الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
المركز الجامعي لميلة centre universitaire de Mila
معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

خطاب الحكاية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج

-دراسة بنوية-

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة:أدب عربي التخصص:أدب حديث معاصر

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ:
آمال صديقي رشيد سلطاني

السنة الجامعية:1434-1435 هـ /2013-2014م

إهداء

بسم الله الذي لا إله سواه، رب السماوات والأرض ، سندي وعضدي، إليه شكوت همي فما خيبني، وسألته العون فما ردّني.

اللهم إني أحمدك على نعمك علي، وأستغفرك زلاتي وهفواتي، وأشكر رحمتك بي رغم خطاياي وعثراتي.

إلى نسمة ظلت تداريني، وتغفر عندي الخطايا، وإذا للوصل تنكرت، بحنانها الدافئ للوصل تهديني، إلى من تجشمت كل انكساراتي، وقالت: بنيتي، وبقدر محبتي فلتعييني.

إلى أمي الحبيبة، أهدي تعبي وراحتي، وكل جميل فيا، وأسألها الصفح عن زلاتي وجنوني.

وشامخ حاولت دوما ودّه، رسّخ في روحي عبرة، أن الأب مهما بذلت من حب، واحترام، وطاعة، ووهب كل سنيني، ما بلغ ذلك بضعة مما أصابه لأجلي وهو يحميني.

إلى أبي الحبيب، أهدي ثمرة صبره لأجلنا، فلولاك يا غالي ما بلغت منيتي، ومنايا يا غالي، أن أبلغ العلا، وأشهد وأنا أضم أحلامي أن هذا من فضل ربي الرحيم، ثم والد أحنى شبابه ليزهر شبابي.

إلى أحبتي: مريم، حاتم، أميرة،أكرم، وباسم، وإلى شظية من روحي، إلى حبيبي وصغيري هيثم.

إلى خالي العزيز عبد المجيد.

إلى أستاذي وزميلي، وصديقي: قرميش علاوة، شكرا على كل شيء.

إلى رفيقة دربي، صديقتي وشقيقتي، خديجة بوزراع، التي تمنيت كلما رأيتها لو أني تعرفت إليها منذ طفولتي.

إلى أساتذتي الأعزاء الذين ملأوا دربي ألفة، وأشعروني طوال هذه السنين أني بين أهلي وأحبتي، وأحاطوني محبة زهرية، خطت أمامي دربا، رغم انعطافاته، أعبره هادئة، لأن لي سندا، بعد إلهي الرحيم، يزيدني ثقة ورغبة في بلوغ ما بلغوه، وليروا ما زرعوه يونع مثلما تمنوه. إلى أساتذتي: مشرفي العزيز سلطاني رشيد، والدي وصديقي عبد الحفيظ بورايو ، سليم بوعجاجة، يوسف بن جامع ، ، منير بن ذيب، وثلة أخرى من أساتذة معهد الآداب في المركز الجامعي ميلة، دون أن أنسى أستاذتي الغالية مليكة مرمودة، التي لم تذرني وحدي رغم فراقنا الذي أعتذر منها عنه.

إلى كل من ساعدني، بعلم، أو طيب كلام، أو ابتسام، أو حمل همي لحظة، أو أهداني دعاءه في غيبتي والناس نيام.إلى كل من آذاني وسامحته، وكل من آذيته وسامحني أهدي هذا العمل المتواضع، راجية من الجميع الدعاء لي في حضوري وغيابي.

آمال

مقـــــدمـــة:

الرواية، نتاج إبداعي تهفو له الروح، وتستلذه الألباب لما تحتويه من عوالم تدنو منها الأنفس، مُستشعرةً مكنوناتٍ أفضاها المؤلِّف لمن يقرأ هذا الخطاب، الذي ميَّزته قدرتهُ اللامتناهية على اِحتواء دلالاتٍ قد يبلغ القارئ بعضها، أو ينأى عنها تماما، وله في ذلك حرية التأويل ما لم تكن قراءته قراءة مختصة.

إنّ ما رسّخ للرواية مكانتها الخاصة بين باقي الأشكال النثرية، وجعلَها تتصدّر قوائم المبيعات، وعناوين الدراسات، هو كون الخطاب الروائي الحديث والمعاصر قد أصبح ظاهرة جمالية، مادتُها لغةٌ تلاعبَ بها صاحبُها بسلاسةٍ، ليُشكِّل في النهاية عالما تخيليا مغايرا للواقع، ومحمّلا به في الوقت ذاته، وهذا ما قام به "واسيني الأعرج" في روايته "أصبع لوليتا"، التي صهرت الواقع في الخيال، ورسمت أبعاداً جديدةً للحب، والموت، والوطن، وهشاشةِ روح الإنسان، التي جعلته عرضةً لانكساراتٍ متتالية في سَيره المستقيم على درب أعوج.

لقد عُنيت الدراسة بالبحث في البُنى السردية المشكِّلة للرواية، باعتبارها خطابا روائيا معاصرا؛ بُغية الوصول إلى تحديد تمفصلاتها، وذلك مُسايرة للدراسات الحديثة للخطابات السردية، من هذا المنطلق حدّدت الدراسة إشكالية عامة تنشد محاولة الإجابة عنها أثناء التعرض للرواية بالتحليل مفادها: كيف تمظهر الخطاب في الرواية محل الدراسة؟ وقد انضوت تحت هذا الإشكال مشكلات جزئية، حاول البحث الإجابة عنها في فصوله الثلاثة، يمكن صياغتها كالآتي:

إذا كان الحكي عملا إبداعيا أساسه تخطيب قصّ سابق عن الحكاية أولا،الذين، فأية الأزمنة يمكن اعتمادها بنيةً صغرى من مجموع البُنى المُشكِّلة للرواية؟

وإذا كان الخطاب طريقة تقديم القصة، فما هي الصيغ التي تجلّت في الرواية محل الدراسة؟ وهل حرص الكاتب على إبقاء مسافة كبيرة بين ما يُروى، ومن يَروي، ومن يروى له؟

وكونُ الخطابِ الروائيّ يُقدَّم بطريقة معينة، يُحيل مباشرة إلى طرح سؤالين مهمين هما: من يرى؟ ومن يحكي؟

وقد حاولت الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة التي تصبُّ جميعها في مصب واحد؛ هو فهم بنية الخطاب الروائي لرواية " أصابع لوليتا".

إن أهم الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع، محاولةُ استثمارِ المنهج البنوي السردي، والتمكن من تطبيقه على مدونة روائية، إضافة إلى حداثة هذه الأخيرة، التي صدرت منذ وقت قريب، هذا من جهة، من جهة أخرى، شَكَّل إعجابي بكتابات " واسيني الأعرج " وما تحمله رواياته من شظايا أشعر أني أضعتها يوما، ووجدتها في طيات كتاباته، إضافة إلى رغبتي في تنمية وتوسيع خلفية بسيطة، تشكلت لدي إثر خوض عالم السرد وتحليل الخطاب سابقا.

واتبعت الدِّراسة منذ بدايتها إلى آخر فصل فيها المنهجَ البنويَّ؛ باعتباره وسيلةً إجرائيةً حديثة، أساسها الإنكبابُ على الخطاب الروائي بوصفه بنية تتشكل من عناصر تتعالق فيما بينها، لتنتج خطاباً جمالياً خاصاً، وقد اُختير هذا المنهج دون غيره بسبب اكتفاء النقد العربي من نتائج تطبيق مجموعة من المناهج، التي ظل بسبب رتابتها حبيس السياقية، في حين انطلقت الخطابات السردية في مجال فسيح وجدت فيه حرية التعبير عن أي شيء، وبأية طريقة، لهذا كان المنهج البنوي أنسب منهج لدراسة هذا النوع من الخطابات، لأنه يتعامل معها باعتبارها بنيةً مكتفيةً بذاتِها، ملغيا كلّ صلة لها بما كان قبل أو أثناء إنتاجه.

وقد اقتضى تطبيقُ الدراسةِ للمنهج البنوي اِتِّباع خطة اُستهلت بمدخل، حاول البحث أن يحدد فيه أهم المصطلحات التي تعرض إليها. تليه فصول ثلاثة، عُنوِن الأول منها: **بنية الزمن** وضم ثلاثة مباحث هي: **الترتيب الزمني** الذي تحدثت الدراسة فيه عن **الاسترجاعات** و **الاستباقات** بأنواعهما، في حين عُني المبحث الثاني، الموسوم **الإيقاع الزمني للمسار السردي**، بالبحث في **المدة** و**التواتر**.

أما الفصل الثاني الذي عُنون **الصيغة السردية**؛ التي تمثل أحد أهم البنى المشكلة للخطاب الروائي؛ فقد ضم ثلاثة مباحث هي: **الخطاب المسرود، الخطاب المعروض،** و**الخطاب الوصفي**، في حين جُمع **المنظور السردي** مع **الصوت** في فصل أخير عنوانه: **المنظور والصوت**؛ ضم مبحثين: تكون الأول من أنواع **التبئير** الثلاثة: في حين عرض االثاني (الصوت) أنواع الساردين، مع إتْباع كل جزء نظري لهذه الفصول بدراسة تطبيقية للمباحث المذكورة آنفا على الرواية محل الدراسة. يتلو هذا **خاتمة** تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث كإجابة عن الإشكالية المطروحة.

لقد كانت "**أصابع لوليتا**" رفيقي الذي ما برحني لحظةً طوال فترة إنجاز الدراسة، وبين استمتاع قارئة هاوية، واجتهاد دارسة تنشد نتائج ترجو بلوغها في نهاية البحث، تمت الدراسة، بالاستعانة بعدد من المراجع التي يسرت صعابا كثيرة، وأزالت بعض الغموض المنهجي، أهمها: "**خطاب الحكاية**" لـــ"جيرار جينيت"؛ الذي اعتمدت الدراسة تفصيلاته للبنية السردية في رواية "**بحثا عن الزمن الضائع**" التي أسس بها تنظيره للسرد، كما أسهم كتاب "**الشعرية**" لـــ"تودوروف" في تحديد الكثير من المفاهيم التي تطرّقت إليها الدراسة، أما سعيد يقطين فقد أضاء في " **تحليل الخطاب الروائي**" كثيرا من مصطلحات البنى السردية، التي وقعت في شراك الغموض والإبهام؛ نتيجة الترجمات المتعددة للمصطلح الواحد.

ومن أهم الصعوبات التي واجهت البحث، تشعُّب الدراسة، وتعدد النظريات السردية، التي تناولت العناصر التي اشتغلت عليها الدراسة، إضافة إلى الحجم الكبير للمدونة، مقارنة بالفترة التي أنجزت فيها الدراسة، والتي لم تتجاوز بضعة أشهر، حاولتُ فيها بذل جهد، أضناني وأمتعني في الوقت ذاته.

وإيماناً منّي بأنّ لكل عمل إذا ما تمّ نقصان، تبقى هذه الدراسة محض محاولة لتطبيق النظرية السردية البنوية التي اِستحدثها "جيرار جينيت"، على نص روائي جزائري معاصر، زاخر بمكوّنات سردية حاول البحث التطرق إليها وتفصيلها، لكن تبقى هناك جوانب أخرى لم تتَح الفرصة أمام الدراسة للتعمّق فيها بسبب ضيق الوقت الذي أنجزت فيه، وهذه دعوة لزملائي الدارسين لتناول هذه الجوانب التي تمثل ميدانا خصبا لتطبيق النظريات السردية.

وختاما، أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي المشرف "رشيد سلطاني"، الذي أعانني بما منحني من وقت، وتوجيه، وجهد، وكل ما لقيته منه من تفهّم، وما أمدّني به من مراجع أغنتني عن تجشّم عناء البحث، ولم يكن وحيدا في ذلك، بل مع ثلّة من الأساتذة الكرام، الذين كانوا سندا أعتز به.

مدخـــــل:

تعتبرالدراسات الحديثة للرواية مجالا معرفيا لازالت معالمه قيد التشكل، ذلك أن هذا النوع من الخطابات قد نال حظا عظيما من التطور في الآونة الأخيرة، خاصة بعدما أصبحت تدرس باعتبارها بنية مستقلة بذاتها، وهو ما ستحاول هذه الدراسة التطرق إليه، لكن قبل ذلك، يجدر تحديد المصطلحات الرئيسة التي ستشتغل عليها الدراسة وهي:

أولا: مفهوم الخطاب:

1 ــ **لغة:** ورد مفهوم الخطاب في "المعجم الوسيط" بأنه» مَصدر الفعل خَاطَبَه مُخَاطَبَة وخِطَابًا: كَالَمَه وحَادثَه وخَاطَبَه: وَجَّه إليه كلامًا، والخِطَاب: الكَلاَم.»[1]

أما في الكافي لـــ"محمد باشا" فقد ورد الخِطاب « مَصْدر خَاطَبَ: المواجهةُ بالكَلاَم ، ويقابِلُها: الجواب، الرسالة . الخَطَابَة: مصدر خَطَبَ: عَمل الخَطِيب وحِرْفَتُه، والخُطُب: مَصدَر خُطب: الحَالُ والشَّأن»[2].

2 ــ اصطلاحا:

كانت البدايات الأولى في استعمال هذا المصطلح من طرف اللسانيين، لينتقل فيما بعد إلى الدراسات السردية على يد الشكلانيين الروس، وغير الروس، وصولا إلى البنويين، وبسبب العلاقة التسلسلية بين هذه الاتجاهات النقدية الثلاثة، والتداخل الكبير بين المصطلحات والمفاهيم، وقع مصطلح "الخطاب" في شراك تعدد المفاهيم، رغم تقاربها أحيانا، وقد تناولت الدراسة بعضا منها، بدء من تحديده في معاجم المصطلحات الأجنبية اللغوية والسردية؛ إذ ذكر في معجم " إكسفورد الموجز للغة الانجليزية" بأنه: [3]

«-عملية الفهم التي تمر بنا من المقدمة حتر النتيجة اللاحقة

-الاتصال عبر الكلام أو المحادثة ، القدرة على المناقشة ...

-أن يتكلم أو يكتب بشكل مطول عن موضوع ما ...»، والمُلاحظ على هذه المفاهيم كلِّها، بأنّها حصرت في إطار الكلام أو الكتابة مع المناقشة، ولم تشر إلى المفهوم الذي يخدم الدراسة وهذا منطقي، طالما أنّ المعجم لغوي م

---

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، مطبعة مصر، ج1، 1960، مادة (خطب)، الآية من سورة ص:23.

[2] محمد الباشا: الكافي معجم عربي حديث، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، (د ط)، 1992، ص 414.

[3]: ينظر: The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles.p563

في المعاجم المختصة، مثل معجم " المصطلح السردي" لــ"جيرالد برنس" الذي يُحدد الخطاب بأنه « مستوى التعبير في السرد كنقيض لمستوى مضمونه أوالقصة، "كيف " السردي في مقابل "ماذا ...، العملية السردية في مقابل المسرود، السرد في مقابل الرواية»[1]، ليكون هذا المفهوم أقرب إلى الخطاب الذي حدده وبحث فيه الدارسون منذ اللسانيين إلى مُحلّلي الخطاب باختلاف اتجاهاتهم.

2 ــ 1ــ الخطاب عند اللسانيين:

اِنتقل مصطلح "الخطاب" في الدّرس اللساني من مفهوم لأخر، بدْءا باعتباره لغةً في طور العمل (الكلام) كما حدده "سوسير"، ليرتبط بعدها باللساني التوزيعي "زيليغ هاريس" من خلال مجهوده المتمثل في تطوير البحث اللساني، ليتوسع من حدود الجملة إلى الخطاب، بحيث يعرفه بأنه ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة منهجية توزيعية... ، ويبدو أنّ تعريف "هاريس" يظل في حدود الجملة، وهو في نهايته «يرتد في تحليله إلى ماترتدُّ إليه الجملة من خلال منهجية التوزيع»[2]؛ فكون الخطاب مجموعة جمل متتالية لا يختلف عن كونه جملة واحدة طالما أن القوانين اللغوية التي تعتمد في دراسة الجملة هي ذاتها المعتمدة في تحليل الخطاب (متتالية الجمل).

بالمقابل تحدثت اللسانية "ماري نوال غاري بريور"عن الاستعمال المزدوج لمصطلح "الخطاب" في اللسانيات، مشيرةً إلى مقابلة « إيميل بنفينيست بين اللسان بوصفه نسقا من العلامات، والخطاب بوصفه نتاجا للمراسلات؛ فالخطاب إذن قريب من الكلام أو التلفظ: وهو يحيل داخل اللسان إلى كلّ ما لا يمكن تحديده خارج مستوى استعمال الفاعل المتكلم لهذا اللسان»[3]، وتضيف: « يمكننا أن نعني بالخطاب كل وحدة تتجاوز حجم الجملة فالخطاب إذن يمثل مجموع الجمل المترابطة عبر مبادئ مختلفة للانسجام»[4].

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي،تر:عابد خزندار، مراجعة و تقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر،ط 1، 2003، ص 62.

[2] ينظر: سليم مزهود: الخطاب الإصلاحي عند مبارك الميلي، وزارة الثقافة الجزائرية و دار الواحة للكتاب، براقي، الجزائر، ط1، 2013، ص 43.

[3] ماري نوال غاري بريور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2007، ص 49.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

وقد انتقل بهذا المفهوم إلى تحليل النصوص ضمن ما أطلق عليه اللسانيات النصية، ويتعلق الأمر هنا « بجعل "الخطاب" مقابلا لـــ "المحكي"؛ فالخطاب يطلق على كل ملفوظ يصور بوضوح محركات التلفظ (أنا، أنت)، في حين يطلق مصطلح "المحكي" على كل ملفوظ يصاغ وفق ضمير الغائب (الضمير الثالث)»[1]، وهو الفرقُ ذاتُه الذي اعتمده "تودوروف" فيما بعد لتحديد مفهوم الخطاب لديه.

2 ــ 2 الخطاب عند الشكلانيين:

إنّ أوّل إفادةٍ يقدمها الدرس اللساني للشكلانيين، بصفة خاصة، وباحثي الأدب بصفة عامة، هي الفصلُ الذي أقيم بين الجملة والخطاب؛ إذ أصبحت الأولى مجالا للدراسات اللسانية، وصار الثاني من اختصاص الدراسة الأدبية، هذا من جهة، من جهة أخرى اِتبع الشكلانيون المنهج ذاته الذي اِستحدثه اللسانيون لإقامة درسهم، فمثلما ميز "سوسير" بين اللسان والكلام، ميّز الشكلاني الروسي "توماشفسكي" بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي في الرواية؛ إذ اُعتُمد المصطلح الأول للتعبير عن القصة، وهي الأحداث التي وقعت (حقيقة أو تخييلا)، في حين اُستخدم الثاني للتعبير عن الحكاية والخطاب باعتباره طريقة لتقديم هذا المتن. هذا ما أكّده نظيره "شلوفسكي " عندما صرّح «بأن القصة ليست عنصرا فنيا بل مادة سابقة على الأدب، بينما كان الخطاب وحده بناء جماليا بالنسبة له »[2]؛ أي أنّ الخطاب لدى الشكلانيين هو طريقة تقديم القصة أو المتن الحكائي، وهذا ما جعل منه ميدان اشتغالهم الوحيد؛ ذلك أنهم أسّسوا لنظريتهم السردية بتحديد أدبية الأدب والبحث فيها باعتبارها بنية منفصلة تماما عن السياقات الخارجية، وهو ما كرّسه من بعدهم البنويون .

2 ــ 3 الخطاب عند البنويين :

لم يخرج البنويون عن نهج الشكلانيين واللسانيين من قبلهم في اشتغالهم على البنية في حدّ ذاتها، وقد اُعتُمد مصطلح "الخطاب" الذي تداوله البنويون مع اِختلافات بسيطة، نشأت أثناء تفصيل كل واحد منهم لنظريته السردية؛ إذ حددته "إديث كريزويل" بأنه تلك « الطريقة التي تُشكَّل بها الجمل خطابا ما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا ... وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الآداء اللفظي تنتجها مجموعة من

[1] المرجع السابق، ص 50.

[2] عز الدين بوبيش: القصة والبنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، العدد 01، قسنطينة، الجزائر، 2004، ص 55.

العلامات »[1]، ويتضح من هذا المفهوم التأثر الواسع للناقدة باللسانيين وإعتبارها الخطاب شكلا تجاوز الجملة التي وضعوها حداً فاصلا بينهم وبين محلّلي الخطابات السردية .

لا يختلف رأي باقي البنويين عن ما ذهبت إليه "إديث كريزويل"؛ إذ يتحدث "تودوروف" عن"الخطاب" انطلاقا من مرتكزين رئيسين اعتمدهما أساسا لطرحه، وهما تمييز "بنفنست" بين الحكي والخطاب، وتمييز الشكلانيين بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فليس « الخطابُ عنده إلا المبنى الحكائي الذي حدده توماشفسكي قبله، والذي يتألف من نفس الأحداث التي يتألف منها المتن الحكائي»[2]؛ أي أن الخطاب عند "تودوروف" لا يعدو عن كونه طريقة معينة لتقديم الأحداث.

لقد أثرت الخلفية اللسانية لــ"تودوروف" في تحديده لمعالم الخطاب باعتباره تشكيلا لغويا معقدا، ليصل في النهاية إلى تقسيم الحكي إلى "قصة" تشمل الأحداث والشخصيات، و"خطاب" يضمّ مقولاتٍ ثلاث هي: الزمن والصيغة والجهة التي تضم بدورها مبحثي المنظور والصوت»[3] .

أما "جيرار جينيت" فيتناقض مع "تودوروف" في كون "الحكاية" هي الأحداث والشخصيات؛ ذلك أنه يعتبرها طريقةً لتقديم هذه الثنائية ومايترتب عن تعالقها؛ أي أنّ الحكاية في تنظيره السردي هي " الخطاب السردي"، الذي قام "جينيت" بدراسته انطلاقا من تحديده لعلاقتين هما « العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها(...)، والعلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه »[4]؛ أي تحديد العلاقة بين الأحداث وطريقة تقديمها أولا، وكل التغييرات التي تطرأ على القص إثر تخطيه، والعلاقة بين طريقة تقديم الأحداث (أي الخطاب)، وفعل السّرد في حدّ ذاته، وهذا التفصيل هو ما جعل نظرية "جيرار جينيت" من أهم النظريات السردية التي اُعتمدت في تحليل الخطابات السردية، وانتشرت في الغرب والعالم العربي على السواء .

---

[1] إديث كريزويل: تعريف المصطلحات الأساسية الواردة في كتاب "عصر البنيوية"، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1998، ص 379.

[2] عز الدين بوبيش، القصة والبنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، ص 57.

[3] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 30.

[4] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 38.

لقد قسم "جيرار جينيت " الخطاب السردي " إلى مستويات ثلاثة هي: الزمن، والصيغة السردية التي شملت المسافة والمنظور ، ومستوى أخير عني بالصوت السردي، وهي المباحث التي اعتمدها البحث في تحليل الرواية محل الدراسة.

2 ــ 4 تحليل الخطاب:

كانت بداية "تحليل الخطاب " لدى النقاد المحدثين بعد انتشار مصطلحات أدبية جديدة جديدة مثل: "الشعرية" و"البنية" و"التحليل البنوي" و"الخطاب"، وقد شكّل هذا الأخير ميدان اشتغال تحليل الخطاب الذي يعني « بشكل خاص، الوصف الذي يبحث في الآليات البنوية للكاتب وفي الكيفية التي يتعامل بها حين يعبر عن رسالته، إنه تحليل يتضمن كل مستويات اللغة ومناهج تحليلها والتفاعل بين المتخاطبين ...»[1]؛ أي تحليل خطابٍ من نوع خاص لتحديد بنيته العامة؛ واِستخراج العلاقة بين عناصر هذه البنية لدراستها وتوضيح كيفية تشكلها، من هنا أصبح تحليلُ الخطاب لدى معظم هؤلاء المحللين « تحليلا لسانيا مفصلا للنصوص»[2]؛ ذلك أنّ الدراسات الأدبية كلها، منذ لسانيات النص إلى البنوية، لم تتجاهل الجانب اللساني في الخطابات بل بنت عليه تنظيراتها، واِنكبت على « البحث بطرائق منهجية في نماذج نوعية من الإبداع، بهدف تقديم اِفتراضات معرفية خارجية عن إطار المعرفة السائدة، يتطلب إدراكا ووعيا للبعد الابستيمولوجي بالسياق المعرفي النظري، وبإجراءات البحث ونماذجه التطبيقية »[3]؛ إذ أنّ تحليل الخطابات ليس بالسهولة بما كان أن ينظَّر له ويطبّق مقولاته على أشدّ أنواع الخطابات تعقيدا، وهي الخطابات السردية .

2 ــ 5 الخطاب عند النقاد العرب المحدثين والمعاصرين :

[1] محمد اغليمو : مناهج تحليل الخطاب ــ الأسس والخصائص ــ، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد 2، الدار البيضاء، المغرب، 2013، ص 58.

[2] نورمان فاركلوف: تحليل الخطاب ــالتحليل النصي في البحث الإجتماعي ــ، تر: طلال وهبة، مراجعة: نجوى نصر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 403.

[3] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 33.

تردد مصطلح "الخطاب" في العديد من معاجم المصطلحات السردية العربية، والأعمال النقدية التي تناولت النظرية السردية الغربية، وحاولت إعادة طرحها وفق منظور عربي، فقد ورد مفهوم الخطاب في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " لـــ"سعيد علّوش" باعتباره « مجموع خصوصي لتعابير، تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الاديولوجي»[1]؛ أي أنه وسيلةُ تعبير محملة بوظائف اجتماعية تواصلية، وأفكار خاضعة للتوجه الاديولوجي لمصدر الخطاب .

في حين حدّده "معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية" بأنّه « نص مكتوب ينقل من مرسل إلى مرسل إليه يتضمن عادة أنباء لا تخص سواهما»[2]، ليدخل ضمن هذا المفهوم شرط وجود متلقٍّ يستقبل الخطاب، سواء أكان قولا أو نصا مكتوبا.

أمّا "أحمد المتوكل " فيشر إلى أن "الخطاب " قد « مُيِّز عن الجملة ...باعتباره يتسم بسمتين: تعديه الجملة من حيث حجمه وملابسته لخصائص غير لغوية دلالية وتداولية وسياقية»[3]، وهو السبب ذاته الذي أخرجه من دائرة الدرس اللساني الذي تعمّق في الجملة باعتبارها حداً فاصلا بين الدراسات اللسانية ونظيرتها الأدبية، إضافة إلى ما يحمله من دلالات واسعة تفوق ما ينحصر ضمن حدود الجملة .

وفي مؤلفه المشهور "تحليل الخطاب الروائي"، يؤكد "سعيد يقطين" أن "الخطاب" ما هو إلا الطريقة « التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية. قدتكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها»[4]؛ وهذا راجع لتعدد التقنيات السردية التي أصبحت بمثابة حِيَل يعتمدها الكاتبُ لتشكيل عالمٍ مغايرٍ للواقع، ومن هذه الحيل اِعتمادُ المفارقات الزمنية؛ باعتبار الزمن أصعب المكونات السردية وأكثرها تعقيدا، بسبب كرونولوجيته، إضافة إلى تقنيات أخرى قد عرضتها الدراسة.

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،ط1،1405هـ 1998م،ص

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص159.

[3] أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية ــ دراسة في الوظيفة والبنية والنمط ــ،منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1431هـ2010م،ص22.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص7.

3ــ الحكاية:

3 ــ 1 لغة: ورد تعريف الحكي في معجم لسان العرب: «حكي: الحكاية: كقولك حكَيْت فلانا وحاكيتُه فعلت مثل فِعْلة أو قُلْتُ مثل قَوْلة سواءً لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية. ابن سيده: وحكَوْت عنه حديثا في معنى حكَيْته. وفي الحديث: ما سرني أني حكَيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله. يقال: حكَاه، والمحاكاة المشابهة، تقول: فلان يَحْكي الشمس حُسنا ويحاكيها بمعنى»[1]؛ أي أن المعاجم اللغوية حددت الحكاية من منطلق المحاكاة، أي التقليد.

3 ــ 2 اصطلاحا: التبس مفهوم مصطلح "الحكاية" على كثير من النقاد والدارسين، وعلة ذلك، التنوع الذي أضفاه الاختلاف الفكري بين المنظرين [illegible] القديم لهذا المصطلح؛ إذ كثر تداوله في النظريات السردية التي أصّلت للعمل السردي.

إنّ أقدم المفاهيم التي حدد بها مصطلح "الحكاية"، هو اعتبارُها « جنسا أدبيا لها بنية ثابتة تقريبا من قبيل يحكى أن...، أو زعموا أن، أو كان يا ما كان »[2]، لكنّ هذا المفهوم لم يعد صالحًا في الدراسات السردية الحديثة، لهذا عُنيت المعاجم المختصة الحديثة بتحديد هذا المصطلح لتصحيح اعتماده في الدراسات والأعمال النقدية، فأصبحت "الحكاية" تُمثِّل «المبنى الحكائي كنقيض للمتن الحكائي أو (الخطاب). مجموعة الوقائع والمواقف المسرودة حسب ترتيبها أومساقها الزمني أوالكرونولوجي، مادة الحكي الأساسية»[3]؛ أي أنها تمثل الوقائع التي يعاد تقديمها على شكل خطاب، وهو ما يوافق المبنى الحكائي لدى الشكلانيين الروس، وقبل عرض أهم هذه المفاهيم لدى النقاد الغربيين حول هذا المصطلح، تجدر الإشارة إلى بعض التعريفات التي وردت في معاجم المصطلحات السردية لدى العرب، إذ حدد "سعيد علوش" الحكاية بأنها:"[4]

« ــ سرد كتابي أو شفوي، يدور حول تيم معين.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب،(د ط)،(د ت)، باب الحاء مادة حكى، ص191.

[2] قيس الهمامي: التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس،(د ط)، 2009، ص 30.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 83.

[4] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ار الكتاب اللبناني، بيروت،لبنان، ط1، 1405هـ 1998م، ص 72.

ــ و(الحكاية) تقليد قديم، يتوخى البساطة والعبرة عبر أشواطه» ، ويمكن القول أن توقف مفهوم الحكاية لدى العرب عند حدود السرد القديم، مردُّه استعمالُ التراث العربي القديم لــ"الحكاية" « كلفظ عام يدل على قصة متخيلة أوعلى حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءا على خفايا الأمور أوعلى نفسية البشر كما يدل على أي سرد منسوب إلى راو»[1] دون التفصيل في نوعية السرد، أو التمييز بين أشكاله أو عناصره.

لقد كانت الدراسات السردية مجالا فسيحا جال فيه هذه المصطلح، وحُمِّل بدلالات مختلفة، بل ومتناقضة أحيانا، لكن يبقى "جيرار جينيت" أهمَّ ناقدٍ حاول توضيح هذه الاختلافات، مُستهلا طرحه بالمفهوم الشائع الذي تدل فيه « كلمة الحكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أوالمكتوب الذي يضطلع برواية حدث أوسلسلة من الأحداث»[2]، وهو المفهوم الذي كرّسه "تودوروف" في تقعيده للسرد؛ إذ أكّد على أنّ مصطلح "الحكاية" يُعبِّر عن الوقائع والأفعال التي تقوم بها الشخصيات، وهذا يسير "جينيت" إلى أقدم المفاهيم وهو أنّ كلمة "حكاية" تدل على «حدث أيضا، غير أنه ليس الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما :إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته»[3]، من هنا كان تعالُق الحكاية مع السرد من جهة، والحكاية والقصة ــ بصفتها أحداثا حصلت أو يفترض أنها كذلك ــ من جهة أخرى، ميدان اشتغال "جيرار جينيت" وأساس نظريتِه التي قدمها في مؤلفه الموسوم "خطاب الحكاية" الذي شدد فيه على أن الحكاية في نظريته تعني «الدال أوالمنطوق أوالخطاب أوالنص السردي نفسه»[4]، الذي أجرى عليه دراسته البنوية، وخرج بنتائجَ أصبحت من بعده قواعدا يسير على نهجها دارسو الأعمال السردية.

4 ــ مفهوم البنية :

4 ــ 1 لغة : تشتق البنية من الفعل الثلاثي، بَنى، وجاء في لسان العرب:«بنَى البِناء، بُنياناً، وبِناءً، وبَنى، مقصور، وبُنْيانا وبنية وبِناية، وابْتَناه وبَناه، والبَنْي نقيضُ الهَدْم والبِناء المَبْني ، والجَمع أَبْنِية، وأَبْنِيَاتٌ جَمْعُ الجمع .

---

[1] مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 52.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

[4] المرجع نفسه، ص 41.

كأن البنية الهيئة التي بنى عليها، والأبنية : هي البيوت التي تسكنها عرب الصحراء »[1]

وفي المعجم الوسيط ورد : « بَنَى الشَّيء بَنْيًا وبِنَاء وبُنْيانًا : أقم جداره، واُستعمل مجازا في معان كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية مثل : بنى مجده ...»[2]؛ أي أنّ مفهوم البنية في المعاجم اللغوية لا يخرج عن الإطار المعماري إلا مجازا .

4 ــ 2 البنية اصطلاحا: إنّ أول اِسعمال للبنية ــ باعتبارها مصطلحا لا غنى عنه في الدراسات الأدبية ــ من طرف اللسانيين، وذلك عندما أشار "سوسير" إلى فكرة النظام، وأن اللغة مكتفية بذاتها ويمكن دراستها من الداخل، وقد حددها "جيرالد برنس" بأنها « شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل »[3]؛ أي أن البنية نسق يتكون من أجراء عدة لها علاقات مختلفة فيما بينها .

قام "إديث كريزويل " بوضع تحديدٍ مُميَّز للبنية أثناء تعريفها لأهم المصطلحات التي اعتمدها النقاد في التحليل السردي؛ إذ عدها :«نسقا من العلاقات الباطنة (المدركة وفق مبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتّصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي »[4]، وليست في حاجة إلى أنساق خارجية لتساهم في تحديدها، وتوضيح ما تحمله من دلالات، يمكن الوصول إليها من داخل البنية؛ أي أنها تشكل « البناء العام الذي تنتظم بمقتضاه مجموعة من العناصر المشتتة والمتفرقة لتكتسب من خلاله وعن طريقه كل دلالة ومعنى، فالنظام أو البناء هو وحده مصدر المعنى »[5] ولا دخل لما هو خارجي في تكوينه ولا في استخراجه والبحث فيه .

وقد تحدث البنوي "جان بياجيه" عن البنية مؤكدا على كونها «مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقي أو تعتني بلعبة التحولات نفسها دون أن تتعدى حدودها، أو أن نستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة تتألف

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 14_ 1981م، باب الباء، مادة بنى، ص 365.

[2] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 1425هـ _ 2004م، حرف الباء، ص 76.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 224.

[4] إديث كريزويل: تعريف المصطلحات الأساسية الواردة في كتاب "عصر البنيوية"، ص 413.

[5] محمد مجدي الجزري: البنيوية و العولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، دار الحضارة للطباعة و النشر و التوزيع، طنطا، مصر، ط3، 1999، ص 187.

البنية من ميزات ثلاث: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي »[1]، ويتضح من هذا المفهوم أن "جان بياجيه " يعتبر البنية نسَقًا تُشكِّله أجزاؤه العديدة من خلال علاقاتها المختلفة .

وقد أشار "جان بياجيه" إلى الوحدات الثلاث المكونة للبنية، والتي تعتبر أهم خصائصها وهي:

1 الجملة (الشمولية): تعني هذه الخاصية تماسك البنية داخليا، لأنّها تتشكل« من عناصر ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة، وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية ولكنها أيضا تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر»[2]، لأنّ البنية اكتسبتها من تراكم خصائص العناصر كلها ، التي تلاحمت ــ على اختلافها ــ لتشكل بنية متماسكة .

2 التحول : يمكن الحديث عن التحول باعتباره توليدا لجما

دون تجاوز قوانين البنية أو الخروج عنها، وهذا عن طريق التغيرات التي تحصل داخل النسق دون أدنى تأثر بأي عوامل خارجية .

3 الضبط الذاتي : يتحدث "جان بياجه" في هذه العنصر عن أهم ميزة في البنية و«هي أنها تستطيع أن تضبط نفسها. هذا الضبط الذاتي، يؤدي إلى الحفاظ عليها، وإلى نوع من الانغلاق»[3]، ذلك أنّ أي عنصر ينتج عن التحويلات الحاصلة داخل البنية، بل يبقى عنصرا خاضعا لقوانين البنية ذاتها؛ فالبناء هو صورة منظمة لمجموع من العناصر تشكل بنية مكتفية ذاتيا تعتمد على أنظمتها الغوية الخاصة بها .

ولا يختلف "كلود ليفيستراوس " عن نظيره البنوي في تأكيده أنّ البنية تتسم « بطابع المنظومة، فهي تتألف من عناصر يستتبع تغير أحدها تغير العناصر الأخرى كلها»[4]، ولا يمكن للنسق أن يحافظ على هيكلته إذا سقط أحد عناصره، بسبب الارتباط الوثيق بين هذه العناصر وفق نظام معين .

---

[1] جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985،ص 8.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

[4] كلود ليفي شتراوس: الأنتربولوجية البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، (د ط)، 1977، ص 328.

5 ــ مفهوم البنوية:

يفضي الحديث عن "البنية" إلى الحديث عن "البنوية" التي اِتّسمت بالتعقيد؛ كون «مصطلحاتها جديدة تماما ومبادئها ومفاهيمها غير مألوفة، ومن ثم تتسم كل الكتابات عنها وحولها بالغموض»[1]، لهذا انتشر هذا المصلح وشاع اِستعماله في دراسات عديدة اختلفت مجالاتها المعرفية .

عرف " سعيد علوش" البنوية بأنها:

ــ نظرية تصف البنيات .

ــ مصطلح قليل الاجرائية، نظرا لاتساعه، وهو إديولوجي أساسا، ويسمح بتجميعات غالبا ما تكون زائغة في حقل البحث»[2]، أما "البنوية" باعتبارها منهجا ووسيلة إجرائية لولوج النصوص الإبداعية، فيؤكد أنها في الأصل « نظرية، تكون البنية بموجبها، علاقات تطبق على الموضوع الذي يجعلها واضحة»[3]، ذلك أنّ النص بالنسبة لها بنية يجب أن تدرس من الداخل، ولا تعتمد أية معارف خارجية؛ فهي «منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بنية لغوية متعالقة، ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره (...) يتحول النص في التصور البنيوي إلى جملة كبيرة، ثم يمعن النظر في تجزيئها ذريًّا إلى أصغر مكوناتها»[4]، دون الفصل فيما بينها، أو البحث في أحدها باعتباره جزءا منفصلا بذاته؛ ذلك أن اِنفصال الجزء عن الكل يلغي دلالته السابقة، ويحدث فرقا في البنية التي تستمد تماسكها من تعالق الأجزاء المكونة لها؛ إذ أنّ السرديات البنوية تعتمد على «الآلية الداخلية التي يعمل بها النص، لإظهار ماذا يعني وماذا يقول؟ مخالفة بذلك المناهج القديمة التي كانت تنظر للنص نظرة فوقية، وتعالجه من منظور فلسفات خارجية»[5]، مثّلت للنقاد القدامى مفتاحا واحدا ووحيدا لفك مغاليق النص

---

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، ص 157.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 52.

[3] المرجع نفسه، ص 53.

[4] يوسف أوغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، المحمدية، الجزائر، ط 2، 1430هـ _ 2009، ص 64.

[5] عدوان نمر عدوان: تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، نابلس، فلسطين، 1421هـ _ 2001، ص2.

والوصول إلى مقصده، وهذا ما رفضته البنوية جملة وتفصيلا، وفرضت اللغةَ التي يكتب بها النص وسيلةً لا سبيل سواها لفهمه.

وقد كونت هذه المصطلحات الثلاثة عنوان البحث الموسوم "**خطاب الحكاية في رواية "أصابع لوليتا" لـــ"واسيني الأعرج" دراسة بنوية.**

الفصل الأول: بنية الزمن

بنية الزمن: La structure temporelle

إنّ ما نظّر له البنويون ارتكز أساسا على الشكل البنائي للأعمال السردية، وغض الطرف بالمقابل عن باقي الجوانب الموضوعاتية فيها؛ إذ انشغلوا « بدراسة البنية السردية من حيث كونُها نسقا تُشكِّله مستويات ثلاث 'الراوي والمروي والمروي له»[1]، وفي خضم حديثهم عن "المروي"، كان الزمن أهم البُنى وأكثر العناصر حظّا في الدراسة والتحليل، وذلك مسايرةً للسرديات الحديثة التي بلورت كل مضامينها في أبنية مختلفة يحكمها الزمن بطريقة أو بأخرى؛ « فالكُتّاب الذين يختلفون في كل شيء يشتركون في هذا التشاغل»[2] المتمثل في كيفية التلاعب بالزمن في حد ذاته، وكيفية نسج العلاقات بينه وبين الأبنية الأخرى، حتى إن بعض المنظرين يؤكدون أن الرواية فن يقوم على الزمن، على عكس الرسم الذي يعتبر فنا مكانيا؛ أي أنّ الزّمن أصبح بمثابة نقطة محوريّة يدور حولها السرد، فما عاد الكاتب ولا الناقد قادرَيْن على كتابة أو دراسةُ نص سردي حديث دون اعتماده كبنية أساس في ذلك.

غير أنّ الإشكال الأكبر هنا هو: عن أيّ زمنٍ يتكلّم الدارس؟ وأيُّ زمنٍ يُمكن اِعتماده لدراسة التمفصلات المختلفة داخل العمل السردي؟ وهل الحديث هنا يقتصر على زمن الكتابة، أم على زمن القراءة؟ أم على زمنٍ آخر يتعالق بين دفّتَي الحكاية والقصة وذلك انطلاقا من التحديدات التي أوردها منظّرو السرد لهذين المصطلحين (القصة/ الحكاية)؟

إن الحديث عن زمن الكتابة، أو زمن القراءة مآله في النهاية نتائجُ نسبية غير قادرة على التأسيس للأعمال السردية كما ينبغي. نظَراً لوجود عواملَ عِدّة تتحكم فيهما (في الزمنين)؛ إذ أن زمنَ القراءة خاضع لثلاثة عوامل رئيسة، الأول:هو طول النص المقروء، والثاني: هو نوعية القراءة (هل هي قراءة سطحية عادية، أم قراءة عالمة مشرِّحة للنص)، أمّا العامل الثالث فيتمثل في نفسية القارئ التي تساهم بقدر لا بأس به في

[1] – محمد علي الشوابكة: ثنائيات في السرد في المبنى الحكائي العربي، مادبا مدينة الثقافة الأردنية، عمان،(د ط)، 2012، ص191.

[2] – أ. أ مندلاو: زمن الرواية، ت بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص17.

تمديد أو تقليص سرعة القراءة، هذا ما دفع "تودوروف" إلى التأكيد على « أنّ هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة»[1]؛ وذلك لاختلاف العوامل الفردية السابقة (نوعية القراءة ونفسية القارئ) من شخص لآخر.

من هنا، كان لزاما على النّقاد ومنظِّري السّرد أن يعمدوا إلى البحث عن زمن آخر، تأتي دراستُه بنتائجَ أقلَّ نسبيةً من سابقتِها (البحث في زمن القراءة وزمن الكتابة)، وذلك من خلال مقارنة « نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة »[2]. ولإقامة هذه المقاربات بشكل دقيق يتعيّن أولاً الفصلُ بين الأحداث الواردة في القصة الأصل وخصائصها الزمنية، وبين نظيرتها المسرودة في الخطاب السردي حتى يتسنى تحديد الفروقات الزمنية بينهما.

وقد كان الشكلانيون الروس أوّل من ميّز بين ما سموه "متن حكائي" و"مبنى حكائي"؛ إذ ذكر "توماشفسكي" « أن المتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى الحكائي فيتألف من الأحداث نفسها، بَيْد أنه لايراعي نظام ظهورها في العمل»[3]؛ أي أنّ المتن هو تلك الأحداثُ الأصلية والوقائع التي ترد داخل العمل السّردي أو "المبنى"، إضافةً إلى أشياء أخرى كالشخصيات والوصف...الخ.

وقد تـــحدث "تودوروف" عن هذه الثنائية بمصـــطلح آخر؛ إذ اِستعمل مصـــطلح "القصة" انطلاقا من كونها « عرضا تداوليا لما وقع، فالقصة إذن مواضعة، وهي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها»[4]، أما المبْنى فيَعدُّه تشويهًا يمارسُه الكاتب على تلك الوقائع، وما تجدر الإشارة إليه في هذا الطرح أنّ "تودوروف" جعل القصة مرهونة بسردها؛ إذ أنّ

---

[1] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990ص49.

[2] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية ــ بحث في المنهج ــ، تر: محمد معتصم، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأمريكية، ط1، 1989، ص47.

[3] – توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي ــ نصوص الشكلانيين الروس ــ تقديم: تيزفيتان تودوروف، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة الوطنية للناشرين المتحدين، الرباط وبيروت، ط1، 1982، ص180.

[4] – الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي في رواية نجيب محفوظ، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص103.

ورودَها في العمل المسرود هو ما يجعل منها قصة (أو مواضعة)، ولا وجود لها خارج العمل المحكي.

ظلّ التمييز بين "المتن والمبنى" أو "القصة وطريقة تقديمها" عتبةً عليا، وحدّاً أقصى لم يستطع الشكلانيون ولا غيرهم تجاوزها أو تفصيلها أكثر، بل ظلوا رهْن خطوط عريضة لزمنَيْ القصة والخطاب، غير أنّ ما ذهب إليه "جيرار جينيت" – خاصة في كتابه "خطاب الحكاية"– قد رسم بُعدا جديدا للزّمن باعتباره بنيةً سردية معقَّدة جدا؛ فأطلق بداية «اِسم القصة على المدلول، أو المضمون السردي »[1]؛أي على الأحداث والوقائع التي يُعاد إنتاجها فيما بعد على شكل "حكايةٍ" تصبح بدورِها أحداثاً مسرودةً وِفق قواعدَ معينة وتغييرات عديدة، فتدل بذلك على « الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه»[2]؛ أي أنه عبّر بـــ"القصة" عن الأحداث والوقائع واِستعمل "الحكاية" للدلالة على طريقة تخطيب هذه الأحداث والوقائع... وقد تجاوز "جينيت" غيره عندما حلّل العلاقات الموجودة بين زمن القصة وزمن الحكاية، ذلك أن تقسيمه للعمل السردي إلى قصة وحكاية لم يكن عبثا وغير ذا هدف، بل اعتمده كركيزة أولى في تنظيره لبنية الزمن؛ إذ أن كلا الطرفين له زمن خاص يتعالق بطُرق عديدة ومختلفة مع زمن الطرف الآخر، وعلى هذا الأساس يقدِّم "جينيت" الحكاية على أنها « مقطوعة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال).»[3] ولا يتحقق هذا التداخل الزمني إلا بواسطة اِلتواءات زمنية يعتمدها الكاتب ليخلط بين أزمنة الأحداث في الحكاية ويكسر الخطّية التي وردت بها تلك الأحداث في القصة « فزمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما ل يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي »[4] هذا لا ينفي التقائهما أحيانا لكن تبقى الميزة الحقيقية لزمن الحكاية هي خلخلته لزمن القصة ويمكن توضيح ذلك بالشكل التالي:

إذا وردت أحداث قصة وفق الترتيب المنطقي الآتي:

1 ← 2 ← 3 ← 4 ← 5.

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص39.

[2] – المرجع نفسه، ص39.

[3] – المرجع نفسه، ص45.

[4] – حميد الحمداني:بنية النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص73.

فإنها قد ترد في الحكاية المسرودة بهذا الشكل مثلا:

4 ← 2 ← 5 ← 3 ← 1.

وقد قسم "جيرار جينيت" دراسته للعلاقات القائمة بين هذين الزمنين إلى ثلاثة تحديدات كبرى:

– تتمثل الأولى في « الصّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والتتابع الزمني الكاذب لتنظيمها في الرواية»[1]، ويكون البحث هنا عما أسْماه بالمفارقات الزمنية، وهي تقنيات سردية يعتمدها الكاتب كي يحتال على كرونولوجية الأحداث في القصة، ويصوغها وفق ترتيبٍ زمنيٍّ مغاير تماما في الحكاية(كما هو موضح في الشكلين السابقين)، من خلال إدخال الماضي في الحاضر أو تأجيل هذا الحاضر بسرد المستقبل قبله، وغيرها من الطرق المعتمدة في خلخلة الزمن أثناء تسويد القصة.

– أما المستوى الثاني فخصص "جينيت" للبحث في صلات السرعة وهي الصلات الموجودة «بين المُدّة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (في الواقع، طول النص) لروايتها في الحكاية »[2]، فمن يقوم بتخطيب القصة سيراوح لا محال في سرعة هذا السرد – وفق ما يراه مناسبا– بين إبطائه أحيانا، وتسريعه أحيانا أخرى.

– وكعنصر أخير في تحليل بنية الزمن، تُدرس صلات التواتر التي تتجلى في «العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية »[3]؛ إذ هناك أحداثٌ يتّفق عدد ورودها في القصة مع عدد ذكرها في الحكاية، وهناك أحداث أخرى يتغير عدد ذكرها في هذه الثنائية.

أولا: ا لترتيب الزمني: L’Ordre temporel

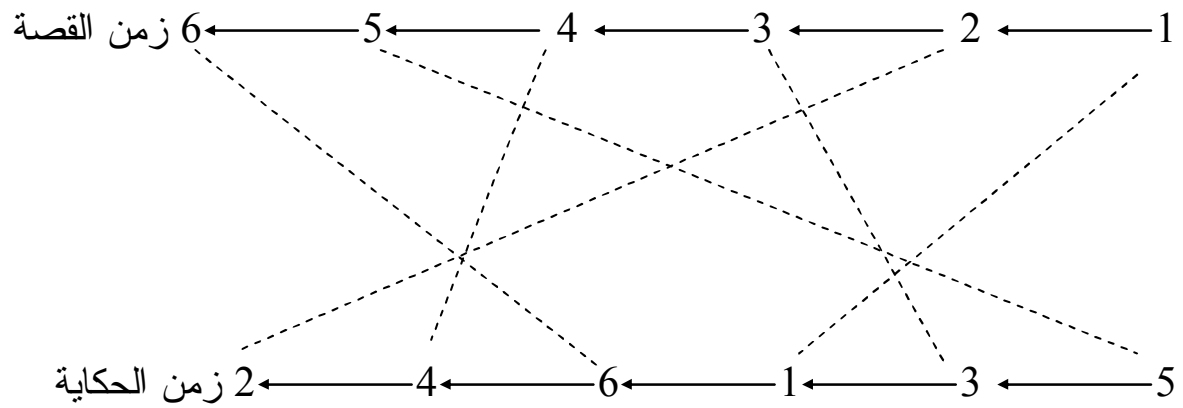
يُعتبر العمل الروائي عملا معقدا زمنيا، ويكمُن تعقيده في اِختلافه الكبير عن الواقع، ومحاولته مجارات تزامنِ الأحداث الحاصل فيه؛ إذ في الوقت الذي يستطيع الواقعُ اِحتواءَ عددٍ لا متناه من الأحداث في لحظة زمنية واحدة، تحول خَطِّية اللغة دون ذلك في الرواية، كان الحلّ الوحيد لدى كتّاب الرواية هو محاولة اِحتواء خلخلة هذه الأحداث، أو

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص46.

[2] – المرجع نفسه، ص46.

[3] – المرجع نفسه، ص ص46ــ47.

ما أطلق عليه "تودوروف" « التشويهات الزمنية »[1] وعبّر عنه "جيرار جينيت" بـــ"المفارقات الزمنية Annachronie temporelle" وهو«مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين »[2]، ويمكن التمثيل لأشكال التنافر هذه بالرسم الآتي:



فالأصل في القصة أن ترد الأحداثُ بترتيب الأرقام (1-2-3-4-5-6)، لكنّها وردت في الحكاية بترتيب آخر؛ إذ اُستهلّ الحكي بالحدث (5) في القصة، وقُدِّم الحدث (3) في القصة أيضا إلى المرتبة الثانية في الحكاية، أمّا الحدث (1) في القصة فأُخر في الحكاية إلى الرُّتبة الثالثة ... وغيرها من الخلخلات الزمنية، وبحسب نوع التغيير الطارئ يميز "جينيت" بين نوعين من المفارقات، لكن قبل توضيحهما، تجدرُ الإشارة إلى أنّه لكل مفارقة زمنية مداها؛ إذ يمكن لها « أن تذهب، في الماضي، أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة 'الحاضرة' (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية)»[3]؛ أي أنّها تُمثل تلك المدَّة الفارقة بين اللحظة التي بلغها السرد واللحظة التي توقف فيها، وبين اللحظة التي عاد أو قفز إليها باعتبارها مفارقة زمنية. كما يمكن «للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدّة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا»[4]، هذا ما أطلق عليه "جيرار جينيت" سعة المفارقة الزمنية، فكلُّ مفارقة تستغرق أثناء سردها مدّة زمنية هي المدّة التي وقع فيها ذلك الحدث المقدم أو المؤخر في الحكاية.

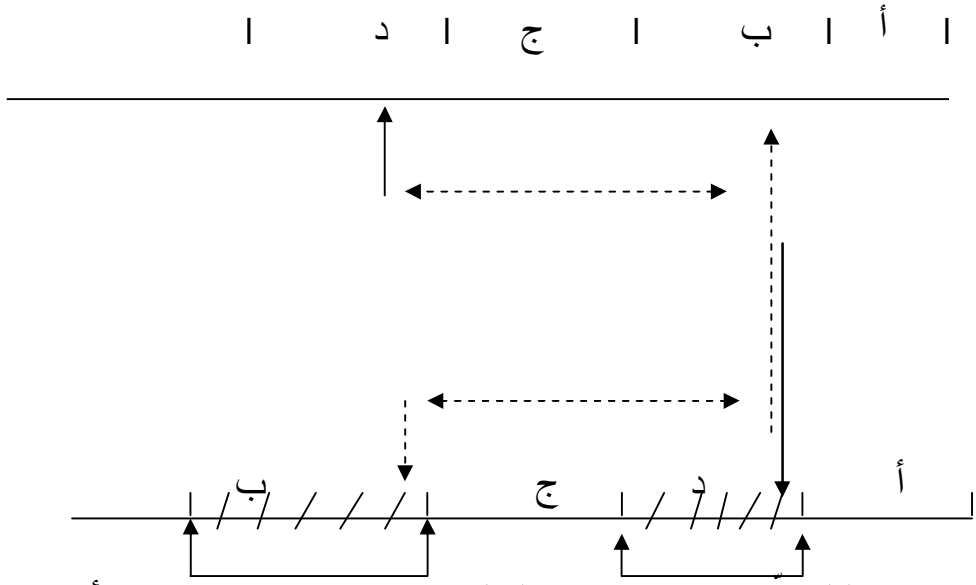
[1] – تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص48 .

[2] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية ص51.

[3] – المرجع نفسه، ص59.

[4] – المرجع فسه، ص ن.

« ويمكن توضيح المدى والاتساع على الشكل التالي:[1]



»

ولأن المفارقة (د) حلّت محل المفارقة (ب) زمنيا، وكذلك فعلت هذه الأخيرة، فهما يتساويان في سعتهما.

المفارقات الزمنية في رواية "أصابع لوليتا":

وقد وردت في رواية "أصابع لوليتا" لـــ"واسيني الأعرج" مفارقات عديدة اِختلفت سعاتها ومداها من واحدة لأخرى فعندما يذكر "يونس مارينا" بطل الرواية ما قاله له جدّه عندما كان صغيرا وقام بسرقة كتاب من ورّاقة المدينة، في حين كانت اللحظة التي بلغها السّرد بعيدة جدا عن هذا الحدث؛ إذ كان يجري حوارا في دير شبيغل، وقد ورد في الرواية: «جدّه قال له في وقت مبكّر، عندما سرق كتابا ملونا من ورّاقة المدينة، سأله: لماذا فعلت ذلك يا بني؟ فأجابه بعفوية المحرج: اشتهيت الألوان التي في الكتاب... فقال له: احذر، احذر كثيرا لأن من يسرق كتابا يصاب بعداوة»[2]. من الواضح أن مدى هذه المفارقة يقارب عشرات السنوات، لأنّها حدثت عندما كان "يونس مارينا" طفلا صغيرا، وقد وردت عبارة «في وقت مبكّر»[3] للدلالة على طفولته آنذاك، في حين يحكيها وقد أصبح رجلا في مرحلة الكهولة وكاتبا مشهورا، أمّا سعتها فيمكن اعتبارها على وجه

[1] – حميد الحمداني:النص الروائي، ص75.

[2] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، منشورات الفضاء الحر، دالي إبراهيم، الجزائر، سبتمبر2012، ص ص16ــ17.

[3] – المصدر نفسه، ص16.

التعميم يوما واحدا، وبدقّة أكثر هي المدّة التي استغرقها فعل السرقة وحديث الجد عنه، أي أقل من يوم.

1

الاسترجاع: Analepse

ويعرف عند البعض بـــ"اللاحقة" أما "جينيت" فأورده على أنّه « كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[1]، وهو تقنية سردية يتّبعها كاتب الرواية عندما يورد حدثا ماضيًا بالنسبة للنّقطة التي بلغها سرده، بغضّ النظر عن طول هذه العودة أو قصرها؛ أي أن أهمّ ما يقوم به محلّل الخطاب السردي هو تعيين نقطة الصّفر باعتبارها نقطة اِرتكازٍ يحدد وفقها الاسترجاعات الواردة التي تظل في النهاية مجرّد استحضارات للماضي بواسطة الذاكرة، ومن ثمّ كانت تقنيّة الاسترجاع وسيلة ناجعة لإدماج الأحداث السابقة أثناء سرد أخرى متأخرة عنها زمنيا فيشكلَ بذلك « كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها – التي يضاف إليها– حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي »[2]، فإذا استمرّت الحكاية الثانية (المسترجعة) إلى نهايتها، موردة كل الأحداث المُفترض وقوعها في تلك الفترة الزمنية المستعادة، كان استرجاعا كاملا ذا أهمية كبرى في زيادة « سعة المادة السردية »[3]، في حين يُطلق مصطلح الاسترجاعات الجزئية على تلك الاسترجاعات التي لا يستمر السرد فيها حتى نهايةِ الحكاية المستعادة، بل يقوم بحذف أحداث وإسقاط أخرى.

وقد وظف "واسيني الأعرج" بعضًا من الاسترجاعات الكاملة مثل استرجاع "يونس مارينا" عند إحساسه بآلام في ظهره وهو يستقل القطار، لأصل هذه الآلام التي بدأت قبل أربعين سنة، عندما قضى ستة أشهر في مكان مغلق، فراح ّإثر هذه الحادثة يسرد كل ما وقع له في ذلك المكان بالتفصيل، وكيف تعرّف على" مريم ماجدالينا" والوقت الذي قضاه معها، وكل ما اكتشفه هناك من أسرار حول "الأعداء" وحتى "الأصدقاء"، وقد اِمتدّ هذا الاسترجاع من الصفحة 49: « هو يشعر بهذه الآلام منذ أربعين سنة، منذ أن قضى ستة

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية ص 51.

[2] – المرجع نفسه، ص60.

[3] – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص71.

أشهر في مكان منغلق، في ماخور عشية الطويلة...»[1] إلى غاية الصفحة رقم 69: «... على الرغم من أنهم أوصوه بألا يحمل معه أية وثيقة يمكن أن تورطه وهو ظهر السفينة. يعرف نفسه جيدا. يموت ولا يقول كلمة واحدة عن ماجدالينا»[2]، ويبلغ مدى هذا الاسترجاع أربعين سنة، أما سعتُها فبلغت ستة أشهر.

هذا عن الاسترجاعات الكاملة، أما الاسترجاعات الجزئية فيمكن التمثيل لها بما ذكرته شخصية "لوليتا" عن اشتغالها في الأزياء مع والدها أثناء حديثها مع "يونس مارينا" إذ ورد في الرواية: «'اشتغلت موديليست' مع والدي مع مؤسسة صغيرة في جاكرتا، ... تعودوا على وجودي في جاكرتا، مرة في السنة على الأقل أصبحت مثل طائرهم الخرافي غارودا.»[3]، في هذا الحديث قصة مختصرة حذفت معظم أحداثها، أما سعة هذه المفارقة مؤشر عليه، وأما مداها فيمكن حسابه ببعض المؤشرات فأثناء حديث "لوليتا" مع "يونس مارينا" ومن خلال وصفِه لها يتبين أنّها في مرحلة الشباب، في حين بدأت العمل مع والدها وهي صبية؛ أي أنّ السِّعة تقارب بضعة سنوات.

معروف عن الاسترجاعات أنها تختلف أيضا باختلاف نقطة الرجوع، ومدى امتداد الحدث المُسترجَع، وهذا بسبب تميز الماضي أيضا "بمستويات متفاوتة من ماضي بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع"[4]، وأهم هذه الأنواع:

1 1 الاسترجاع الداخلي: l'analepse Interne

هي استرجاعات تكون أحداثها ذات صلة بالقصة الأصلية ولا تخرج عن الاطار الزمني للحكاية الأولى؛ أي أنّها «تتناول خط العمل نفسه التي تتناوله الحكاية الأولى»[5]، وهو ما يسميه "جيرار جينيت" "مثلية القصة، إذ ترد هذه المقاطع لتحكي عن ماضي شخصية من الشخصيات أو واقعة من الوقائع التابعة للقصة الأولى.

وفيما يلي سيقوم البحث بإحصاء أهم الاسترجاعات الداخلية الواردة في رواية

---

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص49.

[2] – المصدر السابق، ص63.

[3] – المصدر نفسه، ص36.

[4] – سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004، ص58.

[5] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية ص63.

"أصابع لوليتا" بحسب التمفصلات الزمنية الكبرى، وذلك كما يبينه الجدول الآتي:

الفصل	الرقم	الاسترجاع الداخلي	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– كان يفترض أن يأخذها... يشبه وجه مريض.	33-32
الجزء الثاني	2	– لا أدري ماذا حدث لي ... بل يتجاوزنا.	43
	3	– تذكر، وهو في فراشه ... ينام في أعماقه.	45
الجزء الثالث	4	– لم تسألك لأنها ...ضيعك فيها عطرها.	46
	5	– لم يبقى في ذهنه ... كان ظلها مرتبكا وحزينا.	49-48
	6	– ربما كانت مجرد صدفة... ليس أكثر من ذلك.	116
	7	– لا يعرف كم من الزمن...امتداد لها في الحياة.	
الفصل الثاني الجزء الثاني	8	– كانت حابة تألك ... ، وأنت تحدثني.	130
	9	– تخيل قبل يومين...ويحسسني بصدف ما تقول.	132
	10	– قرأت الرواية... في كل كتابات نابوكوف.	138
	11	– شعر بوجه إيفا... ولكن غير مريحتين.	142
الجزء الثالث	12	– طبعا سمعتك... لم أرد كسره.	143-142
	13	– بعدما تركتك ... لأعرف الحياة بالضبط.	144
	14	– حتى من إيفا التي ... وخرجت.	162-160
الجزء الرابع	15	– كانت لوليتا هنا ... الذي لا يمكن ملكه.	196
	16	– تذكر أنه في مساء ... أقل من فاشن الصيف.	197
	17	– عاودته ضحكاتها...هذا الخط الالهي.	197

الفصل الثالث	18	– الكلام نفسه الذي ... تطمأن على البيت.	201
الجزء الأول	19	– مارينا حبيبي هل عرفت ...ولم تره فيّ أبدا.	204–203
الجزء الثاني	20	– أشم رائحة كريهة في... بهدف سرقتها .	211
	21	– أعتقد أنها علاقة لن ... و ربما في حياتها أيضا	213
الجزء الثالث	22	– سرقوا النسخة... ذهبوا نحو أسهل مكان.	218
	23	– قصة سرقت اللوحة... المسألة معقدة جدا.	219
	24	– اتصال لوليتا السريع... يستهدفونك والسارقين.	220
	25	– لم تنتظر، اتصلت ... على السارقين شاطرة	221
الجزء الرابع	26	– وهو يحضر تدريبها... والتعديلات النهائية.	229–228
الفصل الرابع	27	– يسترجع تفاصيل ... وتخلى عن طفولته.	230–229
الجزء الأول	28	– كنت رائعة، بل أحلاهم.	232
الجزء الثاني	29	– مجرّد سارقين ... فصادفوها في طريقهم.	239
	30	– منذ دخولهم البيت... يمكن أن يدخله ليقتل.	252
الفصل الخامس	31	– هل تعلم أني أحببتك... وأنقذني من موت أكيد.	257–256
الجزء الأول	32	– أحبّ كثيرا ما ... يشبه موسيقى الوداع.	265

	33	– اضطرت إلى أن... ولا بعدم زيارته.	267
الجزء الثاني	34	– الرحلة إلى برشلونة كلها استرجاع داخلي، لأنه دونها لاحقا (يحكي الأحداث بعد وقوعها). – كانت مجرد رحلة ... لم تكن الرحلة عادية.	294-271
	35	– الاجتماع كان ثقيلا... و المال والسلطة.	314
	36	– فقد تم الكشف ... في دائرتنا الأمنية.	316
الجزء الرابع	37 38	– ألقينا القبض على ... من طرف هذه الجماعات. – و قد سمعتم جميعا ... عن هذه الخلايا النائمة.	318 320
الفصل السادس الجزء الأول	39	– قبل أيام سهر حتى ... لولا، أو لوليتا.	321
	40	– فككنا الكثير من...لم تكن شكوكنا فارغة.	327-326
	41	– عاوده فجأة وجه الشاب... تتجاوزني وتتجاوزه.	328
الجزء الثاني	42	– الألمان فككوا خلية... كان ينادي جهارا بالقتل.	329
	43	– حتى عندما قال لها ... في صورة والدي.	354-352
الجزء الثالث	45	– تصور، وأنا في الطائرة...في شيء آخر غيرك.	358
	46	– لا أدري ماذا حصل لي ... لكي نصل إليه.	362
	47	– هو نفسه النور الذي رآه... أغضبت إيفا.	363
	48	– لولا تذكره لا تذاكرت... إرهابية في الحي.	368
الجزء الرابع	49	– قالت له ذات مرة ... أسميه مقبرة الرماد.	371

	50	– و خاتم الفضة الذي... استسلمت للموت البطيء.	372
	51	– انتابته لوليتا في أول ... وملامس أصابها.	380
	52	– لم يستطع من مقامة... على كتابة هذا الألم.	381
	53	– وعدتني ريبكا، وقد... في فندق كرستال	387
	54	– مثل كلارا التي حرقتها يوما من شدة غضبي على صديقي.	401
	56 57	– لقائلتي هذه المرة... من رؤية غير الذي تراه. – هذه المرة التي ... التي أرددها بلا توقف.	403 404
	58	– مثلما كان الرايس ... لكي لا أرى شيئا.	411–407
	59	– تذكر جملتها...صادقة أكثر من أي زمن مضى.	420–419
	60	– رأى مرة أخرى المشهد نفسه.	424
	61	– سمع جملتها المحاطة... يتحدثان في الفكرة.	425
	62	– كانت تقول دائما ... مجرد صيغة.	428
	63	– تذكها مرة أخرى ... وجدتها، وجدتها.	432
	64	– تذكر كلماتها الغارقة... أحدقت في وقت مبكر.	432
	65	– رآها أمامه في بياضها اللذيذ وشالها البنفسجي.	432
	66	– فجأة ارتسمت في ذهنه ... امرأة الأقدار القاتلة.	434
	67	– لم يتذكر سوى كلمات...تستحق أن تعاش.	436–435

من خلال هذا الجدول الإحصائي، يمكن اِنتقاء بعض المقاطع الاسترجاعية التي تُعتبر بمثابة تمفصلات كبرى في الرواية، وذلك لتوضيح كيفية اشتغال هذا النوع من المفارقات الزمنية :

المقطع الأول: من الفصل الأول:

« لا أدري ماذا حدث لي وقتها؟ على كل ليس مهما، كنت غبيا ربما. أدهشتنا بأسئلتها وتصرفاتها الغريبة، كان الشبه بينها وبين لوليتا مخيفا، أُعذريني، لأول مرة أواجه امرأة بهذا الشكل لا لكونها جميلة وساحرة، ولكن لأني خلتها خرجت فجأة من كتاب للمرة الأولى أرى امرأة من بياض الورق وحبر الكتابة تنقلت من عمق كتاب، وتتحول إلى كائن حي يشبهنا في كل شيء، بل يتجاوزنا»[1].

في هذا المقطع الحواري، يسترجع "يونس مارينا" حاله عند لقائه بلوليتا في معرض فرانكفورت، وقد استعملت لذلك قرائن لغوية واضحة مثل قوله: «حدث لي وقتها؟»[2] فهذه العبارة تحيل إلى وقوع ما بعدها في الماضي، إضافة إلى الأفعال الماضية مثل: (كنت، خلتها، أدهشتني...)، وتم تصنيف هذا الاسترجاع في جدول الاسترجاعات الداخلية لأنه وقع داخل الحكاية الإطار، التي تمتد من لحظة وجود **مارينا** في المعرض إلى غاية مقتله في أحد فنادق باريس.

أما عن سعة هذا الاسترجاع، فتتمثل في الفترة الزمنية الممتدة من لحظة لقاء "مارينا" بـــ"لوليتا" إلى لحظة انصرافها ولا يمكن قياسها بدقة لانعدام مؤشر يحددها، غير أن هذا لا يمنع تقديرها ببضع لحظات (كما هو موضح في المقطع الممتد من الصفحة الخامسة والعشرين إلى الصفحة السادسة والثلاثين)، في حين يمكن قياس مدى هذه المفارقة بنصف يوم تقريبا، فهو يحاور إيفا ليلا، ولقاؤه بـــ"لوليتا" كان في ذلك اليوم نفسه.

المقطع الثاني: من الفصل الثالث:

«سرقوا النسخة الأولى، صورتها ثانية ولا يوجد أي إشكال ...»[3] «... وصلوا لك في غيابك، وكان يفترض أن نكون حريصين أكثر حتى ولو ثبت لاحقا أن السرقة ليست احترافية، ولكنها من شباب صغار ذهبوا نحو أسهل مكان...»[4].

---

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 43.

[2] – المصدر نفسه، ص43.

[3] – المصدر نفسه، ص218.

[4] – المصدر نفسه، ص ن.

في حوار "يونس مارينا" و"إيتيان دافيد" تسترجع حادثة سرقة اللوحة "الذبابة" غير الأصلية من بيت "مارينا" دون أي ذكر مباشر لتاريخ الحادثة، فلم تعتمد أي قرائن لغوية سوى الأفعال الماضية: (سرقوا، وصلوا، ثبت لاحقا...)، لذلك تبقى سعة هذه المفارقة مجهولة، وكذا حال مداها، فلا مؤشّر إلى زمن سرقة هذه اللوحة. أمّا وظيفة هذه المفارقة، فهي وظيفة تكرارية لأنّها ذكرت في عدة مواضِع؛ ففي كل مرة، يعاد استرجاع حادثة السرقة بطريقة ما، وأحيانا في مقاطع روائية لا حاجة لها بذكرها، إلاّ على التأكيد على استمرارية وتنوع الخطر على "يونس مارينا".

المقطع الثالث: من الفصل الخامس:

«تصوّر، وأنا في الطائرة، تخيلت كل الحماقات التي ارتكبتها معك، والتي يمكن أن أرتكبها أيضا. لم أفكر في شيء آخر غيرك»[1].

في هذا المقطع الاسترجاعي، تسترجع "لوليتا" ما فكرت فيه وهي في الطائرة؛ إذ لم يجِد تفكيرها عن ما عاشته مع "مارينا" قبل سفرها. وقد اِستهلت كلاماها بقرينة عقلية لا تدل بطريقة مباشرة على عودتها للماضي، ففي قولها(وأنا في الطائرة)[2] لا توجد كلمةٌ تُحيل إلى أنها تتحدث عن الماضي، غير أن تتبع الأحداث السابقة هو ما يوضح ذلك، إضافة إلى اعتمادها على الأفعال الماضية مثل: (تخيلت، ارتكبتها، لم أفكر...)، ولا يخفى اِحتواء هذا الاسترجاع الداخلي على جملة اِستباقية هي (والتي يمكن أن ارتكبها أيضا). ولتحديد سعة هذه المفارقة يجب العودة لمقاطع سابقة من الرواية، لانعدام ألفاظٍ دالَّة عليها في هذا الاسترجاع، وقد ورد سابقا أن رحلة "لوليتا" على متن الطائرة تستغرق اثنتا عشر ساعة. وكذا مدى الحال الذي لا يزيد عن بضع لحظات؛ لأن الكلام قيل بعد نزولها من الطائرة بمدة قصيرة جدا وتتمثل وظيفة هذا الاسترجاع الداخلي في تذكر عابر مبطئ للسرد.

المقطع الرابع: من الفصل السادس:

[1] – المصدر السابق، ص358.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

«ذهبت إلى عرض أوريونت فاشن الأخير، ليس بسيط ولم يكن عملي إلاّ مطية... ولم أفتح عيني إلا وأنا في مطار طوكيو فارينا، واستلمت حقائبي غير منقوصة، مع بقية العارضات»[1]

يُحيل هذا المقطع الاسترجاعي إلى اِرتداد بالأحداث إلى الرحلة التي قامت بها "لوليتا" في أندونيسيا؛ إذ بعد عودتها من السفر تحكي لـــ"مارينا" عما حصل له هناك مع الأمير "وحيد خان"، وقصة مقتل أخيها الذي حاول التخلص منها، وذلك باعتماد الأفعال الماضية لوصف الأحداث، مثل: (ذهبت، كان يهمني، عندما قبلت، وفر، أعفاني...)، إضافة إلى قرائن أخرى توضح أن القصة قد حدثت وانقضت في الماضي، فقد ورد في الرواية المفارقة : (لأني لحظتها، في تلك الليلة، في تلك اللحظة)، غير ّأن ما يَغيب تماما في هذه المفارقة، هي المؤشرات التي تُحدد سعتها ومداها؛ إذ لا وجود لكلام يصف الفترة الزمنية التي قضتها "لوليتا" في أندونيسيا، لكن بالنظر إلى ما يتلو هذه الحادثة المسترجعة، يتبين أنها تحكيها لـــ"يونس مارينا" في ليلة رأس السنة أي أن الحادثة قد وقعت قبل هذا الزمن بمدة معينة. هذا من جهة، من جهة أخرى يؤدي هذا الاسترجاع الداخلي وظيفة تكميلية؛ لأنه يسدُّ ثغرة مهمة في القصة تتمثل في رحلة "لوليتا" الأخيرة التي تُغير بعدها مجرى أحداث الرواية.

1 ــ2 ــ الاسترجاع الخارجي:L’analepse externe

في هذا النوع من الاسترجاع، تكون المفارقة خالية «من أي اتصال عضوي بالحكاية الرئيسية، كأن الراوي يريد أن يرفّه عن القارئ وأن يجنبه الإحساس بالرتابة»[2] وذلك بالخروج عن الإطار العام للحكاية إلى حكاية أخرى سابقة لها زمنيا ويسميها "جينيت "غيرية القصة"؛ لأنها تتناول خطا قصصيا مغايرا لمضمون القصة ككل. ولهذه الاسترجاعات وظيفة وحيدة هي إكمال الحكاية الأولى وذلك عن طريق توفير معلومات للقارئ عن هذه السابقة، ومن ثم لا تكون ذات وظيفة في الحكاية الأولى بل تُبقي سعته خارج سعتها (الحكاية الأولى).

[1] – المصدر نفسه، ص410.

[2] – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص106.

وقد حاولت الدراسة إحصاء الاسترجاعات الخارجية في رواية أصابع لوليتا في الجدول التالي:

الفصل	الرقم	الاسترجاع الخارجي	الصفحة
الفصل الأول	1	– قال لها ذات مرة ... وكأنها لم تولِه أية أهمية.	13
الجزء الأول	2	– منذ أن اشتراها ... من المطبخ المتواضع.	16
	3	– جده قال له ...كتابا يصب بعدواه.	17
	4	– كنت في رحلة ...ولكنها في النهاية تأتي.	20-19
	5	– امرأة سويسرية ألمانية... عند أحد أصدقائها.	27
	6	– يحدث معي أن ... للحقيقة التي في أعماقك.	28
	7	– أية جريمة ارتكبتها قبل... إلى هذه الحالة.	29
	8	– قصتي مع هذه المدينة... بشكل خاص.	35
	9	– استغلت، موديليست... الخرافي غارودا.	36
	10	– كانت صغيرة... الثلاث عشرة سنة.	38-37
الجزء الثاني	11	– افترقت عن صديقها... يعيش مع غيرها.	40
الجزء الثالث	12	– هو يشعر بهذه ... في هذه الأيام العصيبة.	49
	13	– لو كنت فقط أكب... بملايين الألوان المتدرجة.	63-49
الجزء الرابع	14	– لماذا تذكر قطارات... بالصمت واللاشيء.	66
	15	– فجأة يسمع العقيد... .Des hommes libres	67
	16	– كان عمر البلاد... على رأس المهدّدين بالموت.	101-68
الفصل الثاني	17	– لا اعتقد أن وزير ... أن يفرض عليه أي نمط.	112
الجزء الأول	18	– قضت ماري 5سنوات... ذو الأصول الأجنبية.	114
الجزء الثاني	19	– عاوده وجه ماجدالينا... الفكرون يغني.	119-118
	20	– الكلمة مقطع من ... تصغير حميد أو أحمد.	125-119
الجزء الثالث	21	– تراءى له من بعيد... الوطني قبل الفاتحة.	135
	22	– كان يقال في مدينة... كان ظالما مرة أخرى.	140-139
الجزء الرابع	23	– لم يحفظ إلا حركتها الأخيرة... غير حبيبي	146

		حميمد	
	24	– عندما كان صغيرا ...أمامه إلا حل المغادرة.	148–149
	25	– كلما تذكرت كوكوشانل... 10 جانفي 1971.	153
	26	كنت أركض بين السفن... وجدني فيه بالصدفة.	154
	27	– منذ مدة عندي حالة... ويشعرني بالأمان.	155
	28	– عاد له وجه أمه بقوة... إن البلاد ببعض الخير.	156
	29	– عندما حديث أمي ... لم يمنحه لك والدك.	157
	30	– نزعوها بعنف من... في مقبرة الشهداء.	157–159
	31	– صديقي الأول ...حنان وأمومة غريبان.	165–169
	32	– كانت الزيارة يومها... مدار أيام الأسبوع.	171
	33	– أسس في 1768... منشئ كنيسة فرساي أيضا.	172
الجزء الخامس	34	– أعجبني كثيرا فاشتريته من سوق العتيق.	176
	35	– نصف كأس من ... صباح اليوم الموالي.	178
	36	– رأى نفسه فجأة ... يصدّه في فصل الشتاء.	184
	37	– في مرة من ... ولا تستوعب خصوصيتهم.	186
	38	– تماما مثلما كانت تفعل...من يرسم قبلة في عنقه	187
	39	– عز العمر، 25 سنة ... لإمارة موناكو، تخيّل.	
الفصل الثالث	40	– علمه قبل قرابة... داخل مربع أسود.	201
الجزء الأول	41	– لالو و هو الاسم الذي... وأهملي الباقي.	203
الجزء الثاني	42	– كانت الحادثة ما تزال... يضخم بقوة كبيرة.	206–208
	43	– أسمع حشرجة جدي... من شدة البرد والجوع.	209
	44	– منذ وفاة صديقته التشيلية... أكثر من بلده.	212
	45	– من كان يعلم أن شبابا... التوأمين توين تاورز.	213
	46	– مثل آدم، عندما ... الخوف والعزلة القاسية.	217
الجزء الثالث	47	– وضعتها ماما جوهرة... صديق كالأجنبية.	224
	48	– دار مهمة ولو أنها... دائما وثابتا وسهلا.	230

	49	– كنت من عشاقك في شبابي، كنا بغلق صورك في عرضنا.	233
	50	– أسكتها بجملة واحدة... فقط لأنه رجل.	241-240
	51	– مثل ذلك الذي حدث معه... السلام الألمانية.	241
الجزء الرابع	52	– هبلها فرانك سيناترا... في نيويورك.	246
	53	– حادثة العلكة... حميد لقرع.	247
	54	– تذكّر حتى المعركة...أصرت على: أنزار.	250
	55	– لأني بكل بساطة كلفت... من ظلالهم القاتلة.	254-252
	56	– أن أبنية دالاس كبرت... تنقذ مني ماما كلارا.	255
	57	– كنت صغيرة عندما... ولا يكذب أيضا.	256-255
	58	– ليلة الضباع... بجنونك، وأشعلت غرائزه.	261-257
الفصل الرابع		–كل هذا لجزء استرجاع داخلي عاشه مارينا في برشلونة لكن هذه بعض الاسترجاعات الخارجية التي تخللته.	
الجزء الثاني	59	– تكرّر "أعرف أنك ... ربي يحفظك.	272
	60	– جزء من حياتي قضيته مرتبكا أبحث عما كان مني ويهرب فيّ.	272
	61	– الرجل الذي دفن ... حياتي غيره ومن يديه.	274
	62	– كان وراء منفاي ...المعوض وأناديه أبي.	277
	63	– رجل تمنيت أن أكبر... دار في تلك الحقبة.	279-278
	64	– كنت أقول لمن جاءني... بضع كيلومترات.	280
	65	– فقد حاولت العديد من... الرايس بابانا نفسها.	281
	67	– قصتي مع الذبابة كبيرة.. لم أرها أبدا.	284-283
	68	– والدي استشهد في... والشراء في الحانوت.	284
	69	– كنت حاضرا عندها... في مقبرة الشهداء.	286-285
	70	– ضللت يا سيدي... من صيدليات واعترافات.	286

	71	– كان رجلا كبيرا... محسوبة بدقة متناهية.	287
	72	– بعد الاستقلال وجدنا... مثل الحائط القديم.	288-287
	73	– كنت دائما أقول... لأنكم تشبهون برازياك.	292
الجزء الثالث	74	– دالي كان حبيبي... لن يدركه الجني.	296
	75	– كانت خائفة من... الأقربون.	306
	76	– بالخصوص عشيقها ... برجال في سن آبائها.	309
الفصل الخامس الجزء الأول	77	– الأسلحة كما يقول... ذلك الوقت في فرنسا.	320
الجزء الثاني	78	– لكن الألمان فككو... كان ينادي جهارا بالقتل.	329
	79	– كان والدي دائما... سقط بشكل مفجع.	335-334
الجزء الثالث	80	– فيك شيء يا مارينا... يقوم به بشكل مقلوب.	337
	81	– أبي لم أشبع منه... الأنانيات البشرية القاتلة.	337
	82	– مات والدي في ... إلى مدمّرة أيضا.	339-338
	83	– لا يدري من الذي ذكره... ولا على أي أثر.	339
	84	– بدأت شغيلها في 1988... في مأساة قاسية.	342-341
	85	– أمي كانت الزوجة... درستها إرضاء لأمي.	343-342
	86	– اشتريتها بأرخص مما... هذه هي قصتها.	345-344
	87	– تذكرت الرايس بابانا... الاحساس نفسه.	346
	88	– انتابه مقهى النجمة... عليها رائحة غريبة.	349
الجزء الرابع	89	– في أيام منفاي الأولى... مطار من المطارات.	355
الفصل السادس الجزء الأول	90	– مدينة مارينا التي كانت... هذا القلب المحروق.	368-367
	91	– هو عنوان اللوحة نفسها... بلا شرارة الموت.	375
	92	– لقد أنقذها سيدنا... لمدّة ثلاثين سنة.	377
الجزء الثاني	93	– أحس بنفسه يعود... في غيّها حد الاستعمال.	385
	94	– تذكّر رحلته الأخيرة... كأنها قطع من الجنة.	394

	95	– قالت له صديقته ... في أمريكا اللاتينية.	397-396
الجزء الثالث	96	– لا أعرف أية صدفة... جرح وجهي وثيابي.	399
	97	– ثلوج ديسمبر تذكرني... تسرق مني كل شيء.	399
	98	– في أولى زياراتي... بدل الاكتفاء بالألبسة.	403-402
	99	– كنت ليلتها أعوم... إذا بقيت لي جثة.	406-404
	100	– لأني لحظتها رأيت الطفلة...نحو قبر مجنون.	409-408
الجزء الرابع	101	– سمع همسها يأتي من... فقط بل تقتل بالتقسيط.	430
	102	– أعاده الصوت إلى الوراء. كبيرا في ذاكرته.	436

وفيما يلي، تحليلٌ لبعض الاسترجاعات الخارجية المحصاة في الجدول:

المقطع الأول: من الفصل الأول:

«... أية جريمة ارتكبتها قبل أربعين سنة عندما كتبت مقالا لم تكن تعرف مخاطره بد انقلاب ٦٥؟ كنت شابا وتظن أن الكلام والحقيقة صديقان، فوجدت نفسك في باخرة مليئة بالسلع والفئران، تقطع موانئ المتوسط ومساحات لا تنتهي من الخوف؟»[1].

يرتدّ الحكي في هذه النقطة إلى سنوات خلت، وذلك بتوظيف ألفاظ وعبارات دالة على العودة للماضي كالاعتماد المستمر على الأفعال الماضية وعبارتي (كنت شابا، وقبل أربعين سنة)؛ إذ تُحدد هذه الأخيرة مدى المفارقة، فالمسافة الزمنية بين النقطة التي بلغها السرد، واللحظة التي عاد إليها هي 40 سنة. أما السّعة فلا يمكن قياسها بدقة، بَيد أنها تمتد من لحظة كتابة المقال إلى ما بعد الانقلاب. وفيما يخص وظيفة هذه المفارقة فهي وظيفة تكرارية؛ لأن السارد يذكر هذه الأحداث في أجزاءٍ لاحقة في الرواية، إضافة إلى كونها وقعت من قبل.

المقطع الثاني:من الفصل الأول:

«أغمض عينيه قليلا، فعاودته كلمات المرأة التي سهرت عليه في المخبأ دون أن يرى وجهها إلى الليلة... لتسرق منه عذريته الطفولية بكل أقفالها التي لم يعد في حاجة إليها، إذ شعر وهو عند عتبة المغادرة، أنه كبر فجأة وتخلى عن طفولته نهائيا»[2].

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص29.

[2] – المصدر نفسه، ص ص،49ــ63.

يعود "يونس مارينا" على امتداد أربعة عشر صفحة إلى حادثة مهمة من ماضيه ظلت آثارها تلازمه في وقت لاحق من حياته. وقد وُظِّفت قرائن لغوية عديدة منها «عودته، طوال الشهور التي قضاها في الحفرة...»[1]، مع استمرار الاعتماد على الأفعال الماضية في وصف كل ما حصل له وهو مسجون في مكان لا يعلم أين يقع بالضبط. وتبلغ سعة هذه المفارقة عدّة شهور كما هو مصرّح به، أمّا مداها فيمكن قياسه بالتقريب من خلال مؤشرات وردت في النص مثل تحديد عُمْر "مارينا" آنذاك "تجاوزت العشرين" وطرحه من عمره وهو يتذكر هذه الحادثة، أي وهو كهل ليكون بذلك مدى المفارقة أزيد من 20 سنة.

المقطع الثالث: من الفصل الثاني:

« تراءى له من بعيد والده وهو يتهاوى كعصفور أسقطه قناص ماهر من أعلى السماء، يتدحرج في عرض السماء كالريشة ليسقط على الأرض ببطء، كاشفا عن جراحات عميقة، رأى حتى نقطة الدم التي علقت بالطرف الأيسر من بين شفتيه»[2].

يستعيد "مارينا" صورة مقتل والده الذي تهاوى « كعصفور أسقطه قناص ماهر من أعلى السماء »[3]، غير أن هذا الاسترجاع خالٍ تقريبا من قرائن لغوية تدلّ على العودة للماضي، فحتى الأفعال التي اُستعملت للوصف صرّفت في المضارع : (يتهاوى، يتدحرج، يسقط...)، كما انعدمت الألفاظ التي تستعمل عادة للتعبير على أن ما يرد بعدها تذكّر مثل: (استعاد، استرجع، تذكّر...) واُستبدلت بكلمة "تراءى" التي جعلت الحادثة أكثر واقعية وقربا من القارئ، لتبدو أكثر حيوية رغم قدمها، فوالد "مارينا" مات وتركه صغيرا جدا كما يتضح من مقاطع نصية سابقة، في حين يتذكر "مارينا" هذه الحادثة بعد أن كبر وأصبح كاتبا مشهورا؛ أي أن مدى هذا الاسترجاع الداخلي يوافق عشرات السنين، أما سعته فلا تتعدى بضعة لحظات تم فيها إطلاق النار على الأب وسقوطه جثة هامدة.

وقد كان ورود هذه المفارقة بمثابة خيط رفيع يربط الماضي بالحاضر والمستقبل، لأنها تصور جزءا لم يكمل من ماضي "يونس مارينا"، هذا ما جعلها ذات وظيفة تكميلية.

المقطع الرابع: من الفصل الثاني:

[1]– المصدر نفسه، ص ص، 49ــ63.

[2] – المصدر السابق، ص135.

[3] – المصدر نفسه، ص ن.

« عندما زار الرايس بابانا مدينة مارينا بعد الاستقلال، طلب أن يرى يما جوهرة... ونقيم له جنازة تليق بمقامه العالي، في مقبرة الشهداء »[1].

يحكي "يونس مارينا" في هذا المقطع الاسترجاعي مجيءَ "الرايس بابانا" إلى مدينة "مارينا" بعد الاستقلال، وقد وردت عبارات كثيرة تدل على الارتداد بالحكي إلى زمن سابق للزمن الذي بلغه الحكي، منها: (بعد الاستقلال، يومها...)، إضافة إلى اعتماد الأفعال الماضية لوصف الأحداث المسترجعة: (زار، سقط، أبشرت...). وتبلغ المسافة الزمنية بين هذه الحادثة واللحظة التي يعيشها "مارينا" ويتذكر فيها زيارة "الرايس بابانا" عشرات السنين؛ لأنه كان آنذاك صغيرا جدا، ودليل ذلك اِصطحاب أمه له لشراء ثياب جديدة، وقد كان طفلا صغيرا، في حين يتذكر ذلك وهو كهل. أما سعة المفارقة فتقارب بضْع يوم؛ أي الساعات التي قضاها مع أمه في لسوق لشراء ثياب جديدة، وأوقات انتظارهما لـــ"الرايس بابانا"، ثم حديث هذا الأخير مع "مارينا، وقد وردت هذه الحادثة عدة مرات في الرواية مما يجعلها ذات وظيفة تكرارية.

1-3- الاسترجاع المختلط l'analepse mixte

هو نوع يمزج بين الاسترجاعات الداخلية والاسترجاعات الخارجية؛ « إذ تمتد جذوره إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص، يروح صاعدا باتجاه الحاضر ويتجاوزه ويستغرق فترة منه وينتهي حيث قطع القصة »[2]؛ أي أنه يبدأ خارجيا ثم يتابع إلى أن يبلغ الحاضر لينتهي في النقطة التي توقف منها، فتكون بذلك « نقطة مداها سابقة بداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها »[3]، تليها زمنيا.

وفيما يلي جدولٌ إحصائي للاسترجاعات المختلطة التي وردت في رواية "أصابع لوليتا":

الفصل	الرقم	الاسترجاع المختلط	الصفحة
الفصل الأول الجزء	1	- منذ أن وضع رجليه... فأنت تسكنني.	47

[1] - المصدر نفسه، ص ص، 158ــ159.

[2] - عبد الوهاب الرفيق: في السرد ــ دراسة تطبيقيةــ ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998، ص85.

[3] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص60.

الفصل الثاني	2	– جملة دافيد ما تزال... عنوانك بسهولة.	131–130
الفصل الثالث	3	– رفعت قضية ضدّ... سارية المفعول إلى اليوم	222
الجزء الثاني	4	– أن كارل لاغيرفيلد... وحيوية لكوكو شانل.	226
الجزء الثالث	5	– طلبت مني أن أسحب... لها زمن طويل.	240
الفصل الرابع	6	– أو ربما لنسيان شبح أمي... ربي يحفظك.	272–271
الجزء الثاني	7	– فأنا، إلى اليوم... من حين لآخر.	279
	8	– اختلفت حوارات... ستظل معلقة.	280
	9	– لا أدري كيف تذكرت... يوميا حول العالم.	281–280
	10	– إن ما حدث سيظل كتابا مغلق.	290
	11	– في كل تلك العزلة لو ... الذي ظل يملأه.	294
	12	–كانت محقة عندما ... الكنائس الخرساء.	300–299
الفصل الخامس	13	–منذ سنوات وهي... يملك بعض الخير.	329
الجزء الثاني الجزء الثالث	14	–إلى اليوم، في كل ذكرى... شيئا من توازننا.	340–339
الفصل السادس الجزء الأول	15	–شم رائحة شعرها... أن يسرق نذرة عطرها.	379
الجزء الثاني	16	–استغرب يونس مارينا... تربتها مع أرضه.	382

وقد حاولت الدراسة تحليل أهم المقاطع الموجودة في الجدول لتوضيح سبب تصنيفها ضمن الاسترجاعات المختلطة:

المقطع الأول: من الفصل الأول

« رفعت قضية ضده لدى القضاء الفرنسي، ما تزال إلى اليوم سارية المفعول »[1]

صُنف هذا الاسترجاع ضمن الاسترجاعات المختلطة؛ لأنّ سعته تبدأ في زمن ماض خارج عن الحكاية الإطار وتستمر داخل هذه الأخيرة؛ أي إلى اللحظة التي توقف فيها السرد، ويمكن قياسها بالعودة إلى مؤشرات وردت في الرواية قبل وبعد هذا المقطع،

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص222.

مثل وصف "لوليتا" بأنّها كانت قاصرا آنذاك، في حين تبلغ في اللحظة التي بلغها السرد خمسة وعشرين سنة؛ ومن ثمّ يمكن تحديد سعة هذا الاسترجاع المختلط بعدة سنوات(بالتقريب) وكذا حال المدى؛ إذ يمكن تحديده بالعودة إلى المدّة الفارقة بين النقطة التي توقف عندها الحكي، والزمن الذي حدثت فيه الواقعة المسترجعة، ليكون في هذه الحالة مساوٍ السعة.

المقطع الثاني من الفصل الرابع:

« فأنا، إلى اليوم، أجر حدادي ورائي بثقل، لم أعرف كيف أدفن والدي وأجد له قبرا أزوره من حين إلى آخر »[1]

تحوي هذه العبارة استرجاعاً مختلطا يتمثل في حزنٍ وحداد "يونس مارينا" على والده الذي لم يعرف ــ منذ موته(أي الأب) إلى غاية اللحظة التي يتحدث فيهاــ أين دفن، ولا كيف يتخطى حزنه الدائم عليه، وتعتبر لفظة (إلى اليوم) مؤشّرا هاما في هذا النوع من الاسترجاعات، فقد بيّنت في هذه العبارة استمرارية الحالة، منذ عشرات السنين.

2-الاستباق Prolepse:

رغم أن الاسترجاع هو أكثر المفارقات شيوعا واستعمالا في الأعمال السردية، إلاّ أن، للاستباق مواطنَ لا غنى عنه فيها، خاصة في الحكايات التي ترد "بضمير المتكلم" لأنّها « أحسن ملائمة للاستشراق من أي حكاية أخرى وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات للمستقبل »[2]، وقد أوردها "جيرار جينيت" كنظير للاسترجاعات؛ أي أن الاستباق هو كل إيرادٍ لحدث ما يكون بمثابة مستقبل بالنسبة للحظة التي بلغها السرد؛ فمبدع العمل الروائي يحتاج في كسره لخطِّ الزمن إلى اعتماد وسائل أخرى، إضافة إلى الاسترجاع، ليوازي بين مزج الحاضر بالماضي والمستقبل على السواء، كي ينسج عمله الفني بسلاسة وليونة، ولا يحصل في النهاية على نص مكسور الزمن فحسب، بل على نص جمالي، فيبدو أن هدفه الرئيس كان تجاوزَ خطية الأحداث باعتبارها أهم أسس الأشكال الجمالية الإبداعية في الفن الروائي الحديث، من هنا يعني الاستباق « فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل

[1] – المصدر السابق، ص279.

[2] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص75.

الوصول الفعلي إليه، أو الوصول إلى الغاية قبل وضع اليد عليها »[1]، ومع اِتفاقٍ حول المفهوم، يُطلق "سهير المرزوقي" و"جميل شاكر" على هذه المفارقة اسم « السوابق »[2] مشيران إلى الاسم التقليدي لها في النقد وهو "سبق الأحداث anticiption"، وعلى غرار الاسترجاعات، تتقسم الاستباقات إلى أنواع عدة بدءا بـــ"الاستباقات الكاملة"، التي « تمتد في زمن القصة حتى حل العقدة (فيما يخص الاستباقات الداخلية) أو حتى اللحظة السردية نفسها (فيما يخص الاستباقات الخارجية)»[3]؛ إذ يعمَد الكاتبُ إلى إتمام الحكاية الثانية المستبقة، ومن أمثلة ذلك في رواية "أصابع لوليتا" مقطع ورد في حوار بين "يونس مارينا" و"لوليتا" عن الموضة والأقمشة، أين حاولت إقناعه بأنّه يمكن أن يكون أحسن مما هو عليه، في حين اعتبر هو أنه سيكون أحسن لأجلها:« –فعلت، وسأفعل، عمري. لقد أصبت بلوثتك... إن شاء الله أكون غدا مثلما تشتهين ولا تضحكين علي. مرة واحدة وأعود بعدها إلى بوهميتي، هي أجمل ما فيّ.

ــ سترى أن أناقتك كبيرة وتتجاوز عادتك البائسة التي ترسخت فيك، قامتك المديدة ونظراتك الهادئة التي تورث الكثير من السلام لمن يراك، تأهلك لكل ذلك، لكنك لا تعرف كيف تعطي قيمة لنفسك، رجل بقدّك وأناقتك الداخلية لا بد أن لا يفرط في هذا الحظ الإلهي»[4]؛ ففي هذا الحوار مفارقة زمنية خارجة عن القصة، لأنها انتهت في لحظةٍ توقف السرد فبدت كأنها حديث مستشرف هامشي.

أمّا الاستباقات الجزئية، فهي تنبؤات أو استشراقات لا يكملها السرد، بل يحذف منها وقائع لتبقى ناقصة، وهي أكثر انتشارا من نظيرتها الكاملة، وقد ورد في الرواية محل الدراسة مقطع قصير استشرافي لكنه مبتور:« ذئاب العقيد هي الأقرب إلى قلبه، ولكن عرش الشيطان ضيعتها، بل أغرقتها في النسيان، وسيحتاج يوما ما إلى القيام بما قام به أمير ثوايكو بإعادته كتابة اسم الوردة فقط ليقول لجيل لم يعرف روايته: هذه

[1] – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص38.

[2] – سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية،(د ط)، الجزائر، ص80.

[3] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 85.

[4] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص199.

وردتكم، أيضا وليست فقط وردة الأجيال السابقة...»[1]؛ فهذا المقطع يتضمن استشرافا خارجا عن الحكاية الأولى تماما، وجزئيا محذوف الوقائع؛ فهو لم يحكي شيئا عما سيقوم به في المستقبل، ولكن أشّرعليه فقط، باسترجاعه الخارجي لما قام به أمير ثوايكو.

إن الاستباقات الأساسية عند "جيرار جينيت" ليست الكاملة ولا الجزئية، بل تلك التي ترسم التمفصلات الكبرى للرواية إنها:

2-1 الاستباقات الداخلية: Prplepse interne

ترد هذه الاستباقات بصفتها مفارقاتٍ ضروريةً لخلق نوع من التشويق، وأحيانا الغموض. غير أنّ ما يميزها عن غيرها من الأنواع، أنّها لا تخرج عن مدى الحكاية الأولى، بل تبقى « داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون أن يتجاوزه »[2]، وقد تحدث "جينيت" عنها من منطلق أنّها تطرح « مشكل المزاوجة الممكنة في الحكاية الأولى التي يتولها المقطع الاستباقي »[3].

وفي ما يلي جدولٌ إحصائي للاستباقات الداخلية الواردة في رواية أصابع لوليتا:

الفصل	الرقم	الاستباق الخارجي	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– أمتد ما أخشاه .... مستقبلا، هههه.	33
	2	– سنلتقي حتما هناك.	35
	3	– سأسافر إلى دبي... أتصالح معها نهائيا.	35
الجزء الثاني	4	– قد تأكلك يوما بلا أدنى تردد، وتأكل نفسها معك.	46
	5	– يمكن أن تكون امرأة الأقدار القاتلة The fatal	46

[1] – المصدر نفسه، ص258.

[2] – عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي ــ مقارنة نقديةــ، مطبعة الأمنية، زنقة دمشق، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص155.

[3] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص77.

		.woman	
الفصل الثالث	6	– أتساءل إذا لم يكن ... حذرهم هم أيضا.	106
الجزء الأول	7	– أنا أيضا سأنهي بعض الترتيبات و أخرج.	113
الجزء الثاني	8	– سأقنع ريبكا يوما بأن تتفحصها عن قرب.	127
الجزء الثالث	9	– قد أقتل يوما فقط لأني أحبك لا أكثر.	132
	10	– في يوم من الأيام...لها مدخلا لتدميرها.	139
	11	– قدرك القادم الذي لا مهرب لك منه، هههه.	141
الجزء الرابع	12	– أريد أن أعترف لهذا الأب عن كل ما في قلبي، حتى عن حماقاتي الصغيرة.	159
الجزء الخامس	13	– سأعزف لك يوما لحنا حزينا في رأسي، أحبه كثيرا.	176
	14	– قصة أخرى، عليك أن تكون لطيفا مع شهرزاد لتحكيها لك يوما،هههه.	190
الفصل الثالث	15	– سترى الليلة... إلا نثار لا يمكن جمعه.	196
الجزء الأول	16	– لأني بعدها سأهرب... يشتهونني أن أكون.	197
	17	– عندما تدخلك رائحة... يتغير كل شيء فيك.	198
	18	– سآخذك يوما ما إلى هناك.	199
	19	– إن شاء الله أكون غدا... هي أجمل ما فيّ.	199
	20	– فكر فيما سيقول لها... وين يسكن الشيطان.	204
الجزء الثاني	21	– ابتسم، ربما كانت تلك هي الجملة الأولى في رواية قادمة؟	223
الجزء الثالث	22	– أنا أيضا سأذهب وأغيب... حتى في عواطفها.	238
	23	– خذني عمري أينما... أن أشرب، أن أهبل.	238
	24	– أريد أن أهرب معك فقط... عن الأمكنة التي تروق لي	239
الجزء الرابع	25	– ستجنين من كثرة الخوف ... فلن يقتلني أحد	243

		غيرك، هههه.	
الفصل الرابع	26	– إذن ستسافر اليوم بعد... مع روايتك الأخيرة.	268
الجزء الأول	27	– لن أبقى كثيرا في برشلونة، 4 أيام كافية.	269
الجزء الثاني	28	– لا تشغل بالك، ... أرجنتينيا عبثا، هههه.	272
	29	– سأحكي لك عن حربي التي سرقت جزءا مهما من عمري.	273
الجزء الثالث	30	– وسيتم غدا دفنها ... في عمق مونمارت.	298
الفصل الخامس	31	– علينا أن نضاعف... تمل كل يوم موقعا جديدا.	314
الجزء الأول	32	– على كل سأعود إلى هذه التفاصيل.	315
الجزء الثاني	33	– لن أبقى كثيرا، ريبكا ستلحق بنا بعد قليل.	326
الجزء الثالث	34	– ستصل اليوم ليلا ... الكثير من الصبر.	347
	35	– إذا ثبت أنها من مدرسة العتمة، ستكون نائما على كنز كبير.	347
	36	– فكر منذ لحظة... سيكون مزاجها مستويا.	356
	37	– ستمر على مقهى ... الله أعلم.	360

والآن ستنتقي الدراسة بعض المقاطع من أجل تحليلها تأسيسا على ما سبق الإشارةُ إليه في التأسيس النظري لهذا المصطلح:

المقطع الأول: من الفصل الثاني:

« قد أقتل يوما فقط لأني أحبك كثيرا »[1].

في هذه الجملة استباق داخلي، متصل في توقع "لوليتا" لموتها بسبب حبها لـــمارينا،وقد كانت الأفعال المضارع (أقتل، أحبك...) واستعمالُ (قد) لاحتماليةِ الوقوع، إضافة إلى (يوما) التي تنفي التحديد، هذه الوسائل كلها اُستعملت للتعبير عن المستقبل. ويقارب مدى هذه المقاربة شهوراً أو أكثر بقليل؛ فبالرغم من انعدام مؤشرٍ عليها في هذه الجملة، إلا أنّ الروايةَ تضمّنت عباراتٍ كثيرةً تُحددها، فلقاء "لوليتا" و"مارينا تمّ في

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص132.

منتصف الخريف تقريبا، و"لوليتا" ماتت في أول يوم لرأس السنة. أماّ سعتُها فلا تتجاوز لحظة انفجار "لوليتا"، مما تُحدِّد وظيفته التي تتمثل في الإعلان الصادق الذي تحقّق بعد مدة داخل الحكاية الأولى.

المقطع الثاني: من الفصل الرابع:

« سأحكي لك عن حربي التي أخذت جزءا مهما من عمري »[1].

اُستبقت الأحداثُ بهذه الجملة التي قالها "مارينا" قبل لحظات من بدئ حديثه عن "حربه"، ليكون بذلك مدى المفارقة بضعةَ لحظات، أمّا سعتها فتمتد على طول ساعات خطابه (محاضرته) الذي ألقاه في برشلونة وتحدث فيه عن "حربه" وقد أدى هذا الاستباق دور إعلانٍ صادق، فقد أعلن" مارينا" مسبقا عن المحاضرة التي سيلقيها.

2-2 استباقات خارجية Prolepses externes

هي حالات تتعّين فيها نُقطة المدى خارج الحقل الزمني للقصة باتجاه المستقبل، فيكون الاستباق في هذه الحال بمثابة « استشراف مستقبلي خارج الحد الزمني للمحكي الأول، على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعا"[2]؛ فكل حدث يورده السارد، شرطَ أن يكون هذا الحدث لاحقا زمني للنقطة التي توقف عندها السرد، و خارجا عن الحقل الزمني لها، هو استباق خارجي.»3

وقد أحصى الجدول الآتي الاستباقات الخارجية في رواية "أصابع لوليتا":

الفصل	الرقم	الاستباقات الخارجية	الصفحة
الفصل الثاني الجزء الأول	1	– سيأتي يوم ما ... في قلبه وعلى ظهره.	110
الجزء الثاني	2	– لأنك ستظل معلقا بها طوال عمرك، وستظل على خيطك حتى الموت .	119
الجزء الثالث	3	– عندما تحصل على نوبل... إلا أمي، هههه.	142
الجزء الرابع	4	–وأنه بعد الاستقلال سيعود إلى المكان نفسه	156

[1] – المصدر نفسه، ص273.

[2] – عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص157.

		لدفنه.	
الفصل الثالث	5	– وربما انتقت في منتصف السنة القادمة مع إيفان سان لوران، فهو ابن مدينتي.	232-231
الجزء الثالث	6	– أعرف أن الله سيغفر لي حماقتي مع أحلى مجنون في الدنيا.	242
الفصل الرابع	7	– ويوم يأتي،نكون قد أصبنا بحالة إرهاق شديد.	317
	8	– سيأتي جيل أكثر جرأة وعقلانية سيوقفه.	320
	9	– سنفعل معهم ما فعلناه مع اليهود بأناقة أكثر ربما.	323
الفصل الخامس الجزء	10	– أوترافقني إلى مومباي بعد شهر.	393
الفصل السادس الجزء الثالث	11	– يقول فقهاء جاكارتا...بآداء الصلوات الخمس.	401
	12	– أريد أن أغرق في ... كما سماني والدي.	401
	13	– أرتكب كل موبقات... الصلاة حالة خاصة.	402
	14	– فهمت أن العاشق... وسيستمع الله إليه.	407
	15	– و نحن نستعد لسفرنا... حتما خارج الزمن.	411
	16	– سيتحدون يا صديقي	

المقطع الأول– من الفصل الثاني:

« عندما تحصل على نوبل، أستطيع أن أقول يونس مارينا كان حبيبي، عشيقي، أبي... لا... كان كل شيء إلا أبي، هههه »[1].

اعتمَد هذا الاستباق الخارجي على نقطة اعتمدها للدلالة على المستقبل، إضافة إلى الأفعال المضارعة:(تحصل، أستطيع، أدعي...)، أمّا سعته فلا تتجاوز لحظة استلام الجائزة، في حين يصعب تحديد مداه؛ لأنه استشراف لم يتحقق ولم يؤدّي وظيفةً مُهّمة في السرد، سوى أنّه أبطأه قليلا.

المقطع الثاني: من الفصل الثالث:

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص142.

«ربما انتقلت في منتصف السنة القادمة مع إيفان سان لوران، فهو ابن مدينتي »[1].

يستبق يونس مارينا في هذه العبارة رحلةً يعتقد بأنه سيقوم بها (منتصف السنة القادمة)؛ إذ حددت هذه العبارة – بالتقريب – مدى المفارقة وهو عدة شهور، في حين تبقى السعة مجهولة تماما، لانعدام أي مؤشر يدل عليها لا في هذه العبارة ولا في غيرها، إضافة إلى أن هذا الاستشراف لم يتحقق فقد مات "يونس مارينا" قبل حلول موعد الرحلة.

ثانيا: الإيقاع الزمني للمسار السردي:

1 المدة Durée:

بعد الحديث عن الترتيب الزمني المتمثل في المفارقات الزمنية بأنواعها ينتقل "جيرار جينيت" في "خطاب حكايته" إلى البحث في الترتيب الزمني أو التواتر، وعلة ذلك فقدان « النقطة المرجعية، أو درجة الصفر التي كانت في حالة الترتيب تزامننا بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية»[2]؛ أي أن هذا العنصر من بنية الزمن يستوجب دراسة سرعة القص « بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا بعدد أسطره أو صفحاته...»[3]، وهنا تكمن صعوبتها، فالمقارنة تقع بين زمن أحداث وحدتُه الثواني والدقائق والساعات...، وبين طول نص سردي يُقاس بالكلمات والأسطر والصفحات، فتكون السّرعة بذلك هي «النسبة بين طول النص وزمن الحدث، وهكذا يمكننا قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) والطول (طول النص) والنص المتطابق وهو الخالي من حركة الإسراع أو الإبطاء حيث العلاقة بين ديمومة الحدث و طول النص متماثلة»[4]، وهي حالة تقريبية فقط.

وقد نبّه "جينيت" إلى عدم وجود هذا التطابق حتى في الأشكال التي يبدو عليها ذلك (كالمشهد) وحتى في الحالات التي يقدم النص إشارة عن هذه المدة. غير أن عدم إمكانية

[1] – المصدر نفسه، ص ص231ــ232.

[2] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص101.

[3] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص124.

[4] – سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص77.

قياس المدة الزمنية لا يحول دون الوقوف على الإيقاع الزمني الذي وضح "جينيت" تقنيات أربع لتبيانه وهي:

1ـ1 الوقفة:La pause

أو كما يسميها "تودوروف" "تعليق السرد"، وهي حركة إيقاعية تتحقق – حسب رأيه– « لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، وهذا شأن الوصف والخواطر العامة...»[1]؛ إذ يوقف السارد الحديث عن أفعال الشخصيات وتحركاتها ليُباشر في تعداد ملامحها، وإبراز خصائص الأشياء ومواصفات الأمكنة. فالوقفة في أصلها « أوصاف لا ترتبط بلحظة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة »[2]، التي يكون بصدد وصفها.

بالمقابل يشير "جينيت" إلى أن الاستراحة الزمنية قد لا توقف الزمن بالضرورة، فعندما تقوم شخصية ما بالتأمل بما فيما حولها لا تحتم وصفها « أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة »[3]؛ فالقص في حدّ ذاته يكون أحيانا ذو طبيعة وصفية.

لكن الاستراحةَ وسيلةٌ ناجعة لتمطيط السرد وتعطيل فاعلية الزمن السردي، بحبكها لاستمرارية زمن الحكاية نحو نهايته.

وقد استعمل "جينيت" صيغ رياضية للتعبير عن هذه الإيقاعات الزمنية فعبر بـــ«**زق**" على زمن القصة و"**زح**" على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عرفيا»[4] على حد تعبيره، ومن ثم تكون الصيغة الرياضية للوقفة هي: **زح =0، زق =0** إذن **زح** ∞**> زق**؛ ذلك أن زمن الحكاية أكبر بما لا نهاية من زمن القصة؛ لأن المساحة التي تشغلها الوقفة في الحيز النصي من أسطر أو صفات لا مقابل لها في القصة.

و في ما يلي تحليل لأهم المقاطع التي أحصيت في الجدول أعلاه، بغية توضيح سبب التصنيف:

الفصل	الرقم	الوقفة	الصفحة

[1] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص49.

[2] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص112.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

[4] – المرجع نفسه، ص109.

الفصل الأول	1	– فجأة تحولت فرانكفورت ... وأحاسيسه الخفية.	13-12
الجزء الأول	2	– مسح بعينه الزجاج ... لمعانا فسفوريا جميلا.	19
	3	– لم يكن نزل ماتيم بعيدا.... الأدراج الآلية .	24
	4	– فجأة خرجت من بين... يلمع بريقها من بعيد.	26-25
	5	– ملامح خطت بنعومة ... تسحبه قليلا للوراء.	26
	6	– انحنى قليلا... لم تدر أين تستقر.	27
	7	– مع ذلك، لم يكن فيها... متواصلة الحلقات.	30
الجزء الثاني	8	– وجد أمامه إيفا... لكنها كانت بعيدة.	39
	9	– صمت تبعثرت الكلمات ...بخرزتها الزرقاء.	44
الجزء الثالث	10	– لم يسمع شيئا إلا صفير... الوضعية المناسبة.	49
	11	– كانت تبدو كظل منفلت... في عمقه حد التلاشي.	58
	12	– كانت قد اختفت... الآخر في عمق الظل.	59
	13	– و واصل يشرح ...منح الكذابون ظهورها.	62-61
	14	– عندما تحرك شعر يونس ... ولا يتحرك أبدا.	64
الجزء الرابع	15	– حفيف القطار ... بلا أي نتوء.	67
	16	– كلما بدأ حديثه جالسا ... المتسرب من الخارج.	74
	17	– مارينا لم تعد مدينة ... من النكت البذيئة.	82-81
	18	– الحفيد كان نحيفا ... يدفن في مقبرة الشهداء.	93
	19	– شعر موسى لحمر...قصوى للتعلق بالكتابة.	99
	20	– الظلمة، اللمبات ....الوضعية الأنسب لظهره.	101
الفصل الثاني	21	– لا شيء سوى الهمسات...المركز انعدمت كليا.	105
الجزء الأول	22	– دخلت ماري بوجهها... ملعون واستفزازي.	107
	23	– لا أعتقد ... ساحات محررة كثيرا.	112
	24	– قالها دفيد مع ابتسامة... لم ترفع رأسها.	115-114
الجزء الثاني	25	– البيانو النائم بالقرب... اشتق لها اسم لالو.	116
	26	– بدا له كل شيء هادئا... بلا وجه ولا جذور.	117

	27	– بان الجرح الصغير... الوجه الأخرى.	118
	28	– كل المدن تتشابه... رأس الحمراء البحري.	121
	29	– جلس على الكنبة قليلا... الأول ومذاق الخوف.	126
الجزء الثالث	30	– على الرغم من ضحكتها...باردة على رأسه.	130
	31	– و هو يتهاوى كعصفور... عن جراحات عميقة.	135
	32	– بدت له لوليتا... لما يبدو أنه حقيقة؟	136
	33	– نفقد كل شيء... في مكتبة الأقدار الضخمة.	140
	34	– كانت الذبابة... وضوئها الحاد.	141-140
	35	– كانت جملها الأخيرة... بدله سابقا لأوانهز	144
	36	– البيانو النائم بسكينة... شيء من طعم التيه.	145
الجزء الرابع	37	– لم يكن الخريف أفضل...ليست سوداء دائما.	147
	38	– كانت لوليتا ترتدي لباسا... فيه أي تكنولوجيا.	149
	39	– كانت كلما تكلمت... تلمس جناحي فراشة؟	154
	40	– كانت قطرات المطر... أحاط بها حتى غطاها.	155
	41	– بدت لوليتا هادئة... إلا دفء المكان.	159
	42	– انكسرت مياه الأمطار... يزال بها عطر أمه.	173
	43	– توغلت السيارة... بأني من الراديو.	175
الجزء الخامس	44	– أول شيء أثار... كبيرا من مشاهده الأدبية.	176
	45	– بالصدفة التفتت نحو ... تتجلد في محياها.	177
	46	– كانت لوليتا ترتعش... بدا منهكا وثقيلا.	178-177
	47	– استقامت أكثر في تمددها...فرصة ابتلاع ريقه.	181
	48	–عندما التفت نحو... تستوعب خصوصيتهم.	186-185
	49	– ننتحر عندما يمتلئ... ذهب لوحده.	189
	50	– مرة أخرى عندما انحنت... فراشة منكسرة.	191
الفصل الثالث	51	– تأمل الطاقم... لتضيق عقدتها أو تتسع قليلا.	197
الجزء الأول	52	– كانت الدعاية كبير... يتسمم الأسواق.	203-202

	53	– و هو يسخن السيارة... وين يسكن الشيطان.	204
الجزء الثاني	54	– كان إيتيان دافيد يشرب... من قراءة الجرائد.	206
	55	– لم يبد يونس مارينا ... مدينة زادت قسوتها.	220
	56	– كانت باريس ممطرة... الليل نزل مبكرا.	223-222
الجزء الثالث	57	– بهو القاعة الواسع... من العارضات.	224
	58	– كانت الأضواء المتحولة... فضاءات المسرح.	226
	59	– في المجموعة الثانية... عظميا مثل الأخريات.	227
	60	– رأى المصنع الذي تحدثت...تعديلات النهائية.	229
	61	– تزحلق تحت وقع المطر... أشواق لا تنتهي.	239
الجزء الرابع	62	– ثم بدأت تتحسسه... أن تحفظ ملامحه.	262-246
الفصل الرابع الجزء الأول	63	– جاءت رحلته إلى ..... و أشواق تشبهكم.	266-265
الجزء الثاني	64	– كانت القاعة غاصة... ثم التفت نحوي.	278-277
	65	– ظل يمشي بخطوات وئيدة... سبب سجنه أيضا.	282
	66	– كان جواكيم نائما... جملة ببعض التعب.	283
	67	– على الرغم من قسوة شتاء... من حافة البحر.	289
	68	– شعرت بوحدته القاسية... القرن السادس عشر.	290
	69	– أحس بأني كنت أنزل... بتلك الحرية الهاربة.	291
	70	– اندهش من هندسة... في نوبة من الضحك.	294
الجزء الثالث	71	– تململ يونس مارينا.... ولا على إيقافه.	295
	72	– دار قليلا قبل أن يجد.... العلو المتمادي.	303-302
	73	– لم يكن التجمع... في الطابق الثاني.	
	74	– تساءل يونس مارينا... من معرفة التفاصيل.	
الفصل الخامس	75	– فجأة أصبح المدرج الواسع... إلى آليتها الأولى.	314
الجزء الأول	76	– حربنا ضدهم أدق.. الوقت، في فرنسا.	320

	77	– تحركت ريبكا من مكانها...إيتيان دافيد ذلك.	324
الجزء الثاني	78	– غرقت ريبكا بسرعة... كأنها غير معنية بها.	331
	79	– كانت ريبكا في عز ألقها...كانت شيئا آخر.	332
	80	– لوليتا ليست ألمانية.. فيها.	333
	81	– دارت من الجهة الثانية...قليلا على أنفها.	335
	82	– أحست ريبكا رأسها ... كل شيء مسدودا.	336-335
الجزء الثالث	83	– توقفت ريبكا... كأنها تكتشفه للمرة الأولى.	338-337
	84	– المحطة نفسها شكلها ثقيل... في مأساة قاسية.	342-341
	85	– ثم التفتت آليا... الفوقي من الصدر.	347
الجزء الرابع	86	– كانت تمطر من وراء زجاج المطار.	350
	87	– نظر إلى التوقيت... غريب لم يستطع لجمه.	350
	88	– عندما وصل إلى الصفحات...عليها إلا الجنون.	352-351
	89	– بدأ القادمون من طوكيو...الابتسامة والحب.	356
	90	– في السيارة، بدا له...الأولى في حياته.	359
	91	– عندما أغمضت لوليتا... هشا مثل غيمة.	363
	92	– أغمض عينه من جديد... الغرفة من جديد.	364
الفصل السادس الجزء الأول	93	– باريس ترتجف بفرح... رداءها وبياضها.	367
	94	– باريس لا تشبه ... منها اسم المدينة.	367
	95	– شعر بالبرد وقسوته...حالة حدوث أي مكروه.	371-370
	96	– يقال أنها شخص اسمه... مجرد اختراقات.	374-373
	97	– الظلمة نفسها... من أغنياء هذا البلد.	377-376
	98	– زادت الأمطار قوة.	379
	99	– تأمل يونس مارينا... لصمته الكبير وعزلته.	379
الجزء الثاني	100	– كان نزل فوكتس... يغلب عليه اللون الجوري.	381-280
	101	– ليلتهما على واجهة مطعم...محل في فرنسا كلها.	382-381
	102	– فباتت كل الظلال...أكثر بسحرها الخفي.	390-389

	103	– كانت ثلوج رأس السنة... كأنها قطع من الجنة.	394
	104	– تأمل الغرفة، المرايا... وحتى السرير.	395
	105	– لا شيء في غرفة الصالة... كل شيء أبيض.	395
الجزء الثالث	106	– تأمل وجهها من جديد... لم يرها فيها من قبل.	402
	107	– نظرت إليه و عيناها... بشكل ملحوظ.	413
	108	– رأى اتساع شارعي... ينزل بسرعة.	416
الجزء الرابع	109	– نظرتها ضائعة... بمناسبة ليلة رأس السنة.	420
	110	– الناس واقفون... واشتعال الضوء الأخضر.	421
	111	– و بهدوء، و كأن الصورة... الأرض نهائيا.	422–423
	112	– الثلج الذي كان يتساقط.	423
	113	– رأى فجأة مريم المجدلية... كما في بدء الخليقة.	423
	114	– كانت الصور البشرية... الذي شع بياضه بقوة.	424
	115	– كانت حركة الناس في الخارج قد استعادت ديناميتها الطبيعية.	424
	116	– رأى فراغا ينيره...كل التفاصيل في الظلمة.	425
	117	– لا شيء سوى ... نحو نور افترضه جميلا.	426
	118	– بدأت حركة الشارع تعود... في قلبه ودماغه.	428
	119	– عندما أطل ... على رصيفي الشانزيليزي.	431
	120	– استمر سقوط الثلج بكثافة... وجورج الخامس	432
	121	– رأى سيارة الشرطة ...الشارع ومياهه.	433
	122	– رأى للمرات الأخيرة...لأنه شد عليه بقوة.	434

وفيما يلي تحليل لبعض المقاطع التي أحصاها الجدول للوقفات الواردة في الرواية:

المقطع الأول: من الفصل الأول:

«فجأة خرجت من بين الجموع المتراصة التي كانت تتهيأ للخروج، وكأنها شخصية سينمائية أو امرأة خرجت من بين أوراق كتاب مفقود، أغمض عينيه قليلا ثم فتحهما... وضعت على الطاولة ثم نظرت في عينيه بدهشة طفولية»[1].

شغل هذا المقطع فقرة متوسطة الطول انقسمت بين صفحتين وصفت فيها "لوليتا" وصفا خارجيا، باستعمال الأفعال الماضية للتعبير عن حركتها (خرجت، اختلطت)، وأفعال مضارعة لإضفاء حيوية على المقطع الوصفي (تحمل،...)، إضافة إلى استعمال النعوت لتوضيح ملامحها:(ابتسامة مشرقة، ضحكتها مشعة...)؛ أي أن هذا المقطع وقفةٌ وصفية رسمت شكل وأفعال شخصية "لوليتا"، كما ساهمت في إبطاء السرد؛ ففي الوقت الذي كان "مارينا" يتأمل وجه "لوليتا" أوقفت باقي الأحداث في انتظار انتهاء هذا الوصف.

المقطع الثاني: الفصل الثاني:

«تمتم وهو يلامس البيانو النائم بالقرب من النافذة المطلة إلى الساحة العامة. هو أيضا اشتراه من سوق العتيق...لا يعرف العزف، لكن وجوده وحده في ذلك المكان يورثه إحساسا غريبا بالألفة والموسيقى، الأقراص المضغوطة التي تملأ الصندوق الموضوع على يمين البيانو، معظمها موسيقى جاز أو عزف على البيانو، وعلى اليسار مجلات الموضة... التي لا تخلو من وجه "لوليتا" التي اشتق لها اسم لولا»[2].

اعتمدت هذه الوقفة الوصفية باعتبارها تقنيةً لإبطاء السرد؛ إذ أن وصف موقع البيانو في الغرفة، وماله من آثار نفسية على "مارينا"، إضافة إلى إدخال استرجاعٍ خارجي (هو أيضا اشتراه من سوق العتيق) والحديث عن الأقراص المضغوطة والمجلة، كل هذا لا زمن له في الأصل، غير أنه يشغل حيزا نصيا متوسط الطول، ليكون – كما سلف الذكر– وسيلةً لإبطاء السرد.

المقطع الثالث: من المقطع السادس:

"تأمل الغرفة، المرايا، الستائر، كل الخزانات القديمة، التي تختلف حتما عن أثاثه البيتي القديم، تعطي إحساسا غريبا بالعزلة على الرغم من جمالها... كل خزاناته وطاولاته، وحتى سريره، اشتراه من سوق العتيق"

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 25–26.

[2] المصدر السابق، ص116.

« جدتي تكره الجديد وتقول القديم يخلق الألفة، وأنا ركضت وراء هبلها. لا شيء في الغرفة والصالة... وطنك الجديد يمكنك أن تصنعه بحبك وفرحك الذي تركته وراءك، وطنهم.»[1]

اشتملت هذه الوقفة الوصفية المطولة على عبارات ومقاطع مختلفة عملت كلها على إبطاء السرد، بدءا بتأمل مارينا للغرفة وكل الأثاث الموجود فيها مع تحديد حجمها، وصولا إلى استرجاعٍ خارجيٍّ لكلام جدته عن الأشياء القديمة، ليعود بعدها إلى وصف حيطان الغرفة، وتكرار الحديث عن اللوحة التي "كانت حظا من حظوظ سوق العتيق" وهذه الجملة أيضا استرجاعٌ خارجي غير مكتمل لحادثة شراء اللوحة من سوق العتيق في الماضي. ثم يستمر في رحلته الوصفية؛ فيتكلم عن الخارطة المعلّقة على الجدار التي سحبته نحو أشخاص ملأوا ماضيه، مثل "الرجل ذي الشعر الأبيض"، وصديقته "ازميرالدا" التي استعاد كلماتها عن الوطن، وكل هذا التأمل في الغرفة (المكان) والأشخاص لا زمن له في الحكاية الأصل بل يشغل صفحات موقفا سيرورة الأحداث التي تعود بعد انتهاء الوقفة إلى سيرها العادي وفق الخلخلة التي يختارها لها الكاتب.

1 ــ 2 ــ المجمل: Sommaire

في هذه الحركة يقدّم السارد في عدد من الفقرات أو الصفحات أحداثا شغلت عدة «أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[2]؛ وذلك باختزال الوقائع الرئيسية دون التوغل في ثناياها، فالمجمل حركة « متغيرة السرعة وغير محددة... إنها تغطي وبكل مرونة كل الحقل الواقع بين المشهد والقفز»[3]؛ لأن السارد لا يقفز على الأحداث تماما، كما لا يورد المشهد كما هو بحذافيره، إنما يوجز الوقائع «بضغط فترة زمنية طويلة من مقطع نصي قصير »[4]، رغم أنها حافلة بالأحداث والتطورات، محتجا في إيجازه الحي والسريع بكون هذه الأحداث إما جزئية، أو عديمة الأهمية ومن ثمّ تفرض على السارد المرورَ سريعًا عليها « وعرضها مركزة بإيجاز

[1] – المصدر نفسه، ص ص 395–396.

[2] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص109.

[3] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص127.

[4] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص80.

وتكثيف، مما يساهم في تسريع وتيرة السرد »[1]والحديث عن التلخيص يحيل بالضرورة إلى تفصيل نوعين رئيسيين منه هما:

1-2-1 تلخيص محدد sommaire déterminée: يذكر فيه السارد المدى الزمني كأن يورد أهم الأحداث التي وقعت في سنتين بإيجاز واختصار.

وقد حاولت الدراسة إحصاء جدول للتلخيصات المحددة في الرواية كالآتي:

الفصل	الرقم	التلخيص	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	- وعلى مدار ثلاث سنوات... ما لا توجب رؤيته.	13-14
الجزء الرابع	2	- في الأسبوع الأخير الذي... للمرة الثانية.	97
	3	- لم يرحمه المرض...طوال السنوات العشر سجنا.	97
الفصل الثاني الجزء الأول	4	- قضت ماري مدة خمس سنوات...الأصول الأجنبية.	114
الجزء الثاني	5	- التي تمتلئ أيام الآحاد... ظنوها لهم وحدهم.	118-119
الجزء الرابع	6	- و بقي الحاخام في حماية سكان مارينا أكثر من خمس سنوات.	149
الفصل الثالث الجزء الثاني	7	- جريدة لوموند ليوم... يضخم بقوة كبيرة.	207-208
الجزء الثالث	8	- ولو أنها خسرت ...ثابتا و سهلا.	230
	9	- مثل ذلك الذي حدث معه...السلام الألمانية.	241
الجزء الرابع	10	- دخل الشتاء، ببرده ...طول شهر نوفمبر.	243
	11	- قمت ذات صباح... أي شيء.	253
الفصل الرابع	12	- و الأربعة أيام لم تكن عادية.	275

[1] - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص65.

الجزء الثاني	13	– ملخص اليوم الأول.	275–276
	14	– ملخص اليوم الثاني.	277–289
	15	– ملخص اليوم الثالث.	289–293
الفصل الخامس الجزء الأول	16	– أربع ساعات دون توقف ...في الأحمر.	313
الجزء الثالث	17	– مات والدي في... أثار الأصابع وقد حقهما.	338
	18	– عادت الحياة إلى ...حتى آخر الليل من جديد.	339
الجزء الرابع	19	– البعض الآخر يتعانقون... السماء والأرض.	356
الفصل السادس الجزء الأول	20	– في الشتاء يجمد... اسم المدينة منها.	367
الجزء الثالث	21	– أربعون سنة و أنا أبحث عن أجوبة ممكنة بلا جدوى... جرح وجهي وشبابي.	399

المقطع الأول:من الفصل السادس:

«أربعون سنة وأنا أبحث عن أجوبة ممكنة بلا جدوى، لا أعرف حتى الآن الشخص الذي أخرجني وساعدني لأعيش هنا، وغطى بسخائه على كل أنانياتي الصغيرة، لا أعرف حتى الآن... يبدو لي الأمر كله حالة بياض غريبة شبيهة تماما بهذا اليوم المثلج»[1].

يُلخِّص "يونس مارينا" في هذه الفقرة التي لا تبلغ صفحة كاملة ما حدث له طيلة أربعين سنة كاملة، موردا الأحداث الأساسية التي شكلت محاور مهمة في ماضيه وحتى

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص399.

في حاضره مثل التي قضاها في « ماخور عيشة الطويلة »[1]، وتعُّرفه على "ماجدالينا" واشتغاله على متن السفينة، والجرح الذي أصاب وجهه وظل أثره مرتسما عليه للنهاية، هذه كلها الأحداث شغلت مدة زمنية طويلة موزعة على أربعين سنة غير أنه لخّصها في مقطع مسرعا السرد لأن فترةً كهذه تحتاج إلى مئات الصفحات لتحكى.

1-2-2 تلخيص غير محدد (ضمني)sommaire indéterminée:

يكتفي السارد في هذا النوع من التلخيصات بذكر أحداث موجزة دون التصريح بالمدة التي شغلتها، وفي هذه الحال يتوجب على القارئ ربط الخيوط الزمنية للحكاية مع التلخيص ليستطيع تحديد مداه الزمني بالتقريب.

وقد قامت الدراسة بإحصاء التلخيصات غير المحددة في الرواية:

الفصل	الرقم	التلخيصات غير المحددة	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– منذ صدور عرش الشيطان... و أمكنتها و ثقافاتها	15-16
الجزء الثاني	2	– افترقت عن صديقتها منذ أكثر من سنة...يعيش مع غيرها	40
	3	– منذ تلك اللحظة... الوهم القاتل.	46
الجزء الثالث	4	– منذ أن ضع رجليه في فرنسا... بلا استئذان.	47
الجزء الرابع	5	– مع الزمن هي أيضا... بالوحشة الكبيرة.	74
	6	– كانت لالة مينة هي... كالصراط المستقيم.	75
	7	– أصيب الرايس بابانا بكآبة طويلة... للاستنطاق من جديد	76-77
	8	– و بقيت فيها شهورا متتالية لا يعلم أحد ما يحدث لها بالضبط	91
	9	– العقيد عانى الأمرين... عانوا من جبروته	93
الفصل الثاني	10	– منذ أكثر من شهر... كثيرا في عمله و خارجه	107
الجزء الأول	11	– رجل لم ينضب إلاّ... و هو يراكم الحماقة تلو	113

[1] – المصدر نفسه، ص ن.

		الأخرى	
	12	– اللوتنانت جيوفاني... الأعداء السريين:المرض	114
الجزء الثاني	13	– ليبقى هناك ساعات طويلة... ينتشر كليا على الخد	123
	14	– على مدار شهور... هو تصغير حميد أو أحمد	125
الجزء الرابع	15	– هو نفسه عندما كان صغيرا...كان في الأمر ضرورة.	148
	16	– أنا عشت مدة في حلب... من المكتوبة بحبر أسود	167-170
	17	– و صاحبتي طوال أيام غيابي عنك	175
	18	– أخرجني من دالاس... كثيرا بالنسبة لها	177
	19	– ظل طويلا يتأملها... في رحلتها	185
	20	– لا أدري لما اختارني... الوريثة الأولى لإمارة موناكو	189
الفصل الثالث	21	– لسبب بسيط،هو أن فرانشيسكو...و ممثلي هوليود	207-208
الجزء الأول	22	– على مدار السنوات الأخيرة أي...باتجاه يوميات أخرى	200
الجزء الثاني	23	– قرأ إيتيان دافيد كثيرا في الأسابيع...يضخم بقوة كبيرة	207-208
	24	– من الصعب على امرئ يعيش منذ عشرات...و لا شكل	215
الجزء الثالث	25	– استمر العد من أكثر من ساعة...على مدار الساعة	227-228
	26	– يريدونني أن أبقى معهم... لم أعدد حاجته	238-238
الجزء الرابع	27	– غيبتها الأمطار التي...منذ أن خرجا من المرقص	243
الفصل الرابع	28	– جزء من حياتي قضيته مرتبكا...كي أكون	272

الجزء الثاني		حاضرا	
	29	– الرجل الذي مر مسار حياتي غيره...المفروض عليه	274
	30	– كيف مرّ كل هذا الزمن...بصرامة و قسوة	275
الجزء الثالث	31	– قضيت العمر كلّه أبحث عن... هروبه منها	295
	32	– ملخص مراسيم دفن كلارا	305–309
	33	– منذ قرابة السنة أصبحت... حتى الأقربون	306
الفصل الخامس الجزء الثاني	34	– قضيت وقتا لطيفا مع مترجمتي...في عملها	333
	35	– منذ زمن بعيد و حياته منتهكة...كحيوان مطارد	333
الجزء الرابع	36	– كان الوقت يسير... عبارة عن صور ثابتة	354
الفصل السادس الجزء الأول	37	– منذ عودتها من طوكيو... القتلة طعما سائغا	368
	38	– ملخ قصة المجدلية	377–378
الجزء الثالث	39	– كانت رحلتي أيضا...في غيبوبة لكي لا أرى شيئا	407–411

وسيتم الآن تحليل بعض المقاطع من الجدول أعلاه:

المقطع الأول من الفصل الثاني:

« ثم صعد على الظهر ليبقى هناك ساعات طويلة في تعلّم شد الحبال وإنزال البضائع الحساسة أو القابلة للتكسر »[1].

يختزل السارد في هذه العبارة ساعات طويلة مرت فيها أحداث عديدة، ذكرها بسرعة وباختصار كبير هي « إنزال البضائع الحساسة أو القابلة للكسر »[2]؛ فهذه الأفعال

[1] – المصدر السابق، ص123.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

استغرقت وقتا طويلا غير أنها لم تشغل في الرواية إلى سطرين، وهذا من باب تسريع السرد بطريقة غير محددة لأن الكاتب اكتفى بعبارة 'ساعات طويلة'.

1-4المشهد: La scene

هو تقنية معتمدة في الأعمال القصصية والروائية ومفادها: إيراد مقاطع حوارية بين أخرى سردية، وقد أطلق عليه "تودوروف" « الأسلوب المباشر، إذ يرى أنها الحالة الوحيدة التي يحدث فيها توافق تام بين الزمنين (زمن القصة و زمن الحكاية) حينما يقحم الواقع التخيلي في صلب الخطاب»[1]، فعلى خلاف باقي الإيقاعات يتساوى زمن الوقائع وزمن الحكاية في هذه المقاطع المباشرة، ذلك أن الخطاب يمرر مباشرة بين الشخصيات دون تدخل السارد.

وتعود هذه المشاهد بفائدة عظيمة على الأعمال السردية خلال ما تضفيه عليها من واقعية وفاعلية أكثر من نقل هذه الخطابات كحكايات حدثت وانتهت؛ إذ يشعر قارئ الحوار بفاعليته في العمل السردي لأنها تصله مباشرة دون وسيط « حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين »[2] يتلقاه القارئ مباشرة.

غير أن "جينيت" قد نوّه بقضية تساوي زمن القصة وزمن الحكاية في المشهد، فحتى أثناء تقديم حوار خالص خال من تدخلات السارد كمبطئ للسرد يستحيل « أن يعيد السرعة التي قبلت بها تلك الأقوال، ولا الأوقات المميتة الممكنة في الحديث »[3]؛ فالحوار الذي يقرأه المتلقي لا يمكن تحديد مدته بدقة لغياب المعرفة بطرق الكلام، فالقارئ لا يعلم كيف تكلمت الشخصية (أ) وأي طريقة ردت عليها الشخصية (ب)، ولا سرعة هذا الرّد، كما أن هذه الحوارات لا تخلو من لحظات صمت، أو تكرار، أو حتى تردّد في الرد...

ورغم نسبية قياس سرعة السرد، يبقى لهذه التقنية أهميتها الخاصة في السرد، فالحوار المباشر يعد « بمثابة اقتصاد وراحة للكاتب أكثر من القارئ »[4]، فهو يسلم الأمر للشخصيات لتسير عنه العملية السردية لفترة معينة، هذا ما يفتح المجال أمام السارد لينوع

[1] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص49.

[2] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص127.

[3] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص102.

[4] – عبد الوهاب الرقيق: في السرد –دراسة تطبيقية–، ص61.

« بين أساليب خطابات الشخصيات كاشفا طباعها ومواقفها ونفسياتها »[1] بدل عرضها بطريقة مملة، بتقديمها على شاكلة الحوار يجعلها أكثر حيوية و قربا للقارئ.

و قد أحصت الدراسة أهم الخطابات المشهدية في الجدول الآتي:

الفصل	الرقم	المشهد	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– بين يونس مارينا و صديقته (مترجمته) إيفا.	19-17
	2	– بين يونس مارينا و الشاب الألماني ذو الأصول التركية	23-21
	3	– بين يونس مارينا و إيفا	25-23
	4	– بين يونس مارينا و لوليتا	30-26
	5	– بين يونس مارينا و لوليتا	36-32
الجزء الثاني	6	– بين يونس مارينا و إيفا	46-41
الجزء الثالث	7	– خطاب مسترجع بينه و بين أحد رفاقه	49
	8	– خطاب مسترجع بينه و بين مريم/ ماجدالينا	62-49
الجزء الرابع	9	– خطاب مسترجع بين يونس مارينا و الشخص المرافق لصديقه لحمر	70-69
	10	– حوار تخيله يونس مارينا بين "الرايس بابانا" و معذبيه	79-78
	11	– حوار مسترجع بين مرتادي مقهى النجمة	81
	12	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و "موح"	82
	13	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و شخص غريب	85-83
	14	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و لحمر	86
	15	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و أمه "يما جوهرة"	88-87
	16	– حوار مسترجع بين يما جوهرة و أحد الشبان (ذئاب العقيدة)	90-88

[1] – الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص171.

	17	– حوار مسترجع بين يما جوهرة و لحمر	62
	18	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و لحمر	99-93
الفصل الثاني	19	– حوار إيتيان دافيد و روجي	107-106
الجزء الأول	20	– حوار إيتيان دافيد و ماري	111-108
الجزء الثاني	21	– حوار بين يونس مارينا و بائع المجلات	117
	22	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و الشاب	121-120
	23	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و ألفريد	124-123
	24	– حوار بين يونس مارينا و دافيد	128-126
الجزء الثالث	25	– مكالمة هاتفية بين يونس مارينا و لوليتا	145-129
الجزء الرابع	26	– حوار بين يونس مارينا و لوليتا	175-147
الجزء الخامس	27	– حوار بين يونس مارينا و لوليتا	191-176
الفصل الثالث الجزء الأول	28	– مكالمة هاتفية بين يونس مارينا و الموظفة "مارغريت"	195
	29	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و لوليتا	199-196
	30	– حوار بين لوليتا و وكيلها الإنجليزي ويليامز	203
	31	– حوار مسترجع بين لوليتا و يونس مارينا	204-203
الجزء الثاني	32	– حوار بين إيتيان دافيد و روجي	211-208
	33	– حوار بين إيتيان دافيد و ريبكا	214-211
	34	– حوار بين إيتيان دافيد و يونس مارينا	219-214
	35	– حوار بين يونس مارينا و ريبكا	222-219
الجزء الثالث	36	– حوار بين يونس مارينا و لوليتا	225
	37	– حوار بين يونس مارينا و كلارا	232
	38	– حوار بين لوليتا و كلارا و مارينا	233-232
	39	– حوار بين يونس مارينا و لوليتا	242-233
الجزء الرابع	40	– حوار بين يونس مارينا و لوليتا(تتخلله مقاطع وصفية)	262-245

الفصل الرابع الجزء الأول	41	– حوار بين يونس مارينا و إيتيان دافيد	270–266
الجزء الثاني	42	– مكالمة هاتفية مسترجعة بين يونس مارينا و صديقه جواكيم	272
	43	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و جواكيم	274–273
	44	– مكالمة هاتفية مسترجعة بينه و بين إيفا	277–274
	45	– حوار مسترجع بينه و بين جواكيم	278
	46	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و الرايس بابانا مع تدخل جواكيم ثم يتجاوران في الغد بعد الغداء	284–279 294–289
الجزء الثالث	47	– مكالمة هاتفية بين يونس مارينا و كلارا	296
	48	– حوار بين يونس مارينا و جواكيم	297
	49	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و كلارا	300–299
	50	– مكالمة هاتفية بين يونس مارينا و جانو لوميزيساني	301–300
	51	– حوار مسترجع بين يونس مارينا و لوليتا	303
	52	– حوار بين مارينا و جانو	307–305
	53	– حوار مسترجع بين مارينا و كلارا	309–308
الفصل الخامس الجزء الأول	54	– حوار بين إيتيان دافيد و ماري مع تدخل للمفتش ثم روحي و ريبكا	325–314
الجزء الثاني	55	– حوار بين مارينا و إيتيان دافيد	330–326
	56	– حوار بين مارينا و ريبكا	336–330
الجزء الثالث	57	– استمرار الحوار بين مارينا و ريبكا	349–337
الجزء الرابع	58	– حوار مسترجع بين مارينا و لوليتا	355
	59	– حوار بين مارينا و لوليتا	364–356
الفصل	60	– حوار بين مارينا و لوليتا	370–365

السادس الجزء الأول	61	– حوار بين مارينا و السيد مارتن بائع الهدايا	378–372
الجزء الثاني	62	– حوار بين مارينا و لوليتا	395–383
	63	– حوار مسترجع بين مارينا و إزميرالدا	396
الجزء الثالث	64	– حوار بين مارينا و لوليتا	416–398
الجزء الرابع	65	– حوار مسترجع بين مارينا و لوليتا	420–419
	66	– حوار مسترجع بين مارينا و لوليتا	422
	67	– حوار مسترجع بين مارينا و لوليتا	428–427
	68	– حوار مسترجع بين مارينا و لوليتا	436–435

و فيما يأتي تحليل لبعض المقاطع الحوارية التي وردت في الجدول:

المقطع الأول: الفصل الأول.

«–هل تسمح سيد يونس مارينا؟

–لم تنتظر إجابته، قبلت يده. وضعت الباقة فيها وهي تضحك بينما ظل هو مندهشا.

–قال بخجل و تردد كبيرين:

.....

..... المهم أن عليّ أن أنسحب الآن»[1].

يدور هذا الحوار بين "يونس مارينا" و"لوليتا" في معرض فرانكفورت وهو حوار مطول شغل عشر صفحات كاملة، غير أنه لم يخل من بدايته إلى نهايته من تدخل السارد بتعليقات قصيرة، وأحيانا بوقفات مطولة "من أين خرجت؟ أي وجه؟... قليلا إلى الوراء". شكلت معظمها تأملات "يونس مارينا" المعبرة عن اندهاشه، كما تخللت هذا الحوار استرجاعات عديدة معظمها خارجي «صديقتي كلارا ماكسيم علمتني[2]...، اشتريت مثلا

[1] – واسيني الأعرج:أصابع لوليتا، ص ص 26–36.

[2] – المصدر نفسه، ص27.

الطبعة[1]...، أية جريمة ارتكبتها قبل 40 سنة[2]...، استغلت موديليست[3]...»وغيرها من العبارات الدالة على الارتداد للماضي.

المقطع الثاني من الفصل

«–شرفتني و شرفت وطنك.

كدت أقول له أنه لم يعد لي وطن، و لكني صمت.

...

–متعب جدّا.»[4]

يدور هذا الحوار بين "يونس مارينا" و"الرايس بابانا"، بطريقة غير مباشرة، لأن "يونس مارينا" يدونه – ويقدمه في الوقت نفسه– بعد عودته من الرحلة؛ أي أن هذا الحوار مسترجع لذلك كانت كل التدخلات الموزعة على طول الحوار مصدرها "يونس مارينا" الذي أضاف للمشهد وقفات وصفية « ثم ضحك. لاحظت، عن قرب هذه المرة، أن ابتسامته لم تتغير كثيرا »[5]. وعبارة « ظل يمشي بخطوات وئيدة متثاقلة ومنتظمة أيضا»[6]، كما اخترقت الحوار لحظات تأمل ومقاطع مسترجعة لأحداث قديمة وقعت قبل عشرات السنين مثل: قصة الذبابة، واستعادة "مارينا" لمقتل والده، ولقائه بـــ"الرايس بابانا" في صغره، وقصة "العم مريزق" وعدة شهداء من السجن، كل هذا الإضافات خلقت تفاوتا كبيرا بين زمن الحوار في القصة وزمنه في الحكي، إذ عُطِّل هذا الأخير بالوقفات الوصفية والاسترجاعات سالفة الذكر.

1-3الحذف:L'élipse

يرى "تودوروف" أن الحذف هو الحالة المعاكسة للوقفة، يحدث فيها أن « لا يطابق أي جزء من الزمن الخطابي الذي يجري في التخيل ويتمثل بطبيعة الحال بإسقاط مرحلة كاملة »[7]، ولهذا يطلق عليه البعض مصطلح القفز لأن الحذف الزمني يعني القفز

[1] – المصدر نفسه، ص28.

[2] – المصدر نفسه، ص29.

[3] –المصدر نفسه، ص36.

[4] – المصدر نفسه، ص ص 279–289.

[5] – المصدر السابق، ص 380.

[6] – المصدر نفسه، ص382.

[7] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص49.

على مراحل زمنية وإسقاط فترة من زمن القصة سواء طالت هذه الفترة أم قصرت، وقد عبرت "سيزا قاسم" عن هذه الحركة بمصطلح الثغرة الزمنية التي « تمثل المقاطع الزمنية في القصة التي يعالجها الكاتب معالجة نصية »[1]،ليحدث فجوة بانتقاله من حدث إلى حدث آخر يبعد عنه زمنيا بفترة معينة، وتكون هذه الأخيرة مليئة بأحداث لم يذكر عنها السارد شيئا رغبة منه في « تسريع الحوادث وتعجيل الارتقاء لمستوى الأحداث واقتراب من النهاية المرصودة والغاية المنشودة »[2].

ويعتبر الحذف مقارنة بغيره من الحركات أسرع إيقاع زمني، لأن السرعة فيه تكون لا نهائية، فعندما يقوم السارد بإضمار « مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية ولكن لها على مستوى القصة مدّة زمنية »[3] فإن الصيغة الأنسب تكون: زح =0 إذن زح <0 زق، أي أن زمن الحكاية أصغر بما لانهاية من زمن القصة الذي يحوي أحداثا كثيرة قفزت عليها الحكاية.

لقد قام "جيرار جينيت" بتفصيل أنواع رئيسية للحذف اختلفت لاختلاف وجهة النظر نحوه، فمن وجهة النظر الزمنية ميز بين:

- **حذوف محددة:** هي حذوف يذكر فيها السارد المدة المحذوفة، كأن يورد السارد عبارة مضت ثلاث شهور.

وأما الصنف الثاني هو **الحذوف غير المحددة،** وفيها يشير السارد إلى المدة المحذوفة دون تحديد دقيق، من أشكاله 'مضت عدة أيام' أو 'بعد بضع سنوات'.

هذا من جهة **النظر الزمنية،** أما من **وجهة النظر الشكلية** ميز "جينيت" بين ثلاثة حذوفات:

-الحذوف الصريحة:

هي تلك التي "تدل عليها الرواية بوضوح" سواء كانت الإشارة إليها محددة أم غير محددة، وبيّنه "جينيت" إلى أن هذه الحذوف الصريحة تختلف في صرامتها؛ فعبارة 'مضت بضع سنين' أقل صرامة من عبارة 'بعد ذلك بسنتين' التي توحي أكثر بوجود ثغرة سردية تجاوزها الحكي؛ أي أن الحذوف الصريحة المحددة تدل على الثغرات السردية أكثر من

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص112.

[2] – إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص112.

[3] – السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1998، ص117.

نظيرتها غير المحددة، كما يشير إلى أن هذه الحذوف قد تحمل خبرا ذا مضمون قصصي مثل عبارة 'مضت بضع سنوات من السعادة' وهو ما أطلق عليه اسم "الحذوف المنعوتة"[1]

جدول إحصائي للحذوف الصريحة المحددة في الرواية.

الفصل	الرقم	حذف صريح محدد	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة	37
الجزء الرابع	2	– كان عمر البلاد المستقلة حديثا 3 سنوات	68
	3	– بعد 13 سنة من السجن و 6 أشهر و 8 أيام	93
	4	– لم يبق موسى لحمر في باريس إلاّ شهرا واحدا	97
	5	– بعد أكثر من 15 سنة من استقلال البلاد	98
الفصل الثاني	6	– أسبوع مرّ بلا جدوى	116
الجزء الثاني	7	– ما ربحوه طوال أيام الأسبوع	119
الجزء الرابع	8	– قبل أربعين سنة	146
الفصل الخامس	9	– ثلاث ساعات انتظار	351
الجزء الرابع	10	– غابت عنه أسبوعا بكامله	353
	11	– غابت عشرة أيام	353
الفصل السادس	12	– أحسن من اليومين الماضيين	368
الجزء الأول	13	– قبل أن نتعزل في مغارة لمدّة ثلاثين سنة	377

وفي ما يلي تحليل لبعض المقاطع الموجودة في النص:

المقطع الأول من الفصل الرابع

« بعد ١٣ سنة من السجن، و ٦ أشهر و ١ أيام »[2].

يحدد هذا الحذف الفترة التي قضاها موسى لحمر في السجن، دون ذكر أي حادث من الأحداث

[1] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص118.

[2] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص93.

التي وقعت في هذه الفترة، مما أحدث ثغرة في السرد، فالقفز على كل هذه المدة "13 سنة و 6 أشهر و 8 أيم" ترك هوة كبيرة في الحكي الذي لو ذكر ما وقع طوال هذه الفترة لشغلت فصولا وأجزاء من الرواية.

جدول إحصائي للحذوف الصريحة غير المحددة:

الفصل	الرقم	حذف صريح غير محدد	الصفحة
الفصل الأول	1	– حرائق السنوات العصيبة	40
الجزء الثاني	2	– كما حدث لي قبل سنوات	46
الجزء الثالث	3	– بعد قرابة نصف قرن	62
الجزء الرابع	4	– غابت مدة	73
	5	– بقيت فيها شهورا متتالية لا أحد يعلم ما حدث لها بالضبط	91
	6	– يبدو أن سنوات الفرقة وسّعت الهوة بيننا	97
الفصل الثاني الجزء الأول	7	– التي تكونت منذ سنوات	108
الجزء الثاني	8	– لا يعرف كم من الزمن مر	117
الجزء الثالث	9	– أعيش في هذه البلاد منذ سنوات	137
الفصل الثالث الجزء الثالث	10	– ثم علاقته بها منذ سنوات	228
الفصل الرابع	11	– كيف مرّ هذا الزمن كلّه	275
الجزء الثاني	12	– أكثر من نصف قرن	284
الجزء الثالث	13	– مع أنها انتظرت مدة طويلة زيارته لها	295
	14	– لم تمنعها السنوات الثقيلة التي عاشتها، من معرفة التفاصيل	308
الفصل الخامس	15	– يستبد وأمامه أحداث الضواحي في السنوات الماضية مضحكة	316
الفصل السادس	16	– بعد قاومت زمنا	370

الجزء الأول		

وسيتم الآن تحليل بعض المقاطع من الجدول الاحصائي أعلاه:

المقطع: من الفصل الأول.

« بعد قرابة نصف قرن »[1].

لا تحدد هذه الجملة المدة المحذوفة بدقة، فعبارة 'قرابة' تجعل الفترة المحذوفة تتراوح بين 40 و 5 سنة، وقد حذفت كل الأحداث التي وقعت في هذه الفترة الزمنية الطويلة، مما أحدث فراغا في النص المحكي.

- الحذوف الضمنية:

في هذا الصنف من الحذوف، تظل الثغرات غامضة فلا « يصرح في النص بوجودها بالذات... إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية الزمنية »[2]، فلا توجد عبارة صريحة تدل على أن الحكي قد حذف فترة زمنية ما، لكن سيرورة الأحداث هي التي تكشف وجود وقائع مضمرة.

جدول إحصائي للحذوف الضمنية في الرواية.

الفصل	الرقم	حذف ضمني	الصفحة
الفصل الأول	1	- في آخر حوار (حذف الحوارات السابقة)	16
الجزء الأول	2	- فتح عينيه للمرة الأخيرة (حذف المرات السابقة)	39
	3	- شعره الذي ابيض فجأة	41
الجزء الثالث	4	- و ليس كما في المرات الماضية	50
	5	- قصة طويلة	57
	6	- قصة طويلة	62
الجزء الرابع	7	- في مقالته الأخيرة (حذف المقالات السابقة)	71

[1] - المصدر السابق، ص62.

[2] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص119.

الفصل الثاني الجزء الثاني	8	– العمر المثقل بالخوف	118
الجزء الرابع	9	– البرد نهات الخريف سكين تغوص في الأعماق	146
	10	– ربما كان البرد هو من أيقظ في الشقيقة و آلام الرأس	178
الفصل الثالث الجزء الرابع	11	– و دخل الشتاء ببرده و عنفه و رياحه (حذف الفصل السابق)	243
الفصل الخامس الجزء الرابع	12	– كانت تمطر من وراء زجاج المطار (حذف.....)	350
الفصل السادس الجزء الثالث	13	– نظرت لوليتا للساعة للمرة الأخيرة (حذف المرات السابقة)	398
الجزء الرابع	14	– استمر سقوط الثلج لفترة (حذف لفترة السقوط)	432
	15	– عادت حركة الناس الذين ينتظرون (حذف الفترة التي توقفت فيها الحركة)	433

تحليل مقطع من الحذوف الضمنية:

المقطع الأول : الفصل الأول

« شعره الذي ابيض فجأة »[1].

تحمل هذه العبارة حذفا ضمنيا لفترة زمنية كفيلة بجعل الشعر أبيض، أي حذف كل المراحل العمرية السابقة التي عاشها مارينا.

المقطع الثاني: الفصل الثاني:

« البرد نهايات الخريف سكين يغوص في الأعماق »[2].

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص41.

[2] – المصدر نفسه، ص146.

تدل لفظة 'نهايات' على حذف ضمني للفترة السابقة من فصل الخريف، التي استغنى عن ذكرها تما في الرواية، التي تبدأ حكايتها الإطار في الجزء الأخير من فصل الخريف. فما أحدثته هذه الجملة من ثغرة في الحكي ليس واضحا ولا مصرحا به، بل هو ضمني.

التواتر: La fréquence

لا يخرج الحديث عن التواتر عن إطار الإيقاع الزمني للمسار السردي، ذلك أن له أثرا في تسريع السرد أو إبطائه –وهذا ما سيتضح بعد تفصيل أنواع– وقد حظي "جينيت" بفرصة السبق لما نال هذا العنصر من تأخر النقاد عن التطرق له مقارنة بباقي عناصر السرد، ويتعلق التواتر « بمسألة تكرار بعض أحداث المتن الحكائي على مستوى السرد بمسألة تكرار بعض أحداث المتن الحكائي على مستوى السرد »[1] وجلي من مفهوم التواتر أن له أهمية كبيرة في السرد، خاصة في السرد النمطي الذي تمتد فيه الحوادث مسافات كبيرة يخشى فيها ألا يتذكر القارئ في أواخر النص ما سبق ذكره في الأول منه فيكون تكرارها سبيلا وحيدا لإبقاء القارئ ضمن الأطر العامة للحكاية.

يدرس "جينيت" في هذا القسم من خطاب الحكاية علاقات التكرار بين الحكاية والقصة مؤكدا على فكرة أن « التكرار بناء ذهني، يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي إليه خصيصا، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها »[2]، فمع التركيز على الفروقات الجزئية بين الأحداث المكررة، واعتماد الشك في كونها تكررت بالطريقة ذاتها لتؤسس نسق العلاقات التي يمكن مسبقا إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجا بسيطا للاحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين: حدث مكرر أم لا؟ ووفق هذه الثنائية تنتج أنواع أربعة لتواتر الحكي والأحداث، ليصبح السؤال المنطقي هنا: كم مرة وقع الحدث في القصة؟ وكم مرة تم ذكره في الحكاية؟

وضع "جيرار جينيت" – كما سلف الذكر– أربعة احتمالات للإجابة عن هذين السؤالين هي:

[1] – عبد العالي بوالطيب: مستويات النص الروائي، ص112.

[2] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص129.

«أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة..(ح1/ق1)»[1]

في هذه الحالة، تكون الأحداث قد وقعت مرة واحدة في القصة، وذكرت أيضا مرة واحدة في الحكاية « وأغلب الوحدات السردية في القصة تدور في فلك ذلك الشكل»[2]، غير أن هذا النوع يخرج بسبب طبيعة **التفردية** عن ما سماه "جينيت" تواترا، فلا تكرار للأحداث لا في القصة و لا في الحكاية.

جدول إحصائي لأهم التكرارات هذا النمط:

الفصل	الرقم	ق1 ← ح1	الصفحة
الفصل الأول	1	– لقاء يونس مارينا بالشاب وصديقته وتوقيع النسخة من الرواية لهما.	21
	2	– خيانة مارينا لإيفا.	42
الجزء الرابع	3	– نزول الذبابات في الملعب.	68
	4	– قراءة اللوح الذي كتب عليه أسماء المطلوبين وحوار مارينا مع رجل غريب.	83
الفصل الثاني	5	– حادثة جرح وجه مارينا في السفينة.	123
الجزء الرابع	6	– دخول لوليتا لغرفة الاعتراف.	160
	7	– اكتشافها لكنيسة الانتصار.	171
الفصل الثالث الجزء الأول	8	– حوار يونس مارينا والموظفة. – قصة التصاق العلكة برأسه. – قصته مع قطته.	195 247 252
	9	– زرته مرة واحدة.	170
	10	– رأى نفسه في حضن جدته... .	183
	11	– لم يجد الوريقة التي عودته عليها.	196
	12	– لقاء مارينا وكلارا.	230
	13	– قبول دار النشر لرواية مارينا.	245

[1] – المرجع نفسه، ص130.

[2] – محمد علي الشوابكة: ثنائيات في السرد دراسات في المبنى الحكائي العربي، ص206.

	14	– تلقيه خبر نجاح الرواية.	245
	15	– لقاء مارينا وجواكيم في المطار.	273
	16	– لقاء مارينا والرايس بابانا	276
	17	– قصة السد الذي بنى وغطى شواهد قبور الشهداء.	287
	18	– اتصال جانو لوميزبان بمارينا.	300
	19	– لقاء جانو لوميزبان بمارينا.	305
	20	– حوار مارينا وريبكا.	330
	21	– قصة موت والد ريبكا.	338
	22	– مرة واحدة ضحكت من قلبي.	340
	23	– تبادل الهدايا بين مارينا ولوليتا.	386

تحليل أهم المقاط الواردة في الجدول:

التواتر الأول: من الفصل الأول

«لم يكن يومه الأول بشرى خير بل نذير شؤم، لم ينتبه لأحد الحبال التي قذف به أحد البحارة من الأعالي لشدها بهيكل الرافعة، كادت البكرة الحديدية التي كانت على رأس الحبل أن تفجّر دماغه لولا ألفريد الذي ارتمى عليه بكل ثقله ليسقطه أرضا، لم يتفاد»[1]

ذكرت هذه الحادثة مرة واحدة في الرواية كلها، مساوية لعدد حدوثها في الواقع، فلم تسترجع في الفصول اللاحقة أبدا، وهذا النوع التفردي لا بعطل السرد ولا بالسرعة تقريبا، لأنه لا يتوقف في مواضع أخرى بعد أن يتجاوز هذه الحادثة ويغرق في تفاصيل حوادث أخرى و بعيد ذكرها.

التواتر الثاني:

« مات والدي في جريمة قطار ضواحي باريس خط ب في سان ميشال مساء ٢٥ جويلية ١٩٩٥...» 1.

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص123.

وقعت حادثة موت والد ريبكا مرة واحدة في القصة، كما لم تذكر في الحكي إلا مرة واحدة أيضا، ضمن استرجاع خارجي في حوار بين "مارينا" و"ريبكا" لذلك لم تشغل حيزا نصيا كبيرا لأنها ذكرت باختصار كما لم تستغرق زمنا طويلا كفيلا بتعطيل زمن السرد.

«أن يروى مرّت لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية (ح ن/ق ن)»[1]

ويتفق هذا النوع مع سابقه في تساوي عدد وقوع الأحداث في القصة وعدد ورودها في الحكاية، هذا ما دفع بـــ"جينيت" إلى تسميته **التفردي الترجيعي** على اعتبار أن صفة **التفردي** لا تحيل إلى أحادية الحدث وقوعا وذكرا، بل تساوي عدد وقوعه و حكيه.

جدول إحصائي لأهم الخطابات التي ورد تكرارها وفق هذا الصنف:

الفصل	الرقم	ح ن ←——— ق ن	الصفحة
	1	– توقيع يونس مارينا لنسخ الرواية.	15-12
	2	– إحساسه بصدق كلام لوليتا "نظر إلى الساعة"	270-260
	3	– جلوسه في مقهى النجمة شرب الشاي	178-80
	4	– استماعه للأحاديث حول ما يكتب	11
		– استنشاق يونس مارينا للعطر	19،25

تحليل بعض التكرارت من الجدول

التكرار1:

"–استنشاق يونس مارينا للعطر.

تكرر هذا الفعل على مستوى القصة عدة مرات، وذكر على مستوى الحكاية أيضا عدة مرات، في مواضع مختلفة من الفصل نفسه، أي أن التكرار في هذه الحالة لم يكن بطريقة الاسترجاع وإنما كلما استنشق "يونس مارينا" العطر ذكر ذلك ففي الصفحة 11 ورد « استنشق يونس مارينا العطر الهارب من مكان ما »[2]، ثم أعاد الفعل « فتح حاسة

[1] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص130.

[2] – المصدر السابق، ص11.

شمّه عن أخرها مرّة أخرى »[1]، وفي صفحة أخرى «فجأة شم من جديد العطر المدوّخ نفسه»[2].

أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ق1):

إذ ترد في الحكاية « خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا، وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات »[3] وفي مواقع مختلفة متباعدة أو متقاربة في النص المحكي، وبغض النظر عن طريقة تكرار سرد هذا الحدث، فقد يعاد ذكره « بتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الرواية »[4]، كل هذا لا أهمية له في النص المكرر.

جدول إحصائي للتواترات الموجودة في رواية 'أصابع لوليتا':

الفصل	الرقم	ح ن ق1	الصفحة
الفصل الأول	1	- حديث عن صدور و قراءة رواية عرش الشيطان	16-17-19-22-26-27-29-32...
	2	- مناداة يونس مارينا للوليتا	37-38-42-203
	3	- معاناته من آلام الظهر	49-36-64-67
	4	- قصته مع ماجدالينا	63-118-290
	5	- رحيل إيفا	48-151-162-204-332-434

[1] - المصدر نفسه، ص ن.

[2] - المصدر نفسه، ص17.

[3] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص131.

[4] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- اتلبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005،ص78.

	6	– انتحار جيرم	169-188-237-407
	7	– حديثه عن قصة زواج أخيه	139-140-436
	8	– حديثه عن الكوفية الحمراء	146-157-224-244-271
	9	– ما فعله ذئاب العقيد بالبيت و بأم مارينا	90-157-286
	10	– اصطحاب أم مارينا ابنها للسوق و شراء الثياب لمقابلة الرايس بابانا	158-285
	11	– اقتناء مارينا للبيانو من سوق العتيق	116-176
	12	– اقتناء مارينا للوحة من سوق العتيق	344-388-395
	13	– مجيء الرايس بابانا لمنزل مارينا	277-280-284
	14	– قصة مارينا مع ازميرالدا	173-186-212-396
	15	– قصة لوليتا مع والدها	255-257-260-267-277-338-354-404
	16	– ذكر أم مارينا	155-187-224-271-286
	17	– سرقة اللوحة من بيت مارينا	211-217-218-219-239-252
	18	– استمر العرض أكثر من ساعة	227-228

	19	- انفجار جسد لوليتا	-422-423-424

تحليل بعض المقاطع التواترية من الجدول أعلاه:

التكرار الأول:

قصة مارينا مع ماجدالينا -أثناء سجنه في ماخور عشية الطويلة-

عاش "يونس مارينا" هذه الحادثة مرة واحدة في حياته عندما كان شابا، لكن الحكاية أوردتها عدة مرات وفي مواضع مختلفة وأيضا بطرق متنوعة، ففي كل مرة تستعاد صورة "ماجدالينا"، أو كلامها أو ما عاناه في "ماخور"، وذلك على شاكلة استرجاعات خارجية، من بين الصفحات التي أعيد ذكر هذه الواقعة فيها **63، 188، 290...** وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه التكرارات لحادثة وقعت مرة واحدة شأنها أن تبطئ السرد، لما تشغله من صفحات موزعة على مساحة النص الروائي.

التكرار الثاني:

"قصة لوليتا مع والدها.."

استمر ذكر هذه الحادثة على طول الرواية تقريبا، ففي الوقت الذي ورد فيه هذه الحادثة مرة واحدة في القصة الأصلية وقبل مدة طويلة من بدء الحكاية الإطار، أعيد ذكرها في كل فصل تقريبا، وبدرجة مختلفة من التفصيل، غير أنها تتفق جميعا في كونها استرجاعات خارجية من بين الصفحات التي وردت فيها **255، 277، 338، 404** وغيرها من المواضع، لتشغل بذلك حيزا نصيا كبيرا مقارنة بحجمها الأصلي، وهذا النوع من التكرارت يعتمد كوسيلة لإبطاء الإيقاع الزمني للمسار السردي، ففي كل مرة يتوقف فيها السارد ليعيد ذكر هذه الحادثة يعطل الحكي لمدة معينة.

أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية (ح 1/ ق ن)[1]

في هذا النوع يكتفي السارد بذكر حدث تكرر على مستوى القصة كثيرا مرة واحدة في الحكاية، إذ تكون هذه الأحداث متشابهة و متماثلة و يتم ذكرها دفعة واحدة -على حد تعبير "جينيت"-:

جدول إحصائي لأهم الخطابات التي تنتمي إلى هذا الجدول:

[1] - - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص131.

الفصل	الرقم	ح1 ق ن	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– انزوى يومها و على مدار ثلاث سنوات. لا يأكل إلا قليلا... مع أصدقائه إلا نادرا	14
	2	– منذ صدور عرش... ليلة واحدة بهدوء	15
	3	– و لكني أراك في كل لحظة	32
	4	– تعودوا على وجودي في جاكرتا، مرة في السنة على الأقل	36
الجزء الثاني	5	– كانت إيفا هادئة... واحد كالعادة	40
	6	– ربما كان الإحساس ... كما تقول له دائما	40
	7	– قالتها إيفا للمرة الأخيرة	46
الجزء الثالث	8	– و ليس كما في المرات السابقة، تخرج و تدخل دون كلام	50
	9	– في مرة من المرات، عندما خرج من المربع قليلا... لم يذهب بعيدا	60
الجزء الرابع	10	– استمر يونس مارينا... ثم يفترقان	77-78
	11	– حتى الشاي المسكر، الذي طلبه، وتعود أن يشربه برد	99
الفصل الثاني الجزء الأول	12	– كلما تجاوزت العاشرة ليلا ...تحمل الآلام	105
الجزء الثاني	13	– يمر عليها يوميا... عالم المجلات	117
	14	– إلا ماخور عشية الطويلة... يشتهيها خاطرهم	119
	15	– جلس على الكنبة قليلا كما تعود أن يفعا دائما	126
	16	– كررها كثيرا، كان يزعجه أنا بدون توقيع	128
الجزء الثالث	17	– لا يدري قوة الفعل الداخلية التي سعته من ردّة فعل آلية تعود عليها غلق التلفون وتوقيفها عند حدها	131

	18	– قرأت الرواية مرات عديدة	138
الجزء الرابع	19	– لست أكثر من قارئة هاربة ترى منهم الآلاف في كل مناسبة عابرة	149
	20	– عندها مثل جميل... هذا ما يحصل معنا يوميا	153
	21	– يحدث ذلك معها مرارا	155
الجزء الخامس	22	– تماما مثلما كانت تفعل... قبلة في عنقه	187
الفصل الثالث	23	– الوريقة التي تعود عليها	196
الجزء الأول	24	– تعود أن يجدها في كل صباح	202
الجزء الثاني	25	– كعادته، كان إيتان دافيد يشرب قهوته المرة	206
	26	– كلا منا أصبح مكررا	215
الجزء الرابع	27	– أطلت لوليتا من أعالي البناية	243
	28	– كلما فكرت في الذهاب.... في مكاني	261
	29	– ستتهربين كالعادة	261
الفصل الرابع الجزء الثالث	30	– كانت محقة عندما كررت على مسمعه...ذاكرتها	299
	31	– بثمن باهض أدفع كل صباح...غياب	299
	32	– تزور الكنيسة كل يوم أحد	307
الفصل الخامس	33	– و في كل مرة يقال لنا أنه لم يحن الوقت بعد	315
الجزء الأول	34	– لا أعتقد أنه يعطوننا... وطلب العفو	319
الجزء الثاني	35	– أسأل نفسي و لما السؤال المقلق...حتى لا ينسى أحد	340-341
الفصل السادس الجزء الثالث	36	– رن التلفون ثلاث مرات	418
الجزء الرابع	37	– تعود من زمن بعيد أن يغلق الباب وراءه كلما دخل إلى بيته	435

تحليل بعض المقاطع التواترية.

المقطع الأول: من الفصل الأول:

« انزوى يومها، وعلى مدار ثلاث سنوات حتى كاد يغرق في بياض الورق وسحر المخطوطات العريقة، لا يأكل إلا قليلا، لا ينام إلا قليلا، لا يستحم إلا قليلا، لا يتحدث مع أصدقائه إلا نادرا »[1].

وردت في هذا المقطع عبارات قصيرة دلت على أحداث وقعت مرارا وتكرارا بطريقة متشابهة « على مدار ثلاث سنوات »[2] فلم يكرر النص أن مارينا لم يكن ينام ويأكل ويستحم إلا قليلا في صفحات عديدة، أي كما حدثت هذه الأمور بالفعل، بل ذكرها دفعة واحدة مستعملا عبارة « على مدار ثلاث سنوات »[3] للدلالة على أنه قام بكل ذلك طوال هذه الفترة.

المقطع الثاني: من الفصل السادس:

« تعود من زمن بعيد أن يغلق الباب وراءه كلما دخل إلى بيته »[4].

تدل هذه العبارة على تكرار مارينا غلق الباب في كل مرة يدخل فيها إلى بيته، وهو فعل حدث مرات لا متناهية في حياته، غير أنه ذكر مرة واحدة في الحكاية، مع إضافة فعل "تعود" كمؤشر على توالي هذا الحدث في القصة، ويمكن اعتبار هذه التقنية إحدى وسائل تسريع السرد، فبدل تكرار قيامه بغلق الباب مرارا، مما يجعله يشغل مساحة نصية لا بأس بها، تم الاكتفاء بذكره مرة واحدة في مساحة ورقية لا تتعدى السطر الواحد.

خلاصة الفصل:

تبرز التقنيات السردية الخاصة بخلخلة الزمن بوضوح في رواية "أصابع لوليتا" لـــ"واسيني الأعرج" التي تدور أحداثها الأصلية في فترة لا تتعدى الشهرين، في يوحي

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 13-14.

[2] – المصدر نفسه، ص13.

[3] – المصدر نفسه، ص ن.

[4] – المصدر السابق، ص435.

الحجم الكبير للرواية بأنها تحكي فترة زمنية أكبر، وهذه هي المفارقة التي أجادها "واسيني"في تلاعبه بالزمن، فمن معرض فرانكفورت إلى لحظة انفجار لوليتا واختناق مارينا، دست أحداث لها سنوات طويلة وزعت بجمالية نادرة في صفحات الرواية، استخدمت الاسترجاعات بأنواعها الثلاث، فكانت الاسترجاعات الخارجية وسيلة الشخصيات المثلى لذكر ماضيها؛ إذ فتحت المجال لـــ"يونس مارين"ا لاستعادة ما عاشه مع أمه، وماجدالينا، وما عاناه في شبابه وهو يكتب مقالات ظلت شرارتها تطارده لوقت طويل، أما شخصية لوليتا، فقدمت ماضيها الذي استمر معها كابوسا لم ينقض إلا بموتها فاسترجاعها لقصتها مع جواكيم، وحادثة اغتصاب والدها لها شغل مساحة كبيرة من الرواية. بالمقابل، حصرت الاسترجاعات الداخلية في مقاطع وحوارات تذكرية قريبة وهذا منطقي لقصر فترة الحكاية الإطار، أما الاسترجاع المختلط فرغم قلته مقارنة بالنوعين الآخرين، إلا أنه وظف نسبيا لوجود أحداث ماضية استمرت داخل زمن القصة الأصل.

وتماشيا مع النظرية المعتمدة في الدراسة (نظرية جيرار جينيت) تطرق البحث إلى دراسة الإيقاع الزمني الذي استغلّ **واسيني الأعرج** كل التقنيات السردية التي من شأنها تبطيئ السرد أو تسريعه، فقد شغلت الوقفات حيزا كبيرا من المجال النصي متنوعة بسبب وقفات وصفية للأماكن (قليلة) وأخرى في وصف الأشخاص، خاصة في وصف لوليتا إضافة إلى تأملات الشخصيات وعلى وجه الخصوص تأملات يونس مارينا، وكلّ هذا في إطار إبطاء السرد، على العكس من ذلك، استغلت التلخيصات المحددة وغير المحددة لذكر فترات زمنية طويلة في مقاطع روائية قصيرة، وقد اعتمدت التلخيصات غير المحددة لأنها لا تضع الكاتب في مأزق الحجم بل منحته فرصة تلخيص فترات غير محددة وذلك بهدف تسريع السرد، كذلك حال الحذوف الصريحة والضمنية التي ساعدت الرواية على تجاوز سنين طويلة وفترات ممتدة لم تشكل بالنسبة للحكاية الإطار أهمية، لم يكن لها أثر في سير الأحداث.

أما التواتر، فقد ورد بأنواعه الأربعة، ولكن بنسب مختلفة إذ اعتمد تكرار بعض الوقائع التي حدثت مرة واحدة في القصة والتي اتسمت بأهمية كبيرة في تحريك الأحداث وهذا النوع من التواترات من شأنه إبطاء السرد، هذا من جهة، من جهة أخرى، قام الكاتب بذكر أحداث تكررت كثيرا على مستوى القصة دفعة واحدة، خاصة تلك اليومية

العادية، ليتجنب بذلك الرتابة والتورط في الاعتيادية، وهذه الحركة سرعت الحكي نوعا ما، بالمقابل هناك أحداث قليلة وردت عدة مرات وذكرت في الحكاية بما يقارب عدد حدوثها، إضافة إلى قسم متوسط من الوقائع التي حدثت مرة واحدة، وذكرت في الحكي مرة واحدة أيضا لإحداث نوع من التوازن بين القصة و الحكاية.

الفصل الثاني: الصيغة السردية:

بدأ الاهتمام بـــ"**الصيغة السردية**" من طرف مُنظِّري السّرد، الذين حاولوا تحديد الطرق التي أُوصلت بها الحكاية إلى المروي له، وقد ورد مفهوم "الصيغة" في "المصطلح السردي" لـــ"جيرالد برنس" على أنها تحمل معنى المسافة؛ إذ «أنّ المدى الذي يستغرقه المتوسط السردي يحدد طريقة السرد، فالإظهار والإخبار طريقتان مختلفتان، وهي مع المنظور ووجهة النظر يشكلان مجموعة الطبائع mood المختلفة للسرد»[1]؛ أي أنها (أي الصيغة) تضم المسافة والمنظور، وهذا ما ذهب إليه "جيرار جينيت" حين اعتمد قاموس "ليتريه" الذي حدّد الصيغة بأنها «اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل»[2]؛ أي أنها – حسبه– تُستعمل للدّلالة على طُرق التّعبير عن الأفعال من جهة، وعن وجهات النظر من جهة أخرى.

إنّ عدم اِتفاق المنظرين حول ما ينضوي تحت "مقولة الصيغة"، وانقسامهم إلى مضمّن للمنظور فيها، ومفردٍ إياه في مقولة منفصلة، من جهة – كما سبق الذكر–، واعتمادَ مؤلَّف "خطاب الحكاية" لدراسة المدوّنة من جهة أخرى، يقتضي الحديث عن المسافة على حدة، وإرجاء المنظور إلى فصل لاحق.

فالتمييز بين القصة باعتبارها أحداثا ووقائع، والحكايةِ بصفتها خطابا يقدم هذه الأحداث والوقائع بطريقة معينة، يستوجب التساؤل عن هذه الأخيرة؛ أي كيف قدم السارد هذه الأحداث؟ وما هي درجة قربه أو بعده عنها؟ وعلى أي قدر من المباشرة وردت هذه الصيغ؟ هل قدمت من طرف قائليها إلى المروي له مباشرة، أم تدخلت وسائطُ أخرى لنقلها؟ هذه الأسئلة كلها، وأسئلة أخرى غيرها، جعلت "مقولة الصيغة" على قدر كبير من التعقيد على حد تعبير "تودوروف"، الذي اختلف عن "جيرار جينيت" في تحديد ما تحتويه هذه الصيغة؛ ففي الوقت الذي يتحدث فيه الأول (تودوروف) عن صيغة «تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها نص»[3]، يواظب الثاني على كونها تضم شقين: المسافة

1 جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص135.

2 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص177.

3 تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص45.

والمنظور؛ الذي وقف عنده "تودوروف" تحت اسم «وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع ونوعية هذه الملاحظة (صحيحة أو خاطئة وجزئية أو كاملة..»[1]، وستفصل هذه الوجهات في الفصل الأخير من البحث.

وقبل الخوض في صيغة "تودوروف" ومن بعده "جينيت" بنوع من التفصيل – بقدر ما يفيد في الجانب التطبيقي–، تجدر الإشارة إلى أن هذه المقولة قد لاقت اهتماما كبيرا من قبل النقاد ومنظري السّرد الغربيين، ولقيت صدا في النقد العربي؛ إذ قام "سعيد يقطين" بعرض أهم هذه الآراء، من بينها ما ذهب إليه "وين بوث"؛ الذي أشار –على غرار "جينيت"– «إلى التمييز الذي أقامه أرسطو بين الأنواع الدرامية والأنواع السردية، وينتقد تصوره للمحاكاة وعلاقة هذا التمييز الاختلافية بعض الشيء بالتمييز الجاري بين السرد والعرض»[2]، ويتضح فيما جاء به "وين بوث" وكثيرون غيره، أن الحديث عن الصيغة في أغلب الأحيان لم يتعدّ حدود التمييز بين العرض والسرد.

بالعودة إلى "تودوروف"، كانت مجلة "تواصلات" منْبَره الأّول الذي تعرض منه لمقولة الصيغة التي «يتحدث فيها عن صيغ الحكي (Modes du recit)، رابطا إياها بجهاته وزمنه"[3]؛ فالطريقة التي تُقدَّم بها الأحداث غير معزولة عن زمن هذه الأخيرة، ولا عن الجهة التي صدرت عنها، وقد أشار "تودوروف" أثناء تمييزه بين السرد والعرض إلى أن الفرق بين حكي الأحداث وحكي الأقوال، يكمن في أن الأول لا يطرأ عليه تنويع في الصيغة «(بل كل ما يطرأ عليه إنما هو تنويعات تاريخية تنتج..) ... وبعكس ذلك، فإن لحكي الكلام أنواعا متعددة، لأن الكلام يمكن أن 'يقحم' بضبط متفاوت الأهمية"[4]؛ أي أن «التغييرات التي تطرأ على حكي الأحداث بطريقة 'السرد' لا أهمية لها –حسب رأيه– لأنها في النهاية توصل للمتلقي ما حصل، في حين تتغير الأقوال حسب طريقة إيصالها، لأنها قيلت من قبل إنتاجها، أو تقال مباشرة، ووفق هذا الطرح يميز "تودوروف" بين ثلاثة أنواع للخطاب هي:

1 المرجع السابق: ص46.

2 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص176.

3 Todorov : les categories du recit litteraire in « communications » n°8, 1966, p143.

4 تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص46.

"-الخطاب الإيحائي (connotatf)، الذي يستدعي سياقا من الكلمات.

-الخطاب المنقول (rapporté) ، ... .

-الخطاب الشخصي (personnel)، ... ."[1].

مقابل هذه الطروحات وغيرها، اِختار "جينيت" التعرض إلى الصيغة كمكون سردي ينقسم إلى شقين أساسين هما:المسافة والمنظور.

أُستعمل مصطلح المسافة لتحديد مدى قرب أو بعد الراوي عن الخطاب أثناء إيصالهِ الحكايةَ للمروي له، وقد أشار "جينيت" إلى أن "أفلاطون" هو أول من تناول هذه المسألة عندما أكّد على أن «'الحكاية الخالصة' هي تلك الحكاية التي يكون فيها الشاعر هو المتكلم، وهي الأبعد مسافة، في حين تناظرها 'المحاكاة' والتي تكون أقوالا مباشرة، من شخصيات دون تكفل السارد بنقلها»[2]؛ أي أن نقل الشاعر (السارد في الأعمال السردية) للأحداث، يجعل منه (أي الخطاب) أبعد الصيغ مسافة في حين تكون المحاكاة أقربها؛ لأنها تصدر مباشرة عن الشخص القائل دون وسيط. وقد طوّر "جينيت" هذه المقولة؛ حين تحدث عن "حكاية الأحداث" وهي «نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي»[3]، وعن نظيرتها "حكاية الأقوال"؛ بعبارة أخرى تحدث "جينيت" عن صيغتي السرد والعرض.

1 ــ السرد:

يعتبر السرد أهم وأقدم صيغ الخطاب، فهو حاضر -على حد تعبير **رولان بارث**- «في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ ... "[4]، وهذا ما أكسبه أهمية كبيرة بين مختلف طرق نقل الأحداث الأخرى، كما «تمثل جمالية السرد في حد ذاتها تلذذ المخيلة بمتعة الانسياب للشريط الزمني بنوعيه (المادي والنفسي)"[5]، فعندما يُسرد حدث ما، فإنه يحمل في طياته الوقائع بأزمنتها، وتفاصيلها، وكل ما تسبب

1 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص175.

2 جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ص 178.

3 المرجع نفسه، ص181.

4 رولان بارث: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص89.

5 عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، منشورات دار الأديب، وهران، (د.ط)، 2007، ص20.

فيها وترتب عنها، فتتوالى الأحداث بسلاسة وعذوبة يستسيغها المروي له ويسكُن إليها، لأن «السرد فعل زمني، فهو يتحقق في الزمان، لأنه يتحرك في مجراه وبواسطته لأنه يتقدم متصلا به"[1]، غير أن المهم في الدراسات البنوية ليس اتصاله بالزمن وتحرّكه فيه بصفة عامة، –وقد كان الالتفات إلى هذه النقطة بهدف التمييز بين أنواع الخطابات المسرودة كما سيذكر لاحقا– بل انصب اهتمامها على المسافة، ومدى بعد الخطابات المسرودة، فتكفُّل الراوي بنقل الأحداث، يوسع الهوة بينها وبين قائلها من جهة وبينها وبين الروي له من جهة أخرى.

2 ــ العرض:

إذا كان السرد هو « نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا»[2]، فإن العَرْض يختلف عنه في كونه لا ينقل أفعالا، بل يجعلها أقرب بكثير، لدرجة تبدو فيها مشاهدَ تمرُّ أمام المروي له، مما يمنحه الإحساس بأنه أمام عرض مباشر لتلك الأقوال من طرف قائليها (الشخصيات)، ليشكل بذلك «جزءا من البناء العضوي للرواية، له ضروريته وحيويته وقيمته، فهو يدل على الشخصية ويحرك الحدث، ويساعد على حيوية المواقف»[3]؛ فالعرض – مقارنة بالسرد– يُشعِر المروي له بقرب الخطاب أكثر، كونه «يشدد على المتحدث إليه، ويشدّد بكثرة على وضعية المخاطب»[4] لتصير الشخصيات قابضة زمام الحكي، ومتحرّرة من القيود التي تفرضها طريقة السرد.

ويمكن عرض التصنيفات التي قدّمها "جيرار جينيت" لكل من الخطاب المسرود والخطاب المعروض كما يلي:

1 سعيد يقطين: السرد العربي– مفاهيم وتجليات–، منشورات دار الاختلاف، ط1، 2012، ص171.

2 المرجع نفسه، ص61.

3 نادر أحمد عبد الخالق: الرواية الجديدة – بحوث ودراسات تطبيقية–، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009، ص94.

4 تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص112.

1-الخطاب المُسرّد: اعتبر "جينيت" هذا النوع «أبعد الحالات مسافة وأكثر اختزالا»[1]؛ فعندما لا يعاد إنتاج أقوال وحوارات دارت من قبل بدرجة المباشرة نفسها فإنها تصبح أحداثا مسرودة، إضافة إلى كل ما يُمثِّل نقلا لأفعال وحركات الشخصيات وجلّ الأحداث الحاصلة في الحكاية.

2-الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر: تكون هذه الخطابات موافقة – نوعا ما- للخطابات المسرودة، في درجة البعد عن المروي له، لكنها أيضا لا تملك «أي ضمانة، أو إحساس بالأمانة اللفظية لأقوال 'الحقيقة' المتفوه بها»[2]؛ لأنها لم تصدر مباشرة عن الشخصية، لكنَّ نقل الساردِ لهذه الأقوال – أو نقل شخصيات أخرى لها-، مع الإبقاء على شكل الأقوال فيها، هو المقصود بـــ" محول بأسلوب غير مباشر"، ولا يجب أن تفهم هذه العبارة على أنها تدلّ على إلغاء الأقوال كما هو الحال في الخطاب المسرود.

3-الخطاب المنقول: هو أكثر الأشكال محاكاة؛ لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات، وهذا ما يجعلها أكثر أنواع الخطابات مباشرة، وأقربها مسافة، لأنها تُنقل من قائليها إلى المروي له مباشرة، دون تدخُّل وسيط آخر (سواء أكان الساردَ أو شخصيةً أخرى).

أصبح هذا التقسيم الثلاثي الذي اِستنتجه "جينيت" بعد دراسته البنوية لرواية "مارسيل بروست" "بحثا عن الزمن الضائع" مرتَكَزا أساسا لمعظم منظري السرد، الذين عاصروه أو جاؤوا بعده، وقد وصل صدى بنوية "جينيت" إلى العالم العربي، إذ قام "سعيد يقطين" ــ كما سبق الذكرــ في كتابه الموسوم "تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)" بتفصيل هذه الخطابات الثلاثة، وعرضها إلى جانب خطابات أخرى – مثل خطابات "تودوروف" التي سلف ذكرها-، ويمكن المقارنة بين مصطلحات "جينيت"، والمصطلحات التي اقترحها "سعيد يقطين" من خلال الجدول الآتي:

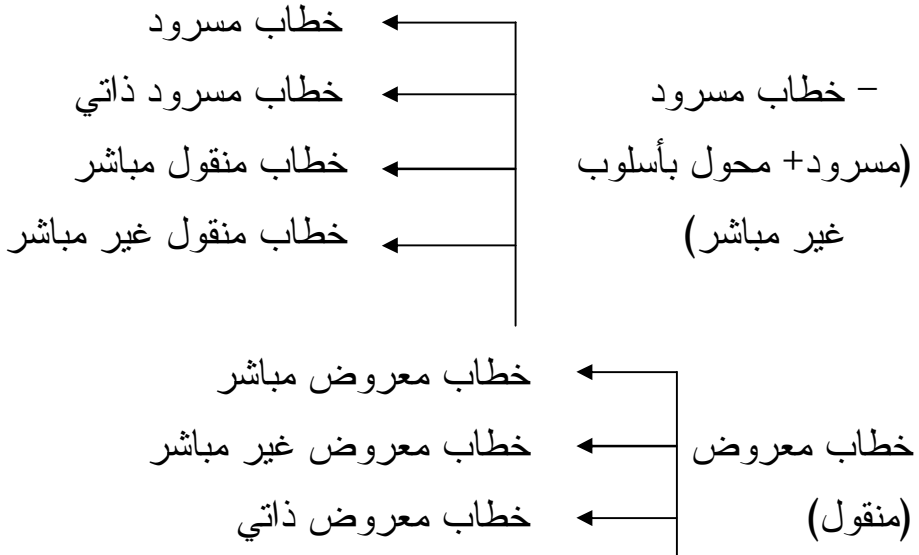
تقسيمات "**جيرار جينيت**" للصيغة	المقابل الذي اِقترحه "**سعيد يقطين**"

1 جرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 185.

2 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 179.

– خطاب مسرود	– خطاب مسرود
	– خطاب مسرود ذاتي
– خطاب منقول	– خطاب معروض مباشر
	– خطاب معروض غير مباشر
	– خطاب معروض ذاتي
– خطاب محول بأسلوب غير مباشر	– خطاب منقول مباشر
	–خطاب منقول غير مباشر

يمكن إدخال بعض التغييرات على هذا التقسيم، لأنّ الخطابَ المحوّلَ بالأسلوب غير المباشر (الذي يضم خطابين منقولين)، هو في الأصل خطاب منقول ــ حسب جينيت ــ (الخطاب المعروض بأنواعه) قيلَ على شاكلة كلام أو حوار، ثم أعيد إنتاجه مع اختلافات تتدرّج بحسب الخطاب المحوّل، أي أنّه يصبح في النهاية خطابا مسرودا؛ لأنّ الساردَ هو الذي يتكفل بنقله، وحتى لو قامت شخصية أخرى بذلك، تبقى صفة المسرود لصيقة به (بالخطاب)، طالما أنه إعادة إنتاج، ومن هذا المنطلق، تصبح صيغ الخطاب على هذه الشاكلة:



– إضافة إلى نوع آخر لم يتحدث عنه "جينيت"، إنه "الخطاب الوصفي".

1- الخطاب المسرود: هو أقل الأساليب مباشرة وأبعدها مسافةً؛ لأن السّارد يُحوّل أقوال الشخصيات إلى أفعال، «إنه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقول، ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشر (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله»[1]؛ فيخبره بأحداث الرواية، وأفعال الشخصيات؛ لأن المهم في الخطابات المسرودة ليس المروي له، بل المسافة بين المرسل وما يقوله، وينقسم هذا النوع من الخطابات إلى نوعين هما:**الخطاب المسرود**، و**الخطاب المسرود الذاتي**، إضافة إلى **المنقول المباشر** و**المنقول غير المباشر** كما سبق التوضيح:

1ــ 1 الخطاب المسرود: في هذا النوع من الصيغ يتحدث السارد عن أفعال الشخصيات، وذلك من خلال اِحتوائه على «ملفوظات وأفكار الشخصيات الأخرى بكلمات السارد كأفعال ضمن أفعال أخرى (...) مثلا حين تقوم إحدى الشخصيات بالتكلم في موقف ما: "حسن، هذا سيحسم الأمر، سأقابلك إذن في المحطة، فإن الخطاب السردي يقدم هذا المقطع بالشكل التالي: لقد ضربت معها ... »[2]؛ فالسارد في الخطاب المسرود يُركِّز على أفعال الشخصيات.

وقد تم إحصاء الخطابات المسرودة في رواية "أصابع لوليتا" لــ"واسيني الأعرج"، في الجدول الآتي:

الفصل	الرقم	صيغ الخطاب المسرود	الصفحة
الفصل الأول	1	– كمن يفتح عينيه فجأة ... أمامه، في رتابة مقلقة لا تنتهي	11
الجزء الأول	2	– أغمض عينيه مرة ... من أنه ليس عطر إيفا	11
	3	– وقبل أن يعود ... محاكم التفتيش المقدّسة	12
	4	– وضع يونس مارينا ... قبل أن يستسلموا لعوالمه.	13–14
	5	– منذ صدور عرش الشيطان ... شعوبها	15–16

1 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

2 جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص ص 156،157.

		وأمكنتها وثقافاتها.	
	6	– عندها رفع يونس ... لم تستطع أن تخبئ فرحتها.	17
	7	– حرك أصابعه قليلا ... عبق الطفولة ودهشتها.	18–17
	8	– كل النسخ نفذت ... سأله باستغراب.	21–20
	9	– هز الشاب رأسه ... يتحدث مع شخص ثان.	23
	10	– من جديد أثار حواسه ... وبحروف بارزة.	26–25
	11	– لم تسحب يدها ... ولكنها كانت أجمل.	28–27
	12	– اهتز يونس مارينا ... أن يستعيد توازنه.	30
	13	– لم يمنع يونس مارينا ... من أن تسرق منها.	32–30
	14	– فتش آليا في ... Pour de Bon.	35
	15	– قبل أن تنغمس ... لو ... .لي ... ..تا.	37
	16	– لم تلتفت صوب ... لوليتا نابوكوف.	38
الجزء الثاني	17	– عندما فتح عينيه ... أن تغفر له كل حماقاته.	41–39
	18	– لأول مرة ينام ... في عمق الليل.	42
	19	– شعر كأن كلام ... كل ما يحيط به.	45–44
	20	–هل قالت شيئا ... رقصت في داخله.	45
الجزء الثالث	21	– أغمض يونس مارينا ... الرفاق بين يديه.	49–47
	22	– عندما أراد أن ... من حيرته سؤاله.	59
	23	– رفع رأسه ... لها ولعائلتها.	61–60
	24	– شعر يومها بأن ... واحدة عن ماجدالينا.	63–62
	25	– من جديد عاودته ... لم ينم.	64–63
الجزء الرابع	26	– لم يقل شيئا ... مكسورة ولكن مفهومة.	65
	27	– لا يدري، وهو يخترق ... اللاشيء.	66

	28	– عاد يونس مارينا ... ربيع الموت.١٩٥٧	69–67
	29	– ضحكته ما تزال ... أن يكسر حماسه.	70
	30	– استغرب يونس مارينا ... بشيء من العنف.	75–71
	31	– في الصباح كان قد ... كالصراط المستقيم.	75–72
	32	– أصيب الرايس ... قد فكر فيها.	78–76
	33	– لم يغير يونس مارينا ... سجن الرايس بابانا.	81–80
	34	– لم ينس يونس مارينا ... الذي يناديه.	82–81
	35	– يتذكر جيدا أنه ... يهزه بعنف من كتفه.	83–82
	36	– تذكر أنه يومها ... بالخوف لأول مرة.	86–85
	37	– لم تكن جوهره أمه ... يخبئ شيئا خطيرا.	87–86
	38	– كأنه قرأ كل شيء ... الحمراء في عنقه.	88
	39	– ثم سحبوها في ... الحفرة الباردة ملامحه.	925–91
	40	– وعدها بأن يفعل ... عانوا من جبروته.	93–92
	41	– لم يبقى موسى لحمر ... للمرة الأخيرة.	97–96
	42	– شعر موسى لحمر ... لحمر في غفوته.	99
	43	– ثم غاب لحمر..كل الوجوه الطيبة.	99
	44	– في البداية شعر ... لمع كالفضة.	100
	45	– خرج يونس مارينا ... ولا عطر إيفا.	101–100
	46	– مشى قليلا في البهو ... أغاني إديت بياف.	101
الفصل الثاني	47	– عندما رنّ التلفون ... بسرعة نحو السماعة.	106–105
الجزء الأول	48	– شعر إيتيان دافيد ... في عمله وخارجه.	107
	49	– فكر أن يشير أمامها ... الذي كان يريد تأجيله.	113–112
	50	– قالها دافيد مع ابتسامة ... ذو الأصول الأجنبية.	114

	51	– خرج لتدخين سيجارة ... قبل مكالمة روجي.	115
الجزء الثاني	52	– تمتم وهو يلامس ... عالم المجلات.	117–116
	53	– استغرب هو نفسه ... حتى لامس نهايته.	118–117
	54	– عاوده وجه ماجدالينا ... ما يضحكون عليه.	119–118
	55	– أدخله ألفريد من ... نطق سكان مارسيليا.	122
	56	– كان يونس مارينا ... لإيقاف الدم.	123
	57	– كاد يونس مارينا ... كل الحواف الخطيرة.	124
	58	– لم يفهم يونس مارينا ... سياحي أو خبير فني.	126–124
	59	– ثم يسحب إيتان ... تفصله عن الشاعر.	128
الجزء الثالث	60	– عمو؟ كانت الكلمة ... حتى يظل محميا.	130
	61	– تلعثم، قبل أن ... فرصته لتفكير أوسع.	136–135
	62	– ماعرفلهاش، بالضبط ... ظالما مرة أخرى.	140–139
	63	– اقترب من اللوحة ... شيء من طعم التيه.	145
الجزء الرابع	64	– كان يونس مارينا ... في عينيه لدرجة الحرقة.	147–146
	65	– لم يكن الخريف ... الغريبة التي لاقتها.	147
	66	– لم يقل لها إنه ... مارينا نحو لوليتا.	149–148
	67	– ضغطت لوليتا ... في مثل هذه الأمكنة.	149
	68	– شعر برغبة ... التوغل في سؤال جديد.	151
	69	– تعود من لوليتا ... تلمس جناحي فراشة.	154
	70	– عاد له وجه أمه ... لم تعد بأي خبر.	156
	71	– شعر أن في كلامها ... حتى الانهاك والتعب.	159–157
	72	– كأنها قرأت في ... من قصص ومخاطر.	162
	73	– كان يتتبع كل ... إزميرالدا في حياته.	167–166

	74	– كانت سعادة لوليتا ... سمي الكنيس باسمه.	171–170
الجزء الخامس	75	– حاولت لوليتا أن ... بدا فجأة منهكا وثقيلا.	178–177
	76	– شعر بالحرارة ... إشراق جميل على وجهها.	182
	77	– لم يفكر في أية ... باسترخائها المتزايد وبغيابها.	184–183
	78	– لم تكن ودعة ... مرة أخرى، أمامي	184
	79	– خرجت، وانتظرت ... شيئا يمكن أن يوقظها.	185–184
	80	– حينما قامت لوليتا ... من يرسم قبلة في عنقه.	187–186
	81	– التفت لوليتا نحو ... ذلك يونس مارينا.	191
الفصل الثالث	82	– رن التلفون ... واضحا وهادئا.	195
الجزء الأول	83	– لم يفهم جيدا ... واللذات المؤجلة.	196–195
	84	– لا يتذكر شيئا من ... عندما استجاب لها.	197–196
	85	–ابتسم من كلماتها ... بحبك ونموت عليك.	202–199
	86	– على الرغم من أنها ... أصابعها إلى رماد.	203
	87	– و كأنها الأقدار تلتقي ... باريس، لذيذا.	205–204
الجزء الثاني	88	– كعادته، كان ... إلا قليلا من تاريخهم.	208–206
	89	– كان يونس مارينا ... ويجره نحو مكتبه.	214
	90	– عندما تجاوز ... باتجاه فندق بريستول.	223–222
الجزء الثالث	91	– أخذ العامل البرتغالي ... بقلب ضيق كالجنية.	224
	92	– انزلق نحو القاعة ... أن تخفي دهشتها.	225–224
	93	– أصبح يعرف جيدا ... مرة جاء الاقتراح منه.	228
	94	– عندما قادته يومها ... أن نتذكر متى و أين؟	230–229
	95	– كانت لولا معلقة ... و ذاك ما تفعله.	236
	96	– ركبت سيارته العالية ... تناساها عن قصد.	240–239

	97	– حاول أن يبتعد عن ... قبلة مسروقة.	242–241
الجزء الرابع	98	– لم تر شيئا إلا السيارة ... حقيقة بالراحة في جسمها.	245–243
	99	– ثم بدأت تتحسسه ... وكأنه يأتي من بعيد.	251–246
الفصل الرابع الجزء الأول	100	– لم ينم يونس مارينا ... قبل أن يجلس على الكنبة.	266–265
الجزء الثاني	101	– جمع يونس مارينا ... حروبهم الحقيقية أو الرمزية.	270
	102	– عندما وضع يونس ... خطت كل ملامحها.	294–293
الجزء الثالث	103	– كانت الصدفة هي ... و لا على إيقافه.	295
	104	– التفت مرة أخرى ... أصيبت بدهشة جميلة.	296
	105	– سحب يونس مارينا ... بسرعة في ذاكرتها	299–298
	106	– لم يكن الأمر صحيحا ... ليراها من ذلك العلو المتمادي.	303–301
	107	– كلما صعد أكثر ... الذي قام بكل الإجراءات.	305–304
	108	– تساءل يونس مارينا ... من معرفة التفاصيل.	308–307
	109	– لم ينسى وجهها ... قطعة بلاستيك محروقة.	310–309
الفصل الخامس	110	– واجهة مركز الشرطة ... في العديد من دوائر باريس.	314–313
الجزء الأول	111	– التحق إيتيان دافيد ... في القاعة الصغيرة.	316
الجزء الثاني	112	– كأنها لم تسمعه ... الظلمة النور.	336
الجزء الثالث	113	– تمتم قبل أن ... عليها رائحة غريبة.	349
الجزء الرابع	114	– رفع يونس مارينا ... لم يستطع لجمه.	350
	115	– كان ينتظر بسعادة ... والعطر والابتسامة والحب.	356–351

	116	– شعر بحرارة جسدها ... عالما جميلا وجديدا.	357
	117	– كان الفراش دافئا ... بلا اسم ولا هوية ولا ظل.	363
	118	– أغمض عينيه ... ربما للمرة الأخيرة.	364
الفصل السادس	119	– انغمس يونس مارينا ... فجأة حالة القلق.	368–367
الجزء الأول	120	– كاد أن يقول لها ... إرهابية في الحب.	368
	121	– شعر بالبرد وقسوته ... اختياره للهدية مدهشا.	372–370
	122	– عبر يونس مارينا ... ربما أبدلت بأخرى.	379–378
الجزء الثاني	123	– فضل يونس مارينا ... الكتب وملامس أصابعها	380
	124	– أغمض عينيه وهو ... النزل المحيطة بالمنطقة.	383–381
	125	– مشت نحو الزاوية ... لا يمسها النور إلا قليل.	385–384
	126	– فتحه بسرعة، وجد ... كانت بلون بنفسجي.	386
	127	– أخيراّ، نزعت معطفها ... ملاحظة، بالرغم منها.	391
	128	– صمتت قليلا، قامت ... كأنها قطع من الجنة.	394
	129	– يومها، وصفها مكان ... في أمريكا اللاتينية.	397–395
الجزء الثالث	130	– بدوره أراد أن يسألها ... سبقته إلى الحديث.	399–398
	131	– فجأة نزل عليها ... باردة كقطعة الثلج.	411
	132	– رن تلفون الغرفة ... ولم يعره أي أهمية.	414
	133	– فكر أن يتبعها ... تستقر على أي لون.	415

	134	– ثم غابت في عمق ... قبل أن تنام على شفتيه.	417–416
الجزء الرابع	135	– رن التلفون ثلاث ... أشجاره بفاكهة النور.	419–418
	136	– بدلت له يومها ... معها يتحدثان في الفكرة.	428–420
	137	– لوليتا كانت شيئا ... حرائقها في قلبه ودماغه.	428–426
	138	فجأة خرج من ... ليست ككل الروائح.	438–429

وسيتم الآن تحليل بعض مقاطع الخطاب المسرود في رواية "أصابع لوليتا" لـــ"واسيني الأعرج"، ولتكن البداية مع المقطع الآتي:"حرك أصابعه قليلا مرة أخرى، جال بنظره المكان الذي بدأ يفرغ شيئا فشيئا، قبل أن يستقر من جديد على عيني إيفا ذات الأربعين شمسا. امرأة ناعمة وحساسة. عرش الشيطان، هي سادس رواية تترجمها له إلى الألمانية بعد كتاب الحشرات بأجزائه الثلاثة، ورواية الحافة، إضافة إلى جراد الإمام، دقيقة في كل شيء لدرجة الإرهاق. لا تتوقف عن ترديد جملتها الدائمة:" – مارينا، يجب أن تحذر مني حبيبي، لست جرمانية في الفراغ، العمل عمل، ووقت الفوضى والهبل لن أكون أقل جنونا منك ... ' لم يلحظ يونس مارينا الشمس التي بدأت تنسحب بسرعة من وراء البنايات العالية التي كانت تظهر فرانكفورت من خلال زجاج المعرض السميك، مبللة ومعشقة بألوان الأنوار التي اشتعلت بقوة، لقد تآكل اليوم كله، حتى من دون أن يراه أويحس بوجوده. عزاؤه الأوحد هو عدد النسخ التي بيعت. تشهد على ذلك أصابعه التي فقدت الإحساس الكلي من كثرة الضغط عليها بالطريقة نفسها، حتى أنه في آخر اليوم خسر أناقة الإهداءات، إذ أصبحت كلها متشابهة، إلا عندما يفرض عليه وجه الشاب أو الشابة حضوره، فيتأمل ملامحه الهاربة خجلا، قبل أن يكتب الإهداء. يحب شيئين في التوقيع، فرصته الوحيدة التي ينسى فيها الحاسوب المحمول: القلم الأنيق، ولهذا إختار

الباركر، والحبر البنفسجي الذي يعاني أحيانا صعوبة كبيرة في إيجاده في السوق. في لونه ورائحته عبق الطفولة ودهشتها"[1].

في هذا المقطع السردي، يورد السارد ما يقوم به "يونس مارينا" من حركات باعتماده أفعالا ماضية (حرك، جال ...)، وأفعالا مضارعة أيضا (لم يلحظ، تشهد، يتأمل ...)، إضافة إلى صفات وأحوال استعملها لتجسيد هذه الأفعال، وتقريب صورة الوقائع إلى المروي له، ويعد هذا الخطاب المسرود أبعد الخطابات مسافة؛ لأن السّارد ألغى وجود الشخصية تماما، وتكفّل هو بنقل أفعالها، غير مستغنٍ عن الوصف الذي يغذي به سَردَه في كل مرة، إضافة إلى وجود خطاب منقول ضمن هذا المقطع المسرود، ويتمثل في نقل السارد لقول 'إيفا' في حديث انقضى في الماضي بينها وبين يونس مارينا:" – مارينا، يجب أن تحذر مني حبيبي. لست جرمانية في الفراغ. العمل عمل، ووقت الفوضى والعمل لن أكون أقلّ جنونا منك ... "[2]، وقد سبق التوضيح في الشق النظري من الفصل كيف أن الخطابات المنقولة، نوع من الخطابات المسرودة؛ فرغم أن السارد لم يحول هذا القول إلى أفعال، إلا أنها جمل لا يمكن فصلها عن المقطع الأصلي الذي وردت فيه، وهو خطاب مسرود لا أثر لأي حاك فيها سوى السارد.

من بين المقاطع المسرودة أيضا: "اِستغرب يونس مارينا يومها من هذا الرجل الذي يملك قوة غريبة تصعد بالإنسان عاليا، نحوى أقاصي سماوات الراحة، ثم تنزل به إلى الحضيض بعنف شديد، وقبل أن يفتح عينيه على اليأس والخيبة، يكون قد سحبه مرة أخرى نحوى سماء مرصعة بالنجوم.

طلب منه أن يواصل الكتابة وألا يتوقف، والغريب أنه صحح له كل الرواية، ولكنه لم يسأله في أي يوم من الأيام إذا ما كان يقول الحقيقة أم يلعب بها، مع أنه كان أول من يعرف أن ما يقوله ليس شرطا أن يكون هو الحقيقة.

مارينا، مدينته، ومدينة الرايس بابانا المشتركة، وفرت له مادة خصبة عن طفولة الرئيس وحياته وصداقاته ونضاله وسجنه. في مقالته الأخيرة روى طفولة الرئيس، وكان

1 واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 17–18.

2 المصدر نفسه، ص17.

كلما عجز عن التصوير وخانته المعلومات عوضها بطفولته هو، فكر كثيرا في كذبته ولكنه سرعان ما استكان لحريته مادام لم يتلق أية ملاحظة، ثم إن الناس يحبون ما يكتبه الصحفي أ.ب، أصرّ عليه لحمر أن يجد اسما مستعارا يحميه أكثر، وكأن كل الأسماء انقرضت فجأة، كلها بدت له سخيفة وأقل تعبيرية من اسمه، اقترح عليه صديقه أيضا الكثير من الأسماء، لكنها بدت له باردة وبلا معنى. فجأة، في ليلة من ليالي الخريف الثقيلة، رأى حلما غريبا ... "[1]

تتجلي صفات الخطاب المسرود في هذا المقطع من حيث غلبة صوت السارد الذي يحكي ما حصل بين "يونس مارينا" والرجل الذي كان يصحح له مقالاته، والواضح أن السارد لم يتوقف عند حدود نقل الأفعال والأحداث التي قامت بها كلتا الشخصيتين فحسب، بل لنَقْل ما يجول داخل مارينا من مشاعر، فعندما تقرأ عبارة (استغرب يونس مارينا ...) يتبدى للمسرود له استحواذ السارد على الخطاب، وتكفله حتى بنقل ما يدور في نفس مارينا من أخذ ورد رغم أنه (مارينا) لم يبح بها لأن السارد كتم صوته. ويستمر السرد في الأسطر الموالية التي تحوي خطابا منقولا مفاده ما طلبه الرجل من مارينا، فبدل أن يرِد الحوار أقوالا كما ينبغي، حوّله السارد إلى أفعال، ليستمر بعدها في تقديم مدينة مارينا وأثرها في كتابات يونس مارينا، ساردا باختصار ما رواه في مقالته الأخيرة حول طفولة الرئيس، واصفا ومعقبا على ما أنتجته هذه الشخصية من كتابات وحكايا حول "الرايس بابانا"، وهي حكايا حرص السارد على أن يظهر بمظهر العالم بها وبكل تفاصيلها ليتخلل السردَ من جديد مقطع منقول مطوّل خفف عليه السارد سيطرته، فأورده كما قيل ليبدو معروضا مباشرة (فهو حوار دار بين يونس مارينا و شيخ رآه في أحلامه). ليعود بعدها إلى إتمام سرده منتقلا من فترة زمنية (الليل) إلى أخرى (النهار). وكل هذا في إطار سرد قصة الاسم المستعار ليونس مارينا، وفي الفترة ذاتها يتحدث السارد عما كان يحصل في مقهى النجمة، واصفا حالة الناس وموقفهم مما يكتبه مارينا، فبدل أن يترك الأشخاص الموجودين في المقهى ينجزون أفعالهم ويقولون أقوالهم مباشرة، استمر في إيصال الخطاب إلى المسرود له، مما جعل هذا المقطع المطول من أبعد الخطابات الواردة في

1 المصدر السابق، ص 71.

الرواية؛ لأنها تمر عن طريق وسيط يتصرف بها ويحكيها وفق ما يراه وكيفما يريد، وهذا الوسيط هو السارد.

لم يكن السارد مصدرا وحيدا للخطابات المسرودة، بل استلمتها بعض الشخصيات أحيانا، و بخاصة شخصية "يونس مارينا" التي ورد على لسانها في الرواية: "لم تكن ودعة مثل الشمس فقط. كانت هي الشمس نفسها. لم تكن شعاعا، كانت مصدره، لم تكن جميلة فقط كانت ضوءا ينزلق من بين الأصابع، كانت سادس أخواتها لم تنجب أمها إلا البنات، كانت أمها حاملا بالمولود السابع. يوم المخاض، قالت لزوجة والدها الشريرة التي تزوجها لتنجب له ذكرا لكنها كانت عاقرا: لا أتحمل آلام أمي بنت سابعة. سأذهب نحو التلة البعيدة، وأطل عليك من أعاليها. إن أنجبت أمي ذكرا لوّحي لي بالمنجل، وسأعود. إن أنجبت أمي أنثى سابعة، لوّحي بالمنديل الأحمر، وسأهاجر بعيدا. لا أتحمل أن تتعذب أمي مرّة أخرى، أمامي ... "[1].

ورد هذا الخطاب المسرود داخل خطاب معروض، دار بين يونس مارينا و لوليتا، ولهذا انتقلت وظيفة سرد هذه القصة إلى شخصية يونس مارينا بدل السارد الأصلي، حكى مارينا قصة "ودعة مشتتة سبعة" على لوليتا، معتمدا الوصف لرسم ملامح ودعة، ورصد أفعالها (كانت هي الشمس، كانت مصدره، كانت سادس أخواتها، ...) كما تضمن هذا المسرود مقولا مباشرا، وهو كلام زوجة أب ودعة وردود هذه الأخيرة، إلى آخر القصة، وما يلاحظ على هذا الخطاب أنه لا ينتمي إلى السرد العام للرواية، التي تحكي ما عاشه "يونس مارينا" من أواخر الخريف إلى بداية الشتاء مع سرد لمراحل عديدة من ماضيه، بل هو خطاب خارجي استدعته مجريات القصة.

وبسيطرة المهيمن، يستعيد السارد العام للرواية مَهمته الأولى، في مثل هذا المقطع: "رفع يونس مارينا رأسه قليلا، متخلصا من حروف الكتاب الذي كان بين يديه. نظر إلى التوقيت. الساعات الحائطية في مطار شارل ديغول ترسم توقيتا مختلفا، بحسب العواصم العالمية، على الرغم من الليل، فقد كانت حركة المسافرين والمستقبلين كبيرة، معظم الرحلات الطويلة تصل ليلا أو فجرا، شعر بدفء طفولي، وبعطر يأتي من بعيد لم يبد

1 المصدر السابق، ص 184.

عليه أي قلق، فقد كان منهمكا في كتاب لوليتا لنابوكوف، كأنه يقرأه للمرة الأولى. ولا يدري أصلا لما اختاره مرّة أخرى، بينما هناك كومة من النصوص الجديدة التي انتقاها وتنتظر القراءة. وإذ كان يقرأ لوليتا من جديد، فإنه لم يتخلص من الرغبة في البحث عن ملامح لوليتا التي سرقتها الأسفار، التي لم تتوقف عن الدوران منذ أن عرفها، فلا يجد إلا ملامح مبهمة يشعر بها لكنه لا يراها. شعر بشيء غريب لم يستطع لجمه"[1].

يضمّ هذا الخطاب سرداً لأفعال "يونس مارينا" في المطار وقد استعمل السارد الأفعال الماضية بكثرة في هذا المقطع (رفع، شعر، كان منهمكا ...)، إضافة إلى صفات تبين حالته وكيفية تحرّكه؛ أي أنّ الساردَ قام برصد كل ما قام به مارينا من قراءة، وتوقف، وأفكار، وحتى مشاعر، دون أن يعطي الفرصة لهذه الشخصية للتعبير عن كلِّ هذا كله بنفسها، حتى إنه قام بتفسير أحكامها واختياراتها حين عبّر عن عدم معرفة "يونس مارينا" لسبب اختياره لرواية "لوليتا"، وهذا في الأصل شعور مخفي لا تعلمه إلا الشخصية، غير أن السارد قام بكشف هذا كله في إطار هيمنته واستحواذه على الخطاب، مبقيا على مسافة بين هذا الأخير ومصدره الأصلي.

1 ــ 2 الخطاب المسرود الذاتي:

تتمظهر هذه الصيغة «في حديث المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أنه هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه"[2]؛ وبهذا تُمثِّل الاسترجاعات الذاتية جزءا كبيرا من الخطاب المسرود الذاتي، فعندما تسترجع شخصية ما ماضيها، وتتحدث عن أفعال قامت بها في الماضي، هذا ما يسمى خطابا مسرودا ذاتيا.

يتضمن هذا الجدول الخطابات المسرودة الذاتية، التي وردت في الرواية محل الدراسة:

الفصل	الرقم	صيغ الخطاب المسرود الذاتي	الصفحة
الفصل الأول	1	– كنت في رحلة ... في النهاية تأتي.	20
الجزء الأول	2	– يحدث معي أن ... للحقيقة التي في أعماقك.	28

1 المصدر السابق، ص 350.

2 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

	3	– قرأت ذلك كله ... أتراك، كروغلي.	30
	4	– كل ليلة تنقذني ... كل إشراق شمس؟	33
	5	– اشتغلت موديليست ... الخرافي غارودا.	36
الجزء الرابع	6	– أنا نفسي لا أعرف ... التي ماتت قهرا.	87
	7	– لم أكن أتصور أن جسدي ... في تمزقات منتهية.	95–94
	8	– أقسمت ألا أغادر ... إلى الطاغية الصغير.	95
الفصل الثاني الجزء الأول	9	– نتقاسم معه المصالح ... سمكة كبيرة مثل مارينا.	108
الجزء الثالث	10	– أنا أكثر من غوغل ... فقط لأني أحبك.	132
	11	– أنا أيضا أعيش محظوظة في عالم الموضة.	137
	12	– أنا موضوع منذ مدة ... لم تعد تروق للقتلة.	138
	13	– منذ أن أتيت أنت ... كل كتابات نابوكوف.	138
	14	– لم يعجبني في كل ... أمي أيضا .ماعرفتليش.	140
	15	– طبعا سمعتك، وعرفت ... لم أكن أريد كسره.	143–142
	16	– نداؤك عليّ يومها ... حياة الموت واليأس.	144
الجزء الرابع	17	– يحدث معي أحيانا ... وتبدأ الجاذبية الحقيقية.	152–151
	18	– كلما تذكرت نهاية ... العالم القاسية.	153
	19	– أنا أشعر بالأمان ... هل تصدق خرافات حبيبي.	155
	20	– أمي التي لا تعترف ... أنا أبحث عن أبي أيضا.	157
	21	– أنا تمنيت أن يمنحني ... لا يعرف سرّه إلا هو.	163–162
	22	– صديقي الأول ... قبل ذلك الموت.	165

	23	– في المساء، عندما عدت ... دمية شبيهة لها.	188
	24	– يومها أدركت أن ... لأنها غالية وهشة.	169
	25	– جروم كان خارج ... من المكتوبة بحبر أسود.	170
	26	– زرته قبل الآن ... على مدار أيام الأسبوع.	171
	27	– أنا فرنسية، فرنسية ... هذا الاندفاع وهذا الحب.	174
الجزء الخامس	28	– حبيبتك خريجة ... كثيرا بالنسبة لها.	176–177
	29	– عندي قاعدة أسير ... من الذين تجدهم.	177
الفصل الثالث الجزء الثاني	30	– في الوقت الحالي مازلت ... كما ذكرت لك.	218
الجزء الرابع	31	– لأني بكل بساطة كلفت ... من ظلالهم القاتلة.	252–254
	32	– كنت صغيرة جدا ... نسي أنه والدي.	255
	33	– كنت أيضا وسيلة ... ولا يكذب أيضا.	255–256
	34	– هل تعلم أني أحببتك ... من موت أكيد.	256–257
	35	– ليلة الضياع هذا ... ويقبلني بين عيني.	257–258
	36	– القصر الذي كنا ... قصوى من الكسر.	258–259
	37	– أحيانا أجد له ... ووشوش في أدني.	259
	38	– لا أدري لماذا لم أفعل ... أفقدتني كل مقاومتي.	260
	39	– في اليوم الموالي ... وأشعلت غرائزه.	260–261
الفصل الرابع الجزء الأول	40	– المهم أني فضلت ... بالبرازيل وكوبا.	269
الجزء الثاني		كل هذا الجزء عبارة عن مسرود ذاتي لأن "يونس مارينا"يدوّن رحلته إلى برشلونة، غير أن هذا المسرود الذاتي الكلي تتخلله مسرودات ذاتية	

		لشخصيات أخرى أهمها "الرايس بابانا" وتتمثل في الخطابات التالية:	
	41	– كنت دائما أقول ... بضعة كيلومترات.	280
	42	– أنا أول ما رأيت ... صائبة أم أنني بعيد.	282
	43	– لو بقيت أكثر ... وهو لم ير شيئا.	282
	44	– قصتي مع الذبابة ... للبصر بعد 10 سنوات.	283–284
	45	– كنا نسميه أحمد الجني ... محسوبة بدقة متناهية.	287
	46	– ربما خذلتك، بعد ... مثل الحائط القديم.	287–288
	47	– بكيت، كانوا خمسة ... تحمل ما رأيته.	288
الفصل الخامس	48	– في اعتقادي لا ... تذكر كل التفاصيل.	327
الجزء الثاني	49	– تذكرت حادثة بسيطة ... تتجاوزني وتتجاوزه.	328
الجزء الثالث	50	– أنا أيضا كبرت ... عن رأيي فيما أقرأ.	338
	51	– أمر على محطة ... تضمن شيئا من توازننا.	339–340
	52	– والدي بقي حسرة ... أحيانا قاتلة وقاسية.	343
	53	– اشتريتها بأرخص ... في وسط الصالون.	344–345
	54	– أكثر ذات مرة ... هذه هي قصتها.	345
	55	– عندما علقتها على ... تمنحني الإحساس نفسه.	346
الجزء الرابع	56	– لا تدرني شدة تعلقي ... والأعنف شوقا وجنونا.	355–356
	57	– وأنا في الطائرة ... سأفقد عقلي.	358
	58	– أنا، لا أدري ماذا ... الدنيا تحرمها إياك.	362
الفصل السادس الجزء الأول	59	– قلت لك قبل أكثر ... بالفعل لا يرحمون.	372
الجزء الثاني	60	– لا، لقد سرقت منك ... هل تريد الحقيقة.	388–389

الجزء الثالث	61	– كنت غارقا في ... بهذا اليوم المثلج.	399
	62	– ارتبكت عندها ... بدل الاكتفاء بالألبسة .	402–403
	63	– لقاءاتي هذه المرة ... رؤية غير الذي تراه.	403
	64	– هذه المرة ذهبت ... والأضمن والأرخص.	404
	65	– كنت ليلتها أعوم ... إذا بقيت لي جثة.	404–406
	66	– كنت مرتاحة أن ... وسيستمع إليه الله.	407
	67	– ذهبت إلى عرض ... وحيد خان كان على رأسي.	408
	68	– كان الأمير هو ... يحمل بصمة والدي.	409
	69	– في آخر الليل ... لكي لا أرى شيء.	409–411

و قد حاولت الدراسة تحليل بعض مقاطع الخطاب المسرود الذاتي من الرواية مثل المقطع الآتي: "اشتغلتُ موديليست مع والدي مع مؤسسة صغيرة في جاكرتا، كانت تسوق إلى العالم العربي والإسلامي ألبسة يحولها خياطو والدي إلى موديلات حجاب جميلة، بألوان زاهية. كنت عندما أرى ألوان المدينة المتحولة على أجساد النساء، أحسّ بأن يد والدي كانت كبيرة. فقد غير وجه المدينة، من اللون الرمادي إلى اللون الزاهي، أما اليوم كل شيء تغير، فأنا أصبحت أسير على مؤسستي الباريسية التي اكتشفت سوقا كبيرة في أندونيسيا في الفاشن– إسلام، في محلات عرض واستعراض راقية ومليئة بالألوان، تعودوا على وجودي في جاكرتا، مرّة في السنة على الأقل، أصبحت مثل طائرهم الخرافي غارودا، المهم أن علي أن أنسحب الآن"[1].

ينتمي هذا المقطع الروائي إلى صيغ المسرود الذاتي؛ إذ تحكي شخصية "لوليتا" أحداثا وقعت لها في الماضي، مثل بدايتها في العمل كموديليست مع والدها، لهذا غلبت الأفعال الماضية على المقطع (اشتغلت، كنت، أصبحت ...)، إضافة إلى توظيف الوصف في حديثها عن المدينة والأقمشة والألوان، ثم انتقلت من ماضيها البعيد إلى ماض أقرب

1 واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 36.

وذلك عندما بدأت الحديث عن انتقالها للعمل مع مؤسسة باريسية، لكن يبقى المقطع ككل خطابا مسرودا ذاتيا؛ لأنه سردُ شخصيةِ "لوليتا" لماضيها، هذا ما يجعله على مسافة أقرب من سابقه، لأنه صادر عن شخصية، وأبعد من صيغ أخرى أكثر مباشرةً، لأن ما تسردُه الشخصية قد حدث منذ زمن بعيد، ولم يتلقّاها المروي له لحظة وقوعها ــ مثلما يحدث في المعروض المباشر مثلا – بل بعد فترة من ذلك سواء أطالت هذه الفترةُ أم قصرت.

ومن بين المقاطع المسرودة الذاتة:

–" هههههه، لأني بكل بساطة كلّفت يوما بتتويه قطتنا نميرة التي أصبحت عمياء وضائعة وسمينة، وعلى حافة الموت. فرميتها بعيدا عن البيت بكيلومترين على الأقلّ. بعد يومين وجدتها تنتظرني عند الباب وكأن شيئا لم يكن. قرأت في عينيها عتابا كبيرا، وانكسارا غير محدود، عندما فتحت الباب، دخلت كما تعوّدت أن تفعل ... غنيت لها أغنيتها الجميلة التي تعلمتها في المدرسة العربية، وكانت كلّما سمعتها فتحت أذنيها واستأنست بها:

قطتي الصغيرة،

واسمها نميرة

شعرها طويل، ...

لا شيء نفع. كلما التقت نظرتي بنظرتها الحزينة، انكسرت لأنها تحمّلني كل ما حدث، قمت ذات صباح، وجدت الحليب، وأكلها الخاص الذي كانت تلتهم منه الكثير حتى سمنت وانتفخت فجأة بسببه، في مكانه. لم تأكل منه أي شيء، بعد يومين ماتت حزنا وقهرا، لا جوعا. ظلت عيناها شاخصتين في المبهم وأنا ألفّها في غطاء أبيض لدفنها على حافة المقبرة. عرفت فيما بعد أن القطة التي فقدت كل شيء لم تفقد ذاكرتها ولا حواسّها، ولاسيما الشم والخيبة. حزنت كثيرا ولم تبق في رأسي إلا الأغنية الجميلة التي كنت أغنيها لها لتنام. ربما انتقمت مني روحها؛ إذ منذ ذلك اليوم، بدأت المعاناة مع ذئاب العقيد، تبعوني يوم دفنها ونبشوا قبرها. وبعدها، التصقوا بي كظلي، وكان علي أن أتحايل أحيانا لتفاديهم، حتى هربت من ظلالهم القاتلة"[1].

1 المصدر السابق، ص ص 25254.

ورد هذا المقطع، الذي ينتمي إلى صيغ المسرود الذاتي، داخل خطاب معروض غير مباشر مطول، وفيه (أي المسرود الذاتي) يحكي "يونس مارينا" قصة تتويهه لقِطَّته، فأوردَ أفعالاً قام بها في الماضي (رميتها، وجدتها، قرأت، فتحت، غنيت، ...)، إضافة إلى اعتماده الوصفَ وسيلةً لتشكيلِ صورة القطة وتبيين حالها للمروي له (عمياء، ضائعة، سمينة، في عينيها عتابا كبيرا، حزنا وقهرا، ...)، كما اعتمده لوصف مشاعره تجاهها وتأنيب الضمير الذي عانى منه إثر فعلته (حزنت كثيرا) لينتقل بعدها إلى سرد أحداث وقعت له بعد وفاة القطة ودفنه لها، تتضمن ما صار يحصل له مع ذئاب العقيد، ذاكرا إيّاها باختصار شديدّ ليصل بسرعة إلى نهاية قصته المسترجعة معهم. ولقد حافظ اعتمادُ الشخصيةِ على ضمير المتكلم، وصيغ الماضي، على إبقاء المقطع في حدود الخطاب المسرود الذاتي إلى نهايته.

1 ــ 3الخطاب المنقول:

يقع هذا النوع من الخطابات بين السرد (الخطابات المسرودة)، والعرض (الخطابات المعروضة)، وسبب تموقعه وسطاً بينهما، أنّه في الأصل خطاباتٌ معروضة، لكنّ إعادة قولها من طرف وسيط آخر، غيْر قائليها الأصليين، جعل منها خطابات مسرودة؛ لأنّ الأقوال التي ينقلُها السارد (أوشخصية ما) عن لسان شخصية أولى (التي قالتها فعلا) تأتي في خضم سرد لأحداث ما؛ فالسّاردُ يحكي أنّ شخصيةً ما قالت كذا وكذا، وبحسب درجةِ الحفاظ على هذه الأقوال كما وردت، أو تعديله فيها تنتج صيغتين اِثنتين من الخطابات المنقولة هي:

4 ــ 1- الخطاب المنقول المباشر:

هذا النوع من الخطابات «معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي، وهو ينقله كما هو.»[1] دون أن يدخل عليه أي تعديل، أو يغير في طريقة صياغة الكلام الأولى بل يحتفظ بها كما وردت في الأصل عن قائلها الأول الذي يشير إليه طبعا، فالسارد لا ينسب الكلام إلى نفسه، أو يتركه معلّقا دون قائل معين، بل يذكر هذا الأخير قبل أو بعد إيراد القول.

1 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 198.

الفصل	الرقم	صيغ المنقول المباشر	الصفحة
الفصل الأول	1	– قال لها ذات مرة وهو ... يوما ما".	13
الجزء الأول	2	– متذكرا كلمات ... لم يقلها الرسول.	14
	3	– أجاب ببلاده صبي: تحدث لنا ... نسخة منه.	16
	4	– سأله: لماذا فعلت ... اشتقت لعطرها.	17
	5	– فقال له: احذر، ... يصب بعدواه.	17
	6	– لا تتوقف عن ترديد ... أقل جنونا منك.	17
	7	– سألتها بالفعل: هل تعرفين الرجل؟	20
	8	– سألتها: ما الذي يغريك ... لا شيء فيه يغري؟	20
الجزء الثالث	9	– قال لي يومها: لماذا ... يصرون على النفاق.	61
	10	– يا خويا مريزق ... وبلا رحمة.	91
الجزء الرابع	11	– جهدك كبير يا يونس ... وهم ساحر وخطير.	99–100
الفصل الثاني	12	– يقول: مسلمون يقتتلون ... في ما لا يعنينا؟	107
الجزء الأول	13	– عندما قال" إن الفرنسيين ... عليهم أي نمط".	112
الجزء الثاني	14	– "اسمع يا السي ... إذا استحالت العشرة .	113
	15	–مرتين على كتفيه: لست ... أنت أيضا من أسمائهم.	119
	16	– "هما بألف خير"	120
	17	– قالت له: مجرد نفحة ... لا يقتلني ضبع مريض.	125
الجزء الثالث	18	– "الحذر يعني الانتصار ... كشف عنوانك بسهولة.	130–131
	19	– "إن مادام بوفاري هي أنا".	141
الجزء الرابع	20	– إما أن تغادر ... حصول أي مكروه.	148

	21	– الناس لا يتشابهون ... الأمر ضرورة.	148
	22	– قال لها: هذا اللباس ... الله يرحمه.	158
الجزء الخامس	23	– قالت له لما انتهى ... لا تستوعب خصوصيتهم.	186
الفصل الثالث	24	– وهي تتمتم بغضب: أحمق و غبي.	197
الجزء الأول	25	– كتبت يومها: صباح ... وأرق شعاع.	200
	26	– حبيبي صباحك ... ونموت عليك.	202
	27	–"والله راح تشوف ... ردّة فعل إيفا".	205
الجزء الثالث	28	قالت له لوليتا ... بالعض من لالو؟"	225
	29	– ردّ عليها ... يا أهبل حبيبة".	225
الجزء الرابع	30	– كلماتها التي ترددها ... وتوقظ من عفويتها.	247
	31	– ويسخر منه أصدقاؤه ... حميد لقرع.	247
	32	– سمع همس لوليتا ... قزح وإلهة المطر".	250
	33	– في أعماقهم يقولون ... أن يدخله ليقتل.	252
	34	– وهو يكرر بلغة ... لتواصلي دراستك".	258
	35	– تكرار جملتها القاسية ... وأشعلت غرائزه ... ".	261
الفصل الرابع الجزء الأول	36	– ليقول لجيل لم ... وأشواق تشبهكم.	266
الجزء الثاني	37	– و هي تكرر:" أعرف ... ربي يحفظك" .	271–272
	38	– سمعت صوتها: مارينا!!!!.	273
	39	– سألتني بدهشة: حميمد لماذا لا تطرد الذبابة؟"	283
	40	– وهي تكرر: "الرايس بابانا جاي ولازم تكون لابس مليح"	285
	41	– قال لها:" هذا اللباس ... في غياب والده.	285

الجزء الثالث	42	– "تصوري يا ماما ... يغادر هذه الحياة".	302
الفصل الخامس	43	– اسمعوا ماذا تقول ... لا تكون النتائج وخيمة.	317
الجزء الأول	44	– إذ قال: من ... لما يدور حولهم.	324–325
الجزء الثالث	45	– قالت لي أمي ... الحياة على الموت.	339
	46	– سألني أحد الإنس ... يا ابنتي؟	340
	47	– ثم أضاف: تكبرين ... في أداته. أكيد.	340
	48	قال لي صاحب ... تشتري كنزا.	344
	49	– أضاف: لا تضحك ... للتو من مصنع..	344
	50	– أضاف الفلاح ... عليها أطنان الإسمنت.	344
	51	– تذكرت إصرار ... الألفة ولو برائحته.	345
	52	– في حدود الساعة ... آخر جديد.	351
	53	– لم يكن أحد يسمعها ... شيء أصبح أسود.	352
	54	– ردت كالمنتصر: ... قاس في حياتي.	353
	55	– وصيتها الحزينة ... الحية بين يديك.	353
	56	– مكللة بالحزن:"أن ... إلا لغة هاربة.	353
	57	– وقالت بسعادة ... تخاف من تفتحه.	354
	58	– أجابت: حبيبي ... براغماتيين مع الحياة؟	355
	59	– ويأتي صوتها ... ووقت ما يشتهي،..	356
الفصل السادس	60	– سمع صوتها يأتي ... هذا القلب المحروق.	368
الجزء الأول	61	– قالت له ذات ... أسميه مقبرة الرماد.	371
	62	– ترديد الجمل نفسها:" ... استسلمت للموت البطيء.	371–372
	63	– وهي تردد أمام ... incorrigible.	373
	64	– يقول روني ... بلا شرارة الموت.	375
	65	– وهي تضحك:"مازلت ... العشاق هم العميان.	381

	66	– كان يمكن أن ... كتابة هذا الألم.	381
	67	– أحبك. كنت غبيا ... دولي شيلر الوفية.	390–397
	68	– كلمة واحدة هاربة:" ... غربتي و ينتهي.	397
	69	– ثم همست"–هل ... ويحسسنا بوجودنا.	397
	70	– طلبت إليه أن ... وراءنا نحو القبر.	397
الجزء الثالث	71	–قال لي فقط:"يريدون قتلك وعليك أن تغادر البلاد.	399
	72	– أنت بصدر كبير ... سآتيك بكأس ماء.	402
	73	– قال عندما استمع ... التسامح في مكانه.	408
	74	– قال له معاتبا ... زوجها ينتظرها.	409
	75	– قال لي الأمير:" ... بعد شفائه وتفسيره.	410
الجزء الرابع	76	– كانت ضوء حياتي ... آخر إلا لوليتا.	426
	77	– قال لها بعد سنوات ... لست أنا، إنه هو؟	427
	78	– فجأة لمعت في ... جسدي قنبلتي.	428
	79	– سمع همسها ... بل تقتل بالتقسيط ...	430
	80	– تذكر كلماتها ... أحرقت في وقت مبكر	432
	81	– "هي ذي لوليتا ... أن أسمعها وأراها.	433
	82	– فجأة ارتسمت في ... امرأة الأقدار القاتلة.	434
	83	– قالت له "–اخترت ... وأغرق في عطرك.	437

وقد حاولت الدراسة تحليل بعض المقاطع من الجدول الخاص بالخطابات المنقولة المباشرة:بدءا من المقطع الآتي: " قال لها: هذا اللباس هدية لحميمد من عند عمه المعوض. حميمد وليدي أيضا، في غياب والده، الله يرحمه"[1]

1 واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 158.

هذا القول في الأصل صدر عن شخصية "العم المعوّض"صاحب دكان في مارينا، وقد نقل يونس مارينا هذا القول دون أن يغير فيه شيئا؛ لا شكلا ولا مضمونا، وهذا ما يبرر تصنيفه ضمن الخطابات المنقولة المباشرة؛ فالناقل شخصية غير التي قالت الكلام فعلا، والقول نقل كما هو، وقد ورد هذا الخطاب المنقول ضمن خطاب مسرود ذاتي، يحكي فيه "يونس مارينا" ماضيه وما وقع له يوم زيارة "الرايس بابانا" لمدينة مارينا قبل عشرات السنين، والفصل هنا بين الخطاب المنقول المباشر كجزء، والخطاب المسرود الذاتي ككل، فصل تقني فقط، لأنّ الخطابَ المنقول المباشر – كما سبق الشّرح في الجزء النظري من الفصل– خطابٌ معروضٌ سرَّده نقلُه. فهذا المقطع (كلام العم معوض)؛ كان خطابا معروضاً عند صدوره أول مرة، لأنه كان يتحدث إلى "أم يونس مارينا" وهو يحكي أحداثا من ماضيه، لتصبح المسافةُ بعد نقلِه أبعدَ بكثير مما كانت عليه عندما قيلَ أول مرة.

1 ــ 5– المنقول غير المباشر:

يضمُّ تلك الخطاباتِ المعروضةَ، «غير أن "السارد يتدخل ولا يحتفظ بالكلام الأصل، لكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود»[1]؛ فالسارد لا ينقل هذا القول على أنه كذلك (أي قولا)، بل يسرده ملغيا صوتَ الشخصية، فلا يشعرُ المرويُ له أنّ الخطابَ الذي بين يديه قولٌ منقول، بل تصله الفكرة التي عنتها الشخصية في كلامها عن طريق السارد في شكل خطاب مسرود.

هذا ما حاولت الدراسة توضيحه أدناه من خلال جدول إحصائي للخطابات المنقولة غير المباشرة الموجودة في المدونة :

الفصل	الرقم	صيغ الخطاب المنقول غير المباشر	الصفحة
الفصل الأول	1	– عندما سئل في دير شبيغل عن سر النجاح.	16
الجزء الأول	2	– ثم أضافت بدون ... في النهاية تأتي.	20
	3	– صاحبة الدار، مارتا، تقول إن ... الجيب الشعبية.	24
	4	– قالوا بأن الشيطان ... النص، ههه.	29

1 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 198.

	5	– بعضهم طالب باختطافك ... ليتعظوا مما يرونه.	29
الجزء الرابع	6	– طلب منه أن يواصل ... أن يكون هو الحقيقة.	71
	7	– بعد أن شبعوا من الحديث ... من الرايس بابانا..	77
	8	– وعدها بأن يفعل، طلبت منه أن يرفع رأسها.	92
الفصل الثاني الجزء الرابع	9	– تقرير الشرطة الألمانية ... شخص من أصول تركية.	106
	10	– سمعه يتحدث عن فرنسا للفرنسيين.	112
الجزء الثاني	11	– سأله عنها بعفوية.	120
	12	– حتى عندما سأله ألفريد عن شروده.	124
	13	– حتى عندما سأل أمه يوما، عن سر اسمه المزدوج سلطان حميد.	125
	14	– فقد طلب منه أن ينجز عنها ... لحمايتها.	126
	15	– يطمئن عليه، يسأله ... بسبب روايته.	127
الجزء الثالث	16	– أنقل لك ما قيل لي. الباكستاني ... الأصلية، لتحميه.	135
	17	– قالوا لي إن حياتي أصبحت في خطر.	138
	18	– التي قالت بأنها سترويها يوما ما.	144
الجزء الرابع	19	– يقول الذين عرفوها ... وتبقى هناك.	156
	20	– كان الناس يعزونها في مصابها.	156
	21	– الرايس بابانا الذي أكد لها أنه مات بالفعل.	156
الجزء الخامس	22	– الشرطة يتأكدون أني مازلت هنا وأن لا مكروه حصل لي.	191
الفصل الثاني	23	– حاول إقناعها بأنه ... ولكنها أصرّت بقوة.	197

الجزء الأول	24	– لما سألها عن سعره.	197
	25	– علّمه قبل قرابة نصف ... داخل مربع أسود.	201
	26	–الكلام نفسه الذي ... عن أخبار الجرائد.	201
الجزء الثاني	27	– هذا هو ملف مارينا ... طلبت مني ذلك.	212
	28	– سألت أكثر من ... للوحات فناني العتمة.	218
	29	– اعتذرت ريبكا.	219
الجزء الثالث	30	– اقترحت عليه ... يتعلل بالعمل.	228
	31	– طلبت مني أن أسحب شكوى صار لها زمن طويل.	240
الجزء الرابع	32	– وسألوني عن كل التفاصيل.	260
	33	– فقط ليتهمني بأني ... أن ثقلت موازين.	261
الفصل الرابع	34	– المحللة النفسانية التي نصدقها ... أقرب هذه المصائب.	267
الجزء الأول	35	– قالت إن عليها ... ولا بعدم زيارته.	267
الجزء الثاني	36	– ويأتي برفاته كما وعد أمي.	274
	37	– الرجل طلب ذلك ... مدينتي مارينا.	274
	38	– قالت أن الدار ... وأن نهمل الخلافات.	275
	39	– وهم يحدثوني عن ... ولا يباس زراعتهم.	288
	40	– طمأنوه بأن وضعها الصحي يتغير إيجابيا.	295
	41	– أوصته لوليتا لأن ينتبه لذلك.	296
	42	– سألتهم كم يبقى ... هاهو الحساب بدقة.	308
الفصل الخامس	43	– حكى فيها بيرنار سكواريني ... الشمالية عن قرب.	313
الجزء الأول	44	– المتفجرات كما يقول ... العشرات من الأبرياء.	320

الجزء الثاني	45	– طبعا لامني على ... ولا عدو للإسلام.	328
الجزء الثالث	46	– وكان يقول إن ... تسد كل الأبواب.	343
	47	– الذين يعرفون ... هكذا يقولون.	348
الفصل السادس	48	–يقول فقهاء وعارفون ... بأداء الصلوات الخمس.	401
الجزء الثالث	49	– لكنه رفض عندما رأى إصراري على عدم الزواج.	402

و فيما يأتي، حاول البحث أن يحلل بعض المقاطع الواردة في الجدول، أهمها: "يقول الذين عرفوها عن قرب من الأهل والجيران، أنها حتى يوم فقدها لزوجها لم تبك، ولكنها التفتت نحو الكانون حيث كانت الأدخنة تتصاعد وظلّت تتأمّل الحطب وهو يحترق بالقرب من عينيها. لم يكن هناك ما يؤديها سوى الأدخنة التي غطت وجهها، قبل أن تتهاوى شيئا فشيئا نحوى الخلف وتبقى هناك، ولولا الجيران لاختنقت، عندما استيقظت كان الناس يعزونها في مصابها"[1].

يَنقُل السارد في هذا المقطع ما قاله الأشخاص الذين عرفوا والدة "يونس مارينا" عن قرب، حول ما حصل لها يوم وفاة زوجها، غير أنّه غيّر أقوالهم إلى سرد للأفعال، التي قامت بها "أم يونس مارينا"؛ فأصبح الكلامُ خطاباً مسروداً من طرف سارد، اِخترق مباشرة َالأقوالِ، وغيّر فيها مثلما أراد فما عاد بإمكان المروي له أن يجزم أن هذا السارد يحكي فعلا ما قاله هؤلاء الأشخاص، على عكس لو أنه أوردها خطابا منقولا مباشرا، لكان نقلُه على درجة من المصداقية، كما أن تدخّله المفرط في الأقوال وتحويلها جميعا إلى أفعال جعل من الخطاب أبعد مسافة، وألغى فيه المباشرة تماما.

1 واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 156.

هذا بالإضافة إلى مقاطع أخرى، مثل المقطع الآتي:"حاول إقناعها بأنه يقع خارج هذا العالم الذي تسميه هي نفسها بعالم السيلكون، وعالم الموضة والخوف من ذبول الأجساد، هو داخل دائرة خوف لا علاقة له بخوفها أبدا، ولكنها أصرّت بقوة"[1].

يدخُل هذا الخطابُ ضمن الخطاباتِ المنقولة غير المباشرة؛ لأنّ الساردَ نقل ما قاله "يونس مارينا" ل"وليتا" على شكل فعل لا قول؛ فتحويله للكلام إلى أفعال أنقص من مباشرة الخطاب كثيرا، فعندما يورد عبارة "حاول إقناعها بـــ ... "[2] ، فهو يُبلّغ محاولةَ "يونس مارينا" بطريقة غير مباشرة، وبدل تركه يُقدّم كلامه بكل ما اعتمده من أساليب وحجج لإقناع "وليتا"، غَلبَت سيطرةُ الساردِ لتحُول دون ذلك، فألغى هذا كله، ولم تبق إلاّ الفكرة العامة من كلام "يونس مارينا".

إضافة إلى هذا، يحتوي هذا المقطع على خطابين منقولين غير مباشرين آخرين؛ فعندما يورد الساردُ عبارةَ " ... الذي تسميه هي نفسها بعالم السيلكون، وعالم الموضة والخوف من ذبول الأجساد"[3]؛ فهو ينقل ما قالته "وليتا" عن عالم الموضة بطريقته هو؛ ذلك أنه لم ينقل كلامها كما صدر عنها مباشرة في الأصل.

الحالُ ذاتُها في عبارةِ " أصرّت بقوة"[4]، فلا وجود لقول صادر عن "وليتا"، يُبيِّن كيف أصرّت على موقفها، وماذا قالت لتُؤكّد تمسكها برأيها، بل عبّر الساردُ عن كل ذلك بفعل واحد (أصرّت) ليُبعد الخطاب أكثر.

2 ــ الخطاب المعروض:

هو ما أسماه "جيرار جينيت" "**الخطاب المنقول**"؛ لأنّ السّارد يتيح الفرصة للشخصيات، (واحدة أو أكثر) متظاهراً بنقلِه الخطابَ كما هو، دون أي تعبير أو تدَخُّل منه، وهو ما كان سائدا قديما باسم الحوار – ولازال محتفظا بهذا الاسم لدى بعض النقاد– وهو خطاب «متداخل بعضه في بعض كثيرا، وأبسط أنواعه وأكثر شيوعا هو ذلك الحوار

1 المصدر السابق، ص 197.

2 المصدر نفسه، ص ن.

3 المصدر نفسه، ص ن.

4 المصدر نفسه، ص ن.

الذي يتم إجراءه بين اثنين أو أكثر من الشخوص»[1]؛إذ تتحاور هذه الأخيرة متبادلة أطراف الحديث، مما يُشعر المرويَّ له أنه يشاهد هذا الخطاب في غياب السارد؛ الذي لا يتدخَّلُ إلا واصفاً أو معلقاً، إضافةً إلى أمر بالغ الأهمية كان وسيلة لتقسيم الحوار إلى نوعين، وهو حديثُ الشخصيةِ مع طرف آخر، فقد لا يكون هذا الآخر إلا ذاتها، من هنا قسم الحوار إلى نوعين:

أ- **الحوار الخارجي:** هو «انتقال الكلام من الشخصية الأولى (المرسلة)، فيصل إلى الشخصية الثانية (المستقبلة) فترد عليها، وغالبا ما يكون هذا النوع من الحوار في مشهد يجمع شخصين في حدث واحد، وفي زمان ومكان محدّدين"[2]؛ أي أنّ الحوارَ الخارجيَّ يشترط الحضور، فلا بد لطرفي أو أطراف الحوار أن يكونوا مجتمعين، فإذا حضر طرف وتحدث إلى طرف آخرَ غائب، فإن هذا يعتبر "مناجاة".

ب- الحوار الداخلي: يُطلق هذا المصطلح على كل «حوار فرديّ صامت يدور بين الشخصية وذاتها؛ فالمرسِل والمتلقي هما الشخصيةُ نفسُها، ويعمد الروائي إلى هذا النمط من الحوار للكشف عن الحالة الشعورية للشخصية لدى المروي له»[3]؛ وهذا ما يتجلى عندما تتحدث شخصية ما إلى ذاتها، مبينة حالتها التي تخفى عن باقي الشخصيات، والتي يتعرف إليها المروي له مباشرة عن طريق الشخصية.

إنّ الفرقَ الوحيدَ بين الحوار والخطاب المعروض؛ أنّ الأولَ لم يميز بين الحوارات التي يتدخل فيها السارد، وبين تلك التي تكون بين الشخصيات فقط، في حين أفرد الثاني (الخطاب المعروض) اِسما خاصًّا لكلا الحالتين لذلك انقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

1 إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث – من المحاكاة إلى التفكيك–، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 2007، ص 181.

2 بان البنّا: الفواعل السردية ــ دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة ــ عالم الكتب الحديث، ط1، 1430هـــ2009م، ص115.

3 سعد عبد العزيز المضيعة: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة،المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، 1970(د ط)، ص39 .

2ــ 1 الخطاب المعروض المباشر:

هو خطاب على شاكلة حوار يدور بين شخصيتين أو أكثر، ليُشكِّل «عرضاً (دراماتيكي في طبيعته)، لتجادل شفهي بين شخصيتين أو أكثر في الحوار فإن كلام الشخصيات يقدّم كما هو مفترض أن يكون دون لاحقات استفهامية»[1]؛ فلا يتدخّل الساردُ في كلامِ الشخصيات، بل يعرضها كما هي، ولا يُعلِّق عليها حتى، وهذا النوع هو أكثر الخطابات مباشرة وأقصرها مسافة. وقد حاولت الدراسة إحصاء الخطابات المعروضة المباشرة في الرواية في الجدول الآتي:

الفصل	الرقم	صيغ الخطاب المعروض المباشر	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– سعيدة جدا ... – بفضلك يا إيفا ... بكل شيء.	17
	2	– ختامها ليس مسكا ... . – معك حق. من الأفضل.	24-23
الجزء الثاني	3	– هل تدري يا مارينا ... . وبأدفأ نقطة فينا أيضا.	41
الجزء الرابع	4	– اسمع يا السي محمد ... أنا دلاّل خير لا أكثر.	72
	5	– لا يمكن أن تصدر ... تصبح مخيفة.	81
	6	– أرواح يا صاحبي ... المرأة يا وليدي	82
	7	– ربي يحفظ وليدي ... اشتقت بسمته.	92
الفصل الثاني	8	– تحتاج إلى عينين ... تعوّدت عليها على اليابسة.	124-123
الجزء الثاني	9	– أفكر في وضع رفاقي ... عندما تدور الدوائر.	125-124
الجزء الخامس	10	– يبدو أنك مأخوذ ... أن تغمض عينيك.	181-179
الفصل الثالث	11	– ..juste une petite ... عزيزتي مرغريت.	196

1 جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 59.

الجزء الأول	12	– سترى الليلة ما معنى ... لا يمكن جمعه أبدا.	196
	13	– إنه سمالتو يا عمري ... هذا الحظ الإلهي.	199–197
	14	– "يا ويليامز، بعد كل ... وأهملي الباقي.	203
	15	– مارينا يا حبيبي ... ولم تره فيّ أبدا.	204–203
الجزء الثالث	16	– يااه أكاد لا أعرفك ... حتى في حبه.	225
الفصل الرابع	17	– أنا جاي يا عزيزي ... لا عادة ترتيبها.	272
الجزء الثاني	18	– تفضّل ... هذا هو المنفى أيضا.	293–291
الجزء الثالث	19	– عزيزي فرانكي ... أحبك. مشكلتي.	297–296
	20	– مقتل الإنسان يا ... ونحن هنا، هههه	300–299
الفصل الخامس الجزء الأول	21	– حبيبي، نقاشنا ... وكل ما يحيط به.	370–369
الجزء الثاني	22	– حبيبي كنت قاسية ... لا أحد غيرنا يصنعه.	397–396

وفيما يأتي تحليل بعض صيغ الخطاب المعروض المباشر المحصاة في الجدول أعلاه:

"– يبدو أنك مأخوذ باللون الأبيض.

– ليس بشكل خاص، يريحني فقط لأنه لون حيادي. يمكن أن نضع عليه ما نشاء، فيظهر ما هو غير أبيض جليّا. بالخصوص العناصر السوداء أو المتفرعة عن هذا اللون.

– عند البعض، اللون الأبيض رديف للموت ... عندي على الأقل.

– ليس شرطا يمكنك كسر هذه الصورة بإعطائها تفسيرات أخرى. البياض مدهش بحياده، تركب عليه كل الألوان، بل وتحدّد به، وتتخذ معه بسهولة.

–يبدو أني أدفع الآن ثمن سعادتي الصغيرة، قتلني البرد الذي سكن العظم، في لحظة هاربة، شعرت بشلل كلّي من شدّة ما انتابني فجأة. لا شيء فيّ كان يتحرك إلا لساني الذي لا يعرف التوقف أعطيني أي شيء ساخن أرجوك، وألبسني أي لباس لأتخلص من أثقالي. قد أموت هنا، وأورطك في جريمة أنت في غنى عنها هذه الأيام، هههه.

– معنى؟ هذه الأيام؟

– بسبب التهديدات الشرطة تراقبك ليل نهار.

– للحماية لا أكثر.

– ممن؟ منّي؟ أصبحت خطيرة لهذا إلى هذا الحد؟

– يا ليت منك؟ لكن من الذين يظنون أني قمت بسبّ الذات الإلهية؟ سدنة الدّين وحراس النوايا، والقتلة الصغار. جندرمة الأخلاق. المشكلة أني لم أفعل شيئا من هذا، وأعطوني أهمية في سلّم الموت، ربما كنت لا أستحقها.

– ضحك. جاءها بكأس من الزهورات.

– une tisane choude ne te fera que du bien "[1].

يضم هذا المقطع حواراً دار بين الشخصيتين الرئيستين في الرواية؛ هما "يونس مارينا" و"لوليتا"، بدأ حول اللون الأبيض، وما يعنيه بالنسبة لكل واحد منهما، وانتهى بنقاش حول التهديدات التي يتعرض لها "يونس مارينا"، وقد غاب السّاردُ تماماً كما يُفترض به في هذا النوع من الخطابات المعروضة، ليترك المجالَ للشخصيتين لتعبّرا عن آرائها، ومشاعرها، وأفكارها، وهو ما يتضح في المقطع (يريحني، قتلني البرد ...)؛ إذ لم يتدخل السّارد لا في بداية ،ولا وسط، ولا نهاية الخطاب المعروض، مما جعل منه خطابا مباشرا وأقرب الأنواع (أي أنواع الخطاب) مسافةً في الرواية؛ فالمروي له يشعر، وهو يتلقى حوار "يونس مارينا" و"لوليتا"، أنّه بصددِ مُشاهدتهما على تلك الحال، فلا يوجد وسيطٌ ينقل الكلام، ولا ساردٌ يُعلِّق أو يصف ردَّ الفعل، أو ما كانت تفعله الشخصيتان من حركات وأفعال.

كما يمكن توضيح تمظهر هذا النوع من الخطابات في الرواية من خلال تحليل بعض المقاطع مثل:

"– مارينا حبيبي، هل عرفت الآن لما كرهت في البداية اسم لوليتا؟ لم يكن يخلو من الحروف نفسها ... لولي ... لالو ... لالوف ... .

– أنا قلته هكذا بلا تفكير حتى إيفا لامتني على تسرّعي وندائي عليك باسم لوليتا، داخل مكان عام، وأنا لم أكن أعرف عنك أي شيء.

1 واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 177ــ178.

– من حق إيفا أن تغار عليك. لقد أدخلتك في دائرة أملاكها. ليست مترجمتك فقط ولكنك كتابها السري المعشوق، الذي تفتحه وقت ما تشاء.

– تظلمينها كثيرا. هي امرأة ذكية وفي غاية الطيبة.

– لم أقل العكس. قل لي إذن لما خرجت من غرفتك مجروحة في ذلك الفجر؟ قل لي لماذا لم تكلمك عند وصولها إلى برلين كما تعوّدت أن تفعل بعد كلّ سفرة حتى كلّمتها أنت؟ قل لي لماذا طلبت منك أن تبقيا بعيدين قليلا حتى يتضح داخلها المرتبك الذي اجتاحته الظلال الكثيرة التي لم تعد قادرة على فهمها ولا على تسييرها؟ لأن المرأة يا حبيبي تملك حاسّة الاستثناء التي لا يملكها الرجل. تعرف متى يكون الشيء الطارئ طارئا، ومتى يكون الشيء الأخطر ثابتا.

– بكلّ بساطة لأني لم أخبئ دهشتي بك، عبّرت عن حالة سبقت عقلي. ظللت مرتبكا على غير عادتي، بشكل لم أعهده في نفسي من قبل ولم تره فيّ أبدا"[1].

مثل المقطعِ السابق، يدور هذا الحوارُ أيضاً بين "يونس مارينا" و"لوليتا" – مثل أغلب الحوارات في الرواية – وقد اِستهلّته "لوليتا" وختمه "يونس مارينا"، دون أيّ تدخّل للسارد، وهذا ما يُبرِّر تصنيفه في جدول الخطابات المعروضة المباشرة؛ فالأخذ والرد بين الشخصيتين ورد كما قالتاه فعلا، ليصل مباشرةً إلى المرويِّ له، فكل شخصية عبّرت عن نفسها، وعن ما فكرّت به حول اللقاء الأول، وكل ما خمنّته "لوليتا" حول إيفا، وهذا كله أُعلم به المروي له مباشرة ، لانعدام مسافة بين الخطاب وقائله.

إضافة إلى المقطع السابق، توجد مقاطع أخرى يمكن توضيح الخطابات المعروضة المباشرة من خلال تحليلها :

" – تفضل.

– ماذا تعني لك كلمة تاريخ؟

– كل شيء يكتبه الآخرون عنا، لا أهمية فيه لرأينا.

– الثورة؟

– تصنعها أجيال، ويكتفي بها جيل، وينعم بها جيل، وينساها اللاحقون.

– الأمّ؟

1 المصدر السابق، ص ص 203ــ204.

– تأتي مرة واحدة، وعندما تذهب ينقطع الحبل السري نهائيا، ونجد أنفسنا في وحدتنا الأولى.

– المرأة؟

– أجمل ما فينا أنوثتنا التي ننكرها بغباء.

– السجن؟

– أكبر عقوبة يسلّطها القوي على الضعيف.

– الوحدة؟

– مساحة العودة إلى النفس والمصالحة مع الذات المنهكة والمنتهكة.

– الوفاء؟

– أجمل كذبة صادقة.

– الخيانة؟

– أكبر مجهول؟ من الخائن ومن البريء؟ كنت دائما أقوال لأصدقائي الفرنسيين: قتلتم برازياك، أكبر وأجمل شاعر، بتهمة الانتساب إلى النازية. ولو نظرتم من حولكم أو التفتم نحو أقرب المرايا لرأيتم أن شيئا فيكم يجب أن يعدم أيضا لأنكم تشبهون برازياك.

– الحب؟

– أن لا نسأل عن النهايات مادام هو علامتها الكبرى.

– الكراهية؟

– مرض. نحتاج إلى خسارة مفجعة لندرك أنه أقسى مضيعة للوقت.

– فرنسا؟

– قرّبتنا الجغرافيا وأبعدنا التاريخ. أحلم بأن يقربنا التاريخ ولتذهب الجغرافيا إلى الجحيم في ظلّ الأقمار الصناعية التي لن يمنعها أي حاجز من مراقبة أنفاس أي واحد منّا.

– الجزائر؟

– جرحي الذي لا أملك له حلا.

– اللغة؟

– نعمة صعبة معرفة قوّتها، ولهذا نقف أمامها ببلادة.

– الموت؟

– راحة، وأقصى درجات العزلة وأقساها.

– الديانات؟

– ماعرفنالهاش، نعمة ولكننا حوّلناها إلى قنبلة موقوتة تفجر كل شيء في الوقت الذي تشاء.

– الكتابة؟

– فشلي الأكبر وحزني الدائم.

– المنفى؟

– هذا الألم الذي يصعب تعريفه، يكبرك ويصغرك كما يشاء."[1]

يجري "يونس مارينا" في هذا المقطع مقابلة مع "الرايس بابانا"، تمنّى لو أنّه أصبح صحافيا لتكون مقابلة صِحافية؛ إذ اِستمرّ في طرح أسئلة موجزة جداً، معظمُها كان كلمة واحدة (الكراهية، الحب، الديانات، المنفى، ...)، وكذا حال إجابات "الرايس بابانا" التي كانت موجزة وموحية جدا، وهذا ضمن خطاب معروض مباشر، لا تتخلّله أية تعليقات أو تدخّلات من طرف السّارد؛ الذي فسح المجال أمام الشخصيتين لتقولا ما تريدان، ويصل الخطاب كما هو، وفي آن صدوره، إلى المروي له وبلا مسافة تذكر.

2 ــ 2الخطاب المعروض غير المباشر:

يتميّز هذا النوع عن الخطابِ المعروض المباشر بأنّه أقل مباشرةً منه، ومَردُّ ذلك تدخُّل السارِدِ في الخطاب المعروض غير المباشر؛ إذ ترِد أقوالُ الشخصياتِ، تتخللها كلماتٌ أو مقاطع يصف فيها السّاردُ الكلامَ، أو صاحبَه، أو أي شيء آخر – وفي الأغلب يرد في وصف الأول والثاني–، أو يُعلّق على الكلام ... ؛ أي أنّ المباشرةَ تقلُّ بسبب «مصاحبات الخطاب المعروض (para discours)، التي تظهر لنا من خلال الراوي قبل

1 المصدر السابق، ص ص 291ــ293.

العرض أو خلاله أو بعده»[1]؛ أيْ أن أيّ تدخّل مهما كان صغيرا يُحوّل الخطاب المعروض من مباشر إلى غير مباشر.

وفي ما يلي جدول إحصائي للخطابات المعروضة المباشرة في الرواية:

الفصل	الرقم	صيغ الخطاب المعروض غير المباشر	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– أخيرا حان دوري ... في النهاية تأتي.	20
	2	– سأله باستغراب ... الأنسب في النهاية.	23–21
	3	– لا مفرّ هذه المرة ... وسلطان من يكشفها.	25
	4	– بدهشة طفولية ... لكنه تراجع.	36–26
الجزء الثاني	5	– همست بكلمات سرعان ما اندفنت في عمق الليل ... وربما قاسية	45–42
الجزء الثالث	6	– اقرأها، رواية عالمية ... في هذه الأيام.	49
	7	– لو كنت فقط أكبر قليلا ... الجميلة في بودابست.	62–49
الجزء الرابع	8	– تعرف الظروف الصعبة ... كل الشكر سيدي.	66–65
	9	– والله يا وليدي ظننتك ... وعملاقا مثلك، هههه.	70–69
	10	– شوف يا ابني، ... من كلابهم وذئابهم.	71–70
	11	– شفت؟ الرايس بابانا ... ولا حتى عن ربه.	76–75
	12	– لماذا تفعلون هذا مع ... الذي يرضي العقيد.	80–78
	13	– قل لي يا الشباب ... قبل أن أحرقك. وقتي ضيق.	85–83
	14	– ذكرتني به. اللطف يا ربي ... ذئاب العقيد؟ (هذا الخطاب المعروض مطول وفيه تدخل واحد للسارد) .	88–87
	15	– يما جوهرة واش راك؟ ... ؟؟؟	90–88

1 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

	16	– الصفح لا يحتاج ... الكل يخاف من الكل.	96–93
	17	– الدنيا تغيرت يا حميمد ... ردّ يونس مارينا.	99–97
الفصل الثاني	18	– نعم عزيزي ... روحي ... متى شئتم.	107–106
الجزء الأول	19	– ذات يوم تصاب ... الأعداء السريين: المرض.	114–108
الجزء الثاني	20	– وصلت مجلة فوك ... الوقت الذي تشاء.	117
	21	– هذا ليس جوازي ... أنت بين أيد أمينة.	122–120
	22	– تحتاج إلى عينين ... عندما تدور الدوائر.	125–123
	23	– الذبابة، للتسمية قصة ... حتى مآلها وتاريخها.	128–127
الجزء الثالث	24	– آلو، نعم ... أراك قريبا.	145–129
الجزء الرابع	25	– كانت كل شيء،إلا صدفة ... مشبعة بك وبها الآن.	175–147
الجزء الخامس	26	– تعزف؟ ... قولي مستعدة.	184–176
	27	– هل تعلم يا مهبول ... على قيد الموت.	191–187
الفصل الثالث	28	– في أي بحر غارق ... أحتاجك بعد قليل.	214–208
الجزء الثاني	29	– مرحبا بالسيد مارينا ... شكرا.	222–214
الجزء الثالث	30	– ربما في عرض آخر ... أجمل عمر، وألذ امرأة.	236–230
	31	– حبيبي، أرجوك ... جناح عصفور مبلل.	245–236
الجزء الرابع	32	– ألم أقل لك إن ... أن أنام أصلا، هههه	262–243
الفصل الرابع الجزء الأول	33	– الحذر ضرورة يا مارينا ... تحل مشكلها جيدا.	269–266
الجزء الثاني	34	– حبيبتي إيفا ... كل الخير أتمناه لك.	277–275
	35	– مارينا..كيف تعرف ... من البحر ينفذ إلي.	279–278
	36	– شرفتني وشرفت وطنك ... وقت سيدي	280–279

		الرئيس.	
	37	– محركاتنا تعبت يا ... متعب جدا.	289–281
	38	– هل تدري أن بي ... قبل خمسين سنة.	291–290
الجزء الثالث	39	– من قال أني لا أحبها ... إذا بقي فيك نفس، هههه.	304–303
	40	– سيد جانو؟ ... على شركة الدفن.	307–305
	41	– تعرف يا عزيزي ... ذا معنى في حياة الناس .	309–308
الفصل الخامس الجزء الأول	42	– شوي شوي يا إيتيان ... انتهى البريفينغ.	325–314
الجزء الثاني	43	– c'est moi ,Etienne ... شكرا ريبكا.	336–326
الجزء الثالث	44	– شيء فيك يا مارينا ... حاذر على نفسك.	349–337
الجزء الرابع	45	– دعيني أصدّق أولا ... بأني سأتركك الآن؟	364–356
الفصل السادس الجزء الأول	46	– وماذا أفعل بهذه ... شكرا يا عزيزي مارتن.	378–372
الجزء الثاني	47	– هل تدري حبيبي؟ ... غربته وأنينه الخفي.	395–383
الجزء الثالث	48	– حبيبي.. يمكن أن ... من الألوان المعمية.	416–398

وسيتم الآن تحليل بعض المقاطع من الجدول لتعليل انتمائها إلى هذا الصنف من الخطابات :

«... بدهشة طفولية:

– هل تسمح سيد يونس مارينا؟

لم تنتظر إجابته. قبّلت يده. وضعت الباقة فيها وهي تضحك. بينما ظل هو مندهشا. قال بخجل و تردد كبيرين:

–عفوًا ... كلّ الشكر ... عفوًا.

– تشكرني على ماذا؟ أتمنى أن أوفيك بعض حقّك يوما.

بقي للحظات طويلة متسمرا في مكانه، من دهشة ملامحها المتقنة.

من أين خرجت؟ أي وجه؟ ملامح خطّت بنعومة مدهشة وكأنّها خرجت من لوحة استشراقية. بألوان زيتية متهادية نحو النعومة والسكينة. عينها تنغرس بسرعة في الأشياء التي تحيط بها، كأن زاوية نظرها مفتوحة على اتساع 110 درجة؟ أحسّ بأنه رآها قبل هذه اللحظة أين؟ تساءل. مثل قطّة لا تستقر على مكان، كلّما سمعت صوتا متأتيا من زاوية ما كأنّها معنية به، تلتفت بسرعة قبل أن تعود لوضعها الأوّل، مع حركة آتية لشعرها الذي ينسدل على وجهها، فتسحبه قليلا إلى الوراء.

ضحكت. كان مندهشا من غرابتها، أو في الطفل المتخفي في عينيها، فجأة شعر براحة غريبة، تأكد أخيرا من أن العطر الساحر الذي شمّه، منذ اللحظة الأولى من جلوسه في هذا المكان، كان منها ومن باقتها.

–أعذرني على هجومي عليك أقسمت على نفسي أن أقبل اليد التي كتبت عرش الشيطان، قرأتها في لغتها الأصلية، فقط لأقول لك شكرا على كل شيء، كعادتي مع كتبك، أشتري دائما ترجمات لن أقرأها أبدا. لكنّي سعيدة هذه المرة أني التقيت بك على غير أرض الكتاب أرضنا المشتركة. قرأت عرش الشيطان، وشعرت كأنّي معنية بكل حرف خرج من الرواية. لا تستغرب، ربما كان هذا بعض جنوني كلما قرأت نصا يسكنني قبل أن يتحوّل إلى جزء من حقيقتي.

استغرب من لغتها، كان بها شيء من عطر كتبه وبهاء ما في داخله، حتى بدا له أنه يستمع إلى إحدى شخصياته بعد أن تركت مساحة الكتاب.

– سعيد بك، فاجأتني. كان يفترض أن أكون أنا السبّاق لتقبيل يدك.

(...)عندما قلب البطاقة، سبقته اِبتسامته المعهودة إذ بدا له حسها الأدبي والإنساني جميلا. شعر بملمس لغته، لكن الجملة لم تكن منتزع من إحدى رواياته كما تصور في البداية: Puis je faire de toi mon territoire et t’appartenir pour de bon ?

لم تنسحب بعد.

– وتشتغلين إذا في الموضة؟

– عارضة أزياء. على كل، أنا في باريس لمدة أسبوع، اسأل عني في نزل كريستال هوتيل. بعدها سأسافر لتقديم الفاشن الشتوي، الهند وطوكيو، وجاكرتا التي علي أن أتصالح معها نهائيا. قصتي مع هذه المدينة طويلة وغريبة بعض الشيء. دعانا الأمير سلطان وحيد خان وابنه وسيم خان لآخر تشكيلة حرير ، والدار وافقت على العرض لأنها مهيمنة بمنطقة آسيا بشكل خاص. رحلة قد تدوم مدة طويلة. حوالي شهر؟

– أندونيسا؟ الوضع ليس جيدا مع أحداث بالي التي ما تزال ترن في الأدمغة؟

– لا نعرف عن هذا البلد الشيء الكثير مع أنه النموذج الإسلامي الأكثر نجاحا. تخيل في بلد أكثر من ثمانين بالمائة من سكانه مسلمون وخمسة بالمائة بروتستانت، واثنين بالمائة هنود، وواحد بالمائة بوذيون والباقي تسعة بالمائة يضم الأقليات اليهودية والأرثوذوكسية، وجدوا مسلكا لوضع المواطنة في المقام الأول، حتى قبل الدين.

– ما علاقة ذلك بعملك؟

– يملكون أكثر المصانع تطورا لصناعة الأقمشة الحريرية النادرة وغيرها. اشتغلت موديليست مع والدي مع مؤسسة صغيرة في جاكرتا كانت تسوق إلى العالم العربي والإسلامي ألبسة يحولها خياطو أبي إلى موديلات حجاب جميلة، بألوان زاهية. كنت عندما أرى ألوان المدينة المتحولة على أجساد النساء، أحس بأن يد والدي كانت كبيرة. فقد غير وجه المدينة من اللون الرمادي إلى اللون الزاهي. أمّا اليوم كل شيء تغير، فأنا أصبحت أسير مع مؤسستي البارسية التي اكتشفت سوقا كبيرة في أندونيسيا في الفاشن– إسلام، في محلات عرض واستعراض راقية ومليئة بالألوان. تعودوا على وجودي في جاكرتا، مرة في السنة على الأقل. أصبحت مثل طائرهم الخرافي غارودا. المهم أن علي أن أنسحب الآن.

فجأة لمح بريقا من الذكاء شع في عينيها أراد أن يسألها عن تفاصيل أخرى، لكنه تراجع»[1].

امتدّ هذا الخطاب المعروض غير المباشر على اتساع عشر صفحات (من الصفحة 26 إلى الصفحة 36)، وهو حوار مطوّل دار بين "يونس مارينا" و"لوليتا" في معرض

1– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 26–36.

فرانكفورت أثناء لقائهما الأول؛ إذ تبادلا أطراف الحديث الذي كان السارد يقطعه بين فترة وأخرى بتدخلّه الدائم، منذ البداية إلى غاية انتهاء الخطاب؛ فأوّل جملتين صدرتا عن الشخصيتين عقّب عليهما السارد بسرده لأفعال "لوليتا" بعد استئذانها: « لم تنتظر إجابته ... »[1]، ليضيف بعد قولين آخرين وصفا لرد فعل مارينا «بقي للحظات طويلة متسمرا ... »[2] ليأتي بعدها خطاب معروضٌ ذاتي جال في خاطر "يونس مارينا" الذي أغرقه التساؤلُ حولَ هذه الشابة التي اخترقت سكينة جنونه، وفيه وصفت ملامح "لوليتا" ونظرتها: «ملامح خطت بنعومة ... .، عيناها تنغرسان بسرعة في الأشياء ...»[3] ليستمر السارد في كسرِ الحوار بأسطر، يسرد فيها أفعال "مارينا" و"لوليتا"؛ التي اِستلمت الحوار بعدها لتُضمِّنه مسروداً ذاتيا، وهو الغالبُ في كلامها في هذا المقطع المعروض غير المباشر؛ إذ تحدّثت هذه الشخصية عن ماضيها كلما مُنِحت فرصةَ ذلك، فمن قصتها مع روايات "مارينا"، إلى قصة تعلُّمها العزف على البيانو، وصولا إلى شرائها طبعات لرواية "عرش الشيطان" في لغات لا تعرفها أصلا، ثم نقلها لكلام حول الرواية المذكورة (ضمنت خطابها المسرود الذاتي خطابا منقولا غير مباشرا) كل هذا، مع مواظبةِ السارد على التعليق في كل مرة بعدد متفاوت من الأسطر؛ فأحيانا يكتفي بوصف موجز لطريقة الكلام «قال يونس مارينا ببرودة تملأ عينيه»[4]، وأحيانا أخرى بوصف مُطوَّل نوعا ما لشخصية "لوليتا" «لم يكن فيها شيء يوحي بأنها قادمة من الضفّة الصحراوية ... في سلسلة متواصلة الحلقات»[5]. أو سرد لأفعال مارينا « لم يمنع، لم يأبه ... »[6] وتخميناته حول المكان الذي رأى فيه "لوليتا" وقد شغل هذا السرد أكثر من صفحة. ليستمرّ الخطاب المعروض غير المباشر بعد ذلك على الوتيرة ذاتها؛ إذ تابع السارد سرد حركات وردود أفعال الشخصيتين "أخذت النسخة ... .تأملتها ... ورقتها" مضيفاً

1- المصدر السابق، ص ن.
2- المصدر نفسه، ص ن.
3- المصدر نفسه، ص ن .
4- المصدر نفسه، ص 29.
5- المصدر نفسه، ص ن.
6- المصدر نفسه، ص ن.

مواصفات جديدةً عن جسد "لوليتا" ووجهها "قسماتها كانت بصفاء ... ، كلامها ناعما وجميلا ... " دون استغناء عما يصاحب كلام مارينا من حركات (كان ضاحكا وهو يتخفى ... ، ثم انفجر ضاحكا ...)، ليترك بعدها "لوليتا" تسردُ محاولاتِ انتحارِها التي حالت روايات "مارينا" دونَه. وتتكرر بعدها مقاطعُ سردية أضافها السارد في طيات الحوار، ليجعله أبعدَ مسافةً ويُذكِّر المروي له أنه لا يتلقّى كلام الشخصيات خالصا، ومنها وحدها، بل أن السارد موجود وله دوره المهم في توضيح طرق الكلام، وإعلام المروي له بما تقوم به الشخصيات لحظةَ كلامها.

كما ورد في الفصل الرابع من الرواية الحوار الآتي:

"– الحذر ضرورة يا مارينا. لا يكلّفنا شيئا.

– معك حقّ. لا توجد إلا الحياة دائما من وراء الأبواب الموصدة، يمكن أن يتخفى الموت أيضا!

– هذا ما يجب إدراكه. لا يكفي الدّق المتفق عليه يا عزيزي، عليك أن تسمع بكل حواسك. في نبرات الصوت يمكنك أن تقرأ كل شيء، الحب، الجريمة، الحنان، الحيرة.

عبر إيتيان دافيد البهو الصغير قبل أن يجلس على الكنبة.

قال يونس مارينا:

– هل تشرب شيئا؟ نبيذا، ويسكي ... أو شايا بالنعناع أنا بصدد تحضيره؟

– من المفروض ألاّ تسألني يا صديقي. تعرف نقطة ضعفي. لقد جعلتني أحب الشاي بالنعناع. هل من أخبار عن لوليتا؟ يبدو أن نجمها أصبح مشرقا حقيقة.

– عندما يحب المرء عمله، يقوم بالمستحيل للنجاح ولعدم النزول تحت السقف الذي خطّه لنفسه. لوليتا من الصنف المقاوم. تعيش لحظة ألم كبيرة في تجربتها، اضطرت إلى أن ترى كلوديا، المحللة النفسانية، التي نصحتها بأنها إذا أرادت أن تنسى جرحها، فعليها أن تعود إلى المكان نفسه وتواجه جرحها للمرّة الأخيرة، وإلاّ فسيظل صفاؤها مستحيلا، وستظل رهينة الخوف، إلى أن ترتكب شيئا لا تحسب حسابه ضدّ نفسها وضد غيرها. الانهيار النفسي هو أقرب هذه المصائب.

– جيّد أنها اقتنعت بوجود مشكلة.

(...)

– في لحظة من اللحظات ضننت أنها أصلية! هذه الصورة أكثر نجاحا من الأولى.

– نلعب مع السرّاق لعبة القط والفأر. على كلّ، الأصل موجود في البنك. المهم أني فضلت أن أخبرك لتكون على علم بالموضوع كما قلت لي. لن أبقى كثيرا في برشلونة. ٤ أيام كافية جدّا. لقد اعتدت المكان، أينما ذهبت شعرت بالغربة. حضّرت لك ملفا كاملا بالتفاصيل عن الجهة الداعية، وعن تليفونات الاتصال عند الحجة، وعن مكان المحاضرة. ربما احتجت إلى أي شيء. الباقي معك. نقالي شغال باسبانيا. أنا أيضا لن أتأخر. سأعود بسرعة لأن لي أشياء كثيرة منها التحضير لسفرة طويلة إلى أمريكا اللاتينية بعد احتفالات رأس السنة، بدءا من الأرجنتين والمكسيك وانتهاء بالبرازيل وكوبا.

– جميل. على الكاتب إذن ألا يتشكى كثيرا! أنتم محظوظون يا عزيزي. هذا العبور الدائم عبر العالم ليس متوفّرا لكل الناس.

– ربما كان هذا مكسب الكتابة العظيم: أن تتحوّل بالرغم منك إلى جسر دائم التنقل، عائم بين ثقافات عديدة أيضا. لكنّ الثمن ليس بسيطا دائما.

– على كل حال أشكرك على هذه النباهة وهذا الحذر جيد. هذا يسمح لنا باتخاذ كل الاحتياط اللازم، وأن لا نترك المسافة لمجرّد المصادفات. المعلومات الصغيرة سمحت لنا، في الكثير من الأحيان، بإحباط الكثير من الأشياء الخطيرة. مضطر إلى أن أتركك عزيزي مارينا. شكرا على الشاي. ونبقى على اتصال، وأتمنى كلّ الخير للوليتا، وأن تحل مشكلتها جيّدا.

خرج إيتيان دافيد"[1].

يدور الحوار في هذا المقطع بين "مارينا" و"دافيد إيتيان" مع تدخُّل خفيف من طرف السارِدِ؛ الذي يحضُر أحيانا لسردِ حركات "إيتيان دافيد" (عبر إيتيان دافيد البهو ... ، قبل أن يجلس على الكنبة ... ، رشف إيتيان دافيد كأسه ... ، قام إيتيان من مكانه ذهب ...)، أوالتعليق على يونس مارينا (قال يونس مارينا ...).

1– المصدر السابق، ص ص 226–269.

كما تضمن هذا الخطاب المعروض غير المباشر خطاباتٍ أخرى، مثل خطابٍ منقولٍ غيرَ مباشر لما قالته المحللة النفسانية لـــ"لوليتا"، إضافةً إلى نقل "يونس مارينا" لطلب "لوليتا" الذي تقدمت به للأمير "وحيد خان"، وكلامِها الذي وجَّهته ل"مارينا" قبل سفرها، إضافةً إلى الخطابِ المسرودِ الذاتي ل"إيتيان" (حضرت لك ...)؛ أي أنّ الخطاب المعروض غير المباشر قد تداخلت فيه عدة خطابات، كما أنّ المسافةَ أصبحت أبْعدَ؛ بسبب تدخل السارد – رغم قلته – الذي خرق مباشرة الخطاب المعروض، ومنع المروي له من تلقِّيه كما صَدر، عن شخصين فقط.

2 ــ3الخطاب المعروض الذاتي:

خلافاً للفرق الذي يُميِّز الخطابَ المعروض المباشر عن الخطابِ المعروض غير المباشر – وهو درجة المباشرة التي يغيرها تدخل السارد – يختلف الخطاب المعروض الذاتي عنهما في أمر آخر تماما، وهو أنّ الشخصية تتحدث إلى نفسها، مما يجعله مرادفا للحوار الداخلي أو المونولوج من جهة، ونظيرا لصيغة "الخطاب المسرود الذاتي" من جهة أخرى، إلاّ أن هناك فروقاتٌ بينهما على صعيد الزمن، فإذا كنا في «المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي فإننا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام»[1]، أي أنه حوار صامت، أو بعبارة أدق، خطابٌ تناجي فيه الشخصية ذاتَها أثناء قيامها بالفعل، وهو ما يرادف في التقسيم القديم لأنواع الحوار: المونولوج الداخلي؛ الذي يعني «العرضَ المستقل الذي لا يتدخل فيه وسيط لأفكار الشخصية وانطباعاتها وتصوراتها»[2] وهو أقربُ أنواعِ الخطابات مسافة، لأنّ الشخصية تُعلِم المرويَّ له بما يجول في داخلها، دون وسيط سواء أكان هذا الوسيطُ ساردا أو شخصية.

وقد حاولت الدراسة إحصاء أهم الخطابات المعرضة الذاتية في الجدل الآتي:

الفصل	الرقم	صيغ الخطاب المعروض الذاتي	الصفحة
الفصل الأول	1	– لا يمكن ... للعطر ذاكرة أيضا.. .	11

1– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

2– جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 115.

الجزء الأول	2	– طبعا، لست باتيست غرونوى، ولكن هذا العطر ليس غريبا على حواسي.	11
	3	– لا ... ليس عطر إيفا.	12
	4	– كيف يسمح الله ... ذرة عائمة في الفراغ لا أكثر.	15
	5	– أين رأيتها ... بها في معرض آخر.	36
	6	– أليس غريبا أن ... من الصدف المجنونة.	37
الجزء الثالث	7	– ياه يا يمّا. تاريخ ... le veuille ou non.	47–48
الجزء الرابع	8	– كذبة صنعت مني كاتبا ... رأس المهددين بالموت.	101
الفصل الثالث الجزء الأول	9	– sacrée marie.	115
الجزء الثاني	10	– ما الذي يوقظ كل هذه الدفائن دفعة واحدة؟	118
الجزء الثالث	11	– نفقد كل شيء ... في مكتبة الأقدار الضخمة.	140
الجزء الرابع	12	– يااه؟ ... ماذا تفعل فينا الأشياء الصامتة.	147
الجزء الخامس	13	– ما الذي يجعل طفلة ... لتمل منها؟	185
الفصل الخامس الجزء الثاني	14	– ربما كانت هي الجملة الأولى.	223
الجزء الثالث	15	– كل شيء منظم ... فني دقيق.	228
	16	– لوليتا ... يا الهي ... جليا جرحها النازف.	242
الفصل الرابع الجزء الثاني	17	– أووف ... أخيرا.	293
	18	– يااای.	295
	19	– إلى هذه الدرجة ... فرصة هروبه منها.	295
	20	– هل كانت كلارا ... أصبحت ثقيلة عليها.	300
	21	– كيف يمكن لامرأة ... بالانتحار، بم بالحرق؟	307

	22	– عذرا كلارا الغالية ... وأشم رائحة المكان.	310
	23	– كلارا بكل ضحكاتها الغالية ... مجرد حفنة رماد.	310
	24	– ربما كان ذلك أحسن لها ... من يدري؟	310
الفصل الخامس الجزء الثالث	25	– لوليتا معلقة في السماء.	349
الجزء الرابع	26	– يبدو أن المجانين ... مجرد نثار.	350–351
	27	– هل هناك حب ... عليها إلا الجنون.	351–352
	28	– كانت هنا، ثم ... ذلك كله مجتمعا.	352
	29	– لوليتا..أية صدفة ... يستقبلون ويودعون.	354
الفصل السادس الجزء الثاني	30	– جدتي كانت ... وأنا ركضت وراء هبلها.	395
الجزء الثالث	31	– مهبولة ...	417
الجزء الرابع	32	– سيتحدثون يا صديقي ... هو ضحية يقينه.	425–426
	33	– الآن بعد أن خمدت ... لو..لي..تا	428–429

وفيما يلي تحليل لبعض الخطابات الواردة في الجداول:

«ما الذي يجعل طفلة جميلة بكل هذا الزخم تعيش داخل هذا الخوف الغامض؟ لماذا هذه الرغبة في الانتحار؟ أية حياة عاشت لتملّ منها؟».[1]

صُنِّف هذا المقطع في جدول الخطابات المعروضة الذاتية؛ لأن الشخصية عبَّرت عما يجول في خاطرها – بصمت – لحظةَ وقوع الفعل، فـــ"يونس مارينا" لا يسترجع أحداثاً ماضيةً، بل يتساءل لحظة رؤيته لوجه وجسد "لوليتا" وهي نائمة، عن سبب يأسها

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 185.

من الحياة بذلك القدر، دون أيّ تدخَّل للسارد الذي غاب تماما وترك للشخصية فرصة طرح الأسئلة التي بقيت معلّقة، ليتلقاها المروي له مباشرة.

أما الفصل الثالث، فمن أهم المقاطع الواردة فيه والمنتمية لهذا الصنف من الخطابات:

« لوليتا ... يا أبهى غفوة الروح. لو ... لي ... تا ... ثلاث حركات من مقطوعة ناعمة، لامرأة استقت من رذاذ ومطر، كان اسمها نوّة قبل أن يسرقها ضوء هارب أظهر جليا جرحها النازف»[1].

يناجي "يونس مارينا" في هذا المقطع "لوليتا"، معتمدا الوصف والكلماتِ الراقيةَ لذلك (أبهى غفوة، ... مقطوعة ناعمة، ... رذاذ ومطر، ...)، ولم يتدخّل السّاردُ لتبليغ مشاعرِ "مارينا" للمروي له، بل ترك للشخصية المجال لتبثّ مشاعرها. وقد كان للتعقيب الذي أضافه بعد الخطاب المعروض الذاتي دوراً في توضيحِ نوعِ الخطاب؛ فعبارةُ (تدحرجت في أعماقه) تدل على أن الكلام لم يُقَلْ ولكن ظلّ حبيسَ الروح.

ومن المقطع السادس اختير المقطع الآتي:

" – 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 الحفي، ثم أبدأ السير وحيدا على سطح البحر، وأنا لا أدري إلى أي شوق سيقودني هذا الرحيل نحو عاصفة الكتابة، سوى أن الموجة اليتيمة التي تكونت لحظة دخولي، وانفصلت عن البقية وعني، ستتضامن معي في بحثي عن ظل أبيض تماهى مع النور والماء اسمه لو ... .لي ... تا ...

هل كانت لوليتا، نوّه، ملاك، حقيقة، أم مجرد مطية لحرقة كانت تنمو في الخفـــاء اسمها الخفاء؟ هل هي الشجاعة المفقودة بعد عرش الشيطان الذي التهم كلّ شيء؟"[2]

1– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 242.

2– المصدر نفسه، ص ص 428–429.

يُعَدُّ هذا المقطعُ خطاباً معروضاً ذاتياً، صدر عن "يونس مارينا" عندما رأى جسد "لوليتا" يحترق إثر الانفجار، فجال بخاطره ما آلت إليه حاله، محاولاً لملمةَ الكلماتِ التي فرّت منه جراء هول الكارثة، والضياع الذي غرق فيه تماما. ليُسائل نفسه بعدها عن حقيقة "لوليتا" بين أسمائها العديدة (نوّة، ملاك، لوليتا ...)، أم أنها خيطُه المفقودُ لنجاتِه من عرش الشيطان برواية جديدة. هذه الأمور كلها جالت داخلَ "يونس مارينا"؛ إذ اِختفى الساردُ تماما ليتركه يعيش اللحظة التي وصلت كما هي، وكما شعر بها إلى المروي له مباشرة.

3 ــ الخطاب الوصفي:

يتألف الخطاب الحكائي بصفة عامة « من مقاطع درامية (الحوار)، ومقاطع سردية ومقاطع وصفية»[1]، وهذه الأخيرة إحدى أنواع الصيغة المستعملة في الأعمال الروائية، بل وتشغل مساحة ًمعتبرة منها، تعتمدها الخطابات الحكائية لرسم البيئة الروائية، وملامح الشخصيات لأن «الوصف وقوف عند ملامح خارجية للموصوف ... والموضوع الموصوف الواحد ينشأ عنه عدد غير محدود من الموضوعات الفرعية القابلة للوصف، لذلك نجد الكاتب أحيانا يتوقف عند بعض الملامح ليتابع السرد سيره، ثم يعود مرة أخرى إلى ملامح الموصوف، وهكذا دواليك، حتى تكتمل صورة الموضوع الموصوف في مخيلة القارئ»[2]، ولهذا تعد الوقفات الوصفية أهم حيل إبطاء السرد، لأنها تعرقل سيرورة الأحداث في الحكاية – وقد تم شرح هذا في الفصل السابق –؛ فما يميز الوصف «هو أنه فعل مكاني. إنه توقيف زمان السرد لمعانقة ثبات المكان»[3]، إضافة إلى رسم ملامح الشخصيات، لهذا انقسم إلى نوعين:

1– عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح ــ البنية الزمية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)ــ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2010، ص32.

2– وليد النجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 149.

3– سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتحليلات، ص 171.

3 ــ أنواع الوصف

3ــ1وصف الأمكنة:

في هذا النوع يعتمد الكاتب الصيغ الوصفية ليشكل الأمكنة التي تجري فيها أحداث القصة. معتمدا النعوت والأوصاف المادية –خاصة– فيكون بمثابة كاميرا تصور الأمكنة للمروي له، وترسم الزوايا والجدران والطبيعة وغيرها مما يملأ المكان الذي تتضح معالمه في ذهن المروي له، ويتمثل في مخيلته كما يرغب الكاتب في إيصاله.

3– 2 وصف الشخصيات:

سواء أكان هذا الوصف خارجيا أو داخليا؛ فالكاتب يستخدم الوصف لرسم ملامح وشكل الشخصية: الطول، العرض، اللون، الشعر، العينان ... ، وأية صفة فيزيولوجية، إضافة إلى وصف مشاعرها وأفكارها، كالحزن، السعادة، اليأس، الذكاء وغيرها من الصفات.

ورغم أن الوصف تقنية قديمة في الخطابات الحكائية، إلاّ أن النظرةَ إليه تغيرت مع الزمن، فلم تعد أهميته إبرازَ قدراتِ الكاتب على التصوير أو شغل صفحات أكثر، بل أصبح له دور آخر، أكد عليه "رينيه ويليك" في قوله: «فإنك إذا وصفت البيت وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه»[1]؛ أي أن تقسيم الوصف ــ آنف الذكرــ إلى وصف للأمكنة، ووصف الشخصيات لم يعد ذا شأن كبير، طالما أن وصف الأولى هدفه الكشف عن الثانية؛ فالمكان يعبر عن قاطنه، ووصفه (أي المكان) يُكوِّن لدى القارئ فكرةً عن الشّخصيات التي تتحرك وتعيش فيه؛ فالبيوت المتواضعة تدلّ على فقر أصحابها، وترتيب الأثاث ولون الجدران يمنح تصوُّرا مسبقاً لنفسيّة الشخصية التي تعيش فيه، فقد تدلُّ الفوضى على اللامبالاة، أو اليأس، ... وقد يدل الطلاء الأبيض للجدران على الحياد، وربما الاستسلام، أو البحث عن راحةٍ لم يجدها صاحبُ الغرفة خارجها، فصفات المكان كلها لها دلالة بشكل أو بآخر على مشاعر الأشخاص وطباعهم وطرق تفكيرهم.

1– رينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1412هــ1992م، ص 298.

هذا من جهة، من جهة أخرى، لم يعد الوصف صيغةً شكليةً وحسب، بل أصبح ذا علاقة بمجريات الحكاية، ولم يعد «ديكورات خارجية لا علاقة لها بالحبكة والحدث وتؤدي بالقارئ إلى الإحساس بوحدة العمل وكليته»[1]؛ أي أن الوصف أصبح له فاعلية في تكوين العمل الروائي وطريقة استقباله من طرف المسرود له، فعندما يعتمد الكاتب المقاطع الوصفية لشدِّ لحمةِ البناء الفني وتمتينه؛ فهو يحمّلها وظيفة جديدة تضاف إلى وظائفها القديمة.

4 ــ وظائف الوصف:

4 ــ1 الوظيفة الجمالية (التزيينية): اِعتبر النقدُ القديم أن للوصف ذو وظيفة مهمة تمثلت في لإضفاء جمالية وسحر على الأعمال الأدبية؛ إذ تعدُّ بمثابة « حلية الأسلوب، وكلما كان هذا الوصف دقيقا ومسهبا كلّما عد هدنة في القصة وسعة ورواحا من الأحداث"[2]؛ وهذا ما ظل معمولا به إلى وقت متأخر، إذ حرص الكتاب على استثمار المقاطع الوصفية قدر الإمكان في تنميق نصوصهم وزخرفتها بإضافة النعوت والأوصاف إلى الأشخاص والأمكنة كلما سنحت الفرصة، يقينا منهم أن الوصف أساس جمال نصوصهم، ودليل قاطع على تمكنهم من اللغة وقدرتهم على التصوير، وكان الواقعيون أول من سارع إلى احتواء هذه الصيغة عند اعتمادهم المُسرف على طريقة **الاستقصاء** التي تقوم على « تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء»[3]، فيغرقون في تفاصيل الأشياء والأشخاص والأمكنة.

4 ــ 2 الوظيفة التفسيرية: انتبه نقاد الرواية الواقعية إلى وظيفة جديدة تجاوزت الوظيفة التزيينية للوصف، الذي أصبح ذا "وظيفة بالغة الأهمية والخطورة وصلت إلى ذروتها على أيدي فنانين بارعين مثل بلزاك وفلوبير"[4]؛ ولم يعد وسيلة لتجميل النص بعبارات تعج بالصفات والأشكال ومميزات الموصوف، بل تطورت وظيفته لتغدو

1- هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن،(د.ط)، 2003، ص 278.

2- صلاح فصل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 294.

3- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 81.

4- المرجع نفسه، ص 114.

"تفسيرية ورمزية معا؛ فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسها وأدواتها وبيوتها تكشف عن تركيبها النفسي وتبرره أيضا؛ فهي رمز وسبب كما أنها نتيجة كذلك"[1]، ومن ثم صار الوصف موضحا لتوجيه الشخصيات ونفسياتها ومشاعرها وأفكارها، إضافة إلى تقصّي تحركاتها وكيفيةِ تأديتها لأفعالها، كل هذا في إطار بناء عالم خاص بالروائي «قد يشبه عالم الواقع قد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية. فالكلمة لا تنقل عالم الواقع بل تشير إليه وتخلف صورة (صورة مجازية لهذا العالم»[2]؛ وبذلك يكون الوصف المعتمد الأساس لدى الروائي في صناعته التخيلية – بغض النظر عن ما هو واقعي في العمل السردي – طالما أنّ الأدب في مجموعه تخييلٌ؛ « فاللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة»[3]؛ مثلما للتصوير اللغوي دوره البارز في شحذ مخيِّلة المسرود له بكل ما هو حسي، ومعنوي أيضا.

4 ــ 3 الوظيفة الإيهامية: تتجلّى هذه الوظيفة في الوصف الدقيق، فعندما يعرض الكاتب تفاصيل الموضوعات الموصوفة (شخصا أو مكانا..)؛ فإنه يُشعر المتلقي « أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال. ويحدث انطباعا بالحقيقة أو تأثرا مباشرا بالواقع»؛ فالحاكي يُشعره من خلال الوصف المُفصّل أن تلك الأمكنة مثلا موجودة فعلا، بتلك المواصفات التي أوردها، حتى إنه قد يعطي هذه الأمكنة أسماء حقيقية، لكن حتى مع كل هذا تبقى«واقعية من نوع آخر، فرغم أنّ فضاء الرواية فضاءٌ منتهٍ، يُحاكي فضاءً غير منته هو المكان، إلا أنه في نقله هذا المكان الخارجي عن طريق اللغة يدخل عليه الكثير من التحويرات"[4]، فحتى لو بدى للمتلقي أن هذا العالم المُتخيَّل لا يختلف عن الواقع في شيء، فهو لا يعدو كونه عالماً متخيلاً من نسج كاتبٍ ما، « مبنيا على حيلة فنية تجعل الانطلاق

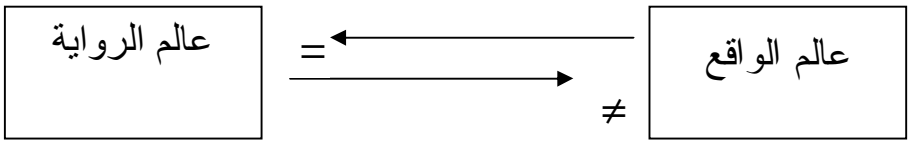
1– صلاح فصل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 295.

2– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 108.

3 ــ صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية 'مدن الملح'، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص 133.

4– عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص 36.

من عالم الواقع نحو عالم الرواية ممكنا، أما العودة فمستحيلة»[1]؛ وذلك كما يوضحه الشكل الآتي:[2]



جدول إحصائي للخطابات الوصفية في الرواية محل الدراسة:

الفصل	الرقم	الخطاب الوصفي	الصفحة
الفصل الأول	1	– فجأة تحولت فرانكفورت ... وأحاسيسه الخفية.	12–13
الجزء الأول	2	– كان الطابور قد خف ... تعقلها وجنونها.	17
	3	– إيفا ذات الأربعين ... لدرجة الإرهاق.	17
	4	– الشمس التي بدأت ... أو يحس بوجوده.	17–18
	5	– مسح بعينيه الزجاج السميك ... فسفوريا جميلا.	19
	6	– رأى يونس مارينا اللمعة ... وسط ضجيج المعرض.	20–21
	7	– رأى شيئا من الطفولة ... ولا يتوقع الكتاب.	21
	8	– ورقها بانفعال ظاهر ... يتحدث مع شخص ثان.	23
	9	– لم يكن نزل مارتيم ... الأدراج الآلية.	24
	10	– يأتي من مكان ما ... لم يكن بعيدا.	25
	11	– الجموع المتراصة التي كانت تتهيأ للخروج.	25
	12	– وكأنها شخصية ... وبحروف بارزة.	25–26
	13	– كانت ابتسامته ... بدهشة طفولية.	26

[1] ــ المرجع السابق، ص ن.

[2] ــ المرجع نفسه، ص ن.

	14	– ملامح خطت بنعومة ... قليلا إلى الوراء.	26
	15	– بقي للحظات طويلا متسمرا في مكانه، من دهشة ملامحها المتقنة.	26
	16	– لم يكن فيها شيء ... متواصلة الحلقات.	30
	17	– رآها تنظر إليه ... وبإشراق ابتسامتها.	31
	18	– قسماتها كانت ... يتمتم ضاحكا.	32
	19	– خبأ دهشته بصعوبة ... صاحبتها وسحرها.	
	20	– رأى ابتسامتها المشرقة ... والإنساني الجميل.	35
	21	– تنغمس في أمواج البشر ... نهائيا من المشهد.	37
	22	– وراء امرأة ورقية ... انفجار شمس.	38
	23	– عبثا تابعها بعني طفل يتيم.	38
الجزء الثاني	24	– وجد أمامه إيفا متسمرة كتمثال يوناني قديم.	39
	25	– ملأته سعادة فجائية ... من حولها من قص.	39
	26	– كان المطر الدافئ ... كانت بعيدة.	39
	27	– عطرها المجنون الذي ... للسعادة أم للألم.	40
	28	– كانت إيفا هادئة ... واحد كالعادة.	40
	29	– وهي تدخل أناملها الرقيقة داخل شعرها الذي ابيض فجأة.	40–41
	30	– أدهشتني بأسئلتها ... بل يتجاوزنا.	43
	31	– لوليتا لم تكن بهذا البهاء ... أعرفه جيدا.	43
	32	– ذبلت فجأة نظرة إيفا الزرقاء الناعمة.	45
	33	– قبل أن تغمض عينيها ... ربيعي هارب.	45
	34	– كانت حروفها تشبهها ... ينام في أعماقه.	45
	35	– قاطعه صوت إيفا بحزن وهو منكسر على بياض حائط الغرفة.	46

	36	– لوليتا ليست عادية ... الخطر من بعيد.	46
الجزء الثالث	37	– كلمات الأغنية تتدفق ... يكاد يكون كليا.	47
	38	– أضواء المدينة كانت ... ظلها مرتبكا وحزينا.	48–49
	39	– إلا صفير القطار السريع ... انتظام سرعته العالية.	49
	40	– سمع خطواتها المسروقة ... أصابعها الناعمة.	50
	41	– بلباسها الشفاف ... كتاب آرثر كوستلر.	50
	42	– كانت ضحكتها دافئة ... حدود الغرفة.	52
	43	– كانت تبدو كظل ... عمقه حد التلاشي.	58
	44	– إن تحت انكسار الظل شعرها الأسود المنسدل ... عمق الظلام.	59
	45	– أول شيء لاحظه ... المكان المحترم؟	61
	46	– في الركن المطل على ... من حفيفها الكبير.	64
الجزء الرابع	47	– عيون الشرطيين المتقدة والمليئة بالأسئلة.	65
	48	– النظرة الزرقاء الباردة للشرطي.	66
	49	– رأى عيون الأطفال ... وهي تراقص ... بالصمت واللاشيء.	66
	50	– حفيف القطار ... مسطح بلا أي نتوء.	67
	51	– كانت أشجار اللوز ... من أعماق التربة.	70–96
	52	– رجلا جميلا وقويا وعملاقا مثلك.	70
	53	– الرجل: ذوالشعر الأبيض.	70
	54	– من هذا الرجل الذي ... سماء مرصعة بالنجوم.	71
	55	– كان ينزوي مع قهوته ... أكبر من سنه.	73
	56	– رأى الرايس بابانا ... كان ذكيا.	73

	57	– جالسا تحت خيط الضوء ... وحشة المكان.	74
	58	– عندما ارتسم الشعاع الحار ... الحائط الخشن.	75
	59	– رائحة جسدها الهش ... قبل أن تستقر.	76
	60	– ساد الصمت والبياض ... على الحيطان.	77
	61	– ولالة الزهراء تصغر ... بصدقة في الطريق.	80
	62	– السكرية، معروفون ... رجال العيستابو.	81
	63	– الإعلان الذي علق على ... الاستعمار.	82
	64	– رائحته التي تشبه ... بثقلها على ظهره.	83
	65	– لأول مرة يتأمل ... وتنتهي في عنقها.	86–87
	66	– توقفت الكلمات ... والصفراء كالبرق.	90
	67	– صورة الرايس بابانا وهو يبتسم بصحبة رفاقه الخمسة.	90
	68	– دمعاته المتكسرة /أحد الصباحات العاصفة.	91
	69	– وهو يحضنه بعمق.	97
	70	– شعر موسى لحمر بقسوة الكلمات ... قاوم حتى الموت.	99
	71	– بقي يونس مارينا في مكانه متسمرا للحظات طويلة.	99
	72	– بدمعات ساخنة ... لمع كالفضة.	100
	73	– الظلمة، اللمبات ... المتبقي للرحلة.	101
الفصل الثالث	74	– مركز الشرطة القديم ... القرون الوسطى الرطبة.	105
الجزء الأول	75	– الحركة في المركز ... التليفون الأحمر.	105
	76	– العلبة صفراء المرمية../ عاد وحيدا كعادته/ لقاء جميل ... كتابه الأخير/	106

	77	– في جسمه خزانا كبيرا .	107
	78	– رواية جيدة وجريئة/ ... حقيقية/ يكذبون.. التورط الحقيقي.	108
	79	– قالها دافيد إيتيان مع ابتسامة ماكرة ... المضادة للالتهاب.	114
	80	– فجأة أصبح المكان فارغا و صامتا ... خروج ماري.	115
	81	– في الشرفة المطلة على ... مجنونة أو سكر.	
	82	– ماري وهي تقطع ... ولم ترفع رأسها.	115
الجزء الثاني	83	– البيانو النائم بالقرب من النافذة المطلة على الساحة العامة ... اشتق لها اسم لولا.	116
	84	– هذه المجلات الملونة ... والمطارات.	117
	85	– زجاج النافدة الثقيل ... بلا وجه ولا حدود.	117
	86	– بان الجرح الصغير ... تفاصيل الوجه الأخرى.	118
	87	– عاوده وجه ماجدالينا الطفولي.	118
	88	– استعاد وجوه اللذين ... بألبستهم ولحمهم.	118
	89	– كان وجه المرأة ... الذي على اللوحة.	126
	90	– خطواته المتسارعة ... تفصله عن الشارع.	128
الجزء الثالث	91	– ضحكتها التي تفرقعت كالملحة على جمرة متقدة ... وقعت الكلمة باردة على رأسه.	130
	92	– صوتك الذي تسكنه ... يشبه الحزن الدائم.	132
	93	– تستفزه بعنف كأنها ... كامل جسده المتعب.	135
	94	– والده وهو يتهاوى ... قبل الفاتحة.	135
	95	– كل الإجابات احترقت ... بالأحقاد والدم.	135

	96	– بدت له لوليتا ... في فرانكفورت.	136
	97	– الضحية دائما فراشة ألوانها لم تعد تروق للقتلة.	139
	98	– كلمته التي ... والخوف والقبور.	139
	99	– كانت الذبابة ... البياض القاسية.	140–141
	100	– فوجئ بتجربتها في ... سهلة أو عفوية.	143
	101	– كانت جملها الأخيرة منكسرة.	144
	102	– هي لرذاذ الهاربة في ... لا شيء، يأسره.	145
	103	– ثم انطفأ كل شيء ... شيء من طعم النية.	145
الجزء الرابع	104	– البرد نهايات الخريف سكين تغوص في الأعماق.	146
	105	– رائحة القرنفل ... وقشور الرمان.	146
	106	– شيء غريب يغرقه ... الصوف لبيعه.	146
	107	– أشعر دائما أن في عمقها ... مثل هذه الأمكنة.	149
	108	– تساءل وهو ينظر إلى سيدنا ... فيه أية تكنولوجيا.	149
	109	– عالم جميل بل ومخملي ... في مهب النعومة.	152
	110	– كنت مثلك، فراشة تعرف جيدا أن أية لمسة خشنة ستقتلها.	154
	111	– كانت قطرات المطر ... أحاط بها حتى غطاها.	155
	112	– بشكل خرافي، بجسد ... ولكن على اكبر.	158
	113	– لمع وجه لوليتا ... إلى دفء المكان.	159
	114	– كان لباسها الأسود وقامتها المديدة يجعلانها مرئية من بعيد.	160

	115	– انفرط شعرها مع ... مساحة واحدة زرقاء.	164
	116	– أحنت لوليتا رأسها ... مدت يدها إلى وجهها.	170
	117	– انكسرت مياه الأمطار ... ما يزال بها عطر أمه.	173
	118	– رصيف يمتد على أطراف ... الجميل والمعطر.	174–173
	119	– توغلت السيارة في عمق الطريق ... من راديو السيارة أمطار أواخر الخريف باردة لكنها لذيذة.	175
	120	– محرك السيارة الذي ظل ... من الألوان الكثيفة.	175
	121	– البيانو القديم الذي ... مشاهده الكتابية.	176
	122	– وجه المرأة التي ... تتجلى من محياها.	177
	123	– لم يرى إلا الذبابة ... دقيقة ومدهشة.	186–185
	124	– كانت بشفتين قرمزيتين ... المهرج الساخر.	186
	125	– شعرت من عينيك ... إلى وضعها الطبيعي.	190
	126	– عندما ألحت على كأس ... بجناحي فراشة منكسرة.	191
الفصل الثالث	127	– أناقتك كبيرة ... لمن يراك.	199
الجزء الأول	128	– كانت الدعاية كبيرة ... فأصبح لولا.	202
	129	– كان يومها آخر يوم في خريف باريس اللذيذ.	205
الجزء الثاني	130	– كان روجي يستمع ... المعدن السائل.	210
	131	– تمتمت ريبكا بشفتين ... ويونس مارينا.	219
	132	– لوليتا، على الرغم من صغرها، براغماتية جذا.	221
	133	– كانت باريس ممطرة ... لايت أوف سيتي.	223
الجزء الثالث	134	– عطور متداخلة ... تخرج بسرعة لتعود.	224

	135	– على المنصة الطويلة ... على مدار الساعة.	228–225
	136	– لاشيء يخفي السعادة ... والتعديلات النهائية.	229
	137	– بينما انفصل يونس ... فرانك سيناترا، هههه.	230–229
	138	– تزحلق تحت وقع ... تخلى عنها كليا.	239
	139	– التي غطت الأمطار ... على بعض هبلها.	242
الجزء الرابع	140	– امحت الفواصل بين ... في بعض الأماكن.	243
	141	– سيارة الشرطة التي ... كامل راحتها وألقها.	244–243
	142	– قطتنا نميرة التي ... على حافة الموت.	252
	143	– ليلة الضباع/ كانت ليلة قاسية.	257
	144	– القصر الذي كنا ... بعضها للمرة الأولى.	258
	145	– كان وجهها قد استرجع حمرته وألقه.	262
	146	– ذئاب العقيد هي الأقرب إلى قلبه ... أغرقتها في النسيان.	267
الفصل الرابع	147	– والدها الآن مقعد بعد أزمة قلبية حادة.	266
الجزء الأول	148	– لوليتا من الصنف المقاوم تعيش لحظة ألم كبيرة في تجربتها.	267
الجزء الثاني	149	– كانت مجرد رحلة ... التي تراكمت عليها.	271
	150	– مشكلة الأقدار أنها ... ولا ينتبهون إليها.	272
	151	– لم تكن الرحلة صعبة في حدّ ذاتها.	273
	152	– الرجل الذي دفن والدي ... الفراغ المفروض عليه.	274
	153	– كانت القاعة غاصة ... في الترجمة الإسبانية.	278
	154	– من حين لآخر كانت ... بصدر لا ضيق فيه.	279
	155	– في القاعة المطلة على البحر.	281
	156	– ظل يمشي بخطوات وئيدة ... ولا سبب سجنه	282

		أيضا.	
	157	– بقى الرئيس للحظة فاتحا ... ضوء المكتبة.	286
	158	– لم أر إلا الماء الذي ... في وجوه الناس.	288
	159	– اندهش من هندمته ليس الذي ... قصره المجنون.	294
	160	– نحو الحائط العاري/ كل شيء كان هادئا في هذا الفجر الباريسي البارد.	296
	161	– كانت حاضرة بكل ... الصعب تجبيرها.	299
	162	– الحديقة النباتية ... أمام الجمهور.	302–301
	163	– متفاديا زحمة المرور ... باريس وضواحيها.	302
	164	– لم يكن التجمع ... في الطابق الثاني.	305–304
	165	– لم ينس وجهها الذي ... ذلك النور الحي.	309
الفصل الخامس الجزء الأول	166	– واجهة مركز الشرطة ... تحاضر داخله.	313
	167	– أصبح المدرج الواسع ... إلى آليتها الأولى.	314
	168	– كانت وجوه ... تلتقط أنفاسها.	314
	169	– كانت الهمهمات قد قلت في القاعة الصغيرة.	316
	170	– يكاد لا يظهر إلا ... مواجها له بقوة.	318
الجزء الثاني	171	– كانت ريبكا في ... كانت شيئا آخر.	323
	172	– تماما مثل جراحة ... قليلا على أنفها.	335
	173	– أحنت ريبكا رأسها ... كل شيء مسدود.	336–335
الجزء الثالث	174	– لم ير إلا عينيها الواسعتين وهي تنزع النظارات المكبرة.	337
	175	– كانت تشغله التفاصيل ... بشكل مقلوب.	337
الجزء الرابع	176	– كانت تمطر من وراء زجاج المطار ... ما حق كثيرا.	350

	177	– الساعات الحائطية ... والمستقبلين كبيرة.	350
	178	– تلك المبخرة ... إلى مرض الأدخنة.	351
	179	– وهو يعبر بخطوات ... يستقبلون ويودعون.	354
	180	– تحت اللوح الإلكتروني ... طوكيو ناريتا.	354
	181	– بعضهم وجوههم صفراء ... بابتسامات هاربة.	356
	182	– كان المطر يسقط ... جميلا وجديدا.	357
	183	– تدفق شعرها ... تغفو، تغمغم.	358
	184	– كانت الأمطار ... من و راء الزجاج.	361
الفصل السادس الجزء الأول	185	– باريس ترتجف ... ثقيل وبارد أيضا.	367
	186	– بدت له الشرفة ... منذ يومين.	367
	187	– باريس لا تشبه ... اسم المدينة منها.	367
	188	– رأى السيارة المدنية ... ويسجل ملاحظاته.	370
	189	– تأمل وجه لوليتا ... يتخفى من ورائها.	370
	190	– مليء بالأشياء الصغيرة ... مقبرة الرماد.	371
	191	– أن المكان ممتلئ ... عن سكنه.	372
	192	– الظلمة نفسها ... مسألة مهمة.	376
	193	– وصيغة اليد ... الآيلة إلى الزوال.	376–377
	194	– كانت هذه المرة ... من النباتات والعطور.	378
	195	– كانت الأمطار والثلوج ... الكبير وعزلته.	379
الجزء الثاني	196	– تواصل سقوط الثلج.	380
	197	– كان نزل فوكس ... اللون الجوري.	380–381
	198	– على واجهة مطعم ... للشارع.	380
	199	– حيث محلات ... الشرقية التقليدية.	381–382
	200	– بدت له تقاطعا ... يسرق منها دفئها.	382–383
	201	– كان وجهها مضاء ... في خلفية العتمة.	385

	202	– وجد أشياء صغيرة ... بلون بنفسجي.	386
	203	– تذكري أن رجلا ما ... الخائفة من أكفانها.	387
	204	– وضعتها فوق المكتب الكبير ... بشكل أوضح.	390
	205	– تحولت فجأة ملامحها الدافئة إلى جدار جديد.	391
	206	– ضحكتها التي انفجرت ... له في آخر مرة.	392
	207	– تحسست ملامحه الخشبية القديمة ... وثقلها.	394
	208	– كانت ثلوج رأس ... وقتها المعتاد.	394
	209	– ثلوج ديسمبر تتساقط ... وأنينه الخفي.	395
	210	– تأمل الغرفة. المرايا ... من سوق العتيق.	395
	211	– لا شيء في الغرفة ... قبل أن ينزعها.	395–396
الجزء الثالث	212	– لاحظ صفرة قريبة من صفرة الموت قد علته، لم يرها فيها من قبل.	402
	213	– علبة فوغ البنفسجية/ حقيبتها اليدوية الصغيرة/ سيجارة رقيقة وناعمة، شكلها وحده يغري بحرقها بشفتين منهكتين.	412
	214	– نظرت إليه وعيناها ... بشكل ملحوظ.	413
	215	– أصابعها الناعمة/ نعومتها الحريرية/ لم ير في عتبتها إلا ... أي لون.	415
	216	– بدت له فجأة ... نسجتها الكلمات القلقة.	415
	217	– رأى اتساع شارعي ... الذي لم يتوقف.	416
	218	– الورقة التي تركتها ... رسوما سريالية.	417
	219	– ليدخل هواء بارد جدا ... إيقاع جميل و بطيء.	417
الجزء الرابع	220	– الثلج كان يحجب ... بهدوئه المعتاد.	418
	221	– نظرتها ضائعة كانت ... ليلة رأس السنة.	420

	222	– في عمق الشارع عندما ... حافة الرصيف.	421–420
	223	– توغلت لوليتا أكثر في ... الضوء الأخضر.	421
	224	– زادت قوة الثلج.	421
	225	– كانت كطائر مهاجر ... لا قوة توقفها.	422–421
	226	– تدحرجت القنبلة الأولى ... الأرض نهائيا.	423–422
	227	– رأى مرة أخرى ... لا يسعها أي مكان.	424
	228	– كانت حركة الناس ... يسيل من الصعب.	425–424
	229	– لا شيء سوى أن ضوءا ... نور افترضه جميلا.	426
	230	– بدأت حركة الشارع ... في قلبه ودماغه.	428
	231	– كانت المياه العادية ... وأفراحهم وصرخاتهم.	431
	232	– استمر سقوط الثلج ... وجورج الخامس.	432
	233	– رآها أمامه في بياضها اللذيذ وشالها البنفسجي.	432
	234	– عادت حركة الناس ... لكنها كانت هنا.	433
	235	– وهي تتوقف بشكل جاف ... لم تكن موجودة.	435–433
	236	– كان الصوت أكثر نعومة ... أن يتصل بها.	435
	237	– صوتها يأتي ناعما وواضحا.	435
	238	– عين على كتاب الحياة، ويد على زر الموت، الجمجمة.	436
	239	– كانت نبرات الصوت ... من قبل/ منكسرا وجريحا.	436
	240	– فجأة عاد الصوت ... مرّة واحدة/ بحزن.	436
	241	– كان الصوت يحمل الموت في نبراته.	436
	242	– تحت السرير في ... لا عين تراها.	437
	243	– كان عطرها واضحا ... ومطير جبال الروح.	437

	244	– تسربت إلى أنفه ... التي قلّت.	438

وقد حاولت الدراسة تحليل بعض المقاطع لتوضيح هذا النوع من الخطابات أكثر:

«فجأة تحوّلت فرانكفورت في ذلك المساء المتلبس في كل شيء، إلى حفنة مطر، وورق ملون، كتب وأغلفة مدهشة كأجنحة الفراشات. ضجيج في كل الأمكنة، ضحكات متقاطعة وهسهسات جانبية تشبه همسات العشاق في الزوايا المظلّلة. أوراق دعاية تحتل كل الأجنحة عن أحدث الكتب، تتنافس على جمهور ينتظر توقيع كتابه، قبل أن يخرج محتضنا فرحة من الكلمات والجمل والنداءات السرية إلى شارع ممطر ومدينة غارقة في سحر الضباب والماء.

النّاس يأتون ثم ينطفئون مثل الفقاقيع الملونة في عرض الحياة والمساحات الواسعة، وراء الطاولات المعروضة بسخاء، كتّاب كثيرون يوقعون كتبهم. بعضهم معروفون، وبعضهم الآخر يكتشف للمرة الأولى. بعضهم متعودون على المكان، يتحركون مثلما يتحرك ممثل محترف داخل ديكور محاط بالدهشة، وفئة ثانية لا يفصلها عن الجنون إلا مسافات قليلة. كل شيء يجرب من أجل إغواء قارئ سلاحه حاسة شمّه الفنية، وعيناه وأحاسيسه الخفية»[1].

يصفُ السّاردُ في هذا المقطع المكانَ الذي اِنطلقت فيه أحداثُ الرواية، وهو معرض فرانكفورت، وذلك باعتماد نعوت وأحوال وتشبيهات: (كأجنحة الفراشات، تشبه همسات العشاق ... .)، وتعابير شعرية (حفنة مطر، وورق ملون، ...).

وعلى عكس الوصف القديم الذي يُعنى بدقائق الأمور، ويُسمّي الأشياءَ بمُسميّاتها ويرسم المكان كما هو، يختلف الوصف في هذه الرواية؛ لأنه مشحون بمواصفات خيالية وردت بلغة شعرية جعلت من المعرض مكانا ساحرا، إضافة إلى أن المروي له يشعر وهو يتلقى هذا المقطع بأنه يرى ما يحصل فيه، لأنّ الساردَ ضمّن وصفه بعضا من السرد، ليستطيع توضيحَ حركاتِ الأشخاص داخل المعرض: (الناس يأتون ثم ينطفئون ... ، يوقعون كتبهم ... ، يتحركون ...)، ثم يعقب هذه الأفعال بأوصاف توضّح كيفية إنجازها مع اِستمرار

1– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص، 12،13.

شعريّة اللغة دائما: (مثل الفقاقيع الملونّة، حاسة شمه الفنية، أحاسيسه الخفية ...)، ما يجعل الوظيفة الأساسية للوصف في هذا المقطع وظيفةً جمالية.

وجاء في الفصل الثاني:

« زجاج النافذة الثقيل. بدا له كل شيء هادئ. لا شيء سوى ضباب الفجر الذي محا كل العلامات، مخلفا ورائه عالما هلاميا بلا وجه ولا حدود»[1].

يَصف هذا المقطع جزءا صغيرا من الغرفة هو الزجاج وما يظهر من خلاله. غير أنّ الهدف من هذا الوصف لم يكن رسم المكان، إنما الإشارة إلى شخصية "مارينا"، وهذا ما يجعلُ وظيفةَ الوصف في هذا المقطع تفسيرية؛ فعندما يصوَّرُ الضباب ويُوصَف بأنه (محا كلّ العلامات)، وخلّف (وراءه عالما هلاميا بلا وجه ولا حدود)؛ فإن هذا يعكس ما تعانيه الشخصية من ضياع، وألم، وفراغ لا يستطيع التعبير عنه، فكان وصفُ المكانِ ونظرتها إليه(أي نظرة الشخصية) سبيلا إلى الكشف عن مشاعرها.

المقطع الثالث: من الفصل الثاني:

"انكسرت مياه الأمطار تحت عجلاتها، عاكسة بقوة الأضواء التي تمزّقت في كل الاتجاهات، على سطحها وفي جانبيها، محدثة شلالات من الألوان تزحلقت في كل الاتجاهات، على الطرقات. عندما استوت في آخر السيارة، مدت لوليتا رأسها على صدره، ثم أغمضت عينيها المتعبتين تاركة شعرها ينزل بكل ثقلة ومائه، على معطفه البحري الغامق وكوفيته الحمراء التي ما يزال بها عطر أمه"[2].

يصف هذا المقطع أحد الأمكنة المفتوحة المذكورة في الرواية، وهو الشارع، دون التخلي عن اللغة الشعرية والطريقة الراقية في الوصف: (انكسرت مياه الأمطار ... شلالات من الألوان..)، كما لا يخلو هذا المقطع من سردٍ خفيف اِحتاج إليه الخطاب لتصويرِ ما يحدث ووصفِه: (أغمضت عينيها المتعبتين ... ، ينزل بكل ثقلة ...)، وهذا ما منعَ الخطابَ الوصفيَّ من أن يكون خالصا وتنحصر وظيفته في حدود الجمالية.

[1] المصدر السابق، ص 117.

[2] المصدر نفسه، ص 173.

أما الفصل الرابع، فقد ورد فيه:

«بقي الرئيس فاتحا فمه. لا يكاد يصدق ما كان يسمعه. ثم تمتم وهو يبحث عن كلماته. شعرت بصفرة وجهه التي خطتها دمعتان تلألأتا تحت ضوء المكتبة»[1].

يختلف هذا المقطع عن المقطع السابق، في كون الواصفِ شخصاً آخر غير السارد، بل "يونس مارينا" الذي يصف ردّة فعل الرئيس عندما عَلِم بأنّ الكاتبَ الشهير "يونس مارينا" ليس إلّا "حميمد" ابن "يما جوهرة"، وقد اِستعانت شخصية "يونس مارينا" على وصفها بأفعال ماضية خرقت الوصف بنوع من السرد، ليستمر بعدها في وصف ملامحه: (صفرة وجهه، دمعتان ...)، مُورداً عبارةً واحدةً أوْصَلت للمروي له المكان الذي كان فيه، وهي عبارة: (ضوء المكتبة).

«نظرت إليه وعيناها مثبتتان على الساعة الحائطية القديمة، لم تتوقف أصابعها عن الارتعاش منذ اللحظة التي تحدثت فيها عن والدها وعن أخيها. كانت السيجارة ترتجف أيضا بين أصابعها بشكل ملحوظ»[2].

يصف السارد في هذا المقطع التوتّر الذي سيطر على "لوليتا" و"مارينا"، عن طريق وصف ملامح "لوليتا" القلقة" (عيناها مثبتتان على الساعة ... ، لم تتوقف أصابعها عن الارتعاش ...)، وهي كلّها عبارات تدل على حالة نفسية غير طبيعية، وبدل أن يُصرِّح الساردُ مباشرةً بخوف "لوليتا"، وما تعانيه داخلها، اعتمدَ الوصفَ الخارجيَّ، ليوصل المروي له إلى هذه المعلومة، وهذا ما يُحيل إلى وظيفةِ الوصف في هذا المقطع، وهي الوظيفة التفسيرية.

1- المصدر السابق، ص 286.

2- المصدر نفسه، ص 413.

خاتمة الفصل:

بعد الدراسةِ المنجزة عن عنصر الصيغة في رواية "أصابع لوليتا"، يتجلّى تمكن الكاتب من التوظيف، والشحن المتقن لجلّ الصيغ السردية التي راوح "واسيني الأعرج" بين أنواعها المختلفة كما قدمها " جيرار جينيت" وفصّلها " سعيد يقطين"، إضافة إلى نوعٍ آخر من الخطابات هو الخطاب الوصفي، وذلك لسعةِ المساحة النصية التي يشغلها هذا الأخير في الرواية، وتميُّز الطريقة التي وظّفها بها "واسيني الأعرج".

وقد شكلت الخطابات المسرودة الجزء الأكبر من الرواية لأسباب عديدة أهمها: أن السّرد هو أصل فعل الحكي، إضافة إلى وجود أصنافٍ عديدة تنضوي تحت هذا النوع (الخطابات المسرودة الذاتية، الخطابات المنقولة المباشرة، الخطابات المنقولة غير المباشرة)؛ فقد غلبت على بنية الرواية خطابات مسرودة ذاتية عديدة، لأنها الوسيلة الأنجع لإدماج ماضي الشخصيات في صُلبِ حاضر الرواية، وقد ذُكِر سابقا أن هذا الحاضر لا يتعدَّى شهرين أو أكثر بقليل، في حين يمتد الماضي على مدى عشرات السنين؛ إذ تبرز(أي الخطابات السرودة) بشكل واضح في خطابات "يونس مارينا" الذي اعتمدَها لسردِ ما حصل له في طفولته، وما عاناه في شبابه من "ذئاب العقيد"، وقصّته مع "مريم ماجداليا"، وأمه التي تلاشى صفاؤه بغيابها، كل هذا يَدخُل ضمن ماضيه البعيد (أي اِسترجاعات خارجية، أما في الجزء الثاني من الفصل الرابع من الرواية، فيبرز الخطاب المسرود الذاتي من خلال الاسترجاعات الذاتية التي كان يقوم بها متذكرا من خلالها رحلته إلى برشلونة. إضافة إلى " يونس مارينا"، شَغلَت خطاباتُ " لوليتا" المُسترجعة من ماضيها البعيد مع أبيها، وصديقها جيروم حيّزًا لا بأس به من مساحة الرواية؛ إذ اِستمرت في اِستحضار ما حصل لها إلى نهاية الرواية، بحجمٍ يطولُ ويقصرُ حسب ما تقتضيه لحظةُ السّرد. كما اعتمدته في سرد ماضيها القريب (استرجاعاتها الداخلية) وما حصل لها مع أخيها الذي حاول قتلها. ولم يقتصر السرد الذاتي على هاتين الشخصيتين، بل اعتمدته شخصيات أخرى لكن في مقاطع قصيرة.

يضاف إلى هذا الصنف، الخطابات المنقولة بنوعيها (المباشرة وغير المباشرة) التي تواجدت ضمن أنواع أخرى؛ إذ ترد أحيانا في طيّاتِ خطابٍ معروض، وترد أحيانا أخرى

أثناء سردِ الأحداث، سواء أكانت من طرف السارد، أو من طرف شخصية أخرى مشاركة في صُنع أحداثِ الرواية، أمّا صيغةُ المعروض، فقد توزعت على مختلف فصول الرواية، بأنواعها الثلاث، وبدرجات قرب مختلفة، أقلّها الخطابات المعروضة الذاتية، تليها الخطابات المعروضة المباشرة، وأخيرًا الخطابات المعروضة غير المباشرة، والتي شكّلت أكثرَ أصنافِ هذا النوع اِستعمالا.

والملاحظ على هذا الخطاب، أنّ معظم صيغ المعروض الذاتي في الرواية صدرت عن شخصية "يونس مارينا"،في حين دار الخطابان المعروضان المباشر وغير المباشر في الغالب بين "مارينا" و"لوليتا"، إضافة إلى أنّ تدخُّلات السارد في الخطاب المعروض غير المباشر قد ضمّنت الخطاب المعروض خطاباتٍ أخرى تراوحت بين السرد والوصف ...
أما بالنسبة للخطاب الوصفي– الذي أهمله "جينيت"– ؛ فقد اُعتمد في الرواية بطريقة مغايرة لما كانت عليه في الروايات القديمة؛ إذ لم يُفرِد له "واسيني الأعرج" صفحاتٍ ومقاطعَ مطوّلة، بل أدمجه في خطابات أخرى، واِعتمده بالمقابل وسيلةً لتوضيحِ ملامح الشخصيات، وأوصاف الأمكنة.

وعلى الرّغم من تنوُّع وظائف الوصف من مقطع لآخر، إلاّ أنه لم يخلُ من جماليةٍ خاصة مَردُّها اللغةُ الراقية التي وظّفها الكاتبُ في هذا النوع من الخطابات.
وكنتيجة عامة يمكن القول إن الرواية كرسّت تعدد الخطابات وتداخلها، فلا وجود لخطابٍ مسرود خالص، ولا لخطابٍ معروضٍ خالٍ من سرد أو وصف، فكلُّ الصيغ انصهرت في بعضها البعض لتشكل معا الخطاب الروائي ككل.

الفصل الثالث: المنظور والصوت

إنّ الحديث عن المنظور بمنأى عن الصيغة –بخلاف التقسيم الذي استحدثه "جيرار جينيت"– مردُّه الخلطُ الذي انتشر بين النقاد، وتجلّى في الأعمال التنظيرية الأولى للبُنى السردية؛ وهو عجزهم عن التمييز بين المنظور والصوت، وهذا ما أكد عليه "جينيت" بإيراده لعرض "لينث بروكس" و"روبرت بن وارين" للبُؤرة السردية – كما سميّاه– في الجدول التالي"[1]:

	أحداث محلّلة من الداخل	**أحداث ملاحظة من الخارج**
– سارد حاضر بصفته شخصية في العمل.	1– البطل يحكي قصته.	2– شاهد يحكي قصة البطل.
– سارد غائب بصفته شخصية في العمل.	4– المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة.	3– المؤلف يحكي القصة من الخارج.

وقد حاول "جينيت" شرح هذا الجدول، واعتماده دليلا على صحّة فصلِه الصوتَ عن المنظور، « فالحد العمودي الفاصل هو وحده الذي يهم "وجهة النظر" (الداخلية و الخارجية) بينما ينصّب الحد الأفقي الفاصل على الصوت (أي هوية السارد)»[2]؛ أي أنّ الفرق الأساس لا يكمن في أنّ الحكي يتوقف على الأمور السطحية، أو العميقة، بل كون المنظور يرتبط بالزاوية التي يقدم منها الحدث، في حين يرتبط الصوت بالبحث عن هوية السارد.

ولا يختلف طرحُ "فيردمان" عن ما قدّمه بروكس **وبن وارين** عندما تحدث عن أنواع المنظور التي « أدخل فيها نوعين من السرد على لسان الشخص الأول»[3]، أي أنّ

[1]– جيرار جينيت:خطاب الحكاية، ص 198.

[2]– المرجع نفسه، ص 199.

[3]– خوسيه مارية بوثويلو إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب،(د ط)، (د ت)، الفجالة.

شخصا واحدا بإمكانه سردُ حدثٍ واحد بطريقتين مختلفتين، وذلك بتغيير وجهة النظر، وهو بهذا يخلط بين سؤالين مختلفين تماما: « فهناك من جهة السؤال: من يرى؟ وهناك من جهة أخرى السؤال من يتحدث أو يحكي؟»[1]، لهذا تجدر دراسة مقولة الرؤية (أوالمنظور)، وعنصر الصوت بشكل منفصل ومتتابع في آن واحد، حتى يتوضّح الفرق بينهما.

أولا: المنظور السرديDescription narrative

يُعدُّ العمل الروائي أكثرَ الأعمال السردية تعقيدا، لتَعدُّد البُنى المكوِّنة له، فكونُه عملاً تخييلياً يجعل منه خطابا خاصا يضمّ أشكالا متمايزة من التعبير، تفرض بدورها تنظيراً شاملاً ودقيقاً لدراستها، فبعد بنية الزمن، وأنواع الصيغ، تبرز مقولة "**المنظور**" أو "**الرؤية**" كعنصر هام له دوره الكبير في فهم العمل الروائي ودراسته بنوياً؛ ذلك أنّ هذه الرؤية تُعدّ بمثابة « خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة »[2]؛ فهي التي تُحدّد مُنطلَق العمل السردي، وترسم للدارس الأُطُر التي يُصنِّف على أساسِها الخطابات الواردة في هذا العمل، وبالتالي تكون طريقة « تقديم العمل الروائي هي المبحث المتعلق بمفهوم المنظور أو الرؤية»[3]؛ لأنّ كل عمل سردي يقدم وفق وجهاتِ نظرٍ يُقمِّصُها المؤلفُ للسارد والشخصيات، باختلاف أنواعها؛ لأنها تقوم في أساسها على « إدراك المؤلف لعناصر عالمه في النص ومن ثم تنظيمها بكيفية ما، عبر منظور سردي يلبسه المؤلف لسارد يعالج بموجبه علاقات السارد مع المكونات النصية الأخرى »[4] المُشكِّلة للنص السردي، والتي يكون الفصلُ بينها بهدف الدراسة فحسب، لكنها داخل العمل الروائي تتداخل وتُكمِّل بعضها:

---

[1]– المرجع السابق، ص 265.

[2]– عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، حزيران، 1990، ص5.

[3]– إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 1432هـ، 2011م، ص116.

[4]– خليل شكري هيّاس: القصيدة السيرذاتية وإستراتيجية القراءة، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 185.

1- الرؤية عند جون بويون:

يقسم "جون بويون" الرؤية إلى ثلاثة أصناف أساسية:

1.1- الرؤية من الخلف: يرى "جون بويون" أنّ الراوي في هذا الصنف لا يكون خلف شخصياته فحسب، « ولكنه فوقهم، كإله دائم الحضور، ويُسير بمشيئته قصة حياتهم»[1]؛ فهو يَعلم ماضي الشخصيات، وحاضرها، وما ستؤول إليه في نهاية المطاف.

2.1 - الرؤية مع: في هذا النوع تصبح الرؤية خاضعة « لرؤية الشخصية المركزية، وفي الواقع تغدو هاته الشخصية 'مركزية' ليس لأنها ترى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى»[2]، وبالتالي لا تتعدّى معرفةُ الراوي معرفةَ الشخصية.

3.1 - الرؤية من الخارج: المقصود بالخارج هنا « السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا، المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الذي تتحرك فيه..»[3]؛ أي أنّ هذا النوع من الرؤى يقتصِر على ما يُلاحظ من الخارج فقط، دون الولوج إلى باطن الشخصية.

2- الرؤية عند "تودوروف":

يتحدّثُ "تودوروف" عن الرؤية مميّزاً بين مفهومين مختلفين ينضويان تحتها، باعتبارها مقولة عامة وهما: "**امتداد الرؤية وعمقها**". فأمّا "**الامتداد** فعادة ما يسمى قطبيه الأقصى رؤية داخلية أو خارجية"[4]؛ أي أنّه يضمّ نوعين من الرؤية: رؤية من الداخل يقوم فيها السارد (أيا كان) بعرض أفكار ومشاعر الشخصية، وأخرى من الخارج تكتفي «

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 289.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- المرجع نفسه، ص 290.

[4]- تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 52.

بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل...»[1]؛ لأنّها لا تُعنى سوى بوصف الحركات والسكنات.

وأمّا **العُمق** فيكون في الرؤية الداخلية، وفي الرؤية الخارجية؛ إذ يمكن ألاّ يكتفي السارد « بـــ'السطح'، سواء أكان فيزيائيا أم نفسيا »[2]، بل ينفُذ إلى عمق الشخصيات وكشف نواياها وأسرارها، هذا من جهة، من جهة أخرى يعتمدُ "تودوروف" التصنيفَ الذي اقترحه "جون بويون" للرؤية، مع بعض التعديلات.

2.1 – الراوي > الشخصية (وهي ما يسميه بويون الرؤية من الخلف): في هذا النوع من الرؤى تَفُوق معرفةُ السّارد معرفة الشخصية بكثير، فهو يعرف تحركاتها ومشاعرها وحتى مصائرها.

2.2– الراوي = الشخصية (وهي الرؤية مع عند بويون): « وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات »[3]؛ أي أنّ معرفتَه تتضاءل في هذا الصنف لتتساوى مع معرفة الشخصية الروائية، لأنّه لا يُقدّم أية معلومةٍ أو أخبار عنها، إلاّ إذا صرّحت هي بذلك.

3.2: الراوي < الشخصية (وتقابلها الرؤية من الخارج): في هذا الصنف يصبح السارد أقل معرفة من الشخصية، فهو يقدّمها « كما يراها، ويسمعها دون الدخول إلى عمقها الداخلي »[4] أو التطرق إلى مشاعرها وأفكارها، ولا يعلم إلاّ ما يراه من حركات ويسمعه من أقوال.

3– التبئير عند "جيرار جينيت":

يتجنّب "جيرار جينيت" مصطلحي "وجهة النظر" و"الرؤية" في حديثه عن هذا المستوى من بنية النص السردي، لما يحملانه من « مضمون بصري مفرط

[1]– المرجع نفسه، ص ن.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 293.

[4]– المرجع نفسه، ص ن.

الخصوصية»[1]، ليتبنى بالمقابل مصطلحا جديدا هو مصطلح "التبئير" focalisation، مع موافقته على التقسيم الثلاثي الذي طرحه "**تودوروف**" ومن قَبلِه "**جون بويون**"، لتُصبح أنواع التبئير أو"التئبيرات" ــ كما يسميها ــ كالآتي:

1.3 – التئبير الصفر: ويطلق عليه "**جينيت**" أيضا اسم « الحكاية غير المبأرة »[2]، وهذا النوع من "التبئيرات" يكثُر في الحكي التقليدي؛ الذي لا تُحدَّد فيه وجهة النظر ولا تضيّق بمربطها برؤيةِ شخصيّةٍ ما، بل يبقى الساردُ العالمُ بكلِّ شيء مسيطراً على الأحداث؛ إذ يُقدّمها وفق ما يريد، ليُشعر المرويَّ له بانعدام التبئير في الخطاب؛ لأنّ الحركاتِ، والأفعالَ، والمشاعرَ، والأفكار، والمصائر، والأسرار، كلّها يَعلَمُها السارد فقط، وهو ما يوافق عند "**بويون**" و"**تودوروف**" مصطلحَ "الرؤية من الخلف".

وبالعودة إلى رواية "**أصابع لوليتا**"، يُمكننا أن نحصي أهم المقاطع السردية ذات التبئير الصفر، وهذا كما يوضحه الجدول:

الفصل	الرقم	التبئير الصفر	المبئر	المبأر	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– أغمض عينيه..انسدل على وجهها.	السارد	يونس مارينا	12–11
	2	– لم يرد. هز...محاكم التفتيش المقدس.	السارد	يونس مارينا+ إيفا	12
	3	– كانت ماتزال...يستسلموا لعوالمه.	السارد	إيفا+ يونس مارينا	14–13

[1]– جيرار جينيت:خطاب الحكاية، ص 201.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

	4	– لم يستطع يونس...ارتباك كلّي.	السارد	يونس مارينا	15
	5	– تأكد يونس...تخبّئ فرحتها	السارد	يونس مارينا+ إيفا	17–15
	6	– حرّك أصابعه...أقل جنونا منك.	السارد	يونس مارينا+ إيفا	17
	7	– لقد تآكل اليوم...الطفولة ودهشتها.	السارد	مارينا	18
	8	– وكأنها حرّرته فجأة...لم يكن عطر إيفا.	السارد	مارينا	19–18
	9	– شعر يونس...الأذن الثانية.	السارد	مارينا	23
	10	– معقول؟ تساءل في... ابتسامة شاردة .	السارد	مارينا	23
	11	– هز يونس مارينا... أصدقاء الصدفة.	السارد	مارينا	25–24
	12	– فجأة شعر براحة...ومن باقتها.	السارد	مارينا	27–26
	13	– استغرب من لغتها ... مساحة الكتاب	السارد	مارينا	27

	14	– ثم انحنى قليلا...أين تستقر.	السارد	مارينا	27
	15	– لم تسحب يدها... كانت أجمل	السارد	لوليتا+ مارينا	27
	16	– كانت تنظر إلي... مع مفكّرة	السارد	لوليتا+ مارينا	29
	17	– اهتز يونس... يستعيد توازنه.	السارد	لوليتا	30
	18	– لم يمنع يونس... مرة أخرى.	السارد	لوليتا	32–30
	19	– ارتبك يونس... المرة الأولى	السارد	لوليتا	34–33
	20	– خبأ دهشته... وسحرها	السارد	لوليتا	34
	21	– فكّر أن... للمرة الأخيرة	السارد	لوليتا	34
	22	– فتش آليا... pour de bon ?	السارد	مارينا	35
	23	– ظل مشدود إلى سؤاله الأول منذ أن رآها.	السارد	مارينا	36
	24	– أعاد النظر في... الانتصار.	السارد	مارينا	37
	25	– اندهش من...ما حدث له.	السارد	مارينا	37
	26	– أصبح متأكدا..لو..لي.. تا.	السارد	مارينا	37

	27	– توقف فجأة...في الفراغ.	السارد	مارينا	38
الجزء الثاني	28	– لوليتا؟ ما الذي... كل حماقاته.	السارد	مارينا+ إيفا	41–40
	29	– لم يكن يونس... عمق الليل.	السارد	مارينا+ إيفا	42–41
	30	– شعر كأن..يحيط به	السارد	مارينا	45–44
	31	– هل قالت شيئا... ربيعي هارب.	السارد	إيفا	45
	32	– تذكروهو... في داخله.	السارد	مارينا	45
	33	– لم يقل يونس... يكن عبثا.	السارد	مارينا	46
الجزء الثالث	34	– لم يبق في ذهنه... مرتبكا وحزينا.	السارد	الشاب+ لوليتا+ إيفا	49–48
	35	– هو يشعر بهذه... بين يديه.	السارد	مارينا	49
	36	– ثم غابت... إلى فمه.	السارد	مريم	50
	37	–شعر بنعومة... منه كالضوء.	السارد	مارينا	51
	38	– شعر بالدوار... من الماء.	السارد	مارينا	54
	39	– كانت تبدو... الشيء الكثير.	السارد	مريم	58

	40	– عندما أراد... حيرته سؤاله.	السارد	مارينا	59
	41	– شعر يومها...واحدة عن ماجداليناً.	السارد	مارينا	63–62
الجزء الرابع	42	– استغرب الوضع قليلا... مفهومة.	السارد	الشرطي	65
	43	– لا يدري وهو...واللاشيء.	السارد	مارينا	66
	44	– مع ذلك لم... ربيع الموت.	السارد	مارينا+ العقيد	69–67
	45	– حفظ يونس... يكسر حماسته.	السارد	مارينا	70
	46	– الكثير من ... لحظات انكساره.	السارد	مقهى النجمة+ مقالات مارينا	72
	47	– مقاله الأخير...فكّر فيها.	السارد	المقال الأخير لمارينا	78
	48	– يتذكر أنه يومها...اسم صديقه.	السارد	مارينا	86–85
	49	– يقي يونس مارينا...على	السارد	مارينا	99

		رأسه.			
الفصل الثاني الجزء الأول	50	– شعر دافيد...على تحمل الآلام.	السارد	دافيد إيتيان	105
	51	– شعر إيتيان...في عمله وخارجه.	السارد	دافيد إيتيان	107
	52	– قالها دافيد... الأصول الأجنبية.	السارد	إيتيان+ ماري	114
الجزء الثاني	53	– لم يستطع.. عالم المجلات	السارد	مارينا	117–116
	54	– استغرب هو نفسه.. الوجه الآخر	السارد	مارينا	118–117
	55	– عاوده وجه..لهم وجدهم	السارد	مارينا+ ماجداليا	119–118
	56	– كان يونس..لأوامرهم	السارد	مارينا	123
الجزء الثالث	57	– عمّو؟كانت... بلا توقف.	السارد	لوليتا+ مارينا	130
	58	– فوجئ بحريتها..سهلة أو عفوية.	السارد	مارينا+ لوليتا	143–142
	59	– كانت جملها... سابقا لأوانه.	السارد	مارينا+ لوليتا	144
الجزء الرابع	60	– كان يونس...الصرف لبيعه.	السارد	الكوفية+ أم مارينا	146

	61	– شعر يونس...جناحي فراشة.	السارد	مارينا+ لوليتا	153
	62	– عاد له وجه...إن البلاد ببعض الخير.	السارد	أم مارينا يوم وفاة زوجها	156
	63	– شعر أن في كلامها... الساخن على خده.	السارد	لوليتا+ مارينا+ الرايس بابانا	158–157
	64	– كان يتتبع...غيمة معلقة.	السارد	مارينا	167–166
الجزء الخامس	65	– أوّل شيء...مشاهده الكتابية.	السارد	لوليتا+ الغرفة	176
	66	– لم يفكر في أية...وبغيابها.	السارد	مارينا	183
الفصل الثالث الجزء الأول	67	–كان ينتظره...واضحا وهادئا	السارد	الاتصال + صوت الموظفة	195
	68	– تذكّر أنه...فاشن الصيف.	السارد	مارينا+ لوليتا	197
	69	– حاول للمرّة...حواسّه الخفية.	السارد	مارينا+ لوليتا	200
	70	– على الرغم من...إلى رماد.	السارد	لوليتا	203

	71	– شعر بسحر...من العمر.	السارد	مارينا	204
الجزء الثاني	72	– شعر إيتيان...من تاريخهم.	السارد	إيتيان دافيد	208
	73	– كان روجي...المعدن السائل.	السارد	روجي	210
	74	– لم يبد يونس... زادت قسوتها.	السارد	مارينا	220
	75	– شعر بسعادة..كل الحاضرين.	السارد	مارينا	227
	76	– بدت له ملامحها...يشوش عليه أحد.	السارد	مارينا	231
	77	– كانت لوليتا...الموضة والشوبيز.	السارد	لوليتا	235–234
	78	– ضحك منها...بإرادة والدتها.	السارد	مارينا+ لوليتا	240
الجزء الرابع	79	– أحنى مارينا عينيه بحزن.	السارد	مارينا	256
	80	– ثم ضحكت وكأنها...كانت فيها.	السارد	لوليتا	261
الفصل الرابع الجزء الثاني	81	– لم ينم...نسي كل شيء.	السارد	مارينا	265
	82	– نظر يونس...أو الرمزيّة.	السارد	مارينا	270

الجزء الثاني	83	– لا وجود للسارد في هذا الفصل؛ لأن الجزء كله ورد على لسان شخصية .			
الجزء الثالث	84	– تململ يونس...ولا على إيقافه	السارد	مارينا	295
	85	– قفز من مكانه...بخبر آخر.	السارد	مارينا	298
	86	– يعرف جيدا...ذلك الصباح.	السارد	مارينا	302
الفصل الخامس	87	– أربع ساعات...في الأحمر.	السارد	سكوارزي	313
الجزء الأول	88	– تحركت ريبكا...أن يقولها.	السارد	ريبكا+ دافيد	324
الجزء الثاني	89	– فتح يونس...كان ينتظره.	السارد	مارينا	326
	90	– هو على يقين...لحيوان. مطارد	السارد	مارينا	333
الجزء الثاني	91	– شعر يونس...أي أثر.	السارد	مارينا	339
	92	– تمتم قبل...رائحة غريبة.	السارد	مارينا	349
الجزء الرابع	93	– رفع يونس...لم يستطع لجمه.	السارد	مارينا	350
	94	– فجأة تنسحب...فشيئا.	السارد	مارينا	354
الفصل	95	– تنفس يونس...ردائها	السارد	مارينا	367

السادس		بياضها.			
الجزء الأول	96	– شعر بالبرد...الحياتي والأبدي.	السارد	مارينا	370
	97	– تأمّل يونس...أبدلت بأخرى.	السارد	مارينا	379
الجزء الثاني	98	– فضّل يونس...وملامس أصابعها.	السارد	مارينا	380
	99	– استغرب يونس... كانت تتجاوزه.	السارد	مارينا	382
	100	– تأمّل الغرفة...سوق العتيق.	السارد	مارينا	395
الجزء الثالث	101	– صمت يونس... كانت تتجاوزه.	السارد	مارينا	402
	102	– فكّر أن يتبعها... بخوف عليها.	السارد	مارينا	415
الجزء الرابع	103	– انتظر أن تلفت...الرصيف.	السارد	مارينا	420
	104	– أغمض يونس...بياضه بقوّة.	السارد	مارينا	424

وسيتم الآن تحليل بعض المقاطع من الرواية محل الدراسة مع محاولة تبرير سبب تصنيفها ضمن الخطابات غير المبأرة:

"تأكد يونس مارينا يومها من أنّ في أعماق كل فنان شيئا من حرقة أيّوب.

منذ صدور عرش الشيطان لم ينم ليلة واحدة بهدوء وسكينة مثل جميع البشر، لم تخفه التهديدات الغامضة، فقد تعوّد عليها، ولم يعد أمامه الكثير ممّا يخسره، ولا حتى العمر الذي يخاف عليه، لكنه مسكون بذعر أن يخطئ المنعرج الحياتي الأخير الذي كان عليه أن يقطعه. المنعرج الأخير هو الحياة كلّها، لأنه خاتمة المطاف. سدرة المنتهى. كلما رأى وجهه في المرآة الطويلة، شعر بالحاجة الماسة إلى أن لا يخيب ظن المرآة التي يرى وجهه فيها كلّ صباح، منذ أن اشتراها من سوق العتيق، مع الطاولة القديمة التي تحتل جزءا مهما من المطبخ المتواضع. جيّد أنه ليست للمرآة ذاكرة، تمتم، وإلا لتزاحمت الوجوه أمامنا و ورائنا ونحن نرى أنفسنا.

كان مثل الذي على ظهر موجة، أحيانا يغرق نحو القاع حتى يكاد يختنق، وفي أحيان أخرى يصعد عاليا حتى يكفيه أن يمد قليلا يده ليمسّ السماء أو أقرب غيمة، أويقطف شيئا من البروق العاصفة. شيء ما في رواية عرش الشيطان يشبه هذا البرق المسروق الذي لم يقدّر مخاطره الكبيرة. ترجمت إلى اللغة الإيطالية الألمانية أولا، قبل الفرنسية، لغة البلد الذي يقيم فيه منذ أكثر من نصف قرن. لم يشغل نفسه بالأسئلة القلقة، لكنّه، وهو يتلمس النسخة الأولى من الكتاب، تمنى أن يعرف سرّ حب الإيطاليين والألمان لجنون نشأ في شرق البارود والحروب والأديان المتقاتلة؟ ثم جاءت الترجمة إلى لغات كثيرة، كان عليه أن يعود إلى خرائط غوغل ليحدّد شعوبها وأمكنتها و ثقافتها.

في آخر حوار، عندما سئل في دير شيغل عن سر النجاح، أجاب ببلادة صبي: يحدث لنا أن نكتب، ولا نعرف شيئا آخر غير ذلك، نظن أحيانا أن ما ألفناه هو كتاب العمر، فنفاجأ أنه مرّ بسلام ولم يثر حتى انتباه الصحافة الثانوية. ثم نكتب كمن يتسلى أويلعب تاركين الأبواب السرية مفتوحة، ونظن أنّنا استدرجنا لحظة عابرة، وقدراَ مجنونا، لنقولها ونمضي في الحياة، لكنّنا نفاجأ بالأيادي تمتد نحو الكتاب، والألسن تسأل عنه، والأجساد تتحمل طوابير البشر الواقفين، وروائح العرق والعطور المتفسخة من شدّة الاحتكاك، فقط للوصول إلى نسخة منه. مع الزمن تأكد أن المسألة رهن الإرادة الفرديّة، هناك جوهر ينفلت من الكتاب ليستقر في النص ويصيب بعدواه كلّ من يلمسه مثل المرض الفتاك. جدّه قال له ذلك في وقت مبكر، عندما سرق كتابا ملونا من وراقة

المدينة. سأله: لماذا فعلت ذلك يا بني؟ فأجابه بعفوية المحرج: اشتهيت الألوان التي في الكتاب ولم أعرف كيف أحصل عليها لأضعها في جيبي، وأشمها كلّما اشتقت لعطرها. ضحك الجد. يومها أدرك أن حفيده كان في ضفّة أخرى، ضفة الذي أصيب بمسّ من الألوان و الحروف، فقال له: احذر، احذر كثيرا، لأن من يسرق كتابا يُصب بعدواه.

عندما رفع يونس مارينا رأسه، كان الطابور قد خفّ قليلا ولم يبق إلا عدد ضئيل من الواقفين. فجأة شم من جديد العطر المدوّخ نفسه. تحسّه بعينيه، بحاسّة الشم التي جعلتها سنوات الخوف حادّة جدا، وحتى برؤوس أصابعه المتعبة. لكل عطر سحر أنثاه، فوضاها وأناقتها، تعقّلها وجنونها.

تأكد مرّة أخرى أنه لم يكن عطر إيفا التي لم تستطع أن تخبّئ فرحتها..."[1]

صنف هذا المقطع ضمن جدول الخطابات ذات التبئير الصفر؛ لأنّ السارد اعتمد فيه ضميرَ الغائبِ للحديث عن الشخصيات الأخرى، باعتباره منفصلا عنها وليس شخصية من شخصيات الرواية، إضافة إلى هيمنته على الخطاب؛ فهو يعلم ماضي "يونس مارينا" القريب: (يومها، منذ صدور عرش الشيطان، في آخر حوار..)، وماضيه البعيد أيضا مثلَ شرائِه للمرآة من سوق العتيق، وقصة سرقته للكتاب من وراقة المدينة وما قاله له جدّه آنذاك، وهي حادثة تنتمي زمنيا إلى طفولة الشخصية التي تبعد عن حاضر الرواية بعشرات السنين، وعلى الرغم من ذلك يعلمها السارد دون غيره، ودون تصريح من الشخصية بذلك، إضافة إلى امتلاكه معرفةً شاملةً لمشاعر "يونس مارينا"، وأفكاره التي ظلت حبيسةً داخلَه: (تأكّد، شعر بالحاجة، مسكون بذعر...)، وأمانيه وحيرته وكل ما يُعانيه: (كان مثل الذي على ظهر موجة، تمنى أن يعرف..)، وحتى مصيره (ولم يعد أمامه الكثير مما يخسره..)، ولم تقتصر معرفةُ السارد على شخصية "مارينا" وحدها، بل حتى على ماضي شخصيات أخرى، مثل جدّه الذي علِم الساردُ ما فكَّر به، وما توقعه لحفيده يوم الحادثة رغم أنه لم يصرّح بذلك، ولم يعلم "يونس مارينا" بما كان يجول في

[1]– واسيني الأعرج:أصابع لوليتا، ص ص 15،17.

خاطره لينقله للمروي له، مما يؤكد المعرفة الكلية للسارد الذي أنهى المقطع بالرجوع إلى الحاضر، ليصف حركات وأفكار "يونس مارينا" حول العِطر الذي شغله منذ بدا

« شعر دافيد إيتيان بسعادة كبيرة لأنه كان يريد أن يذهب إلى النوم، فقد ظل مستيقظا في انتظار المكالمة التي تحرّره من الزمن الذي يشبه كتل الرّصاص. طبيعة دافيد إيتيان لا يريد أن يترك أيّ شيء للصدفة. أحس بثقل في رأسه بسبب الشقيقة التي كلّما تجاوز العاشرة ليلا، استيقظت فيه بقوة لدرجة أنه يشعر بعدم القدرة على تحمّل الآلام.»[1]

يُقدِّم السارد في هذا المقطع أخباراً عن "دافيد إيتيان"، وعن مشاعره وحقيقة عمله، وإحدى عاداته: (لا يريد أن يترك أيّ شيء للصدفة..)، كما يعلم بمرضه الذي لم تورد الشخصية أي كلام عنه، بل أكثر من ذلك، فقد بلغ علم السارد حدّا بعيدا؛ إذ أورد عبارة تدلّ على أنه يعرف درجة الألم التي يعانيها "دافيد إيتيان"، والأوقات التي يقل أو يزداد فيها الألم."لم ينم يونس مارينا جيدا.

استيقظ باكرا على الرغم من أن طائرته إلى برشلونة لن تطير إلا بعد الظهر. وجد نفسه فجأة بحاجة إلى أن يقول أي شيء. أن يملأ الفراغ الذي لفّه ككمّاشة شبيهة بالموت والفقدان. فقد بدا له البيت موحشا بلا لوليتا، لأول مرّة يشعر بذلك. لوليتا تسافر كثيرا، وليس هذا أول غياب لها. أحب كثيرا ما عزفته في ليلتها الأخيرة، ولكنّه لم يكن مرتاحا له. فبقدر ما كان سعيدا باكتشاف عزفها، فإنه ظل يتساءل في أعماقه: لماذا اختارت لوليتا المسيرات الجنائزية التي لا يمكن ان تذكر إلا بالموت؟ شعر في ملامسها بشيء يشبه موسيقى الوداع، ولكنه سرعان ما حاول أن ينسى كل شيء"[2].

ينتمي هذا المقطع إلى الخطابات ذات التبئير الصفر، ودليل ذلك معرفةُ السارِدِ الواسعةُ بحالة الشخصية: (بحاجة إلى أن يقول،..أن يملأ الفراغ...)، ومشاعرِه اتجاه

[1]– المصدر نفسه، ص 105.

[2]– المصدر السابق، ص 265.

السفر الدائم لـــ"لوليتا"، وما عزفته في آخر ليلة له، بل ويعلم حتى حيرته ومخططاته: (طائرته إلى برشلونة...).

2.3- التبئير الداخلي:

يقتصر هذا النوع من التبئيرات على وجهة نظرِ شخصيةٍ معينة، تكون بصدد تقديم خطابِها؛ وبالتالي لا يبلغ السارِدُ معرفتها بكل مايخصُّها، بل يتوقف عند حدود ما تخبره به، لتصبح بذلك شخصيةً ساردةً، لهذا يكثر اعتماد ضمير المتكلم في هذا النوع من الخطابات؛ لأنه "يعني أن السارد يقص قصته بنفسه" [1]، لكن ليست دائما؛ فقد تحكي الشخصية عن نفسها أو عن غيرها، لكن تبقى زاوية النَّظر التي سُرد منها الحدث داخليةً، مما يُساوي بين عرفة السارد ومعرفةىالشخصية بما يُحكى.

ونظير هذا التبئير عند "**بويون**" هي الرؤية مع.

وباقتفاء أثر المسار السردي لرواية "أصابع لوليتا"، تم العثور على مقاطع نصية حضر فيها هذا النوع من التبئير، أحصيت في الجدول الآتي:

الفصل	الرقم	التئبير الداخلي	المُبئِّر	المُبأَّر	الصفحة
الفصل الأول	1	- لا يمكن..لعطر ذاكرة أيضا.	يونس مارينا	العطر	11
الجزء الأول	2	- طبعا لست..غريبا على حواسي.	يونس مارينا	العطر	11
	3	- من أين تأتي...بألم أيوب.	مارينا	العطر	15
	4	- كيف يسمح الله...الفراغ لا	مارينا	الإنسان	15

[1]- نور مرعي حسين الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2009م، ص 38.

		أكثر؟			
	5	– سعيدة جدّا...الظلم القاسية.	إيفا	مارينا	17
	6	– طيب من أين يأتي إذن؟	مارينا	العطر	19
	7	– هناك عدالة...لم تتخيله أبدا.	إيفا	عرش الشيطان	19
	8	– أفكّر أحيانا...شاق أيضا	مارينا	الحياة	19
	9	– غير صحيح..الأمر لا يهمك	إيفا	مارينا	19
	10	– يحدث طبعا... .	مارينا	شابة	19–20
	11	– ذئاب العقيد... مع المخابرات.	الشاب	ذئاب العقيد	22
	12	– من رأيك... حركة مضادة.	مارينا	الأئمة	22
	13	– تريد الصداقة... للشيطان الرجيم.	الشاب	عرش الشيطان	22
	14	– ختامها ليس...نبيل. غريب؟	إيفا	الناس	23
	15	– ممتاز. سعيد... السفر بالطائرة.	الوكيل الأدبي آدمز	عرش الشيطان	24
	16	– كذاب. أكثر من... لن تقنعني	إيفا	مارينا	25
	17	– من أين خرجت... ٨٨	مارينا	لوليتا	26

		درجة؟			
	18	– أعذرني على... جزء من حقيقتي.	لوليتا	عرش الشيطان	27
	19	–غير محترفة... الناس والمحيط.	لوليتا	عرش الشيطان	27
	20	– تعرفني.تعرفني... مهبولة شوية	لوليتا	مارينا	28
	21	– يحدث معي... في أعماقك.	لوليتا	رواية الحافة	28
	22	– لا أدري... قبل حدوثه	مارينا	الحافة	29–28
	23	– لا بد أن يكون... مما يرونه	لوليتا	أشخاص تحدثوا عن عرش الشيطان	29
	24	– أنت لم تقل...	لوليتا	مارينا+ مقالاته	29
	25	– ليس سرّا... أتراك كروغلي.	لوليتا	مارينا	30
	26	– غريب كل... لا أعرف.	مارينا	لوليتا	32
الجزء الرابع	27	– أنت لم... لا تتقن لغته.	لوليتا	مارينا	32
	28	– غريب؟ كان... وجه	مارينا	الشاب	33–32

		مريض.			
	29	– معك حق... بعض الأسماء	الرجل ذو الشعر الأبيض	مارينا	70
	30	– بيني وبينك... حتى عن ربّه	السجان	الرايس بابانا	76
	31	– شوف يا خويا... بحياة الرايس بابانا.	لحمر	ذئاب العقيد	86
	32	– يا يمّا، لم... المدينة الإبتدائية.	مارينا	زوجات الشهداء	87
	33	– وطنيتهم الرائدة... الشعب أيضا.	مارينا	رجال العقيد	96
الفصل الثاني	34	– كل شيء عادي... تبدو عادية.	روجي	مارينا	106
الجزء الأول	35	– قرأته... هلاك إنسان.	دافيد	عرش الشيطان	108
	36	– لا اعتقد أن... محرّرة أكثر.	ماري	قول وزير الداخلية	112
الجزء الثاني	37	– ربّما كانت مجرد... أكثر من ذلك	مارينا	لوليتا	116

	38	– لا تخف، كلّ المدن... المدينة كلّها	الشاب	مدينة عنابة	121
	39	– البحّارة لا... حذرا أكثر.	ألفريد	الحياة في البحر	123
الجزء الثالث	40	– ربما كانت... ترجمت نصوصك؟	لوليتا	إيفا	133
	41	– محيط صعب... لم تنته صلاحيتك	لوليتا	عالم الأزياء	137
الجزء الرابع	42	– حتى المساجد... مثل هذه الأمكنة.	لوليتا	المساجد	149
	43	– علاقتي مقطوعة... إلا في هذا.	مارينا	المسيح	151
	44	– ليست الأمور... ما يحصل لنا يوميا	لوليتا	عالم الأزياء	153–152
	45	– لو تدرين؟ في هذا..الرحيل الدّائم.	مارينا	ماضيه	154
	46	– صديقي الأول... قبل ذلك. للموت	لوليتا	جيروم	165
	47	– جيروم كان... بحبر أسود.	لوليتا	جيروم	170–169
	48	– بناء عريق... فرساي أيضا.	مارينا	كنيس الانتصار	172

الجزء الخامس	49	– قليلا.ولكن... حنّا. جدتي.	مارينا	البيانو+ جدّته	176
	50	– منطق السوق... تفاصيل الجسد.	لوليتا	تشتت مارينا	181–180
الفصل الثالث	51	– لا. ليس بسيط... وممثلي هوليوود.	لوليتا	فرانشيسكو سمالتو	199–198
الجزء الأول	52	– سترى أن أناقتك... الحظّ الإلهي.	لوليتا	مارينا	199
	53	– من حق إيفا... وقت ما تشاء.	لوليتا	إيفا	204–203
الجزء الثاني	54	– معك كل الحق... شدة البرد والجوع.	إيتيان	جدّه	209
	55	– ومع ذلك... مع الأوضاع.	إيتيان		210
	56	– مرحبا بالسيد مارينا... هذا حالك، هههه.	إتيان	مارينا	215–214
	57	– أكثر من ذلك... الأمر مفيد أكثر.	مارينا	لوليتا	221
	58	– نعرف ذلك... سعيدة بلقائك.	ماري	والد لوليتا	222
الجزء الثالث	59	– على كلّ أنا... المقتل الأساسي.	كلارا	لوليتا	231
	60	– تعريفينه... في الألوان.	كلارا	جانو	232

	61	– أعرف ثقله... يتصلب في رأسه.	لوليتا	وليامز	237
الجزء الرابع	62	– ولكنهم سارقون... ربما إلى القتل.	لوليتا	السارقون	252
	63	– لا أكره الشرطة... تفاصيله وتفاصيلك.	لوليتا	الشرطة	254
	64	– أحيانا أجد له... في أدني.	لوليتا	والدها	259
الفصل الرابع	65	– عندما يحب المرء... هذه المصائب.	مارينا	لوليتا	267
الجزء الأول	66	– لم تتكلم... على ما يرام.	مارينا	لوليتا	268
الجزء الثاني	67	– الرئيس الأول... ذئاب العقيد.	جواكيم	الرايس بابانا	274
	68	– لست حاقدا... لم ير شيئا.	الرايس بابانا	الانقلاب	282
	69	– لم يحفظها... ميداليات و اعترافات.	مارينا	أمه+ العم مريزق	286
	70	– ثورتنا مثقلة... أن يكون عليه.	الرايس بابانا	الثورة	290
	71	– هذا الألم... كما يشاء.	الرايس بابانا	المنفى	293
الجزء الثالث	72	– أي حظّ... عتبات الثمانين.	جواكيم	كلارا	297

	73	– منذ قرابة السنة... إلا في الأحلام.	جانو	كلارا	306
الفصل الخامس الجزء الأول	74	– الإرهاب لم... موقعا جديدا.	إيتيان	الإرهاب	314
	75	– الأخطر من... عملية شابلي.	إيتيان	مارينا	317
	76	– أحب أناقة... قانون يحميها.	إيتيان	لوليتا	322
الجزء الثاني	77	– تذكّرت حادثة...وتتجاوزني.	مارينا	الشاب الألماني	328
	78	– تدري يا يونس... تحدد زمانها.	إيتيان	اللوحة	330
	79	– نصيحتي أن... عند الضرورة	ماري	اللوحة	335
الجزء الثالث	80	– شيء فيك يا... بشكل مقلوب.	ماري	أبوها وأمها	337
	81	– لا تعتذر يا... الأصابع فضمّتها.	ماري	مقتل والدها	338
	82	– اشتريتها بأرخص... وسط الصالون.	مارينا	قصة شراء اللوحة والطاولة	345-344
	83	– كان ذلك من... السماء	مارينا	لوليتا	347

		والأرض			
الجزء الرابع	84	– يبدو أن المجانين... مجرد نثار	مارينا	همبر ولوليتا	351–350
	85	– لوليتا... أي صدفة وضعتك في صلب قدري.	مارينا	لوليتا	354
الفصل السادس	86	– لو فقط ترك لنا قبرا، وبرّد هذا القلب المحروق.	أم مارينا	والد مارينا	368
الجزء الأول	87	– الظلمة نفسها... مسألة مهمة.	أم مارينا	اللوحة	376
الجزء الثاني	88	– ممّن؟الشرطة... والباقي علينا.	أم مارينا	الشرطة	384
الجزء الثالث	89	– جدّتي كانت... وراء هبلها.	أم مارينا	جدته	395
	90	– أرجووك قلل... الاكتفاء بالألبسة.	لوليتا	الصلاة	403–402
	91	– لا تهتم ... على رأسي.	لوليتا	رحلتها	408–407
الجزء الرابع	92	– وكرّر على مسمعي...	لوليتا	والدها	427
	93	– ألو..ألو... سأصل حالا.	دودي f35	لوليتا	430
	94	– سأغرقك بالقصاصات... وقت مبكر.	لوليتا	مارينا ولوليتا	432

	95	– أنا مثل أية امرأة... الأقدار القاتلة.	إيفا	مارينا ولوليتا	434

وفي ما يأتي، سيتم تحليل بعض المقاطع من الجدول الخاص بأهم الخطابات ذات التبئير الداخلي في الرواية:

« لا أدري. نحن نكتب جزءا من حياتنا مهما هربنا منها. هناك روايات نكتبها ونحبها على الرغم من فشلها في السوق، وهناك روايات نكرهها على الرغم من نجاحها. الحافة عذبتني، ولكنّي أحببتها ولو أنّها مرت في السوق بلا اهتمام ولا نقد. كنت سعيدا أني تحدّثت عن اللذة والمتعة التي يجدها القاتل وهو يجهز على شخص لا يعرفه، ولم يصادفه أبدا في حياته، ولم يؤذه. أحسست بالمصدر الذي ظل يهددني على مدار السنة، ولكني لم آخذه بجدية. يخيفني الصمت أكثر من الضجيج. الأول خادع لأنه يجردني من سلاحي، ومن أية إمكانية للدفاع، بينما الثاني مفضوح، ولهذا نحتاط له قبل حدوثه.»[1]

في هذا المقطع السّردي يقوم "يونس مارينا" (الشخصية الرئيسية في الرواية) بسردِ أخبارٍ عنه، وتقديم رأيه حول الكتابة، مستعملا ضميرَ المتكلمِ بصيغة الجمع: (نحن، حياتنا، نحبها، نكرهها...)؛ لأنه بصدد الحديث عن الكتّاب بصفته كاتبا مشهورا، لينتقل بعدها إلى استعمال ضمير المتكلم بصيغة المفرد "أنا" عندما يتحدث عن روايته "الحافة": (عذبتني، أحببتها، تحدثت، أحسست،...)، معبّرا عمّا يشعر به من مخاوف: (يخيفني الصمت، يهددني..)، ليصبح شخصيةً وسارداً في الوقت نفسه، بالمقابل يَغيب السارد الأصلي للحكاية تماما في هذا المقطع، لتتساوى بذلك درجة معرفته لهذه الأحداث، ويُصبحَ مثله مثل المروي له لا يعلمان إلا ما صرّحت به الشخصية عن نفسها.

« ومع ذلك، مركز المراقبة الموحّد المضاد للإرهاب يقول إنا علينا تذكير المعنيين دائما بالمخاطر التي تحدق بهم حتى ولو لم يحدث أي شيء هو على حق. آلة الموت، بقدر ما

[1]– واسيني الأعرج:أصابع لوليتا، ص ص،28،29.

تختار ضحاياها، هي عمياء في تنفيذ جرائمها، وربما من هنا مقتلها أيضا. أية فجوة ستكلفنا رؤوسنا ووظائفنا. وأنا لا أريد ذلك. الخلايا الإيرانية النائمة من الفظاعة بما يكفي. وقد أحصينا مجموعات كبيرة. لقد اغتالوا الكثير من المسؤولين السياسيين المنفيين. الوثائق التي بحوزتي تجبرنا على اليقظة الدائمة، يجب أن نحذر إلى أقصى الحدود وأن لا نترك أي شيء للصدفة. ربما كانت الخلايا الإرهابية الإيرانية ولاكمي، قاعدة المغرب العربي، من أكثر الخلايا نشاطا على أرضنا، لأنها مرتبطة بشكل مباشر مع القيادات العليا، وتملك حريّة التصرف في الوقت المناسب بدون الرجوع إلى الأوامر العليا. السنوات الماضية جعلتها، ليس فقط تبدع في الجريمة، ولكن تتأقلم أيضا مع الأوضاع»[1].

يُصنَّف هذا المقطع ضمن الخطابات ذات التبئير الداخلي؛ لأنّ الشخصيةَ هي التي تحكي الأحداثَ بدلاً من السارد، إذ استلمت دفَّة السرد مؤقتا، لتسرد وقائعا وأخبارا لا يعلم السارِدُ عنها شيئا، إلا ما أعلنت هي عنه، فحديث "دافيد إيتيان" بصيغة المتكلم "نحن": (علينا، يكلفنا، نحذر...)، و"أنا": (بحوزتي...) راجع لكون ما يتحدث عنه متعلِّق به وبفريقه، إضافة إلى اِستعماله ضميرَ الغائبِ الذي يعود في البداية على مركز المراقبة، ثم على الخلايا الإرهابية: (هي عمياء، كانت، لأنها...)، ناقلا أخبارا يعلمُها هو والمرويُّ له والسارد في الوقت نفسه، وبالقدر نفسه.

« شيء فيك يا مارينا يذكّرني بوالدي. مثلك، كانت التفاصيل الصغيرة التي كثيرا ما ركض وراءها. كان هشّا على الرغم من سطوته بحضوره فقط. لم أره يوما يقول شيئا في غير مكانه. حتى عندما ينزعج، يصمت ثم يلتفت نهائيا نحو عمله، فيغرق كلياّ فيه، وهو ما كان يزعج أمّي التي كانت مصابة باكتئاب دائم، وتفسّر أي شيء يقوم به بشكل مقلوب»[2].

ورد هذا الخطابُ من طرف شخصية "ريبكا" أثناء تحاورها مع "يونس مارينا"، الذي راحت تخبره بالشّبه الذي تشعر به بينه وبين والدها: (شيء فيك يا مارينا يذكّرني

[1]– المصدر السابق، ص 210.

[2]– المصدر السابق، ص ن،

بوالدي، مثلك...)، وتحكي بعضاً من عادات والدها وصفاته: (كان هشا، لم أره يوما يقول شيئا...، يصمت نهائيا...)، ساردةً موقفَ أمِّها من هذه العادات التي كانت تضايقها وتصيبها باكتئاب دائم، هذه المعلوماتكلها يعرفها السّاردُ بعد تصريح الشخصية بها وليس قبل ذلك؛ أي أن معرفته تتساوى مع معرفتها.

3.3- التبئير الخارجي:

في هذا النوعِ من التبئيرات يُصبح السّارد أقلّ معرفةً من الشخصية، بل يبقى محصورا في وصف الحركات والأفعال الظاهرةِ للعيان، وهذا الصّنف من التبئير « لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية »[1] من مشاعر وأحاسيس وأفكار، وبالتالي يُصبح السارد مثل كاميرات ترصد ما هو ظاهر ومحسوس، وتعجز عن بلوغ دواخل الشخصيات وأسرارها، أو معرفة مصائرها وهذا ما يجعله موافقا لما سماه "**بويون**" الرؤية من الخارج.

وقد أحصى البحث الخطابات ذات التبئير الواردة في الرواية ضمن الجدول الآتي:

الفصل	الرقم	التئبير الخارجي	المُبئِّر	المُبأَّر	الصفحة
الفصل الأول	1	- كمن يفتح عينيه...لا تنهي.	السارد	يونس مارينا	11
الجزء الأول	2	- فجأة، تحولت فرانكفورت.. الضباب والماء.	السارد	معرض فرانكفورت	12
	3	- الناس يأتون،.. وأحاسيسه الخفيّة.	السارد	الحركة في	12-13

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 237.

				المعرض	
	4	– وضع يونس... نظر إلى إيفا.	السارد	يونس مارينا	13
	5	– لم يلحظ يونس... نظر إلى إيفا.	السارد	المدينة	18–17
	6	– مسح بعينيه... رفعت رأسها نحوه.	السارد	مارينا+ إيفا	19
	7	– كل النسخ نفذت... سأله باستغراب.	السارد	الشاب الألماني	21–20
	8	– لاحظ يونس... محتفظا بالثانية.	السارد	مارينا+ الشاب	21
	9	– هزّ الشاب رأسه... مع شخص ثان.	السارد	الشاب	23
	10	– لم يكن نزل مارتيم... الأرواح الآلية.	السارد	النزل	24
	11	– اقتسمت إيفا... فوق رأسها.	السارد	إيفا	25
	12	– من جديد أنار... بدهشة طفولية.	السارد	مارينا+ لوليتا	26–25
	13	– بقي للخطاب... ملامحها المتقنة.	السارد	مارينا	26
	14	– مع ذلك...متواصلة من	السارد	لوليتا	30

		الحلقات.			
	15	– أخذت النسخة...تسرق منها.	السارد	لوليتا	32
	16	– قسماتها كانت...يتمتم ضاحكا.	السارد	لوليتا+ مارينا	32
	17	– ثم قبلت يده...الستينيات.	السارد	لوليتا	34
	18	– قبل أن تنغمس...من المشهد.	السارد	لوليتا	37
	19	– لم تلتفت...يفرغ من زوّاره.	السارد	لوليتا	38
	20	– امرأة ورقية...انفجار شمس.	السارد	لوليتا	38
الجزء الثاني	21	– عندما فتح عينيه...كانت بعيدة.	السارد	مارينا+ إيفا	39
	22	– فجأة تغير لون عينيها وأصبح رماديا، بلون بركة عكرة.	السارد	إيفا	42
	23	– فجأة غاب..يكون كلياّ.	السارد	مارينا	47
	24	– أضواء المدينة... الضوء الهادي.	السارد	المدينة	48
	25	– أغمض يونس...الوضعية المناسبة.	السارد	مارينا	49
	26	– سحبته بنعومة...باندفاع أكثر.	السارد	مريم	50
	27	– كانت ضحكتها...استرخاء كلّي.	السارد	مريم	52

	28	– خارج القطار...لم ينم.	السارد	مارينا	63–64
الجزء الرابع	29	– لم يقل شيئا...جواز سفره.	السارد	الشرطي ومارينا	65
	30	– حفيف القطار...العينين الزرقاوين.	السارد	مارينا	67
	31	– التفت نحوه...والدجاج معا.	السارد	شاب	83
	32	– توقفت الكلمات... رفاقه الخمسة.	السارد	أم مارينا +بنتها	90
	33	– الظلمة، اللمبات... المتبقي للرحلة.	السارد	القطار	101
الفصل الثاني	34	– مركز الشرطة...كليّا للحظات.	السارد	مركز الشرطة القديم	105
	35	– فجأة أصبح... تلفان المكان.	السارد	مكتب دافيد	114
الجزء الثاني	36	– البيانو النائم...العامة.	السارد	البيانو	116
	37	– صعد على ظهر...كليّا على الحد.	السارد	مارينا	123
	38	– جلس على الكنبة...قليلا إلى الوراء.	السارد	دافيد+ اللوحة	126
	39	– لم يسحب إيتيان...عن	السارد	إيتيان	128

		الشارع.			
الجزء الثالث	40	– على عكس ما رآه...في فرانكفورت.	السارد	لوليتا	136
	41	– البيانو النائم...لتعود ثانية؟	السارد	البيانو واللوحة و المجلات و سيارة الشرطة	145
	42	– اقترب من اللوحة...طعم النية.	السارد	اللوحة	149
الجزء الرابع	43	– كانت لوليتا...أية تكنولوجيا.	السارد	لوليتا	160
	45	– توقفت سيارة... وكوفيته الحمراء	السارد	لوليتا ومارينا	173
الجزء الخامس	46	– تمدّدت على الكنبة...المكان كلّه.	السارد	لوليتا والبيت	179
الفصل السادس	47	– عبثا. دار في...كما تسميه.	السارد	مارينا ولوليتا	196
الجزء الأول	48	– جلس يونس..مراقبة الأرصفة.	السارد	مارينا	202-201
	49	– كانت الدعاية..فأصبح لالو.	السارد	لوليتا	202
الجزء الثاني	50	– تمتمت ريبكا..الساعة آليا.	السارد	ريبكا	219

	51	– كانت باريس..لايت أوف سيتي.	السارد	باريس والسيارة	223–222
الجزء الثالث	52	– بهو القاعة الواسع كان غاصّا بالناس.	السارد	البهو	224
	53	– كانت الأضواء... فضاءات المسرح.	السارد	مسرح العرض	226
	54	– كانت لالو... مثل الأخريات.	السارد	لوليتا	227–226
	55	– ثم غابا... بالأنداء الليلية.	السارد	المرقص الليلي	242
الجزء الرابع	56	– أمحت الفواصل بين...بعض الأماكن.	السارد	الشتاء	243
الفصل الرابع	57	– عبر إيتيان دافيد البهو الصغير قبل أن يجبس على الكنبة.	السارد	إيتيان دافيد	266
الجزء الأول	58	– قام إيتيان دافيد من مكانه وذهب نحو اللوحة.	السارد	إيتيان دافيد	269
	59	– خرج إيتيان دافيد.	السارد	إيتيان دافيد	269
الجزء الثاني		– كله كلام يونس مارينا ولا وجود لكلام السارد الذي يصنف ضمن التئبير الخارجي.			
الجزء	60	– تمتم بتثاقل...لفتح النافذة.	السارد	مارينا	296

الثالث	61	– سحب يونس..أغرقت الزاوية.	السارد	مارينا ومكان جلوسه	298
	62	– بحث مارينا...الوقت بين يديه.	السارد	مارينا	302
الفصل الخامس الجزء الأول	63	– فجأة أصبح...آليتها الأولى.	السارد	المدرّج	314
	64	– كانت الفوضى...الاجتماع الأخير.	السارد	المدرّج	316
الجزء الثاني	65	– أعاد إيتيان دافيد...يتحسس ألوانها.	السارد	دافيد	330–329
	66	– غرقت ريبكا...معنية بها.	السارد	ريبكا	331
	67	– أحنت ريبكا...شيء مسدودا.	السارد	ريبكا	336–335
الجزء الثالث	68	– عندما التفتت...المكبّرة.	السارد	ريبكا	337
	69	– اقتربت ريبكا...دقائق اللوحة.	السارد	ريبكا	343
	70	– ثم انسحبت...إلى الساعة.	السارد	ريبكا ومارينا	349
الجزء الرابع	71	– كانت تمطر من وراء زجاج المطار.	السارد	الجو	350
	72	– بدأ القادمون..بابتسامات هاربة.	السارد	المسافرين	356
الفصل	73	– باريس ترتجف...وبارد أيضا.	السارد	باريس	367

السادس				والشتاء	
الجزء الأول	74	– لم يثنيه البرد...في مكانها.	السارد	مارينا والسيارة	372
	75	– عبر يونس مارينا...الأمنية عادة.	السارد	مارينا+ السيارة	379
	76	– كانت الأمطار...الكبير وعزلته.	السارد	الأمطار والأطفال	379
	77	– تواصل سقوط الثلج.	السارد	الجو	380
	78	– وضعت في عنقه سلسلة...في يده.	السارد	لوليتا	385
	79	– قامت لوليتا... زادتها بهاء.	السارد	لوليتا واللوحة	389ـ 390
	80	– نظرت آليا..أخرى	السارد	لوليتا	411
	81	– قالتها وهي...الساعة الحائطية.	السارد	لوليتا	414
	82	– وسّع أكثر...جميل وبطيء.	السارد	الشارع	417
	83	– الناس واقفون ... الضوء الأخضر.	السارد	لوليتا	421
	84	– كان الانفجار...الأرض نهائيا.	السارد	الانفجار	423
	85	– كانت حركة الناس...الطبيعية.	السارد	الناس	424
	86	– رأى سيارة...الشارع ومياهه.	السارد	سيارة	433

				الشرطة	

ولتوضيح هذا النوع من تبئير الخطابات، سيتم تحليل بعض المقاطع المختارة من الجدول: « فجأة تحولت فرانكفورت، في ذلك المساء الملتبس في كل شيء، إلى حفنة مطر، وورق ملوّن، كتب وأغلفة مدهشة كأجنحة الفراشات. ضجيج في كلّ الأمكنة، ضحكات متقاطعة وهسهسات جانبية تشبه همسات العشاق في الزوايا المظلّلة. أوراق دعاية تحتل كلّ الأجنحة عن أحدث الكتب، تتنافس على جمهور ينتظر توقيع كتابه، قبل أن يخرج محتضنا فرحة من الكلمات والجمل والنداءات السريّة، إلى شارع ممطر ومدينة غارقة في سحر الضباب والماء»[1].

يعود سبب تصنيف هذا المقطع ضمن الخطابات ذات التئبير الخارجي؛ أنّ الساردَ يصف "فرانكفورت" وصفا خارجيا، باعتماده نعوتاً: (الملتبس، ملون، متقاطعة) وتشبيهاتٍ مختلفةً: (كأجنحة الفراشات، تشبه همسات العشاق في الزوايا..)، واصفا أيضا حال القرّاء وهم يستلمون نسخا من الكتب المعروضة: (محتضنا فرحة من الكلمات..) ليعود إلى وصف المدينة وشوارعها ثانية (شارع ممطر، مدينة غارقة في سحر الضباب،...)، دون حديثٍ عن الماضي ولا المستقبل، ولا أدنى ذكرٍ للمشاعر أو الأفكار؛ أي أنه يكتفي بما هو حسّي ظاهر للعين، وعاجزٌ عن معرفة ما هو أعمق من ذلك.

« البيانو النائم بسكينة في انتظار أنامل توقظه من غفوته. الذبابة، اللوحة التي تعلن عن حضورها كلّما رفع رأسه قليلا. المجلاّت الملونة. نسمة الصباح الباردة...

اقترب من اللوحة. تفحص طويلا وجه المرأة الجالسة وملامس أصابعها الناعمة التي كانت اليسرى ينام عليها الخد الأيسر، بينما أنامل اليد اليمنى تتحسس جمجمة كانت بدورها تنام على كتاب ضخم تخترقه ضلال المكان والضوء الهارب من الفجوات، ومن الشمعة الزيتية التي لا تظهر إلا ذبالتها المشتعلة التي كانت تضيء بعض زوايا المكان

[1]– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 12.

بصعوبة. مع أن الضوء المسلط على جسد المرأة كان يأتي من مصدر آخر، موقع الشمعة يضيء المكان الخفي من الوجه والصدر وليس الظاهر. لكن ليس ذلك ما كان مهما في اللوحة. ربمّا رائحتها التي بها شيء من طعم التيه»[1].

يَصفُ السارِدُ في هذا المقطع عناصراً مكوّنةً لأحد الأمكنة المُشكِّلة لفضاء الرواية، وهي غرفة "مارينا"، (البيانو، اللوحة، المجلات،...) فهذه أشياء ظاهرة للعيان، ويعلمها السارد من خلال المشاهدة العادية دون التوغُّلِ أكثر فيما تحمله هذه الأشياء من دلالات، لأنه بصدد تقديم خطابٍ ذي تبئيرٍ خارجي؛ أي أنّه لا يعدو كونه كاميرا تلتقط الأشياء والحركات وتبلغها للمسرود له، فالأفعال المذكورة في المقطع: (رفع، اقترب، تفحص،..) تشاهَدُ بالعين ولا تحتاج إلى درجة أغورَ من المعرفة؛ فالسارد لا يحكي مشاعر "يونس مارينا" أو أفكاره، ولا يرتقي بمعرفته إلى مستوى السّارد العالم بكل شيء –أو السارد الإله كما يسميه "**جرار جينيت**"– بل معرفته في هذا المقطع أقلُّ بكثير من معرفة "يونس مارينا" الذي يُدرك مشاعره وما يجول بخاطره – على الأقل – في حين لا يعلم السارد إلاّ ما يظهر جليا أمامه.

« قامت لوليتا من مكانها، أخذت اللوحة ثم وضعتها فوق المكتب الكبير ذي الخشب الأحمر. تحت نور اللمبة الصغيرة التي أشعلتها، فبانت كل الظلال التي فيها بشكل أوضح. تأملتها طويلا. وجّهتها نحو الضوء الآتي من النافذة. خرجت نحو الشرفة من جديد، نظرت إلى المارة من فوق، ثم إلى اللوحة. الإضاءة الطبيعية زادتها بهاء...»[2].

إنّ غياب صوت الشخصية، وتضاؤل معرفة السارِدِ في هذا المقطع، يُبرِّر تصنيفه ضمن الخطابات ذات التبئير الخارجي في الرواية؛ فهو (أي السارد) يحكي ما فعلته شخصية"لوليتا" باللوحة مقتصرا في سرده على الحركات والسكنات: (قامت، وضعتها، أشعلتها، وجّهت، نظرت،...)، كما أنه غير مُدرك لما تفكّر به الشخصية لحظة قيامها بكل هذا، ولا يعلم مشاعرها، ولا ماضيها، ولا ما ستؤول إليه حالها فيما بعد، بالمقابل، يتضح

[1]– المصدر السابق، ص 145.

[2]– المصدر السابق، ص ص 389، 390.

من المقطع معرفة السارد بمكونات المكان الذي تتحرك فيه الشخصية: (المكتب الكبير ذي الخشب الأحمر، الضوء الآتي من النافذة، من فوق،...)؛ فهو يعرف حجم المكتب (الكبير) ولونه (الأحمر)، وأثر الضوء الطبيعي على اللوحة: (زادها بهاء..) لكنه لا يعلم ما يخفى عن العين ويجول في خاطر الشخصية، ويجهل سبب قيام "لوليتا بهذه الأفعال كلها.

ثانيا- الصوت السردي:La voix narative

الصوت، آخر مقولة في تنظير "جيرار جينيت" للسرد في كتابه "خطاب الحكاية"، وقد اِستهل دراسته لهذا العنصر بالمفهوم الذي وضعه "فاندريس" للصوت؛ إذ أكّد أنه: « مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بالفاعل على اعتبار أن الفاعل هنا ليس هو الذي يحقق عمل الفعل أو يقع عليه ولكنه أيضا هو الذي ينقله أو يشارك فيه»[1]، ليدخل ضمن هذا التعريف "السارد" بصفته ناقلا للأفعال والأحداث الموجودة في الخطاب، وقد شدّد "جينيت" على فكرة الخلط الحاصل لدى النقاد – كما سلف الذكر–؛ إذ يحصرون « قضايا النطق السردي في قضايا 'وجهة النظر'، ومن جهة أخرى يطابقون المقام السردي مع مقام 'الكتابة' والسارد مع المؤلف ومتلقي الحكاية مع قارئ العمل الأدبي »[2]، غافلين عن الشاسع بين طريقة السرد وزاوية النظر التي يُقدَّم منها الحدث، وبين السارد الذي يحكي الحدث والمؤلف الذي كتب العمل السردي ككل، وبين المروي له الذي وُجِّهت له الخطابات الموجودة في الحكاية، والقارئ. لكن تبقى العلاقة وطيدة بين هذه الأطراف؛ فالسارد ما هو إلاّ وجه اِختاره المؤلِّف ليقدّم عمله المتخيَّل بطريقة معينة، وهي زاوية نظرٍ يحدّدها نوع السارد، لهذا قد تتشابك هذه الأطراف، ويكتسبُ الخلط مشروعيته في «حالة حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية، ولكنه غير مشروع عندما يتعلق الأمر بحكاية تخيلية»[3]؛ ذلك أن المؤلف في الحالة الأولى هو السارِدُ الذي يبقى شخصًا متخيّلا في الحكايات المتخيّلة، كلّفه المؤلف بنقل الأحداث، لكنّه يبقى في النهاية "ذلك الشخص الذي

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 228.

[3]- المرجع نفسه، ص .

يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة"[1] وكيفما كانت طريقة سرد الحدث.

وقد كانت دراسة "جيرار جينيت" لهوية السارد في العمل السردي مختلفة عن الدراسات السابقة له، من حيثُ استحداثُه لمصطلحاتٍ دقيقة، حدّد بها أنواع الساردين الذين يمكن أن يستلموا مهمة الحكي في الخطاب الروائي، مُرتكِزا في تصنيفه على نقطتين رئيستين هماوضع السارد بمستواه السردي (داخل القصة أو خارج القصة) وبعلاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة) في آن واحد فحضور السارد أو غيابه من شأنه تحديد نوعِه، والغياب هنا له معنى خاص و لا يقصد به انعدام السارد، إذ « لا وجود لقصة بلا سارد، بمعنى آخر لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكيته »[2]، ويقوم بوظيفة تبليغ الأحداث للمروي له بصيغ مختلفة، إنما المقصود بغياب السارد هو أن لا يكون شخصية في الحكاية، وانطلاقا من هذا يورد (أي جينيت) في مبحث "الشخص" من الفصل الأخير (الصوت) في كتاب "خطاب الحكاية" أربعة أنواع من الساردين هي:«1)خارج القصة–غيري القصة–...2)خارج القصة – مثلي القصة–... 3) داخل القصة–غيري القصة،...4) داخل لقصة– مثلي القصة،..»[3]، غير أن التقسيم الذي سيُتّبع في تحليل رواية "أصابع لوليتا" هو التقسيم الآتي:

1) سارد خارج حكائي.

2) سارد داخل حكائي ← غيري القصة.
                    ← مثلي القصة.

ذلك أنّ مصطلحي داخل القصة، وخارج القصة لا يتوافقان مع المصطلحات السردية التي يسير عليها البحث منذ بدايته؛ إذ اُستعملت "القصة" القصة للتعبير عن الوقائع، في حين تدل "الحكاية" على الخطاب السردي، ومن ثم يكون المصطلح

[1]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية،

[2]– صدّوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا،ط1،1994،ص

[3]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص .

"داخل/خارج حكائي" أنسب للدراسة، هذا من جهة، من جهة أخرى يستغني البحث عن تصنيف السارد خارج حكائي، لأنه في الأصل سارد واحد، فعندما يورد "جينيت" خارج القصة – غيري القصة دلالة على السارد الذي يقدم أحداثا هو خارج عنها، ويستعمل مصطلح خارج القصة مثلي القصة للتعبير عن سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة[1]؛ فهو يُحدث لدى الدارس نوعا من الالتباس، فمن جهة يصفه بأنه ساردٌ أول خارج عن القصة، ومن جهة أخرى يؤكد أنه يحكي عن ذاته فكيف يكون ذلك وهو غير مشارك في الحكاية لهذا، اِرتأى البحثُ اعتماد التقسيم الآتي:

1ــ سارد خارج حكائي: يكون هذا النوع من الساردين خارجا عن الحكاية ولا علاقة له بها، فهو يقوم بسرد الأحداث فحسب، لا بصفته شخصية من شخصيات الحكاية، بل باعتباره سارداً غائبا عنها، لأنه « يُغيّب ذاته، ويكتفي بمتابعة ما يقع في الخارج عن حياد، من ثم لا نلمس أي أثر لذاته أو لشخصيته »[2] في الحكاية، التي يكون بعيدا عن أحداثها بشخصياتها البعد كلّه.

وفي الجدول الآتي، تم إيراد أهم الخطابات التي قُدِّمت من طرف سارد خارج حكائي:

الفصل	الرقم	المقطع	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– كمن يفتح عينيه...مقلقة لا تنتهي.	11
	2	– لم يرد...لا توجب رؤيته.	12–14
الجزء الثالث	3	– لم يدري من أين...الرفاق بين يديه.	48–49

[1]– ينظر:المرجع السابق، ص 258 .

[2]– عبد الوهاب الرفيق: في السرد، ص 115.

	4	– كانت تبدو... الشيء الكثير.	58
	5	– طوال الشهور... لم ينم.	64–63
الجزء الرابع	6	– تفحصّ الشرطي..المليئة بالأسئلة.	65
	7	– في الصباح... ذكرهما.	72
	8	– أصيب الرايس بابانا...من جديد.	77–76
	9	– يتذكّر جيدا...أحجار الوديان.	82
	10	– شعر موسى لحمر..أكثر بالكتابة.	99
الفصل الثاني	11	– لا شيء سوى...تحمل الآلام.	105
الجزء الأول	12	– فجأة أصبح...صوت ماري.	114
الجزء الثاني	13	– فتح يونس...لها في الحياة.	117
	14	– انسحب الشاب...ألبسة البقارة.	122
	15	– ثم ينسحب إيتيان...عن الشارع.	128
الجزء الثالث	16	– شعر باستفزازها...في أعماقه.	134
	17	– تراءى له والده...قبل الفاتحة.	135
	18	–كانت جملها الأخيرة..سابقا لأوانه.	144
الجزء الرابع	19	– كان يونس مارينا...تلك الكوفية.	146
	20	– شعر برغبة أن...سؤال جديد.	151

	21	– لمع وجه لوليتا...لم يمانع.	159
	22	–توقفت سيّارة.... السيارة على التوقف.	173
الجزء الخامس	23	– تثاقلت لوليتا...مشاهده الكتابية.	176
	24	– مرة أخرى عندما...فراشة منكسرة.	191
الفصل الثالث	25	– رنّ التيلفون...واضحاً وهادئاً.	195
الجزء الأول	26	– فتح الباب...يوميات أخرى.	200
	27	– كانت الدعاية...الذي يركب عليها.	203
	28	– أغمض عينيه... لذيذا.	205
الجزء الثاني	29	– كعادته، كان...لا يشبهونه.	206
	30	– كان روجي... من جديد.	213
	31	– ابتسم مارينا... بريستول.	223
	32	– عطور متداخلة...غاصا بالناس.	224
	33	– كانت الأضواء...مثل الأخريات.	226–227
	34	– ثم غابا... بعض هبلها.	242
الجزء الرابع	35	– امحت الفواصل...بعض الأماكن.	243

	36	– تنهدت لوليتا...بصعوبة.	258
	37	– ثم ضحكت...كانت فيها.	261
الفصل الرابع	38	– لم ينم يونس...كل شيء.	265
الجزء الأول	39	– تفحص من جديد...كما اعتاده.	266
	40	– نظر يونس..الحقيقة أوالرمزية.	270
الجزء الثاني		– هذا الجزء كلّه يسرده شخصية يونس مارينا لهذا لا وجود لأي مقطع على لسان سارد خارج القصة غيري القصة.	
الجزء الثالث	41	كانت الصدفة... على إيقافه.	295
	42	– نظر من جديد...في ذلك الصباح.	302
	43	– لم ينس يونس...سن آبائهم.	309
الفصل الخامس	44	– واجهة مركز...في الأحمر.	313
الجزء الأول	45	– سنها تفرّق...المكان نهائيا.	325
	46	– فتح يونس...كان ينتظره.	326
الجزء الثاني	47	– كانت ريبكا...شيئا آخر.	332
	48	– لأنها لم تسمعه...الظلمة والنور.	336
الجزء الثالث	49	– عندما التفتت...المكبّرة.	337

	50	– اقتربت ريبكا...من الشاي.	343
	51	– تمتم قبل...رائحة غريبة.	349
الجزء الرابع	52	– كانت تمطر...لم يستطع لجمه.	350
	53	– تمتم و كأن...عنفوانها الطفولي.	355
	54	– أغمض عينيه...للمرة الأخيرة.	364
الفصل السادس الجزء الثاني	55	– باريس ترتجف...ردائها وبياضها.	367
	56	– لم يثنه البرد..للهديّة مدهشا.	379
	57	– عبر يونس...الكبير وعزلته.	379
الجزء الثاني	58	– تواصل سقوط...ملامس أصابعها.	380
	59	– لم تستطع أن...جدّيتها الهاربة.	392
	60	– نظرت لوليتا...بقلق شديد.	398
	61	– رن تليفون الغرفة...أية أهمية.	414
	62	– لا يعرف ما إذا...جميل وبطيء.	417
	63	– رنّ التيلفون...سعادة غامرة.	418
	64	– عندما سمع...وأخرى تأتي.	421–420
	65	– شعر بأن...افترضه جميلا.	426
	66	– أغمض يونس...محلول الأسيد.	436

	67	– علته رجفة...ككل الروائح.	437–438

وفي مايلي لتحليل بعض الخطابات التي وردت على لسان سارد خارج حكائي في الرواية: « لم يردّ. هزّ رأسه، واصل توقيعاته متصيّداً مصدر العطر بينما عادت إيفا تتفحص، بعينيها البحريتين الحادتين) أوراق عرش الشيطان، الرواية التي بدت لها معطرة برائحة الغموض وبعض الخوف. كانت مندهشة في السلسلة البشرية المكونة لطابور المنتظرين توقيع الكتاب، بلا ملل ولا قلق. عندما ترجمتها إلى الألمانية كانت تعرف بأن شيئا ما سيصحبها، ولكنّها لم تكن تتخيّل أنّ جمهورا ألمانيا بامتياز سيقف في هذا البهو الواسع، من أجل كتاب لا علاقة له به؟ كتاب نشأ في محرقة انتهى هو منها في القرون الوسطى، ودفع ثمنها غاليا في محاكم التفتيش المقدّس.

فجأة تحولت فرانكفورت، في ذلك المساء الملتبس في كل شيء..

الناس يأتون ثم ينطفئون مثل الفقاقيع الملوّنة في عرض الحياة والمساحات الواسعة، وراء الطاولات المعروضة بسخاء كتّاب كثيرون يوقعون كتبهم...

وضع يونس مارينا قلم الحبر الجميل باركر دبو فولد أنترناشنال، على الطاولة، ثم حرّك أصابعه في كل الاتجاهات ليريحها قليلا...

لا يعلم السر المتخفي الذي جعل روايته الأخيرة عرش الشيطان، بعد ثلاثية كتاب الحشرات: طنين الذبابة، حرقة الفراشة، وذئاب العقيد، تنال كل هذا الاهتمام المتزايد. حتى روايته ذئاب العقيد الجزء الأخير من ثلاثيته الذي قذف به فجأة إلى ساحة الكبار التي لم يكن مهيأ لها، لم تنل كل هذا الاهتمام. لم ير في عرش الشيطان أي استثناء، ولا أي جهد خارق يضعه في أفق الدهشة. مجردّ لحظة هاربة لاختراق سرية القرآن اللذيذة، نصّ تحبه الملايين، تخافه الملايين، ويتساءل حوله الملايين أيضا. انزوى يومها وعلى مدار ثلاث سنوات حتى كاد يغرق في بياض الورق وسحر المخطوطات العريقة، لا يأكل

إلا قليلا، لا ينام إلا قليلا، لا يستحم إلا قليلا، لا يتحدث مع أصدقائه إلاّ نادرا، ويكاد لا يرى شيئا إلا الأبجديّة... ربما كان الكاتب أقل الناس جميعا معرفة. أوهامه العميقة تعميه أحيانا بحيث لا يرى ما يجب أن يرى، ويرى ما لا توجب رؤيته..»[1].

يطمِس السارد في هذا المقطع أصوات كل الشخصيات التي يحكي عنها، لهيمن صوته هو باعتباره سارداً خارجَ حكائي إذ لا علاقة له لما يرويه لا من قريب ولا بعيد، فهو يرصد حركات شخصية يونس مارينا وأفعالها في حفلة توقيع روايته "عرش الشيطان": (لم يرد، واصل، وضع، حرّك،...)، كما يسرد معلومات عن رواياته السابقة (ثلاثية كتاب الحشرات: طنين الذبابة، حرقة الفراشة، و ذئاب العقيد،...)، وحيرة يونس مارينا حول نجاح رواية عرش الشيطان بهذا القرن المبهر، موضّحًا (أي السارد) الفكرة الرئيس التي تتمحور حولها هذه الرواية: (...لحظة هاربة لاختراق سرية القرآن اللذيذة، نصّ تحبه الملايين، تخافه الملايين، ويتساءل حوله الملايين أيضا...)، مضيفا للمسرود له معلومات عن الحياة التي اعتادها يونس مارينا و هو يؤلف هذه الرواية واعتزاله لكل شيء وكل شخص آنذاك. كما تضمن المقطع عبارات واصفة لحركات شخصية إيفا (عادت، تتفحص...)، وبعض من أحاسيسها وأفكارها: (بدت، بعض الخوف، مندهشة،...)، وأخبارا عن جزء من ماضيها، وهو ساعات ترجمتها لعرش الشيطان وتوقعاتها التي خالفت استقبال الجمهور الألماني للرواية وتهافته عليها كأنه وجد فيها شيئا منه. كل هذا يحكيه السارد وهو محايدٌ تماما. إذ لا علاقة له بالأحداث ولا بالشخصيات رغم ما يتجلى في المقطع من معرفة واسعة بأبعاد هذه الشخوص كلها، حيث لا يربط السارد ويونس مارينا أي شيء ولا بينه وبين إيفا، بل على العكس من ذلك؛ إذ ألغى صوتها تماما ليصبح المقطع أحادي الصوت يهيمن عليه سارد خارج حكائي لا تربطه أية صلة بما يحكي، ولا بمن يحكي عنهم.

[1]– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 12،14.

« شعر باستفزازها من جديد وكأنها كانت تريد الوصول إلى شيء آخر تدور حوله، ولم تعلن عنه. استغرب السؤال، لكنّه بدأ يتعوّد على ردود أفعالها. واصل حديثه، بل استلذّ في أعماقه »[1].

يُمثِّل هذا المقطعُ تعقيبا تخلّل حوارا دار بين شخصيتي "يونس مارينا" و"لوليتا"، من طرف ساردٍ غريبٍ عن الحكاية كلها، فهو يحكي ما شعر به "يونس مارينا" اتجاه كلام "لوليتا": (شعر باستفزازها، استغرب السؤال...)، كما أن عبارة: (بدأ يتعوّد على ردود أعالها..) توحي بأنّ الساردَ على علم بما حصل بين "يونس مارينا" و"لوليتا" سابقا، وبكلّ ما دار بينهما من كلام، كما يدلّ اعتماده ضمير الغائب "ــه" في سرده لأفعال "يونس مارينا"، و"ها" في حديثه عن "لوليتا" على غيابه التام عن ما يحصل، واتخاذه موقف المراقِب الذي يرصُد الأحداثَ ويشرحها، دون التدخّل فيها أو التأثير في الشخصيات التي لا تدري بوجوده أصلا، في حين يعلم هو حركاتها كلها ويمسك بزمام الحكي.

« كان يونس مارينا ملفوفا في كوفيته الحمراء التي وضعتها أمّه على عنقه، لأوّل مرة وهو يهم بمغادرة البيت للمرّة الأخيرة، قبل أربعين سنة. لا يلبسها إلا شتاء، يشم رائحة أمه فيها طويلا، رائحة القرنفل والزعتر، وماء الزهر وعطر البرتقال وقشور الرمّان، قبل أن يطويها في نهايات مارس ويخبئها حتى شهر ديسمبر من السنة الموالية. عندما انفرطت بعض خيوطها، ليس بسبب قدمها، لكن جزئها التحتي التصق بشجرة، وكان يلعب مع صديقته التشيلية إزميرالدا، بات الليل كلّه حزينا. أخذتها صديقته لامرأة مختصة في ترميم الألبسة وأرجعتها له مساء كما هي. ليلتها شرح لها ماذا تعني له تلك الكوفية..»[2].

يصفُ الساردُ في هذا المقطع – الذي يُغيِّب نفسه فيه كليّا– "يونس مارينا" وهو يضع كوفيته الحمراء؛ من خلال رصدٍ خارجيٍّ لحركات تُلاحَظ بالحواس، ليَسرد بعدها حادثةً تنتمي زمنيًّا إلى ماضي شخصية "يونس مارينا": (قبل أربعين سنة) حين وضعت

[1]– المصدر السابق، ص 134.

[2]– المصدر نفسه، ص 146.

أمّه الكوفيةَ الحمراءَ على عنقه، وما تعنيه هذه الكوفية بالنسبة لـــ"مارينا" الذي لم تسنح له الفرصة لأن يذكر هذا كله، لأنّ الساردَ كتم صوتَه تماما، وتولّى الحديث بنفسه عن مشاعر هذه الشخصية وأحاسيسها عند ارتداء الكوفية: (.. يشم رائحة أمه، ...رائحة القرنفل والزعتر،..وقشور الرمّان)، وحتى أوقات اِرتدائها ونزعها: (...نهايات مارس، شهر ديسمبر..)، دون مشاركةِ السارد في هذه الأحداث ولا في الحكاية ككل.

المقطع الرابع: من الفصل الخامس:

« كانت ريبكا في عزّ ألقها. كلّ حركاتها كانت تقرّبها من الفنانة أكثر من الشرطية. أنيقة وجميلة، وإن حملت عيناها بعض الحزن العميق الذي كثيرا ما يجعلها تتفادى أعين الآخرين. حيرة ما ترقص فيهما بشكل دائم. وهو يتأمل حديثها وحركاتها، لمع فجأة في عينيه وجه لوليتا الصافي من كل شيء إلا من النور الهارب. لوليتا كانت شيئا آخر»[1].

يختفي صوت الشخصيتين "ريبكا" و"يونس مارينا" في هذا الخطاب تماما، ليُعوَّضا بضميريْ الغائب؛ إذ استعمل ضمير الغائب المفرد المؤنث "ها": (حركاتها، ترقبها، عيناها،...) للتعبير عن ريبكا، واُستعمل الضمير "ـــه" أو "هو" (هو، عينيه...) للدلالة على "يونس مارينا"، وقد اِختار الساردُ هذين الضميرين ليسرد أفعالهما (تتفادى، يتأمل...) ويصف ملامحهما أو مشاعرهما (عزّ ألقها، أنيقة، جميلة، يره،...) في الجزء الأول من الخطاب؛ الذي تحوّل في نهايته نحو شخصيةٍ أخرى هي شخصية "لوليتا": (وجه لوليتا، كانت شيئا آخر...).

هذه الشخصيات الثلاث كَتَمَ الساردُ أصواتَها، وتكفّل هو بنقل أخبارِها وأفعالها للمروي له، لا بصفته نظيراً لها، (أي إحدى الشخصيات)، بل باعتباره صوتا خارجا عن كل الحكي، لا علاقة له بالأحداث ولا بالأشخاص، بل يحتلُّ موقعا أعلى منها جميعا، يرصد منه الأحداث، ويطّلع على الماضي والحاضر، والأسرار والمصائر، دون أدنى تدخّل في سيرورة الحكي.

[1]– المصدر نفسه، ص 332.

« كانت تمطر من وراء زجاج المطار.

يمرّ الزمن ثقيلا وهو يتسلى بهبوط الطائرات ونزولها، وهو ما خفّ كثيرا.

رفع يونس مارينا رأسه قليلا، متخلّصا من حروف الكتاب الذي كان بين يديه. نظر إلى التوقيت. الساعات الحائطية في مطار شارل دوغول ترسم توقيتا مختلفا، بحسب العواصم العالميّة. على الرغم من الليل، فقد كانت حركة المسافرين والمستقبلين كبيرة. معظم الرحلات الطويلة تصل ليلا أو فجرا. شعر بدفء طفولي، وبعطر يأتي من بعيد لم يبد عليه أيّ قلق. فقد كان منهمكا في كتاب لوليتا لناوكوف، كأنه يقرأه للمرة الأولى. ولا يدري أصلا لماذا اختاره مرّة أخرى، بينما هنا كومة من النصوص الجديدة التي انتقاها وتنتظر القراءة. وإذا كان يقرأ للوليتا من جديد، فإنه لم يتخلّص من الرّغبة في البحث عن ملامح لوليتا التي سرقتها الأسفار، التي لم تتوقف عن الدوران منذ أن عرفها، فلا يجد إلا ملامح مبهمة يشعر بها، لكنّه لا يراها شعر بشيء غريب لم يستطع لجمه»[1].

اُستهلَّ هذا المقطعُ بوصف المطر خلف زجاج المطار، على لسان ساردٍ أخذ على عاتقه مهمّة سرد ما تقوم به شخصية "يونس مارينا داخل المطار: (وهو يتسلّى، رفع، نظر...).

والمُلاحَظ على هذا المقطع السردي غيابُ ضمير المتكلّم تماما، ممّا يؤكد الغيابَ المطلق للساردِ عما يحكي، فهو لم يشارك في الحكاية ولا دورَ له فيها؛ لأنه ليس شخصية ذات ماضٍ ولا حاضر و لا مستقبل. يتداولُ السردُ أحداثها مثل بقية شخصيات الرواية، بل هو مجرّد صوت يعلو على الأصوات الأخرى المتداخلة أثناء الحكي، ويلغيها مثلما فعل مع صوت الشخصية التي يتحدث عنها المقطع السردي، فكلّ ما فعله أو شعر به أوفكّر به "يونس مارينا" وصل إلى المروي له بطريقة غير مباشرة؛ أي عن طريق وسيطٍ هو السارد خارج الحكائي.

2 ــ سارد داخل حكائي:

[1]– واسيني الأعرج:أصابع لوليتا، ص 350.

يدخل ضمن هذا النوع، كل سارد يكون مشاركا في الحكاية، أي أن شخصية من شخصياتها، وبحسب مشاركته في ما يرويه أو مشاهدته له يُقسَّم هذا النوع من ساردي الحكاية إلى صنفين:

أ- سارد داخل مكاني –غيري القصة:

وفي هذا الصنف يكون السارد شخصية من شخصيات الرواية، لكنه يسرد أحداثا لا علاقة له بها، بل ينقلها كما هي، وقد مثل "جينيت" لهذا النوع بشخصية شهرزاد؛ باعتبارها « ساردا من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما »[1]؛ فهي شخصية من الحكي الأول الذي يسرده سارد أول خارج عن الحكي، تسرد حكايات جديدة هي غائبة عنها تماما، وليس شرطا أن يكون السارد في هذا النوع من الدرجة الثانية، بل يمكن أن يكون من الدرجة الأولى مشاركا في خط السرد العام، لكنه يحكي أحداثا لم تقع له هو بل تتعلق بشخصيات أخرى.

و يوضح هذا الجدول أهم المقاطع التي صدرت عن سارد داخل حكائي ــ غيري القصة، في الرواية محل الدراسة:

الفصل	الرقم	المقطع	السارد	الصفحة
الفصل الأول	1	– غير صحيح. تقول...الأمر لا يهمك.	إيفا	19
الجزء الأول	2	– أنت لم تقل...يا سيّد مارينا؟	لوليتا	29
الجزء الثاني	3	– المشكلة ليست...the fatal woman	لوليتا	46
الجزء الرابع	4	– وطنيتهم الزائدة...الشعب أيضا.	مارينا	96

[1]– جرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 258.

الفصل الثاني	5	– الكتاب متشابهون...التورط الحقيقي.	ماري	108
الجزء الأول	6	– أصغر أحيانا...هذه التفاصيل.	مارينا	134
الجزء الرابع	7	– قرأت أنهم عقدوا...من غضب الناس.	لوليتا	150
	8	– كل الألف العظيم... 10 جانفي١٩٧١.	لوليتا	153
	9	– لا يوجد على هذه...أصبح بين يديه.	مارينا	163
	10	– أهله مسيحيون...من أيّ شيء آخر.	مارينا	170
الجزء الخامس	11	– كانت كلارا...كثيرا بالنسبة إليها.	لوليتا	177
	12	– خرجت وانتظرت...قولي مستعدة.	مارينا	184
	13	– عزّ العمر ٢٥سنة...لإمارة موناكو تخيل.	لوليتا	188–189
الفصل الثالث الجزء الأول	14	– لا، لسبب بسيط، هو أن...وممثلي هوليود .	لوليتا	198–199
	15	– قل لي إذن لماذا...الأخطر ثابتا.	لوليتا	204
الجزء الثاني	16	– ثبت بالصورة أنهم...بهدف سرقتها.	ريبكا	211
	17	– مثل آدم عندما...قيمتها الرمزية.	مارينا	217
	18	– صحيح، علاقتها...التحرك باسم آخر.	مارينا	222
الجزء الثالث	19	– أمازلت تعمل...وثابتا وسهلا.	كلارا	230
الجزء الرابع	20	– لم يحفظها انتظرت...ميداليات وِاعترافات.	مارينا	286

	21	– لقد فرح الناس...حتما إلى الهاوية.	مارينا	288
الجزء الخامس	22	– عندما كانت في...وقاسية حقا.	جانو	301
	23	– منذ قرابة السنة...إلاّ في الأحلام.	جانو	306
	24	– سيّدنا المسيح...في حياة الناس.	كلارا	309
الفصل الخامس الجزء الأول	25	– الأخطر من هذا...عملية شاتلي.	دافيد إيتان	317
	26	– أحب أناقة...أي قانون يحميها.	ماري	322
	27	– على كل هذا ما...يدور حولهم.	إيتيان	325–324
الجزء الثاني	28	– جاء إلى هنا أحد...بعض الخير.	مارينا	329
الجزء الثالث	29	– كانت تشغله...بشكل مقلوب.	ريبكا	337
	30	– مات والدي...آثار الأصابع فضحتها.	ريبكا	338
	31	– لسوء حظه أنه...في الحياة عبث غريب.	ريبكا	342
	32	– كان ذلك من...بين السماء والأرض.	مارينا	347
الجزء الرابع	33	– يبدو أن المجانين...مجرّد نثار.	مارينا	351–350
الفصل السادس الجزء الثاني	34	– يقال إن شخصا...اللوحات الكلاسيكية.	مارينا	373
	35	– قصة المجدليّة...إلا مآلنا الحزين.	مارينا	378–377
	36	– لا. لقد سرقت منك...ككل العشاق.	لوليتا	389–388
الجزء الثالث	37	– يقول فقهاء وعارفون...بآداء الصلوات	لوليتا	401

		الخمس.		
	38	– الناس لا يرون...أبدا لم تجبني.	لوليتا	411
الجزء الرابع	39	– بعض الناس عندما...الكذبة الكبرى في باريس.	لوليتا	419
	40	– أنا لا أتحدث عن...بعدوى هذه الكذبة.	لوليتا	419–420

وللتوضيح أكثر، سيتم تحليل بعض المقاطع من الجدول أعلاه:

« وطنيتهم الزائدة تسقطهم دوما في الفاشية والطغيان، ولا يستيقظون من أهامهم إلاّ بعد فوات الأوان. بعد أن يصيبوا البلاد والعباد بنارهم القاسية. عندما يفتحون أعينهم يكون الكرسي قد التصق بهم حتى الموت. يحكمون باسم الشعب، ويقتلون من يخالفهم باسم الشعب أيضا»[1]

صدر هذا الخطاب عن الشخصية الرئيسية في الرواية، "يونس مارينا"، الذي يبدي رأيه في الحكام وما يحصل لهم بعد اِستلامهم مقاليد الحكم. وهي أحداثٌ لا علاقةَ له بها في الأصل؛ ومن ثمّ كان اعتماده ضميرَ الغائب "**هم**" مثل: (وطنيتهم، تسقطهم، أوهامهم، بهم،...) وسيلتَهُ الناجعةَ لسرد ما يقومون به من جرائم في حق الشعب، مما يجعل منه ساردا داخل حكائي غيري القصة؛ فهو مشاركٌ في الحكاية الأولى، وغائب تماما عن هذه الحكاية الثانوية.

« خرجت وانتظرت مخاض أمّها. فجأة أطلت زوجة أبيها من وراء الباب الخارجي، حاملة المنديل الأحمر والمنجل معا. ظنّت ودعة أن أمها أنجبت توأمين ذكرا وأنثى، لم تفترض إلا هذا الاحتمال، ستعود إلى البيت إذا كان الأمر كذلك. ظلّت لحظات تنتظر زوجة أبيها أن ترفع يدها. فجأة لوّحت لها بالمنديل الأحمر عاليا. بكت ودعة

[1]– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 96.

كثيرا، ثم انطلقت نحو التيه. التيه الذي لا شيء وراءه إلا المنافي والقسوة والعزلة. القصة الحقيقية تبدأ من هنا...مستعدة للرحلة الطويلة... قولي مستعدة...»[1].

يُعتبر هذا المقطع السردي حكايةً ثانيةً منفصلة تماما عن الحكاية الأولى في الرواية؛ لأنّ شخصية "يونس مارينا" تسرد حكاية شعبية لشخصيةٍ أخرى هي "لوليتا"، فبالرغم من أنّ الساردَ هنا شخصيةٌ رئيسة في الحكاية الأولى، إلاّ أنّه في هذا المقطع أصبح ساردا داخل حكائيٍّ غيري القصة، لأنّه غائبٌ عمّا يحكي؛ إذ لا علاقة له بشخصية "ودعة" التي يحكي عنها، ولا دور له في الأحداث التي تقع لها، والتي لا تتأثر ولا تؤثر فيه كما هو حاله بالنسبة لها.

« لم يحفظها. انتظرت من هديّة الاستقلال اِعتبارا لها، فوجدت نفسها في الأنفاق. ماتت يا سيدي الرئيس بعد أن اِعتقلها ذئاب العقيد. هبلوها ثم أطلقوها في الشوارع وماتت وهي تنتظر عودة زوجها وتتمنى أن تقول لابنها لا تعد، ذئاب العقيد تنتظرك. وعمّي مريزق خرج ولم يعد بعد أن أرجع كلّ ما سلّم له من ميداليات واعترافات»[2].

تتولى شخصية "يونس مارينا" وظيفة السرد في هذا المقطع لتصير بذلك ساردا من الدرجة الثانية، يورد أحداثا وقعت لشخصيات أخرى "والدة يونس مارينا، والعم مريزق". فيونس مارينا لم يكن موجودا حين اختُطفت أمه وعُذّبت، ولا حين أرجع العم مريزق ميدالياته التي استلمها من قبل، غير أنّ غيابه هذا لا ينفي علاقته بالشخصيات وفاعليته في الحكاية ككل، ماعدا بعض الوقائع التي حصلت لشخصيات أخرى مثل العم مريزق وأم مارينا. إنّ غياب ضمير المتكلم بمقابل هيمنة ضمائر الغائب (يحفظها، لها، اعتقلها، سلّم له...) لدليل على عدم مشاركة السارد في ما حصل، فهو يسرد الأحداث لكنه لا يتدخل فيها، وأنّى له ذلك لما أنها أحداث قد وقعت وانتهت؟!؛ إذ إنّ ما يقوم به لا يتخطى كونه استرجاعا لماضي غيره، فارضا أحادية صوته على المقطع، طامسا أصوات الشخصيات المعنية بالوقائع.

[1]– المصدر نفسه، ص 184.

[2]– المصدر السابق، ص 286.

المقطع الرابع: من الفصل الخامس:

« مات والدي في جريمة تفجير قطار ضواحي باريس خط ب في سان مارشال. مساء ٢٥ جويلية ١٩٩٥. يومها بقي والدي من أجلي، ورفض الذهاب إلى عطلته الصيفية لأنه كان يريدنا أن نقضي العطلة معا، كانت الساعة تشير إلى حدود الخامسة والنصف مساءً. ثماني ضحايا على عمق عشرين مترا تحت سطح الأرض، لن يكتب لهم الركوب مرّة أخرى في قطارات الضواحي. و ١١٧ جريحا. كانت القنبلة عبارة عن قنينة غاز مليئة بالمسامير والمواد المعدنية القاتلة، والبارود والكبريت الحارق، وضعت تحت أحد الكراسي. وأصبحت الصدفة هي سيّدة الجريمة. عرف شخصان من واضعي القنبلة، هما خالد مقال، وبوعلام بن سعيد.آثار الأصابع فضحتهما.»[1]

اِستلمت إحدى شخصيات الرواية مَهمّة السرد في هذا الخطاب، لتصير بذلك سارداً داخل حكائي، أما صفة "غيري القصة" فتُطلق على الشخصية كونها تسرد أحداثا لم تكن مشاركة فيها، ولم تحصل لها بل لشخصية أخرى، فـــ"ربيكا" لم تكن حاضرة عند وقوع الانفجار الذي أودى بحياة والدها، غير أنها تسرد الحادثة بكل تفاصيلها: (مساء ٢٥ جويلية...، كانت الساعة تشير...، ثماني ضحايا...، ١١٧ جريحا...)، وتعلم حتى مكونات القنبلة، ولكن رغم إحاطتها بكل ذلك تبقى صفةُ "غيريِّ القصة" لصيقةً بها لأنّها لا تتحدث عما حصل لها بل تتحدث عما حصل لغيرها.

2ـــ 1 سارد داخل حكائي ـــ مثلي القصة:

يكمن الفرق بين هذا السارد، وسارد داخل حكائي ـــ غيري القصة، أنّ هذا الأخير يحكي عن غيره، في حين أن الأول يحكي عن نفسه؛ فهو مشارك في الحكاية التي يسردها، ومؤثرٌ في في سير أحداثها، وله علاقة مع باقي شخصياتها كما يتضح في المقاطع التي يسردها عن نفسه، فهو بطل ما يَروي و محورُ ما ينقل للمروي له، لهذا

[1]– المصدر السابق، ص 338.

غالبا ما "يتعامل مع النص أو السرد بضمير المتكلم"[1] الذي يناسب حديثه عن الذي حصل له أو لا يزال حاصلا.

جدول لاهم المقاطع التي تنتمي إلى الخطابات التي صدرت عن سارد داخل حكائي ــ مثلي القصة:

الفصل	الرقم	المقطع	السارد	الصفحة
الفصل الأول الجزء الأول	1	– كنت في رحلة...في النهاية تأتي.	مارينا	20–19
	2	– أعذرني على...جزء من حقيقتي.	لوليتا	27
	3	– اشتغلت موديليست..الخرافي غارودا.	لوليتا	36
الجزء الثاني	4	– لا أدري ما حدث...بل يتجاوزنا.	مارينا	34
	5	– حتى أنا لا أعرف..الكذابون ظهورها.	مجدالينا	64–63
	6	– لا يا عزيزي حميمد...في كل مكان.	موسى لحمر	94–93
الفصل الثاني الجزء الأول	7	– مطلقا يا دافيد...كذبة الأجنبي.	ماري	111
الجزء الثالث	8	– أنا أكثر من غوغل...أحبك لا أكثر.	لوليتا	132
	9	– نداؤك علي...الموت واليأس.	لوليتا	144
الجزء الرابع	10	– لو تدرين؟ في هذا... تعب الرحيل	مارينا	154

[1]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص 44.

		الدائم.		
	11	– صديقي الأول، جيروم...ذلك للموت.	لوليتا	165
	12	– زرته قبل الآن...مدار أيام الأسبوع.	مارينا	171
الجزء الخامس	13	– عندي قاعدة...الذين تحتهم.	لوليتا	177
الفصل الثالث الجزء الأول	14	– بكل بساطة...لم تره في أبدا.	مارينا	204
الجزء الثاني	15	– ممتاز. أنت تعرف...لهم ولا شكل.	دافيد إيتيان	215
	16	– في الوقت الحالي مازلت...لا تسرق من جديد.	مارينا	218
الجزء الثالث	17	– قلت لك افترضت...المؤقتة. ردّت.	لوليتا	240
الجزء الرابع	18	– لأني بكل بساطة...ظلالهم القاتلة.	مارينا	254–252
	19	– أنت لم تسمع...من موت أكيد.	لوليتا	257–256
الفصل الرابع الجزء الثاني	20	– مشكلة الأقدار هي...أن يلغي كل شيء.	مارينا	272
	21	– في اليوم الأول الذي...بهدوء وعفوية.	مارينا	275
	22	– وصل الرايس بابانا...دفعة واحدة.	مارينا	277
	23	– لا أملك إجابة...الحائط القديم.	الرايس بابانا	288

الجزء الثالث	24	– بثمن باهض أدفعه...ونحن هناك، هههه....	كلارا	300–299
	25	– ويوم رأيتك في...رائحة المكان.	مارينا	310
الفصل الخامس	26	– جئت فقط لأؤكد...شكوكا فارغة.	إيتيان دافيد	327–326
الجزء الثاني	27	– أثناء حفلة التوقيع...تتجاوزني وتتجاوزه.	مارينا	325
الجزء الثالث	28	– إلى اليوم.في كل...شيء من توازننا.	ريبكا	340
	29	–اشتريتها بأرخص..في وسط الصالون.	مارينا	345–344
	30	– أكثر.ذات مرّة كنت..هذه هي قصتها.	مارينا	345
الجزء الرابع	31	– لا تدرين شدّة تعلقي...شوقا وجنونا.	مارينا	356
	32	– لم أستأذن أحدا سوى...سأفقد عقلي.	لوليتا	358
	33	– أنا، لا أدري ماذا..الدنيا تحرمها إياك.	لوليتا	362
الفصل السادس الجزء الأول	34	– حبيبي. نقاشنا لم يكن...أقصى حدّ ممكن.	لوليتا	369
الجزء الثاني	35	– أعرف أنّك تحبني...هل تريد الحقيقة.	لوليتا	389

	36	– تركت غيرك لما هو...أن أرحل بك معي.	لوليتا	393
الجزء الثالث	37	– لقاءاتي هذه المرّة...رؤية غير الذي تراه.	لوليتا	403
	38	– كنت ليلتها... إذا بقيت لي جثة.	لوليتا	404–406
	39	– ذهبت إلى عرض...كان يحمل بصمة والدي.	لوليتا	407–409
الجزء الرابع	40	– الآن بعد أن... لو.. لي.. تا.. .	مارينا	428–429

ومن بين المقاطع المذكورة أعلاه، سيتم تحليل أهمها لتبرير تصنيفها ضمن هذا النوع من الخطابات:

« كنت في رحلة بين كوبنهاجن وباريس، شابّة لم أتأكد من جنسيتها الأوروبية، كانت تحضن بين يديها ذئاب العقيد، في إحدى طبعات الجيب. سألتها بالفعل: هل تعرفين الرجل؟ قالت لا. ثم أضافت بدون حتى أن أسألها: نادراً ما صادفت كاتبا في حياتي. صمتت قليلا ثم ضحكت: في أغلب الأوقات كتبهم أفضل منهم. سألتها: ما الذي يغريك في قراءة عالم بعيد عنك؟ عالم يموت عطشا وبؤسا. غارق في الحروب الأهلية الطاحنة والانقلابات العسكرية العقيمة، لا شيء فيه يغري؟ مرّة أخرى لم تستطع أن تكتم ضحكتها: قرأت الكتاب إذن؟ أجبت: نعم. واصلت بحماس و ثقة. هل الحب والخوف والموت والحروب والمنافي، والتعصّب الديني ووووو، بعيدة عنّي؟ أجدها كلّها من بلدي، بل في مدينتي أكثر من ذلك، في بيتي وبين أفراد عائلتي؟ ليس هذا أوّل كتبه التي قرأتها. قرأت له أيضا الجزأين من الثلاثية. الظلم موجود في كلّ الأرض. بل إنّ الأرض التي نعيش على تربتها شيّدت أصلا على ذلك، ولا نتعلم من دروسها إلاّ قليلا. لا يكفي أن تكون مجروحا وتفكّر في الانتقام، لكن أن تفكّر أيضا في أن في الدنيا حياة تستحق أن تعاش. تساءلت: أليست داخل مثالية مفرطة؟ أجابت بلا تردد: نعم. أحتاج إلى ذلك لأستمر

في إنسانيتي. علينا أن نؤمن أولا. وبعدها تأتي الأشياء من تلقاء نفسها، ربّما بقليل أوبكثير من المقومة، ولكنّها في النهاية تأتي»[1].

سُرِد هذا المقطعُ من طرف "يونس مارينا"، الشخصية المعنيةُ بالأحداث التي تضمّنها الخطاب؛ فغلبة ضمير المتكلم: (كنت، أتأكد، سألتها، أجبت، تساءلت،...) تدل على مشاركة السارد في الأحداث التي تحصل، فهو الذي يعيشها ويعايشها، ويتعالق مع باقي الشخصيات، ويؤدي دوره الفاعل في حركة السرد، فالرحلة التي يحكي "يونس مارينا" وقائعها هو من قام بها، و استرجعها بعد فترة طويلة ليخبر "إيفا" بها. أمّا ضمير الغائب الذي تردد كثيرا في المقطع، فيعود على شخصية الشابة التي قابلها السارد في القطار، إذ كان استعمال هذا الضميرِ في إطار وصفها، واسترجاع ما دار بينهما: (قالت، أجابت، ضحكت، صمتت،...)، أو التعليقات القصيرة وملاحظاتها لحركاتها وطريقة كلامها. فهو يسرد أقواله، و ينقل أقوالها، والنقل أحد صيغ السرد – كما سبق التوضيح في الفصل السابق–. إنّ ما يهم في هذا المقطع هو اِسم "السّارد داخل الحكائي ــ مثلي القصة"، الذي تستحقه شخصية "يونس مارينا" بامتياز، لأنّه شخصيةٌ رئيسة في الحكاية الإطار من جهة، وبطل الأحداث التي يرويها بصفته ساردا ثانٍ من جهة أخرى.

« لأني بكل بساطة كلّفت يوما بتتويه قطتنا نميرة التي أصبحت عمياء وضائعة وسمينة، وعلى حافة الموت. فرميتها بعيدا عن البيت بكيلومترين على الأقلّ. بعد يومين وجدتها تنتظرني عند الباب وكأن شيئا لم يكن. قرأت في عينيها عتابا كبيرا، وانكسارا غير محدود، عندما فتحت الباب، دخلت كما تعوّدت أن تفعل ...غنيت لها أغنيتها الجميلة... ربما انتقمت مني روحها، إذ منذ ذلك اليوم، بدأَت المعاناةُ مع ذئاب العقيد، تبعوني يوم دفنها ونبشوا قبرها. وبعدها، التصقوا بي كظلي، وكان علي أن أتحايل أحيانا لتفاديهم، حتى هربت من ظلالهم القاتلة»[2].

[1]– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 19،20.

[2]– المصدر السابق، ص ص، 252،254.

يُمثل هذا الخِطاب استرجاعاتٍ ذاتية لشخصية "يونس مارينا"، إنّ ما جعل من هذه الشخصية ساردا داخل حكائي مثلي القصة هو أنّها تتذكر أحداثا عاشتها بنفسها، وتنقلتها للمروي له بنفسها أيضا. فلا وجود لوسيط خارجٍ عن الحكاية ينقلها كأنما يشاهدها أمامه، بل استأثر "يونس مارينا" بسرد قصّته مع قطته التي كُلّف بتتويهها ولكنها عادت إلى البيت لتموت بطرقية جعلته يشعر بتأنيب الضمير؛ إذ أدرك أنّ كلّ ما حصل له مع ذئاب العقيد ما كان إلاّ انتقامَ روحِها منه، لهذا تتضح هيمنة ضمير المتكلم على المقطع: (كلّفت، فرميتها، تنتظرني، قرأت، غنيّت، تبعوني، ...) فقد اعتمده السارد في ذكر ما قام به من أفعال، وما حصل له باعتباره بطلَ المقطع والشخصيةَ الفاعلة فيه. في حين اُستعملت ضمائر الغائب عند وصف القطة: (رميتها، وجدتها، عينيها، تفعل، انزوت، ماتت، هي،...)، إضافة إلى الضمير "هم" الذي ورد في نهاية المقطع ويعود على "ذئاب العقيد" (تفاديهم، ضلالهم،...). إنّ ما يهم في المقطع، هو أنّ ساردَه شخصيةٌ رئيسة في الحكاية، اكتسبت صيغة سارد ثان عند ذكرها لأحداثٍ شاركت بها وأثّرت فيها، لتؤثر بذلك في سيرورة الحكي ككل.

« "–لا أملك إجابة تملأك ربّما خذلتك. بعد الاستقلال وجدنا أنفسنا أمام وضعيات خطيرة كان علينا تسييرها بالشكل الذي يليق بها. أعطيت تعميما وطنياً أن يبحث عن الشهداء ويتم دفنهم في الأمكنة التي تليق بهم. كنت سعيدا أنّ المشروع نجح إلى حد بعيد، وبيننا مقابر للشهداء. فترة السجن محت الكثير من ذاكرتي وعندما خرجت من السجن، زرت المنطقة و طلبت أن أؤخذ إلى المنطقة حيث الخرّوبة، بمحاذاة غابة العرعار. كنت أعرف المكان جيّدا. فجأة عندما سئلت عن الخرّوبة ونحن في المكان عينه، لم يتجرأ أحد على أن يخبرني. فجأة تذكرّت الأشجار، لم تبق إلا الغابة جزئيا، بينما الأرض اِبتلعها السد الذي بني فيها.بحثت بعيني وسط السدّ المحفور عميقا، لم أرى إلا الماء الذي تمدد كثيرا حتى جانب الغابة. قرأت سعادة كبيرة في وجوه الناس وهم يُحدثونني عن مشكلة الماء التي حلّت في المنطقة فلم يعودوا يعانون العطش ولا يباس زراعته. أحسست حينها

بالماء البارد ينسكب على كامل جسدي المنهك. لم تكن لدي أية لغة أواجه بها خوفي. كل شيء تهاوى داخلي مثل الحائط القديم »[1].

صدر هذا المقطع عن إحدى شخصيات الرواية، وهي شخصية "الرايس بابانا" الذي استلم مهمة السرد عند تأسفه إثر خذلانه يونس مارينا، ما يدل على وجود علاقات تربط السارد الشخصية مع باقي شخصيات الرواية الرئيسية والثانوية، لينطلق بعدها في سرد ما حصل له بعد الاستقلال. وبحثه عن قبور الشهداء التي جعل جعل لها معالم تؤشّر عليها، ومن بينها قبر والد "يونس مارينا"، معتمدا في سرد هذا كل على ضمير المتكلم: (كنت، ذاكرتي، تذكرت، بحثت، قرأت،...) إضافة إلى نقله المباشر لأوال الأهالي الذين أبدوا سعادته بالسد الذي بني بعد الاستقلال إذ خلصهم تماما من مشكلة العطش والبياس، وهذه كلها أحداث عاشها السارد الذي على صوته على أصوات الشخصيات التي عاشت معه الأحداث ليتكفل لوحده بالسرد.

« اشتريتها بأرخص ممّا تتصوّرين قبل ثلاثين سنة، من سوق شعبية في أوفيرن سورواز، لكن من داخل الحقول القديمة، في اليوم الشعبي الذي ينزل فيه الفلاحون نحو السوق المفتوحة التي ينشئونها بممتلكاتهم وخيامهم الصغيرة. كنت أبحث عن طاولة بها رائحة العتيق. وأنا أجوب في سوق القرية الذي يعقد مرّة في الشهر حيث يخرج الناس ممتلكاتهم القديمة لتغييرها أو بيعها، وقعت عيني على طاولة قديمة شممت فيها رائحة جدّتي التي كنت أرافقها إلى السوق عندما كنت صغيرا. في البداية ظننت أنها من الزبوج، شجر الزيتون الغابي، قبل أن أعرف مع الزمن أنها من شجر الصنوبر الحلبيّ المقاوم لسلطان الزمان. تأمّلت كل جوانبها، أطرافها، خشبها المغرّف قليلا، من تحت، مثل عود عربيّ قديم. قال لي صاحب الطاولة، وهو أحد فلاّحي المنطقة: "أنت تشتري كنزا". ضحكت وقلت: "أي حظ هذا الصباح؟ أضاف: لا تضحك، أنا جاد. يكفي أن تطليها بزيت الخشب لتصبح جديدة في رونقها وكأنها خرجت للتو من المصنع"، ثم أكّد لي أن أحد أجداده اشتراها من الحدود الإيطالية- الفرنسية، وجرّها حتى هذه المنطقة الفلاحية،

[1]- المصدر السابق، ص 287-288.

وبعضهم يقول إن جده جاء بها من لاموزيل، مسقط رأس جزء كبير من العائلة. لا أدري مدى صدق الحكاية، لكنّي صدّقتها بلا تردد لأن الطاولة أعجبتني. أضاف الفلاّح مدافعا عن سلعته: "الطاولة ظلّت مقاومة للزمن. لم تتكسر و لم ترمّم في حياة جدّي و والدي وفي حياتي. عندها رجل واحدة حسّاسة قليلا، لكنّنا استطعنا تدعيمها من تحت بقطعة خشب مساندة لها لكي لا تتكسر. ولكنّك لن تضع عليها أطنان الاسمنت"، قال الفلاح الذي كان يشبه زوربا، ضاحكا، بلغته الثقيلة التي شممت بها رائحة الخشب، "اشتريتها ليس فقط لأنّ الفلاح أقنعني بها، ولكن لأنّ الطاولة أعجبتني منذ اللحظة الأولى أيضا. وضعتها في وسط الصالون»[1].

يسترجع السارِدُ الشخصيةُ "يونس مارينا" في هذا الخطاب حادثةَ شرائِه طاولة – التي ورد ذكرها كثيرا في القصة– من سوق العتيق؛ إذ يُعلن عن حضوره منذ بداية المقطع باعتماده ضمير المتكلم: (اشتريتها، أنا أجوب، عيني، شممت، أعرف، تأملت، قلت، لي،...) الذي هيمن على السرد في الجزء الأول من المقطع الذي سرد فيه إعجابه بالطاولة، والاحتمالات التي وضعها حول نوع الخشب الذي صنعت منه: (ظننتها من الزبوج...، قبل أن أعرف أنها من شجر الصنوبر...)، ليتحول بعدها إلى سارد داخل حكائي ــ غيري القصة عندما يُباشر سَرد حكايةِ امتلاك عائلة الفلاح طاولةً "عريقة" مثل تلك، وقد اِعتمد نقلَ أقوالِ الفلاحِ من جهة: (أكّد لي أن أحد أجداده،... المنطقة الفلاحية)، وما سمعه من أشخاص آخرين حول هذا الأمر من جهة أخرى: (بعضهم يقول إنّ جدّه جاء بها من لاموزيل...)، ليعود في النّهاية إلى الحديث عن نفسه: (اشتريتها، وضعتها...).

خاتمة الفصل:

(المنظور/الصوت)، ثنائية رئيسة قام عليها العمل الروائي محل الدراسة ؛ إذ تمظهرت الرواية وفق أبعادها المختلفة ، فتراوح السـرد بين أصـناف التبئير من جـهة ، وتعدد الأصوات من جهة أخرى .

[1]– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص ص 344،345.

ففي المبحث المتعلق **بالتبئير** ، توصّل البحث إلى أنّ **التبئير الصّفر** كان أكثر الخطابات انتشارا في الرواية ؛ إذ واضب السارد على التدخل في سيرورة الحكي ، ليحرص دائما على تنبيه المروي له إلى وجوده المستمر (أي وجود السارد)، ومعرفته الشـــاملة لـــما تتضمنه الحكاية من أحداث وشخصيات، بأبعادها كلها، بأسرارها وأحوالها، في الماضي، وفي اللحظة التي بلغها السرد، وما ستؤول إليه في نهاية الحكي .

بالمقابل، ورد **التبئير الخارجي** على شكل مقاطعَ قصيرة تخللت الخطابات المعروضة غير المباشرة أحيانا، واصفةً حركاتِ وأقوالَ الشخصيات، أو في مقاطع أخرى على شاكلة وصف لبعض الأماكن، وهي قليلة جدا .

في حين خُصِّص **التبئير الداخلي** لتصريحات الشخصيات، وتقديمها أخباراً عن نفسها، أو عن غيرها، و هي في الأغلب أحداثٌ ماضية، واسترجاعاتٌ صدرت عن شخصيتي "يونس مارينا "و"لوليتا " .

هذا عن التبئير، أما الصوت ، فقد اعتمد المؤلِّف في سردِه الروايةَ أصواتا تعلو وتخفت في طيات الحكي، إذ فضَّل في بعض المقاطع ترك دفَّة الحكي في يد السارد خارج حكائي، الذي اُعتمد غالبا لاستهلال الفصول، التي بدأت معظم أجزائها بخطاب سارد لا ينتمي إلى الحكي، وقد وافق هذا الصوت ما ذُكر في الجزء الأول من الفصل باسم "التبئير الصفر و**التبئير الخارجي** " معا؛ ذلك أنّهما خطابان يردان على لسان سارد لم يشارك في القص، مما جعل لهذا النوع من الأصوات الغلبةَ بين الخطابات الواردة في الحكي .

بالمقابل، اقتصر اِعتماد **السارد خارج حكائي** على بعض المقاطع التي ورد معظمها ضمن خطابات معروضة؛ أي كلما مُنحت الفرصة للشخصيات لتعبِّرعن ذاتها، فتكون **ساردا داخل حكائي ــ مثلي القصة**، وقد هيمن صوتان رئيسان في هذا الصنف هما: صوت "يونس مارينا "وهو يروي ماضيه مع "ماجدالينا"، وأمه ، وذئاب العقيد ....،

وصوت "لوليتا " وهي تسرد ماحصل لها مع صديقها "جيروم " ووالدها ... .كما سردت الشخصيتان ذاتهما حكايا ثانوية،وأحداثا لم تقع لهما، بل وقعت لشخصيات أخرى، متقمصتان بذلك صفة "**السارد داخل حكائي غيري القصة**". والملاحظ على السارد داخل حكائي أنه يحكي ما يُوافق الخطاباتِ الموسومةَ " **الخطابات ذات التبئير الداخلي** "؛ لأن كليهما يصدر عن شخصيات لها دورها في الحكي .

وفي محاولة ربط هذين العنصرين (التبئير والصوت) بعنصر "الصيغة"، يمكن القول أن الخطابات ذات التبئير الصفر والتبئير الخارجي، وهي ما يحكيه سارد خارج حكائي ، هي أبعد الخطابات مسافةً، مقارنة بتلك التي تصدر عن سارد داخل حكائي، وفق تبئير داخلي .

خاتمة:

رواية " أصابع لوليتا" "لواسيني الأعرج"، عمل أدبي له سحره الخاص، و تركيبه المميز الذي استمد أناقته من استغلال الكاتب لتقنيات السرد جميعها، وذلك وفق طريقة ذكية، إذ بعد دراسة المدونة باعتماد المنهج البنوي، وانطلاقا من خلفية نظرية متنوعة للسرد، توصلنا إلى نتائج عديدة، نستهلها بأهم ماتوصلنا إليه بعد تحديد مفاهيم المصطلحات المشكلة لعنوان الدراسة :

ــ عانى الدرس السردي من فوضى المفاهيم التي تعددت ــ بل و تناقضت أحيانا ــ محدثة خلطا كبيرا في المصطلحات، إذ اختلف منظروا السرد في تحديدهم مفهوم الخطاب الذي تراوح بين تعبيره عن الأحداث، و دلالته على طريقة سردها، وكذا حال مصطلح "الحكاية" الذي ظل مفهومه اللغوي حبيس السرود القديمة، في حين اعتمدته الدراسات النقدية الحديثة للتعبير عن مضامين كثيرة، أهمها ما فصل فيه "جيرار جنيت" و اعتمده في تقعيده للسرد.

ــ تعتبر "البنوية" نهجا جديدا اتبع لدراسة الخطابات السردية باعتبارها بنى منغلقة على نفسها ومكتفية بذاتها؛ ذلك أن فهم أي من هذه الخطابات لا يكون إلا بالتفصيل في العناصر المشكلة لها، و العلاقات التي تنتج بين هذه الأخيرة داخل البنية ككل.

ــ استحدث "جيرارجنيت" في كتابه "خطاب الحكاية" تقسيمات دقيقة، ومصطلحات جديدة، خففت من حدة الخلط في المفاهيم التي اتسمت من قبل بهلامية حالت دون دقة التحليل السردي.

ــ يعد عنصر الزمن أهم البنى السردية، التي لاقت اهتماما كبيرا من طرف النقاد و منظري السرد، ولا يقصد بالزمن هنا زمن الكتابة أو زمن القراءة، و لكن الحديث هنا عن زمن ثالث هو زمن القص وما طرأ عليه من تغيرات أثناء تسريدها، وبعد الدراسة

المنجزة حول المدونة، توصلنا إلى أن "واسيني الأعرج" قد استغل التقنيات الزمنية كلها لتشكيل بناء مميز و متماسك لروايته، وتكمن المفارقة الكبرى في هذه الرواية، في كون المدة الزمنية التي دارت فيها الحكاية الإطار، قصيرة جدا مقارنة بالحجم الكبير للرواية؛ إذ لا تتجاوز الأولى بضعة أشهر، تحكي قصة شخصية "يونس مارينا" مع "لوليتا" منذ اللقاء الأول في معرض"فرانكفورت"، إلى غاية انتحار "لوليتا" و اغتيال "يونس مارينا" في نزل فخم في باريس، في حين تخطى عدد صفحات الرواية أربع مائة صفحة، و ذلك بسبب الحكايا التالية التي دست في ثنايا الحكي بغية رصد أجزاء مهمة من ماضي الشخصيات، مما يجعل الرواية من الخطابات السردية العالقة في الماضي، ودليل ذلك اعتماد الكاتب على الاسترجاعات خاصة الذاتية منها.

ــ قمنا في هذه الدراسة أيضا بالبحث في "صيغ تقديم الخطاب الروائي"، محاولين استنطاق التمظهرات السردية في الرواية، باعتبارها بنية مغلقة؛ وذلك عن طريق استخدام اللغة السردية بكل ما يميزها من تعقيد ناتج عن طبيعة هذه الخطابات، منطلقين في ذلك من الصيغ السردية التي حددها "جيرار جنيت" وفصلها "سعيد يقطين"، مع إضافة الخطاب الوصفي لأهميته البالغة في تلاحم السرد في الرواية.

ــ إن الحديث عن الصيغ المعتمدة في تشكيل الرواية محل الدراسة، أوصلنا إلى نتيجة مفادها: التوظيف المتقن للصيغ السردية التي تداخلت فيما بينها، إضافة إلى تجلي ا الخطابات المسرودة أكثر من غيرها في الرواية؛ و مرد ذلك أنها (أي الخطابات المسرود) تضم أنواعا عديدة من الصيغ(الخطاب المرود، والخطاب المسرود الذاتي، والخطاب المنقول المباشر و غير المباشر)، كما كان لانتشار صيغ المعروض بنوعيها أهمية كبيرة في تقليص المسافة، وتقريب الحكي من المروي له، مضفية بذلك نوعا من الفاعلية على السرد.

ــ لقد مزج الخطاب السردي بين أنواع الصيغ جميعها أثناء تسريده للقص، تاركا المجال أحيانا للشخصيات لتعبر عن ذاتها أو غيرها، ومهيمنا أحيانا أخرى على الحكي، في حين اكتفى في بعض المقاطع بتدخلات بسيطة جدا لم تلغ حرية القائلين، لكنها باعدت قليلا بينهم وبين ما يقولون.

ــ حاولنا الإجابة في الفصل الأخير من البحث الموسوم "منظور والصوت" عن السؤال: من يرى؟ ومن يحكي؟، وقد كان ذلك في شقين: توصلنا في الجزء المخصص للبحث في المنظور إلى أن هذا المصطلح قد وقع ــ مثل غيره من المصطلحات السردية ــ في مشكلة تحديد المفهوم، إثر اختلاف التسميات التي اعتمدها منظرو السرد من جهة، واختلاف ترجمات هذه التسميات من جهة أخرى، لذلك فضلنا المصطلح الذي وضعه "جيرار جنيت" (التبئير)، وذلك استكمالا لإجراء الدراسة وفق ما استحدثه من تقسيمات للخطاب السردي أو ــ خطاب الحكاية كما أطلق عليه ــ من جهة ، ولأننا وجدنا أن هذا المصطلح هو الأدق بين نظائره، إذ أنه يعبر عن مفهوم واحد هو " الجهة التي ينظر منها إلى الأحداث المروية "من جهة أخرى، مع الإشارة إلى أننا فصلنا مبحث المنظور عن الصيغة، لتعاقله مع مبحث الصوت أكثر منها،إضافة إلى الخلط الذي وقع فيه معظم النقاد أثناء بحثهم في المنظور والصوت، وقد أقصينا من هذا الأخير أحد أصنافه وهو "السارد خارج حكائي مثلي القصة" .

ــ لقد كانت الخطابات ذات التبئير الصفر أكثر انتشارا من نظيرتيها الداخلية و الخارجية، مما كرس هيمنة السارد على الخطاب ككل، وهو ما وافقته سطوة صوت السارد خارج حكائي ــ الذي يضم الخطابات ذات التبئير الصفر والخطابات ذات التبئير الخارجي ــ، في حين وزعت الخطابات ذات التبئر الداخلى لتحكى من طرف سارد داخل حكائي مثلي القصة حينا، وحينا آخر على لسان سارد داخل حكائي غيري القصة.

ــ إن العلاقة بين المنظور والصيغة، وبين المنظور والصوت لا تنفي وجود علاقة بين الصيغة والصوت، وبين هذه العناصر جميعها والنظام الزمني في الرواية باعتبارها بنية عامة تتشكل من العناصر سالفة الذكر. وكون التحليل وفق المنهج البينوي يقتضي البحث في العلاقات القائمة بين عناصر الخطاب، فقد استنتجنا بعد اعتماده أن هناك علاقة بين المفارقات الزمنية والمنظور والصيغة والصوت؛ إذ أن الاسترجاعات الذاتية في مبحث الزمن، والتي حددت بأنها سرد إحدى شخوص الرواية لما حدث لها قبل اللحظة التي بلعها السرد، ليست سوى خطابات مسرودة ذاتية في مبحث الصيغة، كونها تمثل عودة الشخصية لماضيها الخاص وسرد أحداث منه، وهي في الوقت ذاته خطابات ذات تبئير داخلي، وردت على لسان سارد داخل حكائي مثلي القصة.

المصادر:

1- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، منشورات الفضاء الحر، دالي إبراهيم، الجزائر،(د ط)، سبتمبر2012.

المراجع العربية:

1. جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر:عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2003.
2. أ. أ مندلاو: زمن الرواية، ت بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
3. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
4. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث – من المحاكاة إلى التفكيك–، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 2007.
5. أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية ــ دراسة في الوظيفة والبنية والنمط ــ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1431هـــ2010م.
6. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، عمان، الأردن، ط1، 2004.
7. إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 1432هـــ، 2011م.
8. إديث كريزويل: تعريف المصطلحات الأساسية الواردة في كتاب "عصر البنيوية"، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1998.
9. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
10. توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي ــ نصوص الشكلانيين الروس ــ تقديم: تيزفيتان تودوروف، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة الوطنية للناشرين المتحدين، الرباط وبيروت، ط1، 1982.

11. جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985.
12. جيرار جنيت: خطاب الحكاية ــ بحث في المنهج ــ، تر: محمد معتصم، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأمريكية، ط1، 1989.
13. حميد الحمداني:بنية النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
14. خليل شكري هيّاس: القصيدة السيرذاتية وإستراتيجية القراءة، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2010م.
15. خوسيه مارية بوثويلو إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب،(د ط)، (د ت)، الفجالة.
16. رينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1412هـــ1992م.
17. سعد عبد العزيز المضيعة: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة،المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، (د ط)، 1970.
18. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،ط1،1405هـــ 1998م.
19. سعيد يقطين: السرد العربي- مفاهيم وتجليات -، منشورات دار الاختلاف، ط1، 2012.
20. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- اتلبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
21. سليم مزهود: الخطاب الإصلاحي عند مبارك الميلي، وزارة الثقافة الجزائرية ودار الواحة للكتاب، براقي، الجزائر، ط1، 2013.
22. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية،(د ط)، الجزائر.
23. سيزا قاسم: بناء الرواية ــ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ــ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(دط)، 2004.

24. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.
25. صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية 'مدن الملح'، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، ط1، 2010.
26. صدّوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط 1.
27. صلاح فصل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
28. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي ــ مقارنة نقدية ــ، مطبعة الأمنية، زنقة دمشق، الرباط، المغرب، ط1، 1999.
29. عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.
30. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، حزيران، 1990.
31. عبد الوهاب الرقيق: في السرد ــ دراسة تطبيقيةــ ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998.
32. عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح ــ البنية الزمية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)ــ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2010.
33. قيس الهمامي: التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس،(د ط)، 2009.
34. كلود ليفي شتراوس: الأنتربولوجية البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، (د ط)، 1977.
35. ماري نوال غاري بريور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2007.

36. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
37. محمد علي الشوابكة: ثنائيات في السرد في المبنى الحكائي العربي، مادبا مدينة الثقافة الأردنية، عمان،(د ط)، 2012.
38. محمد مجدي الجزري: البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، طنطا، مصر، ط3، 1999.
39. نور مرعي حسين الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2009م.
40. نورمان فاركلوف: تحليل الخطاب ــ التحليل النصي في البحث الإجتماعي ــ، تر: طلال وهبة، مراجعة: نجوى نصر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
41. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن،(د.ط)، 2003.
42. وليد النجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
43. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط3، 2010.
44. يوسف أوغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، المحمدية، الجزائر، ط 2، 1430هـ 2009م
45. بان البنّا: الفواعل السردية ــ دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة ــ عالم الكتب الحديث، ط1، 1430هـ2009م.
46. تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
47. رولان بارث: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988.

48. السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1998.
49. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي في رواية نجيب محفوظ، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، ط1، 2010.
50. عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، منشورات دار الأديب، وهران، (د.ط)، 2007.
51. نادر أحمد عبد الخالق: الرواية الجديدة – بحوث ودراسات تطبيقية–، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009.

المذكرات:

1–عدوان نمر عدوان: تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، نابلس، فلسطين، 1421هـ _ 2001.

المجلات و الدوريات:

1–عز الدين بوبيش: القصة والبنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، العدد 01، قسنطينة، الجزائر، 2004.
2–محمداغليمو : مناهج تحليل الخطاب ــ الأسس والخصائص ــ، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد 2، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

المعاجم:

1– محمد الباشا: الكافي معجم عربي حديث، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، (د ط)، 1992.
2–مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، مطبعة مصر،(د ط)، (د ت)، ج1، 1960.
3 –إبن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 14_ 1981م.

الفهرس

العنوان.....الصفحة
2مقدمة.....2
المدخل.....6
مفهوم الخطاب.....6
مفهوم الحكاية.....12
مفهوم البنية.....13
الفصل الأول.....19
الترتيب الزمني.....23
الايقاع الزمني.....49
الفصل الثاني:الصيغة السردية.....87
الخطاب المسرود.....93
الخطاب المعروض.....119
الخطاب الوصفي.....139
الفصل الثالث:المنظور والصوت.....161
المنظور السردي.....162
الصوت السردي.....199
خاتمة.....228

الملخص.....233
مصادر البحث ومراجعه.....236
الفهرس.....242

ملخص:

تعتبر هذه الدراسة الموسومة "**خطاب الحكاية في رواية "أصابع لوليتا"، دراسة بنوية**"، محاولةً لتطبيق النظرية السردية البنوية "لجيرار جينيت" على رواية جزائرية معاصرة؛ إذ اُستهلّت **بمدخل** تضمن تحديد المصطلحات المكوّنة لعنوان البحث (الخطاب، الحكاية، البنية والبنوية). يليه فصلُ أوّل وُسِم **بنية الزمن**، وضم ثلاثة مباحث هي: النظام الزمني، الذي عُني بالمفارقات الزمنية (الاسترجاعات والاستباقات). أمّا **الإيقاع الزمني للمسار** السردي فقد خصص له المبحث الثاني الذي ضم عنصري: **المدة** و**التواتر** بأنواعهما.

أما الفصل الثاني الموسوم **الصيغة السردية** فقد عني بأنواع الخطابات الآتية: الخطاب المسرود مبحثا أولا، يليه الخطاب المعروض بأصنافه، ثم الخطاب الوصفي.

وقد تطرق الفصل الثالث المُعنوَن **المنظور والصوت** إلى أنواع التبئير في المبحث الأول، وأنواع الساردين في المبحث الثاني. لتنتهي الدراسة **بخاتمة** جمعت النتائج المُتَوصَّل إليها.

Résumé

Cette étude intitulée :« Le discours du récit dans le roman : "Les doigt de lolita" étude structuraliste » est considérée un essai d'appliquer la théorie narrative est structuraliste de « Gerrard Genette » sur le roman algérien moderne: j'ai entamé cette raproche par une préface contient la définition des termes composant du titre de la recherche « le discours _ récit _ la structure et le structuralisme», et ensuit le premier chapitre qui traite de la structure du temps , et il contient trois sections: qui parle des différences :(anachronies) temporelles (analepse/ prolepse) tandis que le tompo du parcours narratif, on l'a désigné les deux parties qui consistue de: la durée et la fréquence et ses types.

Le deuxième chapitre intitulé les formes du discours est considérée trois types de discours :le discours narrativisé, le discours expositif ,et le discours descriptif

Le troisième chapitre « La Perspective et La Vois» considérée les trois types de focalisations chez Gerard Genette et les types des narrateurs.