الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
– قسنطينة–

كلية الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:.....

# التفاعلات النصية في روايتي "أصابع لوليتا" و"2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج أنموذجا.

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه ل م دفي الدراسات الأدبية

تخصص: أدب عربي معاصر

إعداد الطالبة:

أحلام شمري

إشراف الأستاذ الدكتور:

رابح طبجون

أعضاء لجنة المناقشة

| أعضاء اللجنة | الرتبة العلمية | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|
| د.رياض بن الشيخ الحسين | أ.محاضر–أ | استاذ جامعة الأمير عبد القادر | رئيسا |
| أ.د.رابح طبجون | أستاذ | مدرسة العليا للأساتذة | مشرفا ومقررا |
| أ.د.استاذة امال لواتي | أستاذ | من جامعة الأمير | عضوا |
| أ.د.عبد الوهاب بوشليحة | أستاذ | جامعة تمنراست | عضوا |
| د.نسيمة بوزيدي | أ.محاضر–أ | مدرسة العليا للأساتذة | عضوا |
| د.نوال بومعزة | أ.محاضر–أ | جامعة الشهيد لخضر حمة الوادي | عضوا |

السنة الجامعية: 1441–1442هـ/ 2020–2021م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# شكر وتقدير

بعد الحمد لله وشكره والثناء عليه ينبغي لجلال قدره وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على رسول الله، الرحمة المهداة والنعمة المسداة وعلى آله وصحبه ومن والاه، يشرفني أن أتقدم بكامل الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور رابح طبجون على جهده المبذول في مساعدتي على إنجاز هذا العمل، وأتمنى له موفور الصحة والعافية كما لايفوتني تقديم شكري وامتناني-من قبيل الاعتراف بالجميل-للأستاذة نوال بوعزة وكل أساتذة جامعة الأمير عبد القادر الذين قدموا لي الكثير في مساري الجامعي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الإهداء

أهدي ثمرة عملي المتواضع هذا إلى التي وهبت فلذة كبدها الصعاب والحنان،

إلى التي صبرت على كل شيء،ورعتني حق الرعاية، وكانت سندي في الشدائد وكانت دعواتها لي بالتوفيق، تتتبعتني خطوة بخطوة في عملي.

**أمي الغالية على قلبي حفظها الله**

الذي وهبني كل ما يملك حتى أحقق له آماله، إلى من كان يدفعني قدما نحو الأمام لنيل المبتغى، إلى الذي سهر على تعليمي بتضحيات جسام، مترجمة في تقديسه للعلم، فهو مدرستي الأولى في الحياة.

**أبي الغالي على قلبي أطال الله عمره.**

إليهما أهدي هذا العمل المتواضع الذي أدخل على قلبهما شيئا من السعادة

إلى إخوتي الذين تقاسموا معي عبء الحياة.

كما أهدي ثمرة جهدي الأستاذي الدكتور رابح طبجون الذي كلما أظلمت الطريق أمامي لجأت إليه فأنارها لي وكلما دب اليأس في نفسي زرع في الأمل الأسير قدما وكلما سألت عن معرفة زودني بها وكلما طلبت بعضا من وقته الثمين وفره لي رغم مسؤولياته المتعددة،إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية.

و إلى كل من يؤمن بأن بذور نجاح التغيير هي في ذواتنا وفي أنفسنا قبل أن تكون في أشياء أخرى.

**الطالبة: أحلام شمري**

# مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شهدت الحركة الأدبية والنقدية في ستينات القرن الماضي نشاطا فكريا هائلا،وانتشارا لبعض المصطلحات النقدية على أيدي أعلام من الغرب والعرب ومن بين المصطلحات نجد مصطلح التفاعل النصي، الذي يستدعي اهتمام أغلب الباحثين وانشغالاتهم منذ اكتشافه، والذي يستند إلى حقيقة مفادها أن النص ماهو إلا حصيلة تفاعل نصوص سابقة تداخلت بعد أن تمثلها أديب ما.

ومما لا شك أن التفاعل النصي كنظرية شغلت حيزا من الساحة الأدبية النقدية الغربية والعربية، بل أصبحت ضوءا كاشفا يسلط على النصوص الإبداعية، ومنه أصبحت مهمة القارئ فك نسيج هذه البنية الجديدة ومحاولة الرجوع إلى مكوناتها الأولى لمعرفة الطريقة التي تمت من خلالها عملية صياغة النص إنشائيا ودلاليا.

و الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على التجريب المتواصل الذي لا يستقر أبدا ولا يهدأ، فقد شهدت من التحول والتطور ما جعلها في بحث لا ينتهي عن تجديد الأساليب وتحديث الأشكال.

و على ضوء هذا جاء الخطاب الروائي الجزائري المعاصر مشكلا مساحات خصبة تتعارك فيها النصوص وتتعالق وتتداخل، فقد تكفلت الكتابة الروائية وإبداعيتها لفهم التفاعل النصي في الخطاب النقدي المعاصر، فالخطاب الروائي هو الجنس الرحب الذي اتسع لاحتضان نصوص وأنواع وفنون عديدة داخل النص الواحد؛فهذه ميزة الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة التي اتخذت من تداخل النصوص، والأجناس ملاذا بحكم هشاشتها وسعة صدرها واستيعابها لكل الأنواع الأدبية.

استطاع الروائي واسيني الأعرج مواكبة الجيل الجديد في الكتابة الروائية من خلال ابتكار طرائق جديدة في التغيير، تتراوح بين تهشيم السرد، أو إضعافه، أو ما يمكن أن نعبر عنه بآلية الهدم والبناء، غير أن هناك سعيا دائما من طرف الروائي لتطعيم السرد أو تضعيفه باعتماد أشكال أخرى من الخطابات المستعارة من أجناس مختلفة، تنصهر في بعضها البعض مبرزة التفاعل بين نصوص الكاتب من جهة أو مع أركيولوجيا من النصوص المتراكمة من جهة أخرى، والتي ينتج الروائي عبرها نصه الجديد، باعتبار أن كل نص هو نتاج وتفاعل عدد لا متناه من النصوص، فهو تشرب وتحويل لنصوص ومعانقتها على إنتاج نص جديد.

لقد جاء اختياري لدراسة روايات واسيني الأعرج المجسدة في روايتي"أصابع لوليتا" و"2084حكاية العربي الأخير" مدونة لأطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة دكتوراه ل م د في الدراسات الأدبية.محاولة الكشف عن مساحات التعالق بين النصوص،و أنواعها، ومعرفة السياق النصي لكل بنية نصية؛ وبيان البنى النصية المتفاعل معها بسياقاتها المختلفة، وكيفية حضورها في الروايتين من نصوص لاحقة ومعاصرة لهما، والكشف أيضا عن آليات اشتغال هذه المتفاعلات النصية داخل المتون الروائية، وبيان جماليات هذا الحضور النصي، والدواعي التي من أجلها وظفت هذه المتفاعلات داخل نسيج تلك المتون، ومعرفة مدى مساهمة هذه الأخيرة في إعطاء الروايات المختارة دلالات جديدة، عبرها تتم إحالة المتلقي إلى عوالم جديدة وفضاءات غنية ببعدها التخييلي،ثم إدخالها في نسيج هذه الروايات، ومعرفة مدى إمكانية تعميم هذا التصور على روايتيْن.

كما سنحاول من خلال هذه المقاربة الكشف عن النصوص الأدبية وغير الأدبية، التي تسهم في معمار النصوص الروائية محل الدراسة، وعبر هذا الكشف سنحاول الربط بين هذه النصوص الروائية، وسياقاتها(الدينية والتاريخية والعجائبية وغيرها)، التي انتجت وشكلت في إطارها هذه النصوص، فمهمة هذه الدراسة هي تفكيك وتحليل البنيات النصية المجسدة في روايتي أصابع لوليتا و2084حكاية العربي الأخير، ومعرفة الخلفيات التي تقف وراء البناء السردي في توظيف آليات جديدة في السرد.

ولمحاولة الوصول إلى استجلاء البنيات النصية التي تضمتها الروايتان المختارتان، يمكن طرح الأسئلة الآتية:

- كيف يسهم التفاعل النصي في حركية النص الروائي؟

- هل الاكتفاء بنقل النصوص من بنية إلى أخرى هو إبداع وفق استيراتجية تناصية أم بحجة أن المتخيل السردي جنس مطاطي يستوعب كل المعارف والمدارك؟

- كيف تتجسد أهمية التفاعل النصي في تشكيل النص الروائي عند واسيني الأعرج؟

-ما هي الآليات والميكانيزمات التي اتكأت عليها روايات واسيني الأعرج في استحضار النصوص الغائبة؟كيف أنبنت هذه النصوص لتشكيل نص روائي جديد؟ وكيف نشطت النصوص السابقة، وأصبح لها دور جديد في سياق النص الحالي؟

-هل تعالق النصوص وتداخلها في الروايات المدروسة، أ يؤدي إلى إثراء النص أم يفضحه بحكم الأخد من النصوص السابقة؟

-هل انفتاح الروائي في الروايات المختارة على مختلف النصوص والثقافات وتوظيفها في متن الروائي أبيِّن مدى ثقافة الأديب الواسعة أم يحصره في خانة ضيقة؟

-ماهي التحولات التي يكتشفها التفاعل النصي في النصوص المختارة؟

-ماهي علاقة التفاعل النصي بالإيديولوجية، وكيف انفتحت الأجناس والفنون في رواية 2084حكاية العربي الأخير ؟

تتراكم هذه التساؤلات لتبحث لها عن إجابات، ولو لجزء منها، فهي مجرد بداية لمشاريع بحثية أخرى، تستقصي مواطن التفاعل النصي في روايات واسيني الأعرج وخاصة روايتيْه أصابع لوليتا و2084حكاية العربي الأخير.

تتسم هذه الدراسة بالطابع التطبيقي مسبوقة ببعض المبادئ النظرية والمفاهمية لمصطلح التفاعل النصيي وحصر التداخل الحاصل بين المصطلحات التي تصب في هذا المجال، واستعنت فيها بدراسات نقدية عربية خاضت البحث في استنباط واستقراء تمظهرات التفاعل النصي في المتون الروائية كدراسة:

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي، المغرب، ط2، 2002.

- عبد السلام أزيار، آليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، دار كنوز للنشر والتوزيع، ط2016.

- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي-التناصية والنظرية والمنهج، الهيئة العامة للقصور الثقافة، ط1، 2010.

– سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط2010.

– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، 2010.

– ومن بين أسباب اختيار البحث:

– الرغبة في خوض مغامرة البحث في التناص والتفاعلات النصية، لأنه المجال الأوسع لتعدد القراءات وبعث حرية أكثر للقارئ لاستقراء النصوص.

– انفتاح روايات واسيني الأعرج على خطابات مختلفة تشغل ذهن القارئ، وتجعله ينفتح على سياقات مرتبطة بالتحول والانفتاح.

– محاورة النصوص الروائية المختارة على عوالم النص اللامحدود، وتظافرها بالتفاعل النصي، مما أدى إلى تعدد الرؤى والقراءات وارتباطها بمجالات التأويل.

وفيما يخص منهجية الدراسة وهندستها الهيكلية قسمت البحث إلى ثلاثة فصول،الفصل الأول هو فصل نظري بعنوان: التجريب وألية التفاعل النصي في الرواية الجزائرية المعاصرة:نعالج فيه إشكالية هجانة النص الروائي الجزائري، الذي راهن على مبدأ الانفتاح والتفاعل النصوصي لاستيعاب بنيات نصية جديدة واحتضان لغات مختلفة لإدماجها داخل النص، إذ تعد جنسا أدبيا مفتوحا ينهل من مجموع الأجناس الأدبية وغير الأدبية على اختلاف طبيعتها ما يؤكد فضاءها التجريبي الذي يشكل أفقا مفتوحا متطلعا إلى إمكانات إبداع مختلفة متعطشة للمغامرة والمجازفة.

تفرع هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول بعنوان: التفاعل النصي المفهوم والمنطلقات: عولج في هذا المبحث تقديم لمحة موجزة عن مفهوم التفاعل النصي، وتوالد مفاهيمه تنظيرا وممارسة وتتبع حركة تطوره، ابتداءا من الدرس النقدي الغربي وصولا إلى استخداماته في مباحث النقد العربي المعاصر.وكذلك الوقوف عند أهم أعلام النقد الأدبي الحديث الذين احتفوا بفكرة التناص أو التفاعل النصي.

أما المبحث الثاني بعنوان:التجريب والفاعلية النصية في الرواية الجزائرية:يعد التجريب من أبرز القضايا التي طبعت العصر الحديث على جميع الأصعدة بما في ذلك المجال الروائي، كون الروائي الجزائري قد ملّ الروتين والتكرار، لذا سعى جاهدا إلى كسر الألفة من خلال الإتيان بالجديد وذلك عن طريق الانزياح والتجريب، الذي يمكن أن يمس أي جانب من جوانب العمل الروائي(الموضوع، الحبكة، الأسلوب، اللغة، التقنية السردية)، كما تعد ظاهرة التداخل والانفتاح على النصوص والفنون، تقنية جديدة تقترن من باب التجريب إذا لم نقل إنها تندرج ضمنه؛ كون الانفتاح على الغير يسمح أيضا بادخال أساليب فنية جديدة ومن هذا المنطلق كان موضوع هذا المبحث هو الوقوف عند الرواية الجزائرية المعاصرة التي ضمت بين طياتها جانبين هامين هما التجريب والانفتاح.

والمبحث الثالث بعنوان: التفاعل النصي وأنماطه في روايات واسيني الأعرج:إن لتحولات حركة ما بعد الحداثة، كانت لها أثار إيجابية على انفتاح النص الروائي الواسيني، فبفضله تجاوزت روايات واسيني الأعرج حدودها، وكسرت ذلك الجمود الذي سارت على نمطه في بداياتها، فصارت تعيش نوعا من الانفتاح على الأجناس والفنون الأخرى، فأضحت رواياته عبارة عن نصوص روائية جامعة لجملة من الفنون تتفاعل فيما بينها؛لتجسد لنا في الأخير روايات تجريبية، أغتصبت الشكل القديم وتفجرت على شكل جديد.

سنحاول في هذا البحث الكشف عن أنماط التفاعل النصي فيروايات واسيني الأعرج ، وكيفية اشتغالها داخل النصوص الروائية، وإظهار أبعادها الدلالية والتاريخية والاجتماعية.فمهمتنا لا تتوقف عند بيان أنواع وأنماط التفاعل النصي فحسب؛ بل تهدف إلى معرفة المصادر الكامنة وراء بنيات النصوص المتداخلة في نسيج الروائي والمشاركة في تشكيله.

أما الفصل الثاني هو فصل تطبيقي بعنوان:الفاعلية النصية في رواية"أصابع لوليتا":يأتي اهتمامنا إلى البحث عن إشكالية انفتاح رواية أصابع لوليتا على مختلف النصوص الأدبية وغير الأدبية والتفاعل معها، ومحاورتها لنصوص روائية غربية دون الإخلال بهويتها السردية، ومكوناتها التجنيسية، وربما يعود ذلك في تقديرنا لإمكانيات الكاتب التجريبية، وجاهزيته الفنية، التي منحت له آلية التجاوب مع المعطيات الجديدة التي أفرزتها التطورات التاريخية والثقافية الملحة في الجزائر.

جاء هذا الفصل مندرجا في أربعة مباحث، المبحث الأول بعنوان:حوارية الفنون في رواية أصابع لوليتا: تسعى هذه الدراسة إلى بيان أهم الخلفيات المعرفية التي انفتحت عليها الرواية، واستنطاق أهم الفنون التي اضافتها الرواية، وذلك كإستيراتجية لتفعيل الحضور الثقافي والفكري داخل النص الروائي.

تطالعنا رواية أصابع لوليتا في استثمار تلوينات فنية من فنون تشكيلية واستلهامها لتقنيات سينمائية،لتكسب الهيكلة والرؤية الروائية طابعا متناسقا، تعضد فكرة تراسل الفنون،وبقدرتها على مواكبة العصر، استطاعت الرواية أن تستوعب مختلف الفنون الإبداعية وتستلهم طرائقها في الصياغة والتعبير.واقتصرنا على تراسل الرواية لفنيْ السينماو الرسم ، إذ استعارت من الفن السابع اللغة السينمائية والمونتاج وتقنية السيناريو، كما تفاعلت مع الفن التشكيلي، واستعارتها للوحات تشكيلية. كل هذا يتيح لنا القول إن واسيني الأعرج قد تمكن العدول عن قوانين السرد التقليدي وانفتاحه على الفنون الأخرى.

أما المبحث الثاني بعنوان:المستنسخات النصية في رواية أصابع لوليتا، ترمي هذه الدراسة إلى البحث عن إشكالية انفتاح رواية أصابع لوليتا على عصارة من التفاعلات والتعالقات على المستوى الشكلي والدلالي عبر آلية المستنسخات النصية، التي تعد من أهم مكونات الخطاب الروائي لما لها من إيحاءات دلالية ووظيفية، وأبعاد مرجعية وفنية.

تميزت رواية أصابع لوليتا بالتواشيح والتواصل الحواري الدائم مع جملة من النصوص المختلفة)تاريخيةو دينيةو ذاتية)إلى الحد الذي يمكن أن نطلق عليها رواية المستنسخ النصي.

والمبحث الثالث بعنوان:المرجعيات التراثية في رواية أصابع لوليتا، تهدف هذه الدراسة إلى تسجيل النزوع التراثي عند واسيني الأعرج، وذلك بمستويات مختلفة تلتقي في المراهنة على التميز والتفرد وبناء هوية روائية جزائرية.

لقد حاول الروائي في رواية أصابع لوليتا تبني عناصر من التراث السردي، لتأسيس نص جديد له نكهته الخاصة، وشكله المتميز، والمشبع أساسا بأخيلة الذات العربية ورموزها المتراكمة في أشكال الإنتاج التراثي العزير والمتنوع.

و أخيرا المبحث الرابع بعنوان : التعدد اللغوي والتنضيد الأجناسي في رواية أصابع لوليتا، تسعى دراسة البحث في تجليات استثمار واسيني الأعرج للطبيعة الحوارية للرواية التي مكنته من مد جسور التواصل بينها وبين مختلف الأجناس المتداخلة التي وظفها لإثراء منجزه الروائي.

ومن هذا المنطلق يفترض أن نعثر في رواية "أصابع لوليتا "على عدد ما من تلك الأجناس المتداخلة المتميز بعضها عن البعض الآخر بلغاتها المختلفة، وكلها تحتاج إلى تصنيف وقراءة متأنية للوقوف على آليات تنضيدها وتفاعلها حواريا داخل العمل الروائي.

وأما الفصل الثاني بعنوان :التعالقات النصية في رواية 2084حكاية العربي الأخير: ترمو هذه القراءة إلى فحص الأبنية العميقة في رواية 2084حكاية العربي الأخير، والبحث عن التعالقات النصية والتفاعل النصي والتلاقح الثقافي بين هذه الرواية ورواية 1984لجورج أورويل، فليس من السهل استنباط اشتغال هذه التعالقات وتبيان جمالياتها، فآليات اشتغالها مضمرة لا يدرك خبايا إلا القارئ الذي يبحث في ميكانيزمات إدراجها في بنية النص الكلية، من هنا يعد القارئ همزة وصل بين تفاعل النصوص ودلالاتها.

أما المبحث الأول بعنوان :التعالق النصي بين التاريخي والمحكي المتخيل في رواية 2084حكاية العربي الأخير: تسعى هذه الدراسة إلى كشف مدى تفاعل واسيني الأعرج وتلاعبه مع المادة التاريخية في روايته 2084حكاية العربي الأخير، محاولا إعادة صياغة أحداث ماضية في قالب جديد يتقاطع فيه الواقعي مع المتخيلي.

استطاعت رواية 2084حكاية العربي الأخير أن تتمثل انفتاح الروائي على التاريخ، وهو ماعكسته أبنيتها التاريخية التي جاءت مشكلة لمكونات ودلالات متساوقة مع مقتضيات الراهن.

والمبحث الثاني بعنوان : البعد الفانتاستيكي في رواية 2084حكاية العربي الأخير:تهدف هذه الدراسة إلى توضيح مفهوم الفانتازية بمسمياتها المتعددة في الأدب العربي، من خلال الحديث عن عناصر الرواية من شخوص ولغة وأمكنة وأزمنة في ظل الأحداث الفانتازية.

تتناول دراسة رواية 2084حكاية العربي الأخير من خلال الكشف عن الأبعاد الفانتازية التي قامت عليها الرواية بعناصرها المختلفة(الشخوص-اللغة-الأمكنة والأزمنة)فجاءت الرواية راصدة

لتحولات واصفة لحالات الاغتراب التي شهدها آدم في قلعة أميروبا من اغتراب نفسي وضياع لهويته وذاته المفقودة؛ حيث أن المكان السردي كان عبارة عن متاهة الداخل إليها ضائع، والخارج منها غاية، تسعى الشخصية بالبحث المثير للتساؤلات لتفتح آفاقا لقراءة هذا النص الروائي قراءة تأويلية تمنح القارئ مساحة للفهم وإعادة إنتاجه.

والمبحث الثالث بعنوان: أبعاد الخيال العلمي في رواية 2084حكاية العربي الأخير: تهدف هذه الدراسة إلى بيان انفتاح رواية 2084حكاية العربي الأخير على رؤى جديدة في الكتابة، ورواية الخيال العلمي هي المجال الآخر الذي مارست حركيتها ونزوعها إلى تحديث مكوناتها، وعلى اعتبارها تعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان للتطور التكنولوجي، لذلك فالبحث في مكونات السرد وخصائصه في رواية 2084حكاية العربي الأخير التي انفتحت على محصلات العلم الحديث وابتكاراته الجديدة، حيث تدور أحداث هذه الأخيرة في فضاء متخيل في عام 2084، وهي عمل أدبي حاول فيه الروائي استشراف المستقبل والتنبؤ بآفاق الغد المتشاؤم والحالك بالمآسي والصراعات.

المبحث الرابع بعنوان: التعالق النصي بين رواية 2084حكاية العربي ورواية 1984لجورج أورويل:

تسعى هذه الدراسة إلى بيان التعالق الضمني بين الروايتين وتحديد أوجه التشابه والاختلاف فيما بينهما، سحب واسيني على العالم العربي، بل على العالم كله أجواء وتفاصيل كثيرة من رواية 1984لجورج أورويل على مستوى العنوان والأحداث والشخصيات.

و أخيرا المبحث الخامس بعنوان :التقنيات السينمائية في رواية 2084حكاية العربي الأخير: تهدف الدراسة إلى تقديم صورة واضحة عن آثر السينما في رواية 2084حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج، في محاولة لإلقاء الضوء على أبرز التقنيات السينمائية في الرواية، وإظهرت الدراسة حس الروائي السينمائي الواعي بتتبع آثر السينما لديه، بناءا على العلاقة الوثيقة بين الفنين.

و فيما يخص المنهج المطبق، فمكاشفة استنباط آليات التفاعل النصي في روايتي أصابع لوليتا و2084حكاية العربي الأخير، يقتضي تطبيق منهج السوسيو نصي، التي تهتم بدراسة البنية الداخلية للنصوص، وفي العلاقة التي تربط النص بغيره من فروع المعرفة الأخرى.

أما عن الصعوبات التي اعترضت سبيل البحث:

- التعدد المفهومي لمصطلح التفاعل النصي، نتيجة اختلاف الرؤى واتجاهات الفكرية لكل كاتب، مما أدى إلى ضبابية الرؤية في التحليل.و صعوبة التطبيق في حقل الروايات، مما تقتضي التمرس بآليات التحليل الروائي، ومما لا أزعم التحكم فيه.

- قلة البحوث والدراسات التي تعرضت لظاهرة التفاعل النصي، خاصة الدراسات النقدية التي اشتغلت حول تمظهراته في الرواية الجزائرية، لم يكن رصيدنا العلمي أبحاث تكتفي لرسم صورة واضحة عنه داخل النصوص الروائية؛ وهذه الأخيرة قد حققت حضورا لافتا كتابة وقراءة، كان إلزاما علينا الالتفات إليها بالدرس والنقد والتحليل، وإبراز دورها في بعث الموروث والمصادر العريقة والخطابات الحديثة والمعاصرة من خلال آلية التفاعل النصي.

- التصدع والضباب الذي اعتور مصطلح التفاعل النصي بوجه عام، نتيجة تعدد المفهوم من جهة، وإشكالية تلقيه وممارسته في النصوص الأدبية والروائية.

و أخيرا أقدم شكري الخالص إلى الأستاذ رابح طبجون على مساعدتي وتوجيهاتي، وطول صبره، فكل ورقة من هذا البحث مدينة له بالتوجيه والإرشاد القيّمين.

كما أتقدم بالشكر لجامعة الأمير عبد القادر بانتسابي إليها من ناحية الدراسة والتسجيل في الدراسات العليا، مع شكري الخالص لأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها.

أثمن عاليا وغاليا جهود أساتذتي في لجنة المناقشة الذين كرموني بقبولهم مناقشة رسالتي هذه وغمروني بنصائحهم وتوجيهاتهم.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الأول:

# التجريب وألية التفاعل النصي في الرواية الجزائرية المعاصرة

المبحث الأول: التفاعل النصي: المفهوم والمنطلقات

المبحث الثاني: التجريب والفاعلية النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة

المبحث الثالث: التفاعل النصي وأنماطه في روايات واسيني الأعرج.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الفصل الأول: التجريب وألية التفاعل النصي في الرواية الجزائرية المعاصرة**

أسهمت المناهج الحديثة في تأسيس عهد جديد لدراسة النصوص، وأتاحت الكثير من التقنيات والآليات لاختراق النصوص، واستنطاق جمالياتها، ومن ثم بدأت الرواية الجزائرية تبحث عن تقنيات جديدة،أدت بالروائيين إلى دخول مغامرة الرواية الجديدة حتى يتمكنوا من تحطيم النموذج التقليدي، لأن تنظيرات هذه الأخيرة تدعو إلى توظيف تقنيات سردية فسحت المجال للتراسل بين الأجناس الأدبية والفنون، وإزالة الحدود بين النصوص، لاستشراف القيم الفنية والدلالية، ومن بين المظاهر التي تمظهرت في الرواية –ظاهرة التفاعل النصي.

أسهمت حوارية النصوص وتعددية الأشكال ومختلف الوسائل التعبيرية التي طفحت على النص الروائي في إنتاج نص إشكالي متجاوز للحدود الأجناسية والجمالية داخل حقول دلالية هي في الأصل سلسلة من الإيحاءات نزعت إلى تشكيل هوية لاتستقر على حال.وجدت فيها بعض الروايات الجزائرية المعاصرة مسوغا لتجريب طرائق متنوعة في النص حاملة للنصوص المكتوبة وغير المكتوبة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## المبحث الأول: التفاعل النصي :المفهوم والمنطلقات

ساهمت الدراسات النقدية الغربية في ميلاد مصطلح التفاعل النصي أو التناص الذي يحمل في طياته المبادئ المتعلقة بآلية إجرائية ترتبط مباشرة بالنص، فبعدما رفض رواد الاتجاه البنيوي في بداية مشوارهم أفكار النقد السياقي التي نادت بانغلاق النص الأدبي. ظهر ضمن ذات الاتجاه باحثون رفضوا فكرة انغلاق النص التي طالب بها الجيل الأول منهم، وفي المقابل نادوا بدراسة النص الأدبي في إطار التأثيرات الخارجية التي يمكن أن تساهم في بلورة المعاني التي يحملها، وضمن هذا الاتجاه الذي أدت أبحاثه بميلاد هذه الآلية التي تؤيد في مضمونها فكرة انفتاح النص، ومن هنا بدأ المسار العلمي المعاصر لهذه الآلية الإجرائية التي اكتست ثوب التفاعل النصي.

لا يمكن معالجة مفهوم التفاعل النصي دون ضبط المفاهيم الموازية له، والتي تشاركه الفعالية النصية من حيث هي تأثير متبادل بين الخطابات، ومن ضمن هذه المفاهيم الموازية نذكر ثلاثة رئيسية: (الحوارية– التناص–التعالي النصي).

وقبل معالجة هذه المفاهيم لابأس من الإشارة إلى أنها تختلف من حيث مقاصدها النظرية والإجرائية، ولكنها تكاد تستند إلى مفهوم الأثر أو الواقع أو تبادل التأثير ولذلك لا يمكن النظر إلى مضامينها العامة من دون الوعي بالفروق.

## أولا: التفاعل النصي وأزمة المصطلح:

يعد التفاعل النصي واحدا من المصطلحات الحديثة، التي ولجت عالم الدراسات النقدية العربية، وهو من المفاهيم السيميائية الجديدة التي أدخلته في الخطاب النقدي كأليّة من آليات كتابة النص الأدبي وقراءته على حد سواء؛ حيث تكمن أهميته في "توسيع اشتغال النصي أي عبر ولوجه في فضاءات النص وبناه السطحية والعميقة، لتفكيك سنن النصوص وإبراز مكوناتها والقبض على تعالقاتها مع الأنظمة الأخرى، والكشف عن مدونات الكلام وأيقوناته ورموزه ومؤشراته"[1].

فالنص عندهم "ليس بنية متجاورة الكلمات، مدلولها سطحي يدركه أي قارئ مهما كانت ثقافته، ولكنه بنية عميقة، وفضاء متسع تتزاحم فيه الكثير من الكلمات، والنصوص، والمرجعيات، فيدرك منها القارئ على قدر رسوخه المعرفي والنقدي، فكلما ازداد رسوخا في الأدب والثقافة، ازداد تلقيه عمقا في دهاليز النص، باعتباره نسجا متداخلا ومتقاطعا. فأحيانا يدخل في تكوينه نصوصا، جاءت من وراء وعي الكاتب نفسه ولتنتقل من اللاوعي إلى قلمه"[2].

وهذا ما أكده قول امبرتو ايكو Umberto Eco "قرأت تحاليل نقدية يشير فيها أصحابها إلى وجود تأثيرات لم أكن واعيا بها أثناء كتابتي للرواية: إلا أنني قد أكون قرأتها بكل تأكيد في شبابي، ومارست عليّ تأثير بشكل لا شعوري"[3].

وكذلك الطرح الذي أورده رولان بارت Roland Barthes المجسد في فكرة "موت المؤلف" ليجعل النص منفتحا على متلقيه، "دون أن ينصب اهتمام القارئ حول مقصديه المؤلف من النص، محاولا إدراك مواطن جماليته، ووعي أبعاده، وهذا لا يلغي المؤلف ويقوم بحذفه من دائرة الممارسة النصية، لكن الغاية هي تحرير النص من سلطة المؤلف، لكي ينفتح على القارئ، ويزيح

---

[1]- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي –التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2010، صص76-77.

[2]-عماد خالد عبد النبي، التفاعل النصي في الرواية الليبية، مقاربة في آليات الانفتاح والتداخل والتناص، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، تخصص: الأدب والنظرية الأدبية، إشراف: دكتور صلاح فضل، جامعة عين شمس، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها، القاهرة، ط2016، ص5.

[3]- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2000،ص 95.

المؤلف مؤقتا، إلى أن يمتلئ النص بقارئه، والقارئ بالنص"[1].

والتفاعل النصي من أبرز التقنيات الفنية التي اهتم بها الدارسون والنقاد كونه يعد ضربا من تقاطع النصوص التي تزيد من ثراء وغنى النص وحيويته"حيث يعد نوعا من اللعب الحر، فالنصوص تبقى في تفاعل مستمر وغير نهائي مع نصوص أخرى وغير محدودة الدلالة.مما يخلق استمرارية في قراءة النص واختلاف مستوى قرائه"[2].

يتناول العلاقات التي تربط نصا لاحقا أو نصوص سابقة، باعتبار أن كل نص هو نص مفتوح وبؤرة تفاعل وتلاقح بين عدد من النصوص، سواء كان ذلك بصورة مباشرة أو ضمنية، بقصدية أو من غير قصد"هو وسيلة لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل غير متلقي متصل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية"[3].

وكما هو متداول إن هذا الأخير هو تعالق واستحضار لمجموعة من النصوص يتلاقى السابق في جدلية تعمل على إعادة إنتاج كل منهما كصيغ متعددة.

ما يمنح النص جمالية وشعرية متباينة مما يزيد من تفعيل دائرة التلقي بين المبدع والقارئ "ويعيد نظمه ويمنحه بعضا من الانسجام والاتساق يربطه بين النويات الظاهرة والمستترة مندمجا كليا في اللعبة السردية، إذ يتحول إلى معلق، أو السارد، أو شخصية تنتمي إلى عوالم الحكي...إنه الحلم أخير قد تحقق، حلم تجاوزنا به سلطة الكاتب وحتى سلطة القارئ"[4].

يهب هذا الأخير" النص قيمته ومعناه، لأنه يضعه ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشارته وخريطة علاقاته وتفاعله مع مختلف الأنظمة الرمزية والثقافية التي شكلت الأرضية التي تأسس فوقها، ويمكننا كذلك من افتراض مجموعة من التوقعات التي نعمل بموجبها على

---

[1]- رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص10.

[2]- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي –التناصية النظرية والمنهج،ط2010، ص85.

[3]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، صص134-135.

[4]- ليبية خمار، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2014، ص24.

فهم تشكل النص وتأويله في إطار تقاليد عصره، وتكهن العلاقات التي يمكن أن يقيمها مع تراثنا الحالي"[1].

تتولد شعرية النص من تفاعل هذا النص مع النصوص الأخرى، قديمها ومعاصرها، أخذ تتجاذب النصوص وتتعالق في الرواية ضمن النص الواحد محولة إياه إلى نص جامع، تتنوع المرجعيات وتتفاعل فيما بينها.فهي في وجيز العبارة"مزيج من اللغات المتساجلة داخل لغة واحدة، وأداة التقاط تفاعل اللغات، وبلورة نحاورها الفاعلة وسط ركام سنن التواصل اللساني وغير اللساني وصهرها في لغة شعرية،وهي بذلك تتوسل التفاعل النصي من أجل الوصول إلى لغة تسريد المتخيل الواقعي"[2].

وهذا الأخير من أهم المباحث التي اهتم بها بيار زيما Pierre Zima الذي اعتبره مفهوما سوسيولوجيا في آفاق سوسيولوجيا النص، حيث يقول: "يظهر عالم التخييل في منظور علم اجتماع النص كعملية امتصاص من جانب النص الأدبي لغات الجماعية والخطابات الشفهية أو المكتوبة التخيلية"[3].

قد حقق هذا الأخير بوصفه مقابلا للمصطلح الأجنبي transtextuality حضورا أكثر من غيره من المصطلحات العربية الأخرى، قد وظفت العديد من الدراسات والبحوث هذا الأخير الذي يعد الأنسب –حتى الآن– لتوظيف العلاقات بين النصوص، باعتبار النص ليس تجميعا عشوائيا للنصوص، وإنما عملية تفاعل فيما بينها. فكلمة تفاعل بدلالاتها المستقاة من حقل الكيمياء، فضلا عن إشارة التفاعل إلى الكيفية التي يتم بها تعالق النصي، وهي الغاية الأساس للعملية التناصية ناهيك عن انفتاح "هذا المصطلح على ميدان الإعلاميات والنص الالكتروني وتأكيده على البعد الجامع لمفهوم التفاعل بين مختلف النصوص الأدبية وغير الأدبية وكيفما كانت طبيعتها، أو شكلها شفهية

[1] – عبد السلام أزيار، آليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، دار كنوز للنشر والتوزيع، الأردن، ط2016،ص16.

[2] –أمين عثمان، شعرية التفاعل –دراسة في رواية"تعويذة العيفة لتوفيق العلوي"، مجلة فصول :مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، "شعرية النوع الأدبي الثوابت والمتغيرات"، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد25، الجزء2، العدد98،شتاء 2017،ص352.

[3] –بير زيما، النقد الاجتماعي –نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991،ص204.

أو كتابية أو إلكترونية"[1].

إن النقد الغربي لم ينتج مفهوما واحدا للتفاعل النصي أو التناص، مما يعني أنه أصبح رواقا يدخل منه الناقد إلى القضايا النقدية التي يريد مناقشتها حسب اشتغاله الإيديولوجي أو الجمالي، وحسب أفقه الذي ينظر منه إلى النص الأدبي.

من هذا المنطلق نحاول تتبع حركة تطور هذا المصطلح وتوالد مفاهيمه تنظيرا وممارسة والوقوف عند أهم أعلام النقد الأدبي الحديث الذين احتفوا بفكرة التناص أو التفاعل النصي لنتتبع حركة نمو هذا المصطلح وتطور مفاهيمه تنظيرا وممارسة ابتداءا من الدرس النقدي الغربي وصولا إلى استخداماته في مباحث النقد العربي المعاصر.

## 1- النظرية الحوارية عند ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine:

نشير في البداية للناقدين شلوفسكي وميخائل باختين إلى أبحاثهما النقدية، التي يبدو أنها تجاوزت فكرة الانغلاق النصي، التي تبنتها المدرسة الشكلانية في تحليلها للنصوص الأدبية.إذ كتب تشكلوفسكي"إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالإسناد إلى الترابطات التي يقيمها فيما بينها."[2]

أما الناقد ميخائيل باختين فقد عمق هذه الرؤية في نظريته الحوارية مع أنه لم يوظف مصطلح التفاعل النصي، "بل مصطلح الحوارية للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد كما أنه استخدم مصطلحات أخرى تلتقي مع مفهوم الحوارية منها مفهوم تعددية الأصوات ومفهوم تعددية اللغات."[3]

وبهذه الرؤية النقدية الجديدة للنص الأدبي المبنية على الانفتاح والتفاعل مع نصوص أخرى، ينفي ميخائيل باختين فكرة الإنغلاق النصي، التي كانت تتغنى بها الدراسات النصانية،و يطرح فكرة

---

[1]- سعيد يقطين، من النص إلى النص الترابط-مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص103.

[2]-تيزفيتان تودوروف،الشعرية،ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال لنشر، المغرب،ط2، 1990، ص41.

[3]- حميد لحميداني،القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الادبي، المركز الثقافي العربي/ الدار بيضاء،ط1، 2003، ص23.

ثقافة القارئ، وتعدد القراءات لأن الحوارية عنده لا تعني أن يكون النص الجديد يحاكي النص الأصلي في المعنى،و يكون قد عد الطريق لرسم مسار جديد للدراسات النقدية المعاصرة، ونبه إلى عملية القراءة وضرورة تحلي القارئ بالثقافة للتعرف على أبنية النص المتفاعلة واستنطاق دلالتها الإيحائية.

مما لا شك فيه أن الناقد الروسي ميخائيل باختين مع نظريته، قد شكل منعطفا كبيرا في حقل الدراسات السردية البنيوية للخطاب الروائي، إذ سيتطور هذا التصور مع جوليا كريستيفا؛حيث سيدور الحديث حينئذ عن مفهوم التناص ومع جيرار جنيت كذلك في مصطلح المتعاليات النصية.

سنحاول عرض أهم مقولات النقدية التي صاغها باختين أثناء تأسيسه لمفهوم الحوارية، والتي ساهمت في تشييد نظريته عن الرواية، وعن الطابع الغيري للإبداع.

**أ– الحوارية**

يتوجب على البحث تحديد المفهوم المعرفي للحوارية وفق الطرح الباختيني، فهو في نظره يتلخص في كون" كل خطاب، من قصد أو غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما تقيم، أيضا حوارات معه في الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها"[1].

استطاع باختين أن يوجه أنظار النقاد إلى ربط الخطاب بسياقاته الاجتماعية والتاريخية، واستند في طرح مفهوم الحوارية Dialogisme على مجموعة من المصطلحات التي استلهم معانيها من مقارباته النقدية التي طبقها على بعض الأعمال الروائية، وكانت أعمال دوستويفسكي هي العينة التي أقام فيه باختين تجاربه النقدية، وميز من خلاله بين صنفين أساسين من الرواية هما: الرواية ذات الصوت الواحد، وصنف الرواية متعددة الأصوات .Polyphonique، فالخطاب في نظره عندئذ هو امتداد للخطابات السابقة واللاحقة في الوقت نفسه، على خلاف ماكان سائدا من أن الخطاب هو مجرد نسق مغلق.

[1]– تيزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين ومبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط2، 1996، ص 16.

إن مفهوم الحوارية Dialogisme جاء بديلا لمفهوم المناجاة monologisme ويعتبر ميخائيل باختين أن هذه الحوارية لا توجد في كل الروايات، بل هي توجد في بعضها دون بعضها الآخر.فالحوارية عند دوستويفسكي ذات طابع عام يطول جميع عناصر البنية الروائية أي"أن الحوارية تتخلل كل الحديث البشري وكل العلاقات وظواهر الحياة الإنسانية تتخلل تقريبا ماله فكرة ومعنى"[1].

تظهر الحوارية أكثر في الخطاب الروائي، لأنه خطاب مفتوح على التعدد، ولغته هي" لغة منضدة إذن، وحدتها اللسانية تراتبيا، ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها"[2].

لأن انفتاح الخطاب الروائي على أفق قرائي مفترض يمكن المتلقي من مشاركة المؤلف في تشكيل خطابه، ويكون حضور الآخر ماثلا في الكلمة الروائية المشحونة بأفكاره ومواقفه فتتقاطع هذه الأخيرة تحت مفهوم الحوارية، فهي قد استطاعت "أن تحرر الشخصية الروائية من رقابة المؤلف، ومنحتها حرية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلصت من التوجهات الإيديولوجية المباشرة للمؤلف."[3]

يتحدد تصوره للرواية من خلال المنطلقات الحوارية التي عالج بها اللغة، فقد قدم عبر اللسانيات كعلم ينطلق من حوارية اللغة للوصول إلى معرفة العلاقات التناصية. فالحوار هو الذي يمد اللغة بالحياة، وما الرواية إلا صورة لتلك اللغة بحواريتها وتعددها.

إذ أن كل رواية هي بدرجة متغيرة" نظام حواري من صور اللغات، الأساليب، وأشكال الوعي الملموس وغير المفصول عن اللغة"[4].

فالطابع المميز لأسلوب الرواية هو حواريتها، والرواية لم تنشأ ولم تتطور إلا في ظل الحوارية والتعدد الإيديولوجي للأصوات، حيث يغدو العمل الروائي مسرحا تمتزج فيه الأساليب وأشكال

---

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل ناصيف التكريتي، مراجعة الدكتورة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1986، ص 59.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987، ص89.

[3]- تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص 100.

[4] - Tezvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de écrits du cercle de Bakhtine, Édition du seuil, paris,1981, p103.

التعبير والأصوات التي يعكس كل منها موقفا إيديولوجيا خاصا، على خلاف الشعر الذي يقوم على مبدأ الصوت الواحد أو ألمونولوجي، ومن هذا المنطلق عرف باختين الحوارية بقوله"هي السمات الأساسية للكاتب الروائي الذي يتحدث فيها عن نفسه بلغة الآخرين، ويتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة، ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وتحريفها حتى لا تبدو مباشرة أو أحادية"[1].

فإن الرواية المتعددة الأصوات عند باختين ذات طابع حواري على نطاق واسع وتوجد بين عناصر البنية الروائية دائما علاقات حوارية، وهي بالتالي ظاهرة شاملة في الحديث البشري وكل العلاقات وظواهر الحياة الإنسانية.

ويدخل مع ذلك مصطلح الحوارية عند باختين لتأكيد على فكرة تحاور النصوص، انطلاقا من كون الرواية ظاهرة لتعددية الأسلوب واللغة والأصوات.

تهيمن في الرواية الحوارية متعددة الأصوات مختلف المستويات تساهم في تشكيل حوارية للرواية على حسب تنظيرات باختين:

-التهجين: " تعالق اللغات القائم على الحوار"[2] يقول ميخائيل باختين معرفا إياه:" إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد،وهو التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي ، أو بهما معا، داخل ساحة لذلك الملفوظ"[3]" التهجين الإرادي اللاواعي، هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات علما أن الكلام واللغات يتغيران تاريخيا عن طريق التهجين وعن طريق مزج مختلف اللغات داخل نفس لغة"[4].

ويظهر من خلال هذا التعريف، فإنه يظل على مستوى عال من التجريد، خاصة أنه لم يقدم لنا تطبيقات ملموسة تكشف لنا بالتحليل النصي كيفية تمازج اللغات في ملفوظ واحد.

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص 29.

[2]- ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، الأدب والايديولوجيا، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، تصدر كل ثلاثة أشهر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، المجلد الخامس، العدد الثالث، 1985، ص114.

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

[4]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،ط1، 1988، ص144.

ويكون في صيغة حوار داخلي، يُكَوِن نسقا من اللغة الأدبية المعاصرة، وكلما وسعت طريقة التهجين في الرواية بعدة لغات تكون اللغة المشخصة والمضيئة طابعا موضوعيا فتتحول إلى إحدى صور الرواية.

-العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات "أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية يتحدث عنها من خلالها عن موضوعه"[1].

ويقصد بها ميخائيل باختين الحوار الذي يتسلل بصيرورة الحكي، أكان في شكل حوارات مباشرة بين الشخوص الروائية أم في شكل مونولوج ذاتي. "وحوار الرواية نفسه، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية"[2].

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن مفهوم الحوارات الخالصة" تزداد أهميته وخصوصيته في الرواية من خلال التطورات الجديدة في النقد الروائي، الذي تسلط الضوء على دوره الجوهري في تشخيص الكلام الحقيقي الكاشف داخل الرواية"[3].

انصب اهتمام باختين على الرواية دراسة وتنظيرا، ووجد فيها مجالا ملائما لتأكيد عديد الفروض النقدية التي عارض بها أطروحات الشكلانيين المكرسة لإيذيولوجيات الفكر الأحادي، إن الخطاب الروائي خطاب مفتوح على التعدد.

ب-**تعدد الأصوات**: Polophony:

تعدد الأصوات أو التعددية الصوتية "مصطلح نقدي حديث ارتبط مؤخرا بالعمل الروائي الذي تعدد وتكثر فيه الأصوات الساردة؛ أي تلك التي تنبع من أكثر من وجهة نظر، فقد ترجم هذا المفهوم تعدد الأصوات إلى العربية منقولا عن مصطلح موسيقى بحث هو Polyphoina أو المفهوم موسيقى الأصل"[4].

---

[1]- مرجع سابق،ص145.

[2]- ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، الأدب والإيديولوجيا، ص 116.

[3]- محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي- التعدد اللغوي البوليفونية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص46.

[4]- نزار مسند قبيلات، تمثلات سردية-دراسات في السرد والقصة القصيرة جدا والشعر، دار كنوز المعرفة، الأردن، عمان، ط1، 2017، ص 125.

يعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية في كتابه شعرية دوستويفسكي "إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما عناصر حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند مزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي، حق إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر إنتشارا من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين""[1].

ومن ثم فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيه وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية بمعنى أنها رواية تعددية، ويعرف ميخائيل باختين الرواية "متعددة الأصوات فيفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد، ذلك أنه في هذه الحالة فقط يصبح ممكنا توفر مبادئ وأسس تعددية الأصوات الخاصة ببناء عمل كاملا".[2]

وعليه يتبين لنا —مما سبق أن الرواية البوليفونية —حسب ميخائيل باختين- هي رواية متعددة الأصوات واللغات واللهجات والأساليب، كما أنها منفتحة قائمة على التناص الحواري، وتعدد الخطابات، وتفاعل الأجناس الأدبية والفنية، وتلاقح اللغات واللهجات، مما يجعل الرواية وعاء تتجمع فيه مختلف اللهجات والإيذيولوجيات .

ومن خلال عرضنا لما سبق نفهم أن الطرح الباختيني يتخلص كون كل خطاب يقيم حوارا بقصد أو غير قصد مع خطابات متنوعة تشترك معه في نفس الموضوع.

محاولا ربط الحوارات التي تقيمها هذه الخطابات بأنساقها الاجتماعية والتاريخية مستندا في طرحه على مفهوم الحوارية التي استلهمها من مقارباته النقدية التي طبقها على بعض الأعمال الروائية.

التي لا تنحصر فقط في التهجين والأسلبة والحوارات الخالصة، بل إضافة إلى ذلك نجدها أيضا في استحضار النص الروائي لنصوص أخرى، فتنشأ علاقة تفاعل بينهما، وهذا يعمل على خلق تعددية اللغات التي تتعايش مع بعضها البعض، وبالتالي فإننا لا نجد في الرواية نصا متسلطا، بل نجد عدة أصوات لنصوص تقوم في أساسها على الحوار.

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة ناصيف التكريتي، مراجعة الدكتورة حياة شرارة، ص 59.

[2]-مرجع نفسه، ص50.

لقد مهد باختين "بحق لميلاد التناصية" في الدرس النقدي الحديث من خلال مفاهيم-مفاتيح"الحوارية-تعدد الأصوات واللغات والأساليب والتنافر والغيرية والملفوظ والخطاب وكذلك مصطلح التفاعلية."[1]

هكذا نستشف أن ميخائيل باختين لم يستخدم مصطلح التناص Intertextualité بل مصطلح الحوارية Dialogisme للدلالة على تقاطع النصوص Intertexte والملفوظات Enoncé في النص الروائي الواحد، كما أنه استخدم مصطلحات أخرى تلتقي مع مفهوم الحوارية أو توضع بعد الظواهر التي تنطوي تحت الحوارية منها مفهوم تعددية الأصوات .

يمكن القول إن باختين وصل إلى بلورة مفهوم الحوارية La Dialogisme وما تناسلت منها من أشكال ومصطلحات إجرائية، كالتهجين وتعدد الأصوات...من خلال استثماره ثلاثة حقول: "الدرس اللساني السوسيري والطروحات الجمالية للشكلانية الروسية، وتنظيرات جورج لوكاتش Georg Lukács حول الرواية، غير أنه تجاوز هذه الروافد عن مسألة التفاعل اللفظي l'interaction verbale التي تعد أهم ميزة في الخطاب الروائي، وهي ركيزة نظرية الحوارية التي يشرحها باختين بقوله: "إن التعدد اللساني المدرج في الرواية، مهما تكن أشكال إدراجه هو خطاب الآخرين داخل الآخرين." [2]

من هنا ندرك أن باختين يحيل التعدد اللغوي واللساني على الخطاب الروائي، فإنه يحيله من جهة أخرى على النزعة الحوارية المفتوحة على التفاعلات الأسلوبية والسياقات الخارجية وهذا ما نجده في أعماله" الماركسية وفلسفة اللغة"، حيث توسع الطابع الحواري في شعرية دوستويفسكي ليخرج بمقومات جديدة، مثل التغاير اللغوي hetrogossio والخطاب المزدوج الصوت، وتعدد الأصوات Polophony وكلها تنطلق من مبدأ التفاعل، أي تحيل إلى مفهوم التناص بأوسع شكل.

ومما سبق نستنتج أن:-النظرية الحوارية عند ميخائيل باختين أخذت من الناحية التفاعلية مظهرين اثنين هما: الحوارية التناصية والحوارية التفاعلية، فالمصطلح الأول يحيل على مؤشرات

[1]- نجيب أنزار، المتعاليات النصية في شعرية جيرار جنيت، دار الحكمة، الجزائر، ط2017، ص 24.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص 81.

الاتجانس التلفظي والاستشهاد بمعناه الواسع،حيث يحيل المصطلح الثاني على التجليات المتنوعة للتبادل الكلامي.أما بالنسة لباختين لا يمكن الفصل بين هذين الوجهين من الحوارية التي تعتبرهم يمثلان عملة واحدة واحدة في العمل الأدبي.

– احتلت النظرية الحوارية مساحة واسعة في فضاء الفكر النقدي الحديث، وكان لها الأثر الكبير على مجريات الأطر الفكرية والوجهات الفلسفية للعديد من المناهج والرؤى النقدية، فلقد نتج عن تلك النظرية مسلك نقدي شامل هو ما يعرف اليوم "بنظرية التناص التي شيدتها جوليا كرستيفا.وكان لها الصدى الواسع في السياق النقدي الغربي الجديد

## 2–الإنتاجية النصية عند جوليا كريستيفا Julia Kristeva*:

يكون التناص من آليات التفكيك، وهو معلم من معالم النقد ما بعد الحداثة البنيوية، إذ حدث الانتقال من النص إلى التناص، و"انهارت أسطورة الحلم الرومانسي التي كانت تصور النص على أنه خُلِق من عدم، وأصبح النص عبارة عن نسيج من نصوص سابقة يقوم بامتصاصها وتحويلها".[1]

ظهرت نظرية التناص في الستينات من القرن الماضي، كنتيجة طبيعية للثورة النقدية التي اجتاحت الغرب، والتي انصبت على النص، تعتبر تلك الفترة العصر الذهبي للبنيوية، التي تسللت إلى كل الحقول المعرفية، وهي تؤمن بانغلاق النص على نفسه مكتفيا بذاتها، بعيدا عن سيرة الكاتب، وبيئته وديناميكية الحياة، وظهرت فكرة "التناص".

يجمع النقاد أن جوليا كريستيفا هي مبدعة التناص إلا أن هذا لا ينفي كونها استمدته من باختين الذي كان يسميه بالتفاعل السوسيولفظي، وقد ساعد هذا المفهوم الدراسات النقدية الحديثة على تجاوز شكلانيتها الصارمة والمنغلقة، إذ أصبح النقد من خلال هذا المفهوم ينتقل داخل النص

*– جوليا كريستيفا من مواليد 1941ببلغاريا جاءت إلى باريس كطالبة سنة 1965 لتستقر فيها بعد ذلك، حيث شغلت عدة مناصب إلى غاية أن أصبحت مدرسة بجامعتها، للتوسع ينظر ليتشه جون، خمسون مفكرا معاصرا أساسيامن البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، مراجعة محمد بدوي، المنظمة العربية لترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص291.

[1]– محمد بوعزة، إستراتجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف–الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص35.

وخارجه باحثا عن علاقة التفاعل اللساني واللفظي الذي تربط النص المركزي بنصوص سابقة وأخرى لاحقة "إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص معتبر كمركز(....) هو واحد من سبل ذلك التفكيك والانبناء؛ كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه مستويات متفاوتة بأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ تتعرف فيها على نصوص الثقافة السابقة والحالية".[1]

من خلال بحثنا هذا اكتشفنا أن نظرية التناص عند هذه المفكرة ترجع إلى عدة مصادر نوردها فيما يلي:

– البداية الأولى تتمثل فيما قدمه دي سوسير في هذا المجال حيث أخذت عنه مصطلحي "عبر النصوص Transtextualite والتصحيفة Paragrammatisme هذا الأخير الذي قام بدراسة حوله نشرها له جان ستارو بنسكي J.Straropunski.سنة 1974 في كتاب بعنوان الكلمات تحت الكلمات تتمحور كلها حول ما يمكن أن نسميه بحفريات النص. ملخصها أن سطح النص مكوكب في بنيته وتحركه نصوص أخرى ولو كان مجرد كلمة مفردة."[2]

–المرجع الثاني للدراسات التي قامت بها كريستيفا في مجال التناصية "هو ما قدمه ميخائيل باختين في هذا المجال، فالانطلاقة الكبيرة والفعالة لها كانت بالاعتماد على ما وصل إليه هذا المفكر"[3]ولكن القول أن دراساتها هي دراسات تواصلية مع ما قدمه.

– والمرجع الأخير تأثرها بالنظرية التحويلية التي نادى بها تشومسكي" لذلك نجد أنها تنظر إلى النص الأدبي على أساس أنه أداة تحويل للنصوص السابقة عليه أو المعاصرة له. الشيء الذي يؤذي إلى تحويل دوالها ومدلولاتها، فالنص الجديد قراءة للنصوص التي أدخلت في تشكيله والتي قام بتحويلها لفائدته الخاصة."[4]

نحاول هنا أن نحدد خطوات كريستيفا التي صاغتها لوضع مفهوم التناص منذ أوليات التنظير حتى تطوير هذا المصطلح" إذا كان الايديولوجيم هو المصطلح الذي اشتقته كريستيفا من ميخائيل باختين".[5]

---

[1]– مجموعة مؤلفين، آفاق التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، جداول، لبنان، ط1، 2013، ص52.

[2]–عزالدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص: نقد أدبي معاصر، إشراف: محمد بلقاسم، جامعة أبي بكر بلقايد–تلمسان،ط2010–2011، ص 40.

[3]– نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، ص145.

[4]– عزالدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، ص41.

[5]– جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2004، ص ص20–21.

ترى كريستيفا أن الوظيفة التناصية مرتبط بإيديولوجيا النص وهي متحكمة فيه حيث تعطيه دلالاته التاريخية والاجتماعية.

تعتبر جوليا كريستيفا هي المؤسسة الحقيقية لهذا المفهوم، فمنذ أن طرحت أواسط الستينيات تصورها للنص كايدولوجيم أن أصبح موضوعا لاهتمامات مختلفة ومتنوعة، ومن هنا يتحدد التناص لديها على أن كل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى.

قبل أن نتطرق لماهية هذا المفهوم ومكانته ضمن الدراسات النقدية الحديثة نود أن نشير إلى أن النقد العربي القديم سبق أن انتبه إلى ظاهرة التناص غير أن "أغلب الملاحظات التي وردت في هذا السياق لم تتعامل تعاملا إيجابيا مع هذه الظاهرة بل نظرت إليها كخاصية سلبية وأنها أثيرت في إطار السجال الذي فجرته القضية المعروفة بقضية القديم والمحدث، لهذا كان التركيز منصبا على ما يسمى بالنص النموذج المتحقق في الماضي.فالنص السابق(القديم)له دوما الفضل على اللاحق حتى ولو جاء هذا اللاحق بانجازات تتجاوز ما تحقق سابقا .....لهذا اختزل النقد العربي القديم ظاهرة التناص تحت تسميات بلاغية متعددة: كالسرقات الأدبية-التضمين- الاستشهاد- الاقتباس"[1]

فالنص الأدبي حسب جوليا كريستيفا محور العملية ككل، فيدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى، معاصرة له أو سابقة، وتأسيسا على هذا النص فإنتاجيته بمعنى:

-"علاقة النص باللغة الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع صادمة بناءه فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

-النص هو ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع عدة ألفاظ مأخوذة من نصوص أخرى".[2]

من هذا المنطلق تحدد جوليا كريستيفا التناص باعتباره حضور خطاب الآخر بكل أشكاله داخل خطابنا بحيث يتشكل كل نص فسيفساء من الاستشهادات، وامتصاص وتحويل لنص آخر.

عملت جوليا كريستيفا على تطويره، حيث تحدثت عن مفهوم التناص Intertextualité

[1]- عبد المجيب حسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، دار الكتب الحديث، إربد- عمان، ط1، 2014، ص 98.

[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص21.

للإشارة على أن النص الروائي يجسد مجال التقاء نصوص مختلفة، حيث يعمل النتاج الإبداعي على امتصاص نصوص سابقة أو معاصرة أو تحويلها من أجل إنتاج قيم جديدة.

إن النص حسبها هو وعاء للامتصاص وملتقى للنصوص، حيث تتقاطع في فضائه نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه. إن تعامل كريستيفا مع النص كإنتاجية "نابع من تميزها بين الدلالة Signification وهي موضوع التواصل والتدال Signifiance موضوع الإنتاجية وهي نتيجة كذلك –تمييز داخل النص بين مستويين والنص الظاهر Pheno Texte والنص المولد Geno TextE، إن النص الظاهر هو المتمظهر اللغوي كما يتراءى، أما في النص المولد فيتعلق الأمر بالعمليات المنطقية التي تفسر الصيرورة التي يقطعها التدال".[1]

يبدو من خلال ما تقدم أن جوليا كريستيفا حاولت أن تقدم رؤيتها للنص وذلك باستبطان عملية إنتاجه استبطانا داخليا، وأنه لم يكن من همها النص الظاهر بقدر ما كان همها قوانين توليد هذه النصوص فاستفادت من طروحات ميخائيل باختين في مجال الرواية فانتهت إلى مفهوم الحوارية وأعطتهما مصطلحات جديدة مثل التناص مما جعلها تنظر إلى النص على أنه ضرب من التلاقي بين البنية النصية الظاهرة والبنية التاريخية والاجتماعية الباطنية.

سمح هذا المفهوم الذي تبنته جوليا كريستيفا أن يوسع دائرة النقاش، وتربطه بشبكة من المفاهيم النقدية التي تدور في فلكه، فطرحت إشكالية العملية الإبداعية وعلاقتها بإنتاجية النص.

وبهذا تكون الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا قد أسست لنظرية التناص إلا أن جهودها النقدية اقتصرت على رصد حركية الحضور الفعلي للبنيات النصية الغائبة في النص الحاضر وللإشارة هناك من النقاد الغربيين، من كتب في مجال نظرية التناص، غير أننا تحدثنا عن جهود جوليا كرستيفا؛لأنها أول من استخدم مصطلح التناص.

[1]– أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1987.ص21.

### 3- معالم التناص عند رولان بارتRoland Barthes*:

رائد في مجال النقد النصاني، ولع في بداياته بما أطلق عليه بالكتابة البيضاء، ومن أعماله " الكتابة تحت الصفر" "العناصر الدلالية" و"لذة النص" .يمكننا أن نستقرأ أهم مميزات النص من وجهة رولان بارت والتي يمكن تلخيصها في نقاط مهمة:

-"يوجد النص داخل اللغة وداخل الخطاب كذلك .

- يحدد النص من خلال قدرته، على خلخلة التصنيفات القديمة

- النص بنية لا مركز لها، تتميز بالحركية والفاعلية الدائمة

- النص تعددي وهذا لا يعني أنه ينطوي على عدة معان، وإنما هو مجاز وانتقال وهو نتيجة لذلك لا يخضع للتأويل وإنما للتفجير والتشتيت".[1]

بهذه الرؤية الموسعة والمفتوحة للنص يعادل الأدب بأكمله، يدخلنا بارت عالم التناص؛ حيث تتعانق النصوص وتتفاعل وتتحاور منتجة نصا جديدا، ما التناص إلا طريقة الهدم وإعادة البناء التي يخضع لها النص، ويؤكد رولان بارت مثله مثل جوليا كريستيفا على فكرة إنتاجية النصوص فالنص لا يحاكي النصوص السابقة محاكاة إرادية وإنما يتفاعل معها لإنتاج نص جديد.

يرى رولان بارت أن" الكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكنه ليس وفق طريق مدرجة معلومة، ولا محاكاة إرادية، وإنما وفق طريقة متشبعة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج".[2]

وتجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أن رولان بارت وبالرغم من تأثيره بجوليا كريستيفا في مجال

*-ولد رولان بارت في شيربوزغ. أمضى بارت طفولته في بايون في جنوب –غرب فرنسا بين 1934-1947عانى من نوبات مختلفة من مرض السل. وفي أثناء فترة النقاهة المفروضة عليه أخذ يقرأ كل شيء بنهم، ونشر مقالاته الأولى عن أندريه جيد André Gide، عيُّن بارت في الكلية الفرنسية عام 1977، وتوفي في عام 1980، ينظر: جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا –من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ص 253.

[1]- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة بنعبد العالي، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء ط3، 1993، صص60-62.

[2]- مجموعة مؤلفين، أفاق التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص53.

العلاقات النصية "التناص" إلا أنه لفت الانتباه لدور الذي يلعبه القارئ في اكتشاف وتحديد النصوص الكامنة في كل نص وفق ما يتوفر عليه من إمكانيات قرائية لا حصر لها ذلك أن القارئ" هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها".[1]

ومن هنا ندرك الدور الذي يلعبه القارئ، الذي يتلقى فيتحاور ويتفاعل معه، يبدع في –نهاية الأمر– نصا آخر لا يقل أهمية عن النص الأول، ويتأتى للقارئ كل ذلك تفجيره للطبقة الدلالية الكامنة فيه.

ومن هذا المنطلق، يقربنا بارت من جمالية القراءة ويزيح سلطة المؤلف من مركزها، مثمنا دور القارئ في عملية إنتاج المعنى، وتلك الإمكانيات المتاحة له لاكتشاف النصوص المختلفة في النص وتأويلها تأويلا شخصيا حرا"لأن النص مصنوع كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة ندخل كلها بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ."[2]

لعل أهم ملاحظة يمكن تسجيلها حول الطرح البارتي بصفة عامة أنه فكر متطور غير متوقع أو بالأحرى زئبقي، إذ ينتقل من مدرسة إلى أخرى بنيوي إلى ما بعد بنيوي سيميائي، وقد ورد مصطلح التناص عند رولان بارت لأول مرة 1973يقول:"النص المتداخل: النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفيزيون ، إن الكتاب يضع المعنى والمعنى يصنع الحياة".[3]

ينطلق رولان بارت من منجزات جوليا كريستيفا ليوسعها ويشرحها، فالنص يعيد توزيع اللغة والتناص قدر كل نص مهما كان جنسه" كل نص تناص، والنصوص الأخرى تتراءى بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة".[4]

---

[1]– رولان بارت، درس سيميولوجيا، ص87.

[2]– رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص83.

[3]– رولان بارت، لذة النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1998، ص43.

[4]– مجموعة مؤلفين، آفاق التناصية –المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، ص52.

وعلى هذا الأساس فالنص إنتاجية يشترك فيها منتج النص كما يشترك فيها قارئ النص وهذه الإنتاجية تقتضي اللعب على لغة النص أساسا على الدال باعتباره المولد الحقيقي.

صاغ رولان بارت العديد من المصطلحات النقدية الجديدة ، ونظر مقاربات تقرأ النص من زاوية محددة، من خلال تبصره لرؤية النص كنسيج من العلامات المترابطة والمتشابكة تتضمن صورا فوتوغرافية أو إحالات ترميزية.

نلاحظ أن المشروع البارتي لم يضف جديدا على ما قالته جوليا كريستيفا حول موضوع التناص ومن قبلها ميخائيل باختين في حواريته، لكن بالمقابل أكد وشرح بعض ما أوردته جوليا كريستيفا، موسعا مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع بإضافة بعض الملاحظات السريعة.

## 4- التعالي النصي عند جيرار جنيت:Gérard Genette:

تعتبر أعمال ومؤلفات جيرار جنيت[1]* في مجال التناص محطة بارزة في النقد الأدبي الغربي والعربي في نفس الوقت، ابتداءا من مؤلفه الموسوم ب" مدخل إلى جامع النص Introduction à l'architexte الصادر سنة 1979 ومرورا ب "أطراس"palimpseste وخطاب الحكاية nouveau discours de récitالصادران سنة 1982-1983.على التوالي، وانتهاء بمؤلف عتبات seuil الصادر سنة 1987."

فهذه المؤلفات وغيرها تعتبر حلقة هامة في الدراسات النقدية الأدبية ومن خلالها تم تطوير نظرية التناص بشكل ملفت، حيث أصبحت لها محاور متعددة ومختلفة.

يفضل الكاتب مصطلح التعالي النصي transtextualité أو المتعاليات النصية التي يعرفها كالتالي"التعالي النصي هو كل ما يجعل نصا ما يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني."[2]

وفي المقابل يجعل التناص نوع من أنواع المتعاليات النصية التي يقسمها إلى خمسة أنواع كما سنرى لاحقا.

---

* – ناقد فرنسي من مواليد باريس سنة1930.شغل منصب أستاذ بجامعة سربون، ينظر جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من بنيوية إلى مابعد البنيوية، صص129-130

[2]–محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ط2001، ص42

ولعل أهم ملاحظة يمكن إبداؤها ونحن نستعرض أشكال التعالي النصي Transtextualité عند جيرار جنيت هي فوضى المصطلحية التي ترجمت هذه الأشكال.

وقبل ذلك ينبغي بادئ ذي بدء الإشارة إلى مفهوم التعالي النصي كما حدده جيرار جنيت في كتابه Palimpsestes قائلا:" Je dirais plutôt aujourd huit, plus largement, que cet est transtexualité la, ou transcendance textuelle du texte je définissais déjà, grossièrement, par «tout ce texte, qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autre textes »la transtextualité dépasse donc et inclus l'Architextualite, et quelques autres types de relation transtextualles »[1] اليوم أقول بالأحرى، وبدقة بأن الموضوع هو العبور النصي أو التعالي النصي للنص، والذي عرفه جيرار جنيت وبصفة خاصة هو كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى إذا التعالي النصي يتجاوز أو يتعدى ويتضمن المعمارية النصية وبعض الأشكال ذات العلاقة بالمتعاليات النصية.

من خلال الأبحاث التي قام بها جيرار جنيت حول الشعرية، خلص في الأخير أنها جملة من المتعاليات النصية تشمل في كنفها خمسة أنواع وهو يقول بصددها: "يبدو لي اليوم 13-10-1981 أنني عرفت خمسة أنواع من العلاقات الخاصة "بالمتعاليات النصية "سأرتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التجريد Abstration، والتضمير Implication، الإجمال Globalité"[2]

والتعالي النصي عنده قائم على التداخل الذي يقترن فيه النص بمختلف الخطابات التي ينتمي إليها، وبكل مستوياتها سواء تعلق الأمر بالمستوى اللغوي" كأن يعمد الناص إلى توظيف النص الغائب –بين قوسين–كذلك يدخل ضمن التداخل النصي المعارضة المحاكاة الساخرة وغيرها من الأساليب التي تصب في نفس المنوال."[3]

---

[1] -Gérard Genette, palimpsestes, la littérature au second degrés. Collection poétique seuil, paris, 1982, p13.

[2]- سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008،صص58-59.

[3]- عزالدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، ص 51.

فالمهم حسب جيرار جنيت أن تنشأ علاقة بين "النص المقروء–النص العيني.أو المتعالي أو اللاحق والنص السابق–التحتي أو الخفي."[1]سواء كانت ظاهرة للعيان أم خفية.

كما سبق وأن أشرنا سابقا، فإن المتعاليات النصية عند جيرار جنيت خمسة أنواع تتمثل في:

### 4–1–التناص:Intertextualité

في سنة 1982 صدر للناقد جيرار جنيت كتاب بعنوان "أطراس"palimpseste مضمونه يتعلق بالمتعاليات النصية، وفي جانب من جوانب هذه الدراسة اهتم بالتنظير والتقعيد للتناص الذي عرفه بقوله" أما أنا أعرفه بطريقة لاشك أنها مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص بمعنى عن طريق الاستحضار وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر بشكلها الأكثر جلاءا وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد(....) وفي حال السرقة الأدبية(....) وفي حال التلميح."[2]

فالتناص عنده علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية. أو بمعنى آخر هو تلك العلاقة التي تعبر عما يشترك فيه نص ما مع نص آخر أو عدة نصوص، سواء عن طريق الاستشهاد citation أو التلميح Allusion أو السرقة الأدبية plagiat.

ومن هنا عالج جيرار جنيت موضوع التناص الذي اعتبره نمطاً يدور في مفهوم اكثر شمولية منه هو التعالي النصي الذي يعبر في مجمله عن العلاقة التي تنشأ بين النصوص سواء كانت علاقة تأثر أو تأثير.

تمثل التناصية من منظور جنيت فرعا من التعالقات النصية، كونه استدعاء نص لنص آخر، لا بغرض الإعادة أو التكرار، وإنما لغرض الامتصاص والتحويل، وعليه يضع جنيت كل المسار الأدبي، ضمن نطاق التحويلات النصية .

[1]–سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1992، ص28.

[2]– عزالدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، ص52.

## 4-2-التوازي النصي:Paratextualite

كثر الحديث اليوم عن مصطلح النص الموازي، وخاصة عندما أثيرت من جديد إشكالية القراءة للنص الروائي، لقد أصبحت هناك أسس نظرية معرفية توجه إنتاج النص الروائي، وتوجه الاهتمام النقدي الحديث عن الجزئيات والتفاصيل المحيطة بالنص أو ما يسمى عتبات النص أو النص الموازي.

بات يحوز هذا الأخير اهتماما مثيرا في المقاربات النقدية المعاصرة، بل أضحى يمتلك نظريته الخاصة به، في خضم النظرية الأدبية، "يحيل النص الموازي على كل ما يحيط النص، بدون أن يكون هو النص بكل ما تحمله الكلمة من معنى بحسبانه يلعب دورا رئيسيا في أفق انتظار القارئ"[1].ذلك أن النص الموازي بمكوناته المتنوعة: العنوان الرئيسي-العنوان الفرعي- العناوين الداخلية-اسم المؤلف-الغلاف-المقدمة وغيرها من العناصر النصية الموازية التي تشكل الإطار الخارجي للنص.

يعد النص الموازي من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الدراسات الحداثية، لاسيما الشعرية منها السيميائية؛ حيث استعملها العديد من الدارسين "كإستراتيجية لإضاءة النص الأدبي، بأنه يأخذ بيد المتلقي ويقوده إلى عوالم النص الأدبي، وبتعبير آخر فإن هذا الأخير يجسد تلك القناديل المعلقة على بوابات المتن الإبداعي التي تضئ بعض دروبه في ولوجه إلى دهاليز تلك المتن، من العنوان والإهداء والمقدمات والأقوال المأثورة التي ترصع بها نواصي الفصول، وهو ما ينظر إليه الناقد الفرنسي جيرار جنيت بوصفه توازيا نصيا "[2]

لا ينفي ذلك كونها نصوصا موازية؛ تمنح النص الأصلي دلالات ومعاني متجددة، وإذا كان معجب العدواني قد شبهها "بعتبة البيت التي تربط الداخل بالخارج، وتوطئ عند الدخول؛ المكان الذي لا غنى عنه للداخل إلى المنزل، في حين لا يمكن لذلك الداخل أن يطأ كل جوانبه حتى يثبت دخول فيه"[3].

---

[1]-فانسوف جوف، شعرية الرواية، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2012، ص18.

[2]- الرشيد بوالشعير، مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث-أبو ظبي، ط2010، ص14 .عن دوبيازي، نظرية التناص، ترجمة المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، عدد 28المغرب 2000، ص113.

[3]- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي-جدة-السعودية، ط1، 1423-نوفمبر2002،ص7.

شهدت الدراسات والأبحاث في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا بالنص الموازي les paratextualites وقد أثار هذا الأخير في استعمالات جيرار جنيت G.Genette، اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المغاربة والمشارقه، والسبب في ذلك الاعتماد على الترجمة الحرفية.

يرد مصطلح paratexte الفرنسي في النقد العربي بعدة ترجمات (النص الموازي–المناص–المناصصة–ما بين النصية–مرافقات النص).

يرى سعيد يقطين بأنه "عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما النص والمناص paratexte، وتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التحاور".[1]

وقد عرفه عبد الرازق بلال "مجموع النصوص التي تحفر المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين، الاهداءات، والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره"[2].

فهو يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل التي تجعل المتلقي، عبر هذا النوع من النظير النصي يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من القراءة

بينما نجد سعيد يقطين يترجم paratexte بالمناصات، وهي عنده في كتابه (القراءة والتجربة )"التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصلي بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد"[3].

[1]–سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص111.

[2]– عبد الرازق بلال،مدخل إلى عتبات النص–دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاءط2000،ص21.

[3]–جميل حمداوي، شعرية النص الموازي "عتبات النص الأدبي"، دار الألوكه للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2014،ص5.

وكذلك نلمح محمد بنيس يعرفه ويقصد به الطريقة "يضع به في نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور"[1]

فالنص عند محمد بنيس عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ويقول عن النص الموازي بأنه تلك "العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلالية"[2].

إذا فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباسه وما أشكل على القارئ.

يتمظهر النص الموازي كنسيج يحيط بالنص الرئيس عن طريقه تقتحم أغوار المتن، ندخل الفضاء الرمزي والدلالي، إننا نقصد به تلك "العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلالته، والإقامة على الحدود وإشارة للعابر أمام الكتاب، النص ومصاحبة لمريد القراءة، وإرشاد المسالك".[3]

اهتم النقد الغربي اهتماما بدراسة النصوص الموازية وتفكيك عناصره وتحليلها مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، إذ برزت فئة من المقاربات التي أولت العناية بدراستها تتبعها تتبعا لهذا الطرح.

إن الممارسة الغربية ووعيا منها بدور "عتبات النص وقيمتها في الإسهام في إضفاء معنى عليها وإثارة اهتمام المتلقي وتوجيه قراءته، أولت عنايتها إلى النصوص الموازية فميزت في تتبعها ودراستها

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاته–التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص77.

[2] – مرجع نفسه ، ص 76.

[3] –محمد بنيس، الشعر العربي الحديث –التقليدية، ص76.

بين قسمين: محيط النصpèritexte والنص البعدي èpitexte"[1]

ويميز جيرار جنيت في نطاق النص الموازي نفسه بين نمطين : النص المحيطpèritexte ويتعلق بالعناوين الداخلية والخارجية المدونة على ظهر الغلاف والمقدمات والاهداءات والتصديرات والنص الفوقي èpitexte ويدرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج النص من حوارات- واستجوابات- قراءات نقدية

نلاحظ أن هناك اختلافا شاسعا في هذين القسمين وتباينا في بنياتها ومشكلاتها. إلا أنهما يشكلان نقطة التقاء كونهما يمثلان محور العناصر التي تسيج النص، سواء أكان هذا النص علميا أو أدبيا "ولا يمكن أن يقدم عاريا من هذه النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تحدد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه".[2]

انطلاقا مما قيل، يتشكل النص من مكونات تحيط به وهي اسم المؤلف، والعنوان والأيقونة والناشر والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة والفهرس....ويمكن تصنيف هذه المكونات إلى صنفين على حد تعبير الناقد يوسف الإدريسي "عتبات ثابتة وهي تلك التي تتعالق مع كل نص ولا يمكن الاستغناء عنها بشكل طوعي في أي مؤلف سواء كان نقديا أم إبداعيا ويندرج ضمنها الاسم والعنوان والفهرس.

ومكان النشر وعتبات متغيرة وهي التي يستغني عنها بالنظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو ذوق الكاتب أو الناشر ورؤيتهما، وتدخل في هذا الإطار الأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة".[3]

أما عناصر النص البعدي فيقدم على حوارات المؤلف ومذكراته ورسائله وكل الخطابات الشفوية أو المكتوبة التي يتناول بها إبداعاته، ويبدي ملاحظاته وتعليقاته عليها.

---

[1]- يوسف الإدريسي، عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص56.

[2]- عبد الرازق بلال، مدخل إل عتبات النص، دراسة النقد العربي القديم، ص22.

[3]- يوسف الإدريسي، عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص57.

جعل جيرار جنيت من النص الموازي مطية للنص، وتابعا وخادما، وعنصرا متمما فحسب، بل وفي هذا الصدد يكتب" النص الموازي بكل أصنافه، يكون على نحو أساسي يشرع حقه في الوجود، أي نص، ومهما كانت حجج جمالية أو أيديولوجية (عنوان أخاد- مقدمة –بيان)وكذلك العتبات والإبدالات المتناقضة ظاهريا تلك التي يقحمها المؤلف في النص الموازي، فالموازي يكون على الدوام خاضعا لنصية وهذه الوظيفة تحدد أساسيات مظاهره ووجوده"[1]

إن النظر لنص الموازي، بوصفه مكونا نصيا يمنحه على صعيد التلقي أهمية استثنائية تسمح بوجود علاقات التفاعل في فضاءاته، إذ بعناصره المتنوعة والمختلفة الوظيفة، يمثل تلك العتبات التي تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي والدلالي.

### 4-3- النصية الواصفة:Méta textualité:

سأتناول تحليل الآلية الثالثة التي اصطلح عليها جيرار جنيت الميتانص Meta textualité من خلال توظيف المصطلح ضمن نظرية النقد وربطه بالحضور المثنى في أدب يمارس الرفض للراهن البنيوي وتمظهراته الثقافية والسياسية والاجتماعية.

ورد الميتانص بالصيغة الفرنسية الآتية Meta textualité وهي عبارة مركبة من Meta وتعني ما بعد وراء، وكلمة texte وتعني السبك والحبك وأما اللاحقة فتدل على الاسمية المجردة ويعرف جيرار جنيت هذا اللفظ المركب في كتابه طروس الأدب في الدرجة الثانية قائلا:

<<le troisième type de transcendance textuelle que je nomme méta textualité, est la relation, on dit plus couramment de commentaire qui unit un texte à un texte à autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer voire, à la limite, sans le nommer>>[2]

[1]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة ، دار التكوين، دمشق، ط2007،ص 39عن Gérard Genette, Introduction to the paratexte, op,cit,p269.

[2] - Gérard Genette,palimpestes,p15.

وأن الشكل الثالث من المتعاليات النصية والذي اصطلح عليه بالميتانصية هي تلك العلاقة التي نسميها مثنيا بالتعليق الذي يصل نصا ما بنص ثان يتحدث عنه دون الاضطرار إلى ذكره أو استدعائه أو عرضه.

ونفهم من هذا أن الميتانص أو الميتانصية تتمظهر بكونها نقدا للنص في حلة أدبية أو إيديولوجية أو تاريخية من شأنها المساهمة في بناء النص وإنتاجات نفسها .

هذا المصطلح يعبر عن التفسير أو التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى عدم ذكره.

فهذا التفسير أو التعليق هو الذي يربط النص الغائب الحاضر، أي أننا أمام نص(ب) يفسر النص (أ)الذي يسبقه، أي هناك نص خلف نص ولذلك يعبر عنه بعض النقاد بما وراء النصية.

### 4-4- النصية المتفرعة:Hyper textualité

يقول جيرار جنيت في هذا الصدد"....والذي سأنعته –يقصد بذلك النوع الرابع من المتعاليات النصية –من الآن فصاعدا بالنصية المتفرعة **Hyper textualité**، وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصا(ب) سأسميه نصا متفرعا-النص المتسع-بنص سابق(أ) سأسميه نصا أصليا، النص المنحسر-يُلَحق منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير يشير هنا إلى الاختلاف الموجود بين الميتانص Meta textualité والنص اللاحق Hyper textualité ."[1]

فكل نص هو مشتق من نص آخر سابق بواسطة التحويل البسيط أو غير مباشر وهو ثلاثة أصناف المعارضة pastiche ، الباروديا parodie، التحريف travestissement.

### 4-5- النصية الجامعة: Architextualite

يشير جامع النص إلى الأوجه المختلفة للأعمال الأدبية، من شعر وقصة ورواية غيرها، إذا ليس معناه "أن مرافقة التسمية لعمل معين تؤدي إلى تحديد هويته بشكل دقيق وصحيح، فكلمة

[1]- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998ص130.

سيرة ذاتية التي تكتب على ظهر الغلاف لا تصنف العمل نهائيا بأنه سيرة ذاتية، وليس معناه أننا عندما نجد عنوان كتاب يحمل مثلا رواية كذا أنها رواية، بل المهمة هنا مهمة القارئ الذي يعمل على تحديد هوية العمل الأدبي وتصنيفه وفقا للمعايير التي تتعلق بكل واحد على حدى."[1]

من هذا المنظور يصبح النص كأنه يحلق في فضاءات ثقافية وسوسيولوجية عديدة ومتنوعة حاملا في طياته إشارات تساهم في تحديد انتمائه والتصنيف الخاص به.

"ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة."[2]

لأن التفاعل النصي لم يعد مقتصرا على التواجد الفعلي للبنيات اللغوية الغائبة في النص الحاضر،و إنما أصبح تشتغل على فضاءات متعددة .فقد تستحضر البنيات اللغوية فعلا في النص أو عبر المتعاليات النصية، وقد تكون لغوية أو غير لغوية فكلها فضاءات تعبيرية تزيد النص خصوبة وعمقا وتكثيفا دلاليا عبر تفاعلها مع متنه.

مما سبق نستخلص أن التفاعل النصي شكل ثورة في الدراسات الغربية؛ فهو مظهر من مظاهر التجاوز والخرق وتهديم الحدود الفاصلة بين الأجناس والنصوص الأدبية "هو الجانب المستعرض من الكتابة التي لا تتعلق على نفسها، بل تنفتح على غيرها في تفاعلات نصية دائمة."[3]

فالتفاعل النصي يكمن في العلاقة القائمة بين النص والخطابات المتفاعلة، فهذا الأخير مر بمراحل تأسيسية عديدة بدأت بتحديد المفهوم، انطلاقا من جذوره الفلسفية التي أرجعته إلى التحاور والتفاعل بين معطيات الخارجية ليدخل بعدها مجال التخصص على يد ميخائيل باختين تحت مفهوم "الحوارية"؛ حيث سعى من خلال هذا العنوان إلى ضبط دلالته وتسخيرها لدراسة وفهم النصوص الأدبية وقد توصل باختين في هذا المساق إلى أن كل الأعمال الأدبية ترتكز في انبناءاتها على التحاور

---

[1]- عزالدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، ص56.

[2]-جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1985،ص2

[3]- إديث كروزيل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد صباح، الكويت، ط1، 1993، ص285.

في النصوص وهي النتيجة التي استعانت بها جوليا كريستيفا في التعريف والتنظير للتفاعل النصي تحت مسمى "التناص" وجعلته الناقدة إجراءا له آلياته وتقنياته المتميزة، ليتسع بعدها المصطلح ويتسم بسمات جديدة مع الباحثين رولان بارت–جيرار جنيت ..الخ، عندما قاما بضبط حقله النظري والتفصيل في آليات اشتغاله التطبيقية وإثراء دلالاته وسماته وفق تصورات جديدة.

وباختلاف هذه التعريفات يأتي اختلاف طرق وصولها إلينا عبر مجموعة من النقاد العرب الذين لم يتجاوز دورهم حدود النقل وإعادة الصياغة أو الشروع في محاولات توفيقية وتقريبية بين التعريفات. رغم الاتفاق في المدلول.

فإن النقاد العرب هم كذلك قد اختلفوا في نقله إلى العربية رغم اتفاقهم في مدلوله الذي في مجمله يعني " العلاقة أو العلاقات القائمة بين نص والنصوص التي يتضمنها أو يعيد كتابتها أو يستوعبها أو يبسطها، أو بعامة يحولها التي وفقا لها يصبح مفهوما".[1]

مرد ذلك الاختلاف إلى أن كل ناقد يرى تناسب ترجمة يعيينها مع مدلول هذا المصطلح، فمنهم من يسميه هجرة النصوص، والآخر يسميه التعالق النصي، وثالث يسميه النص الغائب...الخ.

إذا جئنا إلى دراسة التفاعل النصي أو التناص من زاوية النقد العربي الحديث فاللافت أن الاهتمام يمثل هذه الدراسة النصية قد بدأ يتزايد، بعد أن أخذت ملامح التناص تتبلور بشكل نهائي، وبعد أن ترسخ في ذهن الدارسين أن النص الأدبي ينسج خيوطه من محيط الثقافة، مستفيدا من الانتاجات المتواصلة للنصوص السابقة والمعارف المختلفة، وفي إطار هذه الإنجازات التي كسرت بها النصوص الأدبية حاجز التوقع، ظهرت بعض الدراسات في النقد العربي الحديث لممارسة التناص.

[1]– جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1، 2003،ص117.

**ثانيا: إشكالية تلقي مصطلح التفاعل النصي في النقد العربي**

لقد انتقلت مقولة التفاعل النصي أو التناص مفهوما ونظرية بكل مقوماتها، ومبادئها إلى وسط العربي في ظل موجة الانفتاح التي عايشها الفكر العربي منذ العصر النهضة، ومن الأسباب التي استدعت انفتاح النقد العربي على النظريات الفكرية والفلسفية الأخرى؛ ليعبر الناقد العربي على عمق التجربة النقدية الغربية، فيستقطب منها ما يراه كفيلا بحل مشكلات النص الأدبي.

فهناك من الدارسين من انساق وراء المسعى الغربي لإقامة تصور متكامل، نظري وإجرائي يستهدف البحث في خصوصية النص الأدبي في بعديه الداخلي والخارجي وخصوصا في بحث الآثار النصية الخارجية التي تخترق جسد النص. والتي تساهم في إضاءة الأبعاد الدلالية للنص الحاضر. لكن هذا لم يظهر مباشرة إثر ظهور وانتشار مفهوم التناص لدى الغرب.

يقع الجانب الأعظم من هذه الدراسات في نطاق الأبحاث، التي تقدم على صفحات المجلات الأدبية والنقدية، ولعل أهمها دراسة صبري حافظ" التناص وإشارات العمل الأدبي "حيث يذهب الناقد إلى "أن النص-أي نص-لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم ملئ بالنصوص الأخرى ومن ثم فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها."[1]

يعد هذا الناقد في طليعة الدارسين الذين تناولوا مفهوم التناص في النقد العربي الحديث، وقد أفاد البحث من الأفكار المهمة التي تضمنتها دراسته.

ويعتبر محمد مفتاح من أبرز النقاد الذين درسوا التناص دراسة وافية في قراءته المتأنية لقصيدة "الدهر"لابن عبدون. وذلك في كتابه "تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص" فهو ينظر إليه على أنه "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح."[2]

---

[1]- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، مجلة شهرية ثقافية فكرية، تصدر بالمغرب، العدد2سنة 1986، أفريل، ص 11.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص، صص22-23.

من البداية يضعنا الناقد أمام نص ينطوي على مستويات لغوية مختلفة، لا يمكن إخضاعها لنظام إشاري محدد، وذلك لاندماج هذه المستويات في مستويات سابقة عليها. ومن ثم يتوقف الكشف عن أبعادها في السياق النصي على ثقافة المتلقي، إذن فالتناص لا يكشف عن نفسه، ولا يدل على موضعه داخل السياق بعلامتي التنصيص، وإنما يعود التعرف عليه إلى فطنة القارئ، ووعيه بما تنطوي عليه الكتابة من الإلماح إلى نص أم مجموعة متعددة من النصوص.

أما الناقد عبد المالك مرتاض، فيذهب في دفاعه عن الجذور العربية لمصطلح التناص إلى: "أن كل نص لا بد له من أن يكون صدى النص، أو نصوص أخرى، أي أنه يستحيل على كاتب أن يكون ينشيء نصا من عدم."[1]

إن التناص عنده يتلون بالكتابة التي تتشكل في كل مرة وهي تستند على التناص، وهو يعكس تناص من نسيج من الكتابات والقراءات السابقة ضمن نص واحد.

إذن التناص عنده هو الذي يهب للنص قيمته ومعناه، أما الناقد المغربي محمد بنيس فقد استعمل مصطلح" النص الغائب" كمرادف لمصطلح التناص، كما استعمل مرادفات أخرى، كالذاكرة الشعرية، والمعارضة وفي كتابه" حداثة السؤال" نجده يطلق على التناص مصطلح هجرة النصوص، إذ يسمي النص الغائب بالنص المهاجر إليه والنص الحاضر بالنص المهاجر، والتناص في نظره" شبكة تلتقي فيها عدة نصوص يصعب تحديدها. إذ يختلط فيها الحديث بالقديم والعلمي بالأدبي، اليومي بالخاص، الذاتي بالموضوعي، مما يجعل قراءة النص الشعري. بعيدة كل البعد عن النظرة الأحادية التي تتعامل معه بوعي ساذج لا يقدر على الكشف عن خبايا النص كعامل متكامل، ومتاهة لا نهائية، علاقات يصعب معها دعاء القبض عليها كاملة في المرحلة الراهنة من المبحث العلمي."[2]

ولنستهل الحديث بتجربة سعيد يقطين النقدية في تعاملها مع المفهوم الغربي Intertextualité و(مع المصطلحات التي أنتجت في نطاقه)كما طرحه كل من جوليا كريستيفا-لوران جيني-جيرار جنيت. ثم قام بتقديم تصوره حول النص والتفاعل النصي."الذي يرى أن المعنى

[1]-عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007، ص 250.

[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1988،ص 26.

العام لتفاعل النصي أو التناص يتعلق بالصلات التي تربط نصا بأخر مبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص،مباشرة أو ضمنا عن قصد أو غير قصد، أي نص كان جنسه أو نوعه إلا أن يذخل في علاقات ما على مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له."[1]

حسب تصور سعيد يقطين بهذا المعنى فأنه يتحقق من خلال التفاعلات النصية، التي تحدث بين مختلف النصوص والأجناس الأدبية بشتى أنواعها.

يؤكد سعيد يقطين استعمال مصطلح التفاعل النصي بدل المتعاليات النصية ويجد لذلك مبررا في قوله:"أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا، أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات وعلينا من خلال التحليل أن نبحث في أنواع هذه التفاعلات من جهة وفي أشكال اشتغالها داخل النص(البعد الجمالي) وأبعادها الدلالية(البعد السوسيونصي)، وبهذا نتجاوز عمل السرديين وعمل السوسيونصيين(زيما) في بحثهم التناص أو المتعاليات النصية".[2]

وينطلق الكاتب من أبحاث جيرار جنيت النظري حول تفاعلية النصوص ويقدم تصورا دقيقا وشاملا "يحدد فيه عملية التفاعل النصي ويبرز أطرافها عن طريق تقسيم النص إلى بنيات نصية قسم منها يسميه<< بنية النص وهو ما يتصل بعالم النص لغة وشخصيات وأحداثا.....وقسم آخر يسميه بنية المتفاعل النصي والمتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيا كان نوعها>>.تستوعبها بنية النص الأصل وتصبح جزءا منها ضمن عملية التفاعل النصي"[3]

انطلاقا من المصطلحات التي سنها سعيد يقطين في إبراز أنواع التفاعل النصي التي ينشغل بها، ولكننا لكي نميز العملية التي تجري بين البنيات النصية في علاقتها ببعض توضحه الخطاطة التالية: [4]:

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي،ص18

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص98.

[3]- مرجع نفسه، ص98-99.

[4]- مرجع نفسه، نفس الصفحة.

| النص | المتفاعل النصي | التفاعل النصي |
|---|---|---|
| بنية نصية | المناص | المناصة |
| بنية نصية<br>بنية نصية | المتناص<br>الميتانص | التناص<br>الميتانصية |

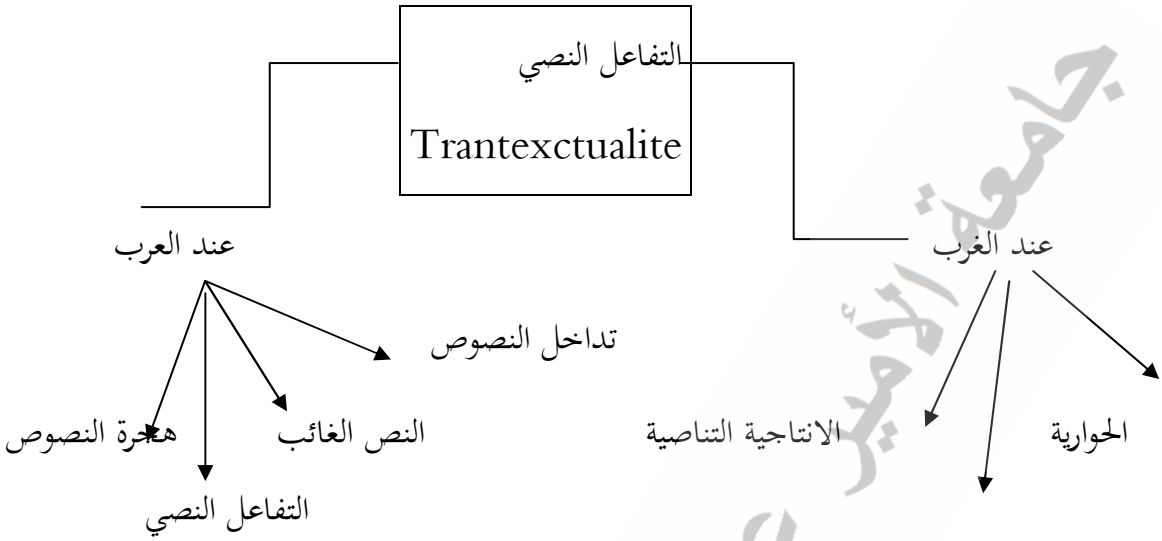
يعتبر مصطلح التناص أو التفاعل النصي من المفاهيم النقدية الغربية التي عكف على تناولها البحاثة والمفكرون العرب، فدخل هذا المصطلح الغربي إلى الساحة النقدية العربية من خلال اطلاع النقاد العرب على مستجدات النقد الغربي بمفاهيمه ومصطلحاته ومناهجه فتناولوها بالترجمة والدراسة.

منذ بداية اشتغال الشعرية العربية المعاصرة على مفهوم التناص، والمقابلات الاصطلاحية له تزداد يوما بعد يوم؛ فلقد اختلف الدارسون والمترجمون في نقل وترجمة مصطلح" التفاعل النصي" وفي تحديد مفهومه وضبط موضوعه فمما لاشك فيه أن الاستعمال غير الدقيق للمصطلح أيا كان نوعه يربك وظيفته التداولية في الحقل المعرفي، فيفقده حتما سمتي الدقة والوضوح.

فنجد على سبيل المثال في الخطاب النقدي العربي المعاصر عدة مقابلات للمصطلح الأجنبي Intertextualité وهي: التناص– التناصية–تداخل النصوص أقدم عليه الدارسون يوحي بعدم اكتراثهم بفحوى كلمة الاصطلاح. التي من أهم معانيها الاتفاق والمواضعة.

وقد يعذر القارئ أولئك الدارسين السباقين في نقل مصطلح التناص إلى الوسط الثقافي العربي. لما اكتنفه من غموض وفوضى اصطلاحية؛ فذلك مرده لا محالة. إلى جدة الموضوع وصعوبته في الآن ذاته. والمتأمل في واقع الخطاب النقدي العربي. يجد أن هناك اضطرابا كبيرا شاب توظيف مصطلح التفاعل النصي وما يتصل به من مفاهيم تندرج في إطار نظرية التفاعل النصي بشكل عام. ولكي نكون أكثر موضوعية في هذا الحكم. فإنه يتوجب علينا الوقوف على تجارب نقدية بعينها.وهذا ما

تبينه الخطاطة التالية:




التعالي النصي

و مما سبق نخلص أنه أسهم كثير من النقاد الحداثة وما بعدها، بدءا من حوارية باختين إلى الإنتاجية النصية عند جوليا كريستيفا،إلى موت المؤلف عند رولان بارت، إلى المتعاليات النصية لجيرار جينيت في بلورة مفهوم التفاعل النصي، وباعتباره جزءا أساسيا من نصية النص الحداثي على وجه الخصوص، وباعتباره ممارسة تعبر عن قدرة المبدع على تفاعل النصوص الأخربو منه فإدراك التفاعل النصي أصبح منبع معبرا أساسيا واستيراتيجيا لا يمكن لتحليل النقدي الجاد أن يتجنبه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## المبحث الثاني: التجريب وفاعلية النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة:

إن النص الروائي الإبداعي هو نص يتأسس على الجديد وابتكار أشكال مغايرة في الكتابة لا على التكرار، فهو نفي للنمطية وتجاوز للأشكال السائدة، فالإبداع بصفة عامة" هو كل رؤية جديدة للعالم والمجتمع والإنسان انطلاقا من أنماط التحليل والتفكير والتعبير جديدة أيضا(...)إن الإبداع وإن كان يتحقق أحيانا بعد تراكمات كمية، فإنه في الأساس يهتم بما هو كيفي. ويتفاعل مع ما هو جوهري، ليتحدث نقلة كبرى في التصور والتصوير على السواء."[1]

ومن هنا يأتي اهتمامنا في إطار البحث عن إشكالية انفتاح النص الروائي الجزائري على النصوص الأدبية الأخرى دون إخلال بهُويته السردية ومكوناته التجنيسية وربما يعود ذلك في تقديرنا لإمكانيات الكاتب التجريبية وجاهزيته الفنية التي منحت له آلية التجاوب مع المعطيات الجديدة التي أفرزتها التطورات التاريخية والثقافية والاجتماعية الملحة في الجزائر. التي تسعى إلى إعادة النظر في الوعي السردي عند المتلقي الجزائري المعاصر.فما هو التجريب؟وما هي مظاهره في الرواية الجزائرية المعاصرة؟

### أولا: التجريب: الحدود والمفاهيم:

يبدو أن تحديد مفهوم التجريب من حيث الدلالات المفهومية والمعاني الاصطلاحية أمر أساسي محيد عنه، لأسباب عدة؛ منها أنه لا يمكن أن نقارب نصا من النصوص أو جنسا من الأجناس أو ضربا من المباحث من دون أن نقف على تدقيق المصطلح لتأسيس اتفاق نظري بين الباحثين والقارئ، ونحن في حاجة إلى تحديد هذا المصطلح بسبب كثرة التداول، والشيوع بين الباحثين المختصين،وغير المختصين، بحيث صار الأمر محتملا الاشتراك الدلالي،وبالتالي اللبس والغموض إذ تختلف أدواته الإجرائية وتقنياته البنيوية من ناقد إلى آخر.كذلك يختلف النقاد والباحثون في فهمه، وفي كيفية تطبيقه تبعا لاختلاف في الرؤيا والاديولوجية.

إن مصطلح التجريب في الآونة الأخيرة، أضحى يشكل أحد المفاهيم المركزية، التي أفتكت

[1]- نبيل سليمان، في النقد والإبداع، دار حوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط2، 1996، ص11.

لنفسها حيزا في حقل الإبداع لهذا وجد تتبع تحديد الجهاز ألمفاهيمي لهذا المصطلح.

**أ– لغة:**

تلح الضرورة على معاينة مفردة التجريب واستحضار دلالتها المعجمية، لان الشروع في تعريف أي مصطلح يستدعي البدء بالإفصاح عن مفهومه اللغوي.

يقول ابن منظور في معجمه لسان العرب في مادة(جرب)"جرَّب الرجل تجربة، اختبره، ورجل مجرِّب بكسر الراء، قد اختبره الأمور وجربها والمجرَّب بفتح الراء قد جرب في الأمور وعرف ما عنده."[1]

وفي موضع أخر يورد فيروز أبادي في القاموس المحيط معني التجريب في قوله" وجرّبه تجربة، اختبره، ورجل مجرّب كمعظم : بلى ما كان عنده، ومجرب عرف الأمور ودراهم مجربة موزونة"[2]

نستقرأ من خلال ما سبق من معان قاموسية أن لفظة جرّب يؤشر معناها أساسا في محاولة الكشف والاستمرار والاستشراف رغبة في الوصول إلى معرفة.وهو ما سنحاول استقراءه في المعنى الاصطلاحي للتجريب مقرونا بالرواية من خلال جملة من الآراء النقدية والمفاهيم التي وسمت هذه التقنية السردية.

**ب– اصطلاحا:**

اقتضت الدراسات والنظريات الحديثة أن تتطلب الحداثة في الأدب امتلاك الكاتب حرية واعية في إنتاج نصوص تنفلت من قيود النمطية والمعيارية، ولكن على مستوى الفن الروائي باعتباره ظاهرة ثقافية وأدبية غالبا ما يظهر تاريخ الإبداع في الجنس الروائي كتاريخ لحداثتها ، ونزوع غالبية الكتاب إلى تجريب آليات وأدوات وتقنيات وأساليب جديدة، وتجدد باستمرار لتقويض وتدمير النماذج المكرسة والمعتمدة.

---

[1]– ابن منظور جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، مادة جرب، تحقيق عامر حيدر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005، ص205

[2]–مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، المجلد الأول، ط8، 2005 ،ص65.

ينبغي" الإقرار أن مقاربة مفهوم التجريب في الحقل الأدبي عامة والروائي خاصة، لا تخلو من عسير اعتبارا لتعدد زوايا النظر إليه، ومن ثمة، اختلاف أشكال ممارسته وتباين المقصد من الضرب في مسالكه."[1]

نشير هنا إلى أن مصطلح التجريبية Expérimental"مصطلح علمي استخدمه داروين في نظرية التحول في منتصف القرن الماضي(ق 19)لمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة. كما استخدمها كلود برنارد في بحثه مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي بهذا المعنى، حيث يرى أن "الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن، أنها تستبدل دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية، الكيميائية والمحدد بتأثيرات الوسط إنها بكلمة واحدة، أدب عصرنا العلمي."[2]

لقد تأثرت الرواية التجريبية بالمعارف العلمية التي كانت الركيزة الأولى للتجريب، فالرواية التجريبية هي نتاج محصول المجال العلمي،و إلى جانب هذه المعطيات" الثورة الصناعية التي أكدت تقديم النجاح على التوازن، وغلبة النفع على القيم، وأهمية القوة الفردية أمام القيم الجماعية، وقد هز هذا التغيير الأرضية التي قامت عليها الرواية، فضلا عن إغراء البحوث العلمية وجاذبية النظريات الفلسفية والنفسية وظهور القيم الرمزية،فتظافرت جميع هذه المعطيات الجديدة لتوجه أعلام الفكر والفن والأدب وجهة جديدة من سماتها التي تهمنا الشك في حقيقة الرواية بمفهومها السائد أنذاك وفي قدرتها على تأدية الواقع، وفي تعبيرها عن جوهر الشواغل الجديدة."[3]

إن الرواية التجريبية حسب إميل زولا كانت تأخذ منحى علميا، فهي التجربة والوثيقة محل الخيال والاختراع العسفي."[4]

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المطبعة المغاربية للطبع والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، صص361-362.

[2]- بير شاتيه،مدخل إلى نظريات الرواية،ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار بيضاء،ط1، 2000،ص151.

[3]-الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، الدار بيضاء،ط1، 1985،ص15.

[4]-محمد الباردي،الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا اللاذقية،ط2، 2002،ص37.

يتضح مما سبق أن التجريب عند إميل زولا يحمل معنى البحث عن حقائق علمية جديدة وتتجاوز النظريات القديمة لتحقيق التطور العلمي واكتساب معارف جديدة.

فالتجريب إذن هو عملية واعية ومقصودة تسعى إلى تحقيق التجاوز عن طريق البحث عن أشكال وطرائق جديدة في الكتابة ، ولا يمكن أن يتحقق كل ذلك دون التواصل المستمر بين القديم والحديث.

تسلل التجريب إلى الأدب على يد المدرسة الواقعية، التي حاول روادها اختبار قدراتهم على تجسيد الواقع، ويذكر في هذا الصدد إميل زولا الذي حاول ربط لفظة التجريب بالرواية، محاولا إثبات أن الإبداع التجريبي في الأدب مقترنا بالأسلوب العلمي" وبذلك فإن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلي بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان زولا يتقصد من وراء ذلك التوصيف أن تكون لغة الرواية ثمرة تجربة منبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية."[1]

غير أن التجريب لم يقف طويلا عند هذا المعنى، بل نجده انحرف عنه فامتطى صهوة الثورة والتمرد ليصبح معناه مخالفا ومعاديا لمعنى المحاكاة، ويصبح الواقع مثار سخط لا تقديس.

يعد هذا الأخير إحدى السبل التي انتهجها الكتاب كوسيلة إبداعية تسهم في تخييب أفق انتظار القارئ وكسر جميع توقعاته وفيما يخص بنية الرواية ودلالتها، فالتجريب يغير من أشكاله وأنماطه باستمرار ويأخذ الإبداع. نحو اللامتوقع، من خلال تنقله بين مختلف الأجناس الأدبية والأشكال والفنون التعبيرية فاسحا المجال للقارئ للإطلاع على عالم مختلف ومتجدد، ينصهر فيه الثقافي مع الأصيل والمعاصر في وعي فني رافض للمألوف والعادي.

يعرفه الباردي بقوله:" أنه سعي دؤوب في مشارب جديدة لم تطأها قدم، وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون. هو مخرج الرواية العربية الجديدة من ترهلها، وفي الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها

[1]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى والنشر والتوزيع، دبي، ماي 2011، ص 48.

مع واقعها في زمن انهيار الثوابت".[1]

وإذا عد التجريب بهذا المعنى"نمطا من الفهم والممارسة تتسم بالرفض التقليد أو الركون إلى ماهو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية الإبداعية،كما تتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا،استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والإستجابة لحاجاته وضروراته."[2]

إن منطق التحديث يقتضي بأن يرتاد الكاتب أفق المخالفة والتمييز"الذي يحقق له الخصوصية والتفرد في توقة إلى النص مكتمل المجهود،و المجازفة والمغامرة، لأن الاكتمال يكمن أساسا في البحث المتواصل"[3]

يعد التجريب قرين الإبداع، "لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول نحو التحقق من النجاح."[4]

نستنتج أن التجريب رؤية الفنية تحيل على المغامرة، وتحث على رفض المسلمات والتمرد على الجاهز من الأشكال والرؤى وطرق التعبير.

- زعزعة الحكي جراء تكسير بنية السرد من تهشيم الحبكة وتشظي الزمن وتشيء الشخصيات ...الخ.

- تجاوز المعمارية وتذويب الحدود الأجناسية بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى(الشعر-المسرح-الصحافة) وغير الأدبية(التاريخ-الأسطورة-السينما).وذلك بهدف تمطيط عوالم التخييل باعتبارها مرجعية فاعلة في النص الروائي.

---

[1]-محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر العالمي-تونس، ط1، 2004، ص291.

[2]-جهاد عطا نعيسة،في مشكلات السرد الروائي،قراءة خلافية،في عدد من نصوص والتجارب الروائية،والعربية السورية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،2002،ص78.

[3]-ناتالي ساروت، الكتابة الروائية بحث دائم ضمن كتاب:الرواية والواقع،تأليف لوسيان غولدمان، ترجمة رشيد بنجدو، منشورات عيون المقالات، الدار بيضاء،ط1988،ص25.

[4]-صلاح فضل، لذة التجريب، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، 3.

– الاشتغال على اللغة غير السائدة أو اعتمادها أداة وموضوعا( الفصحى–العامية–الأجنبية).

– الامتصاص من الحلم والخيال لتأثيث عالم الرواية الواقعي والعجائبي، فيستوي التفنن في حكاية التفاصيل، يتخلق الشغف بالقص في مدارات اليومي والذاكرة لتلتحم الذات مع تجليات الواقع في شتى صوره.

–الولوج في تعرجات المقصي، وتحسين الذاكرة وبعث الموروث وأسطرة الواقع واستحضار التاريخ.

وأيضا يستمد التجريب الروائي كنهه من حرية الفكر، التي تنسحب بدورها على حرية الشكل وهذه الحرية تسمح للكاتب بممارسة فاعليته، وذلك بابتكار صيغ معرفية داخل النص تسفر عن تشكيل علاقات جديدة مع الذات ذوالفكر والحقيقة، بالتالي يصير متموضعا في صلب الحداثة.

فكانهذا الأخير من أجل التجديد والتغيير المسلك الذي اتبعه معظم الكتاب عن المغايرة والتفرد، فهذا الأخير هو وليد الحداثة، يسعى إلى تجاوز قواعد الكتابة الجاهزة ونبذ السائد لخلق نموذج منفرد.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ثانيا: مدخل إلى التجريب الروائي الجزائري: من النمطية إلى التجديد:**

شهدت الكتابة الروائية الجزائرية تحولات بنيوية هامة، باعتبارها جنسا أدبيا ديناميا يخضع لمنطق التحول والتجدد المستمرين من جهة، وبوصفها انعكاسا للذاكرة الإنسانية التي تخضع لمنطق التراكم والتلاشي من جهة أخرى" ففي السنوات الأخيرة تتابعت كثير من المدارس الأدبية في العالم العربي، في الرواية القروية والعاطفية، ثم ظهرت الرواية الوجودية، والآن تشق الرواية الجديدة طريقها".[1]

و إضافة إلى ذلك صنف الخطاب النقدي الانتاجات الأدبية بصفة خاصة ضمن مجوعة من الخانات (إن صح التعبير "مثل الأدب الملتزم والأدب الهادف والفن ألطلائعي والإبداع الثوري".[2]

ولعل ما يبرر تحول مسارات الرواية الجزائرية تأثرها بشكل كبير بالتطور الذي عرفته الرواية العربية شكلا ومضمونا، الأمر الذي ألقى بضلاله عن الرواية الجزائرية وكيفية رصدها لدينامية التي تعرفها البنى الثقافية والسياسية والاقتصادية، وفي هذا السياق تحولت هذه الأخيرة من التماشي مع الأنظمة السياسية والإيديولوجية السائدة إلى التحرر من سلطتها نحو استقراء المسكوت عنه في الخطابات الرسمية، وتشخيص اختلالات المجتمعات العربية وطابوهاتها."اقتضى هذا النزوع الحداثي التحرر من كل ما يكل الذهنية السردية في عملية التفكير والتخييل وامتلاك رؤية ناضجة للعالم، ليتمكن من تلمس روح العصر وإدراك التحولات الطارئة على بنيات المجتمع، والإجابة عن أسئلة الوجود وفق منظور حداثي، فجاء التحديث الروائي استجابة منطقية لقوانين الطبيعة والحياة، لأن لا شيء يدوم على ما هو عليه."[3]

استطاعت الرواية الجزائرية رغم حداثتها "أن تحقق تراكما نصيا لا يستهان به، بلغت به مرحلة النضج والتنوع والثراء، من خلال التحولات الشكلية والأسلوبية والقوالب الفنية وتجريب عدة تقنيات لإثراء البنيات الروائية فسجلت حضورا مميزا وجديدا على خارطة السرد الروائي العربي المعاصر، ومن ثم يمكن اعتبار رهان التحديث والتجريب في الرواية الجزائرية ليس شكلا يراود على نفسه."[4]

---

[1]- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، الدار البيضاء، ط8، 2011، ص86.

[2]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص16.

[3]-مرشد أحمد، تنويعات سردية في الرواية العربية الحديثة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط 2019، ص 10.

[4]- جمال بوسهام، الحداثة وآليات التحديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري-حارسة الظلال لواسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، تخصص: أدب جزائري، إشراف: محمد داود، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، ط2009-2008، ص 22.

وعليه لا بد من الإشارة إلى أن حديثنا عن منظومة سردية متميزة للرواية الجزائرية، تتأسس على معطيات أهمها انتعاش الكتابة الروائية بالجزائر، واتساع دائرة كتابها، والتقدم الملحوظ في المحصول الروائي منذ ظهورها حتى الآن.

كان الواقع الحالي للرواية الجزائرية" يؤكد في الكثير من تجاربه ونصوصه، أنه يسير في هذا المنحى وينتصر للحداثة بوصفها النموذج الفكري والسياسي الذي يمكن أن يفتح المجال أمام النهضة الوطنية بالاعتماد على استراتيجية جمالية فإنها لا تتبرأ من الخطاب الإيديولوجي على الرغم مما تتسم بالرمزية على مستوى الشخصية وشعرية اللغة."[1]

وحقا، فإن كثيرا من الأعمال الروائية الجزائرية خلال العقد الأخير قد أسست حداثتها على مثل هذه التجاوزات أو المقومات فبرزت "ثورة على الثورة باعتبارها المرجع الإيديولوجي والفني الذي تدور حوله الرواية، ولذا فإنها لم تعد لها القداسة المثالية التي نجدها في الروايات الثورية التي تسقط في الخطاب العاطفي غير الدقيق فنيا وفكريا، ولذا فإن النقد أصبح أحد الأدوات الحاضرة في التجربة الروائية الجديدة، فقد تجرأت على المقدسات الاجتماعية والدينية والسياسية، ودعت إلى الحرية الفردية والجماعية وانعكست هذه الرؤية الايديولوجية على بنائها الفني فتعددت الصيغ الفنية والشكلية، وغيرت في مجملها قيمة حرية الكتابة الابداعية باعتبارها الوسيلة الإنسانية لقيام النص الروائي الجميل والمفيد."[2]

فلا شك إذن أن اقتحام التجريب لا تنفصل عن فعل الحداثة، وتعنى الانتقال من شكل فني إلى آخر في صياغة جديدة، وتعبير صريح على رفض سلطة النموذج الذي يفرض قاعدة معينة لفن الرواية، ويجعله نموذجا تركيبيا لبنى خطابية، تنتمي إلى أجناس أدبية وحقول معرفية وفنية، وذلك بتمثل في آليات إنتاج نصوصها، وفي كل الأحوال انحياز منطلق لجمالية النص الروائي أو شعريته بمعنى أدق.

[1]-علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص132.

[2]- مرجع نفسه، ص 242.

**ثالثا: خصوصية التفاعل النصي في الرواية الجزائرية**

وجدنا الخطاب الجزائري المعاصر بطابعه الحواري وانفتاحه المستمر على نصوص أدبية وغير أدبية يستدعيها ويعيد إنتاجها على نحو جديد بما يتناسب ورؤية الكاتب والسياق الجديد، فإن النص الروائي شبكة نصوص متجانسة" وإذا الكتابة عالم متخيل تحتدم داخله اللغات، ذلك أن الكاتب ينتج نصه تحت تأثير الخطابات التي ترحل من البعيد وتجيء موصولة بأشكال الكتابة التقليدية بطريقة صريحة أو ضمنية وتخفي طابعا مخصوصا على النص بما تحمله من طاقات فنية وأبعاد دلالية وإيحائية".[1]

لقد أصبحت الرواية الجزائرية الراهنة تبحث باستمرار عما يحقق نوعيتها، ويجسدها كخطاب منفتح ومتجدد من خلال اعتماد أساليب وتقنيات جديدة، وقد شهدت تحولات أجناسية، حطمت التقاليد وتمردت على الشكل المعهود، وألغت كل ما لم تستسغه ذائقتها الفنية، حتى غذت الكتابة الروائية اختراقا وانتهاكا لدى كثير من الروائيين، واقتحمت بفعل التجريب حدود الأجناس وتخومها، وتحولت إلى جنس مهجن يحوي بداخله الشعر والمسرح والقصة وغيرها من الأنواع. في ظل غياب للنظرية الأجناسة وقواعدها.

إن ما يميز الرواية الجزائرية المعاصرة هو أنها من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها،" إذ تستوعب اكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل من ملامحه الخاصة، كما توصف عادة كونها نصا سرديا ينبثق من أفكار عميقة ورؤى خاصة ومواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية وفنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى والتشكيل الفني الأمثل، بما تنطوي عليه الصورة الروائية والتشكيل الفني من تقانيات سردية خاصة".[2]

---

[1]- رضا بن حميد، تداخل الأنواع والخطابات في الرواية العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(23-24تموز2008)، المجلد1، 2009،ص400.

[2]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، التشكيل الروائي- دراسة في الملحمة الروائية-مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار، سوريا، ط1، 2008، ص 37.

فتغذو بذلك فسيفساء تتناوب فيها جزئيات الأنواع الأدبية والفنون، فتزداد إشراقا أدبيا وتوهجا فنيا، كما هو حال في كثير من الروايات الجزائرية المعاصرة التي عمد كتابها إلى تحميل مدوناتهم بوصلات شعرية وأخرى تصويرية.

تتسع الرواية لكثير من فنون القول وتحولها جزءا من نسيجها اللغوي بحيث تجعل القارئ لا يشعر بالتعالق والتداخل الذي صار مع مرور الزمن جزءا من هُويتها الأدبية، إذ يستحيل أن نعثر على رواية تكتفي بنفسها، إذ جعلتها لا تستقر على حال ومن هنا صُعبت المهمة على الدارسين تحديد تقاسيم هويتها الحقيقية والوقوف على تعريف جامع ودقيق لها "الجنس الأدبي الوحيد الذي بالتالي لم تكتمل ملامحه حتى الآن.فالقوى التي تسهم في صياغة ملامحه باعتباره جنسا أدبيا لا تزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا....وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكيلية".[1]

لم يشد الروائيون الجزائريون الرحال في ركب هذه الموجة التجديدية، فامتطوا تاريخ الجزائر بمادته الحافلة بالمحطات المرتبطة بتاريخ العالم، وبأحداثه المحلية المتطورة دوما، فعثرت الرواية الجزائرية بطريقتها الفنية عن روح الشعب الجزائري، المتعلق بوطنه ومراحل تاريخه وأهمها مرحلة الثورة التحريرية، كما استلهمت من موروث الأمة العربية والإسلامية، وبذلك "أصبح توظيف التراث ينحو منحى جماليا بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد أيديولوجي سياسي، وانطلاقا من القراءة التي يتباناها الكاتب وظف التراث العربي الإسلامي ثم تراثه السردي."[2]

وهو ما نلمسه في الكثير من المتون الروائية الجزائرية، إذ لم نقل جلها اشتغلت على التاريخ القديم أو الحديث للجزائر.

شهدت الرواية الجزائرية تطورا على مستوى المواضيع، وتجريب التقنيات من خلال "تقديم نصوص جديدة تتأسس على قاعدة استلهام النص السردي القديم، واستيعاب بنياته الدالة،

[1]- حافظ صبري، الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس، مجلة فصول في النقد، زمن الرواية، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، تصدر كل ثلاث أشهر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء2المجلد الثاني عشر، ، العدد2،ربيع 1993،ص 41.

[2]- مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات وزارة الأديب، الجزائر،ط1، 2005، ص105.

وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في الواقع، وعليه انجاز قراءة للتاريخ، وتجسيد موقفه منه، بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل."[1]

على سبيل ذلك نذكر الروائي الطاهر وطار من الروائيين الذين أثروا التجربة الروائية الجزائرية بتوظيف الأسطورة في أعماله الروائية؛ مما جعل الرواية تنفتح على دلالات متعددة، وتقنيات متجددة، كما ورد في رواياته "اللاز" و"الحوات والقصر" و"الزلزال"...وغيرها." إن انفتاح رواية الحوات والقصر، لم تقتصر من الناحية الموضوعاتية، على تقديم تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده في ضوء التجريب الروائي، الذي يسعى الكاتب لبلورته فحسب، بل كانت الدلالات الرمزية فيها تنبع أيضا من اللفظة الواحدة ، أو من التركيبة اللغوية المنفردة في النص"[2].

كما استثمر الموروث الديني في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" من خلال استلهامه الخطاب الديني وتوظيفه لآيات قرآنية وأدعية، مرورا إلى استحضار شخصيات إسلامية. لم تقتصر الكتابة التجريبية عند حدود الطاهر وطار بل عجت الساحة الأدبية بأقلام غاصوا في متاهات الحداثة السردية، مستخدمين أدوات تجريبية أمثال: أحلام مستغانمي-أمين زاوي-بشير مفتي – وواسيني الأعرج وغيرهم.

ولعل تجربة الكاتب الجزائري عزالدين جلاوجي، من بين أبرز التجارب الروائية الجديدة التي جسدت هذا التحول؛ ذلك أن من أهم ما تميز به هذا الروائي ثقافته ذات المرجعيات المختلفة عن أبناء جيله، هذا التعدد الثقافي أسهم في إنتاج نص روائي مغاير للسائد الروائي الجزائري، نص يتمرد على الواقع فيما يحفر في التاريخ والواقع.

اشتغل الروائي في خطابه الروائي "حائط المبكي" على توظيف الفنون التشكيلية ؛حيث أعطى الروائي الأولوية لفن الرسم في روايته، من خلال جعله لبطل الرواية رساما، وقد تطلب هذا إلماما من قبل الروائي بعالم الرسم والتشكيل العربي والغربي، وذلك بتضمين معلومات خاصة بهذا

[1] – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 55.

[2] –بوشوشة بن جمعة،سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية،دار ا لمغاربية للطباعة والنشر،تونس، ط2005، ص132.

الفن، بالإضافة إلى ذكر أشهر الرسامين العالميين والمدارس التي ينتمون إليها، فنجد الروائي على لسان البطل يتحدث عن خصائص لوحات بيكاسو، عمر راسم، سلفادور دالي، تريستان تزارا، وأندري ماسون...الخ.

"كانت رجله ملتصقة بأعلى كتفه، يرتفع فخده إلى الأعلى، وتثنى شاقه فوق رأسه، لتتدلى قدمه على كتفه الأخرى، تبدى ملامحه تقززا شديدا، لعلها من رائحة حذائه العسكري، وكانت اللوحة غاية في الدقة كأنها رسمها سلفادور دالي Salvador Dali أو ندريه ماسون André Masson."[1]

لم يكتف الروائي بالتحدث عن الرسم وأعلامه، وإنما عمد إلى توظيف لوحات فنية مشهورة في عالم الرسم بمتنه، كانت هذه اللوحات تترجم أحاسيس ذات البطل. ليصور هواجسه ومعاناته في تشكيل لوحاته، حتى أصبح الرسم حائط مبكاه "دوما كنت أتغلب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم، ألج محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها، أصب في اللوحة كل آلامي وآمالي، كل أحلامي ،وانكساراتي".[2]

يظهر التجريب جليا هنا، من خلال قيام الروائي بتسريد اللوحات ووضعها في المتن، تتخذ اللوحات الفنية مركزا في المتن الحكائي، فهي تختلف وتتمركز باختلاف أحاسيس ومشاعر الرسام.

أما الكتابة الروائية الجزائرية النسوية لم تكن بمعزل عن هذا المد الحداثي التجريبي الذي شهدته المتون الروائية الجزائرية، ولو تكن أحلام مستغانمي بمعزل عن هذه الحركة المتجددة، بل رصعت نصها السردي بمقتطفات أسطورية، وكان هذا الإستلهام من خلال ما يسمى بالنزوع الأسطوري، والذي يتمثل في "استلهام الأسطورة أو استحوائها، على نحو كلي أو جزئي، ظاهر أو مضمر أو إستدعاء الرموز الأسطورية أو بناء عوامل تخييل روائية، تتصل بأكثر من سبب بناء عوامل تخييل روائية تتصل بأكثر من سبب مع ما هو أسطوري."[3]

---

[1]- عزالدين جلاوجي، حائط المبكى، منشورات المنتهى، الجزائر، ط2، 2016، ص34.

[2]- الرواية، ص 24.

[3]- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص7.

ويكشف استدعاء الأسطورة عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية التي يحققها الرمز في سياق النص الروائي، سواء جاء هذا الإستدعاء كليا أو جزئيا، أو تلميحا فقط.

حاولت أحلام مستغانمي في روايتها "عابر سرير" التي انفتحت على عوالم الأساطير اليونانية. خاصة أسطورة "فينوس"، التي تعد إله الحب والجمال والخصوبة، وقد ظلت نموذجا مثاليا للفتنة والسحر في مرأة، وها هنا بطل رواية " عابر سرير" يجعل فينوس حلما يراوده دائما ليصل إلى أمل أنه وهو مقطع آخر شبهها بآلهة الحب قائلا: "هي كانت كفينوس لها غضاضة بطن لم ينجب...كنت أصلي لإلهة الإخصاب كي تحرر أنوثتها المغتصبة."[1]

يضفى على الرواية استلهام أسطورة فينوس نوعا من السحر بقوله: "كنت أريد امرأة كفينوس في انزلاق نصف ثوبها أكسو نصفها أو أعري نصفها الآخر حسب رغبتي، امرأة نصفها، طاهر ونصفها عاهر، فبكل نصف فيها أقيس رجولتي."[2]

استفادت الروائية أحلام مستغانمي من الكثافة التكرارية لاسم الشخصية الأسطورية "فينوس" دون استدعاء كامل لها، بل حاولت اسقاطها وجعل بطلتها تغذو حلما كما هي فينوس رمزا للجمال والعطاء، فهذا التفاعل الناتج بين السرد والأسطورة، قد شكلا دلائل مكثفة وموحية أثرت المتن الروائي.

لا يمكن أن نغفل جهود واسيني الأعرج في الكتابة التجريبية الجزائرية في العالم العربي، وهو من اكثر الأدباء الجزائريين الذين خاضوا مغامرة التجريب الروائي الذي انتهل من ينابيع التراث الجزائري والعربي والأندلسي وحتى العالمي ربما لأنه يريد أن ينقذ الواقع الحالي والمترهل من سطوة البداوة الحديثة على المشهد الثقافي والأدبي." يعتبر من الأقلام الجزائرية القليلة التي خطت بأعمالها اسمها في ذاكرة القراء، وعليه فإن تجربته تعكس هذا التقاطع بين سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل، وهي تمارس مغامرة التجريب، بحثا عن المغامرة من أشكال الكتابة وأدوات السرد...مما جعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط7، 2008، ص 86.

[2] – الرواية، ص 198.

عن مختلف الأنساق الجمالية، القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر، في تاريخها الحديث والمعاصر."[1]

تحّول واسيني إلى ترسانة من المعرفة السردية العربية، خاض غمار التجريب لابتكار طرائق جديدة يتجاوز من خلالها الراهن والمألوف، والتجريب مغامرة أولا وقبل كل شيء تهدف إلى اقتحام المناطق الإبداعية" فالتجريب ليس مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر، ولكنه منهج جديد، ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي والجماعي .....كما أننا لا نرغب في أدب تجريبي يرصد حيرة أمام الأشكال الإبداعية التجاوز هو رؤيا متكاملة لا تستند إلى خلفية واحدة، ولا تستقي مادتها المتوقع فقط، وإنما عصر التكامل الضروري".[2]

وفي ظل هذا المكتسب الإبداعي وجد واسيني الأعرج نفسه في خضم تجارب وتيارات تجريبية، تواكب الرواية التقليدية المتربعة على عرش الرواية العربية. فأيقن أنه لا سبيل لتحقيق التموضع الروائي، ثم الاعتراف الإبداعي عن طريق البحث عن آليات. لذلك اختار الكتابة التجريبية سبيلا لذلك.

[1]-بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، دار ا لمغاربية للنشر والتوزيع، تونس، ط2005، ص 123.

[2]- محمد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب-دمشق 1987، ص401.

## المبحث الثالث: التفاعل النصي وأنماطه في روايات واسيني الأعرج:

أن الرواية الحداثية هي ظاهرة ثقافية، تضفي تبدلات الحياة الاجتماعية والأدبية، تصبح الرواية الواسينية في اتكائها على الموروث الشعبي، مصاحبات لتبدلات السياق كما يصبح هذا الأدب جزءا من رؤيتها السياق/العالم والواقع والتاريخ. ولقد تعددت المشارب والمراجع الشعبية التي أضفت بعدا جماليا ودلاليا في تحولات الرواية الواسينية، لتأثيث خطابها المنفتح والمتجدر أي الحواري.

لا ينتج الروائي واسيني عمله الأدبي إلا بعد أن يكون قد كوّن مخزونا ثقافيا وأدبيا يؤهله لهذا الإنتاج، و"هذا المخزون الثقافي لا يمكن أن يتحقق إلا بالاطلاع على أعمال أدباء سابقين واستيعابها استيعابا جيدا. ومن ثم يكون العمل الأدبي اللاحق نتاج تفاعل مع أعمال أدبية سابقة وتلاقح معها. مرحلة الإنتاج، وهي مرحلة لا يصل الأديب إليها إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة".[1]

ومن هنا فإن كل عمل أدبي يتداخل ويتقاطع مع غيره من الأعمال الأدبية التي كتبت قبله في شبكة من العلاقات. وذلك بالاطلاع على الأعمال الأدبية لمن سبقه واستيعابها، ولا يمكن لنص أدبي جديد أن يُنتج دون أن يمر كاتبه في مرحلة التشكيل أولا، ثم يتفاعل الروائي مع تلك الأعمال التي تراكمت في مخزونه الثقافي، فيحولها ويعيد كتابتها وإنتاجها بنص أدبي جديد.

انطلاقا من قناعة الروائي واسيني الأعرج أن السرد الجديد يقتضي تداخل وتفاعل النصوص الأدبية من أجل إحداث المتعة الجمالية وتشكيل النص الأدبي من منظور حداثي يكون قادرا على صياغة الجنس الأدبي وفق هذا التحاور وهذا ما دفعه إلى تطعيم نصوصهم الروائية بمختلف الخطابات والمرجعيات المختلفة.

[1]- محمد عزام، النص الغائب، ص44

**أولا: الموروثات الشعبية في المتن الروائي الواسيني:**

تعتبر الرواية الجزائرية من أبرز النماذج السردية المتمثلة لظاهرة التواصل المنفلت أو التواصل التوحدي في علاقتها بالموروث المحلي. فقد حصر مجال الكتابة في روايات واسيني الأعرج، فهي من أكثر النماذج الروائية تمثيلا لهذه الظاهرة الإبداعية وقدرة على إثبات مكانة الإبداع الروائي وخصوصية في هذا المجال من البحث، وعليه برزت في الدراسة روايتي "سيرة لخضر حمروش" و" نوار اللوز".

لقد غدا استلهام الموروث الشعبي في روايات واسيني الأعرج أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان، وأزمة التاريخ، وهوية الأنا وحوار الأنا والأخر، وصراع الأيديولوجيات.....الخ. ولهذا بدأ الانفتاح على الإرث العربي الإسلامي سمة هذا النوع من التشكيل الإبداعي الذي اصطلح عليه تسمية في الدراسات السردية المعاصرة ب التعالق النصي.

ستركز الدراسة على بيان تفاعل الرواية مع عنصر التراث المحلي، وتحديدا في روايتي "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" و"نوار اللوز" نظرا لارتباطهما بالبيئة المحلية من جهة وتواتر الأشكال التراثية المستثمرة فيهما، وبخاصة تلك التي تعبر عن ثقافة المكان كالأمثال والأغاني. والمعتقدات وصيغ التداول اليومي.

**1-الأمثال الشعبية:**

يمثل المثل الشعبي واحدا من أكثر أشكال التعبير انتشارا وديمومة بين الجماعات الإنسانية عموما، والجماعة الشعبية خصوصا منظورا إليه كفكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه" فكرة لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات."[1]

لذلك يعتبر المثل الشعبي مرآة صافية" تكشف عن الأوضاع الحضارية والقيود الاجتماعية والقيم التي تحكم الأفراد والجماعات المستعملة للمثل."[2]

---

[1]- إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية-دراسة في التفاعل النصي، منشورات الثقافة السياحية، اليمن، ط2004، ص 54.

[2]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي(دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دار القصبة للنشر، ط2007، ص 62.

يكاد يكون لها نوعا من السلطة الأدبية التي تفرض على العامة من الناس شكلا معينا في تعاملهم، يأخذ بها معظم الأفراد، شأنها شأن كل الظواهر الاجتماعية على أفراد المجتمع."[1]

و بخاصة في البيئة الريفية التي يكثر فيها تداول الأمثال، نظرا لحرص أهلها على حفظه والاستشهاد به عند الحاجة ومن ثم كان "سلطان الأمثال في القرى أقوى منه في المدن."[2]

ولعل رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" تؤكد حضور الأمثال الشعبية، لتعبر عن الوضعية الاجتماعية والاقتصادية، والحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات.

تتوزع الأمثال الشعبية في رواية" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" عبر مقاطع الحوار الروائي، وفي سياق الأحداث الذاتية والتداعيات، وهي تعبر في مجملها عن علاقة الشخصية بالواقع وعن وعيها بخصوصياتها، ويمكن أن نقف على الأمثال الآتية:

"الطمع يفسد الطبع"[3]

"جوع كلبك يتبعك"[4]

"حوت يأكل الحوت"[5]

"أخدم بالتعس للناعس"[6]

"الفرح يعلم الطير كيف تأكل"[7]

و هذا وتأتي رواية" نوار اللوز" هي الأخرى على حشد عدد كثير من الأمثال الشعبية التي استلهمتها من المخزون الثقافي المحلي.

---

[1]- محمد سعيدي، صورة العمل ودلالته الاجتماعية والثقافية في المثل الشعبي الجزائري، مجلة إنسانيات- المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الإجتماعية، مجلة أكاديمية مختصة في الأثروبولوجيا والعلوم الإجتماعية، تصدر المجلة أربع مرات في السنة عن مركز الانثروبولوجيا الاجتماعية، وهران، العدد1، أفريل 1997، ص 29.

[2]- جوادي هنية، صورة المكان في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب جزائري،إ شراف: صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر-بسكرة، ط 2012-2013ص 262.

[3]- واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، بيروت ط1982، ص 38.

[4]- الرواية، ص 45.

[5]- الرواية، 57.

[6]- الرواية، ص 12.

[7]- الرواية، ص 186.

ومن الأمثال الواردة على لسان صالح بن عامر الزوفري قوله "سل مجرب ولا تسل الطبيب"[1] وورد في حديثه إلى ماما عيشه، أكد به كلامها عن أهمية روث الأبقار في فصل الشتاء بالنسبة للفقراء" يا تجيب يا تخيب"[2]"اخرجي بالفيران من الغيران"[3]ذكر عندما انصرف رجال الجمارك من السوق ويتضمن دعوة التجار غير الشرعيين لغرض بضائعهم. "اللي منورة الدنيا عليه ما يفكر في اللي عايش في الظلام "[4]وقد جاء في حديث صالح لطيطما، عندما استفسرته عن أخبار مشروع الإنارة بالقارية" عاش ما كسب مات ما خلى."[5]"اللي ينطح الحيط يتكسروا قرونه."[6]

وردت هذه الأمثال ليعبر بها صالح بن عامر الزوفري عن وضعه البائس في واقع يشتد فيه تسلط الأقوياء على الضعفاء.

تفصح الأمثال المعرفية التي تتضمنها هذه الأمثال عن مستوى وعي الشخصية بواقعها، وهو وعي مستمد من التجربة المعيشة للشخصية، ومن معترك حياتها اليومية. بكل تفاصيلها الواقعية، وهذه الأمثال لا تقدم للقارئ رؤية لواقع ذاتي محدود، وإنما تتعدى ذلك لتقدم رؤية للواقع في بعده الإنساني العام.

### 2-الأغاني:

تشترك الأغنية الشعبية مع غيرها من ألوان الفنون القولية في تكوين المقومات الأساسية للثقافة الشعبية، فهي عبير صادق عن وجدان الشعب وشكل أدبي يودعه الشعب، قيمه الحضارية في انفعال صادق"[7]

لقد أريد للعديد من النصوص الروائية الجزائرية التركيز المستمر على مجمل القضايا الشعبية المطروحة "لذلك كانت الخطابات الروائية المعتمدة تعبر بمستويات لغوية متباينة من الناحية الفنية، إلى

---

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، منشورات الفضاء الحر، ط2002،ص 33

[2]- الرواية، ص118.

[3]- الرواية،ص 60

[4]- الرواية،ص 92.

[5]- الرواية، ص 129.

[6]-الرواية،ص 216.

[7]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة،ط3،دت، ص 238.

جانب الخطاب الروائي الفصيح، تتداخل مستويات لغوية أخرى تتعالق باستعمال العبارات العامية، وإن الغاية الفنية من وراء ذلك تتمثل في محاولة منح المتخيل السردي أبعادا وآليات تعبيرية أكثر فعالية."[1]

إن الأغنية الشعبية تتجلى في العديد من مستويات الخطاب الروائي الجزائري كآلية تعبيرية عن القضايا الراهنة؛ حيث تتأسس هذه الأخيرة في الروايات قيد الدراسة أداة تعبيرية فاعلة تفصح بها الشخصية عما يختلجها من مشاعر وأحاسيس.

وتتيح رواية" نوار اللوز" هذه الآلية التعبيرية المتميزة للبطل صالح بن عامر الزوفري فرصة التعبير عن معاناة وآلامه، بعد أن قضت زوجته المسيردية وابنها نجدهما بمستشفى الغزوان، بسبب الإهمال الذي لقياه.

وهذه المأساة أدت بشخصية البطل أن يعيش اغترابا نفسيا، ووجد في الأغنية المنفد للخروج وحياته النفسية المزرية، يقول:

"راري يا بنتي رارْ

غذا يفرج ربي/ونبني لك دارْ

إذا يغيب الليل/ويبان النهارْ

راري يابنتي رارْ،

بلادنا كبيرة/واحنا صغارْ

اللي ما كلاه البر فينا، كلاته النارْ"[2]

لا يحكي مضمون هذه الكلمات عن الواقع الشخصي للشخص فحسب، بل يتجاوزه للتعبير عن الهم الاجتماعي، عن معاناة طبقة بكاملها. يعيش البؤس والاغتراب. وتضطلع بعض الأغاني في "نوار اللوز "بتشخيص مشاعر الحزن والأسى التي تراود البطل صالح بن عامر الزوفري، كلما تذكر مصرع صديقه العربي على يد رجال الحدود، فيردد بقلب مفعم بالمرارة هذه البكائية.

---

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2010.

[2]- الرواية، نوار اللوز، ص 276.

"العربي يالعربي خويا

لوكان جيت سما ونجوم

نخليك كالطير تحوم".[1]

وتتعلق الكثير من المقطوعات الغنائية في هذه الرواية بوصفه مقتضى الحال وإبراز حالة الوجع والضياع التي تنسب البطل في جله وترحاله.

وفي رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش يتوسل البطل عيسى بالأغنية:

" يا أهل الحال....يا أهل الحال

أمتي يصفى الحال

أمتي يزول هذا المحال"[2]

يشخص هذا المقطع مختلف المشاعر والأحاسيس التي تثقل كاهل البطل، فيحاول أن يظهر منها. من خلال هذه الكلمات وأن يلقى بها خارج الذات.

تمتلك الأغنية الشعبية في الروايتين أهمية خاصة فالغناء حسب رؤية شخصيات الروايتين عامل مساعد في التغلب على ضغوطات الحياة بالقرية. ومن جهة أخرى تتأسس الأغنية أداة يمكن لها أن تكشف عن رؤية الشخصية للواقع، ونخلص موقفها من القضايا العالقة فيه.

نخلص إلى أن الرواية الواسينية اشتغلت على تجدير المرجع انطلاقا من الذات ومن الآخر في الوقت نفسه، لكنها بالوعي القيمي والفني، درجت نحو التأصيل والتجريب؛ أي أن الروائي ينطلق في تحاوره وتعالقه مع المرجعيات الشعبية من ضرورات فهم العلاقة بين الذات المبدعة والواقع من جهة آخرى، لذلك يغذو الموروث الشعبي في حركية وصيرورة تتفاعل مع منجزات المتخيل السردي تفاعلا ديناميا وشعريا، هكذا انفلتت الأغاني الشعبية والأهازيج والحكايات والأمثال بحرارتها لتشكل مرجعية حوارية في المحكي الروائي.

[1]- الرواية، ص 191.

[2]- واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 17.

**ثانيا: التعالق النصي بين ألف ليلة وليلة والسيرة الهلالية في روايات واسيني الأعرج:**

يعود توظيف الأشكال السردية القديمة في الخطاب الروائي إلى بدايات هذا القرن. ولعل ما جاء في ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات وقصص، كان من العوامل الملائمة لطبيعة الشكل الروائي، فإذا لم تصلح ألف ليلة وليلة لكي تكون بداية من بدايات القصص في الأدب العربي، فإنها ولا شك تصلح مضمونا لكي تستثمر في أشكال مختلفة في فن الرواية.

لقد اتضح من خلال عتبتي العنوان والتصدير، أن الرواية الواسينية تواصل استنطاق التراث واستقرائه جماليا وسجالا فالرواية "تتفاعل مع عديد النصوص التراثية من سرد وفن وتصوف، وكلها تترافد لتجلي الوعي بالقول الحداثي للرواية. غير أن ملمحا أساسيا اتضح لنا من خلال العنوان، هو أن المحكي يتكأ على مرجع بعينه، أي يتعالق مع نص سابق له، واحد بكل سماته الفنية وخصائصه الأسلوبية هو نص ألف ليلة وليلة، أي ثمة تعالق كلي، تحاور معه المحكي من خلال الأخذ بمسوغات جمالية سردية وشعرية غير أن هذا التعالق كان شكليا فقط، أي يمس الأخذ بإطار الحكاية كمرجع فني مثلما فعل في نوار اللوز حينما تعالقت مع نص السيرة الهلالية

**1- الحكايات الشعبية: ألف ليلة وليلة في رواية رمل الماية:**

تعد هذه القصص من روائع القصص العالمي، وقد أبهرت عقول الكثيرين من خلال قدرتها على نقل العبرة والتعليم والتسلية، وبما تحويه من خيال واسع في الوقت نفسه، الذي كان ولا يزال أثيره مستمرا عند الكتاب، يقول فيه أحد الدارسين "لم يشتهر كتاب في أرجاء العالم مثلما اشتهر كتاب ألف ليلة وليلة....لم يؤثر كتاب شكلا ومضمونا- في الأدب الإنساني مثلما أثر وبشكل واسع وعميق هذا الكتاب. ولم يسهر الناس الليالي الطوال لسماع الحكايا مثلما سهروا مع هذا الكتاب."[1]

تعتبر هذه الأخيرة من أقدم النصوص الأدبية العربية التي كتب لها الخلود عبر الأزمنة المتلاحقة إلى اليوم. لما تميزت به من سحر الكلمة وحشد الرموز ودلالات الفن الإبداعي، تنبه لقيمتها وعلو شأنها. واستمر عطاؤها إلى زمن الحداثة التي أصبحت فيه الرواية الجنس الأدبي الأكثر قابلية لاحتواء السرد العربي القديم .

[1]- داوود سليمان، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2000، ص 10.

تعد رواية" رمل الماية" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، من الكتابات الروائية الجديدة التي احتوت التراث الأدبي العربي، واختارت منه حكايات ألف ليلة وليلة، لتنسج على منوالها واقعا إبداعيا وحكائيا ممثلا في سرد روائي تخييلي يمزج في شخصياته وأحداثه وأزمنته بين الواقع المعيش وقصص الليالي.

لقد حاكى فيها الروائي حكايات شهرزاد ضمن كتاب ألف ليلة وليلة، كتب واسيني هذه الرواية وأعاد فيها سرد الحكاية على أنها حكاية تاريخ وصراع بين السلطة والشعب، بعد أن جعل شهريار يطالب بإكمال الحكاية وإتباع رغبته من جديد في الاستماع إلى القص، ولكن هذه المرة اشترط أن يكون الراوية دنيازاد.

لقد استبدل الروائي شخصية شهرزاد بأختها دنيازاد في عملية الحكي "لأن شهرزاد كانت تكريسا لسلطة شهريار على الرغم من أنها أنقدت نفسها والنساء الأخريات من عملية القتل." [1]

فقد كانت شهرزاد "تخفي حقيقة التاريخ من أجل أن تعيش، ودنيازاد كانت تسرد المغيب والمزيف والمنسي من التاريخ، فهي على النقيض من أختها، التي تشترك مع شهريار في فعل التزييف، ونجد دنيازاد تناقض الطبري، وتلتقي بالموريسكي والمجذوب، الذي يعبر عن التاريخ الشعبي المغيب."[2]

رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف تبدأ مع نهاية ألف ليلة وليلة من الناحية الحكائية، لقد نفخ واسيني الحياة في نصه من خلال ألف ليلة وليلة، وقد لخصت لنا هذه الرواية مأساة الشعب المتكررة عبر مختلف الأزمنة بين قوى الشر وقوى الخير. "كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد، فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية."[3]

"أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه، قامت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعا."[4]

---

[1]- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر ولتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص 59.

[2]- مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2000، ص 136.

[3]- واسيني الأعرج، رمل الماية – فاجعة الليلة سابعة بعد الألف، دار كنعان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993، ص 5.

[4]- الرواية، ص 26.

بهذه الصورة الاستثنائية التي تشير إلى خصوصية الإبداع الروائي الجديد المتقاطع مع التراث، تجلت رواية رمل الماية وهي تستدعي ألف ليلة وليلة، وتجلى معها وعي الكاتب في استغلال مشروع للثراء الفني والمعرفي التي تميزت به حكايات الليالي. فتجاوز بذلك المبدع الحد المألوف في القصص الأدبي الموروث لينتج نصا جديدا يواكب عوالم السرد الحديث.

إن اختيار واسيني الأعرج في رواية " رمل الماية" –فاجعة الليلة بعد الألف برواية " ألف ليلة وليلة، يؤكد اهتمامه بهذه الحكايات الشعبية العربية، التي حظيت باهتمام كبير من قبل الثقافات العالمية، حيث هيمنت على سيرورة الكتابة الروائية الواسينية، فكانت ألف ليلة وليلة نصا منتجا مشعا بأبعاده ودلالاته من خلال التناصات التي تقيمها معها تلك النصوص القصصية.

لقد حاول واسيني الانفتاح على ألف ليلة وليلة وفق منظور جديد، وفي حدود التخييل الروائي الذي يمتص من تراث الماضي، قصد توظيفه لخدمة رؤية حداثية، تؤسس لبُنى سردية جديدة في الكتابة الجزائرية المعاصرة

## 2– السيرة الهلالية في نوار اللوز:

تعتبر رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج أنموذجا للرواية التي لا تتبع نموذج الرواية المشرقية ولا الرواية الغربية بل تظهر خصوصية لونها الجزائري؛ فقد اتخذ واسيني الأعرج من عبارة نوار اللوز عنوانا رئيسيا لنصه السردي، من دون أن تكون تلك العبارة محيلة على جنسه الأدبي أو مفصحة عن مضمونه. أما العنوان الفرعي "تغريبة بني هلال "فيحيل إلى ما تثاقلته الذاكرة الشعبية من سيرة الهلاليين ومصيرهم. وفي ضوء المصاحب النصي يجد القارئ نفسه أمام منافذ تراثية يستدعي البحث عن أسباب هذا التعلق.

لقد شكل النص الروائي "نوار اللوز" أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري استثمارا تناصيا جديدا مع تغريبة بني هلال أو مع كتاب المقريزي، وذلك بالمفارقة عبر المعارضة التي تقول عنها سيزا قاسم: "المفارقة عبر المعارضة وسيلة من وسائل كسر تقديسه(التراث السردي نبيل)ورفض وطأة التقاليد، ولذا نجد في هذه المعارضة نوعا من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما له من قيمة"[1]

[1]– سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الرواية وفن القص، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد2، العدد2مارس1982، ص 146.

فبين جزائر الاستقلال والثورة الزراعية والتحويل الاشتراكي، وبين فضاء التغريبة، تبدأ المفارقة النصية عبر المعارضة، عن طريق التوصيل بين بني هلال وبني كلبون الذين يعنون السلطة الاستقلالية، وهكذا يقابل صالح بن عامر السبايبي مرة أبا زيد الهلالي ومرة الحسن بن سرحان، وتقابل لونجا حبيبة صالح الزوفري الجزية الهلالية.

من صور هذه المتفاعلات ما جاء في رواية نوار اللوز التي تزخر بمقاطع سردية من تغريبة بني هلال شكلت في مجملها بنيات جزئية داخلة في تركيب البنية الكلية للخطاب، ولعل أهم ما جاء في ذلك قول صالح بن عامر الزوفري كل يوم يشعر بعمق المسافة الفاصلة بينه وبين السبايبي "بيننا دم الجازية يا صاحبي، وغربة لونجا ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة فوضعتها في أفقر خيمة، وقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون....مازال دم الشهداء يجري في عروقنا. قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكن بكل تأكيد لست أنا آبا زيد الهلالي."[1]

إن شخصية صالح بن عامر الزوفري شخصية واقعية اقترنت بشخصية شعبية هي شخصية أبا زيد الهلالي، فسيرة بطل الرواية صالح المحفوفة بالمخاطر تشبه في تركيبتها من حيث كثرة السفر. والمواجهة البطولية في المواقف الصعبة سيرة البطل الشعبي الهلالي أبا زيد.

"هم يلعبون اللعبة القذرة حتى النهاية، ونحن ندفع الثمن من لحمنا. حتى البنزين هذه المرة، أخذوه. حملوه في الشاحنات، وفي وضح النهار وتاجروا به أمام أعيينا. أنا متأكدة أن وراء هذه العمليات الضخمة رجالا قادرين على كل شيء. حتى القتل لا يؤمنون بلعبة الصدفة التي تسقط دائما ضحاياها. نحن نسقط.... يجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي."[2]

يأتي التناص مع أشتات من تغريبة بني هلال، ومع اللغة الهلالية كما يأتي تعدد الرواة في تداخل وانفصال الراوي مع صالح الزوفري مقابل وانفصال القوال مع أبي زيد في التغريبة.

وعلى هذا الأساس فالخطاب الروائي الواسيني المستلهم من العناصر التراث السردي والمتمثل في "ألف ليلة وليلة" و"السيرة الهلالية" صرحا فني جديد تجاوز الذات الإنسانية المتمثلة في ماديتها

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص 123.

[2]- الرواية، ص 23.

الجامدة، إلى أغوار جدلياتها بين الواقع والمتخيل. التراث والمعاصرة. لتفضي إلى تفجير طاقات إبداعية كامنة داخل النص الموحي بدلالاته وإضاءته الجمالية النصانية.

إذن أصبحت الكتابة الواسينية مدعومة بالأمثال الشعبية والقوالب الجاهزة، والأغاني التراثية واللهجات المحلية، وليس ذلك إلا قناة لتأكيد سلطة تداولية المقول في الكتابة الروائية، لأن شعرية الكتابة الروائية عند الكاتب ليست كيانا جاهزا لأنها كيان يتطور من عمل إلى آخر.

ومما سبق نستنتج أن روايات واسيني الأعرج شكلت حقلا خصبا تتداخل فيه الأجناس والنصوص والخطابات، فالنص في نظره ليس نسقا مغلقا على ذاته وإنما هو نتاج عدة نصوص، حيث تعد الكتابة الروائية عنده أفقا مفتوحا يستقطب مختلف الأجناس الفنية، ثم يذيبها في كيانه، حاول واسيني مجارات موجة الحداثة والانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية ومحاورة الآداب العالمية التي سنلمحها في روايتي "أصابع لوليتا" و"2084حكاية العربي الأخير" حيث تجلى تفاعل واسيني مع رواية لوليتا لفلادمير نابكوف ورواية 1984لجورج أورويل، وهذا ما سنحاول التفصيل فيه لاحقا محاولة في استقراء التفاعلات النصية ومحاورتها للآداب العالمية على خلاف باقي الأجناس الأدبية.

# الفصل الثاني:

# التفاعلات النصية في رواية "أصابع لوليتا"

مقاربة في الرواية:

**المبحث الأول**:حوارية الفنون في رواية "أصابع لوليتا"

**المبحث الثاني**: المستنسخات النصية في رواية "أصابع لوليتا"

**المبحث الثالث**: التفاعلات النصية التراثية في رواية أصابع لوليتا.

**المبحث الرابع**: التعدد اللغوي والتنضير الأجناسي في رواية "أصابع لوليتا"

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الفصل الثاني: التفاعلات النصية في رواية أصابع لوليتا:**

يأتي اهتمامنا في إطار البحث عن إشكالية انفتاح النص الروائي الجزائري عند واسيني الأعرج على النصوص الأدبية الأخرى دون الإخلال بهويته السردية ومكوناته التجنيسية، وربما يعود ذلك في تقديرنا لإمكانيات الكاتب التجريبية وجاهزيته الفنية، التي منحت له آلية التجاوب مع المعطيات الجديدة التي أفرزتها التطورات التاريخية والثقافية الملحة في الجزائر، والتي تسعى إلى إعادة النظر في الوعي السردي عند المتلقي الجزائري المعاصر، وتظهر تجليات التداخل أكثر في الكتابة السردية عند الروائي واسيني الأعرج الذي لم يستقر بعد من رحلته التجريبية التي قادته إلى شتى مناحي الحياة الإنسانية.

نسعى في هذه الدراسة التطبيقية إلى مقاربة النصوص والخطابات في رواية أصابع لوليتا، ومدى تفاعلها في النص الروائي، هذا النص الذي أقام علاقات كثيرة واضحة مع نصوص متعددة من الثقافة التي كانت مهيمنة في العصر الذي كتبت فيه؛ حيث تتخللها أجناس تعبيرية تنصهر مع طرائق السرد من سرد، وصف، وتلتحم مع الشخصيات والفضاءات والأزمنة، وتنفتح على سياق النص، فتمنحه الوعي اللساني والحس الخاص به فيما يرجع لحدوده التاريخية والاجتماعية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**مقاربة في الرواية**

أصابع لوليتا هي رواية حديثة صدرت في سنة 2012 للروائي واسيني الأعرج عن دار الفضاء الحر، تتألف من خمسة فصول: "خريف فرانكفورت–انتظار على حافة النهر– رماد الأيام القلقة– صحراء الفتنة والقتلة–فصل في جحيم التيه." وهذه العناوين تمثل العتبات الأولى التي تواجه القارئ قبل ولوجه إلى المتن الروائي تومئ إلى استمرارية فعل التنقل عبر الأماكن والأزمان، وانعدام فعل الاستقرار، وذلك يشي بنوع من الهروب الذي يمارسه السارد، وتصحح القراءة الأولى بعد تصفح المتن السردي الذي يكشف عن سفر السارد وارتحاله الدائم هروبا من خطر الموت الذي يتهدده داخل الوطن وخارجه. وقد قسم واسيني روايته إلى ستة فصول، منح لكل منها عنوان يرتبط بأحداثه، كانت هذه العناوين من أصعب العناوين دلالة ودراسة، إذا اعتمدنا فيها على أسلوب السهل الممتنع إذ يمنح عنوانا بسيطا ومحدود الدلالة على غير عادته، وقد جاءت كالتالي:

**الفصل الأول**: وعنونه ب"أمطار خريف فرانكفورت" امتد على طول 92 صفحة جاء هذا العنوان بمثابة إطار زمكاني للأحداث، إذ يمثل هذا الفصل تصويرا للجو العام لتوقيعه روايته الجديدة "عرش الشيطان" بمعرض فرانكفورت للكتاب، والذي كان في فصل الخريف. كان هذا الفصل البوابة الأولى لإدخالنا للأحداث من خلال لقائه لوليتا في هذا المعرض.

**الفصل الثاني**: "على حافة انتظار لا ينتهي: هذا الانتظار كان يسيطر على "يونس مارينا "بعد تعرفه على لوليتا، كان ينتظر منها مكالمة هاتفية. في حين كان رجال الشرطة يتابعون تحركاته، ويراقبونه دون توقف، من اجل حمايته، خاصة بعد التهديدات التي وصلته في الآونة الأخيرة.

**الفصل الثالث**:lights in the fashion week :امتد هذا الفصل في تسعة وستين صفحة، وقد حمل هذا العنوان اسم أزياء الخريف التي ستشارك فيه لوليتا، والتي دعت يونس مارينا لحضوره، وقد كان أول عرض لها يشاهده ويحضره.

**الفصل الرابع**: كوفية أمي الحمراء: قسمه إلى ثلاثة أيام. أورده في سبعة وأربعين صفحة كان هو أصغر الفصول حجما، لكنه أكثرها ذاكرة وعودة إلى الماضي، أراد من خلاله تدوين رحلته إلى

برشلونة التي أقام بها لتغيير الجو البائس الذي كان يعيشه نتيجة بعد لوليتا عنه، حيث أين أعادته الذاكرة إلى أمه التي لم يستطع استيعاب وفاتها "إلى اليوم لم أستوعب وفاتها وانطفاءها .بما جوهرة دائما هنا حيث تركتها للمرة الأخيرة بعد أن وضعت الكوفية الحمراء على عنقي وهي تكررها، اعرف أنك لا تحب الكوفيات ولكنها صنعة يدي. كبيرة وستقيك برد هذا الشتاء القاسي."[1]

**الفصل الخامس**: "أسرار الخلايا النائمة" عاد مارينا من جديد إلى باريس التي صارت تصبح جوا مرعبا من الخوف والترقب الدائم، خوفا من الخلايا الإرهابية التي كانت تحضر لأعمال إجرامية تحضر لتفجيرات في المطارات الفرنسية وميترو باريس، مستهدفة بذلك ما يسمونه بأعداء الإسلام وقد عملت الشرطة على "الكشف عن الخلايا النائمة التي كانت تحضر لارتكاب أعمال إرهابية في المطارات الفرنسية وميترو باريس....تعيش بتهريب العملة والمخدرات ومساعدات بناء المساجد التي كان جزءا كبير منها يحول بطرق ملتوية نحو هذه الخلايا."[2]

لتعود به الذاكرة إلى حادثة الألماني الذي التقاه في حفل توقيع الرواية، والذي كان معارضا لهذا المنتج الأدبي الجديد "تذكرت حادثة بسيطة ولا أي إن كانت لها أهمية تذكر، سوى كونها تعبيرا خاصا عن الرأي. أثناء حفلة التوقيع، جاءني شاب كان يريد أن يشتري رواية "عرش الشيطان" ثم تراجع وهو يستمع إلى أغانيه طبعا لامني على موقفي من الإسلام ثم انسحب."[3]

"الشاب يبدو عليه أنه خارج هذه الأرض على الرغم من بعض تصلبه الديني....ربما داخل عالم المخدرات؟....يبدو أن الأمر ليس بكل تلك البساطة. استدعاه الأمن الألماني وعرفوا منه أنه تلقى الأوامر خاصة من جهة من الجهات باغتيالك، قبل أن تطلب منه الجهات نفسها الانسحاب من المعرض بسرعة."[4]

**الفصل السادس**: فصل أخير في جحيم التيه: قام هذا الفصل على واحد وسبعين صفحة، تحدث فيه عن أيامه الأخيرة مرت في حياته، شكلت له جانبا مؤلما من حياته.

---

[1]–واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، الفضاء الحر، الجزائر، ط2012، ص 271.

[2]– الرواية، ص 313.

[3]– الرواية، ص 328.

[4]– الرواية، ص 329.

العنوان من العتبات الهامة في العمل الروائي، وهو "العتبة المقدسة نصيا، يتكاثف المتن ومنه يأخذ هذا الأخير شحنته التي تبقيه صالحا، وباستمرار للقراءة بكل أشكالها المواجهة والفاحصة والمنتجة".[1]

يتكون العنوان من مكونين: الأول أصابع وهو مكون شيء والثاني لوليتا وهو مكون اسمي، ومن خلال تتبعنا لتواتر ذكر الأصابع في الرواية يمكننا استبيان جمالية الأصابع واشتغالها على المستوى الدلالي للرواية من خلال هذه النصوص المقتطفة "الأصابع لغة قبل الكلام"[2]."الأصابع معبر حقيقي نحو سر صاحبتها وسحرها"[3] "استلم لها كطفل يتلذذ يلامس أصابع أول امرأة في حياته:أمه".[4] "أصابع ناعمة وطويلة، عازفة بيانو".[5]"

شعر بإرباك شديد وبنعومة أصابعها الطفولية".[6]"شعر بنعومة في كلامها، في وجهها المضاء بشمعة أصابعها".[7]

إن كل هذه النصوص مجتمعة تفسر إلى حد ما هذا العنوان المستغلق، وإذا ما انطلقنا من المقولة الفلسفية التي مفادها أن الحواس مدخلنا إلى المعرفة اتضح لنا وصفها بأنها إحدى مداخل المعرفة المهمة، وهذا هو الشأن بالنسبة ليونس مارينا بطل الرواية، فهي تعني الأصابع تمثل له لغة أو معبرا حقيقيا لمعرفة الأسرار، فهي عنده بذاكرة الطفولة الحميمية وبالتالي فهي تحمل من الألفة والحب، واللذة الشيء الكثير. قبل أن يختلف مفهومها وتعبر فيما بعد عن الخوف والارتعاش والاحتراق.

إن عنوان رواية" أصابع لوليتا" يجعلنا نركز من خلال الصورة الأيقون على الأصابع ، إذ يبدو واضحا أن أصابع اليد اليمنى موضوعة على الجمجمة التي ترمز إلى الفناء والموت في حين أن العين تنظر جهة الكتاب الواقع تحت ضوء قنديل زيتي خافت الضوء، ومنه فإن الثنائية التي تؤطر الصورة

---

[1]- أحمد محمود الدوخي، تخطيط النص الشعري-معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، دار سطور للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2017، ص38.

[2]- الرواية، ص27.

[3]- الرواية، ص34

[4]- الرواية، ص52.

[5]- الرواية، ص27.

[6]- الرواية، 27.

[7]- الرواية،ص51.

الغلافية هي ثنائية الإضاءة والتعتيم مع غلبة واضحة العتمة، حيث يبدو خافتا وبالكاد يبين لنا عن ملامح المرأة والتعتيم.

والسياق الذي يؤطر عالم الرواية هو الإرهاب والخلايا النائمة التي كانت تنشط في الخفاء لوليتا/ النوة كانت تعيش حياتين متوازنتين حياة النور والأضواء بوصفها عارضة أزياء، وحياة الخفاء والعتمة بوصفها عنصرا نشطا داخل الخلايا النائمة، ومنه يصبح للأصابع معنيان متناقضان داخل مسار الرواية ومن هنا تصبح الرواية مبنية على حركة أصابع لوليتا التي تتحكم بشكل مطلق في الرواية؛ حيث تمارس هذه الأخيرة الحب وتعزف أيضا وهي نفسها الأصابع التي بدل أن تفجير جسد مارينا فجرت نفسها، ومنه فدلالة الأصابع ترمز للحياة والموت.

أما الشق الثاني فهو لوليتا التي توحي بتفاعل الروائي وتناصه مع لوليتا لفلاديمير نابكوف وهذا ما يصرح به الروائي على لسان بطله حين نجده يقول: "أليس غريبا أن نلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة".[1]

إن توظيف لوليتا نابكوف لم يأت اعتباطا وصدفة لأن الشبه بين نوة ولوليتا شبه قدري/غامض، حتى أن يونس مارينا لم يستطع تحديده لهذا نجده يتساءل " ما شبه الغامض بينها وبين لوليتا؟ عطرها المجنون الذي دوخه حتى قبل أن تدخل؟ فوضاها طفولية".[2]

بالعودة إلى عنوان الرواية كاملا "أصابع لوليتا" نصل إلى نتيجة مفادها أن لغة الأصابع المرتعشة والمحترقة استطاعت أن تدلنا على هشاشة نوة/لوليتا وجرحها العميق الذي كان ينزف، لوليتا التي لم تستطع قتل حبيبها يونس مارينا فقتلت نفسها "لوليتا كانت ضحية أصابعها." [3]

سار الراوي بمعرفة "أصابع لوليتا" يحكي قصة معاناة كاتب حميد السويرتي الجزائري الملقب بيونس مارينا، الذي هرب من بلاده ليعيش في منفاه الباريسي خوفا من تهديدات جماعات إسلامية أفتت بقتله بعد صدور روايته "عرش الشيطان" بينما يطول السرد ليصور شطحات فكرية تحول في

[1]- الرواية، ص37..
[2]- الرواية، ص40.
[3]- الرواية، ص 426.

خلد مارينا، سيتذكر فيها كتاباته للمقالات السياسية حول الرئيس الأول للجزائر-أحمد بن بله- عقب استقلالها عن فرنسا وزجه في السجن مستنكرا فيها حكومة العقيد الذي خان الرئيس وانقلب عليه، ومن ثم غلب الطابع الأنثوي في الرواية، فوصف مارينا كيفية تعرفه على نوة أو لوليتا، وهي شابة جزائرية فاتنة ممشوقة القامة، رقيقة الملمس تعمل عارضة أزياء منذ طفولتها، وتعيش عذاب اعتداء والدها عليها، والذي لم يمنح ابنته شيئا من الأمان الذي كانت تنتظره، تماما كما فعل هامبر زوج الأم دولوريس في لوليتا لفلادمير نابكوف. واستلهم واسيني اسم لوليتا وبعض ملامحها الطفولية البريئة من رواية نابكوف لتكون بطل روايته، لكن أصابع لوليتا كانت تحمل أمواجا من الدلالات الجديدة، لتضيف للسر معاني الإنسانية.

فلوليتا كانت مكلفة بقتل يونس مارينا من قبل الإرهابيين. اختارت التضحية بنفسها بدلا من اغتياله. أما مريم المجدلية التي برزت في اللوحة ثم اختفت انعكست في شخصية لوليتا من خلال الأحداث المروية.

وبالعودة إلى موضوع الرواية المتمثل أساسا في تيمه الإرهاب التي شكلت لدى الروائي حالة تثبت المرحلة الصعبة التي عاشها الشعب الجزائري وعاشها هو بدوره. نجد كيف تشغل الخلايا النائمة هذه الروح الهشة المظلومة لتنفد مخططاتها القذرة، وهنا تتجلى رمزية الإرادة التي تجسدها الأصابع في أبشع صورها إنها إرادة القتل التي فرضتها لوليتا/نوة لتثبت غلبة المحبة على القتل.

تغلغل في الرواية أيضا عدة تصديرات، ونقصد بها، تلك المصاحبات النصية التي عني الروائيون باختيارها،نتيجة للمكان الاستراتيجي الذي تتموقع فيه إضافة إلى الوظائف التي تؤديها إذ تشد انتباه القارئ إلى الموضوع ناهيك عن قدرتها التكثيفية.

وتختلف أشكال التصدير وتتنوع، فمنها ما يكون نثرا ومنها ما يأتي شعرا وإلى جانب الاختلاف في الشكل هناك اختلاف في المضامين، وقد أشار عبد الفتاح كليطو نقلا عن القزويني حيث يقول: "لقد اعتنى النقاد العرب بمسألة وميّزوا أشكال الاستشهاد التالية: الاقتباس، وهو التمثل بنص قرآني أو بحديث نبوي، التضمين وهو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر التلميح

ويعني إشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف".[1]

أما عبد الرزاق بلال فيرى أن مصطلحات المقدمة التمهيد، المدخل، المطلع والاستهلال متداخلة فيما بينها، وإن مال إلى القول:"بأن مصطلحات التمهيد والمدخل والتصدير غالبا ماترد متلازمة، ولا تكاد في معناها العام تخرج عن مفهوم المقدمة".[2]

وقد وظف الروائيون العرب هذا المصاحب النصي وحرصوا على توشيح نصوصهم الروائية به، والتصدير كغيره من المصاحبات النصية الأخرى يضمن عدة وظائف منها" وظيفة التعليق على العنوان والنص، فهو يبرر الأول ويحدد دلالة الثاني، إضافة إلى وظيفة الكفالة أو الضمان غير مباشر؛ لأن الكاتب يعرج هذا النوع من التصديرات من أجل شهرة قائلها فتنزل شهرة هذا الأخير على عمله، أما الرابعة فهي وظيفة الحضور والغياب التي يمكن لها أن تدلنا على أشياء كثيرة منها جنس الكتاب وعصره ومدى ثقافة مستخدمه".[3]

إن واسيني الأعرج واحد من الروائيين العرب الذين وعوا بأهمية هذا النوع من المصاحبات النصية أو النصوص الموازية فحرص على إثباته في مستهل رواياتهم، وقد تشعبت الموارد التي استقى منها واسيني تصديراته وتعددت فمنها: الديني ومنها التاريخي، ومنها النثري ومنها الشعري إلى غيرها المصادر.

جاءت روايته "أصابع لوليتا" التي اختار لها تصديرا طريفا عن مشاهير الموضة العالمية، ايف سان لوران وكوكو شائل؛ وهو تصدير يتناسب مع الجو العام للرواية التي تدور أحداثها في صالونات عرض الموضة الراقية، وقد أورد الكاتب المشاهدين باللغة الفرنسية التي أعقبتهما ترجمة إلى اللغة العربية وهذا نصهما" لا شيء أجمل من جسد عار، أجمل لباس أن يغطي امرأة هو ذراعا حبيبها، لكن اللواتي لم يحالفهن هذا الحظ فأنا هنا" ايف سان لوران." لقد أدركت دائما أني لن أكون لأي رجل، حتى ولو يحدث معي أن أنسى ذلك. أحيانا " [4]كوكو شانل.

---

[1]- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي،ص87.

[2]- عبد الرازق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 36.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، منشورات الاختلاف-الجزائر، ط1، 2008، صص111-112.

[4]- الرواية، ص5.

والمتابع لحياة كل من ايف سان لوران وكوكو شانل يجدهما من أكبر المنادين بحرية المرأة من خلال الثورة التي أحدثاها على ألبستها والمساواة بين العارضات الشقراوات والسمراوات نبذا للعنصرية، وهذا ما يقر به ايف في هذا النص "إذا كانت كوكو شانل قد حررت المرأة، فأنا منحتها بعد سنوات من هذا الانجاز السلطة والقدرة، وأردت أن أرافقها في هذه الحركة الكبيرة للتحرر التي عرفها القرن الماضي". [1]

إن هذا النص الذي يصنعه واسيني الأعرج كتذكيره هو في الأصل محاولة تفسير لسبب اختيار هذين العلمين ليكونا صاحبيْ كلمة الصدارة والختام، وكأن الرواية كلها ما هي "إلا تكريس للحرية التي آمن منها هؤلاء؛ لأن الحرية لا يصنعها المرابطون وراء المتاريس، ولا تصنعها القوة السياسية، بل فقط هي أيضا جهد يخرج المرأة تحديدا من دوائر العبودية، ويعيد لها خياراتها العميقة"[2].

إن هذا النصوص –مضافة إلى نصوص التصدير – "ينفتحان على الرواية من خلال مناهضة ما يحدث للمرأة من ظلم وكبت خاصة الدول العربية التي قصرت حركاتها التحررية على الأفكار وحسب ونسيت أن الحرية تمر عبر كل القنوات، بما في ذلك الألبسة، إذا فالحرية ضمان لأبسط الحقوق المجسدة في حرية الفرد والمرأة على وجه الخصوص، وهنا تمثل لنا هذه النصوص تجاوزا لمفاهيم الموضة وانفتاحها على الجانب السيكولوجي النفسي للشخصية من تهميش وهشاشة .

منذ الصفحات الأولى للرواية يعلن واسيني الأعرج عن الحضور الباذخ والمشرق للتي ستكون صانعة أحداث الرواية بشكل أساسي، وصانعة للصدمة أما ما يمكن أن نسميه بالمفاجأة التي تفجرت حين سيتفجر الجسد الذي كان أيقونة وقصبة خيزران والذي طالما سلب "يونس مارينا"، الكاتب ودوخه بحضوره وملأه بالجنون في غيابه ...منذ البدايات في الرواية يتم الإعلان عن حضور "لوليتا" أو "نوة" اسمها الحقيقي في الحياة الاسم الذي أطلقه عليها والدها حين جاءت إلى الدنيا تصحب معها المطر الذي نزل مدرارا في يوم ولادتها في حضور الغياب. حضور بالرائحة المدوخة العطرة، حضور أعلن عن نفسه برائحته التي سبقته إلى مكان معرض الكتاب، إذ يونس مارينا حين يشم عطر في الهواء يملأ حواسه ويستثيره دون أن يعرف صاحبته أو تكون أمام عينه، عطر يسبق

[1]- الرواية، ص 441.

[2]- الرواية،صص496-497.

حضور لوليتا بالجسد "عندما رفع يونس مارينا رأسه، كان الطابور قد نقص قليلا ولم يبق إلا عدد ضئيل من الواقفين. فجأة شم من جديد العطر المدوخ نفسه. تحسسه بعينه، بحاسة شمه التي جعلتها سنوات الخوف حادة جدا، وحتى برؤوس أصابعه المتعبة. لكل عطر سحر أنثاه، فوضاها وأناقتها. تعلقها وجنونها."[1]

والإشراقة معلنة عن حضورها المادي والفيزيقي في هالة نورانية أيقظت خلايا يونس مارينا الغارق في توضيح روايته الجديدة "عرش الشيطان" والتي ترجمتها "إيفا" إلى اللغة الألمانية، في معرض فرانكفورت للكتاب، ستحضر لوليتا مزلزلة ومخلخلة لكيان يونس مارينا إلى حد تساؤله بانبهار" من أين خرجت أي وجه؟ ملامح خطت بنعومة مدهشة وكأنها خرجت من لوحة زيتية متهادية نحو النعومة والسكينة، عيناها تتغرسان بسرعة في الأشياء التي تحيط بها كأنها زاوية نظرها مفتوحة على اتساع 180درجة؟أحس بأنه رآها قبل هذه اللحظة أين؟ تساءل، مثل قطة لا تستقر في مكان كلما سمعت صوتا متأنيا من زاوية ما كأنها معينة به، تلاقت بسرعة قبل أن تعود لوضعها مع حركة آلية لشعرها الذي ينسدل على وجهها. فتسحبه إلى الوراء، ضحكت، كان مندهشا من غرابتها أو من الطفل المتخفي في عينها، فجأة شعر براحة غريبة، تأكد أخيرا من أن العطر الساحر الذي شمه في اللحظة الأولى من جلوسه في هذا المكان. كان مندهشا من غرابتها أو من الطفل المتخفي في عينها، فجأة شعر براحة غريبة، تأكد أخيرا من أن العطر الساحر الذي شمه في اللحظة الأولى من جلوسه في هذا المكان، كان منها ومن باقتها"[2]

بين هذا الحضور المدوي تفجير الجسد في ساحة عامة وفي يوم باريسي مثلج والعالم يتهيأ لاستقبال سنة ميلادية جديدة، بين الحضور والغياب، سيكتشف القارئ عوالم عديدة نحتها الروائي واسيني الأعرج باقتدار كعادته، بلغة مصقولة بإتقان أو الحكايا المتعددة والمتقاطعة التي عاشها يونس مارينا منذ أحداث ما بعد الاستقلال التي عرفتها الجزائر، وتحديدا منذ الانقلاب العسكري على "الرئيس بابانا" وما يستنتج عن ذلك من ردود أفعال حيث إن يونس مارينا سيجد نفسه منغمسا في

[1]- الرواية، ص 17.

[2]- الرواية، ص ص 26-27.

كتابة مقالات لمجلة في تنظيم سري يواجه الانقلابيين وبطشهم، منذ مقالاته الأولى التي اختار فيها " حميد السويرتي" اسم يونس مارينا كاسم مستعار وحركي ظل يكتب وسط إعجاب القراء الذين كانوا يساءلون عن مصدر قدرة يونس مارينا على الحصول على كل تلك المعلومات التي ينشرها والمتابعة الكبيرة التي تنال رضاهم لكن الانقلابيين سيعرفون كيف يصلون إلى أفراد خلية العصابة للقبض على ما وصلت إليه عيونهم وأيديهم وفرار من استطاع بعيدا عن قهر طغمة العقداء العسكر التي سيزجون البلد في الظلام.

"أنت لم تقل شيئا سوى أنك رسمت ما يدور في رؤوس الملايين من الناس. أية جريمة ارتكبتها قبل أربعين سنة عندما كتبت مقالا لم تكن تعرف مخاطره بعد انقلاب 65؟كنت شابا وتظن أن الكلام والحقيقة صديقان، فوجدت نفسك في باخرة مليئة بالسلع والفئران، تقطع موانئ المتوسط ومساحات لا تنتهي من الخوف؟ هل كنت تعلم أن الكتابة ستوصلك إلى هذه الحالة؟ لو كنت تعلم، لما أقدمت على هذا الجنون."[1]

أصابع لوليتا انكسارات نفسية وخسارات عشقيه ستؤذي بها إلى مقت ورفض الذات والجسد المدنس، هذا الجسد الذي كان أيقونة في نفس الوقت تتسابق عليه أشهر دور عرض الأزياء ويدوخ يونس الأيقونة المبهر هم من سيكون قنبلة تنتظر لحظة الإشارة لتنفجر وتخلص العالم من كاتب مطارد ومن كتبه التي على شاكلة رواية "عرش الشيطان" التي جلبت عليه كل الغضب واللعنات لوليتا التي جمعت معلومات كثيرة عن يونس مارينا استقتها غالب الظن من الجهة التي استخدمتها طعما في الكاتب؛ بحيث كانت تفاجئ يونس مارينا بأدق التفاصيل عن حياته الماضية والحاضرة، تعرف عنه دقائق الأشياء والتي صرحت له بها خلال اتصال هاتفي مفاجئة إياه بأحاديث عنه وعن حياته لم تثر شكوك يونس الدائخ والسابح في عالم لوليتا. "لا لوم عليك لأنك لا تعرفني. أتابعك أنت وليس غوغل. أقرأ كتبك واتلذذ بكل ما تكتب. ربما أعرفك أكثر مما تعرف نفسك. أحيانا أتساءل إذا لم أكن مريضة بما تكتبه. وربما بك أيضا....أتابعك على القنوات العربية والأجنبية. حتى تلك التي لا أعرف لغتها. يكفي أن أراك، لاهتز داخليا، أظل معلقة على الشاشة ساعات، في

[1]- الرواية، ص 29.

محاولة بائسة أحيانا لمعرفة ما تقوله. تخيل قبل يومين رأيتك على شاشة يابانية. ضحكت لأن التي دبلجت صوتك كانت امرأة. شتان ما بين صوتك الذي تسكنه بحة جميلة ودفء غريب، وصوتها الرقيق جدا كخيط من الماء في فراغ كبير."[1]

إن المبهر والجميل في رواية "أصابع لوليتا" هي تلك المفاجآت التي ستخلقها الأحداث في النهاية ففي الذي لم يحم الشك بتاتا بنوايا لوليتا سيظهر أنها هي من يضمر الشر لمن كانت تنام بين أحضانه وتملأ نبض لياليه من العشق وجمال الجسد،"غذا سيسرقوك من جديد وأحتاج أن أسلمك لهم كاملا معافى، ونظيفا، كما جاؤوا بك، إلا مني، هههه، على أن أطمئن، بأنك كامل لا شيء ينقص منك..هههه."[2] ثم ذلك الاعتقاد الذي ساد بعد تفجير لوليتا لنفسها بأن الخطر عن حياة الكاتبقد زال المفاجأة الثانية غير السارة هي تلك اللحظة التي سيسمع فيها الكاتب طرقا على الباب وهسيسا لخطوات تنزل من المصعد وسيسمع اسمه الحقيقي حين ستتم مناداته "افتح الباب يا حميد السويرتي".[3]

حيث ستعلوه رجفة أخيرة وحمى باردة "لأول مرة يقتنع بأن للموت رائحة ليست ككل الروائح".[4]، فيكتشف القارئ بانبهار وبدهشة تنفتح لهما العينان بأن الخطر في الحقيقة كان خطرين، يمشيان في تواز، ويراقبان أنفاس وحركات يونس مارينا ويحيطان بحياته، فتطرح بذلك الرواية سؤالا عريضا هو إذا كان الكاتب تخلص من قنبلة مراقبي ومفتشي النوايا، فهل يستطيع التخلص من يد من أحرقوا البلد واغتصبوا السلطة الشرعية فيه.

كما سبقت الإشارة إلى ذلك في بداية قراءة هذه الرواية، "نقف مع يونس مارينا الاسم المستعار حميد السويرتي، وصورة أخرى ل "باتيست غرونوي" في رواية عرش الشيطان في معرض الكتاب بفرانكفورت الألمانية وبجانبه الصديقة المترجمة إيفا التي ستندهش من الحضور الكبير وصفوف القراء اللذين جاءوا لأخذ نسخ موقعة بيد الكاتب وهو مؤشر على الوقع الجيد الذي خلفته الرواية لدى القارئ الألماني،"استنشق يونس مارينا رائحة العطر الهارب طويلا، بعد أن أغمض عينيه، تمتم وهو

[1]- الرواية، ص 132.
[2]- الرواية، ص63.
[3]- الرواية ، ص 436.
[4]- الرواية، 438

يحاول أن يفترس الوجوه التي كانت تذهب وتجيء في رتابة لاتنتهي،...لست باتيست غرونوي ولكن هذا العطر ليس غريبا على حواسي، شعر فجأة بالدوار اللذيذ،التفت يمينا، شمالا، وراءه، أمامه، ثم حاول جاهدا أن يركز بصره على الأفواج المتراصة من البشر.... لم يرد، واصل توقيعاته متصيدا مصدر العطر، بينما عادت إيفا تتفحص بعينيها البحريتين الحادتين،أوراق عرش الشيطان، الرواية التي بدت لها معطرة برائحة الغموض والخوف، كانت مندهشة بالسلسلة البشرية المكونة لطابور توقيع الكاتب."[1]

[1]- الرواية،ص ص10-11.

## المبحث الأول:حوارية الفنون في رواية أصابع لوليتا:

لقد غذت الرواية من أكثر الأشكال الأدبية مرونة، واستيعابا لأنماط وتقنيات وفنون مختلفة، بما تملكه من خصائص وميزات تمكنها من فعل الاحتواء "إن فعل الرواية الذي كان يبدو في القرن التاسع عشر أقل أهمية من الشعر والمسرح، لا يجلس هذا الفن الآن في الصف الأمامي فحسب، بل إن الرواية امتصت كل الأجناس الأدبية الأخرى."[1]

ففي خاصية الاحتواء أو الامتصاص يقبع فعل التمرد، ورفض حدود الأجناس الأدبية "فالشكل الأدبي يتميز بالانسيابية والمرونة، ومن ثم يغدو قادرا على استلهام أدوات فنية من الفنون الأخرى كالشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفاهي، وهو بمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السرد، يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضا."[2]

ولم تقف الرواية عند هذا الحد، بل اتسع مداها، لتشمل الفنون غير اللغوية كالفنون التشكيلية والموسيقى والرسم...الخ. في محاولة لاحتوائها داخل بنيتها اللغوية ذات الطابع السردي. لتشكل ظاهرة موازية لتداخل الأجناس الأدبية.

يمكن أن نطلق عليها ظاهرة" تراسل الفنون" مجسدة من خلال قدرتها الفائقة على استعاب التجربة الإنسانية الهائلة بتنوعها وتراثها. وفق منظور أكثر مرونة وجدة، وأكثر حرية وانفتاحا.

وقبل أن نلج عالم الروائي واسيني الأعرج، ينبغي الإشارة إلى أن ظاهرة تراسل الفنون قد ظهرت لدى الروائيين ذوي التوجه الحداثي، والذين تشكلت لديهم معرفة واسعة بمختلف الفنون التي مارسوها أو عشقوها، مثلما يبدو في روايات واسيني الأعرج على وجه العموم وبالأخص رواية أصابع لوليتا، التي تعبق بالنوتات والمقامات الموسيقية. وبألوان اللوحات وشفراتها، وبتقنيات السينما وحيلها في مزيج غريب ومتناغم. يمتزج بالبنى السردية لروايته، والتي تكشف عن تجربة ثرية وخصبة وعن طواعية ومرونة واضحة. وعن وعي يؤسس لنظرية جمالية جديدة.

---

[1] – جان ايف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، مكتبة الأسرة للكتاب، القاهرة، ط2006، ص159.

[2] – شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، العدد355، سبتمبر2008، ص37.

## أولا: أصابع لوليتا: الانفتاح على الفن التشكيلي:

تشهد الرواية الجزائرية المعاصرة ظاهرة التداخل بين الخطاب الروائي والفنون بأنواعها اللغوية وغير اللغوية لاسيما الفن التشكيلي والسينما، ويثري هذا التداخل متطلبات الرواية الحداثية، مما جعل الكتاب يسعون لتوظيف ذلك والإفادة من التقنيات المختلفة التي وظفها الأدباء، ويحقق التداخل بين الفن التشكيلي والرواية على سبيل المثال إلى نقل الفن التشكيلي إلى سياق تعبيري ورمزي جديد، إذ جاءت تجربة واسيني الأعرج في استثمار الفن التشكيلي لتمتزج حد الالتباس في البنية السردية، وكان سببا استدعى انتباهنا في رواية أصابع لوليتا التي ضمن تشكيلاتها السردية لوحات مرسومة أضفت تعددا دلاليا.

تتسرب الفنون التشكيلية إلى الكتابة الروائية فتجعل من الكاتب والمنجز الروائي وسيلة للتعبير والتصوير الفني التشكيلي"فالشي الذي لا يمكن أن نعبر به بالنص المكتوب كالآداب، لا مناص لنا من التعبير عنه بالنص التشكيلي، سواء أكان نحتا أو رسما أو هندسة معمارية لإعطائه صفة حسية."[1]

يعد الفن التشكيلي في عصر العولمة جدلية فلسفية وفكرية مهدت لظهور النظريات الجمالية فتأسست النظريات التي تحدد معيار الجمالية والتي تحدد تصنيف اللوحات الفنية، فارتباط الفن التشكيلي بالأدب يتجسد في اللغة التواصلية التي تشد المتلقي لكليهما بالمشاهدة المرئية، غير أن الاختلاف يمكن في طريقة الطرح لهذه اللغة "فلغة الفن التشكيلي هي الألوان.....بينما لغة الأدب هي الألفاظ والجمل ومعانيها.... فإنه حصيلة نقل المشاعر إلى القارئ الذي يتفاعل معها، أما الفنان التشكيلي، فيصل إلى التأثير في المشاعر من خلال اللوحة....والفنان التشكيلي يتأثر بالأدب كما يؤثره بدوره في الأديب."[2]

ونجد الفن التشكيلي يرتبط بعملية الرسم الذي يعتبر وسيلة تعبيرية تختص بالجمالية والروح الإنسانية غير أنه يمتاز بالسكون لذلك نجد أن".....الرسم لا يستطيع أن ينقل إلينا، إلا قطعة

---

[1]- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مظاهر التفاعل، المجلة العربية1431هـ، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، الرياض، ط1431هـ، ص 141.

[2]-محمد البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2006، ص160.

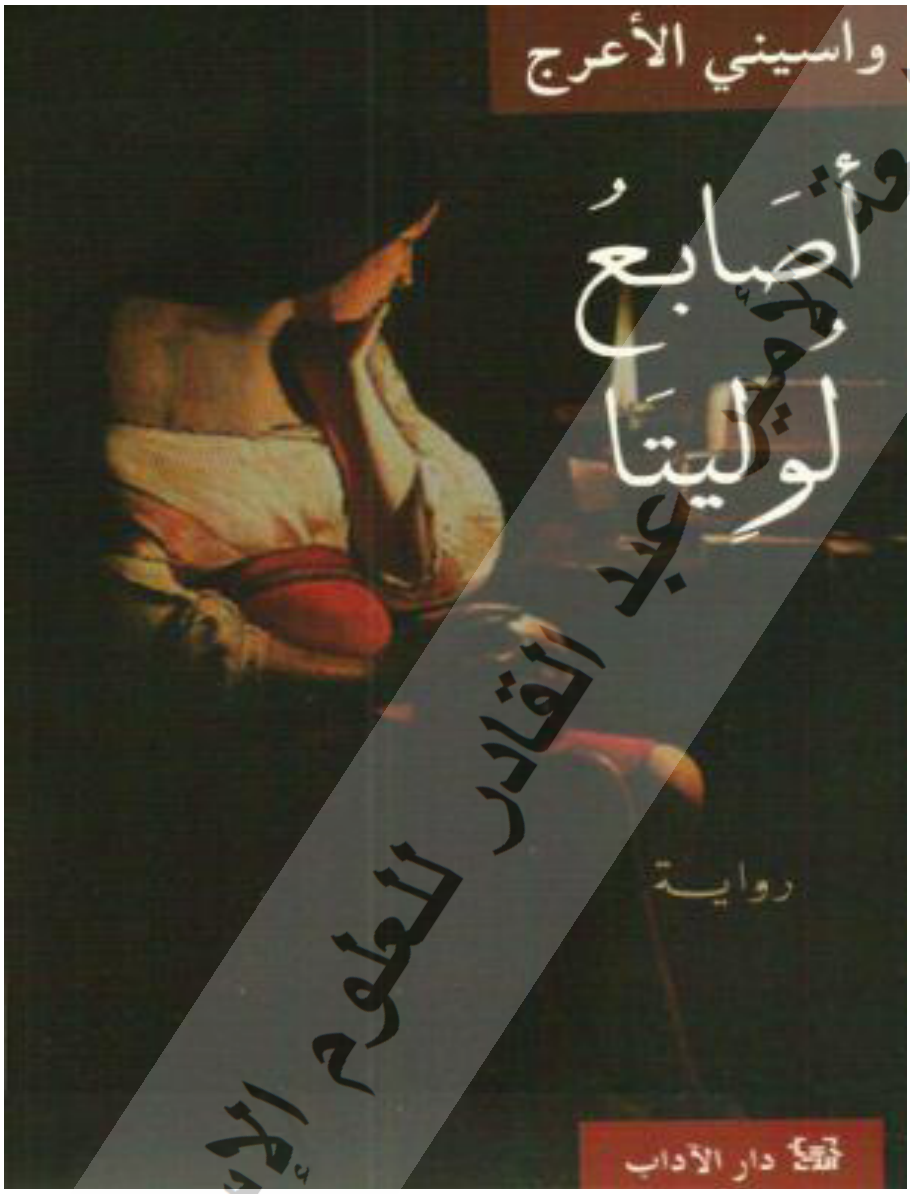
واحدة، ومن ثم يمكن أن يكون المشهد الرسوم إلا ساكنا، ففن التصوير فن مكاني، أما الأدب ففن زماني.....لا تقف في طريقه أية عقبة تمنعه من نقل المشهد بألوانه الطبيعية."[1]

لهذا نجد الأدب يتميز باحتوائه أغلب الفنون الأخرى، ذلك لان تداخل الفنون الخطابية بالفن التشكيلي، قد أحدث تعالقا، بواقع الرواية وأصبح كنسق ثقافي شامل متحرر من كل القيود، ليتسع بهما الحال لحد الانسجام المطلق لتتشكل الجمالية النصية

بدت العلاقة وثيقة بين الفن التشكيلي والرواية الحديثة في العصر الحاضر، إذ يعتبر أن نوعين يتفقان أحيانا في التعبير عن صورة أو شخصية ما، تعكس رؤى وانطباعا خاصا، وتؤثر في المشاهد أو القارئ، وليست الكتابة سوى رسم بلون الكلمات. باتت هذه العلاقة واضحة في الروايات الحديثة، وكان واسيني الأعرج من الروائيين الذي اهتموا بالفن التشكيلي، خاصة الرسم بالألوان الزيتية، فقد تتبع عن كثب اللوحات المعروضة في متحف اللوفر في باريس، وظهر أثر ذلك في إنتاجه الروائي. ووجدت في رواية "أصابع لوليتا" وصف ثلاث لوحات لذا كرسنا الاهتمام في اكتشاف مدرستها ورسامها ثم تحليلها في الرواية، فكانت دراسة البحث مقتصرة على تبيان التفاعل بين الرواية والفن التشكيلي.

[1]- إبراهيم عوض، التذوق الأدبي، مكتبة الثقافة، الدوحة، قطر، ط2005، ص158.

لوحة(المجدلية والشمعة، والصورة السردية):




جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يذهب المهتمون بسيميائية الصورة إلى القول بأنها"المادة الأساسية للرسم وهذه المادة الأولية وما هي إلا حقيقة معقدة للغاية، وهي تتأسس على معان مهمة تلزمنا بها بنقل العالم صوريا، بمعنى أن قول الرسم هو القول بصري حيث تتحول وسائل الإدراك والتخييل والمعرفة مجتمعة إلى صورة."[1]

و قد اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة بصورة الغلاف بوصفه عتبة ضرورية لفهم النص الإبداعي،لأن هذه" الرسومات الفنية الواقعية التي يلجأ إليها الكاتب سواء في الغلاف الأمامي،أو داخل صفحات الرواية وفصولها لتكون أداة تعبيرية عن مشهد قصصي معين يبغي الكاتب توصيله."[2]

اختار واسيني الأعرج لوحة فنية في عتبة الغلاف، ومن ثم توظيف الفنون البصرية في صلبها جعلتها مخزنا رائعا لخدمة قوام السرد الروائي، غلفت الرواية بلوحة أصولها لمدرسة باروك*المعروفة بمدرسة "أصحاب العتمة في القرن السابع عشر للرسام جورج دولاتور الفرنسي الذي كان بدوره متأثرا بكرفاج-مؤسسة هذه المدرسة-و تميزت لوحات دولاتور في جمعها للنور والعتمة، ودمج الظلال والألوان الدافئة."

اختار واسيني منها لوحات ثلاث ترسم قصة مريم المجدلية المعروفة بالمرأة التائبة. فتشاركت في الموضوع واختلفت في زوايا الرسم والظلال.

والأسئلة المطروحة في هذه الدراسة تحاول الإجابة عما يلي ما نوع اللوحات التي تداخلت مع هذا الفن الروائي من عتبة الغلاف إلى سياق النص. وماهي مدرستها؟ وكيف ربط بين شخصية مريم المجدلية وبين شخصية لوليتا؟

يبدو من خلال هذه الرواية نزوع الروائي إلى تجسيد ظاهرة تداخل الفن التشكيلي مع الرواية، عبر استلهام لوحة "المجدلية على ضوء الشمعة لرسام دولاتور" وعلى ما يبدو فإن الروائي قد افتتن بهذا اللوحة. فلم يكتف بوصفها، بل قد استدعاها إلى داخل المتن الروائي، حيث أدرج صورة

[1] – محمد بلاسم جسام،الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008،ص 77.

[2] – مراد عبد الرحمان مبروك،جيوبوليتكا النص الأدبي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002،ص153.

اللوحة داخل الرواية رسما وحضورا ولفظا، وما ينجم عن ذلك من تناغم وانسجام، وغيرها من الروايات التي فعلت الفنون التشكيلية ضمن متنها السردي.

تظهر على غلاف الرواية إحدى لوحات الرسام الفرنسي الشهير دولاتور رائد العتمة والظلال وهي توبة المجدلية؛ حيث تظهر فيها المجدلية غارقة في ظلام دامس واضعة يدها اليمنى على الجمجمة موضوعة على ركبتها، في حين أن يدها الثانية موضوعة على خذها الأيسر، تحدق في الكتاب المقدس الذي وضع بجانبه قنديل زيتي يبعث نورا خافتا. يبين لنا بعض ملامح الصورة الغارقة في العتمة. ويذهب المهتمون بسيميائية الألوان إلى القول بأن: "الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف والرعب ودلالة الإقصاء الفردي الهادف إلى إشعار الآخر بالخطر والقلق."[1]

إن هذه الصورة تحمل دلالة إيحائية ورمزية قوية، إذ أن كل ما يؤثث اللوحة يحيل إلى الجمال والهشاشة الآيلة للزوال. إن المجدلية تشبه إلى حد يعيد لوليتا من حيث وضعيتها فيد على زر الموت وعين على كتاب الحياة. لوليتا عارضة الأزياء المليئة بالحياة التي تقرر فجأة أن تفجر جسدها بدل جسد حبيبها. لوليتا التي لا يعرف عنها البطل يونس مارينا إلا حياة الشهرة والأضواء. أما الجانب الغامض منها فهو الذي كان مفاجأة بالنسبة له. وهنا نلاحظ دلالة اللون الأسود الذي لا ترى منه إلا ما هو واقع تحت الضوء. ومنه فالعتمة هي سيدة البداية والنهاية ولعل هذا ما أراده مارينا عندما قال: "رأى فجأة مريم المجدلية تقوم. داخل اللوحة، من على الكرسي الذي كانت تجلس عليه، محتضنة كتابها المقدس، تنظر إلى الخارج فلا تروي إلا الفراغ الحليبي. تنفصل من لوحة الذبابة نهائيا. وتخطو خطوات مرتبكة. ثم تعود من جديد على أعقابها كأنها نسيت شيئا، لتطفئ القنديل الزيتي الذي كان لا يزال مشتعلا، وتغرق كل شيء في العتمة، ولا تسمع إلاوقع خطواتها. وهي تطأ الفراغ. تسرع إلى مغادرة المكان. تاركة وراءها كل شيء كما في بدء الخليقة."[2]

ويرى بعض الدارسين أن الصورة الغلافية تنسج علاقات مع عنوان الرواية. ومن هؤلاء عبد الملك أشهبون الذي يقول:" لابد من التأكيد على أن صورة الغلاف لا تفصح عن ذاتها، كشكل

[1]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب، وهران، د ت ط، ص 265.

[2]- الرواية، ص 423.

تصويري لموجود ما. غلا بعد قراءة العنوان. فالصورة أشبه ما تكون برسم مبهم وغامض."[1]

والعنوان أصابع لوليتا، يحتم علينا التركيز على أصابع اليد الموضوعة على الجمجمة لنكتشف الدلالة العامة لهذا التعلق.

وانطلاقا من اعتبار "العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته."[2] فإننا سنقف عند بعض العلامات التي تتوزع عبر جسد الرواية لفك شفرات العنوان.

لهذا العنوان حضور طاغ في الرواية، فمنذ الوهلة الأولى، ومن صفحات البداية تطالعنا أصابع لوليتا من خلال حديث" لوليتا" مع يونس مارينا:" ثم انحنى قليلا وقبل ظاهر يدها اليمنى. شعر بنعومة أصابعها التي تشبه الحرير. رأى في عينها بريقا لا يحد من الجرأة والذكاء والرغبة في الحياة، ولكنه رأى غيمة هاربة لم تدر أين مستقر.

-أصابع ناعمة وطويلة، عازفة بيانو؟"[3]

هذا المعلم الأول الذي ينبئنا أن أصابع لوليتا هي أصابع عارفة موسيقى غير أن هذه الدلالة طمح الروائي من خلالها التمويه والتشويش المتلقي، ليلقي به في متاهة الحيرة ليبحث عن معلم آخر يقربنا من الدلالة المرجوة، فنعثر على لوحة المجدلية على ضوء الشمعة للفنان التشكيلي دولاتور. لنتساءل مرة أخرى، هل أصابع لوليتا هي أصابع رسامة، فنؤجل الجواب إلى حين معرفة سر هذه اللوحة، التي تكاد أن تكون بطلة ثالثة، بعد البطل يونس مارينا، الكاتب الجزائري المقيم في باريس والمتنقل باستمرار خوفا من الموت الذي يلاحقه بسبب مقالات السياسية التأليفية كتاب" عرش الشيطان "والبطلة لوليتا عارضة الأزياء الجزائرية المقيمة في باريس هربا من ماضيها المؤلم والذي تلاحقها صورة اغتصاب والدها لها، تهديد أخيها بقتلها واتهامه إياها بإغواء والدها.

تطالعنا لوحة المجدلية على ضوء الشمعة من الغلاف الخارجي للرواية، بل ونعثر عليها ضمن صفحات الرواية 438ليس وصفا بل مطبوعة على الورق، في حركة غير مسبوقة، لتجريب تقنيات جديدة تجسد مدى التعاضد بين الفن التشكيلي والفن السردي.

---

[1]- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار المحاكاة للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص 146.

[2]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002، ص 33.

[3]- الرواية، ص 27.

واللوحة تجسد صورة شابة تجلس في العتمة، في مواجهة مرآة تعكس جانبا من وجهها الذي ينيره ضوء خافت من بقايا الشمعة المنتصبة فوق الطاولة بجوار كتابين وهي تضع يدها اليمنى على جمجمة متهالكة، ويدها اليسرى على خدها، فيشيع على اللوحة جو من الظلمة والظلال المنعكسة من النور الخافت للشمعة.

وهذه اللوحة التي اشتراها يونس مارينا من أحد الأسواق القديمة في فرنسا، ليطلق عليها اسم "الذبابة" وكان وراء هذه التسمية حكاية يكشف عنها قائلا: "عندما علقتها على الحائط أصبحت أليفي اليومي، كان المنفى قد بدأ يأكل ما تبقى من طفولتي، وكنت أجد فيها شيئا غريبا يربطني بالحياة وبوطني، تذكرت الرايس بابانا وهو رئيسنا الأول الذي سجن بعد الاستقلال، الذي منحته ألفة ذبابة وجدت بالصدفة في ظلمة الزنزانة وطنيتها المتواصل والكثير من الرغبة في الحياة والمقاومة. أسميتها الذبابة لأن لوحتي كانت تمنحني الإحساس نفسه."[1]

تتخذ مكونات هذه اللوحة شكلا مختلفا كل مرة باختلاف أحوال النور والظلال وبتباين أحوال يونس مارينا ، وما يعرض له من أحداث وفجائع، رغم ثباتها، حيث تهدأ ملامح المرأة وتستكين عندما يستقر صاحبها ويشعر بالأمان، ويجد فيها شبهها بحبيبته لوليتا عندما تغزوحياته بحبها الجارف.

ومن خلال ما سبق تتجسد علاقة السرد الروائي بالفضاء الجمالي للوحة. من خلال صورة الذبابة ومقاومة" الرئيس بابانا" للعزلة في سجنه، وتنتقل هذه الصورة الرمزية لتستقر في ذهن" يونس مارينا" ليسقطها على لوحة "دولاتور" فتخلق صورة الذبابة علاقة حميمة مع اللوحة، معبرة عن نوع من التناظر الجمالي وترابط الفنون، تلك السمة تمكن الرواية من توسيع آفاقها بامتصاصها لتقنيات الفنون البصرية" فن الرسم".

"جلس على الكنبة قليلا كما تعود أن يفعل دائما. تأمل طويلا اللوحة المواجهة له والتي سماها "الذبابة" المواجهة له، كان وجه المرآة يتخذ في كل لحظة وضعا مخالفا بسبب لعبة الضوء والظل

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص346.

المسلط على اللوحة، كأن يدا ما كانت تحركه في مختلف الاتجاهات والأوضاع. لم يكن وجه الموناليزا، لكن بها بعض الشبه الغريب."[1]

بهذا تتكثف اللوحة المجدلية، أو الذبابة، كما أسماها يونس مارينا، لتشمل بنيات النص الروائي ككل، من الصياغة التي تتلون بلون العتمة والنور، إلى الأزمنة المتعاقبة بأحداثها وإلى سلوكات الشخصيات وانفعالاتها.

ورغم كون اللوحة، قابعة في المكان الذي علقت فيه، إلا أن تأثيرها يبدو قويا. من خلال مكوناتها التي تتخذ أشكالا وهيئات مختلفة في كل مرة ومع كل الظروف وفقا لقراءة ونفسية قارئها، تشبه في ذلك لوحة" الموناليزا" الشهيرة، وما يقال عنها من سير وروعة.

"اقترب من اللوحة، تفحص طويلا تفاصيل وجه المرأة الجالسة، وملامس أصابعها الناعمة التي كانت اليد اليسرى ينام عليها الخد الأيسر، بينما أنامل اليد اليمنى تتحسس جمجمة كانت بدورها تنام على كتاب ضخم تخترقه ظلال المكان والضوء الهارب من الفجوات، ومن الشمعة الزيتية التي لا تظهر إلا ذبالتها المشتعلة التي كانت تضيء بعض زوايا المكان بصعوبة. مع أن الضوء المسلط على جسد المرأة كان يأتي من مصدر آخر."[2]

وبعد استعراض لوحة " الذبابة" تنكشف أمامنا أسرار أخرى، ويعود لأصابع لوليتا، لندرك أن العلاقة الثانية التي توحي بعلاقة الأصابع بالرسم، علامة مظللة أخرى، فأصابع لوليتا ليست لعازفة موسيقى ولفنانة تشكيلية، فيلح علينا التساؤل مرة ثالثة: ما علاقة الأصابع بالمتن الروائي إذن؟.

ويأتينا الجواب ضبابيا عبر مقاطع، حينما يكتشف السارد/البطل، أوجه الشبه بين اللوحة وبين حبيبته لوليتا يقول: " "لأول مرة يرى الشبه بينها وبين لوليتا. النعومة بشعرها المرمي خلفها بكل طولها، نعومة جسدها، حتى ميلان اللباس الذي ينزلق قليلا عن كتف الجهة اليمنى، ليبرز الجزء العلوي من النهد الأيمن."[3]

---

[1]- الرواية، ص 126.

[2]- الرواية ، ص 145.

[3]- الرواية، ص185..

غير أن العلامة الضبابية قد ظللت السارد نفسه هذه المرة، إذ أعماه حبه إدراك السرد وعن علاقة لوليتا باللوحة، رغم اعترافها الذي لم يحسن قراءته: "سمع صوتها يأتي ناعما وواضحا.

-أنا مثل امرأة لوحتك.

-كيف؟

-بين كل كتاب الحياة، ويد على زر الموت-الجمجمة."[1]

تتشكل هذه اللوحة في كل مرة بشكل مختلف بالرغم من ثباتها، وذلك بحسب أحوال النور والظلام وبحسب أحوال البطل يونس مارينا والفجائع التي يعيشها، فملامح المرأة الموجودة في اللوحة تعرف الاستقرار والهدوء صاحبها وشعوره بالأمان، فمساحة النور رغم ضيقها في اللوحة تتسع عندما تتسع الحياة في عيني مارينا ويتقلص خوفه وقلقه من الموت الذي يلاحقه في كل مرة بسبب كتاباته السياسية. في حين تطغى عليها العتمة حين يحاصره ويفجع بمنظر انتحار حبيبته لوليتا انفجارا" وعندما التفت وراءه رأى اللوحة التي كانت لا تزال في مكانها سيدة العتمة، وتشققت مرايا اللوحة من شدة الانفجار الذي سرق جسد نوة، رذاذ، أنزار، ملاك، لالو، وحتى لوليتا....حتى الأجزاء الناعمة من جسد لوليتا الطفولي انمحت هي أيضا وبدت شعلاتها من لوحة مارشيليو أو دولاتور ولم يبق منها إلا بقايا النار التي رمت كل التفاصيل في الظلمة."[2]

لتتكشف له معاني هذه اللوحة التي لطالما حيره وجود الجمجمة المهترئة أمام امرأة تنبض بالجمال والحياة. إنها تنبض هشاشة الحياة في ظل تربص الموت الدائم وبها قطب الرحى في الرواية.

فلم تخطر بباله فكرة أن تكون تلك الأصابع الطويلة اللينة الفاتنة، هي أصابع الموت، الأصابع التي استخدمها شباب الحركة الإسلامية لقتله، بسبب كتاب "عرش الشيطان" الذي اعتبروه خطرا يمس الدين الإسلامي، لكنه أدرك حين فجرت نفسها بأن "لوليتا كانت شيئا أخر .....لوليتا كانت ضحية لأصابعها."[3]

---

[1]- الرواية، ص188..

[2]- الرواية، ص 429.

[3]- الرواية، ص203.

والغريب في الأمر إن تردد"لوليتا" عن تفجير عشيقها "يونس مارينا" واختيارها الانتحار بعيدا عنه، بسببه لوحة الذبابة ذاتها. التي قدمها هدية لها فما أصابع المرأة القابعة على زر الموت،إلا ليفك اللغز أخيرا. ويدرك مارينا أن لوحة المجدلية على ضوء الشمعة، أو الذبابة بظلمتها التي تبعت على الضيق، وبنور الشمعة الذي لا يكاد يبين، ماهي إلا تجسيد رمزي للحياة. بنعمتها وضيائها.

ونجد تجسد الفن في الرواية يمثله الجدول الموالي:

| تشكل الفن | المثال | دلالته |
|---|---|---|
| سرقة كتاب ملوّن، اشتهاء الألوان، أصيب بمس الألوان | "....جده قال ذلك في الوقت مبكر عندما سرق كتابا ملوّناً....فأجابه بعفوية المحرج، اشتهيت الألوان التي في الكتاب ولم أعرف كيف أحصل علية."[1]<br>"اشتقت لعطرها، ضحك الجد يومها أدرك أن حفيده كان في صفة أخرى، صفة الذي أصيب بمس الألوان والحروف."[2] | نظرة استباق وتمهيد لتشكل الفن في الرواية |
| لوحة استشرافية ألوان زيتية | "من أين خرجت؟ أي وجه؟ خطت بنعومة مدهشة، وكأنها خرجت من لوحة استشرافية بألوان زيتية متهادية بين النعومة والسكينة."[3] | ربط الجمال الأنثوي بالجمال الفني وباللوحة الزيتية وربطه بالنور والشروق. |
| مجلة ملونة | "كانت معطرة وأنيقة كأنها خرجت من مجلة ملونة من كتاب جميل...."[4] | ربط الجمال بأناقة اللون المتقن والمدروس. |

[1]- الرواية، ص17.
[2]- الرواية،17..
[3]- الرواية،26.
[4]- الرواية،ص30.

| | | |
|---|---|---|
| لوحة أصل غوستاف كوربي فنان الإيروتيك ماني أولمبيا. | ".....تعجبني لوحة أصل العالم؟ تعرفها؟ أحدثت ضجة كبيرة ....أهداني صورة عنها رجل عابر....رايح يشرح لي اللوحة مصرا أنها لكوستاف كوربي .وواصل في شرح لم أكن مهيأة له ولكني استمعت له حتى النهاية. لم اعرف قيمته إلا لاحقا.هو فنان من القرن التاسع عشر قاد التيار الواقعي."[1] | ربط الفن بالأخلاق والدين في أصل العالم التأريخ للفن وربطه بالسياسة ونفاق العالم السياسي والديني. |
| السقف،البياض اللوحة المجللة بالسواد، لون حيادي | "نظرت للسقف قليلا لم تر إلا البياض، البيت كله أبيض لا لون آخر يقطعه مما جعل اللوحة المجللة بالسواد تخترق المكان كله.<br>-يبدو أنك مأخوذ باللون الأبيض.<br>-ليس بشكل خاص يريحني فقط لأنه لون حيادي يمكن أن نضع عليه ماشاء فيظهر ما هو غير أبيض جليا بالخصوص العناصر السوداء.<br>-عند البعض اللون الأبيض رديف الموت....عندي على الأقل.<br>-ليس شرطا يمكنك كسر هذه الصورة بإعطائها تفسيرات أخرى، البياض مدهش بحياده، تركب عليه كل الألوان، بل وتتحد به."[2] | البحث عن الصفاء الروحي والحياد الفكري. |

[1]- الرواية ، ص ص 60-61.

[2]- الرواية، ص173.

| | | |
|---|---|---|
| لوحة عظيمة، مقلدة، مارشيليو،دولاتور، اللوحات الكلاسيكية | -"....من قال لك أنها لجورج دولاتور، أو حتى لمدرسة أصحاب العتمة؟ رأيت الأصول الشبيهة، لكنها ليست إياه. يقال إن شخصا اسمه مارشيليو، وهو إيطاليي، أنجزها، لا دولاتور ! معروف أنه واحد من أكبر مقلدي اللوحات الكلاسيكية."[1] | إبراز مشاكل الفن التشكيلي والمتمثل في السرقة والتقليد ليدل على الإحالة بتشكيلة الفني داخل الرواية. |
| صورتين،المرأة،الجمجمة، الفنان، اللوحة، الضوء، الظلمة | "أنظر جيدا لهاتين صورتين تأملهما بدقة، ماذا ترى تأملها بدقة وتمحيص ماذا ترى...؟<br>-الظلمة نفسها وجه امرأة نفسه؟ الحركة تقريبا نفسها، اليد نفسها على الرغم من التغيرات الطفيفة المتعلقة بالضوء وبرؤية الفنان التي تتحرك من لوحة إلى أخرى أيضا إلى أن يستقر نهائيا على شكل محدد يكون هو اللوحة..."[2] | التركيز على لوحة تجسد نساء يونس مارينا المختلفات بين الظلمة والنور بين المباح والمحظور |

تشكلت على هذا الأساس فرضيات :أن واسيني الأعرج دمج بين فن التشكيلي والأدب لخلق منهجية تجمع بين جمالية الصورة والكلمة. لوليتا في الرواية ومريم المجدلية في اللوحة وجهان لعملة واحدة؛ تعبران عن ظلم المجتمع لهما. فأتى الكاتب بالنور والعتمة الخاصة لفن الرسم ليعبر عن حقيقة الحياة ودائرة الحياة والموت.

الثقافة الواسعة لواسيني الأعرج جعلته يجمع بين فنيين مختلفين أولهما الفن التشكيلي وفن الرواية، فحلق منهجية تجمع بينهما تحت راية واحدة، وتعرف على مدرسة باروك التي أسسها كرفاج

[1]- الرواية، ص373.

[2]- الرواية، ص ص 375-376..

في القرن السابع عشر، الذي اهتم بميزة النور والعتمة في الرسم، ووظفها بأسلوب يدعو القارئ للاندماج في النص ورؤية اللوحة بأشكال متعددة.

لقد استثمرت رواية "أصابع لوليتا" المكنونات الثمينة التي يتم بها فن الرسم فتحولت أبعادها إلى معطيات جمالية دلالية تبرز بشكل جديد في الرواية، لهذا فإن ذاكرة تواجه الواقع الذي مضى بواقع الحاضر مغذيا تطورا حديثا انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية.

أدخل واسيني الأعرج القارئ في رواية أصابع لوليتا" عوالم اخترقت الزمن وسافرت عبر الحقب، لتفتح الأعين على حقبة زمنية مهمة في تاريخ الرسم، فقد طرأت في عصر النهضة تغييرات في مجال الحياة شملت الأدب وتوالت على الرسم.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ثانيا: توظيف التقنيات السينمائية في رواية "أصابع لوليتا":**

تعد الكتابة عند واسيني الأعرج رحلة مستمرة نحو الغوص في غمار التجريب، ومغامرة نحو البحث عن أفق في التغيير، لأنها تنزع باستمرار نحو اختراق آفاق التعبير والتنقيب عن أشكال سردية مغايرة. فإذا استثنينا مرحلة النزوع الواقعي، فإن التجارب الواسينية الجديدة قد اتخذت كلها توجها جماليا واضحا، واشتغلت على التحاور والانفتاح على الفنون السينمائية وتجسد هذا في رواية" أصابع لوليتا"، حيث أفادت هذه الأخيرة وغازلت العديد من التقنيات السينمائية التي تساندها في عملية البناء الروائي وتدفع بها إلى الإبداع وتضمن لها حضورها وتطورها.

يعد فن السينما من بين الفنون الأكثر تداخلا مع الرواية الجزائرية فغالبا ما نلحظ تجسيدا لبعض الروايات في صورة أفلام سينمائية، كما قد تفيد الروايات الحديثة من بعض التقنيات السينمائية، وهو الأمر الذي يزيد من جمالية تشكيلها الفني، وارتقاء مستواها التصويري، فالتقنيات السينمائية حينما دلفت" إلى ميدان النصوص الأدبية الحديثة بعامة والنص الروائي بخاصة، زودت عناصره يقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا وديناميةواتساعا، جعلته على صعيد صراع الأمكنة النصية، يبتكر صيغا مستحدثة اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يفل من فيه المكان وبقية عناصر التشكيل الأخرى في النص الأدبي."[1]

سنحاول في هذه الدراسة استقراء أهم التقنيات السينمائية المجسدة في الرواية.

**1- اللغة السينمائية:**

لعبت السينما دورا كبيرا في رواية "أصابع لوليتا"، إذ برزت اللغة السينمائية فيها بشكل واضح، مستندة إلى أسلوبها لسيناريو والسرد السينمائي في تشكيل البنية الروائية لديه.

تعد اللغة وسيلة اتصال العواطف والأفكار،و وسيلة تبادل المعلومات "يمكننا أن نطلق على الوسائل التي تنقل بها السينما المعلومات كلمة لغة السينما."[2]

[1]- محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي، الجمالي والثقافي في نظم الصوغ السردي، ، دار فضاءات، عمان ط1، 2016، ص 207.

[2]- صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط1، 1981، ص 16.

وللغة السينمائية تعريفات عدة فهي "عند جان كوكتو الفيلم هو الكتابة بالصورة، بينما يعد ألكسندر أرنو السينما" لغة صور لها مفرداتها وبديعها، وبيانها، وقواعد نحوها "ويرى جان أبستين في اللغة السينمائية "اللغة العالمية" ويؤكد لويس ديلوك أن "فيلما جديدا هو نظرية هندسية جديدة."[1]

ورغم الإختلاف الواضح في تعريف اللغة السينمائية، نستنتج أن اللغة السينمائية كل ما له علاقة بفن السينما.

وقد استطاعت الرواية أن تستند على اللغة السينمائية وعناصرها في تقديم رؤية جديدة وأسلوب متطور في الكتابة، وذلك بالإعتماد على ظهور الشخصيات، والديكور، والإكسسوارات، والحوار، والتركيز على العناصر السمعية البصرية، وإن كانت هذه تقدم بشكل واضح في السينما. فإنها تقدم الرواية بأسلوب الكتابة فقط في الرواية، وبذلك تقترب الرواية من لغة السيناريو.

وبهذا يمكننا القول "إن اللغة السينمائية فتحت للفن الإنساني آفاقا من التعبير الفكري، والفني لم تكن متاحة من قبل، والرواية العربية المعاصرة في استلهامها لتقنيات لغة الفن السابع، وثقافتها المصاحبة لها، تفتح أبوابها أمام القراء لمزيد من الإستزادة."[2]

وبرزت اللغة السينمائية عند الروائي واسيني الأعرج في روايته "أصابع لوليتا" بأسلوبها الدرامي المستمد من الواقع، وزخرت الرواية بالمشاهد واللقطات المختلفة، والحوارات في أجواء سينمائية مفعمة بالتطورات، ومن أهم ما يميز الرواية، احتفالها بالشخصيات ، واهتمامها بالإكسسوارات ودورهم في تدعيم البناء الدرامي.

تلك اللغة السينمائية التي نجد لها صدى واسعا في رواية "أصابع لوليتا" تتناسب مع أجواء الموضة وعرض الأزياء، ومع عالم يضج بالأضواء والألوان وبالضجيج والجنون وتتداخل فيه الأصوات والخطابات، المتآلفة حينا والمتناقضة إلى حد التناحر أحيانا: فيحضر صوت الأنا المثقفة المتمردة"

[1]-أمل عبد الله ملكاوي، التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصر الله، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية الأدب والنقد، إشراف: أ. د/نبيل يوسف حداد، جامعة اليرموك، ط2010، ص 43عن مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، الدار المصرية العامة، القاهرة، ط1، د ت، ص 5.

[2]- مرجع نفسه، ص 45.

يونس مارينا" والمتمردة في فعل عبث "لوليتا" وفي الطرف المقابل نسمع صوت الآخر(القمع والتسلط=السلطة) والتعصب حراس النوايا، وقد يصل الاختلاف إلى الإقصاء بالقتل.

ومن خصائص اللغة السينمائية المنبثة في الرواية، تتلاشي الفنون والأجناس لتتجاوز الكتابة السردية مع الفن التشكيلي، ومع عالم الموضة والأزياء، مع الموسيقى مما يساهم في تكثيف الصورة واختزالها.

ومن نماذج تلك اللغة السينمائية نورد هذا المقطع للبطلة لوليتا في آخر لحظاتها يقول السارد:" توغلت لوليتا أكثر في عمق الشارع تحت الأضواء التي كانت تخترق بألوانها الأشجار والبنايات والمحلات الكبيرة وقاعات السينما. كانت الثلوج كثيفة تجعل الحركة ثقيلة الناس واقفون على الرصيف في انتظار العبور واشتعال الضوء الأخضر وفجأة رفعت رأسها نحو يونس مارينا. شعت ابتسامتها بقوة، هذه المرة لم تنظر إلى الساعة. كأن الشارع كان لها وحدها. شعر بسعادة غامرة لأنها لم تنس عادتها الجميلة في هذا اليوم بالذات. كان شبه متأكد أنه مجرد هبل من الجنون نهاية السنة وستعود ركضا نحوه، لينهيا الليلة كبيرة مع بعض، ليلة ميلادها وليلة رأس السنة، وليلة جنون الشرق المشتعل الذي يحولها فجأة من نمرة إلى لبوءة مستكينة بعد حالة الارتواء.

زادت قوة الثلوج.

كل شيء كان يمر بسرعة، كانت كطائر مهاجر يحلق ويعلو.حتى ينتفي من وراء غلالة الثلوج، قبل أن يعود إلى الظهور. فتحت يدها بشكل صليبي عن آخرهما..... جمعت كفيها وومدتهما نحو النافذة التي كان يونس مارينا معلقا فيها، ثم نفخت بشفتيها وبعثت قبلة نحوه، تدحرجت القبلة الأولى منزلقة من الكفين المضمونين، في فراغات الثلج كالعصفور الجريح.

وما كادت ترفع رأسها من جديد نحوه، وتعيد الحركة نفسها بقبلة أخرى. حتى لمع برق معمي بصره.....كان الانفجار جافا وحادا هز الشرفة وزجاج الكثير من المحلات. فتطاير جسدها الهش في كل اتجاه مشكلا حرائق صغيرة ظللت مشتعلة في مكانها على كتل الثلج مدة طويلة."[1]

[1]- الرواية، صص421-422.

في هذا المقطع من الرواية يحس القارئ كأنه جالس بجوار مدير تصوير لفيلم سينمائي، منهك في اختيار الأماكن الملائمة لعدسة الكاميرا، وكذا في انتقاء الزوايا المثالية لكل لقطة ومشهد من العرض والحدث، فيشعر أن إحدى الكاميرات مثبتة على نافذة غرفة الفندق التي يتثبت بها يونس مارينا ترصد حركات لوليتا وجنونها وأما الأخرى فمثبتة في الطرف المقابل للفندق ومن خلالها التركيز على السارد وانفعالاته، وكاميرا ثالثة من فوق ترصد الجو العام الذي خلفه مشهد انتحار لوليتا وسط الشارع.

ويبلغ التصوير السينمائي حضوره التام في مشهد تفجير لوليتا لنفسها، وتطاير أشلاء جسدها. ثم بدأ فيها وأن كل شيء قد تجمد، عبر لغة سينمائية تركز على الصورة بما تختزله من دلالات ومعاني كثيفة. تجسد مستوى من مستويات هذا النمط التعبيري المتميز. وتلك سمة بارزة في هذه الرواية، الفيلم السينمائي، وفي السرد المعاصر عامة.

وبذلك يمكننا القول "أن اللغة السينمائية أضحت ذات حضور بليغ في السرد العربي المعاصر بمستوياته المختلفة، إذ لم يعد بإمكان المبدعين التخلص من هيمنة تقنيات الصورة وأدبياتها وبلاغتها. لأن العصر بحق هو عصر الصورة."[1]

وذلك ما استطاع واسيني الأعرج تجسيده من خلال روايته هذه، تقمص دور المخرج سينمائي، قابع وراء كاميراته، يلتفت ويرصد كل شاردة وواردة من الصور، حتى تتلاءم والمشاهد والأحداث التي تسهم في إنجاح فيلمه/روايته. تحدو غاية ملازمة له في مختلف أعماله، بما يطعمها من أشكال وتقنيات جديدة والقدرة على صهرها.

## 2- الرواية والسيناريو:

إن الشيء اللافت في رواية أصابع لوليتا هو تلك الحبكة البوليسية التي تطبع النص وبخاصة في الفصول الثلاثة الأخيرة وما يشوبها من قضايا التحري ومحاولة فك الألغاز التي تتصل بشخصية الكاتب الروائي الذي اتخذ إقامته ملجأ، بعد تلقيه لتهديدات الجماعات الإسلامية بقتله. بسبب كتابه" عرش الشيطان"، ليتكفل الأمن الفرنسي بمهمة حمايته بقيادة الشرطي "دافيد إتيان" وفي

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص87.

خضم ذلك يقع الكاتب في غرام عارضة الأزياء الشابة لوليتا ليكشف في النهاية أن الخطر يتهدده من الداخل ليس من الخارج، مجسدا في عشيقته لوليتا التي كلفتها الجماعات الإسلامية بتفجير الكاتب الملحد، لكن أن نفسها لم تطاوعها على ذلك الفعل الشنيع، لتفجر نفسها عنه، في الساحة العمومية وهي ترسل قبلة وداع للكاتب الذي كان يشاهدها من نافذة الفندق الذي يقيم فيه، وفي اللحظة التي نتوقع أن الخطر قد زال يدق باب غرفته وينادي القتلة باسمه الحقيقي ليتأكد أن موت متربص به رغم الحراسة المشددة.

"فجأة أعاد الصوت نفسه من جديد، باردا كقطعة حديد، أسكن فيه رجفة لم يحس بها إلا مرة واحدة، عندما سمع، بحزن ، قصة عمي أحمد الشايب الذي أذيب جسده في محلول الأسيد.

افتح الباب يا سلطان حميد سويرتي...افتح يا حميد زازو...افتح يا يونس مارينا...علته رجفة أخيرة وحمى باردة . لم ير شيئا إلا رسالة لوليتا التي كانت ما تزال على الطاولة. سحبها نحو قلبه ضمها. فكر في فتحها قبل بدء السنة الجديدة. عدل عن الفكرة إذ بدت له خيانة. شمها. كان عطرها واضحا، قريبا منه مثل بشرة لوليتا الناعمة. لا اسم لعطرها. خلطت من نور الشرق، وندى الغرب، وبنفسجي الجبل البري، ومطر جبال الروح....ولأول مرة يقتنع بأن للموت رائحة ليست ككل الروائح."[1]

لقد اضطلع السرد الحواري بمهمة وصف الأحداث وما يعتري الشخصيات من أفكار وعواطف وتداعيات وانفعالات، ضمن كتابة مشهديه سينمائية، مثلما يبدو في هذا المقطع الحواري بين السارد والشرطي إيتيان دافيد المكلف بحراسته معلنا مخاوفه" جئت لأؤكد لك شكوكنا كانت كلها في محلها. فككنا الكثير من الشبكات النائمة عليك أن تحذر يا عزيزي لأن ما اكتشفناه في بعض الوثائق لا يبشر بخير. اسمك تردد في اكثر من وثيقة أعرف أن شخصيتك قوية. ولكن درجة الخطر العامة هي في إشارة الأحمر، رد فعل اليائس خطير جدا، لم تكن شكوكنا فارغة.

-قرأت في بعض الجرائد عن هذا الصيد السمين un vrai coup de filet، بفضل تكاثف الجميع كنت فقط أريد أن أسألك: هل التقيت في معرض فرانكفورت، في الخريف الماضي بألماني من أصول تركية هددك بالقتل، أو بدا منه شيء خاص.؟....

[1]- الرواية، ص ص437-438.

-أردت أن أقول هل هناك شخصية أثارت انتباهك في المعرض؟ يجب أن تتذكر لأن الأخبار التي وصلتنا من شرطة دوسلدروف لم تكن مطمئنة، بل وخطيرة. كل شيء يتغير بشكل مخيف. أنت تعرف وحتى كرنفالها هذه السنة لم ينج من التهديدات. المغني سعد هارون الذي غنى بسخرية عن مظهر اجتماعي يتعلق بالنقاب. حكم عليه بالإعدام مع أن الأمر كان مجرد أغنية."[1]

تلك الحبكة البوليسية، بغموضها وأجواء التشويق التي تثيرها عبر المتن السردي. تضع القارئ أمام سيناريو متقن لفيلم سينمائي، يكتنفه الغموض من مختلف الزوايا، غموض لوليتا ودورها. الذي يتعاضد مع غموض العنوان "ولوحة المجدلية" أو الذبابة، هذا السيناريو والحبكة الغامضة كانت نهايتها غير متوقعة انتحار لوليتا في جو فجائعي يثير انفعالات شتى.

ومما سبق، ومن منطلق العلاقة القائمة بين الرواية والسينما، واستقراء التقنيات السينمائية في رواية "أصابع لوليتا"، توصلت إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

محاورة الرواية الفنون غير اللغوية مثل السينما، مما يؤثر هذا الانفتاح على معمار الرواية وأبعادها التركيبية والدلالية وفتح إمكانات جديدة لخرق الاطر التقليدية وتأسيس جماليات جديدة في الكتابة.

-احتلت الرواية مكانة خاصة بين ضروب الفنون وبخاصة السينما، فقد تأثرت السينما بالرواية بشكل كبير، وغدت مصدرا من مصادرها.

-تأثرت الرواية بالسينما وبتقنياتها وبطريقة كتابتها بشكل ملموس في التعبير عن أفكارها، بأسلوب طرح جديد يشبه إلى حد ما أسلوب السيناريو.

-امتلكت الرواية بفضل الكلمة القدرة على استغلال التقنيات السينمائية، فالكلمة تستخدم بوصفها وسيلة تصويرية وتعبيرية.

-تأثر واسيني الأعرج بالسينما وتقنياتها في روايته "أصابع لوليتا"، وقد أفاد من اللغة السينمائية ولغة السيناريو، نظرا لما تمتلكه من عناصر سينمائية واضحة، فضلا عن امتلاك الروائي وعيا سينمائيا ناقدا.

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 327.

## المبحث الثاني: المستنسخات النصية في رواية" أصابع لوليتا:

يعد التناص من أهم المفاتيح الإجرائية لرصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية، وللنص الروائي القدرة أكثر من غيره على احتواء عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية على المستويين الشكلي والدلالي، عبر عدة آليات أجملها جميل حمداوي في "المستنسخات النصية" "ألفاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة، والمقتبسات النصية(الفقرات الروائية موضوعة بين علامات)-العبارات المسكوكة(الأمثال والمأثورات الشعبية)-الهوامش والحواشي النصية- الاقتباس من القران والسنة- التضمين من مشهور الشعر والنثر-الحوار التفاعلي (التعالق النصي لا يقف عند حدود الاجترار بل يمارس النقد والحوار)-المناص( محاولة نقد أو محاكاة أو محاورة أو محاورة فكرة أو عمل لمبدع آخر)-الإحالة( الإحالة إلى مرجعية رمزية أو أسطورية )-الباروديا وهي المحاكاة الساخرة".[1]

تعتبر المستنسخات من أهم المكونات الخطابية في النص الأدبي، ولا سيما في هذا النوع الروائي، لما لها من إيحاءات دلالية ووظيفية وأبعاد فنية ومرجعية. كما أنها تشكل القطب المعرفي في الخطاب الروائي وقطبه الجمالي؛ مما تجعل المتلقي في حاجة إلى المعرفة الخلفية وخطط ذهنية، ومدونات وسيناريوهات مفاهيمية، لتفكيك الرواية وتركيبها. "إذن فخطاب المستنسخات هو بحث عن الكتابة في الكتابة، وكشف لجامع الأنواع، وإبراز لمكونات التخييل، وتبيان لمستضمرات الإبداع وخفاياه، وتحديد لمسوداته ومخطوطاته المنسية، عبر تذويب النصوص، وإمامتها تناصيا."[2]

يمكن القول بأن المستنسخ النصي بدأ مع الرواية الجديدة، أو ما يسمى كذلك بالرواية الحداثية، التي أكثرت من استعمال الشواهد والمستنسخات والكليشهات التناصية والإحالة.

تميزت كتابات واسيني الأعرج بالتواشيح والتواصل الحواري، الدائم مع جملة من النصوص المختلفة التي عدت مستندا يقوم عليه البناء الروائي لأغلب نصوصه الروائية، وتعد رواية "أصابع

[1] - جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، دار ألوكه، الرياض، ط2011، ص 164.

[2] - مرجع نفسه ، نفس الصفحة، عن سعيد علوش، عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 122.

لوليتا" من أغنى النصوص الروائية الجزائرية وأثراها من حيث المستنسخ الإحالي والتناص، إلى الحد الذي يمكن تسميتها بأنها رواية تناصية أو رواية المستنسخ النصي.

إذ كتبت للتثقيف، وتوسيع مدارك ذهن المتلقي، لذلك تندرج الرواية ضمن السيرة الثقافية، بسبب كثرة مستنسخاتها التضمينية التي يصعب استخلاصها، وتحديدها بدقة، وهي تحمل دلالات إيحائية جمة، وأبعادا مرجعية غنية في حاجة إلى التفسير والتأويل.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**أولا: محاورة الآداب العالمية:**

يتناول هذا المبحث رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج ويناقش عنصر المثاقفة الذي بدأ في العنوان مذكرا القارىء برواية الروسي الأمريكي نابوكوف لتصبح أصابع لوليتا بعد ذلك معرضا ثقافيا عالميا ووطنيا جزائريا، كما يعالج المبحث قدرة الرواية على حفظ وحدتها الفنية وأصالة ساردها وسط تزاحم النصوص والثقافات فيها وتحويلها إلى لقاء ثقافي يجمع كثيرا من الرموز الفنية الفكرية من أقطار العالم.

يرى حسن حنفي "أن الانفتاح على الغرب كان مبررا نتيجة الصدام الحضاري القائم ونجدها في المدينة الغربية إلا أن هذه الظاهرة تحولت إلى استلاب وتقليد أعمى."[1]

فمعرفة الذات لا تنم إلا عبر الاحتكاك بالأخر. فالخطاب الأدبي باب مفتوحا على كل الثقافات، فلا غرابة إن استحوذت رواية لوليتا لفلادمير نابوكوف Vladimir Nabokov الروائي الروسي-الأمريكي على القسم الأكبر من ظاهرة التضافر النصي حيث ظهر فيها بصورة واضحة وجلية، فظاهرة التضافر النصي جعلت الرواية عبارة عن "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة."[2]حيث تثير رواية أصابع لوليتا قارئها بدءا من العنوان الذي يذكر لوليتا ويحيل إلى رواية معروفة بنجاحها الكبير في تاريخ الرواية الغربية خلال القرن العشرين، لكن الإثارة لا تتوقف عند هذا العنوان؛لأن الروائي يورد بقصد عددا من الثقافات والأعمال الفنية التي عرفت في مسارات الثقافة العالميةعموما، وبذلك تصبح المثافقة بنية تعلن عن نفسها في العمل ككل.

و يظهر ذلك في استحضار بطلة الرواية "لوليتا" وجعلها عنوان الرواية من خلال ربطها بكلمة أصابع، كما وظف مقاطع من رواية لفلادمير نابوكوف. وهذا راجع لتأثير واسيني بالرواية وانفتاحه على الأدب العالمي.

ليست هذه المرة الأولى التي يحاور واسيني الأدب العالمي في أعماله، قد سبق أن حاور رواية" دون كيشوت "لسيرفانتس في روايته حارسة الضلال، ورواية "كارمن" لميرماي في روايته "سيدة المقام "وروايات أستورياس وألف ليلة وليلة في رواية "فاجعة الليلة سابعة بعد الألف" وطوق الحمامة في

[1]- أحمد عبد الحليم عطية، جدل الأنا والأخر، قراءة نقدية في فكر حسن حنفي، مكتبة مديولي الصغير للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 1997، ص 67.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص، ص 121.

روايته طوق الياسمين.

وتأتي رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، مستدعيا نصا أدبيا شهيرا هو "لوليتا" للروائي الروسي- الأمريكي، فلادمير نابكوفVladimir Nabokov.

أثارت روايته جدلا كبيرا في الأوساط الأدبية العالمية، بعد أن أقدمت دار نشر فرنسية على نشرها سنة 1955.ووصفها بالرواية الملعونة.

ويعد التشابه بين شخصية "نوة" التي دعاها يونس مارينا بلوليتا عندما رآها في معرض الكتاب سببا لاستحضار النص السابق في النص اللاحق، فبمجرد أن رأى يونس مارينا تذكر الكتاب الذي قرأه لفلادمير منذ ثلاثين سنة وذلك موضح في الرواية "أليس غريبا أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك منذ كتاب قرأته من ثلاثين سنة والتصقت بذاكرتك كعقرب الصخور البحري ؟ تقف أمامك خارجة من رحم اللغة، رامية عرض الحائط بكل الأغلفة والأغطية التي كانت تحسبها وراء قوقعة صلبة، وتتحول إلى كائن بشري بعدما خرجت من مراهقتها سلسلة من الصدف المجنونة "[1]

هذه العبارة من نشأتها أن تذكرنا بانفتاح النص على رواية لوليتا لفلاديمير كما وردت كذلك عبارات أخرى تؤكد أن شخصية لوليتا استحضرها من رواية نابوكوف" أصبح متأكدا أن لقاءها الأول وربما الأخير كان في كتاب نابوكوف، كانت صغيرة عندما صادفها لأول مرة، مسجونة بين الكلمات والورق لم تكن قد تخطت بعد عتبات الطفولة....حتى عندما رفع صوته. مقطعا اسمها مثلها مثلما كان يفعل عشيقها وزوج أمها همبر همبر لم ترد :

لو....لي.....تا....لو....لي....تا"[2]

وهذه الأخيرة عبارة عن تأكيد وتصريح جدي باستدعاء لوليتا لفلادمير "ربما عادت إلى وضعها الطبيعي، الذي جاءت منه امرأة الكاتب ليس إلا لوليتا نابوكوف."[3]

استل واسيني الأعرج نماذج من رواية لوليتا نابوكوف، ووظفها في روايته لإعطاء الرواية بعدا دلاليا وجماليا رغم كونها تختلف عن لوليتا لنابوكوف ولوليتا التي استدعاها واسيني، في كل منهما

[1]- الرواية، ص 37.

[2]- الرواية، ص 38.

[3]- الرواية، ص 38.

تعرضت للاغتصاب من طرف مختل، فالتناص هنا عمل على الكشف على المظاهر التي يتجسد فيها النص الغائب في النص الحاضر "التفتنا بعضنا نحو بعض في الثانية نفسها، توقفت فتقدمت نحوها قامتها لا تتجاوز صدري أدهشتني بطول حاجبيها وطفولة ملامحها."[1]

وعبارة "عرفتها.....عرفتها....واوو.....لوليتا هي لا أحد غيرها....لو....لي....تا."[2]

قد حضر هذا التناص بصورة واضحة في الفصلين السادس والسابع في "حدود الساعة الثامنة صباحا غادرت فندق أنسومينا وتهت في شوارع باركينغطن، كنت مسكونا بخوف فشل مهمتي لحظة التنفيذ. الخوف من أن يكون خرطوش الرصاص قد مسته الرطوبة طوال أسبوع لعدم الاستعمال فموضة بخرطوش آخر جديد."[3]

وفي تناص آخر "كانت ضوء حياتي، ونار خاصرتي، إثمي الجميل. كانت لولا في بنطلون. دولي في المدرسة. دولوريس في خطوط الكراسة، وبين ذراعي لم تكن شيئا آخر إلا لوليتا."[4]

وغيرها من العبارات التي استذكرها يونس مارينا عندما أشتاق للوليتا؛ التي كانت تشبهه من ناحية مكوث كل منهما في المهجر.

استحضر واسيني الأعرج من نص لوليتا لفلادمير نابوكوف بطريقة امتصاصية فاستل منها ما يهمه في التجريب والتجديد، ومواصلة الإبداع في نصه وهذا التفاعل عمل على منح رواية" أصابع لوليتا"كثافة دلالية بلاغية.

والروائي باستحضارها لرواية لوليتا في العنوان الرواية "أصابع لوليتا"وتوظيفه لشخصية لوليتا التي تخلت عن اسمها "نوة" لتقبل الاسم، الذي وضعه لها يونس مارينا عندما ناداها بذلك الاسم وتوظيفه لفقرات من رواية "لوليتا" ربما يدعو القارئ إلى الاطلاع عن رواية "لوليتا" لنابوكوف؛ ليتمكن من فك شفرات نصه .

---

[1]-الرواية، ص 37.

[2]- الرواية، ص 37.

[3]- الرواية، ص 351.عن فلادمير نابكوف، لوليتا، ترجمة خالد الجبيلي، منشورات الجمل، بيروت، ط 1،2012،ص 391.

[4]- الرواية، ص 426، عن ، فلادمير نابكوف، لوليتا، ترجمة خالد الجبيلي، ص 13.

جعل الروائي من شخصية لوليتا رمزا للجزائر بجمالها وأناقتها وحاجبها الذي يرمز إلى طول الساحل وامتداده وبتعرضها للاغتصاب من أقرب الأشخاص إليها دليل على تعرض الجزائر لصراعات داخلية وتزحزح استقرارها وأمنها، وأصبحت ضحية المؤامرات، وما يؤكد أنه كان يقصد بلوليتا الجزائر هو قول الراوي: "لوليتا ليست ألمانية، ولكنها فرنسية من أصول جزائرية لم أكن أعرف اسمها الحقيقي إلا لاحقا."[1]

كما أنه يجعل لوليتا تمتهن مهنة عارضة الأزياء ليلقي الضوء على قضية أساسية، وهي قضية مكانة المرأة في الموضة في بلد مثل الجزائر. لا يعير أي اهتمام للجمال إلا بهدف امتلاكه. فمن خلال شخصية لوليتا قام بنقل هذه الحياة وكشف الصعوبات التي تواجهها وانعكاساتها على المستوى الشخصي والعام.

حضرت رواية نابكوف روحا ونصا في رواية واسيني الأعرج من خلال جملة من الاقتباسات والتضمينات التي ترفع التفاعل النصي إلى التناص المعلن الذي يعيد زرع روح النص الأول الغربي في أرض جديدة وذهنية جديدة.

وتحاور كذلك مع نص عالمي شهير هو عطر لباتريك سوكسيد في استدعاء ذاكرة العطر النسوي أو النسائي على مدار الأحداث. كما فعل البطل صانع العطور باتيست غرونواي المقتفي أثر حسناواته عن طريق حاسة الشم، حاول يونس مارينا في الرواية رصد منابت هذا العطر الأنثوي ليتعرف على حبيبته "نوة" التي اقتحمت حفل التوقيع بباقة من الورد، وهكذا تدخل الرواية في تناص معلن مع رواية "عطر".

"استنشق يونس مارينا رائحة العطر الهارب طويلا، بعد أن أغمض عينيه، تمتم وهو يحاول أن يتفرس الوجوه التي كانت تذهب وتجيء في رتابة لا تنتهي.

.....لست باتيست غرونوي ولكن هذا العطر ليس غريبا على حواسي؟ذ

[1]- الرواية، 333.

فشعر فجأة بالدوار اللذيذ،التفت يمينا.شمالا.وراءه،أمامه، ثم حاول جاهدا أن يركز بصره على الأفواج المتراصة من البشر،يقرأملامح بعضها وروائحها،لم يرشيئا.فتح حاسة شمه عن آخرها مرة أخرى،ضاعت منه التفاصيل .تأكد فقط من أنه ليس عطر إيفا."[1]

لكن تبقى الرواية الأهم التي حاورها واسيني لأنها معاصرة وجلبت ضجة كبيرة هي آيات شيطانية لسلمان راشدي، في محاولة النيل من الآخر المحلي دوسا على معتقده الديني عن طريق نص"عرش الشيطان" ثم في تخفيه بعد فترة إهدار دمه" قالوا أن الشيطان هو الذي أوحى لك بهذا النص...وجدوا شبها بينك وبين سلمان راشدي."[2]

والتقاء المثقف يونس مارينا بعارضة الأزياء نوة مشابهة تماما لما حصل لسلمان مع عارضة أزياء هندية بادما لاكشمي التي تزوجها.

ويلتقي هذا المعطى مع صورة يونس مارينا الذي كتب رواية "عرش الشيطان"، الذي يلتقي نوة المدعوة لوليتا عارضة الأزياء، التي تتلون أسماؤها بتلون ألبستها وعطورها والأمكنة التي تزورها. من نوة إلى ملاك إلى لوليتا، من فرانكفورت إلى باريس إلى جاكرتا وطوكيو مليئة بالحياة.

ومما يؤكد عودة واسيني إلى رواية رشدي واستحضارها في روايته "أصابع لوليتا" الذي جاء على لسان لوليتا في قولها: "لا بد أن يكون ذعرك أكبر من عرش الشيطان، قالوا بأن الشيطان هو من أوحى لك بهذا النص، همه قرأت في إحدى الصحف الوطنية، قبل أن يفتوا بقتلك وجدوا شبه بينك وبين سلمان رشدي."[3]

إن استدعاء واسيني لرواية سلمان رشدي دوافع منها: تقاطع سيرتهما من جهة، ولأن السيناريوهات نفسها تعاد بين المبدعين في ظل تنامي التيارات المتشددة والقمع الممارس. وما تعيشه حرية التعبير نتيجة تهديد بعض الجماعات المتشددة للكتاب الذين يتناولون مواضيع ممنوعة في رواياتهم.

---

[1]- الرواية،ص 8.

[2]-الرواية، ص 36.

[3]- الرواية، ص 29.

فقد جاء هذا في حوار الشاب مع يونس مارينا من خلال مساءلته عن رواية "عرش الشيطان" تريد الصراحة، النية المبنية ضد الإسلام، لم أقرأ عرش الشيطان ولكني سمعت عنها الكثير، وقرأت تعليقات كثيرة في صحف ألمانية وتركية، كنت أنوي شراءها اليوم. لكن قوة ما منعتني قبل لحظات تذكرت كلام إمام مسجد دوسلدورف الذي أعطاها كمثال للتغريب والكفر بالقيم."[1]

وقد اعتبرت عرش الشيطان رواية ممنوعة؛ لأنها خالفت بشكل سافر ما جاءت به تعاليم الإسلام السمحة ، ويتضح ذلك من خلال عنوانها. وفي ذلك يتفق مع رواية "آيات شيطانية" لسلمان رشدي، الذي اعتبر أن هناك آيات من وحي الشيطان مما أدى إلى اتخاذ موقف منه بحكم تلك الآراء المضللة.

فكما تعرض سلمان رشدي للمطاردة بسبب روايته، وهذا دليل على مصادرة حرية المبدعين، مع تحفظنا في مسألة الحرية-، وأننا نعيش في زمن أصبح التعبير فيه عن الآراء والأفكار ممنوعا وكل من يحاول أن يعرض رأيه سيتعرض للعقاب، إذ لم يوافقه الآخرون خصوصا إذ كان هذا الرأي يمس معتقدات أصبحت راسخة.

ومما سبق نستخلص أنه تميزت رواية واسيني الأعرج "أصابع لوليتا"بعنايتها الخاصة وبالثقافة الإنسانية، وحولت المهمة السردية إلى مهمة تثاقفية تجمع عددا من الثقافات العالمية وتضع التراث العربي القديم قريبا منها، مما يبرز مدى تركيز مؤلفها على ربط ثقافة الشرق بالغرب وتأكيد الطابع الإنساني لمفهوم الثقافة، مستغلا الرواية لأداء هذه المهمة الحيوية في الحضارة الانسانية.

[1]- الرواية، ص 22.

**ثانيا: سرد التاريخ في رواية "أصابع لوليتا":**

إذ كان الخطاب الأدبي يتسم بالتشويق ويحدث المتعة في النفس، فإن الخطاب التاريخي يسعى إلى تقديم حصيلة من النتائج المترتبة من وقائع معينة وأحداث محددة جرت في زمن مضى، "فخطاب التاريخ يرتبط أساسا بالماضي الذي يشده إليه ويبعده عن الغلو بخياله استشراف آفاق المستقبل والتنبؤ بخباياه ومفاجأته وهو الشيء الذي يهدف إليه خطاب الأدب قبل كل شيء التاريخ هو الزمان، والزمان ليس منفصلا عن الإنسان، الإنسان بمفرده تاريخ، في جوهره له بداية ونهاية."[1]

و لا شك أن النص التاريخي أو الواقعة التاريخية من أشد النصوص تسربا إلى النص الروائي؛ ذلك أن الكاتب حين إبداعه لعمله الروائي، لا يستطيع الانفصال من التراكم المعرفي التاريخي الذي تخترقه ذاكرته، ولا يستطيع التنصل من الأحداث التاريخية المعاصرة لزمن الكتابة سلبا أو إيجابا.

الرواية فن حديث ظهر عند العرب في القرن التاسع عشر ميلادي متأثرا بالنتاج الغربي عبر البعثات العلمية والترجمات الأدبية، عبرت هذه الأخيرة عن الواقع العربي معتمدة على التاريخ وعلاقته بالرواية" تزامن صعود الرواية الأوروبية، في القرن التاسع عشر، مع صعود "علم التاريخ" واتكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله، بعد أن رأى في ذاته أصلا لما عداه: تعاملت الرواية مع الإنسان دنيوي متعدد الطبقات، ورحل علم التاريخ إلى غرف الماضي المظلمة."[2]

والعلاقة بين التاريخ والرواية هي علاقة وطيدة قوية منذ النشأة الأولى، فالتاريخ اعتبر من الروافد الكبرى التي استعان بها الكاتب في إنتاج رواياته التاريخية التي تستلهم الماضي وتستدعيه. محاولة استدعاء بعض القضايا التي سكت عنها التاريخ.

" فلم يعد الروائي الحداثي يعنى بالحدث التاريخي بما يحمله من دلالة في الواقع السياسي فقط بل كرؤية وجودية للكاتب وحمولة نفسية تلف هذا الحدث وتجعله منارة من بين ملايين الأحدث التي تختزنها ويكتب لبعضها للبروز والآخر يبقى دفينا مطمورا."[3]

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)، ص 93.

[2]- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 4.

[3]- عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية-روايات إدوارد خراط انموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012،ص199.

ولا نجانب الصواب إذ قلنا أن الرواية الجزائرية، منذ ميلادها الأول، وهي شديدة الارتباط بالتاريخ، وحين نقول التاريخ فإننا نعنى ذلك محاولاتها تسجيل حوادث التاريخ تمثل هذا في "ثلاثية محمد ذيب" .

ولنا في روايات الطاهر وطار" اللاز والزلزال وعرس بغل" وعبد الحميد بن هدوقة "ريح الجنوب ونهاية الأمس وبان الصبح والجازية والدراويش" ورشيد بوجدرة في روايته "معركة الزقاق" التي استدعى الروائي حادثة فتح طارق بن زياد للأندلس. وكذلك واسيني في روايته الأمير وصراع الأجيال كما فعل الحبيب السايح في :كولونيل الربربر أو الصراع الحزبي داخل الحزب الواحد كما في روايته "زمن النمرود".

كما نلمح هذا التوجه في روايات أحلام مستغانمي" ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وعابر سرير" ويعود هذا الارتباط الوثيق بين الرواية والتاريخ في الجزائر إلى خصوصية التحديات التي عالجتها هذه الروايات من أحداث تاريخية خاصة تاريخ الثورة الجزائرية.

وتجسد هذا الأخير في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج ، حيث تتصدى هذه إلى سرد أحداث تاريخية متمثلة في تنويه الروائي بانقلاب هواري بومدين على أحمد بن بله. وتحاول الخوض في انزلاقات سلطة الاستقلال، وفي تجاوزاتها التي ظلت إلى وقت قريب مناطق تطل على التاريخ السياسي التاريخي الجزائري.

"مع ذلك لم يجد يونس مارينا أي مبرر مقنع ليغفر للعقيد انقلابه العسكري ضد الرايس بابانا، كان عليه أن ينتظر سنوات عديدة، وأقول جزء كبير من العمر ليبحث له عن مبررات فقط.ومع ذلك يشعر ببعض الشبه معه وإن اختلفت الأسباب والظروف.هو أيضا كبر في يوم واحد.يوم انقلاب 65 الذي دخل فيه في عمق لعبة لم يكن مهيا لها."[1]

يعد واسيني من أبرز الروائيين الجزائريين وهو أكثرهم قربا من ثورة التحريرية. وهذا ما جعله يستلهم التاريخ الوطني ليجعل منه مادة روائية بامتياز، فتوظيف التاريخ عنده ليس عشوائيا، بل ملمحا من ملامح التجريب وقد بلغ قمة التاريخ محاولا المزج بينهما، تجسدت النزعة التجريبية بشكل

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 67.

واضح من خلالها مساءلة التاريخ، وتجسد هذا في روايته" أصابع لوليتا". من خلال محاولة واسيني استدعاء شخصيات وأحداث تاريخية.

غير أن السؤال الذي ما فتئ يفرض نفسه هو مدى مصداقية ما يعرضه الروائي وما هي حدود التاريخ وحدود التخييل داخل كتاباته؟ وإلى أي مدى يسهم التاريخ في إثراء الكتابة بمادته الخام؟ ثم بعد ذلك هل يملك الروائي سلطة تغيير وتحريف التاريخ تحت ذريعة الابداع؟

**1- استدعاء أحداث تاريخية:**

عبر بوابة السرد ترسم هواجس الناس ونزعاتهم، وتنعكس مشاكلهم وحيواتهم وتتكشف تجاربهم وتطلعاتهم، فبعد أن كانت الرواية تشخص أمراض العصر وتقلبات الزمان وتمثل صراع الخير والشر، أضحت حاملة لتاريخ شعب وفلسفة حياة وباتت لغزا معقدا وفيه اللغة كما وضعنا له. إذا أصبحت درجة من درجات الوعي والفكر. وتعبيرا عن انزياح هذا الجنس الأدبي إلى عوالم التاريخ والفلسفة دون أن تتنكر للجمال بشكل مطلق. وبذلك انفتحت الرواية على عوالم غير أدبية عوالم اللاتحديد أين يعتنق النص دين اللذة بلا منازع، فينزاح عن كل الأنظمة ويتمرد ضد كل الأنساق، لينفتح على تعدد الرؤى والقراءات، ويعلن أن الرواية باتت شكلا فنيا لا جنس يحتويه ولا وطن يحده ولا دين يحكمه.

فرواية اليوم بكل ما تستثمره من آليات تجريبية وتقنيات معاصرة ومواضيع مختلفة هي رواية عن الذات والحياة.

فإن رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج تغوص في تاريخ الجزائر لترسم ملامحه الغائبة أو المغيبة في فترة ما قبل الثورة التحريرية، وما بعدها، رواية تعيد تلك المرحلة الصعبة من حياة الجزائريين" حيث انعطف هذا الروائي على الواقع الجزائري. منذ الثمانينات يلاحق محنه وهزاته السياسية والاجتماعية دون أن يهمل الهاجس الفني، فجاءت أعماله متجددة في أسلوبها ولغاتها وتشكيلها، واختلفت خامات نسيجها مع تواصل التزام الروائي بقضايا وطنه، إذ نهضت ذاكرة المحنة جزءا من ذاكرة الشعب، يسعى واسيني الأعرج مجتهدا لتسجيلها وهذا ما اكسب تجربته خصوصية واضحة في زحمة

النصوص المنشورة داخل الجزائر وخارجها."[1]

وهو الحال مع رواية أصابع لوليتا التي تجسد كتابات مسكوته بهواجس التاريخ وتلوينات الواقع وأصداء الذاكرة فهي "تنقاد بالقوة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميز ومخصوص لأبعاد الواقع بمستوياته المختلفة."[2]

وهذا يعني أن الرواية استعارت من التاريخ مادتها ليصبح الروائي من مجرد سارد لقصة إلى سيد على هذه المساحة التاريخية التي يجب أن يكون عارفا بها، فالرهان الذي يقف أمامه هو الإجابة عن طبيعة هذا الاشتغال على المادة التاريخية ثم كيف يضعها جانبا ويشتغل على التخييل وفقا لنظام قصصي ما. كيف يصبح التاريخ مادة صالحة للكتابة أو على الأقل للانطلاق في الكتابة. قبل التحرر والانفتاح نحو عوالم التخييل وهنا يتشابك العالمان، إذ يعمل التاريخ على تفعيل وقائع الماضي.فيما يفعل السارد هذه الوقائع من خلال روايته وعلى طريقته" بهذا المعنى تستعير القصة من التاريخ بقدر ما يستعير التاريخ من القصة وهذا الافتراض المتبادل هو الذي يسمح لنا بأن نطرح مشكلة الإحالة الممازجة بين التاريخ والسرد."[3]

ومن هنا فإننا أما واقعين، واقع الرواية القائم على استعادة الماضي ووقائع ثاني يكتسب الرواية من خلالها تأسيس قطيعة مع ذلك الماضي. ليكشف لنا واقع آخر، الواقع الذي ينطلق من التاريخ كله سرعان ما يتلاشى معانقا لحظات التخييل، إذ تتماهى الرواية بين أفق التاريخ وأفق التخييل.

وهذه حال رواية أصابع لوليتا التي انطلقت من أحداث تاريخية مرت بها الجزائر، فكانت المادة الخام التي أعاد واسيني تشكيلها وفقا لبراعته وإيديولوجيته وموقفه. وكذا التأثر بكل ما حصل في المنطقة العربية من أحداث جسام تناوبت على الدول العربية، فلم تعد رواياته مجر نصوص موجهة للقراء، بل أضحت مرآة عاكسة لقراءة التاريخ ورواية حياة الشعوب.

---

[1]- كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الضلال، منشورات كارم، تونس، دت ط ، ص 15.

[2]- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، نحو تصور سيميائي، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 14.

[3]- بول ريكور، الزمان والسرد،( الزمان المروي)، ترجمة سعيد الغانمي، الجزء 3،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط2006، ص 216.

تتصدى رواية أصابع لوليتا إلى موضوع على قدر كبير، من الحساسية إذ إنه يتصل بالشرعية الثورية بدواليب السلطة وصناعة القرار السياسي في الجزائر غداة الاستقلال، وذلك من اشتغالها على شخصية الرئيس أحمد بن بله واستحضارها الانقلاب العسكري الذي قاده هواري بومدين صبيحة 19جوان 1965للإطاحة بن بله كزعامة سياسية.

جاءت هذه الحركة التي تعرف بالتصحيح الثوري-حسب ما روجت له السلطة الانقلاب- منّ "واقع الصراعات داخل القيادة والمجتمع وحسما لها في نفس الوقت.

وقد قدمت السلطة مجموعة من المبررات بهدف تكريس شرعيتها، وخلق استعداد شعبي لتقبل الحدث والسياسة الجديدة معا." [1]

من المبررات التي أعلنها مجلس الثورة يمكن الإشارة إلى المبررات الآتية:"

-الحيلولة دون تكوين حزب طليعي يضم كل المناضلين من أجل بناء الجزائر المستقلة الجديدة على أساس اشتراكي...

-إبعاد وتصفية العناصر النضالية التي أسهمت إيجابيا في الثورة وتمكين العناصر الانتهازية وغير الثورية من مراكز السلطة..

-إهدار الحريات بالحكم والتحول عن القيادة الجماعية إلى التسلط الفردي.

فشل السياسة الاقتصادية وبخاصة النشاط الزراعي."[2]

وهكذا قدم التصحيح الثوري على أنه" ممارسة ثورية لمسؤولية الجيش من قبل الشعب."[3]

وقد وردت هذه المبررات لإيهام الرأي العام الوطني والعالمي بمشروعية هذا الانقلاب وبغض النظر عن فحوى هذه المبررات، فإن الوجه الآخر لهذه الحركة ما هو إلا استمرار لسياسة العنف والإقصاء التي عرفتها الثورة التحريرية المسلحة.

حاول السرد الاستعانة بالتاريخ لتمثيله من جهة ولإسهامه في إثراء المادة السردية من جهة

---

[1]- لطفي الخولي، عن الثورة، في الثورة وبالثورة (حوار مع بومدين)، التجمع البومديني الإسلامي، قسنطينة، ط1975، ص 70.

[2]- مرجع نفسه، ص88

[3]- مرجع نفسه، ص89.

أخرى وهذا "بالاستفادة من التاريخ البعيد المتواري كوقائع وكأسباب ونتائج والذي يتخايل في الذاكرة كرؤى ورغبات وكأمجاد قديمة."[1]

وتطل رواية أصابع لوليتا على حافة التاريخ، ساعيا إلى تجسيده من خلال أزمنة مختلفة وأحداث رسختها الذاكرة، حيث فتح السرد الروائي دفاتره على التاريخ محاولا المزاوجة بين الرؤية الجمالية الإبداعية وبين الذات الطامحة لعوالم التخييل وخطاب التخييل جزائري بوصفه ذاكرة الفرد والشعوب.

ورد في رواية "أصابع لوليتا "الحديث عن 19 جوان 1965 أو ما عرف بالتصحيح الثوري. وهو الانقلاب الذي قاده الكولونيل هواري بومدين ضد الرئيس أحمد بن بلة وإن كان هذا الحدث السياسي يمثل جزءا مهما في الرواية ولا يشملها، إلا أن الموقف السياسي بدا واضحا من خلال تعاطف الرواية مع الرايس بابانا مع ذلك لا يمكن تصنيف رواية أصابع لوليتا على أنها تندرج ضمن الرواية التاريخية .إنما هي رواية بوليسية انطلقت من حدث تاريخي ولكنها تجاوزته إلى أحداث أخرى أكثر راهنيه.

يتعامل واسيني الأعرج مع التاريخ معاملة عاطفية، ويخلق مع الحدث، ومع ما جرى في الحظته الآنية أو الماضية. علاقة متميزة، يضع فيها أحاسيسه وشعوره، هذا ما لمسته وأنا بصدد قراءة رواية "أصابع لوليتا" للروائي واسيني الأعرج الذي يعرف عن ولعه الشديد بالتاريخ وجعله الرواية انتقالا مستمرا بين الآني والتاريخي، ومما جعل جل أعماله تكتسي هذه اللذة التي قلما نجدها في الرواية الجزائرية.

عرف واسيني كيف يدخل معبد التاريخ، بلمسة الروائي ويقرأ اللحظات الماضية قراءة فنية موغلة في التفاصيل. ولا اعتبر هذا ميزة سلبية، ولا أقول إن الروائي يزيف التاريخ أو يحور أحداثه.

وقد تجلى انقلاب 19 جوان 1965الذي قاده العقيد هواري بومدين ضد الرئيس أحمد بن بله بشكل إبداعي وجاءت الرواية محملة بحرقة الاستنكار، دون الوقوع في فخ العمى والكراهية التي تتخذ مواقف نضالية، رغم أن الرواية في حد ذاتها تتخذ من شخصية" يونس مارينا" المثقف النقدي

[1]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في التخييل المرجعي، دار المعرفة، تونس ط1، 2008، ص 127.

والمناضل المتعاطف مع الرئيس بن بله والحركة اليسارية. كشخصية مركزية ومثل كل الروايات العربية، استطاع واسيني كتابة التاريخ أو نقل تاريخ مقموع. ومنه نجد أن واسيني سعى إلى خلق قراءة مغايرة للتاريخ.

إن الفرضية التي نختبرها ههنا، هي إن الرواية من خلال استنادها إلى جملة من الوقائع التاريخية باتت جنسا أدبيا يقرأ الواقع ويعيش الراهن.

"لم يزده ذلك إلا توغلا في جنون اللعبة، فقد كتب عن الرايس بابانا، ومعاناته في السجن، وكيف كان يتعامل معه الانقلابيون،و أكد في مقالته أنهم كانوا يريدون قتله في صمت وعزله، للعقداء سياسة غريبة في ذلك.يسحبون الشخص من مشهد الحياة، ثم يسكتون عنه مثلما يفعل الموت، حتى ينساه الناس، أصدقاء كانوا أم أقرباء أو مجرد معارف، وبعدها يفعلون ما يشاؤون به لأنه يصبح وقتها غير موجود.يمزقونه....يمحنحونه طعما للكلاب."[1]

تمثل رواية" أصابع لوليتا" مأساة تخيلية تنسج خيوطها من الماضي التاريخي الذي يلقي بظلاله على الذات الساردة ويهيمن على مجريات الأحداث في الرواية.

يستحضر بطل الرواية الفار من السلطة السياسية الحاكمة في الجزائر انقلاب بومدين على احمد بن بله، فيعيد إنتاج هذه اللحظة التاريخية الحاسمة" كان عمر البلاد المستقلة حديثا ثلاث سنوات، صيف سنة 1965بدأ مبكرا وحارا تذكر أنه قرأ في كتاب ما قبل أن يكتب مقالته التي شردته عبر مدن الدنيا، أن البلاد التي تفتح عهدها بالانقلاب تفتح أيضا شهية القتلة والمغامرين والساسة المأجورين تبنى في أحسن الأحوال، وعلى أمد مرئي عشا للجوع والقتلة..."[2]

نلمح من هذا المقطع تصوير بهشاشة الوحدة الوطنية وعمق الصراعات والشروخات التي كانت تعيشها جزائر الاستقلال وانتهت بانقلاب 19 جوان 1965الذي مكن المؤسسة العسكرية من بسط هيمنتها المطلقة على جميع مؤسسات الدولة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

يقف يونس مارينا موقفا رافضا لهذه الحركة الانقلابية على غرار بعض المثقفين اليساريين الذين كانوا يجتمعون في مقهى النجمة." لم يجد يونس مارينا أي مبرر مقنع ليغفر للعقيد جريمته وانقلابه

[1]- واسيني الأعرج، اصابع لوليتا، ص73.

[2]- الرواية، ص 84.

العسكري ضد الرئيس بابانا."[1]

تمتص شخصية المثقف في رواية أصابع لوليتا تناقضات الواقع وصراعاته، وتمثلها في سلوكاتها وحالاتها النفسية وفي مواقفها من الراهن وأيضا من الماضي وملابسات التاريخ. فبطلها مثقف يساري ينفد في كتاباته الصحفية فالروائية إلى مواطن الظل في التاريخ السياسي الوطني غداة الاستقلال.

كان عليه أن ينتظر سنوات عديدة، كي يبحث له عن مبررات مقنعة لهذه الحركة الانقلابية، فقد اعتقد البطل مثل غيره من أبناء مدينة مارينا" أن الدبابات التي نزلت في صباح 19 يونيو 1965و أحاطت بالملعب لم تكن إلا مشهدا طارئا الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة لم يمر عن انتهائها إلا ثلاث سنوات."[2]

وعندما أخبر بجدية الانقلاب لم يصدق ذلك ولكن اتضح كل شيء في المساء عندما" صعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري."[3]ولم يفكر البطل" مليا فقد ألغى نفسه صحفيا يكتب مقالة عن رئيس لا شيء يجمع بينهما إلا كونه كان صديق والده في أيام الثورة، وأنه كان ابن مدينته مارينا."[4]

ندد البطل يونس مارينا بالانقلاب العسكر على الشرعية وعبر عن مواقفه المناهضة للاستيلاء على السلطة في مقالاته التي أصبح ينشرها في جريدة يسارية سرية تعرف ب معذبوا الأرض، تحت اسم مستعار، كانت الحروف منه بشير إلى الرئيس أحمد بن بله(أ.ب)"الكثير من المعارضين للانقلاب ورواد مقهى النجمة الذين يأتي أغلبهم من مصنع الخزف والآجر أنه اسم لامرأة...تكتب عنه خوفا من الانقلابيون."[5]

ركز البطل عن معاناة أحمد بن بله في سجنه الانفرادي وكيف كان يتعامل معه الانقلابين "أكد في مقالته أنهم يريدون قتله في صمت وعزلته." [6] ويذهب إلى أن للعسكر طرقهم الخاصة في القضاء على خصومهم "للعقداء سياسة غريبة يأخذون الشخص ثم يسكتون عنه مثلما

---

[1]- الرواية، ص 84.

[2]- الرواية، ص 84.

[3]- الرواية، ص85.

[4]- الرواية، ص85.

[5]- الرواية، ص 91.

[6]- الرواية، 91.

يفعل الموت حتى ينساه الناس وبعد ما يفعلون ما يشاؤون ...."[1]

ويمعن البطل في كشف الأبعاد الإنسانية المفقودة في التعامل مع الرئيس بن بله، فقد جاء في مقالته الأخيرة، التي تركـــت صدى طيبا لدى كثير من القراء "أنه رأى الرئيس بابانا في مكان معزول لم يوضع فيه حتى القتلة، لكن هذا الاخير كان ذكيا، فقد حارب الظلمة والعزلة والخوف بطريقته الخاصة."[2]

يواصل الروائي تصوير المعاناة القاهرة وجبروت السجانين التي شنوها على الرئيس أحمد بن بله التي أدت إلى تدهور وضعه الصحي وحالته النفسية. "أصيب الرئيس بابانا بكآبة طويلة دفعت به إلى التفكير في أسهل وأقسى الحلول "الانتحار، مرض ولم يتجرأ أن يقول للطبيب عن سبب آلامه وكآبته."[3]

"شفت الرايس بابانا راح فيها....أعتقد أن وصفة العزلة نجحت....هذا هو الرايس بابانا. أكاد لا أصدق؟ لقد نحف كثيرا والله يحزنني؟ لا يمكن أن يفعل به هذا. الأفضل أن يقتل إذا كان قد أوصل البلاد إلى الخراب، أو اتهم بالعمالة. أو يطلق سراحه إذا لم يفعل ما يؤذي البلاد والعباد.

-بيني وبينك التهمة غير واضحة، خلينا....كانوا حابين يقلعوه، قلعوه."[4]

لم يتوان يونس مارينا في الكتابة عن معاناة الرئيس في سجنه وقد امتدت كتاباته التي كان يجنح فيها بخياله إلى حدود بعيدة" إلى طفولة الرئيس بابانا المشتركة. وفرت له مادة خصبة عن طفولة الرئيس وحياته وصداقاته ونضاله وسجنه."[5]

اعتمد مارينا في سرده لسيرة الذاتية للرئيس على ما تم تداوله على ألسنة سكان مارينا وما تداولته كذلك الجرائد السرية "روى طفولة الرئيس وكان كلما عجز عوضها بطفولته هو، فكر طويلا في كذبته ولكنه سرعان ما استكان بحريته ما دام لم يتلق أية ملاحظة."[6]

---

[1]- الرواية، ص 92.

[2]- الرواية، 92.

[3]- الرواية، ص 96.

[4]- الرواية، ص 96.

[5]- الرواية، ص 96.

[6]- الرواية، ص 89.

يقر السارد أن ما يحكيه يونس مارينا حول سيرة الرئيس ليس بالتاريخ المطابق للواقع، فالرواية ليست ملزمة في اشتغالها التاريخ، بأن تروي تاريخا مطابقا للتاريخ. وإنما تحاول دوما استغلال هامش الحرية المتاح لها وتخلق لنفسها فضاءات تخيلية جديدة بتشكلها نوعا من التعالي أو التجاوز للتاريخ.

**2- استدعاء الشخصيات التاريخية:**

تعددت مواقف الروائيين من النهل من التاريخ، واختلفت نظراتهم إليه. كما تعددت أشكال إعادته؛ بعضهم" اعتبر التاريخ مجرد مادة لتسلية القراء كروايات جرجي زيدان...و بعضهم استخدم التاريخ للدفاع عن القومية العربية فجعل الماضي لخدمة الحاضر مما استوجب النظر إلى التاريخ نظرة إجلال وتقديس."[1]

استخدم واسيني الأعرج في روايته شخصية أحمد بن بله المدعو "الرايس بابانا" وهذا الاسم كان يدعى به أحمد بن بله؛ فالرايس بابانا هي كلمة عامية جزائرية الرئيس أبونا تسمية كانت تطلق على أول رئيس جمهورية للجزائر المستقلة أحمد بن بله." وصل الرايس بابانا متأخرا قليلا إلى الميدياتيك، لكن المحاضرة لم تكن قد بدأت. أراد أن يجلس في آخر القاعة لكي لا يزعجنا لكن جواكيم وملينا وبعض المنظمين اقتادوه بمحبة نحو المقدمة."[2]

"نعم يا سيدي الرئيس ، أنا مارينا ولد يما جوهرة، يومها سحبتني أمي نحو السوق الشعبية وهي تكرر:" الرايس بابانا جاي ولازم تكون لا بس مليح"...الغريب يا سيدي الرئيس أني عندما رأيتك لأول مرة، ليلة زيارتك لنا."[3]

"شرب الرايس بابانا الماء من جديد، شعرت بالتعب يرتسم على كل ملامحه، وفي عمق عينه. كانت أشياء كثيرة تحترق في داخلي تمنيت أن أوصلها إليه."[4]

فالتناص التاريخي في هذه الرواية جاء عن طريق إدراج شخصيات تاريخية كان لها تأثير في مسار تاريخ الجزائر، وواسيني باستحضاره لشخصية أحمد بن بله، أراد أن يعبر عن وعي المواطن

[1]-محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب-دمشق، ط2002، ص 22.

[2]- الرواية، ص 277.

[3]- الرواية، ص 285.

[4]- الرواية، ص 288.

العربي بما يحيط به من أخطار داخلية، تتمثل في القمع واستلاب الحريات الداخلية، من خلال تدبير المؤامرات وتبديل السلطات المعارضة للسياسة الخارجية، والإذعان إلى سلطة الماضي كما يراه النقاد. ليس إلا إزاحة لعلاقة فعلية في واقع العصر الراهن تتم بصنع تاريخية نص روائي، يحيل إلى الماضي ويرتبط بالواقع راسما حدود وعي تاريخية النص.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ثالثا: التناص الديني والسيرذاتي في رواية "أصابع لوليتا":**

نحاول في هذه الدراسة استقراء التناص الديني والسير ذاتي اللذان وظفهما الروائي واسيني الأعرج في روايته "أصابع لوليتا" لبناء شخصية يونس مارينا، كما أنها تبين أن آلية التناص المستثمرة في النص الروائي لم يكن دافعها القصور المعرفي، وإنما هي تنم عن مقدرة فنية وإبداعية تكمن في استدعاء شخصيات دينية المتمثلة في شخصية النبي "يونس عليه السلام" والنبي "يوسف عليه السلام، ليجعل منهما قناعا فنيا يمرر عبره أفكاره ورؤيته لقضايا وهموم الوطن الجزائري، فسرب جزئيات من سيرته الذاتية برشاقة ورسم بها ملامح شخصية يونس مارينا بريشة لتخييل ليؤكد من خلالها رؤيته بحمولة دلالية فنية منسجمة.

استدعى واسيني الأعرج الشخصية الدينية، وثانيها التناص السيري المؤسس على شذرات من السيرة الذاتية للكاتب واسيني الأعرج من خلال شخصية البطل يونس مارينا.

بمقاربة دلالة توظيف اسم الكاتب يونس مارينا في علاقته بسيدنا يونس عليه السلام، واستجلاء الخيوط الرابطة بين المؤلف والصحفي/ الكاتب الروائي على أرضية السيرة الذاتية للكاتب. ومن هنا نتساءل كيف وظف واسيني الأعرج آلية التناص للمزج بين الشخصية الدينية والسيرة الذاتية في بناء أبعاد شخصية يونس مارينا وفقا لرؤيته؟

## 1-التناص الديني في رواية "أصابع لوليتا":

يشكل النص الديني بمختلف مصادره(النص القرآني، قصص القرآن، الحديث النبوي الشريف، الإنجيل والتوراة)منهلا خصبا استندت عليه الرواية الجزائرية لتجديد أشكالها، ومضامينها وتكثيف دلالاتها وإثراء أبعادها الإيحائية "فالاستناد إلى الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية في تحليل ظاهرة من الظواهر في النص بإمكانها أن نثري في النص بإيحاءات جمالية، ودلالات معنوية وفنية، وخصوصا إذا أحسن الروائي الاختيار الدقيق بالآيات والأحاديث التي تخدم النص الروائي، وتساعد على تطور الشخصية."[1]

ويرى محمد رياض وتار أن اللجوء إلى توظيف النص الديني في الرواية المعاصرة يعود إلى دافعين:

[1]- سعيد سلام، التناص التراثي-الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، عمان، ط2010، ص 106.

-"أن التراث الديني، في قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

-أن التراث الديني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أية معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه."[1]

رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج تجعل من النص القرآني، والتراث الديني بشكل عام، أنموذجا آخر للتناص، يتبين في الأبعاد الدلالية، سنحاول في هذه الدراسة استقراء أهم التناصات الدينية التي انفتحت عليها الرواية.

**أ- التناص القرآني في رواية "أصابع لوليتا":**

ويظهر هذا النوع من التناص في الرواية لقوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الذِي خَلَقَكُم مِن نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيراً ونِسَاءاً واتَّقوا الله الّذي تَسَاءَلُونَ بِهِ والأَرْحَامَ إنَّ الله كان عَلَيْكُمْ رقيبًا**﴾.[2]

اقتبس واسيني الأعرج هذا من القرآن؛ ليثبت للناس أنه خلق لكل نفس زوجها وبث منها رجالا كثيرا ونساء.

وقد وظفه الروائي في ثنايا حديثه عن الطغيان والاضطهاد السياسي الذي مورس في حق الشعب الجزائري وقت الإرهاب والثورة من قتل وقطع النسل. فحرية الشعب مرتبطة بإراداته لا بإدارة المستعمر، وأن الموت وانتهاء الآجال مربوط بالله عزوجل.

وأن استدعاءه هذا الموروث الديني يعود إلى المصداقية التي يضيفها في المتن الروائي، ولما يحتويه من حقائق. وقد وردت هذه الآية بمعزل عن السرد الروائي، وهذا لا يعني أنه انفصال عن السرد وما يدور حوله، بل إنه اتفق في معناه ومحتواه مع ما جاء في الخطاب الروائي.

---

[1]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 139.

[2]- سورة النساء، الأية1.

كما انفتحت الرواية على سورة يوسف عليه السلام، من خلال استحضار آيات من سورة يوسف عليه السلام، وقد وردت الآية مرتبطة بالسرد الروائي.

يقول الروائي على لسان السلطات العسكرية: "إن الله لا يضيع أجر المحسنين، تطلب السلطات العسكرية من كل من تعرف أو رأى العميل يونس مارينا أو مجموعته التي يشتغل معها، أن يعلم السلطان عنه."[1]

ودليل ذلك قوله تعالى ﴿**قَالُوا أَءِنَّكَ لَأَنْتَ يُوسُفُ قَالَ أَنَا يُوسُفُ وهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ الله عَلَيْنَا إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ ويَصْبِر فَإِنَّ الله لا يُضِيعُ أَجْرَ المُحْسِنِينَ**﴾.[2]

**ب–التناص مع قصة هابيل وقابيل وحواء:**

يشكل التناص مع قصة هابيل وقابيل التي ورد ذكرها في القرآن الكريم سببا للتذكير بأول جريمة قتل البشرية على وجه الأرض، وأنها وقعت في نهايات فصل الخريف.

وافترض كذلك أن آدم عليه السلام مات هو أيضا في نهايات فصل الخريف، ولحقت به حواء عليها السلام بعد شهر واحد، مع فاتحة الشتاء. وقد ورد ذلك في الرواية لقول الراوي:

«افترض يونس مارينا أن آدم نفسه مات في نهايات فصل الخريف غبنا، وحواء لحقت به بعد شهر واحد من فاتحة الشتاء، وأن أول جريمة بين هابيل وقابيل تمت في نهايات الخريف أيضا."[3]

فالروائي أورد هذه القصة ليفسر موت الإعلام والكتاب الذين كانتا نهاياتهم محصورة في فصلي الخريف والشتاء.

وسبب استعارة واسيني الأعرج قصة القتل الأولى لهابيل وقابيل، هو تكثيف الدلالة الإشارية في نصه الروائي، ويتجاوز العلة التي جاء بها القرآن الكريم. ويورد هذه القصة بوصفها علة أساسية وهي الإيمان أو التصديق بأن هؤلاء الكتاب والأعلام قد توفوا في هذين الفصلين الخريف والشتاء، ولاشك في ذلك أن صورة الموت التي تحدث عنها الروائي، هي صورة تستلهم الواقع والتاريخ، وتضيفهما إلى الفكر المجرد لتعطي شكلا ومنه ذلك قول الراوي: "عندما كان يسأل عن مصدر المعلومة. يجيب وهو

---

[1]– الرواية، ص 80.

[2]– سورة يوسف، الآية 90.

[3]– الرواية، ص 147.

يضحك مثل الواثق بنفسه. هذا إحساسي وليس شرط أن يوافق عليه المؤرخون."[1]

ودليل هذا القصص من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿**لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لَتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدَيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ العَالَمِينَ(28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وإِثْمِكَ فَتَكُنَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وذَلِكَ جَزَاءُ الظالمين(29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسَهُ قَتْلَ أَخيهِ فَقَتَلَهُ، فَأَصْبَحَ مِنَّ الخَاسِرِين (30)**﴾ .[2]

**ج- استحضار الشخصيات الدينية:**

يلجأ واسيني الأعرج في كثير من رواياته إلى تقنية استدعاء الشخصيات الدينية ليعبر من خلالها عن رؤيته لقضايا عصره، ويصطلح على هذا النوع من الاستدعاء بالتناص الديني لكون الكاتب يستحضر رمزا أو نصا دينيا فيوظفه" على مستويات عديدة كتوظيف البنية الفنية، استحضار الشخصيات الدينية وتصوير البطل في ضوئها وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية."[3]

فبطل الرواية اسمه الحقيقي حميد السويرتي، لطالما أقلقه سؤال محير عن سر هذا الاسم المزدوج الذي يجري وراءه كظله، ففكت والدته مغاليق اللغز قائلة له: "مجرد نفخة من جدك الذي أراد أن يعطي استمرار للسلطان حميد الذي كان أبوه معجبا به وبشجاعته."[4]

لكن هذا الاسم مات منذ بدا الكتابة بأسماء مستعارة. فعاش في عالم افتراضي مستعار صاحب فيه يونس مارينا طوال حياته لأن مصدره" حلم غريب وجنون لا يحسد عليه."[5]

فجأة وجد نفسه صحفيا على إثر مقالة أسماها الانقلابيون كتبها عن الانقلاب الذي أطاح بالرايس بابانا. كتب عن رجل لا يعرف سوى أنه صديق والده، فوجد نفسه بالصدفة في مكان يفترض أن لا يوجد فيه حينها "شعر مارينا بشيء غريب هو مزيج من الخوف والفرح هو الذي كان

---

[1]- الرواية، ص 147.

[2]- سورة المائدة، الآيات 28-30.

[3]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2002، ص 48.

[4]- الرواية، ص 125.

[5]- الرواية، ص 125.

دائما بأن يكون صحفيا أو كاتبا يعبر الكرة الأرضية على متن الطائرات العملاقة، لكن الأمر بدا له دائما بعيد المنال."[1]

مقالات مارينا نقلت تفاصيل سردية عن أدق الدقائق المتعلقة بالرايس بابانا لاقت صدى طيبا بين الرافضين للانقلاب وهم يرددون "خليه...مليح...سيعريهم وستعرف على الأقل سيرة الرايس بابانا الذي لم يكن شيئا لهذا الحد، لن يجرؤا على قتله بعد ما فضحوا نهائيا وسيشكل ذلك فضيحة دولية تسحب منهم ما تبقى من شرعية ثورية؟الفضيحة عندما تخرج من أيديهم تصبح مخيفة."[2]

أزعج مارينا النظام بكتاباته التي أججت النقاشات في مقهى النجمة ليصبح في نظره عميلا يستحق الاستئصال" وتطلب السلطات العسكرية من كل من رأى أو تعرف على العميل المسمى يونس مارينا ومجموعته التي تشتغل معها....أن يعلم السلطات عنه أو يتصل بأي مركز أمني أو أية ثكنة...لقد استكثر الخونة على بلادنا استقلالها ولكن يد الدولة ستضرب بقوة الفولاذ."[3]

فتسمية يونس مارينا تحليل في جانبها التناصي على شخصية النبي يونس عليه السلام الذي ورد ذكره في القرآن الكريم سواء في علاقته بالبحر أو تخليصه لقومه بإسلامهم جميعا لقوله تعالى: ﴿ **وإن يونس لمن المرسلين(139)إذ أبَقَ إلى الفُلْكِ المشحون (140)فسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ المُدْحَضِين(141)فالتَقَمَهُ الحُوت وهُوَ سَقيمٌ(142)فَلَولا أَنهُ كان مِنَ المسَبِّحين(143)لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إلى يَوْمِ يُبْعثون(144)فَنَبَذْنَهُ بِالعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ(145)وَاَنْبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةٍ مِنْ يَقْطِين(146)وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَى مِائَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُون(147)فَئَامنُوا فَمَتَّعَنَاهم إِلَى حِينٍ(148)** ﴾ .[4]

وأيضا لفظة مارينا الأجنبية نسبة إلى البحر من كلمة la mer. وكأنه تناص ضمني في حيثيات الحياة بين النبي يونس عليه السلام وبطل رواية يونس مارينا الصحفي، بالفعل يونس مارينا أبق من ذئاب العقيد الذين هددوه بالقتل، بسبب مقالاته التي فضحت أعمالهم الشنيعة. فاضطر

---

[1]- الرواية، ص 69.

[2]- الرواية، ص 81.

[3]- الرواية، ص 83.

[4]- سورة الصافات، الأيات139-148.

إلى مغادرة البلاد بأوراق مزورة غيرت مسار حياته فقبل أن يغادر اختفى عن الأنظار وعاش في حفرة مظلمة اكتشف في الأخير أنها ماخور عيشة طويلةّ "حيث قضى ستة أشهر في مكان مغلق في ماخور عيشة من أجل فعل كان بمثابة جريمة لم يقدر مخاطرها."[1]

فهذه العتمة في كنف الحفرة السوداء المظلمة أشبه ببطن الحوت يتقاطع بشكل رمزي مع حوت سيدنا يونس عليه سلام وإنما فاستدعاء شخصية يونس عليه السلام لم يكن عبثا أو إنما هو استدعاء بنبع من مقصديه يتدثر خلفها الكاتب ويمرر عبرها رؤيته لمهنة الصحافة أنها أشبه برسالة الأنبياء ومعها، كان حاملها بين قومه وعشيرته. فإنه يقابل بالرفض والمعارضة إن دعا لمفاهيم تخالف معتقداتهم الراسخة .

وكذلك استدعى واسيني في روايته شخصية النبي أيوب عليه السلام ولم يكن اختياره اعتباطيا، فقد درج الكاتب والشعراء على استحضار شخصية أيوب ذات البعد الديني لتكون تعبيرا عن العذاب والشعور بالظلم والصبر وهو أبلغ صورة للتعبير عن الاغتراب وهو ما لم تنحز عنه شخصية يونس مارينا في الرواية "كان مستسلما للعزلة وللذة الحروف المحروقة التي كانت تأتيه من مكان غامض وبعيد في كيانه، تخترقه الأناشيد المبهمة والصرخات المكتومة التي كثيرا ما تقذف به نحو أزمنة هلامية، بعيدة.....تأكد يونس مارينا من أن في أعماق كل فنان شيئا من حرقة أيوب..... كيف لإنسان الذي يتلقى أقصى المحن والعقوبات المجانية بسبب أخطاء لم يرتكبها."[2]

وكذلك في قوله"نفد كل شيء.كل شيء باستثناء.حتى صراخنا الأول الموشوم في الذاكرة.إلا اللغة التي تستمر طويلا قبل أن تتهاوى كأوراق الخريف، ثم ندفن شيئا من أجسادنا في قبر من نحن، قبل أن تأتي الانكسارات المتتالية على ما تبقى من الجسد، تترنح اللغة طويلا بين أيدي الآخرين قبل أن تنسحب هي أيضا من المشهد القاسي، وتنطوي في مكتبة الأقدار."[3]

---

[1]- الرواية، ص 49.

[2]-الرواية، ص ص13-15.

[3]- الرواية، ص164.

حيث جاءت حاملة ملامح شخص يعيش الغربة والاغتراب، محيلة المتلقي على دلالات مختلفة، وفاتحة نوافذ تجوال عديدة في أماكن ومواضع مختلفة، ففيها نوع من الشهادة السياسية على بدايات الدولة الجزائرية المستقلة، وعلى ظاهرة العنف الديني في أوروبا وغيرها، كما تحمل مواقف فكر عديدة منها ما تعلق بالأدب والفن، ومنها ما تعلق بالحياة والحرية، وفيها نوع من السيرة وفيها نوع من السيرة الذاتية للكاتب واسيني الأعرج حسب ما أشارت إليه إحدى نصوص العتبات وتحديدا تقديم الناشر.

فالشخصية المستدعاة في النص الروائي تعيش اغتراب اسم نفسه ذلك أن الاسم الحقيقي لبطل الرواية هو "حميميد" وهذا ما يدعم التوجه نحو محاصرة مظاهر الاغتراب في هذه الشخصية التي ترسم من جديد صورة المناضل والمثقف السياسي المغترب والذي يبدل نفسه أمام تناقضات الواقع وانعكاساته.

لتكون شخصية يونس مارينا بين معطيين؛ أولهما كونه ينتسب إلى صلب الشهيد من شهداء، ويدللهم حتى تمتعهم أحيانا بامتيازات وربما بنفوذ خاص يستمد من احترام ذلك الاستشهاد. وهذا التبجيل يتجسد مرارا وأهمها زيارة بابانا لمدينته ومقابلته له ولوالدته" عندما زار الرئيس بابانا مدينة مارينا بعد الاستقلال طلب أن يرى ماما جوهرة أرملة آخر شهيد دفنه بيده قبل الإعلان عن وقف إطلاق النار...فيوم يتذكر شيئا خاصا ظل عالقا بذهنه الرايس بابانا وهو يسحبه بهدوء ويضعه في حجره ويضمه إلى صدره لدرجة أنه أحس بدمعه الساخن.

-على خده وهو يتمتم

-أبوك كان رجل ونصف

-شعر بنعومة أصابعه مرتين عندما حياه والثانية عندما ضمه إليه ومسح على وجهه برؤوس أصابعه."[1]

[1]- الرواية، ص 158.

ولكن ابن الشهيد المبجل من طرف الزعيم بن بله والذي ساهم في تحرير الوطن يطارد بعد الاستقلال. ويضطر لترك الوطن ثم يلاحقه الوطن في العقود الأخيرة بالتكفيريين ويصبح مهددا بالقتل والغدر، وهو ما نتجت عنه حالة اغتراب ويأس من الواقع عبر منها مرارا وهذا ما يفسر تمسكه بالغربة والمنفى عندما عرض عليه موسى لحمر حينما زاره العودة إلى مدينته حيث يقول: "بلادي؟ قصدك بلادهم؟ لا أرض لي يا عزيزي إلا لغتي بلادي دفنتها في قبر أمي"[1]

ألا يحيل هذا على ظاهرة التنكر للشهداء وللوطن وللقيم الوطنية ألا يذكر هذا الأمر بتلك الأحاسيس العميقة بأن أولئك الذين حرروا هذه البلدان لم ينالوا حظهم وسرعان ما تم الانقضاض عليهم وإبعادهم. وقد نذهب أبعد في هذه التخمينات حينما تأخذ ابن الشهيد ونطلقها على جيل كامل هو جيل الثورة والتحرير، وهو الجيل الذي يرفض الإطاحة بالرموز. ثم وجد نفسه لاحقا في حالة بالرموز. ثم وجد نفسه لاحقا في حالة اغتراب وضياع وتهديد وإهمال. وهو ما عبر عنه الكاتب بقوله: "بعد أكثر من خمسة عشر سنة من استقلال البلاد لم يرتح شهداؤنا الذين يطرزون الشوارع والمدارس والمواقع الحكومية والاحتفالات الدينية والوطنية الشهيدان عميروش والسي حواس تصور بقيت رفاتهما في ثكنة على خوجة في مرتفعات العاصمة خمس عشرة سنة قبل أن يجدوا لهما الطريق إلى مقبرة الشهداء لماذا حتى قائدا الدرك الوطني عندما سئل لم يقل لماذا أبقاهما في الثكنة تحت امرأة قيادة الدرك كل هذا الوقت"[2].

**د- التطرف الديني في رواية "أصابع لوليتا":**

تواصل الخطابات السردية إعادة موقعه التاريخي ضمن سياق تخييلي، كما تواصل تعبئتها بحمولات إيديولوجية تتعدد مشاربها وتختلف غاياتها، إذ لا تخلو "أصابع لوليتا" من موقف سياسية وأفكار أيديولوجية. برزت هذه الرؤية منذ الصفحات الأولى لتوقيع يونس مارينا بطل الرواية روايته "عرش الشيطان" وما صحبها من صخب، أبانت الرواية عبر مراحل سردها عن مواقف وشخصيات تعكس نوعا من الفتنة والتطرف الديني، ولتكن البداية من أحد الشباب الذي يفترض أن يكون من

[1]- الرواية، ص 98.

[2]- الرواية، ص 98.

معجبيه الذي يسأل مارينا باستغراب لا يخفي أصابع الاتهام "السيد مارينا، لماذا تكتب ضد الإسلام؟ ماذا ستربح عندما تخسر ربك؟ ثم نزع السماعة اليمنى وبقي محتفظا بالثانية فقط...لن أربح أي شيء من وراء دين كان؛ وليس الإسلام وحده طيب ما الذي يزعجك في ذلك؟-تريد الصراحة، النية المبيتة ضد الإسلام. لم أقرأ عرش الشيطان ولكني سمعت عنها الكثير وقرأت تعليقات كثيرة في صحف ألمانية وتركية، كنت أنوي شراءها اليوم، لكن قوة ما منعتني من ذلك قبل لحظات. تذكرت كلام إمام المسجد دوسلدورف الذي أعطاها كمثال للتغريب والكفر بالقيم، وبيع النفس للشيطان الرجيم.

-بيع النفس للشيطان، أي شيطان؟ شوف يا إبني؟ أنت حر في معتقدك. الذي أعرفه هو أننا نذهب نحو كتاب لغرضين؛ فضول أو شهية، إذا لم توجد فيك لا هذه ولا تلك، الأحسن أن لا تتعب نفسك.

وإذا توفر الاثنان معا؟

شعر يونس بهزة من الإجابة لم ينتظرها.

أنت من يختار الأنسب في النهاية."[1]

وانتهى الحوار بينهما بإعراض الشاب عن شراء الرواية لأنها تكفيرية رغم أنه لم يقرأها ولم يقرأ للكاتب ما يجعله يتخذ منه موقفا معاديا ومتطرفا وبعيدا عن المنطق، مؤسسا موقفه على سمعه من الآخرين من أئمة وصحفيين.

يشير هذا الموقف إلى أزمة القارئ والمثقف العربي الجاهل بحقائق الأمور والذي يتبنى مواقفه وآراءه من خلال الأقاويل والتأويل دون أن يمنح لنفسه وللآخر فرصة القراءة والتمعن. كما يشير إلى موقع المثقف الذي تمارس عليه الوصاية من طرف بعض الهيئات الدينية، إذ بمجرد تصنيف عرش الشيطان رواية تكفيرية من قبل حراس النوايا ومحاكم التفتيش اتخذ ذلك الشاب منها موقفا عدائيا ورافضا رغم أنه لم يطلع عليها قط، وهذا ما يعكس تردي المستوى الثقافي والمعرفي الذي ينطق من أحكام جزافية وقيمة لا تستند إلى أدلة وقرائن. كما يعكس الوصاية التي تمارسها شخصيات وهيئات منحت نفسها حرية مراقبة أنفاس وألسنة الكتاب قبل كتاباتهم تحت ذريعة مكافحة التكفير والإلحاد.

[1]- الرواية،ص ص27-29.

وهذه العدائية ذاتها تتكرر مع إحدى شخصيات الرواية وهي الشرطية الفرنسية في دائرة الأمن "ماري" بنظرتها المتطرفة للإسلام وموقفها العنصري وتنصيبها العداء والحقد للمسلمين، إذ جاء في احد حواراتها مع زميلها "إيتيان دافييد" الذي لا يشاطرها تعصبها" مشكلة الإسلام أنه نقل كل حروبه المدمرة وصراعاته نحو أرضنا، عندهم أصبح مخيفا لقد تكاثروا بشكل ملحوظ."[1]

وفي موضع آخر تحمل ماري المسلمين والعرب مسؤولية الإرهاب في العالم "أنا لا أفهم، لماذا كل الأقليات مرتاحة، وقبلت أن تتجاوب مع ثقافتنا وتعيش فيها بسلام إلا هم، إلا هم، لماذا المصائب الكبرى لا تأتي إلا من السود أو العرب أو المسلمين...هم من أوصل الإرهاب إلى أراضينا الآمنة."[2]

غير أن المواقف التضليلية تتضح من خلال الجماعات الإسلامية المتطرفة التي جعلت من يونس مارينا هدفها الأول، إنها محاكم التفتيش التي تريد قتله بسبب روايته عرش الشيطان" لكن من الذين يظنون أني قمت بسبب الذات الإلهية، سدنة الدين وحراس النوايا والقتلة الصغار، جندرمة الأخلاق المشكلة أني لم أفعل شيئا من هذا، وأعطوني أهمية في سلم الموت، ربما لم أكن استحقها."[3]

وهي الجماعات المتطرفة نفسها التي أرسلت الشاب المتعصب إلى معرض فرانكفورت كما سخرت لوليتا لتنفيذها برنامجها الانتحاري بعد أن ظللتها واستغلت جرحها النازف بسبب غدر أقرب الناس إليها.

تتشابك أحداث رواية "أصابع لوليتا" لتغوص ضمن شطحاتها التخيلية وخطاباتها الإيديولوجية إلى موضوع آخر يشكل بناء مؤسسة اجتماعية يقرها الدين والمجتمع. تتجسد في مؤسسة" الزواج" التي لا يخفي الخطاب موقفه منها، فإذا كانت الأسرة مثلا دالة على الأمان والاطمئنان والسكينة، لكنها على عكس من هذا تبدو من خلال خطاب الرواية وكرا للخديعة والتسلط وعدم الأمان، إذا كان الأب يمثل سلطة الذكورية الحامي لأفراد الأسرة. فخطاب الرواية صوره، أب مغتصب وأناني وعديم الرحمة، وربما هي نقطة تشابه بين والد لوليتا وتسلطه وهمبر همبر بشذوذه ومرضه.ا نطلاقا من هذه الأحداث يؤثث الخطاب لسياق مشكك في دور الأسرة ومسؤولية الأب لارتباطها بالخوف

[1]- الرواية، ن ص.

[2]- الرواية، ص 136.

[3]- الرواية، ص 222.

واغتصاب الطفولة.

"هل تدري يا مارينا أن الإحساس بالأمان هو أهم شيء بالنسبة لأية امرأة في مجتمع لم يقطع علاقته بذكورته؟ الإحساس بالفراغ واللاجدوى مؤذيان إلى أقصى الحدود، ما يجعلنا عشاقا حقيقيين ...بأننا جزءا من ضرورات الآخر."[1]

وعبر جملة من الأحداث والإخفاقات التي لازمت كلا من يونس مارينا ولوليتا، اتضح موقف الرواية من مؤسسة الزواج من خلال حوار الشخصيات التي تخفي وراءها مواقف تأخذ بالقارئ إلى مفاهيم ومعتقدات بعيدة كل البعد عن الثقافة العربية الإسلامية .وورد هذا في الحوار الذي جرى بين حميد السويرتي ومريم الماجدلية في ماخور عيشته الطويلة "أنت مازلت شابا، اذهب في جنونك إلى أقصاه، ولا ترهن حياتك بزواج تافه أو امرأة تستعبدك باسم ورقة لا تساوي الحبر الذي كتبت به الأمر لا يستحق حبيبي، الحياة قصيرة وخط جميل نحتاج أن نقدره حق قدره....تعبت من حياة لا أحبها يقتلها التكرار والخوف."[2]

ونستشف من هذا أن الزواج من منظور الشخصيات لا يعدو أن يكون ورقة لا تساوي ما كتب بها من حبر. بل هو مجرد استعباد تمارسه المرأة على الرجل لكي تحد من حريته من أن تختزل في الزواج، وبهذا تفرغ الرواية الزواج من قيمته الدينية والاجتماعية والإنسانية في حفظ النفس من الغواية وحفظ المجتمع من الرذيلة" جان بول سارتر الذي قرأت كل كتبه، وتلك مهبولة التي اسمها سيمون دي بوفوار، عرفا في وقت مبكر أن أبخس مصيدة للبشر هي الزواج، لا توجد قوة في الدنيا نرتهن من اجلها حريتنا العميقة فينا."[3]

تأسيسا على ما سبق، تتحول لوليتا بما تقدمه من إيديولوجيا ومن نقد لها إلى خطاب مواجع ومعارض لكل ما هو تسلطي، ديكتاتوري وإلى كل مؤسسة (الأسرة- الدين- المجتمع- الزواج...الخ)تمارس سلطتها في الحد من حرية الأفراد والمجتمعات.

---

[1]- الرواية، ص 51.

[2]- الرواية، ص 73.

[3]- الرواية، ص 376.

## 2-الشخصية الروائية والتناص السيرذاتي:

التناص الذاتي هو عبارة عن العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب مع بعضها، إن كان على مستوى الأسلوب أو على مستوى تقاطع الموضوعات والرؤى والأفكار، التي تعبر عن هاجس الروائي، بل تتعداها إلى الشخصيات التي تجسد رؤاه. وقد عرف سعيد يقطين التفاعل النصي الذاتي "يتم عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا."[1]

يعد الروائي الجزائري واسيني الأعرج واحدا ممن ارتبطت كتاباتهم بالكتابة السيرية على الأقل، في عنصرها الخارجي المتاح للجميع، ففي كثير من رواياته يستعير الروائي السارد ليصبح لسان حاله، ظاهريا، وتصبح الرواية حديثا للذات روائيا.

"أصابع لوليتا" للروائي واسيني الأعرج رواية إنسانية بامتياز، فيها من العناصر السيرذاتية والاشتغال الفني ما جعلها مثار اهتمام النقد العربي. وكل ما يحاول واسيني طرحه سواء الجانب الذاتي أو موضوعي؛ فهو يشكل انشغالا مركزيا حيا بالنسبة له. كما يشكل جهدا روائيا مميزا.

يعمد واسيني في كتاباته الروائية إلى آلية التناص مع سيرته الذاتية "فيمزج ما بين حمولة الذاكرة الفردية وعنصر الخيال."[2]

إذ تحضر هذه التناصية الذاتية في أشكال عدة منها الشخصيات، فهو يعبر عنها من خلالها عن ذاته بتوظيف مرجعيات سيرية لصيقة بحياته وعائلته تبدو وسيرته الذاتية، ليحاول نقل تجربته بالاعتماد على ذاكرته.

وبتتبعنا لحيثيات وتفاصيل حياة يونس مارينا/الكاتب الروائي نلتمس آثرا لواسيني في صياغته لهذه الشخصية، فيونس مارينا لم يهنأ يوما ظل مطاردا هاربا من ذئاب العقيد، واليوم من أيادي الجماعات المسلحة التي أفتت بقتله، لجرأته على المساس بالمقدسات في عرش الشيطان حينما "ابتسمت ماري كمن اكتشف سرا مبطنا هل تعلم يادافيد أن والد يونس مارينا حمل السلاح ضد

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 100.

[2]- نضال قاسم، النص الإبداعي بين السيري والمتخيل الشعري، دار البيروني للنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 2015، ص 60.

فرنسا، ونحن نحميه اليوم."[1]

وما يعانيه مارينا إشارة إلى أزمة المثقف الذي يعاني الاضطهاد ومطاردة بسبب أفكاره وجرأته في البحث. هذه الأحداث في حياة يونس مارينا، شبيهة بما عاشه واسيني الأعرج في فترة من حياته واستثمرها ليدعم شتاتا من سيرته الذاتية، ويسير بها برشاقة في ثنايا الأحداث المتنامية بتصاعد.

فهو أيضا كاتب روائي تعقبته الأيادي السوداء بالمطاردة والتهديد بالقتل، فقط لكونه مثقفا ورفض الإجابات الجاهزة عن أوضاع بلده فتصدى لمساءلة الأوضاع حيث عانى كما يعاني يونس مارينا بسبب كتاباته هي معاناة طالت كل مثقف "ظننت أننا يمكن أن نغير العالم بسهولة كبيرة ونسينا أن القتلة كانوا أشرس. لم نكن نحمل إلا أفكارنا وكانوا يحرقون كل شيء يفكر كانوا يا عزيزي أسوأ من غوبلز يحفرون حفر الموت لكل من يخالفهم.....و ساروا على هذا الشعار كل من ليس معنا فهو ضدنا."[2]

وتبقى الكتابة قدر الأعرج كما هي قدر مارينا صدفة جعلنا منه كاتبا صحفيا إلى روائي انزلق في المتاهة بمقالاته حول الانقلاب" واختار قدرا آخر هو الكتابة لكي يشفي من الوطن ذاته"[3]و هي عبارة لطالما رددها واسيني الأعرج.

يونس مارينا ما هو إلا صورة مختزلة من واسيني الأعرج، كلاهما يلتقي في المعجم ذاته، شهيد، ابن شهيد، أرملة شهيد، والمعاناة ذاتها يواجهان مصيرا واحدا، عنوانه المطاردة والموت، حيث هدد واسيني بالقتل في بلده. على عكس يونس مارينا الذي هدد بقتله في فرنسا.

تحضر كذلك شخصية مريم في جل روايات واسيني الأعرج، كما استدعاها أيضا في رواية "أصابع لوليتا"، رغم كونها شخصية ثانوية، إلا أن لها دلالة عميقة، ولم يذكر اسمها بشكل صريح إلا عندما سأل يونس مارينا عن اسمها فردت عليه بقولها: "لا تشغل بالك علي اسمي مريم الماجدلينا Marie Madeleine nuance المجدلية قبل أن يسرقها المنافقون من فراش سيدنا المسيح، سمني مريم إذ شئت...."[4]

وكانت مريم امرأة مشتهاة من كل من يعرفها. فقد فضل يونس مارينا أن يصفها بكلمة

---

[1]- الرواية، ص 110.

[2]- الرواية، ص 94.

[3]- الرواية، ص 99.

[4]- الرواية، ص 59.

مومس. لكنها ترفض قائلة: "لو استعملت كلمة مومس هل سيتغير وضعي؟ قلت لك منذ البداية إن كل شيء يتغير في هذا المكان بما في ذلك اللغة والقيم التي تتربى عليها."[1]

ويحتل الاسم موضعا مخبئا في ذاكرة الروائي منذ طفولته، إذ يرى في مريم أم المسيح رمزا للتضحية والظلم، الذي تعرضت له المرأة في كل الأزمان، لذا وظفها توظيفا إنسانيا رامزا منذ كتاباته الأولى فشخصية مريم تعلق بنصوص واسيني كالأزمة.

ونجد في الرواية تناصا ذاتيا مع رواية ذاكرة الماء، ويبدو هذا التناص في بداية الرواية، حيث تساءل الراوي في مقدمة الرواية" لا يمكن للعطر....ذاكرة أيضا."[2]

فواسيني في روايته "أصابع لوليتا" يجعل للعطر ذاكرة. بعد أن جعل للماء ذاكرة في روايته "ذاكرة الماء"، فيونس مارينا اشتم رائحة العطر وهو بصدد إمضاء روايته "عرش الشيطان" الذي يكتشف تتبعه لمصدره أنه لنوة التي دخلت إلى معرض وفي يدها باقة الورد.

التناص الذاتي في هذه الرواية، جعل الرواية منفتحة على أعمال واسيني الأعرج، مما جعل دلالتها متنوعة وأعطاها بعدا جماليا.

وصفوة القول، قدمت رواية "أصابع لوليتا" تشكيلة متفردة من حيث البناء العام للرواية. كما أحدثت حضور المستنسخات انفتاحا واسعا على جملة من الخطابات الأدبية وغير الأدبية، في محاولة لنقل قضايا الراهن باعتماد تقنية الإيهام بالواقية، وهو ما يؤكد جاهزية الرواية الجزائرية لاستقبال خطابات؛ لتسهم في تنوعها وإثرائها وتسمح للروائي باستعراض حرية أكبر في عرض الأفكار والقضايا والتصورات.

ونخلص أن واسيني الأعرج لجأ إلى التناص الديني باعتباره مصدرا خصبا فاستدعى من خلاله شخصية النبي يونس عليه السلام وسيدنا يوسف وإعادة تشكيلهما برؤية دلالية فنية.

تمكن المؤلف من إدراج سيرته الذاتية بسلاسة في ثنايا المتن الروائي يمرر من خلال شخصية يونس مارينا تجربته الشخصية للآخرين.

[1]- الرواية، ص 58.

[2]- الرواية، ص 11.

## المبحث الثالث: التفاعلات النصية التراثية في رواية" أصابع لوليتا"

يمثل الموروث الشعبي قطاعا نصيا مرجعيا هاما من بين العديد من القطاعات النصية التي أقبلت الرواية الجزائرية على تحاورها وتناص إياها جماليا وفكريا، مما يثير إشكاليات عدة تعنى بالتوظيف والمحاورة، وتفسير الممارسة أصلا، إضافة إلى ضرورة مناقشة كيفية التحكم في الهامش الأجناسي في ظل المتعدد النصي، فأي نص تراثي استعارت رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج؟ ووفق أي منظور سردي؟

إن عتبة الانزياح الأجناسي التي تمر عبرها الرواية في سياق محاورته النصية للمدونة التراثية الشعبية تثير من الناحية التقنية إشكالية توظيف المستعار في بناء المشهد السردي، وما يصاحبه من ممارسة انتقائية واعية للخيارات النصية الشعبية؛ وذلك خضوعا لمبررات جمالية وفكرية يقتضيها المقام الحكائي" ذلك أن توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية تم أساسا وفق طبيعة تناقضات الحاضر وصراعاته، ولعل هذا ما يفسر أن التراث في الرواية الجزائرية لم يظهر إلا كجزء داخل النص السردي الذي يتشكل في مجموعة من تداخل الماضي، والحاضر، الذي هو صورة الزمن العربي."[1]

لقد تعاملت الرواية مع معطيات التراث من منظور الراهن؛ حيث "غذا استلهام الموروث السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان وأزمة التاريخ، وهوية الأنا، وحوار الأنا والآخر، وصراع الإيديولوجيات."[2]

تعد رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج من أبرز المدونات الروائية التي فتحت نافذة التجريب الروائي على عوالم التراث الشعبي، بمختلف تخريجاته النصية، حيث "يأتي واسيني الأعرج في مقدمة

---

[1]- صليحة بردي/ليلى مهدان، فنون التراث الشعبي وأثرها في الكتابة الروائية مختارات من مدونة واسيني الأعرج، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، مجلة دورية دولية محكمة، تصدر عن ألمانيا-برلين، المركز الديمقراطي العربي. تعنى بنشر الدراسات والبحوث في ميدان العلوم الثقافية واللغوية والفنية بعدة لغات، العدد5، فيفري 2019.ص 16.عن إبراهيم سعدي، دراسات ومقلات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، ط2009، ص 111.

[2]- نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة محمد حاج لخضر، باتنة، ط2011-2012، ص 29.

الروائيين الذين يمثلون التراث....يجعلنا الكاتب نعيش روح ذلك التراث، وذلك بتوظيف رموزه التاريخية والفكرية. وعرضها في علاقاتها مع الواقع المعيش، وبذلك يحكم الربط بين ما هو حاضر، وما سلف."[1]

لقد وجدت رواية "أصابع لوليتا" مطيتها في الانفتاح الواعي على مستويات وآفاق من التشكيل الخطابي تخطت به حدود الأطر التقليدية للبنية السردية والتراثي في تجليه عبر التخريجات الروائية مكنها من طرح جملة من المعارضات في الجمع بين المتخيل والواقعي في سياق عرض رؤى مغايرة للإنسان في مساءلته مظاهر وجوده، وحساسية وصفه السياسي والاجتماعي.

## 1- استلهام ألف ليلة وليلة:

تعتبر حكايات "ألف ليلة وليلة" من أكثر الأعمال السردية في العالم انتشارا، لما تتميز به من خصوصيات متفردة وسمتها بالخلود كعجائبية الحدث، وطريقة السرد المبتكرة، ولذا استلهم منها الأدباء والشعراءفي العالم كثير من المعاني والدلالات المتوارية، ومن هؤلاء الروائيين الجزائرين نذكر منهم واسيني الأعرج في روايته"أصابع لوليتا"، صارت"ألف ليلة وليلة" مصدر إلهام معرفي لروائي سواء في طريقة سرده التراثي أو في الشكل الحكائي للرواية.

استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تحقق وجودها وهويتها في المسار الروائي من خلال عودتها إلى التراث لأنها أرادت أن تسير بنمط الرواية العالمية الجديدة....فحققت بذلك هذه الرواية مفارقة نوعية ببينها وبين خطاب تقليدي سائد. بمحاورة التراث العربي المتمثل في ألف ليلة وليلة وأجوائها الشرقية لما تحمله من زخم فني حكائي يضمر ويستوعب مختلف الخطابات لنقد المجتمع فشكلت بذلك"الليالي سردية كبرى في الأدب العربي، انزياحا على مستوى المضمون والشكل الفني، بما تحمله من حداثة وجدة وابتكار وقيم أخلاقية."[2]

ولهذا تعتبر الرواية الجزائرية المعاصرة من الابداعات التي أبدت قدرتها على استيعاب واحتواء القيم الجمالية والمضامين الحضارية لحكايات الليالي وتحويلها إلى عالم جديد يتناسب مع العصر

[1]- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 263.

[2]- سعد عزيز الصاحب،ألف ليلة وليلة وتجلياتها التراجدية في المسرح،الدار المنهجية للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 2018، ص13.

ومستجداته، وهذا ما دفع الروائي الجزائري إلى تجاوز الأشكال السردية الرائجة والاستعانة بالمضمون والشكل السردي لحكايات الليالي للتعبير عن الواقع العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، ورصد مختلف التحولات الاجتماعية والسياسية"فالخطاب الروائي العربي عامة والجزائري على وجه الخصوص هو خطاب مفتوح على آفاق المتخيل الذاتي/المحلي التاريخي، والتراث السردي الشفوي ومنه الكتابي دون أن ننسى تقنيات الرواية العالمية."[1]

وقد اتخذ أكثر من روائي جزائري ورواية جزائرية هذا العمل التراثي كعمل مرجعيي لكتابة الرواية، وذلك من خلال تجريب مضامينها الفكرية وتقنياتها السردية في قوالب جديدة برؤى فنية وجمالية معاصرة تهدف بالدرجة الأولى إلى التعبير عن واقع المجتمع الجزائري وتسليط الضوء على جل القضايا الاجتماعية والساسية والفكرية.

ولقد حاول واسيني الأعرج الانفتاح على ألف ليلة وليلة وفق منظور جديد، وفي حدود التخييل الروائي الذي يمتص من تراث الماضي، قصد توظيفه لخدمة رؤية حداثية، تؤسس لبنى سردية جديدة في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة.

إن اختيار واسيني الأعرج في رواية "أصابع لوليتا"لمؤلف ألف ليلة وليلة، يؤكد إهتمامه بهذه الحكايات الشعبية العربية، التي حظيت باهتمام كبير من قبل الثقافات العالمية؛حيث هيمنت على سيرورة الكتابة السردية العربية، وكذلك الغربية، فكانت قصص ألف ليلة وليلة نصا منتجا مشبعا بأبعاده ودلالاته، من خلال التناصات التي تقيمها معها تلك النصوص القصصية التي أنتجها كبار الكتاب العالميين.

ولعل أولى الإشارات الدالة على تناص أصابع لوليتا مع ألف ليلة وليلة، بحيث يشير ذلك إلى امتصاص واسيني من حكايات ألف ليلة وليلة كمدونة سردية تنتمي إلى التراث العربي وإعادة صوغها وفق منظور روائي جديد يبرز شغف الروائي بتأصيل النص الروائي الجزائري.عن طريق توظيف التراث السردي وتقنياته في الرواية، وإبراز السلطة التاريخية لهذا التراث وربطها بالراهن.

[1]-خامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية،دار التنوير،الجزائر،ط2013،ص207.

مما يعني وجود علاقة تحاور بين ألف ليلة وليلة ورواية أصابع لوليتا، وهو"تحاور يمثل علاقة تناص بين نصين، نص لاحق ونص سابق، وهي علاقة النص المشتق بالنص الموجود قبله، ويسميها جيرار جنيت التحويل، التي من بين مهامها، استحضار الخلفية دون الاستشهاد."[1]

إن رواية كنص روائي، وهو يمارس فعل التجريب، يحاول أن ينتج لنفسه حالة من الفرادة ذات "أسلوب سردي جديد أكثر لعبا، وأشد قوة تشكل مكونا رئيسيا في هذه العملية."[2]

انفتحت رواية "أصابع لوليتا" على التراث؛ حيث استدعى واسيني الأعرج قصة ألف ليلة وليلة. ولعل أول ما يشير إلى اتكاء الرواية على ذلك ما قالته لوليتا ليونس مارينا" سنرى ربما لا تعرف ما يعنيه لي وجودك في هذه الحياة كل ليلة تنقذني من موت حقيقي. أكون في حالة استعداد كلي للانتحار فتفاجئني كلماتك المخبوءة في أعماقي ....فتنسيني نهائيا فكرة الانتحار."[3]

فلوليتا تقوم بتأجيل عملية انتحارها نتيجة تذكرها لكلمات يونس مارينا في روايته. فكما كانت الحكاية عند شهرزاد سببا في أنقادها من الموت، فإن كتابات يونس مارينا منعت لوليتا من الانتحار، ويدل ذلك على تأثير الكلمة في المواقف والعقول. فرواية "أصابع لوليتا" تحتوي كتابة مشهديه تِكد أن الرواية باعثة للحياة ومنقذه لها. فكما أنقذت شهرزاد رقبتها بالحكايات التي كانت ترويها كل ليلة للملك شهريار فيؤجل قتلها، تقوم رواية يونس مارينا "أصابع لوليتا" بإنقاذها من الموت بتأجيل انتحارها كل مرة، فباستحضار واسيني لألف ليلة وليلة عمل على انفتاح النص على التراث مما أضفى على الرواية بعدا دلاليا.

ولذلك فالتناص لدى واسيني الأعرج يستنبط وظيفة شعرية جراء إعادة إنتاج الحكاية بما فيها من شخصيات وأحداث وصهرها كقيمة داخلية ذات رؤية جمالية وايديولوجية، مما يجعل الرواية لديه:محققة نصيتها وانتاجيتها على الصعيدين الكتابي والفكري عن طريق مايمكن تسميته انفتاح النص."[4]

---

[1]- Gerard Genette,palimpsestes,la littérature au second degree ;p12-13.

[2]-ادوارد سعيد، الثقافة وامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1997،ص274.

[3]- الرواية، ص 33.

[4]-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص152.

حيث يؤسس السياق الإبداعي، لدلالات وجماليات جديدة مغايرة للدلالات التي حققها هذا النص زمن إنتاجياته.

إن واسيني-بناء على ماسبق —و هو يعانق مسار التأصيل، حاول أن يحاور ألف ليلة وليلة ويقولبه في رواية"أصابع لوليتا"ليتخذ من ذلك آلية من آليات التجريب الروائي الجزائري مما يشئ بأن النص التراثي صار اليوم بمثابة الرهان الذي يؤسس لجمالية خاصة في الكتابة الروائية الجزائرية، عن طريق الاستعانة بتقنية التناص التي آلت هي الأخرى إلى أداة تعليق بين النص السردي التراثي والنص الروائي الحداثي.

ومما سبق نستخلص أن الاهتمام بحكايات"ألف ليلة وليلة"يأتي في سياق الوعي بالجنس الروائي في العصر الحديث من خلال الممارسة النقدية الأدبية، إذ اعتبرنا القراءة الإيجابية هي المحفز على إنتاج النصوص الأدبية الراقية، خاصة إذا استحضرنا في هذا السياق حكايات "ألف ليلة وليلة"كإرث لإنساني مصدره الشرق مهبط الديانات السماوية والثقافات المتنوعة، التي تعالج قضية إنسانية تتحاور الجغرافيا المحلية وتعني بالدرجة الأولى الإنسان كإنسان؛مثل الاستبداد واضطهاد المرأة والخيانة الزوجية،و التضحية والمغامراتو الرحلات، والأسطورة والخوارق...الخ، إنها في الأخير عبقرية المخيلة النسوية الشرقية التي قهرت الجغرافيا والتاريخ واستقرت في وجدان الذاكرة الشعبية التي صارت تغترف منها كل الثقافات والسرديات العالمية.

## 2-التناص مع القصة الشعبية:

لم ينس واسيني الأعرج توظيف القصص الشعبية في روايته "أصابع لوليتا"؛ لتصبح موروثا روائيا كامل النواحي، إذ تعتبر القصة الشعبية وسيلة غير مباشرة للبث الثقافي، يمكن أن تشتغل لصالح اتجاه سياسي أو اجتماعي أو ديني أو فئة معينة.

وهو ما نلاحظه في الفقرة الآتية من نص رواية " أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج" كانت أمها حاملا بمولود السابع، يوم المخاض، قالت لزوجة والدها الشريرة التي تزوجها لتنجب ذكرا ولكنها كانت عاقرا: لا أتحمل ألام أمي بنت السابعة. سأذهب نحو التلة البعيدة، وأطل عليك من أعاليها،

إن أنجبت أمي ذكرا لوحي لي بالمنجل، وسأعود، إن أنجبت أمي أنثى سابعة لوحي بمنديل أحمر، وسأهاجر بعيدا، لا أتحمل أن تتعذب أمي مرة أخرى أمامي.....ظلت لحظات تنتظر زوجة أبيها أن ترفع يدها، فجأة لوحت لها بالمنديل الأحمر عاليا ...."[1]

فهذه القصة التي أوردها واسيني في روايته هي قصة شعبية جزائرية، كانت سائدة في القصص القديمة تؤمن بها أمهاتنا وجداتنا على أن يستعمل المنديل الأحمر إذا أنجبت بنتا والمنجل إذا أنجبت ولدا.

ويستعملان هذين الشيئين من خلال التلويح بهما من مكان عال، ليرى جميع الناس ماذا رزق هذا الأب أو الشخص، وإذا رزق بالابن فرحوا له، وأما إذا جاءت بنتا سكتوا وعزوه على مصيبته.

أدرج واسيني هذه الحكاية أو القصة ليزيد من صدق الرواية وكثافتها السياقية ضمن النصوص الأدبية .

### 3-التناص مع الأمثال الشعبية:

إن المثل الشعبي هو امتداد طبيعي للمثل الفصيح، وهو كذلك تعبير عن الاجتماعية الشعبية لجميع تفاصيله الكبيرة والصغيرة، فالمثل إذن ثقافة أصيلة لأي شعب من الشعوب.

ودلالة ملموسة لأخلاقه وعاداته وخلفياته الفكرية، التي ينبغي ألا تلغى أو تنس في خضم الثقافات الوافدة والغزو الفكري.

فإذا كانت رواية "أصابع لوليتا" تسعى لتوظيف الثقافة الشعبية بكل أبعادها وتجلياتها، فلاشك أن للمثل حضوره اللافت فيها.

ومن بين الأمثلة التي وردت في الرواية، التي سنقف عند دلالاتها في الرواية من بينها المثل القائل: "دير روحك مجنون تشبع كسور."[2]

---

[1]- الرواية، ص 184.

[2]- الرواية، ص 83.

وهذا الأخير أورده الروائي في سياق حديثه عن الشخص الذي يعرف ما يعنيه، ولكن يتجاهل ذلك ويقابله بالجبن والغباء.

وهناك مثال آخر: "لكن يا عزيزي عليك أن تؤمن بأنك أنت من في جواز إلا كلاك بوبي."[1]

"وقيل مارحش تفرا معاك"[2]

وهاته الأمثال تعني التعرض للهلاك، ويتضح من هذه الأمثلة أنها أتت للدلالة على الحالة المعيشية من خوف وذعر كان يحياها يونس مارينا.

أي أن اجتماع الظروف المعيشية الصعبة مع الخوف وعدم الاطمئنان الذي تعرض له بطل الرواية يصوران بتلاحمهما الصورة المزرية التي آل إليها الرجل، والتي ولدت هذا المثل، الذي يزاوج في جمالياته البلاغية بين الحالتين مزاوجة فنية راقية.

فهذه الأمثال تتصل اتصالا وثيقا بالمضمون العام للمتن الروائي، الذي يسرد المأساة التي عانتها الفئة الشعبية من اغتيال وهروب ومعاناة الطبقة العادية في المجتمع.

يمكن القول أن المثل الشعبي يعبر عن سياقاته الاجتماعية والتاريخية والإنسانية. ولذلك كانت مكانة المثل الشعبي عند الأمم المختلفة مكانة جلية، وكان مقدما في ممارساتها وسلوكياتها الكلامية، وكذلك كانت مكانته في الدراسات التنظيرية والتطبيقية في مجال الأدب الشعبي.

إن واسيني الأعرج عندما ركز على المثل الشعبي، فهو بذلك استحضر في وعيه كل هذه المعطيات التي ارتبطت بهذا اللون الأدبي الشعبي. الذي ساهم في انفتاح الرواية على شبكات تشبه شبكات الانترنت الرابطة للعالم كله.

[1]- الرواية، ص 121.

[2]- الرواية، ص 85.

**المبحث الرابع: تعدد اللغوي والتنضيد الأجناسي في رواية أصابع لوليتا:**

اعتمادا على ميخائيل باختين توضحت إمكانات الرواية من ناحية اتساعها لتعدد اللغوي، أو التهجين" بمعنى مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ. ويلزم أن يكون التهجين قصديا."[1]

كما اطلق ميخائيل باختين تسمية الجنس المخلل على الجنس الأدبي المضاف إلى الرواية، واستخدم مصطلح تنضيد، في سياق إبراز "قصدية الروائي عند تعدد اللغات وتوظيف الأجناس من اللغات منظما أدبيا ومن ثم فإن التنضيد يكون تراتبيا حسب قصدية الكاتب ورؤيته."[2]

معظم كتاب الرواية الجزائرية المعاصرة وخاصة الروائي واسيني الأعرج في روايته "أصابع لوليتا"، الذي لم يعد يلتفت لاشتراطات تعدد اللغات، وإنما يكتب بلغة تتأتى عن تعدد اللهجي، فلا تكاد اللغة تكشف عن الشخصية أسلوبيا أو تركيبيا.

أما الأجناس المتداخلة فيبدو اهتمام الروائي واسيني الأعرج بها قد ازداد وضوحا، وقد أشرنا سابقا إلى لجوء الرواية إلى المزاوجة بين النصوص والتفاعل بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ومن أمثلة ذلك إنفتاح رواية أصابع لوليتا على الكتابة الفايسبوكية وفن الترسل.

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص 76.

[2]- مرجع نفسه، ص 30.

**أولا– التهجين اللغوي في الرواية:**

تكتسي اللغة الإبداعية أهمية خاصة من حيث كونها المادة الأولية التي يستخدمها الأديب في تشكيل عمله الروائي، فهي الوعاء الذي يشكل فيه أفكاره، ويحولها إلى بناء فني، وبالتالي فبدون لغة لا وجود للرواية؛ وذلك لأنها الأساس الذي يتحقق عبره النص الروائي، ويقدر مهارة كل كاتب تتوقف جماليتها" لأن الكتابة الروائية هي أقرب الأعمال الأدبية ملامسة للواقع حيث تلتقط عناصرها من الحياة، ثم تحاول إعادة بناء ذلك الواقع مما يبقيها في عالم التجريب الذي يبعث عن لغته الخاصة."[1]

وبذلك يمكن اعتبار العمل الروائي ظاهرة لسانية، تتجسد عبر العلامات، والرموز المحينة بواسطة التلفظ في الرواية. وعلى هذا الأساس "تكون اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف هي بها، مثلها مثل المكان، أو الحيز أو الزمان والحدث....فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكلات في العمل الروائي لولا اللغة، ولما كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظرا منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي تجعلها تنتمي إلى الأجناس الأدبية بامتياز."[2]

وقد اتسم الخطاب الروائي الواسيني وخاصة روايته "أصابع لوليتا" بتعدد لغاتها، وتنوعها طبقا لحوارية ميخائيل باختين، وتجاوزت اللغة الأحادية، وتخلصت من صفة الجمود والثبات عبر تطويعها والارتقاء بها، وذلك في إطار التمرد على القيم السائدة، وتحطيم النموذج الروائي التقليدي واعتماد لغة تحاور كل اللغات، وتتبدى لنا هذه التعددية بشكل واضح من خلال ظاهرة التناص.

إن التعدد اللغوي في رواية "أصابع لوليتا"، يجعلها تنفتح على تعدد الأصوات بالمفهوم الباختيني، وبالتالي تنوع الثقافات والمستويات التي تفرض قارئا مثقفا.

وإن كانت رواية "أصابع لوليتا" توظف مشهدا لغويا ثريا، يستبطن التراثي والشعبي والفصيح، فهذا لا يعني أنها تتمركز حول ما هو ذاتي فحسب، وإنما نجدها تنفتح على اللغات الأجنبية، مما يجعلها نصا منفتحا على انصهار الثقافات.

---

[1]– صبيحة عودة زعرب، غسان الكنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص 173.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط 1998، ص 125.

يتمثل التهجين في هذه الرواية على مستوى التداخل الحاصل بين اللغة العربية الفصحى واللغة العامية، ولغات مختلفة مثل اللغة الفرنسية والانجليزية وغيرها...و هناك عدة أمثلة وفي أماكن مختلفة في المتن الروائي للرواية، لتدل على التمازج والتخالط في اللهجات والثقافات مثل قول الراوي" أخيرا حان دوري يا مارينا؟

ثم وضعت بين يديه النسخة التي كانت قد غرقت فيها طوال فترة التوقيعات

وماذا أكتب لأحلى امرأة وأرق ساحرة؟

ما يملأ قلبك اللحظة.

وكأنها حررته فجأة من ثقل غريب، فانكفأ يكتب بلا أي تفكير وكأن كلمات الإهداء متخفية في جزئية سرية في أعماقه كتبه بالفرنسية

A toi Eva amie des peines et des petits bonheurs, juste un léger rappel sans intérêt : toutes réunies ne mettront jamais fin à Lamour, peut-être c'est notre plus belle sur l'indicible et l'absurde des être" [1]

بما أن إيفا ذات أصول ألمانية، وهي مترجمة لمختلف أعمال يونس مارينا باللغة الألمانية، هذا يعني أن لها سبب في نجاحاته، أو أنها معينة له في فهم جمهوره لكتاباته. ويونس مارينا أراد أن يشكر إيفا فكتب لها عبارات باللغة الفرنسية.

قام روائي واسيني بإدخال اللغة الفرنسية في روايته "أصابع لوليتا" لتضفي لها جمالية لغوية يختلف عن الطابع السائد في اللغة الذي تعود القارئ على تذوقه. فهذا التهجين أضفى أو أكسب الرواية رونقا وجمالا وجوهرا فنيا وبلاغيا، وهذا التهجين يظهر في البدايات الأولى للرواية مع ترجمته في الهامش. أي أن الراوي أو الروائي قد بدأ البدايات الأولى للرواية بمزيج من الألوان العربية والغربية.

يرى ميخائيل باختين أنه" التقاء لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، ويؤكد باختين على ضرورة أن يكون التهجين قصديا."[2]

يعمل الروائي على تطويع لغته أو لغة أخرى لتناسب تغييرات المجتمع الثقافية والاجتماعية

[1]- الرواية، ص 18.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص 18.

الإيديولوجية وبالتالي فاللغة تحيل على العالم الخارجي، وتفتح روابط وجسور بينه وبين العوالم الأخرى.

وقوله كذلك:

"هل تقصدين؟ لا أدري لا اعرف حتى القاسم المشترك بينها، وبين لوليتا.

هي كانت تعرف جيدا انك من كان يناديها، وتعاملت معك مثلما تعامل .....

على كل حالPresque Ce n'est quand même pas une grâce

لكني لم أقل هذا."[1]

حاول واسيني الأعرج في هذا المقطع، المزج أو التهجين باللغة الفرنسية، نجد أن يونس مارينا في حواره مع إيفا عن لوليتا، قد استحضر الصورة الساكنة الخيالية في خياليه ومرتسمة في ذهنه، قد رآها في شكل كائن حين يشبهها في كل شيء، متجسدة في جسم إيفا.

وقع تهجين في هذا المقطع من الرواية من خلال ربط اللغة العربية باللغة الفرنسية، قصد إضفاء طابع أو قالب حكائي جديد، حديث وعصري، وقد استوحى الروائي هذا التهجين من لهجات أبناء المدن والشوارع الذين يتحدثون كلمة عربية فصحى وباقي الكلام فرنسي، ونلمح هذه العادة في الجزائر، لأنها رسخت في عقولهم وأذهانهم نتيجة الاحتلال الفرنسي الذي مرت به الجزائر وأصبحت هذه اللغة متوارثة بين الأجيال.

ونجد كذلك في الرواية تنوعات لغوية ولهجات، برزت في أشكال مختلفة. كبروز كلمات جزائرية عامية في المتن الروائي:

"يااااه يا يما. تاريخ الأشخاص مثل الظل الباهت عزيزي."[2]

وهذه الكلمة تطلق في الجزائر على الأم، وهي تطلق للدلالة على الحسرة والندم والشوق والحنين؛ فهي كلمة لها تضافر بين الجميل والقبيح.

"والله يا وليدي ظننتك شيخا كبيرا وأنا أقرأ ما كتبته في معذبو الأرض، السرية وها أنت ملئ

[1]- الرواية، ص 43.

[2]- الرواية، ص 47.

بالحياة. مقالتك مباشرة ولكنها في الصميم. الحزب سيسعد بأمثالك."[1]

أدلج واسيني الأعرج اللغة العامية؛ ليكسر النظام القاعدي المحافظ على وجود اللغة الفصحى فقط، بل أدمج بين عدة لغات مما يجعل انفتاح اللغة على عدة سياقات ولغات غير اللغة المعتاد تداولها.

فقد أدار الروائي ظهره لما كان يعد في منزلة المقدس وهو التزام اللغة الفصيحة أداة للتعبير الأدبي، حيث وجدناه في روايته "أصابع لوليتا" يجمع بين مستويين من الكلام أحدهما متداول في الصحافة والإعلام، وفي توثيق الأحداث التاريخية، والآخر متداول في الحياة اليومية، وحواراتهم التي بها يتخاطبون ويتفاهمون. وهذا ما جعله مهمش ولا ينتسب إلى الأدب الراقي الرفيع.

جمع واسيني بين هذين المستويين، ليعمل على تقريب الخطاب الروائي من الواقع عن طريق اللغة، وذلك على أساس أن الرواية في نهاية المطاف. ماهي إلا محاكاة للحياة.

فالرواية مليئة باللغات المختلطة والمختلفة من لغة عربية فصحى وعامية جزائرية، لغة فرنسية انجليزية، كل هذا يدل على انفتاح الواسع لمرجعية الروائي، خيال الواسع في إدراك هذه اللغات. ومن الرواية نماذج عن هذا:

"Burka Woman Sans votre drap noir Burka woman,avec vos pieds sexy mon amour pour vous, s'amplifie chaque fois que j'entre vois orteils…Une fois chez moi, je flirte avec le rideau du salon. »[2]

جاء هذا المقطع ممزوجا باللغة الفرنسية والانجليزية، وهو عبارة عن مقطع غنائي للمغني سعد هارون عنوانها بريتي وومان وترجمها للعربية كالتالي: نساء البرقع، تحت ردائكن الأسود، وسيقانكن الشهية، حبي لكن يكبر كلما لمحت رؤوس أصابع أرجلكن....عندما أعود إلى بيتي ألتصق عشقا بستائر الصالون.

فانفتاح الرواية على أغنية سعد هارون واستحضارها في شكل تهجين، وذلك من خلال استحضارها بلغة انجليزية جعلت النص متعدد الدلالات.

---

[1]- الرواية، ص 69.

[2]- الرواية، ص 328.

نجد أيضا تمازج وتداخل بين اللغة انجليزية واللغة العربية الفصحى:

"من فضلك

Your ticket please, votre ticket de voyage svp. »[1]

زاوج واسيني الأعرج في هذا المقطع بين لغات متعددة، العربية والفرنسية والإنجليزية، ليجعل اللغة العربية منفتحة على اللغة الانجليزية وفرنسية. وهذا التمازج يؤدي بدوره إلى تمازج الثقافات وانصهارها مع بعضها.

كما مزج الروائي في روايته العامية بالمثل الشعبي ومن النماذج الدالة على ذلك:

"بيني وبينك التهمة غير واضحة خلينا منه، كانوا حابين يقلعوه قلعوه ما تحوس تفهم اللي رقد مع يما هو بابا كما يقول المثل الشعبي، لن أحاول أن أسأل لا عن فصله ولا عن ولا عن جنسه."[2]

فهذه العبارة قالها الحارس عندما فتح باب الزنزانة التي سجن فيها الرايس بابانا، فوجد في يده البليغة التي قتل بها العنكبوت الذي يرمز للظلم، من خلال مزجه العامية بالمثل. جعل النص مفتوحا على التراث. مما شكل عنده بعدا جماليا من خلال استخدامه هذا النوع من التهجين وتوظيفه بذكاء شكل منه قناعا للتعبير عن الحاضر. فالمثل الشعبي الذي استحضره واسيني في روايته يكشف عن أصل الرايس بابانا وجنسه.

كما مزج واسيني في روايته بين العامية والفصحى ومثال ذلك قوله:

"رح طر من هنا. كنت أظن نفسي أحكي مع ابن آدم وليس مع دابة.

ما بها الدابة يا سيدي؟ هي أيضا خلقها الله، فلماذا تغضب منها، ستعاقبك يوم القيامة وستشكوك لله. الدواب يوم القيامة تعود لها ألسنتها، وستفضح كل من ضربها."[3]

فهذه الجملة قالها عمي موح لإسكافي الذي تساءل عن سبب تعليق عمال البلدية لإعلانات الفيشتا، وهي كلمة إسبانية وتعني الاحتفالية، والمزج الحاصل بين الفصحى والعامية يجعل القارئ طرفا في إنتاج الدلالة.

---

[1]- الرواية، ص 100.

[2]- الرواية، ص 76.

[3]- الرواية، ص 85.

كما أن استخدام الروائي للغة العامية في الرواية يعني من الوجهة السياسية تفكيك وحدة الأمة، وإقامة كيانات مستقلة غير متفاهمة. كما أنها دعوة إلى التقاطع بين المجتمعات العربية التي وحدها اللسان العربي.و من أمثلة ذلك الحوار الذي دار بين يونس مارينا ومشتريه لرواييته"عرش الشيطان"فقال:

"بيع النفس للشيطان، أي شيطان !شرف يا ابني أنت حر في معتقدك.الذي أعرفه هو أننا نذهب نحو كتاب لغرضين:فضول أو شهية.إذا لم توجد فيك لا هذه ولا تلك، الأحسن أن لا تتعب نفسك."[1]

وكذلك في حواره مع لوليتا:"-هل يزعجك ذلك؟

-لا أبدا، هل لي أن، أتعرف عليك؟

-قالها قبل أن يشعر.

-تعرفني، تعرفني، أنا متأكدة من ذلك....لا تؤاخذني، مهبولة شوية"[2]

في هذا المقطع الحواري الذي أورده الروائي حاول أن يبرز فيه اعجابه بلوليتا وسحرها الفواحوشغفها بروايته. نلمح مقاطع عديدة باللهجة الجزائرية التي ينقل بها ثقافته التي يفرض انتسابه للجزائر بكل فخر وعزة. وتجسد هذا في محاولته لتذكر المرأة التي سهرت عليه"كنت ما خليكش ترجع صافي عند أمك...كم عمرك يالغزال."[3]

"شششت، ما تشعلش الضو، هكذا مليح، تعال كلهم نيام، معي شمعة."[4]

و أيضا في حواره مع الرايس بابانا وذئاب العقيد، فحديثهم عن قتله دون أن يرأفوا به في قولهم:"أن نأكل لحمك، ونفتت عظامك، أن نشويك، نفليك، نذيبك في محلول الأسيد، أن نفرمك ونحولك إلى كتلة لحمية تشبه الكفتة."[5]

---

[1]- الرواية،ص28.

[2]-الرواية، ص35.

[3]-الرواية،ص63.

[4]-الرواية،ص64.

[5]-الرواية، ص100.

**ثانيا: التنضيد الأجناسي في رواية أصابع لوليتا:**

تخلل الرواية البوليفونية العديد من الأجناس الأدبية وغير الأدبية ، التي تسهم في منح الرواية خصائص أسلوبية متميزة ، حيث "تدخل إلى عالمها كخطاب لا يفقد خصوصيته (الغيرية)ولكنه في الآن نفسه يندمج والخطاب العام للرواية."[1]

تسمح الرواية، إذن، «بدخول أجناس مختلفة، فنية(كالقصص الاستطرادية، والتمثيليات الغنائية، والقصائد والمشاهد الدرامية الخ)وخارجة عن الفن (كالأجناس الحياتية اليومية والبلاغية والعملية والدينية وغيرها)في قوامها. فمن حيث المبدأ يمكن لأي جنس أن يدخل في تركيب الرواية. ومن حيث الواقع فمن العسير جدا العثور على جنس لم يدخل الرواية في وقت ما وعند كاتب ما وتحتفظ الأجناس الداخلة إلى الرواية عادة بمدونتها البنائية واستقلالها الذاتي وفرادتها اللغوية والأسلوبية."[2]

من بين الخصائص الشكلية التي يتوفر عليها الفن الروائي " قدرته على إدخال أجناس فنية إلى جسده، وتلعب هذه الأجناس المتخللة دورا تأثيثيا في بنية النص المركزي كما تساهم في تنويع وتعديد لغاته وأساليبه وخطاباته فهذه الأجناس حين تدخل في الرواية تكسر وحدة أسلوبها، وتساهم في تجديد شكلها وبنائها العام."[3]

ومن هذا المنطلق يفترض أن نعثر في "أصابع لوليتا" على عدد ما من تلك الأجناس المخللة المتميز بعضها عن البعض الآخر بلغاتها المختلفة، وكلها تحتاج إلى تصنيف وقراءة متأنية للوقوف على آليات تنضيدها وتفاعلها حواريا داخل العمل الروائي.

---

[1]-سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، دار رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1، 2012،ص70.

[2]- ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، ترجمة يوسف الحلاق، مركز القومي للترجمة، القاهرة،ط1، 2008،ص112.

[3]- عبد المجيب الحسيب، حوارية الفن الروائي، مطبعة أنفو، الفاس، المغرب، ط2007.

1- استدعاء الكتابة الفايسبوكية :

لقد حضر في الرواية نوع آخر من التهجين يتجلى في الكتابة الفايسبوكية، وهي نوع جديد أبتدع في طريقة الكتابة في مجالات التواصل الاجتماعي. ومن ذلك ما جاء على لسان الراوي:

".....ربما تعاملوا مع عفويتك بسوء فهم هههه

مههههم"[1]

استعمل واسيني الكتابة الفايسبوكية هنا في محل الاستهتار والضحك، من خلال الطريقة التي عومل بها يونس مارينا.

هكذا تكون طريقة الكتابة الفايسبوكية، وهذه الأخيرة تكون للتعليق أو للمزح من شيء للتسلية، وقد استعارها الروائي لجلب نوع من المتعة واللذة عند قراءة القارئ للرواية، أي أن القارئ يجد نفسه تارة في عالم الخيال وتارة في العالم الحقيقة يحاكي أشخاصا من الواقع وتارة أشخاصا من الخيال، لا وجود لهم. وتارة في العالم الآخر وهذا هو المزج الثقافي بين اللغات والحركات والأشكال. فالكتابة الأدبية لم تعد مربوطة بلهجة واحدة أو سياق واحد، بل صارت مزيجا من الألوان من خلال استحضار الكتابة الفايسبوكية، ولهذا لم يعد النص سياقا مغلقا على ذاته، بل صارت سياقا متعدد الأوساط.

و هناك تهجين آخر:

"رصيف الأزهار لم يعد يجيب ....تريدين أكثر وإلا شبعت؟

هههههه.

خلاص شبعت، تخمة ههه، لا يخاف عليك."[2]

وعليه استلهمت الرواية عدة محطات وتقاطعات ساهمت في إثراء تنوع الرواية وتهجينها تهجينا خصبا ربط بينها وبين الواقع الذي قصد الروائي تجسيده في الرواية.

ومن النماذج كذلك:

---

[1]- الرواية، ص 164.

[2]- الرواية، ص 174.

"....لأنها ستبدو أقصر من اللازم، هههههه، وأما أنا فخلاص.

هههههه،.....مصيرك أن تظل معي.

هههههه، أتصور أن بقية الخلايا النائمة أكثر بكثير مما كشفه سكوار سيني."[1]

وأخيرا استخلص واسيني هذه الكتابة من علاقات الناس بعضها ببعض ومخالطتهم الحياتية، فهي إذن عملية إبداعية تساهم في إثراء اللهجة العربية وإدراجها ضمن الحوارات الكتابية والكلامية.

ومن الأنواع الأخرى التي تتداخل مع الرواية فن الرسائل عبر إيراد مقاطع ونصوص منممة للرواية على شكل رسائل تتبادلها الشخصيات وعادة ما تتضمن هذه الأخيرة مكملات سردية تغذي الرواية، ولكنها تحتفظ بأسلوب الترسل وما يختلف به عن الأسلوب السردي.

## 2- فن الترسل في الرواية:

الرسالة من الفنون النثرية القديمة. وهي خطاب يوجه إلى متلقي غائب يقوم المرسل بإخباره به مع مراعاة وضعه ومقامه. فالرسالة تفرض على المرسل الاهتمام الكبير بالمرسل إليه، وهذا ما يؤذي إلى خلق خطاب متعدد الأصوات داخل نص الرسالة نفسها كنواة مدرجة في الرواية، ثم داخل العمل الروائي كجنس اكبر يقوم باحتضانها وتبني خصائصها تلك.

تخللت رواية "أصابع لوليتا" العديد من المقاطع المنقولة من رسائل مكتوبة أو صوتية، وكانت تقتحم نص الرواية مشحونة بمواقف وأشكال وعي غيرية فتسهم في النهاية، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في صياغة المقولات الكبرى التي يصب فيها الخطاب الروائي.

رسالة وجهها يونس مارينا لحبيبته لوليتا، يقول فيها: "الآن، بعد أن خمدت كل تلك الحرائق التي التهمت بلا رحمة، الغيمة الأخيرة التي استمرت زمنا طويلا تظللني.....ستتضامن معي في بحثي عن ظل أبيض تماهي مع النور والماء، اسمه، لو....لي....تا....."[2].

[1]- الرواية، ص 315.

[2]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص8.

رسالة كتبتها لوليتا بأحمر الشفاه على مرآة دورة المياه، تقول فيها: "أشتهي أن أقفز إلى قلبك لأطل عليك وأقول يااه لو تدري كم أحبك !اختطفني إلى مدنك لأختبئ في عينيك. لقد أصبت بعدواك ولم أعد قادرة على تفاديك إلا بالموت. "[1]

وكذلك وجد رسالة لوليتا ملتصقة على مرآة دورة المياه" سأغرقك بالقصاصات حتى تنصاع لي حبا لا ضغطا، ويوم أيأس منك، سأترك لك ورقة بيضاء، عليك أن تملأها بنفسك. ستكون أول صفحة من رواية حبيبتك لوليتا وأصابعها التي أحرقت في وقت مبكر."[2]

هذه الرسائل كتبتها لوليتا ليونس مارينا هي رسائل مشفرة يعتريها الغموض، بين رسائل حب لتثبت له مدى حبها وإخلاصها، وبين توعيته وتحذيره بأنها هي من تكون سببا في قتله. وهي اختار ان تضحي بنفسها في سبيل حبها.

كما نجد رسالة صوتية تحذيرية من إيتيان دافيد تركها ليونس مارينا "سيد يونس مارينا، لا أدري إذا ما كنت قد سمعت رسائلي الصوتية السابقة أم لا. لا تتحرك من مكانك، أنت في خطر حقيقي. أرجوك ابق في غرفتك ولا تفتح الباب لأحد ولا للوليتا نفسها. لا تعد إلى بيتك؛ فهو مشمع بعد تعرضه لسرقة احترافية هذه المرة. يبدو أن اللوحة هي التي كانت مستهدفة. لم نعثر عليها أتمنى أن تكون قد وضعتها في البنك. أكرر: لا تفتح غرفتك لأحد. حياتك في خطر كبير .لا أستطيع أن أقول لك من الآن بالتليفون. سأصل بعد قليل"[3]

"....آلو ! آلو !معك دودي35f أرجوك لا تفتح باب غرفتك لأحد ولا حتى لوليتا. اسمها ملاك. تتحرك بجواز مزور، وهي متابعة من طرف انتربول بسبب جريمة ارتكبتها في جاكرتا ضد أخيها كان يتاجر في اندونيسيا مكان والده الذي أصيب بشلل نصفي يمنعه من التنقل. اسمها في إندونيسيا ملاك. وهذه جريمتها الثانية. فقد سبق أن بينت تحرياتنا أنها كانت وراء انتحار صديقها الأول ألان جيروم، الذي تسبب بحرق قصر الزجاج الخاص بعروض الموضة، وكان أحد رموزها، الذي

[1]- الرواية، 432.

[2]- الرواية، ص 432

[3]- الرواية، ص 429.

تملكه عائلة إمارة موناكو. هو في الجوهر عمل إرهابي. بعد جريمتها الثانية، هربت من إندونيسيا، وهي مكلفة بقتلك من طرف تنظيم مرتبط بجهة متطرفة ثم تفكيك جزء منها، وضعتك على رأس القائمة بسبب روايتك: عرش الشيطان. كانت تنتظر الإشارة فقط، ويبدو أنها أعطيت لها."[1]

إن أهم ميزة يتميز بها الخطاب الواسيني هو قدرته على إدخال نصوص إلى جسد روايته، وتلعب هذه النصوص المتخللة أدوارا بنائية وجمالية، تساهم في إثراء النص الروائي فهي تكسر وحدته وتسهم في تجديد شكله وبنائه العام. ويمكن للنصوص المتفاعلة أن تكون أدبية وغير أدبية. وتحتفظ في الغالب بأسلوبها .

تنهض رواية أصابع لوليتا على تنويع التيمات المطروقة، وتتناولها في وحدة نسيجه، ما يجعلها تبني لحمة روائية يتداخل فيها ما هو تاريخي وسياسي وديني وذاتي وإبداعي، كما نجد العشق والجسد بنكهته وحرارته واضطهاد المبدع الذي لا يقتصر على السلطة الغاصبة للحكم في الوطن. بل هو أيضا تحت أعين جماعة نصبت نفسها حامية للدين معتقدة أنها مالكة لمشروعية الدفاع عنه. من وجهة نظرها هي من خلال فهمها الخاص للدين ولو أدى الأمر إلى تصفية كل من تضعه على قوائمها السوداء تصفية جسدية بدعوى تخليص الدين من أعدائه الذي يسيئون إليه إن الحرفية والخلق الإبداعيين الذين يميزان دوما الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج تظل حاضرة في هذا العمل الروائي الذي يتم فيه التماهي والإحالة على فنون إبداعية أخرى.

ترفد الرواية فنون كالسينما والرسم والكتابة وعروض الأزياء في أماكن تألق في الأجساد المنحوتة في استعراضات تحت أضواء متماوجة ومتلألئة؛ بحيث يستل الروائي من قاموسه اللغوي المفردات اللائقة بالمقام فتجيء اللغة منسابة مترقرقة ومتألقة .

نستخلص أن الخطاب الروائي الواسيني قائم على التطور والبحث المستمر عن سبل وآليات سردية خطابية مغايرة لكل ثابت نمطي، فالبحث الدائم الذي تتميز به الرواية وما يجسده التجريب، الذي يعني أيضا طبيعة الخطاب الروائي الذي يعكس طابع الحياة التي لا تستقر على حال، كل ما

[1]- الرواية، ص430..

في الحياة متحرك يأبى الاستقرار في الأفكار والأفعال. ومادامت الرواية واقعا اعتراضيا فهي كذلك متحركة، تتفاعل مكوناتها اللغوية وغير اللغوية بشكل تكاملي، هذه الحركية التي تعرفها الرواية تعبر عن طموحاتها من خلال معانقة الفنون الأخرى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الثالث:

# التعالقات النصية في رواية 2084حكاية العربي الأخير

- مقاربة في الرواية

المبحث الأول: التعالق النصي بين التاريخي والحكائي المتخيل في رواية 2084حكاية العربي الأخير.

المبحث الثاني: البعد الفانتاستيكي في رواية 2084 حكاية العربي الأخير.

المبحث الثالث: أبعاد الخيال العلمي في رواية 2084حكاية العربي الأخير.

المبحث الرابع: التعالق النصي بين 2084حكاية العربي الأخير و1984لجورج أورويل.

المبحث الخامس: التقنيات السينمائية في رواية 2084حكاية العربي الأخير.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الفصل الثالث: التعالقات النصية في رواية 2084حكاية العربي الأخير**

تتجه الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج نحو انجاز محك روائي يمكن وصفه بالإمبراطورية الحكائية، كون مجمل أعماله الروائية تشكل بطريقة أو بأخرى ملتقى الخطابات والنصوص المهاجرة من مختلف الثقافات في سياقاتها التخيلية والتاريخية....الخ.

نحاول في هذه الدراسة فحص الأبنية العميقة في رواية 2084حكاية العربي الأخير للروائي واسيني الأعرج، والبحث عن التعالقات النصية والتفاعل النصي والتلاقح الثقافي بين هذه الرواية، ومحاورة الآداب العالمية كرواية 1984لجورج أورويل، فليس من السهل استنباط اشتغال هذه التعالقات دلالتها، فآليات اشتغالها مضمرة لا يدرك كنهها إلا القارئ الذي يبحث في ميكانيزمات إدراجها في بنية النص الكلية. من هنا يعد القارئ همزة وصل بين تفاعل النصوص الأدبية بنية ودلالة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**أولا: مقاربة في الرواية:**

أثارت رواية 2084حكاية العربي الأخير المثيرة الجدل في الوسطين الأدبي والنقدي؛ وهي صادرة عن دار موفم للنشر2015، موضوعها المجمل يتمثل في قصة العالم الفيزيائي آدم أو اللاست أرابيك، أي العربي الأخير كما يسمونه، من بلاد شمال إفريقيا(أرابيا الغربية)الجزائر بضبط، فقد ذهب في بعثة للدراسة في أمريكا في جامعة بنسلفانيا ، وانتسب إلى مخبر لصناعة الأسلحة النووية، تحصل على جائزة نوبل بعد اختراع أصغر قنبلة نووية.كما سماها قنبلة الجيب، إلا أنه في رحلة متوجها فيها من أمريكا إلى باريس لزيارة والده، وبعد وصوله إلى مطار رواسي تعرض لعملية اختطاف، وأُخذ لدواعي أمنية إلى قلعة أميروبا، الواقعة بين مضيق هرمز والبحر الأحمر. التي يتحكم فيها الماريشال "ليتل بروز"،أدم العربي الذي كان يعيش في دوامة الموت والاختطاف، صارع الموت حتى آخر رمق من آماله، ويعود الفضل في نجاته للذئب الرماد، الكائن المتخفي الذي كان يمنحه طاقة خفية للعيش ومجابهة المصاعب.

وهي قراءة جريئة لما يؤول إليه في المستقبل، انطلاقا من المعطيات التي نعيشها ويعيشها العرب أنفسهم من تفكك وتحلل في البنية الثقافية والفكرية والأخلاقية وانصرافهم إلى اهتمامات لا تضمن لهم الصمود والبقاء بين الشرق الروحاني والغرب المادي ونهاية العالم خارج أسوار التاريخ غير المسيج بالقيم والأخلاق، تجربة جديدة في مواجهة ما كتبه من قبل الروائي البريطاني جورج أورويل صاحب رواية 1984.يتنبأ فيها المستقبل برؤية سوداوية متشائمة، دخل فيها واسيني تجربة جديدة تصنف من المحظورات السياسية والاجتماعية كالإرهاب النووي- والمخابرات وغيرها من المصطلحات المفخخة التي تشكل كابوسا مزعجا لدى المجتمعات المعاصرة في هذا العام 2084 المشؤوم.

تصدرت الرواية صورة بورتريه لرجل عربي، هو الكاتب نفسه شكله بزي غربي، يرتدي طقماCostume ويرتدي قبعة chapeau لكن النظرة في عينيه عربية حائرة وحركة اليد الموضوعة على الذقن مع بسط الإبهام فقط على الخد كانت داعمة أيضا لدلالة الاستغراق في التأمل. ربما من هول ما يرى في الواقع الحاضر أو في المتوقع المستقبل، وفقا لمعطيات الضياع الكثيرة التي انتشرت اليوم بحيث لا حد له في بلاد العرب، في الأعلى الصفحة فيقف ظل الكاتب أو حتى

العربي الأخير على خط مائل نحو الانحدار، أو أيل للزوال، وفي مقابل كل هذا وبصورة تكاد تطابقه، سيروى السارد داخل الرواية قصة آدم الأمريكي بكل تفاصيله.و لكن أصله من آرابيا الغربية تحديدا، بما لايترك مجالا كبيرا للتكهن بحضور الكاتب القوي فكرة ورؤيا.

إن جملة" أتمنى أن لا يحدث هذا"[1]هي بمثابة المنبه المثير لدى المتلقي، جاء بها المؤلف في استهلاله للرواية، وذيلها بقوله" مجرد صرخة قبل فوات الأوان. أعرف سلفا أن المعنى لها تحديدا، لن يسمعها أبدا."[2]أنها تعبر عن عمق الرؤية لدى المؤلف لما يفصح به عن الوضع المأساوي المستقبلي الذي سيصل إليه العربي الأخير 2084، وتعكس الفكر المتوقد لدى الكاتب والقادر على استشراف المستقبل برؤى خصبة تفسر الأحداث والواقع المستقبلي المؤلم للعربي الأخير، ولذا فالرواية استشرافية مع انغماسها في قصص الماضي وآلام الحاضر، وقد جاءت محكمة الحبكة والبنية اللغوية مع ما فيها من أفكار ورؤى سياسية.

جاءت الصفحة الموالية متضمنة ثلاث استشهادات أدرجها واسيني في روايته، أولها مقدمة أبن خلدون (ج1،150)"فهم (العرب)متنافسون في الرئاسة، وقل أن يسلم أحد منهم الأمر لغيره ولو كان أباه أو أخاه أو كبير عشيرته إلا في الأقل وعلى كره من أجل الحياء، فيتعدد الحكام منهم والأمراء. وتختلف الأيدي على الرعية في الجباية والأحكام، فيفسد العمران وينتفض.....وتماثيل البناء وواهد القرى."[3]

تناولت هذه الأخيرة أحوال البشر واختلافات طبائعهم والبيئة وأثرها في الإنسان وتطور الأمم والشعوب. كذلك نشوء الدولة وأسباب انهيارها، كما بيّن ابن خلدون في مقدمته أن المجتمعات العربية تسير وتمضي وفق قوانين محددة تسمح بقدر من التنبؤ بالمستقبل.

تتحدث هذه الفقرة على التنافس عن الرئاسة والتمسك بالكرسي وعدم التخلي عنه لأي طرف، فالنزاع والتصارع أدى إلى الخراب والدمار؛ هذا ما نجده متجليا في رواية 2084حكاية العربي

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2016، ص5.

[2]- الرواية، ص 5.

[3]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، دار موفم للنشر، الجزائر، ط2016،ص8.

الأخير، التي تتحدث عن أطراف محددة تتنازع للسيطرة على العالم مثل: تحالف أمريكا وأوروبا فأصبحت تحت مسمى "أميروبا" في الربع الخالي التي فرضت سيطرتها على البحر الأحمر ومضيق هرمز لتحمي منابع النفط، وبالتالي تحكم جيوش "أميروبا"العالم، كذلك حلف ايروشينا (روسيا-الصين-إيران)، ومن جهة أخرى إسرائيل التي صارت(آزاريا)، فهم يحاولون السيطرة على العالم مثلما فعلوا سابقا أثناء الحرب العالمية الثانية عن طريق صناعة القنابل النووية.

كما استهل روايته أيضا بإحدى فقرات رواية جورج أورويل1984 التي احتوتها روايته "في المنظور المعلوم من حياتنا، لن تكون هناك آية إمكانية للتغيير، نحن موتى، حياتنا الحقيقية الوحيدة تكمن في المستقبل، سنشترك في صنعه حتما، لكن في شكل حفنات من غبار وكومات من عظام المهم، على أية مسافة منا يقع هذا المستقبل؟ من المستحيل معرفة ذلك، قد تكون ألف سنة، فلا شيء ممكن حاليا."[1]

تبين لنا أن هذه الأخيرة عبارة عن رواية كلاسيكية من حيث الحبكة والأسلوب، تتحدث عن توقعات لمستقبل تهيمن فيه الحكومات المركزية على المجتمعات، تحكم فيه الطبقة الحاكمة وتسيطر على العامة عن طريق القوة الغاشمة والتعذيب والتحكم في الذهن. واختار واسيني هذه الرواية مع الرواية وحاول التفاعل معها ومحاورتها سنشهد أحداث مطابقة.

وكذلك أورد الروائي في روايته استهلالا اقتبسه من إحدى مقالات "آرثر كوستلر" الصفر واللامنتهى (الظلمة في منتصف النهار)"كالمان أليفي.1945تحدث فيها عن السلطة التعسفية للممارسة الحكومية اللامنتهية والفريدة، كما تحدث عن تلاشي حرية الصحافة والرأي. تحدث أيضا عن التعذيب النفسي والجسدي مما سهل عليهم إيهامهم بالسعادة.

إن العام 2084 الذي ضمنه المؤلف في عنوانه للرواية يوحي بعمق الرؤية الإستشرافية التي يمتاز بها واسيني الأعرج في تعبيره عن الأشياء البعيدة التي لم تتحق بهذه "السنة الحاملة للخوف والغموض."[2]فهو في ذاته خارج عن السياق اللغوي إذ جاء مكتوبا بالأرقام، وهو بذلك يريد أن

[1]-الرواية، ص8.

[2]-الرواية، ص56.

يخرج عن سياق المفردات المكتوبة إلى سياق الأرقام، التي يريد بها أن ينقل المتلقي إلى ذلك العام ويعيش أحداثه، ويشاركه إياه؛ إذ أن العناوين هي عتبات النصوص الأولى التي تواجه المتلقي وتفتح شهيته للقراءة، فتطبع في ذهنه رؤى حول النص ويعالج من خلالها أبرز القضايا التي يريد المؤلف التعبير عنها، فالعنوان "نص سابق يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته، فضلا عن إسهامه في تحديد أهداف المتن ومقاصده، فيوحي لنا باحتمالات ورؤى تسهل علينا الولوج إلى عالم الرواية، ويمنح النص الأكبر قيمة دلالية باعتباره مختزلا لتحولات العمل الكلي."[1]

إن لفظة "حكاية" وإضافتها للعربي، ثم تقييد العربي بصفة الأخير جملة في طياتها الكثير من الدلالات العميقة في نفسية المتلقي والأبعاد الفلسفية التي تحملها شخصيات الرواية بأسمائها الرمزية ذات الدلالات الواضحة كآدم الشخصية الرئيسية ورماد وليتل بروز. فلفظة حكاية لوحدها فيها من الإثارة ما يجعل المتلقي يشد انتباهه ويسعى جاهدا لمعرفة ما في طياتها من خيالات وتخمينات للرؤى والأفكار؛ إذ أن المؤلف يريد من خلالها التعبير عن الزمن المستقبلي للعربي الأخير وما سيؤول إليه آنذاك، إن لم تتغير الأوضاع وتقوض الأنظمة الفاسدة، فالرواية هي عبارة عن مغامرة فيها كل التناقضات. تنطلق من قصة العالم العربي النووي آدم سميث واختطافه دون أن يعرف أحد مكانه، وتسارع المصالح الدولية حول الوطن العربي، وكأن الرواية توحي من خلال عنوانها بأنها جرس إنذار للمستقبل.

وقد جاءت الرواية مقسمة إلى ثمانية أقسام ولكل قسم عنوان خاص به، ولكل عنوان دلالته الخاصة التي لا تنفصل عن الدلالة العامة للرواية ومضمونها، وتلك العناوين الفرعية هي: (إقامة الذئاب المغلقة–من يفتح النوافذ المغلقة؟– كوابيس أمايا – رآها إذ تراءت له– من ليس معنا فهو ضدنا– غيمة العقرب الأسود– الخطأ مهد الخراب–يونا تغرس حلما في قلبه.)

أما خاتمة الرواية فوقعت:

–زمن محدد.....باريس 10أكتوبر2015

[1]– رضا ابن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول في النقد، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد 15، العدد2صيف 1996، ص100.

-وأماكن مختلفة: الجزائر، سيدي بوجنان، وهران، الخرطوم، القاهرة، عمان، مسقط، الدوحة، بيروت، دبي، أبو ظبي، طنجة، تونس، القدس، رام الله.

ونراه توقيعا غريبا جدا على غير المعتاد، بذكر 15مدينة جزائرية وعربية لكن في ضوء النص ذاته نستطيع أن نقول 15مدينة من أرابيا الغربية الشرقية-الشمالية والجنوبية في آن واحد إضافة إلى العاصمة الأوروبية الفرنسية باريس التي لعبت هنا دور عين المراقب، ربما لتمثل كلها مجتمعة حالة التقصي والتتبع التي عاشها الكاتب ركضا بين الهناء والهناك.

إن الناظر لهذه العنوانين التي هي في مقام فواصل لغوية أو عناوين داخل الرواية ليجد أنها ذات صبغة شعرية في صياغتها. منزاحة عن اللغة المألوفة فكل عنوان بتركيبته اللغوية الخاصة يوقد معاني ودلالات عدة تحقق بسمته الجمالية والإبداعية هذا فضلا عما يحمل من رؤى فكرية تستشرف واقعا مستقبليا العربية والعالم بأكمله يوحي بعالم ينام على موت، هو من العربي الميت. هو من صنعه مستلهما هذه الرؤية من عبارة" العربي الجيد هو العربي الميت."[1]

وهذا ما وجدناه في متن الرواية، يقول ليتل بروز عن المسجون لديه آدم العربي من وصفه بالأخير" العربي لا يصبح جيدا إلا بعد موته، كائن غريب متعلق حتى موته بفضلات التاريخ ولا أعرف ماذا يجني من وراء ذلك.هو يقتل نفسه بنفسه يحشرها في الموت."[2]

ويقول في خطاب بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد جده بيغ بروذز "هناك أمم لا تصبح مفيدة إلا عندما تتحول إلى رماد. نحن نمنحها فرصة الخروج من رمادها والدخول في تاريخ ظلت على حوافه، لتستمر في الحياة على الأرض، شرطنا الأوحد أن تؤمن بشعارنا الكل مع الواحد، والواحد مع سيد الكل"*فلغة النص والعنوان هي شعرية بامتياز؛ لاعتماده على اللغة الإنزياحية وعلى أسلوبها الخبري المحتمل للتصديق والتكذيب. والذي" يشكل حمولة مكثفة من الإشارات والشفرات التي اكتشفها

[1]- هذه العبارة استلهم من خلالها رؤيته الفكرية في تأليفه للرواية، وهي جزء من تصريح الدبلوماسي الأمريكي. كما أشار إلى ذلك المؤلف في هامش الصفحة الأولى للرواية، وجاءت العبارة في الرواية ص 300.

[2]- الرواية، ص 22.

*-أوردت هذه العبارة في العنوان الفرعي من الرواية بعنوان" رماد على حواف الغياب"

القارئ فوجدها تطغى على النص كله، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصا موازيا، ونوعا من أنواع التفاعل النصي الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن أن تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب."[1]

و"إقامة الذئاب الضالة توحي إلى إقامة الجنرال ليتل بروز قلعة الموت والعزلة "قلعة أميروبا والذئاب البشرية التي يأتمرون بأوامره في القلعة، ويقومون بتعذيب ذلك العربي الأخير "آدم" الذي هو في نظرهم عدو وذئب شرس بل وهو مخلوق غريب، يجب أن يقاوم بكل الوسائل؛ ليصبح منسجما مع حاضر يتغير بسرعة. هذا العنوان ينهض على مجموعة من الدلالات فالذئاب ترمز للاستبداد وممارسة مظاهر السطوة والقوة على الغير، وأيضا تدل على البغض والكره، وهي أيضا رمز للتيه والموت البطيء والجوع والفقر، والبرد الليالي والزواحف التي تصيب سكان أرابيا وغيرهم، والضالة هي رمز لعدم معرفتها بقوانين الحياة التي يجب أن تسود في المجتمعات فالجهل يؤذي إلى الغي والظلال مما يجعل من يقيم في القلعة مستبدا غارقا في التيه وغوايته.

والعنوان الفرعي الثاني" من يفتح النوافذ "جاء بصيغة استفهامية تساؤليه فيها من القصدية ما قد يشكل لدى المتلقي صورة مضطربة تبعث في نفسه الحيرة في البحث عن إجابة لهذا العنوان الذي يحمل كثيرا من التساؤلات والدلالات الفنية حول العالم العربي الأخير أدم غريب" في سباق المضمار عليك أن تسمع إلا ما بداخلك وأن تقطع أنفاسك وتدفع بها إلى الأقصى. كل توقف هو نهاية الأنفاس اليتيمة التي تحزنها في أعماقك كل شيء يتحدد في الأمتار الأخيرة"[2]

وهنا يفهم القصد من العنوان، أنه إيحاء إلى دواخل النفس البشرية، وما تحمله في ذواتها من آهات وأنات بسبب عجزها عن تحقيق ما تصبو إليه أو وقوفها عاجزة أمام الواقع الاجتماعي وتغييره.

أما كوابيس فهو عنوان خبري، يريد منه الكاتب التعبير عن تلك الكوابيس التي تراود العالم النووي آدم غريب في نومه ومقابلته لأمايا زوجته، وهو بلفظة كوابيس يوحي إلى عدم الطمأنينة والاستقرار في حياته الأخيرة، ولذلك نراه يذيل هذا العنوان بقول أمايا له من الحوار دار بينهما، قائلة

[1]- عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف رابطة أهل القلم، الجزائر ، ط1، 2000، ص64.

[2]- الرواية، ص 75.

له" المثالية عندما تتسلح تخسر نبلها وتصبح قاتلة"[1]

وكأنها تشير إلى صاحب القلعة ماريشال ليتل بروز بعدم الواقعية فيما الواقعية فيما يطمح إلى تحقيقه، ثم إلى ما يمارسه الكوربو من أعمال إرهابية.

أما عنوان" رآها إذ تراءت له" فإنه يحمل سمة إيقاعية من خلال لفظي(رآها-تراءت) فهو يكشف لنا من خلال عتبته الأساسية عن حال آدم وما يواجهه من معاناة في قلعة أميروبا واختفاء زوجته أمايا وابنته يونا من قبل العسكريين في القلعة. فرؤيته لزوجته هي كل شيء عنده، يرى فيه ذاته، فالرؤية وإن كانت شبه خيالية لها هي آخر ما تبقى له من سلام داخلي، من رحلة الخوف التي لم تنتهي.

ويأتي عنوان "غيمة العقرب الأسود" ليعكس لنا اللغة الشعرية بكل جمالياتها في ذلك التركيب اللغوي فالغيمة معروفة لكنها حين تكون مضافة للعقرب الموصوف بالسواد لكنه أكثر سما وفتكا بالإنسان هنا ينزاح المعنى المعروف إلى معان عدة تتراءى للقارئ وتغاير أفق توقعاته للواقع بسياسته المتناقضة وما يتبعها من عنف ومثالية وحزن ومرارة وصراع من أجل البقاء. يؤكد ذلك ما أعقبه الكاتب من نص لسميث غوردن تحت هذا العنوان" البروتوكولات مثل المرآة الغيورة، تفرض سلطانها بغباء، ولا تتفهم أية وضعية خاصة."[2]وكأنه يريد أن يلفت انتباه القارئ إلى حال العرب وصراعاتهم السياسية أو يتهم ، ووعيهم بدواتهم وهويتهم أيضا.

أما عنوان"الخطأ مهد الغراب" فهو عنوان خبري، يريد الكاتب من خلاله أن يوصل للمتلقي العربي نتيجة مفادها أن صمته وعدم مجاراتهما هوما عليه الآن من انحطاط وازدراء ونظرة دونية وغير ذلك.

ويأتي عنوان "يونا تغرس حلما في الجرح" بصورته الشعرية ذات التركيب الإستعاري. ليؤكد المعاناة التي مر بها العالم العربي آدم وليكشف عن واقع ملئ بالمتناقضات. فغرس الحلم في نفسية آدم الذات المجروحة لما عاناه في السجن من تعذيب وغير ذلك فيه أمل للوصول إلى خلق حياة مليئة

[1]- الرواية، ص 143.

[2]- الرواية، ص 310.

خلق حياة مليئة بالطمأنينة والراحة بعيدة عن المتناقضات ومما تقدم يتضح للقارئ أن واسيني الأعرج قد أتقن اختيار عنوان الرواية والعناوين الفرعية التي جاءت بمثابة فصول لها: إذ جاء كل عنوان بنيته المعمارية الخبرية والإنشائية كمنبه ومحفز للقارئ في أن يعيش تفاصيل الرواية وأحداثها ويشاركه رؤيته وآلامه تجاه ما يريد أن يفصح عنه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## المبحث الأول: التعالق النصي بين التاريخي والمحكي المتخيل في "رواية2084حكاية العربي الأخير"

يتفق معظم النقاد والدارسين في كون الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا ومرونة؛ فهي تستوعب العديد من الأشكال التعبيرية ولهذا نجد كما هائلا من المعارف الإنسانية في النص الروائي من علم وفلسفة وفنون وتاريخ وغيرها. ولعل هذا ما أتاح للرواية أن تتجدد وتتطور باستمرار ويبدو أن الروائي اهتم كثيرا بالتاريخ وركز عليه في صياغة نصوصه، ولهذا كانت الرواية دوما تعلن عن مدى ارتباطها بالتاريخ حتى أن بعض النقاد عرفوا الرواية على أنها "قصة خيالية خيالا ذا طابع تاريخ عميق."[1]فالروائي يحول المادة التاريخية التي تدعم بالحقائق والوقائع يحولها إلى مادة سردية ترتكز على الخيال كل ذلك بحبكة فنية متميزة ولعل هذا ما يجعل العملية الإبداعية في حد ذاتها ظاهرة مثيرة لاهتمام النقاد والدارسين .

حاول واسيني الأعرج في روايته2084حكاية العربي الأخير توظيف المادة التاريخية؛ "ليعيد صياغة أحداث ماضية في قالب جديد يتقاطع فيه الواقعي مع المتخيل، فالروائي إنما يتناول المادة التاريخية وشكلها سرديا؛ فهي تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي، القائم على البعد التخييلي مهما كان واقعيا أو حقيقيا."[2]

إن هذه الأخيرة وتمثيلها للتاريخ في بنائها يطرح الكثير من المعضلات المعرفية، التي يمكن أن نوردها في التساؤلات التالية:

كيف تفاعلت رواية 2084حكاية العربي الأخير مع معطيات التاريخ؟ هل كان تمثيلها بواسطة التأريخ أو التخييل؟ وما الغاية الكامنة من وراء تفاعل الرواية مع هذا النوع من الخطابات؟

---

[1]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 101.

[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص 157.

**أولا: حضور المادة التاريخية في تسلسل الأحداث في "رواية 2084حكاية العربي الأخير":**

إن اتكاء رواية 2084حكاية العربي الأخير على مرجعية نصية يفترض ورود مرجعيات أخرى معضدة نحو، مراعاة الشروط الثقافية والحضارية والتاريخية، ولعل المرجعية التاريخية؛ هي مكون الأساسي الذي تسلل إلى النص الروائي بمستويات مختلفة، من نشأتها إخفاء قيمة فنية وحضارية" فإن التاريخ بحسبانه جزءا من الواقع الكوني له حضور أكيد في الرواية ويأخذ مواقع كثيرة تبعا لوظيفة الرواية وشكلها الفني، فإذا كانت الرواية التاريخية تشكل مظهرا واضحا لعلاقة التاريخ بالرواية، فذلك لم يكن إلا تواصلا بسيطا لم تكن الوظيفة الأدبية مركزا مهما فيه، بقدر ما كانت الوظيفة التعليمية السياسية الإيحائية أكثر أهمية"[1]

حيث يظهر ارتباط الروائي بالتاريخ من خلال استحضاره الحوادث التي مثلت الزاد الذي استمد منه تلك الأفكار التي أحيا من خلالها النص الماضي في سياقه الروائي للحاضر، لإنتاج فسيفساء تطبع بذلك الطابع الجمالي الذي يضفي على النص واقعية الطرح، فوظف مجموعة من القيم جمعت بين التاريخي والاجتماعي، السياسي والإيديولوجي والأخلاقي، مشكلا من خلال طرحه الروائي مصير عربي تقاذفته أمواج الزمن ليجد نفسه تائها ضعيفا مجردا من الحرية مقارنة بالأخر الذي بقى محافظا على سلطته وقوته.

من هذا المنظور نجد تعالق الرواية بالتاريخ واستلهامها له ليس تعالقا بريئا،إذ يتدخل الخيال في صناعتها مما يجعل من المادة التاريخية محكيا ذا طابع فني جمالي. وهذا ما سنورده في الجدول التالي:

[1]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص 233.

| الرقم | الأحداث التاريخية | الصفحة |
|---|---|---|
| 01 | لم يكن نيتشه مخطئا عندما اعتبر أن الحضارات العظيمة تبنى بالخيارات السهلة | .37 |
| 02 | رفض الإمبراطور هيروهيتو الخضوع لاتفاقية مؤتمر بوتسدام 26جويلية 1945. | .44 |
| 03 | إعطاء هاري ترومان الأمر بإلقاء القنبلة النووية. | .44 |
| 04 | القلعة في البداية كانت مأهولة بناس ينتمون إلى قبائل كنعانة، هربوا من حملات التقتيل التي مستهم. | .123 |
| 05 | أحرقت العديد من المرات لكن الرومان أعادوا بناءها. | .124 |
| 06 | رممها البيزنطيون لاحقا، وأضافوا قلاعا أخرى للدفاع عنها | .125 |
| 07 | تحولت إلى ملجأ للناس المطاردين، كما فعلوا عام 540حينما غزى كسرى الأولى القلعة. | .125 |
| 08 | فتحت في عام 636بقيادة خالد بن الوليد، وأبو عبيدة الجراح. | .125 |
| 09 | هناك من المؤرخين من يخلط بينها وبين قلعة حلب. | .126 |
| 10 | في القرن 10م أصبحت مقر سكن وحكم سيف الدولة الحمداني | .126 |
| 11 | لم تتوقف أبدا عن مقاومة البيزنطيين ومن بعدهم الصليبيين، ظلت حصن المسلمين القوي في شمال الأرض العربية | .126 |
| 12 | في العهد السلجوقي زاد اهتمام نورالدين بالقلعة، لتصبح لاحقا مقر إقامته وحكمه | .126 |
| 13 | في عهد الأيوبيين أصبح الظاهر غازي بن صلاح الدين الذي حكم بين | .126 |

| | | |
|---|---|---|
| | 1193-1215ملكا عليها-و ابتنى فيها قصرا. | |
| 14 | حاصرها هولاكو عام 1260م لمدة شهرين فخربها قبل أن يتركها. | .126 |
| 15 | مراحل ترميم القلعة 1292-1882. | -127<br>.131 |
| 16 | كان على بوشكين ونتاليا أن يفترقا مادمت فضلت عليه البارون جورج شارل دانتيس. | .139 |
| 17 | موت بوشكين غير عادي | .139 |
| 18 | تجارب كروسروذ 25جويلية 1946.<br>تجربة كاستل برافو1مارس 1946. | .164 |
| 19 | تعيين ميشال دي فوكو مع فيلقه في فبراير 1881تكوينه لعلاقة صداقة كبيرة مع هوبير ليوتي في 1905. | .170 |
| 20 | آزاريا تملك ما يقارب 200رأس النووي برنامجها معروف من 1956.المؤسسات الفرنسية التي بنت في ديمونة أول مفاعل نووي بالماء الثقيل تعترف بذلك بعد سنة من ذلك بنت مصنعا لفصل البلوتونيوم، فرنسا وقفت بعدها في وجهها، عندما أرادت أن تنتج قنبلة نووية، لكن الرهان الاقتصادي الذي يحمله بن غوريون في جعبته أمام دوغول، كان كبيرا، كانت الوسيلة الاقناعية هي منع جمال عبد الناصر من امتلاك الميغ 19المتطورة والقادرة على تدمير آزاريا في أقل من ربع ساعة.بيير غيوما وزير الشؤون الذرية الفرنسي الذي رفض أن يخسر العقود، من أجل حل وسط، الذي لا يورط فرنسا دوليا وأنهى الفرنسيون بناء مفاعل ديمونة السلمي، وحملوا آزاريا وحدها ما يمكن أن يحدث. | .189 |

| | | |
|---|---|---|
| 21 | امتلاك آزاريا 200قنبلة نووية. كل البلدان المجاورة لآزاريا فتحت حدودها للمراقبين الدوليين IAIEAإلا آزاريا البلد الوحيد الذي رفض المصادقة على انتشار الأسلحة النووية. | .190 |
| 22 | صورة هاري ترومان جويلية1945ن رافعا يده كما تعود أن يفعل دوما، في عز فيض شهر أوت 1945.و يعطي الأمر بالهجوم على اليابان بالقنبلة. | .197 |
| 23 | نزلت فات مان على سكان نغازاكي مخلفة وراءها أكثر من 70الف ضحية، لم يكن الأمر أكثر من مجرد انتقام لهزيمة 07ديسمبر1941 في بيرل هيربو pearl harbor التي خلفت ورائها 2043بحارا أمريكيا،و دمرت جزءا مهما من البحرية الأمريكية | .198 |
| 24 | النووي أوقف الحرب، وقتل أكثر من نصف مليون إذا أضفت إلى الربع مليون من المعطوبين والمرضى اللاحقين بالسرطان والتشوهات الخلقية. | .199 |
| 25 | القنبلة النووية قتلت هذا العدد المخيف في الثواني الأولى من سقوطها على رؤوس الناس...قائمة المدن المؤهلة للإبادة وقتها كانت كثيرة كانت تباد كيوتوو كوكورا . | .199 |
| 26 | ....أفضل من 150الذين تركوا أرواحهم في بنك البورصة. | .215 |
| 27 | امش أو مت الكل يعرف أنه شعار نازي ارتبط بمسيرة الموت عندما شعرت النازية ببداية الهزيمة في جانفي 1945.أمد بوقفها هنريل هيملد مسؤول المحتشدات النازية.بإفراغ السجون وتأطير السجناء بعساكر الأمن السري والغيستابو، لمحو أي أثر للمحتشدات هذه المسيرات نظمت في عز الشتاء تحللها أمر واضح بقتل كل من لا يستطيع السير،الكثير من المعتقلين ماتوا تعبا أو جوعا أو من شدة البرد،و مئات الآلاف ثم | .241 |

| | | |
|---|---|---|
| | إعدامهم في أمكنة سقوطهم. | |
| 28 | مسيرات الموت نظمت شهورا قبل الحرب العالمية الثانية. | .267 |
| 29 | قد تكون مخابرات آزاريا هي التي درجت اغتيال العلماء العرب إن لم تعترف. لا تريد أن تكرر عملية الهند وباكستان. فهي تشعر في كل دولة مسلمة خطر يتهددها. | .271 |
| 30 | القنبلة الأولى أجد لها مبرر، أمريكا كانت مهزومة عسكريا والرئيس ترومان كان في أزمة خانقة. | .278 |
| 31 | بعد الانفجار بمدة قصيرة فنحوا مركزABCC، كان مكونا من جيش تجاوز الألف من العمال أغلبهم كانوا عمالا يابانيين مؤطرين من خبراء طبيين أمريكيين اجبروا ساكنة هيروشيما على الاستشفاء، والمعالجة اتضح من خلال اعتراف بعض أطبائه أنه لم يكن هدفه إنسانيا، ولكنه كان في مهمة استخبارية في جوهرها لدراسة الحالات العيادية وانعكاسات الإشعاعات على الأمد المتوسط والطويل... | .278 |
| 32 | كان الكثير من المرضى يبعثون إلى أمريكا وهناك يتحولون إلى مادة للبحث المخبري، ولا يبرر لاحقا اختفاءهم شونتاروا هيدا الذي كان عمره وقت الانفجار 27سنة اكتشف بسرعة السبب الرئيسي للأمراض التي كان يعاني منها الضحايا.<br>فطلب بالتعويضات لكن لا أمريكا ولا منظمة الأمم المتحدة، ولا حتى العويضات. | .279 |
| 33 | أغلق المركزABCC في 1975. | .279 |
| 34 | نوبل كان سعيدا بالديناميت لأنها تصلح لتحطيم الجبال وشق الأنفاق | .294 |

| | | |
|---|---|---|
| | والجسور والطرقات ومسالك القطارات وغيرها لكن....شعر بوخز في الضمير، لا تستطيع الجائرة أن تغير من مسار الأشياء. | |
| 35 | تسونامي الذي حدث في فوكو شيما 11مارس 2011 | .296 |
| 36 | ذكرتني بعائلة كالا التي تحدث عنها فولتير. | .300 |
| 37 | ساري رضوان دكتور في الفيزياء النووية، كان يشتغل في مشروع سري اغتيل في الجزائر العاصمة، فرق بكاملها تخصصت في البحث والتقصي عن البرامج العلمية العراقية، قد مرت كميات كبيرة من الملفات والبحوث والمختبرات ناهيك عن تدمير كميات كبيرة من المواد الأولية والمعدات الصناعية، صرح يومها كبير المفتشين هانزبلكس، واحد من ضباط المخابرات الأمريكية رئيس فرق التفتيش العامة تحت مظلة الأمم المتحدة، حتى ولو دمرنا كل شيء فنحن أمام جيش من العلماء ماعدا الخبراء والمهندسين العاملين في المجال النووي والبيولوجي والهندسة الكيميائية والفيزياء، هؤلاء يشكلون الخطر الحقيقي على إسلام. | .346 |
| 38 | صدور القرار1441الصادر عن مجلس الأمن على ضرورة استجواب كافة العلماء والباحثين العراقيين البالغ عددهم 3500،و أرفق القرار بأسماء وعناوين العلماء والخبراء. والأساتذة والعاملين في المجالات والبحوث والدراسات العلمية لكافة الاختصاصات ومع دخول العراق تمت السيطرة على وثائق السرية، وثم تفكيك كل الشركات التي تعمل في الشمال الشرقي من مدينة بغداد، وشركة المثنى والرشيد،و7نيسان واليرموك والقعقاع، ومنشأة طحين الواقعة في الجنوب الغربي من بغداد وكل الشركات العاملة في الخواص الكيميائية دمرت وفككت كل معداتها.<br>محمد البرادعي مدير الوكالة الدولية للطاقة في ذلك الوقت أكد رسميا | .346 |

| | | |
|---|---|---|
| | على سرقة المعدات النووية والصناعية العراقية ولتي نقلت خارج العراق للاستفادة مها في المفاعلات الأجنبية، وثم تدريب فرق خاصة للاغتيالات وتصفية العلماء. | |
| 40 | في 16-03-2004 اغتيال غائب الهشي،أبرز علماء العراق، والدكتور حسين علي عالم الفيزياء النووية والطرد الذري،و هو أساس علم الذرة، والعالم مهند الدليمي من كلية جامعة التكنولوجية والدكتور شكر الخفاجي مدير عام الجهاز المركزي للتفتيش والسيطرة النوعية،غير الدين ثم التحقيق معهم وتعذيبهم في معسكر كوبر في مطار بغداد، وقصر السجود في المنطقة الخضراء 730عالم وأكاديمي عراقي، وكان قبل هؤلاء جعفر ضياء، جعفر صاحب مشروع القنبلة النووية العراقية، والعالم الفيزيائي سلمان رشيد اللامي الذي مات في حنيف بمرض غامض في 1981 وهو عام الذي ضرب فيه مفاعل تموز والدكتور زياد حنا الحداد مهندس مفاعلات الماء.....1999. | 347. |
| 41 | اغتيال داريوش رضابي أحد العلماء الإيرانيين في يوم 23يوليو خلال السنة التي أصبح فيها جزءا من البرنامج النووي الإيراني،بعد تلقي العديد من التهديدات،و مغريات للعمل خارج وطنه. | 347-348. |
| 42 | مسعود محمدي عام 2011.اثر انفجار بالقرب من منزله في العاصمة طهران اغتاله علي مجيد جمالي الذي أعترف بأنه تلقي تدريبا على يد الموساد. | 348. |
| 43 | مجيد شهرياري أحمد مسؤولين عن المشاريع الكبرى في برنامج طهران النووي.قتل في تفجير اليوم الذي استهدف فيه رئيس هيئة الطاقة الذرية فريدون عباسي الذي نجا بأعجوبة،التفجير الثاني أودى بحياة | 348. |

| | | |
|---|---|---|
| | شهرياري.نفس اليد اغتالت مصطفى حمدي روشن كان شابا 32سنة وأحد المسؤول على موقع نتانز لتخصيب اليورانيوم بالقرب من أصفهان. | |
| 44 | كيف استحضر وجه موسيليني الذي يحبه،الذي يحبه،ربما لأنه كان قويا حتى النهاية ونحمل مسؤولياته بلا تردد، فمات كما حلم كبيرا.ظل الدوتشي أحيانا يلومه عن سذاجته إذ كيف لم يستقل الطائرة الألمانية التي وضعت تحت تصرفه من بعض أصدقائه النازيين....ترك الموت يختاره ولم يختر هو موته. | 390-391. |
| 45 | ما فعله غزازني 1935استعمال الغازات السامة | .392 |
| 46 | ما قالته السفيرة الأمريكية لإبريل جلاسي أيام حرب الخليج الأولى:الحكومة الأمريكية لا تتدخل في الخلافات الحدودية بين دولتين عربيتين. | .421 |
| 47 | في عام يوليو 1990من الغزو.أخيرا جون كلي مساعد وزير الخارجية الأمريكية لشؤون الشرق الأدنى الكونغرس، الولايات المتحدة ليس لها التزام بالدفاع عن مقاطعة كياتا. | .423 |

رواية 2084 حكاية العربي الأخير واحدة من تلك الروايات التي عبرت عن التاريخ من خلال استشرافها لقضايا العصر،إذ تعرض قصة الإنسان العربي الذي ينتهي إلى العدمية والانقراض في سنة 2084حيث يفقد الوطن والأرض والثروات في عالم تسيطر فيه تحالفات جديدة أمريكية وأوروبية وأنظمة التقتيل المعاصرة، والروائي يفزع في عرض موضوعه إلى التاريخ مزاوجا بين الحقيقة والخيال،ويستلهم الماضي لبناء المستقبل،معتمدا على آليات عديدة التصوير؛ الانتقاء، التركيب، التأثيث...وهو في ذلك يحاول أن يتجاوز الواقع المروي المعطى لكنه سيقع في وهم المرجع،خاصة عندما يكون موضوعه مستلهما من موضوع رواية 1984لجورج أورويل التي يتعالى معها أسلوبا

وفكرة في أغلب الأحداث، ولذلك كان رهان الكتابة في هذه الرواية هو التنقيب في اللاواقع واللاتاريخ لإنتاج الممكن التاريخي.

بحيث لو تأملنا الجدول أعلاه وجدناه يزخر بالكثير من الوقائع التاريخية المتعلقة بالحرب العالمية الثانية وامتلاك أسلحة الدمار الشامل(كمؤتمر بوتسدام- ضحايا القنبلة على اليابان، تجارب كروسروذز، تجربة كاستل برافو، امتلاك لقنابل النووية، هزيمة النازية، بالإضافة إلى غزو العراق، وتصفية الكثير من العلماء العرب وإيرانيين في مجال الفيزياء النووية،من قبل إسرائيل التي دمرت المصانع والوثائق السرية ونهبت المواد الأولية وغيرها بتحالف مع الولايات المتحدة الأمريكية.

ومما يلاحظ أيضا استحضار الروائي للشخصيات التاريخية والأدبية بكثرة منها الشخصيات الغربية والمتمثلة في (نيتشه-هيروهيتو-هاري ترومان-ميشال دي فوكو-هنريك هيملر- فولتير- موسيليني-الدوتشي-نوبل-كسرى الأول-هولاكو- تيمور لنك-هتلر).

والشخصيات العربية متمثلة في (خالد بن وليد-أبو عبيدة الجراح-سيف الدولة الحمداني- الظاهر غازي بن صلاح الدين-الأشرف خليل بن قلارون-السلطان ناصر بن برقوق-السلطان قانصوه غوري-جمال عبد الناصر...الخ.)

يتعين في هذا الجدول حدود الزمان الماضي من خلال وقائع التاريخ التي يعود إليها الروائي، يستذكرها ويغوص في تفاصيلها ليعيش المتلقي تلك الحقائق بيقين الصدق الواقع تاريخيا، وذلك بتأسيس لتلك الحقائق،خاصة باعتماد التوثيق الذي يتنوع ما بين زمان ومكان وشخصيات ووقائع...الخ.

يسترجع فيها الروائي حياة العرب والأحداث التي عانوا منها؛ مستوحيا قضية "الربيع العربي" و"الإرهاب" وما ينتج عنهما، وهو في هذا الماضي لما يتنبأ بالنهاية المأساوية للعرب التي يفقدون فيها حضارتهم وأرضهم وثرواتهم بل بضياع كل حقوقهم وسلب الحياة منهم. ولم ينج من هذا إلا شخصية آدم العربي الأخير الذي نشأ في أمريكا وتعلم فيها، فهو العربي الوحيد الذي يفكر نظر الغرب، ممثلا

في ليتل بروز"أنه العينة الآرابية الأكثر ذكاء التي كبرت بين حيطان جامعتنا"[1]

وقد أشار واسيني في الهامش هذه الصفحة نفسها.إلى هذه الحقيقة التاريخية التي وقعت في الزمان الماضي من خلال تفسيره لمجرياتها في قوله"هذا التصريح"هو العربي الميت"، هو جزء من رسالة بعث بها الدبلوماسي الأمريكي باتريك سرينغ إلى المعهد العربي الأمريكي.نشرت في الشرق الأوسط نقلا عن الواشنطن بوست.اضطر بعدها إلى الاستقالة من منصبه.أخذها عنه لاحقا جون بوزينستن، أحد المتطرفين اليهود، اقتلوا العرب الآن.العربي الجيد الوحيد، هو العربي الميت." [2]

لا تكتف الرواية بسرد أحداث الماضي، ولكنها تعرض الكثير من الشخصيات ومصائرهم في تلك الوقائع، كما إنه يفسر الوقائع الماضية للأحداث التي بدت عليها ويفتش في الأسباب الخفية لذلك، إذ يذكر اغتيال علماء الفيزياء النووية أمثال: ساري رضوان- غائب الهيني- مجيد حسين علي –مهند الدليمي...الخ.

كما يتعالى النص الروائي مع أحداث الواقع المعاصر التي شهدت صراعات مختلفة بين قوى دولية وجماعات، خاصة المفكرين منهم وأهل العلم والتفكير كما هو الحال مع ما يسمى القاعدة أو التنظيم الارهابي" التنظيم كبر وأصبح قوة مستقلة ومدربة على الأسلحة التقليدية التي لم تخيفه لأن الموت نفسه لا يخيفه، هو مجرد بطاقة سفر قانونية نحو العالم الآخر أجمل وأبهى وألذ أيضا."[3]

يستمر واسيني الأعرج في اكتشاف حقائق تاريخية، كتحديده للموقع الجغرافي للقلعة المفترضة على أرض الواقع دون أن يصرح باسمها الحقيقي مباشرة.و إنما يتعمد أن يرحل بالمتلقي ليسافر معه في هذا البحث والتنقيب في الآثار ليكتشف بنفسه اسم القلعة، فيقدم احتمالا أسطوريا يستند فيه تاريخ "القلعة"إلى مجموعات مختلفة من الحكام الذين تناوبوا على الإقامة فيها وقد فصل في تحديد مراحل حكمهم فيها وكان يزاوج بين ذكر الحقيقة والخيال حتى يوهم المتلقي بوجود جديد إذ يقول:" كانت القلعة في البداية كما تقول بعض الروايات القديمة مأهولة بناس ينتهون إلى بقايا قبائل

[1]-الرواية، ص 15.

[2]- الرواية، ص1.

[3]- الرواية، ص 356.

كنعانية....يجمع المؤرخون أنهم استطاعوا أن يصدوا كل الهجمات التي حاولت الاستيلاء على القلعة، ومنهم المؤرخ الفرنسي جيروم....المرات."[1]

ويستمر الروائي في ذكر المتعاقبين على القلعة، الرومان والمسلمين.كما ذكر رواية"دامس" ومساعدته لجيش"خالد بن وليد" بالتفصيل وكيف أصبحت مقر حكم سيف الدولة الحمداني ومن بعده السلجوقيين والطاهر غازي بن صلاح الدين ثم ما أحدثه المغول بها من خراب وتيمورلنك إلا أن يصل إلى حكم العثمانيين واستعمال الخلفاء لها في الحرب العالمية ضد جيش هتلر، وفي الأخير بنسب احتلالا داخليا لها بعد اندلاع حروب آرابيا الداخلية ويسميه"أصحاب الرايات السوداء أو التنظيم، وكل هذه التفاصيل يرويها في ما يتجاوز ستة صفحات.

من هنا كانت رواية 2084حكاية العربي الأخير سبيلا للانفتاح على جوانب عدة أبرزها الجانب التاريخي،محاولة بذلك تقديم إطار نظري شامل لمجمل الأحداث الماضية التي تمت الإشارة إليها في حقبة زمنية معينة، وسد ثغرة زمنية يلتقي فيها الماضي بالحاضر، والواقع بالمتخيل، والتاريخ بالأدب لإنتاج نص سردي يختلف عن النصوص الأخرى.

"أن الرواية المرتبطة بالتاريخ بوصفه معطى علميا تعيد اكتشاف الواقعة التاريخية بشكل ذاتي مستقل؛ لكن هذه المرة بالإستناد إلى التأويل بما هو فهم وتفهم لمركزية هذه الأحداث في التصاقها بالوعي الفردي والذاتي للروائي."[2]

لعل الشيء الذي يلاحظ في الرواية هو إيغال واسيني في التاريخ، باعتباره مكونا أساسيا في بناء شخصية الإنسان وهويته، وقد استغل واسيني الأعرج هذا الباب ليهب الواقعية لأحداث المتن الروائي الذي صنعه من خلال بعث أحداث التاريخية من جديد، سواء أكانت بعيدة أو قريبة، ليفسر بذلك قلق الانتماء وهاجس الاستقرار عند العربي الذي طاردته الحروب ومازالت، وحاربه الإعلام الذي باع مبادئه في سبيل تشويه صورته واختزال قيمه، وتجريده من إنسانيته. حتى صار العربي في نظر الآخر إرهابيا أينما حل وارتحل.

---

[1]- الرواية، صص123-124.

[2]- عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، إصدارات دائرة الشارقة، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019، ص 71.

**ثانيا:المتخيل التاريخي والاستشراف في رواية 2084حكاية العربي الأخير**

| الرقم | صور الأحداث التاريخية المتخيلة | صفحة |
|---|---|---|
| 01 | آدم العربي الأخير في العالم | عنوان الرواية |
| 02 | قرين آدم في الحلم، الذئب رماد الأخير في سلالته كآدم. | ص19 |
| 03 | إلباس سجناء غوانتامو اللباس البرتقالي،قبل نصف قرن من الزمن. | ص23. |
| 04 | قلعة أميروبا تتواجد في وسط الصحراء ويوجد صليب على سطحها. | ص43. |
| 05 | أولينغوا لغة رسمية في كل الفيدراليات الأوروبية. | ص48. |
| 06 | احتلال مضيق هرمز،بعد حرب بحرية وجوية الأمر الذي سمح للفيدراليات الأوروبية وآزاريا وأمريكا بالتوحد ونشوء حلف أميروبا. | ص49. |
| 07 | تحالف روشيانيا يضم روسيا-الصين-إيران. | ص49. |
| 08 | تمزق أوروبا وقيام حلف أميروبا بلم أطرافها. | ص49. |
| 09 | بلجيكا أصبحت كانتونات متفردة ومنفصلة وعدائية. | ص49. |
| 10 | ألمانيا القديمة وسويسرا انفجرتا وتغيرت المساحات والحدود إذا انضمت الكثير من الدول لتكون وحدة جرمانية. | ص49. |
| 11 | بعض المقاطعات الفرنسية وماوراء البحار،بدأت تتململ مطالبة الانفصال. | ص49. |
| 12 | إيطاليا لم يعد بين شمالها وجنوبها أي اتصال إلا خيطا رفيعا لا يرى،ووطنيات ضيقة تكاد تتحول إلى ضغينة تاريخها. | ص50 |
| 13 | إسبانيا انفصال جزؤها الشمالي نهائيا. | ص50. |

| | | |
|---|---|---|
| 14 | كاتالونيا قومية فلانسيا وجزر الباليار وأرغوان وكتالونيا الشمالية والروسيون وسيردانيا الفرنسيتين اللتين تم بموجب اتفاق البريني في القرن السابع عشر،تسليمهما لفرنسا اختارت نظاما فيدراليا وعممته بعد انهيار الاتحاد القديم. | ص50. |
| 15 | في أمريكا أصبح الكثير من الولايات حريات أكبر، الحق في اختيار نظامها الداخلي وجيشها. | ص50. |
| 16 | مسحت الكثير من البلدان والأقوام من الخرائط نهائيا لأنها فشلت في الدفاع عن نفسها وما لها ومصالحها وشعوبها. | ص50. |
| 17 | العلم الأمريكي أصبح يشبه علم فيدرالية أوروبا بألوانه الرئيسية الأحمر والأصفر والأبيض، والأخضر، والمساحة الزرقاء التي وضعت فيها النجوم بعدد الدول المنخرطة في الفيدرالية الجديدة التي نشأت على اتحاد مغلق. | ص51. |
| 18 | بمناسبة مرور مئة سنة على ميلاد بيغ بروذر ثم توزيع مليون نسخة من رواية 1984لجورج أورويل. | ص52. |
| 19 | نشوء رابطة الدفاع عن حقوق الأجناس الآيلة للزوال. | ص52. |
| 20 | ترشيح أمريكا لعالم عربي من أجل الفوز بجائزة نوبل للفيزياء النووية. | ص55 |
| 21 | انقراض شركة إيبل التي توجهت نهائيا نحو الاستثمار في الإنتاج الحربي والأقمار الصناعية التي أصبحت تراقب العالم والأنفاس. | ص57. |
| 22 | نهاية زمن وبداية زمن Lhomme à puce | ص59. |
| 23 | جزءا آرابيا تحالف مع آزاريا التي احتلت كل آباره النفطية،و يتعاون معها ومتكئ على حمايتها. | ص66 |
| 24 | الآرابيين متشردون في الصحاري يأكلهم البرد والمجاعات. | ص69. |

| | | |
|---|---|---|
| 25 | يعرف مثلا أنها مكان استراتيجي في عمق الربع الخالي، لمراقبة تدفق النفط وعبوره نحو أوروبا وأمريكا. | ص 123. |
| 26 | في الحرب العالمية الثانية، استعملتها الحلفاء في حرب العالمين.كنقطة دفاع متأخرة ضد جيوش هتلر كانت هي الرابط بين الشمال والجنوب. | ص 127. |
| 27 | عندما اندلعت حروب آرابيا الداخلية،التي أكلت الزرع والضرع قبل أكثر من نصف قرن.احتلها ذوو الرايات السوداء وأعلنوها مقاطعة محررة قبل أن تطردهم جيوش أميروبا. | ص 127. |
| 28 | تحولت إلى شبه قاعدة لحماية ممرات البحر الأحمر، ومضيق الهرمز إلى سحب منه الإيرانيون، ما تبقى من سفنهم بعد الحرب، جيوش أميروبا المتحالفة وما تبقى واقفا من آرابيا الجنوبية وينضمون نهائيا إلى حلف إيروشيانا. | ص 127 |
| 29 | أجهزة متطورة حاليا، تخبر عن الأحلام، وتقيس درجات الانفعال وتفسرها بالاعتماد على المعلومات المثبتة في الشريحة في جيلها الذي أنتجته شركة جاوبون لUp3 UP2 الأمريكتين التي تعالج كل النشاطات الذهنية وحتى النظام الغذائي الذي يجب إتباعه، وترمم النقائص في الحريرات، الإنسان يقضي ما معدله في السنة2543يوما متيقظا و112يوما وهي تتبع حركات الإنسان في كامل يومه، تساعد على فهم شركة جاغوالا ستصبح الرقابة كلية، فقد تطورت هذه الأخيرة نظاما جديدا لقراءة الموجات المخية التي تنبه الفرد لكي يظل يقظا أبدا وحتى لا يغفو وجدبت في البداية على سائقي السيارات لكي لا يناموا. | صص 245-246. |
| 30 | أكثر من 400مليون من آرابيا،مات منهم في النصف قرن الأخير أكثر من ربعهم وتقاتلوا حتى أبادوا أنفسهم. | ص 250 |

| | | |
|---|---|---|
| 31 | جزء من إيطاليا تمدد نحو سويسرا كندا انقسمت ديمقراطيا كما شاءت دائما أوروبا الشمالية عادت إلى عهد الفيكينغ روسيا استعادت كل أراضي القياصرة ومنطقة الكريمي وجزءا من أوكرانيا وتسير منطقة البحر القزويني وبين كل بلد وبلد حائط، وبين كل سياج وسياج،حائط غير مرئي...<br>محيت البلدان والبابلية والرومانية وحتى الإسلامية. | ص 274 |
| 32 | محاولة الاعتداء على المركز النووي في بنسلفانيا. | ص .312 |
| 33 | في المكان المسمى العقرب الأسود ثم بناء قرية تجريبية تتسع للآلاف من السكان.و أثثت بالأسرة الحديدة والأفرشة،التي وضعت عليها كائنات بلاستيكية التي تشبه الآدميين، ولها قدر من المقاومة الجلدية الشبيهة بمقاومة الإنسان ركبت لها ثلاث طبقات من الجلود الذهنية التي تتحدد من خلالها حروق الدرجة الأولى والثانية والثالثة. | ص 330 |
| 34 | صناعة القنبلتين الأولى PBPU1باليورانيوم، وقنبلة PBPP2بالبلوتونيوم كوسيلة ردع قنبلة الجيب مصغرة. | ص 336 |
| 35 | فوز آدم العربي بجائزة نوبل للفيزياء النووية. | ص 426 |

يظهر في هذا الجدول المسار الاستشرافي لتاريخ المستقبلي، وذلك بإنتاج قارئ يتجاوز قراءة التاريخ ماضيا إلى التاريخ مستقبلا، حينما استشرف الروائي حياة الإنسان العربي في 2084.ومصير العرب المهلك الذي ينتهي إلى مسماه العربي الأخير، وكذلك استناده على نص شهير هو رواية 1984لجورج أورويل؛لينتج نصا في التخييل التاريخي" الكثير من الناس الطيبين في القلعة يصدقون أن

ليتل بروز من سلالة بيغ بروذز لهما نفس علامات الوجه ونفس التصرفات، وردود الفعل نفسها، بل إن هناك من يبالغ ويقسم أن ليتل بروز هو الابن الطبيعي."[1]

إذ يسيطر ليتل بروذز في عالمه في قلعة أميروبا ويخضع العالم إلى ديكتاتورية كما فعل جده "بيغ براذر"و حزبه الحاكم في بريطانيا.فلا حياة لمن فكر فقط في غيره، فهو يراقب تفكيرهم وشعورهم، ويزور التاريخ ويلاحق أصحاب التفكير الحر والفردية بوصفها جرائم التفكير"في المنظور المعلوم من حياتنا، لن تكون هناك أية إمكانية للتغيير، نحن موتى، حياتنا الحقيقية الوحيدة تكمن في المستقبل سنشترك في صنعه حتما، لكن في شكل حفنات من غبار وكومات من عظام المهم على أية مسافة منا يقع هذا المستقبل؟من المستحيل معرفة ذلك.قد تكون ألف سنة.فلا شيء ممكن حاليا."[2] إن هذه العبارات توضح حتما موضوع الرواية عند الأعرج، ألا وهو استشراف المستقبل والتنبؤ بنهايته.

حاول الروائي استدعاء للتاريخ تارة وتخطيه له تارة أخرى، بين الماضي والمستقبل، بين العربي الأخير والعربي البدائي المنتهك الميّت وبين ليتل بروذز، وبيغ بروذز، وبين 1984و 2084.

رواية 2084 حكاية العربي الأخير، رواية لاستشراف المستقبل العربي من خلال السودانية القاتلة التي يرسمها الخطاب للواقع المزري وما يتبعه من أفق مسدود.يشل القارئ ويدخله في متاهات الحيرة"كل بلدان أرابيا التي كانت له قيمة بنفطه وماله وتربته، لم يعد موجودا، أو لنقل تمزق قطعا صغيرة تديرها قبائل ومجموعات مشتركة وأقليات طائفية ولغوية وعرقية؟ لمن ينتمي الذي أصبح بلا هوية؟ أنا اليوم لا هوية لي؟سوى أني أعرف أني عربي بلا أرض محددة ينتظر أن يوضع مثل الهنود الحمر في محتشد عام مساحاته فيه محسوبة."[3]

يقدم الروائي سردا استشرافيا، يتنبأ بالموت القادم والحقيقة المنتظرة التي لا نجاهر بها، والتي تؤكدها كل المؤثرات من حولنا.

---

[1]- الرواية، ص16.

[2]- الرواية، ص8.

[3]- الرواية، ص 343.

لأن هذه الأخيرة تعالج موضوعا مستقبليا، فأكثر التقدير أن تتميز شخصياتها بالابتكار التخييلي البحت، ومع هذا تطالعنا الرواية بشخصيات مختلفة ينتمي معظمها إلى عالم التاريخ، فقد انتقى الروائي موضوعه باجتماع عدة مشارب تاريخية، منها أحداث الواقع العربي المعاصر من إرهاب وتقتيل وعلاقات العالم العربي بالعالم العربي واجتياح هذا الأخير للأراضي العربية إلا أنها تحضر في النص بشكل ذكريات وتداعيات الماضي لتثمين أحداث الرواية التي يتناول فيها مصير الإنسان العربي في ظل هذه التغيرات، وتصوير للتمزقات الدينية وصيحات التطرف"داخل هيكل آرابيا هناك أرابيات، شيعة وسنة، دروز، وأرمن وأكراد وأمازيغ."[1]

يحاول الروائي أن يرسم تصورا جديدا لحقائق معروفة ويقيم بنياتها من خلال معطيات يتبناها لتكسوها معان جديدة، ولذلك يستعين بالخيال في هذه الجوانب وفي أغلب الحالات.

تجاوز واسيني الأعرج ذلك إلى توقعه بانهيار دولة إسرائيل بقوله:فجأة دوى انفجار قوي اهتزت له أركان القلعة. هكذا تفاعل واسيني مع واقع ليثبت عبر الرواية أحلامه بل أحلام كل عربي. وبهذا نستنتج أنه في روايته هذه مزيج من الواقع الخيال الذي يحاول من خلاله أن يقدم لنا نظرة استشرافية، وفق نظرته الخاصة التي بناها على معطيات واقعية، ومزجها بأفكار وصور من مخيلته، والتي تشكلت في هذا السرد الذي استجمع مفاهيم الغرابة ولاختلاف واللامعهود إما على مستوى الأحداث أو طريقة سردها.

"كائن غريب متعلق حتى الموت بفضلات التاريخ ولا أعرف ماذا يجني من وراء ذلك، هو يقتل نفسه بنفسه بحشرها في الموت."[2] يقترن الزمان في هذه الرواية بالأحداث المأساوية والقتل والحروب.

تتشكل تجارب الرواية عبر مختلف التنويعات الزمنية التي تحذوها الخطابات، عبر التلاعب بخطية الزمان تتلاشى صرامة الكتابة وتنفتح على عوالم التخييل والتصوير لتصنع هالة من الأحداث والمواقف التي تجمع بين الواقعية واللاواقعية"فالتاريخ لا ينزلق إلى اللاواقعية إلا من أجل أن يشخص

[1]- الرواية، ص 148.

[2]- الرواية ، ص 22.

فيه على نحو أفضل ما هو ضروري."[1]

والحال أن الاستشراف هو لحظة فارقة داخل الخطاب السردي، لاعتماد الراوي على أحداث لاحقة ، تحمل القارئ إلى مسارات جديدة تحتكم للتوقع والانتظار.

إن الوقائع والأحداث التي سكنت الواقع العربي ومازالت تسكنه إلى اليوم كانت زادا للروائي، أنتج من خلال فسيفساء أدبية، امتطى فيها جواد التاريخ واستخدم فيها منظار التخييل.فصاغها في قالب فني يبعث في القارئ تأملات تفتح له نافذة يطل من خلالها على الحقيقة.الحقيقة التي يعيشها العربي بأزماته وتمزقاته التي إن بقيت قضت على جنسه واقعا وتخييلا واستشرافا.

تتأسس الرواية بالجمع بين الخيالي والتاريخي،فكلما اجتاح موضوعه التخييل، خاصة في استشراف المستقبل، ارتد نحو وقائع تاريخية ليقنن تلك الرؤى ويمنحها الصدق بالتوسل إلى علامات اليقين؛ من تاريخ، وأعلام وأماكن جغرافية أو وقائع وشهادات توثيقية"تكوم آدم على نفسه مثل ثوب عتيق.تذكر قصائده الليلية التي كتبها في مراهقته.كان يمكن أن يكون المتنبي،أو إليوت، أو شيلر، أو وايتمان، أو ملارمي، أو رامبو الذين شكلوا وجدانه.....ثم غير فكرته بأن حلم بصناعة قنبلة كبيرة لا يستعملها أبدا."[2]

ما يحدث في هذا النص الروائي هو علاقة توليدية بين التاريخ والخيال، فتصنع الرواية من التاريخ خيالا تاريخيا وعليه تكون"مفارقة الخيال منبثة من مفارقة التاريخ."[3]

يؤدي التاريخ دوره في انفتاح النص الروائي عند واسيني الأعرج، فيظل الروائي بفضله باحثا عن مراسي متجددة للمعنى، فلا تقبع حبيسة زاوية الواقع أو نظرة التاريخ التي يصفها معظم الدارسين بالجمود، أو الرؤية الأحادية، على الرغم من أن الكاتب يحاول دائما أن يفرض رؤيته على المتلقي ويضبط قوة التخييل عنده بواسطة السند الخارجي.

---

[1]-بول ريكور، الزمان والسرد، (الحبكة والسرد التاريخي)جزء 2، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص 289.

[2]- الرواية، ص 41.

[3]- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم(النقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2000، ص233.

لا يؤمن النص الروائي الواسيني بتسجيلية التاريخ ووثائقيته المتعارف عليها، وإنما يقوم بإنتاج شهادات تأريخية مغمورة من خلال استنطاق الأحداث.

في الختام يمكن القول،إن هدف التخييل السردي هو يعبث بالتاريخ يتجاوز تحريفه أو تصحيحه ذلك أن منطلقه جمالي لا نفعي، فالكتابة السردية تنطلق من المادة التاريخية ثم تعيد قراءتها وصياغتها وإعادة تشكيلها في ضوء الراهن، كما تعيد دمج الماضي بوصفه أحداثا مضت وانقطعت مع لحظة الكتابة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## المبحث الثاني: البعد الفانتاستيكي في رواية"2084حكاية العربي الأخير":

تشتغل رواية 2084 حكاية العربي الأخير على أجواء الحكي الفانتاستيكي رغبة في معانقة التجريب والتنويع، ولتأطير الأحداث بصيغ اللامعقول والتعجيب حتى غدت العلاقة بين اللامعقول والتجربة السردية ذات طابع حميمي،حيث تنبني هذه العلاقة على الفانتاستيكي من خلال التناقض والمفارقة وخرق الواقع وهتك حدود العقل، من أجل تمرير خطابات المتعلقة بالقضايا والأسئلة التي تقلق الإنسان.

جعل واسيني الأعرج من الكتابة الروائية سفينة النجاة، يرتاد بها عوالم تخييلية جديدة فانتازية، ولغة سردية مع نفس متجددة في كل نص يبتغي فيه التجريب متجاوزا حدود اللغة والزمان والمكان وتذوب فيه الشخصيات في فضاء نصي يعبر عن الإنسان وزيف الواقع المثقل بالهموم والتشظي.

.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**أولا: مفهوم الفانتاستيك :**

يعد مصطلح الفانتاستيك من اعقد المصطلحات نظرا لالتباسه مع مصطلحات أخرى مجاورة له وتداخلها.لأنه أصبح متداولا ورائجا خلال العقدين الأخيرين، كما أصبح يشكل محورا بارزا في استيراتجية الكتابة الروائية،وقد يفسر هذا الاهتمام بالنزوع إلى تكسير قوالب الواقعية والبحث عن طريق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية.

حيث تعددت التسميات التي أطلقها النقاد على الفانتاستيك ، فمن النقاد من تعامل معها تحت اسم ألغرائبي أو ألعجائبي أو التوهم والخيال، ومن النقاد من أطلق عليها الغموض أو الفانتاستيكي، ولكن مهما تعددت التسميات والمصطلحات فهي تحيلنا إلى مفهوم واحد.

لقد لفت هذا المصطلح انتباه النقاد الغربيين، وعلى رأسهم تيزفيتان تودروف، الذي صرح أن الفانتاستيك هو " التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية أمام حدث ذي مظهر فوق طبيعي."[1]

ويتظافر مصطلح لتوصيل دلالة الفانتاستيك وتبيان وظائفه الجمالية داخل عوالم الرواية وهو الفانتازية.

فالفانتازيا مصطلح قديم واستعمل في الرواية الأوروبية ثم تطور عنه مصطلح فانتاستيك الذي يتداخل بدوره مع مصطلح غريب وعجيب. وإذا ما راجعنا مصطلح fantasy نجد أنه :مصطلح أرسطي قديم وظفه أرسطو للدفاع عن قيمه الإحساس والخيال في إدراك الحقيقة بعد أن قلل من شأنها أفلاطون.وقد انتقل المصطلح إلى فلسفة العصور الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن، ثم حل محله مصطلح"المخيلة".[2]

يتأرجح مفهوم الفانتازيا بين المصطلحات "العجائبية والغرائبية والسحرية والفانتاستيكية.

[1]-تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، 18.

[2]-مجدي وهبة وكامل مهندس، المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت ط2، 1984"مادة الفانطاسيا-المخيلة،ص287.

وعلى الرغم من افتقراتها اللغوية إلا أن جميعها تدل على الخارق واللامألوف.تطلق هذه الأخيرة"على كل ما له صلة بالخيالي والوهمي والأسطوري."الفانتازيا خرق وتجاوز مقصود ومعتمد للقوانين الطبيعة والأنظمة المنطقية، وهي تؤسس لمنطقها الخاص بها، والتي تعكس جوانب من منطق الحياة المألوفة."[1]

وكذلك يؤكد كريس بالديك"أن هذا النمط من السرد لا يخلص لنظام الواقع، وتبدو فيه الأمور المستحيلة مقبولة."[2]

أما الفانتازيا الأدبية فهي"عمل أدبي-يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغا في افتتان خيال القراء ."[3]

ويرى ت.ي.إبتر الذي اختص بأدب الفانتازيا وألف كتابا يحمل العنوان نفسه، أن هذاالأدب في مقاصده الأساسية وانطلاقته، يشترك مع الأدب الواقعي في أكثر من سمة، ففضلا عن الموضوع أو القيمة التي يحملها فإنه يشترك في الافتراض الذي يجمع بين الأدب الواقعي والخيالي ويرى أنه" يمكن اعتبار الأجواء الفانتازية وسيلة عملية وناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تتستر أو تتبدل في بيئات يتحكم بها العرف أو المواصفات الاجتماعية.من هذا المنطلق يمكن النظر إليها على أنها تحمل الغرض ذاته الذي تحمله حبكة الكاتب الواقعي وبالمقابل يمكن قراءة الحكاية الفانتازية في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية Allegory لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي بدون معلومة سلفا."[4]

ليس من الغريب أن يصنف الأدب الفانتازي على نحو يجعله قريبا من خاصية التشكيل الخيالي للوقائع وما يتعلق بها من عناصر، تضمن لها الدخول في منطق حدثي، يفارق ولكن ما يصوره هذا الأدب من عالم يخضع لنضام متناسق.يحتم على متلقيه أن يستجيب إلى ما يفرضه من المنطق

---

[1]- فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي دراسات في المتخيل السردي العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 83.

[2]- لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص62، عن .Baldick,concise dictionary of litterary terms,p81

[3]-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1975،ص180.

[4]- ت.ي.ابتر، أدب الفانتازيا، ترجمة سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ط1989، ص12.

للأحداث وتحركات الشخصيات واكتمال فعلها وعلاقتها مع بعضها.

ومصطلح الفانتازيا مصطلح واسع المدلول من الناحية العملية حيث تشترك معه مصطلحات أخرى تدور في حلقه نحو الغرائبية العجائبية...الخ.

وقد وظفها الأدباء لطرح أيديولوجياتهم من أجل تصحيح الأخطاء الاجتماعية والتاريخية في الواقع والراهن كما يرونها، لذلك نرى أن كاتب الفانتازيا هو كاتب أخلاقي بالضرورة، لأنه يعالج مسائل الواقع بنمط من التخييل المجازي الذي يعيد صياغة البنى المعرفية للواقع وللمجتمع، يقول ت.ي. ابتر"نادرا ما يتجاهل أدب الفانتازيا المسائل الأخلاقية، إلا أنه في الوقت نفسه، يعبر عن الحيرة العميقة بخصوص كيفية الشروع بالاستنارة، فالمشكلة لا تتضمن حقائق غير معروفة، بل طرائق غير معروفة في التعامل مع الحقائق –فضلا عن ذلك فإن الحقائق تفقد الاستقرارية المقنعة التي يطرحها بها الكاتب الواقعي."[1]

ومن ناحية الوظيفة التي يتولى الأدب الفانتازي القيام بها فنرى أنه يعمل على تغيير ردود أفعال المجتمع تجاه واقعة معينة، وقد كانت هذه الوظيفة تقع على عاتق موضوع السرد.إن الواقع الفانتازيا يشكلان محورين أساسين في تأسيس المعرفة، وحينها لم يجد الراوي فانتازيا خرافية أكثر غرائبية من الواقع الذي نعيش فيه.

ثم أصبحت الفانتازيا جنسا أدبيا يحكي قصص ما فوق الواقع، ويخترق المنطق والعرف الاجتماعي.ويشير إلى"عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعليا، وليستحيل تحقيقها."[2]

لعبت الفانتازيا دورا في تشكيل العالم الروائي، واستطاعت عن طريق الرؤية الفانتازية تقديم أعمال تتكىء على قدر كبير من الإيحاءات والإيماءات بأسلوب فني.و تعرف بأنها"أي أثر فني أو أدبي، تتميز بخيال جامع، غريب الأطوار وهمية عجيبة إلى حد أنها لا تصدق، وترتفع الفانتازيا بالإنسان فوق الواقع والحقيقة."[3]

---

[1]- مرجع سابق، ص18.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص180.

[3]-أمل عبد الله علي ملكاوي، التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصر الله، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية الأدب والنقد، ص 32.

تضاعف هذا النزوع مع الزمن،و شهد حضورا قويا، كان لازدهار التيارات التجريبية، ونضوج المغامرات التجديدية.فأصبح المنجز العربي المعاصر لهموم العصر، وهذا بعد سنوات طويلة من التهميش والإقصاء، واعتبر هذا الفن"أدبا عاميا، لايرقى إلى مصاف الآداب الوافية، التي كان يتصدرها الشعر."[1]

ومن ثم فإن الفانتازيا بوصفها شكلا"تعبيريا قد استخدم بمثابة طريقة في الحكي استثمرها الروائيون لتكسير قوالب الكتابة الواقعية وخلخلة الثوابت الحكائية، وابتداع بلاغة جديدة في الكتابة ويمكن وسمها ببلاغة المتخيل أو التخييل، وذلك ما يفتح للسرد فضاءا خصبا ومناخا متعشا لإطالة تخوم الإدهاش والإبهار والطرافة، مما يجعله حقلا معرفيا مغريا وجذابا ومستعصيا على التطويق والإحاطة على حد تعبير أحد الباحثين.

تعتبر بلاغة التخييل منفدا رحبا وحيويا يلوذ به الروائي، مستثمرا إياه لملامسة آفاق مفتوحة في الكتابة بمختلف أنساقها وتأليف نسيج سردي تتعانق في رحمه أساليب وبنيات حكائية تعكس علامات التجريب، ولعل أسلوب الكتابة الفانتاستيكية هو أحد أبرز الأساليب الفنية التي شكلت فضاءا غير محدود للتحرر من كل أنماط الواقعية، كما أنه يعتبر الأسلوب الذي يقترن في خطابه بالغرابة والإثارة واللامألوف وبالإنقلاب على الواقع.

قد وظف واسيني الأعرج الفانتازيا أو السرد الفانتاستيكي من أجل طرح إيديولوجيته المختلفة تجاه الواقع الراهن الذي يرويه في نصه الروائي"يبين الروائي عالمه معتمدا على تقنيات الفانتازيا المتجاورة مع الواقية الاتسجيلية المحكومة برؤية فنية وحساسية كتابية تحطم قوالب العوالم التقليدية وتؤسس للفضاء المتخيل المعبر عن انحدار القيم والتحولات المفصلية."[2]

ولقد قدمت رواية 2084حكاية العربي الأخير بتقنية الفانتازيا، في تركيب أحداثها، وفي رسم شخصياتها.فلقد لقيت الفانتازيا صدى طيبا في رواية 2084حكاية العربي الأخير"وباتت بنيته تمتص معطيات ومتناقضات هذا العصر، وتعيد إنتاجها بطريقة جديدة مبتكرة تحمل الكثير من الرموز

[1]- صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 2003،ص17.

[2]- فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي، دراسات في المتخيل السردي العربي، ص 83.

والدلالات والإيحاءات وتجسيد الأخبار، وتجيد الإختباء وراء أقنعة الفانتازيا والأسطورة والخرافة وغيرها من معطيات هذه البنية."[1]

تعد الفانتازية من المصطلحات النقدية الجديدة وتطلق على تجاوز الواقع إلى اللاواقع، والمنطق إلى اللامنطق، والرواية بوصفها أكثر الأجناس استيعابا لتحولات الحركة الثقافية والاجتماعية ميدان واسع لكتابة تقوم على تطويع الماوروائي والعجائبي، ولما كانت رواية 2084حكاية العربي الأخير المنفتحة على سائر تشكلات الفعل الإبداعي في شتى صوره العجائبية والغرائبية والقادرة على التفاعل معها عبر أشكال متعددة ، وتحولت إلى تقنية وبنية كاملة احتوت باقي عناصر الحكي ووجهتها ضمن رؤية فنية، مزجت التأملي والفلسفي والسردي والفانتازي في إطار واحد.

[1]- سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة الأردنيةمن عام 1970-2002، نادي الجسرة الثقافي الإجتماعي، ، عمان،الأردن، ط2008، ص 33.

**ثانيا: الفانتازيا السردية وتحولات الشخصية:**

تمثل الشخصية الروائية كيانا موجودا داخل المتن الروائي، لها مقومات تحدد بما يمنحنا إياها السارد أو ما تقوله الشخصية عن ذاتها، أو ما يستنتجه القارئ من تصرفاتها.

خرجت الشخصية الروائية من نمطها المألوف إلى نمط آخر يتصف بالغرابة والغموض، محطمة بذلك دلالاتها المستقرة في الأذهان"فأي شخصية يخلقها الروائي مهما ابتعدت عن الأنماط أو مهما تميزت بالغرابة، وقد نقول بالتذوق أمر مشروع ووارد بالنسبة للروائي، شريطة أن يقنعنا بهذه الشخصية، ويقنعنا بوجودها، وتحركاتها وطاقتها على تصوير ناحية من نواحي النفس البشرية."[1]

وتعد الشخصية الفانتازية "شخصية مأزومة تحمل وعيا ورغبة في التغيير إذ ترى العالم العجائبي من خلال منظورها الفردي، وتتميز هذه الرؤى بأنها رؤى حلميه تلجأ إليها الشخصية لتحقق رغباتها المسكوتة أحيانا، وتسيطر الأحلام والكوابيس المشوشة في بعض الأحيان على هذه الشخصيات أيضا، كما تسود رؤى هذه الشخصيات التمويهات البصرية والتخيلات المشوشة والتحليق في عالم الحلم والاستبطان حيث اختلاط الحلم بالحقيقة."[2]

يذهب شعيب حليفي:" إن شخوص المحكي الفانتاستيكي هي شبكة قائمة بذاتها في ارتباط نسيجي مع باقي المكونات الأخرى، تدعم بعضها البعض كما أن نوعية هذه الشخوص تشترك في خصائص ومميزات عامة. تفترق في بعض الخصوصيات بين محكي وآخر بحيث تتعايش الشخصية والتيمة، في جدل فعلي، يولد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام القارئ، كي يتشدد ويتلبس التردد، والحيرة إزاء غرابة التكوين، أو الأفعال غير العادية."[3]

رسم واسيني الأعرج شخصيات روايته وفق منظور جديد ورؤيا تتجاوز كل الأبعاد الداخلية والخارجية، بل تعمل على تفويض ثوابتها، وخلخلة وهدم مرجعياتها قصد بعثها وتشكيلها بصورة

---

[1]- جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988، ص348.

[2]-إيمان برقلاح، العجائبية في رواية الملحمةلعبد مالك مرتاض، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة دورية سنوية تنشر أعمال الطلبة والأساتذة الباحثين، تصدر عن جامعة محمد خيضر-جامعة بسكرة، العددالحادي عشر 2015، ص 193..

[3]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، رباط، ط1، 2009، ص 200.

عجائبية تتجاوز قوانين الطبيعة، لأن الواقع تجاوز واقعه، حيث شهدت تحول الشخصيات وخرق العرف الطبيعي للقوانين لترسم بذلك مشهدا عجائبيا يثير الدهشة والغرابة.

"منذ مائة سنة والذئب رماد يركض بلا تعب ولا نهاية، مخترقا هذه الجبال، وهذه التلال كرياح شتوية، أصبح يقرأ عنف الأشياء من حركة الأوراق واهتزاز الشجر ورعشة القمر.كلما أراد أن يفرغ صدره من التعب، عوي عاليا، رافعا رأسه باتجاهه. وعلى غير ما رواه بعض الأولين.فقد أنقد رماد أكثر من قطيع كان على حافة الموت بين نياب الذئاب الأخرى التي لاتحمل لون عينيه، ولا كثافة شعره الرمادي.وكاد يموت وهو يخوض معاركه ضدها بلا هوادة.....يلتفت رماد قليلا نحو الشجر والغيم الذي يلامس الأوراق العالية.ثم يتجه نحو مخبئه السري الذي لا أحد غيره يعرفه، لأنه يدرك جيدا أنهم يكتشفونه فتكون قيامته.يختفي نهائيا عن الأنظار."[1]

يصور الروائي صراع آدم العربي الأخير من أجل هويته، إنه صراع للبقاء بهوية أصيلة، إنه قلق مفزع أن يتحول إلى شبح بمجرد فقدانه لهويته العربية، يصارع آدم في صحوته وفي غفوته، في غيبوبته الذي يسرد لنا الكاتب تقلباته وانهياراته وارتعاشاته التي تحمل قوة لا حد لها من أجل التحام ذات آدم بهويتها وتاريخها وأصلها.

يعتبر الذئب رماد كشخصية رمزية معادلا موضوعيا لهوية الرجل العربي لآدم العربي الأخير في الرواية، فيصبح حدث اختطاف آدم بمثابة اختطاف رمزي هو اختطاف هوياتي .

يصارع فيه آدم من أجل الالتحام بالذئب رماد الذي يمثل هوية العربي التي لم تتغير ولم تمح، يقول آدم"أقسم أني رأيته، شممت رائحته، سمعته يعوي من شدة العزلة. كل سلالته ماتت وبقي رماد مثلي في مكانه، لا هو مدينة ولا هو غابة،عندما فتحت الكوة الصغيرة في الظلمة الباردة،المطلة على الفراغ والكثبان الرملية التي تتخفى وراءها، بعيدا،واحة النخيل، نسيت كل شيء وبدأت أنصت حتى أخذني النوم، سمعت عواءه، ثم تقطع أنفاسه، ثم أنينه ثم حنينا يشبه البكاء، قبل أن تلتهمه التلال، بينما غرقت في بحر من الخوف والدم ملأني حتى ركبتي قبل أن أقوم مذعورا من الكابوس.لا أدري أنا

[1]- الرواية، صص17-18.

العربي الأخير، كما يسمونني هنا،The Last Arabic ماذا يفعل بي رماد وهو الذئب الأخير في سلالته."[1]

يصور الروائي الذئب الرماد الأخير في سلالته/آدم الرجل العربي الأخير.و هو ينصت لعوائه وأنفاسه تتقطع.ثم أنينه الذي يشبه البكاء، وهذا يدل على نداء الهوية في ذات آدم، التي تختنق من الوحدة والخوف من الموت، كان آدم يستمع إلى نفسه، إلى ذاته التي تنادي باتحادها مع هويتها، هذه الهوية التي يحرسها الذئب الرماد.

"صوت واحد ظل مميزا فيها، ويطغى مجتمعة، يعوي وكأنه يتكلم.في الكثير من الليالي الصافية يسمع نداءاته ويفهمها، من تحت كوة غرفته العالية التي كأنها معلقة في الفراغ.نفس بحبة رماد،كم وصفته جدته، عندما يكون مجروحا أو يفقد أحد أبنائه، أو يسرق الموت أنثاه ورفيقته، ونفس نداءاته ليذكره بأن آخر السلالات وأصلها، ما يزال هنا."[2]

إن ذئب الرماد كما سماه الكاتب رمز للغربة، والوحدة وعدم الإستقرار، والقوة والتوحش والغزو والترحال من مكان إلى آخر دون استقراره.فكان دائما غريبا في البلاد التي حل بها، فالكاتب قام بنوع من التمثيل بين الحضارة العربية والغربية، فآدم ينتمي بنتمي إلى عالم عربي بفكره وثقافته وطريقة تفكيره، وهذا ما جعله غريبا في ذلك العالم"العالم الغربي"و كأنه مطموس المعالم، ففكرة الاستئذاب بدت جلية في متن الرواية، وذلك الذئب الذي يعود طيفه للجد الذي يرمز إلى الاصل فتمثلت شخصيته الذئبية التي جعلته شخصيته مختلفة عن الناس الآخرين.

تتواصل نداءات الهوية من أعماق البطل آدم في الرواية، كلما نسي ذاته كلما تعبت ذاكرته، أيقظ ذلك العواء الداخلي كل شيء بدأ يخبو في وسط غربة قاتلة.

" عووووو

فجأة اخترق العواء الظلمة.مرة أخرى، كان مثل الصرخة الطويلة، قبل أن يغيب في عمق

[1]- الرواية، صص18-19.

[2]- الرواية، صص53-54.

الفراغ، وسط الرياح التي كانت تعصف بالرمال وبأناشيد الموت التي كانت تخترق الحيطان والقلوب ول ما تصادفه قريبا منها. كان العواء المخنوق يأتي من الهضبة التي تخفي جزءا من غابة النخيل، من مكان قريب، مصحوبا بعيارات نارية متفرقة."[1]

"امنحني يا رماد، يا سيد السلالة التي أكلتها الأنواء ورمال العطش والحروب وزهو الذين صنعوا مصائرها، بعض سرك قبل أن تنام في ظلها، وقبل أن تتعرى السماء التي تغطيك، تعودت أن تركب البحر بلا سفن وتقذف بنفسك في المهاوي بلا جزع، أنت تعرف، أنه بلا جنون، لا مستقبل للحياة.وحدك سكنت المخاوف حتى ذللتها.من يشبهك في هذا غيرك؟وكم أشتهي أن أكونك يا رماد....أتحمل عواء الجبال المسكونة بتاريخ الأجداد، مغمس في البرد وتحت غطاء الثلوج، تقذف بي الحياة وحدها خارج المهالك.في شيء من نارك لكن لك وحدك."[2]

"فجأة وبدون سابق إنذار، وصله نداء داخلي كان يأتي من بعيد، عواء الذئب رماد الذي لا يعرف إن سكن القفر وحل به يوم نزل فيه أم أنه ينام في داخله منذ أن جاء إلى هذه الدنيا وأفهمته جدته أن رماد هو جدهم الأول، يقف على رأس السلالة، يموت الجميع ويظل هو حارسا شرسا على الهضبة العليا."[3]

ذلك أن هوية العربي باقية حتى لو اندثر العرب أنفسهم؛ لأن هذه الهوية موجودة في التاريخ ولن تمحى أبدا لأنها جزء منه وهو جزء منها.

يواصل الروائي تأكيد أصل الذئب وتعميق صفته التي أطلقها على آدم في رواية:

"من حدة حاسة الشم لديه، أصبح آدم يعرف كل شيء، بما في ذلك رائحة المواد القاتلة، مثل الأسلحة الكيماوية، هو متأكد من أن هذه الحاسة ليست آدمية، فقد ورثها من جده الأول الذئب رماد كانت تقول جدتي في طفولته: رماد لا يكبر ولا يموت.....وكلما أغمضت عينيك،

[1]- الرواية، ص 42.

[2]-الرواية، ص 45.

[3]- الرواية، ص 86.

شعرت أنه يسكن فيك."[1]

ذئب الرماد وظفه كثيرا في الرواية، خاصة في الحلم الذي كان يراود"آدم"كل ليلة وكأنه ضميره الآخر الذي لا ينام في كل مرة يصحوا في أعماقه فيخرج آخره المتعطش لرائحة الأجداد؛ حيث يحكي له ذئب الرماد كل ما يحدث في وطنه ويعاتبه على غفلته على شعبه وسلالته.

فآدم يعيش صراعا مع آخره الضمير، ويظهر هذا الحوار من خلال قول الكاتب:

"صرخ صرخة خرجت مكتومة، لكن الحيرة التي ارتسمت في عيني الرماد أحسسته فهمه جيدا، قبل أن ينسحب مد يده نحوه مرة أخرى وكأنه يعاتبه وربما كانت الأخيرة."[2]

يصور الروائي الوضع المزري والقلق النفسي الذي عانى منه آدم من فقدانه لهويته، هذه الهوية التي اتبعها تأزم وتقهقر حضاري، نتيجة الصراعات والأزمات التي عاشها العربي.

كان آدم بطل رواية 2084 حكاية العربي الأخير، يصارع الموت بعد إصابته برصاصات شعوب المتقاتلة فيما بينها.وكان ينادي نداء الهوية الهاربة لم يشأ أن يغادر الحياة إلا بدونها كان ينادي الذئب رماد سيد سلالته:

"انتظرني يا رماد، نداءاتك تصلني ولكني مجروح حتى الأعماق يا سيد السلالة الأولى، أريدك بكلي لأنتمي إليك للمرة الأخيرة، فهل تسمع جرحي ووفي؟انتظرني يا آلمي الدفين وزني العاري وجرحي المفتوح لقد أخفقت في كل شيء، حتى في أن أكونك كما أنت، سيد الظلال والهضاب الخضراء وقمم الجبال وعمق رماد البراكين، لا تذهب وحدك نحو مدافن الرمال الحارقة، أريد أن أموت معك ونحن في عاصفة واحدة، وجنون أخير.....وليختلط نداؤك الليلي الدائم بعوائي الذي لم يسمعه أحد منذ أربعة عشر قرنا، يوما يوما، شهرا شهرا، سنة سنة، وقرنا قرنا.انتظرني، يا سيد المخلوقات الحرة."سيد الظلال الهاربة."[3]

هذا القول يؤكد تلك الوضعية الصراعية التي يعيشها آدم في قلعة أميروبا المتخيلة، وقيامه

---

[1]-رواية، صص89-90.

[2]- الرواية، ص 460.

[3]- الرواية، ص460.

بأفعال تضر شعبه ووطنه، يسعى إلى الانتماء لسلالته الإرابية الحقة في كل مرة ولكن لا حول ولا قوة، فهو يقف عاجزا عن رد قوى الظلام والشر.

الروائي يجسد ذلك الصراع الذي يعيشه معظم العلماء العرب الذين قيدوا بسلاسل الغرب، وهم يقفون عاجزين عن إسكات صوت الضمير فيهم.ورد قوى الشر التي تملكت نفوسهم، وضعت منهم نسخة غيرهم، فأصبحوا يعيشون صراعا مريرا صراع آهات الآنا والآخر.

يصور الروائي في روايته الصراع الحضاري، فآدم العربي يعاني حالة صراع نتيجة تجاذبه أو وقوعه بين عالمين:العالم الاسلامي العربي، والعالم الغربي، النموذج الأوروبي.فآدم لا يطعن في الماضي ولا ينفي أثره في تشكيل الوعي العربي وبنفس الوقن لا ينكر قوة تأثير الغرب على هذا الوعي، فيجسد واسيني هذا الصراع من خلال روايته، فتصور الرواية حالة الاستلاب الثقافي الذي يعانيه آدم أمام الغزو الثقافي ومحاولة الغرب قطع صلة الإنسان العربي بماضيه ويجعله غريبا عن حضارته.

"لم تترك شخصية العربي الأخير لآدم مجالا من هذا الواقع إلا تعثرت فيه، ولا أي درع يحميه، كان ومايزال عاريا، مجردا من كل القيم، إلا ما ظهر منها زيفا، خاليا من إرادته، خائرا في عزيمته، هشا في شكيمته، يتخذ من كفاية الخنوع مثلا يحتذى ، يعرف معنى الدمار ويمارسه، يعي قيمة التبعية، يعرف أنه لا يعرف ما يدور حوله."[1]

يسعى واسيني إلى تكريس إيحاءات العجز والانسحاق اللذان يأتيان نتيجة تسلط قوى قهرية ما على الذات، وختصاصها، وعنفوانها.بل يأتي هذا في قمة الالتباس والغموض، الذي لا يدري آدم نسبه ولا مصدره ولا نهايته، لأنه قهر داخلي، ينبع من الذات، ويرتد إليها، ويتأثر حتما بسياقات الخارج، واضطراماته المحتدمة، ولكنه وفي خضم هذا التفاعل الإلتوائي الغامض بين الداخل والخارج، تتراءى الذات في قصة تضعضعها وانكسارها، الذي يبلغ دركاته بقدان هذه الذات وعيها الحميمي بكيانها وهويتها.

حيث أن المتلقى يكاد يجد مواءمة وتشابها بين الأحداث الفانتازية الخيالية، وبين الواقع الحقيقي المعيش وعالمه المحيط به، حتى أن القارئ يجد نفسه في الأحداث الفانتازية، بل يجد نفسه هو الشخصية الفانتازية أحيانا في تشطيها وانكسارها واصطدامها بالواقع.

[1]– عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل، السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق،ط1، 2019، ص 114.

**ثالثا: عوالم الفانتازيا والواقع في رواية 2084حكاية العربي الأخير:**

تخضع الروايات الكلاسيكية في الغالب لمبدأ التتابع الزمني القائم على التماسك والوحدة في أبنيتها السردية، على الخلاف تميل الروايات ذات البعد الفانتازي إلى تشتيت الحدث الرئيسي وتشظيه وتفكيكه والإبتعاد عن التسلسل المنطقي للأحداث، وانتمت رواية 2084 حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج إلى هذين التيارين وأخذت من الإثنين ملامحها وبنيتها السردية، فجاءت هذه الرواية حاملة سمات التسلسل الزمني للأحداث وفي الوقت ذاته تحمل سمات الطابع التفكيكي للأحداث ومن ثم لا منطقيتها ولا معقوليتها.

والحدث الفانتازي "يرتكز على الفانتازية ليتجاوز من خلالها الواقع ويغرق في الخيال والتخييل؛ لأن العالم الفانتازي يرفض كل ما هو طبيعي ويحتج عليه، وهذا ما يربك العلاقة القائمة بين الفعل الروائي التخيلي والفعل الواقعي اليومي."[1]

كثيرا ما تتسلل الفانتازيا إلى بعض البنيات السردية الأخرى في المدونة الروائية فتتعالق معها ولتضفي على المتن الروائي أجواء غرائبية تحدث الدهشة والإستغراب اللذين يتوقعان من المتلقي إزاء هذه الأحداث غير النمطية، ويظهر هذا النفس الغرائبي في رواية 2084 حكاية العربي الاخير لواسيني الأعرج،ثم يقوى فيما بعد ليصبح تيارا واضحا وملموسا يتحدى الرتابة التقليدية، ويهدم التعارف عليه الشكلي للرواية، ويقدم وقائع وأطر"لا تتطلب تصديق القارئ؛لأن التعامل معها سوف يكون على أساس أنها طروحات منهجية وتضطلع الصفة الميزة لغرائبيتها بمهمة التعليق على الأفكار لمطروحة بشتى السبل."[2]

إن الواقع والفانتازيا يجسدان محورين أساسين في تأسيس المعرفة، وحينما لم يجد واسيني فانتازيا خرافية أكثر غرائبية من الواقع الذي يعيش فيه، فحاول الروائي أن يقدم تصورا غرائبيا للواقع، هذا الواقع تحت سيطرة"ليتل بروز"قائد القوات في قلعة أميروبا وهو يعمل تحت إمرة جنرالات أسطول رابط بين البحر الأحمر ومضيق هرمز.وهو عسكري بلا قلب وبلا روح فقد عضوه الذكري وأحد

[1]- فيصل عازي النعيمي، شعرية المحكي-دراسة في المتخيل السردي، ص 89.

[2]- ت.ي.أيتر،أدب الفانتازيا،ترجمة سعدون السعدون، ص 12.

أطراف جسمه في حادث سيارة صهريج محملة بالنفط في منطقة الرمادي في العراق، بالقرب من سيارته العسكرية برفقة والده الذي لقي مصرعه.

"تعود ليتل بروز أن ينام بنصف عين مثل الديك حتى لا تداهمه صورة الحادثة التي كادت تؤدي بحياته في الرمادي، التي تعاوده كلما أغمض عينيه بغبارها ودمها وصراخها، فقد فيها والده العسكري،حينما التصقت بشاحنتهما سيارة صهريج أودت بحياة الكثير من عساكر الشاحنة، ووالده، بينما أصيب هو بحروق من الدرجة الثالثة في كامل جسده ووجهه وانتهى الأمر ببتر يده اليسرى ورجله اليمنى، بقي على إثرها في ألمانيا مدة زمنية حتى تم من خلالها تأهيله تعويض العديد من أجزائه بأعضاء اصطناعية، بما في ذلك عضوه التناسلي الذي يساعده على التبول، طلب بعدها العودة إلى مكاته بصعوبة،حصل على الموافقة."[1]

اشتهر بعنصريته البغيضة وكرهه لكل ما هو عربي وأجنبي، يرفض باقي الهويات والاندماج في ثقافة الآخر، ظل يحلم برتبة ماريشال طوال حياته يشبه موسوليني في ملامحه وصلعه، بل حتى في جنونه وقسوته.

"لكن آدم حالة خاصة يا سيدي، وله اعتبار كبير في الهيئات العليا الدولية.و عند ضباط البحر الأحمر ومضيق هرمز.من الأفضل عدم الإصطدام معهم وأنت على مشارب الإرتقاء إلى رتبة ماريشال.

-أنت تعرف موقفي جيدا. وحتى شعاري الذي أخذته من غيري لأنه يعبر عن شيء حقيقي، العربي لايصبح جيدا إلا بعد موته.كائن غريب متعلق حتى الموت بفضلات التاريخ ولا أعرف ماذا يجني من وراء ذلك.هو يقتل نفسه بنفسه بحشرها في الموت."[2]

يسرد واسيني الأعرج في روايته"2084حكاية العربي الأخير"عالما حكائيا خصبا، يستمد جذوره من الواقع العربي ومآسيه وتاريخه الحافل بالحروب والإضطرابات.

[1]- الرواية، صص21-22.

[2]-الرواية، ص22.

وقد عمد إلى مزج هذا الجانب المأساوي بمشهد أو بمشاهد أخرى عجائبية تفيض غرابة. لم يسع من خلالها الروائي إلى الهرب من بشاعة الواقع، بل عمل على تحديه ومقاومته بالسحر والخيال.

" رأى الهضاب وهي تنسحب مشكلة أشكالا مختلفة من وراء المطر الذي تحول إلى غلالة بيضاء، تخفي خلفها كل شيء، أو تكاد.لابد أن يكون شيء ما تغيرفي هذا العالم الأصفر الذي لا حياة فيه إلا للعقارب والحيوانات التي منحتها الطبيعة سبيل المقاومة، أو في طريقه إلى التغيير، كم من الزمن مر يا ترى على هذا العبث؟سنة؟ سنتان؟ خمس؟ عشر سنوات؟ في هذا المكان.شكل الوقت هو، هو، كما ولد في بدء الخليقة، لا حدود لسيولته القاسية.كل شيء يتشابه.الليل والنهار كل ما تراه العين، كأنه صورة مثبتة في زمن توقف منذ فترة موغلة في القدم."[1]

رواية واسيني الأعرج تدخل في باب الفانتازيا غير العبثية، تسرد واقع الشعوب العربية، وانحدارهم المتسارع نحو تلاشي كيانهم الذي لم تخرج من عباءة العشيرة والطائفية.

"أنا الكولونيل صامويل لوكوك، قائد الكتيبة العاشرة في قلعة أميروبا، وأنا أيضا المكلف هذا الشهر بإطعام هؤلاء الآرابيين القادمين من بعيد، مساكين حقيقة، تأكلهم الصحاري والبرد والمجاعات.انظري عظامهم تكاد تنكسر وتخرج من تحت الجلد من شدة الجوع. والتعب والخوف.تكاد خرقهم التي تمزقت على جلودهم أن تنتفي نهائيا وتكشف عن بقايا أجسادهم المتهالكة، يتقاتلون على لا شيء لكني مستغرب كيف لا يأكلون لحم بعضهم البعض ويفضلون الموت والتحول إلى غبار للمقابر، على القيام بذلك، مع ذلك، الجائع لا يؤتمن، يجب الحذر منهم، الرحمة كما يقول الماريشال ليتل بروز وقبله جدة بيغ بروذز على الخير، والقوة إذا غاب أحدهما اختزل الميزان، الضعف يقتل الخير، الكثير مما ترونهم الآن يلتصقون بعضهم البعض لكي لا يسقطو من شدة العطش والجوع، سيموتون عند البوابة من شدة الإنهاك، أو بعدها بقليل."[2]

ويبدو أن فانتازيا واسيني تتحول إلى واقع ملموس وحقيقي عندما نتابع يوميا قصص ومأساة اللاجئين الذين يفرون بالقوارب وتوفير أجسادهم طعاما لحيتان بالبحر، والرواية هي بمثابة صفارة

[1]- الرواية، ص 43.

[2]- الرواية، صص69-70.

إنذار لما سيؤول إليه حال هذه الشعوب التي تعيش خارج الحياة والحضارة.

"في آرابيا أيضا حروب طاحنة مزقتها وقتلتها.بدأت بتمزق محدود، إثني أو قبلي أو عرقي أو لغوي قبل أن يتحول إلى حرب عبثية بلا نهاية.داخل هيكل برابيا، هناك أرابيات، شيعة وسنة.دروز، وأرمن، وأكراد وأمازيغ، لم يعترف لهم بأي حق، الباقي يقفون على أرض هشة.الفرق بين آرابيا والعالم الآخر، هي أن الثاني على الرغم من العنف هناك إصغاء لحل المعضلات، كما في بلجيكا وسويسرا وإيطاليا وكندا الهند، باكستان، وفرنسا وأمريكا والصين وروسيا وغيرها.لكن آرابيا لم تمنح فرصة تأمل وضعها بسبب جنون حكامها وأطماعهم وإخفاقهم.كلما زادت الحروب كثافة، والفقر توغلا، أصبح التفكك سريعا وكبيرا، ومن الصعب التحكم فيه."[1]

إلا أن الروائي وفي خضم هذه السوداوية والتشاؤم، الذى سيؤول له الواقع العربي من إنكسارات وتشتات وتمزقات، وعيشهم داخا دوامة التحلل والتفكك الذي قذفت بهم خارج التاريخ وحولتهم إلى شعوب ضائعة، بلا أرض ولا هوية.يبحثون عن معاشهم وسط عالم جشع ، وعودة محمومة إلى الحاضنة الأولى الصحراء وكأن تاريخ آرابيا القادم والقاسي يبدأ من تلك اللحظة، لكن آدم العربي الأخير ؛ هذا العالم الفيزيائي النووي، استطاع بتفوقه أن يبحر في أبحاثه المسكونة بهاجس تفجير القنبلة النووية في هيروشيما البلد الذي تنتمي إليه زوجته اليابانية، ويقتنع مزعوما ومخدوعا بأن أبحاثه ستقود إلى إنقاد إنسانية وتطوير قنبلة الجيب الذكية، لمحاربة الإرهاب، ويتجنب المدنيين ويلان التفجير.

"بعد كل هذا زمن الذي أمضاه في القلعة، ما يزال، على الرغم من التحسينات، لا يعرف وضعه بدقة.هل هو أسير جيء به من بعيد بعد رحلات متعددة قبل أن يجد نفسه في هذا المكان، في قلعة أميروبا؟كما كان يفعل البحارة والقراصنة عندما يلقون القبض على إنسان ويضعونه في المخازن التحتية من سفنهم الخشبية الثقيلة، مع خليط بشري وحيواني، ولا يعرف شيئا عن وضعه إلا عندما يتم إنزاله منها في الساحل الحالي، على حافة ميناء قديم، ليعيش كل لحظة بلحظة؟ هل هو آدم الذي شاءت سلسلة من الصدف والأقدار المتكانفة أن تجعل منه خبيرا عربيا نوويا، يملك

[1]- الرواية، ص148.

معلومات دقيقة، وفي رأسه كل قواعد العمل النووي وأرقامه، وكانت أبحاثه من وراء فتوحات علمية كثيرة، يخافون أن تتسرب ويستعملها الإرهاب الذي تغير وجهه كثيرا، إذ زاد جفافا، وأصبح يملك الأدوات والعقول لصناعة قنبلة متوحشة قادرة على الإفناء والتدمير في مقهى، في مطعم، في مدينة، لم يعد في حاجة إلى منصات إطلاق تلتقطها الأقمار الصناعية المبثوثة على كل الرؤوس، فتدمرها في مكانها، الأخطر من هذا كله، يتعايش اليوم الإرهابي في نفس الجسد المسالم."[1]

يشتغل في أحد المخابر النووية في بنسلفانيا في الولايات المتحدة، يفكر مع فريق بحثه لتجاوز ساندروم هيروشيما وناكازاكي بالتفكر في قنبلة نووية صغيرة، مهمتها الجوهرية ردعية وليست حربية، قنبلة مزدوجة من البورانيوم والبلوتونيوم تحمل اسما رمزيا PBPu1و PBPp2؛ للوقوف في وجه التنظيم الذي هو خلاصة لكل ممارسة إرهابية.

"حبيبي، أعرف جيدا قلبك وطموحك العلمي، لست مرتاحة لهذا المشروع، يخيفني، كأن كل آلام جدي تسوتومي ياما غوشي وأعمامي الذين أكلتهم السرطات المختلفة، لم تصلح لشيء.و كأن درس الموت لم يصل لأي أحد.

لهذا قلت هو مشروع يجعلنا نتفادى هذا النوع من المجاني ضد الأبرياء.سيردع القتلة.

-أي ردع يا قلبي.ترومان كان يقول نفس الشيء.عصرنا يواجه قتلة شبيهين تماما بالفيروسات التي علمتها المضادات الحيوية المتكررة مناعة خاصة ويجب خلق مضادات حيوية أقوى. وهكذا داخل دوامة لا تنتهي أبدا.هؤلاء في عمق العدمية،لا يعنيهم أن يموتوا أو يعيشوا.إذا ماتوا فهم في عالم كانوا يحلمون به، وجنة خاصة، وإذا عاشوا سيصرون على محو كل مالا يشبههم، لا أنت ولا أنا نشبههم.

-لهذا نحن في حاجة إلى عالم آخر، يضمن حياة الناس أمام كوارث لا رحمة فيها.

-لنرب الناس بشكل آخر.ربما كان رهانا صعبا، لكنه ممكن، لنعدل بينهم، بعدها تأتي الأمور الجيدة تلقائيا.لو رأيت الولادات المشوهة التي ما تزال حتى اليوم، والسرطات بسبب الإشعاعات

[1]-الرواية، ص ص304-305.

والأخطاء في التجارب التي مست ناسا كثيرين إلى يوم بحروق وإشعاعات خطيرة، ستنتهي بأصحابها إلى القبور، لغيرت رأيك.أعرف أن طموحك كبير، وأن رغبتك في خدمة الإنسانية، أكبر لكن لا تلعب مع النووي.أحيانا ألعن أوبنهايمر وكل آباء هذه الاكتشافات الخطيرة."[1]

تسرد رواية 2084حكاية العربي الأخير في متنها الحكائي، قصة ضياع آدم في قلعة أميروبا الذي تحول المكان إلى لغز أو متاهة، ومما يزيد من حدة ضياعه في هذا المكان، أنه لا يعرف لما لجأ إليه؟ وما الغاية من إختطافة؟ومن الجهة التي حاولت إختطافة؟.

رحلة يشعر فيها بالضيق والاختناق والخوف، ولا سيما أنه يتعرد للرصد من الآخر الذي يمارس سلطته على الذات التائهة، فإذا كان الآخر يمكنه أن يكون دليلا ومرشدا إلى الخلاص، ففي هذه الرواية يتحول إلى فخ يترصد الذات للإيقاع بها.

"كأن أصواتا خفية كانت تأتي من بعيد، محملة بالجنائز والخوف.تشبه في عميها حركة الرمال وهي تكنس كلما تصادفه في مسالكها، وتحاصر هذا المكان المعزول والذي نبت في الرمل بشكل غير محسوب كأنه نبتة شاذة.قلعة أميروبا داخل خواء رمل تشبه صحراء تتا، لا هي سناتوريوم للراحة بعد عملية دقيقة، لأنها ضخمة وحيطانها سوداء كأنها نحت من قصف جوي مدمر، أو من حرق مهول، أو من بركان هزها من قواعدها.و لاهي مكان للحجيج العابرين نحو الأولياء الذين مرو بها، قبل قرون.وله مستشفى عادي خاص بمرضى معزولين عن بعضهم البعض خوفا من عدوى الجذام.كان عليه أن يتعود على المكان وعلى كل ما فيه من عزلة وخوف وزواحف ورياح مثقلة بالأصداء.غيابه عن عمق الكتابة من حين لآخر، أو تسجيل شجنه كان يمنحه بعض الراحة والرغبة في استمرار، بالخصوص عندما أغلق ليتل بروز كل شيء في وجهه.جهازه الصغير الملتصق بصدره أصبح أنبسه وابتلع الورق.أصبح يسجل فيها الصغيرة والكبيرة."[2]

لقد عمد واسيني الأعرج إلى بنية سردية ملغزة، جريا وراء رواية ما بعد الحداثة، فتقصد تغيب الواقع تماما، وخلق عوالم فانتازية، تشكيل البعد الفانتازي في الرواية يتأتى من خلال:

[1]- الرواية، صص187-188.

[2]- الرواية، ص 90.

-متاهة المكان الذي يشعر فيه آدم نفسه فيه، المكان، قلعة أميروبا، ثم التحول الدراماتيكي في الأحداث، من سجن إلى حرية، ومن إتهام إلى تكريم.ومن متعة إلى كابوس...الخ.

-فقدان آدم لهويته على مستوى اسم، الملامح، والذاكرة.

-إصرار الآخر (ليتل بروز)على تعميق الهوة الانفصال بين الذات(آدم)، والعالم الخاجي من جهة.و بين الذات وعالمها الداخلي من جهة أخرى.

مكان الرواية لم يكن محدد المرجعية فلا إشارة واضحة إلى جغرافيته، باستثناء بعض ما سمعه"سمع وقرأ بعض التفاصيل عنها قبل أن يجد نفسه في عمقها.يعرف مثلا أنها مكان استراتيجي في عمق الربع الخالي، لمراقبة تدفق النفط عبوره نحو أوروبا وأمريكا.كانت تبدو له في النهاية، مثل ثكنة عسكرية، مرمية في الرمال، لا شيء فيها إلا رائحة النفط ولمحروقات والخوف، وآلات مخفية تحت الأرض، وفي خفايا السماء، لتحسس أي شيء غير عادي في أرض بلا حدود، حيث لا حياة إلا للعواصف الرملية والرياح، والحشرات المقززة التي تنبت في المكان كالفطريات السوداء، كالعقرب مثلا الذي كاد يقتله، في ليلة من الليالي، في أولى أيامه في القلعة مد يده عليها وهو يبحث عن منذيله في الظلمة، ليضعه على فمه ويمسح جفاف لسانه الذي عمقه السعال.من حظه صرخ من اللذغة، فانفتحت تلقائيا الشاشة الكبيرة، جاء الصوت المعدني:لا تخف.مجرد لدغة عقرب.القلعة ستتكفل بكل شيء.شعر يومها بالأمطار تهطل على وجهه وجسده، وبالبرودة تسكن دمه."[1]

أن غرائبية المكان تعمل على زيادة مساحة الغموض والتعتيم.ومن ثم زيادة مشاعر الخوف في نفس الشخصية والقارئ معا، فعملية التقويض والتدمير المعتمدة لواقعية المكان.هي من أضفى الطابع فانتازي عليه.

غرائبية المكان في الرواية جعلته أقرب إلى جغرافية المتاهة؛ حيث تحول هذا الفضاء إلى كابوس،و هذا راجع إلى احساس آدم بالمكان سعة وضيقا، ألفة ووحشة، قربا وبعدا.

هو ما يضفي عليه طابع الفانتازية، المتولدة من قدرته على أن يتحول في ذهن الشخصية، إلى

[1]- الرواية، ص 123.

متاهة متزامنة، ليس لها أول ولا آخر، الدخول إليها يشبه الدخول إلى عالم التيه والغموض، والخروج منها ولادة متمناة.

"مدخل المكان المبهم مملوء بالبرك الصغيرة التي يتلألأ داخلها ضوء الساحة الخافت.قضى زمنا طويلا يبحث عن تسمية المكان غير قلعة أميروبا، لكنه مع الزمن أعفى نفسه من الأسئلة المملة وغير المؤدية.الشيء الوحيد الذي يعرفه جيدا أنه وحيد، وفي مكان مغلق، وفتحاته قليلة ا تقود إلى أي شيء، ولا حتى إلى الفراغ، لا فراغ في هذا المكان الثقيل، كل شيء ممتلئ بشيء ما، برائحة ما وبخوف ما أيضا.الفتحات العليا، داخل المقصورات، كما يسميها ليتل بروز، لا تظهر إلا سماء فارغة، لونها رمادي رصاصي، لا يتغير أبدا، كلما تأمله آدم، شعر باختصار الحياة وشطط القلب، لكنه يقاوم النهايات العبثية.خمن ببساطة أنهم يريدونه أن يبقى حي وإلا ما الذي يمنعهم من اختصار حياته بالشكل الذي يريدونه؟فهو ما يزال حيا عن طريق الغلط، أو بمحض الصدفة."[1]

فالمتاهة مكان واقعي لكن آثره على الإنسان هو الغرائبي، ولا سيما علاقة آدم بها، إذ أنها تدفعه إلى حالة من الجنون فضلا عن تنمية شعوره بالاختناق تحت وطأة كابوسية المشهد، تقويض واقعية المكان أنتج السمة الأكثر وضوحا فيه وهي الكابوسية وتحوله إلى عوالم وهمية تنم عن خوفه وهلعه.

وقد أثر تشكيل المكان لونيا في زيادة مساحة هذه المشاعر"عندما سئل عن اللون الذي يشتهي في فرفته قال بلا تردد الأبيض لأنه يعطي الإحساس بالراحة والاتساع.لا علاقة لهذا اللون باللون في الطابق السابع، عند الماريشال يشبه كفنا مخيفا.....لأن كل الألوان من مشتقات الأبيض والأسود ودرجة اختلاطها الذي ينحو من البياض نحو الرمادي نحو الأسود.ثم إنه كان يعرف سلفا أنهم لن ينجزوه كما يريده، هناك زهري من زهري، حتى يوم كاد أن يقتل، في تلك المصيدة الخطيرة،كانت تلبسه، وكانت تبدو كملاك لولا تلك السرعة الغريبة التي حدث فيها بها كل شيء، وحافلة الخطوط الجوية التي وقفت بينهما."[2]

[1]- الرواية، ص 92.

[2]- الرواية، صص167-168.

فاللون الابيض على سبيل المثال، يسهم في عملية اللاتعيين لأن فيه تختفي الملامح، ولا تظهر التفاصيل،إلا بوجود الألون الأخرى، وعلى رغم من أن الأبيض يرمز إلى السلام، إلا أنه في الحقيقة لون حيادي ، فعندما يطغى هذا اللون على غرفة آدم كما في الغرفة البيضاء للقلعة، فإن هذا الأمر يجعله مكانا غامضا يبعث على الخوف والرهبة، ولن يساعد آدم في معرفة الخروج من المتاهة ووضع حد لحالة التيه والحيرة.

ومما سبق نستخلص أن السرد الفانتاستيكي ليس جنسا أدبيا قائما بذاته، تغلغل في النص الروائي، محاولا التعبير عن مواضيع فكرية، سياسية، اكتسبت صبغة أدبية، تنتمي إلى الجنس الروائي، ويبقى مجرد تقنية لسرد أحداث فانتازية غرائبية، لتوليد إحساس مخالف لما يمكن أن يولد النص الواقعي.

فالنزوع إلى الفانتازيا في رواية 2084 حكاية العربي الأخير.كان من باب اشتغال حداثي على مستويين:على مستوى المادة الحكائية وعلى مستوى الشكل؛ على مستوى المادة الحكائية، الغاية إنفتاح واسيني على عوالم الفانتازية في نصه الروائي، كان من باب إزاحة النقاب واللبس عن الواقع الإنساني غير مرغوب فيه، ليس بقصد تعريته بل من أجل إندار بحتمية وقوعه.

أما على مستوى الشكل:فقد أدى النزوع إليها إلى تكسير قوالب الكتابة الواقعية الرتيبة، وتكسير هذه القوالب لإيجاد طرائق مغايره من خلالها يمكن تحقيق نوع جديد من الإنتقادات السياسية.

عرضنا تجليات الفانتاستيك في رواية 2084 حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج، واتضح أن هذه الأخيرة تجلت في العناوين والشخصيات، كما في السرد والأحداث، وفي حين جاءت الفانتازيا فاعلة ودالة على آفاق جديدة، وساهمت في إثراء النص وخلفت حالة من الوعي بالذات والعالم.

إن ما أظهرته هذه الدراسة يمكن تلخيصه في إن رواية 2084 حكاية العربي الأخير، رواية انفتحت على عوالم فانتازية، واستثمرت نصوص متعددة، وبذلك تثبت روايات واسيني الأعرج انفتاحها على التيارات الأدبية الجديدة، والحداثية.

برهنت الدراسة أن السرد الفانتاستيكي مثل أي تيار أدبي آخر، سلاح ذو حدين، يمكن أن يساهم في إثراء النص، والوعي، وفتح مجالات التأويل الفاعلة، أو تقود النص، والقارئ إلى الإغلاق والعبثية والإبهام، وتحدد طريقه إلى استثمار الفانتازيا والتعاطي معها ذلك، فإما أن يأخذنا إل فانتازيا مثيرة تصل بنا إلى نص مستمر يقودنا الكاتب إلى شرك الخرافة والرموز المغلقة ويحكم عليه بالإهمال.

أظهرت دراستنا في تحليل رواية 2084حكاية العربي الأخير، وتأويل دلالاتها من العنوان والشخصيات والأحداث واستنباطها يفتح آفاقا جديدة، لفهم غاية النص الروائي وأهدافه، وهو أسلوب لم يكن مطروقا في روايات واسيني السابقة بشكل بارز، كما أن الحداثة السرد في رواية 2084حكاية العربي الأخير تشي في بعض الأحيان برغبته المكبوتتة، والدفينة في استشراف واقع متخوف من وقوعه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## المبحث الثالث:أبعاد الخيال العلمي في رواية 2084حكاية العربي الأخير:

عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة تحولات جذرية، لم يسبق لها مثيل من حيث البنية والتشكيل والأبعاد ويرجع هذا التطور إلى انفتاحها على رؤى جديدة في الكتابة، وإلى تطور الحياة ومضامينها من جهة أخرى، ورواية الخيال العلمي هي مجال آخر تمارس فيه الرواية حركيتها ونزوعها إلى تحديث مكوناتها وعلى إعتبار أنها تعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان للتطور التكنولوجي؛ بتصوير الحياة المحتملة، التي تحدد أهم تمفصلاتها المعرفية العلمية، فإنها تمتاز بخصائص معينة في تشكيل بنيتها؛ لذلك فالبحث في مكونات السرد وخصائصها في رواية الخيال العربية المعاصرة من خلال رواية 2084 حكاية العربي الأخير التي انفتحت على محصلات العلم الحديث وابتكاراته الجديدة؛ يتعلق الأمر بسرد محتمل عادة ما يصنف بين العجائبي والحكايات الفلسفية واليوتوبيات.هو سعي لإبراز خصوصية رواية الخيال العلمي العربية، على مستوى الشخصية والزمن والفضاء بيان استيراتجيات بنائها ودلالتها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**أولا: مفهوم الخيال العلمي:**

إن الاشتغال على تحديد مفهوم دقيق وشامل لأدب الخيال العلمي، هو عملية تنفلت من إمكانية الإحاطة المانعة، وهي المهمة الصعبة التي أخذها جملة من الباحثين على عاتقهم؛ حيث أقروا في أكثر من دراسة على أن التصدي لمفهوم أدب الخيال العلمي ليس بالبساطة التي قد تبدو للعيان، فليس باستطاعتهم على إختلاف مستوياتهم أن يصفوا نصا بأنه ينتمي إلى أدب الخيال العلمي.

عرف محمد عزام الخيال العلمي"نوع من المصالحة بين الأدب والعلم، أو على الأقل الجمع والتوثيق بينهما، وفي مرحلة أولى استلهم العلماء الأدباء ثم تجاوزهم، فأصبح الأدباء في مرحلة تالية يلهثون وراء اكتشاف العلماء واختراعاتهم."[1]

من خلال هذا يمكننا القول أن هناك علاقة بين العلم والأدب هي علاقة تكاملية، إذ لولا إلهام الأدب وخياله لما حقق العلم من التطور ما حققه ولم تحث المنجزات العلمية خيال الأدباء.

أما طارق الجبوري فيرى أن" مصطلح الخيال العلمي لا يعني على الإطلاق الالتزام الدقيق بالحقائق العلمية الصرفة، ومعنى ذلك أن ظاهرة الطموح في أدب قصص الخيال العلمي ليست مبنية على مجال العلم المحض أي عن التنبؤ العلمي بل هي – بعد التحليل الدقيق- حالات خيالية وجدانية قد تصدق أحيانا أو لا تصدق في الأعم الأغلب في المستقبل المنظور، وربما في المستقبل البعيد فهي الأحلام أو الأماني الجميلة، وإن كان بعضها ممكن التحقيق في يوم من الأيام هذا ناهيك عن كون مصطلح fiction....ينطوي على حوادث مروية خيالية محضة أو مبالغ فيها."[2]

فهذا النوع يتجاوز الحقائق العلمية وكذلك فكرة التنبؤ، وينفتح على حالات وجدانية خيالية، على أنه يشير إلى الحدود التي تجعل من نص ما خيالا علميا مختلفا عن الأسطورة فعندما تتخذ الأحداث طابعا أسطوريا، نخرج من أدب الخيال العلمي، وسيكون من المزعج أن نصف نصا ما بأنه من أدب الخيال العلمي .

---

[1]- محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1994، ص9.

[2]- محمد أحمد مصطفى، أدب الخيال العلمي العربي : الراهن والمستقبل،الرواية والخيال العلمي، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، ط1، 2013،ص45.

يمكننا أن نعرفه كذلك"بأنه الانتقال عبر آفاق الزمن، على أجنحة الحلم المشبعة بالمكتسبات والتطورات العلمية، فهو ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية تفاعل الإنسان مع كل تقدم في العلوم والتكنولوجيا. ويعد نوعا من قصص المغامرات.إلا أن أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد أو على كواكب غير كوكب الأرض.وفيه تجسيد لتأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة أخرى في الاجرام السماوية.كما يصور ما يمكن أن يُتوقع من أساليب حياة على وجه كوكبنا هذا.بعد تقدم بالغ في مستوى العلوم والتكنولوجيا.ولهذا النوع من الأدب قدرة على أن يكون قناعا للهجاء السياسي من ناحية.و للتأمل في أسرار الحياة والإلهيات من ناحية أخرى."[1]

يتضح مما سبق أن أدب الخيال العلمي لا يتجلى بما في الأدب من خيال أدبي خالص، بل بقدرته على مزج هذا العنصر بمظاهر الواقع العلمي المنظور، ومن ثم يتجاوز أدب النوع شطط عجائبية الخيال وشطط تقريرية العلم.

لايكاد يكون هناك اتفاق على تعريف يحدد مفهوم الخيال العلمي وخصائصه.وعلى الرغم من أن نصوصه الأولى تعود إلى القرن السابع عشر.وعلى الرغم من أن مصطلح الخيال العلمي يبعث في الذهن سمات وملامح متصلة بالعلم والتخييل واستكشاف مناطق مجهولة ينطوي عليها المستقبل.

[1]- جون جريفيس،ثلاث رؤى للمستقبل أدب الخيال العلمي الامريكي والبريطاني والروسي(السوفيتي)، ترجمة رؤوف وصفي، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، ط1، 2005،ص7.

**ثانيا: نشأة وتطور الخيال العلمي:**

**1-عند الغرب:**

يحدد المؤرخون القرن الثامن عشر ميلادي، تاريخا لبداية ظهور أدب الخيال العلمين غير انه لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتماده تاريخيا رسميا لبداية مكتملة، إذ أنه لا يشذ عن بقية الأنواع الأدبية التي كانت بدايتها على غير ما تحولت إليه في مراحل لاحقة، أكثر تخصصا ونضجا.

يمكن اعتماد التقسيم الذي انتهجه محمود قاسم، لتحديد المسار الذي مر به أدب الخيال العلمي عند الغرب، حيث يقترح هذا المسار إلى مراحل تحتمل كل مرحلة خصائص مميزة، بداية ونهاية محددة أيضا.

أ- **مرحلة الكلاسيكية:**

يسمى محمود قاسم المرحلة التي برز فيها كل من جون فيرن (1858-1905) وويلز(1866-1946) والتي تحدد تاريخيا بأواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بكلاسيكيات الخيال العلمي"وأطلق البعض عليها مصطلح رومانسيات النوع، سوف تجد أنها تنتمي جميعا إلى القرن العشرين فقد وضع رجال العلم نماذج الأدبية التي ابتدعها الأدباء أمام أعينهم وراحوا يصممون مخترعاتهم لتجئ أقرب إلى ما ابتدعه خيال الفنان."[1]

من هنا قامت كلاسيكيات أدب الخيال العلمي على التنبؤ بمخترعات علمية، فكر فيها العلماء بجدية وحولوها من خيال في القرن التاسع إلى واقع مع بداية القرن العشرين.

لقد دخلت جل "كتابات فيرن في مدار الرحلة وارتبطت بها بفعل التنقل الخيالي، وتضمنت وصفا دقيقا للوسائل المستخدمة في السفر، وكذلك لمسار الرحلة وفضائها عن طريق البحار أو الهواء أو في الفضاء الخارجي والأماكن التي يمكن أن يصل المغامرون الوقائع والمشاهدات، لكن في إطار كل ذلك اتخذت الرحلة طابعا علميا"[2].

[1]- محمود قاسم، أدب الخيال العلمي، أدب القرن العشرين،الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1993، ص31.

[2]- مرجع نفسه،ص32.

تأتي إلى الكاتب الثاني الذي لا تقل كتاباته الأدبية في الخيال العلمي عن جون فيرن وهو ويلز؛ حيث "شرع هذا النوع في اتخاذ شكل يميزه خاصة بعد رواج المجالات المتخصصة فيه.ليتم تحديد هذا اللون كنوع خاص للنقلات النوعية في مجال اهتمامه في التاريخ والسياسة على منح كتاباته مصداقية أكبر"إن ويلز كان مؤرخا وباحثا وعالما اشتراكا جادا، الأمر الذي جعل رواياته تحض بقدر كبير من القابلية للتصديق، حتى على المدى الزمني الأكثر اتساعا ولم تعد مجرد خيالات تأملية بقدرها ما هي تنبؤات مقروءة في المستقبل."[1]

وهناك من يعتبر روايته آلة "استكشاف في الزمن 1895"بداية للخيال العلمي"الذي انتقل من التخييل التأملي والنصوص المعتمدة على عنصر الاستباق أساسا إلى إبراز المتخيل العلمي والثقافي وتأثيراته الإجتماعية في المستقبل."[2]

وقد أنتجت القراءة الشاملة للمنجز الإبداعي في أدب الخيال العلمي في كلاسيكيات جملة من الخصائص والقواسم المشتركة يحددها محمود قاسم في مايلي:

**–الرحيل:**"قد سعى كتاب النوع في هذه الحقبة إلى القيام بأكثر رحلات إلى كل الأماكن التي يمكن أن يصل إليها روايات جول فيرن سوى مجموعة متباينة من الرحلات الجغرافية في المقام الأول".[3]

**– الرحلة:**

الرحلة التي تقوم بها شخصيات كلاسيكيات أدب الخيال العلمي ليست رحلة فردية، بل يقوم بها شخصان على أقل تقدير" واغلب هذه الرحلات تتم بصفة جماعية أو يقوم بها الشخصان على أقل تقدير، مثل رحلة فيلياس، ورحلات أخرى في غواصة الكاتب عبر آلة الزمن".[4]

[1]– محمود قاسم، أدب الخيال العلمي، أدب القرن العشرين ص41.

[2]– محمد برادة ، الرواية والمستقبل نذرة رواية الخيال العلمي العربية في سياق أسئلة المستقبل، الرواية والخيال العلمي، منشورات مختبر السرديات، ط2013،ص 14.

[3]– محمود قسم، أدب الخيال العلمي، أدب قرن العشرين، ص31.

[4]– مرجع نفسه، ص32.

**ب–سنوات النشاط المحدود:**

إن تقسيم أدب الخيال العلمي غير مجدد تاريخيا بشكل صارم، إذ أنه ضرورة منهجية ودراسية في الآن ذاته، إلى "أن تظهر الأعمال الأدبية التي تعرب حقا عن تشكل ملامح مرحلة جديدةّ؛"لذلك فهذه المرحلة أيضا والتي يسميها محمود قاسم بمرحلة الكلاسيكية مباشرة، إذ أنها في نقطة ما قد عاصرتها، فويلز كان يكتب ويمارس نتافاته الخيالية في الحين ذاته.غير أنه اتجه إلى أنواع غير الخيال العلمي."[1]

"وإن كان من الصعب تحديد بداية سنوات هذه المرحلة؛ فإنه قد اتفق على أنها انتهت في عام 1938، بظهور مجلات الخيال العلمي التي أشرف عليها جول كامبل."[2]

وقد اختلف الكثيرون حول هذا التقسيم، لكن يمكن اعتبار هذه المرحلة، مرحلة انتقالية، على أساس أنه لم يكتب أدب خيال علمي خالص،إذ أنه سرعان ما امتزج مع أنواع أخرى ولم يقتصر تمظهره في جنس الرواية، بل شمل المسرح والقصة وفن السينما.

إذ لا يمكن النظر إلى هذه المرحلة بشكل مستقل، بل هي امتداد لمرحلة سابقة وتمهيد لمرحلة قادمة، تميزت بالاجتهادات الإبداعية، التي تبتعد أو تقترب من أدب الخيال العلمي.

**ج- عصر الازدهار في أدب الخيال العلمي:**

تزامن ازدهار أدب الخيال العلمي مع التطور الكبير في العلوم والتكنولوجيا، وهو تطور قد فاق كل التوقعات الممكنة إذ شهدت المرحلة بروز كثير من الكتاب الذين ساهموا بشكل أو بأخر في إقرار واقع الوفرة والنوع.فقد تميزت كتاباتهم بالنضج والتخصيص في اغلب التجارب " هدف الخيال العلمي في سنوات النضج؛ أن يقدم تصورا فكريا وتربويا يحطم بلا هوادة عاداتنا في الحياة وأسلوبنا في التفكير فيتهيأ الخيال العلمي لان يصبح أدب الأدب بعد أن ظل أدبا هامشيا وتجريديا، أي أنه بالمهارات غير العادية لأولئك الذين برعوا فيه قد أصبح المجال الثقافي الوحيد القادر بحق على معالجة

[1]–مرجع البسابق،ص33.

[2]– مرجع نفسه، ص 57.

المشاكل التي يطرحها النمو المتزايد للتقنية والعلم."[1]

نستخلص من دراسة تاريخ أدب الخيال العلمي؛ حيث ساهم ذلك في انتقاله من أدب الهامش إلى أدب له تاريخه وامتداده وآفاقه، وتقاليده الجمالية، إلا أنه يجب التأكيد على أن أدب الخيال العلمي ليس نوعا خالصا فهو على غرار الأنواع الأدبية الأخرى له بنية قد تشترك فيها معها، لكن يميز أهم مايميزه هو العملية التي تبتدئ بأسلوب أدبي يعرض التصورات العلمية والفرضيات المتخيلة؛ حيث تنسجم جميعها وفق رؤية إبداعية تترابط وتكون نصا ينتمي إلى أدب الخيال العلمي، إنه لا يمكن إيراد جميع كتاب أدب الخيال العلمي، لأن المجال لا يسمح، وقد اقتصرنا على الكتاب الأكثر شهرة.

## 2- عند العرب:

يبدو لأول وهلة أن الأدب العربي لا يتوفر على نصوص الخيال العلمي، وأن ليس هناك كتاب اهتموا بهذا الجنس الذي احتل في العقود الأخيرة مكانة بارزة في الآداب العالمية وفي السينما بصفة خاصة، لأن الأجواء العلمية التي سادت بعد الاحتكاك والإطلاع على الحضارات القديمة لم تنتج بالضرورة أدب خيال علمي؛ ولكن لمحنا بعض الأعمال التي مهدت له، نذكر منها"المدينة الفاضلة للفارابي في القرن الهجري قدوة بأفلاطون ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري في القرن الخامس الهجري، ثم قصة حي بن يقظان لابن طفيل والرحلات الخيالية مع حكايات ألف ليلة وليلة بخاصة حكاية السندباد البري والسندباد البحري، ورحلات السندباد السبع."[2]

لقد حفل تراثنا الأدبي العربي والإسلامي بجملة من المتخيلات الأدبية التي مهدت لظهور أدب الخيال العلمي.

يعد يوسف الشاروني أحد أبرز الباحثين الذين أولو اهتماما بالغا بتبع المسار التاريخي لأدب الخيال العلمي عند العرب، وتكشف دراسته عن حرص بالغ في بيان كل ما أنتجه الأدباء العرب في

[1]- مرجع السابق، ص72.

[2]- محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب ، دار طلاس، بيروت، ط1، 1994، ص20.

هذا النوع، غير مقتصر على شكل واحد.مقدما إياها وشارحا التجارب الاكثر تجسيدا لها، وتكشف دراسة الشاروني عن وعي منهجي ودراية دقيقة بالفروق بين أدب الخيال العلمي وأنواع أخرى كالفانتازيا.

" يأتي أول كاتب عربي ذو تكوين علمي والذي سيعلن انطلاق هذا النوع في الأدب العربي ألا وهو الدكتور يوسف عزالدين عيسى، الذي شق طريقه عبر البث الإذاعي، وأول تمثيلية أذيعت له عام 1930، وهي عجلة الأيام وأذيعت له أيضا بنورة الأميرة المسحورة 1942 ورجل من الماضي 1950.و أنباء هامة من راديو القاهرة 1955 والطوفان 1960الخ.

كان الدكتور يوسف غزير الإنتاج غير أن أدبه مع الأسف لم يطبع إلا في ملخصات على صفحات الجرائد والمجلات في السبعينيات التي يصعب العثور عليها."[1]

تعد هذه التمثيليات التي كتبها يوسف عزالدين عيسى، أول مظهر من مظاهر أدب الخيال العلمي عند العرب.

يخلص يوسف الشاروني في كتابه:خيال العلمي في أدب القرن العشرين،إلى أن التمثيليات التي كتبها عزالدين عيسى قد غلب عليها العنصر الفانتازي أكثر من الجانب العلمي.

شهد أدب الخيال العلمي إزدهارا كبيرا في فترة السبعينيات، حيث أفرزت هذه الفترة كثيرا من الكتابات، وتنامت معها عديد من الدراسات الأكاديمية حول ادب الخيال العلمي، علاوة على بروز كتابات أبدعت في هذا النوع، في سابقة تعد الأولى من نوعها في تاريخ الأدب العربي"أول كاتب في هذه الفترة هو الكاتب المصري نهاد شريف المولود سنة 1932، الذي أصدر أول رواية له قاهر الزمن 1973، وبعدها المجوعة القصصية رقم4يأمركم 1974ثم سكان العالم الثاني 1977.فهو عزير الكتابة في القصة والرواية والنقد."[2]

يعتبر الكاتب نهاد الشريف من طلائع الكتاب الذين وصف فضل كتاباتهم في أدب الخيال

[1]- محمد احمد مصطفى، أدب الخيال العلمي، منشورات مختبر السرديات، ص 48

[2]- مرجع نفسه، ص 49.

العلمي، وتكشف كتاباته المتخصصة على قدرة تحكم ومعرفة بخباياها.و لعل تركيزه على الكتابة دون سواه هو ما مكنه من تطوير كتاباته.

ولا تزال كتابة أدب الخيال العلمي مستمرة إلى يومنا هذا، متعددة في موضوعاتها وأكثر اقترابا من هذا النوع"في مطلع هذا القرن أطل علينا عبد الرحيم بمير من المغرب ب مجرد حلم (2004) والتونسي الهادي ثابت ب غبار الجن (2005)، ولو عاد حنبعل(2004)، ومحمد العشر ب هالة النور(2002)، والموريتاني موسى ولد ابنو ب حج الفجار(2005)، والدكتور طالب عمران ب الأزمان المظلمة(2003)".[1]

بالإضافة إلى هؤلاء نجد كل من فيصل الأحمر بروايته أمين العلواني سنة 2007 ووقائع من العالم الآخر سنة 2003 وحبيب المنسي بروايته جلالة الأب الأعظم.

وبعد هذا كله ما يزال أدب الخيال العلمي هو بالفعل أدب القرن العشرين،يعبر عن حاضره ومستقبله عن مشاكل الواقع، وآمال المستقبل أو مخاوف منه، ويتأمل في الغد، وبالمقياس نفسه الذي يمكنه فيه غزو الماضي/ من مخيلة إنسانية تستمد ألقها من واقع آلي، ومعطيات تكنولوجية تغلغلت في حياة الناس.فبات الإنسان ناظرا لمستقبل قادم، تصحبه فيه التكنولوجيا الجديدة لآفاق أرحب.

نقول من هذا المنظور إن رواية الخيال العلمي موجودة في الأدب العربي بنسبة أقل من بقية أنواع الرواية، وأن غياب أبحاث وتحقيقات عن طرائق التلقي والترويج وربط الصلة بين الكاتب والقارئ. هي سمة مشتركة بين مجموع الإنتاج الأدبي في الأقطار العربية، ولذلك يصعب تحديد درجة الوجود أو الغياب بالنسبة إلى الخيال العلمي.

نستخلص بعد تتبع المسار التاريخي لأدب الخيال العلمي عند العرب، امتزاج بداياته مع الفانتازيا، وكذلك حضور المواضيع العلمية التقليدية، مع معالجة أفكار تخص آثر كل نزوع إنساني في تحدي قوانين الطبيعة عبر العلم.

[1]- مرجع سابق، ص 51.

لاتزال كتابة الخيال العلمي باللغة العربية في مرحة التجريب، وكتاب الرواية يتحسسون الطريق إليه في غياب تفاعل الأغلبية منهم معه، وانعدام معرفة الناس به وهذا لعدة أسباب منها:

-يتطلب هذا النوع من الأدب بيئة علمية بحثية، وهذا غير متوفر في عالمنا العربي.

- إنتاج أعمال خرافية أو فانتازية وانتسابها إلى الخيال العلمي.

-هشاشة التكوين والمعرفة العلمية، بالإضافة إلى ندرة ترجمات روايات الخيال العلمي إلى العربية، وإعراض المثقفين عنها؛حيث أن غالبيتهم كان تكوينهم أدبي شعريا أكثر كونه علميا، يقابل ذلك ضعف التوجه الإبداعي والأدبي عند أصحاب التخصصات العلمية.

من خلال ماسبق نخلص أن:

-استثمار أدب الخيال العلمي لتقنيات العولمة الأمر الذي ساعده على الاستمرار أكثر.

-استحالة ضبط مفهوم لهذا الأدب لتعدد التسميات من جهة وشساعة موضوعاته من جهة أخرى.

- استعابه لتقنيات العولمة ساعده في تحديد خصائصه.

-أدب الخيال العلمي العربي،رغم أنه لايرقى إلى مستوى أدب الخيال العلمي الغربي واقعا وآفاقا إلا أنه من الأخد بالأسباب للنهوض به خاصة وأننا في عصر التكنولوجيا وهو يستثمر تقنياتها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ثالثا: الخيال العلمي في رواية 2084حكاية العربي الاخير:**

يمكن القول أن الروايات ما بعد الحداثة في مجملها قد كسرت النمطية المتوارثة في الكتابة الروائية لتنفتح هذه التجربة على آفاق جديدة وطرق حديثة تعتمد أساسا على عنصر التجريب الذي يسعى من خلاله إلى إبراز نظرة شمولية يعبر من خلالها الكاتب عن تجربته، فمنهم من عبر عن ضياع الانتماء وغياب الهوية الجامعة، ومنهم من سلك طريقا آخر مغايرا.

تتناول رواية 2084حكاية العربي الأخير بالسرد سلسلة اعترافات ضمن فضاء متخيل في قلعة أميروبا عام 2084. وهو عمل أدبي يحاول سارده استشراف المشتقبل والتنبؤ بآفاق الغد المتشاؤم والحالك بمآسي وصراعات دامية.

فهو يطمح من خلالها إلى هدم الواقع الفوتوغرافي التعيس، وإيجاد بديل له، ولعل هذا ما جعله يسعى إلى المساهمة في تشييد أعمدة مغايرة، تتعدى المتوقع إلى ملامسة الخيال في ضياع كلي للحدود "وأن القص ما بعد الحداثي يحاول أن يقرأ الواقع كما هو بكل تشظياته وتناقضاته، وينقل صراعات الشخصية الفكرية والنفسية".[1]

يعد الاستشراف عنصرا أساسيا في رواية الخيال العلمي، ولا سيما الاستشراف السياسي الذي يقوم على استبصار التحولات السياسية عن طريق الأحلام"والاستشراف السياسي حلقة وصل بين الماضي والحاضر، أو بين الحاضر والمستقبل."[2]

كرواية 2084حكاية العربي الأخير التي تثير جملة أسئلة على غرار كيف سيكون مستقبل الإنسان في عالم أحادي القطب؟من نحن؟ وفي أي حال سنكون عام 2084؟ فقد فضحت الرواية سلوك الماسونية العالمية، وعرت القوى العظمى، ومخططاتها، والوضع المتدني للانسان العربي، لذا نجد أن أدب الخيال العلمي يحدث صدمة للقارئ. ويحمل رسالة حيوية، ويشوق، وينبه على ما قد يقع

[1]- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة(الذات-الوطن-الهوية)الوراق للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2011، ص34.

[2]- سمر الديوب، مجاز العلم، دراسات في أدب الخيال العلمي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط2016، ص 22.

من أحداث تدفعه للوعي بحاضره ومستقبله، وتتخذ موقفا من القضايا السياسية والظواهر الاجتماعية.

"تلك مسألة أخرى،أكثر تعقيدا أحتفظ بها لوقت قادم، عندما تصدر مذكراتي الحربية.طبعا سيقولون بأني كنت أهرب أعضاء الموتى والمقتولين، سمعت تسريبات من هذا النوع، وسأجد من كان وراءها، لكن هذا لن يزيد إلا في تغذية الأسطورة.الحقيقة الوحيدة أنه بفضلي ما يزال الكثير من المسؤولين والضباط الكبار والأغنياء، عبر العالم، على قيد الحياة، وأتوانى عن ذكر أسمائهم في مذكراتي يوميات ماريشال في دوامة العزلة."[1]

"بعدها نزع الشعار واعتبره قريبا من العنصرية، بعدما كشف جوليان أسونج الذي قتل في ظروف غامضة، من خلال ويكي ليسكس، كل الوثائق والنقاشات التي دارت في القلعة وخارجها حول موضوع الشعار وبين أن المسألة لم تكن مزاجا فرديا لليتل بروز فقط، لكن فعل جماعي لإذلال المقيمين من أصول أرابيا المنتمين لتنظيم، أو الإنتربول،أختطف في ظروف غامضة، ليس بعيدا عن السفارة السويدية، لم يغفروا له نشر وثائق كيسنجر السرية، وقصة 779معتقلا في غوانتابالصور والوثائق والتقارير الطبية، حيث وجد 150افغانيا وباكيستانيا أنفسهم هناك بلا ذنب واضح، أصغرهم كان عمره اقل من 14سنة وأكبرهم،أكثر من 89سنة."[2]

إن أدب الخيال العلمي في أحد وجوهه أدب الخيال السياسي.فهو يحاول أن ينتقد الواقع، ويحلل مشكلاته، ومن توقعاته: سيادة العنف السياسي، انهيار حضارة الغرب الحديثة، سيطرة التطرف الديني، ومن ذلك رواية 2084حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج، التي تنبأ فيها بسيطرة قوى كبرى يعيش فيها الإنسان في حالة استلاب إلى مجرد رقم خاضع لرقابة دائمة في دولة "الأخ ليتل بروز.

"ظل آدم معلقا في الكوة الصغيرة التي يسميها نافذة، يتأمل الكتابات المضاءة، التي رفعت في الساحة الواسعة، في الجناح الجنوبي من القلعة، رأى الشعار الكبير الذي كتب تحت صورة ليتل بروز،

[1]- الرواية، ص 31.

[2]- الرواية، صص48-49.

بوجه طفل برأس كبير وهو يبتسم ابتسامة تنكسر في زاويتي الشفتين:الكل للواحد، والواحد للكل، ليتل بروز لايراكم، هو فيكم."[1]

"انتابته رغبة جامحة للحديث.تلمس جهازه.نطق بعلامته الصوتية التي يبدأ فيها الجهاز الذي جاءته به إيفا، بتسجيل صوته وتحويل كلامه إلى لغة:إثنان. صفر. ثمانية. أربعة. آدم.Adam 2.0.8.4.ثم يضع رقما سريا، يشرع بعدها في الحكي، هو لا يدري الرقابة لأنها متوغلة فيه كالإبرة، لكنه يعذبها حتى يورثها الملل منه، لأنه ليس بكل تلك الخطورة، أكثر من خمس سنوات وثلاثة أشهر وأربعة أيام وإحدى عشر ساعة وثلاثين دقيقة، واربع ثوان وهو يلعب معها لعبة القط والفأر لدرجة أن يفكر احيانا أنه لم يعد مراقبا، لابد أن يكونوا ملوا."[2]

"أغلق آدم الجهاز الصغير بالرمز الذي اختاره له:اثنان.صفر. ثمانية. أربعة. Adam.2.0.8.4حتى لا يتم العبث به في حالة ضياعه، فهو ذاكرته الحية، سيضعه بين يدي أمايا ويونا حين عودته، لتعرفا فقط كم كانتا فيه."[3]

تثير قصص قضايا استشرافية تتعلق بمستقبل الإنسان وبالأخطار التي يمكن ان يتعرض لها فهي تعمل على التوعية والتحذير من طرف الإبادة ومما يهدد البشرية. وهذا ماتجسد في رواية 2084 حكاية العربي الأخير. وجنوحها نحو المستقبل.

تصور لنا الرواية مجتمعا مستقبليا يبدأ من سنة 2011إلى 2084.بكل ما فيه من مساوئ، إذ عملت فيه الآلة على تبليد الذهن، وتحويل الإنسان إلى مجرد لعبة بعد أن أحكمت التقنية سيطرتها على دماغه وقامت بتوجيهه، وتحويله.

إنها ملامح الدولة العالمية الموحدة التي قضت على الأقاليم والحدود، قضت على الدين والتاريخ، ضمن عملية التطهير كما يسميها"ليتل بروز"تطهير الإنسان من كل شيء يجعله يسمى انسانا، حتى الأحاسيس والمشاعر رأى فيها مجلبة للمتاعب لذلك لا بذ من نبذها.

---

[1]- الرواية، ص 50.

[2]- الروايةن صص94-95.

[3]- الرواية، ص 287.

"هل ترى هذا المد يا آد؟ يستطيع الإنسان أن يحتل ويروض بعض أمكنته لصالحه، ولو للحظات ليشعر بنفسه أنه عظيم وقوي وإله صغير بحجم اللعبة، ولكن ماذا يستطيع أمام هذه القوة التي ليست فقط ارضا وتربة ونفطا ويورانيوم، لكنها أيضا رياح عاصفة لا أحد يعرف متى تتحرك، عواصف تمسح كل شيء، حيوانات خادعة لا تنتظر إلا انكسار الإنسان، في مساحة ليس هو سيدها كما يعتقد.يجب أن تضع في رأسك يا آد، أن ليتل بروز، رجل كبير أعطى لأمريكا ما كان واجبا عليه، بأخطائه وعنصريته وكرهه للأجناس والديانات التي لا تشبهن لكنه اليوم مثل حيوان كان قد عاش في الأدغال سيد المكان، ثم فجأة أصبح لا شيء، يملك قوته من ضعف الآخرين وحالاتهم الصعبة.انت عالم كبير، فوق ما تحدده رؤية ليتل بروز الضيقة، بإمكانك أن ترفع ضده دعوة، آية واحدة، العنصرية، الإهانة، المضايقة."[1]

"ليتل بروز ليس غبيا إلى الحد الذي يتصورونه.هو يعرف ذلك ويكرره.يجب يظل الإنسان هو سيد كل شيء. يوم تخلق في جهاز المراقبة ملايير الإمكانات التخييلية، يمكن الحديث عن تعويض الإنسان بالآلة.وقتها فقط يمكن تصور عقل بديل يراقب ويراقب.خلق الجيل الجديد المراقب للأحلام وربما تحويلها عن مساراتها، لدرجة أنه يمكن التفكير في خلق شرطة الأحلام، لأن هناك بعض العقول تستعصي على المراقبة.أجهزة متطورة موجودة حاليا، تمنى ليتل بروز أن يحصل عليها في آخر نماذجها.فهي تخبر عن الاحلام، وتقيس درجات الإنفعال وتفسرها بالاعتماد على المعلومات المثبتة في الشريحة في جيلها الذي أنتجته شركة جابون للUP2 وUP3 الأمريكتين التي تعالج كل النشاطات الذهنية، وحتى النظام الغذائي الذي يتم اتباعه، وترمم النقائص في الحريرات.الإنسان يقضي ما معدله في السنة243 يوما متيقضا و12يوما وهي تتبع حركات الإنسان في كامل يومه بما في ذلك حالات نومه."[2]

تسرد رواية 2084 حكاية العربي الاخير فكرة التمرد على النظام الآلي في المستقبل، ومعالجة المتمردين كيميائيا، وكما أن الكثير من المشاهد والصور التي تصف سحق النفس، وإنكار

[1]- الرواية، ص408.

[2]-الرواية، صص245-246.

الفردية وتجريد الهوية من الإنسان، وجماهير عاملة مسحوقة تحت ضغط الحكومات والمنظمات الإرهابية. وهو نص غريب يصور لنا عالما شموليا وهي تيمه منتشرة في تقاليد الخيال العلمي، يسيطر عليه رجل جبار ذو قوة خارقة، يظهر بطل يحاول قيادة البشرية صوب التحرر بمحاولات لإلغاء أدوات قوته.

" لقد استفاد ليتل بروز من كل ما يمكن أن تمنحه التكنولوجيا من تسهيلات استند عليها لتذليل صعاب ومسالك الذين يركبون رؤوسهم.بل وحولهم إلى وسيلتهم لتنظيم ما يحيط به من بشر وشكوك في قلعة يراقبها في صغيرها وكبيرها.استغرب آدم كيف يغرق ليتل بروز في فوضى الموجات وهو الرجل الأوحد الذي يعرف ما يدور حقيقة في هذه القلعة.آدم، يعرف جيدا أنه مراقب وأنه ليس سيد نفسه منذ أن أدخلوا الشريحة تحت جلده، ومنذ أن شحنوها بما أرادوا.لكنه صمم أن يقاوم ذلك كله كما الكثيرين، بل الملايين غير المرئين، ويسير، ليس وفق الساعة الداخلية المدمجة في الشريحة، ولكن وفق ساعته البيولوجية التي بقيت حية نسبيا ولم تمت أبدا، على الرغم من محاولات ليتل بروز، كل شيء تغير في عالم يسير بسرعة متناهية الدقة لا دخل للبشر فيها، إذ كلما تدخلوا أفقدوها نظامها، اليد البشرية تمس كل شيء وتهيكله كما تشاء، إلا جوهر القلب وعمق التخييل الذي لا تراقبه الآلة مائة بالمائة كل جهاز مراقبة يفلت منه شيء صغير مرتبط بالذي لا يمكن توقعه.الإنسان في النظام، ساعة خارج النظام."[1]

تميزت هذه الأخيرة بميزات جمالية وتوجهات فكرية خاصة استعاب آخر منجزات والتطورات العلمية الأخيرة، وبذلك شكلت هذه الرواية وسائل معينة للقراء على فهم العالم واستشراف المجهول منه، وزيادة الوعي بالتاريخ والحضارة في عصر حقق العلم نتائج وتطورات مدهشة، كما كشفت معالجة الروايات على أنها كتبت بأسلوب رفيع وراق، حبكتها متماسكة، وشخصياتها مصقولة وناضجة، وقد عالجت الرواية قضايا طموحات ومخاوف البشرية من المجهول، النظام الآلي في المستقبل وسيطرته على زوال المشاعر والأحاسيس والغرائز البشرية، إجراء التجارب على البشر، السفر عبر الأزمنة، كوارث متخيلة في المستقبل، وطرحت هذه الرواية عدة حلول وطرق تفكير لمساعدة البشرية

[1]- الرواية، صص244-245.

في مواجهة الكثير من مشاكلها في المستقبل. خاصة فيما يتعلق بسيطرة الآلة على البشر ومحو الغرائز والأحاسيس البشرية.

تكشف رواية 2084حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج عن مستقبل مظلم ومشؤوم وذلك من خلال بروز حكومة ظالمة وخوفا من تطور وانتشار العلم بين الناس وقيام أو وجود جواسيس تراقب الناس وأفعالهم.

ضياع الهوية وزوال الفرد داخل الجماعة دفع الروائي إلى دخول عوالم الخيال العلمي الذي يقوم على تبني موتيفات معينة.

من صور الخيال العلمي في رواية 2084حكاية العربي الأخير هي رحلة إلى مستقبل، اهتم واسيني بالرحلة نحو المستقبل، أكثر من اهتمامه بالرحلة إلى الماضي أو إيقاف الزمن، وكأن الماضي الذي ذهب إليه، لم يعد مهما إلى الدرجة التي ينبغي على الإنسان إيلاءه أهمية كبيرة.كما أن إيقاف الزمن يبدو عملية عقيمة ومملة، لأنها لا تترك أثرا إيجابيا ملموسا سوى تكرار اللحظات والساعات والأيام، أما الرحلة إلى المستقبل فتبدو على عكس ذلك تماما، إذ تحمل الأمل بمستقبل زاهر للبشرية أو تنذر بصراعات دامية هائلة تدور على الأرض أو حولها، كما تروي مفاجآت سعيدة أو مصائر كارثية.

"كانت الأرقام أمامه على الشاشة الصغيرة الملتصقة بالحائط القديم، ثم تنزل بالهدوء نفسه في وتيرة انزلاقية منتظمة رأى يوم الجمعة ينزل بنعومة، ويحل محله بشكل نصفي يوم السبت، ثم رأى رقم 31 ينسحب بهدوء مع شهر ديسمبر ويحل محلها بشكل مرتجف 1يناير ثم سنة 2083 التي لمعت قليلا محتضرة اللحظات، قبل أن يرى رقم 3 ينزلق من عدد2083 وينزل للمرة الأخيرة راسما مكانه العدد4، ليكتمل العدد الجديد من السنة الجديدة التي جاءت بثقلها كأنها ولادة عسيرة 2084."[1]

وهو زمن يبعد عنا بأكثر من سنتين قادمة، يشتشرف فيها خطاب العربي الأخير.المستقبل البعيد المجهول.و يتنبأ بمآل العرب ما بعد الثورة والمال والنفظ.يصور عام 2084بكل سوداوية .

[1]- الرواية، ص 56.

"الجسد الآرابي كله أصبح حطبا لا علاقة له بها.لكنه يدفع ثمنا بمزيد من الغرق والتخلف، شعارات الحركات المتطرفة من الموت وبالموت وفي الموت وإلى الموت.لا حياة من ورائها.في أقل من نصف قرن مات أكثر مليون عربي بالقتل الإرهابي على مستوى واسع، أو بسلاح الغرب الجديد الذي كثيرا ما يحرق مدنا بكاملها في مطاردة إرهابي واحد يتضح في نهاية أنه لم يكن هو المقصود.و الباقي تقتله اليوم الصراعات القبلية والعرقية، والعطش الذي حل بالأرض كلها.حتى الأشواق التي كبر عليها في الزمن الأول انقرضت أو في طريقها إلى ذلك شيء ما تدمر في هذا العالم الذي يموت في عزلة شبيهة بعزلة الذئب قبل موته.هل البشرية انتقذت نفسها حول ما فعلته.العبوديةالتي كانت جريمة العصر، ابتذلت وأصبحت لا شيء."[1]

"نعم؟ الدكتاتوريات نفذت ما كان عليها تنفيذة ويوم صدقت أن لها دولة. وفي أول هزة أعيدت إلى بدايتها الأولى، نحن في عالم شديد الغرابة.عندما قام العرب بثورتهم كبقية الشعوب قتلوا أنفسهم أولا، ثم أكلوا رؤوس بلدانهم وبعدها خلقوا فراغا ظنوه هو الديمقراطية ولثعابين، كالعمران الذي شيد على الرمال، وفي ثانية واحدة انهار كل شيء.في المرة الماضية عندما أرادت أن تغلق حنفيات الماء على بقايا الآرابيين، فعلت، فمات الآلاف عطشا بفقدان الماء والرفس والتدافع.ماذا بقي اليوم من العمران الأوهام القديمة؟لا شيء."[2]

"إننا في القرن الحادي والعشرين، ونجد أنفسنا في خضم رحلة متعددة الأبعاد، داخل إطار من التقدم العلمي والتكنولوجي المذهل حيث الواقع أغرب من الخيال، والتنبؤ بالمستقبل ليس تحديقا في بلورة سحرية ولا قراءة فنجان ولا استغرابا في احلام اليقظة أو استماعا لتمتمات مشعود، فالسير في دروب المستقبل تنيره أجهزة الكمبيوتر وأشعة الليزر والمجاهر الالكترونية والأقمار الصناعية ومحطات الفضاء والمفاعلات النووية."[3]

---

[1]-الرواية، صص271-272.

[2]- الرواية، ص343.

[3]- جون جريفيس، ثلاث رؤى للمستقبل أدب الخيال الأمريكي والبريطاني والروسي(السوفيتي)، ترجمة رؤوف وصفي، ص 9.

وقد تغيب عن أبصار الساسة وبصائرهم بوادر الاهتزازات الكبرى التي تعتري المجتمعات، لكن البصيرة الأدب والفن لا تلفتها.لذا حظي واسيني الأعرج بنظرة متميزة إلى آفاق الغد. وبالتالي أصبح الروائي الكتاب ملتزم بفلسفة قضايا الأمم ومستقبلها، بصفته من أصحاب رؤى ثاقبة لا تقف عند حدود الواقع المعيش، وإنما سعي جاهدا إلى استشراف المستقبل، فيشير إلى مواطن الخطر المحدق بأممه، ليس على سبيل التوقع أو التشاؤم، بل من منظور أن الحاضر عادة هو الذي يبذر بذور الآفاق المستقبلية.فالواقع الآتي كثيرا ما يحمل ملامح المستقبل المنتظر.

وبناء على ماسبق يمكن القول :

-إن رواية الخيال العلمي خطاب سردي مبني على المعرفة، يعتمد على الخيال، لبناء واقع متخيل يستمد بعض عناصره من الواقع المعيش، لكن هذا الخطاب ليس أدبيا بحتا، إنه علمي يتناول حقيقة علمية تصور في قالب قصصي معتمد على الخيال.

تجدر الإشارة إلى أن الخيال العلمي أو مايسمى بالخيال الافتراضي قد ارتبط بمجال الأدب، حيث جاءت نشأته مقترنة اقترانا وثيقا بما يحدث في الحياة اليومية من إسقاطات مست حياة الإنسان المعاصر بمختلف ظروفها فكان تبعا لذلك حتمية ضرورية ولدت من رحم التطورات العلمية التي مست الحياة بكل مناحيها وهو ما ولد لنا نظرة استشرافية أو مستقبلية.

تسمح للروائي مثلا بإمكانية الانتقال أو الارتحال في الزمن ذهابا أو إيابا، حيث عدت حركة الزمن إلى جانب كل من عالم الفضاء، والمخلوقات غير البشرية ونهاية العالم وما فوق الإنسان والأسلحة الفتاكة ووصف الاختراعات كلها موضوعات تجعلنا نحكم على الرواية ما بأنها تنتمي إلى ما يعرف بأدب الخيال العلمي.

وعليه فإن الأدب لا يخلو من الخيال، فأي جنس أدبي مهما كان نوعه إلا ويقر إن عليه كسمة بارزة وعلامة فارقة تصنع قراءته وتميزه عن باقي أنواع القول المختلفة، ولكن انفتاحه على التقنية والآلة، أي بصفة عامة جعلتنا أمام نوع جديد من أنواع الكتابة الإبداعية ألا وهو أدب الخيال العلمي.هذا الأخير الذي جاءت معظم التعاريف التي تناولت مفهومه تكاد تكون موحدة، لان جل الباحثين قد انطلقوا من الفرضيات نفسها، فقدموا تعريفاته من الموضوعات التي يحتويها والأهداف التي تصبو إليه.

**المبحث الرابع: التعالق النصي بين 2084حكاية العربي الأخير ورواية 1984لجورج أورويل:**

تنتمي رواية "2084حكابة العربي الأخير"لروائي واسيبني الأعرج إلى نوع روايات النقد السياسي، التي تقدم تمثيلات سردية لأشكال الظلم والتلاعب والهيمنة السياسية مثل رواية 1984لجورج أورويل.

ظهر التفاعل بين الرويتين على مستوى المآلات والنهايات، عكس واسيني الأعرج الأحداث؛إذ بأورويل كان متفائلا ثم أصبح متشائما، أما واسيني أخد التشاؤم إلى لحظة أكثر رماد.فإن الصلة بين رواية 2084حكاية العربي الأخير و1984لجورج أورويل، فالروايتان تصوغان عالم استبدادي كابوسي، تهيمن فيه شخصية"ليتل بروز"و" الأخ الأكبر"، والعالم الذي تصوغه الروايتان يتأسس على آليات منظمة للتلاعب بالعقول، مصحوبة بأدوات قهر وسيطرة.

بعد تصفحنا لثنايا الرواية يتبين للقارئ تعالق ضمني نصي بين الروايتان، سحب الروائي فيها على العالم العربي بل على العالم كله أجواء وتفاصيل كثيرة أحيانا من رواية 1984، ومن ثمة انتابتنا العديد من الأسئلة ولعل أهمها:لماذا اختار واسيني الأعرج هذا العنوان بالتحديد؟كيف تجلت التعالقات والتفاعل بين الروايتين؟

**أولا: على مستوى العنوان:**

العنوان هو العلامة الجوهرية، والعنصر الأهم من عناصر العمل الأدبي والسردي، يستطيع القارئ من خلاله أخذ صورة أولية عن المضمون"تأتي أهمية الوقوف على العنوان من كونه أول ما يصادفه المتلقي في طريقه إلى عالم النص، وأول عتبة يجتازها وهو ما يعبر إلى الغايات النصية، وإن كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة seuil للنص، فإنه في المقابل لايمكن الولوج إلى العالم النصي الغريب إلا بعد اجتياز هذه العتبةّ

تأسيسا على ذلك سنجد أن الولوج إلى النص يمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه، لاختزاله وإبرازه في نقطة مضيئة هي العنوان"من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات، وتطل على ظلال المعاني وتألف العبارات، وأخيرا تفسح المجال لامتداد الخيال نحو آفاق لا متناهية".[1]

يمكن للعنوان أن يؤذي وظيفة تناصية وهذا ما لمحناه عند قراءة رواية 2084حكاية العربي الأخير، التي أحال العنوان على محاورة واسيني لرواية 1984لجورج أورويل.

كتب جورج أورويل روايته سنة 1949، وهي عبارة عن تكهنات سيقع من الحروب في العالم بأسره، يصور لندن المستقبلية كمدينة كئيبة، بائسة، جائعة، لا تتألق فيها إلا المباني الحكومية الهرمية، وتنتشر على إثرها الحروب العبثية التي لا يعلم أحد سببها، ولا مبرراتها، صواريخ تنفجر في مكان، ومدنيون يموتون، الأخ الأكبر يراقب الجميع، اسم الذي أطلقه جورج أورويل على الحاكم، الذي تنشر صوره في كل مكان، مع عبارة مدونة تحت الصورة"الأخ الأكبر يراقبك"

"في الأيام العابرة قبل الثورة المباركة، لم تكن لندن جميلة كما نعرفها اليوم، لقد كانت مكانا مظلما قذرا بائسالا يجد فيه المرء ما يسد رمقه مئات، بل ألوف من الفقراء يسرون حفاة وبلا مأوى، وكان الأطفال الذين في مثل أعماركم يكرهون على العمل لاثنتي عشرة ساعة في اليوم لحساب سادة قساة يجلدونهم بالسياط إذا أبطأوا في عملهم ولا يطعمونهم إلا فتات الخبز والماء.وسط ذلك الفقر المدقع."[2]

[1]- بسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، الجزء61،مجلد16، جمادى الأولى1428،مايو2007،صص39-40.

[2]- جورج أورويل، 1984، ترجمة أنور الشامي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2006، ص 86.

تصور الرواية جورج أورويل الكابوسية عالما سيطرت عليه ديكتاتورية تخنق أنفاسه وتغيير مفاهيمه في الحرية والكرامة، ونمط الحياة والعواطف وغيرها.و رمز هذا الاستبداد هنا هو بيغ بروذز أو الأخ الأكبر الذي فرض نوعا ساحقا من عبادة الشخصية على الرغم من أن وجوده الفعلي كإنسان مشكوك فيه وفرضت مراقبة على الناس تحصى أنفسهم وتسجل كل أفكارهم ومشاعرهم وتجعلهم أشبه بالمنومين مغناطسيا.

"وفي هذه اللحظة، انخرط جميع الحاضرين في ترديد إيقاعي لترنيمة الكبير...الكبير، كانوا يرددونها ببطء ووضوح ويتوقفون للحظات بين المرة والأخرى، كان صوت الهمهمة ثقيلا ومفعما بشيء من البربرية، ومن خلفه كان ينبعث صوت يحسبه السامع وقع أقدام عارية أو دقات طبول بعيدة.استمر ذلك الصوت ثلاثين ثانية.إنه عبارة عن لازمة تكرارية كتلك التي تسمع عادة في لحظات الانفعال الغامرة، أو ترنيمة تتغنى بحكمة الأخ الكبير وجلاله، والأرجح أن شكل من التنويم المغناطيسي وحالة من تغييب الوعي من خلال الإيقاعات الرتيبة."[1]

إذا كان يتنبأ من خلال هذه الرواية بمصير العالم الذي ستحكمه قوى كبيرة، تتقاسم مساحته وسكاته، ولا تثق أحلامهم وطموحاتهم، بل تحولهم مجرد أرقام في جمهورية الأخ الأكبر الذي يراقب ويعرف كل شيء.

إن ما ذكره جورج من قبيل التنبؤات المستقبلية، بحكم أنها سبقت الأحداث لسنة 1984، وكان وصفه دقيقا للأوضاع في الدول والعالم بأسره. والتحولات التي ستحدث مستقبلا، وسطوة الحزب والشمولية على الناس والشعوب ليكونوا أرقاما هامشية في الحياة دون مشاعر، ودون أي احساسات تحت هذه السلطة الحزبية وخوفا من الأخ الأكبر بيغ بروذز الذي يراقبهم ويعرف كل الأمور.

سوف يعيد واسيني الأعرج هذه الحياة في ابتكار شخصية ليتل بروز ويتماهى مع الديستوبيا ليصور واقعا مستقبليا مظلما، لمنطقة تنافس عليها الأعداء، وانتشر الإرهاب وتحولت إلى مجرد قبائل متفرقة، تتقاتل على الماء والأكل والصراعات.

[1]- الرواية، ص 23.

"الجسد الآرابي كله أصبح حطبا لحروب لا علاقة له بها.لكنه يدفع ثمنها بمزيد من الغرق والتخلف، شعارات الحركات المتطرفة من الموت وبالموت وفي الموت إلى الموت، لا حياة من ورائها.في أقل من نصف قرن مات أكثر من مائة ومليون عربي بالقتل الإرهابي على مستوى واسع، أو بسلاح الغرب الجديد الذي كثيرا ما يحرق مدناً بكاملها في مطاردة إرهابي واحد يتضح في النهاية أنه لم يكن هو المقصود، والباقي تقتله اليوم الصراعات القبلية والعرقية، والعطش الذي حل بالأرض كلها.[1]

إن عنوان رواية واسيني الأعرج 2084حكاية العربي الأخير، إشارة واضحة لتنبأ بمستقبل العالم إذ يتحاور مع رواية 1984لجورج أورويل مع اختلاف الألفيات فقط.

فالعنوان هنا تصريح على أن النص الذي بين أيدينا هو حكاية العربي الأخير ومستقبله ضمن أوضاع العالم وتغيراته، ومآل العرب، ضمن دوامة التفكك، إضافة إلى الشخصيات والأحداث المستقبلية وانقسام العالم وكل هذه الأمور تنبؤات لسنة 2084، حيث وظف الروائي الأمكنة التراثية، وجعل منها أمكنة مستقبلية مليئة بالذكريات والأحداث.

"أخشى بعد كل هذا أن لا نجد أوطانا تركناها وراءنا قائمة، الإتحاد الأوروبي تمزق إلى فيدراليات داخلية محكومة بالأنانيات الوطنية والعرقية أكثر منها الإنسانية.ألمانيا تحولت إلى كيان جرماني يشمل ألمانيا ول البلدان المحيطة بها، جزء من إيطاليا تمدد نحو سويسرا، كندا انقسمت ديمقراطيا كما شاءت دائما، أوروبا الشمالية عادت إلى عهد الفيكينغ، روسيا استعادت كل الأراضي القياصرة ومنطقة الكريمي، وجزء من أكرانيا وتسير منطقة البحر القزويني، وين كل بلد وبلد حائط، وبين كل سياج وسياج ، حائط غير مرئي.كل شيء تفكك."[2]

يتنبأ واسيني في روايته بتغيير أوضاع العالم وتفككه وسيطرة الدول الكبرى على قيادة الدول الأخرى، نشوء حلف أميروبا وهي دمج لأمريكا وأوروبا، ونشوء حلف روشينارياً يضم روسيا والصين وإيران، ثم يواصل التحدث عن سويسرا وألمانيا القديمة اللتان انفجرتا بعض المقاطعات الفرنسية وما وراء البحار بدأت تتململ مطالبة الانفصال.

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، صص271-272.

[2]-واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص 274.

تظهر رواية واسيني الأعرج كامتداد لرواية جورج أورويل 1984بألف سنة، حيث تتكرر الأحداث تقريبا في رواية 2084حكاية العربي الأخير فيصبح البطل فيها هو آدم بدل سميث، ويصبح الأخ الأكبر هو ليتل بروز، الذي يزعم أنه حفيد بيغ بروذز، إذا رواية واسيني الأعرج هي بمثابة امتداد في الزمن لرواية جورج أورويل.نحو مستقبل بألف سنة أخرى.غير أن واسيني هذه المرة يسقط الرواية على الهوية العربي الأخير في صراعه مع الآخر من أجل البقاء، ومن أجل الدخول إلى التاريخ البشري من جديد.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ثانيا: على مستوى الشخصيات:**

بما أن الرواية تعالج موضوعا مستقبليا، فأكثر التقدير أن تتميز شخصياتها بالابتكار التخييلي البحث، ومع ذلك تطالعنا الرواية شخصيات مختلفة ينتمي معظمها إلى عالم التاريخ، خاصة أن الرواية تتعالى مع نص سابق (رواية1984)لجورج أورويل مما جعل شخصيات هذه الرواية تتجلى من جديد في نص 2084حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج.و عليه يمارس إجراء الانتقاء اختياراته في هذاالعالم الموجود سابقا؛فتعودشخصية"بيغ بروذز"إحدى الشخصيات المركزية في النص(1984)لتحيا مجددا في نص لاحق(2084حكاية العربي الأخير)، ثم إن نسلها يستمر في شخصية حفيده المبتكرة في نص واسيني الأعرج.

" تعرف يا آدم إنها سنة استثنائية سنة مرور قرن على ميلاد بيغ بروذز، العالم كله يحتفي بهذه السنة التي يسميها القلعة سنة الماريشال.سنتي،جدي بيغ بروذز، التي هو قدوتي في الحياة، لم أكن أعرف سيدي لكنه مجرد شخصية افتراضية، أنت حقيقة، حقيقة موجودة فينا ومعنا، لا يوجد افتراض من العدم يا آدم."[1]

جعل الروائي من ليتل بروز في نصه 2084تتقاطع نسبا مع رواية 1984من جانبين؛الأول في كونه حفيد بيغ بروذز، وهي شخصية مهمة في نص جورج أورويل، حيث جاء على لسان السارد في قوله:"ليتل بروذز.لهما نفس علامات الوجه الدائري، ونفس التصرفات وردود الفعل نفسها، بل إن هناك من يبالغ ويقسم أن ليتل بروذز هو الابن الحقيقي الطبيعي لبيغ بروذز."[2]

أما الثاني فانتسابه للاسم الحقيقي لصاحب رواية جورج أورويل كما في قوله:

"لماذا سموك ليتل بروذز وأنت حسب ما فهمت من عائلة بلير؟

لأني عاشق للكبار الذين يدركون قبل غيرهم أن العالم لا يتغير إلا بالكبار والقوة.

لكن ما العلاقة مع بيغ بروذز ؟لماذا اخترته،هو ولم تختر غيره؟

---

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص 58.

[2]-الرواية ، ص16..

هل تعرف الاسم الحقيقي لجورج أورويل؟

للأسف لا.

هو من عائلتي.اسمه الحقيقي اريك آرثر بلير، أرأيت كم أن العالم صغير؟

أصغر بكثير مما نتصور."[1]

بطل رواية جورج أورويل "ونستون سميث"الذي يعمل في وزارة الحقيقة هكذا يسميها الكاتب.كما يوجد في الدولة وزارات أخرى تناقض أسماهم ما تقوم به في الواقع، في قول السارد:"كانت وزارة الحقيقة تختص بشؤون الأخبار واللهو والاحتفالات والتعليم والفنون الجميلة،ثم وزارة السلام التي تعنى بشؤون الحروب، ووزارة الحب وهي المسؤولة عن حفظ النظام وتطبيق القوانين، ثم وزارة الوفرة وهي ترعى الشؤون الاقتصادية."[2]

غير أن البطل يعارض ذلك التزييف الذي كان يحدث للتواريخ والوقائع، والإتلاف للوثائق والمخطوطات الأصلية من طرف السلطة، كما أنه يعارض اللغة الجديدة المفروضة التي خليط من اللهجة المحلية واللغة الإنجليزية، فيخرج في مظاهرات تندد بهذه الأوضاع فيغتال برصاصة فجرت رأسه، وكان لسان حاله يقول:"لا بأس فقد انتهى النضال، وها قد انتصرت على نفسي وصرت أحب الأخ الأكبر."[3]

هذا الإعلان عن انهزامه وانتصار الأخ الأكبر الذي هو رمز السلطة،في هذا الحدث بالضبط. نجد أن واسيني الأعرج يتناص مع جورج أورويل بطريقة عكسية، يظهر ذلك متجليا في رواية 2084 حكاية العربي الأخير، من خلال بطلها آدم.الذي تم اختطافه وتعذيبه، ويصاب لكنه لا يموت في الأخير وهذا انتصار على سلطة الأخ الأكبر ليتل بروز،إنه انتصار رمزي يحيل إلى انتصار العربي بهويته وذاته على الآخر الأوروبي في نهاية الرواية.

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، صص59-60.

[2]-مصدر نفسه، ص 10.

[3]- مصدر نفسه، ص 351.

"بسرعة يا إيفا.يونا هذا ليس وقت البكاء.لابد أن نحمله الآن إنه حي لكنه ينزف وبدأت أعضاؤه تتجمد.بسرعة. لا وقت لدينا، قبل أن تكبر العاصفة ويدركنا غبار الانفجار الثقيل."[1]

قامت رواية 2084حكاية العربي الأخير بتصوير الحالة المزرية والقلق النفسي وهوس الذي عاناه آدم من انتمائه العرقي والحضاري،الذي أصبحت حياته على المحك رهينة بتنفيذ أوامر ليتل بروز، نفس الشيء بالنسبة لونستون سميث بطل رواية 1984الذي يعيش تجربة باطنية غنية بالمتناقضات يسود في ميدانها العنف والخرق، تيهان دائم وقلق نفسي فاقد للاطمئنان.

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص 464.

**ثالثا:على مستوى الأحداث:**

يتناص واسيني الأعرج في روايته حكاية العربي الأخير مع رواية جورج أورويل1984، حيث تعبر هذه الرواية عن نقدها للوعي الكولونيالي تنديد الراديكالية، ألفها جورج أورويل مع نهاية الحرب العالمية الثانية.من أجل نقد القوي المهيمنة على العالم، يتنبأ فيها أورويل عن الوضع الذي سيكون العالم بعد ألف سنة في المستقبل، تضمر هذه الرواية في وعيها نقدا للشعور الكولونيالي، حيث تستعرض شخصية الأخ الأكبر بيغ بروذز الذي يمثل السلطة والحزب، الحاكم في فضاء الرواية الذي تقع أحداثه في إحدى مقاطعات بريطانيا العظمى، يفرض الأخ الأكبر شخصيته الراديكالية على الجميع بشعاراته التي تضمن له بقاءه في السلطة من أجل تحكمه في الجميع، من وراء الستار من وراء القناع ومن وراء مكبرات الصوت في إلقائه لجل خطاباته الراديكالية.

"عادت الشعارات الثلاثة مكتوبة على واجهة وزارة الحقيقة للظهور أمامه:

الحرب هي السلام....العبودية هي الحرية...الجهل هو القوة.

أخرج من جيبه قطعة نقود من فئة الخمسة والعشرين سنتيما، كان على أحد وجهها هذه العبارات نفسها وقد نوقشت بأحرف دقيقة واضحة، بينما نقش على الوجه الآخر وجه الأخ الكبير،كانت عيناه،حتى من خلال قطعة النقود،تلاحقك، على العملة، على الطوابع،على أغلفة الكتب، على الإعلام، على ألواح الإعلانات، على علب السكاكر، وفي كل مكان ودائما، عيناه تراقبانك وصوته يحيط بك، وسواء كنت مستيقظا أو نائما، تعمل أو تأكل،داخل منزلك أو خارجه،أو في الحمام أو في الفراش لا فرق،لا مهرب لك، أنت لا تملك سوى تلك السنتيمترات المكعبة داخل جمجمتك."[1]

استثمر واسيني في نصه موضوع رواية 1984و يحاكيه في معالجة الأحداث ووصف الوقائع؛ فيقوم الروائي بانتقاء قضية الحزب مثلا في الأخ الأكبر الذي يسيطر على العالم في سنة 1984 ويتحكم في مساره لتنتج الأحداث في النص اللاحق عند واسيني الأعرج" الأخ الأصغر"، ممثلا في قوى أمريكية تسيطر هي الأخرى على عالم المستقبل وقد انتقت الرواية السياسة نفسها التي قدمتها

[1]-جورج أورويل، 1984، ترجمة أنور الشامي، صص34-35.

رواية 1984 في قوانينها وتكتلاتها التي تسير الأحداث إلى درجة أن الروائي واسيني الأعرج يتخذ نفس الشعارات من تغييرات طفيفة عليها.

"منذ أن دخل شهر أكتوبر والأعلام الكثيرة ترفرف في أجنحة القلعة الأساسية، الشمالي والجنوبي، والشرقي والغربي، استعدادا للاحتفال مرور قرن على ميلاد الأخ بيغ بروذر.اللافتات الكبيرة التي رسم عليها وجه الأخ الأكبر، الذي بعد مائة سنة لم يمت، ولم يفقد من حدة نظره ولا من كثافة شنبه الذي ظل أسود ولم يلحقه أي بياض، لم يشخ، ملامحه هي هي، بل زادت قوة وشبابا.أصبحت قسماته أكثر وضوحا، وابتسامته الضامرة أكثر ظهورا.الشعارات التي ترفرف بالقرب من العلم، والمختزلة في الثالوث، تم تطويرها:

الحرب هي السلام

الحرية هي العبودية

الجهل قوة."[1]

نحاول تفكيك هذا الشعار على النحو التالي:نجد أن الحرب تتطابق مع السلام، وذلك بالقضاء على كل العرب حتى يعم السلام من وجهة نظر الآخر الأوروبي أو على الأقل من وجهة نظر ليتل بروز في الرواية، إذا فتصبح الحرب ملازمة للسلام وشرطا له.إذا ما تم القضاء على العرب، أما على الجزء الثاني من الشعار وهو أن الحرية هي العبودية ومعنى هذا أن حرية الغربي مرهونة باستعباد الشعوب العربية.وترى أن الذات غير الأوروبية سلامها مرهون في عبوديتها وأن تكون خاضعة للآخر الأوروبي، وهذا هو واقع الشعوب ومستقبلها تعيش حرية مطعمة تضمر في دواخلها تبعية وخضوعا للآخر دائما.أما الجزء الأخير من شعار، الجهل قوة. وذلك عندما يكون الجهل في الذات العربية، يكون هذا الجهل مصدر قوة للآخر، وهذا الجزء الأخير من الشعار في الحقيقة هو شعار تقليدي كان يطبقه الملوك قديما.فيقومون بتجهيل الرعية حتى تتمثل لسيادتهم وأمرهم وأن لا تخرج عن طوعهم.

يقول السارد في رواية 2084 حكاية العربي الأخير:"نزل الليل بسرعة على قلعة أميروبا، لا شيء

[1]- اواسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص 47.

في الطابق السابع إلا الصمت وبياض مبهم، يتسع كل يوم قليلا.

رن الهاتف مرتين متتاليتين من دون أن يخرج ليتل بروز من ظله.

الغرفة بيضاء التي تحتل الطابق السابع والأخير كله، هي أهم وأغلى ما في القلعة، تطل على الكل، تراقب حتى التفاصيل الصغيرة والزواحف التي تتقاتل في الرمل.....يتكوم ليتل بروز الجنرال مالكوم بلير، بحيث يرى الكل ولا أحد يراه."[1]

يقول السارد في رواية 1984:"كانت الشقة التي يقصدها ونستون في الطابق السابع،و كان عليه أن يصعد سلما طويلا وعند كل منعطف من منعطفات السلم السبعة كانت تنصب صورة الوجه الضخم لتحدق في كل وجه قادم ، وكان يوجد أسفل تلك الصورة عبارة بارزة تقول:الأخ الكبير يراقبك."[2]

والملاحظ حضور الرقم السبعة في كلتا الروايتين، الطابق السابع من القلعة التي يقطن فيها آدم، يقابله الطابق السابع من المبنى الذي يقطن فيه ونستون سميث، وهناك تقابل آخر وهو متعلق بالعلائق الدلالية على مستوى الشخصيات، ليتل بروز الذي يسير قلعة أميروبا، هو رمز لسيطرة الأنا الأبدية على الآخر، والعربي بالتحديد، والأخ الكبير الذي يبحث عن حقيقة وزارة الحقيقة والمنظمات الحكومية الأخرى. في عالم تسود فيه الأكاذيب واختراقات بالجملة لحقوق الإنسان ومن هنا يمكن طرح السؤال التالي: لماذا اختار واسيني الأعرج قلعة أميروبا وبالضبط الطابق السابع لتكون مسرحا لوقائع أبطال روايته؟

ومن خلال مسار الحكي يتبين أن ليتل بروز ومن خلال موقعه في القلعة هو رمز للسيطرة والتحكم في البشرية، أما بالنسبة لآدم الذي أبان عن شعوره بالعجز وفقدان لهويته وانتمائه

إن أهم ما تشترك فيه روايتا 1984لجورج أورويل و2084حكاية العربي الأخير، الدور المحوري للغة، فرواية 1984تحفل بلغة New speakالتي تغيب اللغة الشاعرية بواسطة مجموعة

[1]- واسيني الأعرج،2084حكاية العربي الأخير،صص13-14.

[2]- جورج أورويل، 1984، ترجمة أنور الشامي، صص7-8.

من الظواهر اللغوية التي تشكل ما أصبح يُعرف باللغة أورويلية Orwellian Language مثل الجمع بين المتناقضات، الغموض، الاختزال، كما تجلى في شعارات الحزب الحاكم في دولة "أوشينيا"مثل:

" الحرب هو السلام

الحرية هي العبودية

القوة هو الجهل."[1]

وهي عبارات نجد لها صدى في رواية 2084حكاية العربي الأخير"الشعارات تم تطويرها بعد أن حورت قليلا مع احترامها لنفس الجوهر، واعتبر ذلك تحديثا ووفاءا لما أسسه الأخ الأكبر من قيم تحافظ على استمرارية رحلته التي بلغت اليوم قرنا من الزمن، منح فيها الحياة لهذه الأمكنة التي كان يمكن أن تكون خرابا يبان لولا هذا الرجل العظيم.

كثرة الحروب، تقتل الحرب.

الحرية ضد التوحش.

كل من ليس معنا، فهو ضدنا."[2]

تعد هذه الشعارات جزء من عتاد لغوي تستخدم بفعالية لإنشاء عالم أورويلي، فاللغة في العالمين تخضع لأقصى التلاعب لتتحول إلى أداة للسيطرة. وفي حين تلجأ رواية 1984إلى قضاء على قدرة اللغة على إنتاج فكر سليم بواسطة معنى الكلمات.

"الطبعة الحادية عشر هي طبعة نهائية، إننا نصوغ اللغة في شكلها النهائي، ذلك الشكل الذي لن يجري حديث تعبيره، عندما نفرغ منه، فإنه يحتم على الآخرين من أمثالك أن يتعلموا من جديد مرة ثانية، لعلك تظن أن مهمتنا الرئيسية هي إبتكار كلمات جديدة، لكن لاليس هذا ما نقومون بة البتتة، إننا نقوم بتدمير الكلمات، عشرات بل مئات الكلمات كل يوم يجرى تدميرها،إننا نسلخ اللغة

[1]-جورج أورويل،1984، ترجمة أنور الشامي،ص 34.

[2]-واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص 48.

حتى العظام. فالطبعة الحادية عشر لن تحتوي كلمة وتحدة يمكن أن يُبطل استخدامها قبل عام 2050."[1]

تلجأ رواية 2084حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج قمع لغته الشعرية ليأتي العمل في معظمه تقريريا بعيدا، عن سحرية اللغة التي اعتدنا عليها في أعماله الروائية السابقة، الذي رأى أن هذه الشاعرية تتنافى مع الجو المظلم الذي أراده.

"كل ما هو جديد كتب بلغة أورولينغوا التي هي مزيج من اللغات الأوروبية، التي بدأت تموت.أو أن أجزاء كثيرة منها ماتت.تعتمد اللغة الانجليزية الأمريكية كأساس.وبعض المفردات اللاتينية التي أظهرت غيرة على ما تبقى من لغاتها القومية القديمة.سرعان ما انصاعت لأولينغوا، حاولت جاهدة إصدار القوانين المقاومة وتنظيم القواميس المضادة، ولكن كل هذه الجهود كانت بلا جدوى، فتم في النهاية تبنيها كلغة رسمية على مضض في كل الفيدراليات الأوروبية.كانت الفيدرالية الجرمانية الأكثر إصرارا على هذا الرفض، لكن هي أيضا لم تقاوم طويلا هذا الوضع الصعب من العزلة."[2]

لقد أضفت تبصرات الروائي شأن الواقع السياسي العربي على الرواية طابعا تحليليا، والرواية في الحقيقة تقدم نقدا عميقا للزعامات السياسية التي تجر أوطانها إلى براثن الحروب الأهلية، في الرواية لا تبتكر تقنيات سردية مميزة، بقدر ما تعنى بتدقيق السرد والأماكن، ومهارة متميزة في خلق سرد متدفق، جذاب وبالأخص فإن عنصر التشويق في الروايى يدل على أنها رواية سياسية استشرافية، تحكي عن الأوضاع السياسية والاجتماعية المألوفة لدى القارئ.

استشرف الكاتب المستقبل مثلما فعل جورج أورويل في روايته 1984 ناقدا المعاش، والسلطة الديكتاتوريا، فقد مثلت رواية 2084 حكاية العربي الأخير امتدادا لرواية جورج أورويل من خلال فكرة استشراف المستقبل والاحتفال بذكرى المئوية لبيغ برودز رمز للسلطة الحاكمة في رواية 1984من طرف حفيده ليتل برودز في رواية حكاية العربي الأخير 2084، إحالة لعلاقة بين الروايتين وامتداد الفكرة بين الكاتبين فالأول صراع الغربي العربي أما واسيني فصور الصراع الغربي

[1]- جورج أورويل، 1984، ترجمة أنور الشامي، ص 61.

[2]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، صص47-48.

الشرقي، وقد جاءت الروايتان كتصوير وتحذير لمستقبل من الوارد حدوثه حيث اشتركا في أن القيم البشرية ستتحول ظل هذا الواقع إلى أشياء هامشية لا معنى لها.

ولعل تشابه المرحلة التاريخية التي كتب فيها الكاتب جورج أورويل 1984وواسيني الأعرج توحي بان العنصر البشري مازال يفتقد الحرية والسلام ويراود حلما لم يفتح المجال للتحقق، وأن العالم كله كان ومازال يعيش داخل دوامة اعتلتها الأنانية وحب الذات، ففي الروايتين كان الصراع جليا بين الأنا والأخر في مجموعة القيم التي يحق للإنسان أن يتبناها كحقه في التفكير والحب، حقه في الحلم والحياة.

نسج واسيني عالم روايته2084حكاية العربي الأخير في مطارحاته السردية، ومقاومته الثقافية.لشتى أشكال التطرف والهيمنة والعنصرية المتسلطة ضد الهوية العربية والذات العربية من طرف الآخر الغربي، لقد قام بعملية تأسيس هوية عربية،أو عملية ترميم لها، من خلال تشكيل صورة مغايرة ومختلفة لهذه الذات، كما قام بكسر مختلف التمثلات الجاهزة التي كان يردها الآخر في وجه الذات؛حيث عبر الروائي عن قوميته والاعتزاز بها، لأنها بعد من أبعاد الهوية الجزائرية.

## المبحث الخامس: التقنيات السينمائية في رواية" 2084حكاية العربي الأخير":

يتبين للناظر في الأعمال الروائية الجزائرية الحديثة انفتاحها على الفنون السمعية البصرية خاصة السينما بما تتضمنه من خصوصيات إبداعية، ومن شأن هذا التداخل بين الفنون أن يجعل من السرد الروائي جنسا حيويا يمنحه شعرية مخصوصة.ويقف دارس الروايات الجزائرية على كثافة استعارة التقنيات السينمائية في متونها.وتتجلى حينئذ قدرة الكاتب في تطويع هذا النوع من التعبير الإبداعي لخدمة الفن الروائي، وتبرز أهمية السينما في إضفاء جمالية مخصوصة على الرواية من جهة ومن شذ انتباه القارئ من جهة أخرى.

فالسينما من الفنون البصرية التي تداخلت عناصرها في رواية 2084حكاية العربي الأخير وانفتحت عليها، وذلك باستخدام تقنيات سردية محددة ومشتركة مثل:الصورة السينمائية واختصار الزمن...الخ.

فنجدها تعتمد الدهشة والتشويق والاستمالة في عرض الأحداث بغية سبك سيناريو محبوك من مقاطع سردية تشكلت في حلة لقطات، ثم ترتيبها وتحويلها من خلال عملية المونتاج إلى مشاهد سينمائية؛غذت انفتاح رواية 2084حكاية العربي الأخير على السينما،هو انفتاح الفن الروائي على الفن البصري وبالتالي سينمة العمل الروائي.

**أولا: الرواية والسينما قصة حب أزلية:**

نزعت النصوص الروائية من تجاوز ضفاف السرد الكلاسيكي ومكوناته، إلى الإفادة وتفاعل مع الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائي، حيث يتمتع السرد الروائي بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي، فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها ببعض لبناء مشهد وكلاهما يركز على أساسية الصورة في تشكله، ويمكنهما اللجوء إلى الاسترجاع أو الاستباق.

تعد الرواية من أهم الفنون الحداثية التي أفادت من الفنون السمعية البصرية فن السينمائي بعض تقنيات لتشكل نسقها السردي والتخيلي وتخصيب جمالياتها الخاصة"عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات المتفاوتة".[1]

تعد هذه الأخيرة من اقرب الفنون إلى السينما ،فهي المادة اللغوية التي استقت منها السينما أبرز أعمالها الناجحة بل، نجحت السينما كذلك في إثراء الأعمال الروائية ،فيكمن التفاعل بينهما بأن "السينما والروايات التي تأخذ أسلوبها ؛يغلب عليها سرعة الحركة البعدية وتوزع الضلال الضوئية وتمضي فيها المشاهد الخارجة على نسق يتعادل غالبا مع اللحظات الباطنية فالأشياء وجودها المستقل المكبر في المشهد السينمائي بل لها أولوياتها البادئة وكثرتها المفرطة ".[2]

إن عملية التداخل بين السينما والرواية لا نجعل منهما فنين متطابقين فمن جهة نتحدث عن فن ضارب في القدم يعتمد على اللغة ألا وهي الرواية، ومن جهة أخرى نتحدث عن فن حديث يعتمد على الصورة وهو فن السينما.

امتدت السينما إلى فن الرواية، باعتبارها فنا أدبيا يبحث عن خلق أعمال درامية هذا التقارب الكبير بين فني الرواية والسينما دفع ببعض الروائيين إلى اقتحام عالم السينما ، حيث نجد اليوم تفاعلا متميزا بين الرواية والسينما فالسينما تستعين بالرواية باعتبارهما خطابان تجمع بينهما

[1]- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد صباح، الكويت، ط1، 2009، ص195.

[2]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة المعرفة، الكويت، ط 1992، ص301.

علاقة تشابه وتجاور، وعلى هذا الأساس"تتداخل التعريفات أحيانا أو تتقاطع، وأحيانا يكمل بعضهما الآخر أو يتباعد إياه"[1].

السينما فن متطور لديه مواصفات خاصة، جعلته خلال فترة وجيزة جدا قادرا على أن يحتوي مشاعر وأفكار الجماهير ثم تطور ليرقي إلى فن الرواية، فنجد بعض الروايات قد استلهمت أشكالا من البناء وطرقا للسرد المستوحاة من مثيلاتها في فن السينما، كما "أن السينما تطورت كفن ولغة حتى أصبحت تستطيع أن تعبر عن أدق المشاعر والأحاسيس، بل عن أكثر الأفكار تعقيدا، وعن عمق النفس الإنسانية بمنتهى الدقة والثراء، مما جعلها لغة متكاملة إضافة إلى كونها فنا متطورا تقنيا"[2].

إذن هي عبارة عن قصة فنية مصورة نتجت عن التطور التكنولوجي، وتعتمد على اللغة السمعية البصرية لتحقيق التواصل، وقد اتخذت من الرواية، التي تعتمد على اللغة المكتوبة، ركيزتها الأولى التي استلهمت منها قصتها ورغم اختلاف كل منهما في لغتها الإشارية، إلا أن هذا لا يلغي التواصل الرواية مع السينما واستفادة هي الأخرى من تقنياتها في تشكيل بنائها السردي.

"فكلاهما ينطلقان من فكرة معينة من أجل تجسيد مشهد، وتكون الصورة هي العصب الحساس في تشكيل هذا المشهد.و يكون الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، غير أن طريقة العرض تختلف من كل فن إلى آخر،إذن الرواية تقدم إما كتابة أو شفاها، في حين إن السينما تعرض بالصورة والحركة عبر كثير من المؤثرات التقنية."[3]

تعد السينما فنا من فنون التعبير والتواصل الذي شهده القرن العشرين وقد اندمجت فيها مختلف الثقافات والفنون .فخلقت بذلك حالة تجريبية في قمة الإبداع التفاعلي، وهنا يمكن الحديث عن "الفن المتكامل الذي يتجاوز فيه الصوت بالصورة بالحركة ". [4]

---

[1]- هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية- البعد المرئي في النص، مجلة اللغة العربية وآدابها- الكوفة، مجلة وطنية علمية محكمة، مجلد1، العدد23، ص300.

[2]- نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة-عمان، ط1، 2015، ص238.

[3]-وجيه فانوس، تقنيات السرد في النص الروائي بين الظاهر والمصطلح، أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية)23-24تموز2008، جامعة اليرموك- الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان-الأردن، مجلد2، 2009،ص867.

[4]- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط-مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، ط1، 2005، ص243.

ومن هنا يمكن القول إن السينما والرواية كيانان متباينان بيد أنهما تمتلكان جذورا موحدة في الدراما ، يحق لنا أن ندمج أو نحذف أو نختصر ، لأجل الوصول إلى مقاربة فنية.ومما هو لائق إن السينمائي مثل الروائي لا يكف عن الانشغال"بوصفه منتجا للخطاب بإشكالية إنتاج المعنى، وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا وتشمل مواضيعها شتى أنواع الأنساق العلاقة، وكذلك ما يجري ويتحول إلى شفرة رمزية دالة".[1]

ومما لا شك فيه أن لكل من السرد السينمائي والسرد الروائي مميزاته الخاصة وإن التقيا في الكثير منها؛ذلك أن السرد الروائي باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها، يمكنه أن يشخص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصا داخليا عميقا، معتمدا في ذلك على تقنية المونولوج، في أن السرد السينمائي لا يستطيع فعل ذلك، وإنما يكتفي بالقبض على الصورة وهي تتشكل خارجيا، من خلال تعبيرات الإشارية للشخصيات.

أصبحت الرواية الجزائرية الراهنة أكثر الأجناس انفتاحا، باعتبارها ذات قدرة على استقطاب عدد لا متناه من الأجناس نظرا لحدودها المفتوحة، فهي نوع أدبي يتسم بمرونة قصوى في استيعاب مختلف الأشكال الفنية واستعارتها منها، بل وتداخلها معها.

والحق أن الرواية الجزائرية الجديدة مع الجيل الجديد، تنحوا أكثر نحو السينمائية والاستفادة من هذه الأدوات على أن السينما قد أثرت في كثير من كتاب الرواية الحداثيين ،وكثير ما كتبوا بأسلوب سينمائي من بينهم الروائي واسيني الأعرج في روايته"2084حكاية العربي الأخير"الذي استلهم هذه التقنيات ليخدم عمله السردي ويبينه بطريقة متجددة ومحكمة تناسب عمق القضية التي يتحدث عنها.ومن أهم التقنيات السينمائية التي استلهمها الروائي في متنه الروائي نذكر مايلي:

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي-الزمن –السرد-التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 26.

**ثانيا: الصورة السينمائية:**

الصورة عنصر أساسي في الأدب البصري الحديث، وهي من قبيل التشبيهات التي تساعد القارئ على استيعاب المفاهيم والأفكار، وفي هذا تحدد واضح في جعل الصورة نسقا إغوائيا وجزءا أساسيا من بنية النص ومعناه.فتعد هذه الأخيرة النواة الأساسية المشكلة للسرد السينمائي، إذ أعطت السينما خصوصيتها عن بقية الفنون الأخرى، ذلك لما للصورة من أثر كبير على متلقي بوصفها لغة عالمية؛حيث "تعتبر الصورة –بوصفها نتاج حضارة إنسان منذ الخليقة –لغة عالمية وللصورة قواعد فنية ونظريات وأصول –تطورت كذلك مع تطور تجربة الإنسان –واكتسبت منها لغتها الخاصة والسينما بدون الصورة، فلن تكون هناك سينما".[1]

يعرفها جميل حمداوي بقوله:"من المعلوم أن الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة،مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية،وتخضع لمجموعة من العمليات الانتاجية الفنية والصناعية،مثل التمويل والكاستينغ وكتابة السيناريو، والتمثيل والانجاز، والتركيب، والميكساج،ومن ثم فالصورة السينمائية علامة سيميائية بامتياز وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيا أو خياليا،ويعني هذا الصورة قد تكون متخيلا فنيا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة."[2]

تنهض الصورة السينمائية على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيات التعبيرية، المرئي منها والذهني، المحسوس والمجرد، الواقعي والتخيلي. أن السرد في هذه الرواية يتناغم مع الصورة ولا ينفصلان عن بعضهما.

من هذا المنطلق تتجلى"الصورة السينمائية كإمكانية تمثيلية موازية الإمكانيات المتاحة في الصيغ المتعددة لفنون التصوير اللغوي والبصري، غير أنها تمتاز عنها بكونها تمتلك القدرة على التواصل بأكثر من لغة."[3]

---

[1]– عزالدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، قدم هذا البحث استكمالا الحصول على درجة الماجستير، إشراف: خالد أبو علي، الجامعة الاسلامية غزة، ط2010، ص424.

2–موسى بن حداد الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه ل م د في الأدب العربي، تخصص النقد الأدبي، إشراف متقدم الجابري، جامعة باتنة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، ط2018–2019، ص 242.

[3]– شرف الدين مجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 113.

بجدر في البداية الإشارة بأن توظيف أو استخدام الصورة في كل جنس أدبي معناه استخدام تقنية سينمائية في ذلك الجنس لأن لغة الرواية هي الحكي والسرد لا صورة واستخدام الصورة فيها فالمراد بالصورة في السينما هي "صورة متحركة فيها الحركة والإشارة اللون والضلال وتشابك الحوارات ، والتركيز على الإكسسوارات والتسويق والعودة إلى الماضي وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة "[1].

أول عنصر يفرق بين العمل السينمائي والكتابة الروائية يتمثل بكون السينما، في صياغتها لحكاياتها، تستند إلى الصورة وإلى اللقطة والعناصر الأخرى المكونة لصنع الفيلم، في حين أن الرواية تنسج اللغة ومن خلال اللغة، فالسينمائي يحول الصورة من خلال صورة، بينما الروائي يحول الصورة إلى ألفاظ وصيغ بلاغية تنسج صورا مختلفة.

تستلهم رواية 2084حكاية العربي الأخير بعض المشاهد السينمائية السردية من مصادر مختلفة، وهذا ما شكل علامة فارقة في بنية تشكلها وتأثيثها، وأدى إلى التنوع جمالياتها وقيمها الدلالية، وتحضر الصور في الرواية بشكل لا بأس به وبطريقة محبوكة باتقان وتوزيع مدروس.

وسنحاول من خلال هذه الأمثلة أن نظهر ما تتميز به الصور السينمائية من سمات جمالية وتكوينية ولو بشكل موجز وسريع ونبدأها بهذا المثال:"عندما خرج الفريق الطبي، ضغط ليتل بروز من جديد على زر أمامه، فانفتحت شاشة أخرى أكثر اتساعا، تظهر آدم في حالة سكينة مثل طفل نام غضب أو بكاء.قرّب وجهه أكثر بواسطة الذراع الصغيرة التي أمامه، حتى ظهرت كل ملامحه ودقات قلبه تحت جلد معصمه الرقيق.سجلت الشاشة من تحت، تسعين دقة في الدقيقة، يتجاوز الطبيعي بعشرين دقة، لكن الطبيب لايرى في ذلك خطرا،آدم يعيش حالة قلق وخوف وحيرة مما يحدث له، رؤوس أصابعه التي كانت في البداية زرقاء من شدة البرد،عاد لونها الطبيعي .شعره الأبيض ما يزال هو ،كثيف،لم تسقط منه أية شعرة .لم يمسس بياض الكالكير أصابع رجليه التي عادة ينخرها مبكرا.السكانير ذو الترددات المغناطيسية بين أنه لايعاني من أي مرض.حتى أسنانه كاملة ،لم

[1]- خليل برويني، آليات السينما في رواية" قناديل الملك" لإبراهيم نصر الله، مجلة اضاءات نقدية تعنى بالأدبين العربي والفارسي، مجلة فصلية محكمة،تصدر عن إيران، السنة الخامسة، العدد17، أذار 2015، ص328.

تسقط منها أي واحدة "[1]

تتناول هذه النصوص ملامح الشخصية من زاوية سكونية ومن خلال اللحظة المناسبة لتسجيل اللقطات الدالة وتجسيد مشاعر وسمات الشخصية فالمثال الأول يقرب صورة الوجه شاحب من كثرة التفكير والحزن والمعاناة ، لإثارة انطباع معين في ذهن القارئ .تماما كما تفعل العدسة ذات البعد البؤري القادر على تقريب الأشياء البعيدة عن النظر واختزال المسافات ،حيث تستقرىء كاميرا السارد على الوجه لاستقراء طبيعته الجامدة والكشف عما تكتنزه هذه الحركة من معان.

نسجل هنا أن واسيني استثمر تقنية تكبير الصورة لتسليط الضوء على ملامح الوجه وحالة النفس، فهو يشرح الحالة النفسية التي يمر بها العالم النووي آدم.

استطاع القارئ هنا أن يشاهد أدق التعبيرات في ملامح وجه الشخصية وان تركز اللقطات على الوجه لإفراز لإطار الدرامي وخلق استعارة الوجه معبر في لقطة كبيرة قريبة مماثلة لما تقدمه لنا السينما.

عبر السارد هنا بتفصيل عن اللقطة المكبرة عن سمات الوجه والجسد للإشارة إلى بعض التفاصيل الخاصة بالعنين والشعر واللباس، وذلك لإفراز صورة روائية عن رشاقة الشخصية وقد كشف واسيني من استعمال هذه التقنية في هذه الرواية وعززها بالحركة الكثيفة والإيحاء الشاعري لتبليغ فكرة المشاهد.

"نظر آدم من غرفته المطلة على الساحة والبوابة الرئيسية للجناح الجنوبي.كان المشهد غريبا على الرغم من علمه المسبق به .لم يفهم في البداية، الحشد الواقف بغير نظام كبير، عند البوابة العسكرية للقلعة.تبدو الوجوه من بعيد محروقة ومقشرة ومنهكة، وقامات الناس منحنية إلى أمام من شدة التعب.بقايا الألبسة تحولت إلى خرق بالية، تكشف جزءا كبيرا من أجسامهم التي تحولت بدورها إلى ظلال وهياكل عظمية تقاوم الرياح بصعوبة عندما ترفع بقايا مزقهم عاليا".[2]

[1]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، ط2016، ص 16.

[2]- الرواية، ص64.

يقرب الروائي عدسة الكاميرا ليستقرا ملامح الشخصيات، ويصور الوضع المزري الذي وصل إليه الآرابيين؛ حيث يشير في هذا المقطع إلى مواطن الخطر المحدق لهذه الشعوب، ليس على سبيل التوقع أو التشاؤم، بل من منظور أن الحاضر عادة هو الذي يبذر بذور الآفاق المستقبلية فالواقع الآني كثيرا ما يحمل المستقبل المنتظر.

يصور الروائي في هذا النموذج رؤيته الإستشرافية للواقع العربي على أنه واقع آيل للزوال لا محالة، فإما تحت رحمة الجوع والجفاف، أو تحت رحمة قلعة أميروبا التي تطعمهم بيد وتسرق أعضائهم وأجسادهم بيد الأخرى، فهي ليست مجرد محتشد أو سجن، إنها قاعدة تمس بؤساء الرمال من الآرابيين الضائعين الذين يتم اختطافهم أو قتلهم أو انتزاع أعضائهم.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ثالثا: المونتاج:**

إن مساءلة المونتاج في أبعاده الدلالية يوحي بأنه ضرورة فنية تقنية وبأنه كتابة ثانية وحاسمة في سيرة الإبداع السينمائي وهو عبارة عن "تكنيك أو تقنية يتقرر نتيجة لها معنى المواقف والوقائع للتراكب أو التقابل، وليس من السمات المؤلفة "[1]

يشيد المونتاج السينمائي أو التوليف في هذه الحالة –كما يسميه البعض في آلية عمله إلى مبدأ الاختيار والتنظيم " فهو مؤسس على تراكب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين ، والتوليف يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة".[2]

يطلق في السينما على عملية فنية يجرى فيها ترتيب اللقطات والمشاهد وتشابهها بطريقة معينة، كما أنها ليست مجرد انتقال على أي نحو من لقطة إلى لقطة، ومن مشهد إلى مشهد ويعرفه جافين ميلار"فن وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها، وفي شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم صورة وصوتا في تزامن دقيق وفي شكل فني خلاق، يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرج."[3]

يوظف واسيني الأعرج بعض الفنون السينمائية ويستعيرها في روايته "2084حكاية العربي الأخير" كتقنية المونتاج وهو أحد الفنون السينمائية التي استفاد منها الروائي، وتقوم فكرتها على تقطيع المشاهد الروائية وتتداخل الصور والأفكار المنتمية لأزمنة وأمكنة مختلفة في وعي الشخصية وتتحدد فائدتها في الكشف عن أبعاد وملامح الشخصية والحدث .

وهو عملية مواكبة لجميع اللحظات السردية وتدخل في تفاصيل التقنيات الأخرى, كما تسمح للسارد بالمرور عبر الأزمنة بانسيابية وسلاسة وهي كلمة فرنسية " تعني الترتيب أو التجميع

---

[1]– جرالند برانس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2003، ص137.

[2]– أمينة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة –عمان، ط1، 2015، ص 268.

[3]– فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2012، ص132عن جافين ميلار، فن المونتاج، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1987، ص13.

العملية خلاقة متعددة الأساليب تطورت حسب مناهج معينة وطرائق مختلفة ".[1]

معنى ذلك أن المونتاج يتمتع بأهمية كبيرة في العمل السينمائي فهو" العنصر المميز للغة السينمائية وتتمثل أهميته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع مقارنة بوسائل التعبير الأخرى".[2]

أفاد الروائي من هذه التقنية واستعارها في بناء نصه الروائي ولاسيما المونتاج بالتماثل أو المونتاج على أساس التناقض لما لهما قدرة على تصوير مفارقات الواقع والربط بين الأحداث المختلفة، هذا بالإضافة غلى قوة الإثارة والدهشة الكامنة فيهما كبقية الأساليب المونتاجية الأخرى التي تدفع بالقارئ إلى التأمل والتمعن.

"تكوم آدم على نفسه مثل ثوب عميق .تذكر قصائده الليلية التي كتبها في مراهقته.كان يمكن أن يكون المتنبي، أو إليوت، أو شيلر أو وايتمان أو ملارمي، أو رامبو الذين شكلوا وجدانه، لكنه أخفق في ذلك على طول الخط، لأنه عندما كان صغيرا تمنى ان يكون طبيبا يداوي فقراء الجبل والرمل الذين يسكنون في الخيام.....غاب رماد، أشعر بالبرد من نعلي حتى بياض الرأس ، أنظر صوب حياة لم تعد تسعفني وأتحمل هذا وحدي ، من طلبت منه أن يسقيني مطرا في عز القيظ فيلزمني في البحر الميت لأموت بسرعة بملح الرحمة، من ظن أنه سيدي مني روحي الذي يظن أنه مالكها ، كنت أعرف أن زمنا مظلما آت لا محالة.....عووو فجأة اخترق العواء الظلمة .مرة واحدة، كان مثل الصرخة الطويلة قبل إن يغيب في عمق الفراغ وسط الرياح التي كانت تعصف بالرمال وبأناشيد الموت التي كانت تخترق الحيطان والقلوب وكل ماتصادفه قريبا منه."[3]

قدم الروائي هذا المقطع مستعملا تقنية المونتاج بالتماثل؛ حيث وظف في هذا الأخير مجموعة من اللقطات المتماثلة في المجريات أو معطيات الدلالية والتي لا تكون آية علاقة بينها، ليشكل من حاصل جمعهما مضمونا واحدا.

---

[1]-ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، د ت ط ، ص161.

[2]- كمال الرياحي،خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الضلال، ، منشورات كارم-تونس، د ت ط، ص 53

[3]- الرواية، ص40-41.

يصور الروائي في هذا المقطع مونتاج متماثلا حيث بين السارد المونولوج الداخلي الدائر في أعماق ذات البطل مسترجعا ذكرياته الماضية ساردا أحداث حياته إذ فجأة ينقطع هذا المشهد ليعود ذات البطل لحياته وللواقع المأزوم وحالة الرعب والخوف المسيطرة عليه لهذا جعل من رماد قرينه في هذه الحياة ، إذ يعتبره الذئب الأخير في سلالته كما يجسد هو العربي الأخير.

حاول خطاب الرواية أن يخفف من رعب المستقبل الذي رسمه لنا، فمن أجل تتبع مصير آدم جعل له قرينا يحاكيه ويعيش معه لحظات الوحدة والحيرة، وهو الذئب رماد الذي يتراءى النداءات الداخلية التي تقبع في ذات آدم وتشاركه المرارة والحزن والشقاء وتمنحه طريقة للتكلم عن جراحاته، فجأة ودون سابق إنذار وصله نداء داخلي يأتي من بعيد، عواء الذئب رماد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

***رابعا –المشهد السينمائي:***

ظهرت الكثير من النصوص الروائية التي اعتمدت على تقنية المشهد المستوحاة من عالم السينما التي"تعتبر أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي شديد التأثير على جمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي، تعتمد علي السيناريو في عرض الأحداث"[1].

أحسن الروائي واسيني الأعرج بضرورة تقديم نصوصه الروائية خاصة روايته" حكاية العربي الأخير" مثالا لذلك من خلال استعارتها هذه التقنية.

يعد المشهد من الأنماط الكتابية الحديثة التي أوجدتها الحاجة إلى كتابة السينما التي انتقلت من طور التمثيل الصامت إلى التمثيل الناطق مع بداية القرن العشرين ويمكن تعريفه"قصة تروي بالصور"[2].

يحيلنا المشهد إلى فعل المشاهدة ، أي ما تشاهده العين وهذا هذا الأخير معروف في السينما لأن المتلقي يتابع الأحداث وهي تتوالى أمام عينيه، فيقتنص الروائي هذا التدفق الجمالي المعبر في لحظة ليحوله إلى مشهد فني بصري.

يعد من المصطلحات المشتركة بين السرد والسينما تنتمي دراسة المشهد إلى الزمن وعلاقته بالسرد من أجل"ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والساعات والأيام والأشهر وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل"[3].

أما مفهومه في السينما فهو مقطع من فيلم له زمن محدد ، يجري في مكان محدد غالبا ، ليكون جزءا من الحدث "فالمشهد الدرامي يتميز بنسبة عالية من الثبات والاستقرار قياسا على المشهد السينمائي المتلاحق"[4].

---

[1]– قدور عبد الله ثاني، سينمائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط2005، ص251.

[2]– محمد خاقاني، الرؤية السينمائية وأثرها في "الجحيم المقدس"، ص 10

[3]– المرجع نفسه، ص11.

[4]– مرجع نفسه ، نفس الصفحة.

يعد البناء الروائي المشهدي ذلك الذي يعمل على الارتفاع من نظام القارئ السامع إلى نظام قارئ مشاهد وذلك من خلال الدلالات التي تحملها الصورة السينمائية من ديكور،وإضاءة وغير ذلك من لوازم البنية البصرية فهذه الرواية في منظورها السينمائي قريبة جدا من سيناريو كامل"وهو عملية إعداد قصة لتصبح فيلما ،وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات ،وتوقيت وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد"[1].

لذا فهي مؤهلة ومستعدة تماما ببساطة أن تتحول إلى فيلم سينمائي لما تكثف من مشاهد ولقطات سينمائية، فضلا عن تجلي ثقافة سينمائية واضحة في أسلوبية بناء المشاهد واللقطات تسعى إلى مفاعلة السرد بالسينمائي.

وهنا عند دراسة المشاهد الروائية في رواية "2084حكاية العربي الأخير"يمكن لنا اعتبار هذه المشاهد التي تقوم على أسلوبين الأول اعتمد فيه السارد على أسلوب ترقيم المشاهد الأخر أسلوب مقطعي وهو مانجده في حكاياته وحبكاته المختلفة،وهذا الأمر فيه من الوضوح الفني مايغني عن الوقوف عنده،ولكن من الإشارة إليه هو اعتماد النص الروائي مبدأ التناظر في الأحداث ، وللتوضيح يمكن النظر في المشاهد التالية:

"كانت الصور في حالتها الأولية، مركبة بشكل متلاحق، وبدون تقنية كبيرة، ولا جهد فني.صور وبياض من حين لأخر، ونقاط سوداء مثل الأفلام القديمة التي تظهر فيها الأماكن واضحة التقطيع واللصق.

تابعها لقطة لقطة.

1-تظهر باريس تحت الثلج مدينة شهية ورومانسية جدا.تتماها الصورة مع مطار رواسي بشارل ديغول 2

2-يظهر الركاب وهم ينزلون من الطائرة.من بينهم تتضح هيئة أدم وهو يمتطي السلم الميكانيكي،بقبعته السوداء ،وكوفيته الحمراء ،وحقيبته الصغيرة .

[1]- زايد عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العربية-كويت، ط2007، ص221.

3-يتوقف أدم قليلا عند معبر شرطة الحدود.يخرج جوازه الأمريكي .يقرأ ماهو مكتوب على لوح الضوئي.

4-بياض خفيف يبين أن الفيلم ركب على عجل.أدم وهو يصعد الأدراج الميكانيكية.

5-بياض.ثم وهو يجر حقيبته في وسط مطار عامر،الصورة مأخوذة من فوق لكنة يظهر بقبعته وكوفيته الحمراء.

6-يتجه أدم نحو الباب الدوار الذي يؤذي إلى الخارج يظهر بشكل أكبر تخرج من فمه بالكلام مفهومة وهو على التلفون.

7- في الخارج الثلج يتساقط.يغطي ظهور السيارات والحافلات ورؤوس الناس .حركة عادية،تشبه حركة كل المطارات .المغادرون يخرجون.والقادمون يدخلون.

8-صورة أخذت من فوق، من طابق علوي في المطار أو من سطح قريب.سيارة حمراء صغيرة تتوقف في مكان توقفا سريعا ومؤقتا.

9- فجأة فصلت بينهما حافلة الخطوط الجوية الفرنسية المتجهة عادة إلى الأوبرا، أو إلى مطار الرواسي ،في دورات عادية ،على رأس كل ساعة.

10-فجأة.بياض.كأن الزمن توقف .أصبح المشهد واسعا .طلقة أولى جافة .تفرق الناس في كل الاتجاهات رجل يسقط على الرصيف.يرفع أدم رأسه قليلا ويتراجع لدخول إلى مطار.

11-سيارة سوداء كانت تقف في الزاوية، في الظل .تدور في مكانها دورة مجنونة .ثم تنطلق بسرعة وتخرج نهائيا من المشهد.

12-رصاص يتكاثر.يسقط شخص كأنه قنص من الأعلى.ثم ثان .جثتان واحدة لم تكن بعيدة عن حافلة الخطوط الفرنسية.

13-صورة مكبرة قليلا.الحافلات لم تتحرك من مكانها .جاثمة.

14-سيارات الإسعاف الكثيرة لا تتوقف.أضواؤها الملونة والدوارة تملأ المكان ،مع سيارات الشرطة.

15-بياض وصوت خفي لشريط كان يتحرك .ثم سوادّ.[1].

[1]- الرواية، ص 215.

هذا المشهد جاء بشكل نزاع وصراع بين أدم العالم النووي وبين مختطفيه، ويشكل ذروة الفيلم، والميزات التي ذكرنا سابقا، يساعد على سينمائية هذه الصورة الروائية، وأهمها الدقة وتجسيم المشهد ،وقد حمل المشهد في طياته رسما دقيقا في غاية الإتقان عما حدث في تلك الصراعات والاشتباكات وكيفية الهجوم ،كما رسم البؤرة التي تنطلق منها العدسة في تصوير هذا المشهد ،حيث تلتقط دوما من مسافة بعيدة وذلك بدخول الكاميرا كتقنية استثمرها السارد في تصوير المشاهد بدقة

واسيني لم يقف مكان السارد،بل وقف هو مكان صاحب الكاميرا ومصور الفيلم ،يتابع الأحداث منها صور، فروايته هذه تعتمد على عناصر من السرد السينمائي حيث يلاحظ فيها عنصر الحركة فينتقل من حالة إلى حالة أخرى ،ابتدأ بتصوير حركات أدم من نزوله من طائرة في مطار رواسي إلى غاية تصوير الاشتباكات والصراعات التي وجدت من أجل اختطاف العالم النووي أدم.

في هذا المشهد الروائي والمكوّن من الأجزاء واللقطات أن البنية البصرية فيه قوية كأننا وقفنا أمام شاشة التلفاز، حيث وضوح الترسيم الفضائي فيها مبرزا جدا ،المراد بالصورة البصرية هنا دخول عناصرها من شكل صورة ،توجيه كاميرا..الخ.

كما نلاحظ بالمشهد الذي يدور حول العالم النووي المسمى"أدم" وطريقة تصوير السارد لأحداث ومشاهد اختطافه ويتم تفصيل في هذه المشاهد وتقديمها بواسطة عدسة زوم وهي عدسة تسمح بتعدد البعد البؤري بسرعة أثناء التصوير دون توقف أو قطع وفي بعض الفصول والمقاطع تبدو المشاهد سينمائية متلاحقة بشكل متماسك ،عبر حبكة خاصة فهناك صورا ،و كأنها فيلم كامل ،له بداية ،وعقدة،وذروة ونهاية.

نقول أن السرد في رواية"2084حكاية العربي الأخير"يكون سينمائيا فنحن نعني توفر عناصر سينمائية في سرد الأحداث كالحركة زمانيا ومكانيا ونفسيا، وحركة الكاميرا ،ورؤية الراوي ،وتغيير الشخصيات ،وانتقال الكاميرا من شخصية إلى أخرى،وعندما يوظف الروائي هذه التقنيات ويتفاعل معها في سرد روايته نتفق بسينمائية السرد في الرواية.

تنخرط الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال استثمارها للتقنيات السينماتوغرافية في حقل الكتابة التجريبية التي تسعى إلى التمرد على الطرق وتقاليد الكتابة المعهودة، فقد استطاعت رواية

2084حكاية العربي الاخير لواسيني أن تبحث في حقول معرفية مختلفة لتستنطق بعض موادها وتجترح بعضا من نصوصها لتجعلها في خدمتها.

نستخلص هنا أن السينما من الفنون البصرية التي تداخلت عناصرها بالرواية،وبما أن واسيني يعد كاتبا سينمائيا فقد استخدم عمدا تقنيات سينمائية ،فرواية "2084حكاية العربي الأخير" من حيث الأحداث المدهشة قريبة إلى فيلم سينمائي بوليسي مدهش .فهي كسيناريو كامل أو فيلم نتج عن مقاطع روائية تشكلت على أساس لقطات تم تحويلها إلى عملية المونتاج.وإن أهم التقنيات السينمائية المستخدمة لدى واسيني الأعرج هي عملية المونتاج في الرواية التي تصنع عبر لقطات رتبها الروائي وصنع منها مشاهد سينمائية ،كما أن تجاوز المشاهد في الرواية قد يقرب البناء الروائي إلى السينما.

ومن التقنيات السينمائية المستخدمة هي توظيف عدسة الزوم عند الروائي،وكثيرا ما نرى الروائي أو السارد يقف في مكان المصور ويشرح الأحداث عن طريق تقنية العدسة زوم .

إن الصورة السينمائية من أهم العناصر المهمة في تشكيل هذه الرواية ولها دور مهم في الرواية لكثرة وصف الشخصيات والأحداث.،إن الصورة تجري دائما مع السرد وأدت إلى تفاعل الرواية وتداخلها بالفن السابع أي السينما.

ومما سبق رواية 2084حكاية العربي الأخير عرجت على الذات العربية التي صارت عرضة للضياع، فكان البحث مستمرا عن تلك الذات المفقودة. وقد استغل الروائي المخزون الثقافي والتاريخي الذي كان يتسرب إلى نصه بوعي أو بدونه.فقد استوعب النص الروائي بنيات نصية عديدة مختلفة زمنيا وخطابيا ونوعيا.أنتجتها من جديد من خلال منحه إياها دلالة وأبعاد مختلفة عن تلك التي اكتسبتها في سياقها الأصلي، وبذلك قدمها كعناصر بنيوية ساهمت في عملية بناء نصه وتكوينه، وقد طرح واسيني الأعرج في روايته الكثير من الأسئلة الوجودية التي مزجت بين الواقع التاريخي والتخيلي.

قامت الكتابة الروائية في النص على استعادة والاسترجاع والغرق في الواقع والخيال، حيث استطاع انتشال النصوص ومزاوجة النصوص فيما بينهم والتلاعب بالخطابات وتسخيرها في خدمة المعنى.

مزجت رواية 2084حكاية العربي الأخير بين التاريخ والعلم والسياسة والنبوءة التي تشكل في مجملها نوع من التماهي بين كافة ،هذه الأجناس الأدبية والمجالات العلمية من أجل إنتاج عمل أدبي يمثل روح العولمة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ملحق بالروايات:**

**أولا: ملخص رواية لوليتا لفلادمير نابكوف:**

لوليتا رواية للكاتب الروسي فلادمير نابوكوف، نشرت عام 1955في باريس و1958 في نيويورك باللغة الإنجليزية. وقد ترجمها لاحقا مؤلفها الروسي إلى اللغة الروسية.أبرزت الرواية مواضيع مثيرة للجدل،فبطل الرواية همبرت هو أستاذ أدب سويسري في منتصف العمر مريض بشهوة المراهقين، يرتبط بعلاقة جنسية مع دولوريس هيز ذات 12عام بعد أن يصبح زوج أمها.

تميزت هذه القصة أيضا بسبب أسلوب الكتابة.فالسرد كان ذاتيا بحتا، حيث يروي همبرت مقاطع مجزأة من ذكريات.

بأسلوب عبقري لا يخلو من سخرية لاذعة، يحملك نابوكوف على قراءة لوليتا بدلا من التخلي عنها منذ الصفحات الأولى باعتبارها تعكس صورة عالم منحرف لا يرغب كثيرون في التوغل فيه ومتباعة تفاصيله.

**ثانيا:ملخص رواية 1984لجورج اورويل:**

رواية 1984من تأليف الكاتب الكبير والأديب جورج أورويل، وهي رواية ديستوبية بمعنى أنها خيالية، وتتحدث عن نهاية العالم، الرواية تبدأ بل وتدور حول بطلها وينستون سميث، الموظف العامل في وزارة الحقيقة ووظيفته تزوير التاريخ بما يناسب الحزب.

تدور الأحداث في المستقبل القريب، حيث أن ثلاث دول فقط من يحكمون العالم، ويشير لبريطانيا وروسيا، وأمريكا، وهنا سنقطع السرد الروائي، وسندخل مباشرة لشرح المعنى البعيد للرواية.

أورويل لم يكتب خيال، بل يصنف روايته بالخيالية فقط، لأنه فقط يفهم السياسيين ويعرف السياسة حق المعرفة، كان مستقبل له مكشوف بل ومعروف لذا فهو لم يكتب خيالا، بل يكتب عن عمد ومعرفة،وتنبؤ عبقري ومدروس بأحداث العالم والمستقبل.حتى وإن كانت الرواية نشرت في العام 1949.لكنها تحكي عن عالم اليوم.بل إنها تكشف لنا خفايا المستقبل.

تقدم الرواية بطل هذه الرواية هو وينستون سميث عمره تسعة وثلاثون سنة، حياته معقدة لأنه مراقب، لأن لم تعد هناك حرية شخصية الكل مراقب من طرف بيغ بروذز"الأخ الأكبر"وهو شخصية غامضة لكنها مسيطرة، على جميع أجزاء الدولة خاصة الحزب الذي يأتمر بأمره وينشر الشعارات المخيفة بين الناس.

وكانت الوزارات التابعة لهذا الحزب عبارة عن أربعة وزارات: وزارة الحقيقة لتزوير التاريخ وتحريف مقالات الصحف الأجنبية الحديثة وتزييف الأخبار، وزارة الحب التي تقوم بتعذيب الناس وتعيينهم كجواسيس على بعضهم البعض وتمنع إقامة العلاقات الجنسية بالمطلق، وزارة السلام التي كانت تختص بشن الحروب، والوزارة الرابعة هي وزارة الوفرة التي كانت تعنى بتقنين كميات الطعام وتحديدها وتجويع الناس.

تبدأ حبكة الرواية عندما يبدأ سميث بكتابة مذكراته، وأفكاره عن التاريخ الحقيقي وكرهه للحزب وهذه الجريمة كانت عقوبتها الإعدام في لائحة شرطة الفكر، ثم تزيد العقدة عندما يتعرف على جوليا التي تعمل في الوزارة ذاتها، فتعترف له بحبها ويتشاركان لأفكار ويفران إلى الريف هربا من الشاشات العملاقة حتى يكتشف أمرهما في النهاية عن طريق أقرب الناس إليهما.

حبست جوليا وسميث وتعرض للتعذيب والعقاب وغسيل الدماغ ثم محاولة دمجهما في المجتمع مرة أخرى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مما في هذه المغامرة النقدية في فضاءات نموذجين من الأعمال الروائية للكاتب الجزائري المخضرم واسيني الأعرج يمكن أن نخلص بالنتائج الآتية:

– أن الرواية خطاب معرفي يسرد بجمال محكي، هجين منفتح ومفتوح، يقتات من جميع الأجناس الأدبية والنصوص التي تنصهر في معماريته وأنساقه السردية، التي يتجاوزها ويحاورها، عبر متواليات كتابية، تتخلق في خلاسية متشبعة ومتموجة، تحفظ تفرد الصوت الروائي، لذلك رسمت بشكل من الأشكال.و الجنس الأدبي المرن، غير قابل للإكتمال، من هنا توهجت غوايتها، وفي كثير من المقترحات، وهو ماوسم النص الروائي بحركية متميزة، ساوقها حراك نقدي سردي، حاول تلمس الفتوحات اللامتناهية لشعرية القول الروائي.

– غذت الرواية الجزائرية المعاصرة عابرة لنصوص وخطابات مختلفة سواء كانت أدبية وغير أدبية، مستوعبة إياها في تجارب تجمع بينها، وهذا استجابة لذوق المتلقي.تعد هذه الأخيرة أخصب الفنون السردية تعانقا وتذاوبا مما تتوفر عليه من آليات البناء والتنوع التركيبي إلى جانب تعدد المتمظهرات السردية، التي ينهض بها الخطاب الروائي داخل النص.

– تتميز الرواية الحداثية/ الواسينية بالانفتاح والتحاور، الذي يشمل النص/القارئ على حد سواء، إذ لا يمكن تذبيج نص من الذات المعلقة، أو من الفراغ، ولا بد من تسربات نصية قولية أو حتى تشكيلية، تتداخل وتتفاعل جماليا ودلاليا لتنتج نصية النص أو أدبيته، ضمن هذا التجاذب تنشأ علاقات للنص مع المعطى الخارجي، بعد أن شكل بنية متماسكة في نسيج داخلي.

– تعمل الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج على إنتاج شعريتها الخاصة ذات التعددية الأجناسية التي يتضافر داخلها فنيا ويمتزج الشعري والأسطوري والتاريخي والسياسي..الخ.ويتجلى ذلك من خلال اتجاه واسيني الأعرج منذ صدور أعماله الروائية الأولى"نوار اللوز" و" فاجعة الليلة السابعة بعد ألف– رمل الماية"وغيرها من استثمار عيون التراث السردي العربي وكأنه يسعى إلى تأصيل الرواية العربية وربطها بنصوص السردية تخيلية ذات صبغة عجائبية أو مرجعية تاريخية حقيقية.

– لا يعني استعارة واسيني للفنون وتحاورها مع بعضها البعض قصورا أو عجزا؛و إنما هو من باب إثراء التجربة وتوسيعها وفتح مدارك جديدة لم تطرق من قبل، وهذا ليس إلغاء للهوية الجنسية، بل

ترسيخها وتجديد إشاعات الطاقة فيها.ويتميز من خلال ذلك إكساب العنصر المستعار خصوصية جديدة .

– تجاوز واسيني الأعرج في صوره التناصية مجرد التناص مع التراث والأدب إلى التعالق مع الفنون الجميلة من رسم وسينما...إلخ لتغذو رواياته كأنها زربية مطرزة بألوان تسحر الأفئدة وتشكيلات وتصاميم تدهش العقول، حيث نجد أنفسنا إزاء نصوص تتطلب تشغيل جميع الحواس لتتذوق هذا الجمال المتعدد الأبعاد.

– لقد تبين أن رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج تحمل جينات تحاورية مهاجرة نحو داخل وخارج النص الروائي، وفق اقتباسات مضيئة عبر تملسات الخطاب الحداثي الواعي.الذي صار يسافر نحو الآخر دون أن يفقد فرادته، ويتجذر المصدر دون الانحلال والمحاكاة والاستنساخ بنصوص تقوي افضاءات الذات، التي تتطلب كتابة خاصة ومؤهلات بنيوية ولسانية وعلاماتية غير قولية، تقدر مجابهة الحقيقة والمرجع.

– تتأثث رواية أصابع لوليتا بزاد معرفي ثري، يترسب في اللغة والتراكيب والعبارات والأفكار والأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة والرؤى. باعتبارها تقوم على استيراتيجية التنوع وتحاور مع مختلف المرجعيات الأدبية والفكرية والفنية حسب ذائقة هذه المرجعيات وما تظل لها مسوغات جمالية ودلالية.

– إن " أصابع لوليتا" لا تجسد فقط التداخل و" العولمة" الأدبية بما هي إحالة صريحة على رواية "لوليتا" لفلاديمير نابوكوف ، بقدر ما تطمح إلى عولمة الرواية الجزائرية ، وعولمة القارئ العربي أملا ليس فقط بحوار آداب عالمي بل بحوار هويات ، وإمكانية هذا الحوار لن تتحقق أبدا ما لم تخرج الجماعات البشرية عن هوياتها الثابتة المؤثثة بأصنام الوطن والدين واللغة

– تطالعنا الرواية باقتراحات عديدة لا تطمئن على مقترح في الكتابة، منها التلوينات الفنية التي تكسب الهيكلة والرؤية الروائية طابعا متناسقا ومتشبعا، يعضد فكرة تراسل الفنون، فالرواية لا تعطي

معطى لغوي، تتناص الرواية مع الفنون التشكيلية الرسم والتشكيل ضمن استيراتجية التعبير البصري.و استثمار التقنيات السينمائية وهي مظاهر تبرز الطابع التجريبي الذي اجتاح الرواية.

- لقد شكلت رواية "2084حكاية العربي الأخير" للروائي واسيني الأعرج ميدانا للبحث عن علاقة الرواية مع غيرها من النصوص التي تتشكل معها ومدى إفادة الروائي وقدرته في توظيفها مما يخدم النص الجديد .

- تنفتح هذه الأخيرة على خطابات متعددة ونصوص كثيرة ترتادها فتتداخل وتتمازج معها مشكلة بناءا جديدا مستحدثا، ولا ريب فيه أن الكتابة الروائية لدى واسيني الأعرج تبنى على مختلف التفاعلات والتداخلات النصية، فالنص الذي بين أيدينا لا يتأتى له أن يؤسس كيانه إن لم يكن متعلقا بخطابات مغايرة وبأنماط متنوعة من الكتابة كالتاريخية والعجائبية....الخ.

- استطاعت رواية 2084حكاية العربي الأخير أن تمثل في انفتاح واسيني على التاريخ، وهو ما عكسته أبنيتها التاريخية التي جاءت تشكلات المكونات فيها ودلالاتها متساوقة مع مقتضيات الرؤيا الإبداعية المتصلة بالماضي. مرورا بطرائق تشكل أحداثها التاريخية المختارة ذات المرجعية الحقيقية أو التخييلية وغيرها من التمظهرات الأخرى التي اتضحت تواشجاتها انسجاما واتساقا حين مقايسة القارئ للتشربات التاريخية العام الذي سير وفقه المضامين الفكرية المبثوثة في ثنايا الرواية.

- جعل التفاعل النصي من السرد في رواية 2084حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج كحبات العقد التي يربطها سلك واحد في انتظام عجيب والذي وهبه لمسة من الجمال لا يمكن رؤيتها من خلال النسق التقليدي.

وقد جاء النص محملا بتراث ضخم سواء أكان تاريخيا أو سياسيا، مما جعل لهذه الحمولات دورا في إضفاء الجمالية على النص وفتحه على قراءات تأويلية متعددة.

- يوظف واسيني الأعرج تقنيات سينمائية محايثا لحداثة الرواية من جهة، ومتماشيا مع عولمة العصر من جهة أخرى، هذا العصر الذي هيمنت عليه ثقافة الصورة في تشكيل الوعي، كما أن هذه التقنيات تضفي على الرواية مشهدية سريعة، تخفف من ثقل الطروحات الفكرية، وظف الروائي في

روايته آليات التصوير السينمائي، من حيث حركية وبناء مشاهد السرد، ووصف ملامح الشخوص، وتعددية الأصوات، وهذا التوظيف يضفي على النص أبعاد متبايتة.

- يقاس العنصر الجمالي في الرواية من خلال الانفتاح النصي وتداخل بين النصوص ذات أزمنة وأبعاد مختلفة، مما يستوجب على المتلقي في الجهة المقابلة امتلاك رصيد ثقافي ومعرفي يمكنه ويساعده على إعادة إنتاجية النص واستيعاب مراميه وفك شفراته والوقوف على تنوع دلالاته من خلال القراءة الواعية لمضامينه وأبعاد النسيج السردي. مما يتوجب على الكاتب توسيع مداركه الثقافية التي تساهم في إنتاج نص يتماشى ومكانة هذا الجني الأدبي من ناحيته، ويعمل على إرضاء شغف القارئ للنصوص السردية ذات المحمولات الدلالية والدينية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

**أولا: المصادر:**

1- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، منشورات فضاء الحر، الجزائر، ط2012.

2- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، دار موفم للنشر، الجزائر،ط1، 2016.

3- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، دار الآداب، بيروت، ط1، 2016.

**ثانيا: المراجع:**

**أ- المراجع العربية:**

4- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط1، 2008.

5- ابن منظور جمال الدين أبو فضل، لسان العرب، تحقيق عامر حيدر، دار الكتب العلمية، لبنان،ط2005،1.

6- الرشيد بوالشعير، مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،أبو ظبي، ط2010.

7- إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، دراسة في التفاعل النصي، منشورات وزارة الثقافة السياحية، اليمن، ط2004.

8- إبراهيم عوض، التذوق الأدبي، مكتبة الثقافة، الدوحة، قطر، ط2005.

9- أحمد محمود الوخي، تخطيط النص الشعري، معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، دار سطور للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2017.

10- أحمد عبد حليم عطية، جدل الأنا ووالآخر، قراءة نقدية في فكر حسن حنفي، مكتبة مديولي الصغير للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

11- أمينة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2015.

12- أنور المرتجي، سيمياء النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1987.

13- بسام قطوس،سيمياء العنوان، وزارة الثقافة،عمان،ط1، 2002.

14-بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية المغرب العربي، المطبعة المغاربية للطبع والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999.

15-بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، ط2005.

16-بوشوشة بن جمعة،سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية، دار المغاربية للطباعة والنشر،تونس،ط2005.

14- جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988.

15- جهاد عطا نعيسة،في مشكلات السرد الروائي،قراءة خلاقية،في عدد من نصوص والتجارب الروائية والعربية السورية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط2012.

16- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، دار ألوكة للنشر والتوزيع، الرياض،ط1، 2014.

17- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، دار ألوكة للنشر، بيروت، ط2011.

18- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مجلة العربية، مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، الرياض، ط1431هـ.

19- حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، ط1، 2017.

20- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تعبير عاداتنا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

21- خامسة علاوي،العجائبية في الرواية الجزائرية،دار التنوير،الجزائر،ط2013.

22- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، دار التكوين، دمشق،ط2007.

23- داوود سليمان،ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق، ط2000.

24- زايد عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار العربية، الكويت، ط2007.

25- سعد عزيز الصاحب،ألف ليلة وليلة وتجلياتها التراجدية في المسرح،الدار المنهجية للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 2018.

26- سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2010.

27- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.

28- سعيد يقطين،النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2008.

29- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي،من أجل وعي بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

30- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي- النص والسياق،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

31- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة،الوجود والحدود،دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

32- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

33- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد-التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار بيضاء،ط1، 1989.

34- سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

35- سمر الديوب، مجاز العلم، دراسات في أدب الخيال العلمي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط2016.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

36- سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي في الرواية والقصة الأردنية من عام1970-2002، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، عمان، الأردن، ط2008.

37- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة،ط2004.

38- شرف الدين مجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010.

39- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009.

40- شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد355، سبتمبر2008.

41- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.

42- صبيحة عودة زعرب، غسان الكنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

43- صلاح أبو يوسف، كيف تكتب السيناريو، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط1، 1981.

44- صلاح صالح، سرد الآخر، الآنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

45- صلاح فضل،أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد صباح، الكويت، ط1، 2009..

46- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة المعرفة، الكويت، ط1992

47- صلاح فضل، لذة التجريب، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.

48- عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية،إصدارات دائرة الشارقة، حكومة الشارقة، الإمارات المتحدة، ط1، 2019.

49- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

50- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2007.

51- عبد الحميد هيمة، علامات في الابداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، أهل القلم، الجزائر، ط1، 2000.

52- عبد الرازق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، فريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2000.

53- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، ط8، 2011.

54- عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل، السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات للنشر والتوزيع سوريا،دمشق، ط1، 2019.

55- عبد اللطيف محفوظ، آليات انفتاح النص الروائي،نحو تصور سيميائي، منشورات الدر العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

56- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوارللنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2009.

57- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار المحاكاة للنشر والتوزيع،دمشق، ط1، 2011.

58- عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية-روايات إدوارد خراط انموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012،

59- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2007.

60- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ط1998.

61- عبد المجيب حسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، دار الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2014.

62- عبد المجيب حسيب، حوارية الفن الروائي، مطبعة أنفو، الفاس، المغرب، ط2007.

63- عبد سلام أزيار، آليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، دار كنوز للنشر والتوزيع، الأردن،ط2016.

64- عزالدين جلاوجي،حائط المبكى، منشورات المنتهى، الجزائر،ط2، 2016.

65- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

66- فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

67- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط2010.

68- فيصل دراج،الرواية وتأويل التاريخ،نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

69- فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي دراسات في المتخيل السردي العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

70- قدور عبد الله ثان، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط2005.

71- قسومة الصادق، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعيأ الدار البيضاء، ط1، 1985.

72- كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، منشورات كارم، تونس،د،ت،ط.

73- لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

74- لطفي الخولي، عن الثورة، في الثورة وبالثورة حوار مع بومدين، التجمع البومديني الإسلامي، قسنطينة، ط1975.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

75- ليبية خمار،شعرية النص التفاعلي،آليات السرد وسحر القراءة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط2014.

76- مرشد أحمد، تنويعات سردية في الرواية العربية الحديثة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2009.

77- مراد عبد الرحمان مبروك،جيوبوليتكا النص الأدبي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط2002،1.

78- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر العالمي، تونس، ط1، 2004.

79- محمد الباردي،الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا اللاذقية،ط2، 2002

80- محمد البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006.

81- محمد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.

82- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في التخييل المرجعي، دار المعرفة، تونس، ط1، 2008.

83- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ماي 2011.

84- محمد بلاسم جسام، الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008

85- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته –التقليدية–، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

86- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

87- محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي البوليفونية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

88- محمد بوعزة، استيراتجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.

89- محمد خير البقاعي،دراسات في النص والتناصية، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

90- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2002.

91- محمد سالم محمد الأمين، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

92- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008.

93- محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي:الجمالي والثقافي في نظم الصوغ السردي، دار فضاءات، عمان، ط1، 2016.

94- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2001.

95- محمد عزام، فضاء النص الروائي،مقاربة بينيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار حوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1996.

96- محمد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1987.

97- محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1994.2

98- محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،استيراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1994.

99- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم(النقد المعرفي والمثاقفة)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

100- محمود قاسم، أدب الخيال العلمي،أدب القرن العشرين، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1993.

101- مخلوف عامر،توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات وزارة الأديب، الجزائر،ط1، 2005.

102- مجدي وهبة وكامل المهندس، المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

103- مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2000.

104- مصطفى عطية جمعة، مابعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة(الذات-الوطن-الهوية)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

105- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1423-نوفمبر 2002.

106- نبيل سليمان،في النقد والابداع، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط2، 1996.

107- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، مصر،ط3،د ت ط.

108- نجيب أنزار، المتعاليات النصية في شعرية جيرار جنيت، دار الحكمة، الجزائر، ط2017.

109- نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2015.

110- نزار قبيلات، تمثلات سردية-دراسات في السرد والقصة القصيرة جدا والشعر، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2017.

111- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2001.

112- نضال قاسم، النص الابداعي بين السيري والمتخيل الشعري، دار البيروني للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2015.

113- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي-التناصية –النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2010.

114- واسيني الأعرج، ماتبقى من سيرة لخضر حمروش،دار جرمق، دمشق، ط1982.

115- واسيني الأعرج، نوار اللوز(تغريبة بن عامر الزوفري)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط2002.

116- واسيني الأعرج، رمل الماية(فاجعة الليلة سابعة بعد ألف)، دار كنوز للنشر والتوزيع،دمشق،ط1، 1993.

117- يوسف الإدريسي، عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

ب- **المراجع المترجمة:**

118- إديت كرويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

119- ادوارد سعيد، الثقافة وامبريالية، ترجمة كمال أو ديب، منشورات دار الآداب، بيروت،ط1، 1997.

120- امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2000.

121- بير شاتيه،مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط1، 2000.

122- بول ريكور، الزمان والسرد(الزمان المروي)، ترجمة سعيد الغانمي، الجزء3، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط2006

123- بول ريكور، الزمان والسرد(الحبكة والسرد التاريخي)، جزء2، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006.

124- بير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

125- ت.ي.ابتر، أدب الفانتازيا، سعدون السعدون، دار مأمون، بغداد، ط1989.

126- تيزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين ومبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

127- تيزفيتان تودروف،الشعرية، ترجة شكري للبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال لنشر،المغرب، ط2، 1990.

128-تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993

129- جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، مكتبة الأسرة للكتاب، القاهرة، ط2006.

130-جورج أورويل، 1984، ترجمة أنور الشامي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء،المغرب، ط2006.

131-جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2004.

132- جون جريفيس، ثلاث رؤى للمستقبل أدب الخيال العلمي الأمريكي والبريطاني والروسي(السوفياتي)، ترجمة رؤوف وصفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

133- جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيويةإلى مابعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، مراجعة محمد بدوي، المنظمة العربية لترجمة، بيروت، ط1، 2008.

134- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1985.

135- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

136- رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا،ط1، 1999.

137- رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002.

138- رولان بارت، لذة النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1998.

139- فلادمير نابوكوف، لوليتا،ترجمة خالد الجبيلي، منشورات جمل، بيروت، لبنان،2012.

140-فانسوف جوف، شعرية الرواية، ترجمة لحسن حمامة، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2012.

141- ماري تيريز جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، دت ن، دط.

142- مارك أنجينيو، آفاق التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1998.

143- مجموعة مؤلفين، آفاق التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، جداول للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

144- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.

145- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

146- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987.

147- ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، ترجمة يوسف الحلاق، مركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

148-ناتالي ساروت،الكتابة الروائية بحث دائم ضمن كتاب الرواية والواقع، تأليف لوسيان غولدمان، ترجمة رشيد بنجدو،منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء،ط1988.

**ج- المراجع الأجنبية:**

149- Gérard Genette, Palimpsestes, la littérature au second dégrée, collection poétique, Seuil, Paris, 1982.

150-Gérard Genette, Seuil, Collection poétique, seuil, édition du seuil, Paris, 1987.

151- Tezvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, suivi de Écrits du cercle Bakhtine, édition du seuil ; Paris, 1981.

**ثالثا: الرسائل الجامعية:**

152-أمل عبد الله ملكاوي، التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصر الله، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية والأدب والنقد،إشراف: الدكتور يوسف حداد، جامعة اليرموك، ط.2010

153- جمال بوسهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري حارسة الظلال لواسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، تخصص:أدب جزائري،إشراف:الدكتور محمد داود، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2009-2010.

154-جوادي هنية، صورة المكان في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، تخصص: أدب جزائري، إشراف: صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط2012-.2011

155- عزالدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص:نقد أدبي معاصر، إشراف: محمد بلقاسم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ط2011-.2010

156 عزالدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، قدم هذا البحث استكمالا الحصول على درجة الماجستير، إشراف: خالد أبو علي، الجامعة الاسلامية غزة، ط2010

157-عماد خالد عبد النبي، التفاعل النصي في الرواية الليبية مقاربة في آليات الانفتاح والتداخل والتناص، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، تخصص:الأدب والنظرية الأدبية، إشراف: الدكتور صلاح فضل، جامعة عين شمس، القاهرة، قسم اللغة العربية وآدابها،ط2016-.2015

158-موسى بن حداد،الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ل م د في الأدب العربي، تخصص النقد الأدبي، إشراف متقدم الجابري، جامعة باتنة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، ط 2018-.2019

159- نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية،روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث،إشراف: الطيب بودربالة، جامعة حاج لخضر باتنة، ط2012-2011.

**رابعا: المجالات:**

160- أحمد يوسف، تعالق النصوص وتهجين الأنواع قراءة في بلاغة المحكي ومنطق الحوار،أعمال المؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(23-24تموز2008)، عالم الكتب الحديث، الأردن، المجلد1، 2009.

161- أمين عثمان، شعرية التفاعل-راسة في رواية تعويذة العيفة لتوفيق العلوي، مجلة فصول"شعرية النوع الأدبي الثوابت والمتغيرات"، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 25، الجزء2، العدد98، شتاء .2017

162- إيمان برقلاح، العجائبية في رواية الملحمة لعبد المالك مرتاض، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة دورية سنوية تنشر أعمال الطلبة والأساتذة الباحثين، تصدر عن جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد11، .2015

163- بسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي، جدة، مجلد16، الجزء61، جمادى الأولى 1428مايو .2007

164- جابر عصفور، التجريب المسرحي في حياتنا، مجلة فصول،نذوة المسرح والتجريب، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد14، الجزء 2،العدد1، ربيع .1995

165- خليل برويني، آليات السينما في رواية قناديل الملك لإبراهيم نصر الله، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن إيران، السنة الخامسة، العدد17 ربيع 1394،آذار.2015

166- رجاء أبو علي وزهراء دهان، سيميائية الفن التشكيلي في الرواية، مجلة منافذ الثقافية، مجلة ثقافية فصلية محكمة، تعنى بأحوال الفكر والثقافة والأدب، دار العودة، لبنان، العدد14ربيع 2014.

167- رضا بن حميد، تداخل الأنواع والخطابات في الرواية العربية، أعمال المؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(23-24تموز2008)، عالم الكتب الحديث، الأردن، المجلد1، .2009

168- رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول،الشعر العربي المعاصر، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد15، العدد2الصيف 1999.

169- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات،مجلة شهرية تصدر عن المغرب، العدد2، 1989.

170-صبري حافظ ، الرواية والحلقات القصصيةإشكاليات التجنيس، مجلة فصول،زمن الرواية، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة،تصدر عن الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، مجلد12، العدد1،جزء2، ربيع .1993

171- صليحة بردي وليلى مهدان، فنون النثر الشعبي وأثرها في الكتابة الروائية مختارات من مدونة واسيني الأعرج، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، مجلة دورية دولية محكمة، تعنى بنشر الدراسات والبحوث في ميدان العلوم الثقافية واللغوية والفنية بعدة لغات، تصدر عن المركز الديمقراطي، برلين، ألمانيا، العدد5، فيفري 2019.

172- محمد أحمد مصطفى، أدب الخيال العلمي العربي،الراهن والمستقبل، ضمن كتاب الرواية والخيال العلمي، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب ، بنمسيك، المغرب، ط1، .2013

173- محمد برادة، الرواية والمستقبل، نذرة رواية الخيال العلمي العربية في سياق أسئلة المستقبل،ضمن كتاب الرواية والخيال العلمي، منشورات مختبر السرديات،كلية الآداب، بنمسيك، المغرب،ط1، .2013

174- محمد خافاني، الرؤية السينمائية وأثرها في الجحيم المقدس، مجلة اللغة العربية وآدابها، مجلة وطنية علمية محكمة، تصدر أربعة أعداد في السنة، الكوفة، المجلد1، العدد9، .2010

175- محمد سعيدي، صورة العمل ودلالته الاجتماعية والثقافية في المثل الشعبي الجزائري، مجلة إنسانيات، مركز الأنثروبولوجيا الإجتماعية،المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، مجلة

أكاديمية مختصة في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية،تصدر أربع مراتفي السنة عن مركز الأنثروبولوجيا الاجتماعية، وهران، العدد1،أفريل .1997

176- ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول،الأدب والأيديولوجيا، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، تصدركل ثلاث أشهر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،المجلد5، العدد3، أبريل/مايو/يونيو.1985

177- هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في رواية الحداثية، البعد المرئي في النص، مجلة اللغة العربية وآدابها، مجلة وطنية علمية محكمة تصدر أربعة أعداد في السنة، الكوفة، مجلد الأول، العدد23، 2016.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفهارس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## فهرس الآيات القرآنية

| الآية | الرقم | الصفحة |
|---|---|---|
| **سورة النساء** | | |
| ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٖ وَٰحِدَةٖ وَخَلَقَ ...﴾ | 1 | 114 |
| **سورة المائدة** | | |
| ﴿ لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقۡتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٖ يَدِيَ إِلَيۡكَ ...﴾ | 30-28 | 116 |
| **سورة يوسف** | | |
| ﴿ قَالُوٓاْ أَءِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُۖ قَالَ أَنَا۠ يُوسُفُ وَهَٰذَآ أَخِيۖ ...﴾ | 90 | 115 |
| **سورة الصافات** | | |
| ﴿ وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ ٱلۡمُرۡسَلِينَ ١٣٩ إِذۡ أَبَقَ إِلَى ٱلۡفُلۡكِ ٱلۡمَشۡحُونِ ...﴾ | 138-139 | 117 |

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## فهرس الموضوعات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| مقدمة | أ |
| **الفصل الأول:**<br>**التفاعل النصي و آليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة** | |
| **المبحث الأول:** التفاعل النصي بين المفهوم و الممارسة | 3 |
| **أولا:** التفاعل النصي و أزمة المصطلح | 4 |
| 1-النظرية الحوارية عند ميخائيل باختين | 7 |
| أ-الحوارية | 8 |
| ب-تعدد الأصوات | 11 |
| 2-الإنتاجية النصية عند جوليا كريستيفا | 14 |
| 3-معالم التناص عند رولان بارت | 18 |
| 4-التعالي النصي عند جيرار جنيت | 20 |
| 4-1-التناص | 22 |
| 4-2-التوازي النصي | 23 |
| 4-3-النصية الواصفة | 27 |
| 4-4-النصية المتفرعة | 28 |
| 4-5-النصية الجامعة | 28 |
| **ثانيا:** إشكالية تلقي مصطلح التفاعل النصي في النقد العربي | 31 |
| **المبحث الثاني:**التجريب و الفاعلية النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة | 36 |
| **أولا:** التجريب: الحدود و المفاهيم | 36 |
| أ-لغة | 37 |


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

| | |
|---|---|
| ب-اصطلاحا | 37 |
| **ثانيا**: مدخل إلى التجريب الروائى الجزائري من النمطية إلى التجديد | 42 |
| **ثالثا**: خصوصية التفاعل النصي في الرواية الجزائرية | 44 |
| **المبحث الثالث**: التفاعل النصي في روايات واسيني الأعرج | 50 |
| **أولا**: الموروثات الشعبية في المتن الروائي الواسيني | 51 |
| 1-الأمثال الشعبية | 51 |
| 2-الأغاني | 53 |
| **ثانيا**: التعالق النصي بين ألف ليلة و ليلة و السيرة الهيلالية في روايات واسيني الأعرج | 56 |
| 1-الحكايات الشعبية: ألف ليلة و ليلة في رواية رمل الماية | 56 |
| 2-السيرة الهيلالية في رواية نوار اللوز | 58 |
| **الفصل الثاني:**<br>**التفاعلات النصية في رواية"أصابع لوليتا" مقاربة في الرواية** | |
| **المبحث الأول**: حوارية الفنون في رواية أصابع لوليتا | 74 |
| أولا: أصابع لوليتا:الانفتاح على فن التشكيلي | 75 |
| ثانيا: توظيف التقنيات السينمائية في رواية أصابع لوليتا | 88 |
| 1-اللغة السينمائية | 88 |
| 2-الرواية و السيناريو | 91 |
| **المبحث الثاني**: المستنسخات النصية في رواية أصابع لوليتا | 93 |
| أولا: محاورة الآداب العالمية | 95 |
| ثانيا: سرد التاريخ في رواية أصابع لوليتا | 102 |
| 1-استدعاء الأحداث التاريخية | 104 |


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

| | |
|---|---|
| 2-استدعاء الشخصيات التاريخية | 111 |
| ثالثا: التناص الديني و السيرذاتي في رواية أصابع لوليتا | 113 |
| 1-التناص الديني في رواية أصابع لوليتا | 113 |
| أ-التناص القرآني في رواية أصابع لوليتا | 114 |
| ب-التناص مع قصة هابيل و قابيل وحواء | 115 |
| جـ-استحضار الشخصيات الدينية | 116 |
| د-نقد المرجعية الدينية في الرواية | 120 |
| 2-الشخصية الروائية و التناص السيرالذاتي | 124 |
| **المبحث الثالث**: التفاعلات النصية التراثية في رواية أصابع لوليتا" | 127 |
| **1-** استلهام ألف ليلة و ليلة | 128 |
| **2-** التناص مع القصة الشعبية | 131 |
| **3-** التناص مع الأمثال الشعبية | 132 |
| **المبحث الرابع**: تعدد اللغوي و التنضيد الأجناسي في رواية أصابع لوليتا | 134 |
| **أولا**: التهجين اللغوي في الرواية | 135 |
| **ثانيا**: التنضيد الأجناسي في رواية أصابع لوليتا | 141 |
| 1-استدعاء الكتابة الفايسبوكية | 142 |
| 2-فن الترسل في رواية أصابع لوليتا | 143 |
| **الفصل الثالث:**<br>**التعالقات النصية في رواية2084حكاية العربي الأخير** | |
| أولا: مقاربة في الرواية | 149 |
| **المبحث الأول**: التعالق التاريخي و المتخيل في رواية 2084حكاية العربي الأخير | 157 |


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

| | |
|---|---|
| **أولا**: حضور المادة التاريخية في تسلسل الأحداث في رواية 2084حكاية العربي الأخير | 158 |
| **ثانيا**: المتخيل التاريخي والاستشراف في رواية 2084حكاية العربي الأخير | 169 |
| **المبحث الثاني**: البعد الفانتاستيكي في رواية 2084حكاية العربي الأخير. | 177 |
| **أولا**: مفهوم الفانتاستيك | 171 |
| **ثانيا**: الفانتازيا السردية و تحولات الشخصية | 183 |
| **ثالثا**: عوالم الفانتازيا و الواقع في رواية 2084حكاية العربي الأخير | 189 |
| **المبحث الثالث**: أبعاد الخيال العلمي في رواية 2084حكاية العربي الأخير | 199 |
| **أولا**: مفهوم الخيال العلمي | 200 |
| **ثانيا**: نشأة و تطور أدب الخيال العلمي | 201 |
| 1-عند الغرب | 201 |
| 2-عند العرب | 205 |
| **ثالثا**: الخيال العلمي في رواية 2084حكاية العربي الأخير | 209 |
| **المبحث الثالث**:التعالق النصي بين 2084حكاية العربي الأخير و رواية 1984لجورج أورويل | 217 |
| **أولا**: على مستوى العنوان | 218 |
| **ثانيا**: على مستوى الشخصيات | 222 |
| **ثالثا**: على مستوى الأحداث | 225 |
| **المبحث الخامس**: السرد السينمائي في رواية 2084حكاية العربي الأخير | 231 |
| **أولا**: الرواية و السينما قصة حب أزلية | 232 |
| **ثانيا**: الصورة السينمائية | 234 |
| **ثالثا**: المونتاج | 239 |


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

| | |
|---|---|
| رابعا:المشهد السينمائي | 242 |
| الملاحق | 248 |
| خاتمة | 251 |
| قائمة المصادر والمراجع | 256 |
| الفهارس | |
| فهرس الآيات القرآنية | 273 |
| فهرس الموضوعات | 274 |
| الملخص | |


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ملخص:**

تسعى هذه الدراسة ألى محاولة الكشف عن مساحات التعالق بين النصوص في روايتي أصابع لوليتا و 2084حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج، و معرفة السياق النصي لكل بنية نصية متفاعلة بسياقاتها المختلفة في المتون الروائية المدروسة و كيفية حضورها في روايتي من نصوص لاحقة ومعاصرة لهما، والكشف أيضا عن آليات اشتغال هذه المتفاعلات النصية داخل المتون الروائية، وبيان جماليات هذا الحضور النصي، و الدواعي التي من أجلها وظفت هذه المتفاعلات داخل نسيج تلك متون، ومعرفة مدى مساهمة هذه الأخيرة في إعطاء الروايات المنتخبة خصوصا دلالات جديدة، عبرها يتم إحالة المتلقي إلى عوالم جديدة و فضاءات غنية ببعدها التخييلي،ثم إدخالها في نسيج هذه الروايات، و معرفة مدى إمكان تعميم هذا التصور على روايتيْن.كما سنحاول من خلال هذه المقاربة الكشف عن النصوص الأدبية وغير الأدبية، التي تسهم في معمار النصوص الروائية محل الدراسة، وعبر هذا الكشف سنحاول الربط بين هذه النصوص الروائية، وسياقاتها(الدينية، التاريخية، العجائبية،وغيرها)، التي انتجت و شكلت في إطارها هذه النصوص، فمهمة هذه الدراسة هي تفكيك وتحليل البنيات النصية المجسدة في روايتي أصابع لوليتا و2084حكاية العربي الأخير، ومعرفة الخلفيات التي تقف وراء تكسي البناء السردي في توظيف آليات جديدة في السرد.

**Abstract**

This study seeks to try to uncover the spaces of the interconnection between the texts in the novels Fingers lolita and 2084 the tale of the last Arab wassini al-Araj, and to know the textual context of each text structure interacting with its different context in the studies narrative and how it is presented in My novel sits from later and contemporary texts to them, and also reveals the mechanisms of the functioning of these textual interactions within the narrative mutom, and the statement of the aesthetic of this textual presence, and the reasons for which these interactions were employed within the fabric of those two, and the extent of the contribution of the latter In giving the selected novels in particular new connotations, through which the recipient is referred to new worlds and spaces rich in their imaginary dimension, and then introduced into the fabric of these novels, and know the extent to which this perception can be generalized to two novels.

We will also try to uncover the literary and non-literary texts that contribute to the architecture of the narrative texts in question, and through this revelation we will try to link these narrative texts with their contexts (religious, historical, miraculous, etc.), which produced and formed these texts, the task of this study is to dismantle and analyze the textual structures embodied in lolita's 2084 novel, the last Arab narrative, and to know the backgrounds behind the conceptuel ization of narrative in the employment of new narrative synothes.

**Résumé:**

Cette étude cherche à découvrir les espaces de l'interconnexion entre les textes dans les romans Fingers lolita et 2084 l'histoire du dernier wassini arabe al-Araj, et de connaître le contexte textuel de chaque structure de texte interagissant avec ses différents contextes dans le récit étudié et comment il est présenté dans Mon roman se trouve à partir de textes ultérieurs et contemporains pour eux, et révèle également les mécanismes du fonctionnement de ces interactions textuelles dans le mutom narratif, et l'énoncé de l'esthétique de cette présence textuelle, et les raisons pour lesquelles ces interactions ont été utilisées dans le tissu de ces deux, et l'étendue de la contribution de ces derniers En donnant aux romans élus en particulier de nouvelles connotations, à travers lesquelles le destinataire est référé à de nouveaux mondes et espaces riches de leur dimension imaginaire, puis introduit dans le tissu de ces romans, et de savoir dans quelle mesure cette perception peut être généralisée à deux romans

Nous allons également essayer de découvrir les textes littéraires et non littéraires qui contribuent à l'architecture des textes narratifs en question, et à travers cette révélation, nous allons essayer de lier ces textes narratifs avec leurs contextes (religieux, historiques, miraculeux, etc.), qui ont produit et formé ces textes, la tâche de cette étude est de démanteler et d'analyser les structures textuelles incarnées dans le roman de lolita de 2084, le dernier récit arabe, et de connaître les arrière-plans derrière la visualisation conceptuelle du récit dans l'emploi de nouveaux synothes narratifs.