البُعدُ السياقي في نصوص واسيني الأعرج الروائية
جسدُ الحرائقِ، مرايا الضريرِ، مملكةُ الفراشةِ مقاربة سوسيو ثقافية

الدكتور: سامي الوافي
قسم اللغة والأدب العربي
كلية الآداب واللغات
جامعة أم البواقي (الجزائر)

ملخـــص:

تَحليلُنا للبُعدِ السياقي في ثلاثة نصوصٍ روائيةٍ مختارةٍ للروائي واسيني الأعرج: (جسدُ الحرائقِ: نُثار الأجسادِ المحروقةِ 1978 / مرايا الضريرِ: كولونيلُ الحروبِ الخاسرةِ 1997 / مملكةُ الفراشةِ 2013)، ستكون بمثابةِ وضعِ حدٍّ للمراحلِ الذهنيةِ الإنتاجيةِ، وبدايةً لكلِّ سيرورةٍ تلقائية، انطلاقًا من المؤولاتِ الإظهارية التجسيدية المُتصلة أساسًا بتفعيلِ نظريةِ المؤولاتِ السَنية: الثقافية / الموسوعية والسياقية والبلاغية، بصفتها نتيجة نهائية لسيروراتِ الفرضياتِ المُجسّدة للمتلقّي الباحثِ في النصّ عن العلاقة بين الواقعِ المُتحكمِ في إنتاجهِ وخلفية المبدعِ: (الواقعي / الضمني)، آخذين بذلكَ شكلَ تكوُّنِ الفكرةِ في ذهنهِ، وتحوُّلها بتحوُّلِ منطلقاتِ تطويرها، والمحكومة بشرطِ الجنسِ الروائي.

الكلمات المفتاحية: السياق، الإيديولوجيا، الرواية، المجتمع، السلطة.

Abstract:

Our analysis to the contextual dimension, of three selected fictional texts: (*Jasadu Elharaek: Nuthar el-ajssed elmahruka 1978 / Maraya Edharir: Colonel Elhorob Elkhasira, 1997 / Memlakatu El faracha 2013*) can be considered as an end to the mental productive stages and the beginning of any spontaneous process starting from incarnation interpretation which is basically related to the activation of the systematic theory: cultural / encyclopedic and contextual and rhetorical, as a final result of the hypotheses which are embodied to the recipient researcher in the text about the relation between the conditioned reality of the production and the creator's background: (realistic/ implicit), thus, taking the form of the idea in his mind and its transformation according to the transformations of the starting points of its development which are conditioned by its fictional type.

Key words: Context, Ideology, Novel, Society, Authority.

تمهيد:

تحليلُنا لثلاثية واسيني الأعرج الروائية المختارة: (جسدُ الحرائقِ: ثُثار الأجسادِ المحروقةِ 1978 / مرايا الضريرِ: كولونيلُ الحروبِ الخاسرةِ 1997 / مملكةُ الفراشةِ 2013)، ارتبطت هُنا بمحاولة كشفِ وتحديدِ جُملة الآليات التي تحكّمت في كلِّ ظاهرةٍ ملازمة لكل تظهير*، وهذا بـ"الاحتكام إلى حدودِ علاقاتها بالموضوع المعرفي"[1]، المُتشكّل بفضل تتالي قراءات النصّ، استنادا إلى فرضية يُبرّرُها وجودُ نصوصٍ تبني معانيها و"استناداً إلى قوانين لا يُمكن الكشف عنها إلاّ ارتكازا على تصورات تَخُصُّ شروط إنتاج المعنى وشروط تداوله"[2]، بمحاولة ضبطها من خلال وصف هذه الآلياتِ السياقيةِ، المتجسدة في هذه النُصوصِ الروائية كمُسنداتٍ خاصةٍ: ماديةٍ / معنويةٍ، تشكّلتْ بصفتِها مُساهِمة في انتشارِ الإظهار الذهني، بتحقيقِ انسجامهِ المداري الناتجِ عن التحويلات الذهنيةِ اللاحقة بالنوعياتِ الكامنةِ في جوهرِ الأدلةِ إلى أدلةٍ مُؤشريةٍ، كالتحولاتِ الكُبرى في الجزائر التي أثّرت فيه: السياسيةُ والاجتماعيةُ والتاريخيةُ، التي نلخصُها هنا في حقبٍ ثلاثٍ: (الحربُ المُعلنة: حقبةُ الثورةُ التحريرية / الحربُ الأهلية: حقبةُ العُشريةُ السوداءُ / الحربُ الصامتة: حقبةُ ما بعدَ العُشريةِ السوداء)، مُحاولين من خلالها أن نُجيب عن الأسئلة الآتية:

- ما الذي ميّزَ نصُوصَ واسيني الأعرج الروائية في ارتباطها المُباشرِ بالوضعِ: الاجتماعي / السياسي في الجزائرِ، بصفته مؤولا لهُ؟ وكيف تجسّدت الآلياتُ السياقيةُ في هذه النُصوصِ الروائية؟ وكيف حقّقت انسجامها المداري الناتج عن التحويلات الذهنيةِ من قبلِ المبدعِ؟ وهل تحكّمت في وعي المبدع واسيني الأعرج وفي رؤيته للعالمِ الموسوعة المعرفية المُكتسبة المُعاشةُ المُتصلة بفضاءِ الجزائرِ الإيديولوجي لحظةَ الإنتاجِ؟ وهل منعَ المبدعَ تناظرُ البُعدِ السياقي والإيديولوجي العام في نصوصهِ الروائية من خلقِ تمايُزها وتنوعِها؟ وهل تأثّرَ وعيهُ أثناءَ فعلِ الإنتاجِ والتأليفِ بالراهنِ المتغيّرِ الذاتي للمبدعِ والسياسي / الاجتماعي للجزائر؟ وهل النموذج الذي يُبدعه القارئ للنص هو النموذج نفسه الذي يتنبأ به المبدعُ أو يقصده؟

1- المعنى بوصفهِ سيرورة إنتاجٍ في الثُلاثيةِ الروائيةِ:

يُستفاد من هذا المنطلق البحثي أنّ عوالم النص الممكنة هي مجموعة المُقترحات التي تُقدمها ذات المبدع بخصوص أحداث النص، لتنقل موقفها الذاتي النابع من معتقداتها ورغباتها، التي بدورها تستحضر الذات المُتلقية في محاولتها لفهم عالم النص ومكتسباتها الثقافية، التي قد تختلف عن ثقافة الذات المُنتجة، لذلك فإنها لا تلج إلى العالم الحقيقي للنص، وإنما تُنشئ عالما يكون بمثابة مثال عن تحقق ممكن للعالم النصي: العالم الممكن هو عالم النص والعالم الواقعي هو عالم الموسوعة المرجعي، الذي يجعلنا ننظر إلى العالم الممكن كبناء ثقافي يؤسس نفسه انطلاقا من عالم النص، ومن العالم الأكبر للموسوعة*، ونصوص واسيني الأعرج كلها تُقدم العوالم الممكنة من خلال علاقة احتوائية تصنف كلّ نص كبناءٍ

ثقافي جزئي لعالم نصي، يعتبرُ بدوره جزءا من العالم الواقعي الذي تحكمه الموسوعة الثقافية للمبدع لحظة الإنتاج.

ومنه جاء تركيزنا هنا على الأدلة الذهنية المحايثة المجسدةُ في نصوصه الثلاثة، التي ستُحيلنا مباشرة على مراحل إنتاجها التي المتحولة إلى أدلّة إظهارية، وذلك بمنح المدارات السردية المُتراتبة معنى دقيقا، فالمبدعُ يحرصُ كثيرا "على الحدّ من فيضِ المؤولاتِ التجسيدية على الموضوعات الذهنية التي تؤشّرُ عليها، خاصة وأنّ ذلك الفيضَ الطبيعي غالبا ما يهدّد بطمرِ المعاني السياقية المُوجّهة"[3]، على اعتبار أنَّ الإظهارَ قد يتشعَّبُ انطلاقا من المبُدع، بصفته المسؤول المباشر عن تشكيل المراحل المحايثة الذهنية في النصّ، كأوصافِ أو نعوتِ الشخصيات مثلا، التي من غير الممكن أن يكون قد فكّر فيها مسبقا؛ بمعنى أن المُبدعَ ينجذب إلى الأبعاد الأيقونية والمؤشرية للأدلة التجسيدية* بصفتها مظهراً إنتاجيا مُنسجما مع باقي المؤولات الإظهارية المجسَّدة بدقةٍ محسوبةٍ للمدارات المحايثة[4]، التي تعبّر عن موقفٍ إيديولوجي خاص بذات تتحرك ضمن فضاء المكان والزمان المُحدّدين بدقة*.

2- البُعدُ السياقي في الثُلاثيةِ الروائيةِ:

ما يُلاحظ على نصوص واسيني الأعرج الروائية الثلاثة خُضوعها لبناءٍ مُجسَّدٍ على نظام المقاطع أو الفصول، المتحقّقِ بواسطة توظيفِ آلياته الذهنية المحايثة، كنصِّ: جسد الحرائقِ (ثُثار الأجسادِ المحروقةِ) 1978، مرايا الضريرِ (كولونيلُ الحروبِ الخاسرة) 1997، مملكةُ الفراشةِ 2013؛ إذ تبدو مقاطعُ كلِّ نصٍّ غيرَ قابلةٍ لأن تستقلَّ بذاتها وبدلالتها الكاملة، كنصّ: مرايا الضريرِ: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة المُرتبط بجنون السلطةِ وفرضِ القراراتِ الباطلة، بميول شخصيتها المحورية للنزوة الشبقية في خضوعِها غير الطبيعي للنساءِ، ليُشكِّل معهُ هذا وضعًا سياقيًا ديناميا يُشرّحُ ويكشفُ فشلَ أشكالِ الحُكمِ القائمةِ على التعسُّفِ والخضوعِ الإلزامي لقوى المجتمع المُسيطرة، ليُصبحَ دليلاً متّصلاً ومُمتلكاً لدليلٍ تفكيري ومدارٍ سياقي خاصٍ به، ناتج عن مقصدِ المبدع، فمقطعُ العَود الأبديُّ الأول المُشكّل للنصِّ ارتبط على مستوى الإظهار بالحكاية الإطارِ، انطلاقا من عديد العناصر الزمنية والمكانية المُتضافرة كسياقات جزئية لموضوعٍ ديناميٍ إطارٍ: (تعاقُبُ السلطةِ وفَقْدها)، فضلاً عن ترابطِ أهمّ الفواعلِ فيها بالذات المركزية الكولونيل "أمير زوالي"، هذا الترابط الإظهاري جاء كانعكاس تلقائي للانسجامِ الحاصلِ في مراحلِ التفكيرِ الذهني الإنتاجي، فالفصولُ الخمسةُ باتصالها المُترابطِ كونت صورةً واحدةً، هي: طبيعةُ الحُكمِ الاستبدادي، لصالح أطماعِ قوى الضغطِ السياسي والاقتصادي: (مافيا السياسة ومافيا المال).

لتُحقّقَ هذه العلاقة العميقة انسجامَ فصولِ ومقاطعِ بقية الرواية، فالترابطُ المُعطى إظهاريا يتصل في النصّ بثباتِ وجود ذات فاعلة (كولونيل أمير زوالي)، في علاقتها بتطور الأحداث مع فواعل أخرى تربطُها بها صلة التجاورِ أو القرابة، وهذا ليسَ إلاَّ نِتاجا للانسجامِ المفروضِ من قِبلِ الدليلِ

التفكيري ومداره السياقِ الموجودِ والمُستحضرِ للتأشيرِ على سياقاته الدليلية: (أنظمة الحُكم: الإقطاعية / الاشتراكية / الرأسمالية)، ذلك أنّ السؤال المطروح في نصُوصهِ هو: هل المسؤولُ عن التخلّفِ طبيعةُ الأنظمةِ السياسيةِ والاقتصاديةِ في الجزائر ؟

هذا المدارُ السياقي يقتضي لاستيعابه وجوب وجود انسجامٍ مفروضٍ من قبلِ الدليلِ التفكيري والمدارات المحلية الخمسة الكبرى المُعنونة بـ: 1- العَودُ الأبدي 2- إرادةُ القوةِ 3- خفَّةُ الكائنِ 4- من أعلى القمةِ 5- ما وراءَ الخيرِ والشّرِ، والطرحُ نفسُه يصدُقُ على نصوصٍ أخرى له، لذا لتقريب الفكرة أكثر سنكتفي بثلاثةِ نصوصٍ تطبيقية: مرايا الضرير: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة / جسدُ الحرائقُ: نُثارُ الأجسادِ المحروقة / مملكةُ الفراشةِ، لتماسُكِ إظهاراتها الكبرى، بانسجامِها واتّساقِها مع المدارِ السياقي**، الذي وجدَ لكي تُؤشّرَ عليهِ.

ومقاربتُنا للنصوصِ الثلاثةِ في اتصالِها بآلياتِ الإظهار الكبرى وانسجامها، ستُحيلنا بدورها إلى مقاربة آليات الانسجام الصُغرى الإظهارية، انطلاقا من توضيح حدود مسؤولية العملية الإنتاجية المُحايثة***، التي تحضُر في ذهنِ المُبدعِ بصيغةٍ تكثيفية عامة، تتطلَّبُ التَخلُّصَ مِن كثافتِها وعموميتِها بتجسُّدها في سياقاتٍ دينامية، عبرَ مؤولات تجسيدية إظهارية****، فهو [أي المبدع] يُفكّرُ في الأدلةِ اللغويةِ مُركَّبةً لا معزولةً أثناء الإظهارِ؛ لأنّ "التركيب وحده قادر على إنشاءِ السياقات المُحدّدة المُؤشرة على الدليل المحايث"[5]، لذا فكُلّ دليل يُحيَّنُ إظهاريًا يُولِّدُ في ذهنِ المبدعِ موضوعهُ الدينامي، ما يساهمُ في انجذابهِ إلى تحيين بعض سياقاته الدينامية أو تحيينها ككلّ، ليأتي دورُ المتلقي المُدرك لآليات الانسجام الصغرى المُحيَّنة إظهاريا لحظة إنتاجه عن طريق استنتاجها، ليكون مستوى التحليل مكتفيا بالآليات: السياقية، لقُدرتها على وصف وتحديد العمليات الذهنية المُنتجة لأغلب مظاهر التشعُّب المُحقّقة للمدارات المحايثة المُحينة إظهاريا.

2-1- آليات الإظهار السياقية:

انصب تركيزنا في هذا المستوى التحليلي على تصوّرِ حياة الذوات الرئيسية الفاعلة في النصوصِ الثلاثة: (جسدُ الحرائقِ / مرايا الضرير / مملكةُ الفراشةِ)، وعلاقةُ تصورِ المبدع الذي تتحكمُ فيه ثقافته وذاكرته ومخيالُه بمقاصدِ هذه الذوات المُتبلورة داخلها كأحكامٍ لا تُدركُ إلاّ وفقَ ما تقتضيه السياقاتُ الثقافية المخصوصة بوضع: سياسي واجتماعي واقتصادي متدهور، ليكون حُضورُها انعكاسًا لتصوّرِ الكاتبِ لثقافتِها الموسوعية، كشرطٍ إلزامي "لإنتاجِ معرفةٍ قابلةٍ للتجريدِ والاستهلاكِ والتداولِ"[6]، تُؤسّسُ بدورها لسيرورةِ التدلالِ في علاقتها بآلياتِ الإظهارِ النحوية، المسؤولةُ على تجسيدِ الموضوعات الدينامية وخلق انسجامِ النصوص الثلاثةِ، بتحديد سياقاتها المدارية المُحايثة، ولتوضيحِ دورها في منحِ الإظهارِ انسجامهُ واتساقهُ، سنحاولُ انتقاءَ نماذج مُظهّرة من روايةِ جسدُ الحرائقِ.

سيكونُ الأنموذجُ الأوّلُ المختارُ متّصل بتحيينِ المؤولاتِ التجسيدية الإظهارية لمدارٍ فرعي في الروايةِ، تحدّد في قضية التهميش الاجتماعي وعدم تكافؤ الفرصِ الذي عانت منه الذوات المثقّفة (رشيد / كريم / مريم)، في ظلّ نظامٍ سياسي فاسد عاصروه، هذه المؤولات استنبطت من النصِّ نفسهِ اعتمادا على مؤشرات عدّة متفرقة، دلّت في مُجملها على قرارِ هجرةِ الأنا: رشيد / كريم إلى فرنسا من أجل التحصيل وتحسين المستوى المعيشي، وتجسّدها كان في عديد الملفوظات النصيّة، نذكر منها: «المشكلة يا خويا كريم أنهم تقاسموا البلاد ولم يعُد لنا مكان حتى في البؤس»[7] / «لقد أغلق ورثة الثورة والدّم كل الأبواب وراءهم، والله لو يعود الشهداء سيندبون حظهم ويطلبون من الله أن يعيدهم إلى الدنيا، وسيكتفون بالعيش مع أولادهم وزوجاتهم الذين يتّمُوهم بغباوة في وقت مبكر، ولن يطلبوا غير ذلك»[8] / «الأرض التي حلمنا بها سُرقت بانقلابين، الأول على الحكومة المؤقتة، خاطرهم ضيق، لم يتحملوا أن يحكمنا مدنيون لسنة واحدة، قلنا وقتها إخوة، لم يتعلموا كيف يديرون كفة وطن، سامحناهم وكان يجب أن نحاربهم بقوة، لأن كل شيء تأسّس لحظتها، سرقوا منا أوّل حكومة مدنية وعوضوها بشيء لا ملامح له مطلقا»[9] / «... ألم يقولوا إنّ البلاد في حاجة إلى الإطارات المُعرّبة، ها قد اخترنا العربية وأحببناها ومن بعد؟ لم نجد أمامنا إلاّ الفراغ، كونونا ليرمونا في حديقة الحيوانات طعما لجوعها، ماذا تفعل بشهادة ليسانس في اللغة العربية؟ أعتقد لا شيء، حتى إمكانية التعليم سحبت من تحت أرجلنا»[10]، تُعدُّ هذه الملفوظاتُ مركزية، فهي تتضمن داخل بنيتها ما يتطلبُ حضورَ ملفوظين آخرين يدعمانِ الأثرَ الدّالَ للملفوظِ النصّي المركزي على التحولِ، بالانتقال من وضعِ المُستقرّ إلى وضع المرتحلِ (الهجرةُ نحو باريس) رغم ما يتضمّنه ذلك من انفصالٍ عن الوطنِ الأمّ (الجزائر)، وتحيين الاتصالِ بعالمٍ آخر مُغاير (فرنسا)، فالوضعُ الأوّل مُحدَّدٌ على أنه مجالُ تَولُّدِ علاقة إرادة الذات باستعمالِ موضوعها (اتخاذُ قرارِ الهجرةِ) في مرحلته الأولى (مرحلةُ الاقتراحِ ومحاولةُ الاقتناعِ)، من خلال الجهدِ الوسيطِ (الصديق رشيد)، على مستوى تحقيق الحُلم والطُموح، باعتباره دالاً على ما هو غير مُتحقّقٍ (مُحيّن) يتطلبُ التحقيقَ: «سنبحثُ عن مخرج، وسنجدهُ، ليفرحُوا بهذه الأرض التي يؤكّدون لنا كلّ صباح ومساء أنها ليست لنا، والله لو يعود والدي من دمه سأوقفه عند شجرة الزيتون التي استشهد تحتها، وأصرخ في وجهه: ماذا دهاك؟ ألم يكن من الأحسنِ لكَ أن تهتم بأولادك وزوجتك التي رمّلتها في سن الثلاثين؟ تركتها لمن؟ لقد استولوا على كلّ شيء يا أبي، وها نحن كما ترى، لا شيء سوى سطوة الفراغ والخوف من مستقبل أصبح غامضا، وسيزداد غموضا إلى أن ينقلب إلى كارثة مدمرة، وحارقة لكل شيء»[11] / «كنا ما نزال في البلاد غطاؤنا سماء زرقاء، وفراشنا أرض مليئة بالأحلام والنوار، جاءني رشيد يومها يلهث في غرفتي الضيقة في حي بيري Cité Perret، في بناية عملاقة أصبحت بلا مصاعد منذ السنة الأولى من خروج المعمرين... سألته وأنا أرى ملامحه الطيّبَةَ قد انزلقت نحو الرمادي: هوّن على نفسك، خذ نفسا قبل أن تختنق العالم ليس بكل هذا الانغلاق! قال

وهو يشرب كأس الماء: يا حبيبي عالمنا بدأ يمشي بالمقلوب، كارثة، الهجرة التي كانت مفتوحة على مصراعيها وكنّا نأمل فيها كثيرا، أصبحت تُعطى بالقطرة، بل أصبحت شبه معدومة»[12] / «منذ أن أصبحت أذهب عند رشيد، لم تسألني مريم عما كنت أفعله، كانت تعرف جيدا أنّ البطالة كانت تأكلنا، وأنّ علينا أن نجد عملا يستر خوفنا من هذه الدنيا... سنبحث عن مخرج، وسنجده ليفرحوا بهذه الأرض التي يؤكدون لنا كلّ صباح أنها ليست لنا...»[13] / «أوتظنُّ أنني لا أعرف صعوبة ما أنت فيه؟ أُدرك جيدا يا كيمو حبيبي أنّ دنيانا سرقها منا ورثة الثورة المقدّسة الذين استولوا على كلّ شيء، لهم ولأولادهم، وطلبوا منا أن نصفّق لخطاباتهم الجوفاء...»[14] / «أنا ورشيد كُنّا على شفا حفرة من اليأس كان مجنونا بهوس كان وحده يعرف سرّه، حبّبني في باريس كمن يحببني في امرأة، كنت في الحقيقة منكسرا بعمل لم يكن يثيرُ فيّ أيّة شهية، كم من مرّة شجّعني على غزو باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجمالها وحبّها للغرباء... ولأنهم غلقوا الأبواب وراءهم ورموا المفاتيح في سابع بحر، لم يبق شيء آخر غير أن نهاجر، صحيح باريس ليست لنا، ولكننا سنعرف كيف نمارس معها غوايتنا، أنت تعرف أنها مدينة الغرباء...»[15] / «يرحم والديك، خلينا نهمل أرض الله واسعة، القانون الجديد صعب ومقلق جدا، لكنه لا يغلق باب الهجرة نهائيا، أردت أن أخبرك بضرورة التحرك السريع قبل أن تُسدّ الأبواب وتذهب أحلامنا أدراج الرياح، هذا إذا كنتَ ما تزال وفيا لجنونك»[16] / «ولأنهم غلقوا الأبواب وراءهم ورموا المفاتيح في سابع بحر، لم يبق شيء آخر غير أن نهاجر، صحيح باريس ليست لنا، ولكننا سنعرف كيف نمارس معها غوايتنا أنت تعرف أنها مدينة الغرباء...»[17]، هذا الملفوظُ النصيّ المُحدّد للوضعِ الأوَّلي يرتبطُ من حيث هو مؤشّر على نواة سرديةٍ أولى بالملفوظِ المركزي على مستوى الانتقال من وضع المستقرِّ إلى وضعِ المُرتحلِ المُهاجرِ، المُتمثل في محاولة إحداثِ قطيعةٍ مع الحاضرِ المأزومِ (الجزائر)، بوصفهِ إطاراً من الممارساتِ السياسيةِ السيئة داخلَ حيّزٍ اجتماعيٍ غيرَ مُلائمٍ لتطلُّعاتِ الذاتِ: رشيد / كريم / مريم، لتتضمّن الملفوظاتُ النصيةُ السابقة ما يُدعّمُ هذا المعنى، فالعبءُ والثقلُ والبطالةُ عناصرٌ تشيرُ إلى محتوى العلاقة المتوترة بين الذاتِ والحاضر المأزوم، والهروب من الواقع واتخاذ قرار الهجرة يُعدُّ موضوعًا يتخذ من السفرِ جُهدًا وسيطًا لتحقيقِ المُبتغى، ليتحوّلَ هذا الجهدُ الوسيطُ (محاولةُ رشيد إقناعَ صديقهِ كريم بضرورة الهجرة) إلى جزءٍ من الجهدِ الأساسي المرتبطِ بالموضوعِ المركزي: (الانفلاتُ من الحاضرِ المأزومِ لتحقيقِ الحُلم والطموح).

والوضعُ الثاني محدَّدٌ على أنّه حدثٌ متحقّقٌ، قبلَ أن كان مجرّدَ تصورٍ على صعيدِ الفكرِ، بوصفه موضوعاً وسيطًا: «يا رجل افرح شوية، إنْسَ الهم ينساك تذكّره يركبك، هذا اليوم يوم عرس وحياة جديدة [يقصد الهجرة نحو باريس]... يا سيدي أنت لن تذهب إلى الحرب، كلها أيام قلائل وينتهي الزمن الصعب وتعود منتصرا نحو مريم وتتزوجان، تذكر فقط قسوة الحياة والخيبات المتتالية وستعرف أنك لم تخطئ في خيارك...»[18] / «كان الرحيل قاسيا، لم أكن أفهم الإحساس الغريب الذي

كان ينتابني: أشتمُّ أرضا خانت حليبها وناسها وشهداءها، وألعن ربَّ ساكنيها الذين لا يعرفون إلاّ الركض وراء الأشياء الصغيرة، لكني عندما وضعت رجلي اليمنى على مدرج الطائرة تذكّرت فجأة كم كنت مخطئا، وكم كنت متعلقا بتلك الأرض، شعرتُ كأن جرحا قد ارتسم على جسدي وختمه القدر المجنون بنار يصعبُ بعدها رتقها»[19]؛ إذ يتحدَّدُ الملفوظُ النصّي الثاني كعنصرٍ أساسي لتدعيمِ نشوءِ النواةِ السردية الثانية: (اللجوءُ إلى الهجرةِ).

فهذا الأثرُ دالٌ على تحويل ما كان في عِدادِ المُستحيلِ: (رفضُ كريم لمُقترح صديقه رشيد الهادف إلى ضرورة اتخاذ قرار الهجرة من أجل التغيير)، إلى ممكن في طور التحقّق: (موافقة كريم أخيرا على الهجرة نحو باريس)، لدرجة لا تصدّقُ الذاتُ فعلا أنها في حالة سفر، وما جعلهُ يكتسبُ هذه الصِّفة هو: تأشيرةُ وقَبولُه واقتناعُه بضرورة الهجرة، على أساس تحوّلٍ ماثلٍ في نقلِ الذات: (رشيد / كريم / مريم) من وضعٍ غيرَ مُستساغٍ في حاضرِ وطنٍ أُمٍّ هو: الجزائر (البطالة والتهميش واللاعدل)، إلى وضع آخرٍ يتطلّع فيه إلى مستقبل أفضل في فرنسا الملجأُ البديل، ليصبح فيها مكونًا من مكوناتها.

يتمثل هذا الأثرُ في التحولِ من هيئةِ الحالِم الطامحِ إلى هيئةِ من يعيشُ خيبةَ الأملِ وفشل تحقيق الطموح، ومعناه انتقالُ علاقةِ الإرادة بالسفرِ من مجالِ الفكرِ والخيالِ، إلى مجالِ التحقّقِ والواقعِ المُتمفصِل بين حالتين: إمّا القطيعة أو الاستمرارَ مع ما كان صعبَ الحدوثِ، إلى ما صار مُمكنَ الحدوثِ، وبالتالي يعتبر محقّقا للتحوُّلِ الأوّلِ المحدّد في الهجرة، ومُمهّدا للثاني الذي يتخذُ هيئةَ توقُّعٍ غير متّضح المعالمِ.

ينتمي الملفوظُ السردي / النواةُ المركزية: (الهجرةُ إلى فرنسا) إلى مدارٍ سردي نفعيّ، يرتبطُ بعلاقةِ إرادةِ الذاتِ: (كريم / رشيد / مريم) باستعمال الموضوع الهادفِ إلى تحويل الوضع من حالٍ إلى آخرٍ، ليكونَ مدارُ الجُهدِ حولَ الكينونةِ لا التملُّكِ؛ أي التحوّلُ من وضعِ المستقرِ إلى وضعِ المهاجرِ الذي لم يتحقَّق طُموحه: «أمشي يُعاودني الحزن الغامض مصحوبا بأزيز الطائرة الذي أصبح يصمّ الأذنين، أشواق سفرتنا الأولى عندما أظلمت الدنيا في عيوننا المتعبة، كنا في الأعالي أنا ورشيد، ولم تعد وهران وجبل سيدي عبد القادر وسانتا كروز إلاّ مساحات ملساء ممتدة على مرمى النظر، تحيطها في الجوانب الشمالية زرقة واسعة ظلت تمتد بهدوء حتى التهمت كل شيء ولم تبق إلاّ هي»[20]، هذا المقطعُ الإظهاري يُشكِّلُ مدارا سياقيًّا فرعيًّا انفتحت عليه الروايةُ، وهو: تذبذبُ وضعِ الذات الاجتماعي في مجرى التحولات السياسية، ويرتبط هذا المدار بالذات: ـرشيد وكريم ومريم، التي تبدو مستفيدةً في بداية السردِ من قرارِ الهجرة، والسببُ القهري هو ما جعلهم يغادرون أرضَ الوطنِ: (الاختيارُ / الاضطرارُ)، فالهجرةُ تكون إمّا حالة اختيار أو حالة اضطرار، ومع رشيد وكريم كانت بفعلِ إرغام صَدرَ عن جهةٍ قهريةٍ: (وضعٌ اجتماعي سلبي نجمَ عنه: بطالةٌ / تهميشٌ / ظلمٌ / ضغوطاتٌ نفسية...).

فتكوينُ الملفوظ النصيّ المركزي: (الهجرةُ إلى باريس من أجلِ التغيير) يتميزُ بنوعٍ من التركيبِ: فمن جهةٍ يُحيّنُ الذات رشيد موضوعَ الهجرة لصديقهِ كريم لوجودِ ما يُرغمُ الذاتَ على السفرِ (الاختيارُ)، لتنشأ العلاقة بموضوعِ الهجرةِ انطلاقًا من الذات التي تصدرُ عنها، ومن جهةٍ أخرى يُحقّقُ كريم (الطرفُ الثاني) موضوعَ الهجرةِ لصديقه رشيد (الطرفُ الأوّل)، لوجودِ ما يُرغم الذاتَ على السفرِ (الاضطرارُ)، فالتحقّق هنا مرهونٌ بالوجودِ هناك (باريس / فرنسا) في مقابلِ الوجودِ هنا (وهران / الجزائر).

الجهدُ الوسيطُ (الاقتناع بالهجرة) في علاقته بالموضوع الأساسي (الهجرةُ إلى باريس)، يقتضي بالنسبة للذات: كريم / رشيد عدمَ العودةِ إلى الجزائرِ من دون تحقيقِ الأهداف المرجوة: «لن يهزم حلمي سأعود محملا بحقائب الشوق والحب والأمل، ستنظر إليّ مريم بعيون عاشقة، بدهشة من يكتشف وجه معشوقة للمرة الأولى وستكون فخورة بي»[21] / «هكذا نحن دائما في الجنوب المتعب نُشيّدُ مُدنا من اللذة والنور وعندما ندخلها تُدمّرُ نفسها بنفسها، وتنهار الصور القديمة ولا تبقى إلاّ رمال هشّة ومحروقة يصعب جمعها من جديد... ومع ذلك يصعب علي أن أستسلم لهذه السهولة التي تجعل كلّ شيء رماديا وربما أسود»[22] / «كل يوم تضيق الدنيا قليلا، ظروف العمل أصبحت لا تطاق، لكني متأكد من أنّ الصبر والمثابرة يهزمان اليأس»[23] / «لو تدري يا صاحبي المسافة الفاصلة بين الحُلم والذاكرة لأدركت بحاستك الحية قوة الأشياء ومخابئها، باريس هي كأية مدينة عظيمة وكبيرة تمنحك الحياة وتمنحك الموت أيضا وليست في النهاية معنية بأي واحد إلاّ بنفسها، بنفسها فقط»[24].

لتنتهي الروايةُ بالموتِ (اغتيالُ رشيد)، مُنافيةً بذلكَ ما هو مُقتضى من قِبل الصيرورةِ السردية: بداية بإصرار الذاتِ على تحقيقِ الطموحِ والحُلمِ، الذي يتضمنُ مسارُه تحقيقَ الموضوعِ الأساسي، وهو اتّخاذُ قرارِ الهجرةِ وقَبولهِ على مَضَض: «كالعادة أوجُهُ أولادنا تباع بالرخيص، يذهبون مليئين بالأحلام والأشواق ويعودون في توابيت مقفلة»[25] / «لم يكن رشيد يملك أكثر من عشقه لأرضه، وخيبته التي ظلّ يداري بها حُزنا دفينا، عشق باريس مثلما يعشق امرأة لا شيء في قلبها إلاّ النور ودهشة الطفولة، لم تكن مدينته، كانت وهمُهُ الجميلُ وقدره القاتل...»[26] / «الدنيا بنت كلب، ليست عادلة أبدا، شيء فيها ظالم بقوة وإلاّ كيف نفهم موت رجل طيب في ليلة عودته؟ ماذا كان يضيرها لو أمهلته يوما آخر أسبوعا أو حتى سنة أخرى؟ لم يبقَ إلاّ يوم أو يومان لتكون روعة التتويج...»[27] / «كنت مهزوما إلى أعمق نقطة فيّ، دم رشيد كان يغلي في قلبي، أُحسُّ بأنّ شيئا قد انطفأ ومات، وفي دورة الساعات المُتتالية كانت الحرائق تنشب في ما تبقى من حياتي، فجأة شعرت كأني خسرت كلّ شيء حتى الرغبة في مدينة عشقتها وأحببتها بجنون، أحسّ بالاحتراق، كانت الأجساد الحيّة تُشوى على عقارب الوقت، تحملُ في عذاباتها أنين اللحظة وحبّ الوطن الغائب لا شيء يُنبئ بالخير»[28] / «هذا هو عالم باريس الخفي عالم تشوى فيه الأجساد البشرية وتوشم بالنار

والحديد المحمر، فيه تختم الوجوه بتشوهات أبدية لا شيء يبرّرها إلاّ الرغبة المستديمة في الحياة، عندما تكون غريبا عليك أن تعرف أن عالمك محاط بحدود قد تكون السبب الأول في هلاكك»[29].

2-1-1- المؤولُ الفيزيونومي* الساخر:

يؤشّرُ هذا المؤولُ على موضوعٍ دينامي مُتّصل بالعالم الداخلي للذات كريم (كما يتصورهُ المبدعُ)، انطلاقا من تحديدِ الفوارق الاجتماعية: الجسديةِ / الأخلاقيةِ التي انتقاها بدقةٍ بدايةً بالاسمِ؛ إذ يُلاحظُ أن المبدعَ قد وصفَ حالَ كريم في الطائرةِ مباشرةً بعد انتقاءِ الاسمِ: «من حليليفة؟ من غيرهُ؟ الرجلُ السمين الذي يلوي السيجار في فمه»[30]/ «نظرت إلى الشخص الذي كان ينام بجانبي، كان يشبهُ خنزيرا صغيرًا بمنخاريه المفتوحتين وحنكيه المنتفختين حاولت أن أنام ولكني لم أستطع... بدأت أشعر فعلا بالملل من المفردات التي كان يختم بها جمله: حنوني، حبوبي، عمري... لا أدري إذا كان يسخر مني أم كان جادا، طريقةُ كلامه لم ترحنِ، حتى الساعة الذهبية الخشنة في معصمه والسلسلة في رقبته، البودرة الناعمة على وجهه، حاجباه المُكحلان والمرتبان باستقامة، حركة يديه المشحونة بالدعوات الخبيئة، وكثرة الخواتم التي تملأ أصابعه لم ترحن أبدا»[31]/ «سألني وهو يحرك مؤخرته وصدره بنوع من الدلع: هاي عمري... لم أتشرف بعد بمعرفة اسمك؟ محسوبك فتحي، فتح الله عليك أبوب الخير، يناديني الأقرباء إلى القلب Faty وبعضهم يضيف حرف الـ A إلى اسمي، فيناديني Fatia»[32] / «حليليفة...، وإذا تحب تهذبها قل زامل حاب تفهم أكثر؟ تريد تفصيلا أكثر؟»[33]، فلكي نستطيعَ تبيينَ إستراتيجية المُبدع في تنويعِ الأوصافِ المُنتقاة بدقةٍ في هذا المستوى الإنتاجي، يجبُ علينا القيامَ بتجزئتها إلى أوصافٍ للحالات النفسيةِ المتصلة بشعور كريم بالتذمر من تصرفات وسلوكات حليليفة المُنحرفة: بدأتُ أشعرُ فعلاً بالمللِ / طردهُ من الكرسي بالقربِ مني / إدخالُ السيجارِ في عمقِ حلقهِ / حملُهُ بكل ثقله ورميه من الطائرة / تحويلُ الطائرة وإخراج أسراره / دفنُ السيجار في مؤخرته والتلذُّذ لصراخهِ المحموم من كثرة الألمِ / نظرتُ إليه من جديد، تمتمت بانزعاجٍ: خلاص أصبحتُ ناسي ؟! / بدأت تتوالد لدي كراهية غريبة كانت مزيجا من الرفض والحقد، وصولا عند أوصاف حالات الوعي المتصلة بالإحساس بالأشياء: الساعة الذهبية الخشنة في معصمه / السلسلة في رقبته / البودرة الناعمة على وجهه حاجباه المُكحَّلان والمُرتبان باستقامة / كُثرةُ الخواتمِ التي تملأُ أصابعه، حيث ترتبطُ هذه الدلائلُ الإظهاريةُ الجزئية بالدليلِ الإظهاري الكُلّي: الفسادُ السياسي / المالي: «يا لطيف [يقصد حليليفة] قد يكون واحدًا من الورثةِ القتلة مسافرا في مهمَّةِ بيعِ ما تبقى من نَفَسِ البلادِ وأسرارِها»[34]، لتوقُّفِ مُستقبَلِ الذاتين: كريم / رشيد على النتائجِ السياسية / الاجتماعية السلبية للوضعِ الراهنِ في جزائر ما بعد الاستقلال، وما نجمَ عنه من غموضٍ.

انتقى المبدعُ من بين فُسحِ مكان الالتقاءِ فضاءَ الطائرةِ المُغلقِ الذي يؤشّرُ في ظاهرهِ على: السفرِ / الهجرةِ / الانتقالِ، ما يؤكدُ أن إنتاج واسيني الأعرج لدليلِ الفضاءِ المكاني قد خضعَ هنا لمؤولٍ ما

فوق تسنيني / بلاغي هو: السخريةُ؛ لأن المدارَ الفرعي في النصّ جعل الذاتَ كريم لا تُعيرُ انتباهًا للموقفِ المُعاشِ في الطائرة، لانشغالِ ذهنه بالتفكير في حبيبته مريم التي فارقها كهروبٍ من الموقفِ الذي وقع فيه: «في تلك اللحظات المرتبكة، كان الخوفُ من شيء غامضٍ يعتريني، حاولتُ أن أتسلى بالصمت والعزلة، وأن لا أرى شيئا آخر إلاّ وجه مريم حتى في عبثها وسخريتها ولكن حليليفة حرمني من ذلك بتكرار سؤاله...»[35]، فهذا الإضمار المُتجسّدُ كشعورٍ غامض بالوضع السلبي: السياسي / الاجتماعي يصفُ حالةَ الذاتِ كريم: (الإحساسُ بحالةِ خوفٍ اتّصلتْ بأدلّةٍ ذهنيةٍ حَفّزها الشعورُ بثقلِ الحاضرِ الغامضِ وتأزُمِهِ، وهي استذكار مريم).

لنصلَ إلى أنَّ المبدعَ التزمَ في إنتاجه للمؤولات التجسيدية لهذا المدار الفرعي، بجعل السارِدِ ينقلُ لنا بصوت الذات كريم حالته الذهنية من حركاتٍ وأقوالٍ: (التذمرُ / السخريةُ / التأسفُ / الندمُ / الحيرةُ / الحزنُ / الشرودُ الذهني)، وهي دالة على الانهيار الأخلاقي من جهة وعلى الفوارق الاجتماعية من جهة أخرى، لتتجسّد معهُ الحالة الذهنية كمؤولاتٍ سياقيةٍ لحالاتٍ وأدلةٍ ذهنيةٍ، أظهرهَا السَننُ البلاغي المُعتمدُ في الملفوظاتِ النصيةِ أعلاه.

المُلاحظ أنَّ الأدلةَ التفكيرية في نصّ: جسدُ الحرائقِ (نُثارُ الأجسادِ المحروقةِ) تفاعلت مع الواقعِ الجزائري في مرحلة ما بعدَ الاستقلالِ: الأحادية الحزبية / الاشتراكية / فترة حُكم هواري بومدين)، خاصة ما اتصل بالتحولاتِ السلبية التي قوّضتْ وخيّبت أغلبَ آمالِ الشعبِ، وعرّتْ زيفَ الإيديولوجياتِ الرسميةِ (التجربةُ الاشتراكيةُ) التي فرضَها الواقعُ السياسي والاجتماعي، لهذا السببِ توجّهَ الدليلُ التفكيري نحو فكرة الدعوةِ إلى تأملٍ عميقٍ لحدودِ المُعادلة: الاجتماعية / السياسية، وإلى تأملٍ عميقٍ: تاريخي / نفسي / فكري؛ إذْ سادت هذه الأدلةُ التفكيرية في ذهنِ المبدعِ بشكلٍ خاصّ بعد انقلابِ هواري بومدين على شرعيةِ الرئيس المنتخبِ أحمد بن بلة (ما يُعرفُ بالتصحيحِ الثوري)، وتوليهِ مقاليدَ الحُكمِ، وما أعقبَ الوضعَ من تغييراتٍ سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية.

3- الواقعُ المُظهَّرُ في نصّي مرايا الضرير ومملكة الفراشة:

كتبَ واسيني الأعرج نصّهُ الروائي: مرايَا الضريرِ: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة شتاءَ 1997 (الجزائر/ باريس)، في فترة العشرية السوداء، مُنطلِقًا من واقعٍ مُظهَّرٍ: (وضْعُ الجزائرِ في مرحلةِ ما بعدَ الاستقلالِ)، ما ساعدهُ كثيرًا على استخلاصِ الدليلِ التفكيري المُندرجِ خلفَ شكلِ إنتاجهِ الروائي؛ إذ من خلال استقراءِ النصِ يتبيّنُ لنَا جليًا أنَّ الدليلَ المُؤسِّسَ للمدارِ السياقي، المُمثلِ في إدراكِ المُبدعِ لسببِ الخللِ الرئيسي الذي يُعرقلُ سُبلَ التطورَ والازدهارَ المجتمعي في الجزائرِ: (مرحلةُ ما بعدَ الاستقلالِ: تمردُ جماعة شعباني 1963 / انقلابُ هواري بومدين على الرئيس أحمد بن بلة 1965 والتوتراتُ السياسية التي أعقبتها / محاولةُ انقلابِ العقيد طاهر الزبيري الفاشلة على هواري بومدين

1967 / الحربُ الجزائرية المغربية بداية ستينيات القرن الماضي / انتفاضةُ أكتوبر 1988 / العشريةُ السوداء)، يكمنُ في عدمِ امتلاكِ الحُكام لزمامِ التسييرِ الصحيح، وعدم امتلاكِ الشعبِ لزمامِ أمرِه: «أمير زوالي! أيها الكولونيل العظيم في الأزمنة الضائعة والحروبُ الكبيرة التي أعطت عِرقا مبتورا وبلا تاريخٍ، بدلاً من أن تعطي عِرقا خالدًا! كلُّ شيء تافه، هذا هو الانحطاطُ بعينه، صعودُ الرعاعِ الذي يعني مرّة أخرى صعودَ القيمِ الميتة، يا لها من خديعة! يا لها من كذبة كبرى! إنّ ذهنية القطيع هي التي تسودُ على كلّ ما يمكنه أن يكون استثنائيا في هذا البلد... كلُّ شيء ينهار، يا إلهي، ما هذه التفاهة! ما هذا الاضطراب»[36]، مِن ثَمّةَ كان سؤالُ المدارِ الجوهري: كيف نتطوّرُ؟ كيف نتحرّرُ؟

فرضَ نصُّهُ هذا عديدَ الإجاباتِ المُتصلةِ بنُظُمِ الحُكمِ الديكتاتورية، وبأساليبِ التحرُّرِ المُمكنةِ منها، لارتباط الأدلة التفكيرية فيه بأبنية فكرية خالصة للمبدع، تفاعلت مع الواقع الجزائري بكل أبعادهِ، خاصة ما اتصل منه بالتحولات السلبية التي خيّبت آمال الشعب، وعرّت زيف الإيديولوجيات الرسمية التي فرضتها على النوايا الطيبة والخبيثة، لذا اتجه الدليل التفكيري نحو الدعوة إلى تأمل تاريخي واجتماعي للإيديولوجيات السياسية والنفسيات، مُجسِّدًا معه إيديولوجية: مُحايثة ومُزامنة لفِعلي: الإدراكِ والإنتاجِ، التي استلهمتْ حكايةَ الكولونيل "أمير زوالي" المُخضرم -الأداةُ الطيّعة بيدِ النظامِ العسكري الحاكِم، المُستخدَمةُ لتحقيقِ أغراضها ومخططاتها- بطريقة انتقادية سلبية ارتبطت بسلوكات انفعالية مرضيةٍ وساديةٍ، خلقَها الفكرُ المرتبطُ بالإيديولوجيا السياسية وبأشكال الحُكم المُترتبة عنه، مُدِينًا معهُ النزعةَ الانطوائيةَ للشخصيةِ البطلة المُتجسدة في الاكتفاءِ بالتعظيمِ الزائفِ للذاتِ المتحصّنة بأوهامها الخاصة، انطلاقًا من بُعدٍ رمزي يُشَرّحُ مجموعَ القيمِ الخاصةِ المُتبناة من قِبلِها: «إبان الحرب العالمية الثانية قاتلَ [يقصد الكولونيل أمير زوالي] إلى جانب الحلفاء... وفي أثناء الثورة الوطنية بعد أن هرب من الجيش الفرنسي ووُضعَ تحت الإدارة المباشرة لسي الحواس لكي يفعل مثله السيرةَ نفسها مع الميصاليين، ثم الـ MNA أعداء الـ FLN اللدودين، لقد عاش مع كلّ المغامرات الممكنة والمتخيّلة في منطقة بسكرة عندما كان مع الـ MNA ثم ثار ضد عصابات بلونيس»[37] / «ساعدَ [يقصد الكولونيل أمير زوالي] جميع الرؤساءِ الذين عرفتهم البلاد وأحبّهم جميعا وعمليا، حتى لو حاول كُلٌّ منهم أن يمحو الآخر، لم يكن هذا ليزعجهُ أبدا»[38] / «خلال انقلاب عام 1965 استدعي من الجنوب [يقصد الكولونيل أمير زوالي] لكي يتحالف مع بومدين ضد بن بيلا، فعل ذلك بلا تردّد وأُرسل إلى عنابة حيث كان التمرّد قويا جدا، ففعل ما لم يجرؤ أحدٌ على القيام به، لقد أباد وسجن جميع المعارضين الشباب الذين كانوا ما يزالون مؤمنين بأسطورة رئيس خارج من الثورة العظيمة»[39]، هنا شكّلَ المدارُ المحلّي المسؤول عن هذا المقطع الإظهاري جزءًا من سياقِ المدارِ الفرعي الذي انفتحتْ عليه الروايةُ، وهو تذبذبُ وضعية المُتسلِّطِ العسكري في مجرى التحولات الجيو - سياسية: (تعظيمُ الذات / نُكران الذات)، ويرتبطُ هذا المدارُ بالشخصيةِ البطلة التي تبدو مع بدايةِ الرواية مستفيدةً من انتماءاتها

وولاءاتها النفعية والمصلحية، لذا ولتمرير ناتج هذا الدليلِ التفكيري قام المبدعُ بانتقاءِ مداراتٍ سياقية منسجمة مع الإيديولوجيا المُحايثة للدليلِ، والمتصلة بمهامِ وسلوكياتِ الكولونيل السابق في الجيشِ الجزائري "أمير زوالي" القدرة، الذي استفاد من كلّ الامتيازاتِ والخيراتِ والإمكاناتِ: السلطةُ / المالُ: «ذات صباح جميل وجد الكولونيل نفسه بلا شيء، وكأنه ولد للتو في صحراء بلا تخوم، لقد جمع ثروة لا مثيل لها، أولا من أبيه الذي كان أفضل أبناء مرشدٍ روحي يُديرُ زاوية للدرقاوة، وكان أحد أكبر القناصة الجزائريين الملقّبين الـ تركو المُنتمين إلى الجيش الفرنسي... ثمَّ كانت هناك حُروب لا يحتفظ منها إلاّ بذكرى الرواتب التي كان يُجيبها كل ثلاثة أشهر»[40] / «انزلق بهدوء على كرسيّه وهو يثبت نظره على وجه سارة بريسكي... وعلى الصور القديمة لمصانعه ومشاريعه تلك التي أثرت وتلك التي بقيت في الحالة الجنينية... نظر بإمعان مشروعا تلو الآخر، من مصنع بالونات الأطفال حتى معمل الرخام الجنائزي؛ لأن الموت غدا الثابت الوطني الوحيد»[41]، الشيء الذي جعلها تُؤشّرُ رمزيًا انطلاقا من آليةِ التمثيلِ على النِظامِ العسكري الحاكمِ السُلطوي المُستبدّ في الجزائرِ (فترةُ حُكمِ هُواري بُومِدين وما بعدهُ) ونتائجهُ الدمويةُ، بكشفِ حقيقةِ فشلِ مخططاتِه السياسية المُتعاقبة في تحقيقِ أهدافِها (الاشتراكية / الرأسمالية)، لمَا أسفرت عنهُ من تدهورٍ في القيمِ.

فالدليلُ المُلقى من قبل المُبدعِ / السارد يُدينُ بطريقةٍ مباشرةٍ الكولونيل أمير زوالي كفردٍ بصيغةِ الجمعِ، وذلك بتفجيرهِ لدليل تفكيري نوعي لمظاهرِ الفسادِ السياسي والمالي والانهيار الأخلاقي، تجسّدَ في ذهنهِ من خلالِ لحظةِ إنتاجِ النصِّ الذهني، ليُظهِرَ بعدها الصِّراعَ النفسي الذي تعانيهِ الشخصيةُ البطلةُ المُتسلطة والمُتأزمة: «كان مُتعبًا جدًا وبالغَ الانزعاجِ وآسفًا على أنه لم يتخذ قرارهُ بتحويلهم إلى رمادٍ أو غبار في الوقت الذي كان يمتلك السلطة لفعل ذلك، فهذا سيعلّمهم كيف يقدّرون كولونيلا وهب حياته كلها للوطن بلا تردّدٍ»[42] / «لم أكن أملك ما أقدّمه لهم سوى زجاجة ويسكي، كان أحدهم قد قدّمها لي وكان يريد أن يُمرّرَ حليب لحظة إلى المغرب...»[43] / «كان طعم حلمة نهدها كطعم السكر الممضوغ والمغطّسِ في ماء البحر... إنّ سارة هي التي جعلتني أكتشفُ الذي ما كنتُ لأكتشفه أبدًا بمفردي، ملذات الجسد، لقد كان رأسها خلوًا من الممنوع ومليئا بالنور، إنها لا تشبه أختها في شيء، أختها التي أنسى اسمها كلما كُنتُ مع سارة أو رازحا تحت وطأة حبها»[44] / «كان الانهيار قويا جدا، لذلك اتّخذ قراره بأن ينهي حياته مرةً واحدة وإلى الأبد لأنها لن تكون إلاّ كريهة من دون سلطة، لم يخطر بباله إلاّ فكرة واحدة هي الانتحار... مكث طويلا يُفكّر بما ينبغي له أن يفعل، ثم قرّر أن يخيب آمال القتلة الذين كانوا يريدون أن يروه متأرجحا في طرف حبل لكي يتحرّروا من شبحه كما كانوا يريدون، بكل بساطة قرّر أن يبقى على قيد الحياة»[45]، فالآليةُ الإنتاجيةُ هنا ارتبطَ بناؤُها بعلاقة الدليلِ التفكيري المُستحضر في ذهنِ الذاتِ البطلة: الكولونيل أمير زوالي بتصورِ المبدعِ لما يجري بالعالمِ الداخلي المتصل بها: لحظةُ التوازنِ / لحظةُ الاضطرابِ، ليتَّصلَ معه المدارُ السياقي ببُعدٍ

إيديولوجي سياسي / حزبي / اجتماعي، حاول من خلاله المبدع تفعيلَ الروحِ الجزائرية بمختلفِ شرائحِها: (سلبياتها وإيجابياتها)، بتحويلها إلى أنموذجٍ عام يُشرّحُ واقعَ الإيديولوجياتِ والانتماءات الحزبية المتناحرة فيما بينها: مرحلةُ الثورةِ التحريرية ومرحلةُ ما بعدَ الاستقلالِ.

غير أنَّ تناظرَ البُعدِ السياقي والإيديولوجي العام في نصوصِ واسيني الأعرج الروائية لم يمنعهُ من خلقِ تمايُزِها وتنوعِها، بسببِ تأثُّرِ وعيهِ أثناءَ فعلِ الإنتاجِ والتأليفِ بالراهنِ السياقي المتغيّرِ: الذاتي للمبدعِ والسياسي والاجتماعي للجزائر، وهذا نجدُهُ في عديد النصوص الروائية الأخرى التي أظهرت الدليل التفكيري نفسه، كنصّ: مملكة الفراشةِ 2013، الذي ارتكز مباشرة على قوةٍ إنتاجيةٍ رمزيةٍ وأيقونيةٍ اتّصلتْ بمرحلةٍ مفصلية في تاريخ الجزائرِ، هي: (مرحلةُ ما بعدَ العُشريةِ السوداء / الحربُ الصامتةُ وتبعات الفساد والتعصُّب الديني / فوضى ثورات الربيع العربي في ظلّ الدكتاتوريات الطاحنة)، أُستُحضرت هذه المرحلة انطلاقًا من بعدٍ تخييلي وواقعي، مزجَ بين لغةِ الحُلم والطموحِ من جهةٍ: (الشخصية البطلة: ياما / فاوست / زوربا /فيرجي / كوزيت / رايان)، وشاعرية الكتابة واللغة التي اتصلت بالذاكرةِ الفردية والجماعيةِ من جهةٍ ثانية: (المبدع واسيني الأعرج وثقافته الموسوعية)، مُتتبعًا بذلك معها خيوطَ المشاعرِ والجِراحاتِ والأحلامِ والإحباطاتِ والانكسارات الفردية والجماعية التي تشعرُ بها الذاتُ وتعيشُها أمامَ تأزمِ العلاقاتِ الإنسانية وقسوةِ الواقعِ وتغيّراتِ الزمنِ، لتمهّد في الأخير لنهايةٍ غامضةٍ.

الملاحظُ في النَّص أنَّ الحوارَ والذاكرةَ المُتشظية هما المسارانِ الأساسيانِ اللذانِ ارتكزتْ عليهما الشخصياتُ، راسمةً معهُ ملامحَ هوية ميزتُها التشظّي والهروبُ إلى بقايا الأحلامِ المسلوبةِ والآمالِ المُغلَّفة بالانطوائيةِ القاتلة والعزلةِ الافتراضية: (عالمُ الفيسبوك: مملكةُ زوكيربيرغ الزرقاء / عزفُ موسيقى الجاز / عالم الكُتب)، هذه العزلة الفردية والاجتماعية حطمت الذات؛ كونها لا تعيشُ في عالمِها الواقعي بل العالمُ هو الذي يعيشُ في ذهنِها: «يحدثُ أن أغرقَ في أحلامي وهبلي... أحاولُ أن أنسى كلّ شيء، وأَعبُرَ مثلَ فراشة فوق ألسنةِ النار، أن أنام وسط ألوان يخلقها قلبي ويؤثثها جنوني الخفي»[46] / «نزعتُ من على ظهري الكلارينات، أحملها دائما بغمدها الجلدي الصلب وكأنها بندقية صيد، وجودها يمنحني بعض الألفة مع الأشياء التي فقدتها في المدينة وبعض الأمان»[47] / «أتخفى في عمق الفيسبوك، بحيث أرى كلّ شيء وأتابع الجميع ولا يراني أحد جميل أن تتحول إلى إلهٍ صغير، ترى أعمال كلّ الخلق ولا يراك أحد»[48] / «أنا حيث تركتني حبيبي في المرة الأخيرة، لا أتحرك إلاّ قليلا في دائرتي القلقة، لم أتقدّم خطوة واحدة ولم أتراجع خطوة واحدة أيضا، في مملكة زوكيربيرغ الزرقاء...»[49] / «أنا لا أملك الأسلحة الجبارة التي أقاوم بها خرفي ووحدتي إلاّ هذه المملكة الزرقاء التي تسمى الفيسبوك»[50] / «أكتبُ وأشتاقُ وأشيّدُ أوهامي الجليلة على أرض من ماءٍ، أنامُ فيها وأستيقظ فيها وأحنُّ إلى شوقٍ خفي هو من نوايايَ غير الصريحة»[51] / «أنا امرأة من لحم ودم وكثير

من الهبل الذي قتلته الحرب الصامتة، بعد أن فككته الحربُ الأهلية»[52] / «لا شيء سوى الليل والسكينة وانطفاء أيّ نجم في السماء، هل هناك سماوات خاصة بالحروب الصامتة وأدخنة الموت اليومي؟ أعتقد ذلك، لأن بها رائحة الحرائق وطعم الرماد، سماؤنا القلقة لا تشبه أيّ سماء أخرى، جوفاء مثل لعبة أُنتزعت عيناها، خوفٌ غريب يعتريني...»[53] / «الحياة الافتراضية يا بابا ليست سيئة أمام حياة معطرة بالموت والدم والأشلاء، ومعطوبة في الصميم، جميلة لأنها تُشعرني بأننا مازلنا على قيد الحياة، وأنّ قابليتنا للحلم لم تمت، الكثير من الحيوات يا بابا تمرّ بالضرورة عبر القراءة وعبر هذه العوالم السهلة والجميلة»[54].

الملاحظُ هُنا على هذا النمطِ المُتسارعِ من الأحداثِ -انطلاقا من الملفوظات النصية أعلاه- اتصالهُ الكلّي بهروبِ الشخصية البطلة "ياما" من أسئلةِ الذات المُلحّةِ التي تراودها، فهي تجسّدت كاعترافاتٍ مُبطّنةٍ بـ: الهزيمةِ والقلقِ والخيبةِ والطموحِ والأملِ؛ إذ كان مُنطلقها شبكة العلاقاتِ التي حاكتها الشخصيةُ البطلةُ مع ذاتِها من جهةٍ: (التذكّر / الاسترجاعُ)، ومع باقي الشخصيات من جهة ثانية: (الحوارُ)، فهي فضلت الهروبَ من الواقعِ وإغراءاته الزائفة بخلقِ عالمٍ موازٍ لهُ، ما منحَها حقَّ الانتماءِ واللجوءِ إلى ممكلةِ الفراشة الزرقاء: مملكةُ الحُلمِ والهشاشةِ: (عالمُ الفيسبوك الخفي)، والسببُ كان سقوط جميع من أحبتهم وتعلّقت بهم كأوراقِ الخريفِ اليابسة، كموتُ صديقِها داوود (ديف) بطريقة مأساوية: «نسمي المكان الذي تتدرّبُ فيه فرقةُ الجازِ المخزنَ، لأنه في الأصل كان مكانا غير مستعمل ومهملاً، فأعطيناه روحا جديدة نحن السبعة مهابل، قبل أن يقتل داوود، ديف كما أسميته، عازف الهارمونيكا والقيثارة الكهربائية في ظروف غامضة... منذ مقتله لم أعد إلى الفرقة إلاّ في الآونة الأخيرة... كنت منكسرة من فقدان ديف الذي فضّل صداقتي على حبّي، واختار جنونه قبل مقتله»[55] / موتُ والدِها زوبير (زوربا) بطريقة مأساوية وفي ظروف غامضة، والسببُ مافيا المال المُتحكمة في سوق الأدوية التي حاولت ضرب مجمع صيدال قصد إفلاسهِ: «عندما قتل بابا زوربا أمام عيني، أصبحت أُفكّر في الحياة بشكل آخر، وتصلّب قلبي قليلا، أخطر شيء في الحروب الصامتة أن يخسر الإنسان الألوان التي في أعماقه وقلبه الحيّ، ويتحولُ إلى مجرد دودة قاتلة وناخرة بسرّية لأكثر العظام قوة وصلابة»[56] / عُزلة الأم فريجة (فيرجي) نحو الموت والجنون بين الكتب: «أمّي فريجة التي أصبحت في تسمياتي فرجينيا ثم فيرجي اختصارا، كانت قد بدأت تدخل في عزلتها التي ستحولها إلى كائن غريب؛ وكأنه ليس من هذه الأرض... أمي كانت أكثرنا هشاشة وتضرّرا... اتّخذت قرارا نهائيا بأن لا تخرج من البيت، لا تقف عند العتبة التي سقط عندها أبي، لا تحادث أحدا، لا تزور أحدا، ولا تخرج حتى للساحة المكشوفة خوفا من الظلال التي كانت تراها على الأسطح من حين لآخر... ماتت فيرجي في السكينة التي اشتهتها، وانتهى كل شيء، وسقط الجسر الثاني في مدينة قلبي»[57] / مغادرةُ أختها ماريّا (كوزيت) البلاد إلى مونتريال في ظروف قاسية مُختارة المنفى بعد اصطدامها العنيف مع

أخيها رايان: «أختي كوزيت لم تعُد تسأل عني من كندا، منذ أن سافرت للمرة الأخيرة وبشكل عاجل، لم يعد هناك شيء يربطها بهذه الأرض، قصّة كوزيت أعقد، وغيرتها من علاقتي بوالدي ضخّمت أناها، ولكني سعيدة أنها بخير»[58] / إدمانُ أخيها رايان للمخدرات بإرادته ودخوله السجن بسبب جريمة قتل: «رايان كان في وضع أقسى، وكان يحتاج إلى بعض النوم وإلاّ كان سيغرق في الجنون، فكانت المُسكّنات هي الوسيلة الوحيدة، المحيط وحرب الموت هما من دمّرا رايان وجيله أيضا»[59]، بُعدُ حبيبها الكاتب المسرحي فاوست (فادي) عليها، وتجسُّدُه كحبيبٍ افتراضي: «حبيبي فاوست عوضني عن هذا الغياب، كلُّ حبي ذهب نحوه، فقد كان أبي وأخي وسرّي الجميل والأبهى والأشهى الذي لن يحسّ به أحدٌ غيري... صمّمَ فاوست أن يضلَّ افتراضيا إلى آخر لحظة، مجرّد صورة أو علامة خضراء في الزاوية اليمنى من الصفحة، تأتي ثمّ تنطفئ حتى في الشهوة، كانت اللغة هي جنوني الحرّ، مارسنا لذّتنا ذهنيا عن بعد، كان خيالي هو منقذي الثاني لدرجة المرض، لأنه لولاه لاحترق كلّ شيء فيّ، ولذبلت كلّ حواسي الحيّة، الجنس الافتراضي باللغة، ربما كان ابتكارًا عصريًا خطيرًا!»[60]، لتكونَ النتيجةُ تشكّل ملامح هويّة مُتشظية، تعكسُ انشطارَ الذاتِ "ياما" في خضمِ علاقاتِها الوهمية وسطَ كلّ المشاكلِ والأوجاعِ والمآسي وضجيج الحياة.

فالذاتُ ياما امرأة غير عادية، مخلوقةُ كلامٍ تحاولُ ممارسةَ سلطةِ الجذب على حبيبها الفايسبوكي الافتراضي "فاوست" الذي تعشقُه، رغم ما عانتهُ من قلقٍ وجودي، جسّدتهُ بالاغترابِ عن الواقع المعيشِ: الأحلامُ والخيالُ والذكرياتُ حلوها ومرّها، جاعلةً جسدها سجين زاوية مظلمةٍ في مكان مغلقٍ: *العالمُ الواقعي* (غرفةُ البيتِ: يمثلُ لحظة التذكر والصفاءِ / مقر فرقة ديبو جاز: يمثلُ فضاءَ البحثِ عن التكاملِ والارتواءِ الإنساني) / *العالمُ الافتراضي* (غرفةُ الدردشةِ في الفيسبوك)، فالرابطَ الذي حَكَمَ علاقاتَ الذواتِ بعضها ببعض هنا كان: الذاكرة المُهيمنة والمُتشظية، التي جعلت الأحداثَ والوقائعَ المُعاشة: ماضيها وحاضرها تتجسّدُ كأحلامٍ عابرةٍ وطموحاتٍ منشودةٍ، مصطبغة بلحظاتِ الرحيلِ والتيهِ، ثمّ الحُبّ والنسيان والخوف الذي أصابَ الأشخاصَ والأمكنةَ وحتى الأشياءَ، لتندمج الشخصياتُ مع بعضها في وحدة وجودية، عكست مشاعرَ المحبّة والكره، الصدق والكذب، التحرّر والاستعباد، الدفء والجفاء، الفرح والحزن، الأمان والخوف، النظام والفوضى، وهذا ما عرّى مواقفهم في علاقتهم *بالمكان المغلقِ كفضاءٍ فاتنٍ إيجابي*: (البيت ومخزن فرقةِ ديبو جاز وعالمُ الفيسبوك والكتب والمسرح)، و*بالمكان المفتوح كفضاءٍ مؤذٍ سلبي*: (المحيطُ / العالمُ الخارجي)، ليعكس بذلك هذا التقابل بين الأماكنِ قيمَ المحبةِ والحريةِ في مقابلِ الكرهِ والفوضى: «أُحبُّ الفيسبوك؛ لأنه يربطني بالعالم الخارجي المغلق، وأخافه أيضا لأني التصقت به في كلّ الأوقات، لدرجة أني أدمنته بكثرة... تعبتُ كثيرا عندما يتكاتف علينا الصمت والعزلة والخيبة»[61] / «في الأيام الصعبة كنت أقول في خاطري من المستحيل أن تستسلم هذه المدينة للقتلة، في أيام الحرب الصامتة لم أعد أعرف هذه

المدينة ولا أعرف بالضبط ماذا تريد؟ ألم تنته الحربُ الأهلية؟ أتساءل بحسرة»[62] / «أصبحت مسافاتي محدودة ومسالكي واضحة، الجامعة، ديبو جاز والبيت، كنت سعيدة أنّ الكهرباء لم تنقطع لمدّة طويلة طوال أيّام الحرب الأهليّة، هي من كان يمنحني فرصة التخفّي في جنّتي الزرقاء والكتب»[63] / «كلما تأزمت الدنيا في وجهي شعرت بانشداد كبير لأصدقائي في ديبو جاز! كانوا مآلي الجميل، أشعر معهم بسعادة غريبة بالخصوص مع سليني بأناقتها في عزفها على الهارمونيكا... وماشاهو بصوته الجميل... أشعُر بأن الآمال التي في دواخلهم كبيرة جدا»[64] / «عندما نفقد من نحب نتحوّل إلى ناس ناقصين من شيء، هناك فراغ ينضاف من تلقاء نفسه إلى سلسلة الفراغات التي تملأنا بسبب الغيابات التي لا سلطان لنا عليها، فقدت أبي ثم أمي، ضيّعت أخي رايان في المبهم وأكلت الأنانيات الصغيرة التي لا أتحمّلها أختي كوزيت، كم أصبحت بعيدة اليوم عن تلك الطفلة المُدللة التي كانت ترتسم أمامها آفاق مستقبلية واسعة... ونست فجأة أنّ النور المعطّر الذي كانت تراه وتستحم كلّ فجر فيه، لم يكن إلاّ برقا خفيفا تجلّت وراءه ظلمة كانت تنام في كلّ شيء كقنبلة موقوتة، قبل أن يتحوّل الكلّ إلى سراب كان يتّسع كلّما مشت طويلا، حتى المدينة أصبحت جاقّة مثل أهاليها، ولا شيء فيها يوقظنا من دوار الخوف، ليس عبثا أن يسمّي هذا المكان المحاذي للجسر الكبير الحاقّة؛ لأنّ بعدها لا شيء مضمون»[65] / «عندك حقّ، المدينة أصبحت غابة متوحشة»[66] / «ماذا أقول حبيبتي ياما؟ ألومك أم ألوم نفسي، أنت في تلك البلاد أعلم مني بكلّ الظروف الأمنية التي تتجاوزني، أنت لم تفهميني يا قلبي، أعرف أنّك لم تكوني في يومك، الحرب الصامتة، موت أمّك، خبر حريق المستشفى والثكنة حرّكوا فيك كلّ المخاوف»[67].

الدليلُ التفكيري المؤسّسُ للروايةِ هنا ارتبطَ بحقبتين مختلفتين مرّت بهما الجزائرُ: (مرحلة العُشرية السوداء: الحربُ الأهليةُ / مرحلة ما بعدَ العُشريةِ السوداء: الحربُ الصامتةُ)، خاصةً في علاقتِها بالحُكمِ اللا ديمقراطي المُتجسّدِ عبر مجموعةٍ من الصورِ: صراعُ الخيرِ والشرّ / استبدادُ السُلطةِ والمالِ / فوضى التطرف والتعصّب الديني، ليحمل معهُ رسالةً مبطّنةً تدعو إلى متانةِ الروابطِ التاريخيةِ والأخوية والدينية بين المسيحية واليهودية والإسلام: التسامحُ الديني / التسامحُ العرقي / التسامحُ اللغوي، رغم الظروفِ القاهرةِ التي مرّت بها الجزائر، نتيجةَ الفسادِ السياسي والمالي والتطرف الديني القاتل، الذي عرّضَ قاطنيها للذوبان والاندثارِ، وهذا جعلَ من نصّ مملكةِ الفراشة عملاً روائيا متميزًا، شكّل إضافة جديدةً إلى الحقلِ الإبداعي.

ما ميّزَ نصُوصَ واسيني الأعرج الروائية ارتباطها المُباشر بالوضعِ الاجتماعي والسياسي في الجزائرِ، بصفتِه مُؤولاً لهُ؛ لأن شكلَ وعيهِ ورؤيته للعالمِ اتصَلت ببُنى فوقية تحكَّمتْ فيها الموسوعة المعرفية المُكتسبة والمُعاشة التي ساعدتهُ على التعبيرِ المباشرِ عن قضَايا محليةٍ / كونيةٍ اتّصلتْ بفضاءِ الجزائرِ الإيديولوجي لحظةَ الإنتاجِ.

فالآلياتُ السياقيةُ في هذه النُصوصِ تجسَّدت كمُسنداتٍ خاصةٍ: ماديةٍ / معنويةٍ، تشكّلتْ بصفتِها مُساهِمة في انتشارِ الإظهارِ وتحقيقِ انسجامهِ المداري الناتجِ عن التحويلاتِ الذهنيةِ اللاحقة بالنوعياتِ الحِملية، الكامنة في جوهرِ الأدلةِ إلى أدلةٍ مُؤشريةٍ، ومن بين أهمّ التحولاتِ الكُبرى التي أثّرت فيه نجدُ: السياسية / الاجتماعية، التي لخّصها في حروبٍ ثلاثٍ: (*الحربُ المُعلنة*: الثورةُ التحريرية / *الحربُ الأهلية*: العُشريةُ السوداءُ / *الحربُ الصامتة*: مرحلةُ ما بعدَ العُشريةِ السوداء).

لنصلَ إلى أنَّ المدارات السياقية الروائية هنا مُتغيّرة بتغيُّر أشكالِ وعي المبدعِ واسيني الأعرج بالعالمِ ورؤيته لهُ، خاصةً عند اتخاذِ قرارِ القيام بفعلِ الكتابةِ، النابعِ عن تغيُّر نمطِ وعيهِ بالعالمِ؛ أي الواقعُ الاجتماعي والمُحيطُ الثقافي، انطلاقًا من تحوّلاتِه المعرفيةِ والفكريةِ*.

فكلُّ الأشكالِ المسؤولة عن التغييرِ مُتجلّية في نصوصهِ الروائية، والسببُ هو انتظامُ وتيرةِ إنتاجهِ المُتغيّرِ نتيجةَ تحوُّلهِ الجوهري، الذي سيعطيها شكلاً ومضموناً مُختلفاً، خاصةً عندما يمتلكُ الكاتبُ ثقةً كبيرةً في ذاتهِ كمبدعٍ وإمكانياتٍ هائلة تُعينُه على استبطانِ العالمِ الخارجي انطلاقًا من رؤيتِه** الشخصية، ورغبته في امتلاك تاريخه وتاريخ الواقع من حوله للتحرّر منه؛ إذ من بين أهمّ التحولاتِ الجذرية التي أثّرت في وعي الروائي واسيني الأعرج وعلى مواقفه نجد: السياسة والمجتمع، خاصة تلك الأوضاع والتغيرات التي صاحبت الجزائر في مرحلة ما بعد الثورة التحريرية (الحربُ المُعلنة) والعشرية السوداء (الحربُ الأهليةُ) ومرحلة ما بعد العشرية السوداء (الحرب الصامتة)، وهي مدةٌ زمنية كافية لتشكيلِ دليلٍ فكريٍّ يتلاءمُ ومقتضَى الحالِ (الراهنُ المُتغيّرُ / المُتأزّمُ)، بدءًا بأوّلِ نص روائي لهُ: (جسدُ الحرائقِ: ثُثارُ الأجسادِ المحروقةِ*** 1978)، والمُتّصِل بسلبياتِ ونقائصِ نظَامِ الحكمِ في جزائرِ مرحلة ما بعدَ الاستقلالِ: "التجربةُ الاشتراكية / التجربةُ الرأسمالية = (نسبيةُ إنجازاتها ومحدوديةُ مصداقيتها وسوءُ نيّتها والحُكمُ عليها)، وصولاً عند نصّ: (مملكةُ الفراشةِ 2013)، والمتّصِل بدورهِ بسلبياتِ ونقائصِ نظام الحكمِ السُلطوي والفسادِ في جزائرِ مرحلةِ الحرب الأهلية / مرحلة ما بعدَ الحربِ الأهلية (الحربُ الصامتةُ / فوضى الفساد المالي والسياسي)، فالتحولاتُ الجزئية المُلاحظة من خلال تطور أشكالِ الدليلِ التفكيري ظاهرةٌ في رحلتهِ الإبداعية هذه، التي يستثيرُ فيها مخزونَ ذاكرتهِ بمكرٍ ودهاءٍ؛ إذ ما يُدهشنا في صفحاتِ الرواية الأولى قدرتُه الكبيرة على استحضارِ الواقعِ المتأزمِ، لدرجةٍ أصبحتْ بعدهَا كُلُّ تجاربهِ على قدرٍ كبيرٍ من المصداقيةِ والشفافيةِ التي لا تخرجُ عن تمظهُرِ دقيقٍ وتراتُبية محسوبةٍ، عبر مداراتٍ سياقيةٍ صاعدةٍ نحو اكتمالِ الفكرةِ المُنتجة إبداعيا.

الهوامش والمراجع والمصادر:

* الإظهار: هو "المُعطى المادي للدليل النصّي، مُتشاركا من حيث بُعدِه العام مع كلّ الأدلة المُركّبة... [و]... شكلُ المادة التي يُجسّدها (إنتاجا) ويُؤشّرُ عليها (تلقائيا) هو الذي يعطيه صفة كونه إظهاراً روائيا، ومن هنا لا بد من تمييز المادة وشكلها، ومن أجل تمييزهما لابد من افتراض مرحلتين تُشكّلان مكانا ذهنيا لتحقُّق الدليلين المُحدّدين لتراكبهما: وهما الحكاية والسردية (أو الحبكة الروائية)" عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النصّ الروائي: نحو تصوّر سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 218.

1. عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التظهير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 10.

2. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 07.

* العالم الأكبر للموسوعة يظلّ قابلا للاختلاف عن عالم الممكن وعالم الواقع، من حيث إنه لا يمثّلُ سوى نموذج تأويلي لهما وتحقّق ممكن غير قادر على اختزال كافة التحققات، يشرح إيكو هذه العلاقة بين عوالم النص الممكنة والسردية والمرجعية الواقعية في قوله: "بما أنّ العالم الممكن هو بناء ثقافي فإنه لا يستطيعُ أن يُطابق التجلي الخطي للنص الذي يصفهُ، إنّ النص الذي يصف هذه الحالة هو إستراتيجية لسانية موجهة لأجل فتح تأويل نصي من طرف القارئ النموذجي، ليمثّل هذا التأويل العالم الممكن الذي يبرز مع التفاعل التشاركي بين النص والقارئ النموذجي" Umberto Eco. Les limites de l'interprétation, éd Grasset, 1992, p214.

3. عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التظهير، ص 17.

* فالأدلة الإظهارية تتغير إلى سياقات المدار المحايث رغم أنها مؤولات تجسيدية.

4. المرجع نفسه، ص 18.

* فضاء المكان والزمان المُحدّد بدقة يمارسان تأثيرا على مواقف الذات الكاتبة، التي "تعني النظر من موقع معين باستخدام إستراتيجية الانتقاء الجزئي المولد للإيديولوجيا في النص، ومنطلق هذه الإستراتيجية تجعلنا ننظر إليه كبناء إيديولوجي يؤثر بشكل أو بآخر على استراتيجية النص العامة" حبيبة الصافي: سيميائيات إيديولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ط1، ص 91.

** المدار السياقي "صيغة لسؤال مسؤول عن شكلِ الموضوع المُظهرِ، إنه حالةُ عالمٍ فكريةٍ مُستنتجة من المتبدي الواقعي، ولأنه كذلك فهو مرحلي، وخاضع ومجسد لشكلِ الوعي بذلك العالم" عبد

اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج: مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 44.

*** من الصعبِ اختزال مظاهر الإظهار المنسجمة في مستوى المُحايثة فقط، والسبب أنّ المبدع أثناء عملية التحديد لا يُفكِّرُ بها إلاَّ عند الإظهار نفسه بوصفه تجسيدا تأويليا للأدلَّة الذهنية المُترابطة مع أدلّة الجنس الروائي.

**** يحتاجُ الدليل الإظهاري تحديث عديد الأدلة اللغوية بطريقة مُركّبة لتشكيلِ مؤولات دينامية للدليل المحايث.

5. المرجع نفسه، ص 29.
6. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 11.
7. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، منشورات الجمل، بغداد، العراق، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 61.
8. المصدر نفسه، ص 35.
9. المصدر نفسه، ص 29.
10. المصدر نفسه، ص 55.
11. المصدر نفسه، ص 55.
12. المصدر نفسه، ص 31.
13. المصدر نفسه، ص ص 54 – 55.
14. المصدر نفسه، ص ص 54 – 55.
15. المصدر نفسه، ص ص 34 – 35.
16. المصدر نفسه، ص 32.
17. المصدر نفسه، ص 35.
18. المصدر نفسه، ص 85.
19. المصدر نفسه، ص ص 85 – 86.
20. المصدر نفسه، ص ص 84 – 85.
21. المصدر نفسه، ص 78.
22. المصدر نفسه، ص 133.
23. المصدر نفسه، ص 133.
24. المصدر نفسه، ص 133.
25. المصدر نفسه، ص 179.

26.المصدر نفسه، ص 28.

27.المصدر نفسه، ص 28.

28.المصدر نفسه، ص 177.

29.المصدر نفسه، ص 135.

*Physionomie: Ensemble des traits, aspect expressif du visage. Le Robert: Dictionnaire de Français, Ed Sejer, Paris, 2005, P 336.

30.واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 88.

31.المصدر نفسه، ص 90.

32.المصدر نفسه، ص 90.

33.المصدر نفسه، ص 93.

34.المصدر نفسه، ص 89.

35.المصدر نفسه، ص 91.

36.واسيني الأعرج: مرايا الضرير: كولونيل الحروب الخاسرة، تر: عدنان محمد، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص13.

37.المصدر نفسه، ص ص 38 - 39.

38.المصدر نفسه، ص 44.

39.المصدر نفسه، ص 41.

40.المصدر نفسه، ص 51.

41.المصدر نفسه، ص 49.

42.المصدر نفسه، ص 59.

43.المصدر نفسه، ص 69.

44.المصدر نفسه، ص 72.

45.المصدر نفسه، ص ص 57 - 58.

46.واسيني الأعرج: مملكةُ الفراشةِ، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 28.

47.المصدر نفسه، ص ص 233 – 234.

48.المصدر نفسه، ص 46.

49.المصدر نفسه، ص 40.

50.المصدر نفسه، ص 20.

51.المصدر نفسه، ص 46.

52.المصدر نفسه، ص 22.
53.المصدر نفسه، ص 33.
54.المصدر نفسه، ص 101.
55.المصدر نفسه، ص ص 11 – 321.
56.المصدر نفسه، ص 81.
57.المصدر نفسه، ص ص 78 – 107 – 183.
58.المصدر نفسه، ص 219.
59.المصدر نفسه، ص 134.
60.المصدر نفسه، ص ص 76 – 336.
61.المصدر نفسه، ص 36.
62.المصدر نفسه، ص 96.
63.المصدر نفسه، ص 314.
64.المصدر نفسه، ص ص 287 – 288.
65.المصدر نفسه، ص ص 288 – 289.
66.المصدر نفسه، ص 294.
67.المصدر نفسه، ص 302.

* تكون مرتبطة بالتحولات السياسية / الاجتماعية وانعكاساتها الإيديولوجية في وعي المبدع.

** قد يمتلك المُبدعُ شجاعة البوح بضمير المُتكلّم والمخاطب، الذي سيحاول القارئ فيما بعد إسقاطهُ عليه.

*** نُشرت هذه الرواية لأول مرة في كتاب مستقل عام 2010؛ أي بعد أكثر من ثلاثين عام من ظهورها بمجلة آمال الجزائرية التابعة آنذاك لوزارة الإعلام والثقافة، تحت عنوان: "جغرافية الأجساد المحروقة"، وهي أول محاولة روائية للكاتب بعد سنوات عديدة من كتابة القصة القصيرة.