

البُعد السياقي في نصوص واسيني الأعرج الروائية جسدُ الحرائق، مرايا الضمير، مملكةُ الفراشة مقارنة سوسيو ثقافية

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

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.

ملخص:

تحليلنا للبُعد السياقي في ثلاثة نصوص روائية مختارة للروائي واسيني الأعرج: (جسدُ الحرائق: نثار الأجساد المحروقة 1978 / مرايا الضمير: كولونيل الحروب الخاسرة 1997 / مملكةُ الفراشة 2013)، ستكون بمثابة وضع حدٍ للمراحل الذهنية الإنتاجية، وبدايةً لكلِّ سيرورة تلقائية، انطلاقاً من المؤولات الإظهارية التجسيدية المتصلة أساساً بتفعيل نظرية المؤولات السننية: الثقافية / الموسوعية والسياقية والبلاغية، بصفتها نتيجة نهائية لسيرورات الفرضيات المُجسدة للمتلقي الباحث في النص عن العلاقة بين الواقع المُتحكم في إنتاجه وخلفية المبدع: (الواقعي / الضمني)، آخذين بذلك شكل تكوّن الفكرة في ذهنه، وتحوّلها بتحوّل منطلقات تطويعها، والمحكومة بشرط الجنس الروائي.

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

تمهيد:

تحليلنا لثلاثية واسيني الأعرج الروائية المختارة: (جسدُ الحرائق: نثار الأجاجد المحروقة 1978 / مرايا الضمير: كولونيلُ الحروب الخاسرة 1997 / مملكةُ الفراشة 2013)، ارتبطت هنا بمحاولة كشف وتحديد جُملة الآليات التي تحكمت في كل ظاهرة ملازمة لكل تظهير*، وهذا بـ"الاحتكام إلى حدود علاقاتها بالموضوع المعرفي"¹، المُتشكل بفضل تتالي قراءات النص، استناداً إلى فرضية يُرزّها وجودُ نصوص تبني معانيها و"استناداً إلى قوانين لا يُمكن الكشف عنها إلا ارتكازاً على تصورات تحض شروط إنتاج المعنى وشروط تداوله"²، محاولة ضبطها من خلال وصف هذه الآليات السياقية، المتجسدة في هذه النصوص الروائية كُسنداتٍ خاصة: مادية / معنوية، تشكلتُ بصفتها مُساهمة في انتشار الإظهار الذهني، بتحقيق انسجامه المداري الناتج عن التحويلات الذهنية اللاحقة بالعمليات الكامنة في جوهر الأدلة إلى أدلة مؤشورية، كالتحويلات الكبرى في الجزائر التي أثرت فيه: السياسية والاجتماعية والتاريخية، التي نلخصها هنا في حقبة ثلاث: (الحرب المعلنة: حقبة الثورة التحريرية / الحرب الأهلية: حقبة العشرية السوداء / الحرب الصامتة: حقبة ما بعد العشرية السوداء)، مُحاولين من خلالها أن نُجيب عن الأسئلة الآتية:

- ما الذي ميّز نصوص واسيني الأعرج الروائية في ارتباطها المُباشر بالوضع الاجتماعي / السياسي في الجزائر، بصفته مؤولاً له؟ وكيف تجسدت الآليات السياقية في هذه النصوص الروائية؟ وكيف حققت انسجامها المداري الناتج عن التحويلات الذهنية من قبل المبدع؟ وهل تحكمت في وعي المبدع واسيني الأعرج وفي رؤيته للعالم الموسوعة المعرفية المكنسبة المعاشة المتصلة بفضاء الجزائر الإيديولوجي لحظة الإنتاج؟ وهل منع المبدع تناظر البعد السياقي والإيديولوجي العام في نصوصه الروائية من خلق تمايزها وتنوعها؟ وهل تأثرت وعياً أثناء فعل الإنتاج والتأليف بالراهن المتغير الذاتي للمبدع والسياسي / الاجتماعي للجزائر؟ وهل النموذج الذي يُدعه القارئ للنص هو النموذج نفسه الذي يتنبأ به المبدع أو يقصده؟

1- المعنى بوصفه سيرورة إنتاج في الثلاثية الروائية:

يُستفاد من هذا المنطلق البحثي أنّ عوالم النص الممكنة هي مجموعة المُقترحات التي تُقدّمها ذات المبدع بخصوص أحداث النص، لتنتقل موقفها الذاتي النابع من معتقداتها ورغباتها، التي بدورها تستحضر الذات المُتلقية في محاولتها لفهم عالم النص ومكتسباتها الثقافية، التي قد تختلف عن ثقافة الذات المنتجة، لذلك فإنها لا تلج إلى العالم الحقيقي للنص، وإنما تُنشئ عالماً 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 انطلاقاً من عالم النص، ومن العالم الأكبر للموسوعة*، ونصوص واسيني الأعرج كلها تُقدم العوالم الممكنة من خلال علاقة احتوائية تصنف كل نص كبناء

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

ومنه جاء تركيزنا هنا على الأدلة الذهنية المحايثة المجسدة في نصوصه الثلاثة، التي سثحينا مباشرة على مراحل إنتاجها التي المتحوّلة إلى أدلة إظهارية، وذلك بمنح المدارات السردية المترتبة معنى دقيقاً، فالمبدعُ يحرصُ كثيراً "على الحدّ من فيض المؤولات التجسيدية على الموضوعات الذهنية التي تؤثّرُ عليها، خاصة وأنّ ذلك الفيض الطبيعي غالباً ما يهدّد بطمر المعاني السياقية الموحّمة"³، على اعتبار أنّ الإظهارَ قد يتشعّب انطلاقاً من المبدع، بصفته المسؤول المباشر عن تشكيل المراحل المحايثة الذهنية في النص، كأوصاف أو نعوت الشخصيات مثلاً، التي من غير الممكن أن يكون قد فكّر فيها مسبقاً؛ بمعنى أن المبدعَ ينجذب إلى الأبعاد الأيقونية والمؤشّرية للأدلة التجسيدية* بصفتها مظهراً لإنتاجها مُسججاً مع باقي المؤولات الإظهارية المجسدة بدقةٍ محسوبةٍ للمدارات المحايثة⁴، التي تعبّر عن موقفٍ إيديولوجي خاص بذات تتحرك ضمن فضاء المكان والزمان المُحدّدين بدقة*.

2- البعد السياقي في الثلاثية الروائية:

ما يلاحظ على نصوص واسيني الأعرج الروائية الثلاثة خُصوعها لبناءٍ مُجسّدٍ على نظام المقاطع أو الفصول، المتحقّق بواسطة توظيف آلياته الذهنية المحايثة، كنص: جسد الحرائق (نثار الأجساد المحروقة) 1978، مرايا الضرير (كولونيل الحروب الخاسرة) 1997، مملكة الفراشة 2013؛ إذ تبدو مقاطع كلّ نصٍّ غيرَ قابلةٍ لأن تستقلّ بذاتها وبدلالاتها الكاملة، كنص: مرايا الضرير: كولونيل الحروب الخاسرة المرتبط بجنون السلطة وفرض القرارات الباطلة، بميول شخصيتها المحورية للنزوة الشبقية في خضوعها غير الطبيعي للنساء، ليُشكّل معه هذا وضعا سياقياً دينامياً يشرّح ويكشف فشل أشكال الحكم القائمة على التعسّف والخضوع الإلزامي لقوى المجتمع المسيطرة، ليُصبح دليلاً متصلاً وممتلكاً للدليل تفكيري ومدارٍ سياقي خاص به، ناتج عن مقصد المبدع، فمقطع العود الأبديّ الأول المُشكّل للنص ارتبط على مستوى الإظهار بالحكاية الإطار، انطلاقاً من عديد العناصر الزمنية والمكانية المتضاربة كسياقات جزئية لموضوع دينامي إطار: (تعاثُ السلطة وقُدّها)، فضلاً عن ترابط أهمّ الفواعل فيها بالذات المركزية الكولونيل "أمير زوالي"، هذا الترابط الإظهارية جاء كانعكاس تلقائي للانسجام الحاصل في مراحل التفكير الذهني الإنتاجي، فالفصول الخمسة باتصالها المترابط كونت صورةً واحدةً، هي: طبيعته الحكم الاستبدادي، لصالح أطراف قوى الضغط السياسي والاقتصادي: (مافيا السياسة ومافيا المال).

لثحقّق هذه العلاقة العميقة انسجام فصول ومقاطع بقية الرواية، فالترابط المعطى إظهارياً يتصل في النصّ بثبات وجود ذات فاعلة (كولونيل أمير زوالي)، في علاقتها بتطور الأحداث مع فواعل أخرى تربطها بها صلة التجاور أو القرابة، وهذا ليس إلاّ إنتاجاً للانسجام المفروض من قبل الدليل

التفكيري ومداره السياقي الموجود والمستحضر للتأثير على سياقاته الدليلية: (أنظمة الحكم: الإقطاعية / الاشتراكية / الرأسمالية)، ذلك أنّ السؤال المطروح في نصوصه هو: هل المسؤول عن التخلف طبيعة الأنظمة السياسية والاقتصادية في الجزائر؟

هذا المدار السياقي يقتضي لاستيعابه وجوب وجود انسجام مفروض من قبل الدليل التفكيري والمدارات المحلية الخمسة الكبرى المعنونة بـ: 1- العود الأبدى 2- إرادة القوة 3- حقة الكائن 4- من أعلى القمة 5- ما وراء الخير والشر، والطرح نفسه يصدّق على نصوص أخرى له، لذا لتقريب الفكرة أكثر سنكتفي بثلاثة نصوص تطبيقية: مرايا الضير: كولونيل الحروب الخاسرة / جسد الحرائق: نثار الأجساد المحروقة / مملكة الفراشة، لتماشك إظهاراتها الكبرى، بانسجامها واتساقها مع المدار السياقي**، الذي وجد لكي تؤثّر عليه.

ومقاربتنا للنصوص الثلاثة في اتصالها بآليات الإظهار الكبرى وانسجامها، سثحيلنا بدورها إلى مقارنة آليات الانسجام الصغرى الإظهارية، انطلاقا من توضيح حدود مسؤولية العملية الإنتاجية المحايثة***، التي تحضّر في ذهن المبدع بصيغة تكشيفية عامة، تتطلّب التخلّص من كثافتها وعموميتها بتجسدها في سياقات دينامية، عبر مؤولات تجسدية إظهارية****، فهو [أي المبدع] يفكر في الأدلة اللغوية مركبة لا معزولة أثناء الإظهار؛ لأنّ "التركيب وحده قادر على إنشاء السياقات المحددة المؤشرة على الدليل المحايث"⁵، لذا فكلّ دليل يُحَيّن إظهاريا يُؤلّد في ذهن المبدع موضوعه الدينامي، ما يساهم في انجذابه إلى تحيين بعض سياقاته الدينامية أو تحيينها ككلّ، ليأتي دور المتلقي المدرك لآليات الانسجام الصغرى المحيثة إظهاريا لحظة إنتاجه عن طريق استنتاجها، ليكون مستوى التحليل مكثفيا بالآليات: السياقية، لقدرتها على وصف وتحديد العمليات الذهنية المنتجة لأغلب مظاهر التشعب المحيثة للمدارات المحايثة المحيثة إظهاريا.

2-1- آليات الإظهار السياقية:

انصب تركيزنا في هذا المستوى التحليلي على تصوّر حياة الذوات الرئيسية الفاعلة في النصوص الثلاثة: (جسد الحرائق / مرايا الضير / مملكة الفراشة)، وعلاقة تصوّر المبدع الذي تتحكم فيه ثقافته وذاكرته ومخياله بمقاصد هذه الذوات المتبلورة داخلها كأحكام لا تُدرِك إلاّ وفق ما تقتضيه السياقات الثقافية المخصوصة بوضع سياسي واجتماعي واقتصادي متدهور، ليكون حضورها انعكاسا لتصور الكاتب لثقافتها الموسوعية، كشرط الزامي "لإنتاج معرفة قابلة للتجريد والاستهلاك والتداول"⁶، تؤسّس بدورها لسيرورة التدلال في علاقتها بآليات الإظهار النحوية، المسؤولة على تجسيد الموضوعات الدينامية وخلق انسجام النصوص الثلاثة، بتحديد سياقاتها المدارية المحايثة، ولتوضيح دورها في منح الإظهار انسجامه واتساقه، سنحاول انتقاء نماذج مُظهِرة من رواية جسد الحرائق.

سيكونُ النموذجُ الأوَّلُ المختارُ متصل بتعيين المؤولاتِ التجسيدية الإظهارية لمدارٍ فرعي في الرواية، تحدّد في قضية التهميش الاجتماعي وعدم تكافؤ الفرص الذي عانت منه الذوات المثقّفة (رشيد / كريم / مريم)، في ظلّ نظامٍ سياسي فاسد عاصروه، هذه المؤولات استنبطت من النصّ نفسه اعتماداً على مؤشرات عدّة متفرقة، دلّت في مجملها على قرارِ هجرة الأنا: رشيد / كريم إلى فرنسا من أجل التحصيل وتحسين المستوى المعيشي، وتجسّدها كان في عديد الملفوظات النصّية، نذكر منها: «المشكلة يا خويا كريمو أنهم تقاسموا البلاد ولم يُعد 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 يتّمومهم بغباوة في وقت مبكر، ولن يطلبوا غير ذلك»⁸ / «الأرض التي حلمنا بها سُرقت باقتلايين، الأول على الحكومة المؤقتة، خاطرهم ضيق، لم يتحملوا أن يحكمنا مديون لسنة واحدة، قلنا وقتها إخوة، لم يتعلموا كيف يديرون كفة وطن، ساحمناهم وكان يجب أن نحاربهم بقوة، لأن كل شيء تأسس لحظتها، سرقوا منا أوّل حكومة مدنية وعوضوها بشيء لا ملامح له مطلقاً»⁹ / «... ألم يقولوا إنّ البلاد في حاجة إلى الإطارات المُعرّبة، ها قد اخترنا العربية وأحببناها ومن بعد؟ لم نجد أمامنا إلا الفراغ، كُونونا ليرمونا في حديقة الحيوانات طعماً لجوعها، ماذا تفعل بشهادة ليسانس في اللغة العربية؟ أعتقد لا شيء، حتى إمكانية التعليم سحبت من تحت أرجلنا»¹⁰، تُعدّ هذه الملفوظاتُ مركزية، فهي تتضمن داخل بنيتها ما يتطلب حضورَ ملفوظين آخرين يدعمان الأثر الدالّ للملفوظ النصّي المركزي على التحول، بالانتقال من وضع المُستقرّ إلى وضع المتحرّج (الهجرة نحو باريس) رغم ما يتضمّنه ذلك من انفصالٍ عن الوطن الأمّ (الجزائر)، وتحيين الاتصال بعالمٍ آخر مُغاير (فرنسا)، فالوضعُ الأوّل مُحدّدٌ على أنه مجالٌ تولّد علاقة إرادة الذات باستعمال موضوعها (اتخاذ قرارِ الهجرة) في مرحلته الأولى (مرحلة الاقتراح ومحاولة الاقتناع)، من خلال الجهد الوسيط (الصدق رشيد)، على مستوى تحقيق الحلم والطموح، باعتباره دالاً على ما هو غير مُتحقّق (مُحَيّن) يتطلب التحقيق: «سنبحث عن مخرج، وسنجدّه، ليفرّحوا بهذه الأرض التي يؤكّدون لنا كل صباح ومساء أنها ليست لنا، والله لو يعود والذي من دمه سأوقفه عند شجرة الزيتون التي استشهد تحتها، وأصرخ في وجهه: ماذا دهاك؟ ألم يكن من الأحسن لك أن تهتم بأولادك وزوجتك التي رملتها في سن الثلاثين؟ تركتها لمن؟ لقد استولوا على كلّ شيء يا أي، وها نحن كما ترى، لا شيء سوى سطوة الفراغ والخوف من مستقبل أصبح غامضاً، وسيزداد غموضاً إلى أن ينقلب إلى كارثة مدمرة، وحرارة لكل شيء»¹¹ / «كنا ما نزال في البلاد غطاؤنا سماء زرقاء، وفراشنا أرض مليئة بالأحلام والنوار، جاءني رشيد يوماً يلهث في غرفتي الضيقة في حي بيري Cité Perret، في بناية عملاقة أصبحت بلا مساعد منذ السنة الأولى من خروج المعمرين... سألته وأنا أرى ملامحه الطيّبة قد انزلت نحو الرمادي: هون على نفسك، خذ نفساً قبل أن تحتنق العالم ليس بكل هذا الانغلاق! قال

وهو يشرب كأس الماء: يا حبيبي علمنا بدأ يمشي بالقلوب، كارثة، الهجرة التي كانت مفتوحة على مصراعها وكتنا 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 كل صباح أنها ليست لنا...»¹³ / «أوتظنّ أنني لا أعرف صعوبة ما أنت فيه؟ أدرك جيدا يا كيمو حبيبي أنّ دينانا سرقها منا ورثة الثورة المقدّسة الذين استولوا على كلّ شيء، لهم ولأولادهم، وطلبوا منا أن نصقّق لخطاباتهم الجوفاء...»¹⁴ / «أنا ورشيد كُتّا على شفا حفرة من اليأس كان مجنونا بهوس كان وحده يعرف سرّه، حبّيني في باريس كمن يحبّيني في امرأة، كنت في الحقيقة منكسرا بعمل لم يكن يثير فيّ أية شهية، كم من مرّة شجّعني على غزو باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجبالها 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، خليتنا نهمل أرض الله واسعة، القانون الجديد صعب ومقلق جدا، لكنه لا يغلّق باب الهجرة نهائيا، أردت أن أخبرك بضرورة التحرك السريع قبل أن تُسدّ الأبواب وتذهب أحلامنا أدرج الرياح، هذا إذا كنت 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 الملفوظ النصّي المحدّد للوضع الأوّلي يرتبط من حيث هو مؤشّر على نواة سردية أولى بالملفوظ المركزي على مستوى الانتقال من وضع المستقرّ إلى وضع المُرحّل المهاجر، المُتمثل في محاولة إحداث قطعية مع الحاضر المأزوم (الجزائر)، بوصفه إطاراً من الممارسات السياسية السيئة داخل حيّز اجتماعي غير ملائم لتطلّعات الذات: رشيد / كريم / مريم، لتتضمّن الملفوظات النصّية السابقة ما يُدعّم هذا المعنى، فالعبء والثقل والبطالة عناصرٌ تشير إلى محتوى العلاقة المتوترة بين الذات والحاضر المأزوم، والهروب من الواقع واتخاذ قرار الهجرة يُعدّ موضوعاً يتخذ من السفر مُهدّماً وسيطاً لتحقيق المُبتغى، ليتحوّل هذا الجهد الوسيط (محاولة رشيد إقناع صديقه كريم بضرورة الهجرة) إلى جزء من الجهد الأساسي المرتبط بالموضوع المركزي: (الانقلاط من الحاضر المأزوم لتحقيق الحلم والطموح).

والوضع الثاني محدّد على أنّه حدثٌ متحقّق، قبل أن كان مجرد تصوّر على صعيد الفكر، بوصفه موضوعاً وسيطاً: «يا رجل افرح شوية، إنّس الهمة ينسالك 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 وتزوجان، تذكر فقط قسوة الحياة والحيات المتتالية وستعرف أنّك لم تحطّ في خيارك...»¹⁸ / «كان الرحيل قاسيا، لم أنّ أفهم الإحساس الغريب الذي

كان يتناوب: أشتم أرضاً خانت حليبياً وناسها وشهداءها، وألعن ربّاً ساكنيها الذين لا يعرفون إلاّ الركض وراء الأشياء الصغيرة، لكنني عندما وضعت رجلي اليمنى على مدرج الطائرة تذكرت فجأة كم كنت مخطئاً، ولم كنت متعلقاً بتلك الأرض، شعرتُ كأنّ جرحاً قد ارتسم على جسدي وختمه القدر المجنون بنار يصعبُ بعدها رتقها»¹⁹؛ إذ يتحدّد الملفوظ النصّي الثاني كعنصرٍ أساسي لتدعيم نشوء النواة السردية الثانية: (اللجوء إلى الهجرة).

فهذا الأثر دالٌّ على تحويل ما كان في عدادِ المستحيل: (رفض كريم لمقترح صديقه رشيد الهادف إلى ضرورة اتخاذ قرار الهجرة من أجل التغيير)، إلى ممكن في طور التحقق: (موافقة كريم أخيراً على الهجرة نحو باريس)، لدرجة لا تصدقُ الذات فعلاً أنها في حالة سفر، وما جعله يكتسب هذه الصفة هو: تأشيرته وقبوله واقترانه بضرورة الهجرة، على أساس تحوّل مائلٍ في نقلِ الذات: (رشيد / كريم / مريم) من وضع غير مُستساغ في حاضرٍ وطنٍ أمّ هو: الجزائر (البطالة والتهميش واللاعدل)، إلى وضع آخر يتطلّع فيه إلى مستقبل أفضل في فرنسا الملجأ البديل، ليصبح فيها مكوناً من مكوناتها. تتمثل هذا الأثر في التحوّل من هيئة الخالم الطامح إلى هيئة من يعيش خيبة الأمل وفشل تحقيق الطموح، ومعناه انتقال علاقة الإرادة بالسفر من مجال الفكر والخيال، إلى مجال التحقق والواقع المتفصل بين حالتين: إما القطيعة أو الاستمرار مع ما كان صعب الحدوث، إلى ما صار ممكناً الحدوث، وبالتالي يعتبر محققاً للتحوّل الأول المحدّد في الهجرة، وممهّداً للثاني الذي يتخذ هيئة توقّع غير متضح المعالم.

ينتمي الملفوظ السردية / النواة المركزية: (الهجرة إلى فرنسا) إلى مدارٍ سرديّ فعليّ، يرتبطُ بعلاقة إرادة الذات: (كريم / رشيد / مريم) باستعمال الموضوع الهادف إلى تحويل الوضع من حالٍ إلى آخر، ليكون مدارُ الجهد حول الكينونة لا التملك؛ أي التحوّل من وضع المستقرّ إلى وضع المهاجر الذي لم يتحقّق طموحه: «أمشي يُعاودني الحزن الغامض مصحوباً بأزيز الطائرة الذي أصبح يصمّ الأذنين، أشواق سفرتنا الأولى عندما أظلمت الدنيا في عيوننا المتعبة، كنا في الأعلى 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 تمتدّ بهدوء حتى التهمت كل شيء ولم تبق إلاّ هي»²⁰، هذا المقطع الإظهاريّ يُشكّل مداراً سياقيّاً فرعياً افتتحت عليه الرواية، وهو: تذبذب وضع الذات الاجتماعي في مجرى التحولات السياسية، ويرتبط هذا المدار بالذات: رشيد وكريم ومريم، التي تبدو مستفيدة في بداية السرد من قرار الهجرة، والسبب القهري هو ما جعلهم يغادرون أرض الوطن: (الاختيار / الاضطرار)، فالهجرة تكون إما حالة اختيار أو حالة اضطرار، ومع رشيد وكريم كانت بفعل إرغام صدر عن جهة قهرية: (وضع اجتماعي سلبي نجم عنه: بطالة / تهميش / ظلم / ضغوطات نفسية...).

فتكوينُ الملفوظ النصي المركزي: (الهجرة إلى باريس من أجل التغيير) يتميزُ بنوع من التركيب: فمن جهةٍ يُجئُ الذات رشيد موضوع الهجرة لصديقه كريم لوجود ما يُرغمُ الذات على السفر (الاختيار)، لتنشأ العلاقة بموضوع الهجرة انطلاقاً من الذات التي تصدرُ عنها، ومن جهةٍ أخرى يُحقِّقُ كريم (الطرف الثاني) موضوع الهجرة لصديقه رشيد (الطرف الأول)، لوجود ما يُرغمُ الذات على السفر (الاضطرار)، فالتحقُّق هنا مرهونٌ بالوجود هناك (باريس / فرنسا) في مقابل الوجود هنا (وهران / الجزائر).

الجهد الوسيط (الاقتناع بالهجرة) في علاقته بالموضوع الأساسي (الهجرة إلى باريس)، يقتضي بالنسبة للذات: كريم / رشيد عدم العودة إلى الجزائر من دون تحقيق الأهداف المرجوة: «لن يهزم حلمي سأعود محملاً بحقائب الشوق والحب والأمل، ستنظر إليّ مريم بعيون عاشقة، بدهشة من يكتشف وجه معشوقة للمرة الأولى وستكون فخورة بي»²¹ / «هكذا نحن دائماً في الجنوب المتعب نُشيدُ مُدنا من اللذة والنور وعندما ندخلها تُدبّر نفسها بنفسها، وتتهار الصور القديمة ولا تبقى إلاّ رمال هشّة ومحروقة يصعب جمعها من جديد... ومع ذلك يصعب عليّ أن أستسلم لهذه السهولة التي تجعل كلّ شيء رمادياً وربما أسود»²² / «كل يوم تضيق الدنيا قليلاً، ظروف العمل أصبحت لا تطاق، لكنني متأكد من أنّ الصبر والمثابرة يهزمان اليأس»²³ / «لو تدري يا صاحبي المسافة الفاصلة بين الحلم والذاكرة لأدركت بحاستك الحية قوة الأشياء ومخابئها، باريس هي كآية مدينة عظيمة وكبيرة تمنحك الحياة وتمنحك الموت أيضاً وليست في النهاية معنية بأي واحد إلاّ بنفسها، بنفسها فقط»²⁴.

لنتهي الرواية بالموت (اغتيال رشيد)، مُنافيةً بذلك ما هو مُقتضى من قبل الصيرورة السردية: بدايةً بإصرار الذات على تحقيق الطموح والحلم، الذي يتضمنُ مساره تحقيق الموضوع الأساسي، وهو اتّخاذ قرار الهجرة وقبوله على مَصّص: «كالعادة أوجهُ أولادنا تباع بالرخيص، يذهبون مليونين بالأحلام والأشواق ويعودون في توايت مقلّة»²⁵ / «لم يكن رشيد يملك أكثر من عشقه لأرضه، وخيبته التي ظلّ يداري بها حُرنا دفيناً، عشق باريس مثلما يعشق امرأة لا شيء في قلبها إلاّ النور ودهشة الطفولة، لم تكن مدينته، كانت وهمُّه الجميلُ وقدره القاتل...»²⁶ / «الدنيا بنت كلب، ليست عادلة أبداً، شيء فيها ظالم بقوةٍ والآ كيف نفهم موت رجل طيب في ليلة عودته؟ ماذا كان يضيرها لو أمهلتها يوماً آخر أسبوعاً أو حتى سنةٍ أخرى؟ لم يبقَ إلاّ يوم أو يومان لتكون روعة التتويج...»²⁷ / «كنت مهزوماً إلى أعماق نقطة فيّ، دم رشيد كان يغلي في قلبي، أحسُّ بأنّ شيئاً قد انطلقاً ومات، وفي دورة الساعات المتتالية كانت الحرائق تنشب في ما تبقى من حياتي، فجأة شعرت كأنني خسرت كلّ شيء حتى الرغبة في مدينة عشقتها وأحببتها بجنون، أحسُّ بالاحتراق، كانت الأجساد الحية تُشوى على عقارب الوقت، تحملُ في عذاباتها أين اللحظة وحبّ الوطن الغائب لا شيء يُنبئُ بالخير»²⁸ / «هذا هو عالم باريس الخفي عالم تشوى فيه الأجساد البشرية وتوشم بالنار

والحديد المحمر، فيه تختم الوجوه بتشوهات أبدية لا شيء يبرّرها إلا 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 الفيزيوني* الساخر:

يؤشّر هذا المؤولُ على موضوع دينامي مُتّصل بالعالم الداخلي للذات كريم (كما يتصوره المبدع)، انطلاقاً من تحديد الفوارق الاجتماعية: الحسدية / الأخلاقية التي انتقاها بدقة بدايةً بالاسم؛ إذ يلاحظُ أن المبدع قد وصفَ حالَ كريم في الطائرة مباشرةً بعد انتقاء الاسم: «من حلييفة؟ من غيره؟ الرجلُ السمين الذي يلوي السيجار في فمه»³⁰ / «نظرت إلى الشخص الذي كان ينام بجانب، كان يشبه خنزيراً صغيراً بمنخاريه المفتوحين وحكيه المنتفختين حاولت أن أنام ولكني لم أستطع... بدأت أشعر فعلاً بالملل من المفردات التي كان يختم بها جملة: حنوني، حبوبي، عمري... لا أدري إذا كان يسخر مني أم كان جادا، طريقةً كلامه لم ترحن، حتى الساعة الذهبية الحشنة في معصمه والسلسلة في رقبته، البودرة الناعمة على وجهه، حاجباه المكحلان والمُرتبان باستقامة، حركة يديه المشحونة بالدعوات الخبيثة، وكثرة الخواتم التي تملأ أصابعه لم ترحن أبداً»³¹ / «سألني وهو يحرك مؤخرته وصدرة بنوع من اللع: هاي عمري... لم أنشرف بعد بمعرفة اسمك؟ محسوبك فتحي، فنج الله عليك أبواب الخير، يناديني الأقرباء إلى القلب Faty وبعضهم يضيف حرف الـ A إلى اسمي، فيناديني Fatia»³² / «حلييفة...، وإذا تحب تهذيها قل زامل حاب تفهم أكثر؟ تريد تفصيلاً أكثر؟»³³، فلكي نستطيع تبين إستراتيجية المبدع في تنوع الأوصاف المُنتقاة بدقة في هذا المستوى الإنتاجي، يجب علينا القيام بتجزئتها إلى أوصاف للحالات النفسية المتصلة بشعور كريم بالتذمر من تصرفات وسلوكات حلييفة المُنحرفة: بدأت أشعر فعلاً بالملل / طرده من الكرسي بالقرب مني / إدخال السيجار في عمقِ حلقه / حملهُ بكل ثقله ورميه من الطائرة / تحويلُ الطائرة وإخراج أسرارهِ / دفنُ السيجار في مؤخرته والتلذذ لصراخه المحموم من كثرة الألم / نظرتُ إليه من جديد، تتمت بانزعاج: خلاص أصبحت ناسي؟! / بدأت تتوالد لدي كراهية غريبة كانت مزيجاً من الرفض والحقد، وصولاً عند أوصاف حالات الوعي المتصلة بالإحساس بالأشياء: الساعة الذهبية الحشنة في معصمه / السلسلة في رقبته / البودرة الناعمة على وجهه حاجباه المكحلان والمُرتبان باستقامة / كثرة الخواتم التي تملأ أصابعه، حيث ترتبطُ هذه الدلائلُ الإظهارية الجزئية بالدليل الإظهارية الكلي: الفساد السياسي / المالي: «يا لطيف [يقصد حلييفة] قد يكون واحداً من الورثة القتلة مسافرا في مهمّة بيع ما تبقى من نَقس البلادِ وأسرارها»³⁴، لتوفّف مُستقبلِ الذاتين: كريم / رشيد على النتائج السياسية / الاجتماعية السلبية للوضع الراهن في جزائر ما بعد الاستقلال، وما نجم عنه من غموض.

انتقى المبدع من بين فُسح مكان الالتقاء فضاء الطائرة المغلق الذي يؤشّر في ظاهره على: السفر / الهجرة / الانتقال، ما يؤكدُ أن إنتاج واسيني الأعرج لدليل الفضاء المكاني قد خضع هنا لمؤولٍ ما

فوق تسنيني / بلاغي هو: السخرية؛ لأن المدارّ الفرعي في النص جعل الذات كريمة لا تُعيرُ انتباهًا للموقف المعاش في الطائفة، لانشغال ذهنه بالتفكير في حبيبته مريم التي فارقتها كهروبٍ من الموقف الذي وقع فيه: «في تلك اللحظات الميتكة، كان الخوفُ من شيء غامضٍ يعتريني، حاولتُ أن أتسلى بالصمت والعزلة، وأن لا أرى شيئاً آخر إلا وجه مريم حتى في عبثها وسخريتها ولكن حليفتها حرمي من ذلك بتكرار سؤاله...»³⁵، فهذا الإضرار المتجسّد كشعورٍ غامضٍ بالوضع السلبي: السياسي / الاجتماعي يصفُ حالة الذات كريمة: (الإحساسُ بحالة خوفٍ أتصلتُ بأدلةٍ ذهنيةٍ حفّزها الشعورُ بثقلِ الحاضرِ الغامضِ وتأزمه، وهي استذكار مريم).

لنصلُ إلى أنّ المبدعَ التزمَ في إنتاجه للمؤولات التجسيدية لهذا المدارّ الفرعي، بجعل الساردِ ينقلُ لنا بصوت الذات كريمة حالته الذهنية من حركاتٍ وأقوالٍ: (التدمرُ / السخريةُ / التأسفُ / الندمُ / الحيرةُ / الحزنُ / الشرودُ الذهني)، وهي دالة على الانهيار الأخلاقي من جهة وعلى الفوارق الاجتماعية من جهة أخرى، لتجسّد معه الحالة الذهنية كمؤولاتٍ سياقيةٍ لحالاتٍ وأدلةٍ ذهنيةٍ، أظهرها السننُ البلاغي المعتمدُ في المفوضات النصية أعلاه.

الملاحظ أنّ الأدلة التفكيرية في نص: جسدُ الحرائق (نثارُ الأجسادِ المحروقة) تفاعلت مع الواقع الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال: الأحادية الحزبية / الاشتراكية / فترة حُكم هواري بومدين)، خاصة ما اتصل بالتحويلات السلبية التي قوّضت وخيّبت أغلب آمال الشعب، وعزّت زيفَ الإيديولوجيات الرسمية (التجربة الاشتراكية) التي فرضها الواقع السياسي والاجتماعي، لهذا السببِ توجهَ الدليلُ التفكيرِي نحو فكرة الدعوة إلى تأملٍ عميقٍ لحدودِ المعادلة: الاجتماعية / السياسية، وإلى تأملٍ عميقٍ تاريخي / نفسي / فكري؛ إذ سادت هذه الأدلة التفكيرية في ذهن المبدع بشكلٍ خاصٍ بعد انقلابِ هواري بومدين على شرعية الرئيس المنتخب أحمد بن بلة (ما يُعرفُ بالتصحيح الثوري)، وتوليهِ مقاليد الحكم، وما أعقبَ الوضعَ من تغييراتٍ سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية.

3- الواقعُ المُظهِرُ في نصي مرايا الضمير ومملكة الفراشة:

كتبَ واسيني الأعرج نصّه الروائي: مرايا الضمير: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة شتاء 1997 (الجزائر / باريس)، في فترة العشرية السوداء، مُنطلقاً من واقعٍ مُظهِرٍ: (وضعُ الجزائرِ في مرحلة ما بعد الاستقلال)، ما ساعده كثيراً على استخلاص الدليل التفكيرِي المندرج خلف شكلِ إنتاجه الروائي؛ إذ من خلال استقراء النصّ يتبيّن لنا جلياً أنّ الدليلَ المؤتسس للمدارِ السياقي، المتمثل في إدراك المبدع لسببِ الخللِ الرئيسي الذي يُعرقُّ سبيلَ التطورِ والازدهارِ المجتمعي في الجزائر: (مرحلة ما بعد الاستقلال: تمرّدُ جماعة شعباني 1963 / انقلابُ هواري بومدين على الرئيس أحمد بن بلة 1965 والتوتراتُ السياسية التي أعقبها / محاولة انقلابِ العقيد طاهر الزبيري الفاشلة على هواري بومدين

1967 / الحرب الجزائرية المغربية بداية ستينيات القرن الماضي / انتفاضة أكتوبر 1988 / العشرية السوداء)، يمكن في عدم امتلاك الحكام لزام التسيير الصحيح، وعدم امتلاك الشعب لزام أمره: «أمير زوالي! أيها الكولونيل العظيم في الأزمنة الضائعة والحروب الكبيرة التي أعطت عرفا مبتورا وبلا تاريخ، بدلاً من أن تعطي عرفا خالداً! كل شيء تافه، هذا هو الانحطاط بعينه، صعود الرعاع الذي يعني مرة أخرى صعود القيم الميتة، يا لها من خديعة! يا لها من كذبة كبرى! إنّ ذهنية القطيع هي التي تسود على كل ما يمكنه أن يكون استثنائياً في هذا البلد... كل شيء ينهار، يا إلهي، ما هذه التفاهة! ما هذا الاضطراب»³⁶، من ثمة كان سؤال المدار الجوهري: كيف تتطور؟ كيف تتحرّر؟

فرض نصّه هذا عديد الإجابات المتصلة بنظم الحكم الديكتاتورية، وبأساليب التحرر الممكنة منها، لارتباط الأدلة التفكيرية فيه بأبنية فكرية خالصة للمبدع، تفاعلت مع الواقع الجزائري بكل أبعاده، خاصة ما اتصل منه بالتحويلات السلبية التي خيّبت آمال الشعب، وعزت زيف الإيديولوجيات الرسمية التي فرضتها على النوايا الطيبة والحيثية، لذا اتجه الدليل التفكيري نحو الدعوة إلى تأمل تاريخي واجتماعي للإيديولوجيات السياسية والنفسيات، مُجسّداً معه إيديولوجية: مُحاينة ومُزامنة لفعلي: الإدراك والإنتاج، التي استلهمت حكاية الكولونيل "أمير زوالي" المُحْضرم -الأداة الطيعة بيد النظام العسكري الحاكم، المُستخدمة لتحقيق أغراضها ومخططاتها- بطريقة انتقادية سلبية ارتبطت بسلوكات انفعالية مرضية وسادية، خلقتها الفكر المرتبط بالإيديولوجيا السياسية وبأشكال الحكم المُرتبة عنه، مُديناً معه الزعة الانطوائية للشخصية البطلة المُتجسدة في الاكتفاء بالتعظيم الزائف للذات المتحصنة بأوهامها الخاصة، انطلاقاً من بُعد رمزي يُشْرَحُ مجموع القيم الخاصة المُتبناة من قبلها: «إبان الحرب العالمية الثانية قاتل [يقصد الكولونيل أمير زوالي] إلى جانب الحلفاء... وفي أثناء الثورة الوطنية بعد أن هرب من الجيش الفرنسي ووضِع تحت الإدارة المباشرة لسي الحواس لكي يفعل مثله السيرة نفسها مع الميصاليين، ثم الـ MNA أعداء الـ FLN اللدودين، لقد عاش مع كل المغامرات الممكنة والمتخيلة في منطقة بسكرة عندما كان مع الـ MNA ثم ثار ضد عصابات بلونيس»³⁷ / «ساعد [يقصد الكولونيل أمير زوالي] جميع الرؤساء الذين عرفتهم البلاد وأحبهم جميعاً وعملياً، حتى لو حاول كلٌّ منهم أن يحوي الآخر، لم يكن هذا ليزعجه أبداً»³⁸ / «خلال انقلاب عام 1965 استدعي من الجنوب [يقصد الكولونيل أمير زوالي] لكي يتحالف مع بومدين ضد بن بيللا، فعل ذلك بلا تردد وأرسل إلى عناية حيث كان التمرد 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 شكّل المدار المحلي المسؤول عن هذا المقطع الإظهار جزئاً من سياق المدار الفرعي الذي افتتح عليه الرواية، وهو تذبذب وضعية المُتسلط العسكري في مجرى التحويلات الجيو - سياسية: (تعظيم الذات / نُكران الذات)، ويرتبط هذا المدار بالشخصية البطلة التي تبدو مع بداية الرواية مستفيدة من انتماءاتها

وولاءاتها النفعية والمصلحية، لذا ولتقرير ناتج هذا الدليل التفكيرى قام المبدع بانتقاء مداراتٍ سياقية منسجمة مع الإيديولوجيا المُحابثة للدليل، والمتصلة بمهام وسلوكيات الكولونيل السابق في الجيش الجزائري "أمير زوالي" القذرة، الذي استفاد من كل الامتيازات والخبرات والإمكانات: السلطة / المال: «ذات صباح جميل وجد الكولونيل نفسه بلا شيء، وكأنه ولد للتو في صحراء بلا نجوم، لقد جمع ثروة لا مثيل لها، أولاً من أبيه الذي كان أفضل أبناء مرشدٍ روجي يُديرُ زاوية للدرقاوة، وكان أحد أكبر القناصة الجزائريين الملقين الـ تركو المُنتهين إلى الجيش الفرنسي... ثم كانت هناك حروب لا يحتفظ منها إلا بذكرى الرواتب التي كان يُجيبها كل ثلاثة أشهر»⁴⁰ / «انزلق بهدوء على كرسيه وهو يثبت نظره على وجه سارة بريسكي... وعلى الصور القديمة لمصانعه ومشاريعه تلك التي أثمرت وتلك التي بقيت في الحالة الجينية... نظر بإمعان مشروعاً تلو الآخر، من مصنع بالونات الأطفال حتى معمل الرخام الجنائزي؛ لأن الموت غداً الثابت الوطني الوحيد»⁴¹، الشيء الذي جعلها تُؤشّر رمزياً انطلاقاً من آلية التمثيل على النظام العسكري الحاكم السلطوي المُستبدّ في الجزائر (فترة حكم هوارى بومدين وما بعده) ونتائجها الدموية، بكشف حقيقة فشل مخططاته السياسية المتعاقبة في تحقيق أهدافها (الاشتراكية / الرأسمالية)، لما أسفرت عنه من تدهورٍ في القيم.

فالدليل المُلقى من قبل المبدع / السارد يُدينُ بطريقةٍ مباشرة الكولونيل أمير زوالي كمفردٍ بصيغة الجمع، وذلك بتفجيره دليل تفكيرى نوعي لمظاهر الفساد السياسي والمالي والانهيار الأخلاقي، تجسّد في ذهنه من خلال لحظة إنتاج النصّ الذهني، ليظهر بعدها الصراع النفسي الذي تعانیه الشخصية البطلة المُتسلطة والمُتأزمة: «كان مُتعباً جداً وبالغ الانزعاج وآسفاً على أنه لم يتخذ قراره بتحويلهم إلى رمادٍ أو غبار في الوقت الذي كان يمتلك السلطة لفعل ذلك، فهذا سيعلّمهم كيف يقدرّون كولونيلاً وهب حياته كلها للوطن بلا تردّد»⁴² / «لم أكن أملك ما أقدمه لهم سوى زجاجة ويسكي، كان أحدهم قد قدّمها لي وكان يريد أن يُمرّر حليب لحظة إلى المغرب...»⁴³ / «كان طعم حلمة نهدها كطعم السكر الممضوع والمغطّس في ماء البحر... إن سارة هي التي جعلتني أكتشفُ الذي ما كنتُ لأكتشفه أبداً بمفردى، ملذات الجسد، لقد كان رأسها خلواً من الممنوع وملينا بالنور، إنها لا تشبه أختها في شيء، أختها التي أنسى اسمها كلما كنتُ مع سارة أو رازحا تحت وطأة حبا»⁴⁴ / «كان الانهيار قويا جدا، لذلك اتخذ قراره بأن ينهي حياته مرةً واحدة وإلى الأبد لأنها لن تكون إلا كريمة من دون سلطة، لم يخطر بباله إلا فكرة واحدة هي الانتحار... مكث طويلاً يُفكّر بما ينبغي له أن يفعل، ثم قرّر أن يجيب آمال القتلة الذين كانوا يريدون أن يروه متأرجحاً في طرف حبل لكي يتحرّروا من شبحه كما كانوا يريدون، بكل بساطة قرّر أن يبقى على قيد الحياة»⁴⁵، فالآلية الإنتاجية هنا ارتبطت بناؤها بعلاقة الدليل التفكيرى المُستحضر في ذهن الذات البطلة: الكولونيل أمير زوالي بتصور المبدع لما يجري بالعالم الداخلي المتصل بها: لحظة التوازن / لحظة الاضطراب، ليُتصل معه المدارُ السياقي ببعيدٍ

إيديولوجي سياسي / حزبي / اجتماعي، حاول من خلاله المبدع تفعيل الروح الجزائرية بمختلف شرائحها: (سلبياتها وإيجابياتها)، بتحويلها إلى نموذج عام يُشرِّح واقع الإيديولوجيات والانتماءات الحزبية المتناحرة فيما بينها: مرحلة الثورة التحريرية ومرحلة ما بعد الاستقلال.

غير أنّ تناظر التبعد السياقي والإيديولوجي العام في نصوص واسيني الأعرج الروائية لم يمنعها من خلق تمايزها وتنوعها، بسبب تأثر وعيه أثناء فعل الإنتاج والتأليف بالراهن السياقي المتغير: الذاتي للمبدع والسياسي والاجتماعي للجزائر، وهذا نجدّه في عديد النصوص الروائية الأخرى التي أظهرت الدليل التفكيري نفسه، كنص: مملكة الفراشة 2013، الذي ارتكز مباشرة على قوة إنتاجية رمزية وأيقونية اتصلت بمرحلة مفصلية في تاريخ الجزائر، هي: (مرحلة ما بعد العشرية السوداء / الحرب الصامتة وتبعات الفساد والتعصّب الديني / فوضى ثورات الربيع العربي في ظلّ الدكتاتوريات الطاحنة)، أستحضرت هذه المرحلة انطلاقاً من بعد تخيلي وواقعي، مزج بين لغة الحلم والطموح من جهة: (الشخصية البطلة: ياما / فاوست / زوربا / فيرجي / كوزيت / رايان)، وشاعرية الكتابة واللغة التي اتصلت بالذاكرة الفردية والجماعية من جهة ثانية: (المبدع واسيني الأعرج وثقافته الموسوعية)، مُتنبّهاً بذلك معها خيوط المشاعر والجراحات والأحلام والإحباطات والانكسارات الفردية والجماعية التي تشعُر بها الذات وتعيشها أمام تازم العلاقات الإنسانية وقسوة الواقع وتغيّرات الزمن، لتتمهّد في الأخير لنهاية غامضة.

الملاحظ في النص أنّ الحوار والذاكرة المُنتشِطة هما المساران الأساسيان اللذان ارتكزت عليهما الشخصيات، راسمة معه ملامح هوية ميزتها التشظّي والهروب إلى بقايا الأحلام المسلوقة والآمال المغلفة بالانطوائية القاتلة والعزلة الافتراضية: (عالم الفيسبوك: مملكة زوكيربيرغ الزرقاء / عزف موسيقى الجاز / عالم الكتب)، هذه العزلة الفردية والاجتماعية حطمت الذات؛ كونها لا تعيش في عالمها الواقعي بل العالم هو الذي يعيش في ذهنها: «يحدث أن أغرق في أحلامي وهبلي... أحاول أن أنسى كل شيء، وأعبّر مثل فراشة فوق ألسنة النار، أن أنام وسط ألوان يخلقها قلبي ويؤثتها جنوني الخفي»⁴⁶ / «نزعث من على ظهري الكلايينات، أحملها دائماً بغمدها الجلدي الصلب وكأنها بندقية صيد، وجودها يمنحني بعض الألفة مع الأشياء التي فقدتها في المدينة وبعض الأمان»⁴⁷ / «أتخفي في عمق الفيسبوك، بحيث أرى كل شيء وأتابع الجميع ولا يراي أحد جميل أن تتحول إلى إله صغير، ترى أعمال كل الخلق ولا يراك أحد»⁴⁸ / «أنا حيث تركتني حبيبي في المرة الأخيرة، لا أتحرّك إلا قليلاً في دائرتي الفلقة، لم أتقدّم خطوة واحدة ولم أراجع خطوة واحدة أيضاً، في مملكة زوكيربيرغ الزرقاء...»⁴⁹ / «أنا لا أملك الأسلحة الجبارة التي أقاوم بها خرفي ووحدي إلا هذه المملكة الزرقاء التي تسمى الفيسبوك»⁵⁰ / «أكتب وأشتاق وأستبدّ أوهامي الجلييلة على أرض من ماء، أنام فيها وأستيقظ فيها وأحنّ إلى شوقي خفي هو من نواياي غير الصريحة»⁵¹ / «أنا امرأة من لحم ودم وكثير

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

الملاحظُ هنا على هذا النمطِ المتسارعِ من الأحداثِ -انطلاقاً من الملفوظات النصية أعلاه- اتصالة الكليّ بهروب الشخصية البطلة "ياما" من أسئلة الذات المُلمحة التي تراودها، فهي تجسّدت كاعترافاتٍ مُبتدئةٍ بنِ الهزيمة والقلق والخيبة والطموح والأمل؛ إذ كان مُنطلقها شبكة العلاقات التي حاكمها الشخصية البطلة مع ذاتها من جهة: (التذكر / الاسترجاع)، ومع باقي الشخصيات من جهة ثانية: (الحوار)، فهي فضلت الهروب من الواقع وإغراءاته الزائفة بخلق عالم مواز له، ما منحها حقّ الاتّماء واللجوء إلى مملكة الفراشة الزرقاء: مملكة الحلم والهشاشة: (عالمُ الفيسبوك الخفي)، والسببُ كان سقوط جميع من أحببتهم وتعلقت بهم كأوراق الخريف اليابسة، كموتُ صديقها داوود (ديف) بطريقة مأساوية: «نسي المكان الذي تندرب فيه فرقة الجاز المخزن، لأنه في الأصل كان مكاناً غير مستعمل ومهملاً، فأعطينا روحاً جديدة نحن السبعة مهابل، قبل أن يقتل داوود، ديف كما أسميته، عازف الهارمونيك والقيثارة الكهربائية في ظروف غامضة... منذ مقتله لم أعد إلى الفرقة إلا في الآونة الأخيرة... كنت منكسرة من فقدان ديف الذي فضل صداقتي على حبي، واختار جنونه قبل مقتله»⁵⁵ / موتُ والدها زوبر (زوربا) بطريقة مأساوية وفي ظروف غامضة، والسببُ ما فيا المال المُتحمكة في سوق الأدوية التي حاولت ضرب مجمع صيدال قصد إفلاسه: «عندما قتل بابا زوربا أمام عيني، أصبحت أفكر في الحياة بشكلٍ آخر، وتصلب قلبي قليلاً، أخطر شيء في الحروب الصامتة أن يخسر الإنسان الألوان التي في أعماقه وقلبه الحي، ويتحول إلى مجرد دودة قاتلة وناخرة بسرية لأكثر العظام قوة وصلابة»⁵⁶ / غزلة الأم فريجة (فيرجي) نحو الموت والجنون بين الكتب: «أمي فريجة التي أصبحت في تسمياتي فريجينا ثم فيرجي اختصاراً، كانت قد بدأت تدخل في عزلتها التي ستحولها إلى كائن غريب؛ وكأنه ليس من هذه الأرض... أمي كانت أكثرنا هشاشة وتضرراً... اتّخذت قراراً نهائياً بأن لا تخرج من البيت، لا تقف عند العتبة التي سقط عندها أبي، لا تتحدث أحداً، لا تزور أحداً، ولا تخرج حتى للساحة المكشوفة خوفاً من الظلال التي كانت تراها على الأسطح من حين لآخر... ماتت فيرجي في السكينة التي اشتتها، وانتهى كل شيء، وسقط الجسر الثاني في مدينة قلبي»⁵⁷ / مغادرة أختها ماريّا (كوزيت) البلاد إلى مونترال في ظروف قاسية مُختارة المنفى بعد اصطدامها العنيف مع

أخيها رايان: «أختي كوزيت لم تعد تسأل عني من كندا، منذ أن سافرت للمرة الأخيرة وبشكل عاجل، لم يعد هناك شيء يربطها بهذه الأرض، قصة كوزيت أعقد، وغيرتها من علاقتي بوالدي ضحمت أناها، ولكنني سعيدة أنها بخير»⁵⁸ / إدماؤ أخيه رايان للمخدرات بإرادته ودخوله السجن بسبب جريمة قتل: «رايان كان في وضع أفسى، وكان يحتاج إلى بعض النوم والآن كان سيفرق في الجنون، فكانت المسكنات هي الوسيلة الوحيدة، المحيط وحرب الموت هما من دمرا رايان وجيله أيضا»⁵⁹، بعد حبسها الكاتب المسرحي فاوست (فادي) عليها، وتجسده كحبيب افتراضي: «حبيبي فاوست عوضني عن هذا الغياب، كلُّ حبي ذهب نحوه، فقد كان أبي وأخي وسرّي الجميل والأبهي والأشهى الذي لن يحس به أحدٌ غيري... صمّم فاوست أن يضلّ افتراضيا إلى آخر لحظة، مجرد صورة أو علامة خضراء في الزاوية اليمنى من الصفحة، تأتي ثم تنطفئ حتى في الشهوة، كانت اللغة هي جنوبي الحرّ، مارسنا لتتنا ذهينا عن بعد، كان خيالي هو منقذي الثاني لدرجة المرض، لأنه لولاه لاحترق كل شيء فيّ، ولذبلت كلّ حواسي الحية، الجنس الافتراضي باللغة، ربما كان ابتكارًا عصريًا خطيرًا!»،⁶⁰ لتكون النتيجة تشكل ملامح هوية مُنشطية، تعكس انشطار الذات "ياما" في خضمّ علاقاتها الوهمية وسط كلّ المشاكل والأوجاع والمآسي وضجيج الحياة.

فالذات ياما امرأة غير عادية، مخلوقة كلام تحاول ممارسة سلطة الجذب على حبيبها الفاييسبوكي الافتراضي "فاوست" الذي تعشقه، رغم ما عانتُه من قلقٍ وجودي، جسدهته بالاعتراب عن الواقع المعيش: الأحلام والخيال والذكريات حلوها ومزها، جاعلةً جسدها سجين زاوية مظلمة في مكان مغلق: العالم الواقعي (غرفة البيت: يمثل لحظة التذكر والصفاء / مقر فرقة ديو جاز: يمثل فضاء البحث عن التكامل والارتواء الإنساني) / العالم الافتراضي (غرفة الدردشة في الفيسبوك)، فالرابط الذي حكم علاقات الذوات بعضها ببعض هنا كان: الذاكرة المهيمنة والمنشطية، التي جعلت الأحداث والوقائع المعاشة: ماضيها وحاضرها تتجسد كأحلام عابرة وطموحات منشودة، مصطبغة بلحظات الرحيل والتهيه، ثم الحب والنسيان والخوف الذي أصاب الأشخاص والأمكنة وحتى الأشياء، لتندمج الشخصيات مع بعضها في وحدة وجودية، عكست مشاعر المحبة والكراهة، الصدق والكذب، التحرر والاستعباد، الدفء والجفاء، الفرح والحزن، الأمان والخوف، النظام والفوضى، وهذا ما عزى موافقهم في علاقتهم بالمكان المغلق كفضاء فاتن إيجايي: (البيت ومخزن فرقة ديو جاز وعالم الفيسبوك والكتب والمسرح)، وبالمكان المفتوح كفضاء مؤرّسلي: (المحيط / العالم الخارجي)، ليعكس بذلك هذا التقابل بين الأماكن قيم المحبة والحرية في مقابل الكره والفوضى: «أحبّ الفيسبوك؛ لأنه يربطني بالعالم الخارجي المغلق، وأخافه أيضا لأني التصقت به في كلّ الأوقات، لدرجة أنني أدمنته بكثرة... تعبث كثيرا عندما يتكاتف علينا الصمت والعزلة والخبية»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 الحرب الأهلية؟ أسألك بحسرة»⁶² / «أصبحت مسافاتي محدودة ومسالكها واضحة، الجامعة، ديوو جاز والبيت، كنت سعيدة أنّ الكهرباء لم تنقطع لمدة طويلة طوال أيام الحرب الأهلية، هي من كان يمنحني فرصة التخيّي في جتّي الزرقاء والكتب»⁶³ / «كلما تأزمت الدنيا في وجهي شعرت بانشداد كبير لأصدقائي في ديوو جاز! كانوا مالي الجميل، أشعر معهم بسعادة غريبة بالخصوص مع سليلي بأناقتها في عرفها على الهارمونيكا... وماشاهو بصوته الجميل... أشعر بأن الآمال التي في دواخلهم كبيرة جدا»⁶⁴ / «عندما نفقد من نحب نتحوّل إلى ناس ناقصين من شيء، هناك فراغ يضاف من تلقاء نفسه إلى سلسلة الفراغات التي تملأنا بسبب الغيابات التي لا سلطان لنا عليها، فقدت أبي ثم أمي، ضيّعت أخي راين في المهبم وأكلت الأنانيات الصغيرة التي لا تحمّلها أختي كوزيت، كم أصبحت بعيدة اليوم عن تلك الطفلة المدللة التي كانت ترتسم أمامها آفاق مستقبلية واسعة... ونستحجّة أنّ النور المعطر الذي كانت تراه وتستحم كل فجر فيه، لم يكن إلا برقاً خفيفاً تجلّت وراءه ظلمة كانت تنام في كلّ شيء كقنبلة موقوتة، قبل أن يتحوّل الكلّ إلى سراب كان يتّسع كلّما مشت طويلاً، حتى المدينة أصبحت جاقّة مثل أهاليها، ولا شيء فيها يوقظنا من دوار الخوف، ليس عبثاً أن يسمّي هذا المكان المحاذي للجسر الكبير الحاقّة؛ لأنّ بعدها لا شيء مضمون»⁶⁵ / «عندك حق، المدينة أصبحت غابة متوحشة»⁶⁶ / «ماذا أقول حبيبتي ياما؟ ألوملك أم ألوهم 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 أمك، خبر حريق المستشفى والثكنة حرّكوك فيك كلّ المخاوف»⁶⁷.

الدليل التفكيري المؤسّس للرواية هنا ارتبطت بمحبتين مختلفتين مرّت بهما الجزائر: (مرحلة العشرية السوداء: الحرب الأهلية / مرحلة ما بعد العشرية السوداء: الحرب الصامتة)، خاصّة في علاقتها بالحكم اللا ديمقراطي المتجسّد عبر مجموعة من الصور: صراع الخير والشرّ / استبداد السلطة والمال / فوضى التطرف والتعصب الديني، ليحمل معه رسالةً مبطنّة تدعو إلى مناعة الروابط التاريخية والأخوية والدينية بين المسيحية واليهودية والإسلام: التسامح الديني / التسامح العرقي / التسامح اللغوي، رغم الظروف القاهرة التي مرّت بها الجزائر، نتيجة الفساد السياسي والمالي والتطرف الديني القاتل، الذي عرّض قاطنيتها للدوبان والاندثار، وهذا جعل من نصّ مملكة الفراشة عملاً روائياً متميّزاً، شكل إضافة جديدة إلى الحقل الإبداعي.

ما ميّز نصوص واسيني الأعرج الروائية ارتباطها المباشر بالوضع الاجتماعي والسياسي في الجزائر، بصفته مؤولاً له؛ لأن شكل وعيه ورؤيته للعالم اتّصلت ببنى فوقية تحكّمت فيها الموسوعة المعرفية المكتسبة والمعاشة التي ساعدته على التعبير المباشر عن قضايا محلية / كونيّة اتّصلت بفضاء الجزائر الإيديولوجي لحظة الإنتاج.

فالأليات السياقية في هذه النصوص تجسدت كسندات خاصة: مادية / معنوية، تشكلت بصفتها مساهمة في انتشار الإظهار وتحقيق انسجامه المداري الناتج عن التحويلات الذهنية اللاحقة بالنوعيات الجمالية، الكامنة في جوهر الأدلة إلى أدلة مؤشورية، ومن بين أهم التحويلات الكبرى التي أثرت فيه نجد: السياسية / الاجتماعية، التي لحصها في حروب ثلاث: (الحرب المعلنة: الثورة التحريرية / الحرب الأهلية: العشرية السوداء / الحرب الصامتة: مرحلة ما بعد العشرية السوداء).

لنصل إلى أن المدارات السياقية الروائية هنا متغيرة بتغير أشكال وعي المبدع واسيني الأعرج بالعالم ورؤيته له، خاصة عند اتخاذ قرار القيام بفعل الكتابة، النابع عن تغير نمط وعيه بالعالم؛ أي الواقع الاجتماعي والمحيط الثقافي، انطلاقاً من تحولاته المعرفية والفكرية*.

فكل الأشكال المسؤولة عن التغيير متجلية في نصوصه الروائية، والسبب هو انتظام وتيرة إنتاجه المتغير نتيجة تحوله الجوهري، الذي سيعطيها شكلاً ومضموناً مختلفاً، خاصة عندما يمتلك الكاتب ثقة كبيرة في ذاته كمبدع وإمكانات هائلة تُعيّنه على استبطان العالم الخارجي انطلاقاً من رؤيته* الشخصية، وورعته في امتلاك تاريخه وتاريخ الواقع من حوله للتحرر منه؛ إذ من بين أهم التحويلات الجذرية التي أثرت في وعي الروائي واسيني الأعرج وعلى مواقفه نجد: السياسة والمجتمع، خاصة تلك الأوضاع والتغيرات التي صاحبت الجزائر في مرحلة ما بعد الثورة التحريرية (الحرب المعلنة) والعشرية السوداء (الحرب الأهلية) ومرحلة ما بعد العشرية السوداء (الحرب الصامتة)، وهي مدة زمنية كافية لتشكيل دليل فكري يتلاءم ومقتضى الحال (الراهن المتغير / المتأزم)، بدءاً بأول نص روائي له: (جسد الحرائق: نُثار الأجساد المحروقة*** 1978)، والمتصل بسلبيات ونقائص نظام الحكم في جزائر مرحلة ما بعد الاستقلال: "التجربة الاشتراكية / التجربة الرأسالية = نسبية إنجازاتها ومحدودية مصداقيتها وسوء نيتها والحكم عليها)، وصولاً عند نص: (ملكة الفراشة 2013)، والمتصل بدوره بسلبيات ونقائص نظام الحكم السلطوي والفساد في جزائر مرحلة الحرب الأهلية / مرحلة ما بعد الحرب الأهلية (الحرب الصامتة / فوضى الفساد المالي والسياسي)، فالتحويلات الجزئية الملاحظة من خلال تطور أشكال الدليل التفكري ظاهرة في رحلته الإبداعية هذه، التي يستثير فيها مخزون ذاكرته بمكرٍ ودهاء؛ إذ ما يُدهشنا في صفحات الرواية الأولى قدرته الكبيرة على استحضار الواقع المتأزم، لدرجة أصبحت بعدها كل تجاربه على قدر كبير من المصداقية والشفافية التي لا تخرج عن تظهِر دقيق وتراثية محسوبة، عبر مدارات سياقية صاعدة نحو اكتمال الفكرة المنتجة إبداعياً.

الهوامش والمراجع والمصادر:

* الإظهار: هو "المعطى المادي للدليل النصي، مُتشاركاً من حيث بُعده العام مع كلّ الأدلة المركبة... [و]... شكلُ المادة التي يُجسدها (إنتاجاً) ويؤشّرُ عليها (تلقائياً) هو الذي يعطيه صفة كونه إظهاراً روائياً، ومن هنا لا بد من تمييز المادة وشكلها، ومن أجل تمييزها لابد من افتراض مرحلتين تُشكلان مكاناً ذهنياً لتحقق الدليلين المُحددين لتراكبهما: وهما الحكاية والسردية (أو الحكمة الروائية)" عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي: نحو تصوّر سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 218.

1. عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التطهير، 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 قابلاً للاختلاف عن عالم الممكن وعالم الواقع، من حيث إنه لا يمثّل سوى نموذج تأويلي لها وتحقق 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 يستطيع أن يطابق التجلي الخطي للنص الذي يصفه، إنّ النص الذي يصف هذه الحالة هو إستراتيجية لسانية موجهة لأجل فتح تأويل نصي من طرف القارئ النموذجي، ليتمثل هذا التأويل العالم Umberto Eco. Les limites de l'interprétation, éd Grasset, 1992, p214. الممكن الذي يبرز مع التفاعل التشاركي بين النص والقارئ النموذجي"

3. عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التطهير، ص 17.
- * فالأدلة الإظهارية تتغير إلى سياقات المدار المهايث رغم أنها مؤولات تجسيدية.
4. المرجع نفسه، ص 18.
- * فضاء المكان والزمان المُحدّد بدقة يمارسان تأثيراً 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 إستراتيجية النص العامة" حبيبة الصافي: سيميائيات إيديولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ط1، ص 91.

** المدار السياقي "صيغة لسؤال مسؤول عن شكل الموضوع المُظهر، إنه حالة عالم فكرية مُستنتجة من المتبدي الواقعي، ولأنه كذلك فهو مرحلي، وخاضع ومجسد لشكل الوعي بذلك العالم" عبد

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

*** من الصعب اختزال مظاهر الإظهار المنسجمة في مستوى المحاينة فقط، والسبب أنّ المبدع أثناء عملية التحديد لا يُفكّر بها إلاّ عند الإظهار نفسه بوصفه تجسيدا تأويليا للأدلة الذهنية المترابطة مع أدلة الجنس الروائي.

**** يحتاج الدليل الإظهارى تحديث عديد الأدلة اللغوية بطريقة مُركبة لتشكيل مؤولات دينامية للدليل المحايث.

5. المرجع نفسه، ص 29.
6. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 11.
7. واسيني الأعرج: جسّد 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 الضمير: كولونيل الحروب الخاسرة، تر: عدنان محمد، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص 13.
- 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 الفراشة، 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 بالتحويلات السياسية / الاجتماعية وانعكاساتها الإيديولوجية في وعي المبدع.
 ** قد يمتلك المبدع شجاعة البوح بضمير المتكلم والمخاطب، الذي سيحاول القارئ فيما بعد إسقاطه 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.