الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة محمد البشير الإبراهيميّ – برج بوعريريج –

كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي
الشّعبة: دراسات نقدية

عنوان المذكّرة:

هندسة البناء السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة

(نماذج مختارة)

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي.

نظام جديدLMD

التخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- لعباشي آسياء
- حيرش أم الخير

إشراف الأستاذ الدكتور:
سليم سعدلي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
بلقاسم منصوري	ستاذ محاضر –أ–	جامعة محمد البشير الابراهيمي	رئيسا
سليم سعدلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد البشير الابراهيمي	مشرفا ومقررا
رياض نويصر	أستاذ مساعد –أ–	جامعة محمد البشير الابراهيمي	ممتحنا

الموسم الجامعي:1446/1447هـ//2024/2025م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه

السيد(ة): حبيرش أم الخير ..... الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 113029798 .....

الصادرة بتاريخ: 2019/01/22 عن بلدية: الرابطة ولاية برج بوعريريج

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي .....

التخصص: نقد حديث ومعاصر .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، عنوانها:

هندسة البناء السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة - نماذج مختارة .....

.....

.....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

برج بوعريريج في: 2025/06/11

إمضاء المعني

رئيس المجلس الشعبي البلدي و بتفويض
ضابط الحالة المدنية
جروف وهيبة

أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في 28-07-2016، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز بحث)

أنا الممضي أدناه

السيد(ة): اعباشي آسيا ..... الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 116582725 .....

الصادرة بتاريخ: 2019/11/21 عن بلدية: الحمادية ولاية برج بوعريريج

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي .....

التخصص: لسانيات حديث ومعاصر .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر. عنوانها:

هندسة الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة - نماذج مختارة .....

.....

.....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

توقيع المعني من أجل التصديق

اعباشي

برج بوعريريج في: 2025/06/11

إمضاء المعني

اعباشي

رئيس المجلس الشعبي البلدي و بتفويض منه
ضابط الحالة المدنية

2025 جوان 11

أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم 933 المؤرخ في 28-07-2016، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

بسم الله الرحمن الرحيم
MRTsoft

شكر وعرفان

الحمد لله السميع العليم ذو الفضل العظيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين،

يقول رسولنا الحبيب: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله."

نتقدم بالشكر إلى كل معلم علَّمنا وأفادنا بعلمه من المرحلة الابتدائية إلى هذه اللحظة، كما نخصُّ بالشكر الدكتور والمشرف سليم سعدلي الذي لم يبخل علينا بإرشاداته وتوجيهاته في إنجاز هذه المذكرة، ونشكر من مدَّ لنا يد العون من قريب أو بعيد.

إهداء

إلى العزيز الذي حملت اسمه فخرا وإلى من كلله الله بالهيبة والوقار إلى من حصد الأشواك عن دربي وزرع لي الراحة بدلا منها.

إلى أبي

لم يحن ظهر أبي ما كان يحمله لكن ليحملني، من أجلي انحدبا وكنت أحجب عن نفسي مطالبه، فكان يكشف عما اشتهي الحجبا فشكرا لكونك أبي.

وإلى من علمتني الأخلاق قبل أن أتعلمها إلى الجسر الصاعد بي إلى الجنة إلى اليد الخفية التي أزالت عن طريقي العقبات. ومن ظلت دعواتها تحمل إسمي ليلا ونهارا أمي... محبوبتي... و ملهمتي

إلى من وهبني الله نعمة وجودهم إلى مصدر قوتي وأرضي الصلبة وجدار قلبي المتين أختي وإخوتي

وإلى ما إن ضاقت بي الدنيا وسعت بخطاهم إن سقطت كانوا أول منار فعوني بكلماتهم إلى من رافقني بالقلب قبل الدرب أصحابي... وأحبتي

ها أنا اليوم طويت صفحة من التعب وسجلت بالتاريخ فخرا لا ينسى لم أعد أتساءل عن ملامح الوصول فقد رأيتها في عيوني تلاشت غيوم التعب وابتسم الأفق بعد عتمة الانتظار وبين طيات الطريق تبسمت سلاما.

وآخر دعواهم أن الحمد لله ربي العالمين.

أم الخير حيرش

إهداء

الحمد لله الذي سخَّر لنا وأعاننا على إنجاز هذا العمل المتواضع الذي أهديه إلى ذلك الذي تطلبه نجمتان فيعود حاملًا السماء،

أبي العزيز، أطال الله في عمره ومتعه بالصحة والعافية.

إلى نبع الحنان والقلب الطيب، أمي الغالية، حفظها الله.

إلى سندي ورفيق دربي، زوجي.

إلى إخوتي، هم أُنْسي ومصدر عزتي وفخري.

إلى كل من أعانني على إنجاز هذا ولو بالكلمة الطيبة.

وفي الأخير نحمد الله العظيم ونصلي على نبيه الكريم عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

لعباشي أسيا

مقدّمة

مقدمة:

تحتل الرواية العربية مكانا مرموقا في مجال الأدب وذلك نتيجة اتصالها بالواقع المعيش فهي تعتبر بمثابة مرآة عالمية لتطلعات المجتمع ومشكلاته، وقد تطورت هذه الأخيرة شيئا فشيئا لتواكب الحياة المعاصرة بشتى مجالاتها، ونتيجة لذلك نالت الاهتمام الكبير من طرف النقاد والدارسين، كذلك الحال بالنسبة للرواية الجزائرية التي كانت جديرة بالدراسة لكونها من أهم الأنواع الأدبية وذلك لما تحمله من رؤية فنية وخصائص جمالية، ومن بين الذين برعوا في الرواية الجزائرية نجد وراسيني الأعرج وعز الدين جلاوجي وذلك من خلال الرواتين المشهورتين: أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، وعلي بابا والأربعون حبيبة لعز الدين جلاوجي لتكونا أنموذجا لبحثنا وذلك لاستخلاص أهم مكونات السرد فيها، فالبنية السردية عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي فهي الإطار الفني الذي تنتظم ضمنه مختلف مكونات السرد مثل الأحداث، الشخصيات، الزمان والمكان فهي الوسيلة التي يعبر بها الكاتب عن رؤيته للعالم، ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع الرغبة في معرفة مكونات النص السردي من حيث الشخصية والزمان و المكان ومحاولة التعمق في إنتاج الروايتين إضافة الى كبح الفضول الذي داهمنا تجاه الروايتين، وقد سعى هذا البحث إلى الإجابة على بعض التساؤلات التي شغلت أذهاننا وهي: ماهي عناصر البنية السردية؟ كيف تجلت البنية السردية في رواية كل من واسيني الأعرج وعز الدين جلاوجي؟ وما مدى مساهمة كل من الفضاء والشخصيات والزمان في تصعيد أحداث الروايتين؟

وحسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع اعتمدنا

الخطة التالية:

جزء نظري تمثل في تعريف لغوي واصطلاحي لكل من: البنية السردية / الشخصيات المكان والزمان.

جزء تطبيقي تمثل في دراسة البنية السردية في كل من رواية "أصابع لوليتا لواسيني الأعرج" و"علي بابا والأربعون حبيبة لعز الدين جلاوجي، وأخيرا خاتمة لتحميل أهم النتائج والأفكار، وقد اعتمدنا على المنهج البنيوي من خلال وصف الشخصيات وتحليل مختلف الأحداث التي مرت بها الروايتان، كما اعتمدنا في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع، وبالدرجة الأولى روايتا واسيني الأعرج وعز الدين جلاوجي، إضافة إلى حميد لحميداني "بنية النص السردي" عبد الملك مرتاض "في نظرية الروايةّ" وغيرها من المراجع التي أنارت لنا السبيل خلال إنجار هذا البحث، ولا يخلو أي بحث علمي من الصعوبات وعلى الرغم من الرغبة الملحة على اتباع عناصر البنية السردية إلا أننا واجهنا عراقيل وصعوبات أبرزها: قلة الدراسات النقدية حول الروايتين باعتبارهما حديثتا النشر.

ولا يفوتنا في الأخير إلا أن نتقدم بجزيل الشكر وأسمى عبارات الامتنان والعرفان للأستاذ الكريم: سليم سعدلي عن كل النصائح والتوجيهات التي قدمها لنا، فله يرجع الفضل في إيصال العمل إلى الشكل المطلوب حفظه الله ورعاه.

مدخل

مفاهيم تنظيرية

مدخل:

شكّلت كثرة المصطلحات في المجال النقدي ظاهرة شائعة، ومن بين هذه المصطلحات "البنية" و"السرد" (البنية السردية)، ولإزالة هذا الغموض سنتطرق لتعريف كل مصطلح على حدة.

1- البنية (la structure) :

أ- لغة:

جاء في معجم لسان العرب: "البني نقيض الهدم، ومنه: بنى البناء بنيا وبنى وبنيانا وبنية، والبناء جمعه أبنية وأبنيات (جمع الجمع)، والبنية والبنية ما بنيته، والبِنى والبنى، ويقال: البناء من الكرم[1]".

ورد لفظ البنية في القرآن الكريم على صورة الفعل "بنى"، "بناء"، "بنيان"، "مبنى"، وذلك في قوله تعالى" : **وَالسَّماء بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ**"[2] **(47)**، وجاءت في هذه الآية بمعنى الرفعة والشيء العظيم والقوي.

وقال أيضا" : **أَأَنتُم أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّماء ج**"[3] **(27)**

كما جاء لفظ "البنية" بمعانٍ مختلفة في المصادر اللغوية العربية القديمة، ففي لسان العرب لابن منظور الذي يستشهد ببيت شعري من البحر الطويل يقول فيه:

"أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى ** * وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدُّوا"[4]

يلاحظ أن كلمة "بنوا" أتت في صيغة الجمع، مما يدل على أن الفعل موجَّه لقومه ككل.

---

[1]- ابن منظور، لسن العرب، دار صادر، بيروت، مادة (بنى)، ط1، 1997، ص 258.

[2]- سورة الذاريات، الآية 47.

[3]- سورة النازعات، الآية 27.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، ص 101.

ب- اصطلاحا:

تباينت وتعددت التعريفات لمصطلح البنية، حيث رأى صلاح فضل أنها: "مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء والعناصر على بعضها من ناحية، وعلى علاقاتها بالكل من ناحية أخرى"[1]. أي أن البنية لا تتكوَّن فقط من أجزاء منفصلة أو عناصر مستقلة، بل هي مجموعة من الأجزاء التي تتداخل وتتشابك فيما بينها. العلاقات بين الأجزاء ليست مجرد علاقة خطية، بل تتوقف على بعضها البعض في تناغم متبادل؛ فالنص الأدبي لا يفهم فقط عبر أجزائه بل من خلال كيفية تفاعل هذه الأجزاء مع بعضها البعض، فالبنية هي تفاعل معقد بين الأجزاء التي لا يمكن فهمها بمعزل عن بعضها.

ونجد أيضا جيرالد برينس (GERALD PRINCE) صاحب "قاموس السردية" أن البنية: "هي شبكة من العلاقات الموجودة بين القصة والخطاب، والقصة والسرد، وأيضا الخطاب والسرد"[2]، أي أن البنية الأدبية لا تتكوَّن فقط من العناصر بشكل منفصل، بل من خلال التفاعلات المعقدة بينها. فهم هذه التفاعلات يساعد في تحليل النصوص بشكل أعمق، ويكشف عن كيفية تأثير كل عنصر على الآخر في تشكيل المعنى، كالخطاب والقصة والسرد.

ويضيف قائلًا: "البنية هي شبكة العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة، وبين مكونٍ على وحدة والكل"[3]، أي أن البنيةِ تشير إلى التركيب والترابط الذي يوحّد بين العناصر المختلفة في النظام الواحد، كل مكوِن مرتبط ومتفاعل مع مكوِنات أخرى في شبكة معقدة. على سبيل المثال، في بنية المجتمع، الأفراد يرتبطون مع بعضهم البعض عبر علاقات اجتماعية.

---

[1]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الافاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م، ص 121.

[2]- عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، تقديم أحمد إبراهيم الحوري عن الدراسات والبحوث الانسانية الاجتماعية، ط1، 2009ن ص 16.

[3]- المرجع نفسه، ص 17.

ومما سبق يمكننا القول إن الهدف من البنية هو الوصول إلى فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، والعلاقات التي تربط أبنيتها.

2- السرد

أ- لغة:

ورد في "معجم الوسيط": "سرد الشيء: تابعه وولاه، يقال: سرد الحديث، رواه وعرضه، قص دقائقه وحقائقه"[1] ، ويقصد به التتابع والتوالي والتسلسل في الشيء.

كما جاء في لسان العرب لابن منظور: "تقدمه الشيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في إثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تبعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيده السياق له. وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم: إذا والاه وتابعه[2]".

فالسرد " يستخدم في الحديث والقراءة للإشارة إلى متابعة الأحداث أو الأفكار بشكل متسلسل، مما يضمن جودة ا لسياق وسهولة الفهم. يقال "سرد الحديث" أي تابعه وأجاد سياقه.

ب- اصطلاحا:

للسرد تعريفات تتركز في كونه الطريقة التي تروى بها القصة، وهو "مصطلح يستخدمه الناقد للإشارة إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم، سواء داخليا أو خارجيا"[3]. أي أن السرد هو العنصر الأساسي في بناء العمل الأدبي، حيث يستخدم لعرض الأحداث والشخصيات ضمن إطار زمني ومكاني

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط مادة (سرد)، دار الدعوة، مصر، ج1، 1989م، ص 426.

2- ابن منظور، لسان العرب، مادة (سرد)، دار صادر، بيروت، ج2، ص 211.

3- سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، (عربي، فرنسي، انجليزي)، دار الأفاق العربية، مصر، ط1، 2001، ص 96.

محدد. من خلال السرد، يقدم الكاتب وصفًا وتصويرا للعالم الداخلي والخارجي للشخصيات، مما يتيح للقارئ فهما أعمق للتجربة المعروضة.

يرى رولان بارث (Roland Barthes) أن "السرد تحمله اللغة المنطوقة، شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة أو متحركة، والإيماء"[1].

السرد حسب قوله ليس مقتصرا على اللغة المنطوقة أو المكتوبة فحسب، بل يمتد ليشمل مجموعة متنوعة من الوسائل التعبيرية، ويمكن أن يتجسد السرد في اللغة المنطوقة، بالصور الثابتة أو المتحركة، والإيماءات باستخدام الحركات الجسدية لنقل قصة أو فكرة. ونجد أيضا سعيد يقطين يعرف السرد بأنه "فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[2]. أي أن السرد أداة تحليلية لفهم النصوص الأدبية وغير الأدبية، ويمكن دراسة السرد في كل المجالات (الخطابات) مما يتيح فهما أعمق للخطابات المتنوعة.

من خلال تعريف كل من المصطلحين "البنية" و"السرد"، نخلص إلى القول إن "البنية السردية" قرينة "البنية الشعرية" و"الدرامية"، وهي "العلم الذي يبحث عن صياغة نظريات العلاقات بين النص السردي والقصة والحكاية"[3]؛ أي إن فهم العلاقة بين النص السردي والقصة والحكاية يساعد في الكشف عن التقنيات السردية المستخدمة وتفسير تأثيرها على المتلقي. ففي الرواية قد تُعرض الحكاية بترتيب، بينما في نص آخر يتم تقديم الأحداث بترتيب غير خطي، مما يؤثر على فهم القارئ وتفسيره للأحداث. لذا تعد دراسة البنية السردية أداة لفهم كيفية بناء النصوص السردية وكيفية تأثير هذه البنية على تجربة القارئ.

[1]– أحمد رحيم الخفاجي، مصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الصفاء، عمان، ط1، 2012م، ص 38.

[2]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م، ص 19.

[3]– عبد الله الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م، ص 17.

الفصل الأول

مكونات البنية السردية

مكونات البنية السردية

1- الشخصية:

تحتل الشخصية الروائية مكانة هامة في الأبحاث والدراسات، فهي تعتبر المحرك الأساسي للأحداث وتعتبر ركيزة أساسية تتشكل بتفاعلها ملامح الرواية، وعليه يمكن تعريفها كالآتي:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب مادة (شخص): "الشخص جماعة شخص من الإنسان وغيره، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشخص سواء الإنسان وغيره نراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جثمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص[1]"

يقصد بها أن الشخص هو كل جسم له ذات، والشخصية لها معانٍ كثيرة تشير لمجموعة الصفات والسمات التي تشكل هوية الفرد وتميزه عن غيره.

ب- اصطلاحا:

تعرف الشخصية من الناحية الاصطلاحية على أنها المحرك الرئيسي الذي يدفع بتطور الأحداث الروائية، وهي العنصر المهم أو المحوري في كل عمل روائي، لا يمكن تصور رواية دون شخصيات، وقد عرفها عثمان بدري على أنها "العصب الحي المؤثر للبناء الفني للرواية كلها[2]"؛ يشير القول إلى الدور المركزي والمهم الذي تلعبه الشخصيات في تشكيل العمل الروائي، في هذا السياق العصب الحي يقصد به العنصر الأساسي والحيوي الذي يربط كافة عناصر الرواية ببعضها ويحدث تأثيرا كبيرا في تطور الأحداث وفهم القضايا المطروحة.

---

[1]- ابن منظر لسان العرب، (مادة شخص)، ج7، ص 36.

[2]- عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، دار الحداثية، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص 07.

ويرى عبد الملك مرتاض أن الشخصيات "هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثني أو تستقبل الحوار، التي تصطنع المناجاة، وهي الشيء تنهض يدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال أهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب، وهي التي تتحمل العقد والشرور، التي تتفاعل مع الزمن، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن من أهم أطرفه الثلاثة: ماضٍ، حاضر، مستقبل[1]".

1-1 أنواع الشخصيات:

تتميز الرواية بتنوع الشخصيات داخل إطارها الحكائي، فلا يكتمل أي عمل فني إلا بتوفر الشخصيات، سواء كانت حقيقية أم خيالية، وتتعدد أصناف الشخصية حسب دور وأهمية كل شخصية، وهي كالآتي:

أ- الشخصية الرئيسية (المركزية):

ويطلق عليها أيضا الشخصية المحورية البطلة، وتدور حولها معظم أحداث الرواية، وفي تعريف لها: "هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره وما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي[2]"؛ أي أن الشخصية الفنية في القصة هي الشخصية التي يختارها الكاتب أو القاص بعناية لتكون وسيلة للتعبير عن الأفكار والمشاعر التي يريد إيصالها للقارئ، هذه الشخصية تصمم بشكل دقيق بحيث تكون قادرة على التعبير عن مفاهيم معينة أو تجسيد جوانب من الفكر والواقع الذي يريد الكاتب تصويره، كما أنها تتمتع بخصائص تجعلها فاعلة داخل النص، فهي ليست مجرد شخصية عابرة أو سطحية بل لها استقلالية في التفكير والتصرف. "فهي التي تدور حولها الأحداث وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها، فلا تطغى أي شخصية

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات ومفاهيم)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (ط1)، 1998، ص 91.

[2]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، 2009م، ص 45.

عليها[1]"؛ فهنا تكون الشخصية المحورية الأكثر بروزا في الرواية، هذه الشخصية تتفاعل مع الشخصيات الأخرى، فلا تكون هناك شخصية تطغى عليها في الأهمية، هي التي تحرك الأحداث والأفعال في العمل.

ب- الشخصية المساعدة (الثانوية):

وهي الشخصية التي تشارك في تطور الحدث القصصي والإسهام في تصوير الحدث، حيث تكون أقل أهمية من الشخصية الرئيسية، ويمكن القول إنها مساعدة ومتممة لها في وظيفتها، فهي الشخصية التي تضيء الجوانب الحية للشخصية الرئيسية: "ولهذه الشخصية أدوار محدودة، وإذا ما قورنت بأدوار شخصيات رئيسية، وقد تكون صديق الشخصية الرئيسية، وهي تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل[2]"؛ وذلك يعني أن الشخصيات الثانوية أقل أهمية وتعقيدا من الشخصيات الرئيسية، فهي لا تكون محورية في تطور الحركة أو الأحداث الكبرى، ولكنها تؤدي دورا مكملا يساعد على تعزيز القصة أو دعم الشخصية الرئيسية.

يقول عبد الملك مرتاض في تمييزه بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية: "الحق أننا لا نضطر في العادة إلى الاحتكام إلى الإحصاء من أجل معرفة الشخصية المركزية من غيرها، إنما الإحصاء يؤكد ملاحظتنا كما تظاهرنا بدقة على ترتيب الشخصيات داخل عمل سردي ما، وهذا الإجراء منهجي إلى حدته في عالم التحليل الروائي متمر حتما، وإذا كنا نفتقر في مألوف العادة إلى الإحصاء بمركزية الشخصية من أول قراءة النص السردي[3]"؛ فالتحليل الروائي لا يحتاج دائما إلى الإحصاء لتحديد الشخصية المركزية في العمل

---

[1]- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قرق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008م، ص 135.

[2]- محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الجرف للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2007م، ص42.

[3]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (دط) (دت)، ص 143.

السردي، حيث يمكن للقارئ أن يستنتج هذه الشخصية بناء على ملاحظته الأولى أثناء قراءة النص.

ج- الشخصية المشاركة (العابرة):

وهذه الشخصية نادرا ما تظهر في النص الروائي: "الشخصيات التي نادرا ما تظهر على مسرح الحدث، ويكون ظهورها عابرا مرهونا بسد ثغرة سردية محدودة جدا، ولقد قدمت هذه الشخصيات عن طريق الاستذكار[1]"

أي أن الشخصية العابرة تقدم معلومات محدودة تساعد في تقدم الأحداث أو تكشف عن جوانب معينة من القصة، لا تلعب دورا أساسيا في الحبكة، ولا تتمتع بتطور أو حضور مستمر، بل غالبا ما تأتي في لحظات معينة لدعم السرد، ولا يظهر تأثيرها بشكل كبير على مجريات القصة، بل تقدم عن طريق الاستذكار.

فكل شخصية داخل العمل الروائي تكتسب قيمتها من خلال النظر إلى نسبة حضورها في الأدوار الموكلة إليها، وهي ثلاثة مرتبة كالتالي: شخصية رئيسية، ثانوية، وعابرة.

2-1 أبعاد الشخصية:

تشير إلى جوانب وسمات الشخصية التي يتم تطويرها داخل النص الأدبي أو الرواية. هذه الأبعاد تساهم في بناء شخصية معقدة ومؤثرات تدفع الرواية وتمنحها عمقاً، ويمكن تقسيم أبعاد الشخصية إلى ثلاث جوانب رئيسية.

أ- البعد الجسماني للشخصية:

للبعد الجسماني أهمية كبيرة، والذي يجب على الراوي أن يعنى به عناية خاصة، ويتمثل ذلك في المظهر الخارجي وصفات الجسم والملامح" حيث تقدم الشخصية من خلال الوصف الداخلي والخارجي وكذلك من خلال الحدث والحوار والزمان والمكان، ويقصد به

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 44.

تقديم الشخصية من خلال وصف تركيب جسم الإنسان وما أصابه من إعاقة[1]"؛ فتقديم الشخصية المعاقة بهذه الطريقة ساهم في إعطاء صورة شاملة لها من خلال جميع الجوانب سواء كانت مادية أو نفسية، يجعل القارئ يتفاعل مع تلك الشخصية بشكل أعمق؛ "إن البعد الجسماني أو الخارجي هو الحالة الجسمانية التي يولد بها الإنسان، وهو يتعلق بتركيب جسم الإنسان وما أصاب هذا الجسم من تغيرات سواء أكانت بفقد عضو من أعضاء الإنسان أو إصابة مثل الأعور أو الأعرج أو الأخرس... وكلها تؤثر في نفسية الإنسان، ويتعلق أيضا البعد المادي بنوع الإنسان هل هو رجل أم أنثى، هو طويل أم قصير[2]"؛ بمعنى أن البعد الجسماني يدرس حالة الشخص من الناحية الخلقية: أعرج أم أخرس، كما يحدد الجنس: سواء ذكر أو أنثى، طويل أم قصير.

ب- البعد النفسي:

للبعد النفسي أثر داخلي خفي وعميق، وهو أحد أبعاد الشخصية الروائية، والذي "يتمثل في الأحوال النفسية والفكرية للشخصية، ويتجلى في التعبير عما تحمله الشخصية من فكر وعاطفة، وفي طبيعة مزاجها من حيث الانفعال وأحاسيسها وطباعها وطريقة تفكيره[3]"؛ أي أن البعد النفسي يشير إلى مجموعة من العوامل النفسية التي تؤثر على سلوك الفرد. هذا البعد يشمل الجوانب الفكرية والعاطفية التي تحدد كيفية تفكير الشخص وكيفية تعبيره عن مشاعره وأحاسيسه، وبالتالي، فهذا البعد النفسي يعكس الشخصية من خلال تفاعلاتها الداخلية (أفكارها، مشاعرها) وطريقة تعاملها مع العالم الخارجي. "ولكل حالة نفسية دوافع وغايات، لأن سلوك الإنسان معلل بدوافع وحوافز وحاجات لا بد من التعرف عليها، فلا وجود للصدفة في تصرفات البشر، وإن كان الإنسان نفسه لا يعي أسباب سلوكاته، فهذه

---

[1]- خطيبي يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص 23.

[2]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997م، ص 54.

[3]- عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، قراءة في مسرحية (مسرح كليوباترا) لشوقي، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2005م، ص 28.

الأحوال معللة بدوافع وحواجز سواء أكانت ظاهرة للعيان أو مستترة تبدو بالتأمل والمراجعة والتحليل[1]"؛ أي أن السلوكات التي تصدر عن الإنسان ما تكون إيجابية أم سلبية

ج- البعد الاجتماعي:

للبعد الاجتماعي دور رئيسي وهام في بناء الشخصيات الروائية، "يتمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وكذلك في التعليم وملابسات العصر وصلاتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها: الحياة الزوجية والمالية والفكرية، ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان وتكوين الشخصية، حيث علاقة الشخص بحياته الاجتماعية[2]"، بالتالي، البعد الاجتماعي يشمل تأثيرات البيئة الاجتماعية والاقتصادية الثقافية والذهنية على شخصية الفرد، وهو يؤثر في كيفية فهمه وتفاعله مع المجتمع والعالم.

2- المكان

المكان في الرواية هو الجزء الذي يقدم فيه الكاتب بيئة الرواية ويصف المكان الذي تدور فيه الأحداث، فهو ليس مجرد خلفية ثابتة بل هو عنصر حيوي ومؤثر في تطور القصة، له دور في تشكيل الشخصيات والتأثير على تطورات الأحداث، والمكان أيضا يساهم في تحديد السياق الزمني الثقافي والاجتماعي للرواية ويعكس الظروف التي يعيش فيها الأبطال، مما يجعل القارئ يشعر وكأنه جزء من هذا العالم. وعليه يمكن تعريف المكان كالتالي:

---

[1]- محمد عبد الغني المصري، تحليل النص الأدبي بين النظري والتطبيق، الوارق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م، ص 158.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يناير، 2004م، ص 573.

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن مفهوم المكان هو "الموضع، أَمكنة وأَماكن، توهموا الميم أصلاً حتى قالوا تَمكّن من المكان، وقيل الميم في المكان أَصل، إنه من التمكن دون الكون، والمكانة المنزلة، يقال فلان مكين عند فلان، بين المكانة والمكانة والموضع[1]".

يتضح من خلال القول أن المكان ليس مجرد موقع جغرافي بل يرتبط أيضا بالقدرة على التواجد أو الاستقرار فيه، ويكتسب عمقًا في المعنى في السياقات الأخرى مثل المكان الاجتماعي.

وفي المفهوم اللغوي أيضا هو "المكان الواسع من الأرض، والفضاء، فضاء يفضو فضواً فهو فاض، وقد فضى المكان، وأفضا المكان، وأفضى إذ اتسع[2]"؛ أي أن المكان ليس موضعا ثابتًا فقط بل هو فضاء يمكن أن يتسع ويتطور، مما يفتح المجال لوجودات أو أحداث متنوعة داخل هذا الفضاء الواسع.

عرف أيضا الجرجاني المكان حسب آراء الحكماء والمتكلمين، يقول: "المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماثل للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم يشغله الجسم وينقد فيه أبعاده[3]" فحسب قوله، فقد عرف الفلاسفة والحكماء المكان وما يشغل الجسم داخل الحيز، وينظر إليه على أنه السطح الداخلي للجسم الذي يحتويه، وهو الذي يلامس الجسم من الداخل، أما عند المتكلمين، فالمكان فراغ لا يمكن رؤيته أو لمسه بشكل مباشر، ولكنه يتصور عقليا ويشغل عندما يوضع فيه جسم ويتم تحديده (مثل الطول والعرض والعمق) في هذا الفراغ.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج13، ص 136.

[2]- المصدر نفسه، ص 102.

[3]- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط 1992م، ص 121.

ب- اصطلاحا:

يعتبر المكان أحد العناصر الأساسية التي تساهم في بناء وتوجيه الأحداث، وقد اختلفت التعريفات من الناحية الاصطلاحية نتيجة لاختلاف الدراسات، "فالمكان الفضاء، ومهتم به النقد العربي، ويتناقله النقاد العرب، وهو شكل تقدير يعالج المكان ويوصفه ويحدده بمفهومات نقدية جديد ة[1] ". فالمكان هو نفسه الفضاء ووجهان لعملة واحدة. أما عبد الملك مرتاض، فقد أعطى مصطلح المكان عدة تسميات كالفضاء والحيز، حيث يقول: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلاً للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي(space – espace) ، ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا أن مصطلح الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا يتصرف استعماله إلى الوزن والثقل والحجم والشكل وحده[2]"؛حسب قوله، إن الفضاء يرتبط بالفراغ والعدم، بينما الحيز يرتبط بالوجود المادي وبالخصائص التي تميز الجسم أو الكائن في المكان.

يرى ميخائيل نعيمه المكان على أنه المسرح أو المحيط الذي تجري فيه الأحداث، حيث يقول: "فهو قوة فعالة مؤثرة في حياة الشخوص، وقد يكون وصف الموضوع سببا في تفصيله يمنح القارئ الإحساس بصدق الواقع، أو يصور واقعا هو في حقيقة الأمر مشارك في العمل القصصي، ويهيئ المكان الجو المناسب، أو يعكس علاقات الفعل والحدث القصصي عكسا رمزيا[3]"؛ أي أن المكان ليس مجرد خلفية للأحداث، بل هو عنصر فعال له تأثير كبير على تطور القصة وفهم الشخصيات، فالمكان عامل مؤثر في تشكيل السرد وتوجيه القارئ نحو فهم أعمق للحدث والشخصيات في القصة.

---

[1]– زهير الجبوري، المكانية في الفكر والفلسفة، (تر)، ياسين النصير، دار نيوز للدراسات للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2008م، ص 56.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، تقنيات السرد، ص 121.

[3]– ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، مؤسسة نوفل بيروت، لبنان، ط6، 1977م، ص 11.

2-2 أنواع الأمكنة:

المكان في الرواية يعد أحد العناصر الأساسية التي تساهم في تشكيل الحبكة والشخصيات، فتنوع المكان في الرواية ليس مجرد إطار زمني أو مكاني، بل هو عنصر حيوي يعكس في الحالة النفسية للشخصية ويساهم في خلق الجو العام للأحداث، وينقسم المكان إلى قسمين:

أ- المكان المغلق:

فالمكان المغلق "يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، يكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة"[1] . فالمكان المغلق يعكس فكرة أن الأماكن التي تكون محاطة بحدود واضحة وصارمة قد تمثل مزيجا من الراحة والضيق في آنٍ واحد حسب السياق الذي يعرض فيه في الرواية أو في الحياة اليومية.

فالمكان المغلق هو المكان الذي له حدود ضيقة ومحدودة كالمنزل، السجن، الغرفة، المدرسة، "هو المكان الذي يكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه، ومن خلال مقابلته لفضاء أكبر انفتاحا واتساعا، فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال واللاتوازن، فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا[1]".

ب- المكان المفتوح:

المكان المفتوح في الرواية يمثل بيئة واسعة وغير محدودة حيث يمتد الأفق ويعطي شعورا بالحرية والانفتاح، فهو عامل مؤثر في تطور الشخصيات ومسار الأحداث. يمكن أن

---

[1]- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، ص 59.

يكون مصدرا للتحرر، التوسع، والبحث عن الذات "حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق[1]".

2-3 إشكالية المصطلح بين المكان والفضاء والحيز:

تعددت المفاهيم والمصطلحات حول مفهوم المكان في الكتابات النقدية العربية، حيث نجد مصطلح المكان، الفضاء، الحيز.

نجد حميد الحميداني يعرض لمصطلح الفضاء كمعادل المكان ويسمى عادة بالفضاء الجغرافي "ويفهم الفضاء في هذا التصور على أنه حيز المكان في الرواية أو الحكي عامة... فالفضاء معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبتها، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة[2]"

حين يستخدم مصطلح الفضاء في الدراسات السردية لا يقصد به المكان المتخيل الذي تصنعه الرواية أو القصة في ذهن القارئ، أي أن الفضاء هو البيئة التي تجري فيها الأحداث الـ حكائية، سواء كانت مدينة، بيتَا، صحراء، أو حتى عالما خياليا بالكامل. إذاً فإن الفضاء في الرواية ليس مكانا ماديا محسوسا، بل هو بناء تخييلي يخلقه السرد ويمنح الأحداث سياقاً، ويعبر غالبا عن أبعاد فكرية ونفسية في النص.

كما ميز بين الفضاء والمكان، حيث اعتبر الفضاء أوسع وأشمل من المكان "وأنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تَدرك بالضرورة[3]".

هذا القول يعمق فهمنا لمفهوم "الفضاء" الروائي ويشرح كيف يبنى الفضاء داخل العمل السردي من خلال الحركة الروائية، تسلسل الأحداث وتطورها، سواء عرضت الأماكن بشكل

1- أوريدة عبود المكان في القصة القيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، ص 59.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبين المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، ص 1991م، ص 45.

3- المرجع نفسه، ص 64.

مباشر أو فُهمت ضمناَ من السياق. فالفضاء الروائي ليس مجرد خلفية ثابتة، بل هو نسيج من الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصيات.

وهذا يعني أن الفضاء أكبر من المكان ويضم الأمكنة جميعا، وفي المقابل استعمل عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز، حيث اعتبر أن مصطلح الفضاء "قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه مجازيا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى الوزن والثقل والحجم والشكل... على حين أن المكان يزيد أن نفقهه في العمل الروائي على مفهوم الحجز الجغرافي وحده[1]"، حيث يتم التمييز بين الفضاء، الحيز، والمكان. الفضاء غالبا ما يستخدم بمعناه المجازي ليشير إلى الفراغ أو الخواء، بينما الحيز يرتبط بالكتلة والوزن والشكل، أي إنه ملموس ومحدد. أما المكان فيتم التعامل معه في الرواية باعتباره حجز الجغرافيا، أي إنه يشير إلى موقع محدد في العالم الواقعي أو المتخيل داخل النص السردي، حيث ينظر إلى الفضاء على أنه عنصر أكثر انفتاحا وتجريدا، بينما الحيز أكثر ارتباطًا بالمكونات الفيزيائية، أما المكان فهو يستخدم في السرد لتحديد موقع الأحـداث والشخصيات، مما يجعله أكثر ارتباطًا بالبنية الجغرافية للنص.

3- مفهوم الزمان:

الزمان هو مفهوم معقد ومتعدد الأبعاد، قد تم تناوله من وجهات نظر مختلفة عبر التاريخ.

أ-المفهوم اللغوي:

جاء في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: "الزمن من الزمان، الزمان ذو الزمانة، والفعل زمن يزمن زمنا وزمانة، والجميع الزمنى في الذكر والأنثى، وأزمن بالشيء طال عليه الزمان"[1]؛ فـ الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال تعريفه هذا لم يكتف بتقديم تعريفات لغوية، بل أشار إلى المستويات اللغوية المختلفة للكلمات، حيث يميز بين الفصيح والعامي، وكذلك بين الألفاظ المعربة والدخيلة.

يرى ابن منظور أن " الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره (...) الزمان زمان الرطب والفاكهة، زمان الحر والبرد (...) والزمن يقع على فصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن بالشيء: طال عليه الزمن، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا[2]"

في معجم لسان العرب يعرف ابن منظور الزمان بأنه اسم يشمل القليل والكثير من الوقت، ويستخدم في سياقات مختلفة مثل زمان الرطب والفاكهة، زمان الحر والبرد، مما يدل على ارتباطه بدوران الطبيعة والفصول الزمنية، كما إنه أيضا يستخدم في سياقات اجتماعية وسياسية، أما الفعل أزمن بالشيء فيعني أن الزمن طال عليه، بينما أزمن بالمكان تعني الإقامة فيه لفترة زمنية محددة. فهذا التعريف يعكس فهما واسعا للزمن في اللغة العربية، حيث لا يقتصر على مجرد مرور الوقت، بل يشمل تأثيراته على الطبيعة والمجتمع.

1- أبو الرحمن بن أحمد الخليل الفراهيدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج7، مؤسسة دار الهجرة، المدينة المنورة، ط2، 1210هـ، ص 375.

2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج3، مادة "زمن"، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص 202.

كما و ردت كلمة الزمن في القاموس المحيط أن الزمن "هو اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمن، ولقيته ذات الزمنين كزبير تر بذلك تراخي الوقت"[1]

أي أن الزمن يشتمل على القليل والكثير من الوقت، كما أن التعبير "لقيته ذات الزمنين" يشير إلى تراخي الوقت، فهذا التعريف يبرز الطبيعة المرنة للزمن في اللغة العربية، حيث يمكن أن يكون قصيرا أو طويلاً وفقًا للسياق.

على الرغم من اختلاف مفهوم الزمن في المعاجم السابقة التي تطرقنا إليها، إلا أنهم اتفقوا على أن الزمن هو فترة من الوقت، طويلة كانت أم قصيرة، تتصف بالاستمرارية من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.

ب–المفهوم الاصطلاحي:

باعتبار الزمن عمود السرد الأدبي، فهو يمتاز بسمة المرونة، حيث إن بقدرة الروائي التلاعب بالزمن وخرق التسلسل المعتاد، وإنشاء عمل أدبي متميز.

حيث "يعتبر الشكلانيون الروس أول من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب، وجعلوا نقطة ارتكازهم العلاقات التي تجمع بين الأحداث وارتباط أجزائها[2]"

أي أن الشكلانيين الروس كانوا أول من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب، فهذا النهج يعكس اهتمامهم ببنية النص الأدبي أكثر من مضمونه، يتركز على كيفية ترتيب الأحداث داخل العمل الأدبي، وتأثير الزمن على تماسكه.

أما الزمن حسب رأي عبد الملك مرتاض: "الزمن مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي غير المحسوس، والزمن كالأوكسجين، يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه،

1– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (ز م ن)، ج4، ط1، ص 255.

2– ينظ ر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1990، ص 107.

ولا أن نراه (...) إننا نراه في غيرنا مجسدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره..."[1]

فهو يصف الزمن بأنه ظاهرة وهمية وغير ملموسة، فشبهه لنا بالأوكسجين الذي يحيط بنا في كل لحظة ومكان، لكنه يبقى غير محسوس، غير مرئي وغير ملموس، ومع ذلك تظهر آثار الزمن بشكل ملموس في التغيرات الفيزيائية التي تحدث للإنسان مثل الشيب والتجاعيد. ومنه، هذا التصور يعكس فكرة أن الزمن ليس مجرد مفهوم، بل هو قوة خفية تؤثر على كل شيء من حولنا وتترك بصمة على الكائنات الحية والأشياء.

3-1 مفهوم الزمن عند الفلاسفة والمفكرين:

اختلف المفكرون والفلاسفة في تحديد مفهوم الزمن باختلاف معارفهم ووجهات نظرهم، حيث نجد أن كل واحد منهم قد عرفه انطلاقًا من معجمه الخاص.

تضاربت الآراء الفلسفية حول الزمن بين الفلسفة الحديثة والفلسفة القديمة، فابن رشد يرى بأن الزمن والحركة متلازمان، ويستحيل الفصل بينهما، فيقول في هذا الصدد: "إن تلازم الحركة والزمان صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة، لأنه لا يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة، أما وجود الموجودات المتحركة أو تقدير وجودها فيلحقهما الزمان ضرورة[2]"، ومنه، الزمن والحركة مرتبطان بشكل لا يقبل الانفصال، حيث لا يمكن تصور الزمن دون حركة، فهو يعتبر الزمن شيئًا يقوم به الذهن أثناء إدراك الحركة، ويؤكد أن الزمن لا يوجد إلا مع الموجودات التي تقبل الحركة، أما الموجودات التي لا تتحرك فلا يمكن أن يكون لها زمن، مما يعني أن الزمن ضرورة ملازمة لكل ما يتحرك أو يمكن تصوره في حالة حركة.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، 1990م، الكويت، دط، دت، ص 172-173.

[2]- أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2004م، ط1، ص16.

أما إذا تتبعنا الزمن من منظور الفلاسفة المحدثين، نجد أن غاستون باشلار في كتابه "جدلية الزمن"، الذي يحاول من خلاله أن يؤسس (علم نفس الزمان)، حيث أشار لذلك في قوله: "إن الفلسفة لم تعد سوى فلسفة زمـنية"، وذهب إلى أنه "لا يجوز أن نخلط بين ذكرى ماضينا وذكر زماننا، فبواسطة ماضينا نعرف ما قمنا به في الزمـن[1] "

فمن خلال هذا، فهو يميز بين ذكرى الماضي وذكر الزمن، حيث يرى أن الماضي هو ما قمنا به بالفعل، أي الأحداث والتجارب التي عشناها، بينما الزمن هو الإطار الذي وقعت فيه هذه الأحداث. بمعنى آخر، لا يجب أن نخلط بين استرجاعنا للأحداث التي مررنا بها وبين إدراكنا للزمن ككيان مستقل، ويشير إلى أن استذكار الماضي لا يعني استذكار الزمن نفسه، بل هو استرجاع للأفعال واللحظات التي شكلت تجربتنا. فالزمن ليس مجرد سلسلة من الذكريات، بل هو مفهوم أكثر تعقيدا يرتبط بالإدراك والتجربة الشخصية.

أما مع مطلع القرن 17، ظهرت تعديلات جذرية لمفهوم الزمن مع رينيه ديكارت، حيث إنه يرى أن عملية التفكير تعتمد على مبدئين، أولهما: "أن الفكرة لا تتم إلا ضمن حدود أولى هي المطلق أو الأبد"، وثانيهما: "أن يكون موضوع التفكير شيئاً مخلوقاً ابتدأ في لحظة ما، وله نهاية في لحظة ما"، وبذلك يبرز الزمن التاريخي الذي هو زمن الأشياء، إلا أنه لا يظهر كما تمثله عملية التفكير، أي إنه الاستمرارية له، لأن لحظة التفكير لا تدوم قدر ما يدوم التفكير[2]"، فهو يشير إلى أن الزمن التاريخي لا يظهر كما يتمثل في التفكير، أي إنه لا يملك استمرارية حقيقية، لأن لحظة التفكير لا تدوم بقدر ما يدوم التفكير نفسه. وهذا يعني أن الزمن في الفكر يختلف عن الزمن في الواقع، حيث إن الفكر يمكنه تجاوز الحدود الزمنية، بينما الزمن التاريخي يظل مرتبطاً بالأحداث المتعاقبة.

---

[1]– عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م، ص 14.

[2]– ينظر: عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، ص 16.

3-2 مفهوم الزمن في القرآن الكريم:

للزمن أثر بالغ في القرآن الكريم، وذلك راجع إلى ارتباط معظم العبادات المشروعة بمواعيد زمنية محددة كالصيام، الصلاة، الحج، بحيث لا يصلح أداؤها إلا في أوقاتها، وورد ذلك في قوله تعالى: "**يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ ۖ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ ۗ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَن تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا وَلَٰكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَىٰ ۗ وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ** سورة البقرة، الآية 189 " .

فالآية الكريمة تتناول موضوع الأهلة والزمن وتوضح الحكمة من تغير شكل الهلال خلال الشهر القمري، فالله جعل الأهلة مواقيت للناس، حيث يعتمدون عليها في تحديد أوقات العبادات مثل الصيام والحج، وكذلك معاملاتهم اليومية مثل حساب الديون والعدة.

وتجلّى أيضا في قوله سبحانه وتعالى: ﴿ **شَهْرُ رَمَضَانَ الَّذِي أُنزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَاتٍ مِّنَ الْهُدَىٰ وَالْفُرْقَانِ ۚ فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ ۖ وَمَن كَانَ مَرِيضًا أَوْ عَلَىٰ سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِّنْ أَيَّامٍ أُخَرَ ۗ يُرِيدُ اللَّهُ بِكُمُ الْيُسْرَ وَلَا يُرِيدُ بِكُمُ الْعُسْرَ وَلِتُكْمِلُوا الْعِدَّةَ وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَىٰ مَا هَدَاكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ**﴾ سورة البقرة، الآية185 ؛" تتحدث هذه الآية الكريمة من سورة البقرة عن فضل شهر رمضان، حيث أنزل الله فيه القرآن ليكون هداية للناس وبيانا واضحا للحق والباطل، كما تؤكد وجوب الصيام لمن شهد الشهر وكان قادرا على صومه، مع التيسير لمن كان مريضا أو مسافرا، حيث يمكنه الإفطار ثم قضاء الأيام التي أفطرها لاحقًا، وتبرز الآية أيضا رحمة الله بعباده، فهو لا يريد بهم العسر بل ييسر لهم الأمور ويحثهم على إكمال عدة الصيام.

فالزمن في القرآن الكريم له دلالات عميقة، وشهر رمضان يمثل نقطة زمنية مميزة حيث اختاره الله ليكون بداية نزول الوحي.

لم يربط الله عز وجل الزمن بالعبادات والطاعات فقط، وإنما تجاوزه إلى الأحكام الشرعية الأخرى كالكفارة وعدة المرأة عند وفاة زوجها... إلخ، ومنه قوله عز وجل: " **وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا ۖ فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا فَعَلْنَ فِي أَنفُسِهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ ۗ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ** سورة البقرة، الآية234.

"ففي هذه الآية المباركة، الزمن أربعة أشهر وعشرة أيام، يمثل فترة انتظار محددة بدقة للمرأة المتوفى زوجها غير الحامل، فتنتظر هذه المدة قبل أن تتزوج، وهو ما يعرف بالعدة، ما يعكس أهمية الوقت في تحقيق العدالة الاجتماعية وحفظ الحقوق.

3-3 مفهوم الزمن عند الأدباء والنقاد:

إن مفهوم الزمن عند الأدباء والنقاد يتنوع ويعكس رؤى فكرية وأدبية متعددة، حيث يعتبر الزمن عنصرا أساسيا في بناء النصوص الأدبية وتحليلها.

يذهب رولان بارث (1915-1980) إلى القول في هذا الصدد: "ونستطيع أن نقول بشكل آخر إن ا لزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة، الخطاب، ومثلها من ذلك مثل اللغة (...) وإن القصة واللغة لا تعرفان إلا زمنا إشاريا، أما الزمن الحقيقي فوهم مرجعي وواقعي"[1]

في هذا القول، يقدم رولان بارث رؤية بنيوية للزمن في سياق القصة والخطاب، ويوضح أن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية ضمن بنية القصة مثلها مثل اللغة، بمعنى أن الزمن في القصة ليس الزمن الحقيقي الذي نعيشه، بل هو زمن إشاري يتم إنشاؤه داخل النص الأدبي أو الخطاب. الزمن في هذه النصوص يبنى بشكل اصطناعي يخدم أهداف السرد أو التعبير ويصبح جزءا من بنية النص وليس انعكاسا مباشرا للواقع.

---

[1]- رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993م، ص 54.

4-أنواع الزمن:

في الدراسات العربية، يميز الباحثون بين ثلاث مستويات من الزمن، من أهمهم الناقد والباحث سعيد يقطين:

أنواع الزمن	**زمن القصة " الحكاية"**	**هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل " الزمن الصرفي"[1]**
	زمن السرد " الخطاب"	هو الزمن الذي تعطي فيها القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في لاإطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).
	زمن النص	هو الزمن الذي يتجسد اولا من خلال الكتابة التي يقوم بها الباحث في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب... وهو ثانيا زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة وإن كانت تتسم من خلالها أيضا " زمن القراءة" إننا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة تجدنا امام ما نسميه زمن النص.[2]

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط3، 2006م، ص 42

[2]- المرجع نفسه، ص 49.

إضافة إلى التقسيم السابق تقسيم مها القصراوي التي بدورها قسمت الزمن إلى قسمين:

الزمن الطبيعي	**تجلى هذا النوع من التقسيم في قولها:" يتسم بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي، ولا يعود إلى الوراء أبدا، والزمن الطبيعي لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو عام وموضوعي ويتجلى الزمن الموضوعي في تعاقب الفصول والليل والنهار، وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت"[1] فالزمن الموضوعي كما وصفته مها القصراوي يتميز بخصائصه العامة والمستقلة عن التجربة الشخصية، فهو يتقدم دائما نحو المستقبل دون أن يعود غلى الوراء، مما يعكس طبيعته الخطية، فهذا النوع من الزمن يظهر في الظواهر الطبيعية مثل تعاقب الفصول: الليل والنهار، فهو جزء من النظام الطبيعي لا يحتكم للخبرة.**
الزمن النفسي (سيكولوجي)	هو نتاج" حركات أو تجارب الافراد وهم فيه مختلفون، حتى أننا لا يمكننا ان نقول إن لكل منا زمن خاصا يتوقف على حركته وخبرتهن فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة مثلما يخضع الزمن الموضوعي وذلك باعتباره زمنا ذاتيا يفنه صاحبه بحالته الشعورية"[2]، ومعنى هذا الزمن النفسي هو تجربة ذاتية تختلف من شخص لآخر بناء على مشاعرهم وتجاربهم الفردية، وهذا النوع من الزمن لا يمكن قياسه لأنه يعكس إدراك الفرد للوقت بناء على حالته النفسية، مثل الشعور بأن الوقت يمر بسرعة أثناء اللحظات السعيدة أو يبطئ أثناء اللحظات الصعبة.

1– مها القصراوي، بناء الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، ص 17، نقلا عن إيمان زوايمية، تقنيات وأساليب بناء الزمن في رواية "مروان" لن يحي محمد سفيان، رسالة ما جستيرن جامعة 08ماي 1945 قالمة، قسم اللغة والأدب العربي، 2018–2019، ص 21.

2– المرجع نفسه، ص 21.

4-1الترتيب الزمني: (المفارقات الزمنية)

المفارقات الزمنية هي عبارة عن نظام ترتيب الأحداث من جانب زمن القصة وزمن الخطاب، والتي يولدها الراوي في السرد عن طريق انحرافه باتجاه الماضي أو المستقبل (الاسترجاع _ الاستباق).

يذهب حميد لحمداني ويعرف المفارقات الزمنية في قوله: "أما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة[1]"؛ فالمفارقات الزمنية، بناء على تعريف حميد لحمداني، هي أدوات سردية تستخدم في النصوص الأدبية لتغيير تسلسل الأحداث الزمنية، يمكن أن تكون هذه المفارقات إما استرجاعا، حيث تتم العودة إلى أحداث ماضية لتوضيح خلفية القصة أو الشخصيات، أو استباقاً، حيث يتم تقديم لمحات عن أحداث مستقبلية لإثارة الفضول عما يحدث لاحقاً.

يرى سعيد يقطين أن المفارقات الزمنية أو ما يعرف بالترتيب الزمني للحكي: "يأخذ معناه من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة[2]"؛ ففي قوله هذا، يوضح لنا أن المفارقات الزمنية في السرد الأدبي تنشأ من التباين بين الأحداث كما تعرض في الخطاب السردي وترتيبها كما تحدث في القصة نفسها، بمعنى آخر، الخطاب السردي قد يعد تنظيم الأحداث بطريقة تختلف عن تسلسلها الزمني الطبيعي في القصة، مما يخلق نوعا من المفارقات الزمنية.

أ- الاسترجاع:

فالاسترجاع من منظور آمنة يوسف* "أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية"[3]؛ فالناقدة آمنة يوسف من خلال قولها

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991من ص 74.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الروائي، (الزمننا لسردن البئر)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997م، ص 123.

* آمنة يوسفك هي كاتبة وناقدة يمنية ولدت في مدينة جدة بالمملكة العربية السعودية، عام 1966م.

السابق تشير إلى أن الراوي يتوقف عن متابعة الأحداث الحاضرة ليعود إلى الماضي مسترجعا شخصيات أو أحداث وقعت قبل بداية الرواية فهذه التقنية تَستخدم لإثراء الحبكة وتعميق الشخصيات وكشف خلفيات تاريخية مما يساعد القارئ على فهم أعمق للسياق الروائي.

آباء جرار جينات يرى بأنه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[1]

أي أن الراوي يعود إلى أحداث وقعت في الماضي من سياق السرد الحالي مما يخلق مفارقات زمنية تساعد في بناء الشخصيات والحبكة.

في حين يشير جيرالد برانس إلى مفهوم الاسترجاع بأنه "مفارقة زمنية تَعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة"[2] فهذا القول يتناول مفهوم الاسترجاع الزمني باعتباره مفارقة زمنية تَعيدنا إلى الماضي بالنسبة للزمن الحالي حيث يتم استعادة واسترجاع أحداث وقعت قبل اللحظة الحالية من السرد.

ب-الاستباق – الاستشراف:

يعد الزمن أحد العناصر الجوهرية في السرد الأدبي ولا يقدم دوما بطريقة خطية أو متتابعة ومن أبرز هذه الآليات التي يكسر بها هذا الخط: الاستباق – الاستشراف. أشار إليه جرار جينات في قوله: "السباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما[3] " بمعنى أن يذكر السارد حدثًا سيقع في المستقبل بالنسبة للنقطة

---

[3]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م، ص 104.

[1]– جيرار جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأدي، عمر علي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص 51.

[2]– جيرارد جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر علي، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، مصرن ط2، 1997م، ص 51.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 51.

الزمنية التي يقف عندها السرد أي أن يتم تقديم معلومة عن حدث لم يحدث بعد في تسلسل القصة الزمني ولكنه يروى مسبقاً.

كما ينظر للاستباق على أنه: "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل) إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة) أو اللحظة التي يحدث فيها توقف لقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق[1]"؛ أي أن الاستباق يحدث عندما يتوقف القص الزمني الطبيعي ليتم تقديم معلومات عن أحداث مستقبلية سواء كانت هذه الأحداث مؤكدة أو مجرد توقعات يمكن أن يكون الاستباق لإثارة الفضول أو لتقديم تلميحات حول تطورات القصة مما يساعد في بناء الحبكة بطريقة أكثر تعقيدا.

أما حسن بحراوي فيذهب إلى القول بأنه: "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية[2]" يشير إلى أن السارد يتخطى تسلسل الأحداث الطبيعية أي لا يسير وفق ترتيب زمني خطي بل يتجاوز مقطعا زمنيا لم يحدث بعد والخطاب هنا يعني اللحظة التي يروي منها السارد الأحداث والاستباق يتمثل في قفزة للأمام متجاوزا هذه اللحظة ليقدم معلومة عن المستقبل.

فالاستباق هو آلية يمارس بها الراوي سلطة زمنية إذ يتجاوز الترتيب الزمني للأحداث ليكشف ما سيقع لاحقاً مما يضفي بعداً دراميا ويثير انتباه القارئ، وهناك شكلان من الاستشراف وهما:

أ- الاستباق التمهيدي amorce :

فالاستباق التمهيدي "يشكل بذرة غير دالة لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إجرائية"[3]

---

[1]- جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص 186.

[2]- المرجع نفسه، ص 132.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

فالاستباق التمهيدي عبارة عن تلميح أو رمز يظهر في بداية القصة دون تفسير لكنه يصبح ذا مغزى عندما تتطور الحبكة.

فالاستباق التمهيدي هو مفهوم يستخدم في مجالات مختلفة مثل الأدب والقانون للإشارة إلى فكرة أو إجراء يتم تقديمه في البداية دون أن يكون له معنى واضح لكنه يكتسب أهمية لاحقًا عندما تتكشف الأحداث أو تتوضح السياقات.

ومنه: "أهم ما يميز الاستباق التمهيدي هو اللايقينية* بمعنى أنه يمكن استكمال الحدث الأولي وإتمامه أو يظل الحدث الأولي مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص[1]" أي أنه يخلق نوعا من الترقب لدى القارئ مما يترك المجال مفتوحا لتفسيره أو توقعه.

ت-الاستباق كإعلان:

فالاستباق كإعلان حتمي التحقق (الحدث) في النهاية وهو عكس الاستباق التمهيدي الذي يمكن أن يتحقق أو لا، فهو "يقوم الاستباق بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق[2]" أي أن هذا النوع من الاستباق تقنية سردية تُستخدم عندما يقوم الراوي أو النص بالإخبار الصريح عن الأحداث التي ستحدث لاحقًا في القصة مما يمنح القارئ معرفة مسبقة بالمستقبل السردي، هذا النوع من الاستباق يختلف عن الاستباق التمهيدي حيث يكون موسوما باليقينية أي أنه لا يترك مجالًا للشك أو التأويل بل يضع القارئ أمام الحدث النهائي مباشرة ثم يدفعه للتساؤل عن كيفية حدوثه ولماذا وقع بهذه الطريقة.

* اللايقينية: هي الحالة من الغموض أو عدم الوضوح التي ترافق تقديم فكرة .

1- مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 213.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

5-أنواع الاسترجاع: ينقسم الاسترجاع إلى قسمين:

أ- استرجاع خارجي

يقصد به: "استرجاع السارد أو الشخصيات لحدث بعيد وقع قبل بداية القصة[1]" فالاسترجاع الخارجي كما وصفه جرار جينات هو تقنية سردية يتم فيها استعادة أحداث وقعت قبل بداية القصة، فهذا النوع من الاسترجاع يضيف معلومات عن الماضي لتوضيح السياق أو تعميق فهم الشخصيات والأحداث.

وتقول سيزا قاسم* في هذا الصدد: "إنه استرجاع يعود إلى ما قبل الرواية" فبقولها هذا تميز بين أنواع الاسترجاع في الرواية حيث تشير إلى أن هناك استرجاعات تعود إلى ما قبل الرواية نفسها أي أنه يتناول أحداثاً لم تكن جزءا من السرد الأساسي بل يتم استحضارها لاحقاً داخل النص الروائي، فهو يهدف إلى توسيع نطاق السرد وإضافة عمق زمني للأحداث مما يساعد في بناء الشخصيات وفهم دوافعها بشكل أفضل.

إذاً فالاسترجاع الخارجي بما أنه يعود إلى ما وراء بداية القصة فهو لا يتقاطع مع السرد الأولي فخطه الزمني مستقل، فوظيفته تفسيرية وليست بنائية.

ب- الاسترجاع الداخلي

هو تقنية سردية تستخدم في الرواية لإعادة سرد أحداث وقعت داخل نطاق الزمن الروائي أي أنها تعود إلى لحظات سابقة ضمن القصة نفسها أي "أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنه الروائي[2]" أي أنه لا ينفصل عن السياق العام للأحداث حيث "يختص هذا النوع باستعادة أحداث ماضية لكنها لاحقة بزمن بدء الحاضر السردي وتتبع في محيطه ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة حيث يترك شخصية

---

[1]- جيرارد جينات، خطاب الحكاية، ص 48.

* سيزا قاسم، كاتبة أكاديمية وناقدة مصرية بارزة، ولدت في 8ديسمبر 1935م، وعملت أستاذة للنقد الأدبي في الجامعة الامريكية بالقاهرة.

[2]- سيزا قاسم، دراسة مقارنة نجيب محفوظ، ص 40.

ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها[1]" فالمقصود من هذا القول أن الاسترجاع الداخلي يساعد في تقديم تفاصيل إضافية عن الشخصيات والأحداث، أما التغطية المتناوبة فهي أسلوب يلجأ إليه الراوي عندما تتزامن الأحداث بين شخصيات متعددة فيترك شخصية ليصاحب أخرى مما يسمح له بتغطية حركتها وتطوراتها بشكل متوازن، فهذا الأسلوب يستخدم لإبراز التفاعل بين الشخصيات وإظهار تأثير الأحداث المتزامنة على كل منها. ومن هنا أستنتج أن الاسترجاع الداخلي والعودة للماضي لاحق لبداية الرواية حيث يتأخر تقديمه في المتن الروائي وهو متصل مباشرة بأحداث القصة وبالشخصيات، وهو نوعان:

5-1-أقسام الاسترجاع الداخلي:

أ-الاسترجاع الداخلي الغيري

هو استرجاع يتناول أحداثاً لم يعشها الراوي أو الشخصية الأساسية مباشرة بل يتم استحضارها من خلال شخصيات أخرى داخل القصة "يسير في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأولي كتقديم شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استحضار ماضيها[2] " أي أنه يستخدم كأداة لإعادة تقديم شخصية أو حدث لم يكن حاضرا في المشهد الحالي لكنه ضروري لفهم السياق.

ب- الاسترجاع الداخلي المثلي

فهو "يسير في خط الحدث نفسه يجري فيه الحكم الأول وهو نوعان: استرجاع داخلي مثلي تكراري يقل استعمال هذا النوع من الاسترجاع حيث تعود الحكاية على أعقابها للتذكير بأحداث سبق الوقوف عندها واسترجاع داخلي مثلي تكميلي يتناول المقاطع التي ستأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية وملء ثغرات...[3]" أي أن هذا النوع من الاسترجاع يتم داخل الحدث

---

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 199.

[2]- ينظر: جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص 60.

[3]- جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص 62.(م.ن، ص 62).

الأساسي ولا يخرج عن سياق الحكاية الأصلية بل يعيد النظر في أحداث سابقة أو يكمل فجوة سردية.

6-تقنيات الزمن الحكائي (الاستغراق الزمني)

الاستغراق الزمني (الديمومة – المدة)

الديمومة هي تقنية تقوم بمراقبة تسارع الأحداث أو تباطؤها وذلك من خلال دراسة العلاقة بين حجم النص والزمن الذي استغرقه في الحكي حيث إنه يقاس طول النص بالجمل والأسطر... وترتكز على مظهرين أساسيين هما: (تسريع السرد – تباطؤ السرد). يعرفه جيرالد برانس بأنه: "الامتداد: المدة أو المادة التي تستغرقه المفارقة الزمن التي تستغرقها القصة[1]"؛ أي هي المدة التي تستغرقها الأحداث داخل القصة، وتجلت أيضا في مفهوم حميد لحمداني في كتابه (بنية النص السردي) فيقول: "لم نجد مقابلاً دقيقًا لمصطلح la durée يكون محملاً بالمعنى المطابق لما يقصد به بالذات في مجال الحكي سوى هذا التركيب "الاستغراق الزمني" لأن الأمر الذي يتعلق بالواقع بالتفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل[2]" حميد لحمداني في هذا القول يتناول مفهوم الديمومة الزمنية la durée في السرد الأدبي ويشير إلى صعوبة إيجاد مقابل دقيق لهذا المصطلح في اللغة العربية لذلك يقترح استخدام تعبير الاستغراق الزمني لأنه يعكس التفاوت النسبي بين زمن القصة (الزمن الداخلي للأحداث) وزمن السرد (الزمن الذي يستغرقه الراوي في تقديم الأحداث).

أولا تسريع السرد:

هو تقنية تقوم على القفز على فترات تكون طويلة المدة أو قصيرة، وذلك باستخدام عبارات وجيزة تختصر ما حدث في أقل وقت ممكن، ويحدث تسريع إيقاع السرد في النص الروائي حينما يلجأ الراوي إلى استخدام التلخيص وتقنية الحذف.

---

[1]- جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص 81.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991، ص 57-76.

1- تقنية الحذف:

هي تقنية تستخدم لتجاوز بعض الأحداث غير الضرورية أو التي لا تؤثر بشكل كبير على الحبكة، مما يساعد في تسريع السرد وتوجيه تركيز القارئ نحو الأحداث الأكثر أهمية، ويمكن أن يكون الحذف معلنا أو ضمنيا، حيث يترك للقارئ استنتاج ما حدث خلال الفجوة الزمنية.

ولهذه التقنية (الحذف) عدة مسميات: القفز[1]، الثغرة[2]، الإضمار، القطع[3]، أما تودوروف فيطلق على هذه التقنية مصطلح: "الحذف أو الإخفاء exomotag كلما كانت وحدة من زمن القصة لا تقابلها أي وحدة من زمن الكتابة[4]".

أي إن الفكرة الأساسية وراء هذه التقنية هي أن هناك لحظات وأحداثاً في القصة لا يتم التعبير عنها مباشرة في الكتابة، أي إن هناك فجوات زمنية بين القصة المكتوبة والزمن الحقيقي للأحداث. بمعنى آخر، عندما تكون هناك وحدة زمنية في القصة (أي حدث معين في تسلسل الأحداث) ولكن لا يقابلها أي وحدة زمنية في الكتابة (أي لا يتم ذكرها أو وصفها في النص)، فهذا يعني أن السارد قد قام بحذفها أو إخفائها عمدا.

أما حسن بحراوي فيذهب ليعرفه بقوله إنه: "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع[5]".

والمقصود بهذا أن يقوم السارد بقطع أو حذف فترة زمنية من زمن القصة، طويلة كانت أم قصيرة، دون أن يصرح لما حدث فيها من وقائع وأحداث.

---

[1]- يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 82.

[2]- سيزا قاسم، ثلاثية نجيب محفوظ، ص 93.

[3]- جميل شاكر، سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقيا، ديوان المطبوعات، الجزائر، ص 89.

[4]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، ص 77.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 93.

أنواع الحذف:

وتقسم تقنية الحذف إلى ثلاث أنواع: الحذف المحدد، الحذف غير المحدد، الحذف الافتراضي، وهذه التقسيمات كالتالي:

الحذف المحدد	الحذف الغير محدد (الضمني)	الحذف الافتراضي
هو الحذف الذي يكون فيه العنصر المحذوف محددا ومعروفا من السياق، يستخدم في الأدب لتسريع وتيرة السرد عبر إسقاط فترة زمنية محددة من القصة مع تعيين مدة الحذف يساعد في التركيز على الأحداث المهمة دون الحاجة إلى ذكر التفاصيل غير الضرورية مما يجعل السرد أكثر ديناميكية وهو "تحديد الكاتب للفترة الزمنية المحذوفة بشكل صريح"[1] بحيث يكون القارئ على دراية بالمدة الزمنية التي تم تجاوزها دون	هو الحذف الذي لا يكون فيه العنصر المحذوف واضحا بشكل مباشر، بل يحتاج إلى استنتاج من السياق " وتجدر الإشارة إلى مؤهلات المروي له الذي يستدل عليه من خلال الثغرات التي تقع في التسلسل الزمني للقصة"[2] في هذا السياق مؤهلات المروي له تلعب دورا مهما في فهم الأحداث غير المذكورة مباشرة، حيث يعتمد القارئ على معرفته السابقة بالسياق السردي لاستنتاج المعلومات المحذوفة.	هو تقنية سردية تستخدم لإضفاء الغموض والإيجاز على النص، حيث يتم حذف العناصر اللغوية أو السردية التي يمكن للقارئ استنتاجها من السياق، فهذه التقنية تحفز القارئ على المشاركة الفعالة في بناء المعنى مما يعزز التفاعل بين النص والمتلقي . وقد اختلف النقاد في تحديد وظيفته في النص السردي فمنهم من اعتبره" الشكل الأكثر سرعة للرواية"[3] ومنهم من عده " توقف مؤقت للسرد وإبطاء لحركته، وليست مجرد تسريع له إلى

1– ربيعة بدري، البنية السردية في رواية " خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاعر، رسالة ماجستير في الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013، ص 117–118.

2– عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص140.

3– ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م، ص 98.

الدخول في تفاصيلها على سبيل المثال، بدلا من أن يصف الكاتب الأحداث التي جرت خلال سنوات طويلة يمكنه استخدام عبارة مثلا (بعد عشر سنوات من تلك الحادثة)		حيث استئناف القصة مسارها في الفصل التالي[1]" أي أن الآراء انقسمت بين اتجاهين الاول انقسمت بين اتجاهين الأول يرى بأن الحذف كوسيلة لتسريع السرد والثاني يرى بأن الحذف توقف مؤقت وإبطاء لحركة السرد. وهذا الاختلاف في الرؤية يعكس مدى تعقيد الحذف الافتراضي في النصوص السردية، حيث يعتمد تأثيره على السياق العام للرواية واسلوب الكاتب في توظيفه.

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية،)، ص 124.

الخلاصة:

وتعد هذه التقنية تقنية زمنية "يلجأ إليها الراوي في حالتين: الحالة الأولى حيث يتناول أحداثًا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى حيث يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها الخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر[1] " أي إن تقنية الخلاصة هي طريقة يستخدمها الراوي لاختزال الأحداث الزمنية أثناء السرد، يرجع إليها في حالتين: الأولى هي الخلاصة الاسترجاعية، وهي تلخيص أحداث ممتدة عبر فترة زمنية طويلة، ما يساعد على تقديم سرد مكثف دون الحاجة إلى استعراض كل التفاصيل الزمنية، والثانية هي الخلاصة الآنية، وهي تلخيص أحداث قصيرة لا تتطلب توقفًا طويلًا، مما يسمح بتقديمها بسرعة داخل زمن السرد الحاضر.

ويرى جيرار جينات أن الخلاصة هي النسيج الذي يشكل اللحمة "المثلى للحكاية التي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب الخلاصة والمشهد[2]"

فهنا يؤكد جينات أن تقنية التلخيص هي وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر، إذ تعمل كنسيج يربط بين المشاهد السردية، مما يخلق توازنا مثاليا في الإيقاع السردي، فبدون هذا التناغم قد يصبح السرد إما بطيئًا ومطولًا أو سريعا مبثورا.

تقنية تباطؤ السرد:

المشهد:

هو تقنية تُستخدم لنقل تفاصيل دقيقة عن لحظة معينة في القصة، حيث يتم تقديم الأحداث بشكل مباشر وكأن القارئ يشاهدها أمامه. يتميز المشهد عادة بالحوار والوصف التفصيلي، مما يجعله أداة فعالة لإبطاء الزمن الحكائي وإضفاء الواقعية على السرد. فالمشهد عند جيرار جينات: "وهو يناقض الخلاصة، لأن المشهد عبارة عن قص مفصل،

---

[1]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 224.

[2]– جيرار جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، ص 109.

والخلاصة عبارة عن قص ملخص، مما يؤدي إلى تعارض المحتوى الدرامي والمحتوى غير الدرامي، وأن الأزمنة القوية للفعل تصادف الحالات الأكثر كثافة للقصة، في حين أن الأزمنة الضعيفة تكون ملخصة بخطوط عريضة مصورة من بعيد[1]"

فمن خلال هذا القول، يفصل جيرار جينات بين مفهوم الخلاصة ومفهوم المشهد، ويبين أوجه الاختلاف بينهما، حيث يرى أن المشهد يتميز بسرد مفصل للأحداث، مما يجعله أكثر درامية وتأثيرا، بينما الخلاصة تقدم الأحداث بشكل موجز، مما يؤدي إلى تقليل الطابع الدرامي للقصة. فهذا التناقض بين المشهد والخلاصة يخلق تعارضا بين المحتوى الدرامي وغير الدرامي، حيث إن المشاهد القوية تتزامن مع اللحظات الأكثر كثافة في القصة، بينما الأجزاء ذات الزمن السردي الضعيف تكون مجرد ملخصات عامة تُعرض من بعيد. ويقصد بالمشهد أيضا "تمثيل كلمات الشخصية وأفعالها بطريقة مباشرة، وكثيرا ما تَدعى 'الدرامية'، اقتباسات لأفكارها، الحوار الأحادي الداخلي[2]".

حيث يتم تمثيل كلمات الشخصية وأفعالها بشكل واضح دون الحاجة إلى سرد تاريخي، يعرف هذا الأسلوب بالدرامية، حيث يتم اقتباس أفكار الشخصية من خلال الحوار الأحادي الداخلي، مما يسمح للقارئ أو المشاهد بفهم مشاعر الشخصية وأفكارها العميقة دون تدخل الراوي.

الوقفة:

هي إحدى أساليب السرد التي يعتمدها الراوي لإبطاء الإيقاع الزمني داخل النص، ويختلف الوقوف عن الخلاصة والمشهد في أنه لا يركز على التقدم الزمني للأحداث، بل

[1]- إدريس بوربية، الرواية والبنية في رواية طاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ص 110، نقلا عن: بنية الزمن في رواية بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي"، حورية صيمود، تفاحة زعرور، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، جامعة الصديق بن يحي، الجزائر، 2014-2015، ص 50.

[2]- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، طذ1، 1998، ص 163.

يعمل على استكشاف التفاصيل الدقيقة – الوصف العميق – أو التأملات التي تعزز من أبعاد النص، ويظهر الوقوف في عدة أشكال:

"الوقوف الوصفي – الوقوف التأملي – الوقوف التوضيحي"

وهي أيضا: "إبطال سرعات السرد، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية[1]"؛ وذلك يعني أن الوقفة السردية تعمل على إبطاء إيقاع السرد دون أن تؤثر على تسلسل الزمن الحكائي، بمعنى آخر، عندما يلجأ الراوي إلى الوقفة فإنه يقدم خطابا سرديا مثل الوصف، التأملات، أو الشروحات، ولا يرتبط مباشرة بسير أحداث القصة ولا يشغل أي جزء من زمنها الفعلي.

ويذهب حميد لحميداني إلى القول بأن: "الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها[2]"، فهو يرى من خلال قوله هذا أن الوقفة في الزمن السردي بمثابة استراحة داخل مسار الرواية، حيث يخلق الراوي توقعات معينة لدى القارئ من خلال اللجوء إلى الوصف، فاللجوء إلى الوصف يؤدي إلى انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، أي إن السرد يتوقف مؤقتا عن تقديم الأحداث ويتحول إلى تقديم تفاصيل مكانية، فالاستراحة السردية ليست مجرد توقف زمني، بل هي فرصة يعمد فيها الراوي إلى تشكيل رؤية جديدة لدى القارئ.

في حين يرى حسن بحراوي بأن: "الوقفة الوصفية تمطّط الزمن السردي وتجعله كأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته[3]"

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، الناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص 175.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص26.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 165.

أي إن الوقفة الوصفية تؤثر على الزمن السردي بطريقة تجعل الزمن يبدو وكأنه يدور حول نفسه، أي إنه لا يتقدم إلى الأمام، بل يبقى ثابتاً في مكانه. خلال هذه الوقفة، يظل زمن القصة يراوح مكانه، بمعنى أن الأحداث لا تتطور أو تتغير، بل يبقى القارئ في حالة انتظار حتى ينتهي الوصف من أداء دوره.

فالوقفة ليست مجرد توقف لحركة الزمن، بل هي إبطاء متعمد يخلق إحساسا خاصا لدى القارئ، قد يكون تأمليا أو تصوريا، لكنه في الوقت نفسه يؤجل التقدم السردي حتى يستأنف السرد بعد انتهاء الوصف.

أهمية الزمن:

الزمن عنصر جوهري في البناء السردي لأي رواية، فهو لا يعد مجرد خلفية للأحداث، بل يمثل آلية أساسية لتنظيم الحكاية وتحقيق المعنى، "كما أن للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي[1]"؛فهذا القول يبرز الدور المحوري للزمن في تشكيل الفهم السردي لدى القارئ، مما يجعل المتلقي يدرك الحدث في سياقه الطبيعي أو الفني، ويستوعب تطور الشخصيات في ضوء مرور الزمن.

كما تكمن أهمية الزمن في كونه أداة تساهم في خلق التوتر، واستدعاء الذكريات، واستشراف المستقبل، كما تمكن القارئ من تتبع التحولات النفسية والاجتماعية التي تطرأ على الشخصيات. بالإضافة إلى ذلك، يستخدم الزمن أحيانا للكشف التدريجي عن الحقيقة، أو للربط بين الأحداث المختلفة عبر تقنيات الاسترجاع والاستباق. ومن خلال توظيف الزمن، يستطيع الكاتب أن يعكس فلسفته في الوجود ورؤيته للحياة، ويضفي على العمل الأدبي طابعا تأمليا أو دراميا يعمق من تجربته الجمالية والفكرية.

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 87.

الفصل الثاني

تحليل الشخصيات في رواية:

"علي بابا والأربعون جنية"

أولا: الشخصيات الرئيسية:

1- علي بابا:

في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعز الدين جلاوجي الروائي الجزائري لعب علي بابا دور الشخصية الرئيسية في الرواية، وكانت هذه الشخصية متعددة الأبعاد وتعتبر المحرك الأساسي في هذه القصة، وارتبط بشكل لا يتجزأ بالحبكة والموضوع العام للعمل الأدبي.

ففي البداية يقدم الروائي عز الدين شخصية علي بابا على لسان دنيا زاد على أنه شخصية صعلوكية يقود فريقاً من الفرسان الصعاليك، ويتجلى ذلك في قولها: "فلما كانت العشية أسرج علي بابا و عشرة من رجاله جيادهم وكلهم نشاط وحماس، وانطلقوا منحدرين كالأسود من عرينهم الواقع في قمة الجبل بين الأشجار العظيمة الملتفة".[1]

تمر الشخصية بمجموعة من التحولات التي تحرك القصة وتطورها، ففي البداية ينطلق رفقة رفاقه الخارجين عن قيم المجتمع المتأثرين بالشعراء الصعاليك؛ من كهفهم الذي هو عبارة عن مغارة في قمة الجبل ليقيموا حربا ضد الأغنياء ويأخذوا بغنائهم، ويوزعونها على الفقراء، ومنه نجد أن هذه الشخصية الرئيسية لعبت دورا مهما لجذب انتباه القارئ مما يجعل القصة أكثر واقعية وإمتاعا.

بعد ذلك يتخلى علي بابا عن المعلكة حيث ورد ذلك في قوله: "واعذروني أن أفاجئكم بقراري الذي لا رجعة فيه، لقد قررت أن أعتزل فعل الصعلكة" [2]، و بهذا تتحول شخصية علي بابا من قائد صعلوكي إلى خليفة للأمير، وهذا ما جاء في قوله: "حدث هذا منذ شهر تقريبا، الفوضى الآن في كل مكان، علي بابا قد وليتك الإمارة، لا أحد غيرك يمكنه أن

[1] عز الدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى، 10 ماي 2022، ص 9.
[2] الرواية، ص 15.

يضبط كل هذا الانفلات، قدرك أن تكون أميرا فهنيئا لك" [1]، قالها الأمير الحكيم وهو يحدق في علي بابا.

فتمثل شخصية علي بابا تجسيدا معاصرا لشخصية على بابا الأسطورية التقليدية من حكاية ألف ليلة وليلة.

ثانيا: الشخصيات الثانوية:

ومن بين الشخصيات الثانوية التي ساعدت الشخصية الرئيسية علي بابا في بناء هذه الرواية نجد:

1- "بدر البدور":

هي ابنة الأمير الحكيم تظهر في بداية الرواية عند تسلل علي بابا إلى محتجز الأمير الحكيم ليجدها رفقة والدها ومنذ تلك اللحظة وقع في حبها وسرى الضعف فيه، وتجلى ذلك في قوله: "أسرعت البنت تلتصق به وقد بدت مرعوبة، ترتجف عيناها كما ترتجف شعلة المصباح، كانت ملامحها باهتة، وكان وجهها معروقا، وظلت تمسد شفتيها بلسانها".

لم يقف الروائي على وصف بدر البدور وصفا دقيقا فلم يتطرق إلى وصف ملامحها، بل اكتفى بذكره أن ملامتها كانت باهتة ووجهها معروقا، بعد ذلك يوافق والدها الأمير الحكيم بأن يزوجها لعلي بابا، وجاء ذكر ذلك في قوله: "سيدي الأمير، أطلب يد ابنتك زوجا لي فلا تخيبني" [2]. بعد طلبه هذا يجيبه الأمير الحكيم بقوله: "إن كانت سمك حسنة فقد فعلت، ليس من أمر ظل يؤرقني إلا ابنتي بدر البدور، فما ترين يا بنتي؟" [3] لترد بدر البدور على والدها بقولها: "سأقبل بك علي بابا بشرط أن تأخذ أبي معنا"[4].

---

[1] الرواية، ص 125.

[2] الرواية، ص 126.

[3] الرواية، ص 126.

[4] الرواية، ص 126.

تمر بدر البدور برحلة شاقة رفقة زوجها علي بابا منذ لحظة هروبها معه إلى غاية عودتها إلى الإمارة، ومن خلال هذه الرحلة تثبت شخصيتها القوية حين تنفصل عن علي بابا، وتبدأ في البحث عنه لتلتقي بالعجوز التي تقدم لها المساعدة في الغابة: "معذرة ألجأتني إليك الحاجة، كنا نخيم قريبا منك، لكن زوجي اختفى فجأة" [1]. لتحتويها بعد ذلك العجوز قائلة: "أنت عندي في مأمن، سيعود زوجك حتما، اطمئني المناطق هنا آمنة..." [2]، بعد ذلك يظهر عقلها الراجح من خلال توليها القضاء متنكرة باسم بدران القاضي الجديد بعد أن قامت بتناول مشروب القنينة التي منعتها إياها العجوز فتحولت بذلك إلى رجل، وفي النهاية تعود بدر البدور مع زوجها علي بابا لتلتقي بوالدها وترتمي في حضنه.

2- العرافة:

شخصية العرافة تعد من الشخصيات الرمزية التي تؤدي دورا محوريا في الكشف عن أبعاد الواقع وتحليل توجيهات الشخصيات الأخرى، وخاصة شخصية علي بابا، فهي تمثل الحكمة والبصيرة كما أنها تمثل جانباً من الروح الصوفية أو الغيبية حيث تمزج الواقعية بالسحر والفانتازيا (الخيال).

تعد من الشخصيات المساعدة في نسج هذه الرواية هي وابنتها بدر الأكوان التي كانت معجبة بعلي بابا وتساندها والدتها. الدتها لتزويجها منه، "ولن أتزوج حتى أذيب قلوب الرجال وحتى عظامهم، ألست ابنتك؟... وحق لهذا الجمال- الذي لن يكون إلا لعلي بابا" [3].

بعد ذلك تفضح العرافة الأمير المخادع وسط الناس "ما لا تعرفونه أيها الناس هو أن هذا هو المخادع الأكبر لأنه مجرد لقيط رباه الأمير الحكيم، فانقلب عليه واستولى على

[1] الرواية، ص 141.
[2] الرواية، ص 141.
[3] الرواية، ص 26.

الحكم بعد أن تخلص من الوريث الشرعي" [1]، ليحكم عليها بعد ذلك بالشنق لأنها تعلم جميع أسراره التي يخفيها، وقبل قرار الاعدام تكشف جميع أسراره لعلي بابا.

3- العضد الأيمن:

هو أحد الشخصيات المساعدة للشخصية الرئيسية (علي بابا) قبل أن يستقيل من الصعلكة، فهو بمثابة اليد اليمنى لعلي بابا، وهي من بين الشخصيات التي حاورته في الرواية: "التفت علي بابا إلى عضده الأيمن وقال: كيف خضت المعركة داخل الحصن؟... وزع العضد الأيمين نظراته في الرفاق، ثم كشف عن ذراعه المفتولة وقال: اللعنة عليه كاد يقطع ذراعي..." [2]

وبعد أن يعتزل علي بابا قيادة الصعاليك يخلفه عضده الأيمن.

4- الجوهري:

برزت هذه الشخصية في أحداث الليلة الرابعة بعد الألف من الرواية، وذلك عند محاولته سرقة العقد "ثنى العقد ودسه في جيبه، وهم بالخروج، ثم تراجع وعاد إلى مجلسه، أعاد العقد إلى مكانه كما كان، خرج علي وقد حسن منظره و هندامه، ... وقد أحس أن الجوهري قد عبث بالعقد" [3].

ليفصل بينهم القاضي بدران في قضية العقد (بدر البدور).

5- الأمير الحكيم:

هو الشيخ الملك ووالد بدر البدور، يظهر كشخصية محورية متوازنة بين العدالة والعقل يتعرض للخيانة من قبل اللقيط ويخلصه علي بابا ليسلمه الأمير الحكيم منصبه في الحكم.

---

[1] الرواية، ص 268.

[2] الرواية، ص 17.

[3] الرواية، ص 188.

6- الجمجمة:

هي من أبرز العناصر الرمزية التي توظفها الرواية، تمثل صوت الحكمة المدفونة، تظهر في خلفية الأحداث لتذكير الشخصيات وخاصة علي بابا. قالت الجمجمة بأسى:

- "أجل صحيح ما ذكرت، أرأيت تقلب الأيام؟

عصفت الدهشة على ملامح علي بابا وهو يرنو إلى صفحة البدر وقد صار أكثر إشعاعا، وقال:

- كان لقيطا، فصار أميرا".[1]

ثالثا: الشخصيات النامية (المتطورة- المتحركة):

رسول الأمير	العضد الأيسر
كان دوره غير بارز سوى البلاغ عن قرار الأمير الأمجد وسط عامة الناس وسكان الامارة.	ورد ذكره في الحديث عن توبة علي بابا من الصعلكة هو والعضد الأيمن، قال: "قال العضد الأيمن للعضد الأيسر وقد بلغ الليل الهزيع الأخير: - هل أقنعتك مبررات علي بابا يا رفيقي؟ - لا. رد العضد الأيسر حزينا ثم صمت، سأل العضد الأيمن مرة أخرى: - وإذن؟ - لا أدري، أنا في حيص بيص، قلبت الأمر على كثير من الوجوه دون أن أقتنع بواحدة منها".[2]

[1] الرواية، ص 83.

[2] الرواية، ص 19.

رابعا: الشخصيات الثابتة (المسطحة):

1- أب علي بابا:

تظهر شخصية والد علي بابا في الرواية كشخصية رمزية تمثل الأصالة والقيم، وهو نقيض لما أصبح عليه ابنه، يجسد جيلا قد بما ارتبط بالبساطة والعمل الشريف والكرامة، موته وغيابه في الرواية يرمز إلى انقطاع البذور واندثار القيم، مما مهد لعلي بابا الطريق ليتحول إلى شخصية صعلوكية تستغل النفوذ.

وورد ذكره في الليلة الثالثة من الرواية: "لكن علي بابا يعرف كل شيء عن أبيه، أو بشكل أدق يعرف عنه الكثير الكثير، كان يدعى بابا، هكذا سمع الجميع ينادونه دون أن يعرف لذلك سببا".[1]

2- تجليات المكان في رواية علي بابا والأربعون حبيبة:

الليالي	نوع المكان	المكان	المقطع السردي	دلالة المكان
الليلة الثانية بعد الألف	الأماكن المفتوحة	الساحة العامة	"صباحا راح الناس يجتمعون في الساحة العامة التي تتفرع على طريقين كبيرين أحدهما يوصل إلى السوق (..) والثاني يوصل إلى قصر الأمير".[2] - "طوت العرافة ذراعيها واستمرت ترقي كل صغيرة وكبيرة في الساحة العامة،	الاحتقان فهي ترمز إلى تجمع مشحون بالغضب و التوتر الشعبي.

[1] الرواية، ص 71.

[2] الرواية، ص 20.

			دون أن تطرد كلمات الشاب من ذهنها".[1]	
		الوادي	خرج علي بابا من الوادي وانعطف عائدا على ذات الطريق التي أقبل منها".[2]	الحرية بعيدا عن صخب المدينة ويوحي بالهدوء و العزلة
		قمة الجبل	"... و من بعيد بعيد لاحت قمم الجبال معممة بقرص الشمس كأنها تاج ذهبي على رأس ملك أسطوري".[3]	الاسترخاء والتفكير هدوء الطبيعة يوحي بالاسترخاء والتفكير خاصة حين يتأمل علي بابا ويطرح تساؤلات عميقة.
		الهضاب	"و التفت علي بابا يسارا باتجاه الشرق على هضبة صغيرة كأنها تقف فاصلا بين أرض سوداء خصبة وأخرى جدباء جرباء، تزاحم فيها الصخور نباتات	الحنين فالهضبة تعيد إلى علي بابا ملامح من الماضي ،

[1] الرواية، ص 23.

[2] الرواية، ص 60.

[3] الرواية، ص 57.

			شوكية مختلفة، و من بعيد تراءت له أطلال هدها الزمن له، فحث إليها جواده، وقد كان قلبه يسبقه إليها".[1]	وتوقظ في قلبه مشاعر و هو يراها من بعيد، كأنها تمثل له استرجاعا لزمن مضى أو محطة من حياته بين الخصب والجفاف، بين الأمل والانقطاع.
	الأماكن المغلقة	الكهف	"ومن عمق الكهف خرج العضد الأيسر، ووقف في استعداد تام أمام علي بابا".[2]	الألف والطمأنينة فهو بمثل العائلة لعلي بابا ورفقاه الصعاليك.
		قصر الأمير	"وفي قصر الأمير كانت الفرحة تتراقص على كل الملامح".[3] في ذات الوقت كانت العرافة قد بلغت قصر	السلطة فهو مكان السلطة والتخطيط والمؤامرات.

[1] الرواية، ص 44.

[2] الرواية، ص 61.

[3] الرواية، ص 36.

			الأمير، وكالعادة استقبلت بحفاوة بالغة".[1]	
		الحصن	"ولم أفطن من غيبوبتي حتى عاد أبنائي، و قد هزهم ما رأوا، وتفقدنا الحصن، كانوا قد اختطفوا البنات الثلاثة".[2]	العجز فمن المفترض أن يكون مكانا آمنا ومحصنا، إلا أنه عجز عن حماية البنات.
		الإمارة	"مع الفجر الأول خرج علي بابان كل شيء كان يركن إلى السكون غير قلب علي بابا الذي كان يرقص على إيقاع سنابك جواده يوقعها على الأرض الحزن".[3]	القيد فقد أحس علي بابا أنها تسلبه تربيته و تقيده رغم ما فيها من سلطة ومكانة.
	أماكن إجبارية	القبور	"سلام على أهل الديار، تعرف بصعوبة على رمس أمه، أما قبر والده فما زال واضح المعالم، وحواليهما قبور تختلف في الأحجام، و لكنها تتفق في الحزن الرابض فوقها".[4]	الموت الانقطاع عن الحياة والبعد عن الناس، فهي تعبير عن حالة من الانعزال و

[1] الرواية، ص 47.
[2] الرواية، ص 59.
[3] الرواية، ص 56.
[4] الرواية ، ص 44.

				الانفصال.
	أماكن إقامة	الإمارة	"أنت تعلم يا علي بابا أن إمارتنا صارت منذ زمن مطمع كثير من الإمارات المجاورة (...) لذا فإنا ندعوك أن تتسلم زمام الجيش و تدريبه و لو لسنتين أو ثلاث".[1]	إقامة مؤقتة بعد ترك علي بابا للصعاليك أقام في الإمارة مؤقتا
الليلة الثالثة بعد الألف	الأماكن المفتوحة	الغابة العملاقة	"قرر ان يقيم بين الأشجار، انفردت منعزلة عن جموع أشجار الغابة العملاقة، وأرخى للجواد زمامه، واندفع يستظل بين الأشجار الوطيئة، كان المكان مبللا أنه كان منبع ماء بدأ يجف، وحواليه زهت أعشاب طرية".[2]	الراحة و السكينة فالغابة العملاقة تمثل بالسنبة لعلي بابا مكانا مريحا و هادئا وملاذا آمنا.
		الهضبة	"وقف علي بابا على هضبة عالية، كانت السهول تمتد أمامه صفراء سافرة، وقد استحصدت حقولها، اشتدت حرارة الطقس، و كانت أمواج	التأمل الهضبة ترمز إلى اتساع الرؤية والانكشاف، و هذا المشهد

[1] الرواية، ص 40.

[2] الرواية، ص 70.

			السراب تتراقص أمام عينيه في كل الاتجاهات".[1]	أيضا يعكس حالة التيه والضياع في عالم مفتوح، ويمثل لحظة تأمل.
	أماكن مغلقة	الجمجمة	....[2]	بيت فخم أشبه بالقصر، مكان مغلق و إقامة إجباري بالنسبة للأمير الأمجد، بعد ذلك انتقل إلى أعلى الجبل.
	أماكن ألفة	الوادي	"أين يمكن أن يعثر على آثار ذلك؟ وكيف؟ هل ستكون الأرض ساهرة أيضا فتبتلع أسرار الجريمة، أم ستبوح و تخضع، و بلغ علي بابا جادة متعرجة... وشرب ملء كفيه ثانية وثالثة، ثم قاد جواده وراح	الألفة واللقاء هو مكان ألفة ولقاء بين علي بابا والجمجمة (الأمير الأمجد) ومكان صداقة، و هو أيضا مكان مفتوح.

[1] الرواية، ص 88.

[2] الرواية، ص 90

			يتتبع مسيل الماء باتجاه أعلى الجبل".[1]	
	أماكن انتقال	الحصن	"سيكون الحصن فريسة سهلة، و ستكون غنائمه وفيرة لنا كلنا، و لمن هم في حاجة من الفقراء".[2]	الطمع و القوة فالحصن هنا يمثل مرحلة انتقال من الانتصار والتخطيط إلى التنفيذ والمواجهة
		الهضاب السود	"حين لاحت أشعة الشمس الأولى كان علي بابا قد بلغ مجمع الهضبات السود، كان الفصل آخر الربيع، و كان المكان على مد البصر موشحا بحقول القمح و الشعير تتمايل راقصة على إيقاع النسيم".[3]	مرحلة عبور فهي تمثل بالنسبة لعلي بابا مكانا انتقاليا من الغموض إلى الانفتاح، فهي كانت نهاية الظل وبداية ظهور أشعة الشمس، مما يرمز إلى بداية جديدة، و هي أيضا مكان

[1] الرواية، ص 88- 89.

[2] الرواية، ص 10.

[3] الرواية، ص 56- 57.

				مفتوح.
	أماكن عادية	الوادي	"كان الفتى الأمجد يقطع واديا كبيرا وقد نال منه التعب، حين برز عليه فرسان كانوا يكمنون له، وانطلق يعدو يحاول أن ينجو بنفسه، فلما حوصر من كل الجهات استل سيفه وانخرط مع المهاجمين في معركة شرسة... وهو يرى الأمير الأمجد مسجى على الأرض، ويضربه سيف مباغتة نحر الجواد".[1]	الخيانة فالوادي في هذا المقطع السردي يمثل مكانا معاديا يعكس لحظة ضعف وانهيار في رحلة الأمير الأمجد، و يصور وكأنه قوة خفية تتآمر عليه، مما يعكس أجواء الخطر و الخيانة.
		القصر	"انزوى الأمير الأمجد في قصره لا يكاد يقابل أحدا، لقد أربكته الأحداث الأخيرة، وأفسدت كل حساباته وجرحته في كبريائه وذكائه...".[2]	العدوة إلى القصر أصبح مكانا مكروها يسود فيه الخبث والمكائد و عدم الصدق و

[1] الرواية، ص 83.

[2] الرواية، ص 113.

				التصنع.
الليلة الرابعة بعد الألف	الأماكن المفتوحة	الهضبة	"كان الوقت مساء، هدوء يعم المكان، أحراش كثيفة تطوق الهضبة التي استوى عليها علي بابا و بدر البدور، تخفق الأحراش شيئا فشيئا جنوبا فتفسح المجال... [1]	الهدوء والاستراحة تمثل الهضبة مكانا هادئا ومنبسطا بعد عناء الرحلة، يوحي بنوع من السكينة المؤقتة.
		الحديقة	"خرجت بدر البدور ذاك المساء إلى الحديقة، جلست على كرسي خشبي صغير نحت من جذع شجرة، راحت تتأمل جواد علي بابا، رغم أنها في حاجة الآن إلى علي بابا وليس إلى جواده، لكن أين هو الآن لقد اغتاله الجن، أو جحافل الجن والين التي مازالت تحتمي بالكهوف و المغاور". [2]	التأمل و الهدوء فالحديثة كمكان مفتوح دلالته التأمل و التفكير بالنسبة لبدر البدور، ولكن بالنسبة للحصان فهو مكان إقامة إجباري يقمع حريته.
	الأماكن	كهف	"ودفعه الفضول لتتبع	الإجبار و

[1] الرواية، ص 129.

[2] الرواية، ص 162.

	المغلقة	الجن	آثارها، حتى وجد نفسه يقف عند فوهة كهف عملاق تكاد تغطيه أشجار غابية مختلفة، مد رأسه متحسسا، لا شيء غير ظلمة وبرودة و صمت رهيب..." [1]	التهديد الكهف يمثل مكانا مغلقا وفي نفس الوقا انتقال للبحث عن العقد، و إقامة جبرية لأنه أصبح بمثابة سجن محتوم، البقاء فيه لا مفر منه تحت التهديد.
	مكان انتقال	الكوخ	"انحدر الجواد عدوا باتجاه الكوخ الوطيء، طاردته الذئاب... و قد خرجت من الكوخ عجوز تتعدى الزمان بقامتها الفارهة". [2]	الكوخ مكان انتقال إجباري أولا من الكلاب الضالة، و هو مكان ألفة وهدوء ومحبوب لمساعدة العجوز لبدر البدور.
		دار انتقال	"ذلك المساء استقرت بدر البدور في دار القضاء، أعادت ترتيب أغراضها واحتفظت بأغراض علي	هي مكان عمل و ذكاء و انتقال اختياري.

[1] الرواية، ص 134.

[2] الرواية، ص 140.

			بابا كما تركها دون أن تفتحها".[1]	
الليلة الخامسة بعد الألف	الأماكن المفتوحة	المدينة	"كان الوقت منتصف النهار حيث لاحت له أسوار المدينة من بعيد، اندفع يقترب منها بلهفة شديدة وشوق".[2]	الأمان و التحرر فالمدينة تمثل الأمان و التحرر بالنسبة لعلي بابا وترمز إلى الملاذ والبداية الجديدة.
		الشارع	"خرج علي بابا ومد بصره عبر الشارع، كان النور قد تربع على العرش، ولعل الجوهري مازال يغط الآن في أحلامه".[3]	الحرية خروج علي بابا إلى الشارع فهو يتحرر من حدود المكان المغلق (البيت)
	الأماكن المغلقة	السجن	"حيث تناهت الصرخات إلى سمع حراس السجن لم يبالوا بها، فقد تعودوا على سماع ما يشابهها في غرف السجن، بل كانوا ينتظرونها	الجبر و التعذيب هو مكان مغلق و إقامة جبرية، فالسجن يرمز إلى الظلم و

[1] الرواية، ص 156.
[2] الرواية، ص 176.
[3] الرواية، ص 213.

			كل ليلة، يرون فيها شرطة العذاب... [1]	القهر و العنف.
	أماكن إقامة	بيت علي بابا	"كان يقضي معظم وقته في بيته المعزول الذي اكتراه في ضواحي المدينة، و لكنه كان أيضا يخرج من حين لآخر مستكشفا متحسسا باحثا عن عمل جديد". [2]	الطمأنينة البيت بالنسبة لعلي بابا هو مكان إقامة مغلق تسوده الطمأنينة و الراحة والحرية التامة.
	أماكن مغلقة	القصر	"رد علي بابا واندفع باتجاه القصر، فعجلت بدر البدور تتقصاه، كان الهدوء يكاد يخنق الأنفاس في المكان، ترجل علي بابا، وترجلت بدر البدور إليه و احتضنته و هي تبكي بحرقة". [3]	العاطفة الأسرية فالقصر في هذا المقطع يمثل مكانا مغلقا مشحونا بالعاطفة الأسرية، و العودة إلى الجذور و الأصل ولقاء بدر البدور مع والدها.

[1] الرواية، ص 209.

[2] الرواية، ص 182.

[3] الرواية، ص 267.

	أماكن إقامة	الإمارة	"حدث هذا منذ شهر تقريبا، الفوضى الآن في كل مكان، علي بابا قد وليتك الإمارة لا أحد غيرك يمكنه أن يضبط هذا".[1]	الإمارة هي مكان إقامة دلالته مكان للحقيقة و المشاعر الصادقة و الحق و الحب.
	مكان انتقالي	الخيام	"وانقلب الخوف أمنا، والأحزان أفراحا، والتحم الجميع و ساروا عائدين إلى حاضرة المدينة وقد نصبوا حولها الخيام، وأشعلوا النيران ونصبوا قدور إعداد الأطعمة للضيوف".[2]	مكان انتقالي يدل عل الفرح والأمان بعد الخوف ومرحلة انتقالية من الخطر و الخوف إلى الأمان والاستقرار.

[1] الرواية، ص 269.

[2] الرواية، ص 271.

3- تقنيات الزمن الحكائي في رواية "هلي بابا و الأربعون حبيبة":

3-1- تسريع السرد:

أولا: الحذف:

الحذف الصريح (المعلن)	الحذف الضمني (الغير معلن)
ورد في الرواية في قول: "عقدين من الزمن، ها هو علي بابا يعود إلى مهوى القلب، و مهما توزعته المسافات فإن عشقه الأول الأخير سيظل لهذه الربوع".[1] **فهنا تم التصريح من خلال هذا القول بالمدة، أما الوقائع التي وقعت خلال هذه المدة لم يذكرها.** **و يتجلى أيضا في قوله: "تدعو الله أن ييسر عودته، السنوات الثلاثة التي مرت ليست بذات شأن والناس يرحلون خلق العلم لعقود و عقود، فلننتظره ولا نيأس.." [2]** **و في هذا القول أيضا صرح الراوي بالمدة (السنوات الثلاث) وقام بحذف ما وقع وحدث فيها من وقائع وأحداث.** **وقد تجلى أيضا هذا النوع من الحذف في**	أما النوع الثاني و هو الحذف الضمني الذي يتخالف مع النوع الأول من الحذف في ذكر المدة، ويفهم من خلال السياق والقراءة، أمثلة ذلك نجده في قوله: "حدثه الشيخ الأمير باقتضاب عن المحطات المريرة التي مر بها، منذ خروج ابنه الأمجد في رحلة طلب العلم، إلى الانقلاب الذي تولى كبره الغريب، إلى موت زوجته الأميرة، إلى الأيام السود التي قضاها ها هنا في هذا الحجز".[4] في هذا المقطع السردي قد حكى الشيخ الأمير ما حدث له من أحداث دون أن يصرح بالفترة الزمنية التي قضاها.

[1] الرواية، ص 44- 45.

[2] الرواية، ص 93.

[4] الرواية، ص 125.

الليلة الخامسة من الرواية **"آية العودة، ثم جئت على قدر..."** **"قضى علي بابا ليله قلقاً، لقد مرت الأيام الثلاثة دون أن يعيد الجوهري العقد، وبدأت شكوك علي بابا تتضخم في ذهنه"[1]. وهنا أيضاً صرح الروائي في قوله بالمدة التي قضاها علي بابا وهو ينتظر الجوهري ليعيد له العقد وهي ثلاث أيام.**	

ثانيا: الخلاصة:

تهدف الخلاصة في تقنية تسريع السرد إلى اختصار الزمن السردي، وذلك من خلال تجاوز الأحداث الغير مهمة أو التلميح إليها، مما يساعد على تشويق القارئ، ووردت الخلاصة في مواضع عدة من الرواية، منها:

فوردت في الليلة الثانية بعد الألف في المقطع السردي: "لا حديث في الأماكن إلا عن علي بابا، لقد بلغت الجميع أنباء توبته عن ممارسة الصعلكة، وانفصاله عن رفاقه بعد أن قضى سنوات طويلة في تأسيس المجموعة وتدريبها، وبعد أن خاض بها مئات الغزوات كللت بالنجاح"[3]، ففي هذا المقطع السردي الراوي اختصر ولخص الأحداث التي جرت في تلك السنوات واكتفى بذكر أن علي بابا من أسس المجموعة الصعلوكية و دربها طيلة السنوات الماضية.

[1] الرواية، 197.

[3] الرواية، ص 20.

وجاءت أيضا العلامة في الليلة الثالثة بعد الألف من الرواية في قوله: "ولذلك قصة طويلة، مختصرها أن زوجي الثاني فطن للأمر بمجرد أن دستها تحت الطاجن، فأبرق وأرعد، وراح يقسم بكل يمين مقدس ومغلظ أن الجمجمة ليست لامرأة، وراح يسرد حكاية طويلة وعريضة أشبه بحكاية الغول"[1].

ففي هذا المقطع قد لخصت العجوز ما حدث لها مع زوجها الثاني.

ونجد تجليها أيضا في الليلة الرابعة بعد الألف في القول: "في أسبوع كامل متواصل الأيام والليالي قطعت هذه المسافة الطويلة، دون أن يتعرضها عائق، ودون أن تقف في وجهها العقبات.... وكان الصمت الرهيب يخيم على كل المكان، ونامت"[2]، فهذا المقطع السردي يلخص لنا ما وقع لبدر البدور أثناء رحلتها للبحث عن زوجها علي بابا.

وأيضا مثال آخر عن الخلاصة ورد في الليلة السادسة بعد الألف: "مضت الأيام صماء عقيمة يخرج البراحون صباحا، يتصرخون في كل مدن الامارة، يعلنون في الناس عفو الأمير عن علي بابا، شرط أن يسلم نفسه لدار القضاء قبل نهاية سبعة أيام، وإلا سيهدر دمه"[3]، وهنا لخص لنا ما جرى في الأيام التي مضت وكيف قضاها البراحون في نشر قرار الأمير الذي ينص بالعفو عن علي بابا.

من الملاحظ أن الروائي أكثر من استخدام تقنية التلخيص بهدف تسريع السرد والمرور على أحداث وقعت في مدة زمنية طويلة.

[1] الرواية، ص 99.
[2] الرواية، ص 153.
[3] الرواية، ص 223.

- تبطئ السرد:

أولاً : المشهد:

يعد المشهد إحدى تقنيات تبطئ السرد وذلك من خلال تقديم الأحداث بتفصيل دقيق، ومن بين المشاهد التي وردت في الرواية ما يلي:

"التفت علي بابا إلى عضده الأمين وقال:

- كيف خضت المعركة داخل الحصن؟

واضطرب العضد الأيمن وقد فاجأه السؤال، واصل علي بابا.

- ألم أنقذك من طعنة قاتلة؟

وزرع العضد الأيمن نظراته في الرفاق، تم كشف عن ذراعه المفتولة وقال:

- اللعنة عليه كاد يقطع ذراعي، لقد ترك سيفه عليها ثلما مؤلما، كان فارسنا كأنه الجن.

- وهل عرفته؟

سأل علي بابا، فرد العضد الأيمن بحيرة.

- وأنّى لي أن أعرفه وقد كان ملثما، لقد كانوا جميعا ملثمين؟

جرع علي بابا في إناء فخاري مطرز، لعق شفتيه بهدوء وقال:

- أما أحدهم فكان الشيخ صاحب الحصن (...)

- وأما الثلاثة فبناته، أجل كن بناته".[1]

فالمشهد السابق كان عبارة عن حوار بين علي بابا والعضد الأيمن.

- وفي مثال آخر عن المشهد نجد:

"قال أحدم متبسما ويظهر أنه قائد الشرذمة:

- أهلا بفارس الفرسان، وبطل الإنس والجان.

[1] الرواية، ص 17- 18.

– إنها خدعة.

قال علي بابا بغضب، رد القائد:

– والحرب خدعة يا سيد الفرسان.

تبسم علي بابا و قال:

– الخداع من شيم الجبناء.

قهقه القائد وقال:

– فلتعتبرنا جبناء، العبرة بالانتصار، العبرة بالنتائج.

ترك علي بابا جواده وقد أحس بالاختناق، وقال:

– إن كانت فيكم نخوة فنازلوني الواحد تلو الآخر.

اقترب منه الفرسان أكثر حتى ضيقوا عليه، قال القائد:

– أنت مطلوب لصاحب الحصن حيا أو ميتا.

تمتم علي بابا بحيرة:

– صاحب الحصن.

واصل القائد:

– نحن مجرد فرسان لديه، مكلفون بإلقاء القبض عليك، وقد ترصدناك طويلا حتى يئسنا من العثور عليك، سايرنا الآن حتى نسلمك ونقبض جائزتنا.

حرك علي بابا رأسه وقال:

– فليكن".[1]

فالمشهد هذا هو حوار بين قائد الشرذمة و علي بابا وذكر الروائي في هذا الحوار جل الأحداث والوقائع التي حدثت.

و من بين المشاهد أيضا حوار علي بابا مع زوجته بدر البدور:

– "قال علي بابا وهو يدق الأوتاد:

[1] الرواية، ص 106– 107.

الطقس دافئ لا نحتاج لإشعال النار.

مدت بدر البدور نظرها إلى الخلف، وقالت:

– ما زلت أرتاب اللقيط، قد يلتحق بنا جنده.

ضحك علي بابا وقال:

– لن يهتدي، لقد سلكت طريقاً مغايرا لن يفكر فيه.

وسكت لحظات مبتسما، ثم واصل:

– أتخيل السعار الذي سيركبه حين يكتشف اختفاءنا فجأة، وسعار العرافة الذي سيكون هستيريا.

صمتت بدر البدور حزينة وقد أطرقت لحظات ثم قالت:

– أفكر في والدي، لم يبرح مخيلتي، سيقتله اللقيط.

ابتسم علي بابا و اقترب منها مطمئنا:

– لا تقولي هذا، أنا مطمئن تماما أميرتي، اللقيط مخادع، والمخادع دوما جبان.

– ما تعني؟

سألت بدر البدور في حيرة، أسرع علي بابا وقال وقد اقترب منها أكثر:

– أعني أنه سيتودد إلى والدك حتى يكاد يلعق حذاءه، أنا أعرف نفسية الجبناء، وأعرف تصرفاتهم، أدرك أن الرعب قد عشش الآن في قلبه.

صمتت بدر البدور دون أن تنزع برقع الحزن عن ملامحها وانصرفت".[1]

فالمقاطع السردية السابقة هي عبارة عن مشا هد وحوارات بين شخصيات الرواية، أما فيما يخص المشاهد والحوارات الداخلية التي هي عبارة عن مونولوج بين الشخصية وذاتها نجد: "وضحك علي بابا من نفسه، و قال: ويحك علي بابا أنت تتوهم، ثم مد بصره في كل

[1] الرواية، ص 130.

الاتجاهات، وفرك عينيه مرارا، وضغط رأسه للحظات، وقد شك في قدراته العقلية، وشك في كل شيء أمامه، وتمتم: لا.. لا، أنا بخير أنا بخير".[1]

فالمقطع السردي هو حديث علي بابا مع نفسه.

ثانيا: الوقفة:

تظهر تقنية الوقوف أو الاستراحة كأداة فنية يوظفها السارد لإبطاء مجرى السرد الحكائي. ومن بين الاستراحات والوقفات التي عهد اليها السارد في الرواية ما يلي:

"أربك علي بابا وهو يرى الفتاة لأول مرة، ....."[2]، فالروائي من خلال هذا المقطع السردي قدم لنا وصف بدر الأكوان ابنة العرافة وصفا دقيقا لجمالها وجسدها.

وفي وقفة أخرى قام بوصف الحوريات، ورأى نفسه ...."[3]

ففي هذا المقطع وقف الروائي على وصف النوريات وكيف رآها علي بابا.

وفي مثال آخر عن الوقفة (الاستراحة) صخور الجيل تجثو صامتة كئيبة، الطقس الحار يتنفس بصعوبة، الأرض تمتد أمام بصره تكاد تكون صلعاء، بيوت تتناثر هنا وهناك، هناك في البعيد البعيد تبدو الدور متقاربة متزاحمة".[4]

روائي بلا وجي من ومن الشخصيات إلى وصف الطبيعة.

هنا انتقل الروائي جلاوجي من وصف الشخصيات إلى وصف الطبيعة، ومن وصف الطبيعة انتقل إلى وصف محل الجوهري وذلك في قوله: "و دخل به مباشرة إلى محله الذي كان ملتصقا ببيته، وقف وسطه والتفت إلى ضيفه مبتسما ينتظر ردة فعله، وقف علي بابا يقلب طرفه مشدوها فارغا فمه، يحاول أن يتفحص كل تفاصيل المحل، الذي كان واسعا

[1] الرواية، ص 78.
[2] الرواية، ص 120- 121.
[3] الرواية، ص 140.
[4] الرواية، ص 106.

وثريا أكثر مما تصور، مقسما، عرضيا بمحسب طويل يقسم المحل إلى قسمين غير متساويين، تنهض خلفه خزائن حديدية وخشبية وواجهات زجاجية تزينت بأشكال مختلفة من الحلي، أقراط وأسوار و عقود وخواتيم و فصوص لؤلؤ متنوع الألوان والأشكال، وفي القسم الثاني وهو الأوسع شطر للصناعة، يمتد طولها وينفتح على قاعات أخرى مجاورة، وقد حوى فرنا صغيرا، وصناديق حديدية، وبعض الأواني والآلات المختلفة معلقة على الجدار أو مرمية أرضا، وآ ثار سواد تمتد على الحائط فوق الفرن حتى تجد لها منفذا عبر مدخنة صغيرة، أما الشطر الثاني فقد كان نظيفا أنيقا صفت به ثلاثة كراسي، وثبتت على جداره مرآة كبيرة، والظاهر أن هذا الشطر مخصص لاستقبال الزبائن".[1]

وفي هذا المقطع انتقل بنا الروائي إلى وصف المحلات (محل الجوهري) متجاوزا بذلك وصف الشخصيات والطبيعة، فقام بوصف كل ركن في المحل وصفا دقيقا مما أدى إلى استغراق زمني في الرواية.

[1] الرواية، ص 179- 180.

المفارقات الزمنية في رواية علي بابا:

1- الاسترجاع: (الاستذكار):

الاسترجاع الداخلي	الاسترجاع الخارجي
تجلى هذا النوع من الاسترجاع في الليلة الثانية بعد الألف في قوله: ألم أنقذك من طعنة قاتلة؟ **وزع العضد الأيمن نظراته في الرفاق ثم كشف عن ذراعه المفتولة وقال: "اللعنة عليه كاد يقطع ذراعي، لقد ترك سيفه عليها ثلها مؤلما، كان فارسا كأنه الجن"[1]، في هذا المقطع قام علي بابا بتذكير العضد الأيمن بأنه أنقذه من الموت.** **أما في الليلة الثالثة بعد الألف نجده في قوله: عاد علي بابا بذاكرته إلى الخلف فتذكر ما قالته له العرافة ذات يوم وهي تسرد عليه رؤياها الفجرية"[2] فتذكر بذلك حلم العرافة الذي قصته عليه.** **وفي الليلة الخامسة بعد الألف ورد في قوله: "معيدا إلى ذاكرته كل محطاته مع الجوهري، و مع ابنه التي كانت تطارده**	ورد الاسترجاع الخارجي في الليلة الثانية بعد الألف في قوله: "والتفت فجأة وقد تناهى إليه صوت والده: "ما يأتي إليك زيف، ما تنتصب تلفه هو الجوهر". وتبسم علي بابا وهو ينطلق مبتعدا، ذات الوصية بذات الصوت الرخيم المحب سمعها من والده منذ عشرين سنة" [1]. أعاد علي بابا استذكار وصية والده المتوفي التي قالها له منذ عشرين سنة فقول والده لم يذكر من قبل في الرواية بل استرجعه من خارجها. وتجلى أيضا هذا النوع من الاسترجاع في الليلة الثالثة بعد الألف حين استرجع علي بابا طفولته في قوله: "واستل من مخلاته شيئا من الطعام وراح يقضمه على مهل، مستعيدا ذكرى طفولته"[2]. تذكر أسرته الفقيرة التي نشأ فيها وصورة أمه التي يتذكرها

[1] الرواية، ص 17.

[2] الرواية، ص 121.

بفتنتها كلما دخل فناء المحل، وتذكر كل تفاصيل ملاحقها وفتنتها"[1]. استذكر علي بابا ما حدث له مع الجوهري وابنته.

وورد أيضًا: "وأعاد في نفسه عرض شريط علاقته بالجوهري، منذ اللقاء الأول الذي جمعهما عند مدخل الحصن".[2]

أعاد علي بابا إلى ذاكرته مكان لقاءه مع الجوهري لأول مرة.

أما الاسترجاع الداخلي في الليلة السادسة بعد الألف تجلى في قوله: "وبمجرد أن تخلصت من الخاطفين حتى ضربت أبحث عن زوجتي، وكانت هذه المدينة أول ما صادفني عند عتبات الحصن، التقيت رجلا حرص التعرف علي... وساقني رجال الشرطة في بملامح باهتة.

وفي نفس الليلة استذكر الشيخ الأمير حياته في قوله: "حدثه الشيخ الأمير باقتضاب عن المحطات المريرة التي مر بها، منذ خروج ابه الأمير الأمجد في رحلة طلب العلم، إلى الانقلاب الذي تولى كبره الغريب إلى موت زوجته الأميرة، إلى الأيام السود التي قضاها ها هنا في هذا الحجز"[5]، هذا ما قصه الشيخ الأمير على علي بابا من مأساة ومحطات حياته.

..... [6]

---

[3] الرواية، 45.

[4] الرواية، ص 227.

[1] الرواية، 190.

[2] الرواية، 200.

[5] الرواية، ص 70.

[6] الرواية، ص 125.

في موكب إهانة لم أستطع تحمله".[1]

في هذا المقطع السردي يعيد علي بابا بنفسه إلى استذكار ما حدث له من قبل الخاطفين ويقصها على القاضي بدران (بدر البدور).

ورد الاسترجاع الداخلي أيضا في نفس الليلة في قوله: انطلق علي بابا يحكي، عاد بالحكاية إلى لحظة لقاءه ببدر البدور ووالدها المسجون غدرا،... ولولا فطنة بدر البدور لكان الآن في عداد الأموات، أو في عتاة المساجين".[2]

في آخر مقطع سردي يتضمن الاسترجاع الداخلي أعاد علي بابا تذكر الأحداث والوقائع التي حدثت له منذ الوهلة الأولى التي التقى بها ببدر البدور وكيف خطفه الجن وكيف نجى منهم ويعيد قصها على الأمير.

2- الاسباق:

الاستباق هو تلميح لأحداث سوف تقع في المستقبل، ونجده أقل استخداما في رواية علي بابا والأربعون حبيبة ومن بين الأمثلة التي وردت:

		الاستباق ونوعه:
1	الليلة الثانية بعد الألف	تتجلى في قوله: "أيها الناس، قريبا سيحل بيننا فارسنا المغوار، هازم الأخيار والأشرار، علي بابا ابن هذه الديار، إن سيدي الأمير الأمجد، يلزم الجميع بالاستعداد لاستقباله في أحسن حلة".[3] الاستباق في هذا المقطع هو استباق داخلي وهذا هذا النوع يعلم القارئ بقدوم شخصية مهمة قبل أن تظهر على المسرح السردي

[1] الرواية، ص 227-228.

[2] الرواية، ص 259- 260.

[3] الرواية، ص 24.

		من أجل خلق التشويق لدى القارئ، وهنا الفارس يخبر في وسط جماهيري بقدوم علي بابا.
2	الليلة الثالثة بعد الألف	ورد في قوله: "لن أقف أمام إرادته في طلب العلم، وإني لأفخر به حين يخلفني على عرش الامارة، فيكون أميرا فارسا عالما" [1]. استباق داخلي، فالأمير الشيخ يفخر بعلي بابا ويتنبأ به خليفة يخلفه في الإمارة.
3	الليلة الرابعة بعد الألف	تجلى الاستباق أيضا في قوله : "ويمكن أن تمنح ابنته بعض الأوراق السحرية لتظهر عليها علامة الذكورة".[2] وهنا في هذا الاستباق الداخلي تشير بدر البدور وتلمح لما قد يحدث لاحقا في الرواية.
4	الليلة السابعة بعد الألف	أما بالنسبة للاستباق الأخير فقد ورد في الليلة السابعة بعد الألف من الرواية في قوله: "رأيت أخي الأمجد، كنا أنا وأنت نقترب من قصرنا كأننا عائدان من حلبة الفروسية، وإذا بأخي الأمجد يعبر فوقنا طائرا ببرنسه الأبيض، صحت باسمه لكنه لم يسمعني، وظل مندفعا حتى حط أمام القصر".[3] في هذا المقطع السردي استباق داخلي ارتبط برؤية (حلم) بدر البدور حيث تعرض صورة مستقبلية محتملة تمهد لما سيقع لاحقا.

[1] الرواية، ص 81.

[2] الرواية، ص 163.

[3] الرواية، ص 264- 265.

دراسة البنية السردية في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج:

1- الشخصيات:

في رواية أصابع لوليتا للكاتب الجزائري واسيني الأعرج تتعدد الشخصيات وتتنوع لتشكل نسيجا سرديا غنيا يعكس التوترات الثقافية والسياسية والإنسانية، ومن أبرز الشخصيات في الرواية:

1- يونس مارينا:

هو من الشخصيات الرئيسية (البطل). كاتب جزائري يعيش في المنفى. هو شخصية ذات طابع نخبوي مثقف بشكل عميق لكنه يعيش صراعا داخليا بين الكتابة والواقع، بين الذاكرة والنسيان، وبين الوطن والمنفى، "الآن بعد أن خمدت كل تلك الحرائق التي التهمت بلا رحمة، الغيمة الأخيرة التي استمرت زمنا طويلا تظللني أستطيع أن أجمع عدتي من الأوراق والأقلام وأقف على حافة الساحل المهجور، أسترجع أنينها الخفي، ثم أبدأ السير وحيدا على سطح البحر" [1]، فهو منكسر وممزق داخليا، مهزوم نفسيا مطارد بذكريات العرف والدمار الذي حل بالجزائر في العشرية السوداء وخاصة فقدانه لمن أحبهم ومنهم لوليتا التي أصبحت رمزا للبراءة المفقودة والجمال المهدور.

"وأنا لا أدري إلى أي شرق سيقودني هذا الرحيل نحو عاصفة الكتابة، سوى أن الموجة اليتيمة التي تكونت لحظه دخولي وانفصلنا عن البقية وعني ستضامن معي في بحثي عن قل أبيض تماهى مع النور والماء اسمه لو... لي... تا..." [2].

عاشق لوليت ا التي قد تكون رمزية أكثر من كونها حقيقية تمثل بالنسبة ليونس كل ما فقد وكل ما لا يمكن استعادته، علاقته بها ليست فقط علاقة حب بل علاقة روحية عميقة مرتبطة بالكتابة والحرية، "..."[1]

---

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، دار الصدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، 2012، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

أحسست بأنهما وسط مساحة من النور، واقفا على حافة قلب يرفض أن يستسلم للنسيان، تنصت بإمعان لصوت في داخلي يشبهك لدرجة التماهي الغريب، أعرف لا لأنني أشتهي إغواءك داخل شعلة أصابعي فقط، ولكن لأني أخاف صمت الحجارة ورعشة القبور"[2]، فهو الراوي الأساسي في الرواية ولكن صوته ليس دائما موثوق مما يضفى على السرد طابعا من الغموض والتعددية ويعكس تشظي الذات الكاتبة في زمن مضطرب. "وان أصابعي التي تحبك لن تستأذن القتلة الذين سرقوا عذرية طفولتك لكي تعرف نشيد الروح، ما تخافش عمري، قادرة على شقايا، لما كانت أمي تقول".[3]

2- لوليتا (نورة):

تعد من أكثر الشخصيات إثارة وتعقيدا، تجسد شخصيه لوليتا نموذجا للمرأة المتعددة الابعاد التي تحمل في طياتها تناقضات الهوية والأنوثة والمعاناة. التقت ببطل الرواية يونس مارينا صدفة أثناء توقيع كتابه "عرش الشيطان"، وهي عارضة أزياء تتلون أسماءها بتلون ألبستها وعطورها وأمكنها التي تزورها، فمن نوة إلى ملاك إلى لوط... إلى لوليتا ومن فرانكفورت إلى باريس إلى جاكرتا وطوكيو، "ذات أصابع ناعمة وطويلة" [4]، ميزة من مميزات ...، "كانت ابتسامتها مشرقة ضحكتها مشرعة بأسنان لا يوجد بها أي انكسار أو اعوجاج، كأنها خرجت للتو من مجلة يلمع بريقها من بعيد" [5]، فلوليتا على قدر رائع من الجمال والفتنة والجاذبية، قوية الشخصية أنيقة اللباس هادئة ورقيقة، "نظراتها الصافية، سحرها الغريب" [6].

---

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص، 11.

[3] المرجع نفسه، ص11.

[4] المرجع نفسه، ص 27.

[5] المرجع نفسه، ص 26.

[6] المرجع نفسه، ص26.

دخلت حياة مارينا بشكل غامض، بعد ذلك تعلق بها تعلقا مجنونا جعله يغير من عاداته وملابسه حتى يكون قريبا منها فأصبح يحب حفلات الأزياء التي تعمل بها. "شكرا حبيبي إنك تشرفني بحضورك أنت كوم والحضور كله كووووم".[1]

فكان يشعر مارينا كأنها طفلة ملائكية جاءت من عالم آخر، تسللت إلى حياته وأمسكت بكل تلابيب حياته دون أي مقاومة منه وغرق معها في بحور الحب، فنرى أن معظم الرواية تتحدث عن هذا الحب والعشق المتبادل بينهما في قولها "حبيبي... عمري ... عندما تكون وحيداً أفعل ما تشاء، الآن أنت لي، قادرة على القتل، أنت ما تعرفنيش مليح..." [2]، فيونس مارينا كان هو كل ما تملكه لوليتا، "أريدك أنت ولا شيء آخر، أنت أبي وأمي وأحي، أنت صديقي و...." [3]، وقولها أيضا " نحبك و نموت عليك" [4]، ومارينا كان سعيدا جدا من علاقته بلولتيا، وذلك في قوله "لا أدري إذا كان علي أن اشكرك ولكني أسعد رجل في الدينا" [5]، كما أن لوليتا صورة طفلة صغيرة في ... يشبه جسد صبية لا تزال علامات الحليب بادية على بشرتها وطفلة مجنونة تحب المرح والجنون.

"أنت أسميتني لوليتا؟ اعتبرني مجنونة، طفلة مزريعة، كل أطرافها في أرض من أراضي الله الواسعة، و لكنها بليت بك وأصبحت تحبك بصدق، وتخاف عليك وتريد أن تضعك في عينيها وقادرة على قتلك إذا ما شمت فيك رائحة الخيانة".[6]

حضرت لوليتا ليلتها الأخيرة مع يونس مارينا بكل شغف، ليلة رأس السنة والتي ستكون آخر ليلة تجمعهما مع بعض، فهي كانت ستضع حدا لحياتها لأنها لم تنفذ المهمة التي

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 281.
[2] المرجع نفسه، ص 281
[3] المرجع نفسه، ص 285.
[4] المرجع نفسه، ص 311.
[5] المرجع نفسه، ص 311.
[6] المرجع نفسه، ص 311.

كلفت بها من الجماعات الارهابية وهي قتل يونس مارينا، لكنها لم تستطع التفريط به وقتله بعد تعلقها وحبها الشديد له وبعد أن كان الحبيب والأخ والأب لم تستطع التفريط فيه وقتله [1].

كانت تودعه بطريقة غير مباشرة "إذن أرجوك لا تتأخر أريد أن نربح مع بعض كل الأمسية قبل أن نفتح غدا أعيننا في أجمل شارع في الدينا على سنة بيضاء كالثلج والأهم من ذلك كله أن أموت للمرة الأخيرة بين ذراعيك بعدها نفكر في الزواج إذا أردت" [2]، قضت لوليتا أروع ليلة في حياتها مع ماريا كانت خائفة وقلقة ظلت تتأمله وتنظر إليه طوال السهرة، وفي الصباح خرجت وتركته وحده في الفندق، "فتحت يدها بشكل صليبي إلى آخرهما ثم جمعتهما ومددت كفيها نحو النافذة التي كان معلقا فيها ثم نفخت بشفتيها، و بعثت هاربة نحوه ... كالعصفور الجريح".[3]

يونس مارينا كان عاشقا لها لدرجة أنه أهداها لوحته المفضلة والنادرة بلا أي تردد. فعندما سأله بائع الهدايا كيف ستهدي لوحة نادرة لامرأة قد لا تستحقها، أجابه بكل ثقة ودون تردد: "هي أكثر من امرأة وأجمل ...". [4]

3- إيفا:

امرأة أوروبية، صديقة ليونس مارينا، ومترجمته الوفية التي يجد فيها ملاذا لا يستمر طويلا بالرغم من جمالها ورقيها وإحساسها إلا أنه لا يكن أي مشاعر اتجاهها ولا يحبها حب التيه، بل حب النزوة أوقات فراغه "فكانت ذات الأربعين شمسا، امرأة ناعمة وحساسة" [5]، تستوطنها رغبات جامحة بامتلاك طيف مارينا يونس لكنها تؤمن بأن رغبات النفس لا مكن أن تسيطر لصالح طرف دون آخر فكانت تمتلك نظرة المرأة التي لا تخطئ ابدا وحاسة شمها التي تستبطن شرا أنوثيا أضمر تفاصيل الغيرة التي لا يحق لها المجاهرة بها.

---

[1] واسيني الله الأعرج، أصابع لوليتا ، ص 288- 289.

[2] المرجع نفسه، ص 436.

[3] نفس المرجع، ص 449.

[4] نفس المرجع، ص 439.

[5] نفس المرجع، ص 17.

حينما "توغلت في عمق عينيه بنظرتها الزرقاء الصافية التي لا تخطئ في افتراضاتها، ثم حنت رأسها، فغطى شعرها الجميل وجهها بكامله" [1]، تراوح ظهور شخصية إيفا بين الحضور والغياب، وللغياب سطوة أكبر من الحضور، فكانت إيفا المساعد بطريقة غير مباشرة هي الواهب لإحساس أنثوي لا يخطئ أبدا، فقد حاولت استنطاق تيهان يونس مارينا في شخصية لوليتا، كما أصرت على تحذيره من كيدها ومن شر مخفي تحت عباءة الكمالية التي يراها لكنها لم تستطع لأن مارينا قد وقع في شباك لوليتا فآثرت الغياب. كانت غيورة على مارينا ولاحظت مدى إعجابه بلوليتا ويظهر ذلك في قولها: "لا يؤذيني حبيبي ثانية بتجاهلك، فأنت هذه الطريقة تستغبيني يا مارينا، فهمتني جيدا" [2]، فهي لم تعجبها لوليتا ولم تكن مرتاحة لها تفطنت لحقيقتها منذ البداية.

إيفا ومارينا كلما جمعتهما صدف الترجمة والحياة دخل معها في دوار التيه الجميل والتمادي في الجنون الذي يحرر الجسد من كل خوفه وماضيه وحتى جاديته، وكل ما يحيط به، "نحن أصدقاء أجمل ما يجمعنا الكتابة والاحرف والخروج نحو بعض الجنون عندما نشعر بالحاجة الماسة لبعضنا".[3]

4- يما جوهرة:

فهي والدة يونس ماريا وزوجة شهيد، لم أجد لها صورة أو مواصفات خارجية في الرواية الا نادرا يذكرها ع لسان يونس مارينا: "لأول مره يتأمل خطوط وجعها التي تعمقت وزاد عددها".[4]

فهي امرأة مظلومة ومضطهدة ومقهورة نفسيا، تعرضت للتعذيب من طرف ذئاب العقيد حتى أصبحت كالمجنونة ذات جسد ضعيفا وهش، حزينة جدا بسبب فقدانها لزوجها الشهيد

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 50.
[2] المرجع نفسه، ص 53.
[3] المرجع نفسه، ص 56.
[4] المرجع نفسه، ص 449.

ثم وليدها يونس مارينا، فهي تحبه وتضحي بكل شيء في سبيله وذلك عندما أخذها صديقه لحمر إلى منزله طلبت منه أن يأتي ابنها لأن ذئاب العقيد ستقتله، وقد كان آخر ما قالته وبعدها فارقت الحياة "ربي يحفظك وليدي لحمر قل لحميمد ان لا يأتين إنهم يبحثون عنه ذئاب العقيد تريد قتله" [1]، فهي الأم الحنونة والعطوفة والمضحية دائما.

5- مريم المجدلية:

وهي الفتاة التي تعمل في الماخور وتعيش علاقات غير نظيفة مع الرجال مقابل مبلغ من المال، تعرفت على يونس مارينا في ذلك الماخور. وكانت تمده بالطعام والجرائد، وعندما لمست أصابعه تغير كل شيء وأحبته فقضت ...، "معك فقط أشعر أني ملكة" [2]، فيونس لم يكن يرى وجهها "لماذا خبأت وجهك علي طوال هذه المدة التي لم أرى فيها إلا يدك وأصابعك، لكنت في البداية التعامل مع الإناء الذي تسلمينه لي، ولكنني مع الزمن أصبحت أجد ....." [3]، وقد استسلم لها يونس مارينا كطفل ... فهي كانت أول امرأة في حياته إلا أنها كانت طبيبة اللسان وتعرف الطريق إلى قلبه، "نعم وإلا ... فأنا لا أقبل أن يلمسني أحد. كل الذين يأتون إلى هذا المكان يدفعون يعبرون جسدا ميتا لا يملكون فيه أي حق إلا حرق رغبتهم". [4]

كانت ضحكة مريم دافئة وصوتها لا يتعدى عتبة الغرفة ....." [5].

مريم كانت خائفة ومذعورة أن يأتي أحد يعرفها أو من عائلتها إلى المكان الذي تمارس فيه الرذيلة مع الزبائن كما تقول: "يحدث أحيانا أن أرى في كل عيون الزبائن قاتل محتملاً أو مشروع قاتل ينتظر فرصته فقط" [6]، فهي لم تكن سعيدة بعملها في ذلك الماخور وتعبت

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 117.
[2] المرجع نفسه، ص 65.
[3] المرجع نفسه، ص 66.
[4] المرجع نفسه، ص 66.
[5] المرجع نفسه، ص 65.
[6] المرجع نفسه، ص 72.

من تلك الإهانة التي تعيشها، "تعبت من حياة لا أحبها يقتلها التكرار والخوف المستمر" [1]، و أيضا "كنت حوريتك الهاربة لليلة من جحيم الجنة ونعيم جهنم بعد قليل، سأكون فراشاً للعابرين وقشة في مهب الريح".[2]

وفي ذلك المكان الذي كانت تعمل فيه (الماخور) يتساوى الجميع، لا أحد يسأل عن الآخر كلهم يأتون لأداء الوظيفة نفسها بشكل يكاد يكون متشابها، ثم ينسحبون.

كانت مريم لمارينا مرأة الذاكرة...، فلم يستطع نسيانها طوال حياته، حفظها في قلبه وذاكرته ولم تكن مومسا عاديا.

6- ماري:

تلك الفتاة الشقراء الجميلة ذات الوجه المحمر والقصيرة القامة، وهي شرطية فرنسية، صارمة ومحبة لعملها تنفعل بسرعة، وليس لديها مقياس في الكلام، "ماري تتكلم مثلما تفكر" [3]، وهي من أعضاء الشرطة الفرنسية المكلفة بحماية يونس مارينا وحماية البلاد خصوصا في فترة الإرهاب، كانت تضل تعمل حتى آخر الليل هي وزملاءها "قضت ماري مدة خمس سنوات في الأحياء والضواحي الباريسية، في كليشي- سوبرا تحديدا وعاشت عن قرب حرائق حركات أكتوبر الاحتجاجية التي ترتب عنها حالة طوارئ، حيث وجدت ماري نفسها وجها لوجه أمام الحرائق والرصاص" [4].

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 72.
[2] المرجع نفسه، ص 75.
[3] المرجع نفسه: ص 143.
[4] المرجع نفسه، ص 144.

7- ربيبكا:

هي أيضا شرطية في مركز الشرطة الفرنسية وهي مختصة في الفن، "ربيكا مختصة في الأمر ويمكنها مساعدتك على معرفة تاريخ اللوحة على الأقل فهي في مكتب حماية التراث الإنساني وهي في الشرطة العلمية أيضا".[1]

أبعاد الشخصية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج:

1- البعد الجسماني:

في رواية "أصابع لوليتا للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، يمثل البعد الجسدي أحد الأبعاد المركزية التي تسهم في تشكيل الشخصيات وتصوير الحركة السردية يستخدم الجسد كوسيلة للتعبير عن الصراعات الداخلية والهويات الممزقة والتمرد على القيود الاجتماعية والسياسية.

- يونس مارينا: الجسد الملاذ من العزلة:

يونس مارينا، الكاتب الجزائري المنفي في فرنسا، يظهر في الرواية صراعا بين جسده كوسيلة للتعبير عن ذاته وبين العزلة التي يشعر بها في المنفى. "ثم أبدأ السير وحيدا على سطح البحر وأنا لا أدري أي شوق سيقودني هذا الرحيل نحو عاصفة الكتابة" [2]، فهو يلجا للتعبير عن ذاته من خلال جسده المرهق الذي يعاني الوحدة والانهيار، فيلاحظ أن الجسد بالنسبة له ليس مجرد غلاف بيولوجي بل هو وسيلة للتواصل مع العالم رغم التحديات التي يواجهها، "أستطيع أن أجمع عدتي من الأوراق والأقلام وأقف على حافة الساحل المهجور أسترجع أنينها الخفي".[3]

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 270.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

- لوليتا: الجسد كأداة للتمرد والهوية:

لوليتا، العارضة الجزائرية التي هربت إلى فرسنا تستخدم جسدها كأداة للتمرد على القيود الاجتماعية والدينية، "كأنها خرجت للتو من مجلة يلمع بريقها من بعيد" [1]، فقد كانت تستخدم جسدها لإبراز أنوثتها من خلال لباسها وعطورها وشعرها وأضافرها "ذات أصابع ناعمة وطويلة".[2]

- إيفا: الجسد وسيلة للتعبير عن الذات:

فقد كانت تعرض جسدها على يونس مارينا من أجل إغوائه، والتقرب منه باعتبار أنها كانت مترجمته الوفية، وقد وجد فيها ملاذا لا يستمر طويلاً بالرغم من جمالها ورقة جسدها، إلا أنها لم تستطع إغوائه ولا التأثير فيه بل كان حب نزوة أوقات فراغه "امرأة ناعمة وحساسة".[3]

في أصابع لوليتا يعتبر الجسد الكثر من مجرد الكائن بيولوجي، إنه وسيلة للتعبير عن الذات والتمرد على القيود وأحيانا البحث عن الحرية من خلال الشخصيات المختلفة، يظهر الأعرج كيف أن الجسد يمكن أن يكون ساحة للصراع والتعبير عن القيم والمعتقدات.

2- البعد النفسي:

البعد النفسي في شخصيات رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج يعد من الركائز الأساسية التي بنيت عليها الرواية حيث تجسد الشخصيات حالات نفسية معقدة مرتبطة بالمنفى، القمع الحب، الإبداع والذاكرة الجماعية، كل شخصية تحمل جرحا داخليا يشكل سلوكها ورؤيتها للعالم.

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 27.
[3] المرجع نفسه، ص 32.

1- يونس مارينا:

الذي كان يعيش قلقا وجوديا حادا نتيجة نفيه القسري وفقدانه الانتماء لوطنه وثقافته، "وأنا لا أدري إلى أي شوق سيقودني هذا الرحيل" [1]، فهو يعاني من تأنيب الضمير تجاه ماض تركه وراءه وأشخاص دفعوا الثمن بينما هو نجا.

فهو يكتب ليتعافى ويمارس الإبداع كفعل علاج ذاتي "أستطيع أن أجمع عدتي من الأوراق والأقلام وأقف على حافة الساحل المهجور" [2]، فهو يعاني من انكسار وتمزق داخلي ومهزوم نفسيا مطارد بذكريات العنف والدمار والقمع مما يدفعه للدخول في علاقة غامضة و مضطربة مع لوليتا بحثا عن الحب والعوض.

2- لوليتا:

فتاة تعيش صراعا داخليا بين الإعجاب والتمرد، تتصارع بين رغبتها في فهم يونس مارينا وتجاوزه وبين انجذاب نفسي وعاطفي له "أريدك أنت و لا شيء، آخر، أنت أبي وأمي وأخي" [3]، فقد كانت تعيش في اضطراب مستمر وخوف بعد أن كلفت بقتل يونس مارينا، وهذا ما دفعها في الأخير إلى الانتخار حاملة حرقة حبه، فقد ضحت بنفسها وحياتها ليعيش هو.

واسيني الأعرج لا يقدم شخصيات مسطحة بل كائنات متألمة تبحث عن الخلاص وتحمل داخلها صراعات نفسيه عميقة: بين النجاة والذنب، الإعجاب والرفض، الابداع والانكسار، الحب والخذلان.

3- البعد الاجتماعي:

البعد الاجتماعي في شخصيات رواية أصابع لوليتا مرتبط ارتباطا وثيقاً بالسياق السياسي والثقافي العربي خصوصا في ما يتعلق بالمنفى والقمع، مكانة المرأة في مجتمع

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 11.
[3] المرجع نفسه، ص 311.

مأزوم، كل شخصية تحمل بعدا اجتماعيا يعكس دورها وموقعها ضمن طبقة معينة في المجتمع.

- **يونس مارينا:**

رمز للمثقف العربي الذي يعيش اغترابا اجتماعيا غير منتم بشكل كامل إلى الوطن الذي نفي منه وإلى الغرب الذي يعيش فيه، يعاني من قطيعة مع المجتمع خاصة بعد قتل أمه التي لم يعد يذكر حتى ملامح وجهها "لأول مرة يتأمل خطوط وجهها التي تعمقت وزاد عددها".[1]

- **لوليتا:**

تمثل الجيل الجديد من الشباب العربي تحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية لكن المجتمع الذكوري والنمطي بضعها في مواجهة دائمة مع صورتها، كما أنها تعكس موقع المرأة في المجتمع الذكاء والجرأة لا يعفيانها من القيود الاجتماعية المفروضة على جسدها وصورتها.

البنية المكانية في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج:

الفصل	نوع المكان	المكان	المقطع السردي	دلالة المكان
	الأماكن المفتوحة	الشارع	"يرجع أحيانا من منتصف الطريق فقط لأخذ هويته الوطنية والخروج إلى الشارع".[2]	يدل على الانتماء الوطني ويعبر عن المواقف السياسية أو الاجتماعية، وتمثل أيضا ساحة للفعل الجماعي

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 449.

[2] الرواية، ص 81.

				والوجود الوطني
			توغلت لوليتا أكثر في عمق الشارع تحت الأنوار التي كانت تخترق بألوانها الأشجار و البنايات والمحلات".[1]	تدل على مكان الحركة العامة وتواجد الناس وروابط الحي و المدينة.
			كانت ثلوج رأس السنة تتساقط، الشرطة يغلقون معابر أجمل شارع في الدنيا".[2]	يدل على الجمال، الذكرى و المكان، يحتضن لحظات مميزة من الحياة.
			"اغمض عينيه ثم ترك السيارة تنزلق وسط شوارع باريس الماطرة بحثا عن يوم آخر يفتح عينيه في قلبه".[3]	يدل على راحة نفسية و روحية وفضاء يعكس الضياع المؤقت والهروب من الواقع يحثا عن بصيص من المعنى و الأمل.
		المدينة	"فقد شعر فجأة بأنه لم يعد ثانويا في مدينة مارينا" [4].	تدل على الانتماء والمكانة الاجتماعية في مدينة كان فيها مهمشا و

[1] الرواية ص 449.
[2] الرواية ، ص 412.
[3] الرواية ص 255.
[4] الرواية، ص 108.

				غير مرئي.
	الأماكن المفتوحة		"الدنيا تغيرت يا حميد كثيرا، ومارينا أصبحت مدينة كبيرة، لماذا لا تعود إلى أرضك" [1].	الغربة و التحمل السلبي و القطيعة مع الأصل.
			"في وسط المدينة والملتصقة بمستشفى المدينة ترك فيها رتبة مقدم التي اكتسبها في جيش التحرير بجدارة و بعدها غاب نهائيا". [2]	ترمز إلى الخذلان أو مكان انهيار القيم الثورية والتحول إلى التهميش أو النسيان، إنها تمثل الفقد النهائي والانفصال عن ماض بطولي في فضاء لم يعد يعترف به.
		الحديقة	مسح بعينه الزجاج السميك المطل على الحديقة الواسعة التي تقسم المعرض إلى قسمين". [3]	تدل على الجمال المنظم والهدوء المنفصل عن الداخل وهي تحمل دلالة تأملية وذكرية.
		السوق	ينزل هو إلى السوق الشعبية المكتظة بالباعة و المكتظين هناك يخرج ورقة المائة دينار	الشساعة و الاكتظاظ والذي كان متعلقا بالشخصية الرئيسية

[1] الرواية، ص 123.

[2] الرواية، ص 116.

[3] الرواية، ص 24.

			الكبيرة وقد لفت في أعماقها المقالة" [1].	يذهب إليها لشراء ما يلزمه.
			"كنت أرافقها إلى السوق عندما كنت صغيرا". [2]	تدل على الحنين إلى الماضي واسترجاع الذكريات.
			في اليوم الشعبي الذي ينزل فيه الفلاحون نحو السوق المفتوحة التي ينشئونها بممتلكاتهم وخيامهم الخاصة كنت أبحث عن طاولة بها رائحة العتيق. [3]	تدل السوق هنا على استرزاق الفلاحين و التنظيم؟
		الطريق و الأحياء	"بينما ظلت يما جوهرة تدور في الشارع تسأل المارة عن زوجها الذي خرج و لم يعد ابنها الذي سرقته ذئاب العقيد الذين يعرفون حرقتها جيدا كانوا يبكون كلما صادفوه في الطريق". [4]	مرور و عبور الشخصيات عليه من أجل التنقل من مكان لآخر و هو هنا مرتبط بـ يما جوهرة تقطع الطريق بحثا عن زوجها الضائع و زوجها الذي سقته ذئاب العقيد.

[1] الرواية، ص 98.
[2] الرواية، ص 355.
[3] الرواية، ص 355.
[4] الرواية، ص 116- 117.

			"يمكن ان تختار حديقة مقهى المسجد، و لما لا كنيسة قديمة في عمق الحي اللاتيني" [1].	مكان منفتح يدل على الحياة والحركة مرتبط بيونس و مارينا اللذين أرادا زيارة الكنيسة في الحي اللاتيني.
الفصل	نوع المكان	المكان	المقطع السردي	دلالة المكان
	الأماكن المغلقة	البيت	لم تكن لوحة ذات قيمة قبل أن يدخل في رأسه الكثير من أصدقائه فكرة الندرة و الأهمية والقدم، لا شيء فيها سوى حنين الصدفة و عطر المنفى الأول ومذاق الخوف، فكة أحد أصدقائه لم تكن خافية، فقد طلب منه أن ينجز عنها صورة مصورة على ورق واق شبيه والأصل يحتفظ بها في البيت. [2]	تحدث عن البيت الذي يسكنه يونس مارينا الذي كان متعلقا به كثيران و كان يحتفظ فيه بلوحته المشهورة الذبابة حيث كان يحبها لدرجة أنه علقها على جدار الصالون.
			تمددت على الكنبة بكل طولها وهي تتحسس وجهها وكل ما	يدل البيت في هذا المقطع على المكان

[1] الرواية، ص 184.

[2] الرواية، ص 158.

			يحيط بها من روائح و عطور وأشكال، غطاها يونس مارينا بالبطانية الثقيلة، نظرت إلى السقف قليلا، لم تر إلا البياض، البيت كله أبيض. [1]	الجميل ورائع البيت، بالنسبة للوليتا والذي يعتبر مكانا نظيفا يشعرها بالرحة و الاطمئنان.
			بيتك حنون فعلى الرغم من صغره كل شيء في مكانه، أشعر فيه بالحرية والإشباع و الراحة الداخلية، فهل بيوت كل الكتاب كبيتك. الرواية، ص 221.	هذا يدل على مدى إعجاب لوليتا ببيت يونس مارينا حيث وصفته بصفات جميلة.
			أغلقت النافذة المزدوجة الواسعة والستائر وعادت إلى الغرفة و هي في كامل راحتها و .... [2]	فالغرفة جزء من البيت حيث في هذا المقطع صرح الراوي بمدى أهمية الغرفة في هذه الرواية تدل على الراحة والسكينة و راحة البال.
			منذ أن اشتراها من سوق العتيق مع الطاولة القديمة التي تعتبر	تحدث عن مطبخ يونس مارينا الموجود في بيته،

[1] الرواية، ص 221.

[2] الرواية، ص 294.

			جزء مهما في المطبخ المتواضع. [1]	كان مطبخه المتواضع يحوي على طاولة قديمة اشتراها مع لوحته المشهورة الذبابة.
			القصر الذي كنا نقيم به يقع في أعالي جبل في عمق غابة تشبه الأدغال. [2]	وهو اسم لبيته الذي كان يحتوي على العديد من الحجرات، فهو يدل على الاتساع والتوسع.
			يتأمل الطوابق التحتية ويسجل ملاحظاته، أحس بأمان داخلي ثم عاد من جديد ليدفن في عمق الصالون. [3]	الصالون جزء مهم من بيت يونس مارينا، كان يحتوي على لوحته الشهيرة الذبابة المعلقة على جدارهن فقد كان يشعر بالأمان الداخلي أثناء مشاهدته للوحته.
			ركضت نحو الحمام، تقيأت كل ملامحي التي ذبلت فجأة، وجهي كان متعبا، و لم أكن سكرى و لا غائبة عن الوعي. [4]	فهنا يدل على التعب و الإرهاق الذي أصاب لوليتا وحول حياتها إلى سواد.

[1] الرواية، ص 20.
[2] الرواية، ص 309.
[3] الرواية، ص 390.
[4] الرواية، ص 433.

			نمت ليلتها أعوم في المسبح بسبب الحرارة والرطوبة، جاءني والدي بعد أن تأملني طويلا من النافذة. [1]	فالحمام عند لوليتا يشكل لها ضعفا و صدمة، فهو الذي يجري بها إلى الحقيقة الصاخبة التي حولت حياتها لجحيم و سواد.
		الكنيسة	أخذته من يده، قام من على الكرسي ... قل التفت نحو كنيسة نوتردام، بدت لها كبيرة و عالية على غير العادة، زارتها كثيرا و لم تدهشها، لكن هذه المرة كل معالمها الهندسية تغيرت، و أن شيئا فيها أصبح ساحرا. [2]	تعتبر الكنيسة مكانا للمسيحيين وقد تم ذكرها في الرواية لارتباطها لوليتا لأنها كانت مسيحية، فلوليتا متعلقة بها باعتبارها مكانا مهما تذهب إليه للعبادة و الصلاة، و بالأخص كنيسة نوتردام التي كانت معجبة بها جدا بسبب معالمها الساحرة.
			كانت سعادة لوليتا كبيرة و هي تكشف تفاصيل كنيسة الانتصار	وهي أيضا احد الكنائس التي تحبها لوليتا ومعجبة

[1] الرواية، ص 425.

[2] الرواية، ص 209- 210.

			الذي أدهشها جماله و لو في جانبه الخارجي. [1]	بها باعتبارها مسيحية الأصل.
			..... اريد أن أعترف لهذا الأب عن كل ما في قلبي حتى عن حماقاتي الصغيرة. [2]	"حجر الغفران هو جزء من أجزاء الكنيسة، و هي غرفة يعترف بها الأشخاص بأخطائهم وذنوبهم أمام رجل الدين.
		السجن	بدأو يؤمنون بأن الذي يقف وراء المقالات الغريبة و الدقيقة المنشورة في معذبو الأرض عن يوميات الرايس بابانا. [3]	فالسجن مكان استيلاب وإهدار الحياة و سلب الحرية واعتبر الراوي مكان مأساة للرايس بابانا.
			لكنني وجدت نفسي ذات صباح خارج صباح. [4]	و في هذا المقطع يتحدث عن نهاية مأساة الرايس بابانا بعد إطلاق سراحه.
			قاوم العزلة بصحبة ذبابة صغيرة شاءت... أن تدخل إلى زنزانته. [5]	وهذا يدل على شدة وحدة السيد بابانا مما جعله ينتبه حتى للذبابة التي

[1] الرواية، ص 123.
[2] الرواية، ص 199.
[3] الرواية، ص 98.
[4] الرواية، ص 92.
[5] الرواية، ص 92.

				دخلت زنزانته وقاسمته أكله و خلوته.
		المستشفى	سلمت نفسي للشرطة التي أثبتت قيام الاغتصاب في المستشفى الذي بقيت فيه أكثر من أسبوعين، أثبتت التحاليل ADN أنه والدي.[1]	وهنا المستشفى هو المكان الذي أثبت أن الوالد هو الذي اغتصب ابنته بعد التحاليل التي قامت و السر الكبير فضح في هذا المكان (المستشفى).
			انزعج العقيد وطلب أن تخص تكلفة سفر أخيه من راتبه عندما أخبره الأطباء بخطورة الوضع الصحي، طلب أن يعاد إلى أرض الوطن، أدخل بعد إلى المستشفى.[2]	وهذا المقطع يثبت صلابة العقيد وقوته بالرغم من مرضه و عجزه والنفس العزيزة، فقد رفض معالجته من مال الخزينة.
		المقهى	بقي يونس مارينا في مكانه مسمرا للحظات طويلة في الشاي المكسر الذي طلبه و تعود أن يشربه باردا مثلما كان يفعل في	ومقهى النجمة أصبح مجلسا للالتقاء و الاجتماع والحديث من طرف الناس، و يونس

[1] الرواية، ص 427.

[2] الرواية، ص 118- 119.

			مقهى النجمة، عندما ينسى نفسه، و يغرق في أحاديث الناس. [1]	مارينا وجد فرصة للاستماع لهذه الأحاديث.
			كلما ينشر مقالة ارتكن إلى مقهى النجمة كعادته يستلذ بما يسمعه من تعليقات. [2]	فهذا المكان هو مصدر إلهام و نجاح يونس مارينا لما يسمعه من تشجيعات من طرف الناس.
			يشربون شايا في مقهى البلدية الذي تركه و ذهب نحو العمال النجمة، منذ أصبح مقهى السيكرية هو المفضل. [3]	مقهة النجمة هو المفضل لدى الأمن السري لالتقاط و تبادل الأحاديث السرية فيما بينهم، وكان من أفضل المقاهي لدى مارينا.
		المعرض	أعتقد أني رايتك في مكان ما؟ لا أتذكر جيدا، ربما في معرض فرانكفورت و أنت توقع كتابك الجديد؟ صحيح كنت في معرض فرانكفورت. [4]	فمعرض فرانكفورت هو المكان الذي وقع فيه يونس مارينا روايته عرش الشيطان، فهو مكان مهم ومميز بالنسبة ليونس مارينا.

[1] الرواية، ص 127.
[2] الرواية، ص 102.
[3] الرواية، ص 104.
[4] الرواية، ص 81- 82.

			أين رأيتها؟ لابد أني رأيتها في مكان ما، تمتم؟ ابنة صديق ما تريد اختبار حواسي وذاكرتي؟ امرأة التقيت بها في معرض آخر. [1]	هذا المكان يمثل الحدث المتمثل في الالتقاء بين بين يونس مارينا ولوليتان و هنا بدأت القصة بينهما.
			بدت فرانكفورت حقبة منزلقة من الأنوار، شلالات من الضوء الهارب، لم يبق في ذهنه شيء من الوجوه التي صادفها في المعرض. [2]	وهنا أيضا يجسد اللقاء بين لوليتا و يونس مارينا في معرض فرانكفورت.

3- دراسة البنية الزمانية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج:

في رواية أصابع لوليتا المسار الزمني ليس خطيا بل هو مسار متشظ ومتعدد الاتحاد ينتقل بين الحاضر والماضي ويعتمد على التداعي الحر والاسترجاع والاستشراف...

حيث تميزت هذه الرواية بالزمن النحوي الذي يلتزم "الماضي والحاضر والمستقبل حيث نجد الرواية لا تسير وفق تسلسل زمني بل تتلاعب به. ينطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي ويسترجع ماضيه، فواسيني الأعرج اعتمد في روايته على زمنين زمن القصة وزمن الرواية فزمن القصة أطول من زمن الحكاية. فلا يعقل أن يقوم المؤلف بكابتها طول هذه المدة فزمن قصة يونس مارينا تفوق الستين سنة. حيث نجده اعتمد على الاختزال في السرد فذكر أهم الأحداث وضحى بزمن السردن "وتثير حفلة التوقيع فتاة من بين الحاضرين وهي لوليتا كانت ابتسامتها مشرقة ضحكتها مشعة بأسنان لا يوجد بها أي انكسار او اعوجاج،

[1] الرواية، ص 45.

[2] الرواية، ص 61.

وكأنها خرجت للتو من مجلة يلمع بريقها من بعيد" [1]، حيث أن السارد يصف لحظة حفل توقيع روايته عرش الشيطان، فهو يستخدم زمن المضارع أو الماضي القريب مما يمنح المشهد نوعا من الواقعية كأن القارئ يشارك في اللحظة ذاتها مما يشير إلى تزامن الحضور الفعلي للوليتا مع لحظة السرد، لكنها تفتح المجال لزمن أوسع سيتطور لاحقا معها في الرواية. الزمن في هذا المقطع هو زمن حيوي ومباشر يوظف لتوصيل الانطباع الأول عن شخصية لوليتا ويؤسس لأبعاد زمنية لاحقة حيث ستطور العلاقة وتسترجع مرارا في سياق الرواية مما يربط بين الزمن اللحظي والزمن النفسي المعتمد

1- المفارقات الزمانية في الرواية ودلالتها:

1-1- الاسترجاع:

كما هو معروف ومتفق عليه أن لكل رواية عناصرها وأزمنتها وهي الماضي والحاضر والمستقبل وهذه الأزمنة لا يمكن اكتشافها إلا من خلال سياق زمن الرواية، ففي رواية أصابع لوليتا نجد مجموعة من الاسترجاعات منها الداخلية والخارجية المختلطة.

أ- الاسترجاع الداخلي:

حفلت رواية أصابع لوليتا بالكثير من الرجعيات المختلفة إلى الماضي وهو استحضار لحظات من ماضي يونس مارينا أحداث عاشها وتفاعل معها بشكل مباشر في أيام صباه عند ما زار قريته وهو يخشى هذا التذكر "لا أريد أن أغرق في طفولتي التي سرقت مني في وقت مبكر، أشعر أنني إذا خسرتها ذهب منى كل شيء" [2]، فهنا يونس مارينا استرجع ذكريات طفولية الأليمة. كما استرجع أيام شبابه وعمله كصحفي في جريدة سرية حيث نسج فيها قصصا من خياله لا صحة فيها عن الرايس بابانا مما جعل العقيد يغضب عليه "أتذكر أنه قبل أن يظهر اسم يونس مارينا في قائمة المغضوب عليهم بل المحكوم عليهم غيابا على وجهات محافظ الشرطة وبعض محطات القطار والحافلات كان لا يذكر في شيء آخر

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 421.

إلا مقالته القادمة التي سيكتبها بلذة في دماغه قبل أن يحفظها على الورق" [1]، فهنا استرجع يونس مارينا أحداث جرت معه في الماضي لكنها لم تكن أحداث حقيقية بل كانت عبارة من نسج من الخيال وهذا ما يجعل الرواية حافلة بذكريات ماضية.

– كما عرجت بنا هذه الاسترجاعات إلى التعرف على صديق يونس مارينا المسمى بـ "محمد" والمرض الذي أكل جسمه جراء التعذيب الذي عاناه من قبل ذئاب العقيد كما تعرفنا على شخصية عمي أحمد الشايب الذي كان الناصح والموجه ليونس مارينا والذي كان يلتقى به في مقهى النجمة "جهدك كبير يا يونس، ولكن قلل من الإنشاء يا ابني، الإنشاء يضيع المعنى الكتب مثلما تشعر وتحس اللغة متوهة لا تتركها تهرب منك حيث تشاء هي. وليس حيث مشيئتك، قاوم فيها" [2]، ففي هذا القول استرجاع داخلي لبعض الشخصيات من قبل يونس مارينا كما استرجع يونس مارينا فاجعة تفجير لوليتا لنفسها وذلك في لحظة لم تتجاوز الثواني "ثم عادت الصورة بالحركة البطيئة إذ كان كل شيء يتحرك بوجل وخوف... وجه لوليتا في آخر لحظة وشعرها الذي غرق في البياض الهادئ لونته بقايا شمس الغروب... فجأة تعود الصورة من جديد إلى سرعتها القصوى فتداخل كل شيء فيه رأى جسدها الهش وهو يتطاير" [3]، وهو في هذا المشهد يتذكر المأساة التي جرت مع لوليتا تذكره في زمن قصير (لحظات) وغرضه من ذلك التعبير عن دهشته وخوفه به ما حدث للوليتا والتحسر عليها.

ب– الاسترجاع الخارجي:

ويتجلى ذلك من خلال ذاكرتي يونس مارينا ولوليتا من خلال الأحداث التي ربطت بين الماضي في الوطن والحاضر في فرنسا "إن عملية الذهاب إلى الماضي للقبض على تفاصيله واسترجاعها جاءت لتضيء أحداث الحاضر فحياة يونس مارينا في المهجر ليست

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 423.
[2] المرجع نفسه ، ص 100.
[3] المرجع نفسه، ص 423.

إلا نتيجة لأحداث الفترة الماضية" [1]، حيث تذكر حكايته مع الإرهاب التي حولت حياته إلى جحيم جراء نفيه وإبعاده عن وطنه وعائلته.

كما ورد في الرواية قول الراوي "طوال الشهور التي قضاها في الحفرة لم يتذكر إلا شيئين قصة سموم حزيران التي أخذها منه الشخص الذي اقتاده نحو السفينة الثقيلة بعد أن أخرجه من حفرته والليلة التي سرقها من الخيانة بخيانة صغيرة مع ماجدلينا"[2]، فقد حظيت ماجدلينا بمكانة كبيرة في ذاكرة يونس مارينا خاصة عندما قضى ...." [3].

– كما نجد يونس مارينا يستعيد وهو في فرانكفورت على متن القطار المتوجه إلى باريس مأساته المحرقة التي ارتكبتها النازية، يقول "لا يدري وهو يخترق النظرة الزرقاء الباردة للشرطي الأول لماذا تذكر قطارات الشوم المحملة باليهود في عمليات الترحيل الكبرى".[4]

– كما اعتمد الكاتب على الاسترجاع مستعينا بانفتاح الذاكرة الشخصية على الذكريات القديمة والأحداث التي مر عليها زمن طويل، ويعبر عنها قليلا بمجموعة من العبارات والألفاظ، وذلك حسب القول "أغمض عينيه قليلا وعاودته كلمات المرأة التي سهرت عليه في المختبأ" [5]، وهنا يتحدث هنا عن ماجدلينا التي تقاسمت معه فراشة "لم يبق في ذهنه الشيء الكثير من الوجوه التي صادفها في المعرض إلا ملامح الشباب الألماني ذي الأصول التركية" [6]، وهو يتحدث عن لوليتا.

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 62.
[2] المصدر نفسه، ص 64.
[3] المصدر نفسه، ص 63.
[4] المصدر نفسه، ص 64.
[5] المصدر نفسه، ص 49.
[6] المصدر نفسه، ص 45.

- **الاستباق (الاستشراف):**

الاستباق في الرواية يمثل أول تقنية زمنية افتتح بها الكاتب قوله "ثم أبدا السير وحيدا على سطح البحر، وأنا لا أدري إلى أي شوق سيقودني هذا الرحيل لو عاصفة الكتابة" [1]، فالاستباق في هذه الجملة وظف وظف بأسلوب شعري وسردي في آن واحد ليعبر عن لا يقين الكاتب أمام طريق الكتابة وأن الرحلة القادمة ستكون مليئة بالشوق وقوله أيضا "وكان يزور المقبرة بصحبة جدته وأمه في بعض الأيام عندما يزورها يقف على بعض الذين فقدهم: لو فقط نترك لنا قبرا" [2]، وهذا ما يشير إلى أن الرواية تحمل في طياتها صورا غير متوقعة ومفعمة بالشعرية "لا تدرين كم أنا معلق بالسفر... والسفر مغامرة لا نعرف نتائجها ولكننا نفترض أن نظل بخير لكي نتحمل قسوة السفر".[3]

1- تسريع السرد:

- **الخلاصة:**

هي تلخيص أحداث طويلة في عبارات أو فقرات قصيرة بغرض تجاوز التفاصيل وتسريع إيقاع السرد وذلك في "ما الذي يغريك في قراءة عالم يبعد عنك؟ عالم يموت عطشا وبأسا غارق في الحروب الأهلية الطالحة والانقلابات العسكرية العقيمة" [4]، فهنا الخطاب اقل من زمن القصة، حيث تم تلخيص مدة زمنية طويلة في بضع كلمات "أليس غريب أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة" [5]، وهنا الراوي وصف امرأة قرابة ثلاثين سنة وهي لوليتا.

كما أن السارد استرجع ذكرى من حياة يونس مارينا والتي تعود إلى فترة زمنية طويلة تمثلت في الشهور "على مدار الشهور التي قضاها في التحميل والتنزيل في الموانئ

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 387.
[3] المرجع نفسه، ص 396.
[4] المرجع نفسه، ص 26.
[5] المرجع نفسه، ص 46.

متوسطة: الغزوات وهران، الجزائر، عنابة، طنجة، تونس، طرابلس، إسطنبول باليرمو وغيرها، فقبل أن يصعد نحو مارسيليا لم يناده أحد باسمه الحقيقي" [1]، فهنا السارد قدم جزء من حياة يونس مارينا.

- الحذف:

ويعني القفز فوق فترة طويلة أو قصيرة من الزمن الروائي من دون الإشارة إلى تلك الأحداث، ونجد ذلك مجسدا في هذه الرواية "فيلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من الرواية دون الإشارة إليها" [2]، وهنا الروائي لا يصرح بالأحداث بل يكتفي بقول مرت السنين وذلك من خلال قول الروائي "مجرد لحظة هاربة لاختراق سرية القرآن اللذيذة، نص يحبه الملايين، يخافه الملايين وتساءل حوله الملايين أيضا، وعلى مدار ثلاث سنوات حتى كاد يغرق في بياض الورق" [3]. وهنا يتحدث الروائي عن المدة الزمنية التي قضاها يونس مارينا في كتابة روايته عرش الشيطان والتي بلغت ثلاث سنوات كما نلتمس ذلك أيضا من خلال القول: "تعاوده آلام ظهره منذ أربعين سنة منذ أن قضى ستة أشهر في مكان مغلق في ماخور عيشه طويلة" [4]، أي أن المدة المحذوفة أربعين سنة والمدة التي قضاها في الحفرة ستة أشهر وهو يعاني هذه الآلام.

ومن بين ما ورد في الحذف قول الروائي "أليس غريبا أن نلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة والتصقت بذاكرتك كعقرب الصخور البحري" [5]، وهذا ما قاله يونس مارينا عند التقائه بالفتاة التي تشبه لوليتا.

تقنية الحذف أيضا نجدها في قول الروائي "ثلاث ساعات انتظار لا يعلم لماذا جاء مبكرا إلى المطار وهو يدرك أن الطائرة يمكن أن تتأخر لكنها تصل أبدا في وقتها وإذا فعلت

---

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 46.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 77.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

[4] المرجع نفسه، ص 16.

[5] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 37.

فلا يتجاوز ذلك دقائق معدودات بالنسبة إلى الرحلات الطويلة" [1]، فهنا قفز السارد مدة زمنية بثلاث ساعات وهذا الحدث تمثل في انتظار قدوم لوليتا من جاكارتا إلى مطار باريس "لوليتا لم تظهر أسبوعا ... بلا جدوى" [2]، وهنا حذفت منه أحداث ثانوية.

2-2- إبطاء السرد:

أ- الوقفة الوصفية:

من خلال دراستنا للرواية فلا يكاد واسيني الأعرج يمر على شخصية من شخصيات روايته إلا وقف معها وقفة وصفية، وتظهر الوقفة بوضوح خاصة في وصفه للوليتا بطلة الرواية " ملا مع حظيت بنعومة مدهشة وكأنها خرجت من لوحة استشرافية بألوان زيتية متهادية نحو النعومة والسكينة: عيناها تتفرسان بسرعة في الأشياء التي تحيط بها" [3]، وهنا الروائي يصف لوليتا بكل تفاصيل جسدها إطلالتها ونفسيتها "كانت ابتسامتها مشرقة، ضحكتها مشعة بأسنان لا يوجد بها انكسار أو اعوجاج" [4]، فالروائي حسب وصفه مفتون بجمال لوليتا (الجانب الشكلي) "نظراتها الزرقاء الصافية التي لا تخطئ من افتراضاتها" [5].

وكذلك نجد في موضع آخر وقفة يونس مارينا في خريف فرانكفورت "استنشق رائحة العطر الهارب بعد أن أغمض عينيه تمتم أهذه الوجوه التي كانت تذهب وتجيء في رتابة لا تنتهي" [6].

ونجد كذلك وقفة لوليتا عند طفولتها التي ضاعت منها وهي صغيرة بعد عملية الاعتداء عليها "لا أريد أن أغرق في طفولتي التي ضاعت مني في وقت مبكر، أشعر أنني

---

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 363.
[2] المرجع نفسه، ص 129.
[3] المرجع نفسه ، ص 26.
[4] المرجع نفسه، ص 27.
[5] المرجع نفسه، ص 39.
[6] المرجع نفسه، ص 14.

خسرتها، ذهب مني كل شيء أشتهي أن يرجع اسمي نوة والذي يعني المطر" [1]، وهنا الحسرة والندم على الطفولة القاسية واضح من خلال قول لوليتا.

- **المشهد:**

هو تقنية من تقنيات السرد يحتل موقعا هاما في الحركة الزمنية. فالمشهد يأتي موزعا في شكل ردود متساوية مثلما نجده في معظم المشاهد التي تضمنتها رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، فهي كثيرة ومتنوعة بين الطول والقصر، ويظهر هذا الحوار الذي يدور بين الشخصيات كالآتي "...." [2].

هل ستغيبين طويلا؟

- شهر على أقصى تقدير وربما أقل.
- تعودين بألف خير. أنتظرك عزيزتي لالو" [3]، فهنا لوليتا في حوار مع كلارا.
- يا ماما كلارا الورود التي جئت بها من أجلك ذبلت والطعام برد وأنا حزينة.
- أوكي عزيزتي نتغدى ونعود إلى الألبوم".[4]

يونس مارنا في حوار مع الرئيس:

"ماذا تعني لك كلمة تاريخ؟

- كل شيء يكتبه الآخرون عنا لا أهمية فيه لرأينا
- الثورة.
- تصنعها أجيال ويكتوي بها جيل وينعم بها جيل وينساها اللاحقون
- الأم.

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 421.
[2] المرجع نفسه، ص 278.
[3] المرجع نفسه، ص 221.
[4] المرجع نفسه، ص 334.

– تأتي مرة واحدة وعندما تذهب ينقطع الحبل السري نهائيا ونجد أنفسنا في وحدتنا الأولى".[1]

كما نجد الحوار الذي دار بين الشاب الألماني ذي الأصول التركية وبين يونس مارينا حول روايته الشهيرة عرش الشيطان

"– السيد مارينا: لماذا تكتب ضد الإسلام ؟ ماذا ستربحون عندما تخسرون ربكم؟

– هل لي أن أعرف حضرتك من أين؟

– ألماني".[2]

وأيضا المشهد الحواري الذي دار بين يونس مارينا ووالدته "لالة جوهر":

"– لا يوجد أي خطر يا يما، ولكني سأغادر البيت مؤقتا لا تسألي عني سأكون بألف خير.

– تساءلت بعفوية.

– لماذا يا حميد وليدي

– خايف يا يما.

– أمك هنا وتخاف؟ من يستطيع إهانة زوجة الشهيد.

– يا يما لم يهينوهن ولكن بهدلوهن و الآن يقتلون أولادهن".[3]

أيضا في حوار آخر بين يونس مارينا ولوليتا كالآتي:

"– ليس الآن حبيبي أتركها لفجر الغد...

– في هذه الحالة ما دمنا سبقنا لكل شيء، أغمضي عينيك، قام من مكانه وهو يردد:

– لا تفتحيها أرجوك ثم وضع في إصبعها خاتما جميلا بأحجار الياقوت الرقيقة المنحوتة بنعومة.

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليت، ص 345.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] المرجع نفسه، ص 87.

– افتحي الآن بهدوء.

كل هذا من أجلي ؟ تريد أن ترتكب حماقة الزواج من؟ تتزوج من تضع لك كفنا في كل لحظة من شدة خوفها عليك

– أتزوج من منحتني الحياة".[1]

فالمشهد في جملته يشكل لحمة للسرد ومكونا أساسيا من أجزائه، يعد تقنية مساعدة وجزء مكونا من أجزاء السرد وأهمية كبيرة في بناء النص وقدرته الدلالية.

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 78.

خاتمة

الخاتمة:

في نهاية هذا البحث توصلنا لمجموعة من النتائج أهمها:

– للرواية مكانة مرموقة وذلك لما تحمله من قضايا متشعبة حيث تحمل آلام الشعوب وصوت الأديب.

– الرواية الجزائرية التي كانت جديرة بالدراسة كونها من أهم الأنواع القصصية المعاصرة لما تحمله من رؤية فنية وخصائص جمالية تخيلية ومن أهم الروائيين الجزائريين الذين اهتموا بكتابة الرواية الجزائرية نجد واسيني الأعرج "أصابع لوليتا"، وعز الدين جلاوجي بروايته "علي بابا والأربعون حبيبة".

– إن رواية "أصابع لوليتا" رواية إنسانية بامتياز ومعظم أفكارها متناقضة فينها صراع بين الحاضر والماضي وتتطور على حواف الحياة الكبرى: الحب والكراهية: الحق والظلم، البراءة والإجرام، وكل ما عاشه الروائي من حقائق.

– كما تتميز رواية أصابع لوليتا بشخصيات منها الرئيسية والتي تعتبر العنصر الفعال والمحرك الأساسي للرواية، كما لا يمكن الاستغناء عن الشخصيات الثانوية التي تلعب دورا هاما في بعث الحركة الحيوية داخل الرواية.

– تقنية الاسترجاع هي السمة البارزة في الرواية كونها اهتمت باسترجاع الماضي من ثنايا الحاضر فتنوعت المقاطع الاسترجاعية بين داخلي وخارجي.

– اما الاستباق فحضوره لا يشغل الأمر الكبير في السرد غير أن افتتاح سرد الرواية بهذه التقنية.

– تحدد المدة الزمنية للرواية من خلال تقنيتين هما تسريع السرد مثل الخلاصة والحذف وتبطئة السرد من خلال الوقفة الوصفية والمشهد.

– حفلت الرواية بالعديد من الأماكن، تنوعت بين مفتوحة ومغلقة كل مكان يحمل دالة يكشف عن أهم الصراعات القائمة بين الشخصيات.

– من خلال دراسا لرواية علي بابا والأربعون حبيبة لعز الدين جلاوجي نجد أنفسنا أمام نص سردي متميز يزاوج بين التراث و الأسطورة والواقع المعاصر ويعيد تشكيل الحكاية الشعبية بمنظور حداثي يلامس قضايا الإنسان العربي الراهن.

– حسابات الشخصيات في هذه الرواية نابضة بالحياة تحمل أبعاد رمزية واضحة وفي مقدمتهما شخصية علي بابا التي تمثل مجرد امتداد للشخصية التراثية بل جاءت محملة بدلالات جديدة تعبر عن أزمة المثقف العربي في مواجهة الفساد و الاستبداد والانهيارات الاجتماعية.

– أما الزمان فقد تنوع بين الواقعي والمتخيل وبين الماضي الموروث من حكايات ألف ليلة وليلة والحاضر الذي يعكس التمزق الزمني في تعميق الصراع الداخلي للشخصيات.

– اتسم المكان بطابع رمزي وجمالي في الرواية حيث اختلطت الأمكنة الواقعية بالخيالية لتتحول إلى فضاءات دلالية تعبر عن الصراع بين الخير والشر، النقاء والفساد، الحلم والانكسار، فالمكان هنا ليس مجرد مسرح للأحداث بل فاعل فيها ومعبر عن حال الأمة وتقلباتها.

ملحق

ملخص الرواية: علي بابا والأربعون حبيبة

عز الدين جلاوجي

صورة غلاف الرواية

رواية علي بابا والأربعون حبيبة للروائي عز الدين جلاوجي هي عمل أدبي يستلهم التراث العربي، وهي عبارة عن ست ليال أضافتها دنيا زاد على الليالي الألف والليلة لأختها شهرزاد، وهذه الليالي تحكي عن علي بابا البطل الصعلوك الذي يقود مجموعة من الفرسان، حيث يخوض مغامرات غير تقليدية، وهو رمز القوة والشجاعة والوفاء.

عدد صفحات الرواية	278 صفحة
دار النشر	دار المنتهى الجزائر، 2023.
تاريخ الكتابة	10 ماي 2022.

تتحدث شهرزاد مع أختها دنيا زاد وهي حزينة على نهاية حكاية ألف ليلة وليلة، وبذلك يحين دور دنيا زاد لتحكي وتضيف لحكاية أختها ست ليال وتروي ما حدث لعلي بابا مع لصوص المشرق.

فصول الرواية:

1- الليلة الثانية بعد الألف (آية الخروج)

(وإن سعيكم لشتى)

من الصفحة 9 إلى الصفحة 67.

2- الليلة الثالثة بعد الألف (آية البعث)

(وهو الذي يخرج الخبء)

من الصفحة 69 إلى الصفحة 127

3- الليلة الرابعة بعد الألف (آية الغيب)

(قال عفريت من الجن)

من الصفحة 129 إلى الصفحة 174

4- الليلة الخامسة بعد الألف (آية العودة)

(ثم جئت على قدر)

من الصفحة 175 إلى الصفحة 221.

5- الليلة السادسة بعد الألف (آية الكشف)

(تلك آية أخرى)

من الصفحة 223 إلى الصفحة 262

6- الليلة السابعة بعد الألف (آية الدخول)

(فاخلع نعليك)

من الصفحة 263 إلى الصفحة 275.

يبدأ النص الروائي بحوار شهرزاد وأختها دنيا زاد، حيث تعلن دنيا زاد عن رغبتها في سرد حكاية جديدة عن علي بابا في المغرب، وتطلب من شهرزاد أن تسمع منها حكايتها التي تصفها بأنها أغرب ما يروى عن البشر، فتذكر أنها تكملة لحكاية أختها مكونة من ست ليال أخر.

1- تبدأ القصة بخروج علي بابا ومعه عشرة من رجاله في مهمة، وهم مليئون بالنشاط والحماسة، يسيرون في طريق وعر. كانت الرحلة محفوفة بالتحديات، لكن العزيمة العالية والاندفاع جعلاهم يواصلون الطريق نحو الحصن الذي يحاولون اقتحامه. ومع اقترابهم من الحصن، استغلوا ضعف الحراسة وتسلقوا الأسوار بخفة حتى دخلوا فناء الحصن. انتشرت بينهم الرهبة، لكن قرر علي بابا المضي قدما فأصدر أوامره بالهجوم واقتحام البيت المهجور الموجود في داخل الفناء. في تلك اللحظة، ظهر الحارس بمظهر صاعق، فتراجع بعض الرجال وساد الخوف. زادت المفاجآت عندما خرجت ثلاث فتيات جميلات من البيت يحملن فنًّا غريبا وسحرا غامضا أربك الرجال وأضعف إرادتهم. بدأ بعض الرفاق يفكرون في الانسحاب، وأحدهم صرخ بأنهم تعرضوا للخداع، لكن علي بابا لم يستسلم بسهولة، فتقدم بعض الرجال رغم التردد. لكن المفاجآت استمرت، إذ بدت الفتيات وكأن لهن قوى خارقة، وبدأت مشاعر الرهبة والخضوع تنتشر أكثر فأكثر. وفي النهاية، بعد الفوضى، قرر الرجال الانسحاب، عادوا أدراجهم إلى الجبل في جنح الظلام محبطين ومنهزمين، بينما وقف الحصن شامخا. عند عودتهم، أعلن علي بابا أمام الجميع قراره المفاجئ باعتزال العمل معهم (الصعلكة) في جو يسوده التوتر والانفعال من سؤالها، لكنه يسمح لها بذلك. بعد ذلك، يخبرها بأنه عرض على علي بابا الزواج من ابنته بدر البدور، مما سبب صدمة شديدة للعرافة، وتخبره بأن قلب علي بابا معلق بإحدى بنات صاحب الحصن المنيع.

2- وفي الليلة الثانية، تحكي لنا دنيا زاد عن علي بابا ولقائه مع الجمجمة، والحديث الذي دار بينهما، فمن خلال ذلك الحديث اكتشف الكثير من الحقائق والخفايا التي كان يسعى إليها، وحل الكثير من الألغاز التي كان يخفيها عنه الأمير اللقيط. ويقرر علي بابا

البحث عن الأمير الحقيقي ومساعدته لاسترجاع إمارته وحكمه، وذلك بمساعدة العرافة التي تشترط عليه مقابل هذه المساعدة أن يتزوج ابنتها. فيقوم علي بابا بإنقاذ الأميرة بدر البدور ابنة الأمير الشيخ، ويقرر أن يتزوجها ويهرب معها.

3- في الليلة الثالثة تبدأ مغامرة علي بابا مع الجنيات، حيث ينتقل إلى عالم خيالي، عالم الجن، وذلك عن طريق العقد الذي كان بحوزة الأميرة بدر البدور، وأخبرت الجنية علي بابا عن سر العقد، الذي كل من يلبسه يزداد جمالاً، وتطلب منه أن يبقى مدة عام، وأن يتزوج من 40 جنية مقابل أن يسترجع العقد. بعد اختفاء علي بابا، افتقدته بدر البدور، وتبدأ برحلة البحث عنه، فتلتقي بعجوز وتستقبلها عدة أيام في بيتها، وعند رحيلها تعطيها وصفة سحرية تحتاجها في مواصلة رحلتها، وتتوجه إلى المدينة، ليتصادف ظهورها مع موت القاضي، فينصبها الأمير قاضيا على المدينة بعد شربها للوصفة السحرية التي حولتها إلى رجل، ويقرر الأمير تزويج ابنته للقاضي بدران (بدر البدور) بعد أن أعجب بعدله وذكائه.

4- يظهر علي بابا في نفس المكان الذي ترك فيه بدر الأكوان، محاولاً البحث عنها، ويتقفى أثرها، فيتجه إلى بيت العجوز التي تخبره بوجهة بدر البدور. يصل علي بابا إلى المدينة، ليلتقي بالجوهري، الذي يكتشف بأن العقد الذي بحوزة علي بابا هو عقد سحري، فيستعمل الحيلة ليستولي عليه، ليجد علي بابا نفسه متهما بسرقة العقد. وتتطور الأحداث لتصل هذه القضية إلى القاضي بدران، التي تكشف حيلة الجوهري وتثبت براءة علي بابا، ثم تخبره بسرها، ويقرر الأمير مساعدتها والقضاء على الأمير اللقيط، فيهرب الأمير اللقيط مع عائلته بعد أن تفضح أمر العرافة، ويصدر أمر شنقها هي وابنتها. يعود علي بابا إلى إمارته ويحاول إصلاح الأمور، ويظهر الأمير الحقيقي الأمجد (الجمجمة)، ويتزوج بجوهرة ابنة الأمير.

5- أقام الأمير لبدر البدور وعلي بابا احتفالاً كبيرا في ديار الإمارة أمام ناظري علي با با وبدر البدور، فترجلا عن جواديهما ليأخذا قسطًا من الراحة. خلَدت للنوم بعد أن حدثته

عن رؤيتها لأخيها الأمير الأمجد المقتول يحلق فوقها ببرنسه الأبيض في الحلم، أما علي بابا، فانسوى يبحث في المتاع عن الجمجمة حتى يدفنها، فإذا به لا يجدها، فقرر هو الآخر أن يستلقي بالقرب من زوجته لينعم بالقليل من الراحة. لم تنتظر بدر البدور أن يستدل الليل ستاره لدخول الإمارة، بل قررت أن تدخلها في وضح النهار.

6- ركبت جوادها وانطلقت صوبها، وعلي بابا خلفها، وعند وصولهما، التقى بالرعاة الذين حيوا علي بابا، وانتشر خبر عودته في الإمارة. وما إن وصل حتى تجمع الناس حولهما، أما بدر البدور، فأسرعت صوب القصر تبحث عن والدها، فوجدته شديد المرض والسقم، فسألته عما أصابه، فأخبرها بأن العرافة قامت بتعذيبه ليقر بمكانهما، كما أرسلت من يترصدهما في الطريق. فتفطن الأمير المخادع لألاعيبها، فقرر أن يشنقها في الساحة العامة مع ابنتها بدر الأكوان

كانت الإمارة تموج في الفوضى، فأوكل الأمير الحكيم مهمته لعلي بابا، فإذا بطيف يمر على بدر البدور، فتحضنه بكل قوتها وتنادي: أخي الأمير الأمجد، فإذا به يتحول من طيف إلى بشر.

نبذة عن عز الدين جلاوجي:

1- **المعلومات الشخصية:**

الاسم الكامل	عز الدين جلاوجي
مكان الولادة وتاريخها	مدينة سطيف الجزائر في 24 فبراير عام 1962 م
الجنسية	جزائري

2- **السيرة الحياتية:**

عز الدين جلاوجي أستاذ محاضر بجامعة العلامة محمد البشير الإبراهيمي بمدينة

برج بوعريريج الجزائر، دكتوراه أدب حديث ومعاصر مهتم بالمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا إضافة إلى تدريس مقاييس نظرية الرواية والسرد العربي. بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في الثمانينات عبر الصحف الوطنية والعربية. صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994 م بعنوان "لمن تهتف الحناجر؟ له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي حاصل على دكتوراه في العلوم في جامعة قسنطينة. يعمل على أن يؤسس لنفسه عالمه الخاص من خلال جملة من المعالم أهمها: " الاشتغال عن التجريب وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا واستحضار الموروث والتنوع في الأشكال التعبيرية حيث ظل الأديب يلحق في عوالم مختلفة ومتنوعة كالنقد والقصة والمسرح والرواية والشعر وأدب الطفل والإيمان برسالة الأدب المنحصر في ثلاثية (الخير والحب والجمال)

قُدمت عن أعماله وطنيا وعربيا مئات المقالات والبحوث والدراسات الأكاديمية حيث اختيرت نصوصه في برامج التعليم بالجزائر. أسس مع مجموعة من الأدباء سنة 1990 رابطة إبداع الثقافة الوطنية، وأُختير عضوا في الأمانة الوطنية للاتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2003 ، وأسس أيضا مع مجموعة من الأدباء جمعية ثقافية وطنية باسم (رابطة أهل القلم) سنة 2001 وظل رئيسا لها منذ ذلك الوقت إيمانا منه بأن النضال الثقافي ضروري للنهوض بالأمة ولحمايتها من الاندثار والذوبان في العدمية.

له حضور قوي في المشهد الثقافي الوطني والعربي، أسس وأشرف وشارك في عشرات الندوات والملتقيات داخل الوطن وخارجه. نشر عشرات البحوث المحكمة في مجلات وطنية وعربية، وأُجريت معه عشرات الحوارات في كثير من المنابر الإعلامية في الجزائر والوطن العربي وخارجهما. كما قدمت عن أعماله مئات الدراسات والرسائل الجامعية وطنيا وعربيا منها أكثر من 30 دكتوراه وماجستير في الجزائر خاصة وفي بلدان عربية عديدة وأيضا في فرنسا وإسبانيا وإيران وتركيا ومصر. منها:

"استراتيجية التناقض في رواية سرادق الحلم والفجيعة" – "البنية الاستعمارية في رواية حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" – "البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء."

وله أكثر من 40 كتابا في فنون أدبية مختلفة: الرواية، القصة، مسرحيات الأطفال، قصص الأطفال، الدراسات النقدية.

3- الجوائز والندوات والاستضافات:

1- جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994 م

2- جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994

3- جائزة المسيلة سنة 1994

4- جائزة مليانة لأدب الطفل

5- جائزة وزارة الثقافة بالجزائر عام 1997 وعام 1999

6- شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000 م

7- شارك في ندوة الأمانة العامة للاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003

8- شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003

9- شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة سنة 2007 م

10- ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007 م

وفي الأخير نتمنى لأستاذنا ودكتورنا الكريم العمر الطويل والمزيد من التألق.

4- أهم أعماله

أعماله تطبع على شكل صور

الرواية:

1- علي بابا والأربعون حبيبة

2- الفراشات والغيلان

3- سرادق الحلم والفجيعة

4- رأس المحنة 1 + 1 = 0

5- العشق المقدس

6- حائط المبكى

7- عناق الأفاعي

8- هاء وأسفار عشتار

القصة:

1- لمن تهتف الحناجر؟

2- صهيل الحيرة

3- رحلة البنات إلى النار

المسرحية:

1- البحث عن الشمس

2- النخلة وسلطان المدينة

3- هستيريا الدم

4- حب بين الصخور

5- مملكة الغراب

أدب الأطفال:

1- الثور المغدور، 11 مسرحيات للأطفال

2- الصيف الخشبي 10 مسرحيات للأطفال

3- (...الخ)

الدراسات السابقة على رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعز الدين جلاوجي":

1- المكون السردي في رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعز الدين جلاوجي؛ مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص نقد حديث ومعاصر من إعداد الطالبتين سعاد مولاي مليان وياسمينة غانم جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب 2023-2024.

2- جمالية الزمان والمكان في رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعز الدين جلاوجي؛ مذكرة مقدمة لاستكمال متطلباتنا لشهادة الماستر إعداد الطالبتين حكيمة تواتي وميسون بوبترة إشراف الدكتورة حفيظة بن قانة 2023-2024.

3- قراءة في الرواية علي بابا والأربعون حبيبة لعز الدين جلاوجي (مقال) بقلم إلهام بلحاج الجمهورية النادي الأدبي 13 مايو 2024.

4- حبكة العجائب في رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعز الدين جلاوجي قراءة في التطبيقات والإبدالات (مقال) بقلم محمد الأمين بحري الجزائر imzad magazine - مجلة ثقافية شاملة 23 سبتمبر 2023.

5- الهوس بالتجريب في السرد الجلاوجي رهانات الخلق في مواجهة الكائن رواية علي بابا والأربعون حبيبة أنموذجا (مقال) الكاتبة مسالي ليندة مجلة.Asjp 02-12-2024

ملخص رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج

الفصل الأول:

في الفصل الأول من رواية أصابع لوليتا يقدم القارئ إلى شخصية يونس مارينا الروائي الجزائري الذي يعيش في المنفى بفرنسا بعد تهديده بالقتل من قبل الجماعات الإسلامية بسبب روايته "عرش الشيطان". يبدأ الفصل في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب حيث يشارك يونس مارينا في توقيع روايته. أثناء الحفل يستنشق رائحة عطر مميز يجذبه ويلتفت ليجد فتاة جزائرية غريبة الملامح ترتدي نظارات سوداء وذات حضور ساحر. تدخل الفتاة

معه في حديث غامض ومفتوح على التأويل وتطلق على نفسها اسم لوليتا في إشارة صريحة إلى رواية نابوكوف لكنها هنا تعني شيئاً آخر: التحدي والتمرد. تكشف لوليتا أنها جزائرية الأصل لكنها هجرت بلادها لأسباب قاسية تتعلق بالقمع والعنف وتحمل بداخلها جروحا كثيرة. تمثل شخصية لوليتا في هذا الفصل تجسيدا للمرأة العربية المتحررة والرافضة للقيود لكنها أيضا ضحية مجتمع يجلد الجسد ويحاصر الحرية. تنشأ بين يونس ولوليتا علاقة معقدة حيث يظهر يونس اهتماما عاطفيا اتجاهها بينما تظهر لوليتا ترددا وغموضا في مشاعرها... يبرز الفصل الأول التوتر بين الكتابة والخوف والمنفى والهوية والأنثى والجسد.

الفصل الثاني:

في هذا الفصل الثاني من رواية أصابع لوليتا تكتشف أبعادا إضافية لشخصية يونس مارينا الروائي الجزائري الذي يعيش في المنفى بعد تهديده بالقتل بسبب روايته "عرش الشيطان". يبدأ الفصل بتفاصيل حياته الحالية في فرانكفورت حيث يشارك في معرض الكتاب ويعقد جلسات توقيع لكتبه مما يعكس مكانته الأدبية العالمية. تتداخل في هذا الفصل ذكريات يونس عن ماضيه في الجزائر خاصة فترة الثورة والاستقلال حيث كان شاهدا على أحداث سياسية هامة مثل انقلاب 19 يونيو 1965. يستعرض الأعرج من خلالها تأثير هذه الأحداث على شخصية يونس وتوجهاته الفكرية خاصة موقفه من السلطة والانقلاب العسكري.

كما يظهر في هذا الفصل اللقاء الأول بين يونس ولوليتا الفتاة الجزائرية التي تحمل اسم "نوى" وتعني المطر. تتسلل لوليتا إلى حياة يونس بشكل مفاجئ وتبدأ علاقة معقدة بينهما تتراوح بين الحب والتحدي. تجسد لوليتا في هذا الفصل رمزاً للأنوثة والجمال لكنها تحمل في داخلها جرحا نفسيا عميقاً نتيجة لتجارب مؤلمة في ماضيها.

الفصل الثالث:

في هذا الفصل الذي يحمل عنوان "رماد الأيام القلقة" تتعمق الأحداث في حياة يونس مارينا الكاتب الجزائري والمنفي في فرنسا وتكشف عن ماضيه المأساوي وتطور علاقته بلوليتا التي تدعى نوى. فهو يبرز التوتر الداخلي والقلق الذي يعيشه البطل حيث يشير الرماد إلى ما تبقى من ذكريات وأحداث ماضيه بينما الأيام القلقة تعكس حالة عدم الاستقرار النفسي والتشويش الذي يعيشها يونس مارينا. يتم استرجاع ذكريات البطل خاصة تلك المتعلقة بطفولته في الجزائر. يستعرض الأحداث السياسية التي عاشها مثل انقلاب 19 يونيو 1965 وتأثيرها على حياته. كما يظهر هذا الفصل استمرار التهديدات التي يتعرض لها يونس مارينا من الجماعات المتطرفة مما يجعله يعيش في حالة من القلق المستمر. هذا التهديد يؤثر على حياته اليومية وعلاقاته الشخصية خاصة مع لوليتا. كما أن العلاقة بين يونس ولوليتا تستمر وتتطور وتصبح أكثر تعقيدا حيث تتواتر بين الحب والشك وتظهر أن ماضي كل من الشخصين يؤثر على تفاعلهما.

الفصل الرابع:

تستمر العلاقة بين يونس مارينا وعارضة الأزياء الجزائرية لوليتا وتتعمق. هذه العلاقة حيث يبدأ يونس فـ ي فهم المزيد عن ماضي لوليتا المأساوي بما في ذلك اعتداء والدها عليها ومحاولات قتلها من قبل شقيقها. من جهة أخرى تظهر لوليتا اهتماما متزايدا بحياة يونس وأدبه وتبدأ في التردد على معارض الكتب والفعاليات الثقافية التي يشارك فيها. كما أن التهديدات التي يتعرض لها يونس من الجماعات المتطرفة مستمرة مما يجعله يعيش في حالة من القلق المستمر. كما يبدأ في التفكير في العودة إلى الجزائر ولكنه يتردد بسبب المخاطر المحتملة. كما يبرز التساؤلات الوجودية التي تشغل باله مثل معنى الحياة والموت والعدالة والظلم والحرية والقيود. هذه التساؤلات تعد جزءا من رحلة يونس الذاتية في البحث عن هويته ومكانه في العالم.

الفصل الخامس:

في هذا الفصل الذي يحمل عنوان "في جحيم التيه" تتصاعد الأحداث وتصل إلى ذروتها المأساوية حيث تتشابك مصائر الشخصيات وتكتشف الحقائق المرة وذلك بعد عودة مارينا من المنفى بفرنسا إلى الجزائر الوطني الذي غادره هربا من التهديدات ومحاولة لاستعادة جزء من هويته المفقو دة وللوقوف على حقيقة ما جرى لوالده الشهيد الذي كان قد سعى للعثور على قبره طوال حياته. وبعد عودته يلتقي بالوليتا إلا أنها تقدم على الانتحار تاركة يونس مارينا في حالة من الحزن والتهول. ليكتشف لاحقًا أنها كانت جزءا من مخطط الاغتيال ولكنه تراجعت عن تنفيذ المهمة بسبب مشاعرها تجاهه. وتختتم الرواية بمشهد مؤثر حيث يترك يونس وحيدا غارقًا في ذكرياته وآلامه.

نبذة عن واسيني الأعرج

1- المعلومات الشخصية:

الاسم الكامل	واسيني الأعرج
مكان الولادة وتاريخها	8 أغسطس 1954 بقريه سيدي بوجنان الحدودية –تلمسان–
الجنسية	جزائري

2. السيرة الحياتية:

التحق واسيني الأعرج في سن صغير بأحد المدارس الفرنسية التي كانت تنتشر في البلاد وقتها، وهنا فطنت جدته لخطر اللغة الفرنسية التي ستغير مستقبل الطفل وتؤثر على هويته فعزمت على أن تعلم الطفل اللغة العربية عن طريق القصص والحكايات.

كما التحق بأحد المدارس القرآنية التي كان لها أثر كبير في تشكيل عقليته وحبه للغة العربية. وفي مرة من المرات سرق نسخة كتاب من الكتب المعدودة في المدرسة القرآنية ظنا منه أنه مصحف، وعندما كبر اكتشف أن الكتاب الذي كان يعكف عليه لم يكن مصحفًا

وإنما كان نسخة لكتاب "ألف ليلة وليلة" واحد من أعظم كلاسيكيات الأدب العربي على الإطلاق، ومن هنا بدأ حبه وولعه باللغة العربية والأدب على وجه التحديد.

كان والده مناضلاً كبيرا حيث كان عضوا بفدرالية الجزائريين بفرنسا والتي كان تنظيمها نضاليا، وعندما عاد إلى الجزائر انضم إلى الثورة حتى قُتل سنة 1959 مع الطفل ووالدته، إلى أن انتقل إلى ولاية تلمسان...

يعتبر واسيني الأعرج أحد أشهر الكتاب الروائيين في الوطن العربي وفي الدول الناطقة بالفرنسية كذلك، فقد كتب منذ أوائل الثمانينيات وحتى وقتنا هذا ما يزيد على 12 رواية بلغت كل منها حدا كبيرا من الشهرة والانتشار. كما أنه قد تعاون هو وزوجته الشاعرة والمترجمة الشهيرة زينب الأعرج في نشر بعض المختارات الإفريقية باللغة الفرنسية وكان ذلك إسهاما منه وزوجته في نشر الثقافة العربية والإفريقية في شتى بقاع العالم.

وكانت له إسهامات كبيرة أخرى في المجتمع الجزائري حتى قدم العديد من البرامج التلفزيونية الأدبية على تلفزيون الجزائر. غالبا ما تدور أحداث روايات واسيني الأعرج في المدينة حيث أنه يحب المدينة ويقدسها لأنه يرى أنها تعتبر أكثر تعقيدا عن القرية الصغيرة لكنها أيضا أكثر حرية، وانطلاقاً في المدينة في نظره تمثل التحرر والتعقيد في آن واحد. وعندما كان يكتب عملاً تاريخيا كان يرتحل إلى الأماكن التي ترتبط بالعمل التاريخي لأنه يرى أن الأماكن التاريخية تحمل حسا بصريا ورائحة تساعد الكاتب على تمثل الحدث التاريخي في كتابه كما حدث في وقته تماما.

3- أهم الجوائز التي تحصل عليها:

1- تم اختيار روايته "حارسة الظلام" ضمن أفضل الروايات التي صدرت في فرنسا عام 1997

2- حصل على جائزة الرواية الجزائرية عام 2001 عن مجمل أعماله

3 - حصلت رواية "الأمير" على جائزة المكتبين الكبرى عام 2006

4- حصل على جائزة الشيخ زايد للكتاب فئة الآداب عام 2007

5- حصل على الدرع الوطني لأفضل شخصية ثقافية من اتحاد الكتاب الجزائريين عام 2010

6- حصلت رواية "البيت الأندلسي" على جائزة أفضل رواية عربية من اتحاد الكتاب الجزائريين عام 2010

7- حصلت رواية "أصابع لوليتا" على جائزة الإبداع الأدبي من مؤسسة الفكر العربي ببيروت عام 2013

8- حصلت رواية "مملكة الفراشة" على جائزة كتارا للرواية العربية عام 2015

4 - أهم أعماله:

أعماله على شكل صور

"أصابع لوليتا" (...الخ)

الدراسات السابقة على رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج:

1- المسافة الجمالية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج" (مقال) طالبة الدكتوراه خولة بارة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الأمين دباغين سطيف، الجزائر، مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، جامعة سطيف 2، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 1، 15 مارس 2021.

2- سيميائية الحواسي في رواية 'أصابع لوليتا' لواسيني الأعرج" محمد الصديق بغورة، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، مقال مجلة إشكالات في اللغة والآداب، المجلد 10، العدد 2، 2021.

3- انزياح الزمن في رواية 'أصابع لوليتا'" نمشي فاطمة زهرة، مقال جامعة بشار، مجلة آفاق علمية دورية نصف سنوية محكمة تصدر عن المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 13، أبريل 2017.

4- سيميائية المنفى في البنية السردية لرواية 'أصابع لوليتا' لواسيني الأعرج"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص نقد معاصر، إعداد الطالبة بوجتو منى، جامعة محمد الصديق بن يحيى جيجل، كلية الآداب واللغات، إشراف خليفة بولفعه، السنة الجامعية 2015-2014.

5- سورة المرأة في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج"، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر تخصص أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، إعداد الطالب قري عديدي، إشراف الأستاذ عبد الدايم عبد الرحمن، جامعة البويرة 2020-2019.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا: القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

ثانيا: المصادر

1_ عز الدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى، 10 ماي 2022

2_ واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، دار الصدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2012

ثالثا: المراجع

1_ أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2004م، ط1

2_ أحمد رحيم الخفاجي، مصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الصفاء، عمان، ط1، 2012م

3_ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.

4_ أوريدة عبود المكان في القصة القيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة.

5_ جميل شاكر، سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقيا، ديوان المطبوعات، الجزائر.

6_ جيرارد جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر علي، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، مصرن ط2، 1997م.

7_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1990.

8_ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991.

9_ خطيبي يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م.

10_ رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993م.

11_ زهير الجبوري، المكانية في الفكر والفلسفة، (تر)، ياسين النصير، دار نيوز للدراسات للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2008م.

12_ سعدي يقطين، الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م.

13_ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط3، 2006م.

14_ سعيد يقطين، تحليل الروائي، (الزمننا لسردن البئر)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997م.

15_ شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، 2009م.

16_ شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997م.

17_ صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الافاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م.

18_ عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م.

19_ عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة.

20_ عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قرق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008م.

21_ عبد الله الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م.

22_ عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، قراءة في مسرحية (مسرح كليوباترا) لشوقي، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2005م.

23_ عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (دط) (دت).

24_ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات ومفاهيم)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (ط1)، 1998.

25_ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، 1990م، الكويت، دط، دت.

26_ عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، تقديم أحمد إبراهيم الحوري عن الدراسات والبحوث الانسانية الاجتماعية، ط1، 2009.

27_ عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، دار الحداثية، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

28_ علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط 1992م.

29_ محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الجرف للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2007م.

30_ محمد عبد الغني المصري، تحليل النص الأدبي بين النظري والتطبيق، الوارق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م.

31_ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يناير، 2004م.

32_ ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، مؤسسة نوفل بيروت، لبنان، ط6، 1977م.

33_ ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م.

34_ والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، ط1، 1998.

35_ يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

رابعا: المعاجم والقواميس

1_ إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط مادة (سرد)، دار الدعوة، مصر، ج1، 426.م1989

2_ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (بنى)، ط1، 1997.

3_ أبو الرحمن بن أحمد الخليل الفراهيدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج7، مؤسسة دار الهجرة، المدينة المنورة، ط2، 1210هـ.

4_ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج3، مادة "زمن"، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

5_ سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، (عربي، فرنسي، انجليزي)، دار الأفاق العربية، مصر، ط1، 2001.

6_ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (ز م ن)، ج4، ط1.

7_ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، الناشرون، بيروت، ط1، 2002

خامسا: الرسائل الجامعية:

1_ إدريس بوربية، الرواية والبنية في رواية طاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ص 110، نقلا عن: بنية الزمن في رواية بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي"، حورية صيمود، تفاحة زعرور، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، جامعة الصديق بن يحي، الجزائر، 20142015.

2_ ربيعة بدري، البنية السردية في رواية " خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاعر، رسالة ماجستير في الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013.

3_ مها القصراوي، بناء الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002. نقلا عن إيمان زوايمية، تقنيات وأساليب بناء الزمن في رواية "مروان" لن يحي محمد سفيان، رسالة ما جستيرن جامعة 08ماي 1945 قالمة، قسم اللغة والأدب العربي، 20182019.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
الإهداء	
مقدمة	أ–ب
مدخل مفهوم الأدب التفاعلي	
مفهوم البنية	04
أ- لغة	04
ب- اصطلاحا	05
مفهوم السرد	06
أ- لغة	06
ب- اصطلاحا	06
الفصل الأول: مكونات البنية السردية:	
مكونات البنية السردية	09
1- الشخصية:	09
1-1 أنواع الشخصيات:	10
1-2 أبعاد الشخصية:	12
2- المكان	14
2-2 أنواع الأمكنة:	17
إشكالية المصطلح بين المكان والفضاء والحيز:	18
3- مفهوم الزمان:	20
3-1 مفهوم الزمن عند الفلاسفة والمفكرين:	22
3-2 مفهوم الزمن في القرآن الكريم:	24
3-3 مفهوم الزمن عند الأدباء والنقاد:	25
4-أنواع الزمن:	26

4-1الترتيب الزمني: (المفارقات الزمنية)	28
5-أنواع الاسترجاع: ينقسم الاسترجاع إلى قسمين:	32
5-1-أقسام الاسترجاع الداخلي:	33
6-تقنيات الزمن الحكائي (الاستغراق الزمني)	34
أولا تسريع السرد:	34
أنواع الحذف:	36
تقنية تباطؤ السرد:	38
أهمية الزمن:	41
الفصل الثاني: تحليل الشخصيات في رواية: "علي بابا والأربعون جنية"	
أولا: الشخصيات الرئيسية:	43
ثانيا: الشخصيات الثانوية:	44
ثالثا: الشخصيات النامية (المتطورة- المتحركة):	47
رابعا: الشخصيات الثابتة (المسطحة):	48
1- أب علي بابا:	48
2- تجليات المكان في رواية علي بابا والأربعون حبيبة:	48
3- تقنيات الزمن الحكائي في رواية "هلي بابا و الأربعون حبيبة":	61
3-1- تسريع السرد:	61
- تبطئ السرد:	64
المفارقات الزمنية في رواية علي بابا:	69
1- الاسترجاع: (الاستذكار):	69
2- الاسباق:	71
أبعاد الشخصية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج:	80
1- البعد الجسماني:	80
2- البعد النفسي:	81
3- البعد الاجتماعي:	82

3- دراسة البنية الزمانية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج:	94
1- المفارقات الزمانية في الرواية ودلالتها:	95
1-1- الاسترجاع:	95
- الاستباق (الاستشراف):	98
1- تسريع السرد:	98
2-2- إبطاء السرد:	100
الخاتمة	105
ملحق	108
قائمة المصادر والمراجع.	124
الفهرس.	130