مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 08 عدد: 05 السنة: 2019
ص: 329 - 347 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

سيميائية التفضيء والتزمين في رواية "أصابع لوليتا" لـواسيني الأعرج.
The Semiotics of Time and Space in Waciny Laredj'sLolita's Fingers

[*] **أمينة أونيس** (طالبة دكتوراه)

Ounis Amina

جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)

.University of Biskra/ Algeria

تاريخ الإرسال:26/01/2019	تاريخ القبول: 2019/09/29	تاريخ النشر : 2019/12/01

مُلخّص البحث

يتناول هذا المقال دراسة تطبيقية لرواية "أصابع لوليتا" للروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، حيث يعتمد التحليل على تحديد عنصري: التزمين والتفضيء، لأنّهما أحد أهمّ العناصر المساهمة في تكوين المحكي، من خلال إظهار دورهما في صناعة المعنى والوصول إلى موضوع القيمة من خلال محوري: الاتصال والانفصال.

يستعين البحث في عملية التحليل ببعض الآليات السيميائية التي قدمها "الجيرداس جوليان غريماس" في مجال السيميائيات السردية والتي تُعنى بالتحليل الدلالي للنّص السردي، وهذا بغية التعرّف على المعاني المتولّدة ضمن هذه العناصر واستخراج أهمّيتها، وكذا كشف الأزمنة والأمكنة الحقيقية والخيالية التي تمنح الملفوظات السردية عمقا دلاليا، وتنوعا علاميا على مستوى الأفكار والأحداث التي تنبني وفق تلاحم مكوّنات النّص السردي.

الكلمات المفتاح : سيمياء ؛ تزمين ؛ تفضيء.

Abstract:

This article deals with an applied study of the novel "Lolita's Fingers" by the Algerian novelist Waciny Laredj. The analysis depends on the identification of two elements: time and space, because they are one of the most important elements contributing to the composition of what has been narrated, through showing their role in building the meaning and access to the subject through the two axes: communication and separation

The research in the analysis process uses some of the semiotic mechanisms presented by Algirdas Julian Greimas, in the field of narrative

[*] أمينة أونيس . aminaounis@hotmail.fr

semiotics, which deals with the semantic analysis of the narrative text, in order to identify the meanings generated within these elements and extract their importance, as well as revealing the real and imaginary times and places that give the narrative statements a semantic depth, and a variety of signs at the level of ideas and events that are built according to a cohesion of the components of the narrative text.

Keywords: Semiotics; Time; Space.

تمهيد:

يترصد المحتوى السردي مجموعة من البنيات التي تحرّك مضمار النّص، وتُسهم في إعطائه تمظهرات مختلفة تنمو تارة وتخمد تارة أخرى، إلاّ أنّ للظهور والاختفاء تبرير يفسره البرنامج السردي أو كما يعبّر عنه بالانفصال أو الاتصال نحو موضوع القيمة. لكن لا بد أن تسير هذه العناصر جنبا إلى جنب مع بعضها البعض، ولو اختلفت في نسب: الظهور والاختفاء والحركة والتجانس والاندماج وكذا التواتر والندرة، لأنّ عناصر النّص السردي لا تخضع لقوانين وشروط معينة، بل تنشأ أولاً من مخاض التجربة الإبداعية، ومن بين العناصر السردية التي تُسهم في بناء النّص وتكوين معانيه: التزمين والتفضيء.

فالتزمين (temporalisation) هو: « برمجة أوّلية للأحداث، فإنّنا لا نستطيع أن نتحدث عن سرد دون طرح الزمن كحد فاصل بين الصمت والكلام»[1].

أما التفضيء (spatialissation) فهو: «وعاء يستوعب عملية القلب فضائيا، فإذا كان الزمن عنصرا أساسيا في الحديث عن مقطعية توزيعية تسمح بإمكانية التفكيك، فإنّ الفضاء هو الإطار الذي يرسم حدود الأحداث داخل الزمان» [2].

فالزمان والمكان مرتبطان ببعضهما البعض سواء على مستوى الأحداث أو الأفكار أو من خلال تحديد أنماط الشخصيات وسلوكاتها، فهما الوعاء الذّي يحتوي تشكّل المسار السردي على الصعيد الخارجي المنعكس حتما على المحتوى الداخلي للمتن الروائي.

1- التزمين في رواية أصابع لوليتا:

ترتبط الشخصية ارتباطا وثيقا بعنصر الزمن الذّي يغذّي حركتها ويعطي موضوعها قيمة من خلال تحديده لزمن وقوع الفعل وإنْ كان هذا التحديد غير دقيق لهذا « يتم الحديث عن أدوار العامل والفاعل على حد سواء في علاقة بالفضاء الزمكاني، حيث ينتقي الفاعل أو العامل

الأمكنة والأزمنة الخاصة بإنجاز البرامج السردية» [3]،كما تتباين الأزمنة فمنها الحقيقيّ والخياليّ ومنها الساعيّ والفصليّ وحتى السنويّ.

و ليست كلّ الأزمنة المطروحة في الرواية قابلة للتحليل، فالانتقاء مبني هنا على فاعلية الأدوار المنوطة بالشخصيات، والأفعال المهيمنة على الحركة السردية، وتُرصد الأزمنة المهمّة أيضاً انطلاقا من الحالة النفسية للذوات والتي تدفع بهم إلى القيام بأدوارهم.

أي أنّ الزمن وغيره من المكوّنات السردية متعلّق بالشخصية وبأدوارها المساهمة في صناعة حبكة النّص وتطوّر برامجه السرديّة الموصلة التي معنى أو معاني محدّدة، فالبحث يستسيغ المحطّات الزمنية المتعلّقة بالمعاني المكثفة، ويقصي الأزمنة العادية الروتينية التي لا تؤثر في الشخصية ومسارها.

وهذا هو تفسير التحوّلات التي تطرأ على الشخصية والتي تُسهم علاقة التواصل في تبنيها من خلال معرفة أسباب وطُرق الاتصال والانفصال لدى الذات في سبيل نُشدان موضوع قيمتها، فهذه الجزئية ليست مرتبطة فقط بعامل المعيق أو حبكة النّص وإنّما يتدخل في ذلك التحويل الزمني من حقبة إلى أخرى ومن فصل إلى آخر ومن نهار إلى ليل، وهكذا.

كما يقتصر فهم الحكاية حسب ما يذهب إليه "رشيد بن مالك" « مشروط بضبط المفارقات الزمنية، أي التغيّرات الزمنية التي تطرأ على التلاقي الزمني بين القصة والخطاب، وإبعاد هذه المفارقات – كما فعل السيميائيون في اختزالهم– يؤدي إلى إقصاء الدور الحاسم الذي تلعبه في تحديد المسار الدلالي العام للنّص السردي» [4].

لهذا « يجب التعامل مع التزمين (Temporalisation) باعتباره إجراء يهدف إلى افراغ البنية الدلالية البسيطة في قالب زمني، بهدف إلغاء بعدها السكوني. وأولى تجليات التزمين تظهر، وبشكل مبكر، من خلال التحول من العلاقات إلى العمليات» [5]، فالعلاقة التي تجمع الذات بالموضوع والمرسل بالمرسل إليه تفترض تطوّرا على مستوى الأحداث يقتضي الترحال عبر محطات زمنية من أجل تشكيل البرنامج السردي، الذّي لا يكتفي بمتوالية واحدة بل بعدَّة متواليات تتداخل وتنسجم من أجل الوصول إلى الحبكة، التي بدورها تغذّي الزمن حَدثِيّاً ومكانياً.

تعامل الجيرداس جوليان غريماس" (A.J Greimas) «مع بنية الزمن من خلال بعدها السردي، وربطها بلحظات التعاقب والتحول ضمن لحظتي: قبل وبعد» [6]، أي أنّه أدمج «التزمين

بالمكوّن السردي والخطاطة السردية القائمة على التحبيك، وتسريد الخطاب زمنيا تعاقبا وسببا. ويساهم التزمين في تحديد المؤشرات الزمنية لتطويق البرامج السردية ظرفيا وزمنيا وسياقيا» [7].

تقوم البنيات الزمنية بتكوين دلالات الأشياء، وتأصيل الإجراءات السيميائية خاصة المتعلّقة بالانفصال والاتصال بموضوع القيمة، وكلّها لا تبتعد عن تشكيل الإطار العام لمفهوم الشخصية السيميائية هذا يعني أن « القرائن الزمنية تشير إلى اندماج وتجذير زمني وتاريخي للمثل أو الشخصية السردية» [8]، فأيّ محطّة زمنيّة مشار أو مُلَمَّح لها هي بالضرورة تقطيع سردي يخُص الشخصية البطلة أو باقي الشخصيات المساهمة في تنامي الحدث السردي، وقد تمّ انتقاء نماذج مختلفة من رواية "أصابع لوليتا" لتبيان الفوارق الزمنية ودورها في صياغة الحكي.

تحمل الروايات الموضوعة قيد الدراسة مجموعة من الإشارات الزمنية المتعلّقة بسيرورة الانتقال الزمنيّ بين الماضي والحاضر والمستقبل، والتي تُستذكر بفعل استجداء مُخلفات الذاكرة.

يشير الزمن إلى الصراع العميق بين الماضي والمستقبل وتداخلهما لتكوين صورة الحاضر:« **مدّد كرسيّه إلى الوراء. أحسّ ببعض آلام ظهره تستيقظ فيه فجأة، تزحلق بهدوء على كامل عموده الفقري ليجد الوضعيّة المناسبة. هو يشعر بهذه الآلام منذ أربعين سنة، منذ أن قضى ستّة أشهر في مكان مغلق، في ماخور عيشة طويلة**» [9].

الماضي المحقَّق ← مريم ماجدولينا

الحاضر المعيش ← يونس مارينا (مريم + لوليتا)

المستقبل المتوقّع ← لوليتا / نوة

إنّ التقاطعات الزمنية المتمثلة في (أربعين سنة) و(ستّة أشهر)، لم تُوضع عبثا ولا يمكنها أن تتخلى عن بقية البنى السردية، لأنّها متعلّقة بالمكان والوضعية وبالحالة النفسية والصحيّة التي تفسّر حالته، (ستّة أشهر) فترة زمنية وجيزة مقارنةبـ (أربعين سنة)، فكان تأثير الحالة الأولى ملازماً أبدياً استمر أربعين سنة من تجرع آلام المرض التي صاحبت بالضرورة حالة من الدهشة التي أصابت "يونس" بعد لقائه الغريب والذّي تجسّد في محمولات زمنية متراوحة بين الماضي القريب، والماضي البعيد، والحاضر والمستقبل.

تأخذ طبيعة الأحداث –غالبا– منحى واحدا داخل المتن السردي، بدءا بالاستقرار فالاضطراب (تشكل الحبكة)، ثم لقطة النهاية، والمتشكلة على النحو التالي: [10]

قبل ← وضعية الاستقرار والتحسن

أثناء ← وضعية الاضطراب والتأزم

بعد ← وضعية التحسن وإعادة التوازن والاستقرار.

يمكن لهذه المراحل الزمنية أن تكون بهذا الترتيب، أو أن تتواتر عدّة مرات داخل الرواية، أو يمكن أن يختل ترتيبها حسب طبيعة الأحداث التي عمد الروائي إلى إدراجها.

ينصهر "مارينا" مجددا داخل تقطيعات الماضي فيقول على لسان الراوي: « **أغمض عينيه قليلاً، فعاودته كلمات المرأة التي سهرت عليه في المخبأ من دون أن يرى وجهها إلاّ ليلة واحدة قبل خروجه**» [11]، كان تأثير تلك الليلة الواحدة سار لمدّة عمرٍ بأكمله، صاحبَ حياة "يونس مارينا"، ذلك الوجه الذي رآه، والصوت الذّي سمعه، وتلك اللحظات التي عاشها، استمّر مفعولها وإسقاطاتها على أيّ موقف مميّز جابهه في الحياة.

وبهذا فإنّ «النسب العكسية لليوم مستوياً إلى طول الماضي والطول المتوقع للمستقبل تؤثر بطرق متضادة في القيمة المحدّدة لوحدة الزمن التي تحددها الساعة في فترات مختلفة من حياتنا، وتختلف في كل فترة عكسياً إذا نظرنا إلى هذه الوحدة من زاوية الماضي أو من زاوية المستقبل.

ثمّ أنّ الحالة الذهنية أو النفسية يمكن أن تسارع النبض أو أن تبطئه » [12].

يتضّح ممّا سبق أنّ النقطة المؤثرة في حياة "يونس مارينا" والتي حدثت في مراهقته وتعلّقت بليلة واحدة لا غير، ليلة الصفاء الروحي رفقة "مريم / ماجدلينا"، أصبحت معادلاً موضوعيا لجميع لحظات الانتشاء العاطفي ولو اختلف المكان والزمان، فكيف يمكن للزمن أن يعود ببساطة، ويتذّكر تفاصيل ليلة في عمق الماضي، ما لم تكن لها تأثير على شخصية وتكوّن "يونس مارينا" المراهق آنذاك.

صار من المعقول أن نوازن بين ليلة وعمر بأكمله، طالما كان احتكامنا لعنصر الزمن، فلن يكون مجرّد عمر أو روتين حاصل، إنْ تمتّع بهذه الخاصية، التّي تفرّد موقفاً مثل هذا وتجعله يتساوى مع الأيام الأخرى.

فتصبح هذه الليلة محطّة زمنية مهمّة تتوّلد لحظة استذكار البطل لفحواها، وربطها مباشرة بواقعه، الذّي يستجدي مثل تلك الليلة، أو يطلب تعويضها بمحطّة زمنية أكثر صدقا واقعيّة ولا يكون هذا إلّا بلقاء "لوليتا".

فالزمن رهين: الحوادث/ التاريخ/ الصدف/ الأفكار، التي تصبح محطات مهمّة حالما ارتبطت بشخصية الفرد أو بواقع المجتمع.

احتمل الزمن تصادم أفكار متعلّقة بشخصية "يونس" والمتمحورة على أفعال وسلوكات تُعدّ ضرورة حتمية لممارسات جزئية، فتعلّق الزمن بالتاريخ بصورة مباشرة عبر سرد أحداث وقعت بعد الاستقلال وتعلّقت بشخصية "الرايس بابانا"، وغيرها من الصور المتعلّقة بالتجسيد التاريخي سواء كان حقيقيا أو متخيّلا.

بعد الاستقلال حدثت مشكلة انهيار سدّ جَرَفَ معه قبورا بأكملها، يقول "الرايس بابانا": « **أعطيتُ تعميمًا وطنيًّا أن يُبحث عن الشهداء ويتّم دفنهم في الأمكنة التي تليق بهم**» [13]، إلى أن يقول: «**الباقي كلّه ينام تحت الماء. حزنت كثيرا. لم أكن قادرًا على تحمّل ما رأيته** » [14]، إنّ هؤلاء الشهداء الذّين استشهدوا في الحرب التحريرية اقتادوا إلى مقابر غير معلومة بدقّة، وبفعل انهيار السدّ اختفت المقابر وبقاياها نهائيا، فزمن الاستشهاد مجهول وزمن الاختفاء النهائي مجهول أيضا وكلاهما مرتبطان بمكانيين إن عُلِم الأوّل فالثاني مجهول بالضرورة.

يشير "غريماس" إلى أنّ « البنية الدلالية البسيطة ذات طابع لا زمني، يمكن اعتبارها مؤولا نهائيا، أي أنّها نقطة نهائية داخل سلسلة الإحالات، ونقطة بدئية داخل سلسلة أخرى من الإحالات. فاللازمنية المميّزة لهذه البنية يجب أن تفهم بمعنى قابليتها للتحقق في أشكال خطابية بالغة التنوع» [15]، تتشكّل أحيانا صور ومقاطع لازمنية، ساكنة، قد يُحدّد زمنها انطلاقا من المكان المحدّد، أو قد لا يحدّد وتبقى علامة مفرغة من الزمن مكثفة بالدلالة.

فصعوبة تحديد الزمن تظهر من خلال تأسف الذات الساردة لفحوى القصة، وغموض الزمن نتيجة حادث حدث دون ترصد، متى حصل؟ وتحت أية أسباب؟ وحتى إن تنبأت السلطات بحدوث هذا الخرق على مستوى السدّ فجثث الموتى لن تَهمّ أحداً طالما أنّ هناك أحياء لهم الأولوية في الحياة، وحتى وإن وُجدت أشلاء الموتى فكيف يتم ارجاعها لهوياتها، فاللازمن هنا نقطة ساكنة محت بغيابها كل مظاهر الهوية، التي يعجز الزمن عن تحديد معالمها، فيحدث اللازمن، وهو الانتشاء الذّي يحدث بين اليقين بوجود حقيقة في مكان ما لكن تنتفي معالمها ما لم يقدّم الزمن معطياتها بدقّة.

إنّ صيغة : الماضي/ الحاضر انعكست على الرواية بصورة فردية وأخرى جماعية، وكلاهما متصلان بالذاكرة التي تتأرجح بين الماضي والحاضر.

فالفردية متصلة بحالة "يونس مارينا" والجماعية متصلة بواقع الشعب الجزائري إبان الحرب التحريرية، وكلاهما امتداد للماضي الذّي يسعى لاستذكاره بهذه الصيغ الجزئية للوصول إلى الموضوع الرئيسي، لأنّ الأفعال محدودة في الرواية واستبدلتها أفعال أخرى ذهنية غالبا، تمثّلت في تقنيات التزمين المختلفة، مثل: الاستباق والاسترجاع.

يتجلّى موضوع الرواية العام باختصار في البحث عن "لوليتا" ثمّ الزواج بها، فبعد أن كان "يونس مارينا" منفصلا عن موضوع قيمته، فإنّه يتصل به بفعل مجموعة من الأفعال الحقيقية والذهنية التي تندرج في الرواية، والتي تنحو منحى زمنيا غالبا، فيجسّد ذلك على النحو التالي:

يونس مارينا (u) لوليتا ← يونس مارينا (n) لوليتا.

ليُعكس البرنامج السردي في نهاية الرواية بعد انتحار "لوليتا"، فيتحوّل الاتصال إلى انفصال.

كما يعتبر فصل الخريف تيمة زمنية مهمّة خاصة وأنّ "يونس مارينا" يفتتح مشاهد الرواية على خلفية فصل الخريف، كما يسارع في كشف طاقات هذا الفصل الحقيقية والمتخيّلة فهو يقول: « **البرد نهايات الخريف سكين تغوص في الأعماق**» [16]، صيغ هذا الملفوظ على نحو مجازي ليشير إلى دلالة حقيقية يسعى من ورائها إلى رسم ميدان تحرّك الشخصيات، كما يسعى لإحاطة المتلقي ببيئة ومكان تواجده محدّدا ذلك بنهاية هذا الفصل، استعدادا للغوص في تخوم المتخيّل المنصاع لذاكرته.

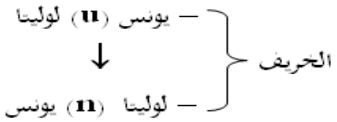
يقول "يونس مارينا" مستذكراً: « **لم يكن الخريف أفضل الفصول، ولكنّه كان أشهاها. شيء ما فيه يشعره بذلك دائمًا. عندما كان صغيرًا، كان يتقن شيئين: حفظ العواصم العالميّة التي لم يكن أحد ينافسه أنّ أغلبهم ماتوا إمّا في نهايات الخريف أو في صلب الشتاء. ربّما لأنّه في فصل الخريف تكثر الصدف القاتلة**» [17].

يرتبط فصل الخريف بذاكرة الأفراد من خلال تجاوز الأبعاد الحقيقية له، وليست الذكريات وحدها من تخوّل لنا حرية الحكم، بل الوقائع المجسّدة التي يحرص التاريخ على تدوينها، لذلك

حمل الخريف قيمة سلبية من خلال هذا المقطع إذْ؛ يبرز كقيمة معادلة لتيمة "الموت" المرهون بزمن محدّد مُتفق عليه تاريخياً.

يبرز فصل الخريف كتيمة مسيطرة لمواضيع الرواية، وهو يعتبر شكلاً من أشكال الزمن، الذّي يصعب تحديده بدقة ويسهل إدراك معناه من خلال ربطه بالواقع وبالمتخيّل، وتأويله بما يليق والحاجة السردية، لهذا اعتبرت الملفوظات السردية المتعلّقة بفصل الخريف تمهيدا لموضوع سيُحدّد في هذا الفصل وستنتهي معالمه في فصل الشتاء.

ارتبط موضوع الرواية العام بحيثيات سردية زمانية ومكانية وحدثية، ويعدّ فصل الخريف من بين البنى الزمنية الداخلية التي تمّت من خلالها عمليات الانفصال والاتصال داخل البرامج السردية حيث تعرف "يونس مارينا" على لوليتا في هذه الفترة، حيث يعتبر فعل التعرّف نقطة فاصلة بين الاتصال (n) والانفصال (u)، فبعد أن قامت "لوليتا"بالاتصال مجدّدا بـ "يونس مارينا" ابتدأ برنامج سردي جديد واضح المعالم، فنفسّر ذلك بالشكل التالي:



يحدَّد الانفصال والاتصال عن طريق الأفعال التي تمارسها الذوات، فأفعال الاتصال التي قامت بها الشخصيات الرئيسية، ولّدت العديد من العمليات، لكنّها عمليات غير صحيحة مبدئيا، أي أنّها لم تُحقّق النتائج المتصوّر قبل فعل الاتصال الذّي يُعبَّر عنه سيميائيا بعنصر التحريك، حيث بادر "يونس مارينا" بعملية الاتصال من خلال منح رقمه لـ "لوليتا"، بيد أنّ "لوليتا" هي من افتعلت ذلك اللقاء العجيب من خلال الاتصال الفعلي بالهاتف.

نعود لنقول أنّ ميكانيزمات التزمين اشتغلت عكسيا، ويتمّ كشف معنى تشكّل البرامج السردية انطلاقا من آخر الرواية وصولا إلى بدايتها، حيث تعدّى فعل الاتصال إلى أفعال أخرى هي: اللقاء، التعلّق، علاقة حب، الرغبة في القتل، الانتحار.

يعود يونس مارينا بالذاكرة مجدّدا فيقول: «**أيّ حظّ عظيم! أبي لم أشبع منه. مات في حرب الجزائر التحريريّة، ولهذا كبرتُ وبي كره شديد للحرب ولأمراء الحروب. دائمًا**

أحمّلها مسؤوليّة الحرائق وتدمير العنصر البشريّ. فهي التعبير الأقصى عن الأنانيّات البشرّية القاتلة » [18] .

تختلف العودة بالذاكرة هذه المرّة فتعلّقت بتيمتي: الحرب والأبوّة، الأولى باعتبارها موضوعا عاما متعلّق بذاكرة الشعب الجزائري ككل، والثانية موضوعا خاصا تعلّق بذاكرة "يونس مارينا" فحسب.

يمكن أن نجري ربطا لموضوع القيمة من خلال تعلّق الجزء بالكلّ أو العكس، يقول أيضا في نفس السياق: «**هل كان لا بدّ أن أرحل نحو الرايس بابانا لأعرف أنّ للذاكرة رائحةً وجرحًا؟ شعرتُ بسيء ينزف كما في اليوم الأوّل وأنا صغير بعدما سمعتُ بوفاة والدي! شممتُ رائحة الحرائق التي لم أكن قادرًا على تحمّلها**» [19]، يجسد الملفوظ السردي حواسا مضطربة، متخيّلة تقبع داخل نفسية الذات وتُشتت أفكارها، فحين يتعلّق الأمر بالذاكرة الفردية التي يسعى "يونس مارينا" من أجل جمع شتاتها وإتمام قصة تاريخه المبهم، يجد نفسه أمام معضلة أخرى هي عجزه عن جمع رفات والده، من هنا يمكننا استنتاج أنّ حصيلة أفعال "يونس مارينا" الحاضرة رهينة بالمعطيات الزمنية التي نشأت في فترة سابقة، وأثّرت على مسار حياته، فانعكست سلبا على مختلف نشاطاته، وبالتالي فإنّ موضوع القيمة هو: ايجاد "الرايس بابانا"، كونه قد شغل حيّزا من ذكريات طفولة "يونس مارينا" وقد تمكّن من تحقيقه عبر كتابة مذكرات "الرايس بابانا" في السجن وهذا ما مكنّه من إيجاده، فتتشكّل الخطاطة التالية:

يونس (II) الرايس بابانا ← يونس (II) الرايس بابانا

↓ ↓ ⇓

المنفى السجن الجزائر

كما يستطيع المؤلِّف «استغلال التماهي الخيالي بين القارئ والبطل بمراوحة الزمن السيكولوجي للشخصيات، فينقل سرعة العيش أو التذكّر لديهم إلى القارئ. ويستطيع أن يمط أو أن يسرع معالجته للأحداث بأن يمدّد أو يُقلّص كما يريد» [20]. وبهذا تسهلُ عليه عملية التأويل

الضمني للمعطيات الزمنيّة المتعلّقة بالأفعال التي بدورها تقترن بانجاز الشخصيات داخل المتن الروائي.

نخلص إلى أنّ الزمن وسيلة للقصّ وأنّ « الصياغة النظرية التي يقدمها كريماص لمشكلة الزمن داخل النص السردي هي جزء من تصوره لعملية إنتاج المعنى. وبهذا المعنى، فإن قضية الزمن تتخلص في إعطاء بعد زمني لبنية تتميز بطابع لا زمني. وبعبارة أخرى، ترتبط هذه القضية بكيفية تحوّل بنية لا زمنية إلى مجموعة من الأحداث تدرك داخل الزمن» [21]، حيث يقوم المتلقي بإنشاء زمن جديد يتلاءم وطبيعة موضوع الرواية والمنهج المحلّل، فتغيير صيغة الدراسة ليست دليلاً على عقم إجراءات الزمن التي لا تتواتر بكثرة مُقارنة بعنصر المكان.

2- التفضيء في رواية أصابع لوليتا:

يُسهم الفضاء داخل النصوص السردية المعاصرة « في عملية إنتاج المعنى. ويمكن لأي فضاء قد يشتغل كفضاء عدواني كما قد يشتغل كعنصر مساعد. تماما كما هو الشأن مع ما يسمى بالفضاء المفتوح والفضاء المغلق، فالانفتاح ليس معطى بشكل سابق على تحيين الفضاء داخل النص، وكذلك الأمر مع الانغلاق فتنظيم العناصر السردية، وطريقة تحيين القصة داخل شكل سردي ما هو الذي يحدد طبيعة هذا الفضاء أو ذاك » [22].

كما أنّ التفضيء (spatialisation) « سلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء، وهو برمجة مسبقة للأحداث وتحديدا لطبيعتها (الفضاء يحدد نوعية الفعل)، وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية» [23]، ففكرة الرواية وملخصها العام يتعدّى المكان الواحد بالضرورة، بل يرتحل من مسافة جغرافية إلى أخرى مثل الفضاء **الألماني/ الفرنسي** الذّي امتد على مسار الرواية، وتكلّم عن هندسات تجاوزت الأمكنة الحقيقية إلى الخيالية فالشعورية التي تمسّ النفس وتذهب بها إلى غياهب الإعجاب والهيام.

ارتباط المكان بالفضاء متجلّ بصفة متكرّرة داخل الدراسات السردية، ويشكل جزء لا يتجزأ منه بل الفضاء المكاني فيحتل النسبة الأكبر من مساحة التفضيء، كما يكتسب المكان أهميته من خلال علاقاته بشخصيات الرواية «و من قدرته على الكشف عن التأثير المتبادل بينهما وعن حالتها الشعورية» [24]، لأنّ المكان هو الذّي يمنح الذات تلك التحوّلات التي تجعلها تقوم بأدوار عديدة حقيقية ومتخيّلة، كما يمنحها االديمومة داخل إطار مفتوح وقابل للتأويلات.

فالمكان داخل النّص السردي هو ذلك «الكائنُ السِّيميائيُّ بامتياز، ذلك الفضاءُ الذّي تنمو فيه الألفةُ، لتتلوَ الوحشةَ إقامةً، من حيث إنَّ الوحشةَ خليقةٌ بالمكان في وجوده، فهو الذّي يستحْوذُ على السِّمة» [25]، هذا إن كان المكان ايجابيًّا يقتضي حدوث التجاوب بين المكان والشخصية، ويتشكّل هذا التفاعل غالبا في مواقف الاسترجاع والحنين إلى مكان ما مقترن بزمن تُحدّده طبيعة الذات الفاعلة.

احتوى متن النّص على أفكار دينية شملت مذاهب وديانات مختلفة كما وُظّفت أبرز الأمكنة الدالة على الديانة الإسلامية والمسيحية ؛ **الكنيسة / المسجد،** فهي نماذج دينية تداخلت فيما بينها ممّا ولّد الشكّ في هوية ذوات الرواية الدينية.

تستكين النفس حين ترتبط بالفضاء الذّي يُريحها، بالرغم من أنّ المكان لا يستجيب لكلّ سُلوك بحسب الأهميّة والعُرف والقانون والدين، تقول "لوليتا": « **حتى المساجد تصلح للمواعيد العشقيّة. للأسف أفقدوها بعضاً من ألقها الجميل. أشعر دائمًا أنّ في عمقها صمتًا غريبًا لا أحد يستطيع معرفته. صمتَ الصلوات والآلهة والخوف من آتٍ لا نحسّ به ولا نلمسه، لا نعرف عنه أيّ شيء، لكنّه موجود فينا. الإنسان يصبح صغيرًا في مثل هذه الأمكنة** » [26].

تتنافى فكرة المواعيد العشقية حتماً مع المساجد، فالمسجد عند المسلمين فضاء مقدّس للعبادة وللخشوع، لكنّ الفكرة هنا تُناقض ما هو متعارف عليه، يكفي أن تستريح النفس لذلك المكان ولا يهمّ التصرف أو السلوك الذّي يُمارس فيها، طالما أنّ المكان سيكسب هيبته لزائره وسيمنحه أثرا روحياً عميقاً.

تخوض البطلة صراعًا عقائديًا بين إمكانية ممارسة طقوس مُغايرة لطقوس العبادة، فهي أمام صرحين عظيمين "المسجد" و"الكنيسة"، فتنتصر باختيارها إلى المسجد كفضاء مقدّس له هيبته الخاصة، وما فعل اللّقاء إلاّ من أجل إعطاء حجم مناسب لهذا الفعل وإكسابه خصوصية أوّل مرّة، وليس من أجل المساس بقيمة المسجد.

فالإنسان جزء من فضاء يحمل العديد من المحمولات، وترتبط ذاته بشعور الخوف، فهي رهينة أماكن أكسبت هيبتها، وما هذا التأثر إلاّ نتيجة بواطن الشخصيّة البطلة ذات الأصول المسلمة، فلو كانت مسيحية لما حملت شعور الخوف واستظلّت تحت مكنوناته، فانتفى مجدّدا

موعد اللقاء إلى الكنيسة لأنّها لا تستطيع الشعور بهول ما ستشعر به لو ذهبت في موعدها إلى المسجد، وليس هذا انتقاصًا من قيمة المكان أيضًا، وإنّما يعود ذلك إلى الحسّ الذّي يعود إلى الهوية الإسلامية المتجذّرة في الأعماق، ولو أنّ صفاتها مطمسة في أغلبها، والتي تتكشف جليًّا منذ بداية إلى انتهاء المتن الروائي، فالدين أصبح شعاراً مرتبطاً بنفسية شخصيات الرواية إثر تصادمها مع واقع ومكان يخصّها.

تمّت الإشارة في العنصر السابق إلى عنصر التحريك وقد حُدّد وفق اتصال الذوات مع بعضها البعض، فحين أتى موعد اللقاء، لا بد من تتوفر مساحة لذلك متجسدة في شكل فضاء يحمل معطيات الرواية، ويُسهم في اتصال الشخصيات مع موضوع قيمتها، فتتحد البنى الزمنية والمكانية وغيرها في تشكيل البرنامج السردي.

تجري أحداث رواية "أصابع لوليتا" ضمن أطر مكانية متباينة المعالم والوظائف والهندسة العمرانية «إذ يتلمّس القارئ المكان من خلال حضور الشخصيات وحركتهم فيه» [27] وخير مثال على ذلك وصف مفتوح لمدينة **"فرانكفورت"** الألمانية، في عزّ جمالتها ورونقتها واحتفالها بخريف جميل ذات مساء متميز.

يصف السارد مدينة اللّقاء الأوّل بشكل هندسي جمالي فيقول:«**فجأة تحوّلت فرانكفورت، في ذلك المساء الملتبس في كلّ شيء، إلى حفنة مطر، ورق ملوّن، كتب وأغلفة مدهشة كأجنحة الفراشات. ضجيج في كلّ الأمكنة، ضحكات متقاطعة وهسهسات جانبيّة تشبه همسات العشّاق في الزوايا المظلّلة** (...) **إلى شارع ممطر ومدينة غارقة في سحر الضباب والماء**» [28].

فرانكفورت/ المساء/ المطر/ الضحكات/ العشاق، وغيرها من الكلمات السرّية التي تولّد زخما فضائيا متعلقاً بوظيفة كلّ عنصر سردي، إنّ الفضاء جامع لجملة من الأبنية التي تتوارى لتحقيق قيمة دلالية متعلّقة بالمكان أوّلا ثمّ الزمن فالشخصيات، فالسلوكات التي تدفع بأصحابها الممارسين لها نحو خلق مواقف تعبيرية تتفرد في النهاية لتطبع في الذاكرة.

تمكّن "يونس مارينا" من خلق فضاء خاص به من خلال إقامة معرض لروايته الجديدة "عرش الشيطان"، في مكان وزمان بحضور شخصيات مختلفة الثقافات والمذاهب تتراءى قيم إيديولوجية متعلقة بقبول الرواية حينا ورفضها حينا آخر.

فالمكان قد يكون ايجابيا أو معاديا حسب طبيعة تفكير كل شخصية، كما أنّه حمل مجموعة من الأفكار والمشاعر: فهناك المسيء لشخص الروائي، وهناك المعجب وهناك المحب، لهذا «لا تكون المعطيات المكانية وفعل "الانتقال" دالين حقيقة إلا في حالة ربطها بالعناصر الدلالية العميقة التي تنقلهما إلى داخل سياقهما، وإذا تم ضمان هذه الأخيرة يبقى اختيار الصور أكثر حرية» [29].

يرتحل السرد الروائي غالبا عبر أمكنة متعدّدة حقيقية وخيالية، مفتوحة ومغلقة، من أجل « تقديم انفصال مكاني مدعم بانفصلات زمنية وأخلاقية وقيمية، تقوم بمواكبة تنقل الذات من فضائها المألوف الذي ينبثق منه البرنامج في شكله الاحتمالي إلى فضاء خارجي (أو فضاء الآخر) الذي ستنجز فيه الذات برنامجها» [30].

يقوم التفضيء أو التفضية « بدور هام في تحديد الظروف المكانية والسياقية والمرجعية التي تتحكم في البرامج السردية، وتحدّد مواقعها، وأماكن التسريد والتخطيب» [31]، فالخطاب هنا استنطق المدن وجاراها وأخذ يكسبها صبغات مؤنسة تجعلك تتخيّل أو تخدعُ لجبروت تلكم المدن، وكأنّها تحولّت من مدن إلى امرأة أو إنسان أسطوري يحمل قيم الجمال بقدر حمله لقيم الخبث والغموض.

تترنح "فرانكفورت" في عزّ الخريف، متوارية خلف الضباب، معشقّة بسحر المطر وانعكاس الأضواء « **لم يلحظ يونس مارينا الشمس التي بدأت تنسحب بسرعة من وراء البنايات العالية التي كانت تُظهر فرانكفورت من خلال زجاج المعرض السميك، مبلّلة ومعشّقة بألوان الأنوار التي اشتعلت بقوّة. لقد تآكل اليوم كلّه، حتى من دون أن يراه أو يحسّ بوجوده** » [32].

تتابع هذه الصور وتتوالى داخل سياق جمالي يلامس أفق الروح المتلقية فتتجانس ومثيلاتها لتشكل عتبة سردية وتمهيدا لمكونات الخطاب ولعناصر السرد التي تشكل البرنامج السردي ابتداء من هذه القاعدة «فيمكن القول إن الفضاء ليس إطارا فارغا تصب فيه التجارب الخيالية أو الواقعية، بل هو مرتبط بالفعل السردي والذات الفاعلة » [33].

كما تعتبر "مارينا" بلدة "يونس مارينا" و"الرايس بابانا" نموذجاً صارخاً انتفت فيه معايير الأمان «**لم تعد مدينة عفويّة كما كانت، يلتقي فيها الناس حتى آخر الليل، يشترون الخبز والدجاج المحمّر واللحم المشوي، أو يشربون شاياً في مقهى البلديّة**» [34].

يعبّر هذا المقطع السرديّ عن ممارسات عادية ماضية كان يقوم بها النّاس في مدينتهم **(يلتقي، يشترون، يشربون)**، أُسندت هذه الأفعال لأشخاص غير معلومين في مدينة غير واضحة الملامح، يكفي أنّها أصبحت مُحدّدة بالحالة النفسية لأفرادها (الخوف)، والتي انعكست بالضرورة من واقع البيئة آنذاك.

تنتقل الذات من فضاء المعرض الألماني إلى القطار السريع الذي تجري فيه عمليات استرجاع طويلة لماضي البلاد والعباد وليستنشق عبق التاريخ المدوي على أعتاب الذاكرة التي تأبى النسيان، ليرتحل مجددا إلى فرنسا أين يقيم ليمارس جرعات حياتية جديدة تجلّت في حبّه لعارضة الأزياء "لوليتا" بطريقة فنيّة ذات نظرة ابستيمولوجية تُضمر تناقحاً مكثّفاً على المستوى السردي، فتخلق تنقلات متعددّة تتخللها فواصل زمنية وقيم إنسانية وعقائدية أيضا تساهم في تحقيق البرنامج السردي .

أما المكان الورقي فهو المكان الذّي دوّن في كُتب ما وفي مرحلة ما، ليُعاد اللقاء به مرّة أخرى بعد فترة زمنية من القراءة، فالّلقاء الأوّل فضاء مغلق (داخل كتاب) كان فيه حضور القارئ "يونس" جلّيا، وغياب كلّي للبطلة الحقيقية "لوليتا/ نوة" « **أين رأيتها؟ لا بدّ أنّي رأيتها في مكان ما، تمتم. ابنة صديقة ما تريد اختبار حواسّي وذاكرتي؟ امرأة القيت بها في معرض آخر؟ وجه من وجوه الفيسبوك التي تطلّ عليه من حين لآخر**» [35]، يواصل الراوي عمليّة البحث المتواصلة عن تلك الأنا/البطلة الغائبة داخل دهاليز الذاكرة، تضبب الرؤية لأوّل مرّة، ثم تتشكل بعد استنطاق عميق لها.

عمليّة التجسيد هاته حوّلت الفكرة إلى إنسان، ليصرخ مجدّدا: « **أليس غريبًا أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة والتصق بذاكرتك كعقرب الصخور البحري؟ تقف أمامك خارجة من رحم اللغة(...) وتتحوّل إلى كائن بشري من لحم ودم. هي لوليتا، بعدما خرجت من مراهقتها بسلسلة من الصدف المجنونة**» [36].

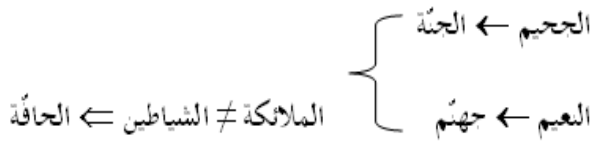
الحبر + الورق + اللّغة = لوليتا/ نابكوف ⟸ لوليتا /نوّة.

و لهذا فقد « **أصبح متأكّدًا من أنّ لقاءهما الأوّل وربّما الأخير، كان في كتاب نابكوف**» [37]، إنّ التشابه الذي قصده "مارينا" ليس تشابها في الصورة لأنّه لم يتعرّف على شكل "لوليتا" سابقا إنّما قرأها واحتلت ذكراه، بل التشابه المقصود حسيّ متعلّق بالحواس وبالأحاسيس الباطنية، إنّه تشابه معنوي تدركه الصدفة والمرجعيّة المعرفية، فدلالة التشابه بينهما تكمن في الأفكار وطريقة التأثير، لأنّ لوليتا/ نوة أضافت سحرا خياليا جعل القارئ يبحث عنها ليجدها بالفعل، وقد تكون صدفة مفتعلة هدفها الإطاحة بشخص الروائي تحسبا لأهداف سطّرت مسبقاً لتُحقَّقَ لاحقا. فتعلّقت الشخصية بالمكان الخيالي لتُجسّد وجودها الواقعي انطلاقا منه.

يتضح ممّا سبق أنّ «القرائن المكانية، وأسماء أعلام الأماكن، والإشاريات الأخرى الدالة على المكان، ماهي في الحقيقة إلا تجذير للذات في المكان ضمن سياق ظرفي معين» [38]، تساهم جميعا – مهما تباينت طرق توظيفها- في خلق الفضاءات الرحبة التي تشكل اكتمال البرنامج السردي تضافرا مع عنصر الشخصية.

أما بالنسبة إلى المكان الوهمي فهو ذلك المكان الذّي يجعل القارئ في حيرة منه، هل هو موجود حقا ؟ وكيف استند إليه الروائي « إذا كان المكان الواقعيّ هو المحتضن للأحداث ولأفعال الشخصيات، فإنّ المكان الوهميّ هو الحاضن لتفكير هذه الشخصيات، لطموحاتها وأحلامها، وهو ذاك الملجأ والملاذ الذي يهرب إليه الإنسان وترتاح فيه روحه» [39]

كما أنّ تواردت مجموعة من الأمكنة المتخيّلة أو الغريبة البعيدة عن الواقع، تقول مريم: «**أنت الآن على الحافّة بين الجنّة والنار، لا ملائكة تقلقك، ولا شياطين يسرقون منك ألق الحوريّات. مكان نسمّيه الترانزيت**[40] . **كنتُ حوريّتك الهاربة لليلة من جحيم الجنّة ونعيم جهنّم**» [41].



تحاول الذات المتحدّثة أن تفتعل حضور لضدّية معاكسة في المعنى والطرح والتصوّر، فأخذت بصياغة مكان لا وجود له (الترانزيت)، أي محطّة عبور منها تصرف نوازع النفس فاختارت أن يكون بين (الجنّة/ النار) وبواطنها بحركة آلية فيها يتنافى المكان والفضاء والزمان.

حمل الترانزيت قيمة دينية من خلال اقترانه بالجنّة والنّار، لكن ليس هو: "البرزخ" الذي يفصل بين الموت ويوم القيامة، وليس هو تلك المسافة التي تفصل الإنسان عن النار أو عن الجنّة، بل تشير دلالته إلى الراحة والهدوء والبعد عن صخب الدنيا، الذّي يقود في النهاية إلى طبيعة شخصيات الرواية التي تنزع إلى مكان منفرد يعبّر عنها ويطرح تساؤلاً عن ماهية هذا المكان وحقيقة وجوده وعن إمكانية تأويل مراد توظيفه.

لهذا فإنّ عنصر المكان في النص السردي « دليل ينفتح عبر عملية التدليل على العالم وأنظمة الثقافة، لهذا يأتي مكتنزاً بالمعنى، وبالتالي لا "مكان" دون معنى؛ لأنه ببساطة دون دلالة لا يدخل المكان ضمن نطاق الفضاء الروائي المتعدد المستويات والدلالات، فهو تعبير عن دينامية القوى الفاعلة في النص»[42]، والمكان مهما كان نوعه حقيقي/ خيالي، فإنّه لا بدّ أن يكون طافحاً بالصدق الفنّي الذّي يرافق الروائي أثناء حبكه للنّص، فلا يمكن أن تتحرّك شخصيات الرواية في إطار لم يُخطّط لتكوينه من قبل، لهذا يُفرط أحياناً في تصوّر الأمكنة من خلال تقديم تفاصيلها، من أجل التمهيد لبداية مهمّة الفعل التي تتواتر مع طبيعة السرد.

و من هنا فإنّ « الواضح داخل حكاية معطاة أنّ الفضاء لا يتحدد إلا بالنسبة إلى الممثل الذي يرتبط به » [43] "فالمعرض" و"المسجد" و"الكنيسة" دلالة على الرفعة والسموّ بينما "السجن" يدلّ على الذّل والهوان، و"البار" و"المقهى" أماكن تدلّ على الحالة الاجتماعية العادية لأي مواطن، وغيرها من الأمكنة التي لا تأخذ بعدا معيّنا إلاّ من خلال طبيعة الشخصيات التي تتوافد عليها، والسلوكات التي تحدّدها.

تتجانس المكوّنات السردية كلّها مع بعضها البعض من أجل تشكيل الرواية وتكوين قيمتها السردية المبنية على حسن توظيف المعاني، فتواتر الأفضية مبني على تواتر الأزمنة وليس بالضرورة وجود المكان مرتبط بوجود الزمان دائما، فقد تحدث هندسة الحضور والغياب للفضاء والزمن على مستوى كيان النّص، ولا يمكن تطبيق مبدأ التساوي في الظهور والاختفاء وكذا

المصاحبة في أداء الوظيفة، لأنّ هذه الحيثيات مرتبطة بالمسار السردي المحدّد من قبل عملية التحليل المحايث.

إنّ ممارسات التفضية والتزمين منعكسة أساسا على عنصر الشخصية، وعلى الأدوار المختلفة التي تمارسها، والتي تخلق في النهاية الصورة الحكائية والبرنامج السردي المدعم بعدّة مراحل والذّي لا ينبني إلاّ وفق تركب هذه الجزيئات.

خاتمة:

✓ يتعلّق الزمن بصفة مباشرة بالشخصية، فهو يمنحها وجوداً وتشكّلاً، كما يُسهم في تشكيل المعنى العام للمتن الروائي، لأنّه من بين المكوّنات الأساسية للبرنامج السردي التي تُحقّق الاتصال أو الانفصال حول موضوع القيمة.

✓ يتراوح الزمن بين الحقيقي والمتخيّل، لكنّهما بمثابة فكرة تصل في النهاية إلى تجسيد أدوار الذوات، التي تتعلّق أغلبها بالحالة النفسية لها.

✓ يُقطّع الزمن سيميائيا من خلال تجسيد ثلاث مراحل مهمّة (قبل- أثناء – بعد)، فهي التي تُحدّد سيرورة الشخصية وتحوّلات أفعالها في فترة معيّنة، بيد أنّ هذا التعاقب لا يتوّفر دائما، خاصة في اللحظات الزمنية القصيرة والآنية.

✓ يحدث اللازمن حينما تكون البنية الدلالية بسيطة، أو نتيجة نهائية لمؤولات عديدة.

✓ تستمر وتيرة الزمن في التصاعد، وتختلف طرقه لأنّه مُتجسّد في: السنة، الفصل، اليوم، وغيرها، كما أنّ الماضي مُتشبّث دوماً بالحاضر، بل لا يمكن إسقاط حالة ما دون الرجوع له، لأنّه يتجذّر بقوّة داخل المقاطع السردية المتعلّقة بحركة الذوات وأفعالها.

✓ ترتبط الأمكنة بذاكرة الأفراد فهي تتعلّق بالماضي الذّي يجعلها تستمر في ممارسة أفعال من أجل تحقيق موضوع قيمتها.

✓ يحدث أن يتشكّل المكان في كتاب ما، ثمّ يُعاد استخراجه ليُستثمر مجدّداً في الرواية الحاضرة، بُغية خلق تواصل فكري بين النص الأصلي والنّص الجديد، وكذا تحميله عمقاً جديداً متعلّقاً بذوات الرواية.

✓ يُصاحب تفكير الذات أمكنة وهمية اصطنعها الروائي من أجل منح أعمق لأفكاره، كما يدفع الباحث إلى فك شفرات المكان الوهمي وربطه بالمكان الحقيقي.

✓ يُقرن الزمن مع المكان من أجل تشكيل صورة الرواية التي تسعى إلى إدراك موضوع قيمتها المبني على كشف المعنى، وهما مقترنان بقواعد يحدّدها النّص.

هوامش:

[1]- سعيد بنكراد: شخصيات النص السردي – البناء الثقافي-، سلسلة دراسات وأبحاث، جامعة المولى إسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية، (مكناس-المغرب)، 1994، ص75.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع (عمان- الأردن)، ط1، 2001، ص123.

[4]- قادة عقاف: الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، دار الألمعية للنشر والتوزيع (قسنطينة، الجزائر)، ط1، 2014، ص153-154.

[5]- المرجع نفسه، ص86.

[6]- جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، من سيميوطيقا الأشياء إلى سيميوطيقا الأهواء، دار نشر المعرفة (الرباط-المغرب)، ط1، ،2003، ص120.

[7]- المرجع نفسه، ص120.

[8]- المرجع نفسه، ص121.

[9]- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، دار الآداب (بيروت- لبنان)، ط2، 2014، ص49.

[10]- جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، ص120.

[11]- الرواية، ص49.

[12]- أ.أ. مندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر (بيروت-لبنان)،ط1، 1997، ص139.

[13]- الرواية، ص341.

[14]- الرواية، ص342.

[15]- ينظر: جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، ص35.

[16]- الرواية، ص146.

[17]- الرواية، ص147.

[18]- أصابع لوليتا، واسيني الأعرج، ص:391

[19]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص

[20]- أ.أ مندولا: الزمن والرواية، ص142.

[21]- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص87.

[22]- المرجع نفسه، ص90.

[23]- ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص87.

[24]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط1، 1990، ص30.

[25]- خالد حسين: شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، التكوين للتأليف والترجمة والنشر (دمشق-سوريا)، ط1، 2008، ص21.

[26]- الرواية، ص149.

[27]- عبير حسن علاّم: شعرية السرد وسيميائيته في "مجاز العشق"، دار الحوار للنشر والتوزيع (اللاذقية-سوريا)، ط2، 2012، ص130.

[28]- الرواية، ص 12.

[29]- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2007، ص193.

[30]- عبد اللطيف محفوظ: البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظور سيميائية السرد، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2010، ص134.

[31]- جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، ص 119.

[32]- الرواية، ص18.

[33]- جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، ص119.

[34]- الرواية، ص81.

[35]- الرواية، ص36.

[36]- الرواية، ص37.

[37]- الرواية، ص37-38.

[38]- جميل حمداوي: السيميوطيقا السردية، ص120.

[39]- عبير حسن علاّم: شعرية السرد وسيميائيته، ص134.

[40]- الترانزيت: تجارة المرور . وهي تجارة البضائع التي تنقل من مكان إلى آخر عبر مدينة أو مرفأ أو أرض في إحدى الدول من غير أن تدفع عليها رسوم الدخول.

[41]- الرواية، ص59.

[42]- خالد حسين: شؤون العلامات، ص166.

[43]- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص191.