت:** هو المكان الّذي يسكن فيه يونس مارينا، وهو بيت متواضع، فضّله لأنّه يحبّ البساطة. إذ وصف الرّوائي بيت مارينا قائلا: "**تأمّل الغرفة، المرايا .الستائر .كلّ الخزانات القديمة، الّتي تختلف حتما عن أثاثه البيتي القديم ...كلّ الخشب هو من الصّنوبر العتيق و المتين، و لكنّه أصيب بلوثة حبّ الضّيق في بيت لا يتّسع إلى أكثر من خمسين مترا، يشعر كأنّ الاتّساع يفقده حميميّته. خمسون مترا فيها غرفة النّوم، و المطبخ والمنتفعات الصحّية، و الصّالة الّتي يقطعها يوميّا كأنّه في أكبر شوارع المدن العالية**"[2].

---

[1]- أصابع لوليتا ، ص285.

[2]- المصدر نفسه ، ص395.

فانطلاقا من هذا المقطع، تتّضح لنا هيئة البيت بكلّ تفاصله و يبدو لنا أنّ الرّوائي، مارس التّجريب في الوصف، إذ جعل صورة بيت مارينا، حاضرة في أذهان القرّاء. فالبيت بهذا فضاء مغلق، و هو مكان للرّاحة و الأمان و سيلان القريحة(حسب الرواية).

**ب: مركز الشّرطة القديم:**

متواجد بفرنسا و تابع للإقليم الّذي يقيم فيه يونس مارينا، إذ في هذا المكان يتمّ ترصّد تحرّكات الخلايا الإرهابية و القضاء عليها. و هو مكان مغلق ومكان للأمان إذ يشعر فيه يونس مارينا بالأمن لأنّه رمز القضاء على الخوف و الاضطراب. يقول الأعرج في شأنه: "**مركز الشرطة القديم.**

**لا شيء سوى الهسهسات الخفيفة الّتي يورثها اللّيل...عقارب السّاعة المعلّقة على الحائط تتحرّك بثقل...لا شيء سوى السكينة القلقة و بعض الفقرات على آلة قديمة للكتابة تُسمع من بعيد...الحركة في المركز انعدمت كليّا**"[1].

**ج: نزل فوكتس باريير:** هو فندق فخم، يتواجد بباريس، بين شارعَيْ الشانزيليزيه، و جورج الخامس؛ و هو المكان الّذي اختاره العشيقين يونس مارينا و لوليتا، لقضاء آخر يوم من السّنة الميلادية و عيد ميلاد لوليتا. و لقد اختارا هذا المكان الفخم، نظرا للمناسبتين المهمّتين اللّتين ينويان الاحتفال بهما. وهو مكان مغلق، اختاره العاشقين للاستمتاع بهذه المناسبة ،إذ يصف الرّاوي هذا المكان قائلا: "**كان نزل فوكتس باريير خمسة نجوم، هادئا على الرّغم من الحركة غير المعهودة حوله،...لا يبدو متضايقا بوجوده بين شارعين واسعين: الشانزيليزيه، و جورج الخامس في قلب باريس الحيّة...صعودا باتّجاه ساحة شارع دوغول إتوال، مركز المال الأساسي، بنك HSBC بطوابقه الخمسة...**"[2].

---

[1]– المصدر السابق، ص105.

[2]– المصدر نفسه، ص380.

**د- شارع الشانزيليزيه:** و هو من أجمل و أفخم شوارع باريس، القريب من النّزل الّذي يقيم به (مارينا و لوليتا)، احتفالا برأس السّنة الجديدة. و هو مكان مفتوح ،إذ يصفه الرّاوي حينما قال: "**وسّع أكثر من فتحة النّافذة ليدخل هواء بارد جدّا، مصحوبا بندف هاربة من الثّلج، كان المشهد جميلا في أجمل شارع في الدّنيا**"[1].

فالشارع عبارة عن مكان للمشي و التنقّل، إذ عُدّ شارع الشّانزيليزيه من الشّوارع الجميلة الّتي يستمتع الفرد بالمشي فيه لمنظره الخلاّب، الّذي يحوي أشجارا و أضواء زادته رونقا. لكنّنا التمسنا تفاعل الرّوائي مع التّجريب في وصفه لهذا المكان، و ذلك باعتماده المفارقة. إذ جعل الشانزيليزيه -بعدما كان مكانا للسّرور- فضاءً للرّعب و الحزن إذ أنّ لوليتا اختارت هذا الشّارع لتفجّر نفسها. بالتّالي "**تحوّل الشارع ...إلى مكان للقهر و الخوف و الموت...إذ سجّلت فيه تفاصيل المأساة...لاحتضان العنف المتنقّل في الطّرقات**"[2]

و الّذي يدلّ من متن الرّواية بأنّ شارع الشانزيليزيه أصبح مكانا للمأساة، قول الرّوائي: "**توغّلت لوليتا أكثر في عمق الشّارع تحت الأنوار الّتي كانت تخترق بألوانها الأشجار والبنايات و المحلاّت الكبيرة و قاعات السّينما...كأنّ الشارع كان لها وحدها...كان الانفجار جافّا و حادّا هزّ الشّرفة و زجاج الكثير من المحلاّت...فتطاير جسدها الهشّ في كلّ اتّجاه، مشكّلا حرائق صغيرة، ظلّت مشتعلة في مكانها، على كتل الثّلج مدّة طويلة**"[3].

**3- فرانكفورت (ألمانيا):** تعتبر مدينة فرانكفورت، أهمّ الأمكنة في هذه الرّواية كيف لا، ولقد تعرّف يونس مارينا بلوليتا هناك . و بالضّبط في معرض الكتاب المُقام هناك، بالتّالي عُدّ هذا المكان أوّل بداية لمشوار طويل بين الشّخصيتين إذ يقول عنها الرّاوي: "**فجأة تحوّلت فرانكفورت، في ذلك المساء الملتبس في كلّ شيء إلى حفنة مطر، ورق ملوّن، كتب**

---

[1]- المصدر السابق، ص417.

[2]- الشريف حبيلة، الرّواية و العنف (دراسة سوسيو نصّية في الرّواية الجزائرية المعاصرة)، ص38.

[3]- أصابع لوليتا، ص421-422.

**وأغلفة مدهشة كأجنحة الفراشات...أوراق دعاية تحتلّ كلّ الأجنحة عن أحدث الكتب، تتنافس على جمهور ينتظر توقيع كاتبه"**[1].

و يعتبر المعرض، مكانا مغلقا، سهّل على الشّخصيتين الالتقاء ببعضهما.

و لقد عدّت الشخصيتين هذا المكان، فضاء للفرح و السّرور، فرح مارينا لإقبال القرّاء على منتوجه الرّوائي، و فرح لوليتا لالتقائها بيونس مارينا .(عن كيدٍ في البداية).

و الدّليل على التقائهما في معرض فرانكفورت، قول الرّاوي: "**فجأة خرجت من بين الجموع المتراصّة الّتي كانت تتهيّأ للخروج و كأنّها شخصيّة سينمائية؛ أو امرأة خرجت من بين أوراق كتاب مفقود... وضعت الباقة على الطّاولة ثمّ نظرت في عينيه بدهشة طفوليّة:**

**هل تسمح سيّد يونس مارينا؟**

**لم تنظر إجابته، قبّلت يده".**[2]

**4- قصر وحيد خان:** هو القصر الّذي تقيم فيه لوليتا مع والدها حينما يسافران للتّجارة ، وهو مكان مغلق، يوحي إلى الحزن و الأسى، كون لوليتا عاشت فيه، شبح اغتصاب أبيها لها، و قصر وحيد خان، يقع في مدينة جاكرتا، و الدّليل على ذلك من الرّواية "**القصر الّذي كنّا نقيم فيه يقع في أعالي جبل، في عمق غابة تشبه الأدغال المنسيّة . كلّ شيء فيها كان بكرا: الوجوه، الأشجار، الطّيور الّتي أرى بعضها للمرّة الأولى"**[3].

و يمثّل هذا المكان، موطن اغتصاب الأب لابنته ممّا جعل هذا المكان يغمسها في فضاء الحزن الشديد.

---

[1]- المصدر السابق، ص12.

[2]- المصدر نفسه، ص25-26.

[3]- نفسه، ص258.

ولقد ركّزنا في تطبيقنا على المكان في الرّواية، المنتقاة للدّراسة، على الأماكن المهمّة و الّتي جرت بها أهمّ الأحداث .

و بعد هذه العمليّة التمسنا فعاليّة التّجريب على مستوى البنية المكانية لدى الرّوائي واسيني الأعرج، و تبيّن لنا جليّا من خلال اعتماده الدّقة في وصف تلك الأمكنة، ممّا ولّد صور تخييلية في أذهان القرّاء. و لم يفته منح دلالات لتلك الأمكنة و لقد حاولنا في ثنايا التّطبيق تأويل هذه الدّلالات.

### 3-2- الـزمـن:

يعدّ الزمن بؤرة الحياة و أساسها، بل و يشملها برمّتها. فما من شيء في هذه الدّنيا، إلاّ و محكوم بالزّمن، و هذا الأخير طبعا أزليّ الوجود، إذ سبق الإنسان من حيث الظّهور، ولهذا ينساق له. فكلّ ما يقوم به الفرد، له صلة وثيقة بالزّمن، فجميع حركاته (الفرد) مرهونة به، و لا يمكن للإنسان أن يتفاداه أو يتصرّف بغنى عنه. فهو إن صحّ التّعبير نبض الحياة و محرّكها، و لابدّ من الإشارة في هذا المضمار إلى فكرة جوهرية، مفادها أنّ قضية الزّمن، لا تقتصر على ميدان دون آخر، أو بالأحرى على الإنسان دون غيره من الكائنات، بل يؤثّر الزمن زيادة إلى تأثيره على الإنسان، على الجماد و سائر ظواهر الكون، شاءت ذلك أم أبته "**لأنّه المادة المعنويّة المجرّدة التي يتشكّل منها إطار كلّ حياة، و خبر كلّ فعل، و كلّ حركة، و هي ليست مجرّد إطار بل هي جزء لا يتجزّأ من كلّ الموجودات و كلّ وجوه حركتها، و مظاهر سلوكها، لذلك وُجد مفهوم الزّمن في كلّ الفلسفات تقريبا.**"[1]

يعني هذا الكلام، أنّنا بتحرّكاتنا و أفعالنا و حتّى وفي ركودنا و سكوننا لا يمكننا الفرار عن الزّمن، بل يؤثّر فينا بطريقة لا إرادية. فإذا تأمّلنا مثلا منزلا هرما سرعان ما ندرك، أنّ

---

[1]– عبد القادر بن سالم، مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد(بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثّمانينات)، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص81.

سير الزّمن هو الكفيل بتغيّره هذا، فما بالك بالإنسان، و لهذا "**من المستحيل أن يفلت كائن ما، أو فعل ما، أو تفكير، أو حركة ما من سلطة الزّمن.**"[1]

هذا عن الزمن عموما، أمّا إذا وددنا البحث عن الزّمن في المتون الرّوائية، و الذي يعدّ الهدف الذي نصبوا إليه، وجدنا له حضورا ملفتا للانتباه، بل يعتبر بمثابة اللّبنة الأساسية التي ينبني عليها العمل الرّوائي منذ ولادته. كيف لا، و هذا الأخير من بادرته إلى ختامه، عبارة عن أحداث تضطلع القيام بها، شخصيات. فتلك الحركات و النّشاطات، حتما تحدث في إطار زمني معيّن سواء تفطّننا إلى ذلك أم لا.

لقد بلغ عنصر الزّمن في الرّواية، من الأهمّية ما جعل الباحثين في ميدان تحليل الخطاب الرّوائي يَهبون له قسطا وافرا من الأهمّية، إذ تناولوه بالدّراسة الوافية، و من أعمال الّذين درسوا الزّمن، نجد "جيرار جينيت" و "هاريس" و آخرون، ونعتقد في هذا الموقف أنّ العلماء الغربيّون، هم الّذين بادروا بدراسة الزّمن، و ما للدّراسات الّتي أقيمت عنه في البيئة العربيّة، إلاّ تأثّر واضح لما وفد من دراسات. و مهما يكن من أمر فإنّنا "**نجد أنّ للزّمن في العمل الرّوائي، الأهمية العظمى، كونه يكسب الرّواية شكلها، و عليه تبنى عناصر السّببية، و تعاقب الأحداث.**"[2]

إنّ قارئ الأعمال الرّوائية، سرعان ما يتفطّن إلى أنّ عنصر الزّمن، يؤثّر بالدرجة الأولى على الإنسان، مثلما نستشفّ في عمل روائي ما، تغيّر هيئة الإنسان على مرّ الزّمن كأن نجده شابا بقواه، ثمّ يتحوّل إلى شيخ هرم لا حول و لا قوّة له، فالزّمن دخل في الفكر

[1]– المرجع السابق، ص ن.

[2]– ينظر صالح مفقودة، نصوص و أسئلة(دراسات في الأدب الجزائري)، ص14.

الإنساني منذ عهود غابرة، بل سكن الزّمن كيان الفرد "**و يعود السّبب في ذلك إلى كون الإنسان في حقيقته، كائن زماني و أنّ الزّمن جزء من وجوده و أفعاله.**"[1]

لقد أسبقنا الإشارة إلى فكرة، نودّ إثراءها، تتمثّل في أنّ الزّمن يتحكّم في الحياة برمّتها، جاعلا المهتمين به كثر، الأمر الّذي جعل تعاريفه عديدة، لذا عدّت "**مقولة الزّمن متعدّدة المجالات، و يعطيها كلّ مجال دلالة خاصة و يتناولها بأدواته الّتي يصوغها في حقله المعرفي و النّظري.**"[2]

و تجدر الإشارة إلى أنّ الزّمن لا يرد قطّ يتيما عن العناصر الأخرى، التي تتألّف منها الرّواية. فما إن تتلفّظ بكلمة الزّمن إلاّ و وجدت نفسك تتحدّث عن المكان أو الشخصيات، لأنّ الرواية هي هذه العناصر مجتمعة "**فالرّواية في الأساس فنّ زماني مكاني لذلك فإنّ الحديث عن أحد هذين العنصرين يصبح بالضّرورة حديثا عن الآخر، و منه جاء مصطلح الزّمكانية...للدّلالة على علاقات التناسب والاحتواء الّتي يمارسها كلّ منهما على الآخر، فالزّمن لابدّ و أن يأتي متناسبا، متناغما مع طبيعة المكان.**"[3]

لا يمكن إذن، إدارة الوجه عن تيمة الزّمن، من طرف أيّ محلّل لأيّ نتاج روائي، مهما كان، ف "**عزل تحليل الزّمان عن التأمّل يعني ممارسة العنف على النّص و إجحاف في حقّه.**"[4]

---

[1]– ينظر، صالح ولعة، البناء و الدّلالة في روايات عبد الرّحمان منيّف، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باجي مختار، عنّابة، 2001–2002، ص08.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن، السّرد، التبئير)، ط3، المركز الثّقافي العربي للطباعة و النّشر و التوزيع، بيروت، 1997، ص61.

[3]– قمرة عبد العالي، البنية الزّمكانية في رواية<<الرّماد الّذي غسل الماء>> لعز الدّين جلاوجي (دراسة تحليلية تأويلية)، ص5.

[4]– ينظر، بول ريكور، الزّمان و السّرد (الحبكة و السّرد التّاريخي)، ط1، ج1، تر: سعيد الغانمي و فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، 2006، ص23.

إنّ اطّلاعنا على بعض الكتابات الّتي خاض أصحابها في عنصر الزّمن، بيّن لنا بوضوح أهمّيته و ضرورة تقصّيه في الأعمال الرّوائية، و إنّ إزاحته عن حقل الدّراسة لموطن زلوق يؤدّي إلى نتيجة مضيئة، و لقد ذهب إلى هذه الفكرة، الكثير من الباحثين. إذ يقرّ الباحث "بشير بويجرة محمّد" بضرورة "**معرفة عنصر الزّمن معرفة حقيقيّة و الجدّ في المحافظة عليه و لكسب فضيلة من الفضائل العظيمة، و الاستهانة به و تضييعه خطيئة كبيرة.**" [1]

فهذه التنويهات بأهميّة الزّمن، جعلتنا لا نغفل عنه، على الرّغم من اختلاف وجهات النّظر حوله، إذ تعامل النّاس مع هذا العنصر، من زوايا مختلفة، حسب الاستعداد الذّهني لهذا المفهوم، بالتّالي فمنهم من تعامل معه، بتناوله من زاوية تقديسيّة، و منهم من تناوله من زاوية فلسفية، أمثال "غاستون باشلار"، "برغسون"، و منهم من تناوله من زاويّة فنيّة جماليّة، أمثال "فوكنر، "فيرجينيا وولف"، حيث "**ظلّ الفكر يؤصّل للزّمن مفاهيم مختلفة،سعيا منه إلى إدراك ماهيته، فلعلّه أن يفلح يوما في استكناه حقائق ما فوق العقل، و كانت التّصنيفات من قبيل الزّمن الميتافيزيقي و الواقعي و الوجودي و النّفسي، و الذّاتي، والخارجي، تخريجات إجرائيّة، ما فتئ العقل يستنبطها، محاولة منه لاستيعاب إشكالية الزّمن ببعدها الغيبي.**"[2]

و بعد هذه الإطلالة الخفيفة، حول قضيّة الزّمن في الرّواية، و التي تعدّ قيضا من فيض، وددنا أن نتفحّص آراء المتقدّمين (القدماء)، و كذا المتأخّرين (المحدثين) إزاء هذا الموضوع، إذ أسبقنا الإشارة إلى أنّ مسألة الزّمن، شاخت و هرمت، و بالتّالي فمن البديهي أن تتباين وجهات النّظر إزاءه، رغم اتّفاقها جميعا على ضرورة الاهتمام به.

---

[1]– بشير بويجرة محمّد، بنية الزّمن في الخطاب الرّوائي الجزائري 1970–1986 (المؤثّرات العامّة في بنيتي الزّمن و النّص)، دط، ج1، دار الغرب للنشر، 2001–2002، ص30.

[2]– سليماني عشراتي، الخطاب القرآني (مقاربة توصيفيّة لجمالية السّرد الإعجازي)، ط3، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1998، ص35.

و لقد وددنا أن نضع إشكالية بسيطة في هذا الموطن، آملين الإجابة عنها: **فكيف تعامل القدماء مع الزّمن في متونهم الرّوائية؟ و ما ردُّ المحدثين على رأي هؤلاء إزاء هذه القضية (الزمن)؟.**

لقد تعامل المبدعون القدامى مع الزّمن بطبيعته المنطقية الكرونولوجية، أي كما يعاش على أرض الواقع، و ذلك بدءا بالماضي، فالحاضر وصولا إلى المستقبل، فلا يحلّ عند هؤلاء تداخل هذه الأزمنة الثلاثة، بل عُدّ هذا الفعل عندهم، بمثابة اختراق الواقع و تجاوزه، ذلك لأنّ البنية الزّمنية في المتون الرّوائية الكلاسيكيّة كانت أسيرة الترتيب الزمني و خاضعة لتسلسله المنطقي، و لقد كانت الرّواية مجبرة آنذاك على احترام هذا النّظام.

فالزّمن في الرّواية التقليدية، تصاعدي و مرتّب ترتيبا تسلسليا، يشبه نقل التّاريخ، ولقد جسّد هذه الفكرة الرّوائي العربي "محمّد حسين هيكل"، إذ أشار الباحث "صالح ولعة" إلى أن "**الزّمان في رواية زينب يمضي بالأحداث في اتّجاه طولي، رتيب و مألوف، إذ عمد فيها كاتبها تقنيّة المحافظة على السيّاق التّاريخي دون تقديم و لا تأخير.**"[1]

و نعتقد أنّ هذه الرّواية – زينب– نحت هذا المنحى، كونها أوّل رواية عربيّة و ربّما لإدراك صاحبها، أنّ أوّل رواية في المجتمعات غربيّة قد كتبت بهذه التقنيّة ( إتباع التسلسل المنطقي للأحداث).

صحيح أنّ بواكير الرّواية صبغت بالكرونولوجية و المنطقية، من حيث سير الأحداث، إلاّ أنّ الكُتّاب سرعان ما عزفوا عن هذه التقنية، كونها في نظرهم تُقيّد الإبداع، و لكون الرّواية إبداعا، فإنّنا نجد الرّوائيون الجدد يثورون على النّظام الزمني الكلاسيكي، بتجريبهم لآليات جديدة، بما فيها اعتماد الخلط في الزّمن، فما عاد من الإلزام البدء بالماضي كونه

[1]– ينظر، صالح ولعة، "إشكاليّة الزّمن الرّوائي"، مجلّة الموقف الأدبي، العدد375، تصدر عن اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، تموز2002،www.awu-dam.org.

الأسبق ثمّ الحاضر الّذي من المنطقيّ، أن يعقبه وصولا إلى المستقبل، الّذي يرد دوما في الأخير. و بالتّالي "**لم يعد من الضّروري على الرّوائي أن يتقيّد بالترتيب الزمني و الحدثي للقصّة أو الرّواية، كما حدثت في الواقع (أو كما يفترض أن جرت في الواقع)، فهو يعمد إلى التّقديم و التّأخير، و التّلاعب بالمشاهد.**"[1]

و هذه التقنية، نعتقد أنّها تدخل في خضم التّجريب، الّذي هو ثورة على السّائد والمسطّر، و نودّ أن نشير في هذا السيّاق، إلى أنّ فنّ الرّواية بالجزائر قد عمد إلى هذه التقنية منذ بواكيره، فالمطّلع على أعمال كلّ من "عبد الحميد بن هدّوقة" و "الطّاهر وطّار"، سيدرك للتوّ أنّهما من المحدثين، إذ نجد تداخلا ملحوظا للأزمنة في أعمالهم الرّوائية. فما عاد الماضي في مكانه، و نفس الشيء بالنّسبة للأزمنة الأخرى، فكلّ واحدة إلاّ و أخذت مكان الأخرى، فما إن نجد الرّوائي يتحدّث عن الحاضر إلاّ و قفز إلى المستقبل بكلّ عفويّة، و نحن نميل إلى الرّوائيين الجدد، كونهم يتسامحون أكثر، و يعطون الحريّة و الطّلاقة للمبدع، حتّى يوصل رسالته، إذ ربّما اقتضى الأمر، و هو في زمن الحاضر يحكي، أن يقفز إلى الماضي، يتذكّر شيئا مهمّا، أو يستشرف المستقبل باقتراح حلول، ربّما لأزمة وقع فيها يودّ الخلاص، و لهذا نجد معظم الرّوايات الجديدة، تنحو هذا المنحى، إن بالجزائر أو في بقيّة البلدان العربيّة. فمن الرّوايات الجزائريّة الّتي عمدت إلى هذه التقنية، نجد مثلا رواية "جسد يسكنني" للرّواية الشّابة "ديهية لويز"، الّتي يبدو لنا فيها الخلط في الأزمنة بجلاء واضح، ففيها تختلف الأمكنة و الأزمنة و تتداخل فيما بينها، فالملتفت إذن إلى جلّ الأعمال الرّوائية المؤلّفة، إن بالجزائر أو بالبيئة المشرقيّة، يستنتج أنّ "**المحكي لا يقدّم وفق تراتبية**

[1]– ينظر، حميد لحميداني، بنية النّص السردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص21.

**زمنيّة، و لا وفق التسلسل الزّمني للأحداث، بل وفق ما يعرف بمنطق التّداخل interférence الّذي يفوّض خطيّة الزّمن."[1]**

انطلاقا ممّا ورد، يبدو أنّ الرّواية الحديثة، استطاعت أن تستثمر قضيّة الزّمن، و ما لشيء إلاّ لبلوغ الفنيّة و للتماشي مع أهدافه، بالابتعاد عن الطّابع التّاريخي الّذي يلتزم التسلسل الزّمني، كما يجري في عقارب السّاعة، إذ تحرّرت المتون الرّوائية الحديثة من خطيّة الزّمن حتّى عدّ هذا الأخير "**بمثابة الشخصيّة الرئيسيّة في الرّواية المعاصرة، بفضل استعمال تقنية العودة إلى الماضي و قطع التسلسل الزّمني، و باقي التقنيات الزّمنية الّتي كانت لها مكانة مرموقة من ذي قبل، في تكوين السّرد و بناء معماره."[2]**

بعد هذا العرض لطريقة تعامل كلّ من الرّوائيين القدامى و كذا الجدد مع الزّمن، نأمل أنّنا أجبنا و لو بقسط ضئيل عن الإشكالية المطروحة آنفا. إذ توصّلنا إلى اكتشاف أنّ القدماء احترموا تسلسل الزّمن و منطقه، في حين نجد الكُتّاب الجُدد، نفوا هذه المسلّمة متّخذين فكرة تهديم هذه الخطيّة و اللّجوء إلى الخلط و التّداخل بكسر ذاك النّظام القديم.

و لا ينبغي علينا أن نفهم هذا الخلط الزّمني على أنّه منقصة بل هو رغبة عارمة في التجديد و التّطوير، كما أنّ الحياة المعاصرة بتشعّباتها، تقتضي هذا الأمر بقوّة، حتّى تتماشى مع الواقع، ذلك "**أنّ الحياة العصرية قد أبرزت بوضوح قساوة هذا الانقطاع، بالتّالي أصبح الكثير من الكتّاب يكتبون قصصهم كتلا منفصلة."[3]**

---

[1]– ينظر، نضال صالح، المغامرة الثانيّة (دراسات في الرّواية العربيّة)، د ط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999، ص119.

[2]– ينظر حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 2009، ص112.

[3]– ينظر، ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: أنطونيوس توفيق، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص100.

إنّ التغيّرات التي طالت المجتمعات مؤخّرا، جعلت الإنسان عندما يحكي، من المستحيل أن يرتّب أحداثه بتسلسلها المنطقي، فهي فاتت و مضت. إذن ما مضى ينبغي علينا أن نحكيه في وقته و هذا طبعا أمر مستحيل، لذا يصعب علينا إعادة حكاية ما، كما حدثت فعلا و نرتّبها. فإذا حاولنا فحتما لا نفلح تماما، فمن الطّبيعي أن تضيّع منّا أمورا كثيرة، بالتّالي نورد الأحداث حسب تذكّرنا لها. فمن الممكن أن نبدأ بالمستقبل، كونه من تبادر إلى الذّهن في تلك اللّحظة، و لهذا أقرّ "ميشال بوتور" أنّنا "**لا نعيش الزّمن كأنّه استمرار إلاّ في بعض الأوقات، و من حين إلى آخر تأتي القصّة على دفعات، و لكنّنا بين هذه الأمواج من الدّفعات نقفز فقرات كبيرة على غير هدى منّا.**"[1]

لقد بدا لنا أنّ القصّة أو الحكاية، لا يمكن أن نعيدها كصورة طبق الأصل عن زمان وقوعها، و لقد كذب من قال، إنّه يقدر على ذلك، إذ من الأمر الصّعب أن نجد أحداثا مضت، يعيدها صاحبها بحذافيرها. و غالبا ما نجد المروي يخلط بين الأزمنة، فتارة نراه يتحدّث عن الحاضر، و تارة أخرى يقفز إلى المستقبل، و أحيانا يعود إلى الماضي، و هكذا دواليك. إنّ قضيّة الخلط الزّمني في الرّواية، لا يعدّ مطلقا منقصة أو إخلالا، بفنيّة العمل الرّوائي، بل على العكس، فهذه التقنيّة من شأنها أن تفضي بعدا جماليّا حقيقيّا على الأثر الأدبي (الرّواية). فرغم أنّ الأحداث الحكي متداخلة فيما بينها، إلاّ أنّها في الواقع حتما متسلسلة و خاضعة للمنطق "**فاللّعب بالأزمنة داخل القصّة...عمل جمالي بحث لا يؤثّر على الأحداث من حيث الماهية و الوجود ، و إنّما من حيث الصّناعة و التّرتيب.**"[2]

فرغم اضطراب الزّمن، إلاّ أنّ الأحداث موجودة و الموضوع بيّن، و يهدف الرّوائيون من خلال الكفر بالزّمن السّائر في خط مستقيم، إلى التجريب و الإتيان بالجديد من ناحية

---

[1]– المرجع السابق، ص ن.

[2]– إبراهيم جنداري جمعة الحميلي، المفارقات الزّمنية في روايات غادة السّمان، مجلّة الموقف الأدبي، العدد395، تصدر عن اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، آذار 2004، www.awu-dam.org

البنـاء الرّوائـي، و رفـض الانصـياع لمبـدأ مسـطّر قبليّـا، و لقـد عـدّ هـذا الأمـر محمـدة علـى الرّوايـة بإعطائهـا المزيـد مـن الحريّـة و الطّلاقـة فـي التّأليف، و توصـيل الرّسـالة كمـا ينبغـي للقارئ، في نظام سردي عجيب، يأخذ فكر القارئ بعيدا، و هذا التمرّد المستمر. فالرّواية فنّ لا يقبل الرّبط و الخضوع للنّموذج، و لقد سلك الزّمن هذا المسلك، فمراعاة التسلسل الزّمني "**من القيود الفنيّة التي تأسر الرّوائي فتجعله مكبولا بأكيالها سلفا. و كأنّهم يتمثّلون احترام التّسلسل الزّمني كاحترام الميزان العروضي الصّارم....فمزّقوا سلاسله، و شوّشوا على نظامه، فاتّخذوا من الفوضى جمالا فنيّا، و من الخروج عن المألوف جدّة في الشّكل الرّوائي و بنائه.**"[1]

إنّ الأمر الملفت للانتباه، هو أنّ الزّمن الكلاسيكي، لم يعش طويلا في معمار الرّوايات، إذ سرعان ما تبنّى المبدعون الفكرة الحديثة القائلة بالاختلاف من أجل التطوير.

و مهما قلنا أو عرضنا من آراء، فإنّ القول بفصل الزّمن عن الرّواية، لأمر خارج عن نطاق الحقيقة، و لا أساس له من الصحة، إذ أنّ للزّمن كما أسبقنا الإشارة، الأهمية الكبرى و الدّور الأعظم في تشييد أي معمار روائي، فهو "**يمثّل روح الرّواية المتفتّقة و قلبها النّابض، فبدون عنصر الزّمن تُشلّ الأحداث في الرّواية و تفقد ديناميتها.**"[2]، و بهذا يكون الزّمن عصب المتن الرّوائي.

و على العموم يمكننا القول، أنّ الزّمن بمثابة القلب النّابض في جسد الرّواية، و يعني هذا أنّنا لا يمكننا بأيّ شكل من الأشكال تحاشيه، إلاّ أنّ الباحثين، تفاوتت وجهات نظرهم إزاء الزّمن، و نعتقد أنّ هذا الاختلاف، عائد بالدّرجة الأولى إلى إطّلاع المبدع و استعداده، لكن اتّفقوا على فكرة جوهريّة مفادها أنّ الرّواية لا تستغني عن عنصر الزّمن مهما كان.

---

[1]– ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، ص191.

[2]– ينظر، إبراهيم عباس، تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، دط، منشورات المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال، الجزائر، 2002، ص98.

### 3-2-1- المفارقات الزمنيّة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج:

و إذا التفتنا إلى رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، يظهر لنا جليّا، فعاليّة التّجريب على مستوى البنية الزّمنية، ذلك أنّ الرّوائي لم يحترم التّسلسل الزّمني السّائر في خطّ مستقيم، والّذي كان سائدا في الرّوايات الكلاسيكيّة، و إنّما عمد إلى تكسير هذه الخطيّة و النّمطيّة، و ذلك بإحداث مفارقات زمنيّة في الرّواية تتمثّل في السّوابق و اللّواحق:

- **اللاّحقة (الاسترجاع، الاستذكار):**

و هي أن يوقف السّارد، مجرى الأحداث في الحاضر، ليعود إلى الوراء لاسترجاع أحداث حصلت في الماضي، فقد حضيت الرّواية بنصيب وافر من الاسترجاعات لأحداث ماضية، فمن حين لآخر يوقف الرّاوي السّرد في الحاضر، و يرجع إلى الماضي لاستحضار الأحداث الماضية و الذّكريات، و من ذلك استعادة شخصية البطل "يونس مارينا" كلام والدته "**يما جوهرة دائما هنا حيث تركتها للمرّة الأخيرة بعد أن وضعت الكوفية الحمراء على عنقي و هي تكرّر: "أعرف أنّك لا تحبّ الكوفيات و لكنّها صنعة يدّي. كبيرة و ستقيك برد هذا الشّتاء القاسي. ربّي يْحَفْظَكْ يا وْليدي حْميمَد من كلّ أذى...ربّي يحفظك**"[1] .

على الرّغم من وفاة والدته، إلاّ أنّها تبقى ذكرة خالدة لا تنسى. و في نفس السيّاق يعود مارينا بذاكرته إلى الوراء، ليسترجع حادثة وقعت له في معرض فرانكفورت، مع شاب ألماني "**أثناء حفلة التّوقيع، جاءني شاب كان يريد أن يشتري رواية عرش الشيطان، ثمّ تراجع وهو يستمع إلى أغانيه. طبعا لامني على موقفي من الإسلام. ثمّ انسحب**"[2].

و الأمثلة على هذه المفارقة في الرّواية، لا تعدّ و لا تحصى. و يدلّ الارتداد إلى الماضي على أنّه جزء لا يتجزّأ من حياة الإنسان، مهما مرّت الأيّام و الشّهور و السّنوات،

---

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص271-272.

[2]- المصدر نفسه، ص328.

ويعدّ الماضي بالنّسبة لمارينا ، بمثابة كبوس ظلّ يلاحقه في الحاضر رغم مرور السّنوات وترك بلده.

**- السّابقة أو الاستباق:**

فإذا كان الاسترجاع هو العودة إلى الماضي، فإنّ الاستباق هو القفز إلى المستقبل، وسرد أحداث و أمور لم تقع بعد، و إنّما هي سابقة عن أوانها، فالاستباق هو "**مخالفة لسير زمن السّرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية و ذكر حدث لم يحن بعد**"[1].

و إذا عدنا إلى الرّواية، نجد أنّ الرّوائي لم ينطلق من الماضي، بل استهلّ روايته باستباق، و نستشفّ ذلك في قوله: "**لوليتا...هل تدرين كيف يتدرّب الإنسان على حبّ قاتله؟...رسالتك الأخيرة الّتي نسيتها على الطّاولة قبل انسحابك الحزين، لم تكن كافية لتزرع بعض النّور في قلبي، حرمتني من لذّة الانتحار، و لكنّها زرعت المرارة في ما تبقّى من قلبي، و منعتني من نسيانك**"[2].

فهذا الكلام الّذي وجّهه "يونس مارينا" لحبيبته "لوليتا"، كان بعد موتها، فمن المفروض أن يذكره السّارد في نهاية الرّواية ، الّتي لازمت وفاتها، لكنّه استهلها به، فقد استبق الأمر منطلقا من نهاية الرّواية، أي بما حدث في المستقبل، و في موضع آخر من الرّواية تستبق شخصية "الرّئيس بابانا" الحدث فيقول: "**عندما تكبر سأحكي لك كلّ شيء يخصّ والدك عليك. أن تفخر به. و سنذهب سويّا و نأتي برفاته، و نقيم له جنازة تليق بمقامه العالي في مقبرة الشّهداء**".[3]

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ( عربي، إنكليزي، فرنسي)، ص 15.
[2]– أصابع لوليتا، ص 07.
[3]– المصدر نفسه، ص159.

و يكمن الاستباق في هذا المقطع في عبارة "عندما تكبر"، لأنّ حكي الرّئيس بابانا "لمارينا" عن والده، و الاتيان برفاته، و إقامة جنازة له، سيحدث مستقبلا عندما يصبح كبيرا، لأنّ "يونس مارينا" لا يزال طفلا.

من هنا نصل إلى نقطة مفادها، أنّ زمن القصّة يختلف عن زمن الحكاية، فالأوّل طبيعي تسير فيه الأحداث وفق تسلسل طبيعي، "**لكن رواية هذه الأحداث قد لا تتقيّد بترتيبها، فتكسر خطّ الزّمن من خلال:**

- **تأجيل ذكر الأحداث، أي إغفالها في حينها ثمّ العودة إليها بعد ذلك (الاسترجاع).**
- **تقديم موعدها و ايراد خبرها قبل أن يحين زمنها في سياق الرّواية (الاستباق)**"[1].

انطلاقا من هذه المفارقات الزّمنية (الاسترجاع و الاستباق) في رواية واسيني، و الّتي تجاوز من خلالها المألوف و كسر التّرتيب الزّمني، تبدو لنا فعاليّة الرّوائي في تجريبه على مستوى البنية الزّمنية.

- **المدّة أو الديمومة: (Durée):**

هي دراسة المدّة الّتي يستغرقها الحدث بين الحقيقة (القصّة)، و كيفيّة نقله على مستوى الخطاب (الرّواية)، فالمدّة الّتي تستغرقها الأحداث في الواقع، ليست نفسها عندما تُنقل على مستوى الرّواية ، ذلك أنّ الأحداث في الواقع تقاس بالثّواني، و الدّقائق، و السّاعات، والأيّام، و الشّهور و السّنوات، أمّا في الرّواية فتقاس بالأسطر، و الفقرات، و الصّفحات. و لقد توصّل "جيرار جينيت" إلى تحديد أربعة تقنيات ، يمكن من خلالها التّعرف على الفروقات بين زمن الخطاب و زمن القصّة، تتمثّل في الخلاصة و الحذف اللّتان تقومان بدور تسريع السّرد، الوقفة و المشهد الّتي تعمل على ابطاء السّرد.

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انكليزي، فرنسي) ، 103.

و تظهر الفعاليّة التّجريبيّة في رواية "أصابع لوليتا"، على مستوى البنية الزّمنية، في توظيفه هذه التّقنيات المبتكرة، و الّتي يتجاوز بها الرّتابة و كسرها:

- **الخلاصة (التّلخيص، الملخّص، الموجز):**

هي تقنيّة مهمّة لتفعيل حركة السّرد، تقوم بدور تسريع السّرد، فالمجمل "**هو سرد أيّام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال و ذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة –فالمجمل يتميّز إذا– بحساب طول النّص بقصر كمّي**"[1].

فالسّارد في عمله الرّوائي، ليس لديه متّسع من الصّفحات، حتّى يسرد الأحداث بكلّ تفاصيلها و جزئياتها، لذا يعمد إلى تقنية التّلخيص. و كمثال على هذه التقنيّة في رواية "واسيني" هذا المقطع "**كان ايف سان لوران يحبّ أرض الجنوب، وهران، الّتي ولد فيها و لم يغادرها إلاّ و عمره سبعة عشر سنة، فحملت كلّ عطوره حرارتها القويّة و سخاءها وعفويّتها، و أحيانا جرحها أيضا. و أوصى أن يغمد في تربة الجنوب نفسه، بين نخيل مراكش، عندما يغادر هذه الحياة**"[2].

فالسّارد لخّص علاقة شخصية "سان لوران" بوهران، و حبّه لها ، في أربعة أسطر، دون ذكر التّفاصيل الدّقيقة المتعلّقة بالشّخصيّة .

- **الحذف (الإضمار):**

و هي التّقنية الثانية الّتي تعمل على تسريع زمن السّرد، بحيث يعمد السّارد إلى إسقاط فترة من زمن القصّة، فيغفل عن حكاية بأكملها دون الإشارة إليها، فالحذف هو "**الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النّص من زمن الحكاية**"[3].

---

[1]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصة تحليلا و تطبيقا، ط1، الدار التونسية للنّشر، الجزائر، دت، ص 89–90.

[2]– أصابع لوليتا، ص302.

[3]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا، ص89–90.

و الحذف نوعان: حذف صريح، و حذف ضمني، فالأوّل هو ما صرّح السّارد بوجوده، و من مثل ذلك في الرّواية "**غابت عشرة أيّام بانكسار بدا واضحا في عينها، لتعود ثانية ولم تسأله عن أيّ شيء**"[1].

إنّ عبارة "غابت عشرة أيّام"، تدلّ على أنّ هناك حذف صريح، فقد ذكر السّارد مدّة غياب البطلة "لوليتا"، و هي عشرة أيّام، دون الإشارة إلى ما حدث في تلك الأيام. أمّا النّوع الثاني، فهو حذف لا يصرّح السّارد بوجوده و لا يعلن عنه، و إنّما يكتشفه القارئ من خلال بعض النّواقص و مثال ذلك: "**قضى أيّاما متشابهة بلا جدوى، ينتظر فقط خروج العنكبوت الشّنيعة الّتي كانت قد أكلت نصف الذّبابة**"[2].

فعبارة "قضى أياما"، تدلّ على أنّ هناك حذف، لكنّ السّرد لم يصرّح بعدد الأيام، الّتي كان فيها الرّئيس "بابانا" ينتظر فيها خروج العنكبوت، لينتقم لموت الذّبابة الّتي كانت تواسيه في زنزانته.

نظرا لصعوبة سرد الحوادث، بشكل متسلسل كما هي في الواقع، لجأ السّارد إلى توظيف تقنيتي "الحذف" و "الخلاصة" بهدف تسريع السّرد.

**- الوقفة (الوصف):**

و هي تقنية يلجأ السّارد إلى توظيفها، لتعطيل زمن السّرد، نظرا لتوقف الأحداث على مستوى الخطاب الرّوائي، ليحلّ الوصف محلّ السّرد، فالوصف "**هو التّوقف الحاصل من جرّاء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الّذي ينتج عنه مقطع من النّص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية**"[3].

---

[1]– أصابع لوليتا، ص353.

[2]– المصدر نفسه، ص75.

[3]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة تحليلا و تطبيقا، ص 90.

و الوصف نوعان: داخلي و خارجي، فالأوّل يتعلّق بالحالات الشّعورية، و عواطف الشّخصيات، أمّا الثاني فهو وصف لمظهر خارجي، أو الحالة الخارجيّة لشخص ما، أو وصف شيء معيّن مثل الجبل.

أمّا إذا عدنا إلى رواية واسيني، نجد أنّ الوصف يغلب على الرّواية، ممّا أضفى عليها الجمالية، إذ يتحلّى السّارد بالدّقة في الوصف، ممّا يدلّ على قدرته على الخلق و الإبداع. ومن بين المقاطع الوصفيّة الّتي تزخر بها الرّواية نقدّم هذا المثال "**لم ير شيئا سوى الأمطار الباردة الّتي كانت تملأ السّاحات و تتكسّر بقوّة على الإسفلت، قبل أن تسيح و تضيع في شكل انزلاقات متتالية على سطح الزّجاج، تعطيها الأضواء المسائيّة، و ظلال أواخر الخريف، لمعانا فسفوريا جميلا**"[1].

و الأمثلة على هذه التقنيّة كثيرة جدّا، لا يسعنا الإحاطة بها جميعا، و إلى جانب المثال السّابق، ندرج هذا المثال الّذي يصف فيه السّارد "إيڤا" مترجمة "يونس مارينا"، إذ يقول: "**وجد إيڤا متسمّرة كتمثال يوناني قديم، تنظر إلى وجهه الّذي ملأته سعادة فجائيّة تشبه سعادة الفراشة الغارقة في الألوان المبهمة، توغّلت في عمق عينيه بنظرتها الزّرقاء الصّافية الّتي لا تخطيء في افتراضاتها. ثمّ أحنت رأسها، فغطّى شعرها الجميل وجهها بكامله**".[2]

**- المشهد (الحوار):**

و هو التّقنيّة الثانية لتعطيل السّرد، و الّتي تعمل على كسر رتابته، ففي الحوار لا تَدخُّل للسّارد، و إنّما يفسح المجال واسعا أمام الشّخصيات، لتتبادل أطراف الحديث وتتحاور فيما بينها، فنتابع الحدث و كأنّه أمام أعيننا، و **الحوار** "**هو تمثيل للتّبادل الشّفهي، و هذا**

---

[1]- أصابع لوليتا، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص 39.

**التّمثيل يفترض عرض كلام الشّخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع"[1].**

و يكون الحوار داخلي يتمّ بين الشّخص و نفسه، أو خارجي يتمّ بين طرفين، فيكون هنا زمن الخطاب يساوي زمن القصّة تقريبا، لكن رغم هذا لا يستطيع الكاتب نقل الواقع كما هو، لأنّه تنعدم الحركة في الخطاب.

و للحوار حضور كبير جدّا في رواية "أصابع لوليتا"، فهي زاخرة بكثير من المقاطع المشهدية، الّتي لا حصر لها، و الّتي تجد فيها الشخصيات، الحرّية في التّعبير عن آرائها ومواقفها، دون تدخل من طرف الرّاوي، و من بين تلك المقاطع الحوارية الطّاغية على الرّواية، مشهد الحوار القائم بين "يونس مارينا" و "بن بلّة" المسمّى بالرّئيس "بابانا":

- **"ماذا تعني لك كلمة تاريخ.**
- **كلّ شيء يكتبه الآخرون عنّا. لا أهمّية فيه لرأينا.**
- **الثورة؟.**
- **تصنعها أجيال، و يكتوي بها جيل و ينعم بها جيل، و ينساها اللاّحقون.**
- **الأمّ.**
- **تأتي مرّة واحدة، و عندما تذهب ينقطع الحبل السرّي نهائيّا، و نجد أنفسنا في وحدتنا الأولى.**
- **المرأة.**
- **أجمل ما فينا أنوثتنا الّتي ننكرها بغباء.**
- **السّجن؟**
- **أكبر عقوبة يسلّطها القويّ على الضّعيف.**

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انكليزي، فرنسي)، ص79.

- **الوحدة؟**
- **مساحة العودة إلى النّفس و المصالحة مع الذّات المنهكة و المنتهكة"[1].**

فمثل هذا الحوار، يعمل على ابطاء زمن السّرد و تعطيله، إلاّ أنّ الحوار يساهم في التّرفيه عن القارئ و إزاحة الملل عنه، بعكس لوما إذا كانت الرّواية كلّها مقاطع سرديّة.

انطلاقا من كسر الرّوائي خطيّة الزّمن و الرّتابة، و توظيفه للمفارقات المختلفة، تتجلّى فعاليّة التّجريب في الزّمن لرواية "واسيني".

- **الصّيغة:**

الصّيغة هي الطّريقة أو الكيفية، الّتي ينقل بها السّارد الأحداث على مستوى الخطاب، تختلف باختلاف الرّواة، و تعدّ مكوّنا أساسيا للخطاب، "**لما لها من دور في تشكيل الأنساق البنائيّة للخطاب الرّوائي، و في الكشف عن أنماط الخطاب الّذي يقوم على نمطين أساسيين هما: السّرد و العرض، المرتبطين بالقصّة و الخطاب و السّارد و الشّخصية الرّوائية**"[2].

للصّيغة ثلاثة أشكال تتمثّل في صيغة الخطاب المسرود، الخطاب المنقول، و الخطاب المعروض، إذ تتعدّد هذه الأنماط و الأشكال في رواية "أصابع لوليتا".

---

[1]– أصابع لوليتا ص291–292.

[2]– عبد اللّطيف حني، "الرّؤية الجمالية للخطاب السّردي المغاربي، رواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريطاني موسى ولد ابنو أنموذجا"، مجلّة الخطاب، ع5، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، جوان 2005، ص207–208.

**- صيغة الخطاب المسرود:**

هو خطاب يستعمل فيه السّارد ضمير الغائب، فهو "**خطاب ينقله الرّاوي كحدث من أحداث الحكاية...، لا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام و ما أصله حركات و مواقف و حالات نفسيّة**"[1].

و من أمثلة هذه الصّيغة في رواية "أصابع لوليتا" هذا المقطع : "**أخذ العامل البرتغالي منه القبّعة و معطفه الأسود الخشن و مفاتيح السّيارة، و كاد يونس مارينا أن يسلّمه ربطة العنف الصّفراء الّتي لم يتعوّد عليها، لأنّه مرتبط أكثر بالكوفية الحمراء، الّتي تعوّد أن يشمّ فيها رائحة أمّه، و عطر فواكهها**"[2].

إلى جانب هذه الصّيغة، تتوفّر الرّواية على صيغة "الخطاب المسرود الذّاتي"، و فيها يتحدّث السّارد بضمير المتكلّم "أنا"، و يسرد أحداثا متعلّقة به، و تكون قد تمّت في الماضي، مثلما ورد في هذا المقطع "**كنت أبحث عن طاولة بها رائحة العتيق. و أنا أجوب في سوق القرية الّذي يعقد مرّة في الشّهر حيث يخرج النّاس ممتلكاتهم القديمة لتغييرها أو بيعها، وقعت عيناي على طاولة قديمة شمّمت فيها رائحة جدّتي الّتي كنت أرافقها إلى السّوق عندما كنت صغيرا**"[3].

فالسّارد في هذا المقطع هو شخصية البطل "يونس مارينا"، إذا يسرد كيفية حصوله على لوحة الذّبابة كما يسمّيها.

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، انكليزي، فرنسي)، ص91.

[2]– أصابع لوليتا، ص224.

[3]- المصدر نفسه، ص344، 345.

- **صيغة الخطاب المنقول:** و هي نوعان.

- **صيغة الخطاب المنقول المباشر:**

"**ففيها يختلط سرد الرّاوي بسرد الشّخصية لأنّ المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السّرد أو العرض، و لكنّه ينقل كلام غيره سردا أو عرضا، و من خلال هذا النّمط نصبح أمام متكلّم ثان ينقل عن متكلّم أوّل**".[1]

إذ أنّ السّارد ينقل كلام الشّخصية على لسانه كما هو، و بطريقة مباشرة، بمعنى أنّ السّارد ينقل كلام الشخصية حرفيا، لكن بصيغة المتكلّم، من مثل ذلك "**قالت لي أمّي لتخفّف من عزلتي و حزني: لو كان أحدنا تعرّض لما تعرّض له والدك لحزن كثيرا و لقبل في النّهاية بعودة الحياة إلى نظامها**"[2].

- **صيغة الخطاب المنقول غير المباشر:**

يعني أنّ السّارد ينقل كلام الشّخصية، بطريقة غير مباشرة، إذ يلخّص الفكرة الّتي ذكرتها الشّخصية، بمعنى أنّ السّارد لا ينقل كلام الشّخصية حرفيا، و إنّما ينقله بمعناه، وبصيغة ضمير الغائب مثلا: "**قالت إنّ عليها أن تواجه ذاكرتها بالقوّة الّتي تليق بها، مهما كان الثّمن الّذي ستدفعه، لأنّ مقاومتها لم تعد نافعة**"[3].

إذ عمد السّارد في هذا المثال، إلى نقل كلام "لوليتا"، لكن بطريقة غير مباشرة.

- **صيغة الخطاب المعروض:**

يقوم فيه السّارد بإثبات أقوال الشّخصيات، دون أيّ تدخّل منه، بحيث نتابع الحدث وكأنّه بالقرب منّا، إذ يختفي السّارد كلّيا، فنصبح أمام مقاطع حوارية. و هذا الحوار يضمن العمليّة التّواصلية بين المرسل و المتلقي.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ( الرؤية، السرد، التبئير)، ص 198.

[2]– أصابع لوليتا، ص399.

[3]– المصدر نفسه، 267.

و تتوفّر هذه الصّيغة في رواية "أصابع لوليتا" بكثرة، نكتفي بذكر مثال واحد عن أسلوب العرض و الحوار، و الّذي دار بين "مارينا" و صديقه "جواكيم":

- **صديقي. أتمنّى أن أعرف رأيك في موضوع اللّقاء! لم تقل لي؟.**
- **موضوع غير خاص بي و لكن سبق أن طرحته على كتاب كثيرين.**
- **بالضّبط يا عزيزي.**
- **جيّد، كنت أريد أن أستشيرك في موضوع آخر لا أريد أن أتدخّل فيه من دون استشارتك. و لك مطلق الحرّية في أن تقبل أو ترفض.**
- **تفضّل...**"[1].

لقد عمد واسيني الأعرج في روايته، إلى نقل الأحداث بصيغ مختلفة، و نوّع من أشكالها، ما يثبت قدرته على الإبداع و الابتكار، و يدلّ على الفعاليّة التّجريبيّة عنده في مستوى الزّمن.

[1]– المصدر السابق، ص274.

# الفصل الثانـي

## التّفاعل النّصي في رواية أصابع لوليتا

1- استراتيجية التّناص في الرواية

2- توظيف التاريخ

3- استلهام التراث الشعبي

4- البعد الحواري ( التعدد الصوتي، التهجين، الأسلبة، المحاكاة الساخرة).

**1- التناص:**

يُعدّ التّناص من التّقنيات الحديثة، الّتي يوظّفها المبدعون في أعمالهم الأدبية. و ذلك من خلال إنتاج نصوص في ضوء علاقتها بنصوص سابقة عليها. فكلّ نص هو عبارة عن تفاعل مع مجموعة من النّصوص السّابقة عليه زمنيا من حيث الظهور. وذلك عن طريق استرجاعها و توظيف ما يخدم النص الجديد، "**و هذه النصوص السابقة زمانا تمارس سلطتها على النّص الجديد بمختلف الصّلات و الأشكال إمّا بصورة واضحة أو باهتة، ومهما تكن طريقة دخولها إلى النّص الجديد فتلك عمليّة تحويل للنّصوص و مجال لتبادل مقاطع تعيد الكتابة توزيعها عندما تبني نصّا جديدا، فتدخل في عمليّة هدم و بناء**"[1].

فالعمل الأدبي لا يُخلق من العدم و لا بمحض الصّدفة، إذ أنّ الانطلاق من الصّفر لَأَمْرٌ فارغ بالتّأكيد. فهل يمكن مثلا، لبنّاء أن يبني أسوار بيته، دون وضع أساس له؟، فهذا الأخير الّذي يعدّ لبنة، يعلو به البناء و يشمخ، والأمر نفسه بالنّسبة للإبداع في ميدان الكتابة. إذ كذب من قال بأنّه أنتج نصّا ما، دون الإطّلاع على ما سُبق و كُتب عن الموضوع الذي هو بصدد الكتابة عنه، فلربّما قرأ موضوعا ما و جذبه، إلى إثرائه، أو تقديم وجهة نظره عنه. و لا ينبغي أن يعتقد القارئ بأنّ قضيّة أخذ الكاتب المتأخر من نتاج المتقدّم منقصة، لكن بشرط ألاّ نأخذ كلام الغير بحذافيره و عوالقه، و لهذا فالنّصوص "**تعبق أحيانا بأريج الماضي مرتدية عباءة التراث متعطّرة بعطرها...، و أحيانا أخرى تتمازج فيها شتّى العصور و تحفل بالتّنوّع و التّعدّد**"[2].

إنّ هذه القضيّة و التي يُطلق عليها قضيّة **التّناص**، لم يسلم منها أيّ كاتب تقريبا، حتّى غدت بعد ظهور المناهج الجديدة. - الّتي تُعنى بمقاربة النّص الأدبي- بمثابة نظرية

---

[1]- مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دمّ النسيان للحبيب السايح، ص97.

[2]- نور الهدى لوشن، "التناص بين التراث و المعاصرة"، مجلّة جامعة أم القرى لعلوم الشرعيّة و اللّغة العربية و آدابها، ع26، ج15، تونس، صفر1424هـ، ص10.

كاملة، لها أُسسها و مرتكزاتها و التّناص بهذا يعني أنّ كلّ نص هو مجرّد ترسبات لجملة من النّصوص الّتي سبقته و التّعالق معها، و يبدو أنّ مصطلح التّناص، قد ذاع صيته أكثر في البيئة الغربيّة، إذ يعدّ "باختين" أوّل من أطلق مصطلح حواريّة النّصوص فكلّ نصّ عنده يدخل في علاقة مع نصوص أخرى سابقة عنه. لكنّه لم يطلق على هذه القضية مصطلح التناص، و إنّما هذا المصطلح ولد على يد "جوليا كريستيفا" سنة 1969، فهي "**أوّل من أطلق هذا المصطلح "التناص" معتمدة في ذلك على الإرث النّظري الذي تركه "ميخائيل باختين" الذي لم يطلق هذا المصطلح**"[1].

وبهذا يرجع النّقاد الفضل في صياغة هذا المصطلح إلى هذه الناقدة البلغارية، الّتي قدّمت هذا المصطلح بصفة نهائيّة، إذ تقول: "**إنّ كلّ نص عبارة عن لوحة فسيفسائيّة من الاقتباسات، و كلّ نصّ هو تشرّب لنصوص أخرى**"[2].

فالتناص عندها هو تداخل النّصوص و تقاطعها داخل نصّ جديد، فكلّ نصّ عبارة عن زخرفة من نصوص أخرى سابقة عنها، و ما على النّص الجديد إلاّ أن يتشرّبها و يحوّرها، ثمّ يُظهرها في زيّ جديد متجاوزا السّابق. إذن فالعمليّة الإبداعيّة لا تنبت بين السّماء و الأرض في أيّ بيئة كانت، و في هذا الصّدد نجد "كريستيفا" و "رولان بارث" يقرّان أنّ أيّ مبدع "**لا ينطلق من فراغ، بل له خلفيات تُحرّكه و تثيره متى وجد دافعا انطلق للتّعبير**"[3].

و تجدر الإشارة إلى أنّ هذه النّظريّة اِهتمّ بها نقاد كُثر إلى جانب "كريستيفا"، و بالتّالي عرف مصطلح "التّناص" تعريفات عديدة، دون أن نجد تعريفا نهائيّا له، و في هذا المضمار

---

[1]– صالح مفقودة، نصوص و أسئلة،( دراسات في الأدب الجزائري)، ص172.

[2]– محمّد عزّام، النّص الغائب (تجليات التناص في الشّعر العربي)، د ط، منشورات اتّحاد الكّتاب العرب، دمشق، 2001، ص21.

[3]– ونّاسة صمادي، التناص في رواية الجازية و الدّراويش، رسالة ماجيستير قسم اللّغة العربيّة و آدابها،جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2002–2003، ص10.

نجد الباحث "لوران جيني" "Laurent Jenny" يعرّف التّناص بأنّه "**عمليّة تحويل و تمثيل عدّة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى**"[1].

أمّا الباحث "يوري لوتمان" "Youri Lotman" فإنّه يقرّ بأنّ عمليّة التناص من شأنها أن تورث النّص قيمة كبيرة، لما جمعه من معلومات من شتّى النّصوص الأخرى، زيادة على ذلك تحويرها، بالتّالي يؤكّد بأنّ "**النّص فعل ناتج من التناص الذي يمنحه قيمة ومعنى و هو متوافر على عصور ترسّبت فيه**"[2].

أمّا "محمّد مفتاح" فيعرّف التناص بأنّه "**تعالق (الدّخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفية مختلفة**[3] .

فالتّناص بالنّسبة إليه عبارة عن علاقة تربط نصّا بغيره من النّصوص، فينفتح عليها ويحتويها.

انطلاقا ممّا سبق، تبيّن لنا أنّ للتّناص تعريفات متعدّدة و متباينة نظرا لتعدّد النّقاد والدّارسين و اختلاف وجهات نظرهم، و تعدّد المجالات التي تناولته، "**و يعود السّبب في هذا الاختلاف إلى أنّ موضوع التناص ينتمي إلى عدد من المجالات المعرفيّة (الشّعرية، الأسلوبيّة، تاريخ الأدب، النّقد التّقليدي، ...) و له في كلّ منها خصوصيته و آليّته**"[4].

و بهذا يصعب الوصول إلى تعريف نهائي للتناص، لكن رغم هذا فإنّ تلك التّعريفات تشترك في نقطة مفادها أنّ التّناص هو مجموعة من النّصوص الّتي تتداخل و تتقاطع في

---

[1]– تزفيتان تودوروف و آخرون، في أصول الخطاب النّقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النّقدي الجديد)، تر: أحمد المديني، دط، دار الشؤون الثّقافية، بغداد، العراق، 1987، ص103.

[2]– أحمد يوسف، "الخطاب: النّص و المؤلّف كتابات معاصرة"، مجلّة الإبداع و العلوم الإنسانية، العدد18، مج5، أيار حزيران 1993، ص52.

[3] – محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري،( استراتيجية التناص)، ط3،لمركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1992،ص121.

[4]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي، إنكليزي، فرنسي)، ص64.

نص واحد، فالنّص الأدبي لا ينطلق من العدم، و إنّما هو وليد نصوص سابقة أي توظيف نص سابق في نص لاحق.

ومن الجدير بالإشارة في هذا المضمار، أنّ المطّلع على تراثنا النّقدي العربي القديم، لَيجد أنّ الحديث قد أُثري حول هذه الظاهرة الموسومة ب " **التّداخل النّصي**"، لكن تناولوه بتسميات أخرى غير التناص، لهذا ف" **ممّا لا شكّ فيه أنّ نقّادنا القدامى قد وقفوا عند هذا المصطلح، و لكن بمفاهيم و مصطلحات مغايرة**"[1].

فعلى سبيل المثال عرف الأدب العربي قديما، منذ العصر الجاهلي، ما يعرف بالسّرقات الأدبيّة، سواء في الشّعر أو النّثر، فالكاتب يطّلع على ما قيل و يقتبس عمّن سبقه و يعدّله، ثمّ يضمّنه في ابداعه، و لقد عرف هذا في ميدان الشّعر أكثر، بالتّالي "**فالشّعراء أمراء الكلام...يقدّمون و يؤخّرون، يومئون و يشيرون، و يختلسون، و يعيرون ويستعيرون**"[2].

و لهذا فالمبدع العربي كغيره، لا ينتج نصّا بمفرده، إنّما ينطلق من مرجعيّة معيّنة، فهذا أمر لا مناص فيه، و يعدّ هذا العمل محمدة إذا أدرك الكاتب كيف يحوّر ذاك المُعطى الموجود بين يديه، و يضيف إليه شيئا من اجتهاده، "...**بحيث يغدو النّص المتناص خلاصة لعدد من النّصوص التي تمحي الحدود بينها، و أعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النّصوص السّابقة سوى مادتها**"[3].

إلاّ أنّ هناك من النّقاد، من جعل هذه القضيّة أمرا مسترذلا لا يورث إلاّ الانحطاط للنّصوص التي تتضمّنها، فمن جهتنا نحن، نعتقد أنّه لا حرج إن عمد المبدع إلى تقنيّة

---

[1]– ونّاسة صمّادي، التناص في رواية الجازية و الدّراويش، ص01.

[2]– ابن فارس أبو الحسن أحمد زكريا، الصّاحبي في فقه اللّغة و مسائلها، و سنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، 1993، ص267.

[3]– محمّد عزام، النّص الغائب،( تجليات التناص في الشعر العربي)، ص29.

التناص، شريطة أن يحوّر و يضيف إلى ما أخذه من غيره، لكن أن يكتفي المبدع بالأخذ الصّرف، فهذا حسب رأينا عيب، و بالتّالي نجد النّقاد طائفتين: الأولى تعدّ التناص منقصة، حتى نعتت هذه الظاهرة بأسماء قاتمة كالسّرقة، السّلخ، بينما الطائفة الثانية و الّتي عدّت هذا الفعل محمدة، فقد لطّفت تسميتها، كأن تطلق عليه أسماء كالاقتباس، الاستشهاد و النّسج على المنوال.

إن الكتابة شئنا أم أبينا، هي انطلاق من كتابة سابقة، و لعلّ الكلام الّذي لم يسبق أن قيل –أي الّذي قيل للمرّة الأولى– هو كلام أوّل مخلوق على وجه الأرض، و يتمثّل في رأينا في "آدم" عليه السّلام، عدا هذا فكذب من أسند عمله إليه بصفة قطعية، ويؤكّد على ما قلناه العالم العربي "ابن رشيق القيرواني"، حيث قال: "**و من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزّة و الأمم السّابقة**"[1].

و من جهة أخرى نجد الباحث "محمّد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشّعري" يشير إلى أنّ التناص لا مفرّ منه، لأنّ الإبداع، أيّ إبداعٍ لا يتأتّى أبدا من التّزمت و الانغلاق على النّفس. ولعلّ طريق الانفتاح على الآخر و الغير، من شأنه أن يأتي بشيء ذي شأن ولهذا "**فإنّ التناص شيء لا مناص منه لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزّمانية والمكانيّة و محتوياتهما، و من تاريخه الشّخصي أي من ذاكرته، فأساس انتاج أيّ نص هو معرفة صاحبه للعالم**"[2].

انطلاقا ممّا أوردناه عن نظريّة التناص، سواء في البيئة العربية أو البيئة الغربيّة، اِتّضح لنا جليّا، أنّه ميزة النّصوص جميعا، و إن صحّت الفكرة نقول بأنّ النّص الوحيد

---

[1]– ابن رشيق أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشّعر و نقده، تحقيق، مفيد محمد قميحة، ط1،ج7، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1983،ص150.

[2]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص) ، ص120.

الّذي سَلم من هذه الظاهرة هو أوّل نصّ كُتب على وجه الأرض، على الرّغم من أنّ صاحبه حتما تأثّر بظاهرة من ظواهر الطّبيعة آنذاك، ممّا جعله يكتب النّص.

و تجدر الإشارة في هذا السيّاق إلى أنّ التعرّف على التناص و ترصّده في ثنايا النّصوص الأدبية، يستلزم ثقافة معتبرة من لدن القارئ، إذ أنّ هناك قرّاء لا يحسّون بوجوده، لفقر رصيدهم الثّقافي، لهذا فالقارئ الّذي يتفطّن إليه "**يحيلنا ذلك على أنّه قارئ متعدّد له القدرة على معرفة التناصات Intertextes و بذلك يشارك في انتاج النّص**"[1] .

كما أنّ ليس كلّ واحد له القدرة على أن يتناص مع نصوص أخرى، و لكي يكون الكاتب كذلك، عليه أن يكون مطّلعا على ما ينتجه الآخرون، و أن يكون مثقفا سواء في الجانب الأدبي، أو التّاريخي، أو الدّيني، كما عليه أن يكون قادرا على تحوير النّصوص، متجاوزا بذلك النّظام النّصي للنّصوص السّابقة، بهدمها، و بناء نظام جديد، "**فقدرة الكاتب على التّفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب لا تتأتّى إلاّ ب "امتلاء" خلفيته النّصية بما تراكم قبله من تجارب نصيّة، و "قدرته" على "تحويل" تلك الخلفيّة إلى تجربة جديدة نصيّة قابلة لأن تسهم في التراكم النّصي القابل للتحويل و الاستمرار بشكل دائم**"[2].

و ممّا تجدر الإشارة إليه، أنّ طريقة توظيف التناص تختلف من كاتب لآخر، و هذا نظرا لاختلاف ما يتميّز به كلّ واحد منهم عن الآخر من حيث القدرة على الخلق، والإبداع، و التّجاوز. بالتّالي منهم من يوظّف التناص في نصّه بشكل صريح، و منهم من يستخدمه بشكل ضمني، بمعنى أنّ التناص نوعان هما: الصّريح أو الظّاهر، و الضّمني، ففي الأول يعمد المبدع إلى توظيفه بصفة مباشرة أي أنّ المبدع يكشف عن وجوه و يصرّح به، ممّا يسهّل على القارئ ترصّده، في حين نجد التناص الضمني أو المستتر، لا يصرّح صاحبه به

---

(1) –Michael riffaterre, la production du texte poétique,( collection), Ed Seuil, 1979, P10.

(2)– سعيد يقطين، الرواية و التراث السّردي،( من أجل وعي جديد بالتّراث)، ط1، رؤية للنشر و التّوزيع، القاهرة، 2006، ص18.

إنّما يخفيه، لذا يتطلّب من القارئ ثقافة معيّنة كسعة الإطّلاع عل مختلف الإبداعات ليتمكّن من استشفافه، و هناك من أضاف إلى هذين النّوعين "**تصف المستتر، و يعني به النّوع الذي يلمح له المؤلّف تلميحا لا تصريحا، و غالبا ما يتمّ هذا التّلميح في عناوين النّصوص و بطريقة مموّهة**"[1].

فأحسن كاتب هو من يخفي تناصه دون البوح بذلك. أي أنّه يقوم بتحوير النّص الّذي أخذه، و بأسلوب برّاق يكون من إنشائه، و القارئ الجيّد و المتمكّن وحده من يستطيع أن يفهمه. "**فوجود التّفاعل النّصي من أصول النّص و ثوابته، لكن طريقة توظيفه خاصيّة إبداعية فرعيّة و متحوّلة لأنّها تتغيّر بتغيّر العصور و "قدرات" المبدعين على الخلق و الإبداع و التّجاوز ضمن بنيات نصيّة سابقة**"[2].

ونفهم من هذه المقولة أن التّناص ضرورة حتمية في كل النصوص الابداعية فكل كاتب يمارس التّناص عن وعي أو عن غير وعي.

---

[1]– نور الهدى لوشن، "التناص بين التراث و المعاصرة"، ص08.

[2]– سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث) ، ص28.

## 2- توظيف التاريخ في الرواية:

لقد أشرنا فيما سبق، إلى فكرة جوهريّة مؤداها أنّ الرّواية فضاءٌ رحب، يسع لأكثر من موضوع و تيمة، أو بالأحرى، إنّ الرّواية مجال لتداخل و اشتباك شتّى التّعابير من شتى مجالات الحياة الإنسانيّة. هذا لكونها ترجمة فعليّة، لما يعيشه الفرد في حياته كلّها. و من كافة اتجاهاتها، و بما أنّ الحياة متشعّبة و معقّدة؛ فما كان للرّواية إلاّ أن تتبنّى الموقف ذاته. إذ نجد في المتون الرّوائيّة، المثل الشّعبي، التّراث، السيرة الذّاتية، الخطاب السيّاسي بما فيه التّاريخ، و ما إلى ذلك من الأمور. إذ ضمّت الرّواية في ثناياها كلّ هذه المواضيع.

و ينبغي علينا الإشارة هنا إلى أنّ الرّوايات الأكثر تعاطيّا مع عديد المواضيع، تتمثّل في روايات الجيل الجديد أمثال واسيني الأعرج و رشيد بوجدرة، و آخرون كُثر. و إنّ ما يهمّنا بالدّرجة الأولى في هذا السيّاق، هو فكرة تداخل الخطاب السيّاسي مع الفنّ الرّوائي.

فمن المعروف أنّ التّاريخ علم مستقلّ بنفسه، في حين الرّواية أيضا لها أدواتها الخاصّة بها. و لا نعتقد أنّ أحدا سيخالفنا في هذا الطّرح. فالتّاريخ "**يقوم بدراسة و تتبّع مجموع الأحداث الّتي تُميّز حركيّة الإنسان في الزّمن و رصد مجرياتها...فالتّاريخ لا يهتمّ إلاّ بالأحداث الّتي تترك حضورا قويّا قادرا على البقاء لما له من تأثير على مسار الإنسان**"[1].

ونفهم من هذه المقولة أنّ التّاريخ، عبارة عن حدث سابق زمنيّا لفعل كتابته، و هذا طبعا أمرٌ بديهي. و على هذا الأساس ينبغي لكاتب التّاريخ أن يراعي مبدأ التّوثيق والصّحة في نقل هذه الأحداث. و ذلك إمّا أن يكون كما شهده بأمّ عينيه أو كما رُوي له من طرف الّذين عاشوه. بالتّالي نسلّم إلى حدّ ما أن تكون هذه الأحداث التاريخية حقيقيّة.

---

[1]– ينظر: سليمة عذاوري، الرّواية و التّاريخ (دراسة في العلاقات النّصيّة رواية العلامة لبن حميش نموذجا)، رسالة ماجيستير، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة بن يوسف بن خدّة، 2005-2006، ص11.

لكن ما يهمّنا نحن –كون دراستنا تنصبّ على الرّواية–هو اتّجاه الرّوائيين إلى استثمار هذا العلم الإنساني في متونهم الرّوائيّة، و كيفيّة صياغتهم للمادّة التّاريخية، في قالب روائي.

و نحن نعتقد في هذا الصّدد أنّ الرّوائي غالبا ما يلجأ إلى توظيف التّاريخ في عمله الرّوائي، حتّى يطلع القارئ على حيثياته، كما يفعل عادة الرّوائي "**واسيني الأعرج**"، ومن جهة أخرى، قدرته على تطويع المادّة التّاريخية و تحويرها، لما يخدم الفنّ الرّوائي. لأنّ صبغ العمل الرّوائي بالصّبغة التّاريخية لا يعني مطلقا أخذ السجلاّت التّاريخيّة، و إعادة كتابتها روائيّا، بل أنّ عنصر التّخييل من ضروريات أيّ عمل روائي مهما ذاب في مواضيع غير أدبيّة لهذا "**فإذا كان المؤرّخ يلتزم "الحقيقة" فيسرد الأحداث كما شاهدها أو كما رُويت له فإنّ الرّوائي يعتمد التّخييل في سرد الأحداث، فيحذف و يضيف، و يقدّم ويؤخّر**"[1].

و بالتّالي لا يمكن عدّ الرّوائي الّذي يُضمّن روايته أحداثا تاريخية، بمثابة مؤرّخ. كون التّاريخ يتولّى مهمّة كتابته، المؤرّخون. الأمر الّذي يعني أنّ "**الرّوائي و هو يكتب التّاريخ، يقدّمه و يصوغه في قالب قصصي، بمعنى أنّه لا يؤرّخ بقدر ما يأخذ مادّة التّاريخ كمجرّد موضوع للسّرد و يُخضع المادّة التّاريخيّة لطبيعة الفنّ الرّوائي كالتّخييل و الحبكة Plot والتّشويق**"[2].

فالتّاريخ يُعدّ حقيقة. في حين أنّ الرّواية خيال. لكن هذه الأخيرة حتّى و إن حوّرت التّاريخ و عدّلته، لا نعتقد أنّها تأتي بالأكاذيب، إذ حتما نلتمس فيها الحقيقة في عمومياتها، و إنّ الشّيء الّذي يجعل الرّواية تتصرّف في التّاريخ –كما أشرنا آنفا– هو جعل هذا الأخير يتجانس مع أدوات العمل الرّوائي، فالتّاريخ حسب الباحث مصطفى ولد يوسف "**مادّة خام**

---

[1]– محمّد ريّاض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة (دراسة)، ط1، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002، ص102.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

**وخجولة تخضع لركام الزّمن و معماريّة صارمة في طرحها لموضوعات الإنسان و اجترار خطاب الوثيقة أو الذّاكرة، بينما وروده في الرّواية فهذا حتما سيورثه شيئا من التّخييل"[1].**

و لا يفوتنا هنا أن ننوّه بأنّ الرّوائيين الّذين يعمدون إلى توظيف المادّة التّاريخية في متونهم الرّوائية، دليل على اطّلاعهم على هذا التّاريخ أو ربّما عاشوا منه نصيبا وافرا.

و من جهة أخرى يمكن إيعاز توظيف التّاريخ في المتون الرّوائيّة لإماطة اللّثام عمّا يحدث في الأوساط الاجتماعيّة أو بالأحرى، فضح الممارسات الفاسدة و الظّالمة الّتي تمارس على الشّعوب. إذ حمل التّاريخ في الرّواية مهمّة تعريّة العالم الموبوء المليء بالانكسارات خصوصا تيمة الإرهاب الّتي سوّدت أيّام الشّعب الجزائري، خصوصا في تسعينيات القرن الماضي، و كذا مسألة الهويّة الضائعة؛ و الاغتراب الدّاخلي، الّذي سطا على الألباب. بالتّالي وجد المبدعون الرّواية سبيلا لتعرية جلّ هذه الأمور عن طريق "**فتح فضاء السّرد على عوالم متاخمة للرّاهن، متعلّقة به بضرب من التّعلّق... كما كانت ويلات الإرهاب و أثرها في الأفراد و الجماعات و القرى و المدن تمثّل خلفيّة لمعظم الأحداث الرّوائيّة، تتلقّفها النّصوص طازجة لتنسج من وحيها عالمها الرّوائي من دون أن تتروّى لبناء معادل تخييلي يتتبّع الأزمة منذ بداياتها التّاريخيّة"[2].**

و نفهم من هذا الكلام أنّ الرّوائيين، أدركوا كيفية استثمار المادّة التّاريخية في الأعمال الرّوائيّة؛ بإضفاء طابع الخيال عليها، ممّا يجعلها تظلّ في مجال أدبي وفنّي.

و انطلاقا من اطّلاعنا على بعض المتون الرّوائيّة –الجزائريّة و غير الجزائريّة– المستثمرة للخطاب التّاريخي، ألفينا أنّ توظيف هذا الأخير لم يكن قطّ بطريقة ساذجة، توقِعُ

---

[1]– ينظر: مصطفى ولد يوسف، المتخيّل و التّاريخ في الرّواية المغاربية، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013–2014، ص01.

[2]– ينظر، عبد اللّه شطّاح "الرّواية الجزائريّة التسعينيّة ( كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟)"، مجلّة تبيّن للدّراسات الفكريّة و الثّقافيّة، العدد2،مج1، المركزي العربي للأبحاث و دراسة السيّاسات، خريف 2012، ص70.

الفنّ الرّوائي في بَوْتَقة التّقريريّة فحسب، لأنّ هذا من شأنه أن يصرف القارئ عن الرّواية و عن إتمام قراءتها، فتبنّي مبدأ الفنيّة في كتابة التّاريخ و تطويعه، من شأنه أن يزرع التّشويق و الشّغف، في نفس القرّاء و من أمثال الّذين وفّقوا في هذه العمليّة نجد الرّوائي "جرجي زيدان" الّذي "**اتّخذ التّاريخ مادّة للسّرد بإعمال الخيال في تقديم المادّة التّاريخيّة بهدف خلق المتعة و التّشويق و شدّ القارئ إلى متابعة الرّواية، لأنّ العذول عن التّمسك بالحقائق التّاريخيّة هو الّذي يقيم حدّا فاصلا بين الرّوائي و المؤرّخ**"[1].

لقد عُدّ الخطاب التّاريخي من أبرز الموضوعات الّتي هيمنت على متخيّل الخطاب الرّوائي العربي المعاصر. إذ بدأ في أواخر القرن العشرين و بداية الألفيّة الثّالثة (أي من عام ألفين فما فوق)، و من بواكيرها؛ الجيل الطّلائعي الجديد الّذي عرف كيف يشيّد معمارا روائيّا هادفا و مفيدا للقارئ.

و من أمثلة هذا الجيل نجد الجزائري "واسيني الأعرج" و المغربي "بن سالم حميش"، وغيرهما كثير، و تتمّ تقنيّة تسخير الرّواية للتّاريخ عن "**معرفة هؤلاء الرّوائيين بأحدث تقنيّات الرّواية الجديدة... الأمر الّذي يسهّل على المبدع التّعامل الذّكي و الواعي مع المادّة التّاريخيّة**".[2]

هذا يقودنا إلى القول بأنّ حضور المادّة التّاريخيّة في المتون الرّوائيّة لم يكن قطّ على أيدي الرّوائيين الكلاسيكيين ذوي النّظرة الأحاديّة. إذ يعمد الرّوائي الجاد إلى استلهام التّاريخ لإبراز الواقع المتأزم في قالب روائي، و ليس مجرّد نسخ للتّاريخ و لا إبراز الرّصيد الثقافي في هذا المجال و كفى، فالرّوائي الفذّ "**يقدّم لنا التّاريخ في صورة حيويّة تجتذب مختلف الفئات المتعلّمة في المجتمع، فإذا كان المؤرّخ يهتمّ بتقديم جثّة التّاريخ محاولا تشريحها**

---

[1]– محمّد ريّاض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة (دراسة)، ص102.

[2]– نورة بعيو "أشكال و تقنيات توظيف المادّة التّاريخيّة في الرّواية العربيّة المعاصرة"، مجلّة الخطاب، العدد9، منشورات مخبر حليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، جوان 2011،ص41.

**و فهمها، فإنّ الرّوائي يحرّك هذه الجثّة في عمل فنّي يعيش بين النّاس و يتفاعلون معه**"[1].

نفهم من هذه الفكرة أنّ المؤرّخ يكتب التّاريخ بصفة معقّدة، بالتّالي يُفهم من طرف النّخبة المثقّفة فحسب، في حين يستصعبه النّاس البسطاء، الأمر الّذي حمّل الرّوائي مهمّة تبسيط هذه المادّة الرّوائيّة و افهامها لكافة النّاس حتّى يستوعبوها.

إنّ توظيف التّاريخ في الرّواية لا يعني مطلقا أنّ هذه الأخيرة، تعوّض كتب التّاريخ، والّتي طبعا روت الأحداث على حقيقتها. إلاّ أنّنا نعتقد بأنّ لجوء الرّوائي إلى هذه التّقنية، يجعل أكثر شريحة من المجتمع تطّلع عليه و من دون العودة إلى كتب التّاريخ، لأنّ ليس كلّ النّاس يقرؤون كتب التّاريخ، فقرّاء الرّواية أكثر حسب تقديرنا، بالتّالي يسهل الاستفادة من التّاريخ و فهمه بمجرّد قراءة الرّواية و من دون العودة إلى السّجلاّت التّاريخيّة.

إنّ إعادة كتابة التّاريخ في الرّواية بسجلاّته و حذافيره، ليس وراءه كبير غناء لأنّ الرّوائي "**إذا أعادها بالطّريقة نفسها فإنّه أمام إعادة إنتاج النّص، لا إنتاج النّص بحدّ ذاته...و تدخل هذه الظّاهرة فيما سمّاه النّقد البنيوي المعاصر بالتّفاعل النّصي أو تداخل النّصوص**"[2].

و نفقه من هذه الفكرة أنّ الخطاب الرّوائي يتناص مع الخطاب السيّاسي أثناء الكتابة، و ليس يُعيدها كما هي جامدة من دون تصرّف أو تحوير، فهذا ما من داعٍ له.

لقد انصبّ اهتمام الرّوائيين الجزائريين – و هم يستثمرون المادّة التّاريخيّة– على تلك الأحداث الطّاحنة، و الّتي تركت في أنفسهم جرحا غائرا و مؤلما. الأمر الّذي جعل هؤلاء

[1]– ينظر: قاسم عبده قاسم، إعادة قراءة التّاريخ،( كتاب العربي 78 )، ط1، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر 2009، ص76.

[2]– نورة بعيو "أشكال و تقنيات توظيف المادّة التّاريخيّة في الرّواية العربيّة المعاصرة"، ص43.

يتعاطون أكثر "**مع الرّاهن، مثل حرب 1948، و أزمة 1967، ناهيك عن العشرية السّوداء الّتي عاشت فيها الجزائر زمنا من الرّعب و القلق و الاضطراب**".[1]

كيف لا و قد سُرق الوقار من الجزائر في هذه الفترات، أين ذاق شعبها مرارة البطش والظّلم، الّتي كِيلت له بالصّاع.

لقد أشرنا آنفا إلى أنّ المبدع لا يجترّ التّاريخ كما حدث حقيقة، و كما أرّخته الكتب، إذ غدى تطويعه و تكييفه على صورة نصّ أدبي فنّي، أمرا لابدّ منه، و لهذا يُصرّ بعض الباحثين إلى أنّه على الرّوائي – حينما يعمد إلى تشخيص النّص التّاريخي و ادراجه في النّص الإبداعي– أن يعمد إلى تفكيك بنية التّاريخ ثمّ إعادة صياغتها في سياق يجعلها تظلّ في حدود الكتابة الأدبيّة الصّرفة.

و بينما انصبّت دراستنا على الرّواية الجزائريّة، الموظّفة للخطابات التّاريخيّة، تفطّننا بعد إطلالة خفيفة إلى أنّ الرّوائيين يغرفون من مَعين التّاريخ الجزائري، و لهذا فقد "**كان مدار الحكاية في الرّواية الجزائريّة، هو العنف الإسلامي، و هو حدث تاريخي بالدّرجة الأولى مقدّم بقالب أدبي يتماس مع الواقع و التّاريخ و يجنح إلى التّخييل باعتباره سمة بارزة له**"[2].

فليس من باب الغرابة أن يستقي الكتّاب الجزائريّون مادّتهم من تاريخ الجزائر، كونه وطنهم الأم و مأساته تعنيهم. إذ تُضيف الباحثة "سعاد عبد اللّه العنزي" قائلة: "**من البديهي أن يكون التّاريخ العربي الإسلامي مدارا حكائيّا، ينهل منه الرّوائيّون الجزائريّون ما يخدم الشكل الرّوائي و الأفكار المطروحة**"[3].

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، 2001، ص ما بين 103 و 108.

[2]– سعاد عبد اللّه العنزي، صور العنف السيّاسي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة (دراسة نقديّة)، ص175.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

و في شأن ذي صلة، أشارت الباحثة "آمنة بلعلى" إلى أنّ كُتّاب الرّواية بالجزائر، قد تعاطوا مع التّاريخ. ولقد كرّسوا اهتمامهم في تاريخ الجزائر بواقعه الموبوء المليء بالانكسارات و إن توجّه الرّوائيون إلى هذه التّقنيّة لخيرُ دليل على تماشي متخيّلهم الرّوائي الّذي يعني بالنّسبة إليهم، المعين الّذي يغرفون منه المادّة الرّوائيّة. إذ "**أرّخت بعض الرّوايات الجزائريّة مثل رواية سيّدة المقام لواسيني الأعرج و فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي والورم لمحمّد ساري لمرحلة العنف بكلّ تفاصيلها، أين التمسنا الايديولوجيّة و السيّاسة على لسان السّاردين و الشّخصيّات**"[1].

و يعني هذا حتما، أنّ نزوع الكتّاب إلى تضمين المادّة التّاريخيّة في متونهم الرّوائيّة، ينمّ عن هدف مرسوم من قِبلهم. فمن جهة يودّون تحيين الأحداث و إيقاظ حرارتها. و من جهة أخرى الإلحاح المستمرّ على ضرورة كشف الحقائق الّتي حدثت في البيئة الجزائريّة بما فيه تفشّي ظاهرة الإرهاب الّتي تربّصت بالوطن الجزائري و عيّشت أبناءه وابلا من الرّعب والخوف. و لم يحمّل الباحث "الشّريف حبيلة" اضطراب بلادنا في تلك الفترة إلى قضيّة الإرهاب لوحدها، بل أقرّ أنّ السلطة هي الأخرى تسبّبت في هذا القلق، و لعلّ أكثر النّاس تعرّضا للتّضييق و التّهديد، نجد النّخبة المثقّفة، الّتي خيّم على ألباب أصحابها الاضطراب و الخوف و ما كان لهذه الفئة المتعلّمة إلاّ أن تجعل الكتابة الرّوائيّة منفذا لتعريّة هذه الأوضاع المزريّة، إذ عُدّت الرّواية عند أولئك، متنفّسا تخفّفون من خلاله عن طائفتهم إذ "**استطاع النّص الرّوائي الإشارة إلى عنف السّلطة و تعريّة ممارستها القهريّة، و إن جاء الحديث عنها متفاوت من نصّ إلى آخر**"[2] .

---

[1]– ينظر: آمنة بلعلي، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة،(من التّماثل إلى المختلف)، ص77.

[2]– الشّريف حبيلة، الرّواية و العنف، (دراسة سوسيونصيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة)، ص165.

وهذه الفكرة هي أحسن دليل على رأي "الشّريف حبيلة"، الّذي أزاح الغبار عن أعيننا فيما يخصّ جوهر اللاّاستقرار الّذي قطنته الجزائر في الماضي إذ "**عاشت النّخبة المثقّفة في بداية التّسعينات فترة رهيبة و يتمثّل ذلك في تعرّض هذه الفئة للاغتيال في ظروف غامضة**".[1]

و لعلّ هذه الفكرة أن تنطبق مع مغزى الرّواية المنتقاة للدّراسة و المتمثّلة في "أصابع لوليتا" "لواسيني الأعرج" ، إذ عانى المثقّف "يونس مارينا" هذه المعاناة، إذ ظلّت خطاه تُترصّد حتّى يُقتل. لماذا؟ لكونه مثقّفا يعرف الحقيقة في وجهها البريء. إذ قال الرّوائي على لسان البطل: "**خائف من ذئاب العقيد يا أمّي**"[2] و يضيف في سياق ذي صلة قائلا: "**لقد رأيتهم قبل أيّام و هم يتبعونني عندما ذهبت إلى حافّة المقبرة**"[3].

و لعلّ ما جعل الرّوائيين يطرقون موضوع العنف في رواياتهم، هو كونهم ضاقوا ذرعا من التّضييقات و التّهديدات الّتي يتعرّض لها المواطن باستمرار، لتُصبّ الأنظار بعدها نحو المثقّف، و الّذي كان يشار إليه بالأصابع لترصّده و محوه من الوجود، كونه بمثابة قنديل يزرع النّور و يرشد الطّريق لضالّه، و لعلّ المقتطف الّذي أخذناه من روايتنا لخير دليل يدعّم هذه الفكرة.

إنّ غاية الرّوائي من تعريّة ذاك الفساد، لَغاية نبيلة، ذات طموحات أرحب أكثر امتلاءً، الأمر الّذي جعل الرّوائي "**يصوغ نصّه متطلّعا إلى سلطة عادلة، ديمقراطيّة تُلبّي حاجات الجميع؛ إذ طالما أرهبه عنف السّلطة اللاّمنتهي و المتلبس لُبوسات متعدّدة و متداخلة فأراد أن تعريها متّخذا لُغة الرّواية وسيلة للدّعوة إلى هذه الغاية السّامية**"[4].

---

[1]– ينظر: عبد اللّه شطّاح، "الرّواية الجزائريّة التسعينيّة (كتابة المحنة أم محنة الكتابة)، ص72.

[2]– أصابع لوليتا،ص88.

[3]– المصدر نفسه، ص87.

[4]– الشريف حبيلة، الرّواية و العنف، (دراسة سوسيونصيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة)، ص166.

نفهم من كلام الباحث "الشّريف حبيلة" أنّ تعاطي موضوع العنف من لدن الرّوائيّين، عدّ بمثابة رغبة جامحة في انقضاض أيّام البطش و الظّلم و الجور الّذي ظلّ يمارس على المواطنين، و يعذّبهم يوميّا، كما يعذّب "سيزيف" (إن صحّ التّعبير). و الأمل يطفحهم في عودة السّلام إلى البلاد مجدّدا، ضف إلى ذلك فإنّهم يودّون أن يعطى للمثقّف نصيبه من الاحترام و التّقدير.

تبيّن لنا من خلال ما أوردناه أنّ الرّوايات الجزائريّة قد تحدّثت بشكل مثير للانتباه، عن قضيّة الإرهاب و ممارساتها الفاسدة.

نعتقد أنّنا ألممنا نوعا بتقنيّة توظيف التّاريخ في الرّواية الجزائريّة و لهذا وجب علينا – كالعادة– استثمار هذه المعطيات على الرّواية الّتي انتقيناها للدّراسة و المتمثّلة في "أصابع لوايتا"، للأعرج.

إذ بعد قراءتنا إيّاها استشففنا الحضور الفعّال للخطاب السيّاسي في منتها، و كذا الحديث عن العنف و الارهاب الّذي تربّص بالوطن إبّان العشريّة السّوداء.

و في اعتقادنا أنّ الرّوائي "واسيني الأعرج" قد وفّق في طريقة تقديم المادّة التّاريخيّة في متنه الرّوائي و عرف كيف يستثمرها.

إذ أشار إلى الانقلاب الّذي دبّره العقيد "**هواري بومدين**" على أوّل رئيس للجمهوريّة الجزائريّة بعد الاستقلال "**أحمد بن بلّة**"، إذ حكم على هذا الأخير بالسّجن، لذا صوّر لنا الأعرج – في روايته هذه –يوميات بن بلّة في الزّنزانة، إذ رآه شخص يتحدّث على لسان السّارد "**رأى الرّايس بابانا في مكان معزول لم يوضع فيه حتّى القتلة و المجرمون**"[1].

لكن ذكاء بابانا*، جعله يعيش بصيصا من الغبطة إذ "**حارب الظلمة و العزلة والخوف بطريقته الخاصّة... قاوم العزلة بصحبة ذبابة صغيرة، شاءت الصّدفة أن تدخل زنزانته**

---

[1]– أصابع لوليتا، ص73.

*- اسم يطلق على أول رئيس للجمهورية الجزائري بعد الاستقلال، أحمد بن بلة.

**كان كلّما وُضع الطّعام أمامه، خرجت من ظلمتها و خوفها و جاءت لتقاسمه طعامه وحلوته"**[1].

انطلاقا من هذه العبارة، اتّضح لنا كيف طوّع الرّوائي التّاريخ و ذلك بالإضافة إليه بعض التّفاصيل الدّقيقة ليوميات بن بلّة في السّجن. إذ أفضى الرّوائي على هذه الحادثة التّاريخيّة، فسحة من الخيال جنّبت الرّواية من أن تقع في فخّ إعادة انتاج نص مستهلك ويتمثّل هذا الخيال في تلك الذّبابة الّتي يبجّلها بابانا لكونها وقفت معه في وحدته.

لقد استغرب الرّئيس "بن بلّة" من هذا الموقف الّذي وضعه فيه بومدين. إذ سُئل من طرف خدم هذا الأخير عن سبب وجوده في هذا المكان، ليجيب بن بلّة قائلا: "– **لا– لا أعرف أنا أصلا لا أعرف مبرّرا لوجودي في هذا المكان، فكيف أعرف الباقي؟ لو طلب منّي العقيد أن أترك الكرسي لغيري، كنت فعلت، أليس هو من فرضني؟ وُضعت في هذا المكان برضاه، كان يمكن أن أذهب أيضا برضاه. أنا لم أفعل ما يؤذي هذه الأرض**"[2].

انطلاقا من هذه المقتطفات، تبيّن لنا الجور الّذي مورس في حقّ الرّايس بابانا. الأمر الّذي نعتقد أنّه جعل الأعرج يُحيّنه في روايته.

لم يكتف "واسيني الأعرج" وهو يوظّف التّاريخ بتضمين قصّة بن بلّة مع الانقلاب المدبّر ضدّه فحسب. بل أشار إلى قضايا تاريخيّة أخرى أشرنا إليها في الميدان النّظري، ويتمثّل ذلك في إشارة الرّوائي إلى أزمة المثقّف الّذي تمارس عليه شتّى التّضييقات، ليس إلاّ لكونه يعرف الحقيقة كاملة و يريد تعريتها، الأمر الّذي دفع بأعداء المثقف إلى اقتناص أيّ كائن يودّ فضحهم. و ذلك بطرق مذهلة، إذ نجد بطل هذه الرّواية "يونس مارينا" مطارد من طرف تلك الجماعات المشاغبة الّتي تريد قتله لكونه يملك أفكارا مناقضة لها. إذ لم يكفِ

---

[1]– المصدر السابق، ص ن.

[2]– أصابع لوليتا، ص79.

"يونس مارينا"، تبديل اسمه و لا سفره إلى خارج الوطن، ليصير في مأمن من الرّذائل إذ بعث إليه شاب يتقفّى أثره، فبينما هو في فرانكفورت يحضر معرض الكتاب، جاء إليه شاب من هؤلاء و بدأ يضيّقه و يُعاديه في أفكاره، في حين السّماعة كانت مثبّتة على أذنه. ويعني هذا في اعتقادنا أنّه في اتّصال مع أسياده الذين بعثوه لقتل "يونس مارينا". إذ قال الشّاب: "**السيّد مارينا لماذا تكتب ضدّ الاسلام؟ ماذا ستربحون عندما تخسرون ربّكم**"[1].

فهذا الكلام واضح من أين أتى به الشّاب. إذ استغرب "يونس مارينا" من تصرّفات هذا الشّاب، ذي السّماعتين و فوجئ "**بكلام الشّاب الّذي انهمك من جديد في تثبيت سمّاعته اليسرى على الأذن الثّانيّة**"[2].

يتّضح لنا من تصرّفات الشّاب أنّه يتحدّث مع الّذين أوكلوا إليه هذه المهمّة، كي يزوّدهم بالمعلومات الضّروريّة. إذ نعتقد أنّه (الشّاب) ينتظر منهم إذْن قتل "يونس مارينا"، لكن أدركوا في اللّحظة الأخيرة أنّ الوقت لم يحن بعد، إذ "**كان يهرول و يهزّ رأسه من حين لآخر، كأنّه كان يتحدّث مع شخص ثانٍ**"[3].

لقد عمد قنّاصوا المثقفين، حسب "واسيني الأعرج" إلى عدّة تقنيات للإيقاع بهم (أي المثقفين)، لكونهم يعرفون الحقيقة كاملة أي يعرفون الجهر و ما يخفى، و لقد عُدّت معرفة الحقيقة، بمثابة خطيئة لا تغتفر. إذ أشار الرّوائي الجزائري "الطّاهر وطّار" إلى هذه الفكرة في روايته "الشّمعة و الدّهاليز" على لسان الشّاعر بطل الرّواية حينما قال: "**أنا المجرم الّذي تتمثّل جريمته في فهم الكون على حقيقته، و في فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحوّل**

---

[1]– أصابع لوليتا، ص21.

[2]– المصدر نفسه، ص23.

[3]– نفسه ، ص ن.

**إلى دهليز مظلم، متعدّد الجوانب و السّراديب و الأغوار، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول وهذا عقابٌ لجميع الآخرين على تناهتهم"[1].**

فبينما لم يستطع الشّاب استمالة "يونس مارينا" المثقّف و الّذي يعرف الأمور على حقيقتها، تفطّنت تلك الجماعة الإرهابيّة إلى ضرورة تكليف فتاة جذّابة و ذكيّة، لتُوقعه في الشّراك و بطريقة أسهل و تُدعى هذه الفتاة "لوليتا" و تتمتّع بجمال لا يُصمد أمامه و فعلا انقاد لها "يونس مارينا" إذ أدهشته بجمالها المذهل. إذ ما إن رآها حتّى "**بقي للحظات طويلة متسمّرا في مكانه، من دهشة ملامحها المتقنة**".[2]

لم يترك هؤلاء شيئا إلاّ و خطّطوا له – حسب الأعرج– إذ انتقوا للفتاة عطرا زكيّا يُشمّ من بعيد. بل و لن يعرف الوقار من شمّه، حتّى يرى صاحبته، و كل هذه التكتيكات الّتي عرضها لنا الأعرج و الّتي سلكتها الجماعة المترصّدة "ليونس مارينا"، حتّى يسهل القبض عليه. إذ "**فتح حاسّة شمّه عن أخرها مرّة أخرى ضاعت منه كلّ التّفاصيل تأكّد فقط من أنّه ليس عطر إيڤا، "...لا ليس عطر إيڤا**"[3].

و الملاحظ هنا أنّ الفتاة المنتقاة من طرف الإرهاب، لقتل "يونس مارينا" جديرة بالمهمّة الّتي أوكلت إليها. إذ "**كانت ابتسامتها مشرقة ضحكتها مشعّة بأسنان لا يوجد بها أيّ انكسار أو اعوجاج. كأنّها خرجت للتّو من مجلّة يلمع بريقها من بعيد**"[4].

إنّ هذه المقتطفات من الرّواية، تبيّن لنا دهاء و فطنة الإرهاب في التّخطيط لمن يودّون الإيقاع به و إزاحته عن الوجود خصوصا النّخبة المثقّفة الّتي تُوجّه إليها الأصابع.

---

[1]– الطّاهر وطّار، الشّمعة و الدّهاليز، (رواية)، دط، موفم للنّشر والتوزيع، الجزائر،2004، ص09.

[2]– أصابع لوليتا، ص26.

[3]– المصدر نفسه ، ص12.

[4]– نفسه ، ص26.

و انطلاقا ممّا سبقت إليه الإشارة تبيّن لنا أنّ الخطاب السيّاسي قد هيمن على الخطابات الرّوائيّة الحديثة. إذ فكّك الرّوائيّون الجدد متون التّاريخ، وأعادوا بناءها، باستثمارها في قالب أدبيّ مميّز يجعل القارئ يستمتع و كأنّه اصطاد عصفورين بحجر واحدة فمن جهة يقرأ الرّواية و من جهة أخرى يستفيد بمعرفته للتّاريخ الجزائري.

و من خلال قراءتنا لرواية أصابع لوليتا، نعتقد أنّ الأعرج برع في إيصال المادّة التّاريخيّة بأسلوب أدبي و فنّي جذّاب، إذ عرف كيف يحوّر التّاريخ و يشاكسه حتّى يحصل على زبدته، كما أنّه أضاف إليه جانب الخيال الّذي هو من أعصاب الرّواية، أيّ رواية.

و لقد اعتمد الأعرج في هذه الرّواية ، و هو يستثمر التّاريخ على قضيّتين محورتين: قضيّة انقلاب بومدين على بن بلّة، ثمّ أوغل الذّكر عن تحرّكات تلك الجماعة الإرهابيّة المتطرّفة إذ "**كانت ويلات الإرهاب و أثرها في الأفراد و الجماعات و القرى و المدن تمثّل خلفيّة لمعظم الأحداث الرّوائيّة**"[1].

و بالتّالي فقارئ نص واسيني الأعرج، يفقه التّاريخ و في الحين نفسه، يتذوّق جمال اللّغة الّتي يوظّفها الرّوائي في التّعبير عن أفكاره و يعدّ هذا من المسوّغات الّتي جعلت نتائجه الرّوائيّة، تحظى بنصيب وافر من المقروئيّة.

[1]– عبد اللّه شطّاح، "الرّواية الجزائريّة التّسعينيّة (كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟)"، ص70.

**3- استلهام التّراث:**

لا تخلو أيّة أمّة على وجه الأرض، من مجموعة من الأفكار و المعتقدات، هذه الأخيرة ستكون الأمّة حتما، قد ورثتها من الأسلاف. فما من شعب إلاّ و له ماض انطلق منه، وهذا الماضي بأفكاره و معتقداته و ثقافته، يمكننا أن نطلق عليه مصطلح التّراث و الّذي هو: "**الموروث الثّقافي و الاجتماعي و المادي، المكتوب و الشفوي، الرّسمي و الشّعبي، اللّغوي و غير اللّغوي، الّذي وصل إلينا من الماضي البعيد و القريب**"[1].

و نفهم من هذه الفكرة، أنّ كلّ ما يرتبط بحضارة ما، و حدث في الماضي يعدّ تراثا، لأنّ هذا الأخير ،هو الشّيء الوحيد الّذي يكشف عن هوية أيّ أمّة. إذ بفضل التّراث يتمّ معرفة ماضي الأمّة و ما يميّزها عن غيرها. و من أجل هذا كلّه "**تتشبّث الأمم بتراثها وتتمسّك به و تسعى إلى تطويره لأنّه روحها و مقوّمها الأساس. لهذا كانت عودة الكتّاب العرب إلى التّراث –بمفهومه العام- السّمة الغالبة الّتي تميّز كتاباتهم الإبداعية**"[2].

بعد تقديم هذه التّوطئة البسيطة، وددنا أن ندخل في لبّ موضوعنا، و المتمثّل في حضور النّص التّراثي في المتن الرّوائي العربي و الجزائري خاصّة. فمن المعلوم أنّ فنّ الرّواية، قد تطوّر و ازدهرت هيئته مع ظهور تقنيّة التّجريب في الرّواية. و من ملامح التّجريب في هذه الأخيرة، الدّعوة إلى اختلاط الأنواع الأدبية في جنس روائي واحد. و عدّ التّراث من بين العلوم الإنسانية الّتي استثمرتها الرّواية، لتغدو بذلك بمثابة لوحة فسيفسائية، تضمّ جلّ الأجناس الأدبية.

إنّ من بين الأسباب الّتي منحت الحريّة للرّوائي، هي رحابة فضاء الرّواية و شساعته. بالتّالي جعلها الكاتب، متنفّسا يحسّ فيها بطلاقة تامّة، الأمر الّذي جعله يأخذ من هنا

---

[1]- محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، (دراسة)، ص22.

[2]- ينظر، إسماعيل بن أصفية، "توظيف التّراث الشّعبي في مسرح الطّفل و تجليّاته"، مجلّة معارف، مجلّة علميّة فكرية محكمة، العدد الرّابع، يصدرها المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر ،أفريل2008، ص137.

وهناك، ليشيّد معمارا روائيّا، مكتظّا بشتّى أشكال التّعبير خصوصا التّراث الّذي صار منهلا أساسيّا للعديد من الأعمال الرّوائيّة.

الأمر الّذي جعلنا نلتمس "**الدّور الفعّال الّذي يلعبه التّراث في النّص الرّوائي، سواء وُظّف بشكل واسع أو سطحي. فالمهمّ أن يحسن الرّوائي توظيفه، و الإجادة في صياغته، حتّى يقوم التّراث في متنه الرّوائي بوظيفة فنّية و جماليّة بالدّرجة الأولى**"[1].

من خلال هذه الفكرة، تبيّن لنا أنّ لتوظيف التّراث في الرّواية، الدّور الأهمّ الّذي من شأنه أن يضفي الفنيّة و الجمالية للنّص الرّوائي. فالرّواية إذا سطى عليها ميدان واحد، ظلّت فنّا جامدا و متقاعسا، ليس من ورائه فائدة معلومة. ثمّ إنّ المفهوم الجديد للرّواية ،هو من أملى على الكتّاب، جعل متونهم الرّوائية فضاءً لتشابك عدّة مواضيع.

لكن إذا أُسيء استعمال المادّة التّراثية في الرّواية، يورثها الرّكاكة و الإسفاف .الأمر الّذي يستدعي من الرّوائي، معرفة و إدراك كيفية الاستفادة من التّراث، دون المساس بمكانة و مميّزات الرّواية، لأنّ كتابتها تستدعي الذّكاء و الفطنة، و مشاكسة الجاهز من التّعابير إذ "**لا تصبح الرّواية، شعبيّة، بمجرّد أنّها استفادت من الرّكام التّراثي الشّعبي، إلاّ إذا كانت هناك يد مبدعة تعرف كيف تستفيد من التّراث بشكل علمي**"[2].

إنّ بداية تعاطي الكتّاب الجزائريين مع التّراث، كان لهدف مشاطرة الغرب، و تبيان لهم أنّ الحضارة العربية شاخت عبر الزّمن، و لها من الزّخم التّراثي ما يؤكّد كينونتها الأزليّة. ولم يكن هدفهم، هدفا تثقيفيّا أو جماليا ف "**لقد كان الهدف من الالتفاتة إلى التّراث، تأكيد**

---

[1]– ينظر: جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التّجربة و المآل، د ط، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية و الثّقافية، درمك، 2007، ص67.

[2]–المرجع نفسه، ص65.

**كينونة العرب الحضارية و إثبات الذّات أمام الآخر الّذي أبدى تفوّقه ثقافيا و عسكريا وحضاريا**"[1].

و نحن من جهتنا، نعتقد أنّ هذه النّظرة، لا تفضي إلى فائدة معلومة. فالكاتب إذا وظّف التّراث، و لم يكن في نيّته إحياؤه و تطويعه للمستجدّات بأسلوب جديد؛ يورث عمله المباشرة و التّقريرية. إذ لا ينبغي تبنّي فكرة مجرّد إقحام التّراث في الرّواية و كفى، فهذا لا يسمن و لا يغني من جوع.

لا يمكننا نكران ما للماضي من فائدة على الحاضر، ناهيك عن التّراث الّذي هو تقريبا كلّ شيء، لهذا عمد الكتّاب إلى توظيفه بوعي ثقافي كبير، بالتّالي "**ساهم المثقّفون إلى حدّ ما في مواجهة الغزو الأجنبي بالعودة إلى الماضي لأنّ الأصل في تغيير الشّيء هو أصله و يتمثّل هذا الأخير في التّراث**"[2].

و في شأن ذي صلة، نوّه الباحث "أحمد فرشوخ" أنّه لكي يتمّ الرّد عن طريق الرّواية، على العنف الممارس على الوطن العربي كبلد سبق استعماره، و لا يزال في ظلّ غزو النّتاجات الغربية، للسّاحة العربية، بما في ذلك مجال الأدب، الأمر الّذي استلزم ضرورة "**العودة القويّة إلى تراث الشّعب المقهور و إبراز عناصر القوّة المطمورة فيه...و من ثمّ فإنّ استثمار تعبيرات الأدب الشّعبي تروم مقاومة النّموذج الرّوائي الغربي من الدّاخل رغم الاستفادة منه**"[3].

و نحن لا نختلف في رأينا عمّا أورده "فرشوخ". لكن ما يهمّنا أكثر هو معرفة إيصال هذا التّراث في قالب روائي خالص يَقيه الوقوع في النّسخ. و لهذا فإنّ توظيف التّراث في

---

[1]– بديعة الطّاهري، "ملامح اشتغال التّراث في رواية (جارات أبي موسى) لأحمد توفيق"، مجلّة الخطاب، العدد4، دار الأمل للطّباعة و النّشر و التّوزيع، مدوحة، تيزي وزّو، جانفي 2009، ص12.

[2]–ينظر، جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التّجربة و المآل، ص69.

[3]– أحمد فرشوخ، "جمالية المقاومة: طرائق اشتغال الأدب الشّعبي في نماذج من الرّواية العربية"، مجلّة معارف، ص61.

الأعمال الرّوائيّة، ليس مطلقا دليل عجز أو جفاف لقريحة المبدع. ناهيك عن الرّوائي الّذي يعرف كيف "**يقدّم لنا شظايا النّصوص التّراثية، إضافة إلى ذلك، يدرك كيف يقدّم من نصّه، قراءة مغايرة للتّراث الشعبي، كما يمنح لقرّائه فكرا معاصرا و نيّرا**"[1].

و يقودنا هذا الكلام إلى الاعتقاد بأنّ الكُتّاب الواعون، تعاملوا مع المادّة التّراثية بوعي كبير، أين نلتمس في متونهم الرّوائيّة، تداخل ما هو تراثي بما هو روائي، إلى درجة أن أصبح الاثنان جسدا واحدا لا يقبل التّشريح.

و في الصّدد نفسه، يلحّ الباحث "بوشعيب السّاوري"، على ضرورة توظيف المادّة التّراثية في الرّواية، باعتماد آليات حداثية، تُكسب المعمار الرّوائي رونقا، و رصانة، إذ عدّ الجدّة و الذّكاء في التّعاطي مع التّراث محمدة على الإبداع الأدبي. لهذا ينبغي على الرّوائيين العودة إليه "**و هم بهذه العودة لا يقوم أغلبهم بنسخ النّصوص التّراثية، بل يسعون إلى كتابة نصوص روائيّة جديدة، ترتكز على نصوص سرديّة قديمة، يوظّفونها ويحاورونها و يتفاعلون معها نصيّا و لا يتطابقون معها. فلا يوظّفون النّصوص السّرديّة التّراثية، إلاّ للابتعاد عنها. و لا يستعيدون التّراث كما هو، و لا يقلّدونه و إنّما يغنونه**"[2].

لقد وضّح لنا السّاوري، الكيفيّة الّتي ينبغي على الرّوائي أن يتعامل بها مع المادة التّراثية، بتقديمه للكاتب جملة من التّكتيكات الّتي إذا حذا حذوها، سيسفر عمله هذا على ثمرة طازجة.

لقد أشرنا فيما سبق إلى أنّ الرّواية، فضاء رحب له كفاءة احتضان كلّ أفكار الكاتب أو يزيد، فلِمَ لا يستثمر (الكاتب) الرّكام التّراثي؟ و لهذا دعى الباحث سعيد يقطين إلى ضرورة العودة إلى الماضي المجيد و إيقاظه من مرقده، و إزاحة الغبار عليه، حتّى يبقى

---

[1]– ينظر، عبد القادر عمّيش، "تعالق النّص الرّوائي بالتّراث الشّعبي"، مجلّة معارف، العدد4، ص115.

[2]– بوشعيب السّاوري، "الحكاية الشّعبية من التّوظيف إلى المساءلة ،(تجربة الميلودي شغموم الرّوائيّة) ،نموذجا"، مجلّة معارف، العدد4، ص51.

على اتّصال دائم مع أفراد المجتمع، و حتّى لا يتوارى في غياهب النّسيان. إذ قال: "**ينبغي الالتفات إلى تراثنا السّابق، وفق أوضاع محدّدة يمليها واقع التطوّر، لهذا قد يكون هذا الالتفات بمثابة الطّاقة الدّافعة للتّحوّل و الانطلاق، بناء على وعي جديد يتحقّق على أساس العلاقة المتّخذة من التّراث لإنتاج وعي جديد**"[1].

و لقد ألحّ بدوره على وجوب الوعي في التّعامل مع هذا التّراث، بالتفطّن إلى تبنّي وجهة جديدة في التّعامل معه. فالرّوائي الفذّ هو الّذي يدرك كيف يستثمر المادة التّراثية في نتاجه الأدبي، و ذلك بنبذ الأخذ الفارغ، و تفادي الاكتفاء بمجرّد إقحام المتن الرّوائي بالزّخم التّراثي دونما تحوير أو تطويع، هذين الأخيرين اللّذين من شأنهما أن يرفعا من شأن الرّواية، و يضعانها في منزلتها الشّامخة، الأمر الّذي جعل الرّوائي ينتهج "**وعيا محدّدا بالتّراث، وتصوّرا خاصّا في استلهامه و استيحائه، ليس بهدف محاكاته أو نسخه أو نقله...فذلك لا يعني استنساخ التّجربة التّراثية، و لكنّه يعني ممارسة "التّفاعل الايجابي" معها بهدف خلق شكل جديد**"[2].

و ينبغي الإشارة في هذا المضمار إلى أنّ الكثير من الرّوائيين، كانوا يمارسون الكتابة الرّوائية– التّراثية– عن وعي كبير، و كانت الرّغبة تحدوهم في تأصيل نوع روائي جديد وفنّي لهذا نجد أغلبهم آثر "**التّفاعل مع التّراث و استيعاب ما تضطلع به نصوصه المختلفة من وظائف، و تبنّوا آليات طوّعوها لخدمة أهداف نصوصهم الرّوائية الفكرية و الجمالية**".[3]

إنّ الدّافع الّذي جعل الكتّاب يجنحون نحو المادّة التّراثية، و توظيفها في الإبداعات الأدبية، كان نتيجة للواقع العربي الرّاهن، الّذي كان بأمسّ الحاجة إلى تشخيصه (التّراث).

---

[1]– ينظر، سعيد يقطين، الكلام و الخبر، (مقدّمة السّرد العربي)، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1997، ص39.

[2]– سعيد يقطين، الرّواية و التّراث السّردي (من أجل وعي جديد بالتّراث)، ص، 188–189.

[3]–ينظر، بديعة الطّاهري، "ملامح اشتغال التّراث في رواية (جارات أبي موسى) لأحمد توفيق"، ص12.

ودفعه من غفوته "**فواقع الأمر أنّ قضيّة التّراث قد فرضت نفسها على الواقع الغربي الرّاهن، و قد وصل بها الكثيرون إلى حدّ الرّبط القاطع بين حلّ إشكالياتها، و حلّ إشكاليات الواقع العربي**".[1]

و نفهم من هذه الفكرة، أنّ الاستعانة بالتّراث، من شأنه أن يجيب على عدّة إشكاليات، كانت تطرح على الوطن العربي. لكن هذا الأخير، لا ينبغي أن يترك السّطحية تسيطر عليه حينما يتّخذ التّراث سلاحا له. فالكاتب النّاجح هو الّذي يتسلّح بالتّراث، لكن "**ليس من أجل الانغلاق على الذّات و تقديس الأجداد، و تمجيد الماضي و الحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذّات من خلال مساءلة الماضي، و الوقوف على الخصائص المميّزة، و الهويّة الخاصّة**".[2]

و نفهم ممّا أضافه الباحث "محمّد رياض وتّار"، أنّ لجوء الرّوائيين إلى التّراث، لم يعد مجرّد إيقاظه من مرقده بالكتابة الجافّة، بل اضطلع هؤلاء بتوليد آليات جديدة، تروم إلى إفادة النّص الرّوائي من خلال المَعين التّراثي، دون الذّوبان في المدوّنة التّراثية الصّرفة. ويتأتّى ذلك، من خلال تمييع المادّة التراثية، و توزيعها بطريقة يستفيد منها النّص الرّوائي، دون أن يفقد خصوصيته الرّوائيّة.

بالتّالي ألبس الكتّاب الأفذاذ، جسد روايتهم، بحلّة جديدة، باختلاف طريقة كلّ واحد عن الآخر، من حيث تشرّب التّراث "**فاختلفت طرق التّفاعل مع التّراث و الانفتاح على نصوصه، ما بين المحاكاة، و التّحويل و التّضمين و الاستيعاب و النّقل**".[3]

---

[1]–رفعت السّلام، بحثا عن التّراث العربي، (نظرة نقديّة منهجيّة)، د ط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2006، ص11.

[2]– محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، (دراسة)، ص12.

[3]– بديعة الطّاهري، "ملامح اشتغال التّراث في رواية (جارات أبي موسى) لأحمد توفيق"، ص13.

من خلال ما أشارت إليه الباحثة بديعة الطّاهري و آخرون، تبيّن لنا الوعي الجمالي الجديد ،الّذي كرّسته الأقلام الرّوائية، حين تشرّبها للمادة التّراثية. إذ وفّق الكثيرون في مشاكسة الزّخم التراثي بوعي حداثي ملحوظ. و من جهتنا، نحن نرجّح أنّ هذا الاستعمال الواعي و الجمالي، من شأنه أن يورث الانتعاش و السّموّ للفن الرّوائي.

و يعدّ توظيف التّراث في الرّواية ملمحا من ملامح التّجريب، الأمر الّذي جعل الكثير من روائيّينا الجزائريّين، يجرّبون حظّهم فيه. و إنّه لمن المثير للانتباه أنّ حضور التّراث في الرّواية الجزائرية، قد بدأ منذ البواكير الأولى. إذ نجد الرّوائيين الأوائل أمثال "الطّاهر وطّار" و "أحلام مستغانمي"، قد عادوا إلى الزّخم التّراثي، و وظّفوه في أعمالهم الرّوائيّة. فذلك "**مجسّد في رواية "اللاّز" للطّاهر وطار، و كذا الرّواية الأولى للرّوائية الجزائرية، أحلام مستغانمي المعنونة "بذاكرة الجسد"**[1].

و لابدّ أنّ ظهور هذه التّقنية في المتون الرّوائية الجزائرية، كان سببها هوس التجديد الّذي سكن الكُتّاب. و الرّغبة العارمة في تشييد معمار روائي فريد من نوعه. لهذا طمح الجيل الجديد من الرّوائيين في "**صياغة نسق روائي جديد محكوم بنزعة <<تأصيلية>> تنهل من التّراث أساليب القصّ و الحكي**"[2].

إنّ الكتّاب و هم يقتنون المادّة الرّوائية من التّراث، لم يرتكزوا على جانب دون آخر، بل أخذوا من كلّ ما يمكن أن يسمّى تراثا. و إن اطّلاعنا على بعض المتون الرّوائية ،جعلنا نلتقي بأشكال شعبيّة عديدة.

---

[1]– ينظر، جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التّجربة و المآل، ص67.

[2]–حسن لشكر، "النّزعة التّراثية في الرّواية المغاربية"، مجلّة الخطاب، العدد05،، دار الأمل للطّباعة و النّشر و التّوزيع، مدوحة، تيزي وزّو، جوان2009، ص60.

إذ نجد أحدهم وظّف الحكاية الشّعبية، و آخرهم المثل الشعبي؛ بل إنّ بعضهم لم يكتف بالتّراث العربي، وذلك بلجوئه إلى المدوّنة الغربية، أمثال الرّوائي الجزائري "واسيني الأعرج"، و الّذي سنركّز على روايته "أصابع لوليتا" في ترصّد المادّة التّراثية الّتي وظّفها.

لقد أشار الباحث "جعفر يايوش"، في كتابه "الأدب الجزائري الجديد" إلى أنواع التّراث الّتي يلجأ إليها الكُتّاب. إذ أدرج التّراث الشّعبي و الّذي يرى فيه ضرورة حتمية لكلّ كاتب طرق المدوّنة التّراثية، لكونه "**نمطا من أنماط الوعي، و على الكاتب أن يكون ميّالا إلى جانب التّفوق في التّعامل مع المادّة التّراثية الشّعبية، و الّتي تمثّل الحياة الشّعبية بمظاهرها الاجتماعية والطّبيعية**"[1].

و نحن نعتقد أنّ التّراث الشّعبي، مكتظّ بالظّواهر اللّغوية، إذ نجد فيه المثل الشعبي، الحكاية الشعبية، اللّغز الشعبي، اللّهجة العامية...إلخ.

كما نهل الرّوائيون من التّراث الدّيني، و الّذي ينقسم بدوره إلى جملة من الأفكار الّتي يمكن أن نورد منها: ذكر سيرة أحد الأنبياء و سلوكهم، و كذا قضيّة القدر المحتوم، والإيمان بالأولياء الصّالحين...و هلمّ جرّا، ولهذا فقد "**كان الدّين هو الآخر من المنابع الّتي استفاد منها الكُتّاب الجزائريون**"[2].

كما لم تفُت، قضيّة الأخذ من التّراث الأسطوري، سواء أكان عربيّا أم إغريقيا. "**ويقصد بالتّراث الأسطوري، تلك الأساطير الشّعبية التّاريخية منها، و حتّى الإغريقية، و لقد تجسّد**

---

[1]– ينظر، جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التّجربة و المآل، ص65.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

**هذا النّوع من التّراث، لدى الطّاهر وطّار في روايته اللاّز و رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي**"[1].

و لا يفوتنا في هذا المضمار أن نورد الرّوائي الجزائري واسيني الأعرج، الّذي تفاعل مع كلّ هذه الأنواع التّراثية، و أدرك –حسب رأينا– كيف يسخّر هذه المادّة التّراثية، لفائدة نتاجاته الرّوائية إذ "**استثمر "الأعرج" المحكي العربي القديم و قدّمه في صيغة جديدة، وعبر تحليل واسع، و بناء فنّي مميّز على تجريب مختلف**"[2].

و نفهم من كلام الباحثة نظيرة الكنز، أنّ الأعرج برع في تلبيس رواياته حلّة التّراث، لتبرُز في منظر مبهر، و نحن من جهتنا نعتقد أنّ الباحثة على صواب فيما قالته، و الدّليل على ذلك، نستشفّه من خلال قراءتنا لإحدى رواياته و المتمثلة في "أصابع لوليتا". إذ لم يكتف الأعرج فيها، بأنواع التّراث الثلاثة الّتي قدّمها لنا الباحث "جعفر يايوش" في مؤلفه "الأدب الجزائري الجديد، التّجربة و المآل"، بل ذهب بعيدا بصحبة التّراث، في أعماق روايته. إذ شخّص شتّى أشكال التّراث الّتي تحوز عليها المدوّنة العربية، كما لم يفته أحيانا أن يشير في روايته "أصابع لوليتا" إلى التّراث الأجنبي، و لهذا كلّه: "**يعدّ الرّوائي واسيني الأعرج من أبرز الكُتّاب الّذين أثْرَوْا مدوّنتهم السّردية بالتّراث الشّعبي، و قُدّمت هذه النّصوص في صيغ جديدة و عبر تخييل واسع، و يمكن أن نذكر (نوّار اللّوز، رمل المايّة، سيّدة المقام، المخطوطة الشرقية...) أعاد الأعرج صياغة نصوص سرديّة جديدة ارتكزت على مرجعيات تراثية، قصد المحافظة على الهوية ضمن لغة روائية جديدة**"[3].

---

[1]– المصدر السابق، ص67.

[2]– نظيرة الكنز، "مستويات توظيف التّراث الشّعبي في النّصوص السّردية، (واسيني الأعرج أنموذجا)"، مجلّة معارف، العدد الرّابع، ص324.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

نفهم من فكرة "نظيرة الكنز"، أنّ "واسيني الأعرج"، قد استثمر المادّة التّراثية، منذ أن دخل عالم الكتابة الرّوائية. وبالتّالي نعتقد أنّه من البديهي أن يبرع في تسخير هذه المدوّنة التّراثية بأسلوب يتماشى و مميّزات الكتابة الرّوائية. كونه يمتلك الخبرة.

و بعد قراءتنا لرواية "أصابع لوليتا" و الّتي انتقيناها للدّراسة، وجدنا أنّه شبّع متنه الرّوائي هذا، بأشكال تراثية عدّة، و إنّ طريقته في توظيف هذه المادة جعل نتاجه الرّوائي قيّما، مشحونا بميزة التّجريب.

و لقد ارتأينا أن نركّز على أهمّ المواطن الّتي وظّف فيها الزّخم التّراثي. و من الأمثلة الّتي ترصّدناها في هذه الرّواية، لجوء الأعرج إلى توظيف :

1- **المثل الشعبي:** في قوله: "**عليك أن تؤمن بأنّك أنت من في الجواز و إلاّ كْلاكْ بوبي**"[1].

و يضرب هذا المثل الشعبي الشّهير على الإنسان الّذي إذا لم يقم بمهمّته و في الوقت المحدّد، فسوف تلُمُّ به نكبة قاسية و يتعرّض للهلاك. و الشّأن نفسه لدى البطل في هذه الرّواية، فإن لم يسرع في تعديل اسمه، فسوف تكتشفه الجماعات المتطرّفة الّتي تترصّده باستمرار.

و في سياق آخر أورد "واسيني الأعرج" مثلا شعبيّا آخر هو: "**حوت يَاكُلْ حُوتْ، واللّي ما يَقْدَرشْ يموت**"[2].

و يقصد بهذا المثل أنّ الدّنيا لا ترحم، فعلى الفرد أن يصمُد و يتفطّن و إلاّ مصيره الزّوال، و ربّما أحالنا هذا المثل إلى النّظرية التّطوّرية ل "داروين" الّتي تقرّ بأنّ الإنسان إذا استطاع أن يتكيّف مع الظّروف، استمرّ ، و إن لم يستطع، فمصيره الزّوال. وهذا المثل

---

[1]- أصابع لوليتا، ص121.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

أورده "واسيني الأعرج" على لسان ألفريد إحدى شخصيات الرّواية، و الّتي عمل معها يونس مارينا لمدّة على متن سفينة، و نبّه ألفريد هذا الأخير (يونس مارينا) إلى ضرورة التّكيّف مع الظّروف.

و في صدد آخر أورد " واسيني الأعرج" مثلا شعبيّا قيّما، نعتقد أنّه يُتداول بكثرة بين أناس، عاشوا ماضيا جريحا. إذ أورد الأعرج هذا المثل و المتمثّل في "**خَلِّ البئْر بغْطاه**"[1]، و على لسان البطلة لوليتا، كي تعبّر عن الجرح الغائر الّذي تسبّب والدها فيه، و بما أنّ هذا المشهد ( قصّتها المشؤومة إثر اغتصاب أبيها لها) ينكّأ جروحها، ففضّلت أن تُسدل السّتار عن مثل هذه الذّكريات.

و نحن من جهتنا نعتقد أنّ الأعرج أحسن توظيف هذه الأمثال، بوضعها في مكانها وسياقها المناسبين و طوّعها لخدمة معماره الرّوائي.

كما أثار انتباهنا مثل شعبي آخر بقيمته، و يتمثل في قول الأعرج على لسان بطله يونس مارينا "**إنّ عمر الشّقي باقي**"[2].

يضرب هذا المثل على الإنسان الشّرير الّذي لا يصيبه أيّ سوء ، في حين ذو الخير تتعاقب عليه النّكبات. و يعني هذا المثل في الرّواية، أنّ يونس مارينا لن يلحق به أيّ سوء، رغم أنّه كان يكتب أفكارا، توقظ غيظ ذئاب العقيد، فمارينا شقيّ بالنّسبة لهؤلاء، لكنّه لم يصبه أيّ مكروه (حسب الرّواية).

و انطلاقا من الأمثلة الّتي انتقيناها. نعتقد أنّ الأعرج وُفّق في استثمار الأمثال الشّعبية، بأسلوب جذّاب يخدم معماره الرّوائي، و يفضي عليه جمالية ملحوظة ، وهنا تكمن فعاليّة التّجريب في توظيفه للمثل الشّعبي بوعي حداثي.

---

[1]– المصدر السّابق، ص241.

[2]– المصدر نفسه، ص243.

**2- الحكاية الشعبية:** لقد عمد " واسيني الأعرج" في روايته "أصابع لوليتا" إلى توظيف الحكاية الشّعبية، "**ودعة مشتّتة سبعة**"، و هي حكاية شعبية جزائرية، مغزاها أنّ رجلا يملك امرأة لا تنجب غير الإناث، الأمر الّذي دفع بالرّجل إلى الزّواج من امرأة ثانية حتّى تنجب له ذكرا. تزوّج. و بعد مدّة أصبحت كلا الزّوجتين حاملا. و ودعة ابنة الزّوجة الأولى. ترتعد خوفا خشية أن تضع أمّها أنثى سابعة. هكذا قرّرت أن تهرب إلى الغابة فرارا من القدر، و أخبرتها زوجة أبيها أنّها ستلوّح لها بمنديل خاص إذا وضعت أمّها ذكرا. بالفعل وضعت الأمّ ذكرا، لكنّ الزّوجة الثانية لكيدها احتالت على الفتاة، مخبرة إيّاها أنّ أمّها وضعت أنثى، بالتّالي تاهت ودعة في الغابة لحزنها...

لقد أتى "واسيني الأعرج" بهذه القصّة الشّعبية، لكونها تتشابه و حياة لوليتا.

فودعة عاشت بؤسا من أجل زواج أبيها و إتيانه بامرأة نفّرت السعادة من البيت – حسب تقديرنا– في حين لوليتا، كان سرّ شقائها هو أبوها الّذي اغتصبها، لهذا نعتقد أنّ الأعرج لم يأتي بالقصّة جافّة. إنّما طوّعها و حوّرها لتؤدّي وظيفة جمالية. و هذا هو الأساس، و لقد روى الأعرج القصّة على لسان يونس مارينا كالتّالي "**لم تكن ودعة مثل الشّمس فقط. كانت هي الشّمس نفسها. لم تكن شعاعا، كانت مصدره. لم تكن جميلة فقط، كانت ضوءا ينزلق من بين الأصابع. كانت سادس أخواتها. لم تنجب أمّها إلاّ البنات. كانت أمّها حاملا بالمولود السّابع. يوم المخاض، قالت لزوجة والدها الشّريرة الّتي تزوّجها لتنجب له ذكرا و لكنّها كانت عاقرا. لا أتحمل آلام أختي ببنت سابعة. سأذهب نحو التّلة البعيدة ،و أطلّ عليك من أعاليها . أنجبت أمّي ذكرا لوّحي بالمنجل، و سأعود. إن أنجبت أمّي أنثى سابعة، لوّحي بالمنديل الأحمر، و سأهاجر بعيدا. لا أتحمّل أن تتعذّب أمّي مرّة أخرى أمامي...**"[1].

[1]- المصدر السّابق، ص184.

إنّ "الأعرج" و هو يسرد قصّته هذه ، أشار إلى الجمال الخارق الّذي تملكه الفتاة ودعة. و نحن نعتقد من جهة ثانية ، أنّه انتقى هذه القصّة –بإشارته إلى جمال الفتاة– تماشيا مع جمال لوليتا. و نفهم من هذه الفكرة، أنّ الأعرج أدرك كيف يستثمر تلك القصّة الشّعبية، بما يخدم المقام الّذي كان فيه. (بمعنى أنّه بصحبة فتاة جميلة هي لوليتا).

و من أشكال التّراث الّتي ألفيناها في الرّواية نجد:

**3- الأغنية الشعبية:** لقد وظّف "الأعرج" في روايته هذه، أغنية شعبيّة عادة ما تُنشد من طرف الرّجال و النّساء معا في الأعراس و تتمثّل هذه الأغنية في:

**"يا لالة يا مولاة الدّار،**

**سَرْبَتَكْ كَاْس بلارْ،**

**نْعَمَّرْها بالويسكي و الرّيكار**

**و خلّ تشعل فيَّ النّار..."[1].**

و هذه الأغنية ،أخضعها "الأعرج" للتّعديل، و طوّعها ،تماشيا مع الموقف الّذي هو فيه فهو في حالة لهو و مرح مع عشيقته لوليتا، بالتّالي حوّر الأغنية لما يخدم مقامه، و هو مقام المرح، و هنا تكمن فعاليّة التّجريب في توظيفه للأغنية الشعبية.

**4- الأنشودة المدرسية:** لقد وظّف "الأعرج" في ثنايا روايته، أنشودة مدرسية عن القطّة، ولم يأت بها جزافا، إنّما عن قصد و وعي، إذ أنشدها البطل على لسانه، حينما فُرض عليه المكوث بالبيت، بعيدا عن أعين قاتليه، الأمر الّذي ذكّره بحالة قطّته الّتي لا تبرح مكانها. إذ تظلّ قابعة في فراشها. و يلجأ إليها لينشد لها الأغنية التّالية:

[1]–المصدر السّابق، ص56.

**"قطّتي صغيرة**

**و اسمها نميرة**

**شعرها طويل،**

**لعبها يُسَلّي،**

**و هي لي كظلّي...**

**تظهر المهارة...**

**كي تصيد فارا..."[1].**

ف"الأعرج" لمّا عمد إلى هذه الأنشودة، لم يكن همّه نسخ الأغنية كما هي، بل عرّضها للحذف لأنّ هدفه حين أوردها، هو تشبيه ذاك البطل المطارد، بالقطّة الّتي لا تتحرك من حيث هي. فذاك المطارد أُلزم على المكوث بالبيت مثل قطّة، و من هنا نستنتج الفنّية الّتي سلكها الأعرج في الاغتراف من مَعين التّراث، و هي ملمح من ملامح التّجريب.

لم يترك "واسيني الأعرج"، شكلا تعبيريا تراثيا، إلاّ و شخّصه، إذ عمد إلى التّعاطي مع:

**5- الموروث الدّيني:** و هو من بين المدوّنات التّراثية للأمّة، و يتمثّل في الدّين المسيحي، و نستشفّ ذلك، حينما سألت لوليتا يونس مارينا، إذا كان مسيحيّا أم لا، حينما قالت له: **"يبدو أنّ حبّك أنت لسيّدنا المسيح كبير أيضا. هل أنت مسيحي؟"[2].**

و لقد أجابها بأنّه ليس كذلك، إذ أدرك أنّ النّاس يتعاملون مع الدّين، كيفما يحلو لهم، بينما هو فقد جعل نفسه في مأمن من الذّوبان، في أمور لم يقلها اللّه إذ قال مارينا: **"مشكلتي ليست مع الأديان و لكن مع بشر يلبسون هذه الأديان كما يشتهونها و يفرضون علينا الشّكل الّذي ارتضوه لها...و لا يخلو أيّ دين أيضا من الشّياطين و القتلة"[3].**

---

[1]-المصدر السابق، ص253.

[2]- المصدر نفسه ، ص150.

[3]- نفسه، ص151.

انطلاقا من هذا المقطع، نفهم أنّ يونس مارينا –حسب الرّوائي– لا يميل إلى أيّ دين كونه أدرك تصرّف النّاس فيه، و لهذا اختار مبدأ التّعامل مع الأديان بطريقة موضوعية، تجعله لا يذوب في تُرهات لا أساس لها.

كما أشار "واسيني الأعرج" إلى تراث ديني آخر هو إشارته إلى أيّوب، إذ يقول: "**من أين تأتي كلّ هذه المازوشية القلقة، الشّبيهة بألم أيوب؟**"[1].

تذكّرنا هذه المقولة، بقصّة أيّوب الّذي أُغدقتْ عليه المحن. لكن ذلك لم يدفعه إلى الكفر باللّه، و لقد أسقط "الأعرج" ألم أيّوب، على الكاتب الّذي يتكبّد المشاق في عمليّة الكتابة، ليكون بحوزة إنسان، لم يبذل من أجله أيّ مجهود. أو ربما لا يكترث به حتى.

**6– قابيل و هابيل:** لقد شخّص الأعرج قصّة قابيل و هابيل، و ذكر الموسم الّذي حدثت فيه جريمتهما، حتّى يفيد القارئ و يُذكّره كما أراد –حسب رأينا– بأن يخلّد ويُحيّن هذا الحدث، و لقد أوصله إلى القرّاء بلغة مناسبة، لم تخرج من فلك الفنّ الرّوائي. إذ قال: "**و أنّ أوّل جريمة قتل قابيل و هابيل تمّت في نهايات الخريف أيضا**"[2].

لم يكتف واسيني الأعرج بتشخيص الموروث العربي، بل عمد إلى:

**7– توظيف التّراث الأجنبي:** و منه أغنية إديث بياف و الّتي ترجمها كالآتي:

"**أنت في كلّ مكان، في جسدي.**

**أرتعش بردا، أشكو من الحرارة....**

**أشعر بشفتيك على جسدي.**

**مستسلمة أمام حبّك، فأنت تسكنني**" [3].

---

[1]– المصدرالسابق،ص15.

[2]– المصدر نفسه، ص147.

[3]– نفسه ، ص47.

و انطلاقا من هذا المقطع، نستنتج أنّ الأعرج، قد أدرك كيف يطوّع هذه الأغنية، بلغة عربية جزلة، أضافت المعمار الرّوائي قيمة و جمالا.

**8- توظيف الأسطورة:** لقد عمد الأعرج إلى توظيف الأسطورة في عمله هذا، و تتمثّل هذه الأخيرة في أسطورة بروميثيوس، الّذي سلّط عليه كبير الآلهة "زوس" عذابا أبديا لا ينتهي، لكونه منح النّار للبشر حتّى يستضيئوا بها و يطهوا أطعمتهم. حينما كانوا يأوون تحت جبل الأولمب. هكذا سلّط "زوس" على "بروميثيوس" نسرا ينهش كبده، ثمّ يُعيد له كبده في اليوم الموالي، حتّى ينهشها النّسر من جديد و لدهور. و الأعرج لم يصرّح بتوظيف هذه الأسطورة، لكنّنا نعتقد أنّه يقصد ذلك، إذ قال على لسان البطلة "لوليتا": "**ما أدراك بجراح الرّوح؟ الجراح الّتي تنزف تحت الجلد أبديا**"[1].

فالبطلة صرّحت لعشيقها يونس مارينا، أنّها تعيش جرحا غائرا، ينزف أبد الدّهر، دون أن يندمل. و هذا العذاب الأبدي، يحيلنا لا محالة إلى عذاب بروميثيوس.

إنّ عدم تصريح الأعرج بهذه الأسطورة، و تحويره لهذه الأخيرة، بما يفيد حالة البطلة، يعدّ محمدة على الرّواية، بل و قد أضفى ذلك على الرّواية الفنيّة و الجمالية. فتجربته هذه إن قامت بشيء، فإنّما زادت المعمار الرّوائي رصانة و رونقا، خصوصا و أنّ هذه التقنية تدخل في فلك التّجريب الرّوائي L'expérimentation Romanesque

**9- اللّهجة العاميّة:** لقد لجأ واسيني الأعرج إلى توظيف اللّهجة المحليّة (العامية الجزائريّة) في عدّة مواطن، و ذلك يساعد في إيصال بعض الأفكار بحرارتها، لأنّ اللّغة العربية الفصحى، عادة ما تحلّق في فضاء البيان و البديع، ممّا يعطي صورة أخرى عن الحدث، في حين عُدّت العامية ،الأجدر في مهمّة نقل الأحاديث الشّعبية، بحرارتها و من أمثلة ذلك في الرّواية حديث حارس السّجن مع زميله، عن حالة الرّئيس بن بلّة و هو في السّجن،

[1]- أصابع لوليتا، ص183.

حينما قال: "**بيني و بينْكْ، التّهمة واضحة، خلّينا منه. كانوا حَابّينْ يقلْعُوهْ، قلعوه، ما تْحَوَّسْ تفهم. اللّي رْقَدْ مْعَ يَمَّا هو بَابَا...**"[1].

و نعتقد أنّ لجوء الأعرج إلى توظيف العامّية في هذا السّياق، كان رغبة منه أن يوصل حديث حارسي السّجن عن بن بلّة، كما جرى بينهما.

و في الختام يمكننا أن نرجّح بأنّ التّجربة الرّوائيّة، لدى واسيني الأعرج، تجربة واعية، أدرك فيها ضرورة التّجاوز و التّطوير، بل إنّ طريقة تسخيره للتّراث بشتّى أشكاله –في روايته هذه– يبيّن لنا بجلاء، مقدرة الأعرج على إذابة هذا المخزون التّراثي في جسد الرّواية، و بلغ في طريقة تطويعه للتّراث في روايته هذه، إلى حدّ أن أذاب فيه التّراث، ومنح له ميزة روائية بحتة. إذ أنّ القارئ أحيانا، ربّما لا يتفطّن إلى التّراث، لكون الأعرج –حسب تقديرنا– عرف كيف يسقطه على فنّ الرّواية. و نعتقد بهذا أنّه مضى قُدما بتقنية التّجريب في الرّواية. إذ" **استطاع الأعرج أن يحلّل المواد التّراثية الّتي استلهمها إلى مواقف و أن يحوّلها إلى مشاهد روائيّة، تساهم في بناء الحدث و الشّخصية وفي تشييد معمارية النّص، و انطلاقا من خصوصية التّجربة الذّاتية و الجماعية انصهرت هذه المواد مجتمعة في نصّ جديد يستوعب الماضي و الحاضر لغةً و رؤية و مواقف**"[2].

و هذا أحسن قول، يمكننا أن نختم به حديثنا عن كيفية استثمار الأعرج للموروث الشّعبي بشتّى أشكاله.

---

[1]– المصدر السابق، ص76.

[2]– نظيرة الكنز، "مستويات توظيف التّراث الشّعبي في النّصوص السّردية واسيني الأعرج أنموذجا"، مجلّة معارف، العدد الرّابع، ص333.

**4- البعد الحواري في الرواية: (التعدد الصوتي، التهجين، الأسلبة، المحاكاة الساخرة).**

لا يمكننا أن نشتغل على التّجريب في الرّواية، دون الوقوف على مبدأ الحوارية بمختلف أشكالها، إذ عدّت من الآليات الفعّالة، التي بها يفتتح النّص الّروائي، و يفسح مجاله للتّرحيب بنتاجات الآخر.

و تؤمن الحوارية بمبدأ تشريع الاستفادة، من رُكامات معرفية عدّة، بما فيها التّراث والتّاريخ و ماضي الشّعوب، و حتّى طريقة حديثهم. و إن شئت قُلْ إنّ الحوارية تمتدّ لتُشخّصَ عمق لغة الأدب و الاستفادة منها، و كذا لغة ما هو غير أدبي.

يُعزى مصطلح الحوارية **Dialogisme** بمفهومه، إلى الباحث الرّوسي "ميخائيل باختين". فهو الّذي أرسى دعائمه، بدعوته الملحّة إلى عدم تكبيل الرّواية. وذلك بالعمل على تحويلها و تطويرها باستمرار، عن طريق شحنها بمختلف الأجناس الأدبية الأخرى و كذا اللّغات الأخرى. حتّى لا تظلّ حبيسة الأمّة الّتي وُلدت فيها. فالرّواية النّاجحة عند باختين، هي الّتي تُشخّص جلّ أشكال التّعبير الموجودة في العالم بأسره. و نعتقد أنّ باختين انطلاقا من إتيانه بمبدأ الحوارية، كانت الرّغبة تحدوه في التّمهيد بل التّأسيس لوجهة نظر جديدة، إزاء اللّغة المستعملة في المتون الرّوائية. و لهذا "**يرتبط اسم الباحث الرّوسي، ميخائيل باختين Michail Bakhtine بفكرة الحوارية الّتي أسّست نظرة جديدة للّغة**"[1].

لقد تفطّن باختين إلى تأسيس مفهوم الحوارية، في عشرينات القرن الماضي، و ذلك نظرا لإدراكه أنّ الرّواية فضاء رحب، يرحّب بشتّى المواضيع و يعتنقها لفائدته، و من جهة أخرى، رغبته الجامحة في تطوير الرّواية و تجاوز النّظرة الكلاسيكيّة إزاءها، تماشيا مع متطلّبات الرّواية الفنيّة، و الّتي يطرأ عليها التّغيير بطريقة مستمرّة .

---

[1]- سليمة عذاوري، شعريّة التّناص في الرّواية العربيّة (الرّواية و التّاريخ)، ط1، رؤية للنّشر و التّوزيع، الجزائر، 2012، ص48.

و بالتّالي كان لزاما على الرّوائي، أن يُعيد النّظر في المعينات المستهلكة و الّتي ظلّ يغرف منها مادّته الرّوائية لردح من الزّمن .

تعدّ الحوارية "**من الأشكال الأساسية للتّفاعل اللّفظي، و هكذا فكلّ تبادل لفظي بالمعنى الواسع، هو حوار مهما كانت طريقته للكلام...و هكذا فإنّ الحوارية الباختينية تشير للكتابة كذاتية و كتواصلية أو بالتّدقيق تناصيّة**"[1].

و نفهم ممّا قاله الباحث محمّد داود، في شأن الحوارية، أنّها وثيقة الصّلة بمفهوم التّناص. فالتفاعل اللّفظي يعني تشرّب كلام الآخر وتوظيفه؛ عن طريق محاورته. و لهذا "**تبدو الحوارية وثيقة الصّلة بالتّناص، وهما معا متطابقان في أوجه مختلفة**"[2].

و نفهم من فكرة الباحثة أوريدة عبّود، أنّ هدف التّناص و الحوارية يكاد يكون واحدا، فهما يصبّان في نفس المصبّ. إذ كلاهما، يُقرّ أنّ النّص ينشأ عن طريق أخذ مادّته، من ركام كبير من الأفكار والمعطيات والمفاهيم، والّتي يأتي بها الكاتب، من اطّلاعه على هذا الزّاد الّذي سبق كتابته.

و نودّ التّنويه في هذا الصّدد إلى أنّ الحوارية– حسب اعتقادنا– قد توغّلت أكثر في أعماق ما دوّن في الماضي عن مثيلها التّناص. فلربّما هذا الأخير يلجأ إلى أمور دون أخرى لكنّ الحوارية، تمسّ جميع نواحي الحياة و تستفيد منها، مثل: اللّغة، طريقة الحديث، طريقة التّفكير...إلخ.

تعني الحوارية في علم البلاغة "**تلك الطّريقة المتمثّلة في تضمين حوار خيالي في صلب الملفوظ، أمّا في تحليل الخطاب، فيستعمل على أثر باختين، للإحالة على البعد التّفاعلي الجمّ للّغة**"[3].

---

[1]– محمّد داود، "مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين"، مجلّة تجلّيات الحداثة، العدد2، جامعة وهران، 1993، ص81–82.

[2]– ينظر، أوريدة عبّود، حوارية اللّغة في روايات عبد الملك مرتاض، ص27.

[3]– دومينيك مونغانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ط1، تر: محمّد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2005، ص34

لا تخرج جلّ التّعريفات المقدّمة للحوارية، من كونها تفاعل النّص المتأخّر مع مادّة النّص المتقدّم، كما نلتمس في كلّ تعريف ملمحا من ملامح التّناص، وإن صحّ التّعبير، اعتبرنا الحوارية، تناصّا معمّقا.

و في شأن ذي صلة، يذهب تودوروف، بالقول أنّ "**كلّ خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السّابقة له، الخطابات الّتي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم حوارات مع الخطابات الّتي ستأتي و الّتي يتنبّأ بها**"[1].

ونفهم من خلال فكرة "تودوروف"، أنّ الحوارية، تعني الأخذ و التّفاعل، و تشخيص ما قيل قبلا و توظيفه في النّص الجديد، كما يمكن للحوارية أن تستشرف بما لم يُتداول بعد، وتعمد إلى توظيفه. و لهذا فالحوارية تمارَس "**بشكل أساسي عن طريق التّحويل والمعارضة لخلق الدّلالة الجديدة، الّتي يرمي النّص إلى إبرازها، سواء في مستوى التّفاعل النّصي العام أو الخاص، و تبرز أمامنا خصوصيّة النّص الّتي تجعله متعلّقا على ذاته من جهة، و من جهة ثانية، لم تجعله مجرّد إعادة لنصوص أخرى. إنّما تأكّد لنا أنّ النّص –و هو يستوعب نصوصا عديدة و مختلفة– كان هدفه بناء نّص جديد**"[2].

و نفهم من هذه الفكرة أنّ مبدأ الحوارية، لا يمارس بطريقة ساذجة، كأن يُكتفى بمجرّد استسقاء مادّة النّص القديم، و إقحامها في متن النّص الجديد، بل إنّ هذا الأخير، يتفاعل مع تلك المادّة القديمة بوعي حداثي، بتطويع هذا القديم حسب متطلّبات زمن النّص الجديد.

وبتعبير آخر، إنّ نقل النّص القديم بعوالقه في نصّ جديد، يسقط هذا الأخير في التّقريرية و النّمطية، و الّتي طبعا لن تأتي بجديد يذكر. و لهذا غدا تطويع الزّخم المعرفي، لفائدة النّص الجديد، ضرورة ملحّة.

---

[1]– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ط2، تر: ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدّراسات و النّشر، بيروت، لبنان، 1996، ص16.

[2]– ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص و السّياق)، ص128.

و لهذا فالحوارية Dialogisme بمفهومها الحقيقي، تتلخّص أساسا في أنّها "**كلّ إنتاج لغوي يرجع إلى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما. أو في حقبة خاصّة من تاريخه، فالكاتب يتحرّك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة من قبل، ثمّ أنّه لا يتناول الكلام أو الخطاب الموجود فقط إنّما يشمل أيضا كلّ إنتاج لغوي محتمل و آت**"[1].

لا يعرف مفهوم الحوارية، الحدود و لا ينصبّ على مجال دون آخر. فهو يستقي من كلّ ما يجلب الفنّية و الجمالية للنّص الأدبي.

و لهذا فقد جسّدت الحوارية، في اللّغة "**صورا عديدة عن الإنسان و عرضت مختلف محطّات حياته، مستثمرة التّعدّد اللّغوي، هذا الأخير الكفيل بالتّعبير عن أغلب هذه الخصوصيات**"[2].

و يتّضح لنا من خلال فكرة بيير زيما، أنّ الحوارية، مفهوم عميق يفوق التّناص، فرغم أنّ مبدأ كلّ منهما، هو التّفاعل مع ما قيل آنفا، إلاّ أنّ درجة التّسامح في استثمار كلّ ما يخدم العمل الرّوائي، تميل إلى جانب الحوارية.

لقد اعترفت الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا"، بمدى أهميّة الحوارية الباختينية على النّصوص الإبداعية. ممّا جعلها تتكئ على مشروع باختين الحواري. و لقد قدّمت مفهوما آخر للحوارية يتمثّل في "التّناص" **L'intertextualité**.

و لقد أدركت، أنّه لا مفرّ للمبدع من الاستعانة بالمادّة الّتي قيلت سابقا و تضمينها في نصّه. إذ أقرّت "**أنّ كلّ نصّ يتألف من فسيفساء من الاقتباسات، و كلّ نصّ امتصاص وإعادة تشكيل لنصّ**"[3].

---

[1]– أوريدة عبّود، حوارية اللّغة في روايات عبد الملك مرتاض، ص24.

[2] –voir : pierre V. Zima , pour une sociologie du texte littéraire, V. G. E , col,10/18,paris,1978,p 364. .

[3]– ينظر، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ط4، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 2005، ص319.

نفهم من هذه الفكرة، أنّ الباحثة جوليا كريستيفا، تؤيّد باختين حينما قال إنّ مبدأ الحوارية و التّداخل النّصي، ضرورة حتميّة، لا يمكن إدارة الوجه عنها، و نحن إلى جانب هذين الباحثين في هذا الطّرح. فكيف عسى الكاتب أن يأتي بأفكار في نتاجه الأدبي. دون الاطّلاع على ما كُتب في الموضوع الّذي طرقه؟

و تلتقي آراء جوليا كريستيفا مع ميخائيل باختين، حينما أكّدت أنّه ما من نصّ إلاّ وتناسل مع نصوص أخرى، و أخذ تعبيرات سابقة، ليسخّرها في نصّه الجديد.

اتّخذت الحوارية Dialogisme لدى باختين، عدّة أوجه، و تبنّت ألف طريقة تعبيريّة، و أكثر من لغة. و ما كان هذا إلاّ أن يخلّص الرّواية من بوتقة الرّكود و الانغلاق. و لهذا ، فمبدأ الحوارية يرفض أن تكون الرّواية ذات صوت واحد يطغى عليها. بل و تستدعي إلى جانب هذا لغات أخرى، غير الّتي يكتب بها المبدع أغلب مادّته الرّوائية. و إلاّ فَلِمَ عدّت (الحوارية) انفتاحا على الغير و احتضانا لمنتوجه؟

**1- التّعدد الصّوتي:** لقد دعى باختين، إلى ضرورة تعدّد الأصوات **La Polyphonie** داخل الرّواية الواحدة. و ذلك من أجل اقتحام و تقويض النّظرة الكلاسيكيّة إزاء الرّواية.

فتعدّد الأصوات في المتن الرّوائي، من شأنه أن يفضيَ إلى تعدّد اللّغات و طريقة أدائها. و هذا التّعدّد حتما تمارسه الشّخصيات المؤدّية للأدوار في ثنايا المعمار الرّوائي. لهذا "**فالتّعدد الصّوتي هو مظهر يتجسّد عن طريق التّعدّد اللّغوي، و التّنوع الكلامي والأسلوبي داخل الخطاب الرّوائي، ذلك أنّ الّذي يتكلّم هذه اللّغات، و يُنوّع في أساليب الكلام، هو ذلك العدد الكبير من الأصوات المتباينة من حيث الأفكار و أشكال الوعي والرّؤى في أثناء التّواصل داخل مجتمع الرّواية**"[1].

[1]– نورة بعيو، الخطاب الرّوائي عند عبد الرّحمن منّيف، خماسية مدن الملح و ثلاثية أرض السّواد أنموذجا، رسالة لنيل شهادة دكتوراه الدّولة في اللّغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 2007-2008، ص09.

فالرّواية الجديدة بهذا، ترفض سيطرة الصّوت الواحد على العمل الرّوائي برمّته، بل تدعو إلى تعدّد الأصوات، ممّا يورث الرّواية، دينامية معتبرة.

و ليس من الغريب أن تفرز الأصوات الكثيرة و المتباينة، أفكارا مختلفة، و طرائق تعبير مغايرة ينفرد بها الواحد عن الآخر. ثمّ إنّ قضيّة تعدّد الأصوات، من ملامح التّجريب في الرّواية، على عكس الصّوت الواحد الّذي يورثها التحجّر و السّكون.

و بما أنّنا انتقينا رواية "أصابع لوليتا" كنموذج للتّطبيق، وجدنا سمة تعدّد الأصوات، حاضرة فيها أيّما حضور. إذ وجدنا فيها صوت: يونس مارينا، لوليتا، إيڤا، بن بلّة، إيتيان دافيد، ماري.....و كلّ واحدة من هذه الشخصيّات، إلاّ و لديها معجما لغويا خاصّا بها. و وعيا فطريا تنفرد به، و تسير على شاكلته.

و بهذا نعتقد أنّ رواية "أصابع لوليتا"، رواية متعدّدة الأصوات، فأحيانا يعمد الرّوائي– في هذه الرّواية– إلى إيراد كلمات على لسان إحدى شخصياته، مع أنّها ليست له، و مثال ذلك في الرّواية، هو حديث الشّاب المبعوث لقتل يونس مارينا، إذ حدّثه بكلام أَمْلَتْه له تلك الجماعة الإرهابية الّتي ودّت قتله.

و من جهة أخرى، نجد بعض الشّخصيات الرّوائيّة–بإذن من المبدع– تحاور كلام إنسان آخر، و توظّفه في حديثها. إذ يحدث "**أن تتحدّث الشّخصية في الرّواية عن نفسها في لغة الآخرين، و عن الآخرين في لغتها الخاصّة**"[1].

و لقد تجسّدت هذه الفكرة، في روايتنا المنتقاة للدّراسة، و ذلك حينما وظّف البطل يونس مارينا، لغة الآخر، حتّى يفصح لمترجمته إيڤا، عن امتنانه لها، إذ قال:

[1]– ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمّد برادة، ط1، رؤية للنشر و التّوزيع، القاهرة ،2009 ، ص151.

**" A toi Eva, amie des peines et des petits bonheur. Juste un léger rappel sans Intérêt : toutes les guerres réunies ne mettront Jamais fin à l'amour. Peut-être c'est notre plus belle revanche sur l'indicible Et l'absurde des êtres" (1)** "

فشخصية يونس مارينا في هذه الرّواية، شخصية عربية، لكن استعانت بلغة الآخر للتّعبير عن أحاسيسها. إذ حاور مارينا اللّغة الفرنسية. و وظّفها لتخدم موقفه و ربّما فضّل الفرنسية كونها الأقدر –حسب رأيه– على الإحاطة بالفكرة الكامنة بداخله، و من جهة أخرى، وجدنا الرّوائي، قد أسند إلى شخصية أوروبية، مهمّة الحديث باللّغة العربية، مثلما هو الشّأن لدى إيتيان دافيد، حينما كان يتحدث مع زميلته ماري، لمّا قال: "**و بفضلهم نعمل أيضا يا عزيزتي ماري، ثمّ ليس مارينا من خلق هذه المشاكل نتقاسم معه المصالح. نحميه بموجب القانون.....**"[(2)].

فإيتيان دافيد، فرنسيّ الجنسية و اللّغة، لكنّ الأعرج جعله يتحدث بلغة غريبة عنه، وهي اللّغة العربية، و انطلاقا من هذه المقاطع نلتمس التّعدد اللّغوي الّذي تمارسه الشّخصيات داخل الرّواية.

و لهذا نفهم أنّ الحوارية، مجال للتّفاعل و التّداخل بين شتّى الأجناس الأدبية و اللّغات العالمية. و كذا الرّكامات الثّقافية. و كذب من أقرّ بعدم استقاء مادّته من الآخر، فهذا ضرب من المستحيل.

**2– توظيف الحوار:** لقد أشرنا فيما سبق أنّ الرّواية الحوارية، تدعو إلى تعدّد الأصوات، ولهذا نجد الحوار يحلّق في فضائها "**فالحوار ظاهرة عامّة تقريبا و لا تنفصل عن النّطق**

---

(1)– أصابع لوليتا، ص18.

(2)– المصدر نفسه، ص 108.

**البشري و شتّى تجارب الاتّصال بين النّاس و أشكاله، و عن كلّ ما يملك معنى و دلالة و حيث يبدأ الوعي يبدأ الحوار**"[1].

و نفهم من هذه الفكرة أنّ الاستغناء ، عن الحوار في الرّواية الجديدة أمر مستحيل، إذ عبر الحوار يتاح المجال للشّخصيات، حتّى تتحدّث على نفسها بلسانها، ففي الحوار "**يتّخذ السّارد، صفة الحياد الكامل...إذ يتخلّى الكاتب عن التّعبير عن البطل، و يتركه في كامل حركيته و حيويّته**".[2]

و إنّ هذا من شأنه أن يجعل الأحداث الرّوائية أكثر حماسة، بتبنّي المباشرة في الحديث، و الإحساس بتحرّكات الشّخصيات في المتن الرّوائي. و لقد رجّح باختين أنّ التحكّم في الشّخصيات، و تقويلها ما لم تقله تماشيا مع رغبة الكاتب يجعل "**البطل داخل الرّواية منغلقا، كما أنّ الدّلالات المحيطة به تكون محدّدة النّوعية. إذ أنّه يفكّر و يتحرّك في الحدود الّتي يسطّرها له الكاتب، بالإضافة إلى أنّ الرّواية المونولوجية تعمل على إبراز إيديولوجية واحدة مهيمنة**"[3].

و هذا طبعا ترفضه الحوارية الباختينية. إذ دعا باختين إلى ضرورة تبنّي الرّواية الدّيالوجيّة، الّتي تُكثّف الأصوات و تبدي الآراء المختلفة، في حين دعى إلى تقويض الرّواية المونولوجية، الّتي كبّلها الكاتب، لكون الشّخصيات فيها تفقد هويّتها و خصوصياتها، إنّما تظهر تحت مظلّة الكاتب الّذي خلقها، بالتّالي تعجز الرّواية في هذه الحالة عن الإتيان بشيء يذكر. و لهذا ينبغي تبنّي "**الرّواية المتعدّدة الأصوات كونها تعرض مختلف التّصورات**

---

[1]– ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص139

[2]– ينظر، عبد المجيد الحسيب، حوارية الفنّ الروائي، ص31

[3]– المرجع نفسه، ص30.

**و الرّؤيات، بمختلف أساليبها. و ذلك يتأتّى بفعل الحياد الكامل الّذي يلتزمه السّارد لحظة صياغته لمختلف الحيوات و المصائر**"[1].

و إذا حاولنا تقفّي أثر الحوار DIALOGUE في رواية أصابع لوليتا، لوجدناه طاغيا على معظم صفحات الرّواية، و إنّ المثير للانتباه، أنّ الرّوائي –السّارد هنا– قد منح الحرّية كاملة للشّخصيات، و جعلها تعبّر عن آرائها بإرادتها، و يجسّد هذه الفكرة من الرّواية ذلك الحوار الخارجي الّذي جرى بين البطل يونس مارينا و إيتيان دافيد الّذي يعمل في مركز الشّرطة، إذ قال مارينا لإيتيان دافيد:

"**أهلا. كنت أنتظرك.**

**– مرحبا سيّد مارينا، أتمنّى أن لا أكون قد أزعجتك؟ أعرف أنّ انشغالاتك كثيرة. ولكن للضّرورات أحكام، قاسية أحيانا.**

**– مرحبًا عزيزي دافيد. حضورك جميل دائما.**

**و مزعج أحيانا، هههههه...كيف الأمور؟**

**شكرا. ماشي. نعيش و نحاول أن لا نفكّر كثيرا في المخاطر.**

**لن أبقى كثيرا. ربيكا ستلحق بنا بعد قليل**"[2].

نلاحظ من هذا الحوار، أنّ السّارد منح لشخصياته حريّة الحديث، دون أن يتدخّل بأدنى تعليق. فبدت تعبّر عن أفكارها و انشغالاتها بكلّ حرية و طلاقة.

و لا نجزم بأنّ الكاتب وظّف بعض الحوارات الدّاخلية، كأن يتحدّث البطل في هذه الرّواية مع نفسه، لكنّنا ركّزنا على الحوار الخارجي، نظرا لطغيانه على الرّواية، و كونه الأهم في الرّواية الحوارية.

---

[1]– المرجع السابق ، ص31.

[2]– أصابع لوليتا، ص326

كما أنّنا لا ندّعي أنّ الحوارية، تعني الحوار، بل إنّ الفرق بينهما لكامن حتما. فالحوارية، عنوان كبير، يضمّ في ثناياه الحوار. ولقد عدّ الحوار الخارجي ملمحا من ملامح الحوارية ، لكون السّارد فيه يفتح المجال للشّخصيات و كلّ ما هو انفتاح، تبجّله الحوارية الباختينية ، لهذا "**ينبغي علينا أن نميّز بين ما هو حواري dialogique و ما هو جدليdialectique** [1].

فالحوارية بهذا، تعني التّفاعل مع الآخر، و الاستفادة من نتاجاته، في حين أنّ الحوار يعني، ذاك الحديث الّذي يجري بين شخصين أو أكثر.

و من آليات الحواريّة، نجد:

**3- التّهجين (L'hybridation):** لقد عرّف ميخائيل باختين، التّهجين بأنّه "**المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، و هو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معا**"[2].

و يعني هذا الكلام، أنّ التّهجين ينتج انطلاقا من المزج بين لفظين من لغتين مختلفتين، للحصول على لفظ واحد أساسه لغتين اثنتين.

و لقد نوّه باختين إلى أنّه هناك نوعين اثنين من التّهجين، هما الإرادي المقصود، واللاّإرادي، مشيرا إلى أنّ المقصود من شأنه أن يكون نعمة على مستعمله، في حين يكون التّهجين غير المقصود بمثابة منقصة و عيب. فالتّهجين غير المقصود "**ليس له بعد فنّي جمالي، لأنّ اللّغات لا تتحاور بطريقة إبداعية جمالية إلاّ داخل الفنّ الرّوائي الّذي يكون فيه التّهجين إراديّا**"[3].

---

[1]– . ينظر، أنور المرتجي، ميخائيل باختين، الناقد الحواري، ط1، زاوية للفنّ و الثّقافة، مطبعة أمنية، الرّباط، 2009، ص151.

[2] – voir, M Bakhtine, esthétique et théorie du roman, Gallimard,, 1978,p 175-176..

[3]– عبد المجيد الحسيب، حوارية الفنّ الروائي، ص.37

و نفهم من فكرة عبد الحميد الحسيب، أنّ الكاتب إذا لجأ إلى تقنية التّهجين، ينبغي عليه أن يمارسه بطريقة واعية و مدركة، ممّا يضفي على عمله الرّوائي بعدا فنيّا و جماليّا.

و لقد عمد "واسيني الأعرج" في روايته "أصابع لوليتا" إلى تقنية التّهجين، و نعتقد أنّه وظّف هذه التقنية، بوعي حداثي، مما ورّث نتاجه الرّوائي هذا، سمة الفنيّة و الجمالية. إذ استثمر الأعرج، التّهجين حينما وظّف في كتابه عبارة "**ما تلعبش معاي الكاش كاش**"[1].

فكلمة كاش كاش فرنسية الأصل، و تعني لعبة التّخفي الّتي يمارسها الصّغار، و نعتقد أنّ الأعرج أدرك كيف يهجّن هذا المفهوم و يلحقه بروايته المكتوبة باللّسان العربي، تماشيا مع المقام الّذي كانت في الشّخصيات الرّوائية، إذ وظّف السّارد هذه المفردة للتّعبير عن تجاهل يونس مارينا للعجوز الّذي يعاديه في الحلم.

و لم يكتف الأعرج بتوظيف التّهجين عن طريق دمج لغتين في ملفوظ واحد، بل عمد إلى التّعبير عن فكرة واحدة صاغها من لغتين مختلفتين، ليعبّر عن فكرة واحدة، و ذلك حينما قال السّارد على لسان إحدى شخصياته:

"**عذرا...عذرا... مارتن بلا مخّ، فشلت معه في كلّ شيء، عذرا...**

**C'est foutu, il est malheureusement incorrigible**[2].

فهذه العبارة مهجّنة، إذ تتألّف من لغتين مختلفتين متضامّتين، للتّعبير عن فكرة واحدة.

و في سياق آخر، نجد التّهجين في الرّواية، بمزج السّارد اللّغة العربية باللّغة الانجليزية، حينما كان يتحدّث عن المتعة الّتي يحسّ بها البطل مارينا، و هو بصحبة البطلة لوليتا، إذ اعتقد مارينا أنّه "**كان يحتفل بنجاح عرض Light in the city fation week و الّذي كانت نجمته الغالية بلا منازع**"[3].

---

[1]– أصابع لوليتا، ص72

[2]– المصدر نفسه، ص373

[3]– نفسه، ص250.

فلجوء الأعرج إلى مثل هذه العبارة، كان من أجل الإفصاح بشعور البطل مارينا إلى أبعد الحدود. و لم يكن هذا التّهجين مجازفة، بل ورد عن وعي تام من لدن السّارد.

و لقد وظّف الأعرج، تقنية التّهجين في روايته هذه –أصابع لوليتا– في مواطن عدّة، ولقد استشهدنا ببعضها. و إنّ ما يجب الإشارة إليه هنا–إذا تسامحنا أكثر– هو معرفة ودراية الأعرج بطريقة توظيف التّهجين، ممّا أزاد عمله الرّوائي هذا، فنيّة و جمالا. إذ مارس الرّوائي هنا، نسقا من لغات مختلفة، و نظّمها حتّى ترقى إلى مصاف الأدبية.

**4– الأسلبة (La stylisation ):** و هي ملمح من ملامح الحوارية لدى باختين، إذ عرّفها قائلا: "**هي تصوير فنّي لأسلوب لغوي غريب، يحمل وعيين لغويين مفردين: الوعي المُصَوّرْ أي الوعي اللّغوي المؤسلِب، و الوعي المصوَّر المُؤَسْلَبْ، تتميّز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بحضور الوعي اللّغوي الّذي يمارس الأسلبة، لأنّ التّعبير المؤسلَب يكسب النّص معنى و بعدًا جديدين**"[1].

و نفهم من هذا التّعريف أنّ الأسلبة نوع من التّفاعل الكلامي، إذ يقوم فيه بتطويع هذا الكلام و إسناده إلى إحدى شخصياته "**فيكون الخطاب المؤسلب هو أقصى أشكال محاكاة الخطاب حيث يقلّد المؤلّف شخصيته لا في فحوى أحاديثها فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها**"[2].

و لا يصرّح السارد بأنّه يمارس الأسلبة في خطابه الرّوائي، إنّما على القارئ أن يستشفّها لوحده. و تبدو في رواية "أصابع لوليتا"، حينما لجأ الأعرج إلى توظيف اللّهجة العامية في ثنايا هذه الرّواية، على لسان بطل الرّواية يونس مارينا:

"**تَوَّة يا نْويوَة...غطّيني بَكْسيوَة....غنّي لي غْنيوَة..**"[3].

---

[1]– ينظر، ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص149.

[2]– مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النّسيان للحبيب السّايح، ص78.

[3]– أصابع لوليتا، 250.

ففي هذا المقطع، تقليد للكلام العام اللّهجوي بالجزائر، و الّذي ينتمي إليه السّارد. لكن هذا الأخير كروائي، لم يشأ أن يصرّح بأنّه هو من استعمل العامية، لهذا أسندها إلى شخصية من شخصياته الرّوائية، و هي يونس مارينا. ولأنّ عملية السّرد تتطلب من السّارد لغة شعريّة و أدبيّة فنيّة تليق بمقامه ككاتب، "**و إدخال هذا النّوع من اللّغة هو من باب الأسلبة...فأن تكون اللّغة العامية على لسان الشّخصيات الرّواية، أهون على السّارد من أن تكون على لسانه**"[1].

فالأسلبة بهذا، تلعب دورا في التّنويع اللّغوي، الأمر الّذي دفع بالأعرج إلى توظيف اللّهجة العامية، بإدراجها في ثنايا اللّغة الفصيحة، حينما أورد كلاما على لسان ذلك العجوز الّذي رآه يونس مارينا في الحلم، إذ قال له: "**اسمع يا السّي محمد، عندما أناديك عليك أن تجيب، فهمت؟**

- **أنت معرفتنيش لكنّي أعرفك جيّدا.**
- **لكن يا سيّدي اسمي يونس. اسمي....اسمي...أ.ب.**
- **أهلا بالألف باء، ما تلْعبْشْ مْعَاي الكاشْ كاشْ، اسمك يونس وليد مارينا**"[2].

نلاحظ في هذا المقطع، مزيج بين اللّغة الفصحى و اللّهجة العامية، وبهذا فقد "**أسلب السّارد دارجة الشّخصيات في مواضع كثيرة من الرّواية و أدخلها في سرده الملتزم باللّغة الفصيحة**".[3]

فكلمة "السّي محمّد" مثلا، عبارة عن كلام لشخصية من الشّخصيات في هذه الرّواية. و هو استعمال لهجوي، في الأوساط الاجتماعية الجزائرية عموما. و لهذا فقد لجأ الأعرج إلى أسلبة هذه الكلمة من باب التّنويع الكلامي داخل متنه الرّوائي.

---

[1]– مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النّسيان للحبيب السّايح، ص79.

[2]– أصابع لوليتا، ص72.

[3]– مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دم النّسيان للحبيب السّايح، ص80.

و من أوجه الأسلبة في هذه الرّواية، هو أسلبة الرّوائي للخطاب القرآني، و إدراجه في كلامه كأنّه كلامه، فالأسلبة كما سبق و أن أشرنا، هو كلام غير مصرّح به على عكس التّهجين و تجلّى ذلك في الإعلان المعلّق في محطّة للنّقل العمومي، إذ أورد فيه السّارد، على لسان صاحب الإعلان هذه العبارة: "**إنّ اللّه لا يضيّع أجر المحسنين**"[1].

فهذه العبارة أسلبها السّارد من القرآن الكريم، بالضّبط من سورة الكهف، الآية 30، في قوله تعال:

"(إنَّ الَّذينَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالحَاتْ إنَّا لا نُضيعُ أَجْرَ منْ أَحْسَنَ عملاَ)"[2]{الكهف،30}.

إذ لاحظنا انّه لم يأت بالآية بحذافيرها، إنّما حوّرها، بتقليد أسلوب القرآن الكريم.

**5- المحاكاة السّاخرة (La parodie):**

تعدّ السّخرية شكلا من أشكال التنوّع الكلامي، الّذي هو ضرب من الحوارية. إذ يعمد إلى تقليد كلام الآخرين، من باب السّخرية، لكن هذه العملية في العمل الرّوائي، لا تأتي من أجل غاية فارغة. فهذا التّقليد يكون "**إمّا استهزاء، أو تهكّما، و بالتّالي يمكن الإحالة إلى سوء النيّة أو الخبث و عند استغلال الوجه المجازي للسّخرية يمكن اعتبارها سلاحا للدّفاع عن الآراء و وجهات النّظر دون التكفّل بمسؤوليّة ذلك، لأنّ الشّخص السّاخر هو الّذي يقول كلّ شيء وراء حجاب، أي إمكانية إنكار القصد الّذي يرمي إليه**"[3].

فصحيح أنّ ممارسة فعل السّخرية، يكون من أجل الاستهزاء من الآخرين و الإنقاص من قيمتهم، ربّما من أجل فعل دنيء قاموا به، أو شيء من هذا القبيل لكنّ السّخرية لا تتوقّف عند هذا الحدّ في المتن الرّوائي، إذ وجدنا الأعرج، قد لجأ إليها من أجل تحقيق هدف يرمي إليه. إذ أورد الرّوائي مقطعا ساخرا على لسان إحدى شخصياته. و المتمثّل في يونس

---

[1]- أصابع لوليتا، ص83.

[2]- القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 30.

[3]- ذهبية حمّو الحاج، "التّعدد الصّوتي من خلال السّخرية في المنظور التّداولي"، مجلّة الخطاب، العدد4، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزّو، جانفي 2009، ص252.

مارينا المثقّف، الّذي لعب دور الرّجل السّخيف الأبله، إذ اتّخذ موقف الجاهل لكلّ شيء، حينما طرحت عليه إحدى ذئاب العقيد، بعض الأسئلة. فبعدما شمّ رائحته الّتي تشبه رائحة ذئاب العقيد، برز له في هيئة إنسان دنيء.

إذ تظاهر مارينا بأنّ الإعلان الّذي ينصّ على تنفيذ حكم الإعدام عليه، بمثابة إعلان لفرقة موسيقية إذ يقول:

**– و هاذو شْكُونْ؟ كنت أنظر إلى وجوههم و أقول لنفسي هل أستطيع حضور سهرتكم؟ فرقة موسيقية. البركة. لم يذكروا مكان الحفل؟.**

**أنا أيضا حابْ نفرجْ على خَاطْري، قتْلَتْني الخدْمَة، كلّ النهار و أنا منكفئ على فمّي. توحشْتْ الشّيخة الرّيميتي.**

**– لم أفهم، قال الرّجل. ثمّ أضاف:**

**– واشْ تخْدَمْ؟**

**– اسكافي، صلاّح الصبابيط.....**

**– تَتْقَعَدْ بيَّ؟ تَسْخَرْ منْ عقْلي؟**

**– حاشا يا سيّدي، قلت لك أنا كوردوني....**

**– هزّ الرجل رأسه بيأس:**

**– يا حمار؟ هذه ليست فرقة موسيقية؟ هؤلاء أعداء الثورة...أنت أعمى؟ ما تْشُوفْشْ؟ ما تقْراشْ؟.....**

**– لا أقرأ. أهجّي الحروف، الفرقة الموسيقية اسمها: أعداء الثورة؟.**

**– و اللّه لم أفهم يا سيّدي. فرقة أعداء الثّورة؟ كيف سمح عمّال البلدية بتعليقها في مكان إعلانات الفيشتا و الحفلات؟**

**– رحْ طر من هنا. كنت أظنّ نفسي أحكي مع ابن آدم و ليس مع دابّة.**

**– ما بها الدّابة يا سيّدي؟ هي أيضا خلقها اللّه....ستعاقبك يوم القيامة و ستشكوك للّه...**"[1].

و نفهم من هذا المقطع، أنّ السّخرية الّتي تظاهر بها يونس مارينا، ليست بهدف الاستهزاء و التّهكم فحسب. بل كانت لغاية أعمق، تتمثّل في إخفاء هويّته و عدم الكشف عنها، حتّى لا يسقط في مخالب ذئاب العقيد، و فعلا نجحت هذه الخطّة، باعتماد المحاكاة السّاخرة.

و في مقام آخر، لجأ الرّوائي إلى توظيف السّخرية من أجل الضّحك و التّهكم، و ذلك من خلال تذكّر يونس مارينا لأُهزوجة ساخرة كان يغنّيها مع رفاقه، تهكّما من صديقهم "علي" الّذي كان يتضجّر من هذه الأهزوجة و يشكي أمّهاتهم، رغم أنّه ليس الوحيد الّذي يدعى "علي"، إذ يقول السّارد على لسان الأصدقاء:

"**علي...علي...**

**زنطيط الحولي...**

**الذبّانة تشطح...**

**الفكرون يغنّي...**"[2].

و نعتقد أنّ الكاتب، أورد هذا المقطع السّردي، من أجل التّخفيف على القارئ و تسليته، و إبعاد الملل عنه، بعد سرد أحداث متشعّبة و جدّية.

و نفهم انطلاقا من كلّ ما أوردناه بشأن الحوارية، أنّها مفهوم يرفض القيد أو التّحفّظ، أو بالأحرى التّركيز على جانب واحد أثناء الكتابة الرّوائية. و ذلك بدعوتها الملحّة إلى ضرورة الانفتاح على شتّى مجالات الحياة الإنسانية، و استثمار كلّ ما هو إنساني لفائدة المتن الرّوائي؛ بما فيه اللّغات الأجنبيّة، المحكي العربي و العالمي، تهجين الألفاظ و أسلبة العبارات....و هلمّ جرا.

---

[1]– أصابع لوليتا، ص 84–85.

[2]– المصدر نفسه، ص119– 120.

و بعد تفحّصنا لرواية "أصابع لوليتا"، وجدنا أنّ الأعرج، قد سخّر كلّ هذه الآليات فيها، مما جعلنا نعتقد أنّه من دعاة تبنّي الحوارية، كمبدأٍ للكتابة و الإبداع، و الّتي تقرّ بانفتاح جنس الرّواية على شتّى الأجناس الأدبية و غير الأدبية، بالتفاعل معها و الاستفادة منها، لتشييد معمار روائي فنّي، مصبوغ بالتّجريب، "**و عليه فإنّ حوارية باختين تهدف إلى ترسيخ التّعددية اللّغوية و الصّوتية القائمة على تنوّع الخطابات و الثّقافات و القناعات والرّؤى التّراثية و المعاصرة الرّسمية و الشّعبية...فالمبدأ الحواري إجراء مهمّ يتحقّق في النّصوص الرّوائية لتتّسم بالطّابع الحواري و ليس بالطّابع المنولوجي /الأحادي والمركزي**"[1].

وهذه أحسن فكرة نختم بها حديثنا عن الحوارية.

[1]– نورة بعيو، " توجيه النسق الإيديولوجي في المصطلح النقدي"، مجلة مقاربات، العدد الثاني عشر، المجلد السادس، وزارة الثقافة، المملكة المغربية، 2013، ص 73.

# خـاتمـة

يمثّل التّجريب أهمّ ملامح الحداثة، و ما تلاها في ميدان الكتابة الرّوائية، إذ عُدّت هذه التقنيّة، (أي التّجريب) بمثابة السّلاح الّذي يقتحم به المبدع فضاءات جديدة، و الّتي من شأنها أن تطبع المعمار الرّوائي بالفنيّة و الجدّة.

و لقد دلّ التّجريب على التّجاوز، و التّطور المستمرّين، و هذا طبعا يتأتّى من رفض التّزمّت و الانغلاق، وعدم قبول الجامد و المحنّط، و السّعي الحثيث نحو التّمرّد والاختلاف البنّاءين.

فالرّوائي المَهوُوس بالتّغيير والتجديد، يعمد حتما إلى تبنّي مبدأ لا محدودية الممارسة الرّوائية، بالاستعانة بلغة طيّعة، و أسلوب إيكزوتيكي و غريب؛ أملا في إضفاء الجمالية والتّفوّق على النّتاج الأدبي. كما لا يفوت المبدع الفذّ، أنّ يتجرّد من أيّ قيد و ذلك بولوج أغوار العالم، كعدم الرّضى بما هو محلّي، و التّحليق في فضاء العالمية.

و لقد جرّب الكثير من الرّوائيين أغلب هذه المبادئ، خصوصا الجيل الجديد منهم، حتّى يُلبسوا الرّواية، زيّا فخما تُبهر به القارئ. إذ عمد أغلب هؤلاء إلى الاغتراف من شتّى المَعينات، و لم يتوقّفوا عند هذا الحدّ. بل تشرّبوا مادّتهم الرّوائية، بوعي حداثيٍّ ملحوظ بتماشيهم و متطلّبات الفنّ الرّوائي الجديد. و نعتقد أنّ واسيني الأعرج من بين ألمع الأصوات الرّوائية بالجزائر. إذ يحوز على مرتبة مرموقة، على قائمة المتفوّقين. إذ ظلّ يجرّب في كلّ مرّة طرائق جديدة في الكتابة الرّوائية؛ وذلك منذ أعماله الإبداعية الأولى. ولقد عمد الأعرج إلى هذه التّقنيّة ، نظرا للرّغبة الجامحة الّتي كانت تحدوه باستمرار من أجل تطوّر و نضج ونموّ الرّواية العربيّة عموما و الجزائريّة على وجه أخصّ.

و بعد انتقائنا لإحدى رواياته، و المتمثّلة في "**أصابع لوليتا**"، مترصّدين فيها فعالية التّجريب؛ خلصنا إلى جملة من النّتائج، و الّتي يمكن تلخيصها في النّقاط التّالية:

1- إنّ استراتيجية التّجريب، لم تكن حكرا على بلد دون آخر في وطننا العربي، إذ التمسنا ملامحه، في شتّى الإبداعات العربية، إنْ في المشرق العربي أو في المغرب، بما فيه الجزائر. و لقد شهدت على ذلك متون روائية عدّة.

2- لم يقتصر التّجريب في الرّواية، على عنصر دون آخر بل مسّ كلّ مكوّنات العمل الرّوائي. و ذلك بدءا بالغلاف الخارجي للرّواية، مرورا بالعنوان، وصولا إلى كنه الرّواية ككلّ.

3- لقد جاء نص "**أصابع لوليتا**" كردّ فعل للتّجارب الرّوائية القديمة إذ نستشفّ في ثنايا هذا العمل، ملمح التّفوق و تجاوز الاعتيادي و ذلك من خلال طرق الأعرج في هذا المتن لتيماتٍ، بطريقة غير معهودة، تسلّحت بأدوات التّجريب الفنّي، والّتي تسافر بعيدا بالقارئ.

4- لقد سخّرت اللّغة في رواية "أصابع لوليتا"، فضاءً رحبا و شاسعا للقارئ بشتّى فئاته، ويتأتّى لنا ذلك، من خلال عدم التّشبّث بلغة واحدة. إذ نجده تارة يكتب بلغة عربية رصينة وتارة أخرى نلفيه يغرف من اللّهجة العاميّة و الّتي بفعلها، يتحقّق التّواصل مع كافة شرائح المجتمع، ممّا يقودنا إلى القول بأنّ هذا من سمات التّجريب في الرّواية.

5- لم يكتفِ الأعرج بتوظيف اللّغة العربية، بمختلف لهجاتها، فحسب بل لجأ إلى توظيف اللّغات الأجنبيّة، بما فيها الفرنسية و الإنجليزية، و ينُمّ هذا عن ثقافة الرّوائي وتمكّنه من لغات الآخر و انفتاحه عليها. و بهذا يدعو الكاتب إلى نبذ التّحجر و الّتحفّظ.

6- إنّ الأعرج في روايته هذه، لم يكن أبدا حبيس موضوع واحد إذ نجد في "**أصابع لوليتا**" متنا روائيّا حافلا، بشتّى المواضيع، إذ وجدنا فيها كلّ من: الحبّ، السياسة، الإرهاب، التّاريخ، التّراث، عالم الموضة...إلخ. و بهذا تبيّن لنا أنّ الأعرج قد أثّث معماره الرّوائي بزخرفة من الموضوعات، الأمر الّذي جعله من رواد الإبداع الرّوائي، في العالم العربي.

7- لم يعد الزّمن لدى واسيني الأعرج، سائرا سيرا منطقيّا كرونولوجيّا. (الماضي ثمّ الحاضر فالمستقبل)، بل عمد إلى كسر هذه الخطيّة المعتادة آنفا. و تبنّى مبدأ الانزياح الزّمني، عن طريق المفارقات الزّمنية (السّوابق و اللّواحق).

8- لم يحصر واسيني الأعرج، في روايته "أصابع لوليتا"، المكان في مفهومه الجغرافي المحض، بل تجاوز ذلك إلى المكان الأسطوري الخارق؛ و في أحايين أخرى نجده يشير إلى فضاءات نفسية، إذ ينطلق من الواقع ليقتحم بذلك العوالم و الأمكنة المجرّدة (غير الملموسة).

9- لم يُبقِ الأعرج المفهوم التّقليدي للشّخصيّة، الّذي بلغ حدّ التّقديس في الماضي، إذ نجده يهتمّ بالشّخصيات؛ لكن اهتمامه هذا لا يفوق حدود كون شخصياته، مجرّد كائنات ورقية لا أكثر.

10- لقد تبنّى الأعرج في نصّه "**أصابع لوليتا**" مبدأ التّلاعب باللّغة و أدواتها ممّا أسفر على أداء جمالي لا يخرج من فلك التّجريب.

11- إنّ لجوء واسيني الأعرج إلى المدونة التّاريخية و التّراثية، لم يكن أبدا غاية فارغة، فهو لم يُعِد كتابة السّجلاّت التّاريخية و التّراثية بعوالقها و حرفيتها. إنّما شاكسها و حوّرها، ليتماشى و أدوات العمل الرّوائي، كإبداع و فنّ عن طريق التّجاوز.

12- إنّ ممارسة التّجريب لدى واسيني الأعرج، تمّت عن دراية و معرفة واسعة بآلياته، الأمر الّذي أورث كتاباته نوعا من الخصوصيّة و الجماليّة.

13- إنّ التّجريب مفهوم فضفاض و شاسع، ممّا أتاح للمبدعين الاختراق والتّجاوز المستمرّين و كسر القاعدة دون أدنى قيد. إذ انطلق الكثير من الرّوائيين في تشكيلهم الفنّي من القول "اللاّقاعدة في الفن هو دائما القاعدة".

# البيبليوغرافيا

## I- المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- الأعرج واسيني، أصابع لوليتا، (رواية)، د ط، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر، سبتمبر 2012.

3- ابن رشيق، أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشّعر و نقده، تحقيق مفيد محمّد قميحة، ط1، ج7، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

4- ابن فارس أبو الحسن أحمد زكريا، الصّاحبي في فقه اللّغة و مسائلها، و سنن العرب في كلامها، تحقيق محمّد فاروق الطّباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، 1993.

5- بن هادية علي، البليش بلحسن، بن الحاج يحي الجيلالي، القاموس الجديد للطلاّب، ط7، المؤسّسة الوطنية للكتاب، 1991.

6- وطّار الطّاهر، الشّمعة و الدّهاليز، رواية، د ط، موفم للنّشر و التّوزيع، الجزائر، 2004.

## II- المراجع:

### 1-المراجع باللّغة العربية:

1- الأعرج واسيني، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخية و الجمالية للرّواية الجزائرية)، د ط، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

2- الأعرج واسيني، محي الدّين اللاّذقي و آخرون، نبيل سليمان و ربع قرن من الكتابة، ط1، دار الشؤون للنّشر و التّوزيع، عمان، الأردن، 1996.

3- أشبهون عبد الملك، العنوان في الرّواية العربية، ط1، محاكاة للنّشر، دمشق، سوريا، 2011.

4-أمنصور محمّد، استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة، ط1، شركة النّشر و التّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، د ت.

5-الباري محمّد، إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، د ط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002.

6-البازعي سعد، دليل النّاقد الأدبي، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 2005.

7-بحراوي حسن، بنية الشّكل الرّوائي، (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ط1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 2009.

8- بن سالم عبد القادر، مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، (بحث في التّجريب و عنف الخطاب عند جيل الثّمانينات)، د ط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

9- بن قينة عمر، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا...و أنواعا...، و قضايا... و أعلاما، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008.

10- بلعابد عبد الحق، عتبات، (جيرار جنيت، من النّص إلى المناص)، ط1،منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

11- بلعلى آمنة، المتخيّل في الرّواية الجزائرية، (من التّماثل إلى المختلف)، د ط، دار الأمل، تيزي وزّو، د ت.

11-بوشفرة نادية، مباحث في السّيميائيات السّردية، د ط، دار الأمل، تيزي وزّو، د ت.

12-بويجرة محمّد بشير، بنية الزّمن في الخطاب الرّوائي الجزائري 1970-1986 (المؤثّرات العامة في بنيتي الزّمن و النّص)، د ط، ج1، دار الغرب للنّشر، 2001 - 2002.

13-حبيلة الشّريف، الرّواية و العنف، (دراسة سوسيو نصية في الرّواية الجزائرية المعاصرة)، د ط، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

14-الحسيب عبد المجيد، حوارية الفنّ الرّوائي، د ط، منشورات مجموعة من الباحثين الشّباب، مطبعة أنفو- برانت، فاس، 2007.

15-دوغان أحمد، في الأدب الجزائري الحديث، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1996.

16-الرّكيبي عبد اللّه، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، 1830-1974، دط، دار الكتاب العربي، الجزائر، دت.

17-الريّاحي كمال، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، (قراءة في التّشكيل الرّوائي لحارسة الظّلال)، ط1، منشورات كارم الشّريف، تونس، أفريل، 2009.

18-زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرّواية، (عربي، انكليزي، فرنسي)، ط1، دار النّهار للنّشر، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2002.

19-ساري محمّد، محنة الكتابة، دط، منشورات البرزخ، الجزائر، ماي، 2007.

20-السّلام رفعت، بحثا عن التّراث العربي، (نظرة نقدية منهجية)، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

21-سليمان نبيل، جماليات و شواغل روائية، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.

22-الشّامي حسان رشاد، المرأة في الرّواية الفلسطينية- 1965-1985، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998.

23-شومان محمّد أحمد، قراءة في اتّجاهات الرّواية الحديثة، ط1، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر،2003.

24-صالح نضال، المغامرة الثانية، (دراسات في الرّواية العربية)، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999.

25-عامر مخلوف، الرّواية و التّحولات في الجزائر، (دراسة نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربية)، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

26-عبّاس إبراهيم، تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، دط، منشورات المؤسّسة الوطنية للاتّصال، الجزائر، 2002.

27-عزّام محمّد، شعريّة الخطاب السّردي، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.

28- عزّام محمد، النّص الغائب، (تجلّيات التّناص في الشّعر العربي)، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

29- عشراتي سليماني، الخطاب القرآني، (مقاربة توصيفيّة لجمالية السّرد الإعجازي)، ط3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

30- عصفور جابر، زمن الرّواية، ط1، دار الهدى للثّقافة و النّشر، سوريا، 1999.

31- عقاق قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر، (دراسة في إشكالية التّلقي الجمالي للمكان)، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

32- العنزي سعاد عبد اللّه، صور العنف السيّاسي في الرّواية الجزائرية المعاصرة، (دراسة نقدية)، ط1، دار الفراشة للطّباعة و النّشر، الكويت، 2010.

33- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000.

34- فلاّح حسينة، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، دط، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطّباعة و النّشر والتّوزيع، تيزي وزّو، الجزائر، 2012.

35- قاسم عبده قاسم، إعادة قراءة التّاريخ، (كتاب العربي 78)، ط1، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر، 2009.

36- قاسمي علي، معجم الإستشهادات، دط، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001.

37- كحّال بوعلي، معجم مصطلحات السّرد، ط1، عالم الكتب للنّشر و التّوزيع، الجزائر، 2002.

38- لحميداني حميد، بنية النّص السّردي، (من منظور النّقد الأدبي)، ط1، المركز الثّقافي العربي للطّباعة و النّشر و التّوزيع، بيروت، 1991.

39- محيلان منى محمّد، التّجريب في الرّواية العربية الأردنية، 1960-1984، ط1، دار الفارس للنّشر، عمّان، الأردن، 2000.

40- مرابطي صليحة، حوارية اللّغة في رواية تماسخت دمّ النّسيان للحبيب السّايح، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطّباعة و النّشر و التّوزيع، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2012.

41- مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السّردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية "زقاق المدق")، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.

42- مرتاض عبد الملك، في نظرية الرّواية، (بحث في تقنيات السّرد)، دط،، المجلس الوطني للثّقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ديسمبر 1998.

43- المرتجي أنور، ميخائيل باختين، النّاقد الحواري، ط1، زاوية للفنّ و الثّقافة، مطبعة أمنية، الرّباط، 2009.

44- المرزوقي سمير، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، تحليلا و تطبيقا، ط1، الدّار التونسية للنّشر، الجزائر، دت.

45- مفتاح محمّد، تحليل الخطاب الشّعري، (إستراتيجية التّناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1992.

46- مفتاح محمّد، دينامية النّص، تنظير و إنجاز، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.

47- هيمة عبد الحميد، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثّقافة و لجنة الحفلات، سطيف، الجزائر، 2000.

48- وتّار محمّد رياض، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، (دراسة)، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002.

49- الورقي السّعيد، اتّجاهات الرّواية العربية المعاصرة، دط، دار المعرفة، مصر، 1998.

50- يايوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد، (التّجربة و المآل)، دط، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية و الثقافية، درمك، 2007.

51- يقطين سعيد، انفتاح النّص الرّوائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، 2001.

52- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الرّوائي، (الزّمن، السّرد، التبئير)، ط3، المركز الثّقافي العربي للطّباعة و النّشر و التّوزيع، بيروت، 1997.

53- يقطين سعيد، الرّواية و التّراث السّردي، (من أجل وعي جديد التّراث)، ط1، رؤية للنّشر و التّوزيع، القاهرة، 2006.

54- يقطين سعيد، قال الرّاوي؟، (البنيات الحكائية في السّيرة الشعبية)، ط1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1997.

55- يقطين سعيد، القراءة و التّجربة، (حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب)، ط1، دار الثّقافة، المغرب، 1985.

56- يقطين سعيد، الكلام والخبر، (مقدّمة السّرد العربي)، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1997.

## 2- المراجع بالفرنسية

1- Bakhtine Michael, esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978.

2- Riffaterre Michael, la production du texte poétique, collection, Ed seuil, 1979.

3- V. Zima pierre, pour une sociologie du texte littéraire, V. G. E, col, /10/18, paris,1978.

## 3- المراجع المترجمة إلى العربية:

1-إ. كسينر جوزيف، شعرية الفضاء الرّوائي، تر: لحسن لحملة، دط، افريقيا الشّرق بيروت، لبنان، 2003.

2-باختين ميخائيل، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، ط1، دار الفكر للدّراسات و النّشر و التّوزيع، القاهرة، 1987.

-باختين ميخائيل، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاّق، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.

3-بوتور ميشال، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: أنطونيوس توفيق، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1986.

4- تودوروف ترفيتان و آخرون، في أصول الخطاب النّقدي الجديد (مفهوم التّناص في الخطاب النّقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دط، دار الشّؤون الثّقافية، بغداد، العراق، 1987.

-تودوروف تزفيتان، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ط2، تر: فخري صالح، المؤسّسة العربية للدّراسات و النّشر، بيروت، لبنان، 1996.

5-جنين- كولد نستين، رايمون- كريڤل بورونف/ أولي، آيزنز فايك -متيران، الفضاء الرّوائي، تر: عبد الرّحيم حزل، دط، افريقيا الشّرق، بيروت، لبنان، 2002.

6-ريكور بول، الزّمان و السّرد، (الحبكة و السّرد التّاريخي)، تر: سعيد الغانمي و فلاح رحيم، ط1، ج1، دار الكتاب الجديد المتّحدة، 2006.

7-مونغانو دومينيك،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمّد يحياتن، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

**4- المجلاّت و الدّوريات:**

1-مجلّة الإبداع و العلوم الإنسانية، العدد18، المجلّد5، أيار حزيران1993.

2-مجلّة تبيّن للدّراسات الفكرية و الثّقافية، العدد2، مجلّد1، المركز العربي للأبحاث و دراسة السّياسات، خريف 2012.

3-مجلّة تجليّات الحداثة، العدد2، جامعة وهران، 1993.

4-مجلّة الثّقافة، العدد2، تصدر عن وزارة الاتّصال و الثّقافة، الجزائر، مارس2004.

5-مجلّة الثقافة، العدد18، تصدر عن وزارة الاتّصال و الثّقافة، الجزائر، ديسمبر2008.

6-مجلّة الثّقافة، العدد119، تصدر عن وزارة الاتّصال و الثّقافة، الجزائر، فبراير2004.

7-مجلّة جامعة أمّ القرى العلوم الشّرعية و اللّغة العربية و آدابها، العدد26، المجلّد15، تونس، صفر، 1424هـ.

8-مجلّة حوليات معهد بورقيبة للّغات الحيّة، العدد1، تونس 1989.

9- مجلّة الخطاب، العدد3، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة و النّشر و التّوزيع، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، ماي2008.

10- مجلّة الخطاب، العدد4، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، جانفي2009.

11- مجلّة الخطاب، العدد5، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، جوان2009.

12- مجلّة الخطاب، العدد9، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، جوان2011.

13- مجلّة عالم الفكر، ع3، المجلّد25، تصدر عن المجلس الوطني للثّقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير، مارس1997.

14- مجلّة علامات في النّقد، ج57، مج15، النّادي الأدبي الثّقافي بجدّة، المملكة العربية السّعودية، رجب،1426هـ، سبتمبر2005.

15- مجلّة علامات في النّقد، ج71، مج18، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر2010

16- مجلّة فصول، العدد58، تصدر عن الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، شتاء،2002.

17- مجلّة المخبر، العدد2، منشورات قسم الأدب العربي، كلّية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر،2005.

18- مجلّة المخبر، العدد6، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010.

19- مجلّة معارف، العدد2، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2005.

20- مجلّة معارف، العدد4، يصدرها المركز الجامعي بالبويرة، أفريل 2008.

21- مجلّة مقاربات، العدد12، مجلّد6، وزارة الثّقافة، المملكة المغربية، 2013.

**5- الرّسائل الجامعية:**

1-باكرية نور الدّين، تجلّيات الحداثة في شعر عاشور فنّي، مذكّرة معدّة لاستكمال شهادة الماجستير في اللّغة و آدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2013-2014.

2-بحري محمّد الأمين، بنية الخطاب المأساوي في رواية التّسعينات الجزائرية "الطّاهر وطّار، الأعرج واسيني، أحلام مستغانمي"، رسالة دكتوراه، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009.

3- بعيو نورة، الخطاب الرّوائي عند عبد الرّحمان منّيف، خماسية مدن الملح و ثلاثية أرض السّواد أنموذجا، رسالة لنيل شهادة دكتوراه الدّولة في اللّغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 2007-2008.

4-بنّيني زهيرة، بنية الخطاب الرّوائي عند غادة السّمان (مقاربة بنيوية)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللّغة و الأدب العربي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008.

5-توفوتي شهرزاد، شعرية الخطاب البوليفوني في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مذكّرة معدّة لنيل شهادة الماجستير في تخصّص تحليل الخطاب، جامعة يوسف بن خدّة، 2005-2006.

6-دلندة لبنى، إستراتيجية العنونة عند أبي القاسم سعد اللّه، الزّمن الأخضر أنموذجا، رسالة ماجستير في الأدب الجزائري، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007-2008.

7-رحيم عبد القادر، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمّد الغماري، رسالة ماجستير في الأدب الجزائري، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2004-2005.

8-سعدلّي سليم، تشكّلات السّرد السّاخر و مقاصده في المنام الكبير "لركن الدّين الوهراني"، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2011-2012.

9-صمّادي ونّاسة، التّناص في رواية الجازية و الدّراويش، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2002-2003.

10-عبد العالي قمرة، البنية الزّمكانية في رواية "الرماد الّذي غسل الماء"، لعزّ الدّين جلاوجي، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011-2012.

11-عبّود أوريدة، حوارية اللّغة في روايات عبد الملك مرتاض، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2012-2013.

12-عذاوري سليمة، الرّواية و التّاريخ (دراسة في العلاقات النّصية، رواية العلامة لابن حمّيش نموذجا)، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة بن يوسف بن خدّة، 2005-2006.

13-معمري أحلام، بنية الخطاب السّردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة ورقلة، 2003-2004.

14-ولد يوسف مصطفى، المتخيّل و التّاريخ في الرّواية المغاربية، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2013-2014.

**6-الويبوغرافيا (المراجع الاليكترونية):**

- www.Awu-Dam.org.
- www.Difaf.net

# فهرس الموضوعات

**مقدمة** ..... أ – ث
**مدخل : مسار الرواية العربية والجزائرية**..... 02-15

**الــفصــل الأول**

**I- إستراتيجيات التجريب الروائي**..... 16
**1- مفهوم التجريب لغة واصطلاحا**..... 17-32
**2- جمالية العنوان:**..... 33-45
**- تأويل العنوان**..... 45-53
**3- بناء الشخصية:**..... 54-61
**- الشخصيات الرئيسية**..... 62-63
**- الشخصيات الثانوية**..... 64-68
**4- البنية المكانية:** ..... 69-79
**4-1- جمالية المكان:**..... 79-86
**4-2- البنية الزمنية**..... 86-94
**4-2-1- المفارقات الزمنية في الرواية (تطبيق)**..... 95
**- السوابق واللواحق** ..... 95-97
**- الديمومة أو المدة.. Durée**..... 97-98
**- الخلاصة**(التلخيص)..... 98
**- الحذف**..... 98-99
**- الوقفة**..... 99-100
**- المشهد** ..... 100-102
**- الصيغة**..... 102-105

**الــفصــل الـثانــي**

**II- التّفاعل النّصي في رواية أصابع لوليتا**..... 106
**1- إستراتيجية التّناص في الرواية:** ..... 107-113

2- توظيف التاريخ..... 126-114
3- إستلهام التراث..... 143-127
4- البعد الحواري في الرواية ( التعدد الصوتي، التهجين، الأسلبة، المحاكاة الساخرة)..... 160-144
خــاتمة..... 164-161
البيبليوغرافيا..... 176-166
فهرس الموضوعات ..... 179-178