الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة1–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

الرقم التسلسلي:17/DS/2021

رقم التسجيل:01/AR/2021

التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر

واسيني الاعرج نموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

شعبة الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة الباحثة:

حنان معزي

إشراف الأستاذ الدكتور:

يحي الشيخ صالح

نوقشت في 08-02-2021

لجنة المناقشة:

أ/د زهيرة بولفوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1	رئيسا
أ/د يحيى الشيخ صالح	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1	مشرفا ومقررا
أ/د خالدية جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1	عضوا مناقشا
أ/د محمد كعوان	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبار) قسنطينة	عضوا مناقشا
أ/د ليلى بن عائشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة فرحات عباس سطيف	عضوا مناقشا
د/ هند سعدوني	أستاذ محاضر "أ"	المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبار) قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2020م / 2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

لقد ظهرت الرواية كجنس أدبي عربي حديث قادر على التعبير عن ذاته، له خصوصيته وأساليبه الخاصة وتقنياته، بعدما واكبت مختلف التيارات الأدبية، والاتجاهات والمدارس الفكرية، وتعاملت مع ما جاءت به هذه الاتجاهات بوعي تام، ما جعل منها رائدة، حيث لم تجمد في مكانها، بل رفضت الثابت والمستقر من القيم والتقاليد الجمالية، واختار الروائي العربي المعاصر نشدان طموح التفرد والتميز، منبعه في ذلك الرواية الجديدة، التي تبحث عن الحرية وتعتمد خلخلة العناصر الفنية للرواية، بحثا عن نمط جديد للإبداع يتجاوز الاتجاه التقليدي، وأخضع الروائي نسق كتابته الروائية إلى نوع من التكسير الفني والجمالي، ولأن الأدب قريب من الواقع وشديد الالتصاق به، شكّل المبدع الإبداع كما يريد، ليعبر عن مشاعره وأفكاره، فمارست الرواية العربية تنويعات لغوية وأسلوبية وموضوعاتية، كسرت بها المنطق السردي القديم، وفجرت شحنات إبداعية كبيرة باعتمادها على ظاهرة التنبؤ وظاهرة التمفصلات الداخلية، وظاهرة استيحاء الشعبي والغيبي والسحري والعجائبي، ظواهر غالبة في عملية السرد التفكيكية، التي يتساوق فيها الشكل والمضمون في رؤية شمولية للحياة، لتؤسس قيما تحررية وإنسانية، لقد جاءت هذه الرواية الجديدة لخلخلة الميثاق السردي القديم، وذلك لتلبية الذوق الأدبي الجمالي، الذي لم يعد يقبل بما تقدمه الرواية القديمة، فاستفحل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما، والمغاربي خصوصا باعتباره استراتيجية نصية، لها منطلقاتها النظرية ورهاناتها الإبداعية، ولها طرائقها الفنية والجمالية.

الرواية الجزائرية الجديدة هي الأخرى حاولت مواكبة مستجدات الرواية الجديدة في أوروبا، وفي العالم العربي فجاء التجريب الروائي الجزائري رؤية إبداعية، تنطلق من الذات العربية الراغبة في التغيير، إذ عاد المبدع إلى التراث يستلهم منه مختلف أنواع الخطابات، التي تحضر في الرواية في شكل تفاعلات نصية، وهذا المسار سلكه العديد من كتاب الرواية الجزائرية، فقدموا لنا نصوصا تجريبية مميزة، طرحت لنا إشكالية سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل بقوة، من خلال عوالمها الروائية؛ واهتم الروائي ودعا إلى الخروج من أسر اللغة الواحدة، إلى أفق التهجين والتعدد... فتعقد السرد وتصدع وتوالد وتبدل الوصف، وتكسر الزمن وتخلخل الميثاق السردي، وساءلت الكتابة نفسها

واشتبكت الخطابات، وتم تحديد المكان والشخصية في محاولة لإثراء خزينة الرواية الجزائرية من عملات التجريب، التي تكتسب قيمتها من روح عصرها، فرواية التجريب تستمد أبرز العلامات الدالة على حداثتها، من مجمل تلك الخصوصيات التي تضفي عليها مياسم الكتابة المغايرة للسائد السردي، والمتميزة عنه بحكم ما تتوفر عليه هذه الرواية من عناصر الإضافة النوعية التي تتفاوت من كاتب الى آخر.

حاول الكاتب الجزائري خوض غمار التجريب الروائي، عبر مقولة التجنيس فمزج في نصه بين الرواية والتاريخ، وانفتح نصه كذلك على التصوف، وقصص ألف ليلة وليلة، والسيرة الذاتية وكذا على الشعري والأسطوري... فأثبت مرونة الرواية من جهة، وقدرتها على احتواء الأجناس كلها. كما سعى الروائي ليكون نصه مفتوحا مليئا بالاحتمالات والتقديرات الزئبقية، من خلال تحول لغته السردية الإخبارية إلى لغة فنية شعرية، تستهدف الاستمالة عن طريق التخييل والتصوير والتغريب.

ومن بين الروائيين الذين أبدعوا في هذا المجال: نجد واسيني الأعرج الذي قدم لنا تجارب إبداعية حُبلى بالفن والتجريب، بداية من مصرع أحلام مريم الوديعة، ضمير الغائب، طوق الياسمين، مرورا بنوار اللوز وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف ثم المخطوطة الشرقية فشرفات بحر الشمال، مرورا بسيدة المقام وحارسة الظلال وذاكرة الماء وأنثى السراب وكذا كتاب الأمير،البيت الأندلسي ،أصابع لوليتا،كريماتريوم...فكان نصه يتدفق تجريبا روائيا مميزا وفريدا، وهو لا يتوقف عند حدود المزاوجة بين الرواية والسيرة الذاتية فقط، بل انه يتجاوز ذلك إلى استلهام التراث بكل أنواعه، العربي والإسلامي والصوفي والشعبي المحلي وحتى الإنساني، وهو في ذلك يشتغل على اللغة التي لم تعد لديه وسيلة للتواصل بل هي أهم ملمح من ملامح الكتابة الحداثية.

قدم واسيني لقرائه نمطا فريدا ونموذجا مخالفا لما عهدوه سلفا في الرواية العربية، وهو إذ يستثمر التراث ويستلهمه، إنما يفعل ذلك من خلال نظرة تجاوزية لتقاليد المحكي، وقداسة الموروث ليعبر عن راهن متلاشي القيم، متصنع الأصالة، متزعزع الأسس والمبادئ.

ويعود اختياري لموضوع "التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر" إلى جملة من الأسباب والدوافع لعل أهمها:

- حبي الكبير للأدب الجزائري من جهة، وشغفي بقراءة الروايات الجزائرية، وتتبع مسارها التاريخي والفني لمعرفة مظاهر التجديد والتجريب فيها، خاصة روايات واسيني الأعرج لأنني أجدها دوما متميزة، متجددة فسحرني أسلوبه في الكتابة وولعه الدائم بالتجريب، والطموح اللامتناهي، لذلك اخترت نصوصه السالف ذكرها لتكون المدونات المختارة، فاستدعتني للإشتغال عليها لتوفرها على كم هائل من ملامح التجريب.

- لقد أردت من خلال هذا البحث، تحديد مظاهر التجريب على مستوى المضمون والشكل، وتقنيات الكتابة الفنية للرواية الجزائرية، عبر جملة من الأسئلة جسدت إشكالية هذا العمل دارت في مجملها حول:

1. ما هو التجريب؟
2. كيف كان مسار التجريب في الرواية الجزائرية؟
3. كيف تجلت لنا جماليات التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر؟
4. هل استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تحقق الجديد عن سابقتها وتواكب العصر؟
5. هل استطاع الروائي واسيني الأعرج أن يحقق المغاير في الكتابة الروائية من خلال رواياته؟
6. كيف انفتحت نصوصه على التاريخي، الشعري، العجائبي...؟
7. كيف كانت تجليات التجريب في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج؟
8. ما هي التقنيات الموظفة؟
9. ما هي نتائج التجريب الروائي؟

كلها أسئلة دفعتني للبحث في هذا الموضوع، ولقد استعنت بدراسات نقدية عدة لعل من أبرزها:

"خرائط التجريب الروائي" و"استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية" للناقد المغربي محمد أمنصور وكذا كتاب: "التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي" للناقد التونسي بوشوشة بن جمعة" إضافة إلى كتب عدة مثل: "المتخيل في الرواية الجزائرية" لآمنة بلعلي، و"لذة التجريب الروائي" لصلاح فضل...

ولقد أوجبت الإشكالية المطروحة وضع خطة تم تقسيمها وفق المحطات الآتية: مقدمة،مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

المدخل معنون بـ: **الخطاب الروائي والتجريب**، قسمته إلى أربعة مباحث.

المبحث الأول، وهو قراءة في دلالة المصطلحات وتحديد المفاهيم،وتعرضت فيه لمفهوم التجريب،الخطاب و كذا الرواية لغة واصطلاحا.بينما المبحث الثاني، بحثت فيه تطور الرواية العربية عموما وعلاقتها بالتجريب.ثم يأتي المبحث الثالث، الذي ركزت فيه على نشأة الرواية الجزائرية وتطورها، وأخيرا المبحث الرابع الذي يطرح لنا واقع الرواية الجزائرية وعلاقتها بالتجريب.

أما **الفصل الأول** فقد عنونته بـ جماليات التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، وقد قسمته الى ثلاثة مباحث وهي كالآتي:

المبحث الأول وتناولت فيه جماليات التفاعل النصي وتداخل الخطابات في روايات: (الحوات والقصر،الشمعة والدهاليز،الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي للطاهر وطار،تفنست لعبد الله حمادي،أشجار القيامة،بخور السراب لبشير مفتي،سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي).

بدأت هذا المبحث بتوطئة، ثم حددت مفهوم التناص، لأذكر بعد ذلك أنواع التناص الموجودة في النصوص السردية المختارة (التناص الأسطوري، الديني، التاريخي و الشعبي) لأبين جماليات التفاعل النصي وتداخل الخطابات في النصوص السردية كمظهر من مظاهر التجريب .

بعد ذلك يأتي **المبحث الثاني** الذي ركزت فيه على البعد التجريبي للشخصيات في روايات: الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار، فوضى الحواس

لأحلام مستغانمي، أشجار القيامة وبخور السراب لبشير مفتي، وقد استهللت هذا المبحث بذكر مفهوم الشخصية الروائية أولا، ثم عرجت بعد ذلك لتوضيح البعد التجريبي للشخصية في النصوص المختارة، من خلال توضيح البعد العجائبي للشخصية،تعدد الأدوار في شخصية واحدة،تهشيم الشخصية وتحطيم قداستها حيث أصبحت مجرد رموز وضمائر..

أما **المبحث الثالث** فبحثت فيه جماليات الفضاء المكاني في روايات تفنست لعبد الله حمادي، ذاكرة الجسد وعابر سرير لأحلام مستغانمي،سرادق الحلم والفجيعة لجلاوجي.

وضحت أولا مفهوم المكان، ثم قمت بتبيان جماليات التجريب على مستوى الفضاء المكاني من خلال: أنسنة المكان،البعد الأسطوري والعجائبي للمكان ،تأنيث المكان، شعرية المكان، البعد التخييلي للمكان...

ولقد ركزت في هذا الفصل على أهم ملامح التجريب على مستوى النص الروائي الجزائري عموما عند بعض الروائيين، وأشرت إلى أهم مواطن التجريب على مستوى الموضوع.

بينما خصصت الفصلين المتبقيين للتطبيق على النصوص المختارة لواسيني الأعرج، فعنونت **الفصل الثاني** بـ: تجليات التجريب في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، ولقد ركزت في هذا الفصل على توضيح جماليات التفاعل النصي، وتداخل الخطابات (الأسطوري، التاريخي، الديني والشعبي) كمظهر من مظاهر التجريب وقسمت هذا الفصل إلى أربعة مباحث كالآتي:

المبحث الأول جاء بعنوان:الحضور الأسطوري في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، وقد قسمت هذا المبحث الى مطلبين، الأول بحثت فيه جماليات التوظيف الأسطوري استهللته ب تعريف التناص أولا ثم ذكر جماليات التناص الأسطوري في روايات: مصرع أحلام مريم الوديعة،سيدة المقام،حارسة الضلال،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.

بينما المطلب الثاني ركزت فيه على البعد الأسطوري للشخصية في رواية رمل الماية.

أما **المبحث الثاني** فعنوانه موسوم بـ: البعد التاريخي في الخطاب الروائي عند واسيني **(**جمالية الحضور التاريخي في النص التجريبي) وقسمته الى أربعة مطالب،المطلب الأول بحثت فيه علاقة التاريخ بالرواية وكيفية صناعة المتخيل السردي،بينما المطلب الثاني بحثت فيه جماليات حضور التاريخ في رواية كتاب الأمير (كيفية توظيف الوثائق والرسائل والنصوص التاريخية بشكل تجريبي و جمالي لصناعة المتخيل السردي) ثم عرجت بعد ذلك لتوضيح ثنائية الأنا والآخر في رواية كتاب الأمير(الحدث التاريخي ومساحته الانسانية عبر مرجعيات الواقع والمتخيل لصناعة حوارية متميزة، ذات أبعاد جمالية وتجريبية). يأتي بعد ذلك المطلب الثالث بعنوان: بين متاهة التاريخ ووجع الذاكرة، وضحت فيه لعبة استحضار الذاكرة والتجول بين متاهات التاريخ، لإسقاطها على الراهن بكل تناقضاته في روايات فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ذاكرة الماء،أصابع لوليتا.

أما المطلب الرابع، ركزت فيه على البعد التاريخي للشخصيات، والاعتماد على التخييل في روايات (كتاب الأمير،رمل الماية،المخطوطة الشرقية،أصابع لوليتا،سوناتا لأشباح القدس).

ثم يأتي **المبحث الثالث** بعنوان الخطاب الديني في نص واسيني الأعرج ونجد فيه مطلبين:الأول حضور النص الديني في روايات:رمل الماية، المخطوطةالشرقية، سيدةالمقام،كريماتريوم،كتاب الأمير،ذاكرة الماء) والثاني: البعد الديني للشخصيات في روايات: كتاب الأمير،سوناتا لأشباح القدس،شرفات بحر الشمال.

وأخيرا يأتي **المبحث الرابع** بعنوان: حضور التراث الشعبي(القصص الشعبي،الموروث الغنائي،المثل الشعبي..) في روايات(كتاب الأمير،نوار اللوز،رمل الماية، سوناتا لأشباح القدس)

بينما قسمت **الفصل الثالث** الموسوم بـ: مظاهر التجريب في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج(مغامرة التجريب على مستوى المكونات السردية)إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول: جماليات الإيقاع الزمني في روايات:" شرفات بحر الشمال، ذاكرة الماء،أنثى السراب،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،البيت الأندلسي،كتاب الأمير،طوق الياسمين"

وتعرضت فيه لمفهوم الزمن وأهميته ثم لجماليات الإيقاع الزمني من خلال تداخل الأزمنة وتوظيف الزمن النفسي في روايات: شرفات بحر الشمال،ذاكرة الماء،أنثى السراب.وكذا تقنيات:الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي في روايتي: البيت الأندلسي،ذاكرة الماء. وتقنية الاستباق بنوعيه التمهيدي في روايات:البيت الأندلسي،أنثى السراب،كتاب الأمير والإعلاني في روايات: أنثى السراب،كتاب الأمير، طوق الياسمين ثم تأتي تقنية تسريع السرد:ونجد فيها الخلاصة في (أنثى السراب،ذاكرة الماء،كتاب الأمير) والحذف في (البيت الأندلسي،شرفات بحر الشمال،أنثى السراب) أما تقنية تعطيل السرد نجد المشهد في(كتاب الأمير،شرفات بحر الشمال،ذاكرة الماء)

والوقفة في(أنثى السراب،البيت الأندلسي،طوق الياسمين،كتاب الأمير).

أما **المبحث الثاني**: جماليات الفضاء المكاني في روايات:"ذاكرة الماء،سيدة المقام،كتاب الأمير،المخطوطة الشرقية،البيت الأندلسي،مصرع أحلام مريم الوديعة، ،شرفات بحر الشمال،رمل الماية،طوق الياسمين،ضمير الغائب،أصابع لوليتا،كريماتوريوم".وتعرضت في هذا المبحث أولا الى مفهوم المكان وأهميته ثم عرجت بعد ذلك لذكر جماليات الفضاء المكاني (أنسنة المكان، شعرية المكان،الطابع الأسطوري العجائبي للمكان،البعد الأنثوي للمكان،المكان شخصية فاعلة وبطل رئيس في الرواية،البعد النفسي والحضاري والتراثي للمكان، البعد التخييلي للمكان وتداخل الواقعي بالمتخيل) وذلك من خلال عنصري المكان المفتوح والمغلق، الأول نجد فيه عناصر:**المدينة** في روايات (ذاكرة الماء،سيدة المقام،كتاب الأمير،المخطوطة الشرقية،البيت الأندلسي،مصرع أحلام مريم الوديعة،شرفات بحر الشمال) و**البحر** في روايات(رمل الماية،ذاكرة الماء،البيت الأندلسي،كتاب الأمير،سيدة المقام،شرفات بحر الشمال) **والشوارع والطرقات** في روايات(سيدة المقام،طوق الياسمين،ضمير الغائب،ذاكرة الماء،شرفات بحر الشمال).

أما الثاني (المكان المغلق) فيضم عناصر: **البيت** في روايات (شرفات بحر الشمال،طوق الياسمين،سيدة المقام،ذاكرة الماء،البيت الأندلسي) و**السجن** في روايات (كتاب الأمير،ذاكرة

الماء،أصابع لوليتا) و**المقبرة** في روايات(أصابع لوليتا،البيت الأندلسي،ذاكرة الماء،طوق الياسمين،كريماتوريوم،شرفات بحر الشمال).

بعد ذلك يأتي **المبحث الثالث** بحثت فيه جماليات التجريب على مستوى عنصر اللغة في النص السردي من خلال: المزج بين الفصيح والعامي والأجنبي (فرنسي،اسباني،ايطالي..) وتنوع لغوي بين الديني،الأسطوري العجائبي،التاريخي،الشعبي ... وذلك في روايات(كتاب الأمير، ذاكرة الماء،أنثى السراب،مصرع أحلام مريم الوديعة،شرفات بحر الشمال،البيت الأندلسي،طوق الياسمين،رمل الماية،المخطوطة الشرقية،سيدة المقام).

وأخيرا يأتي **المبحث الرابع** المعنون ب مغامرة التجريب في الشكل وقسمته لمطلبين الأول بحثت فيه قضية الشكل الخارجي للنصوص (رواية كتاب الأمير،ذاكرة الماء،أنثى السراب،طوق الياسمين،البيت الأندلسي،كريماتوريوم) من خلال عتبات: الغلاف،العنوان،الإهداء،التصدير.

بينما المطلب الثاني بحثت فيه قضية الشكل الداخلي للنصوص في (رواية البيت الأندلسي،سوناتا لأشباح القدس،سيدة المقام)من خلال: عدد الصفحات، عدد الفصول، المطالع والخواتيم،نوع الكتابة، الفراغات، البياض والسواد،العناوين ،الهوامش.

وختمت الدراسة بخاتمة إجمالية تم فيها بيان جملة من النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.

لم يخل إنجاز هذا البحث من بعض الصعوبات، تعلق بعضها بتشعب الموضوع وصعوبة الإلمام به، وبخاصة في نصوص واسيني الأعرج والحاجة إلى مصادر فكرية ومعرفية متنوعة، تساعد على فهم ظاهرة التجريب وكيفية تحليل النصوص الروائية، خاصة روايات واسيني الأعرج، التي يحتاج تحليلها إلى وعي كبير، لفهم مدى ثرائها وانفتاحها على مختلف الفنون والآداب والمعارف السابقة.

وأخيرا أتوجه لله تعالى لأنه الأولى بالشكر والثناء والحمد.

كما أتوجه بالشكر للأستاذ المشرف أ.د: يحي الشيخ صالح الذي فتح لي المجال لخوض غمار هذا البحث، فله مني كل الشكر والامتنان.ولا يفوتني في هذا المقام العلمي أن أقدم كلمة وفاء لجامعة الإخوة منتوري التي احتضنت هذا البحث، كما أتقدم بشكري لأعضاء لجنة المناقشة الذين سيفيدونني بأفكارهم، توجيهاتهم وعمق مناقشاتهم، التي ستثري هذا البحث وترتقي به إلى مستوى أفضل....وما توفيقي إلا بالله.

مدخل

الخطاب الروائي والتجريب

المبحث الأول : قراءة في دلالة المصطلحات وتحديد المفاهيم.

أولا : التجريب

ثانيا : الخطاب

ثالثا : الرواية

المبحث الثاني : الرواية العربية والتجريب

المبحث الثالث : الرواية الجزائرية النشأة والتطور

المبحث الرابع: الرواية الجزائرية والتجريب.

توطئة :

التجريب ظاهرة قديمة قدم الوجود الإنساني، تغذي حياتنا فكريا وفلسفيا وأدبيا، ولأن الإنسان مجبول على التغيير وحب الإكتشاف لكل جديد، كان الأديب يغير أدواته التعبيرية وأشكاله الكتابية كلما أحس بضرورة لذلك، وسعيا لتخليص الأعمال الأدبية من القولبة والثبات والجمود، والبحث لاكتشاف أشكال جديدة ومضامين جديدة، قادرة على استيعاب الحراك الثقافي المتسارع للعصر، وجذب انتباه المتلقي المتلهف دائما لخوض تجربة قرائية جديدة، تخيب أفق انتظاره فالتجريب هو "الإفراط في ممارسة التجاوز" كما يرى سعيد يقطين، وهو «محاولة للخروج من الدوران في الفراغ ....والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة ذاتية»[1] .

ما هو يا ترى المعنى اللغوي والاصطلاحي للتجريب؟

وكيف خاضت الرواية العربية هذه المغامرة الإبداعية المتميزة؟

[1] بن جمعة بوشوشة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ،المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس، ط1، 2005،ص23

المبحث الأول: قراءة في دلالة المصطلحات وتحديد المفاهيم

1-ماهيــة التجريب:

1-1 التجريب لغة:

إذا أردنا التعرف على معنى هذه الكلمة في التراث الأدبي، فإن وجهتنا أولا هي : لسان العرب لابن منظور، حيث يقول في معجمه في مادة (ج.ر.ب):

جرّب الرجل تجربة، اختبره. والتجربة من المصادر المجموعة قال النابغة: إلى اليوم قد جُربن كل التجارب.

ورجل مجرِّب: قد بُلي ما عنده، ومجرب قد عرف الأمور وجرّبها فهو بالفتح مضرِّس قد جرَّبته الأمور وأحكمته، والمجَرِّب مثل المجرّس والمضرَّس الذي قد جرَّسته الأمور وأحكمته، فإن كسرت الراء جعلته فاعلا، إلا أن العرب تكلمت به بالفتح[1]. لم يذكر ابن منظور لفظ التجريب وإنما في الاستعمال المعجمي يذكر المصدر: تجربة بمعنى الاختبار.

كما جاء في المعجم الوجيز: «ما يعمل أولا لتلافي النقص في شيء وإصلاحه، وفي مناهج البحث هي التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته وهي جزء من المنهج التجريبي»[2].

كما ورد لفظ التجريب كالآتي: «جرب البعير يجرب جربا، فهو جرب وأجرب، والمجرب الذي جرب الأمور كلها وعرفها والمصدر التجريب والتجربة وجراب البئر جوفها من أولها إلى آخرها»[3].

يظهر لنا التجريب – من خلال هذا التحديد – قرينا للخبرة والمعرفة المتأصلة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1.1997، ص:398-399،مادة (ج ر ب).

[2] المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية ، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ،باب الجيم ، القاهرة ، 1994،ص98.

[3] أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم كتاب العين: تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر العراق، (دط) 1972ج6، ص112.

وعليه فإن كلمة التجريب تعني أن يفعل شخص شيء لم يفعله أحد قبله، ويعطي فيسمى مجرب، والعمل الذي قام به فهو تجريب، سواء كان هذا في ميدان العلوم والفيزياء، أو ميدان الأدب وجميع المجالات.

ولو عدنا بكلمة التجريب إلى المعجم الوسيط [1] فنجدها دالة هي الأخرى نفس المعنى فنقول: جربه تجريبا وتجربة أي اختبره مرة بعد مرة ويقال: رجل مجرب: جرّب الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب عرف الأمور وجرّبها.

جاءت كلمة التجريب من التجربة أي الاختبار لعدة مرات، فإن نجحت العملية تسمى تجريبا، وكذلك شخص مجرب أي أصبحت لديه خبرة وتجربة من الحياة، يستطيع أن يزن الكلام وأن يقدر حجم الأمور.

وجاء في المعجم الأدبي: التجربة: " معرفة متأتية عن معاناة واختبار، وهي تزيد النفس غنى وتكشف أمامها آفاق جديدة في فهم كنه الحياة "[2] فالتجريب لغويا هو سليل التجربة فكرة وفعلا.

وإذا بحثنا عن معنى التجريب في القواميس اللغوية المتخصصة نجد: التجريب: «منهج علمي يركن للتجربة والملاحظة ومراقبة وفحص الفرضيات، والتجريب الإنساني يحاول على الإنسان كمادة جديدة أو تقنية تشريحية جديدة»[3].

يبدو الطابع العلمي مسيطرا على هذا المفهوم، والأمر مبرّر على اعتبار أن التجريب في الفنون كان قد أُخذ عن العلوم التجريبية بفضل "كلود برنار"، ففعل التجريب حاصل في العلم، لكن دخوله الإبداع يعد نقلة نوعية تجاوزية للسائد من أنماط الكتابة «ثم إنه منبع المعرفة التي

(1) مجمع اللغة العربية: الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005، ص114.

(2) جبور عبد النور: المعجم الأدبي دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1983، ص58.

(3) Nouveau la rousse encyclopédique. Etalie 2003.p 589.

تملكها...وبتعبير آخر هو نقطة انطلاق كل علم»[1].ذلك أن التجريب المستمر المتجاوز للعادي والموجود ، يحفز الوعي للبحث في مضارب استثنائية.

ويرى جيمس روس إيفانز james reuss Uviansse " أن التجريب ...محاولة غزو المجهول، وهو شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه "[2].

إن التجريب بمعناه الأوسع «كل أدب ...يتطلب التقرب إلى أنواع جديدة من التعبير(التصدي)، وهو بالمعنى الضيق أدب يتبدل إلى تحدِّ...لتتحول الكلمة بمعناها إلى تنسيقات لغوية غير مألوفة إلى تركيبات نصوصية مجدّدة»[3].

1-2 التجريب اصطلاحا:

إن مفهوم التجريب يتضح من محاولات الباحث كلود برناردClaud Bernardفي بحثه: مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي[4] ليتخذ من مصطلح التجريب كجزء لا يتجزأ من بحثه في ميدان الطب، والذي كان من قبل يتمحور على أساسيات عامة ومعلومات محدودة، فعمد إلى تطبيق تجاربه على الإنسان والحيوان، ولولا التجريب في هذا الميدان لما وصل الطب إلى ماهو عليه الآن.

ويذكر أن للتجريب جذورا في النظرية الأدبية الفرنسية لما أسماه "إيميل زولا" بالرواية التجريبية أو الطبيعة، ومن أهم الأسس التي قام عليها تنظيره، منهج الباحث الفزيولوجي

---

(1)Encyclopédique, quillet, librairie,aristide, quillet, paris ,1er trimestre 1952, p1609, dictionnaire.

(2) هيثم الحاج: تقنيات التجريب السردي، التخطيط الهندسي لدى الشاروني، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 132، أغسطس2008 ،ص112.

(3)Dictionnaire des termes littéraires : champion classiques honoré champion, paris 2005,p193.

(4) أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينا الدولي، هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989، ص1.

"كلود بيرنار" وهو يعتبر أنه يكفي أن تعوض كلمة طبيب بكلمة روائي، حتى تتضح فكرة التجريب وتكسب صرامة الحقيقة العلمية، فالروائيون عنده هم حكّام تحقيق في مجال البشر ونزواتهم.

استلهم "زولا" مفهومه للتجريب من "كلود برنارد" والطب التجريبي، وهو بفعله هذا أسقط حقيقة الفروق الجوهرية الكامنة، بين المفاهيم الخاصة بالعلوم التجريبية والأعمال الفنية، لينزلهما المنزلة ذاتها، على ما نراه من تمايز صارخ بين هذه المجالين بدءا من طبيعة الموضوع، فطريقة المقاربة والتحليل ثم مجمل النتائج التي وإن بلغت مصاف الدّقة والعلمية في العلوم التجريبية، فلا شك في أن سمتها المعيارية والنسبية في العلوم الإنسانية انطلاقا من حساسيتها وقابليتها للمراجعة.

وقد عمل إميل زولا على وضع فرضيات بصياغتها في روايته التجريبية، مثبتا أن الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع والتطور والابتكار، ومنه الارتقاء الحضاري.

لقد أضفى زولا الطابع التجريبي على الرواية الواقعية، فالمبدع عليه أن يتعامل مع الإبداع بالموضوعية نفسها التي يتعامل بها العالم مع المادة في المخبر، ذلك أن التجريبية «عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد وتجسيد لإرادة التغيير ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل لا وفقا لحاجاته فحسب، بل وفقا لرغباته»[1]

لأن التجربة أمر مشترك عند جميع الفنانين ولا يخلو أي عمل منها «تعد التجربة في المخبر سلفا لتكون ناجحة بعدم ذلك، أي أن المرحلة السابقة عن مرحلة إظهار التجربة واشتراك الآخرين فيها، هي مرحلة مؤقتة ستفضي بالضرورة إلى مرحلة التجربة الكاملة التامة بعد اكتشاف الأخطاء في الأولى و تداركها»[2]ومن النقاد الذين تناولوا هذا الجانب في دراستهم رأي: منى أبو سنة: «أن التجريب مرادف للإبداع، والإبداع على الإطلاق، والإبداع الفني

---

[1]محمد رشيد ثابت : التجريب وفن القص في الأدب العربي ، الحديث في السبعينات والثمانينات، دار ابن زيدون للنشر، سوسة كلية الآداب و العلوم الانسانية 2004، ص35.

[2]عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع تونس، د ط، 1972م،ص28.

على التخصيص هي إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء، من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغيره بواسطة العقل الناقد»[1].

أي أن التجريب يجب أن يستند في بنائه إلى حقائق موجودة وكائنة فعلا، غير أنه هناك من يفرق بين كل ما هو تجريبي وإبداعي، وأن التجريب قد يأتي قبل الإبداع، كما أنه يمكن أن يتقدم الإبداع على التجريب ولكنهما ليسا مرادفين لمعنى واحد. ومن هنا نجد سعد الله ونوس وله نفس الرأي فيقول: «التجريبية هي طريقة وصفية، والإبداع يأتي في الدرجة الثانية، التجريبية لا يمكن أن تكون نوعا من الإبداع العفوي، بل هي عملية قصدية تأخر فيها الإبداع درجة لتتقدم فيها الحرفية»[2]، فهو يفرق بين التجريب والإبداع.

ولقد عبّر "إتيان سوريو" في محاولة لإقتناص جوهر هذا المصطلح قائلا: «التجريب مواجهة نقدية لنزعة التسليم بأي معطى من المعطيات، دون تساؤل حقيقي بحجة اعتباره — عن خطأ- من بداءة الأمور»[3].

وترى "ناتالي ساروت": «إن البحث يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعتيمة وإلى تجريب أدوات جديدة، وخلق أشكال حية»[4].

إن التجريب في معناه الحقيقي هو: «الاختلاف، وهو في الوقت نفسه يبحث عن الأدوات، والآليات لإحداث التغيير المطلوب»[5] ويرى جورج لوكاتش أن «الانقطاع الواضح

---

[1] ينظر: سيد أحمد الإمام: التجريب في المسرح قراءة في مجال الجمال العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992، ص27.

[2] سعد الله ونوس: المسرح التجريبي، مجلة المسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1993، ص16.

[3] محمد رشيد ثابت: التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، دار ابن زيدون للنشر، تونس، 2004، ص33.

[4] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، المغرب، ط1، 1999، ص 361.

[5] عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، ع4، شتاء1995، ص20.

عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والإلتزام بها»[1]، هو ما يمثله التجريب، فالأديب المجرب بجدارة هو من عزف عن تقاليد الواقعية والإغراق في الرؤية التوثيقية للعالم، ويتفق معه نسبيا صلاح فضل الذي يرى في التجريب: «ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ....و الفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة»[2] وإن اتفق معه على أن التجريب هو معارضة التيار السائد، فهذا لا يعني أنه قطيعة صريحة مع كل ما يربط الكاتب بالماضي أو التقليد ، كما صرح بذلك عبد العزيز حمودة في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي قائلا أن: «التجريب يعني القطيعة مع الماضي» [3] فالمبدع مهما تمادى في التجريب لا يمكنه بأي شكل من الأشكال أن يحدث القطيعة الصارمة مع التقاليد والتراث، ولا يمكنه «القفز على ثوابت أصيلة قد يؤدي تخريبها والإفراط في تجاوزها إلى إفساد المشروع برمته، والنزول به رأسا، من الرغبة في التطور الإيجابي إلى العبث والفوضى والفشل»[4].

الكتابة التجريبية هي كتابة قلقة مترقبة، تترصد المتغير والمستجد تبحث عن عالم أفضل، حركية لا ترضى بالموجود ولا المقيد، هاجسها تحقيق المغايرة، تطرح «أسئلة جديدة ملحة تتجاوز الفردي إلى الإنساني والمحلي إلى العالمي، ومدارها الكيان والهوية ومقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة»[5].

تسعى إلى تحطيم ما كان سائدا " بغض النظر عما يلي عملية التحطيم، وبغض النظر أيضا عن طبيعة المادة المحطمة "[6]

---

[1] جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية ، تر : نايف بلوز ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط2، 1972، ص 12.

[2] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

[3] التجريب على مادة كلاسيكية: نشرة مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، القاهرة، العدد 3، سبتمبر 1993، ص 11.

[4] محمد عدناني: إشكالية التجريب: ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2006، ص16.

[5] محمد طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993، ص 148.

[6] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص103.

التجريب رؤية إبداعية تولد من هاجس التغيير، وتتحقق عبر تدمير النموذج واختيار المغامرة، كما يعمل على تفكيك البنية السردية للرواية التقليدية.

لقد أكد النقاد الغربيون على مبادئ التجاوز والإنعتاق والإختلافية، فأصبح خيارا كتابيا به ومن خلاله «استطاعت التجربة الروائية أن تقيم علاقة مشاكسة ما بين نموذجها المتحقق في بعض النماذج الروائية وما بين ممكنها المتخيل في أفقها المستقبلي، ولذا كان التجريب خيارها الوحيد في كسر النموذج النصي وتحقيق رغبة النص الروائي للبحث عن نموذج مخالف»[1].

كما كان للعرب نصيب من هذا التغيير، ويمكن أن نقول أن التشرب من الثقافة الغربية كان له بالغ الأثر على كتابنا الذين اطلعوا على مكنونات النظرية التجريبية، فعدت وسيلة لتطوير الأدب العربي حتى يتجاوز التعتيم الذي تخلل كتاباتهم، فبحثوا عن كل ماهو غريب وجديد وأبدعوا أعمالا تجريبية طرحت نفسها بوصفها نموذجا عربيا تجريبيا، وإذا كان العلاّمة ابن خلدون قد أشار قبل ذلك بكثير إلى أهمية التجربة في كتابة "المقدمة" فهو يبيّن أن الإنسان ميّز بالعقل، والعقل التجريبي يجعل الفرد يميز بين الصحيح والخاطئ في المعاملات بين أفراد المجتمع، وعن طريق التجربة تنتظم الأفعال وتعود عليه بالمعرفة، وبهذا تسهل عليه حياته...«وهذا هو العقل التجريبي، هو يحصل بعد العقل التميزي الذي تقع به الأفعال»[2] فالتجريب هو بحث دائم ومستمر عن كل ما هو جديد، هو إبداع يهدف إلى التفرد في المنجز، متخطيا كل ما هو قديم وسائد ومعروف، ولكل مبدع خصوصيته وتفرده الذي يميزه عن غيره، ولكل فكرته التي يصقلها بطريقته «فالتجريب هو جوهر التجديد والتحديث

---

[1] أسامة الملاّ: التجريب استراتيجية نصية، صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر الثقافية على شبكة الأنترنيت، العدد 10150، الخميس 11 ربيع الثاني 1421هـ/2000م.

[2] ابن خلدون (عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين): المقدمة : المسمى بديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر و من عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ،لبنان ،ط1، 1423هـ ،2003م، ص450 ،ص451 .

والابتكار والإبداع ليس في مجالات الأدب والفن وحسب، بل في كل مجالات الحضارة الإنسانية»[1].

يقول جيمس روس ايفانز «أن تكون تجريبيا يعني أن تقوم بغزو المجهول وهذا شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه»[2].

ويرى عز الدين المدني أن الأدب التجريبي هو: «أدب بناء، دفع جل الحواجز الفكرية القديمة والتي سيطرت على المواهب الفذة، وعطلتها عن الإبداع»[3].

الأدب البناء يجب أن يستند إلى تجريب مؤسس، مبني على تجربة كونتها خلفية معرفية ورؤى فكرية واضحة، همها توسيع الذائقة الفنية لا مخالفتها وإرباكها فقط، وحتى يكون الإبداع إبداعا حقا، لا بد أن يكون هم المبدع البناء على أسس صحيحة تحطم السائد، لبناء جمالي يحدث المغايرة الفنية الخصبة لا من أجل تحطيم النموذج لا غير.

إن الرواية التقليدية لم تعد تتحمل أعباء الحياة المعاصرة «فالتجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح»[4].

---

[1] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت، لبنان، دط، دت، ص17.

[2] جيمس روس ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، القاهرة، ط1، 1420هـ، 2000م،
ص 15.

[3] ينظر: عز الدين المدني: الأدب التجريبي، ص15.

[4] حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص 26.

لذلك عد التجريب رؤية إبداعية تولد من هاجس التغيير، وتتحقق عبر تدمير النموذج، واختيار المغامرة كما يعمل على تفكيك البنية السردية للرواية التقليدية.

اقترن تصاعد هذه الموجة بانتشار ظاهرتين بارزتين: «ظاهرة الصراعات الايديولوجية، بشتى تجلياتها وميادينها وظاهرة الانبهار والتأثر بعديد حركات التحديث في الثقافة الغربية، مثل "قصيدة النثر " و"تيار الوعي " و" الرواية الجديدة " و" الكتابة النصية "، وقد رافق هذه الظاهرة عزوف كتاب هذه الحركة عن الموروث والمحلي من نماذج الإنشاء أو توظيفها بشكل ساخر متعدد الطرائق والأساليب»[1].

إنه إقرار صريح بأبوة التجريب وأصله الذي يسحبه إلى غياهب الايديولوجيا، هذه الأخيرة التي اعترفت ببنوتها له وترجمت ذلك جرأة الأدباء/ الروائيون، لما استفحلت أقلامهم الفنية تُسرب انتماءاتهم وتوجهاتهم السياسية- وإن على استحياء - متجاوزة بذلك الطابوهات وشاغفة في المسكوت عنه.

ثم أسلوب التَّبيئَة / الذي ارتضاه المبدعون الجدد، إثر تماسهم الفني والمعرفي مع عمداء التحديث الثقافي الغربي، وإن تطور هذا التماس إلى انحلال وانصهار أثرى قرائح مبدعينا، وأنزلهم منازل شتى أدناها استيراد النموذج الجديد والحكي على منواله أو مجاوزته في أحسن الظروف.

ولعل من سمات هذا المنجز الروائي الجديد «الذي ظهر في هذه الفترة تكمن في كونه يعمل جاهدا على تجاوز المرحلة السابقة...بما يحقق انزياحا عن السائد...وتكسيرا للميثاق السردي المتداول»[2].

ويبدو أن استحسان "سعيد يقطين" للفظة الميثاق السردي بكل ما تحيل عليه من سلطوية وعنفوان، تستحق أن تكافأ بالدرجة نفسها من القوة الدلالية، فلا يكون الرد عليها إلا بالتجاوز،

---

[1] محمد رشيد ثابت: التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينيات، دار ابن زيدون للنشر، تونس، 2004، ص05.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 287-292.

الكسر أو حتى التيه الذي اختاره "أدونيس" ليعلن حالة القطيعة الفنية، الشكلية منها والموضوعاتية في ردّه الخطابي على الميثاق السردي، هكذا يقول لنا التيه ليست قاعدة ولا قالبا إنما تجريب وإمكان، وإن كنت أيها الناشئ معي فلا تتشبه بي بل أفِد مني، وتابع مسيرتك»[1].

ويرى فيصل دراج بأن التجريب: «ينطلق من المعطى، بل مما يناقضه ويصل إلى ما هو جديد»[2].كما يعرفه صنع الله إبراهيم بأنه «إيجاد أساليب جديدة تتلاءم مع مواضيع جديدة، أتصور أن كل عمل لابد أن يكون تجربة أي أن يقدم شيئا جديدا، فعندما يستقر الكاتب على تكتيك واحد وأسلوب محدد تتحول أعماله إلى تكرار وهذا يُحدث نوعا من الملل»[3].

تظهر هنا جرأة التجريب التي أحالت دوره في نقل الشعرية من مستوى الحكاية إلى مستوى الفعل السردي، حيث يتماهى المقول في القول إيذانا بالبراعة الفنية، التي تتمظهر في المسافة الجمالية التي تربط النص بقارئه، ليذعن هذا الأخير فعلا «أساس الإبداع عندما يفارق التمطي والجاهز والمألوف، ليغامر ويستكشف في قلب المستقبل، هكذا حاولت الرواية التجريبية أن تتجاوز الواقع وتخلق عوالمها الخاصة، عملية هذا التجاوز والرفض لأشكال الكتابة السائدة لم تكن إنكارا لما حققته الرواية العربية من إنجازات، وإنما كانت رفضا نابعا عن وعي الرواية التجريبية بتشبع النموذج السائد في الكتابة، ووصوله إلى مرحلة أصبح فيها عاجزا عن الإضافة»[4].

ويرى عز الدين المدني أن «الأدب التجريبي هو أدب باحث ومختبر، هو أدب حركي أيضا يبحث في الشكل ويختبر المضمون ويمتحن اللغة، يغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته وأشكاله، ومضامينه، وغاياته لا يقتصر على الشكل

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، لبنان، ط6، 2005، ص 124.

(2)فيصل درّاج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1999، ص315.

(3) محمد رجب الباردي: الرواية العربية الحديثة في مصر من خلال أعمال جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وعلاقتها بالرواية الجديدة في فرنسا، مرقون، تونس، دط، 1991، ص27.

(4) عرجون الباتول: تجليات جمال الغيطاني، البحث عن تشاكل زمني جديد، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية ناشرون لتوزيع المطبوعات، بيروت2009، ع 72، ص73.

بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع لأنه يريد الوصاية من كل الأنواع، هو عدوان لأنه يثبت ولا يستقر لأنه ضراوة، وهو واقع لأنه يأبى التكرير والتكرار لأنه يناضل من أجل اختيارات أساسية»[1].

إن التجريب هو تجديد، هو إبداع أو يمكن أن تقول كذلك هو خلق لأجل التغيير، هدفه كسر جميع التقاليد الفائتة واختيار عوالم جديدة في الشكل والمضمون.

وجملة القول أن التجريب «في النهاية سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم، وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون وهو مخرج الرواية العربية من ترهُلها، ولكنه في الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن انهيار الثوابت»[2].

التجريب عمل إبداعي غايته تحطيم أغلال النماذج السابقة، والخروج عن المألوف والنمطية، والسعي من أجل النهوض بالأعمال الإبداعية مميزة عن القديم، أي التحرر من النماذج القبلية المتعارف عليها، هذا الحديث يجرّنا إلى مصطلح هو الآخر يقوم على الثورة على القديم والإقبال على الجديد، وهو مصطلح الحداثة وهو من بين أكثر المفاهيم غموضا وضبابية، وكان محل نقاش وجدل واسع بين النقاد والدارسين، وإن اتفق الباحثون على أنها نشأت في الغرب، إلا أنهم يختلفون في التأريخ لها ،ووضع تعريف جامع لها خاصة وأنها حالة دائمة وعملية مستمرة تقوم على إعمال الفكر، ومجاوزة الواقع المعيش والتطلع نحو التجديد ورفض الكثير من القيم التقليدية السائدة، أي رفض القديم شكلا ومضمونا واعتناق عصر جديد –كلها رغبة في الجديد- أساسه التطور والتقدم، بمعنى أصح انقلاب ثقافي عنيف على كل ما هو قديم وموجود، أي إحداث قطيعة مع التراث والكفر بكل ما جاء فيه من قيم اجتماعية وسياسية وثقافية، حيث يرى "إلياس خوري" بأن الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة.

---

[1] عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 1972م، وجه الغلاف الخلفي.

[2] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004، ص303.

وإن اشتركا (الحداثة والتجريب) في الجدة والإبداع والابتكار والنهوض بالأشكال الموجودة، إلا أنهما يفترقا في قضية مهمة وهي أن الحداثة تقدم على نبذ الماضي وتركه، في حين أن التجريب يعتمد على ماهو موجود، ويجب أن يضيف إليه ما يبعث فيه الروح من جديد.

الحداثة هي «ثورة على الماضي والحاضر أيضا، لأنها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا، كما أنها تحارب الحاضر من حيث أنها ترفض الانغماس في القيم والفنون والآداب والفلسفة..» [1].

والتجريب أهميته تكمن «في خصوصية طرحه ونضاله من أجل اكتساب حقه في الاحتجاج على الوعي الجمالي السائد، وما يتضمنه هذا من جدل يقوم على نقض الوعي الاجتماعي بعد استيعابه في مستوياته المتشابكة...سياسية، اجتماعية، دينية، ثقافية وفنية. مثلما تكمن أهميته في لحظته الآنية وما يطرحه منها أو يطرحه عليها» [2].

وهو بهذا المفهوم يحتم علينا القبول بالإشكاليات والاحتفاء بها وتسويغها أو البرهنة على عدم صوابها على حد تعبير "علي محمد المومني"، أي على المبدع أن يتولى قضايا مجتمعه على اختلافها، الأهمية اللازمة من أجل إيجاد الحلول المناسبة لها.

كما نجد أن مصطلح التجريب ينفتح كذلك على جملة من المصطلحات الأخرى مثل:

التجاوز، الثورة، الطليعية...نجدها كلّها توهم بالتطابق مع التجريب، إلا أننا نجد أن هناك فوارق بينهما ولو جزئية تميز بين هذا المصطلح وذاك، فالتجاوز مثلا عند أدونيس نعني به: «لا يتضمن مفهوم التجاوز كما استخدمه نفيا للماضي أو تجزيئا له، وإنما أعني به تجاوز الجوانب المؤسسة

---

[1] علي محمد المومني :الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، الطبعة العربية ، 2009، ص 24.

[2] المرجع نفسه،ص24.

المستنفذة منه، أي تجاوز طرق الرؤية والكتابة»[1]، كما يرى أدونيس أن «ليس التجاوز انقطاعا كليا عن الماضي وليست الحداثة نفيا للقيم الإبداعية فيه...فالقول بالانقطاع المطلق...يجعل منها قفزا وحركة بلا جذور، الجدلية بين الانقطاع والاتصال، الاختلاف والائتلاف»[2].

أما الثورة عند أدونيس فيرى أنها: «الثورة، ثورة لأنها تلغي النموذج، لأنها حصرا، إبداع، أن تثور هو أن نخلق تفكيرا جديدا ومسلكيّة جديدة، هو أن نترك أي شيء، أيا كان في معزل عن التحليل والتقويم، أن نثور هو أن نهدم النموذج »[3]، نفهم من خلال هذا الرأي لأدونيس حول مصطلحي التجاوز والثورة بأنه فعلا يوجد تقارب بين المصطلحين: التجاوز والتجريب إلا أن التجاوز يدحض القواعد الأولية القائمة على أهمية الحكاية (المقول)، كما نجد أن الثورة هي رفض للواقع والانعتاق من قيود كل ما هو كلاسيكي، أما الطليعية هي التجاوز الدائم لما هو موجود حيث يرى محمد رشيد ثابت: «ومن هنا يصبح التجريب عند المدني مطابقا للطليعية يكملها ويتوافق مع أهدافها أقول : «إن الأدب التجريبي خاصة والطليعية عامة لا هم لهما إلا تأسيس تفكير عصري»[4].

كل حركة طليعية مهما كان تجذرها يستحيل أن يضمن لها الدوام لتعارضها مع وظيفة الريادة التي كانت مبرر وجودها[5] فمصطلح الطليعية يذهب إلى اكتشاف مضامين وأشكال جديدة، يحتل إنتاجها في ظرف من الظروف صدارة المنظور الفني ثم يُتَجاوز.

وهكذا فإن هذه المصطلحات: الحداثة، التجاوز، الثورة، الطليعية...فعلا تتقاطع مع التجريب في بعض الجزئيات إلا أنها تختلف عنه في أخرى، إذ لكلٍّ منها خصوصيتها تبقى محافظة

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص 143.

[2] نفسه، ص143.

[3] نفسه، ص248.

[4] محمد رشيد ثابت : التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات ، دار ابن زيدون للنشر، تونس ، 2004،ص 73.

[5] نفسه، ص36.

عليها، بينما يبقى مصطلح التجريب مصطلحا شاملا مؤكدًا طابع البحث والتجاوز الذي يسم هذه المصطلحات على اختلافها.

2-ماهيــة الخطاب:

2-1 الخطاب لغة:

«هو من "الخَطْب" الشأن أو الأمر صغر أو عظم، وقيل هو سبب الأمر، يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ وتقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير، والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة(...) ومنه قولهم: جلّ الخطب أي عظم الأمر والشأن، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا»[1] فالخطاب هو مراجعة الكلام، وهو الكلام والرسالة، وهو المواجهة بالكلام أو ما يخاطب به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب وهو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم أو الكاتب) أن ينقلها إلى المرسل إليه (السامع أو القارئ ويكتب الأول رسالة ويفهمها والآخر بناء على نظام لغوي مشترك بينهما)[2].

إن هذه المفاهيم اللغوية تتدخل في بنائها عناصر متعددة كالمرسل والمتلقي، والرسالة التي تحيلنا إلى الحوارية والتي تجمع بينهما ويقابل مصطلح الخطاب مصطلحيDiscourse باللغة الإنجليزية وDiscours باللغة الفرنسية، فنجد المعاجم الغربية المتخصصة تقدم مجموعة من المقابلات والتحديدات المتنوعة، منها كلام أو محاضرة تلقى على مستمعين، كما

[1] ابن منظور: لسان العرب، ط4، مجلد 5، دار صادر، بيروت، 2005، ص98.

[2] إميل يعقوب، المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، مادة خطب.

تزاوج بين النص والكلام من جهة والخطاب واللغة من جهة أخرى، كما تقابل بينهما أحيانا [1]. وهكذا تتقارب الدلالات لمصطلح الخطاب في المعاجم الغربية والعربية على أنها القول أو الكلام.

2-2 الخطاب اصطلاحا:

أما الخطاب كمصطلح فهو واحد من المصطلحات التي حملها إلينا تيار الحداثة الذي فضل إحداث ما يسمى عند أتباعه والمتشبعين له بالقطيعة مع الماضي أو الجذور[2].

فهؤلاء كانوا يشككون في كل شيء، ويدعون إلى إعادة النظر في كل شيء، وإعادة مراجعة الفكر وعدم التسليم بالمسلمات واتهام النزعة الوثوقية التي طالما سيطرت على الفكر العربي، ومما يعنيه المصطلح هو الوحدة اللغوية المتمثلة في الجملة كحد أدنى أو ما يربو عليها، في شكل متتالية لسانية ذات بعد إبلاغي منطوقة أو مكتوبة حدي البداية والنهاية، ومن ثم فهو بهذا الطرح يعقب مصطلح آخر هو الملفوظ (Léoncé) بدء بالجملة التي هي برأي(Benviste) (بنفيست) نقطة عبور من مجال اللغة بوصفها نظاما للعلامات إلى صفة الخطاب، التي تستعمل على أرضيتها اللغة وسيلة للتوصيل بافتراض متكلم ومستمع بهدف من الأول للتأثير في الثاني[3].

أما هاريس فقد سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصورات والأدوات التي تحلل بها الجملة، فعرف الخطاب بأنه «ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[4].

وانطلاقا من هنا فإن التعامل مع الخطاب (Discours) على أنه فعل النطق أو فعالية تقول وتصوغ في نظام ما، يريد المتحدث قوله من حيث هو كتلة نطقية، إنه الخطاب الذي

---

[1] زيد نواري سعودي: جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني(الغاضبون نموذجا)،بيت الحكمة، ط1، 2009، ص15.

[2] نفسه، ص15.

[3] زيد نواري سعودي: جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني(الغاضبون نموذجا)، ص15.

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص17.

يمارسه المخاطب، فحدده موشلر «على أنه الحوار ثم قام بإجراء تحليلاته للخطاب(الحوار) وكانت توحي بتأثره بآراء مدرسة بيرفكام التي حصرت الخطاب في الحوار، والتي أثرت في تعريفات العديد من اللسانيين الذي يكتبون بالإنجليزية مثال مايكل هو في كتابه (حول ظاهرة الخطاب) الذي أكد بأنه يتعامل مع الخطاب باعتباره المونولوج شفويا أو كتابيا»[1].

ولهذا فالخطاب يفترض وجود فاعل منتج، وعلاقة حوارية مع المخاطب المنجز من خلال نظام التواصل القائم على المخاطب المنجز للكلام والمخاطب متقبل الرسالة، والرسالة ذاتها تحتاج إلى سياق وصلة وسنن فالخطاب هو رسالة يبثها المبدع، أو المخاطب المتلقي ونجد أن أول من وضع مخططا لعملية التواصل رومان جاكبسون حيث يرى أن: «كل رسالة لغوية لا تتحقق إلا من خلال تحليل الوظائف الست التي تتحكم في عملية التخاطب»[2] فالخطاب حسبه عبارة عن رسالة يبثّها المبدع(المخاطِب) إلى المتلقي(المخَاطَبْ) عن طريق قناة الاتصال، وتخضع هذه الرسالة إلى شيفرة مشتركة بين المبدع والمتلقي، لأن المبدع هو الذي يركب الرسالة والمتلقي هو الذي يفككها أي يمارس عليها القراءة.

الخطاب «ليس تجمعا بسيطا أو مفردا من الكلمات ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين الذوات، ويكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم، ويوزع عليهم المعرفة المبنية في منطوقات خطابية سابقة التجهيز»[3].

وضمن معنى المتجاوز للحدود اللسانية يميز تودوروف في دراسته الشهيرة «مقولات الحكي الأدبي» بين عنصرين أساسيين ينفي أحدهما الآخر وفي نفس الوقت يثبته بذلك الحضور المتلازم عبر ثنائية الحضور والغياب، وهما المتن والمبنى مؤكدا أن لكل حكي مظهرين متكاملين:

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص24،ص25.

[2] عبد الرزاق الورتاني: مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، مجلة القلم، العدد10، تونس، 1977، ص 11، ص12.

[3] جابر عصفور: آفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 1997، ص49.

إنه في آن واحد قصة وخطاب[1] فالقصة(Hésoire) تعني الأحداث في ترابطها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك، أما الخطاب(Discours) فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي، وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)[2].

ويقدم (جيرار جينيت) ثلاثة مظاهر مائزة للحكي[3]:

-القصة(Story) وتعني المدلول أو المضمون السردي.

-السرد(Narration) الفعل السردي المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل.

الخطاب(Discourse) ويقابل الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي نفسه، ويرى جينيت«أن الحكي بمعنى الخطاب هو الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلا فليس سرديا، إن الخطاب سردي بسبب علاقته بالقصة التي يحكي وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله[4] وما دامت حسب (جينيت) هذه العناصر الثلاثة متواشجة تواشجا عميقا، فمن العبث فصل بعضها عن بعض في الدراسة التحليلية للخطاب، ومن ثم يدرس الخطاب على ثلاثة مستويات مترابطة ترابطا وثيقا: المستوى الصرفي، المستوى النحوي، والمستوى الدلالي فالدراسة

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص22 .

[2] نفسه، ص22.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم وآخرون، ط3، منشورات الاختلاف، 2003، ص38-ص39.

[4] نفسه، ص40.

الصرفية من خلال الوظائف والشخوص والعلاقات التي تربط ببعض، تستدعي الدراسة النحوية أي علاقتها بالخطاب وتجليات السارد والمسرود وصيغ الخطاب والرؤى، وهي لا تفصل عن الصيغة الدلالية، إذ يتسع الخطاب ليشمل مفهوم النص، وللنص كاتب وقارئ وله علاقاته الخطابية المتنوعة وبناه السوسيو- لسانية[1] ومن خلال هذا الانسجام في المعالجة النصية للخطاب الروائي ، من خلال الصيغ الثلاثة الصرفية والنحوية والدلالية، يمكن أن نفهم الخطاب الروائي الحديث في الأدب العربي وهو خطاب غاية التركيب والتعقيد، لأنه صهر في بنيته أجناسا أدبية مختلفة واستدعى خطابات متنوعة أدبية أو شبه أدبية[2].

وحاليا اقترن مصطلح "الخطاب" في الدراسات العربية بدلالات جديدة" تشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرؤى المنهجية، كما تشير إلى أدوات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارسته الخطابية المختلفة ...وأن أية نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة[3]».

وللخطاب معايير أسسته وساهمت في بنائه، من خلال قيم ووسائل فنية يدركها الكاتب والمتلقي في الوقت نفسه مع التغيير الزماني والمكاني، ومستويات التلقي باختلاف العوامل الخارجية والداخلية، فيكون الخطاب باعتبار مقروء القارئ: «ذلك البناء نفسه وقد أصبح موضوعا لعملية إعادة البناء ، أي نصا للقراءة وكيفما كانت درجة وعي القارئ بما يفعل، فإنه ولابد أن يمارس في ذلك النص ما يمارسه صاحب الخطاب عند بناء خطابه، إبراز أشياء والسكوت عن أشياء وتأخير أشياء، فيسهم القارئ هكذا في إنتاج وجهة النظر بل إحدى وجهات النظر التي يحملها الخطاب صراحة أو ضمنا، والقارئ عندما يسهم في إنتاج وجهة

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص53.

[2] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص03.

[3] جابر عصفور: آفاق العصر، ص50.

نظر معينة من الخطاب، يستعمل هو الآخر أدوات من عنده هي في جملتها وجهة نظر أو جزء منها عناصر صالحة لتكوينها ومن هنا يأتي اختلاف القراءات وتعدد مستوياتها»[1].

والخطاب من هذه الزاوية يعبر عن فكرة ما باحترام تلك القواعد، من أجل الوصول إلى الإخبار والإقناع، ومن ثم الاعتماد على الوظيفة التأثيرية والجمالية انطلاقا من الخصائص اللغوية المشكلة للخطاب، والدلالات المتشابكة والمستويات المتعددة المكونة له، ولهذا تحدّدت وظائف أخرى للخطاب الأدبي حسب تحديد جاكسبون، كالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية والتي تكشف عن خبايا نفس المبدع والتعبير عن عواطفه وخلجات نفسه ورغبته في التأثير في المتلقي، أما الوظيفة الإبلاغية أو الإيصالية فتهدف إلى إفهام المتلقي مضمون الرسالة التي بثها المبدع، وذلك عن طريق مضمون الرسالة كيف يتأثر بها، أما الوظيفة الإنشائية (الشعرية) فتمثل جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي، لأنه الهدف المتوخى أما الوظيفة المرجعية فتحيل الرسالة إلى شخص لتفكيك عناصرها، وتوضح الوظيفة المعجمية الشفرة المشتركة بين المبدع والمتلقي وتسعى لضمان وجودها بحيث يبقى مفهومه بين طرفي الخطاب، أما الوظيفة الانتباهية فتحافظ على الصلة كما تظل قائمة بين طرفي الخطاب أثناء عملية التخاطب[2].

إن الخطاب الأدبي هو الممارسة الأدبية شفوية أو كتابية للغة ممارسة تتقيد بقواعد وشروط فنية مختلفة، باختلاف الأنواع والفنون الأدبية وتتقيد أيضا بقيم جمالية يتعارض عليها كل أمة تبعا لحضارتها وثقافتها، ويكون تحليل الخطاب تبعا لذلك:

هو استخلاص هذه الشروط الفنية أي المكونات الأدبية في خطاب ما، عبر مستويات متعددة تندرج كلّها ضمن وجهي الأثر الأدبي هما الشكل والمضمون[3].

وهو في شكله العام نوعان: خطاب سردي وخطاب شعري، وما يعنينا نحن بالدراسة هو الخطاب الأول، ذلك أن الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الحكائي أو السردي وهو:«

---

(1) محمد عبد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982، ص17.

(2) عبد الرزاق الورتاني: مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، ص 13،ص 14.

(3) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص219.

الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكي وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضائها، لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة»[1].

فالمادة الحكائية حسب يقطين أو نظريات السرد تتمثل في الحدث(الفعل)، الشخصية (الفاعل)، الزمن والمكان (الفضاء) والتي تعد المادة الأصلية التي يتحقق بها العمل الحكائي الروائي والقاعدة الأساسية لها، من خلال ترابط تلك الدوافع الداخلية والإيديولوجية وترابط تلك المكونات كتأسيسات أولى.

نخلص الى أن الخطاب الروائي تتعدد أبعاده الجمالية بتكاثف عناصره المختلفة والمتعددة المشارب، المتنوعة الرؤى، المتفتحة الآفاق والتي تبوح كلها عن أسراره ومغاليقه، ففي هذه الدوائر الجمالية تتحرك الطاقات المختلفة، ويتفجر الخطاب من داخله ليكشف عن مناطق مجهولة فيه نابضة بالحياة، نابعة من النفس البشرية، معبرة عن رغباتها وطموحاتها وحالاتها المتباينة.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص07.

3 – ماهيــة الرواية:

3–1 الرواية لغة:

الرواية «مشتقة من الفعل روى، قال ابن السكيت: يقال رويت القوم من أين أرويهم، وإذا استقيت لهم، ويقال من أين ريتكم؟ أي من أين ترون الماء؟ ويقال: روى فلان فلانا شعرا، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر فأنا راو في الماء والشعر ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته»[1].

ويتضح من التعريف اللغوي لمادة "روى" أنها مرتبطة بالسقاية، فليس ثمة فرق بين روى وروي لأن كليهما من المصدر رواية.

وجاء في القاموس المحيط: «روى الحديث، يروي رواية وتروّاه، بمعنى، وهو راوية للمبالغة»[2].

أي أن الفيروزبادي قد أضاف معنى "نقل القول" وسمى ناقله راوية على سبيل المبالغة.

كما جاء قولهم: " روى على البعير ريا: استسقى، روى القوم عليهم ولهم: استسقى لهم الماء روى البعير، شد عليه– بالرواء: أي شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عنه غلبة النوم، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله ونقله، فهو راو(ج) رواة، وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب أي كذب عليه وروى الحبل ريا، أي أنعم فتله، وروى الزرع أي سقاه، والراوي، راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله، والرواية: القصة الطويلة»[3].

وجاء في معجم نور الدين الوسيط مادة (روي) :

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص (280–281–282).

[2] مجد الدين الفيروزبادي: القاموس المحيط ، دار صادر ، بيروت ، ط1(1997م)، ج6، ص1290.

[3] إبراهيم مصطفى: حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات محمد علي النجار، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، ص384.

«روى الرجل الحديث أو الشعر، يرويه رواية، فالرجل: راو، حمله ونقله، وتكلم به، أو أنشده إن كان شعرا»[1].

أما في المنجد في اللغة فنجد: «روى رواية الحبل: فتله، تروّت مفاصله اعتدلت وغلظت»[2].

من خلال هذه التعريفات اللغوية نلاحظ أن الرواية لغة مشتقة من الفعل روى يروي ريا ويعني الحمل والنقل لذلك يقال: رويت الشعر والحديث رواية أي حملته ونقلته كما تدل على السقاية ونقل الحديث، زيادة على دلالة الفتل – أي الربط الشديد المتقن – والاعتدال والغلظة فالمدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء والاعتدال والغلظة، ولعل هذين المعنين يتصلان بشكل مباشر بفن الرواية فهي إضافة إلى كونها نقل للحديث هي أحداث منسجمة و محكمة الربط والنسج.

3-2 اصطلاحا: الرواية هي شكل من الأشكال الأدبية المهيمنة على الساحة الأدبية، لها صدى واسع في المنظومة الثقافية العربية المعاصرة، إلى جانب الأجناس الأدبية كالشعر والمسرح...ورغم حداثة النشأة وصعوبة المرحلة الأولى، لكنها استطاعت أن تثبت وجودها في الساحة الأدبية، بعد أن تحولت العناية من الشعر إلى السرد، حيث أصبحت الرواية ديوان العرب وفضاء يطرح الكاتب فيه هموم واقعه، ونظرا للمعاني التي اتخذتها عبر مسيرتها التاريخية، وباعتبارها جنس أدبي متغير المقومات والخصائص، وتداخلها مع أجناس أخرى فإنه من الصعب أن نجد تعريفا دقيقا خاص بها فميخائيل باختين «يرى أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم»[3].

وهناك من عرفها بأنها: «نص نثري تخيلي سردي واقعي غالبا، يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل الحياة والتجربة واكتساب المعرفة، فالرواية تصور الشخصيات وظائفها

---

[1] عصام نور الدين: معجم نور الدين الوسيط، " عربي –عربي "، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م، ص 677.

[2] كرم البستاني وآخرون: المنجد في اللغة والأعلام، مادة (روى – راش)، دار المشرق، بيروت، ط 39، ص 289.

[3] ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم: جمال شحيذ ، كتاب الفكر العربي3، بيروت، 1982، ص66.

داخل النص وعلاقاتها فيما بينها وسعيها إلى غايتها ونجاحها أو إخفاقها في السعي»[1] فالرواية من النصوص النثرية التي تعالج القضايا المتعلقة باهتمامات الإنسان، في قالب سردي تجسده شخصيات توضح الأحداث وتتفاعل معها.

إن هذا اللون من الأدب كما يضيف "قولدمان": "يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها "[2].

وترى أمينة يوسف أنها: «فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالقياس إلى فن القصة»[3].

وهناك من يرى أنها «جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية ...في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات والزمان والمكان، والحدث يكشف عن رؤية للعالم»[4].

وهناك من يعرفها«رواية كلية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة»[5].

نفهم من هذه التعاريف أن الرواية تتميز بـ : الكلية والشمولية سواء في تناول الموضوعات أو في الناحية الشكلية، كما أنها مثل المجتمع تتجاوز المتناقضات وتجمع بين الأشكال الأدبية، وهي نص تخيلي لأنها تعتمد على خيال الكاتب، إذ يرى صورا في واقعه فيختزنها دماغه ويعيد تشكيلها من جديد في قالب فني مشوق، ولغة شاعرية ساحرة، فالرواية تخيلية وليست خيالية والفرق أن

---

[1] لطفي زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ، " عربي ، انكليزي ، فرنسي " مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ، ص 99 .

[2]ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ص66.

[3]أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ط1، دار الحوار و النشر ، سوريا ، 1987، ص21.

[4] سمير سعيد حجازي : النقد العربي وأوهام رواد الحداثة ، ط1، مؤسسة طيبة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2005، ص297.

[5] عبد الله العروي: الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص275.

التخيل مرتبط بالواقع ، أما الخيالية فلم تقع ولا تقع لأنها بعيدة عن الواقع، وهي من صنع خيال الكاتب ومثالها ما يحكى عن الكائنات الغريبة أو الأماكن المجهولة ، فهي «نص تخييلي مغلق على نفسه، يعبر بلغته عن معناه ودلالته دون حاجة إلى مرجع خارجي، أي أنه نص مكثف بقوانينه الداخلية يقدم مجتمعا متخيلا يحيل إلى نفسه، والروائي تبعا لهذا المفهوم، مبدع خالق يُطل من علٍ ولكنه لا يتدخل في خلقه، وهذا لا يعني أن الروائي يبدع الرواية ولكنه يوهم القارئ المتلقي بابتعاده ابتعادا كاملا عنها»[1] فالراوي مبدع يرسم لنا عالما بتفاصيل متنوعة يوهمنا أنه لا يتدخل في مجريات الأحداث، فكأننا بها تتحرك بمفردها بتلقائية تامة، لكنه في واقع الحال جزء منها.

أما معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم فقد جاء فيه أن الرواية: «سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية»[2].

تضمّن هذا التعريف جملة من المصطلحات والتقنيات الروائية، وربط ظهور الرواية بنشوء الطبقة البرجوازية التي حررت الفرد.

وعرفتها الأكاديمية الفرنسية بأنها: «قصة مصنوعة مكتوبة بالنثر، يثير صاحبها اهتماما بتحليل العواطف ووصف الطباع وغرابة الواقع»[3].

وكما تختلف الرواية عن القصة فهي تختلف أيضا عن القصة القصيرة، التي تقول عزيزة مريدن في تعريفها: «إنها قصة قصيرة تصور جانبا من الحياة الواقعية يحلل فيها الكاتب حادثة معينة أو شخصية ما أو ظاهرة من الظواهر أو بطولة من البطولات بلا تفصيل»[1].

---

[1] سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤيا " مقاربات نقدية " منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص16.

[2] فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ع1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1988، ص176.

[3] مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي: القصة، الرواية والسيرة، منشأة العارف، الإسكندرية، 2002، ص 13.

ونجد من عرّف الرواية بأنها: «مجموعة حوادث مختلفة التأثير تمثلها عدة شخصيات على مسرح الحياة الواسع شاغلة وقتا طويلا من الزمن، ويعتبرها بعض الباحثين الصورة الأدبية النثرية التي تطورت عن الملحمة القديمة»[2].فالرواية هي فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وتتطور، أو تقوم بها شخصيات متعددة في مكان وزمان، حيث يكون المكان أوسع من مكان القصة، الزمان أطول من مكانها نسبيا غير أن ما يميز هذا الجنس عن سواه، هو أنه منفتح على كل الأنواع الأدبية الأخرى.

ويرى مرتاض أنها: «نقل الروائي...لحديث محكي تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول، كاللغة والشخصيات والزمان والمكان والحدث، يربط بينهما طائفة من التقنيات، كالسرد والوصف والحبكة، والصراع، وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي، بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا وتتحاب طورا آخر، لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية، وعناية شديدة»[3]...فالرواية بصفة عامة والرواية الجديدة بصفة خاصة، هي فن نثري تخييلي بالدرجة الأولى طويل –نسبيا– إلى القصة، ويعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة، تسمح بإدخال جميع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية فنية (قصص، أشعار، مقاطع كوميدية، رسم، موسيقي، نحت...) أو غير فنية(نصوص علمية، فلسفة، تاريخية، دينية،... تحليلات دراسات سلوكية...)[4].

النص السردي يتسم بالتحام المتن الحكائي كمضمون خبري حكائي واقعي أو خيالي يغلب عليه الطابع العجائبي في الرواية الجديدة[5] بالتشكيل الجمالي اللغوي الذي يمتع المتلقي أو القارئ ويشده إليه بصفة عامة، ويسحره بالجماليات والتقنيات السردية المحققة في المبنى الحكائي للنص

---

(1) عزيزة مريدن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1971،ص13.

(2) أحمد أبو سعد: فن القصة، ج1، منشورات دار الشرق الجديدة، 1959، ص25.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2005، ص32.

(4)آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1،سوريا، 1997،ص21.

(5) ينظر : عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص30.

السردي، فالفعل السردي من حيث أنه عمل درامي هو من جهة حكاية لأحداث في عالم من العوالم الممكنة أو الخيالية، ترتبط بشخصيات لها صلة بعالم الواقع أو عالم العجائب، ومن جهة أخرى هو خطاب أو حبكة فنية يسردها سارد لقارئ أو قراء معينين...

والرواية من حيث هي جنس أدبي راق تتميز ببنية شديدة التعقيد، تتضافر فيها جملة من العناصر، يمكن أن نرتبها بصفة عامة كما يلي[1]:

1) السرد:

هو الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي ليقدم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي، ولهذا السرد أشكال كثيرة[2]: تقليدية كالحكاية عن الماضي، تتم بضمير الغائب، كما هو الحال مع رائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام، وجديدة تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والاستباق والارتداد...

2) الحدث:

يعدّ الحدث في الرواية بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، فالروائي ينتقي بعناية وباحترافية فنية الأحداث الواقعية أو الخيالية؛ التي يشكل بها نصّه الروائي، فهو يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي شيئا مميزا مختلفا عن الواقع في عالم الواقع...

3) الزمان:

وهو من العناصر المهمة في تشكيل النص الروائي، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية، حيث يفرق بين زمان الحكاية التي تعرض مجموع أحداث الحكاية بطريقة عملية، حسب النظام الطبيعي الخارجي الذي يخضع للترتيب الزمني وللأسباب والمسببات...في مقابل زمن القصة أو الخطاب

---

[1] ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،ص23،ص27.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص37.

الذي يتألف من الأحداث نفسها، لكن بطريقة فنية تتجسد في تقنيات أو جماليات الارتداد والاستباق والتسريع والاستبطاء...

4) المكان:

لا يقل عنصر المكان أهمية عن عنصر الزمان فهما متكاملان ومتداخلان، فلا مكان بدون زمان ولا ينعكس، وأهم ما يميز عنصر الزمان الروائي ما يسمى بـ «الفضاء الروائي» الذي يشمل مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة –بذلك– فضاءها الواسع المجسد بطريقة فنية في جملة من الثنائيات الجمالية المتضادة أو التقاطبات المكانية[1].

5) الشخصيات:

وتشمل بصفة عامة الأفراد الواقعيين أو الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصة على أساس أنه لا يوجد فعل بدون فاعل، فلا يوجد أيضا سرد بدون شخصيات...

6) اللغة:

يتميز النص الروائي بأنه نص لغوي في المقام الأول، يتميز بنسقه المتفرد في إيقاع التناسب بين السرد والوصف والحوار والمناجاة وبنسيجه اللغوي البديع الساحر، الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية،انتقلت بموجبها الرواية الجديدة إلى رواية شعرية، همها الأول والأخير تحقيق هذه الوظيفة الجمالية، دون احتفاء بالعناصر التقليدية.

وبذلك سعت الرواية الجديدة ولا تزال في سعي دؤوب إلى تدمير البنية التقليدية للرواية، بدءا بتمزيق البنية الزمنية وانتهاء بتحطيم الشخصية لتحتفظ بعنصر واحد منحته كل أهمية وعناية، وهو اللغة[2].

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص25.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص36.

المبحث الثاني: الخطاب الروائي العربي والتجريب

عرفت الرواية العربية مجموعة من المحطات التاريخية والفنية، إلا أن صدمة النهضة والحداثة والانبهار بالحضارة الغربية، والتهافت على الجديد الأدبي وتقليد الغرب في طقوسه وشكلياته، سبب في القطيعة الإبداعية وانفصال الحاضر عن الماضي على المستوى التخييلي الحكائي والإبداعي السردي.فقد جاء الجنس الروائي كما أجناس أدبية أخرى وافد إلى البلدان العربية، وليس في استقبال ثقافة مغايرة في بلد معين ما يضر، لكن هذا الاستقبال لا يستقيم إلا عندما يصبح العنصر الثقافي الوافد جزءا داخليا من ثقافة وطنية، أي عندما يتم تحويله بأدوات ثقافية وطنية تميزه وتسحبه من التاريخ الذي منه، إلى تاريخ متميز لبلد يتميز في ثقافته وتاريخه[1]، مثلما مرّت الرواية الغربية بمسار في نموها وتطورها، فإن الرواية العربية اتخذت لها مسارًا في تطورها، وقد كان للظروف السياسية والاجتماعية دور هام في مسار الرواية العربية، حيث نجدها بدأت رواية تعليمية إصلاحية، متأثرة في أسلوبها بالكتابات العربية القديمة ، فالظروف التي كانت تسود العالم العربي آنذاك دفعت بالمثقفين والأدباء إلى أن ينهجوا المنهج التعليمي في كتاباتهم ورواياتهم، وكان هم الأدباء الأول التوعية والتعليم المباشر، بأيسر الطرق وأنفعها، ولهذا كان عليه أن يخضع رواياته بأحداثها وشخصياتها للهدف الأخلاقي التعليمي، الذي يرى فيه السبيل لإنارة القارئ، فاللأديب رسالة يحاول إبلاغها ويعالج من خلالها مشاكل مجتمعه، لأن غاية الرواية باعتبارها فنًّا، هي تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب...على حين أن بعض ضروب التعبير الفني الأخرى تتجه في منظور واحد، شأن اللون في الرسم والتوترات المثيرة في الموسيقى...فضلا عن أن بعض أشكال التعبير الأدبي الأخرى- كما هو الشأن في الشعر- قد تعنى باللغة قدر عنايتها بفهم الحياة الإنسانية[2].

---

[1] ينظر: د.فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال، ط1 ،1992 ص113.

[2] ينظر: روجرب هيكل: قراءة الرواية(مدخل إلى تقنيات التفسير: ترجمة وتقديم وتعليق دكتور ملاح رزق)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص177.

تأثر الروائيون بالفن الروائي الأوروبي، فقد اتجه جرجي زيدان إلى التاريخ وراح يستقي منه معلوماته، فكانت رواياته مزيجا من التاريخ والمغامرات العاطفية، ولم يكن جرجي زيدان الوحيد الذي أرسى دعائم الرواية التاريخية، بل كان هناك آخرون أمثال نجيب محفوظ وكانت شخصيات رواياتهم مستمدة من التاريخ العربي الإسلامي أو من التاريخ المصري الفرعوني.

يرى بعض الدارسين أن كتاب الطهطاوي "تخليص الإبريز في تلخيص باريز " مطلع الفن القصصي في الأدب العربي الحديث ويذكرون بعد ذلك المويلحي، وجرجي زيدان، ويتطرقون إلى المترجمين والمقتبسين ثم يحطون الرحال عند رواية زينب لمحمد حسين هيكل، التي أسماها صاحبها "مناظر وأخلاق ريفية" بقلم فلاح مصري، وقد عدّت هذه الرواية فتحا في الأدب المصري بل عدّت أول رواية واقعية في الأدب العربي الحديث[1].

ويبدي بطرس خلاق اعتراضه على اعتبار هذه الرواية فتحا في الأدب العربي، ويشير إلى الموقف المتناقض لصاحبها فهو لم يجرؤ في البداية حتى على تسميتها رواية، ثم بعدها في مواضع أخرى فتحا جديدا في الأدب المصري، ويرى بطرس خلاق أن:"الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران قد نشرت قبل زينب بأكثر من سنتين ومع ذلك لم تعد الرواية الأولى، وشأن الريادة في مجال الرواية، يشير الدارسون إلى المحاولة الرائدة التي قام بها سليمان البستاني الذي نشر محاولته الروائية على صفحات مجلة الجنان البيروتية وأسماها "الهيام في جنان الشام" عام 1870.

لقد وضع الرواد الأوائل، من أمثال حسين هيكل وطه حسين ومحمد تيمور وغيرهم أساس الرواية العربية، «وقد كانت مرحلة تردد بين التراث القديم في شكله وموضوعه وبين القصة الغربية الحديثة التي نقلت إلى العربية »[2].

---

[1] بطرس خلاق: (نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجية) الرواية العربية واقع وآفاق، أعمال ملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص 35.

[2] محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأ المعارف، الإسكندرية، ص82.

حيث كانت الرواية على أيدي جماعة من الأدباء العرب أمثال المويلحي، ناصف اليازجي، جرجي زيدان، مصطفى لطفي المنفلوطي، وغيرهم من الأدباء على اختلاف أهوائهم واتجاهاتهم، حيث تقوم الرواية على ركيزتين هما : الرواية المتمثلة بتوافر العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان، ومن طريقة قص لنسج تلك العناصر وتقديمها بصورة فنية، وعلى الركيزة الأولى يطلق متن الرواية وعلى الثانية أسلوب السرد، وما البناء الفني للرواية إلا كيفية بناء تلك العناصر، والعلاقات المتداخلة فيما بينها بوساطة السرد بأساليبه ووسائله من وصف وحوار[1].

نرى التأثر بالغرب في روايات كثيرة من الروايات العربية، منذ أوائل القرن العشرين مع رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، و"الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران، على غرار القواعد والأنماط الشكلية الأوروبية، أو بما يسمى بالرواية الكلاسيكية في تياراتها التاريخية الرومانسية والواقعية التي تذكرها بروايات فلوبير وإميل زولا وبلزاك ودوستيفسكي.

يلاحظ على هذه المرحلة تقليد الرواية العربية لنضيرتها الأوروبية؛ في مضامينها وأشكالها الفنية والجمالية وتقنياتها السردية، مما أوقع الرواية العربية في التقليد والاقتداء الأعمى والتجريب والاستهلاك، أما الذين زاروا الغرب ونهلوا من ثقافته واطلعوا على أدبه، فتأثروا به وكان حافزا لهم حيث وجدوا أنفسهم في بيئات غير بيئاتهم وحضارة تختلف عن حضارتهم، فحاولوا نقل هذه الانعكاسات في رواياتهم، وهذا كله لتطعيم الأدب العربي بالأدب الغربي، وتأثر الأدباء بهذا الفن تأثرًا مباشرًا، وإن اختلفت الاتجاهات الفنية لدى الروائيين، فإن هذا أثرى الأدب العربي وأشبع فضول القارئ الذي يطمح دائما إلى الجديد، فالبدايات الأولى للرواية العربية لم تقف عند حد، بل اجتهد الروائيون في ربط أعمالهم بالواقع الذي برز فيه صوره المختلفة المعبرة عن جوانب عديدة من المجتمع، وهذا ما نلمسه عند طه حسين في رواياته مثل (المعذبون في الأرض)، (دعاء الكروان)، هذه الروايات وغيرها تعتبر بداية في بناء الرواية العربية، وقد اكتملت لتصل في النهاية

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص115.

إلى الرواية الفنية مع نجيب محفوظ الذي «يلتقي مع الواقع الحي التقاء مباشرا ويتخير من قطاعاته شريحة البرجوازية الصغيرة في مختلف مراحل حياتها، ويستقطب الجانب المأساوي في حياة المجتمع بعامة، وفي التكوين الداخلي لهذه الطبقة بخاصة»[1].

وقد شهدت ميلاد العديد من الروايات، وبدأ الروائيون يميلون إلى التحليل النفسي للشخصيات والغوص في أعماقها للكشف عن عالمها الداخلي، وإن كان لهؤلاء الروائيون عظيم الفضل على الرواية العربية في مسيرتها، فإن لنجيب محفوظ فضلا عظيما، فقد كتب في كل الاتجاهات، وكان اهتمام نجيب محفوظ منصبا على المجتمع المصري منذ عصوره القديمة ، وشخصياته المستمدة من تاريخ مصر القديمة والفرعوني.

يقول جابر عصفور: «أصبحت الرواية العربية ديوان العرب والمحدثين الذين ينطق المسكوت عنه من هواجسهم ويحرر المقموع من رغباتهم، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذي يأخذ بخناق الحاضر»[2].

تعبر هذه المقولة عن المكانة التي وصلت إليها الرواية باعتبارها "ديوان العرب" في العصر الحديث ولأنها كذلك، فقد شهدت تطورات ملحوظة، وهذا التحول في السرد كان نتيجة الاستفادة من تقنيات الرواية الغربية.ويذهب "سعيد يقطين" إلى أن «علاقة الرواية بالواقع التاريخي ساهم في إعطاء مسحة جديدة للرواية العربية على الصعيد الفني فحدثت تطورات شتى على صعيد اللغة، الأسلوب وتقنيات الكتابة...»[3]، فهو يرى أن الأصل في رواية التجريب يعود إلى ذلك المزج بين التاريخ والواقع[*] والتجريب هو ردة فعل على ما وصلت إليه الرواية الواقعية وعلى

---

[1] سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1، القاهرة، 1932، ص53.

[2] ورد في: العباس عبدوش: التجريب في الخطاب الروائي المغربي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع4، 2009، ص216.

[3] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص202.

[*]ينظر المرجع نفسه: ص 202، ص206.

اختلاف الروايات، أخذ الأدباء بالبحث عن أشكال فنية جديدة تحقق لهم الخصوصية والتفرد في تصورهم محاولين خلق رواية كاملة (ناضجة) كما تقول "نتالي ساروت": «المجهود، المجازفة، المغامرة، لأن الإكمال يكمن أساسا بالبحث المتواصل»[1] فالتجريب يعتمد أساسا على المغامرة، هذه الأخيرة مجازفة بكل القيم والتقاليد والقوانين الماضية بالبحث عن الصيغة الجدية لمحاولة الإبداع.

وأهم عامل ساعد الرواية العربية في نجاحاتها، تأثرها بالرواية الغربية، ويمكن أن نشير في هذا الإطار إلى تأثر "نجيب محفوظ" بالرواية الواقعية الغربية في القرنين التاسع عشر والعشرين خاصة الواقعية الاجتماعية، "فكان أن استوحى في كتابه رواية "ميرامار" مثلا بناء رواية لورانس داريل رباعية الإسكندرية وتقنيتها المتمثلة في تقنية الوصف"[2]. ليكون هذا المرجع الأول فأتاح السبيل لمن أتى بعده «موفرا عليهم مآزق وصعوبات الانطلاق من فراغ روائي»[3]،ونوثق مقولته التي عبّر فيها عن جهوده في هذا الإطار «كان دور جيلنا من الروائيين ومازال تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية، وقد سرنا في طريق مليء بالعثرات لأننا لم نجد تراثا نعتمد عليه(...) وقمنا بواجبنا على قدر ما نستطيع، وهذا الواجب في تطويع لغتنا للفن الحديث، وتمثيل أشكاله المناسبة»[4]، وفترة الخمسينات إلى السبعينات شهدت هذا النوع من التأثر لكتاب آخرين.

---

[1] ورد في: بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص362.

[2] نجم عبد الله كاظِم: الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد الأردن، ط1، 2007، ص53.

[3] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص39.

[4] نفسه،ص38.

وعن مراحل تطور الرواية العربية يمكن أن نحدّدها بثلاثة مراحل أساسية[*]

المرحلة الأولى:

وقد سبقت الحرب العالمية الأولى من أهم ممثليها "رفاعة الطهطاوي" "تخليص الإبريز في تلخيص باريز 1934م"، "علي مبارك""علم الدين 1936م"، "أحمد فارس الشدياق""الساق على الساق 1887م"، "محمد المويلحي""حديث عيسى بن هشام 1905م"، وأهم ما ميّز كتابات هؤلاء وصف الغرب عن طريق تقديم الآراء الشخصية[1].

المرحلة الثانية: ما بعد الحرب العالمية الأولى إلى غاية ما بعد الحرب العالمية الثانية ومن أهم كتّاب هذه المرحلة "توفيق الحكيم" "عصفور من الشرق 1938م، "يحي حقي" "قنديل أم هاشم 1944م"، "سهيل إدريس "الحي اللاتيني 1953م"[2].

أما المرحلة الثالثة:

"فتمتد من حرب حزيران 1967م عرفت الرواية في هذه المرحلة تقدم كبير مثل "موسم الهجرة إلى الشمال 1970م" للطيب الصالح السوداني "الشاهدة والزنجي 1987م" لمهدي عيسى الصقر"[3].

وتوالت أعمال روائيين آخرين مثل جبرا إبراهيم جبرا، غادة السمان، سهيل إدريس، هذا عن الرواية المشرقية، أما الرواية في المغرب العربي فهي حديثة الظهور بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي، وتتميز في بعض آخر بفعل تميزها

---

[*] ينظر: نجم عبد الله كاظِم: الرواية العربية المعاصرة والآخر،ص53-54.

[1] نفسه، ص54.

[2] نفسه، ص54.

[3] نفسه، ص54.

التاريخي نظرا لما شهدته المنطقة من تعاقب الحضارات[1] وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي فإن تطورها كان سريعا، إذ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية، حيث ظهر تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى.

إذ نجد أن الرواية التجريبية شاهدت النور في الفترة نفسها التي بدأت فيها ولادة الرواية التجريبية المشرقية، وذلك في منتصف السبعينات ومطلع الثمانينات مع جيل من الكتّاب، ويرى "بوشوشة بن جمعة" أن «كل من جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم، ويوسف القعيد وحيدر حيدر، وهاني الراهب، وعبد الله منيف، إميل حبيبي...وغيرهم، لهم دور الريادة من خلال ما قدّموه من جهود روائية أسهمت بفاعلية في بلورة أسس التجريب الروائي وتشخيص أهم مقوماته الفكرية، والجمالية، بأشكال فنية جديدة ومتطورة، بعد أن غدا الشكل الروائي منفتحا على أكثر من جنس أدبي وشكل إبداعي»[2].

كما يذهب إلى أن «الجذور الأولى للنزعة التجريبية في الكتابة الروائية ماثلة في كتابات الأديب "محمود المسعدي" التي أنجزها في نهاية الثلاثينات، وبداية الأربعينات، من هذا القرن متمثلة في نصي "حدث أبو هريرة قال" و"مولد النسيان"»[3].

ويرى كل من "العباس عبدوش" و"راوية يحياوي" إلى أنه في منتصف عشرية السبعينات توجهت الرواية إلى التجريب، بعد أن عرفته في مرحلة أولى وهذا حين تحولت الرواية من السيرة الذاتية البسيطة إلى الواقعية، وهذا التحول يمثل سمة تجريبية، وقد أوردا ما قاله "حميد لحميداني"«إلى

---

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة و النشر والإشهار، تونس ،ص23.

[2] نفسه،ص366.

[3] ورد في: العباس عبدوش: التجريب في الخطاب الروائي المغربي،مجلة الخطاب، ص 219، 220.

أن رواية حاجز الثلج 1974 لصاحبها سعيد علوش، انفتحت على تقنيات روائية جديدة، استخدمتها الرواية الغربية في القرن العشرين»[1].

وفي معرض حديثه عن رواية "أحمد المديني" "زمن بين الولادة والحلم" يقول "نجيب العوفي": «أرى مغامرة أحمد المديني "زمن بين الولادة والحلم" بالغة التطرف والتحرر، حيث استهتر بقواعد اللغة الروائية مطلقا، ومزق العلاقة بين الرواية والشعر والقصة، فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتماءها إلى أحد من هذه الفنون الثلاثة..»[2].

ويذهب بعض النقاد كذلك إلى أن الرواية نفسها تعتبر نقلة، ليجمع نقاد آخرون أن الرواية التجريبية في المغرب لم تصبح ظاهرة للعيان إلا في بداية الثمانينات، من بين هؤلاء: "سعيد يقطين" الذي يقول: «إن التجربة الروائية الجديدة ببلادنا بدأت تشكل ظاهرة منذ بداية الثمانينات، ولقد كانت قبل ذلك، وبالأخص منذ أواسط السبعينات عبارة عن تجارب فردية متناثرة، لا تمثل ما يمكن اعتباره ظاهرة»[3].

لذا يمكن اعتبار فترة (المنتصف الثاني من السبعينات) بداية التحول في الرواية المغربية، وظهور النزعة التجريبية بأسئلتها الجديدة وأشكالها المتجددة وعن روّاد هذه المغامرة الفكرية منهم من الباحثين عن الجمال الفني، عن التفرد، وهم أصحاب الخلفية الثقافية الواسعة، فمنهم من درس التاريخ، الفلسفة، علم الاجتماع ومنهم الشعراء والنقاد...«وقد استعملوا أشكال تعبيرية استمدوها من التراث العربي منها الخبر الحديث، الحكاية الشعبية، والحكاية التي فيها رمز بالحيوان...أحيوها وأعادوا صياغتها وصهروها مع أحدث التقنيات العالمية، ووصف دقيق ورجوع إلى الوراء، وسرد من ثلاثة زوايا وضمنوا نصوصهم أيضا أشكال هندسية وخطوطا وألوانا مستمدة

[1] العباس عبدوش: التجريب في الخطاب الروائي المغربي، ص 220.
[2] نفسه، ص220.
[3] نفسه ، ص220.

من الرسم التجريدي والانطباعي، واستفادوا من أدوار المسرح الحديث وتقنيات التصوير الشمسي، والسينمائي وطريقة التلصيق في الفنون التشكيلية، وتقطع المشاهد كما في السينما الثقافية، وغير ذلك من الأشكال المستحدثة المقتبسة من العلوم الإنسانية والصحيحة والفنون»[1].

وإلى جانب هذا فقد غيروا من تراكيب اللغة التقليدية، واقتبسوا من القرآن، وغيّروا في طبقات اللغة بين الفصحى والعامية، ليدخلوا هذه الأخيرة في أدوار الشخصيات فاتسمت اللهجة بالجرأة لأنها محملة بالألفاظ الجنسية، والتمرد الأخلاقي، والسياسي، كما أنهم قلبوا بعض قواعد النحو[2]. كذلك جمعوا بين الواقع والأسطورة، وانغمسوا في الثالوث المحرم (الدين، الجنس، السياسة).

ولأن التجريب «يستعمل للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجريد والسعي لمخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة الجمالية، تؤكد السابق الرفيع وتوصله فتعلي المتهافت الضعيف وتمحوه من الذاكرة، وتبشر بالطريق والسبيل، فتضيف السبيل على من يستسهلون الكتابة»[3] فقد تحول بهذا إلى لعبة كتابية يسعى رواد الأدب في الوطن العربي إلى ربح "لقب المتفوق فيها" ونجد من بين هؤلاء "إبراهيم درغوتي"، "عز الدين المدني"...وغيرهم. إن خلخلة الميثاق السردي القديم من بين أهم الأعراف التي تعتمد عليها الرواية العربية الجديدة، التي ظهرت لتلبية الذوق الأدبي الجمالي الذي لم يعد يقبل بما تقدمه الرواية القديمة «وإن كانت بعض الأعمال الأدبية القديمة، لاتزال تمتع قراءها، وتستمر فنيتها إلى أيامنا" [4].

---

[1] عثمان بن طالب: مختارات تونسية في النقد والفكر، ضفاف منشورات اتحاد الكتّاب التونسيين، تونس، دط، 2004م، ص182.

[2] نفسه، ص 119.

[3] نفسه، ص 119.

[4] شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار الشعب للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1 ،1984، ص71.

تتكئ خصوصية هذا المسار التجديدي " على وعي جمالي سائد، وفي مجتمع بعينه وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة، التي لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى ...هكذا يبتدئ التجريب من طرح الآخر لا من التماهي معه، مبتدئا بخلق ما يعينه على طرحه الجمالي الخاص والمشع بتربته وأصالته "[1].

اختار الروائي العربي المعاصر نشدان طموح التفرد والتميز، منبعه في ذلك الرواية التجريبية الجديدة التي تبحث عن الحرية فهي "تؤسس قوانينها الذاتية المحضة، فلكل وقائع أشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى أن تؤسس قوانين اشتغالها، في الوقت الذي تتيح فيه هدمها "[2].

إنها رحلة خلخلة العناصر الفنية للرواية بحثا عن نمط جديد للإبداع، يتجاوز الاتجاه التقليدي لأن «التقنيات التقليدية للواقعية غير كافية، لأنها أكثر سطحية»[3].

لقد أخضع الروائي العربي نسق كتابته الروائية إلى نوع من التكسير الفني والجمالي، لأن الأدب قريب وشديد الالتصاق بالواقع، " فشدة التناقضات في هذا العصر وسياسات القمع والانهزام الممارس على الشعوب، جعل أدباءنا يفكرون باستعادة شخصيات تاريخية ينطقونها من خلال الواقع، فمنهم من استنجد بها ومنهم من نسف الحاضر من خلالها ومنهم من رصد إمكانية

---

[1] علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 2009، ص28.

[2] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2000، ص242.

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص105.

تعايشها مع الحاضر، لو قدر لها ذلك "[1].
وبالتالي استطاع الأدباء العرب تشكيل الإبداع كما يريدون ليعبروا عن مشاعرهم وأفكارهم.

محاولة التوغل في عوالم الرواية العربية الجديدة، مغامرة تستحق الوقوف عند كل ميزة من مميزاتها التي تكثر وتتنوع، فمشاربها مختلفة والشعر واحد منها، فهو موطن الذات وخلجاتها، كونه " سعي لاحتضان خطاب قصصي ثري بالمعاني والاستعارات والدلالات، يعتمد فيه القاص على الخيال ويستلهم من التاريخ الصور والعبر، ويتجاوز فيه اللغة الواقعية إلى لغة أكثر اقترابا من مشاعر الإنسان[2].

يشير هذا الطرح إلى أن الرواية فن لا يعرف الاكتفاء فهو دائم الرغبة في التغيير، لذلك احتضنت الرواية المقولات الفنية المميزة للشعر كقالب فني، عبر عن الذات ولا يزال كذلك، وهذا «التعبير الذاتي لا يمكن أن يصل إلى مستوى مؤثر إلا باستخدام القاص للغة الشعرية، لقدرتها على اختراق أعماق النفس والتعبير بالتصريح والإيحاء، والرمز عن أسرار هذا الإنسان الذي أصبح مشغولا بالهموم مع الشعور بالانسحاق والتلاشي، ومع تعقد أسباب الحياة في العصر الراهن وما يعانيه الإنسان بشكل عام، والإنسان العربي بشكل خاص، من الإحباط والهزائم المتكررة، ووقوع الظلم والطغيان»[3]. شكل المزج بين الشعري والسردي لحظة تأسيس قوية للرواية العربية الجديدة، «فلم تعد اللغة أداة إبلاغ، وإنما صارت فضاء إبداع، وأفق كتابة قادرة على تشكيل نص روائي متميز، تشتغل صيرورته داخل اللغة»[4].

مارست الرواية العربية بذلك تنويعات لغوية وأسلوبية وموضوعاتية ،كسرت بها المنطق السردي القديم، وفجرت شحنات إبداعية كبيرة اعتمدت على «ظاهرة التشيؤ وظاهرة التمفصلات

---

[1] علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص88.
[2] نفسه، ص 211.
[3] نفسه، ص 211.
[4] بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص 70.

الداخلية، وظاهرة استيحاء الشعبي والغيبي والسحري والعجائبي ظواهر غالبة في عملية السرد التفكيكية التي يتساوق فيها الشكل والمضمون في رؤية شمولية للحياة، تتحرر من سلطة الواقع القريب المحدود ، ومن مفهوم الوعي الإيديولوجي الزائف لتؤسس قيما تحررية وإنسانية»[1]، لقد استفحل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما والمغاربي خصوصا باعتباره «إستراتيجية نصية لها منطلقاتها النظرية ورهاناتها الإبداعية ، ولها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية»[2].

الرواية العربية الجديدة تحاول مواكبة مستجدات الرواية الجديدة في أوروبا ، بتوظيف العديد من التقنيات السردية ، فجاء التجريب الروائي العربي كرؤية إبداعية تنطلق من الذات العربية الراغبة في التغيير، فعاد المبدع إلى التراث يستلهم منه مختلف أنواع الخطابات التي تحضر في الرواية في شكل تفاعلات نصية ، وهذا المسار سلكه العديد من كتاب الرواية العربية كالمسدي، الطيب صالح ، جمال الغيطاني، إدوار الخراط، صنع الله إبراهيم ، إلياس خوري وإبراهيم الدرغوثي ...فقدموا لنا نصوصا تجريبية مميزة طرحت لنا إشكالية سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل بقوة من خلال عوالمها الروائية .

كان هذا حال الرواية العربية عموما فماذا عن الرواية الجزائرية ومغامرة التجريب؟

---

[1] محمد خرماش: ثقافة التجريب في الرواية الجديدة (نماذج مغربية)، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد140، ديسمبر 2002، ص 44.

[2] عبد المجيد بن البحري: مجازفات السرد ومجازاته ، قراءة في رواية مجازفات البيزنطي لشعيب حليفي، الفجر نيوز، في الخميس 01أكتوبر2009.

المبحث الثالث: الرواية الجزائرية: النشأة والتطور

لقد عرفت الرواية الجزائرية تطورات عدة، فهي لم تظهر إلا بعد الاستقلال نظرا للظروف القاسية التي عاشتها الجزائر، باستثناء بعض المحاولات، ويرى الدارسون أنها بذور ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة في موضوعاتها، أو في أسلوبها، وبنائها الفني.

ويؤرخ لبدايات الرواية الجزائرية برواية "ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة" التي أثارت قضايا كثيرة، تتصل بالأرض والمرأة ونضال الأفراد من أجل الحياة، هكذا بدت لنا نفيسة في صراعها الدائم ضد رواسب الماضي، ومحاولتها تخطي الأسيجة، ثم "الزلزال" و"اللاز" للطاهر وطار، إن معالجة موضوع المرأة وصراعها من أجل المضي قدما نحو المستقبل، وتحسسها بل رفضها لمنطق الوصاية الأهلية ثم تحديها قدسية العادات والتقاليد – وهو موضوع ريح الجنوب- عد خطوة جريئة في حقل الكتابة الروائية، فظهرت الرواية العربية الجزائرية متأخرة بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل: المقال الأدبي والقصة القصيرة والمسرحية، رغم ذلك فهي أكثر الأجناس الأدبية حساسية اتجاه المجتمع، والنسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات وحوادث ولغة، مجتمع مصغر، إنها تحديدا شبكة من العلاقات وتزامن الأحداث، لكن كما للراهن الاجتماعي، أي للحالة الاجتماعية جوهره ودلالته وسياقه في مفهوم الروائي ورؤيته ككل، فالأدب ليس مجرد متعة وشكل متقن بل هو معرفة بمعنى: علم[1]، يمكن القول إن الحركة الأدبية في الجزائر بلغت درجة من النضج والتميز في الكتابة الروائية، على الرغم من أن «عمرها الأدبي يعد قصيرا مقارنة بالرواية العربية في نشأتها وتطورها»[2]، فنجد أن مسار الرواية الجزائرية مرهونا بتلك التحولات التي شهدها المجتمع حيث عالجت مواضيع الثورة، وأبرزت نضال الشعب ضد المستعمر، وحاول الكتاب أن يكونوا على مستوى الحدث "الثورة" بتركيزهم على الطبقة الكادحة والمناضلة، وحاولوا

---

[1] ينظر: محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، ط1، 1981، ص18.

[2] مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة) منشورات دار الأديب، 2005، ص27.

مسايرة هذه المنجزات السياسية بأعمالهم الفنية، كما فعل "الطاهر وطار" في "اللاز" ومرزاق بقطاش في "طيور في الظهيرة" وعبد الملك مرتاض "نار ونور" و"دماء ودموع" فكانت هذه الأعمال عبارة عن إفرازات للثورة الوطنية.

ثم ظهرت للأفق محاولات جادة لخلق مسار متين للرواية الجزائرية، فواكبت هذه المحاولات تغيرا في الأوضاع على جميع المستويات، وبعد أن كان "الطاهر وطار" يعالج قضايا الثورة ومشاكلها تحول إلى الحديث عن الثورة الزراعية في روايته "الزلزال" ويقول واسيني الأعرج في هذا الصدد: «...لقد كان زلزال وطار منشورا سياسيا أذاب الجدران السميكة التي تصنعها الرجعية المتمثلة في الإقطاع للحفاظ على ملكيتها وأخلاقها، الزلزال بهذا إنجاز فني جريء يضاف إلى سجل وطار الزاخر بالمواقف والكتابات المشرقة»[1].

واعتمادا على إنجازات الواقعية الفنية والفكرية، وما يمكن أن تمنحه من حرية في التعبير يؤكد "الطاهر وطار" حقيقة ما تزال مهزوزة لدى البعض، وهو يقحم فعلا الرأي القائل بأن: «الفنيات التقليدية للواقعية غير كافية لأنها أكثر سطحية من أن تعالج حقائق عصرنا المعقدة والمستجدة بل بالعكس فإنجاز تولستوي، وغوركي وإميل زولا و...من قبل ما تزال تمارس تأثيرها بكل جدية»[2].

ويجمع النقاد أن فترة السبعينات هي فترة التحولات في النصوص الروائية، لاستجابتها لتغيرات الواقع وتبدلاته في جميع الميادين، إلا أنه في فترة التسعينات شهدت الجزائر تحولات أخرى أكثر عمقا وتحريضا على الكتابة، فظاهرة الإرهاب التي عرفها الوطن بمختلف أرجائه كان عاملا للكتّاب ليخرجوا ما في مكنوناتهم من إبداعات، فارتقت الرواية إلى مستوى آخر« وليس من بد من تحول الكتابة الروائية لترتاد آفاق جديدة علّها تفي بمتطلبات الواقع الجديد، واقع الإرهاب،

---

[1] واسيني الأعرج: التجربة الروائية في الجزائر، قضايا عربية في الوحدة العربية وقضايا المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر، ع1، 1980م، ص240.

[2] المرجع نفسه،ص242.

ولعل أهم مظهر من مظاهر هذا التحول يتجلى في بناء الرواية وإنشائها، تكتسب قيمتها من معمارها الجديد بقدر ما تكتسبها من مضمونها، ومثل هذه الصورة التي تظهر فيها الرواية الحديثة، ومن بعدها الرواية الجديدة، وأخيرا التخييل الحديث»[1]

فأخذ الكتاب يبحثون عما هو جديد في الكتابة، وتجريب طرق مغايرة للتعبير عما يجول في أفكارهم، وإبراز عواطفهم والتعبير عن أنفسهم بطرق سردية حداثية مختلفة عن المألوف، آخذين خصوصية الواقع الجزائري، في نظرهم كل رواية تعبر عن نبض الحياة المعاشة بعد الاستقلال، وما خلّفه الاستعمار، ثم تلك الأزمات التي تلت، والعشرية السوداء، وتحديات بناء الوطن، كلٌ ينسج حسب رؤيته مشكلين بذلك جسرا إلى العالمية، فقد ترجمت نصوص جزائرية إلى عدد من لغات العالم. وجاء جيل من عمداء الرواية الجزائرية، قدّموا لنا نصوصا روائية تنوعت أسئلة متنها الحكائي، وتباينت حتى التضاد صور وتقنيات الممارسة الروائية فيها، لتؤسس بذلك ثقافة الاختلاف الذي يسوّغ المشي في الدروب الوعرة وغير المطروقة، إيذانا بقيام فكرة وفعل التجريب.

لقد قادت الحداثة الروائية في الجزائر إلى الخروج من أسر اللغة الواحدة إلى أفق التهجين والتعداد...فتعقد السرد وتصدّع وتوالد وتبدل الوصف وتكسّر الزمن وتخلخل الميثاق السردي وساءلت الكتابة نفسها واشتبكت الخطابات...وتم تحديد المكان والشخصية[2] في محاولة لإثراء خزينة الرواية العربية الجزائرية من عملات التجريب التي تكتسب قيمتها من روح عصرها.

حاولت الرواية الجديدة خلق واقع مفارق للواقع المادي الذي قامت عليه الرواية الواقعية الكلاسيكية عند بالزاك، فتحول الواقع في الرواية الجديدة إلى بحث واقع خفي ليس ذلك الواقع الذي يراه كل الناس، ولهذا فإن الرواية الجديدة لا تقدم حالة الاستقرار والثبات مثلما هو الحال في الرواية الواقعية الكلاسيكية[3]، الواقع يوجد في النص الأدبي المتخيل، لكن ما هو أكثر أهمية هو

---

[1]0 واسيني الأعرج: التجربة الروائية في الجزائر،ص235.

[2] نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (دط)، 2003، ص66.

[3] ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة(فريد أنطونيوس)، دار منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص18.

الاهتمام بطريقة حضور هذا الواقع على مستوى الإبداع الأدبي، إنها تجربة الرواية الجديدة التي تحاول إقامة علائق جديدة مع التخيل والايديولوجية، وانقطاعها مع النموذج الروائي الواقعي الذي هيمن على الخطاب الروائي الجزائري العربي، فرواية التجريب تستمد أبرز العلامات الدالة على حداثتها من مجمل تلك الخصوصيات التي تضفي عليها مياسم الكتابة المغايرة للسائد السردي. والمتميزة عنه بحكم ما تتوفر عليه هذه الرواية من عناصر الإضافة النوعية، والتي تتفاوت من كاتب لآخر[1].

[1] بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص20.

المبحث الرابع: الخطاب الروائي الجزائري والتجريب.

إن التغير المستمر الذي مرّت به الرواية متخلية عن عناصر بالية، لا تتماشى والتطورات الاجتماعية والثقافية، محتضنة عناصر جديدة تدفع بعجلتها إلى التطور، أدخل كتابها إلى مرحلة الإبداع والبحث اللامتناهي، وحتّم على نقادها ومبدعيها إنصافها بما خاضته من مغامرة وتمرد على المستوى الفني، بحيث فجرت البناء الفني التقليدي، وفككت المنظومة الجمالية الموروثة فالكتابة التجريبية الجزائرية وما عرفته من تحولات نوعية شملت آليات الخطاب السردي، والتحولات التي تبنت صيغة الاستمرارية أكدت عدم وجود أسس نظرية التجريب، وبالتالي نفي الاكتمال فيه، هذا ما أكدته الرواية الغربية الجديدة، بحيث لا يمكن وضع ملامح دقيقة للنص الروائي التجريبي الذي رفض الخضوع لقاعدة ما، أو لا ينساق وراء كل ماهو تقليدي.

نرى أن مواكبة الحياة ومسايرة الراهن عن طريق الممارسة، وكون هذه الأخيرة –الممارسة– جوهرها متعلق بالحرية «فالرواية التجريبية هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية المحضة، فلكل وقائع مختلفة وأشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى تأسيس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها»[1].

خصوصية التمرد والتفرد في الرواية التجريبية لا تستوفي جميع فنيات التجريب، وإن توفرت يُصبح النص ذا قواعد وأسس، كما صرح النقاد ولكن يبقى التجريب يهدم ويُفكك البنية التقليدية للرواية، مراعيا في ذلك ما يستجد في الراهن وحاجته. لقد ظهرت الرواية كجنس أدبي عربي، حديث قادر على التعبير عن ذاته، له خصوصيته وأساليبه الخاصة وتقنياته، بعدما واكبت مختلف التيارات الأدبية والاتجاهات والمدارس الفكرية ، وتعاملت مع كل ما جاءت به هذه الاتجاهات بوعي تام، ما جعل منها رائدة حيث لم تجمد في مكانها، بل رفضت الثابت والمستقر من القيم والتقاليد الجمالية الموجودة، وقولنا بأن الرواية خطت خطوات عملاقة على خلاف بقية الفنون الأخرى، نثرية أو شعرية «إن الرواية هي الجنس المسيطر على عقول القرّاء في هذه الأيام، حيث

[1] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص242.

ابتلعت بقية الأنواع الأدبية الأخرى أو نحتها أو غطت عليها، فالشعر مثلا لا يكاد يذكر إلى جانبها (تأثيرا لا كمية) مع أنه أصلها وأصل كل الآداب بكل أنواعه»[1].إذ حققت الرواية تراكما نوعيا مقارنة بالفنون الأخرى من قصة، مسرحية،...وما يميزها أكثر احتوائها لأجناس أدبية أخرى وغير أدبية «فقد تأثرت الرواية – مثلا- بالطباعة والصحافة...بل تأثرت بكل وسائل الاتصال الحديثة –كأي شكل أدبي- ليست قلعة مسلحة ومسيجة بالخنادق»[2].

الرواية لم تنغلق على ذاتها بل احتكت وتمازجت مع الفنون الأخرى، فنجد في الرواية مقاطع شعرية أو عنوان لصحيفة، أو حتى مقالات صحفية في الرواية أو سيرة ذاتية وهذا يحيلنا إلى قضية مهمة قديمة، وإلى الآن لا تزال موجودة وهي قضية فصل الأنواع الأدبية حيث تقوم هذه النظرية على وضع حدود فاصلة بين الأجناس الأدبية، فلكل جنس قواعده وأسسه، التي يقوم عليها، إلا أن قضية الفصل بين الأجناس تجاوزها الزمن، مع ظهور أصوات تنادي بضد التجنيس أو تداخل الأجناس الأدبية أو التمازج، ومهما تعددت المسميات فالهدف واحد هو تلاحق الأجناس مع بعضها البعض، دون أن يكون الهدف إلغاء جنس أو زواله على حساب الآخر خاصة وأن هذا التمازج يولد جنس آخر جديد.«وإن الشكل الروائي قابل للتفاعل أكثر من بقية الأشكال والرواية مشروع منفتح دائما»[3].

وبما أننا ندرك أن الرواية تمتلك فضاء واسع رحب، تمكن المبدع أن يجرب فيها أنواع وأشكال جديدة «الرواية فيها متسع لكل من يحاول أن يجرب شكلا جديدا نظرا لمرونتها وضخامتها التي يمكن أن تستوعب كل طموحات بل شطحات الروائيين التجريبيين، لكنها تظل في النهاية شكلا روائيا متعارفا عليه من خلال العناصر المعروفة»[4].

---

[1] حنا عبود: من تاريخ الرواية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص10.

[2] نفسه، ص29.

[3] نفسه، ص29.

[4] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص156.

أي أن الرواية يمكن أن تحمل في داخلها أبيات شعرية أو حتى قصيدة دون أن تلغي مقومات الرواية، فهي الأخيرة تبقى محافظة على أصولها، فالرواية التجريبية قادرة على تذويب أنواع في الأدب وغيره بين جنباتها، فمثلا الانفتاح على عدة لغات داخل الرواية الواحدة (اللغة الأجنبية، اللغة العامية)، من غير أن تؤثر على شعرية اللغة وقوتها، والحال نفسه قد يحمل الروائي تواريخ (وطنية أو عالمية)، يطعمها مع مقالات – مقاطع- صحفية أي أن الرواية التجريبية تقوم على إسقاط الحدود الفاصلة بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى، وحتى اللاّأدبية (شعر- صحافة، أسطورة، خرافة، تاريخ، سينما...).

وهنا يكمن جمالها «كل انحياز عن النموذج الأصلي هو إبداع قائم بذاته»[1] فقد عمد الروائيون إلى تجريب أجناس وأساليب أخرى في كتاباتهم الروائية، وبالعودة إلى تاريخ الرواية العربية نكتشف أنها تجريبية «إن الرواية العربية الحديثة نشأت رواية تجريبية، فقد كانت طيلة القرن الماضي أقدر الأجناس الأدبية على الانتقال السريع من أسلوب إلى آخر وعلى استيعاب أساليب التحديث التي عرفتها الرواية العالمية وعلى معايشة الحداثة وتجسيدها»[2].

المبدع الحقيقي هو الذي يدأب على تزويد نفسه بالمعرفة، والاطلاع على النظريات النقدية، ويواكب التطورات المعرفية، ويطعم بها أعماله الروائية، خاصة وأن العلم والمعرفة في تطور كبير(الغرب)، فلابد من مسايرة كل جديد، وهذا ما جعل الرواية العربية التجريبية في الطليعة، مع ذلك فالرواية منذ ظهورها أظهرت تميزها بحسب رأي "محمد الباردي" «لكن الرواية العربية أليست بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها رواية حديثة نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والعربية عموما»[3] يعني هذا أن الرواية العربية منذ ظهورها اكتسبت (صفة التجريبية) حيث لم تخضع للقوالب السائدة والموجودة في

---

[1] حنا عبود: من تاريخ الرواية ،ص 211.

[2] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص259.

[3] نفسه، ص246.

عصرها، بل تعدتها إلى ما هو موجود في أوروبا وتمكنت من مجاراته، أي أن الرواية العربية افتكت من قضية النسج على المنوال، وتحررت من التبعية والنهج على ما هو موجود بل ضمت بين جناحيها، اللغة، الواقع، التخيل، التاريخ، الذاكرة، الأسطورة، لينتج في الأخير نص روائي فني جميل تتعايش في داخله كل العناصر السابقة وتنصهر فيه، ما يجعلنا نؤمن برأي "محمد شاهين" عندما يقول: «إن للرواية شكلا متميزا، فإننا نقصد أن الرواية تتميز عن سائر الأجناس الأدبية في أنها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب»[1]،فالرواية تمنح الأديب حرية كبيرة وواسعة في انتقائه لبعض التقنيات التي يستعين بها أثناء كتابته لمدونته، مع مراعاة قواعد كل فن وحدوده «ذلك أن الكتابة مصطلح ينهض على تداخل الأجناس وتضافرها فهو يذيب الحدود بين أنماط الكتابة، ويجعل كل جنس قادر على الذوبان في شكل ما أو نمط ما أو نوع ما دون أن يفقد الجنس الأصلي هويته»[2].وهذا ما تطمح إليه الرواية التجريبية «فلا حياة للرواية إن هي لم تنفتح على سائر الأجناس، فبقدر انفتاحها وتعدد أنماطها تحقق شروط تأصيلها في جنسها،لأن خصوصية الجنس لا تتحقق إلا بوعي نافذ بشروط الكتابة الإبداعية... حيث تتخلص الرواية من ضمنية الأشكال ووثنية الموضوعات إلى مصاف التعبير عن واقع متحرك يقتضي بدوره أشكالا متغيرة»[3].

إذ يجب أن تواكب الرواية ما يوجد في المجتمع وتتمرد على المواضيع القديمة، ولا تبقى حبيسة القوالب الموجودة؛ فالتجريب أمر لا مناص منه بل هو جوهر الحياة.«إن الرواية التجريبية لها دور غير منقوص لأنها ومنذ عقد من الزمن تخوض سبيل التجريب، قد أعطت من صفات هذا التجريب نماذج روائية رائعة...أعتقد أن كل روائي مطالب بأن يخوض مغامرته وهو يكتب

[1] محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤشرات)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص09.

[2] المنذر بريش: طروحات في الرواية العربية (الرواية العربية: سؤال التجريب/ أسئلة الحداثة) مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد 106، نيسان، 2004، ص12.

[3] نفسه، ص12.

رواياته»[1]. ونرى أن «التجريب في النهاية سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون، وهو مخرج الرواية العربية الجديدة من ترهلها، ولكنه في الوقت نفسه يعكس حيرة تعامل مع واقعها في زمن انهيار الثوابت»[2].

نجد الرواية العربية وبالرغم مما طرأ عليها من تغيرات، إلا أن هدفها كان واضح المعالم وهو التأقلم مع كل ما يدور حولها من أحداث، ولم تخض غمار التجريب من أجل المغامرة وفقط، وإنما من أجل ضمان بقائها وقدرتها فقد استفادت من بقية الفنون الأخرى كالسينما، المسرح، الشعر،... من دون أن تفقد شكلها وتضيع هويتها، وعلى غرار نظيرتها العربية، حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب الروائي الذي لم تجد خيرا منه للتجديد من نفسها، والحق أن قانون التجريب الروائي لا يتنافى في هدفه العام وقانون التأصيل الروائي، فإذا كان التأصيل في جوهره يهدف إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية، فإن التجريب يهدف إلى الانفتاح على كل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة، «لأن التجريب أوسع طموحا، إذ ينفتح على الأجناس المجاورة نابذا بذلك وهم "الاستقلال النوعي"، ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص، من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة»[3] فالتجريب تجاوز للمألوف، وخرق للسائد، وانزياح عن الشائع وبحث دائم عن الجديد في الشكل والمضمون معا وسعي حثيث للإبداع والابتكار، ولعل هذا ما تحتاجه الرواية الجزائرية للتطوير من نفسها، لمواكبة تطورات الرواية العربية والغربية كذلك.

ولما كانت الرواية جنسا مرنا قابلا للتطوير والتجديد، فقد «نبّه الروائيون الجدد على الميزة الأساسية التي يفوق بها النوع الروائي غيره من أنواع أدبية، ألا وهي إمكانيته العالية في توفير أفق

---

[1] المنذر بريش: طروحات في الرواية العربية (الرواية العربية: سؤال التجريب/ أسئلة الحداثة) ، ص11.

[2] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص257.

[3] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص78.

اختيار حر ومرونة فائقة البدائل والتغيرات، وتشكل هذه الميزة عنصر الثبات الوحيد في الرواية، الذي أنقذها من غوائل الزوال، وبدل أن يغدو الحديث عن اندثار الرواية بفعل الأزمات التي اصطدمت بها الكتابة الروائية، صار من الممكن الحديث عن ضرورة تجاوز الشكل الروائي الواقعي المنهك، عن طريق مساءلته الواعية»[1].

ولأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب تطورات المجتمع وتغيرات الواقع، فقد تفاقم إحساس الكتّاب الجزائريين بضرورة البحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الراهن، وتتلاءم وتطلعات الآتي.

لعل أهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست جانب الشكل في الرواية العربية عموما، والجزائرية على وجه الخصوص، هو تحطم الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية، كالمسرح والقصة والشعر والأسطورة والمقالة الصحفية والسيرة الذاتية وأدب الرحلات وغيرها كثير.ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، ويتظافر مع الطرائق الموظفة في بنائه، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا وكلا بحسب خصوصيتها في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب.

إن الخطاب الروائي، أصبح يشكل خصوصية تبعا لهذه النقطة، من خلال قدرته على مجاورة الخطابات الأخرى واستيعابها وتوظيف إمكاناتها، وفق نمط من العلاقة يضبط واقع الخطاب الروائي ويحدّد خصوصيته[2].

لقد حاول الكاتب الجزائري من أمثال: الطاهر وطار، واسيني الأعرج، بشير مفتي، وأمين الزاوي، عز الدين جلاوجي، أحلام مستغانمي .... وغيرهم كثير خوض غمار التجريب الروائي

---

[1] أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ودار أزمنة، بيروت، عمان، ط1، 2001م، ص65-66.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة- حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص295.

عبر مقولة التجنيس، فمزجوا في نصوصهم بين الرواية والتاريخ، الرواية والشعر، الرواية والأسطورة، الرواية وأدب التصوف، الرواية وقصص ألف ليلة وليلة، الرواية والسيرة الذاتية... وهذا ليثبتوا أنه لا وجود لنظرية قارة للأجناس الأدبية، ويثبتوا أيضا ليونة الرواية ومرونتها من جهة وقدرتها على احتواء الأجناس كلها والانفتاح عليها من جهة ثانية.

الاشتغال الحداثي الذي يقوم به الروائيون الجزائريون على منجزاتهم الإبداعية، عبر الانفتاح على الأشكال التعبيرية الأخرى، ذات الصلة القريبة أو البعيدة بالرواية يفتح المجال واسعا أمامهم للتجديد والتطوير من نصوصهم الروائية، خاصة في ظل تغير الذائقة الفنية لدى القراء الذين أصبحوا أكثر تطلبا وتطلعا لكل ما هو جديد ومميز. وإذا كان التنظير للأجناس عموما، وللرواية على وجه الخصوص لا يكون إلا انطلاقا من النصوص نفسها، فإنه قد أصبح من المسلم به، كما يذهب إلى ذلك فريديريك شليكل (Friedrich Schlegel) بأنه «...على كل نظرية للرواية أن تكون هي نفسها رواية(...) وإن الرواية لا يمكن أن تستحق اسمها إذا لم تكن خليطا من المحكي، والنشيد، من أشكال أخرى...»[1].

نرى أن انفتاح الرواية الجزائرية على الأجناس الأخرى وانصهارها معها، يثبت تلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس، وسقوط الحواجز بينها، كما يثبت أيضا ليونة الرواية ومرونتها الفائقتين، وقدرتها الكبيرة على احتواء كل الأجناس وعبورها دون طمس هويتها، أو التنازل عن أصالتها.

لقد توالت النصوص الروائية الجزائرية يغلب على مضامينها مناوشة الحرام الجنسي والديني السياسي والفني، وبين تفكيك ونقض ذلك الحرام المشتبك والكثير، وسعت الرواية التجريبية كذلك إلى الخروج من أسر اللغة الواحدة إلى أفق التهجين والتعدد، مما ساعد على تنويع الأساليب وتحقيق درجة أعلى من الحوارية، وكل ذلك أثر في العناصر الروائية الأخرى كما أثرت هي فيه، فتعقد السرد ، وتبدل الوصف، وتكسر الزمن، وتخلخل الميثاق السردي، و كذا تجريد

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص08.

المكان أو الشخصية، استثمار التراث...كل ذلك علامات اللحظة الروائية التجريبية كما عرفتها الرواية العربية بعامة خلال العقود الماضية ، فحديث التجريب الروائي العربي يقترن بالحداثة الروائية وإن يكن لا يوقفه عليها، لأن اللحظة التقليدية لم تفتأ تحاول بقدر متواضع أو آخر من التجريب، أن تجدد نسغها، وبخاصة بفعل اللحظة الحداثية طوال العقود الأربعة المنصرمة.

إن الروائي التجريبي الجزائري، يبحث دوما عن أشكال وبنى فنية جديدة تنبثق من صميم الكيان الذاتي له ، وتحتضن إمكانياته وتحقق طموحاته، إنه يعتمد على لغة رمزية حبلى بالصور الإيحائية، باعتبارها وسيلة مساعدة على البوح بالمكبوت والاعتراف والتعبير بما يدور في المستوى الدفين من الحياة النفسية والذهنية، مستعينا بتوظيف تكنيكات مرتبطة في مجملها بمنهج التحليل النفسي مثل: تكنيك تيار الوعي، تداعي، منولوج، مناجاة،... ذاكرة، خيال ذاتي...من حيث هي تقنيات ، وظيفتها ترك العنان للذات للتعبير عن قلقها وهواجسها وأفكارها ، ذلك أن القيمة الجمالية للعمل تقاس بمدى الصدق الذاتي ، وعمق الاستجابة الباطنية ، والقدرة على الغوص في مكامن من الذات الوجدانية. يتظافر الخطاب السردي بالتجربة الذاتية وتنكشف عوالم سير ذاتية جديدة، تتجاوز خطية ورتابة السرد النمطي وسذاجة وبساطة لغته الواقعية، كما تعمل على تحطيم أحادية القراءة وفك انغلاقيتها لولوج عوالم التأويل المتعددة.

يتجاوز الروائي الجزائري مهمة تفسير العالم والأشياء إلى مهمة اكتشاف عوالم مجهولة، يطمح الفعل التجريبي الوصول إليها لأجل البحث عن بواطن الذات المبدعة، الرافضة للثابت من مبادئ الالتزام والانعكاس، باعتبارها نوعا من الالتزام المفروض على نفس الخلق والابتكار فلا يجب على الذات المبدعة ألا تلتزم إلا بالأدب والفن، وبوعيها بلغتها حيث يستمد الإبداع حضوره من النص الحرباوي، فالكتابة الإبداعية إعصار غير ثابت تضع نفسها موضع تساؤل مستمر وذلك ضمن حركة دائمة لاستكشاف طاقات اللغة واستقصاء أبعاد التجربة[1].

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط02، بيروت، لبنان، 1982م، ص111.

تسعى الرواية التجريبية أن تكون نصا مفتوحا مليئا بالاحتمالات والتقديرات الزئبقية من خلال تحول لغتها السردية الإخبارية إلى لغة فنية شعرية، تستهدف الاستمالة عن طريق التخييل والتصوير والتغريب[1] فالنص التجريبي الجديد مميز في ثوبه ولبه «إن الرواية التي يكتبها هذا الجيل قد عرفت تغييرا أساسيا ومركزيا في الأسلوب والمواضيع التي يتطرقون إليها، عكس التي عالجناها والتي وجهتنا...واللغة بشكل خاص لقد تغيرت كثيرا وأصبحت لغة سريعة، وهذا لا يعني أنها لغة مستعجلة»[2]، كما تحول النص أو المتن الروائي إلى شكل من أشكال الشهادات الحية عن أوضاع تاريخية، أو واقعية اجتماعية وسياسية واقتصادية تترجم الراهن بكل ألوانه.

لقد جسدت الكتابة الروائية الجديدة الواقع الجزائري بكل أبعاده الفكرية ومضامينه السوداوية، وعبرت عن قضايا عدّة كثنائيات: الإسلام والعولمة، الإرهاب والممارسة الديمقراطية وغيرها من الإشكاليات التي عبرت عنها مختلف الأعمال الروائية مثل: الشمعة والدهاليز "للطاهر وطار" "فوضى الأشياء"و " تيميمون"لرشيد بوجدرة، "فوضى الحواس"، "ذاكرة الجسد"، "عابر سرير" لأحلام مستغانمي "حارسة الظلال"، "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، "المراسيم والجنائز"لبشير مفتي، و" فتاوي زمن الموت" لابراهيم سعدي ، "دم الغزال" لمرزاق بقطاش، "الانزلاق" لحميد عبد القادر...وغيرها من الأعمال التجريبية التي مثلت الوضع المأساوي، الذي عرفته الجزائر ومدى التشتت والضياع والخوف الذي سكن روح الجزائري، فنجد مثلا جلاوجي في نصه "سرداق الحلم والفجيعة" قد عالج هو الآخر الواقع المأزوم بطريقة فانتازية، تجعله قريبا من الأسطورة وتصور تناقضاته بكثير من الرمزية والإيحائية، فيها يتعانق الروائي بالأسطوري بشكل عجيب يكاد يكون الفصل بينهما مستحيلا، فالروائي يصور مدينة يسودها المسخ والخراب والدمار تمثلها امرأة مومس تقدم نفسها لكل طالب شهوة وناشد لذة جنسية حقيرة، وهو ما أصاب المدينة باللعنة لأن الخطيئة قد استفحلت بين الناس وتمكن الشر من قلوبهم الضعيفة، يكشف عنوان الرواية عن ثنائية

---

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) مكتبة الآداب، ط01، القاهرة، 2006، ص26-27.

[2] رشيد بوجدرة: حاوره بشير مفتي: مجلة الاختلاف، ع1، جزائر، جوان 2002، ص28.

ضدية (الحلم/ الفجيعة) وهو ما نجده غالبا في الأساطير التي تتأسس على الصراع الدائم بين الخير والشر، الجمال والقبح، النور والظلام وتتجسد هذه الثنائيات الضدّية من خلال وجود فريقين من الشخصيات، شخصيات مجسّدة للشر أو الفجيعة كالغراب والفئران والثعالب وكلها تتميز بالقبح والخبث والعفن...وشخصيات مجسّدة للخير أو الحلم كشخصية الشاهد والمجدوب والحبيبة نون رمز للطهارة والجمال والبراءة.

الروائي يأسس أسطرة الرواية أكثر من خلال أنسنة الجماد وتداخل الإنسان بالطبيعة، وتحول المدينة إلى امرأة عاهرة تحترف الرذيلة.نجد نص جلاوجي يحفل بالخرافة والحكايات العجيبة، يتمازج فيه الواقعي والأسطوري المتخيل فإذا به نص تجريبي من الدرجة الأولى؛ يكشف عن واقع متأزم بأسلوب مميز ولغة حُبلى بالكثير من الرموز والإيحاءات التي تستعين بها الأسطورة.

وها هو واسيني يقدم لنا في أعماله الروائية بداية من طوق الياسمين مرورا بوقع الأحذية الخشنة ثم نوار اللوز وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف ثم المخطوطة الشرقية،فشرفات بحر الشمال ، مرورا بسيدة المقام وحارسة الظلال وذاكرة الماء وكذا كتاب الأمير،كريماتريوم، البيت الأندلسي،أصابع لوليتا ...تجريبا روائيا مميزا وفريدا فبداية من طوق الياسمين، نلاحظ تلك المزاوجة الأنيقة بين المكون الروائي والمكون السير ذاتي حيث يحدث لُبسا لدى القارئ خاصة إذا كانت نسبة حضور العنصر السير ذاتي في الرواية كبيرة، مما يجعله يشكك على الدوام في صحة المواثيق الروائية وفي درجة التزام الروائيين بها، فواسيني لا يتوقف تجريبه عند حدود المزاوجة بين الرواية والسيرة الذاتية فقط، بل إنه يتجاوز ذلك إلى استلهام التراث بكل أنواعه العربي والإسلامي والصوفي والشعبي المحلي وحتى الإنساني، وهو في ذلك يشتغل على اللغة التي لم تعد لديه وسيلة للتواصل بل هي أهم ملمح من ملامح الكتابة الحداثية.

لقد تمكن من أن يقدم لقرائه نمطا فريدا ونموذجا مخالفا لما عهدوه سلفا في الرواية العربية، وهو إذ يستثمر التراث ويستلهمه، إنما يفعل ذلك من خلال نظرة تجاوزية لتقاليد المحكي وقداسة الموروث، ليعبر عن راهن متلاشي القيم، متصنع الأصالة، متزعزع الأسس والمبادئ.

رواية كريما توريوم (سوناتا لأشباح القدس) هي نوع من الخطابات، التي لم تتخلص من أسر الايديولوجيا على غرار الروايات الجزائرية السابقة، لكن الكتابة غدت وضعية مغايرة في هذه الرواية، إذ فتحت لنا أفقا للاشتغال على جسد الوطن المصاب بالتمزق والتشظي، فأصبحت لا تعمل إلا حيث الهدم والتدمير والتخريب، حتى أن واسيني قد وظف فعل الكتابة ونسبه إلى المرأة التي تركت وراءها أثر المعنى، الذي في حدّ ذاته يضع سؤال الهوية في أقصى درجات التوتر.

تعطينا الرواية نظرة واضحة حول صورة المرأة(مي)، الشخصية البطلة التي مثلت الدور الأساسي في سير الأحداث، وشكلت الرابط السردي داخل العمل الروائي، فمنحته بعدا تخييليا ساهم في بناء البعد التجريبي في النص، وظف الروائي: الرسم، الموسيقى، التاريخ...فشكل بذلك جمالية متكاملة تحمل إيقاع الزمان وامتداد المكان، فغدا النص تجريبي بامتياز يوحي بتدفق إبداعي وفني واضح، طعّم فيه الرواية بكل التقنيات السردية وغير السردية، «حيث تحول التجريب إلى هاجس يتصدر شواغل واسيني الأعرج الفكرية والجمالية»[1]،فجاءت السوناتا متأرجحة بين الماضي والحاضر، عبر خيوط رفيعة من الذاكرة، والحلم والتداعي، والوصايا، تتزاحم فيها الأمكنة، والأزمنة، والشخصيات تائهة بين الوطن والمنفى، باحثة جميعها عن خيط هوية واحد يؤلف بينها.

وها هي أحلام مستغانمي هي الأخرى تخطو خطى ثابتة في درب التجريب، فقدمت لنا نصا روائيا شعريا من خلال قدرتها الإبداعية على المزاوجة بين لغة الشعر ولغة السرد إضافة إلى مزاوجتها بين وظيفتي اللغة البلاغية والإبداعية، إذ تجافي لغتها الآداء السردي التقليدي وتتجاوزه رامية إلى تعابير شعرية ودلالات جمالية، فشعرية اللغة سمة تصويرية مشتركة بين جملة النصوص الروائية التي كتبتها أحلام، والتي يمكن القول عنها أيضا أنها تشاركت أيضا في المنطلقات الفكرية والجمالية، وبالأخص المقدرة على تفجير طاقات اللغة «وهو ما يجعل أسلوبها التعبيري يقترب من الشعرية المكتنزة بالرموز، حيث إن الرؤيا عند الكاتبة تؤطر لفلسفة الجسد وتجسيد آلياته المختبئة

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص33.

وراء اللغة الشعرية المشفرة الغنية بالتأويل»[1] فتوفر هذه اللغة للروائي حرية في التعبير، وقدرة على التحليق في فضاءات تخييلية تعجز اللغة "الواقعية" أو "التواصلية" عن مجاراتها، إن النص الروائي عند أحلام يتسم بجمالية تقترب من خصائص الشعر وطرائقه في التكثيف والتصوير.

هكذا فإن الكتابة كما الإبداع تتوق دائما إلى استحداث الجديد، عبر خوض مغامرة التجريب، ومن ثمة كان التحول والتميز والتفرد، فالكتابة فعل «يخترق تخوم أكثر من جنس، وحدود أكثر من فن، وتتوق إلى أكثر من أفق فهي ذلك القلق الذي لا يهدأ إنه قلق الكتابة والإبداع»[2].ولقد سعى رواد الرواية التجريبية إلى الانفتاح «على سائر الفنون والأجناس الأدبية واختراق حدودها، بتوظيف مقوماتها الجمالية في تشكيل متنها، وصياغة شكله، ونحت لغتها، واشتقاق أسلوبها»[3] فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها، أو مؤسسا لقفزاتها، ففي كل " عمل روائي كبير مقدار ما من التجريب ....فالأعمال الناجحة فنيا هي تجريبية بدرجة ما، بمعنى اشتمالها على نسبة ما من الجديد الذي وفر لها النجاح "[4]

---

[1] الأخضر بن السايح: الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع4، جانفي، 2009، ص94.

[2] بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص75.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] محمد برادة، الرواية العربية بين المحلية و العالمية، ضمن مجلة الرواية و ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11-13ديسمبر 2004، الجزء الأول، دولة الكويت 2008، ص15.

الفصل الأول

جماليات التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر

المبحث الأول

جماليات التفاعل النصي وتداخل الخطابات

توطئة:

تعد الرواية الجزائرية جنس الحياة، وذلك لاستيعاب هذا الجنس جميع الأجناس الأخرى، وهي فن التخييل الذي يثري الحياة بمعانيها، ودفقات مشاعرها، والخطاب الذي يحمل من التأويلات ما يجعل عقل الإنسان في ثورة مستمرة ، على كل مظاهر التخلف والتسلط والهيمنة، ولأنها الخطاب الايديولوجي والسياسي والاجتماعي، المتوجه دائما نحو حشد من الأسئلة التي تأخذ من الإنسان، والطبيعة، والتاريخ، محاور موضوعاتها لتعيد إليهم رؤى ووعي وبنى جديدة، تضيء وتوهج الواقع وتضع له أطر تحدد به الطريق، وبما أن الرواية لا ترضى بالقوالب الجاهزة، فهي بطبيعتها رواية تجريبية، إذ لا تستقر في شكل محدّد وبصفة مطولة "عظمة الفن الروائي تكمن في ذلك الفضاء الرحب الذي يوفره لمبدعه، فلقد خرجت الرواية من ذلك المفهوم التقليدي الذي يحشرها في تقاليد محدّدة، لتكون أكثر انطلاقا وأكثر إقلاعا، لممارسة الفعل الثقافي أدب وحياة على السواء"[1].

لقد أدرك كتاب الرواية الجزائرية سحر التجريب فأوغلوا فيه، وقدموا للقارئ النص الروائي المتميز، ومن بين الأدباء الذين خاضوا غمار التجريب، نجد: الطاهر وطار، واسيني الأعرج، عبد الله حمادي،بشير مفتي،عز الدين جلاوجي،أحلام مستغانمي... فقدّموا لنا نصوصا تجريبية متميزة، اتسمت بالقدرة على كشف ووصف وتعرية للوقائع الاجتماعية، والفكرية والايديولوجية، وسط تلك التناقضات التي عرفها ويعرفها المجتمع الجزائري؛ فنجد نصوصهم المختلفة حُبلى بمظاهر متنوعة للتجريب، ولعل أهم مظهر للتجريب هو: التناص، فقد اشتغلوا على عدد لا حصر له من النصوص التي ينتمي بعضها إلى الأسطورة وبعضها إلى التاريخ، والبعض الآخر إلى الدين والتراث ونهلوا من كل المنابع ليشكلوا فسيفساء من التاريخ والتراث والدين والأسطورة.

وقبل أن نتحدث عن مظاهر التجريب في نصوصهم سنتعرف أولا على:

(1) المنذر بريش: طروحات في الرواية العربية، الرواية العربية: سؤال التجريب، أسئلة الحداثة، مجلة عمان، مجلة ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمان الكبرى، العدد 106 نيسان، 2004، ص11.

- **مفهوم التناص:**

التناص مصطلح نقدي حديث المنشأ، أخذ يتشكل في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين، على مجهودات عدة علماء، ونقّاد، كان لجوليا كريستيفا Julia kristeva السبق في تسمية هذه الظاهرة الأسلوبية بالتناص، في كتابها «أبحاث من تحليل علاماتي» وتوصلت إلى نتيجة مفادها "أن التناص ميزة لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق، فكل نص ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، إنه امتصاص وتحويل لنص آخر"[1].كما عرّفت التناص بأنه: «التفاعل النصي في نص بعينه»[2] ،فهو عملية استحضار لنصوص تراثية غائبة، يفتعلها المؤلف قصد تضمين بنيتها الفنية الداخلية وصيغتها التركيبية نصه، لينفتح على عدة إيحاءات دلالية، فيتجسد التناص في تلك «العلاقات التي تقوم بين نص ما ووحدات نصية سابقة عليه أو معاصرة له»[3]،حيث يتضمن نص ما نصا آخر فيؤدي وجود نصين معا، لإحداث عدد من الإحالات الإضافية خارج النص الأصلي، وإثارة العديد من المعالم الجديدة التي يعجز نص واحد عن إثارتها بمفرده ذلك لأن «كل نص ومنذ البداية خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما»[4]، ويرى رولان بارت أن «النص نسيج من الاقتباسات والإيحاءات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة، أو المعاصرة التي تخترقه

(1) عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدة، ج1، مجلد1، مايو 1991، ص71.

(2)شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد الأول القاهرة، 1997، ص 128.

(3) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ، 2005، ص116.

(4)جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة فريد زاهر، دار توبقال، المغرب، ط01، 1994، ص11.

بكامله»[1].أما جيرار جينيت فيعرفه بأنه: «الوجود اللغوي، سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر»[2].

بينما نجد محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) يقول: «إن الدارسين، ما عدا بعض الاتجاهات المثالية، يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها ومن تاريخه الشخصي، أي ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[3]. فالتناص هو مجموع العلاقات القائمة بين نص ونصوص أخرى أو هو: تعالق نصوص متعددة مع نص بكيفيات مختلفة أو هو التفاعل النصي في نص بعينه، وتكمن جمالية فعل التناص في قدرة المؤلف على امتصاص تلك النصوص الغائبة والتفاعل معها، والنحت من اللغات والخطابات السابقة، وجعلها حاضرة تذوب جماليا وفنيا داخل نصه الجديد.

ولا يمكن أن تتأتى له هذه القدرة إلا بامتلاء خلفيته النصية، بما تراكم قبله من تجارب نصية، ومدى استطاعته تحويل تلك الخلفية وتلك التجارب إلى تجربة جديدة.

لقد وظف الروائي الجزائري هذه التقنية في رواياته المختلفة، ونستهل هذا البحث ب التناص الأسطوري لإبراز مختلف النصوص الأسطورية التي تتفاعل مع النص، وتنتج لنا نصا جديدا له علاقة وطيدة بالنص الأصلي.وسنرى أن هذه الأساطير قد أضفت بعدا تجريبيا مميزا على النصوص الروائية.

(1) رولان بارت: أصول الخطاب النقدي، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ص107.
(2) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص90.
(3) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، الفكر الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1986، ص123.

1-التناص الأسطوري

قبل الحديث عن التناص الأسطوري كمظهر من مظاهر التجريب سنفهم أولا معنى الأسطورة:

1-1الأسطورة لغة واصطلاحا

كلمة أسطورة مشتقة من الفعل (سطر) وقد ورد في لسان العرب: «...يقال بنى سطرا، وغرس سطرا والسطر هو الخط والكتابة...قال الزجاج في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾ معناه سطره الأوّلون وواحد الأساطير أسطورة، كما قالوا: أحدوثة وأحاديث، وسطّر يسّطر إذا كتب...» [1]. وبذلك كانت الأساطير مرتبطة عند العرب بالحديث والكتابة، ويبدو أن الأسطورة صيغة المفرد لم تستعمل قديما، وهي تعد من أكثر مراتع العجائبية خصبا، وثراء، وهذا لما تحفل به من خوارق ومظاهر فوق واقعية، تتوزع بين عجائبية الشخوص، التي ينتمي أغلبها إلى عالم الآلهة، وأنصاف الآلهة وعجائبية الأزمنة، التي توصف دوما بأنها أزمنة بدئية أولى، تشكلت قبل أزمنتنا وفوقها، وعجائبية الأمكنة التي تختلف تضاريسها كثيرا عن تضاريس أمكنتنا اليومية وتقاسيمها.

الأسطورة كما يعرفها (جلبير دوران): «هي مجموعة دينامية للرمز ولمثال أصلي ورسم خيالي»[2]، وقد أصبحت الأسطورة بفضل خصائصها ومميزاتها المنقذ للأديب والشاعر المجدّد، فكل من يرغب في صناعة الجديد يتجه صوب الأسطورة لينهل من نهرها، لأنها تمثل بالنسبة إليهم «النموذج الأول الذي يمتلئ بكل أسباب السحر، ويزخر بجلال المشاعر الإنسانية في طفولتها البريئة، فالأديب يحاول أن يخلّص الأسطورة القديمة من مَسُوحها، وأصولها الدينية، ويسقطها على من يريد تصويره من مشاعر أو شخصيات أو أحداث دون الوقوع في حمأة المحاكاة»[3].

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مكتبة الهلال، دار صادر لبنان، ط1، المجلد السابع، مادة(س.ط.ر).

(2) ينظر: د. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2007، ص63.

(3) عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 2003، ص12.

1-2-التناص الأسطوري

انّ الأديب ينهل من الأساطير ويأخذ كل ما ينفعه ليضفي ضلالا تجريبية رائعة، على أعماله الأدبية فتبدو أكثر إشراقا وروعة وسحرا ، فنجد وطار يعمد إلى أسطرة رواياته حينما يتطلب الموقف ذلك، ولهذا نصوصه الروائية حافلة بمختلف أنواع الأساطير، لعل من أهمها **العدد سبعة الأسطوري**، الذي يعد ذو أهمية وقيمة إنسانية في تاريخ الأمم والأفراد، ولقد ظهر هذا العنصر الأسطوري في أكثر من موضع في نص «الحوّات والقصر» حيث يقول الروائي وطار: «**هذه قرية بني هرار، دعا عليها نبي لم يتمكن من تبليغ رسالته ألا يسكنها غير لقيط أثيم هرب من قومه، فيه الرذائل السبع والعيوب السبع**»[1].

تجلى العدد "سبعة" بوضوح على مجمل المتن الروائي، حيث شغل مساحة قرائية كبيرة، وخلق أجواء أسطورية أشاعت على الفضاء الروائي، وجعلت الرواية تتداخل مع أجواء السيرة الشعبية والقصة الخرافية والملحمة، لقد جعل الكاتب هذا العدد يتكرر في جميع أعماله، بصيغ معجمية ودلالية مختلفة، حسب ما يتطلب الموقف، ليدل على الزمن إلا أنه له مرام أخرى، ويقول في روايته «الشمعة والدهاليز»: «**دهر كامل من الحرمان والشقاء، وسبع سنوات من الحرب الضروس، يكفي ليلتفت الناس إلى شؤونهم والانخذالات والانكسارات تبلغ أحيانا كثيرة حدا لا يصدق الإنسان، أن طاقة بشرية تتحمله**»[2].فالمعنى مرتبط بعدد السنين، ليعبر عن حجم المعاناة التي كابدها الشعب والتي استمرت لمدة سبع سنوات، فالعدد يلتصق بجرح الجماهير والشعوب وآلامها، فإن كان العدد سبعة يدل على الكثرة في التراث الشعبي، فـ "وطار" قد تلفت لمثل هذا الانسجام بين «الواقع الذي هو مدة الثورة»، وبين دور العدد في الكشف وفي تضخيم

(1)الطاهر وطّار: الحوات والقصر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص54.

(2)الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، موفم للنشر الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007 ، ص 77،ص78.

وتهويل أمر الجراح، فسبع سنوات متواصلة في الشقاء، تعني الكثير، تعني ركاما من الأنين، جبالا من المصاعب، كتلا من التأوهات والحرمان نعني في كل هذا المكابدة والصبر.

نجد تناص وطار في هذا العدد، وفي المعنى ذاته في موضع آخر، فها هو في رواية «الحوات والقصر» يقول: «**لقد نذرت أجمل سمكة لمولاي السلطان وسألبي، سأنتظر أسبوعا وسأحدد بعد انقضائه نذرا آخر لمدة أسبوع...**» [1] ما يبدو عليه المعنى أنه ارتبط بعدد الأيام، إلا أنه يوحي بقوة الحوات وصبره وتوقه إلى هدفه، فإذا كانت مدة سبع سنوات صبر فيها الشعب وتكفي لتحقيق عهد جديد، فأيضا سبعة أيام صبر فيها الحوات تكفي لتحقيق النذر، وإنما هي المدة التي يحددها العرف كأقصى حد لكل أزمنة الأسبوع.

في موضع آخر من رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)نجد: «**تتحول إلى قصر ذي طوابق سبعة**»، وكذلك قوله: «**بعد الليلة السابعة**» **و** «**طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات** »[2] وكذا: «**أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ إنها استغرقت سبعة أيام ويقولون إنهم لم يعثروا في كتب أولياء الله الطاهرين الذين استبقوا، على مثل هذه السجدة**»[3]... وغيرها من الجمل التي تحتوي على العدد سبعة الذي أكسب النص الروائي صفته الأسطورية، وأضفى عليه بعدا تجريبيا جماليا.

أسطورة التحول والانسلاخ هي الأخرى حاضرة في النص الروائي إذ أن: «**السمكة المسحورة تحولت عند مدخل القصر إلى براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة**»، ونلاحظ أن تجلي تيمة التحول كان مقترنا بالسحر، وهو المعتقد الشرقي الأكثر بروزا وتأثيرا على العقول، وجاء في النص الروائي «**وصارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر حصانا بسبعة أجنحة،**

(1)الطاهر وطار :الحوّات والقصر، ص28.

(2)الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين، الجزائر، 1999، ص 18ص24، ص28.

(3)نفسه،ص 35.

امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادي الأبكار»[1] فاقترنت أسطورة التحول بأسطورة العدد سبعة السحري.

كما نجد: «**الماضي البعيد والقريب، يتوجب الانسلاخ منه، بكل ما فيه تماما مثلما يفعل الثعبان، وهو يتخلص من جلده**»[2] كما ورد: «**لا شك أن الإنسان يومها وهذا في أحسن الحالات، سيعود إلى الحالة الكرنيفولية وسيقتات من بعضه. يقتات القوي من الضعيف، الكبير من الصغير، ستأكل الأم باستطابة لحم ابنها، هاربة به عن بقية الذكور، أعطانا الله العلم، وبالعلم نتدخل وننقذ مسلولا وأي معلول آخر، وبالعلم ينبغي أن تنقذ الإنسانية من الحيوانية**»[3] ويبدو أن التحول الذي يشير إليه الطاهر وطار، يتداخل فيهما التحول الحقيقي بالتحول المجازي.

يقول الروائي على لسان البطيخة «**تهتز الأرض، تهتز، كأنما انفتحت، كأنما خناجر تشقك كأنما الحمرة التي في داخلها تتحول إلى دم، بل إنها لكذلك**»[4].

تجلى هذا العنصر الأسطوري كذلك مرتبطا بالقدرة الخارقة للبطل ذاته، الذي يمارس فعل التحويل الذي ظهر في الرواية حينما«...**ارتدت عجوز شمطاء ثياب عروس، وأتت بكرسي اقتعدته في عرض الطريق، وراحت تطلبه بيدها، وعندما اقترب منها نفخ عنها فالتهمتها نار زرقاء ، وتذاوبت دون أن تخلف أثرا** »[5].وهكذا نجد البطل يتعرض للتحول حيث أصبح دخانا أزرق، ويمارس التحويل عندما حول العجوز إلى شيء يتذاوب ولم يخلف أثرا، وفي هذا طابع جمالي جعل الرواية تلتقي بالأسطورة والقصص الشعبي والخرافة، في تشابك وتناغم يضفي على

(1)الطاهر وطار :الحوّات والقصر، ص265.
(2)الطاهر وطار :الشمعة والدهاليز، ص46.
(3) نفسه، ص136.
(4)نفسه، ص150.
(5)الطاهر وطار: الحوات والقصر: ص 57.

النص أجواء عجائبية من جهة، ويمنح شخصية علي الحوّات إيحاءات وأبعاد دلالية متعددة ومختلفة، ذات طابع تجريبي ألقى سحره على جل النص الروائي. وقد ظهر هذا العنصر مرة أخرى في نصوص وطار، حيث تتضح هذه الأسطورة في تحول بلارة الجميلة إلى حيوان(العضباء)، يقول وطار: «**والمؤكد لدى الأولين والآخرين من الأتباع أن العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمان**»[1].

هذه الأسطورة جعلت النص يسمو ويرتقي إلى عوالم السماء التي تتميز بالطهارة والصلاح، مما يعطي لشخصيته الرئيسية في الرواية تبريرا لصفة الطهارة، رغم أن الحكاية تعج بأخبار الموت والذبح وكل أصناف الأفعال الشنيعة.

لقد استطاع الروائي من خلال توظيفه لهذا العنصر الأسطوري، أن يجعل النص دالا مشحونا بطاقات رمزية إيحائية رهيبة، تفككه القراءة الواعية بالأصل الأسطوري، كما أضفى على النص الروائي هالة عجيبة من السحر والرونق، وبعدا تجريبيا مميزا.

اضافة الى وطار نجد عبد الله حمادي هو الآخر اهتم بالتجريب، ففي رواية تفنست التي تتميز بشعريتها وبتوظيفها للأساطير، تحدث فيها عن الصحراء التي أخذت أبعادا دلالية وجمالية، فأرادها أن تكون فضاء النص في أول رواية يكتبها، وظف الروائي أساطير مختلفة تكشف عن جمالية الحضور العجائبي، وعن أبعاد تجريبية ساحرة تغري القارئ، وتضفي رونقا خاصا على العمل الإبداعي.

حضرت **أسطورة** «**عشتار**» إله الخصب والنماء حضورا ضمنيا من خلال مشهد ولادة المرأة التارقية، التي تتحصن بالشعاب ساعة المخاض فتفد عليها الغزلان لتقوم بعملية توليدها، كما لا تتخلف طيور الحبارى عن ضخ الماء على جبينها...وتتولى شجرة الأرطأة حمايتها من الهجير...آنذاك تفد مهرية قمرية توكل لها مهمة حمل الرضيع والطواف به سبعة أشواط على

(1)الطاهر وطار:الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 16.

جدارية الطاسلي...حيّات الكهوف المسكونة بعفاريت سليمان... [1]، إن هذا المشهد لهو الأبلغ من بين المشاهد الأخرى في الرواية لأنه يهب الحياة، ويبعث الخصب والنماء والولادة، يتداخل فيه السحري الأسطوري بالواقعي، فتشع ملامح الأسطورة وشعرية المخيال الذاتي للمبدع، فتتشكل بلاغة الموروث بتضافر عناصر أسطورة الخصب والولادة (الماء، المخاض، الحيوان، النبات، الطبيعة..) بعوالم سحرية للمكان الصحراء، وشعريته المطبوعة بخوارق وغيبيات وممارسات الفكر التارقي.

ومن تجليات هذا الفكر الأسطوري أنه يقدس الحيوان، لدرجة الاعتقاد بفكرة الاندماج والتماهي بين الإنسان والحيوان والنبات، وبذلك تبرز أهمية وشعرية عناصر الطبيعة في ارتباطها بالإنسان "التارقي"، وحضارته الأسطورية باعتبارها أول حضارة بدائية موطنها الصحراء الجزائرية.

كما نجد شخصية **"أخّموت"** بطل الرواية، هو شخصية أسطورية تعود عبر تداعيات واستذكارات الزمن الماضي، إلى استحضار ماضيها وتاريخها وانفعالاتها، التي تشكل المادة الخام الأسطورية للبطل الملحمي "أخّموت"، الذي يشق عوالم النفس المكبونة والوعي الباطني المجهول، يستحضرها تاريخ الطوارق وسلالة العماليق، التي تمتد إلى أساطير "تينيهان" والفراعنة[2]، يستمد اسمه وقوته وجسارته وعظمته من عظمة مجدهم وانتصاراتهم وبطولاتهم، ضمن جو سردي أسطوري، مؤثث بلغة فانتاستيكية يتداخل فيها الغيبي بالخرافي والتاريخي الأسطوري.

يبدو أن الصورة لن تكتمل إلا في وجود شخصية أخرى إنضوت على مقومات الأسطورة، إنها شخصية "فاء" في "أشجار القيامة" التي قاسمت "فينوس" ربة الجمال في الأساطير القديمة مقوّمات الحسن وبهاء الطلة، لا بل استعارت حتى أول حرف من اسمها لجعله دالا عليها: فاء / فينوس ، أما مدلوله فتعرضه الرواية وصفيا، وبصيغة أسطورية على لسان السارد «**إذا كان لابد**

(1) ينظر: عبد الله حمادي: "تفنست"، رواية- منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، مطبعة ANEP، الجزائر، 2006، ص53.

(2) نفسه، ص39.

للمرأة فلن تكون إلا المرأة الإلهة التي تصبغ عليّ شيئا مقدسا مفترسا وترميني في سحيق أبدي، لا أخرج منه أبدا»[1].

من هنا بدت خصوصية الشخصية إنها الآن «**المرأة التي لا أستطيع تأكيد وجودها، المرأة التي هي خيال في خيال**»[2] لذلك فقد خوّل لها ما مُنح لـ "بلقيس" من قبل إنها الآن «**تمشي على الماء**»[3].

ليس هذا فحسب، بل إن مادة وجودها استثنائية القالب والهيئة على حد سواء، فإما أن تكون من الآلهة أو أنها

«**لوحدها جنية من الجنيات.**

لوحدها غنت لها الأرض والسماء

بكت عليها الطيور

خياله يخلقها وخياله يقتلها

خياله يمزق ثيابها في الليل وينشئها من صحراء العدم في النهار»[4].

وبعيدا عن تفاصيل الجسد، فإن "فاء" «**هي الروح وقد ارتسمت خريطتها، وبان أفقها**»[5].

مما يجعلها كائنا عجيبا يتحقق عبر المجاز، ويتكاثف عبر الاشتغال الأسطوري الذي ينزاح بها عن الجذر الدلالي، ليعيد صياغة الخامة الحكائية لـ «**امرأة من بعد آخر، فتنة لا تضاهيها فتنة أخرى، حلم لا يطاوله حلم آخر، كثافة غير بشرية، وأنوار إلهية تتحدى ظلماتنا الآدمية**»[6].فلا نجد مثل هذه المرأة كمثل "عشتار" البابلية، أو "إيزيس" عند الفراعنة المصريين القدماء، أو حتى "كليوباترا" حين تقدمت من رفاهيتها الجمالية التي احتكرها الجسد ليتطيّب،

(1)بشير مفتي: بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004،ص 47.

(2)بشير مفتي: أشجار القيامة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005،ص 20.

(3)نفسه، ص 32.

(4)نفسه،ص 26.

(5)نفسه، ص 53.

(6)نفسه، ص 64.

ويتجدّد بحمّامات من الحليب والعسل، واصفة شعرها الأسود «**شعر رأسي الأسود اللامع، الذي كان يقول عنه حبيب الصبا والقلب بأنه مدهون، بعطر الجنة، بعطر الجنيات، بعطر الملائكة**»[1].

يمكن للقارئ هنا قياس درجة الانزياح عن المحكي الأصل، لتتأكد لنا أن الأسطورة عبر عناصرها قادرة على إعادة صياغة الدلالة، وإنتاجها بواسطة الأشكال –كما قال"بارت" «تلك الأشكال هي العلامات والإشارات اللغوية...وهنا تتسع فرص القراءة، وتقشير النص وامتحان التلقي بتأويل مفرط»[2]، كما قال "إيكو" تحضر الأسطورة–إذن– موتيفا، أو قوة جمالية مُصمتة ومشعة داخل النص الروائي، كما أنها «كالاستعارات تساعدنا على إضفاء معنى على تجاربنا في ثقافة ما، إن دورها هو تنظيم طرق مشتركة في أفهمة شيء ما (إعطاء مفهوم) والتعبير عن ذلك في ثقافة معينة»[3].

لقد قدّم لنا الروائي الجزائري، نصوصا تجريبية اعتمدت على الأسطورة واللغة العجائبية كمتكأ فني لبناء عوالمه السردية، فحضرت الأسطورة بشكل مكثف في النص السردي ، واستحضرت أفكار ومضامين أسطورية متنوعة، كما أفرطت في استدعاء المحلي الخرافي، فَطَبَعت النص الروائي بطابع عجائبي شعري، فيه من الروعة والمتعة، حيث يتضافر فيه العجائبي والخرافي الأسطوري بالواقعي السحري ليكشف عن بعد تجريبي متميز أضفى على النص الروائي جمالية متألقة.

(1)بشير مفتي: أشجار القيامة، ص 118.

(2) ناجح المعموري: الأطراس الأسطورية في الشعر العربي الحديث، أمانة عمان الأردن،(ط1)، 2005، ص10.

(3) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر طلال وهبة: المنظمة العربية للترجمة، لبنان،(ط1)، 2008، ص246.

2- التناص الديني

إذا كان التناص الأسطوري مظهرا قويا من مظاهر التجريب الروائي، فإن **التناص القرآني** هو الآخر حضر بقوة في نصوصنا الروائية، باعتباره مظهرا آخر من مظاهر التجريب.

يتضح التناص القرآني بقوة في نصوص وطار، إذ يتحدث عن الولي الطاهر، صاحب المقام الزكي، المليء ذكرا وصلاة، والذي كان كثير الاستشهاد وإقامة الحجة بالقرآن، فالولي الصوفي الورع التقي، يذكر الله وقرآنه في كل أحواله، ويدعو ربه دوما أن لا يعدمه الذاكرة: «**ركّز في دعائه بعد الركعتين، على أن يجعله الله من الأشقياء الذين يصلون النار الكبرى وأن يعدم الذاكرة مرة أخرى**»[1].

أكثر التناصات القرآنية إعادة وتكرارا هو ما كان يقرأه الولي الطاهر في كل مرة ﴿سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنسَى ﴿٦﴾ إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَى ﴿٧﴾ وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَى﴾[2]

هذه الآيات القرآنية شغلت حيزا كبيرا في فضائي الروايتين (الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) وعكست حالة التيه والضياع التي يعيشها الولي الطاهر، فهو تائه زمكانيا، ويجد نفسه في وضع تناقضي.

معنى هذه السورة بهذا المنظور ينطبق كثيرا على الولي الطاهر وحالته المؤسفة، فهو رغم الحياة المطمئنة التي يحسها ويجدها في مقامه المليء ذكرا، تبقى دعوته حبيسة الجدران، ما يجعله ضعيفا غير قادر على التغيير ويشعره دوما بأنه ميت في صورة حي، وبالتالي، يجد نفسه بين وضعين متأرجحين أحلاهما مر.

نجد في الشمعة والدهاليز تناصا مع القصص القرآني من حيث المصدر والمنبع: إذ أن الرواية عبارة عن متاهة أو تيهان وهذا مستل من قصة تيه بني إسرائيل التي يقول فيها تعالى:
﴿ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ﴾[3].

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي: ص14.
(2) سورة الأعلى: الآية 6-7-8.
(3) سورة المائدة: الآية 26

وهذا التيه يقول عنه المفسرون، إنهم يسيرون دائما ولا يهتدون إلى الخروج منه، ولذا قال يزيد بن هارون: سألت ابن عباس عن قوله تعالى: ﴿ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ﴾[1] قال: «فتاهوا في الأرض أربعين سنة يصيحون كل يوم يسيرون ليس لهم قرار ثم ظلل عليهم الغمام في التيه...» [2] وهذه القصة جزؤها الأول نجده في الشمعة والدهاليز والجزء الثاني نراه في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وبخاصة فتح بيت المقدس مع المساء وإيقاف الشمس قبيل الغروب، ففي الرواية الأولى استل مسألة التيه من القصص القرآني، وفي الرواية الثانية كان الجواب على هذا التيه وهو ما حدث للولي الطاهر في عودته[3].

هذا من حيث التناص الكلي، لأن الطاهر وطار كان يتقمص روح عصره ويعيش متاهات السياسة في بلاده بفكر يشف عن ثقافة موسوعية، فكانت روايته رحلة مأساوية تمازج فيها الظلام والتيه والألم واللامعقول والسريالي بالواقعي بصراع لا ينتهي، وكل ذلك لإصلاح الواقع المأساوي، والذي دفع البطل ذات يوم للنزول إلى الساحة والخوض مع الخائضين، ومنها كانت معاناته ومأساته وكانت نهايته «**من الذي أوصلني إلى هذه المواصل؟...هل كانت هي السبب؟ وتجلت له بعينيها الدعجاوين اللتين تحمل نظراتهما إيحاء متواصلا باستغاثة وطلب نجدة...**»[4].

«**أكانت الشجرة التي أكل منها آدم وحواء لعنة أبدية بالغواية؟**»[5] فهذا الإيحاء إذا لملمت خيوطه، يكون إحساسا بأن وطار يتحرك في جو قصة آدم عليه السلام، يوم كان في الجنة وحرمت عليه شجرة معينة ولكنه حين غوي، كانت شقاوته، ومن ثم كان هبوطه إلى الأرض،

(1)سورة المائدة: الآية 26.

(2) الحافظ عماد الدين بن كثير: تفسير القرآن الكريم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1970، مج2، ص539.

(3) ينظر: نفسه، ص539 وما بعدها.

(4) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص30.

(5)نفسه، ص137.

فالغواية التي تناص فيها وطار مع القرآن بفعل ثمرة الشجرة، تتغير في النص الروائي فهي بفعل سحر المرأة (الفتاة زهيرة) ومن ثم كانت مأساة الشاعر وموته.

الغاية الفنية هي تبرئة الأستاذ "الشاعر" من غوايته بالفتاة، فكانت الفتاة هي الطارئ (الحدث الطارئ الذي يدخل على الرواية) من جنس الحدث[1] (الشجرة) الذي تحمله فكرة الرواية وهذا الطارئ من الأسس الفنية التي استخدمتها الرواية لتصل إلى ما تهدف إليه، والملاحظ أن التناص ورد على شكل توظيف ضمني لقصة آدم، فوطار يستلهم النص القرآني بطريقة تتجاوز مجرد الاقتباس الضمني، ليعبر من خلال تداخل النصوص عن الوضع الحاضر، الذي يبقى تطارده هذه اللعنة بسبب انزياحه عن المبادئ المرسومة له، ومن ثم كانت غوايته ثم مأساته وموته.

وقد جاء في نص عبد الله حمادي (تفنست) أمثلة عديدة من التناص القرآني نذكر منها «**حتى وهن العظم منه وخارت قواه**»[2] وهي تتناص مع الآية ﴿قالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظمُ مِنّي وَاشتَعَلَ الرَّأسُ شَيبًا﴾[3].وكذا التناص بين «**امرأة حافية عارية تسقى من عين جارية، ليس لهم طعام إلا من ضريع لا يسمن ولا يغني من جوع**»[4]والآية ﴿تُسْقَى مِنْ عَيْنٍ آنِيَةٍ لَّيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِن ضَرِيعٍ لَّا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِن جُوعٍ﴾[5] وكذا التناص بين: «**أنا ابن العذراء البتول البتول التي لم يمسسها إنسي بل تمثل لها بشرا سويا ووهبني لها صبيا أكلم أصحاب الإفك في المهد، وأبرئ الأبرص وأحيي الموتى**»[6] وبين الآية: ﴿...فَأَرسَلنا إِلَيها روحَنا

(1) خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية منهجها وأسس بنائها (نظرية بناء القصة الفنية في القرآن) دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة(الجزائر)، 1983، ص122.

(2) عبد الله حمادي: تفنست، ص 47.

(3) سورة مريم: الآية04.

(4) عبد الله حمادي: تفنست، ص 25-26.

(5) سورة الغاشية: الآية 05، 07.

(6) عبد الله حمادي: تفنست، ص 29.

فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا ...قالَت أَنّى يَكونُ لي غُلامٌ وَلَم يَمسَسني بَشَرٌ ..وَلَم أَكُ بَغِيًّا...﴾ [1]﴿وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ.... وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ...﴾ [2].

نرى أن هذا التناص أضفى مسحة دينية جمالية على النصوص الروائية، فتجلى لنا البعد التجريبي بقوة، وإضافة إلى التناص القرآني نجد كذلك **التناص مع الحديث الشريف**، فيبرز لنا التناص في مواطن عدة من المتون الروائية،يتضح ذلك قول الروائي: «**هي مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على بال أحد**»[3] والحديث الذي رواه أبو هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ: قال الله تعالى: «أَعْدَدْتُ لِعِبَادِيَ الصَّالِحِينَ مَا لا عَيْنٌ رَأَتْ وَلا أُذُنٌ سَمِعَتْ وَلا خَطَرَ عَلَى قَلْبِ بَشَرٍ» واقرءوا إن شئتم: « فَلَا تَعْلَمُ نَفْسٌ مَا أُخْفِيَ لَهُمْ مِنْ قُرَّةِ أَعْيُنٍ» متفق عليه[4].

جاء التناص مع الحديث الشريف في قول الكاتب: «**فقالوا على الداخل عليها أن يسميّ عند الجماع ويسأل الله أن يرزقه ولدا ذكرا سويّا لا شرك شيطان**»[5] وهذا يتناص مع مع قول رسول الله ﷺ: «أما لو أن أحدهم يقول حين يأتي أهله بسم الله، اللهم جنبني الشيطان وجنب الشيطان ما رزقتنا، ثم قدر بينهما في ذلك وقضي ولد لم يضره شيطان أبدا»[6].

نلحظ أن التناص الديني (التناص القرآني وكذا التناص مع الحديث الشريف) أضاف مسحة جمالية على النصوص الروائية وألبسها بلباس جمالي مميز، يدفع القارئ لإثارة فضوله وإشباع نهمه وحبه للاكتشاف والمتعة.

---

(1) سورة مريم: الآية 20,17.

(2) سورة آل عمران: 46، 49.

(3)عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، 2006م، ص32.

(4) الحافظ محي الدين أبو زكريا بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام المرسلين، دار إحياء التراث العربي-بيروت- لبنان دون سنة نشر، ص691.

(5) عبد الله حمادي: تفنست، ص 48.

(6) صحيح البخاري: مجلد 04، ج07، ص40.

3-التناص التاريخي

هو الآخر مظهر مهم من مظاهر التجريب الروائي، ويتجلى بقوة في نصوصنا الروائية، فيظهر عند وطار في قوله: «**نعلن عن أنفسنا بلباس يخصنا وحدنا ذكورا وإناثا يلتحي رجالنا ويغطون رؤوسهم ويخرجون إلى الشارع متحدّين الجميع معلنين أننا هنا لا نخشى لومة لائم، متأهبون لسخرية الساخرين، للموت، للسجن، لكل المصائب**»[1].

لقد كان في تناصه مع التاريخ في هذه الجزئية من شخصية "عمار بن ياسر" تناصا تخالفيا، حيث يفرغ هذه الشخصية من دلالاتها التاريخية المتعارف عليها، ويضفي عليها صفة ثورية، مناهضة للحكم.

لأن شخصية عمار بن ياسر في التاريخ متفائلة، فهي تمتلك العقيدة الصحيحة، والقناعة الموضوعية وأدلة منطقية على الإيمان بالدين الجديد والغوص في العالم الجديد، ويؤمن "عمار بن ياسر" بأن القيادة تمثل جميع الشروط لنجاح الحركة، ورغم أن وطار أعطاه صفة الريادة والقيادة في الرواية، إلا أنه لم يبد تفاؤلا لعدم تكامل الشروط العلمية لنجاح الحركة، فعمار بن ياسر وجماعته يمثلان عنصرين متناقضين حيث إن القيادة "عمار" «**في الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة يناصر العقل والاعتدال ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر وهو جد مسرور بملاقاته للشاعر**»[2].

إلا أن الأفراد الذين ينتمون إلى الحركة يقول الروائي: «**كان الملتحون مسلحين وكانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجهة إلى صدره ورأسه، شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق التي لم يكن يتمنى أبدا أن تكون بين أيدي أمثال هؤلاء الشبان**»[3].فلذلك فتناصاته جاءت تخالفية، لأن الكاتب يقدم لنا شخصية عمار محبطة لا تملك كل القناعات بالأفراد الذين انضموا تحت قيادته، قلوبهم متفرقة لا يملكون روح الوحدة.

---

(1)الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 87.

(2)نفسه، ص 27.

(3)نفسه، ص 22.

كانت تنبؤات وطار تتقاطع مع التاريخ الإسلامي من خلال سير حركته، وكان يعلم أن إقامة دولة إسلامية لا يتأتى بين عشية وضحاها، كما يجب أن يتوحد النبع الذي يستقي منه أفراد الحركة، وكذا طريقة التلقي لهذا النبع، الحركة لا ترسم منهجا تتبعه، فالجيل الأول لعمار بن ياسر، فهم المنهج الذي يقرن بين العلم والعمل إنه جيل توحد في النبع الذي يتلقى منه[1].

أسهم تفاعل النص الروائي مع نصوص التاريخ الإسلامي في نسج جماليات الخطاب الروائي في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، من خلال المسافة القرائية التي اتخذها الروائي لقراءة التاريخ قراءة جديدة، تقوم على تفكيك التاريخ الإسلامي، وإعادة بنائه وتركيبه وتأويله من منطلق المسافة التي اتخذها النص الروائي من خلال وقائع «حروب الردة»، التي تشكل في التاريخ لونا من الحرب المقدسة على الانتكاس العقدي، بغية تقويمه وإرجاعه إلى الدائرة الدينية الأولى.

«**ظل زيد بن الخطاب ينادي وراية خالد بين يديه أما الرجال، فما رجال! وأما الرجال فما رجال! اللهم إني أعتذر إليك من قرار أصحابي وأبرأ إليك مما جاء به مسيلمة ومحكم بن الطفيل**»[2] وهذا مقطع آخر في الرواية، يتحدث عن مقتل مالك بن نويرة على يد خالد بن الوليد «**مالك بن نويرة سيد بني يربوع وكل حنظلة الذي قتله خالد بن الوليد في حرب الردة**»[3]؛فالتوظيف التاريخي لحروب الردة، وما وقع فيها من أحداث دموية وفوضى، وتداخل وشكوك، حول النوايا الحقيقية من مقتل مالك بن نويرة، وما أثارته من جدال بين المسلمين، وزواج خالد بن الوليد من أم متمم، يجعلنا نبحث عن المقاصد الحقيقية التي دفعت بالطاهر وطار إلى اختيار هذه الحادثة بالذات.

نجد ما عاشته الجزائر من دموية وحرب فتاكة، شبيهة بما عاشته الأمة الإسلامية بعد وفاة الرسول ﷺ من حروب، كادت تعصف بالأمة وتفقد الدولة الإسلامية الفتية استقرارها.

(1) ينظر: السيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق، بيروت، ط9، 1982، ص17.

(2) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص37.

(3)نفسه، ص41.

ومن جهة أخرى، سعى الخطاب الروائي إلى تأويل مقتل مالك بن نويرة على يد القائد خالد بن الوليد تأويلا سياسيا معاصرا، قرأ هذه الحادثة والتاريخ بوصفها اغتيالا سياسيا مارسته السلطة ضد المثقف، لتصبح مأساة الأمس هي مأساة اليوم، وليصبح التاريخ العربي الإسلامي تاريخا مأساويا دمويا، تتشكل فيه علاقة المثقف بالسلطة على العنف والإقصاء والدموية التراجيدية.

4-التناص مع الموروث الشعبي

يعد مظهر آخر من مظاهر التجريب، ويتجلى لنا بقوة في نص "تفنست" ليخلق لنا جمالية تجريبية رائعة تشع سحرا وغرابة، فاستحضر الروائي هذا الموروث في شكل أمثال وحكم شعبية، أغاني تراثية، ممارسات ومعتقدات شعبية ومحلية باعتبارها مخزونا عريقا داخل وجدان البيئة الثقافية للمجتمع[1].

لقد قدم لنا عبد الله حمادي نص تجريبي تحضر فيه نماذج من التراث متنوعة، إذ نجد لازمة إيقاعية لمثل شعبي يتكرر في عدة مواضع: «**كل ما يجي من الغرب ما يفرح القلب، إذا كان ريح يشوي القلب، وإذا كان غربي كلب بن كلب...**» [2].

يحاول المؤلف من خلاله تعميق درامية المعاناة النفسية لشخصية "أخموت"، إذ يرى "أخموت" في هذا المثل قمة العنصرية، كما يعمق إحساس التشتت والغربة والانتماء في قرية "الغرابة"، بين الهويتين "الشراقة" و"الغرابة" وهو ما حاول أيضا أن يعبر عنه السارد من خلال أسلوب التنذر، الذي يتخذه "الشراقة" للسخرية من أعراش "الغرابة" كقوله: «**لا تزوي لا ما يزويك...شفت التونسي ياكل فيك...**» [3].وهي إحدى النوادر الساخرة والأساليب التي تكشف سذاجة عروش "الغرابة" وتؤسس لروح اللا إنتماء في القرية.

(1) حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، ط01، القاهرة، 1986، ص99.
(2) عبد الله حمادي: تفنست، ص 61.
(3) نفسه،ص 111.

ها هو جلاوجي هو الآخر يدرج بعضا من القصص الشعبية التي تحكيها الجدات عند السمر للصغار، حتى يأخذهم النوم عبر النموذج قصة "فلة والأقزام السبعة" ليأتي الكلام في الرواية على لسان المدينة المومس، لتتقمص في مقولها تكبر وعجب زوجة أب فلة بجمالها عبر مشهد المرآة وذلك في قول السارد «**مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟؟ وأجابتها صفحة القمر صمتا...سخرية ...هزء...تكبرا...تعاليا...فلما اشتد حنق المدينة أدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أن شوهن مُحيا القمر**»[1].فربط الكاتب بين غيرة المدينة المومس من القمر –والذي ارتبط في العرق الاجتماعي بقمة الجمال، كان يقول في وصف بهاء المرأة أتت كالبدر في تمامه– وغيرة الملكة من جمال فلة.

من خلال كل الأمثلة السالف ذكرها، نستنتج أن حضور التناص بأشكاله المتنوعة: الأسطوري ،الديني،التاريخي،الشعبي في النص السردي الجزائري، أضفى عليه بعدا تجريبيا مميزا من خلال تداخل هذه الخطابات وتفاعلها مما زاد من رمزية النص، وأكسبه طاقات ايحائية هائلة، ووهبه صفة الامتياز الإنساني.

(1) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 54.

المبحث الثالث

جماليات الفضاء المكاني

1-مفهوم المكان:

المكان يحمل أكثر من مفهوم وأكثر من دلالة، وذلك لارتباطه بما هو موجود سواء كان محسوسا أو مدركا، وهو يأخذ تعريفه بناءا على الدراسة التي تتناوله، إلا أن جميع الدراسات تتفق في كونها تخرجه من إطاره الجغرافي الجامد، إلى إطار آخر يكيفه الخيال والفكر، فيحمل بدوره دلالتهما، إذ نجد أن هناك من ربط مفهوم المكان بالوضع الاجتماعي الذي يعيشه الفرد، وهناك من ربطه بالعقل والأفكار الفطرية مثل: ديكارت، أما عند علماء الهندسة والمحدثين فتكاد تتقارب وجهات النظر بينهم باعتبار المكان وسط ذو أكثر من بعد. وهو في حياة الكائن البشري، «ليس عاملا طارئا، فهو ذلك الفضاء الفسيح، الذي يحتضن عمليات التفاعل والتخاطب والتناغم بين الذات والعالم الخارجي، وفي غياب الاطلاع على أسرار المكان وأبعاده يكون التواصل معه صعبا فتكثر دواعي الانفصال عنه»[1] ورغم ذلك يظل المكان ذلك الهاجس الذي يحتل الذاكرة،إذ لم يبرح الإنسان منذ ولادته، فلازمه وسايره، حتى أصبح امتداد للجسد، أو لنقل: إن المكان ليس بعيدا عن تلك القوقعة التي يحملها الحلزون، لا تفارقه لحظة وإن حدث فتلك النهاية والموت، إن الأمكنة جميعها في داخلنا أو خارجنا، لها سلطة التأثير على الإنسان، فلقد حوت هذا المخلوق في قوته وضعفه، في صحته ومرضه، في غناه وفقره، في محياه ومماته، فانجذب هذا الإنسان إلى المكان وتعلق به، منفعلا ومتفاعلا.

ليس المكان في حياة الفرد أو الجماعة ثابتا قارا، ساكنا، لأن حياة الإنسان أصلا لا تعرف الثبات والتحجر، فهو متنوع ومتجدد، فمن هنا برز مبدأ التقاطب أو مبدأ الثنائيات كالمكان المفتوح والمكان المغلق، المكان الثابت والمكان المتحرك، المكان القريب والبعيد...، ومن خلال هذه الثنائيات يمكن أن نراهن على حقيقة المكان، ولهذا تبقى مستويات إدراك الأمكنة تختلف حتما من شخص لآخر أو من كائن لآخر.

(1) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينه، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص27.

إذا كانت كلمة "مكان" كما يقول لالاند: «عندما تستعمل دون أي تحديد آخر، إنما تنطبق على المجال الهندسي الإقليدي»[1] الذي يخضع للقياس الموضوعي، فإن المكان في الأدب لا يفهم من خلال وصفه المادي المجرد فحسب، لأن الأديب وبخاصة الروائي يتعامل معه بخياله الواسع وأحاسيسه، ورؤيته المكانية الخاصة؛ وهو يمثل «مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معين»[2].

المكان الروائي هو مكان قائم بذاته ينهض على مقومات وخصائص جعلته يمثل «العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها بعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية بشكل أعمق وأكثر أثرا»[3]، و هو في الرواية الوسط الذي تدور فيه الأحداث وترتسم عليه الشخوص، حيث يقدّم الرواية ومكوناتها باعتباره الأرضية التي يقيم عليها الروائي عمله، ويمتاز المكان بحضوره السكوني البعيد عن حركية الزمن، لارتباطه أساسا بالوصف، أما علاقته بباقي البنيات السردية، فهو مرتبط معها ارتباطا عضويا، لكن رغم كونه مسرحا تقوم عليه الأحداث، إلا أنه يظل مسطّحا يشكل-فقط- خلفية للأحداث، قد لا يتجاوز دوره التقريب الواقعي من مهمة المشاركة الفنية في البناء العام للرواية، وهذه المحدودية التي يتسم بها المكان تعد من أهم الفوارق بينه وبين الفضاء الذي «يتعدى بكثير مجرّد الإشارة إلى مكان من الأمكنة»[4] حيث يتسع ليشمل مختلف البنيات الأخرى ويلفها، فحتى في أوقات الوصف حين يسكن السرد نجد للفضاء حضورا قويا، فالفضاء في الرواية هو أوسع

(1) أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مج(A.6) تر خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص363.

(2) محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، منثورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، ،2010 ، ص99.

(3) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986 ، ص05.

(4)جنيت كولدنستين: رايمون، كريفل، بورنوف/ أويلي آيزنر فايك، ميثران، الفضاء الروائي، من مقال كولدنستين، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حُزَل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، 2002م، ص20.

وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي...ثم إن الخط التطوري الزمني، ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدّد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة[1] وعليه «يشتمل الفضاء الحكائي على العناصر الزمنية والمكانية التي تجري فيها القصة»[2].

وعلى هذا الأساس يتضح الفرق بين الفضاء والمكان؛ و«الفضاء وفق هذا التحديد شمولي إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي»[3]، إذ يشكل هذا الأخير أمكنة الرواية جميعها، ويتسع ليشمل «الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثم يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان»[4].

إلا أن للمكان أهمية كبيرة في تشكيل الفضاء الروائي، فهو آلية الوصف و«أحيانا يكون المكان هو المحور البارز للأحداث التي تكشف عنها الرواية، وتدور حولها كالأمكنة البحرية والأمكنة الأليفة (كالبيت والمدرسة والجامعة) والأحياء الشعبية (كالحي، والحارة...وما شبه ذلك)» [5] فالمكان لا يكون منعزلا أو مفردا أو «تكوينيا بلاستيكيا مجردا أو بناءا أجوف يحتوي على فراغات وجدران وغرف وسقوف، وإنما يبرز باعتباره ممارسة ونشاطا إنسانيين مرتبطين بالفعل البشري، ويحملان من بين ما يحملانه من مواقف وعواطف وخلجات ومشاعر وانفعالات الكائن

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص64.

(2)عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ط1، 2003م، ص83.

(3) حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل في الرواية العربية، المركز الثقافي الأدبي، ط1، 2001، ص63.

(4) سمير روحي الفيصل: الرواية العربية(البناء والرؤيا)، مقاربة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص71.

(5) محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، ط1-1425-2005م، القاهرة، مصر، ص12.

الإنساني بل وكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة المعلنة والمختفية الواقعية والمتخيلة المحتملة والممكنة للإنسان عبر تاريخه العام والخاص»[1].

وهو في الرواية الحديثة لم يعد مجرد وعاء للأحداث وإطار لها، بل غدا عنصرا فاعلا في بناء الرواية ونسج عناصرها، ويعد العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، ويعتبر مسرحا للأحداث والشخصيات إذ كلما أجيد بناؤه أدت مكونات الرواية دورها بشكل أفضل وبذلك يتحول المكان «من مجرد إطار أو أرضية، إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي وإلى واحد من أبطاله بل إنه قد يصبح البطل الأول أو الأساسي»[2] أو كما عبر عنه الدكتور إبراهيم عباس أنه «قد يكون الهدف من وجود العمل الروائي في بعض الأحيان»[3].

2-جماليات الفضاء المكاني:

للمكان حضور قوي في العديد من الروايات الجزائرية المعاصرة، وذلك نظرا لما له من أهمية بالغة في النص الروائي، ولعلاقته القوية بمكونات السرد الأخرى، ففي رواية "تفنست" يحضر عنصر المكان بكثافة كبيرة، فنجد السارد يستحضر مختلف الأمكنة التي أثثت ذاكرة أخّموت في الماضي، كما أثثت حاضره بأحداث ومنعرجات مهمة في حياته، ولعل هاجس المدينة تمظهر بقوة، فأبدع المؤلف في تصوير «مدينة قسنطينة» كمكان نفسي يصور خلجات نفس البطل في تداعي مستمر للأفكار، كما نجد رواية "ذاكرة الجسد" هي الأخرى يحضر فيها المكان بكثافة "فأحلام مستغانمي" تعيش هي الأخرى هاجس "المدينة" الذي تمثل في "قسنطينة" – مرة أخرى- حاضرها وماضيها باعتبارها الفضاء المركزي للأحداث.

(1) ياسين النصير: أبنية القصيدة الحديثة، مجلة الآداب البيروتية، ع1، 3 يناير شباط، فبراير، آذار مارس، 1986، ص210.

(2) ينظر: محمد جبريل: مصر المكان، دراسة في القصة والرواية، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000، ص07.

(3) إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص32.

تجسدت لنا "قسنطينة" كمدينة مفتوحة على تناقض مستمر، قطباه الماضي المرتبط بالتضحية والجهاد، والحاضر المفتوح على أكثر من تأويل، هذا الحاضر أسسته الشوارع الضيقة للمدينة، المطار، البيت القديم، الغرفة الموجودة بهذا البيت العائلي العتيق، والنافذة التي كانت عنصر ربط بين ماضي خالد وحاضره والمفتوحة على أسطح العمارات والشوارع الضيقة، لتكون بدورها مكانا استرجاعيا لأمكنة أخرى كالثانوية والجبال والسجن.

« **هذه هي مدينة قسنطينة ...مدينة لا يهمها غير نظرة الآخرين لها، تحرص على صيتها خوفاً من القيل والقال الذي تمارسه بتفوق. وتشتري شرفها بالدم تارة والبعد والهجرة تارة أخرى**»[1] الإحباط والفشل قد ميزا حياة الأفراد بهذه المدينة التي قيل عن رمزيتها أنها منافقة «**هذه هي قسنطينة لا فرق بين لغتها ورحمتها، لا حاجز بين حبها وكراهيتها، لا مقاييس معروفة لمنطقها...**» [2].

إنها مدينة غارقة في الرذيلة والعقاب تجسد مأساة وطن بأسره، مدينة كانت في زمن روماني وديع تسمى "سيرتا"، قبل أن تتحول في مرحلة التسعينات إلى مدينة منكوبة حلّت بها اللعنة، فانقلبت جحيما على أهلها وحاضرها وتاريخها حيث جعلت أخلص أبنائها (ممثلا في شخصية الراوي خالد بن طوبال) يقول عنها: «**فقسنطينة هي مدينة منافقة لا تعترف بالشهوة ولا تجيز الشوق، إنما تأخذ خلسة كل شيء(...) ولذا فهي تبارك مع أوليائها الصالحين... الزانين أيضاً.. والسرّاق!**» [3]. فنحن إذن إزاء مدينة متواطئة مع الإثم والآثمين، تتسع لتصبح فضاء أشمل فتصبح وطنا أو تعبيرا عن وطن يمتهن الخطيئة ويغذي بها أبناءه: «**هذه المدينة الوطن التي تدخل المخيرين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشرفية...وتدخلني مع طوابير الغرباء وتجار الشنطة والبؤساء**»[4].

(1)أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1993،ص347.
(2)نفسه، ص351.
(3)نفسه، ص 142.
(4)نفسه، ص287.

هذه المدينة تحترف الطهر والعهر معا، لذلك فقد عرّاها الروائي "عبد الله حمادي" في نصه "تفنست" فتحدث عن المسكوت عنه، داخل هذه المدينة، وتناول موضوع الجنس من خلال كشفه عن تلك الأحياء والبيوت التي تحترف العهر سرا وعلانية، لقد كانت مدينة الهوى كما يسميها البعض، ملجأ اللذات والشهوات «...**هذه البيوت التي احتضنها حي السويقة، كتب على جدرانها بالخط الرفيع المحتشم المموّه وما استمتعتم به منهن فأتوهن أجورهن...**» [1] وكأن قسنطينة هي مركز الفسق في مواعيدها الدائمة مع الوافدين.

ويتحدث عن سحر بناتها وجمالهن فيقول: «...**الفاتنات القسنطينيات يكتمن سر الفراديس المنهمرة في قلوبهن، وترهقهن مسحة من صخر المدينة وصوّنها المادي المستعصي على الشتاءات الثلجية والصوائف النارية، آنذاك يسدلن شعورهن ويلقين بضفائرهن من الشرفات المعلقة، فتتدحرج تلك الخصائل لتستمد من أعماق وادي الرمال رشاقة أغصان الحور، وتتبلل ببقايا ندى الربيع المخزون في أزهار البلّيري. أو في تلك المغارات العجيبة أين تختبئ أسرار فجائع قسنطينة وويلاتها...**» [2] يتجلى لنا الحضور الأنثوي الممثل في الفاتنات القسنطينيات، اللاتي كن امتداد للصورة الوصفية للمكان(قسنطينة).

كما يتجلى هذا الحضور الأنثوي بوجه آخر فصورة قسنطينة، وهي بين يدي خالد، كأحلام التي استحالت عليه فقد ربط خالد بين تفاصيل قسنطينة الجغرافية وبين أحلام المرأة، لأنه يرى شبها كبيرا بينهما، ففي أحلام شيء من تعاريج قسنطينة «**من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغاراتها، ووديانها، من هذا النهر الزبدي، الذي يشطر جسدها، من أنوثتها، وإغرائها السري ودوارها**»[3] إن عشق البطل لأحلام جعله مولها بها متلهفا للالتحام والتوحد بها، فربط بين تفاصيل قسنطينة وجسد المرأة التي يحب. على الرغم من ابتعاده عن هذه المدينة، إلا أنه يظل على وفائه العشقي لها، وتظل المدينة الأجمل التي تسكنه،

(1)عبد الله حمادي: تفنست، ص17.

(2)نفسه، ص16.

(3)أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 188.

والمكان الحاضر رغم غيابه، ولأن الغياب يزيدها سحرا يتذكر تفاصيلها التي غابت عنه وهو فيها «**أدهشتني هذه الفكرة التي ولدت في ذهني مصادفة، وأدهشني أكثر، كون هذه التفاصيل التي تشغلني اليوم بإلحاح، لم تكن تلفت انتباهي منذ ربع قرن...**» [1] ويستعيد ملامحها رسما مخلدا جسورها في لوحات فنية جعلت منه فنانا عظيما «**كنت أريد أن أرضي قسنطينة حجرا حجرا، جسرا جسرا، حيا ..حيا كما يرضي عاشق جسد امرأة لم تعد له**»[2].

إلا أن هذا العشق لهذه المدينة يتحول فجأة إلى كره وبغض بعد أن فارق حبيبته، فتصير المدينة مكان الفجيعة لا مكان الحب، مكان الفراق بعد أن كانت يوما مكان لقائه بها طفلة «**لتكن قسنطينة لقائنا وفراقنا معا...فلا داعي لمزيد من العذاب**»[3]. فيتغير شعوره بالمدينة وأماكنها ويقرر "خالد" الهرب من الجسر الذي قضى عمرا يرسمه[4].

يقطع خالد علاقته بقسنطينة، ويغيب عنها، لا تكون هاجسه، بل يحاول أن يصنع من غربته وطنا بديلا، وبعد موت أخيه، تغدو المدينة مكان الفاجعة بامتياز يفقد فيها ذراعه أولا وحبيبته ثانيا، وأخاه أخيرا، الذي يعود مرغما لدفنه، كما عاد مرغما لدفن حبه «**تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة**»[5].

نجد هاجس المدينة عند "أحلام" يتجلى كذلك بقوة في روايتها "عابر سرير"، فتمزج لنا الرواية بين المكان والشخصية ليحدث الذوبان بينهما، وينحل كل واحد منهما في الآخر، في فنية تتراءى لنا من خلال براعة التصوير وجمالية السرد والتوظيف، في سحر تجريبي مميز، لتظهر بذلك قسنطينة مرتدية جسد الشخصية فكان الوطن المرأة، والوطن الجسد والوطن الحب، وكان الوطن الوفاء، فخرجت الشخصية من إطارها المعتاد لتمارس دورا أكبر، فتخترق بذلك الوطن وتجسده من خلال دلالته بل لتصبح هي الوطن ذاته، فتقول الكاتبة على لسان خالد:

(1)أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،ص 135.

(2) نفسه، ص191.

(3)نفسه، ص 279.

(4)نفسه، ص 296.

(5)نفسه، ص 391.

«**جلست رفقة قسنطينة أنتظرها، أو هكذا ظننت، حتى أطلت كبجعة سوداء...كأنها في كل ما ترتديه ما ارتدت سوى ملاءتها، وإذا بها قسنطينة(...) كانت كلمات الأغنية امتدادا لخسارتنا، ممزوجة بحسرات الاشتياق إلى قسنطينة**»[1] هنا تتحول حياة في نظر خالد من تلك المرأة الحبيبة، إلى وطن بأسره فتتلاشى ملامحها لتحل محلها ملامح الوطن.

أصبح المكان يحمل بعدا أنثويا مذهلا مجسدا في شخصية "حياة": «**لكأنها كانت قسنطينة، كلما تحرك شيء فيها، حدث اضطراب جيولوجي واهتزت الجسور من حولها، ولا يمكنها أن ترقص إلا على جثث رجالها**»[2] رسمت لنا "أحلام" صورة لحلم خيالي يعمل على أنسنة المكان بدل تشييئه، فتحولت المرأة إلى مدينة سلبت لب البطل وألهمت وجدانه حبا وعشقا لها، فخالد يرى في "حياة" الوطن الذي افتقده، فيخاطبها وما يخاطب فيها سوى شبح قسنطينة «**ألهذا خفت كعبها، أم لأنه لا يليق بقسنطينة الرقص بكعب عال؟ قلت: «اخلعي نعلك يا سيدتي..ففي الرقص كما في العبادة لا نحتاج إلى حذاء**»[3].

خالد لا يرى في محبوبته رقص المرأة التي طالما انتظرها، بل يرى فيها الوطن الذي افتقده ويرى في رقصها نوعا من العبادة، التي ترفع الراقص إلى عالم الروحانيات فيرى في حبيبته شبح قسنطينة الراقص، كما جاء قوله: «**سيدتي قسنطينة التي لا تستيقظ إلا لجدولة موتنا تعففي عن إيذاء حلمه تظاهري بالاكتراث به، أحضنيه كذبا وعودي إلى النوم**»[4]

هنا يصف خالد قسنطينة كما توصف أي شخصية حية، فهي النائمة دوما ولا تستيقظ إلا عند قدوم الموتى، ولأن المكان هنا مقصود به المقبرة، نجد خالدا يحاول أن يضع نفسه مكان زيان، ويناشد في قسنطينة تلك الأمومة، ويطلب منها أن تضمه كما يفعل أي منا لعزيز طال انتظاره، فيطلب من قسنطينة أن تكترث به وتحضنه ولو كذبا.

(1)أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص211-212.
(2)نفسه، ص16.
(3)نفسه، ص214.
(4)نفسه، 318.

عودة البطل/ الرواي رفقة جثمان الرسام زيان إلى المكان الأم مرفقة بأنين وألم حيث يناجي قسنطينة قائلا: «**قسنطينة...آلميمة جيتك بيه، صغيرك العائد من برّاد المنافي، مرتعدا كعصفور ضميه، كان عليه أن يقضي عمرا من اجل بلوغ صدرك، وليدك المغبون لفرط ما هو لك ما عاد هو، لفرط ما كان خالد ما عاد زيان، لفرط ما أصبح زيان ما وجد له مستقرا غير قبر أخيه**»[1] الروائية تحاول الخلط بين الشخصيات لتمويه القارئ، وخلق إبداع تجريبي ساحر يجذبنا نحو النص، ويفجر فينا شوقا ورغبة لمعرفة المزيد من الأحداث والتمتع بجمالية المشاهد.

أما المدينة عند "جلاوجي" في روايته : «سرادق الحلم والفجيعة» فهي تمثل عالم الموت والخراب، هي مكمن الرذيلة ومصدر لكل ما هو خبيث، إنها مدينة مومس تمنح نفسها لكل المارة العابرين ويعبر الكاتب عن عدم انتمائه لهذا العالم قائلا:

«**الغربة ملح أجاج...**

وحدي أنا والمدينة ...

لا ورد ينمو هاهنا... لا قمر... لا حبيبة...

لا دفء في القلب الحزينْ ...

وحدي أنا والظلام ...»[2].

الكاتب يعبر عن رفضه لهذه المدينة وما يعانيه من غربة قاتلة، لذلك فهو ضائع بين متاهاته المظلمة، فهو رافض لهذا المكان الذي أصبح منبعا لكل الشرور والآثام، إن هذه المدينة تهوى ممارسة العهر جهارا نهارا وتفتح ذراعيها لكل طالب شهوة: «**أيتها المدينة المومس**

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟

(1)أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص312.

(2) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص08.

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب...الفئران...والخنافس...تعلي قصورا...» [1].

المدينة تحولت إلى مومس تبيح نفسها للعابرين المارين من جرذان ودود لدود، إنها مأوى للخراب والدمار والموت والانحلال والرذيلة.

لقد أصبح المكان هاجسا يطارد الكاتب، فهو يتخبط بين الشوق إلى حبيبته نون، التي تمثل المدينة الحلم، وبغضه للمدينة المومس التي أصبحت منبعا لكل الشرور والآلام.

الكاتب يتأرجح بين شوق ووجع، لقد صار التفكير في هذه الحبيبة متنفسه وأمله المنشود، وما هذه الحبيبة التي يتشبث بطيفها إلا حياة أخرى (مدينة أخرى)؛تخالف قيمها كل ما هو سائد من شر وظلم، إن الكاتب يصارع من أجل تغيير موازيين المدينة المختلفة التي انتكست فيها كل القيم والمعاني الفضيلة، فضاع أهلها وتحول سادتها عبيدا وأراذلها أسيادا، بعدما كانت حلما راود العلماء وأهل الحكمة، تحولت إلى مومس يمارس عليها "الغراب" والسيد "نعل" رغباتهم القذرة.

ورغم كل العفن إلا أن الروائي يحلم بمدينة فاضلة هي المدينة الحلم:

« **آه مدينتي....**

عفوا أقصد حبيبتي لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة أو لم تكوني يوما، ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة! » [2].

الروائي يستحضر ماضي المدينة السعيد قبل أن تدنس وينمحي رسمها، إلا أنها تحضر مرة أخرى في صورة الشلال المختبئ، والذي يحمل في النص دلالة البقاء والاستمرارية، هناك كذلك الصخرة والتي تحمل دلالة الصمود والمواجهة؛ جسدت لنا هذه الرواية صورا رائعة للتجريب الروائي على مستوى الإبداع المكاني المتمثل في (المدينة)، مما أضفى على النص جمالية لا تضاهى.

نرى من خلال هذه القراءة أنّ المكان قد تحول إلى عنصر فعّال في هذه النصوص السردية، حيث نجد ثراءا كبيرا على مستوى هذا الفضاء، حيث نجد تجاوز وخرق للطبيعة الهندسية للمكان،

(1)عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص09.

(2) نفسه، ص25.

فيتحول من فضاء جغرافي إلى عنصر جمالي ذو سمات تجريبية مميزة، له أبعاد خيالية تارة ونفسية أو عجائبية تارة أخرى، يتداخل الواقعي بالمتخيل، وتتداخل التجربة الملموسة بالمعنى الذي تشيده الكتابة، لتخلق لنا فضاء تجريبيًا له وقع مميز على القارئ المولع بهذه النصوص الفريدة من نوعها.

أصبح المكان تقنية جمالية تحمل التعدد والتراكم في المشاهد والصور، مما يكشف عن حيوية وديناميةالنص من جهة، وعن وعي ذاتي حامل لتجارب وخبرات توسع آفاق الرؤية الفنية، وتخصب مجالات العمل الروائي من جهة ثانية.

استطاعت هذه النصوص السردية إلغاء المكان الجغرافي، حيث اضمحلت حدوده وباتت دلالته تحيل على دهاليز الذاكرة والخيال، فأصبحت الرواية التجريبية تصنع بالكلمات مكانًا خياليًا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة، كما أنّ «إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقية، ويقتحم عالم السرد محرّرا نفسه هكذا من أغلال الوصف» [1]، لقد كانت الأمكنة في النصوص المختارة تعيش وتمارس أفعالاً، وتعاني كما الشخصيات ،إذ أضفى عليها الروائي بعدا أنثويا تارة، وأنسنها تارة أخرى بشكل تجريبي ذو جمالية فريدة من نوعها.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص71.

المبحث الثاني

البعد التجريبي للشخصيات

1-مفهوم الشخصية الروائية:

تعد الشخصية الروائية من بين أهم المكونات السردية في الرواية، لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج «الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة، أو تصارعها معها» [1] بل إن هناك من النقاد من يذهب إلى أن الرواية في عرفهم هي: «فن الشخصية»[2] فهي المركز الذي تدور حوله الأحداث، حيث لا يمكن أن نتصور نصا سرديا دون حضور الشخصية، فهي تحتل أهمية خاصة في الأبحاث منذ(أرسطو) إلى العصر الحديث.

وهي مصدر جذب للقارئ باعتباره يتغلغل فيها، ويتعرف حياتها الخاصة وعواطفها ونوازعها ومعتقداتها وتعقيداتها النفسية والفكرية والاجتماعية، ويركن إلى أفعالها وتصرفاتها المبررة والمعللة، بشكل تغدو معه تلك الشخصية أقرب إليه من كثير الشخصيات، التي يتفاعل معها في واقعه فلا يلمس منها إلا الظاهر.

ومن هنا فإن الروائي يتحمل عبئا كبيرا في الوصول بهذه الشخصية إلى درجة الإقناع، ولما كان الإقناع لا يرتبط بواقعية الشخصية، بل بقدرتها على أن تصبح معادلا فنيا للشخصية الواقعية، ونموذجا لفئة من الناس[3] فإن الروائيين حرصوا على الاهتمام بها، واختيار المكان الملائم الذي تظهر فيه ملامحها وتصرفاتها وسلوكها بشكل ملموس.

والشخصية في الرواية التقليدية هي «كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها وصورتها وملابسها وسُحنتُها وسنُها وأهواؤها وهواجسها وآمالها وآلامها...ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر، في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي...ويبدو أن العناية

(1) محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص11.

(3) ينظر: وليد أبو بكر: البيئة في القصة، مجلة أقلام، سنة 24، تموز، 1989، ص63.

الفائقة برسم الشخصية أو بنائها في العمل الروائي كان له ارتباطه بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الايديولوجيا من وجهة أخرى»[1].

وبهذا نجد أن الإعلاء من قيمة الشخصية من طرف الروائيين والنقاد على السواء، جعل حضورها يطغى على باقي المكونات السردية الأخرى «فلا تكون العناصر الأخرى إلا مظاهرة لها، أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها، فلا الزمن زمن إلا بها ومعها، ولا الحيز حيّز إلا بها، حيث هي التي تحتويه»[2]، إلا أن الروائيين الجدد أظهروا عدم الاكتراث بهذا العنصر، حيث دعوا إلى التقليل من شأنه، وبالتالي تقليص دوره، وهم بذلك يعلنون القطيعة مع الرواية التقليدية، حيث عمد الروائي "كافكا" في روايته (المحاكمة) (la procès) إلى إطلاق رقم على شخصيته، وذلك حتى يفقدها كل عاطفة وقدرة على التفكير، بل الحق في الحياة[3] فاضطربت مكانة الشخصية الروائية وبدأ يُنظر إليها من منظور جديد، فكان أن برز التيار الوجودي القائم على عبثية الحياة، وعدمية الفعل الإنساني. وواكب ظهور الوجودية التيار الشكلاني والبنيوي بعده.

النقد الشكلاني –بخاصة يتصل بأبحاث "بروب" Propp و"غريماس" "Greimas" قد حاول تحديد هوية الشخصية الحكائية من خلال مجموع أفعالها، أي التركيز على جانب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي، وقد قدم "غريماس" فهما جديدا للشخصية الحكائية حينما ميز بين (العامل) و(الممثل) إذ «ليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، ذلك أن العامل يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا مُمَثِلا، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة الدهر أو التاريخ وقد يكون جمادا أو حيوانا»[4] وذلك

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص86.

(2) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية(زقاق المدق)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1995، ص127.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص87.

(4)حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص51-52.

ما عبر عنه "غريماس" بقوله «إن الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه»[1].

أما البنيوية- التي ركزت اهتمامها على المقاربات الداخلية للنصوص الأدبية- فنجد أقطابها قد أبدوا اهتماما خاص بالشخصية، ولكن من منظور التغير الذي طرأ عليها "فناتالي ساروت" "Nathalie Sarraute " في كتابها «عصر الشك» ترى أن البطل في الرواية «كائن بلا شكل خارجي، غير معرف لا يمكن القبض عليه ، و غير مرئي، عبارة عن ضمير "أنا" غير مسمى، هو كل شيء، وهو لا شيء»[2] إنه اعتقاد يعصف بالقيم السائدة حول الشخصية الروائية وينسف بالمكانة التي احتلها بفضل ما حظيت به من عناية النقاد والروائيين التقليدين قبلا.

إذا كان التصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات، فإن التصور الشكلاني يحاول تحديد هوية الشخصية في الحكي من خلال مجموع أفعالها، وقد صار ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر، على أنها (علامة/ دليل) (Signe) لها وجهان: (دال) (Signifiant) و(مدلول)(signifié) غير أن هذه العلامة لا تظهر إلا حين بنائها في النص «وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تُلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها وسلوكها»[3].

(1) غريماس: علم الدلالة البنيوي

A. J. Greimas, Sémantique structurale, Recherche de méthode , larousse,1966,p181.

(2) ناتالي ساروت: عصر الشك:Nathalie Sarraute l'ère du soupçon,p58 .

(3) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص51.

وذلك ما عبّر عنه "رولان بارت" "R.Barthes" حينما عرّف الشخصية الحكائية بأنها «نتاج عمل تأليفي»[1] بمعنى أن هويتها تتحدد من خلال تكرار وحدات دلالية ثابتة مرات عدة، وإسنادها لاسم علم واحد يتكرر ظهوره في الحكي.

بهذا أفلت النص الروائي من سيطرة الشخصية، إذ سرعان ما انقلب (البطل المتضخم) الذي استحوذ على الرواية والنقد التقليديين إلى مجرد (بطل من ورق) تحت وطأة النقد المعاصر، وهذا ما يميل إليه "رولان بارت" "R.Barthes" حينما يرى بأن «الشخصيات في الأساس كائنات ورقية»[2] فالشخصية قد أصبحت مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية، لا أثر لها خارج حدود مملكة اللغة.

ويرى أصحاب مدرسة النقد الجديد، ومنهم فيليب هامون "Ph. Hamon" بأن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، فالشخصية في حقيقتها شكل أجوف مملوء بعوامل مختلفة كالأحداث التي تقوم بها، أو الصفات التي تسقط عليها، أو الأفعال التي تنسب إليها، ويترتب عن هذا التصور أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم.

إلا أننا لا يمكن أن نتصور عمل سردي بدون شخصيات، هذه الأخيرة تتمايز عن بعضها البعض من خلال التقديم الذي قد تظهر فيه، إذ يعرفنا كاتب ما بشخصية جديدة تكون غير معروفة، أو يقوم بإخفاء أخرى عن طريق تجاهلها، لذا فالشخصية الروائية تحيا بمقدار تأثيرها في سير الأحداث، وتموت إن كانت ساكنة لا دخل لها في تعقيد حبكة الرواية.

سنحاول من خلال هذا المبحث معرفة البعد التجريبي لبعض الشخصيات، التي كان لها دور مهم في تحويل أحداث الرواية، وأثرها الفني والجمالي في ارتقاء النص الروائي إلى أعلى درجات التجريب.

---

(1) رولان بارت: Roland Barthes, S/Z Seuil, 1976,p74

(2) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1993، ص72.

2-البعد التجريبي للشخصية:

تعتبر رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» للطاهر وطار نموذجا سرديا للشكل الروائي التجريبي، فقد استثمر الكاتب شخصية "الولي الطاهر" في تصوير الوضع الجزائري المتأزم معتمدا على التراث الصوفي والشعبي في بعديه الديني والخرافي.

شخصية "الولي الطاهر" تظهر في بداية الرواية بوصفه واحدا من الدعاة أو المصلحين، وهو يحمل مشروع تأسيس دولة إسلامية محصنة، غير أن هوية الشخصية لا تستقر على هذه الصورة، فسرعان ما يتحول "الولي الطاهر" في النص، إلى أحد الفاتحين المسلمين الذي يطمح إلى استئناف تاريخ الفتوحات واستعادة مجد الدولة الإسلامية، ثم يتقمص شخصية الكاتب المصري المعروف "نجيب محفوظ" فالكاتب يعتمد التمويه والتعمية، فالمقصود ما وجد داخل البطل وليس البطل في حد ذاته، لقد جمع الطاهر وطار في هذه الشخصية كل التناقضات، شخصية متعددة الوجوه، فمرة بطل صوفي ومرة إنسان مسلم تائه، ومرة حاكم متسلط وإرهابي، وتعدد الوجوه هذه اقتضتها منزلته في الرواية، إذ هو البطل الصوفي الذي يعيش خارج الحضارة، في الوقت الذي حققت فيه الشعوب الأخرى الرفاهية عن طريق استثمار العلوم، فهو يركب عضباء في غزو الفضاء بها يتموج «**خف الإيقاع ولم يكن هناك لا نور ولا ظلمة، لا بياض وسواد، الأعين مغمضة والأيدي كما الصدور تعلو وتنخفض...يهزني الهفو فأهفو لحبيبي حيث يشاء ، يقرني فلا أنسى ويسر في اليسرى**»[1].

عندما وقع الولي الطاهر مصروعا وسط الحلقة «**توقف الهيجان وكبر الناس...**» [2] فهو مرة يهرب من جلده، ومرة يَنْشَد إلى الماضي، إلى حنين عصور مضت ثم هو في العصر الحاضر.

وهو المسلم التائه، حيث يصف لنا الروائي كيفية صلاة "الولي الطاهر": «**قرأ الفاتحة وسورة الأعلى وتوقف عند الآية «سَيَذَّكَّرُ مَن يَخْشَى، وَيَتَجَنَّبُهَا الْأَشْقَى، الَّذِي يَصْلَى النَّارَ الْكُبْرَى،**

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص68.
(2) نفسه، ص158.

ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَى ..." وفي الركعة الثانية وجد نفسه يتلو " أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا »[1].

الولي الطاهر الذي يحاول إقامة دولة إسلامية لا يحسن حتى إقامة الصلاة، فهو إذا ما قرأ مصليا يقرأ القرآن منكوسا، وهو الإرهابي فنجده يمتلك كل مواصفات الإرهابي بحيث يصدر الأوامر بقتل الأبرياء «**توزعوا على كل بيت، ولا تبقوا لا على من جرت عليه الموسى ولا من لم تجر عليه من حاضت ولم تحض عدا من يعن لنا سبيهن**»[2] وتعدد الأدوار في الشخصية الواحدة جاء للكشف عن سلبيات المجتمع الجزائري خاصة، والمجتمع العربي والإسلامي عامة.

إن هذه الشخصية تمر بعديد الحالات حتى لم تعد تفرق بين واقعيتها وحلميتها، بل يصدر عنها ما يؤكد على أنها تعيش عدة حالات: «**لاحظ الشيخ ازرورا فايكسولون الولي الطاهر، فأدرك أنه في حالة إنسية صاحية، قد تتدرج إلى حالة غضب صوفي، لا تحمد عقباه، لقد هدّ التعب مولانا البارحة، وكان من المفروض أن يصعد إلى خلوته يستريح بالذكر والصلاة، يعسر على المرء أن يعيش الحالة في الحالة وفي الصحو**»[3] .

فهو مثال صريح لشخصية الصوفي المتنقل، من حالته الطبيعية إلى الأخرى العجائبية الغريبة والبعيدة عن الواقع «**كان الولي الطاهر ملفوفا بهالة من نور في حالة الحالات**»[4] وهي الحالة التي تفقده كل صلة بالواقع، فيغمى عليه ويدخل حالة من الوجد الذي يرفعه لأرقى المقامات في حضرة حبيبه، أين ينكشف السدل وتشرق الأنوار الإلهية التي لا يعيشها غيره.

هذه الشخصية ذات أفعال غرائبية، إذ يظهر ذلك في إحدى حالاته أين «**سقطت دمعة الولي الطاهر فوق الرمل، تحت شجرة الزيتون، ففاضت ماءا زلالا شق في الرمل طريقه**

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 191.
(2) نفسه، ص73.
(3) نفسه، ص71.
(4) نفسه، ص69.

ساقية تتلألأ مالئة الفيف»[1] إنه شخصية عجائبية نصبت نفسها نصيرا للضعفاء والمتمردين الرافضين للواقع السوداوي.

كما نجد "بشير مفتي" هو الآخر يقدم لنا نصوصا ذات بعد تجريبي، حيث يوظف فيها شخصيات «تفتقد التحديد ولا يهتم الكاتب بمنحها اسما ولا قسمات، ولا مظهرا، بل لا يتتبع مسارها في الحياة»[2].

فيتم التركيز على السارد، ويتضح حضور أناه المتمثلة في ضمير المتكلم، وهذه الحالة واردة في نصه «بخور السراب» و«أشجار القيامة» حيث نلمس شخصيات لبست جُبة المتصوفة تقرأ بصيغة الأنا:

«أين أنا الآن

بعضي هناك

وبعضي الآخر هنا

لا أعرف أين هنا وأين هناك

لا أعرف إلا أنني هنا، وأطمح أن أصل إلى هناك»[3].

إنه سعي لتحقيق الوصلة والوحدة الحقيقية في الفكر الصوفي، بعد حالة الاعتزال والوحدة التي استعاض بها المتصوف عن زهو الحياة الدنيا واجتماعيتها.

ونجد كذلك قوله: «**بعد أن دخلت الغياب، بعد أن قطعت كل ذلك الطريق اللانهائي نحو اللانهائية، نحو المجهول، نحوي و نحو الله والأبدية المطلقة»**[4].

نجد محاولة لقيادة القارئ طواعية إلى العوالم الأخرى أين يحدث الوصل، إنه انسحاب كلي على مستوى الروح —من عالم الخلائق الموضوعي إلى عالم الخالق المطلق–.

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص102.

(2) محمد أدادا: الشعري في الكتابة الروائية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، (دط)،(د ت)، ص207.

(3) بشير مفتي: أشجار القيامة، ص10.

(4) نفسه ، ص16

وإذا ما عدنا إلى شخصية "الولي الطاهر" بما يحمله الاسم من دلالات الطهارة والصلاح، نجده يظهر لنا في مواطن كثيرة من النص مرتبطا بصفات وخصائص سلبية، تتعلق بالعنف والقتل والإجرام، فاسمه لا يدل عليه كما يوضحه المثال الآتي: يقول الولي الطاهر: «**أطلقت الرصاص أطلقت، وثبت على الأرض، قذفت بقارورة المولوطوف ارتفع الدوي، صرخت من هناك، الانسحاب لم يبق أمام المعبد الفرعوني الذي يأتي يوم ويقتلعه بشر واقف، درسنا الخطة جيدا تدربنا عليها عدة مرات وطرحنا عدة احتمالات**»[1].

وقد استعمل كتاب الرواية الجديدة هذه التقنية، من أجل تجاوز هيمنة الشخصية القطبية ودكتاتوريتها، حيث يمكن للشخصية أن تفقد الاتصال مع مرجعيتها الاسمية، مثلما حدث لشخصية "الولي الطاهر" في الرواية.

تكشف لنا هذه الرواية عن: شخصية مهشمة وضائعة وغير واضحة، تساهم في خلق جملة من الأحداث، تعلق عليها أو تشارك فيها عبر الأسلوب السردي العجائبي، فيتماهى البطل مع الزمان والمكان، مما يضفي عليه غموضا وضبابية، فالقارئ ينتهي من قراءة الرواية دون أن يقف على ملامح الشخصية أو يستطيع تحديد هوية "الولي الطاهر" الذي يظل وجوده مبهما في النص، لقد تحطمت قداسة الإنسان ومركزيته حيث تراجعت خصوصيته، وفقد مكانته في العالم الروائي، فلم يعد قطبا مستأثرا بالبطولة تدور حوله الأمور وتبنى عليه الأشياء، وبذلك زالت الشخصية الروائية واندثرت رغم بقاء آثارها في الضمائر والرموز، وكذلك الأشياء وهذا ما يتضح لنا كذلك في: رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي حيث نجد شخصيتان احتلتا القسم الأكبر من مساحة الرواية وهما: (هو، هي).

هي: وتتمثل في حياة الساردة

هو: ويتمثل في: خالد بن طوبال.

(1) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص59-60.

إننا أمام شخصيتين (هو، هي) دون ذكر لاسم البطل أو البطلة وتعمل الكاتبة على تقديم صفاتها واختلافهما، فهما أولا كائنان ورقيان أو حبريان بمعنى أصح لغويان[1].

هو: يعرف ملامسه أنثى، كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه[2].

كان رجلا مأخوذا بالكلمات القاطعة والمواقف الحاسمة[3].وكان إذا تحدث يغشاه غموض الصمت [4]، كان صاحب معطف[5].

فهو يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يضرم الرغبة في ليلها...ويرحل[6].

أما هي: فأنثى التداعيات، تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي على عجل[7] وكانت تعتقد أن على المرأة أن تكون قادرة على التخلي عن أي شيء لتحتفظ بالرجل الذي تحبه[8].

تحب الصيغ الضبابية، والجمل الواعدة ولو كذبا، فهي تجلس على أرجوحة "ربما"[9].

والدليل "هو" أو "هي" هما علامة على رؤية الشخص وهوية الدال" هو" أو "هي" لا تتمتع بالاستقلال الكامل ولا التحديد المطلق داخل النص لا يتحدد اسمه أو يتحدد بالتعدد، عن طريق جملة من الشخوص، وأيضا (هي) لا تتضح معالم شخصيتها إلا بمرور أجزاء من الرواية إن

(1) صالح مفقودة: الأنساق الدلالية وظاهرة الثنائية والتعدد في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي15-16 أفريل 2002، منشورات الجامعة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم الأدب العربي، ص125.

(2) أحلام مستغانمي: رواية فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط10، ت2000، ص09.

(3) نفسه ، ص 20.

(4) نفسه، ص11.

(5) نفسه، ص49.

(6)نفسه، ص10.

(7) نفسه، ص12.

(8) نفسه، ص13.

(9) نفسه، ص20.

شخصية (هو) عبارة عن مورفيم فارغ بدءا، يمتلئ دلاليا شيئا فشيئا، كانت في البداية بيضاء، لتسند لها بالنهاية جملة من المواصفات، وهكذا فإن الشخصية كمدلول تتحدد من خلال جملة من الصفات والتعارضات، التي تقدمها الشخصية داخل الملفوظ الروائي الواحد[1] فالرواية لم تشأ في البداية توضيح هوية بطليها، فجعلتهما نكرة بدون اسم وبدون صفات فيزيولوجية، والاكتفاء بمنح ضمير للشخصية من شأنه أن يجعل هاتين الشخصيتين زئبقيتين، لتعويم المدلول بحيث ينتقل إلى صورة أخرى،فلا تبقى الرواية مقيدة بمتابعة شخصية محددة واضحة المعالم، وهذه صفة من صفات الرواية الحديثة التي لم تعد تولي البطل الوصف الدقيق والتقصي العميق[2].

أما إذا ما عدنا مرة أخرى إلى شخصية "الولي الطاهر" في الرواية الثانية المتممة للأولى (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، فنجد "الولي الطاهر" يمثل شخصية رجل صوفي، حيث يجعله الكاتب يعيش أجواء صوفية بعيدا عن واقعه، منعزلا يعيش نوعا من الانفراد في مقامه الذي يخلو من المريدين والمريدات.

هذا المقام هو الذي يمارس فيه عباداته وتنسكاته، وفي خلوته هاته، يدعو المولى دائما إلى أن ينجيه مما يخاف (يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف)، فهذا الدعاء يجسد لنا طبيعته النفسية المبنية على الخوف، والتي لا تفعل أي شيء لإزالته سوى الدعاء، إلا أنه سيغير دعاءه لأنه رأى أن لاشيء يتغير، والحال كما هو ومن ثم سيعمد إلى تعويضه بدعاء (يا خافي الألطاف سلط علينا ما نخاف)، ففي غمار هذا الدعاء يبدو الولي في ابتهالات وصلوات صوفية يظل يكررها إلى أن يستجيب الله لدعائه، يقول السارد: «**ظل يصلي ويكرر الدعاء تسعة وتسعين مرة اثر كل ركعتين، الله وحده يعلم كم زمنا انقضى على التوسل الحثيث أمام باب المعشوق، حتى خيل إليه أنه ينفتح وأن صوتا ملائكيا يأتيه: أبشر أيها الولي الطاهر، ربك استجاب لدعاء ظل**

(1) صالح مفقودة: الأنساق الدلالية وظاهرة الثنائية والتعدد في رواية فوضى الحواس، ص126.
(2) نفسه، ص126.

ينتظره منذ سقوط الدولة العباسية، تجاهل الصوت وما يقول وواصل الصلاة والدعاء...فعند باب المعشوق، ينسى العاشق سبب التوسل، وإلا كان عاشقا مقايضا يعطي ويأخذ»[1].

الولي هنا يرسم حالة الابتهالات الصوفية وتضرعاته إلى المولى، من أجل تسليط كل ما يخاف منه، فيتوسل ويتوسل إلى أن يستجيب الله لدعائه الذي ظل ينتظره منذ سقوط الدولة العباسية، وهذا الدعاء يمكننا أن نعتبره بمثابة توسلات حققت كل ما يخاف منه العرب، ابتداء من نفاذ بترولهم وتحول لباسهم إلى الأزرق.

إذا كانت دلالة الولي تشي بالتدبير والقدرة والفعل، وتتوسل الحدس وتكشف لنا بعض ما يغيب عن الناس، فإن كل هذه الدلالات تفتقدها شخصية الولي، وتوجد في شخوص الرواية الآخرين وهذا يدل على أن هذه الشخصية تتسم بالسلبية، إنها تفتقد أبرز ما يميز شخصيتها، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن شخصية الولي، ماهي إلا شخصية الإنسان العربي الذي بدأ يفقد نوعا من الخصوصيات العربية الإسلامية.

وها هو "بشير مفتي" مرة أخرى في نصه «بخور السراب» تحضر أناه المتمثلة في ضمير المتكلم يقول: «**مشدود الخاطر إلى سماء عالية، وأرض أخرى تشبه مكانا ما أعرفه من قبل، لم تره عيني قط، لم أعلم به أبدا، مكان للحياة الأخرى لشيء لا يوجد ويوجد في كل مكان...هذه الحالات ترفعنا في سلالم التشوق إلى مدارك عليا يجنّ لها عقل الإنسان، فلا تحتملها إلا روحه التي انطوت في أسرار الكون تضجّ بالنّور»**[2].

إنه شوق الصوفي ليرتقي إلى أعلى درجات سلم العشق الإلهي والتخلص من درن كل الأوثان، فيحدث الوصل، وما تطمح له الروح وهو أقصى أماني العبد لإرضاء قلبه الساعي للغرق في بحر الأبدية المطلقة، إنه «**توق الروح إلى معانقة المطلق**»[3].

(1)الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، منشورات الزمن، الدار البيضاء،2005. ص71.

(2) بشير مفتي: بخور السراب، ص61.

(3) بشير مفتي: أشجار القيامة، ص14.

ونجد في رواية «فوضى الحواس» تتحول الساردة إلى بطلة، فيتحول الضمير من "هي" إلى "أنا"، ليتحول الضمير بعد ذلك من (هو – هي) إلى (هي– هي– هو) عند الذهاب إلى قاعة السينما، بحيث تجد هناك امرأة مع رجل تجلس خلفها بحثا عن (هو).

(هو) وصفته بأنه من الخلف، يقارب الأربعين بشعر مرتب وهيأة محترمة مقارنة بـ (بني عريان) وكل الذين لا يوحي شكلهم بالأمان في هذه القاعة، يرتدي معطفا[1].

أما (هي) ليست معنية بالقلم بقدر ماهي معنية بالتحرش بهذا الرجل، وهو ما جعلها تعتقد أنها (هي) المرأة التي خلقتها من ورق، فتتحول هذه الثلاثية إلى ثنائية مرة أخرى بدخول ذلك الرجل الذي فاجأها بعطره وبحضوره المربك، وبعينيه اللتين كانت لهما تلك النظرة التي أعطتها العتمة عمقا مربكا، بقدر ما هو مغر، فلم يكن بإمكانها مواصلة النظر إليهما[2].

وتتحول هذه الثنائية مرة أخرى إلى ثلاثية بذهابها إلى المقهى على الشكل التالي: (هي– هو–هو).

فـ (هو) يأخذ شكلين: الرجل الذي يلبس الأبيض وصديقه الذي يلبس الأسود.

الكاتبة دائما تصر على الثلاثية، بحيث تدعم في كل مرة طرفين ثنائيين بطرف ثالث، وهو إشارة إلى فلسفة الكاتبة نفسها التي تقول في معرض حديثها، إنها تحب قصص الحب الثلاثية الأطراف، فهي تجد في قصص الحب الثنائية كثيرا من البساطة والسذاجة التي لا تليق برواية[3] فالكاتبة تصر على وجود العنصر الثالث في كل العلاقات الجارية بين أفراد الرواية، فبالنسبة لأسرة البطلة نجد هذه الثلاثية:

1– الزوجة (هي)+ الزوج العسكري+ العشيق.

2– الزوجة (هي)+ الزوج العسكري+ الأخ ناصر

الثنائية الأولى تنهك بعنصر غير شرعي، أما الثانية فتطبعها الشرعية.

(1) أحلام مستغانمي: رواية فوضى الحواس، ص49.

(2) نفسه، ص 53.

(3) نفسه، ص 303.

الاكتفاء بالثنائية أمر عادي وبسيط، أما إدخال عنصر ثالث فمن شأنه أن يربك الأمور، وهذا ما تسلكه الكاتبة خاصة في مواقف العشق[1]، وهو ما يجعل شخوص الرواية يقعون في فوضى المشاعر، ويخلخل بنيتها، لتصبح في حالة من الفوضى والتعدد والتأزم، وهذا ما يزيد النص السردي بعدا تجريبيا مميزا وطابعا جماليا خاصا.

أما إذا عدنا مرة أخرى إلى روايتي "وطار" فنجد إضافة إلى شخصية "الولي الطاهر" شخصية أخرى: "بلارة" التي لازم حضورها "الولي الطاهر" فكان وجودها تعزيزا لمواقفه، تواتر حضورها مرة باسم : بلارة ومرة باسم (العضباء) وكذا لقب الإنسان وتارة باسم "الناقة" تيمنا بناقة الرسول ﷺ وهي شخصية لولبية الحضور، وهو ما منحها الديمومة والحركية حتى وإن تحولت إلى حيوان، نجدها أولا وأخيرا الرمز الأكثر حضورا عند المتصوفة، وهو رمز المرأة أو الأنثى الذي ارتبط عندهم بالتجلي الإلهي .

يصفها الكاتب بأنها: «**بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان كالحنا السوداء، فمها صغير مستدير، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة حرة أو لبؤة**»[2].

كما يصف سلوكها بالمبادرة والشجاعة «**لم تنتظر أن يؤذن لها لا بالسفور ولا بالجلوس كانت هي هي لكن تمضغ علكة في وقاحة بينة**»[3].

أما الذي تريد أن تحققه رفقة الولي الطاهر، فهو «**أن تنجب منه ولدا ولذا يكون كل الناس وهؤلاء الناس هم أصحاب حضارة وتطور**»[4].

(1) صالح مفقودة: الأنساق الدلالية وظاهر الثنائية والتعدد في رواية «فوضى الحواس»، ص136.

(2) الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص69.

(3) نفسه ، ص83.

(4) نفسه، ص86.

فهو على لسان بلارة، كما يقول الروائي «**الذي حملني التلفاز إليك من عندهم هم كل الناس صينيون أمريكان، هنود، ألمان، فرنسي، مسلمون، مسيحيون، يهود، هندوك عبدة شمس وأوثان**»[1].

وهذا المشروع يتناقض مع مشروع الولي الطاهر، الذي هو إقامة الدولة الإسلامية لأنه يدعو إلى الديمقراطية الحديثة التي تسمح بتعدد الأعراق والأجناس والديانات.

بلارة إذن تسعى جاهدة إلى إقامة مجتمع علماني جاء الولي الطاهر ليوقظه من خلال تحليل صورة بلارة في الرواية، تجدها ترمز إلى الجزائر، ولعل أدل معنى على جزائريتها وصفها بالفتنة الأمازيغية[2].

أما "بلارة" في رواية «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» فرأى فيها وطار: كل الجمال والرقة والعذوبة: «...**بضة، رشيقة، لطيفة، ينبعث منها السحر، موجات من نور**»[3] كانت بلارة الطرف الثاني في العمل إلى جانب الولي الطاهر، وشخصيتها ذات صفات متعددة، بدأت في أول السرد كإنسانة: «**بلارة ابنة الملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن علّناس بن حماد...**» [4] ثم تحولت إلى جنية: «**لو أني متأكد مما تقولين أيتها الجنية، لتزوجتك على بركة الله وسنة رسوله**»[5]، وهي أيضا الصوت الملائكي الذي يناجيه من خلف الأفق البعيد، وكان يرد عليه من فوق التلة الرملية من تحت شجرة الزيتون: «**تنّغم الصوت الأنثوي، كأنما هو صادر عن آلة**

(1)الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص84.

(2)نفسه، 84.

(3)الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص12.

(4)نفسه، ص09.

(5)نفسه، ص13.

موسيقية وترية»[1] ثم هي راحته ودواءه، هي القطرة الزلالية التي اكتوى بها: «**اكتوت الجمرة بالقطرة الزلالية، فراحت تتبخر دون أن تنطفئ»**[2].

وهي ذلك الصوت الحكيم الذي يتودد الولي الطاهر إلى سماعه ولا يمله: «**بلارة لماذا تنطقين بالحكمة كما لو أنك من الغابرين»**[3].

وهي أيضا العنصر النوراني، الذي سعى إلى الحلول والاتحاد مع الولي حتى ينجبا نسل كل الناس ، فرفض في البداية ، لكنه أذعن لذلك وصار يلهث بحثا عنها وطلبا في وصالها مترجيا إياها أن تقبل: «**متى تنزلين يا ابنة النور»**[4].فاكتسابها لهذه الصفة أدى إلى ظهورها بشكل مخالف للصفات الأولى، فهي تكشف عن أسرار لا يعرفها الولي ، إنها بهذه الصفة تتقاسم مع الولي حالته الصوفية.

ظهور بلارة بهذه الصفات المتناقضة، إنسية شيطانية، ملائكية، ماهي إلا إشارة إلى تلك التناقضات التي يعيشها العالم العربي، فلا هو بالمتمسك بشرائعه العربية الإسلامية ولا هو آخذ بالتطورات وما يفيد في بناء الإنسان.

كما تظهر لنا شخصية أخرى خلقها الكاتب من خصب خياله، بالرغم من واقعية صفاتها، تظهر براعة الكاتب، تجسد هذا النوع من الشخصية في شخص "العضباء" هذا الحيوان الذي أنسنه وطار، فجعله يفهم كلام الولي الطاهر وينساق لإشارته وإن لم يأمره، وكثيرا ما نجد الولي يحاور العضباء التي في حقيقة الأمر ماهي إلا بلارة، وهو ما صرّح به في مستهل روايته: «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» فقال: «**تمتم والتفت كأنما يبحث عن شيء ما، لربما عن الأتان**

(1)الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص10.
(2)نفسه، ص22.
(3)نفسه، ص23.
(4)نفسه، ص23.

العضباء، التي طاف بها الكون عبر قرون بحثا عنها، والتي عرف بعد فوات الفوت أنها كما قالت بالحرف الواحد: بلارة»[1].

خيال وطار جعله يصل بشخصيته هذه حد الإدراك الإنساني: «**أدركت العضباء مقصد الولي الطاهر، فاستدارت إلى اليمين، ربع دائرة، وانطلقت، تطوي الفيف...**» [2] كما لازمته كروحه التي بحث عنها طويلا في العوالم الروحانية.

هي شخصية خلقها الكاتب حتى يعزز بها مواقف بطله المحوري الصوفي: الولي الطاهر، فلجأ بذلك إلى أنسنة الحيوان والعكس، وما إقدامه على هذا إلا تأثرا بفعل صوفي، كثيرا ما لجأ إليه المتصوفة كخلقهم شخصيات الطير والحية وغيرهما، إذ يتكلمون معهم وينقلون من خلالهم هموم الإنسان ومشاكله الوجودية والأخلاقية، وهو فعل اتقوا به سوء التأويل الذي عاناه فكرهم، وهو ما فعله وطار لنقل ايديولوجيته التي كثيرا ما انتقدت ورُفضت، فبالتالي نجده جعل شخصية بلارة الشخصية الحقيقية ذات الكينونة الواقعية تتحول إلى أتان العضباء يكلمها الولي الطاهر فتفهمه، ثم إنها أحيانا أخرى تقوم بأفعال خيالية وخوارق، بل وتقدم رؤى استشرافية تكشف عن الحال والمقام الذي سيؤول إليه العرب، ونجدها أحيانا أخرى تناجي الولي الطاهر في الأفق الرحب وتدعوه إلى التوحد بها، والعيش معها حالة من حالاته .

أنسنة وطار لهذا الحيوان أضفت على النص هالة رائعة من التجريب الروائي الذي أعطى للنص جمالية مميزة.

(1)الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص09.

(2)الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص54.

الفصل الثاني

تجليات التجريب في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج

(جماليات التفاعل النصي وتداخل الخطابات:
الأسطوري،التاريخي،الديني،والشعبي)

توطئـــة:

أصبحت الرواية تتبوأ مكانة متميزة بين الأجناس الأدبية المختلفة، حيث بدأ هذا النتاج يتصدر قوائم الإصدارات الأدبية، ولاسيما منذ الربع الأخير من القرن العشرين، على نحو لم يحدث من ذي قبل، مما أغنى مدونة الأدب العربي وخاصة السرد منها.وتعد من أهم الأجناس الأدبية التي تحاكي الوجود، وتستوعب الواقع بجميع أطيافه وتياراته، في سعيها الدائم لتشكيل قوانينها الخاصة والمتفردة، التي تتيح لها التعبير عن لحظة الوعي والانفلات والرغبة، فتخترق الواقع وتعيد صياغته، لتختزل العالم بما يمثله من تناغم و اختلاف، تماثل وتضاد، طرح وانعكاس، من وجهة نظر صاحبها، فتتوافق تارة وتتناقض وتتصارع جدليا تارة أخرى.

وتشكل الرواية العربية بشكلها المعاصر ملمحا أدبيا مستحدثا في الثقافة العربية، أكد جدارته وأكد أيضا رسوخه وقدرته على التجذر في الوعي الثقافي العربي، باستقطابه اهتمام القراء في هذا العالم، بل وهيمنته على مساحة القراءة في عمليات التلقي الراهنة.

ولقد تفاعل المنجز الروائي الجزائري باللغة العربية في العقود الأخيرة، مع حركة التجديد والتحديث الذي تشهده الرواية المعاصرة، وظل هاجس التجريب يؤرق كتاب الرواية في الجزائر ويقض مضاجعهم، لكون الرواية فنا لا يستقر على شكل معين، بل تشهد هذه الأخيرة حركية وديناميكية مستمرة.

واستطاع الروائي الجزائري مواكبة التطور الذي يشهده هذا الفن، كما استطاع أن يخرج من حدود المحلي وأن يمد جسور التواصل مع القارئ في كل الأصقاع – العربية منها على وجه الخصوص – نظرا لما تحمله هذه الروايات من نضج الوعي بتقنيات فن الرواية المعاصرة، وما تتميز به من عمق التجربة، ونضج الممارسة، بفضل نخبة من الكتاب الذين حاولوا أن يقطعوا بالرواية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي ، أشواطا متقدمة شكلا ومضمونا.

وضمن هذا المعطى تتموضع روايات واسيني كنموذج حداثي يحاول أن يخلق واقعه الخاص، الذي يتجاوز المألوف والمعتاد والمعطى اللغوي الجاهز، فيروض اللغة ويعيد تشكيلها وصياغتها بوسائل

فنية غير سائدة تتحدى المحظور وتتجاوز التقليد، الذي يتخطى مبدأ السببية المفضية إلى نتائجها المعدة سلفا، فقدم لنا إنتاجا روائيا متجددا، يحتكم إلى فعل التجريب وأدواته الإجرائية، التي تبصر في الكتابة الإبداعية عشقا شهوانيا تمنح اللغة حقها البيولوجي في التجدد والرقي، لتحقيق مشروع الانفتاح على آفاق التجريب، واستثمار كلي لعوالمه، كما استدعى الأمر أيضا إشراك القارئ مع المبدع الروائي للتسلح بالوعي التجريبي، للبحث عن المعنى الهارب، والدلالة الحرباوية المنفلتة من قبضة القراءة النمطية المحدودة.

كما قدم لنا "واسيني الأعرج" إنتاجا غزيرا، فهو كالسيل الذي لا ينضب، فلاقى صدى طيبا لدى القارئ العربي، نظرا للثراء المضموني الذي تتميز به أعماله الروائية، والتي حشد لها الروائي كل طاقاته الإبداعية، وعصارة تجربته في إنتاج نصوص مغايرة، تتزاوج فيها التقنيات الروائية المعاصرة من جهة، والموروث السردي العربي من جهة ثانية، وتوظيف المادة التاريخية، كما يبرز فيها: الشعري والأسطوري والديني من جهة أخرى... كلها عوامل تجعل من نص واسيني تجربة روائية متفردة في عالم الرواية العربية عموما، والجزائرية خصوصا؛وسنرى كيف سعى الكاتب لخلق تركيبة مذهلة من هذه النصوص والخطابات والفنون في جو تجريبي مميز، وكيف عمل على "تطويعها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها ، ويتداخل فيها الذاتي بالجماعي والقومي بالانساني ،والتراثي بالحداثي والواقعي بالمتخيل والعامي والدخيل والمعرب بالفصيح....." [1]

وسأحاول في هذا الفصل دراسة النص الواسيني من جوانب مختلفة، لمعرفة مواطن التجريب فيه، وتبيان مدى عمقه، وجمالياته المتنوعة، وكذا معرفة آليات التجريب التي وظفها الروائي في بناء نصه الروائي، وما مدى نجاعتها في إنتاج نص روائي متميز؟ وهل استطاع الروائي أن ينهج منهج المغايرة في استثمار هذه الآليات الحداثية بما يضمن له تفرده؟

(1) بوشوشة بن جمعة:التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، ص69.

المبحث الأول: الحضور الأسطوري في الخطاب الواسيني

المطلب الأول: جماليات التوظيف الأسطوري

أولا: التناص

إننا لا يمكن أن نتخيل نصا أدبيا بمعزل عن نصوص أخرى، فكل نص أدبي هو عبارة عن مزيج من نصوص مختلفة، حيث يرى رولان بارت أن: «النص نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله» [1].

ويرى محمد مفلاح أن: «الدارسين ما عدا بعض الاتجاهات المثالية، يتفقون على أن التناص شيء لا مناص له منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[2] ، فالتناص هو مجموع العلاقات القائمة بين نص ونصوص أخرى، وهو نتاج حقول وأصداء متجاوبة للغات وثقافات متعددة، هي محصلة التجربة والتكوين تظهر لحظة الكتابة.

ولقد عرف النص الروائي عند واسيني الأعرج حضورا قويا للتناص بأشكاله المختلفة، فنتج لدينا نص أدبي هو عصارة التفاعلات والتعالقات النصية الأخرى، ومن ثم يصعب أن نقول ان هناك إبداعا خالصا من لا شيء، خاصة الرواية التي تعد انفتاحا على كل العلوم والفنون، فتنصهر فيها كل الأجناس الأدبية والأساليب والتقنيات النصية المختلفة، «وقد كشفت البحوث السيميائية عن أن هذا التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يشم ولا يرى ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم»[3].

---

(1) رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص63.

(2) محمد مفلاح: تحليل الخطاب الشعري، الفكر الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1986، ص123.

(3) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1995، ص278.

وسنجد من خلال هذا البحث تشابك وتناص جملة من الخطابات والنصوص، تتفاعل فتنتج لنا تركيبة مذهلة في عالم واسيني الروائي ولعل أبرزها: الخطاب الأسطوري، التاريخي، الديني،الشعبي....مما يخلق لنا تجريبا ابداعيا مميزا؛ ونستهل هذا البحث بجماليات التناص الأسطوري.

ثانيا: جماليات التناص الأسطوري

إن العودة للأساطير ضرورة ملحة بالنسبة للروائي، فانطلق يصب أحاسيسه وأفكاره في بوتقة الأسطورة لأنه "على بعد المكان وعلى اختلاف الزمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحد(...) ومنه يستمد الإنسان عطرا لا ينمحي يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع"[1].

ويرى فراس السواح أن: «الأسطورة حكاية، حكاية مقدسة، يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها سجل أفعال الآلهة تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العلماء، ووطدت نظام كل شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر، فهي معتقد راسخ... والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية، بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفوية، مما يجعلها ذاكرة الجماعة...»[2].

وقد أصبحت الأسطورة بفضل خصائصها ومميزاتها المنقذ للأديب والشاعر المجدّد، فكل من يرغب في صناعة الجديد يتجه صوب الأسطورة، لينهل من نهرها لأنها تمثل بالنسبة إليهم «النموذج الأول الذي يمتلئ بكل أسباب السحر، ويزخر بجلال المشاعر الإنسانية في طفولتها

(1) عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984، ص20.

(2) فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدين، دمشق، ط11، 2002، ص19.

البريئة، فالأديب يحاول أن يخلص الأسطورة القديمة من مسوحها، وأصولها الدينية، ويسقطها على من يريد تصويره من مشاعر أو شخصيات أو أحداث دون الوقوع في حمأة المحاكاة»[1].

توظيف الأسطورة داخل النص الأدبي ليست بالأمر الهين، فالمبدع في توظيفه للأسطورة يأتي برؤية فنية إبداعية، ويبلورها حسب توجهاته الفكرية، وشحناته العاطفية، والقارئ لنصوص واسيني الأعرج الروائية يجدها تنفتح على الأسطوري بشكل تجريبي ساحر، فيه من الجمال والسحر والغرابة والدهشة، ما يجعل النص الروائي ينفجر بطاقات إبداعية حبلى بالخيال والعجائبي، فالروائي يحاول أن يربط الجو الأسطوري المنبثق من الشخصيات بأحداث القصة، لما توفره من قداسة ومهابة وجمال وهذا ما نجده في رواية: "مصرع أحلام مريم الوديعة" حيث تتجلى لنا الأسطورة بقوة في هذه الرواية التجريبية، التي تصف لنا معاناة رجل بدون اسم أحب كثيرا مريم الوديعة، هذا الحب الذي ألحق به الكثير من المتاعب والشقاء، وجعله يجد نفسه في مواجهة ضد زوجها السابق، وضد أهل المدينة الذين منعوه من حرية التعبير ورفضوا ما يقدم من مادة شعرية لأنها تهدد مصالحهم، فعانى الويلات وعذب وشرد إلى أن لاقي حتفه.

يتحدث البطل عن حبيبته مريم فيقول: «**لأول مرة أكتشف جسد مريم، كان خليطا من النور والنعومة والغيوم**»[2].

البطل يتحدث عن حبيبته ويظهر ميزة القداسة، حيث تجاوز جسدها النعومة الأنثوية إلى النورانية, ويقول: «**ما عبدتك إلا لأنك من نار قدسية سرقت من "مجمر" مريم التي تحرق يوميا أقراص الخبز وتغمسها في الزيت البلدي...**» [3].

إن مريم جمعت بين القدسية والأصالة، فهي بالنسبة للبطل نار قدسية ترفعها إلى المأمول والروحي، فيهواها حتى وإن ظلت بعيدة غير مرئية.

(1) عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1-2003، ص12.

(2) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1-2001، ص15.

(3) نفسه، ص06.

يتحدث الكاتب عن مريم قائلا: «**يا مريم يا وديعة مشتة سبعة خرجت من موجة تكسرت على صخور الشط...**»[1].

يقدم لنا الكاتب أخبارا أسطورية عن مريم الوديعة فيقول: إنها خرجت من موجة تكسرت على صخور الشط، وهذا أمر خرافي ووهمي بعيد عن المنطق لكن له بعد جمالي في النص.

يتسامى الكاتب بمريم إلى مستوى الأنبياء، وكأنها مسيح جديد، وهنا يتبادر إلى أذهاننا شخصية بنولب ابنة ملك أسبرطة، نموذج الزوجة الوفية التي تكرس ما تبقى من حياتها في انتظار زوجها أوديسيس، فرغم مرور العشرين سنة من حياتها وحيدة من دون سند، إلا أنها رفضت كل من يتقدم إليها إخلاصا لزوجها؛ فحسب أسطورة الأوديسة، فإن بنولب تزوجت يوليوس عن حب عميق وبقيت مخلصة له، وهكذا هو حال مريم التي تجاهد وتناضل من أجل الحفاظ على وفائها لحبيبها (البطل)، وهو الآخر يتشوق دوما لرؤيتها ويحن للقائها: «**بيتنا يا صديقتي بحار جفت ووديان تحول ماؤها إلى رمل جاف وسأضل ههنا، في هذا البعد الممكن، وغير الممكن أبكي بوحدة العاشق حتى يمتلئ البحر، وتعود ألواح المراكب الضائعة**»[2] .

يؤمن البطل بقدوم حبيبته ولقائها، فهو لا يمل الانتظار، ويتشوق دوما لعناقها فهي تسكن روحه، وتأسر قلبه فيتحدث عنها قائلا: «**مريم وجهها يدفعني نحو المتاحف القديمة ومغاور الطفولة والحب الذي لويت رقابه في سن الورد**»[3].

البطل يعطي حبيبته ميزة الأصالة الموجودة في صورة الوجوه المثالية، في اللوحات والمجسمات الفنية المحفوظة في المتاحف القديمة، كما يمنحها ميزة البراءة والوداعة الموجودة في الملامح الطفولية، كما يحيل على المعاناة والعذاب المبكرين.

(1) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة، ص18.
(2) نفسه، ص07.
(3) نفسه، ص56.

وهو من شدة عشقه وولهه بمحبوبته يمنحها صفة النبوة، انطلاقا من شعرها الطويل كطول الساحل وامتداده إذ يقول: «**كان شعرك الساحلي مبعثرا ومع ذلك يعطيك نزعة تعبدية خاصة لا يفقهها المرء إلا أمام الأنبياء**»[1].

ويصور في حديثه الدائم عنها على أنها أجمل فتيات الدنيا، ويقر دائما بإخلاصه في حبها حتى موته: «**أصارحك الآن يا مريم قبل أن أفقد عينك وسط ضجيج المدن الحجرية: أحبك، أحبك، أحبك، ولست أدري هل هناك بقية**»[2].

حب البطل لمريم يشبه حب دون كيشوت لدولوسينيا، فتتجلى لنا الأسطورة من خلال التأكيد على علاقة دون كيشوت بدولوسينيا «...**دون كيشوت كان مثلك حين أحب دولوسينيا، جدي أحب المرأة التي عبدها في خياله، وأحبته حتى آخر لحظة، قال لها أن تستقر عيناه في قلبها، حيث يسود الخداع تختفي الحقيقة**»[3].

حبيبة بطلنا في الرواية —مريم— حقيقية إذ التقت به وارتبطت به، بينما دولوسينيا حبيبة الدون كيشوت خيالية، فهي من وحي خياله وكان حبه لها يتجاوز الشهوة.

كما نجد أن الإجرام والألم الذي لحق بمريم جعلها تبدو أكثر طهرا وتتحلى بصفات النورانية والقداسة، لتتمثل لنا بشكل أسطوري عجيب، فيقول عنها الكاتب: «**شيء من الألوهية والصوفية في حركاتها ورقصاتها شيء من النور، يصعب لمسه، يملأ القلب والذاكرة والجوارح، شيء من العبادة في جسدها**»[4].

ويقول عنها: «**كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشة المعشوق وهو يكتشف فجأة خطوط جسد معشوقته لكنها فجأة سقطت من تعداد كل الأشياء الثمينة التي ظلت مدة تعتز بها البنايات والشوارع وقاعات**

(1)واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة، ص170.
(2)نفسه، ص08.
(3)نفسه، ص133.
(4)نفسه، ص67.

المسرح، وصالات الرقص، والحارات الشعبية التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة التي غيرت طقوسها وعاداتها»[1].

هذه المرأة هي حلم الوطن في جمال الوردة، وإغواء جرّ إلى الولع ثم سرق فجأة كتفاحة آدم، إنها الفجيعة المرة التي خلقت في القلب آلاما وجراحا، بعدما فقه القلب لذة الجنة وذروة الفرحة في اكتشاف جسد لا يفنى، لأنه دفن في القلب ونحت وقع خطاه في غياهب الروح.
هذه المرأة الأسطورية قد تمكنت من قلب العاشق فصرخ قائلا: «**آه يا مريم... أيتها الأبجدية الغائبة، الرقصة المستعصية، والأغنية التي تسد الحلق**»[2].

مريم أصبح لها بعدا أسطوريا هائلا، يوقفنا في لحظة تأمل لامرأة شكلت منطلقها من مريم العذراء وواصل التخييل عمله وتوزع وشكل أسطورته في شكل تجريبي ساحر، تقول مريم في محاورتها مع البطل: «**سأرقصها ولو قطع رأسي،سأرقصها هنا في هذه الأرض المحروقة بتصحرها المزمن**»[3].

وهي تصر على حلمها المتمثل في رقصة شهرزاد لمكسيم كورساكوف، إنه التحدي والإصرار على ممارسة جنون الرقص ومواجهة الموت، فرقصة شهرزاد تذهلها فهي تمارس الرقص بكل هواجس شهرزاد أمام الملك شهريار، فرقصة شهرزاد تشبه طقوس العبادة: «**يا الله !! ما أجملها تريد أن تكون "شهرزاد" لا كما قرأتها في الكتب، ولكن كما تشعر بها، كما تحياها، لحما ودما وعنفوانا**»[4]. فشهرزاد تمثل عذاب مريم وجرحها المدفون، تمثل مقاومتها أمام الهمجية، أمام رجال ملأتهم العقد.

مريم تسرد لنا قصة شهرزاد بلغة الجسد، فهي تعبر برقصتها تحت وقع السمفونية عن معاناة شهرزاد مع شهريار، وعن معاناة وعذابات مريم مع الظلم والهمجية، فيمتزج صوت مريم مع صوت شهرزاد في الرقصة.

---

(1)واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص5،ص6.
(2)نفسه،ص7.
(3)نفسه، ص 158.
(4)نفسه، ص167.

نجد أن أسطورة شهرزاد تحضر بقوة، لتعبر عن معاناة مريم وألمها، فتتشابك أقدار مريم وشهرزاد في المقاومة والتحدي وسط الضعف والهمجية السائدة، ويظهر هذا التداخل في هذا المقطع: «**تتأوه مريم ترتد إلى عمق الصالة، تحني شهرزاد رأسها، آه يا سيدي، أنت تطلب مني قلبي، وقلبي ليس ملكي، ملك الذي يملك حواسي ومشاعري وعيني، قلبي ليس لحد السكين يا سيدي العظيم، للنور، للشجر، للشمس، للذاكرة التي لا تنسى حزنها... وجهك يتداخل مع لون وجه زوجي الأول يا سيد الحكام وحياتك إذا لم تبتعد سأنتحر، سألقي بنفسي من الطابق الخامس**»[1].

البعد الأسطوري في هذه الرواية أضفى هالة من التجريب والسحر على أحداثها، مما يزيد القارئ شغفا وفضولا لقراءة المزيد عن الغواية والمزيد عن الجنون، أما إذا تصفحنا رواية: "حارسة الظلال" فنجدها هي الأخرى تحضر فيها الأسطورة بوضوح، ولعل أهم الأساطير التي تتجلى بعمق "أسطورة دون كيشوت".

هذه الرواية تصف حالة الفوضى التي كانت تعيشها الجزائر على مختلف الأصعدة، والتي نتج عنها تجاوزات خطيرة انعكست على حياة المثقف بالسلب، فصورت لنا الرواية الوقائع والأحداث، التي صادفت دون كيشوت أثناء زيارته وما واجهه حسيسن من عراقيل وخيبات.

ولقد اتضح حضور الأسطورة بشكل مباشر حينما كلف واسيني دون كيشوت بأداء أحد أدوار الرواية، فدون كيشوت "حارسة الظلال" قرر خوض مغامرة تقوده إلى مناطق عدة كانت الجزائر أبرز محطاتها، ليمّنى في النهاية بطرد إجباري حتى قبل أن يودع صديقه ومرافقه، وبعد أن يصاب بالحزن والأسى إثر ما تعرض له من خيبات أمل ومن يأس وهو حال "دون كيشوت" سرفانتس الفارس الجوال المحب للمغامرة الطامح لخدمة الإنسانية، والذي اصطدم بواقع عصيب، فعانى كثيرا حتى انتهى إلى الفشل والإخفاق.

شخصية "دون كيشوت" في "حارسة الظلال" يمثل صحفي مجتهد وفد للجزائر في مهمة لرصد الخطوات التي سلكها جده سرفانتس، حيث كانت الجزائر محطة مهمة في حياته، إلا أن

(1)واسيني الأعرج: سيدة المقام،ص171.

أحلامه تكسرت، هذا الانكسار الذي يحيلنا إلى الأسطورة "دون كيشوت" والذي تحطمت كل أحلامه وآماله في إحياء الفروسية، وذهبت كل أمنياته أدراج الرياح، تكسرت أحلامه في الرواية الأصلية وستتكسر في الرواية النموذج.

مهمة "دون كيشوت " وزيارته للجزائر لم تكن سهلة على اعتبار ما يحدث في البلد، بل يمكن أن تكون انتحارا وهو ما جعل البطل «حسيسن» يحاول أن يعرب له عن المخاطر المنتظرة «... **في لحظة من اللحظات، وأنا أتأمل خطوط وجه دون كيشوت المسروقة عن جده، أحسست بنوع من تأنيب الضمير، وبأنه كان من الضروري تنبيه هذا المسكين بالمخاطر المحدقة به كصحفي أجنبي كان يقامر بحياته في مدينة ضيعت قيمها وشهامتها...**"[1].

المخاطر التي سيتعرض لها دون كيشوت، لم تمنعه من مواصلة المسير ليبلغ مراده، وفي ذلك تشابه مع دون كيشوت سرفانتس الذي كان عنيدا في مواصلة حربه المجنونة، رغم ما تعرض له من أضرار ومخاطر، وهو ما دأب عليه دون كيشوت "حارسة الظلال" عندما أصر وتمسك بمهمته «**كنت أعرف مسبقا أن هناك مخاطر كبرى، لكن الذي يؤاسيني هو أن مشروعي المجنون يستحق كل هذا، إنها مشاق المهنة**»[2].

كما نجد أن "دون كيشوت" "حارسة الظلال" وجد "حسيسن" مساعدا له، ومرافقا له في أداء مهمته ومتعاطفا معه: «...**صورتنا المأساوية التي كان دون كيشوت متشوقا لسماعها، في العمق كنت متخوفا من جرحه بحقائق باردة لا أدري إذا كان يملك القدرة على تحملها وتصريفها...**»[3].

وكذا الحال بالنسبة لدون كيشوت سرفانتس الذي اعتمد على "سانشو بانسا" كمرافق له في رحلاته، والذي كان هو الآخر يدرك فشل مهامه إلا أنه سانده ولم يتخل عنه.

(1) واسيني الأعرج: حارسة الضلال [دون كيشوت في الجزائر]، الأعمال الكاملة، منشورات السهل، المجلد الرابع، الجزائر، 2009، ص31.

(2) نفسه، ص33.

(3) نفسه، ص45.

نلاحظ أن أسطورة دون كيشوت تجلت بوضوح في روايتنا "حارسة الظلال"، فأكسبت النص بعدا تجريبيا مميزا ورونقا جماليا رائعا.

وإلى جانب أسطورة دون كيشوت نجد أسطورة أخرى تمثلت في: أسطورة امرأة منجمة، تعرف الناس بالغيب عن طريق حركات الظلال: «حضور حارسة الظلال في نص واسيني الأعرج كان حضورا رامزًا إلى الجزائر ذات التاريخ العريق، والتي أجبرتها سنوات المحنة على الإقامة في الظلال منتظرة منقذا يخرجها من الظلام والظلال إلى النور ويهديها إلى الطريق»[1]، وسر هذه المرأة أنها أحبت رجلا إلا أن أهلها رفضوه، ففرت إلى مكان مرتفع من المدينة (الجزائر) وبقيت هناك تحرس الظل، منتظرة حبيبها حاملا معه الشمس ليخلصها، فاكتست هذه المرأة هالة من القداسة خاصة بعد أن قامت بشفاء عاقر من عقمها، وهي معجزة تشبه معجزة الأنبياء.

هذه الأسطورة تمثل صمود الجزائر وخلودها، رغم كل الجراح والانكسارات التي أثقلت كاهلها، فهي تتجاوز كل الحرائق والصدمات، وتبعث دوما من رمادها حال أسطورة "العنقاء" التي تبعث من الرماد بعد احتراقها وتفحمها «**السر الكبير في هذا البلد هو قوته اللامتناهية على التجدد والولادة من أشلائه وآلامه، يعيد خلق نفسه باستمرار وفي اللحظة التي يظن فيها الجميع، الأصدقاء والأعداد أنه انتهى، ينشأ من رماده**»[2].

هذا البلد يقاوم آلامه ومحنه صامدا، يحاول دوما قهر مآسيه وتناسي ثقل أحزانه وخيباته، يحمل جراحه كما يحمل سيزيف صخرته، والذي يجمع هذا البلد وسيزيف الأسطورة هو الفشل المتكرر في الخلاص من الثقل المدمر، يقول الراوي متحدثا عن هذا البلد: «**مأساته الكبرى هي فشله في تسيير شؤونه بقوة، يصل إلى البوابة بعد موت وحرائق مدمرة ثم يقف عند البوابة هادرا الفرصة التي لا تتكرر ليعود مثل سيزيف إلى صخرته الثقيلة**»[3].

(1) كمال الريحاني: "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"، سلسلة نقدية، منشورات كارم الشريف، ط1، تونس، أفريل، 2009، ص189.

(2) واسيني الأعرج: حارسة الظلال، ص190.

(3) نفسه، ص190.

الطابع الأسطوري الذي ميز النص الروائي جسد فعلا مأساة الوطن في حقبته الدموية السوداء التي مرت بها الجزائر، فأبدع الروائي في تقديم نص تجريبي يزخر بالأساطير التي أكسبت النص جمالية ووعي في المستوى.

أما إذا تصفحنا رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية" فنجد أن البعد الأسطوري تجلى فيها هي الأخرى، لقد حاكى فيها الروائي حكايات شهرزاد ضمن "كتاب ألف ليلة وليلة"، كتب واسيني الأعرج هذه الرواية وأعاد فيها سرد الحكاية على أنها حكاية تاريخ وصراع بين السلطة والشعب، بعد أن جعل شهريار يطالب بإكمال الحكاية وإتباع رغبته من جديد في الاستماع إلى القص، ولكن هذه المرة اشترط أن تكون الراوية دنيا زاد.

استبدل الروائي شخصية شهرزاد بأختها دنيا زاد في عملية الحكي، لأن شهرزاد كانت تكريسا لسلطة شهريار على الرغم من أنها أنقذت نفسها والنساء الأخريات من عملية القتل[1].

حيث كانت شهرزاد "تخفي حقيقة التاريخ من أجل أن تعيش، ودنيا زاد كانت تسرد المغيب والمزيف والمنسي من التاريخ، فهي على النقيض من أختها التي تشترك مع شهريار في فعل التزييف. ونجد دنيا زاد تناقض الطبري وتلتقي بالمورسيكي والمجدوب، الذي يعبر عن التاريخ الشعبي المغيب دائما [2].

رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف تبدأ مع نهاية ألف ليلة وليلة من الناحية الحكائية[3]، لقد نفخ واسيني الحياة في نصه من خلال "ألف ليلة وليلة"؛لخصت لنا هذه الرواية مأساة الشعب المتكررة عبر مختلف الأزمنة بين قوى الشر وقوى الخير.

تجربة واسيني "رمل الماية" متورطة تورطا عميقا مع التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا، يحاول من خلالها الروائي رؤية العالم بعين البصيرة، فتتحول الكتابة إلى عالم أسطوري يتم فيه خلق الوحدة التي انتهكتها تناقضات الماضي والحاضر.

(1) صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2003، ص206.

(2) مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، 2000، ص136.

(3)نفسه، ص134.

وظف الروائي في روايته أسطورة "ألف ليلة وليلة" فتجلت فيها تلك الأنثى المتمردة على الواقع المرير الرافض للصمت المبهم، فأخرجت تأوهات لغة مشحونة بأسرار مخبأة، رافضة انتهاء الحكاية، وأبت إلا أن تمدد الليالي ست ليال أخرى، لتخرج دنيا زاد إلى النور وترفض انتهاء الحكاية، منتزعة راية الحكي من شهرزاد لإعادة فتح ملف ألف ليلة وليلة من جديد، فقامت بسرد الحقائق ومددت بذلك في الزمن والليالي،فتتحول الكتابة إلى عالم أسطوري مفعم بالسحر والروعة.

إن النص للوهلة الأولى يبدو وثيقة تاريخية لجيل ولى وانتهى، إلا أنه يحمل في طياته رموز أسطورية وعجائبية تبدو غامضة، ولكن الأثر الأدبي مهما كان غامضا يحوي دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه.

ولعل حكاية البشير المورسكي بطل الحكاية تشبه إلى حد كبير حكاية السندباد، من حيث تعرضه أثناء رحلته لشتى الأهوال والمخاطر، كما يكمن حضور السندباد في البشير المورسكي إلى خلاص كليهما والنجاة، نتيجة تدخل القدر بعد المغامرة، والدخول في صراع مع الموت من أجل الإبقاء على الحياة، إلا أن الدافع في الرحلة يختلف من أحد لآخر.

رحلة البشير المورسكي في الأرض تشير إلى الرحلة السندبادية، إلى بلدان نائية في أطراف الدنيا، ورحلة السندباد الروائي هي رحلة كشف إلى أعماق التاريخ الإنساني، ورصد للهزائم والمآسي التي بعثت روح الفشل والإخفاق والحزن والموت في قلوب الناس.

الرؤية المورسكية (السندبادية) المعاصرة تكشف مدى بؤس الإنسان المعاصر ومعاناته القاسية، ومهمة الصوت المورسكي (السندبادي) إدانة كل ألوان البؤس والظلم والفجيعة: «**أقسمت لهم بذاكرتي أني لن أسلم المدينة ومحمد الصغير سينتهي عند حدود الليلة السابعة بعد الألف، سيسمع، مثله شهريار بن المقتدر حكايته الأخيرة، للمرة الأخيرة ثم يشطب بعد ذلك...**»[1].

(1) واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، ج1، دار الاجتهاد للنشر، الجزائر، 1993، ص173-174.

ولعل رمل الماية وبالرغم من بنيتها المشحونة بالسوداوية والفجيعة، فإنها ذات رؤية إنسانية، لأن الصوت الموريسكي (الواسيني) فيها يقف فاضحا تاريخ السلب والفجيعة.

نرى أن الحضور الأسطوري في الرواية ما هو إلا دعوة صريحة لفضح الواقع السياسي المتعفن الذي ساد الجزائر في فترة ما، فهو ينقد الواقع السوداوي بجل عيوبه وهزائمه وآلامه وفق انزياح عن الأسطورة الأصل، "والواقع أن هذا الانزياح، سواء عن الأصل الذي منه استلهمت الأسطورة أو عن مستوى من اللغة إلى آخر، هو من العوامل التي تعطي الأسطورة الجديدة، خصوصيتها"[1].

ونجد في هذه الرواية عنصرا أسطوريا آخر له مسحة شعرية، إنه "العدد سبعة" الذي أحيط بهالة من القداسة ومشحون بالعديد من الايحاءات والدلالات، ولقد تجلى هذا العدد في الرواية عدة مرات بداية من العنوان ويتواصل في المتن.

العدد سبعة مكون أساسي من مكونات الرواية، ويحيل هذا العدد على فاجعة استمرت زمنا طويلا «**فالليلة السابعة بعد الألف استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل، ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حتى تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف**»[2].

الفاجعة التي حدثت في الليلة السابعة بعد الألف بطلها البشير الموريسكي، الذي يمثل طموح الكاتب الذي ناضل للقضاء على التعفن والظلم، إنه المنقذ والمخلص غير أن «**الكثير من الآتين بعده دقوا الأبواب بعنف شديد لكنها ظلت موصدة بسبعة أبواب وفي كل باب سبعة مفاتيح وفي كل مفتاح سبعة أقفال وعلى رأس كل قفل سبعة عبيد، وفي يد كل عبد سبعة سيوف، وفي كل سيف سبعة شقوق وكل شق يزن سبعة أرطال**»[3].

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطيقا السرد)، ط1، 2008 ، الانتشار العربي، ص228-229.

(2) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص05.

(3) نفسه، ص10.

هذا البطل يمثل «**ليس...إنسانا عاديا لقد خلق للعذاب، خلق لإنقاذ الآخرين من المسرحية السخيفة التي شيّدت منذ أكثر من ثلاثة قرون، ربما أكثر من خمسة عشر قرنا، وهو لا يبيع الله، لإنقاذ ذاته، الله في دمه وفي عروقه، في عينه وفي ذاكرته**»[1].

لقد أدخل الروائي العدد سبعة كقيمة حوارية سلبية، وجعله معادلا للموت والجحيم «**لقد انتعش جحيم الليلة السابعة والرمال تسد الحلق، التنفس يزداد ضيقا**»[2].

كما أصبح هذا العدد ذو صبغة إيجابية فيها خلاص وراحة «**وظلوا طوال الستة أيام التي تلت حبسي وهم يسألونني عن الصغيرة والكبيرة، ولم يتركوا حتى التفاصيل الدقيقة التي يمكن أن تجمع رجلا بامرأة، وفي اليوم السابع جاء الملثمون السبعة وأنقذوني، (كانوا في البداية ستة)بعد أن قادوني باتجاه الكهف وطلبوا مني النوم**»[3].

العدد سبعة ذو دلالتين، فهو مرة سلبية تعادل الألم والموت وتارة إيجابية تعادل الخلاص والتحرر، كما أن هذا العدد يوحي كذلك بالصراع والنزاع الممتد بين الحاكم والرعية: «**بل هو جزء من جحيم الليلة السابعة، قبل أن تعوم المدينة في دخان القذائف التي كانت تأتيها من البحر، ومن قلعة علماء (حكماء) المدينة السبعة وتستيقظ على الصحف اليومية وهي مرمية في الأزقة، عليها وجه الحاكم الجديد ببلادته وابتسامته التي لم تقنع الرعية أبدا**»[4].

يؤكد الكاتب في مقطع آخر على شرعية وقدسية هذا العدد «...**لست أدري كم استمرت اللحظة، سبع سنين؟؟؟ سبعة قرون؟؟؟ سبعة أجيال؟؟؟ لا أعلم**»[5]، «...**وأن الجنة ستحضر سبع مرات لإرضائه**»[6].

---

(1)واسيني الأعرج: رمل الماية، ص406.

(2)نفسه، ص37.

(3)نفسه، ص46.

(4)نفسه، ص35.

(5)نفسه، ص36.

(6)نفسه، ص41.

نجد أن هذا العنصر الأسطوري (العدد سبعة) له حضور قوي في الرواية، إذ تألق الروائي وتفنن في توظيفه كعنصر جمالي أضفى على نصنا بعدا تجريبيا رائعا وسحرا مدهشا، ووسم الرواية بوعي جديد إبداعي وخلاق.

المطلب الثاني: البعد الأسطوري للشخصية.

تعد الشخصية الروائية من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، حيث لا يمكن للروائي أن يصور حياة دون شخصيات تتحدث وتقوم بالأفعال، وتتعدد شخوص العالم الروائي بتعدد واختلاف وتشابك الأفكار والأفعال، و"الشخصية الروائية يمكن أن تكون مؤشرا دالا على المرحلة الاجتماعية التاريخية التي تعيشها وتعبر عنها، حيث تكشف عن نظرتها الواعية إلى العالم، وهذه النظرة هي أرقى أشكال الوعي لدى الإنسان، وموقف خلاف لديهم في امتلاك الواقع جماليا"[1]، لذا فإن الشخصية تعد من المقاييس التي يعتمد عليها في الاعتراف بقدرة الكاتب وجدارته.

لقد انفتحت روايات واسيني الأعرج على العديد من النصوص، وتقاطعت مع الكثير من الأشكال السردية ذات الأصل الأسطوري، والتاريخي، والشعبي، والعجائبي، مما خلق لنا نصا روائيا يزخر بالعديد من الإيحاءات والكثير من الرمزية، فيه شخصيات تنوعت أشكال ظهورها من أسطورية، تاريخية نفسية وعجائبية، فإذا ما تصفحنا رواية "رمل الماية" نجد أن الروائي قد حرص على تكريس البعد الرمزي في شخصية بطله **"البشير المورسكي"** الذي توزع حضوره بين هويات كثيرة، جميعها رمز وإيماء للإنسان أينما كان بثقل معاناته، وقسوة ما يتحمله من متاعب وضغوطات، حكاية «**المورسكي روتها دنيا زاد ورواها قبلها أناس كثيرون رسمها القوالون في الأسواق الشعبية على شاكلة أيام القيامة عشقها الرعاة ورووها بمسحة حزن وحنين ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه**»[2].

شخصية "البشير المورسكي" هي ذات ترغب في التحرر من الظلم والعبودية، يسبح في متاهات ومآزق كبيرة، تحاصره من كل مكان فمحاكم التفتيش تبحث عنه وتصادر حياته، إلا أنه يلجأ إلى الكهف جاعلا منه الملاذ الوحيد للنجاة من الموت، تتعالق هذه الشخصية مع شخصية السندباد في "ألف ليلة وليلة" فكلا الشخصيتين تملكان الجرأة والمعرفة والتحدي، شخصية

(1) مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص33.

(2) واسيني الأعرج، "رمل الماية"، ص06.

المورسكي في الرواية هي شخصية ذات بعد أسطوري وذات ملمح رمزي، امتزجت فيها الأسطورة والتاريخ، فقد استحضر واسيني الأعرج العديد من الشخصيات وأسقطها على بطل روايته «**البشير المورسكي الذي يشبه البطل الخرافي من حيث عدم تأثير الزمن فيه، فقد عاش في الكهف ثلاثة قرون ونيف، ثم بعث من جديد، ولكن رواية رمل الماية لا تقدم بطلا خرافيا كما هو في الحكاية الشعبية، بل تستعين بالبطل الخرافي لتصوير شخصية البطل المغموسة في التاريخ والواقع والموزعة بين الخرافة والحقيقة**»[1]، فاستحضار الروائي لأهل الكهف في الرواية، وإسقاطها على البشير المورسكي أعطى للشخصية بعدا أسطوريا «**جلس في مكان ما خمّن أنه الباحة الرئيسية للكهف، انتابته موجة من الخوف والخواء، تزاحمت الكوابيس وأشياء أخرى في رأسه وانتفض في مكانه، لا ليس هذا هو المطلوب، المطلوب شيء آخر غير هذا الذي يملك قلبك، ما الذي جاء بك إلى هذا المكان؟ بالأساس أين أنت أيها المورسكي الطيب**»[2]، وإضافة إلى شخصية الموريسكي، نجد شخصية أخرى ذات ملامح أسطورية عجائبية، جسدت لنا صورة المرأة المغرية القادمة من زمن ألف وليلة «**أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه، قامت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعا**»[3]، إنها «**دنيا زاد تفاحة الكتب الممنوعة، ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يولد لذة الابتهاج**»[4]، إنها مالكة الأسرار المخبأة التي ستبوح بها وتفضح كل مخفي لأنها «**كانت تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار**»[5].

لقد تولت **"دنيا زاد"** إذن رواية خطاب الفاجعة وحكاية "المورسكي"، فنجدها تتواصل مع "البشير المورسكي" مهمتها قول الحقيقة التي ستكلفها حياتها، إلا أنها قالت: «**الدنيا أغلقت**

(1)محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، (دط)، 2004م، ص75.
(2)واسيني الأعرج: رمل الماية، ص12.
(3)نفسه، ص28.
(4)نفسه، ص05.
(5)نفسه، ص05.

أبوابها يا شهريار يا حكيم جملكية نوميديا أمدوكال، قالت دنيا زاد وهي تلتفت من جديد بالكفن الذي كان يحمله وزيره في يده من أجل وضعها فيه ميتة بعد نهاية القصة _الباخية_ كل شيء انتهى يا مالك الزمان، يا حاكم الأركان»[1].

إنها شخصية ذات ملمح أسطوري جسدت دورها بإتقان، فهي الساعية دوما إلى قول الحقيقة وكشف المستور والمسكوت عنه، بعد أن كبّل النظام الظالم المستبد كل الألسنة والأفواه.

(1)واسيني الأعرج: رمل الماية، ص251.

المبحث الثاني: البعد التاريخي في الخطاب الروائي عند واسيني.

المطلب الأول: بين التاريخي والروائي.

إن للتاريخ حضور قوي وبارز في الرواية الحداثية، وذلك باعتباره مكونا من مكونات التراث، إذ أصبح رهانا تعتمد عليه، رغم صعوبة توظيفه وتمثل أشكاله.

كما أن هناك من ينظر إلى الرواية باعتبارها «قصة خيالية خيالا ذا طابع تاريخي عميق»[1]، وهذا يدل على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية، فالعلاقة بين النص الروائي والتاريخ تنتسب إلى فكر تجريبي، إذ يتحدث النص عن التاريخ، ولكن هذا النص حتى وإن حافظ على الدقة التاريخية، فإنه يتعامل مع التاريخ تعاملا تخيليا يعالج المعطيات التاريخية، استنادا إلى قوانين إنتاج النص[2].

الروائي عندما يبدع نصا روائيا، فهو بالضرورة يصنع واقعا تاريخيا في الرواية، هذا الواقع يستند إلى مرجعيات ماضية حاضرة موضوعية، أعيد صياغتها وفق متخيل سردي، لذلك اعتبرت الرواية «تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي»[3]، تنشأ إذا بين الرواية والتاريخ، من جهة كونه سرد الوقائع والأحداث، علاقات تجاوز وتناوب، أو تشابك وتماه «فتضعنا الكتابة الروائية في حضرة الغرائبي المتكتم على نفسه في صميم التاريخي ويسلمنا التاريخ (الوقائع والأحداث المتعاقبة)، إلى المنسي من الوجع البشري وفق نسق بموجبه تصبح علاقات التشابك والتناوب والتجاور التي تتوالى بشكل دوري، بمثابة قانون إيقاعي لا يخلو من الدلالة[4].

توظيف التاريخ بهذا الشكل أصبح من متطلبات الكتابة الروائية الانزياحية، التي تنزاح نحو التغيير في عالم السرد والتخييل ما بعد الحداثي، كما تسهم في بناء ما يتسم به الواقع التاريخي من حركية امتدادية، تجعله حاضرا ومؤثرا في راهن الشعوب ومستقبلها، إذ لا شك أن السرود من الوسائل التي ضمنت للتاريخ زمنيته المديدة، على حد تعبير بروديل، أو أحقابه المتعاقبة كما

(1) مصطفى فاسي: دراسات فن الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2000م، ص84.

(2) المويقن مصطفى: تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية سورية، ط1، 2001م، ص44.

(3) محمود أمين العالم: الرواية بين زمننا وزمانها، مجلة فصول، ع12، مج1، 1993م، ص13.

(4) أحمد أبو مطر وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية، 3، دراسات، ط1، 2003م، ص90.

يسميها ابن خلدون، والرواية نافذة لهذا الامتداد الزمني الذي يحاول الروائي من خلالها تحسين فهمه للتاريخ، والإسهام في إدراك الحاضر وتوفير شروط التأثير فيه[1]، لأجل ذلك فإن التاريخ يخضع للرواية وتقنياتها الجديدة، التي تسترجع كل ما يناسب الحاضر وتستغله لأجل أن يخدم أغراضها الإيديولوجية والفنية، ولهذا يغدو التاريخ «مادة طينية تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيل الكاتب إياها، والتاريخي من هنا لا يقوم إلا بالخضوع للكتابة التخييلية، مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيلي بالرواية والأمر إذن يتعلق بمهنية الروائي، حيث تتواجه المعرفة التاريخية والمعرفة الروائية»[2].

امتزاج الروائي والتاريخي يمنحنا سردا تخييليا ذو معاني عديدة وذو شحنات عاطفية، وفيض إبداعي ساحر وجمالية تجريبية مميزة، لذلك «لا يمكن للمعرفي والدلالي أن يتأسسا في غياب عن التاريخي كمرجع لا متناهي الدلالات، فعلى الروائي أن يستزيد من المعارف، وأن ينخرط في الحياة الاجتماعية كما يتسنى له فهم شروطها وقوانينها واختيارها (...)، فالموهبة وحدها لا تكفي لإنتاج فن عظيم ولذلك ينبغي أن يكون التاريخ أحد مكونات الرواية»[3].

لعل العودة إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة، وبخاصة إلى التاريخ، هي محطة أخرى من محطات التجريب الروائي، أدت إليها ظروف وأسباب مختلفة، فكرية وثقافية واجتماعية وسياسية وفنية كثيرة، مما لا مجال لتفصيله هنا، وهي ظاهرة جديرة بالاهتمام باعتبارها تستجيب لأسئلة الكتابة، التي تبحث أساسا في الهوية وفي العلاقة بالآخر أدبيا وثقافيا، وتحاول فهم الواقع الراهن وبناء المستقبل المؤمل، انطلاقا من عمل فني يتكئ على التاريخ، «فالارتباط بالتاريخ ارتباط بالمستقبل، وعندما تغيب أي صلة بالماضي، في أي صورة، ولاسيما في الجانب الثقافي والأدبي على

(1) مرابطي صليحة وآخرون: الرواية بين ضفتي المتوسط، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2011م، ص75-76.

(2) سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت-لبنان، 1981م، ص27.

(3) المويقن مصطفى: تشكل مكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سورية، ط1،2001.م، ص50.

نحو خاص تضيع الحدود بين الإبداع الذي يمتح من الذات الجماعية في صيرورتها وتحولها، ويغدو الإبداع ضربا من الشطحات المثقفية التي لا ترتهن إلى أي عمق تاريخي...»[1].

لقد شكل اشتغال الروائي الجزائري على التاريخ بمختلف أنماطه ومصادره، رؤية حداثية وهاجس تجريبي على المستوى الخطابي والدلالي، بغية تجاوز نمط الكتابة الروائية التقليدية، فالتوجه التجريبي نحو توظيف التاريخ في النصوص الروائية، يدل على وعي نقدي وجمالي إبداعي، هدفه بعث هوية جديدة تتوافق مع التحولات الراهنة، بعد أن ضاعت ملامحها وعانت كل ألوان التشتت.

ارتبطت أعمال الروائيين الجزائريين في مجال الرواية بالواقع الجزائري، فلا تكاد الجزائر تخطو خطوة في تغيير الواقع والذهنيات، والتفكير الإنساني، إلا وسايرتها إبداعات روائية تتعانق مع التاريخ كالروح والجسد، إذ أصبح حضور التاريخ في العمل الروائي، هدفه تحقيق الهوية والذات الجزائرية التي تمزقت ملامحها، وفقدت كل معاني الثقة بالنفس والاعتزاز بالذات، بعدما ألمَّ بها من دموية وموت وخراب.

«ولأن الرواية في نهاية المطاف لا يمكنها أن تصور الحقيقة التاريخية المطبقة، بقدر ما تجسد موقفا ورؤية معينة لهذا التاريخ، أي أننا نستطيع القول إن التاريخ يدخل النص الروائي والرواية خصوصا من زاوية ورؤية إيديولوجية محددة مسبقا لدى المبدع نفسه أو الواقع العام، تسعى لتثبيت قيم فكرية تتصل بالعناصر التأسيسية لبنية المجتمع أو الترويج لها حتى وهي تعمل على صياغتها فنيا»[2].

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين كانت لهم القدرة على استثمار المكنونات الثمينة، التي يتمتع بها الموروث السردي التاريخي، وتوظيفها كمعطيات جمالية ودلالية في النص الروائي: واسيني الأعرج الذي استعان بقدراته الفنية والإبداعية في مجال الإجراء التناصي، وقدم لنا نصوصا روائية قلب فيها العلاقة الثابتة بين الرواية والتاريخ، إلى نصوص سردية يدمج فيها العنصر التاريخي،

(1) حسن اليملاحي: الرواية والتاريخ، سؤال التحاور والتعالق، http//2v 2v 2v.doroob.com .p=13546 .

(2) إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002م، ص107.

ويصبح مكونا سرديا لا يتجزأ عن باقي المكونات السردية الأخرى، لأنه جعل الأول في خدمة الثاني، فأبدع لنا نصوصا تحاور الماضي وتنتقد الواقع بكل سلبياته، تحاور انتصارات تاريخية وانكسارات متخيلة لفضح حقائق كانت ولا زالت موجودة في حاضرنا.

وسنحاول من خلال الصفحات القادمة معرفة:

كيف تعامل الروائي واسيني الأعرج مع الموروث التاريخي؟

وماهي حدود التاريخ والمتخيل في أعماله الروائية؟

وماهي التقنيات والأدوات التي وظفها لتجسيد جمالية التجريب من خلال الحضور التاريخي في نصوصه؟ وكيف اتضح البعد التجريبي في نصوصه السردية؟

المطلب الثاني: جماليات حضور التاريخ في رواية كتاب الأمير.

لقد اهتم الروائي واسيني الأعرج باستحضار التاريخ في أعماله الروائية، فقدم لنا نصوصا تجريبية يتعانق فيها الموروث التاريخي بالوعي الفني الإبداعي، وأسس لنا نصا روائيا متوازنا، يقترب من التاريخ ويبتعد عن التقريرية والمباشرة، يفيض شعرية وخصوبة وصنع لنا نصا متميزا ذو عمق حضاري وفني فريد من نوعه، ولعل رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" من أهم النصوص التي اشتغل فيها الكاتب على تقنيات سردية حديثة، منحت الشكل الروائي تميزه الجمالي والمعرفي، في صناعه متخيل سردي قادر على استثمار عناصر التراث والتاريخ والموروث الثقافي.

تحكي لنا الرواية قصة الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري، وتحاول إعادة بناء التاريخ الصامت لهذا الرجل الذي قام بمجابهة أولى موجات الاستعمار الفرنسي، وأخذ منفيا لفترة طويلة في فرنسا قبل أن يتم ترحيله إلى المشرق العربي، تنفيذا لاتفاق عقده مع الحكومة الفرنسية التي تلكأت في تنفيذه طويلا.

تحاول الرواية أيضا كشف جهود القس الفرنسي في الجزائر مونسينيور ديبوش، الذي أرسل ذات مرة رسالة إلى الأمير، لإطلاق بعض السجناء، وبسبب إجابة الأمير لهذا الطلب، ينذر القس حياته لإطلاق الأمير من منفاه بقصر أمبواز، ولإنقاذ شرف فرنسا من تهمة عدم الإيفاء بالعهود فتفتح الرواية بابا واسعا لحوار الحضارات، إذ يتحاور الأمير المسلم وديبوش المسيحي حول قضايا

عدة، دون الوقوع في التعصب الديني، وتعكس مناقشاتهما وحوارهما خلفيتهما الروحية واشتراكهما في هم واحد، هو النضال من أجل وقف نزيف الدماء، إنهما على الرغم من انتمائهما لدينين مختلفين إلا أنهما ينتميان إلى عقيدة واحدة، هي عقيدة الأخوة الإنسانية والموقف المبدئي.

تنتقل الرواية ضمن أبوابها ووقفاتها عند أكثر من محطة، فترصد بعامة تحولات حياة الأمير منذ أن بويع أميرا ثم قيادته مهمة مقاومة الفرنسيين، والمحافظة على دولة تنتقل مع الخيام التي يحملها في حراكه المستمر في أرجاء الجزائر، بعدما دمر الفرنسيون عواصمه واحدة تلوى الأخرى وهي إلى جانب هذا تبين عن شكل الدولة التي يريد الأمير إقامتها، إلاّ أن الحظ لم يسعفه، إذ تكاثفت عناصر عديدة لإذابة الفكرة، بدءا بالقبائل المتمردة التي أخذت تخرج عن طوعه وتآزر المستعمر القوة الغالبة، إضافة إلى علاقاته المتوترة مع السلطان المغربي التي أنهت أمله، ولقد أدرك الأمير أيضا حقائق أن القوة التي لا تكفي لقهرها شعارات النضال ضد المستعمر الكافر، حين وقف أمام الجرارات الحديثة والتقنيات الحربية المتطورة عاجزا.

تشابكت المسالك الصعبة أمام الأمير، وتعاونت عوامل عدة ضده، فقرر الاستسلام في الأخير للقوات الفرنسية، لتصور الرواية فيما بعد سنوات الظلم الخمس التي قضاها الأمير مسجونا بقصر أمبواز، ينتظر الفرج وإطلاق سراحه بعد أن أدرك صعوبة الحياة وفكرة تبدل الزمن وتغير العصر، وصعوبة نيل الحرية والعدو القريب يقف ضدك.

لقد استطاع واسيني الأعرج إلغاء حافات التاريخ وحافات المتخيل في روايته، فصور حياة الناس في حقبة مقاومة الأمير عبد القادر تصويرا دقيقا مفصلا في المدن والقرى والأسواق والمساجد والكنائس عبر وصف افتراضي (التجار، الفلاحون، الصناع، القوال،...)، كما ساهم الزمن في بلورة ثنائية الواقعي المتخيل بواسطة ذلك التثليث في البنية الزمنية: زمن الإمبريالية، زمن مقاومة الأمير(1832-1846)، زمن المنفى، غير أن تركيبة الزمن وتدخل أدوات المتخيل في نسجه قضى على الرتابة والتتابع من خلال التلاعب به استرجاعا واستباقا وحذفا[1].

(1) سعاد حابد: رواية كتاب الأمير مقاربة نقدية، ضمن كتاب دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، جمع وتصنيف: فيصل الأحمر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2009م، ص83.

إن ارتباط الأمير بالمادة التاريخية أثراها وزادها خصوبة، لأنه من الصعب التصرف في مادة مشكلة العمل سابقا، ولذلك فهذا التشكيل يدفع هواجسا أخرى للإفلات والانبثاق، فيصبح الزمن التاريخي«يمثل ذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية، ويستطيع الروائي أن يغترف منه»[1].

اتخذ السارد في بنية الرواية عرضا دقيقا، التزم فيه بنوع الحدث المقدم، ومقام الشخصيات داخل هذا البناء حتى يتمكن القارئ من الاطلاع على هذه المخيلة الجمعية بأسلوب شيق ولغة شاعرية، منطلقا من جملة المعطيات الاجتماعية والاقتصادية المحيطة بهذا التاريخ وبتلك الذاكرة، ومنه يتضح أن «الواقع الروائي هو ذلك العالم الذي يبنيه الكاتب في نص روائي، إنه ذلك المتخيل بفضائه وبشره وعلاقاته»[2].

ورد تاريخ الأمير عبد القادر من خلال هذا العمل السردي من جديد في ذاكرتنا، فجعلنا نوازي بين ما يسمى عملا روائيا وبين ما يسمى عملا تاريخيا، خاصة العملية التخييلية التي عمد إليها الراوي في هذا الكتاب، إلا أننا توصلنا إلى أنه لا يجب أن نطابق بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرواية لأن «الرواية لا تنوب عن التاريخ ولا ينوب التاريخ عن الرواية، لأنهما حقلان مختلفان جمالي ومعرفي بل إن التاريخ لا يستقي من الرواية، لأنها نص فني يطرح رؤيا ولا ينتج معرفة»[3].

(1) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، دم، 1985م، ص46.

(2) نبيل سليمان: فتنة السرد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2000م، ص217.

(3) سمير روحي الفيصل: الزاوية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص65.

السرد الروائي يتعامل مع التاريخ كتعبير مخلص لتحولات الحاضر على ضوء ماض يصعب تحديد ماهيته، غير أن الروائي مهما حاول أن يبتعد عن التاريخ في مجابهته للحاضر، يبقى دائم الإخلاص لمادته، ومع ذلك لا يستطيع تمثيل ذلك الماضي كما حدث فعلا، إلا بإخراجه من رتابته إلى إنشاء عوالم سردية متخيلة، مبنية على أسس لغوية تتمثل دور الرابط بين عالمين مختلفين، يجمعهم التصور والهوية المحكومة بسياق معين، وكأن الروائي يتقصد إسقاط الماضي على الحاضر بناطق رسمي، تمثله شخصية الأمير عبد القادر الجزائري في انفتاحها على إمكانية تعدد الرؤى والتأملات والتساؤلات، الغرض منها تأكيد وجهة نظر تخص الروائي، حاول أن يوزعها على كل هيئة سردية وشخصية روائية تاريخية؛ أعاد هيكلتها بما يناسب المواقف متضمنة شحنات إيديولوجية تتربص الظهور بين الفينة والأخرى في شكل حوار أو رسالة، بواسطة لغة اعتبرها ميخائيل باختين أداة تعبير ناتجة عن ذات متلفظة في تواصلها مع ذات أخرى.

الروائي لم يتعامل مع المادة التاريخية تعاملا توثيقيا يتيح لنا أن نفهم سيرة "الأمير" على نحو ميسر، بل تعامل مع متخيل قوامه كتلة الأحاسيس المتفاعلة مع الواقع والتاريخ، ولا شك أن تعدد القصص أدخل رؤية الكاتب في متاهات من لعبة المعنى، على طريقة "ألف ليلة وليلة" وهذا قصد تفعيل أولوية التخييل ليكون مرجعا قبل خطاب المرجع الخارجي.

المتأمل في رواية "الأمير" يلفت انتباهه مدى اهتمام الكاتب بالتاريخ، وحرصه الشديد على استعارته: أحداثا وشخوصا ووقائع، ونلحظ ذلك من خلال توظيفه لمجموعة من **الوثائق والرسائل والنصوص التاريخية**، حيث تعتبر هذه المادة مرجع مهم يستند إليه متخيل الرواية في قول ما لم يقله التاريخ، وهو ما يصعب من مهمة الرواية، فبالإضافة إلى ضرورة مراعاة المرجعية التاريخية في عدم تشويه صورتها الحقيقية، لابد على الرواية أن تراعي أيضا خصائص النوع أو الجنس الأدبي في توظيف هذه المادة الحكائية.

وظف الكاتب "الوثيقة التاريخية" في نصه، وهي تكتسي صبغة نصية بحكم تسريدها، وهي ماثلة في مختلف مراحل الرواية، وفي مختلف الوقفات التي اعتمدتها الرواية، ويظهر ذلك بوضوح خاصة عندما تنفتح على الذاكرة، وتستعرض مختلف المواقف والمعارك والمحن واللقاءات والأسفار

وغيرها، ومن أهمها مثلا: خطب الأمير وبيعته، ورسائله إلى القبائل ورسائله إلى الفرنسيين، أو خلفائهم، أو السلطان المغربي، أو إلى العلماء، أو أجوبته عن أسئلة الأوروبيين في بعض القضايا الدينية، أو مراسلاته مع الأسقف أنطوان أدولف ديبوش، ووصية ديبوش، وكلمة نابليون بتحرير الأمير...وهي في معظمها كتابات موثوقة، لها مصدرها التاريخي الموثق.

وصية ديبوش بدفن رفاته في أرض الجزائر، تعتبر هذه الوصية "الوثيقة" نموذج على السرد التاريخي، وكيف يتحول إلى سرد روائي عبر التخييل، ونص هذه الوصية: «**لقد أعدت ذراع القديس أوغسطين إلى هيبونة آه لو يكتب لي بعد موتي أن تعاد عظامي نحو تلك الأرض الجزائر الطيبة مع الناس الذين اختارهم لي الله**»[1].

هذه الوثيقة التاريخية تحولت في فضاء السرد، من شهادة لها مفهومها وأعراقها القانونية، إلى إبداع فني وجمالي، جعلها السارد منطلقا لإنتاج روايته، وحافزا إلى استدعاء الأمير عبد القادر واستدعاء ذاكرته، ليحكي لنا ما حصل له مع الفرنسيين أثناء مقاومته لهم.

الوصية التي عزلها عن صاحبها الأصلي الذي يعد ديبوش، وسلمها في يد السارد (ديبوش) وبذلك انتقلت من الوثيقة التاريخية إلى مجال الخطاب السردي، وهذا ما جعل دلالتها تنفتح على احتمالات ومقاصد أخرى فرضها النسق السردي.

ومن الوثائق التاريخية الرسمية التي تستند إليها الرواية "صك البيعة المحرر في 03 رجب 1248هـ الموافق لـ 27 نوفمبر 1832م، وقد ميزه الكاتب عن نص الرواية بخط سميك ووضعه بين علامتي تنصيص وأورده في الوقفة الثانية (منزلة الابتلاء الكبير)، ويمكن أن نقتطف من هذه الوثيقة المقبوس الآتي: «**بسم الله الرحمن الرحيم، وصلى الله على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده: إلى الشيوخ والعلماء وإليكم يا رجال القبائل وخاصة فرسان السيف والأعيان...وفقكم الله وسدد خطاكم...**

(1) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص233.

فإن أهل مناطق معسكر وأغريس الشرقي والغربي ومن جاورهم واتحد بهم...قد أجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم وعاهدوني على السمع والطاعة في اليسر والعسر وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم...»[1].

يشكل نص الوثيقة سندا تاريخيا هاما، استفادت منه الرواية في دعم نزوعها التاريخي وترسيخه لدى المتلقي، وإذا كانت البيعة من الوجهة الدينية هي: «الطريقة الشرعية الوحيدة لاختيار ونصب الحاكم من قبل الأمة، التي تعاقدت معه على الحكم بما أنزل الله»[2]، أي أنها تعني العهد على الطاعة بين الأمة والحاكم على الحكم بالشرع وطاعتهم له، فهي بذلك تلزم الأمير على آداء الأمانة وتحمل المسؤولية، رغم صغر سنه وصعوبة الظروف المحيطة به على الصعيدين الداخلي والخارجي: عمالة السلطان المغربي، وجبروت المستعمر الفرنسي، ومن ثم كانت هذه الوثيقة منطلق كثير من الأحداث التاريخية، التي أعادت الرواية صياغتها بطريقة فنية، يتداخل فيها التاريخ والتخييل، وهذا ما جعل الوثيقة تنطوي على دلالات جديدة ترتبط بالسياق الجمالي للرواية، كارتباطها بالرؤية، رؤية الشيخ محي الدين والد الأمير، ورؤية سيدي الأعرج الواسيني التي جاء فيها: «**سيدي محي الدين كبر ولم يعد قادرا، الرؤيا التي رآها في بغداد رأيت شبيها لها هنا، فلا تجبروه على تغيير الرأي والهاتف الذي جاءني ألحّ علي بأن أخبر الناس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير...تقول الرؤيا إنه سيغير الموازين وسترتعش الأرض تحت حوافر خيله، فلا تتركوا العلامة تنطفئ**»[3].

إن صك البيعة يكشف عن حالة التمزق والفوضى التي كانت عليها القبائل الجزائرية، وانقسام الأنا الجمعي بين مؤيد ومعارض، وهو ما جعل مقاومة المستعمر في ظل هذا الانقسام والتشتت، تبدو محدودة أمام ما تملكه فرنسا من عدة وعتاد.

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص78-79.

(2)محمود الخالدي: البيعة (في الفكر السياسي الإسلامي)، شركة الشهاب، الجزائر، 1988م، دط، ص31.

(3)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص77.

الروائي "واسيني" يحاول أن يمزج الحدث التاريخي مع الحدث الفني حين يعمد إلى إتباع تقنية الاسترجاع عن طريق المونولوج أو تيار الوعي لإحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية، فيهيئ الطريق للوثيقة التاريخية حتى تشارك بحضورها في تشييد الفني.

ومثال ذلك: رد الأمير على رسالة بعث بها إلى القس يترجاه فيها بإطلاق سراح أحد الأسرى، يقول الراوي: «**شعر مونسينيور بقلبه ينكمش، ذلك الزمن صار الآن بعيدا ومع ذلك ما يزال هاهنا أمامه مثل المرآة العاكسة لحياة انسحبت بسرعة كبيرة، ولكن علاماتها ما تزال متبدية على سطح الروح، يدرك جيدا أنه لم يخطئ في الأمير، الإجابة لم تطل كثيرا قلب أوراقه واحدة واحدة قفز في وجهه رد الأمير على الرسالة.**

رسالة عرفها من انكسارات حروفها واعوجاجها كالثعابين والترجمة الملصقة في ظهرها: «مونسينيور أنطوان أدولف دبيوش...لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم...»[1].

يقدم لنا الكاتب المعلومة التاريخية كتكملة للمشهد السردي دون تكلف أو قصد، فيميز الوثيقة التاريخية عن السرد بخط غليظ ويؤطرها بمزدوجتين حتى تتبدى تاريخيتها أو يوهمنا بواقعتيها، يقول في مقام آخر معتمدا طريقة الاسترجاع نفسها: «**لم يستطع مونسينيور أن يكتم سعادته، عندما تذكر سخاء الأمير الذي بعث له بالعديد من الزرابي التي أتت بها دار اليتامى وبأربعين معزة مالطية ترعاها امرأة وطفلة صغيرة: «بهذه المعاز ذات الضروع المدلاة يمكنك إطعام الأطفال الذين تبنيتهم والذين فقدوا أمهاتهم»**[2].

الراوية مشحونة بالوثائق التاريخية الهامة والتي عرضها الكاتب بانتقاء في منتهى الدقة، حيث تعرضت الرواية إلى أهم المعارك التي خاضها "الأمير" وليس كلها فـ "الأمير" قد خاض حوالي ثلاثة وثلاثين معركة مع الفرنسيين، وحوالي أربع وثلاثين معركة مع القبائل، أما الرواية فقد انتقت بعضا من هذه وتلك، ومن أهم الأحداث التي عرضتها ما يتعلق بتاريخ "الأمير" وبنائه

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص49.

(2)نفسه، ص51.

لمدينة "تكدامت" والتي كانت عاصمة إمارته بعد قضاء الفرنسيين على عاصمته الأولى "معسكر" (الزمالة) ويعني بها القبيلة المتنقلة، والتي تجمع بين القبائل كما تجمع بين مفهوم الترحال والهجرة في نفس الوقت، فالرواية حاولت أن ترسم لنا صورة دالة عن تلك الأحداث التي تعرض لها المؤرخون، وخاصة المشهورة في تاريخ "الأمير عبد القادر"، غير أن الرواية بحكم السرد والوصف والتخيل أخرجتها من عالم الأحداث والشهادات التاريخية إلى عالم التخيل، الذي جعل القارئ في حرية تامة يتخيلها ويتصورها، وهذا ما جعل بعض الباحثين ممن سبقونا في دراسة الرواية، يرون بأن الكاتب كان ينظر إلى الكتابة السنيمائية البصرية الحركية، وذلك لكون الرواية تعج بمثل هذه الصور التي تجعلها مصدرا هاما للكتابة السنيمائية، الرواية بهذه الصفة قابلة أن تكون عملا سينمائيا هاما، يضاف إلى جملة الأعمال السينمائية التي تخلد تاريخ الأبطال والعظماء، الذين كان لهم شأن عظيم في تاريخ الجزائر الحديث.

كما استعان الكاتب في نقل بعض هذه الأحداث ببعض الوثائق التي قل ما يستغلها المؤرخون، كاستغلاله للوحة الفنية التي رسمها الفنان العسكري "هوراس فيرني" التي حفظت لنا صورة هجوم الفرنسيين على الزمالة، وهذه الصورة شاهدها الأمير في قصر (فرساي) عند زيارته لباريس بعد إطلاق سراحه حيث علق عليها قائلا «**لماذا لا تصورون إلا الانتصارات وتنسون تصوير المواقع التي انهزمت فيها قواتكم**»[1].

من خلال توظيف الكاتب للوثيقة التاريخية، فهو يحاول تقريب المسافة بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية، وذلك بتحول الوثيقة إلى نص سردي له جمالياته، ولمسته التجريبية على فنية السرد مما يكشف عن شفافيته، خاصة عندما يحور الكاتب الوثيقة حسب ما يخدم سرده، وهذا ما يساعد التخيل على خلق تصورات جمالية يقترب بها القارئ من الزمان والمكان، بل يجد لتخييله وجودا وكيانا واقعيا، يساعده على الولوج بعيدا وراء الأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها: «لمحاولة فهم وتمثل الواقع المعقد في تمظهراته الحميمة والعميقة جدا، ومن هنا فإننا نعتقد أن السرد الروائي عندما يصوغ حكاية تاريخية ناجحة، لا يختزل التاريخ، ولكنه يجعل مرجعية لفضائه المتخيل

(1) واسني الأعرج: كتاب الأمير، ص583.

لغرض الكشف عن مهملاته ومنسياته، وأحيانا لتبديد شكوكه، وأحيانا السقوط في المحظور التاريخي، وهكذا يخرج التخييل من معقوليته التي تحرف الوقائع والأحداث التاريخية»[1].

كما يعمد الكاتب إلى التناص استشهادا بالنصوص التاريخية، أو يأتي بها في ثنايا السرد في شكل إشارات لوقائع أو شخصيات أو أحداث، تتولى قراءتها وتأويل تناصها مع هذه المادة، ولعل من أهم الأشكال التي تتخذها النصوص التاريخية في الأمير (**الرسائل**)، فكثيرا ما حملت معاهدات واعترافات وبنودًا، كانت تتم ما بين الأمير عبد القادر وقواد المستعمر، أو بين الأمير ومونسينيور دبيوش أو بين الأمير وخلفائه وهذا نموذج لرسالة بعثها الأمير إلى ديبوش:

فتح مونسيونيور ديبوش الرسالة التي تلقاها بمناسبة رأس السنة، كانت مدفونة بين الوثائق الكثيرة،

بسم الله الرحمن الرحيم

من الخادم البسيط، لسيد الأكوان الذي لا يدخر جهدا للخير ومساعدة الآخرين...

سيدي ديبوش

السلام عليك وليسدد الله كل خطواتك وخطوات من تحب...نتمنى أن يلهمك الله بعض الوقت لتعودنا وتزورنا، نرجوك أن لا يتأخر حضورك بيننا يمنحنا كل الرضا والسعادة كما تعلم ذلك جيدا...

وداعا يا سيدي الأعظم، من عبد القادر بن محي الدين.

اليوم 24 من صفر من سنة 1265 هجرية[2].

نلاحظ أن الروائي لا يضع هذه النصوص داخل مزدوجتين ولا يحيل عليها بالتوثيق في الهامش، وهذا ما يجعلنا نرجّح أنها لا تطابق الوثائق حرفيا إنما الكاتب قد تصرف فيها لينتج نصوصا تاريخية متخيلة رغم أننا نجده يختم كل رسالة بذكر اسمه والتاريخ.

(1) فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص83.

(2) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص61.

ويعتبر ما جاء في (المعاهدات) الصورة التناصية للتاريخ في شكلها الثاني بعد الرسائل، هذه المعاهدات ظهرت باللغتين الفرنسية والعربية، ومثال ذلك ما جاء في وثيقة فوارول التي أقرها الكاتب بلسان مصطفى بن التهامي:

- **أنظر اقرأ يا السي مصطفى ماذا يقول فوارول في تقريره:**

«**Ce chef est aussi entreprenant qu'ambitieux général qui doit s'en méfier puis mérite toute l'attention du gouverneur sur qu'il est visible… j'ai déja de l'ambition de ce chef arabe lequel ou ne saurait trop avoir les yeux ouverts**»[1].

لجوء الكاتب إلى مثل هذه الأشكال إنما إيحاء منه بالواقعية، هذه الواقعية التي لا نحسبها إلا واقعا ممزوجا بالبعد التخيلي، ولكنه تخيل يهتم بعملية إيصال حاضر الإنسان بماضيه ليحيا الإنسان دائما بذلك التاريخ أو الموروث، فيحقق دلالات جديدة ضمن هذا الفضاء التخيلي، والذي له أبعاد تجريبية فريدة من نوعها.

والمتأمل في رواية "الأمير" يجد فيها حوارية متميزة، ودخولها متاهات تاريخية جعلت متعة السرد فيها تستحضر محطات جد هامة، من جماليات التاريخ المنسجم مع مرجعيات الواقع والمتخيل، فالرواية من هذا المنحى بددت التمثيل الأحادي للتاريخ، فجعلت للحدث التاريخي مساحات إنسانية تنسجم ومعاني النبل والتضحية من منطلق أن الإنسان لا يكتمل عمقه إلا بوجود الآخر وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال علاقة الأنا بالآخر في هذه الرواية؟

فماهي حدود هذه العلاقة، هل هي انسانية أم عدائية تبغي التسامح والسلم؟

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص117.

- **الأنا والآخر في رواية كتاب الأمير:**

حاول واسيني الأعرج من خلال هذا المتن أن يقتحم سردا روائيا معقدا، يتفاعل فيه التاريخي والفني، بالعودة إلى مرحلة هامة من تاريخ الجزائر الحديث وبالضبط إلى الربع الثاني من القرن التاسع عشر، لتشكيل مسار شخصية الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري في فترة صراعه مع الاستعمار الفرنسي ما بين 1832 و1847، ثم فترة نفيه وسجنه في فرنسا ما بين 1847 و1853 توازيها سيرة الأسقف أنطوان أدولف ديبوش.

اهتم الروائي بإبراز ذلك التلاقح الحضاري بين ضفتي المتوسط، وذلك اللقاء الذي جمع الشرق والغرب، فكان حوار العقائد حلقة هامة من حلقات الحوار الحضاري، من خلال العلاقة التي جمعت بين شخصيتين لهما وزنهما الثقيل في التاريخ الجزائري الحديث، "شخصية عبد القادر" وشخصية "مونسينيور أنطوان أدولف" أسقف الجزائر الذي دخل هذه الأرض وهدفه واضح متمثل في: نشر المسيحية وتنصير الشعب، إن الروائي يبث رؤيته من خلال تجربتين دينيتين تخصان همَّ الأنا والآخر عبر تقديم سرود حياتية مفترضة للأمير عبد القادر ومونسينيور ديبوش. فتبرز شخصية الأمير شخصية متسامحة تتعالى عن الأحقاد وتؤمن بفكرة التسامح فهو: «**يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير مسلمين كانوا أو مسيحيين ويعزي كل ذلك إلى الظروف القاسية التي تتسلط فجأة على الأفراد والجماعات**»[1].

«**لا يطلب الشيء الكثير من الدنيا ولا يشتكي أبدا، ويجد الأعذار حتى لخصومه في الميدان ولا يسمح لأحد بأن يمسهم بسوء**»[2]، فيظهر الأمير باستقامته وعدله وسماحته وهو يعفو عن أحد خدّام العقون الذي حاول اغتياله قائلا: «**أطلقوا سبيله، لوكان يريد قتلي لفعل منذ أكثر من ساعة حين لم يكن إلا هو وأنا فهو واحد منا إذا يشاء أن يعود لذويه أعطوه**

(1)واسيني الأعرج: رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص533.
(2)نفسه، ص41.

حصانا وساعدوه على تخطي الحواجز المنصوبة(...) لا أقتل رجلا حماني من موت، كان يحمله بين يديه وفي رأسه»[1].

الأمير بوعيه وإدراكه لما وراء هذه المظاهر، بإخلاصه وصفائه، بقوته وجرأته هنا، ليس شخصية تاريخية مضت وانقضى عصرها وحسب، بل هو الإنسان يعاني الأزمات في كل عصر ويكتوي بنار الغربة والقهر والحرب، ويواجه الشر بإخلاص حاملا الحب والخير للإنسان في هذا العالم.

الروائي قدم لنا صورة متسامحة للأمير متمثلا قراءة جديدة للتاريخ الجزائري عبر تجاوز الأحقاد التي خلقتها الحروب، وها هو يقول مخاطبا مصطفى: «...**كل ما بنيناه عن فرنسا وأوروبا كان في جوهره غير صحيح كنا نظن أنفسنا أننا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة(...) العالم يا سي مصطفى تغير وتغير كثيرا ونحن على حافة قرن كل شيء فيه تبدى لنا على حقيقته...**»[2]، إننا أمام ذات قادرة على رؤية الآخر في جانبه السيء وفي جانبه الخيِّر ومن ثم فالآخر ليس شرا مطلقا كما أن الأنا ليس خيرًا مطلقا، فالأمير إذن يفتح زاوية جديدة في النظر إلى الآخر، وأن البشرية لابد وأن تنعم بالسلام الذي تنشد «**ويصبح من السهل التحدث عن عدوك بتسامح واحترام**»[3].

يكشف الروائي عن الرغبة في تجاوز الأحقاد والتطلع إلى استشراف علاقة جديدة مع الآخر، مبينا ذلك من خلال رسمه لمواقف جون موبي ومونسينيور ديبوش من الأمير: «**تعرف يا عزيزي جون، الناس الكبار عندما يصلون إلى درجة عليا من نكران الذات تنتفي تماما أنانيتهم، أرأيت كيف كان يحكي عن دوميشال؟**

–طبيعي لم تعد بينهما حرب، لقد انتهى كل شيء.

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص376.

(2)نفسه، ص90.

(3) نفسه، ص ن.

لا يا جون الأحقاد تشتعل أكثر خصوصا عندما تنتهي الحروب بمنتصر ومنهزم، ومع ذلك الأمير يملك القدرة الكبيرة على تأمل كل شيء بتبصر وبعد نظر»[1].

شخصية مونسينيور ديبوش لا تحصر نفسها في إطار التاريخ (زمن الهزيمة والنصر) وإنما راح يتأمل في قضايا الوجود، وحقيقة الإنسان، ممتلكا القدرة على رؤية الآخر على حقيقته، فتزداد الرغبة لديه بمواصلة المسير نحو كشف الحقيقة والتماهي معه لا لشيء إلا لأنه إنسان.

ها هو واسيني يكشف لنا عن سماحة الأمير، الذي يرفض أشكال العنف خارج نطاق شرعية الحرب ،المستمدة من خلفيته الدينية خاصة فيما يخص التعامل مع الأسير: «**ماذا أقول**

لأولادهم الذين ينتظرون عودتهم منذ أن عرفوا أنهم في حوزتنا؟ ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تتبع اتجاه المساجين، ها قد عدنا لإسلام لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل، والإبادة والغنيمة، كلما ألصقت هذه الصورة بنا، لقد أمضيت كل سنوات الحرب أثبت للآخرين بأننا نحارب ولكن لنا مروءة ورجولة، لقد دفعنا أعداءنا لتقليدنا لكن في رمشة سكين ذهب كل شيء مع الريح[2].

الأمير على قناعة بأن الحرب قاسية و «**أن الجهاد لا معنى له إذا لم يضمن حدًا أدنى من غريزة البقاء ليس للأفراد فقط ولكن الأرض والتراب**»[3]، إنه يرى : أن الحرب هي آخر حل يلجأ إليه المرء بعد أن تنغلق في وجهه كل السبل «**الجهاد أن ترفع سيفا عندما تنغلق في وجهك سبل السلم، ديننا يقول إذا جنحوا للسلم فاجنح له...الجهاد أن يتعلم الإنسان باستمراره أنه جاهل كلما تقدم الزمن**»[4]، إن الأمير يسعى إلى السلام وتكريس البعد الإنساني النبيل للارتقاء إلى أعلى درجات التسامح والعفو عند المقدرة، وكذا تحقيق راية الحق والعدل.

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص553.

(2)نفسه،ص259.

(3) نفسه، ص196.

(4) نفسه، ص15.

صورة الآخر من الرواية ليست مفردة، كما أنها ليست ثابتة إنما هي متعددة متحولة، فالآخر ليس المؤسسة العسكرية، بما تحمله من رغبة في تدمير الذات وإخضاعها فقط.

بل إن الآخر أيضا هو ذو حضارة متطورة متقدمة ببناياتها وسياراتها ومصانعها وأسلحتها المتقدمة...، وهذا ما أشار إليه الأمير: «**العالم يا سي مصطفى تغير وتغير كثيرا ونحن على حافة عصر كل شيء فيه تبدى لنا على حقيقته، عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة، ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسيير البلاد، كنا نحن غارقين في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها وأننا كنا نعيش عصرا انسحب وانتهى**»[1]، ويقول أيضا: «**هل تملك اليوم القدرة لفتح أعيننا على هذه الحقائق وتعليم أبنائنا من أخطائنا القاتلة**»[2].

الأمير يعي تماما التفاوت بين الذات والآخر، لذلك يجب التعلم من الأخطاء لتصحيح الخطى وبناء المستقبل وعالم أفضل.

الوعي الأميري يقارن بين عالمه وعالم الآخر الذي أخذ بكل الأسباب، وسعى لتطوير ذاته متخذا كل الوسائل لبناء حضارته ورقيه، في الوقت الذي سيطر علينا اليقين الزائف بأننا أقوياء وأننا أحباب الله، في حين أننا كسالى متفرقون متناحرون، إن الأمير يعي تماما زمنه الثقافي أو المعرفي، وهو ما جعله يصرخ حتى في وجه أبيه «**يا أبي لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها وبدأنا ندرك أن الآخرين صنعوا أنفسهم من ضجيجنا الفارغ**»[3].

«**إننا على حافة عالم في طريقه إلى الزوال وعالم يطل بخشونة برأسه، لا خيار لنا إلا أن نفهمه وننسجم مع ظروفه أو نظل نغني ولا أحد يسمع أصواتنا إلا الذين نريهم الهزائم انتصارات دائمة وأن الجهاد لا معنى له إذا لم يضمن حدا أدنى من غزيرة البقاء ليس للأفراد فقط ولكن للأرض والتراب، السيف بدأ ينسحب أمام البارود والمدفع اللومبردي**

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص91.

(2) نفسه، ص 520-521.

(3)نفسه، ص83.

والجياد، والخيول الأكثر أصالة أمام السيارات البخارية...مشكلة قبائل الأشراف أنها ما تزال تظن أن الانتصارات تأتي بقدرة قادر»[1].

الأمير يرفض العالم القبلي من حوله ويحاول أن ينتصر على أعدائه: الجهل، القبيلة، الخرافة، ساعيا للالتحاق بالركب والتحضر لفرض احترام الآخر.«**لم نتوصل إلى اليوم إلى إقناع الناس أننا في حاجة إلى دولة وإلى نسيان القبيلة والتفكير فيما هو أكبر إذا أردنا أن نبني شيئا(...) نظامنا مهروس من الداخل»**[2].

إن الوعي الأميري يسعى إلى تغييب الصراع وتجاوز الأحقاد، وخلق نمط حياة مغاير لمد جسور اللقاء بين الأنا والآخر، بين الشرق والغرب.

ومن جهة أخرى نجد أن الآخر الممثل في مونسينيور ديبوش، يقطع على نفسه عهدا للدفاع عن الأمير لتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا: «**في انتظار القيام بما هو أهم أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة، في نصرة الحق اتجاه هذا الرجل، وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلقت وجه الحقيقة مدة طويلة»**[3].

بينما نجد الأمير يقر أنه يفضل حريته على كنوز العالم، مما جعل الآخر يحترمه ويقر بشهامته ونبل أخلاقه:

«Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté»[4].

استعمال لغة الآخر لهو إعلان صريح على الرغبة في الانفتاح على الآخر، وتقبل الحوار معه ومد جسر التواصل.

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص196.
(2)نفسه، ص154.
(3)نفسه،ص06.
(4)نفسه، ص06.

الأمير ومونسينيور يمثلان تجربة اللقاء الثقافي بين الذات والآخر، فالتلاقح الثقافي يعد القاعدة الأساسية لبناء الأمم، وتقدم الشعوب، خاصة إذا بني هذا التشابك على الحب والاحترام:

«**نزع الأمير برنسه الأبيض الحرير الذي كان يرتديه، والذي طرزته أياد نسائية كثيرة من بينها أنامل لالة فاطمة في قصر أمبواز وأمضين وقتا كبيرا لنسجه (...) ثم وضعه على ظهر مونسينيور ديبوش.**

- **هذا البرنس عزيز علي ولا أملك أثمن منه يستحق أن أهديه لك.**
- **صداقتك تكفيني وأنا سعيد بذلك**»[1].

واسيني يحاول أن يتماهى مع شخصياته ويستنطقها ليصدر ما يؤمن به، فالاعتراف بالآخر ومنحه حبا واحتراما، يعد قمة التحضر والرقي، وفي هذا ردم للهوة الفاصلة بين الأنا والآخر.

الأمير يحترم ديبوش على رغم اختلافهما في المعتقد الديني: «**لك كل المحبة التي تقربنا من بعض، حتى لو اختلفنا، لتستقر روحانا داخل نفس الحقيقة الإلهية الكبيرة**»[2].

«**لك في قلبي مكان واسع وفي ديني متسع لا يفنى ولا يموت**»[3].

«**روحك أنت غالية علي ومستعد أن أمنح دمي لإنقاذها، امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك وإذا اقتنعت به سرت نحوه**»[4].

نرى أن الأمير بسعة صدره ورحابة خلقه السمح يفتح للآخر أفق القبول، ولو لم تكن موضع تسليم أو قبول ولا يحاول فرض آدائه على الآخرين[5].

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير،ص537.

(2)نفسه، ص 43.

(3)نفسه، ص 44.

(4)نفسه، ص 52.

(5) أنظر: عبد اللطيف بن إبراهيم بن عبد اللطيف الحسين: تسامح الغرب مع المسلمين في العصر الحاضر، دراسة نقدية في ضوء الإسلام، دار بن الجوزي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991م، ص25.

لذلك يقول مونسنيور ديبوش عنه: «...**كلما تأملت هذا الرجل ازددت محبة له ولأخلاقه...رجل محب لكل شيء يقرب الإنسان من المحبة والله**»[1].

احترام ديبوش للأمير وحبه له، جعله يحاول فك أسره والتنقل بين غرفة الشعب وقصر أمبواز «**وأنه ركض طولا وعرضا ليعطي الأمير وحاشيته مكانا يصلون فيه ويقيمون آذانهم في قصر أمبواز**»[2].

ديبوش اقتنع أن الأمير جيد في مكانه ولا داعي ليسعى لتمسيحه، لأن الاختلاف العقدي لا ينفي اللقاء الروحي بينهما «...**كنت أريده مسيحيا يخدم رسالة المسيح... ولكنه كان أقوى من أن يكون رجل دين واحد فقد كان مسلما في قلب كل المعارك الكبرى**»[3].

إصغاء ديبوش إلى شجن وحزن الأمير وهو قابع في سجن أمبواز يكشف لنا عن ذلك الوجع الروحي الذي يحسه الإنسان إزاء أخيه الإنسان حتى ولو اختلف عنه في المعتقد والفكر، وهذا ما جعل الأمير يوليه مكانة خاصة في قلبه، يقول مونسينيور: «**الحياة والموت هما مجرد مسافات وهمية لشيء خالد هو الأبدية نأتي عراة ونعود عراة نخرج بصرخة ولادة ونعود مكتومي الأنفاس، بعدما تأكدنا من صغرنا محملين بأسئلة معقدة، كنا نظن أننا وجدنا لها إجابات ولكننا كلما اقتربنا انسحبت الإجابات مخلفة تحتها فيض من الأسئلة، لا نستطيع أن نقاوم الأقدار المسطورة ولكننا نستطيع أن نغير في حركة الأشياء بالشكل الذي يجعلها متوازية مع العقل فقط بدون أن يعني ذلك أننا حولنا الأقدار عن مداراتها الكبرى، التي لا قوة لنا عليها... بالله خذ بيدي**»[4].

(1) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص218.
(2) نفسه، ص 325.
(3)نفسه، ص 542.
(4)نفسه، ص43.

على رغم المسافة العقدية بين الأنا والآخر إلا أن الهم واحد والهدف واحد وهو تحقيق إنسانية الإنسان في معركة الوجود والسعي للتلاقح الروحي، وفي ذلك ايحاءات رمزية ذات أبعاد جمالية وشعرية تضفي على النص السردي رونق تجريبي مميز .

المطلب الثالث: بين متاهة التاريخ ووجع الذاكرة:

التاريخ والرواية نمطان من الكتابة المتميزة والمتكاملة، فالتقابل بينهما ليس تقابل نفي، وإنما هو تقابل إيجاب، يجعل العلاقة بينهما مرنة، فيها من تخيل التاريخ بقدر ما فيها من كتابة الحقيقة القابلة للإختيار[1].

رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج تتأسس على التاريخ الذي ينتشر عبر كامل مساحتها السردية، فنجد فيها حوادث تاريخية حاسمة من التاريخ العربي في المشرق والمغرب، تشد الانتباه إلى بعض صوره الدامية، وخيبات أمله وانكساراته المريرة.

لقد تراجعت في هذا النص الهيمنة التاريخية الماضوية والسرد التسلسلي للأحداث، ليقوم مقامها سرد تخييلي تجاوز فيه الروائي حدود الكتابة، التي عرف بها السرد التاريخي التقليدي، فلجأ الكاتب إلى التحويل والتغيير و التجريب، وإعادة كتابة التاريخ عن طريق تكسير القالب التسلسلي للأحداث، وبروز رؤية الراوي وفكره من خلال استحضار الوقائع التاريخية وإسقاطها على الراهن بكل سلبياته وعيوبه، محاولة منه ترميم الجروح وتسكين الآهات والأوجاع من خلال إضاءة دروب التائهين اليائسين، فالتاريخ واحد والهم واحد ومعاناة الإنسان هي نفسها تتكرر لكن بشكل مغاير،فخلق لنا نص تجريبي فيه من المتعة والنشوة والتخييل ما يشد انتباه القارئ المولع بمعرفة الجديد و المزيد من الإثارة و الإبداع.

نجد الروائي يحاول في نصه تخييل الشخصيات بتحميلها صفات وأسماء دالة على الأزمنة والأمكنة المطلقة وغير محدودة، ذلك أن الرواية تحاول كتابة التاريخ بطريقتها الخاصة، فلا تكون كتابا مصقولا في التاريخ بل مصباحا يضيء التاريخ عبر انفتاحها عليه، فيجعلنا نرى وقائعه وأحداثه ومشاهده من منظورات متباينة وزوايا متعددة[2].

(1) ينظر: عمر حفيظ: كتاب الأمير لواسيني الأعرج، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة الأردن، العدد140، شباط، 2007م، ص 08.

(2) ينظر: عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992م، ص364.

يقوم الروائي بمهمة إعادة سرد أحداث التاريخ من جديد، بسبب ما تعرض له التاريخ من تزييف على أيدي الحكام والسلاطين، الذين سخروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب ومصالحهم، ويهاجم السرد (الوراقين)، وهم مؤرخو الحكام والملوك، ويظهر كذبهم وتزييفهم للحقيقة، طمعا بالمال، وخوفا من الموت والتعذيب ويستبدل القوالين بهم...وينحو الراوي، في معرض سرده لما حدث لأبي ذر الغفّاري، باللائمة على الطبري معتبرا أنه مؤرخ السلاطين[1]، إن الأعرج يحاول إعادة كتابة التاريخ بطريقة مغايرة لإنارة العقول وإثبات أن التاريخ يتكرر بثوب مغاير فميكانيزمات النفسية العربية هي نفسها وإن تبدل المكان وتغير الزمان.

يروي البشير الموريسكي: « **استيقظنا ذات فجر بارد فوجئنا بمحمد الصغير (أبو عبد الله) يسرق دمنا وعرقنا، يبيعنا ويبيع معنا الجبال التي وقفت باستقامة واحدة في وجه المد القشتالي، نصحنا بالانصياع إلى أمر الله... صرخنا القلاع كثيرة وتستطيع أن تقاوم دون يأس... قال حتى هذا غير ممكن الجيوش القشتالية في شوارع غرناطة، فرديناد وإيزابيلا يمسحون حي البيازين من آخر المقاومين**»[2].

يصور لنا هذا المقطع السردي حادثة سقوط غرناطة في أيدي الصليبيين، وتقاعس خليفة المسلمين أمام هذا الاجتياح الذي لم يجد له مبرر أمام رغبة الرعية في المقاومة سوى الدين، والتعلل بقضاء الله وقدره، الأمر الذي أدى إلى سقوط البلاد في أيدي الصليبيين.

ويستحضر الراوي على لسان الشبلي صديق الحلاج ومريده مأساة المتصوفة في العالم الإسلامي: «**رجموك بالحجارة، فما قلت آه، وألقيت عليك وردة فتألمت منها... ما علمت أن جفاء الحبيب شديد... من حقك أن تتأوه يا سيد العاشقين للوردة التي خانت سرَّك وفرحك من حقك أن تبكي من جرح الوردة، وتسخر من جرح الحجارة...**»[3].

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص 125-126.

(2)واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية، دار المدى، ط1، دمشق، 2002م ، ص 165.

(3) واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، ص 384.

نجد في هذا المقطع التاريخي فرقا واضحا بين موقفين، موقف الحلاج الصامد وهو يعاني كل أنواع التنكيل، دون أن يتخلى عن قناعته، وموقف صديقه ومريده الشبلي الذي انحنى للباطل وتخلى عن أفكاره ومبادئه، وفي هذا المشهد التاريخي حضور قوي في الحاضر لما يشهده من تخلخل المبادئ وتراجع للقيم والقناعات.

الراوي عبر طرحه لقضية المتصوفة والحكم الجائر عبر التاريخ الإسلامي، يدعو إلى ضرورة مناصرة الحق، والوقوف ضد كل أنواع الاستبداد والظلم وتحرير الفكر العربي، وطمس كل معالم الفساد بأنواعه وسوء استخدام السلطة والنفوذ العام الذي أنهك وانتهك حرمة كل فكر نير.

وهو يناصر الحق ورموزه من الصوفية والعلماء، من خلال إعادة كتابة التاريخ وإسقاطه على الراهن بكل ألوانه وأوجاعه، فواسيني يحاول أن يغلف الوقائع التاريخية، خاصة المراحل التاريخية التي مرت بها الجزائر تغليفا أسطوريا تخيليا، إلا أن القارئ الفطن يكتشف ما تخفيه تلك الأقنعة من إحالات تعكس واقع الجزائر المر على جميع الأصعدة، خلال العشرية السوداء فهو في "المخطوطة الشرقية" يحاول أن يخفي الجانب التاريخي جيدا، لذلك جاء حضوره محتشما يتوارى خلف الخطاب الأسطوري الممزوج باللغة الشعرية، إنه يحاور الماضي وهو زمن محدد ومحدود «**منذ خمسين سنة! قرابة النصف قرن، والدنيا هي الدنيا وأنا هو أنا، لم تتغير كثيرا، أنتظر، وأنتظر دائما...**»[1] فالليلة السابعة بعد الألف تاريخ لم تحمل معه إلا الأوجاع والآهات والخيبات.

أما في رواية "ذاكرة الماء" فتعالج فترة حاسمة من تاريخ الجزائر، وأزمة ناتجة عن نظام سياسي متآكل من الداخل، تحكمه مجموعة من القيم المضطربة، مصادرة الحريات الفردية، الاختطافات والاغتيالات، فسوء التسيير الذي يقف وراء الوضع المتأزم الذي آلت إليه البلاد يشكل حقيقة، الرسالة التي يحرص الراوي على نشرها حتى لا يسجن التاريخ «**طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يعد ولا يحصى، كنت أحلم بشيء صغير، صغير جدا ولكنه بالنسبة لي كبير، قبل أن تسرقني رصاصة عمياء، هو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة**»[2].

(1) واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، (المخطوطة الشرقية)، ص 08.

(2)واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001م، ص 09.

هو يسعى إذن لتحرير التاريخ، فالكاتب يحتل موقع المرسل المحرك، يضع منذ البداية القارئ وجها لوجه مع نص تاريخي، ويؤسس الرواية عليه ويتقدم كوسيط بين لحظة حاضرة (زمن الكاتب) ولحظة ماضية (زمن الطهطاوي وأتاتورك) «**الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عطور المدينة ومتاحفها، ومقاهيها وماكيناتها، ويبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف الذي لم يغادر يمينه، هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك؟**»[1].

الكاتب يؤسس القارئ فاعلا في برنامج، تكون الغاية منه التحري عن المعرفة التاريخية بوصفها موضوع جهة أساسي، ينبغي أن يفهم في هذا المساق أن التحري عن الحقيقة التاريخية والدخول في وصلة بها هو هدف الكاتب، لهذا فهو يضع النص في رحم الأحداث التاريخية التي عرفتها البلاد، ولهذه الاعتبارات يدفع القارئ إلى بناء معرفة تاريخية، تشكل خلفية لفهم وتأويل ما وقع في الزمن الحاضر.

وفي رواية "أصابع لوليتا" نجده يستعيد أحداث الثامن ماي 1945 وأيضا انقلاب 19 جوان 1965 الذي يعرف بالتصحيح الثوري، وهو الانقلاب الذي قاده الرجل هواري بومدين ضد الرئيس أحمد بن بلة، وقد أبانت الرواية في مقاطع عديدة عن دعمها للشرعية ورفضها لهذا الانقلاب، فبطل الرواية يونس مارينا لم يصدق عندما أخبره أحد الأصدقاء بجدية الانقلاب ضد الرايس بابانا إلى أن «**صعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري**»[2].

تتعرض الرواية لقصة الشهيد عبان رمضان، وكأنها تريد أن تؤكد: أن التجاوزات السياسية غداة استقلال الجزائر، هي امتداد لتجاوزات الماضي الثوري الذي تسمه الرواية بالعنف والإقصاء والكراهية، وغير ذلك من السمات التي تكشف عن الانتهاكات والمظالم التاريخية، التي عصفت بالوطن في هذه الفترة البالغة الحساسية في مسيرة الجزائر الحديثة.

(1)واسني الأعرج: ذاكرة الماء، ص 48.

(2)واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، الفضاء الحر، دالي إبراهيم، الجزائر، سبتمبر 2012، ص 85.

تمثل "أصابع لوليتا" مأساة تخيلية تنسج خيوطها من الماضي التاريخي الذي يلقي بظلاله على الذات الساردة ويهيمن على مجريات الأحداث في الرواية.

«**كان عمر البلاد المستقلة حديثا ثلاث سنوات، صيف سنة 1965 بدأ مبكرا وحارا نذكر أنه قرأ في كتاب ما قبل أن يكتب مقالته التي شردته عبر مدن الدنيا، أن البلاد التي تفتح عهدها بانقلاب، تفتح أيضا شهية القتلة والمغامرين والساسة المأجورين، تبني في أحسن الأحوال، وعلى أمد مرئي عشا للجوع والقتلة...**»[1].

يبرز هذا المقطع الصراعات التي كانت تعيشها جزائر الاستقلال، وانتهت بها إلى انقلاب 19 جوان 1965، الذي مكن المؤسسة العسكرية من بسط هيمنتها المطلقة على جميع مؤسسات الدولة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، كما يشير الكاتب إلى التمزقات الاجتماعية والاضطرابات الممتدة في هذا البلد عبر حقب تاريخية متوغلة «**ولكن يا بابا الدايات ، الأتراك هم الذين حموا البلاد من الإسبان.**

- **صحيح ولكن عندما أعجبتهم استعمروها.**
- **كانوا مسلمين لم يكونوا كفارا...**
- **يا بنيتي الاستعمار استعمار فقد أرجعوا البلاد قرونا إلى الوراء ومنعوها من تدبير شؤونها، تقاتلوا على بحرها وبرها، ليس حبا فيها، ولكن حبا في مالها، فقد كانت بلاد الجزائر ممتلئة**»[2].

ويقول: «**كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر، ومدن أخرى، على مدار سنتين، من الخوف والفجيعة**»[3].

(1)واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 84.

(2) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص 185.

(3) المرجع نفسه، ص 07.

الروائي يرى أن الفجائع والخيبات التي تتملك كل جزائري، كل هذا ليس وليد اللحظة الحاضرة، وإنما له جذور تمتد إلى دخول الأتراك الجزائر، فهذا البلد تهافت عليه الغزاة ونهبوا خيراتها وملؤوا كل أرجائها خوفا وألما.

كما يشير الكاتب إلى الرعب والخوف والفواجع، التي اعترت قلوب الجزائريين في أحداث أكتوبر الأليمة التي هزت الجزائر المستقلة في 1988.

وها هو السارد في هذه الرواية يقف أمام النصب التذكاري "مقام الشهيد" فيذهب إلى القول: «**هذه الكتلة الإسمنتية التي أكلت ملايين الدولارات واختبأ وراءها السراقون والقتلة لتحويل كل خيرات البلاد نحو المدن الغربية...هذا الشهيد الذي ركبوا ظهره، لو يحدث أن يستيقظ ذات يوم، سيلعن اللحظة التي تحول فيها إلى اسم منسي أو كلمة داخل كتاب لا يفتح أو إلى رقم في بنك**»[1].

الكاتب في هذا المقطع السردي، يتحدث عن التجاوزات التي ترتكب من قبل مجرمي هذا الوطن، الذين سيطر الجشع والطمع على قلوبهم فخانوا العهد، وسرقوا ونهبوا خيرات البلاد بغير حق، وحولوها إلى غابة يأكل القوي فيها الضعيف، فحطموا أفئدة ووأدوا أنفسًا حرة وعاثوا في الأرض فسادًا، فتمزق الوطن وأصبح يشكو مواجعًا وحرائقًا يئن لها كل قلب متيم مجنون بتراب الوطن المحتضر، ولو يحدث أن يستيقظ الشهداء ذات يوم سيلعنون اللحظة التي تحولوا فيها إلى أسماء منسية.

(1) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص 187.

المطلب الرابع: البعد التاريخي للشخصيات.

تعد الشخصية الروائية من أهم العناصر الأساسية في بناء العمل الروائي، حيث لا يمكن للأديب أن يصور حياة دون شخصيات تتحدث وتقوم بالأفعال، ويرى إليوت أن :«الشخصية هي التنظيم الديناميكي في داخل الفرد لتلك التكوينات أو الأجهزة النفسية الجسمية التي تحدد طريقته لتتكيف مع البيئة»[1]، وتتعدد شخوص العالم الروائي بتعدد واختلاف وتشابك الأفكار والأفعال وهي تعد «مؤشرا دالا على المرحلة الاجتماعية التاريخية التي تعيشها وتعبر عنها، حيث تكشف عن نظرتها الواعية إلى العالم، وهذه النظرة هي أرقى أشكال الوعي لدى الإنسان، وموقف خلاف لديهم في امتلاك الواقع جماليا»[2].لذا فإن الشخصية تعد من المقاييس التي يعتمد عليها في الاعتراف بقدرة الكاتب وجدارته.

القارئ لروايات واسيني الأعرج يجدها تنفتح على التاريخي، مما يخلق لنا نصا روائيا تجريبيا من الدرجة الأولى، يزخر بالعديد من الإيحاءات والكثير من الرمزية، وإذا ما تصفحنا رواية "رمل الماية" نجد أن الكاتب قد أبدع في استحضار الشخصيات التاريخية، فقد استخدم "الحلم" الذي عايشه البشير المورسكي بطل الرواية «ودفع به إلى الكهف، وهناك جعله ينام فترة طويلة من الزمن، حلم خلالها بأحداث السقوط في التاريخ العربي، منذ نفي أبي ذر الغفاري إلى صحراء الربذة، وحتى صلب الحلاج، وبالإضافة إلى ذلك قام البشير المورسكي يسرد ما حدث له في الأندلس حتى خروجه منها ولجوئه إلى الكهف»[3]، لقد كانت رحلة البشير في الكهف عبر ذلك الحلم التاريخي، رحلة في الذاكرة الإنسانية وفي عمق التاريخ من أجل استنطاق المكبوت والمخفي.

(1) سامية حسين الساعتي: الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983م، ص 127.

(2) مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 33.

(3) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 118.

الرواية تسرد أحداث السقوط في التاريخ العربي، التي تبدأ بحسب رأي الراوي ــمن الخليفة عثمان بن عفان ــرضي الله عنه ــ وتنتهي بالعصر الحديث الذي يشهد تسلط "بني كلبون" على البلاد، وتعرض رواية "رمل الماية" لإجهاضات المحاولات الثورية التي قام بها أبو ذر الغفاري وابن رشد، بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة، والتعذيب الذي تعرض له الناس على يد محاكم التفتيش في الأندلس، بعد سقوط الحكم العربي «لقد وظفت الرواية أحداث السقوط في التاريخ العربي لتؤكد أن الحاضر المعيشي حاضر جملكية "نوميدا أمدوكال" ليس إلا امتداد للتاريخ العربي في جانبه المظلم، جانب القهر والاستغلال والظلم والتسلط»[1].

أما القارئ لرواية "كتاب الأمير" فيلاحظ أن واسيني الأعرج اتكأ على مرجعية تاريخية تمثلت في شخصية الأمير عبد القادر، وهذه الشخصية التي ظلت خالدة في أذهان القراء طيلة الزمن، والتي كانت متعددة الأوجه كقيادة الجيش والتصوف، والشاعرية، والبطولة، ولكننا نجد الكاتب قد اهتم بشخصية الأمير، وبكل الظروف التاريخية التي أسهمت في التعريف بهذه الشخصية، لأن الكاتب من بداية الرواية قد استند على المرجعية التاريخية، ولم يستطع التخلص منها لأنها هي الشخصية التي تمحورت حولها معظم أحداث الرواية، والتي أراد أن يخبر عنها القارئ فأحاط بكل الظروف التي كانت سببا في تكوين شخصية الأمير عبد القادر كقائد عسكري، أذهل كبار القادة والجنرالات الفرنسيين، بمواقفه العسكرية وبانتصاراته وتحاوره معهم بلغة الحرب والسلم.

واسيني الأعرج ليس هدفه التعريف بشخصية الأمير وإبراز مكانته في التاريخ الجزائري الحديث، بل جعلها مرجعية اتخذها وسيلة فنية للكشف عن أفكار لم يفصح عنها التاريخ الحديث، كانت لها علاقة بشخصية الأمير وبالظروف التي عايشها في تلك الفترة، ومن هنا يبدو أن الكاتب جعلها وسيلة لإسقاطها على الحاضر بغية ترسيخها في ذهن القارئ.

من خلال تتبعنا مسار شخصية الأمير في الرواية، نجد ملامحها وصفاتها لا تقدم دفعة واحدة ومنذ البداية، كما هو الحال في الرواية التاريخية الكلاسيكية، وإنما نكتشفها على مراحل في عودات

(1)محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 113.

استرجاعية لمنجزاته، فانطلاقا منها يمكننا التعرف على شخصية الأمير، والتي يسردها مجموعة رواة بالتناوب، فهي تتكون تدريجيا بحسب الوضع وكلما اشتدت الأزمات، لأن الروائي يدع لها مجالا للتعبير والانتقاد، وتتشكل هيأتها نهائيا بعدما تكتمل صورة الأحداث، بما أن شخصية الأمير هي محورها، والنواة التي تسعى الشخصيات والرواة لإضاءة جوانبها، سواء من خلال السرد أو من خلال تفاعلها معها مباشرة عن طريق الحوار، وهذا لغلبة السيري على الرواية.

يمكن اعتبار بدايات الرواية تمهيدا يسرد بصوت القس مونسينيور ديبوش وصديقه جون موبي، يتوخى في إطاره واسيني الأعرج رصد مختلف تحولات مسار شخصية الأمير ومنجزاتها، مركزا على نقطة تأزم الأحداث التاريخية «حينئذ فقط يدخل البطل التاريخي الكبير مسرح الرواية»[1]، ليغير مسار الأحداث في بحثه عن نقطة انفراج أو نهاية محتومة دونتها كتب التاريخ، وأعادها الروائي بطريقته السردية الخاصة، حيث أضاف إليها لمسات فنية تخيلية، ونظرة راهنة ناتجة عن تفاعل مع المجتمع.

أنتج واسيني الأعرج شخصيتين متناقضتين في إنجازاتهما وخطاباتهما، تتسم الأولى بالتاريخية والأسطورية من المنظور الشعبي الذي ينتظر ظهور البطل الخارق الدائم الانتصار، بما تحمله الطبقة الشعبية من معتقد أن شخصية الأمير الدينية الصوفية لها بركة الأولياء الصالحين في استطاعته إخراجهم من الأزمة «**ومنذ أن بدأ الأمير تحركه من الجهة الغربية، انضمت له ورفضت الاعتراف بالسلطان حتى أن بعضها بايع الأمير، بينه وبينها روابط قبلية معقدة وأسطورية، يظنونه من سلالة الرسول وأن القوى التي تساعده قوى خارقة، وينسجون قصصا عجيبة حول انتصاراته**»[2].

تصور الشخصية الثانية الروائية على أنها ورقية، فيها بعض من الميول الانكسارية في صمتها وتأملاتها اللامنتهية، نظرا لطبيعتها التسامحية المستقاة من مرجعيتها الدينية.

(1) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ت صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978م، ص 40.

(2) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 414.

هكذا يكون واسيني الأعرج قد قدم هذه الشخصية النموذجية في تحولات مساراتها الحياتية، محيطا بجميع جوانبها غير متناس دقائق الأحداث، التي أعاد صياغتها تخيليا ومن منطق تاريخي، حتى أنه جعل من الأمير إنسانا عاديا تعتريه حالات متعددة مثله مثل أي شخص آخر، وكأنه يعرض بطلا شعبيا يشابه أبطال والترسكوت وبعض الملاحم، وهذا ما ساعد الروائي على تجسيد بطولاته التاريخية وفتح له عوالم تخييلية واسعة.

في رواية رمل الماية استدعى الروائي شخصية طارق بن زياد المغربي فاتح الأندلس من التاريخ القديم، وقد كان استدعاؤه لهذه الشخصية موقف إبداعي، عبّر من خلاله عن مدى تأسفه وغيره من أبناء هذه الأمة لما يحدث لها من ضياع وخراب، فقد حمّل شخصية طارق بن زياد مواقف تتفق مع وجهة نظره اتجاه هذا الواقع المرير، ليقول بأن حاملي لواء الانتصار والدفاع عن الأمة والقتال لأجل أن تحيا بالأمس، قد يكون موقفهم اليوم هو التأسف والحسرة وخيبة الأمل مما أصاب المجتمع الجديد من أمراض الخيانة والظلم والعدوان بغير حق، استطاع الأعرج بعد اقترابه من هذه الشخصية التاريخية أن «يدخل في جبة طارق ليعبر عن حالة الندم التي كانت ستصيبه لو أنه بعث من جديد ولو حدث ذلك لكان غير خطبته الشهيرة أو الخطبة المنسوبة إليه ولقال: «الخيانة أمامكم والقبور وراءكم» بدل أن يقول «العدو أمامكم والبحر وراءكم»[1].

إن طارق بن زياد كغيره من الشخصيات التي راودت المورسكي في حلمه (الحلاج، أباذر الغفاري، ابن رشد، أهل الكهف...) والتي ضحت من أجل إعلاء كلمة الحق، لكن الحق قد تراجع اليوم أمام تاريخهم وهم غائبون.

يقول البشير المورسكي بعد سماعه قصة سيدنا الخضر من الراعي: «**ما الذي تغير من الزمن القديم حتى الآن، ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟ إيزابيلا كانت لا تتنفس إلا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود**

(1) مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، ط1، الجزائر، 2005م، ص 154.

المارانوس والمورسكيين، ما الذي تغير؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة، بين غرناطة ونوميدا أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير»[1].

«وإذا كان عبد الله محمد الصغير، باع غرناطة للقشتالين لقاء جسد إيزابيلا والقشتاليات، فإن الحاضر ليس بأفضل من الماضي وما حدث في الماضي يستمر في الحاضر، فها هي البلاد تسلم من جديد في العصر الراهن لبني كلبون، ولا يختلف الحكيم شهريار بن المقتدر بالله، حاكم جملكية نوميدا أمدوكال عن أجداده، فهو خائن مثلهم، وصورة طبق الأصل عنهم، إنه عميل للأجنبي، يضلل الشعب، ويزيف الحقائق، إن ما شهده الماضي من صراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد يستمر في الحاضر، فيقتل "قمر الزمان" أباه شهريار بن المقتدر بالله، ويعتلي العرش بمساعدة الأجانب»[2]؛ الروائي يحاول إدماج الماضي بالحاضر وتحميل الشخصيات التاريخية موقفه من الواقع، بصورة تعكس قوة التأثير والرغبة في التعبير والصراخ بطريقة إبداعية، يرتقي فيها المكتوب الفني عن المروي أو المدون التاريخي.

عمد الروائي من خلال سرده الانزياحي إلى تغيير ملامح الشخصية، ونقلها من العالم التاريخي الواقعي إلى العالم التاريخي التخييلي، بإضافة بعض التصرفات أو المقولات التي لم تصدر في الواقع عن الشخصية نفسها، وإنما ارتضاها خيال المبدع للشخصية التي استحضرها لتحقق مبتغاه في التعبير عن موقفه المعادي للواقع المرير، والباحث عما هو مثالي جدير بثقته كمبدع، مثال ذلك قوله عن طارق بن زياد: «**طارق فتحها وبعدما رموه كقشرة ليمون، وكان المسكين حسرًا، لو يعود ثانية ويعلم الذي حدث، سينتف ما تبقى من شعره ويصرخ صرخته المليئة بالألم يا عباد الله رائحة الخيانة أمامكم والقبور وراءكم...سيتكلم كثيرا قبل أن يتحول إلى خيط من نور ويعود إلى القيامة مليئا بالاحتجاجات في يده سيفه وحصانه، ومشاعل من الزيت والنار**

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 58-59.

(2) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 114.

ويقسم أمام الله أنه لن يدخل الجنة، لن يدخل في حضرتها، إلا إذا بين الله موقفه مما يقع»[1].

كما نجده لا يتقيد بحرفية النص التاريخي وليس المطلوب منه ذلك، بل يستوعب الحدث ويحاول إعادة بناء الحكاية من جديد، إن استحضار أسماء من مثل التي نقرؤها في المقطع التالي: «**أن أقرأ كتابك قبل أن أدخل الناس داخل هذا البحر، الوريقات التي تلتصق بوجهي من المخطوط المغربي، زادت من قلقي، من تكون أيها الرجل المجنون؟ عبد الرحمان المجذوب؟ عبد الرحمان منيف عبد الرحمان الكواكبي، عبد الرحمان...ذكرتك كل الكتب حتى الكتب السماوية لمحت لوجودك؟! أنا كذلك يهمني وجودك، حتى ولو كنت وهما، أو مجرد حكاية مغربية، يقول الرواة والمحتكون والحكماء إنك كتبت تصنيفا ضخما، صورت فيه كل الاشتعالات التي مست البلاد**»[2]

وقد أورد عدة شخصيات تشترك جميعها في اسم علم واحد عبد الرحمان، إن الروائي يترك المجال للقارئ للبحث عن هوية شخصية عبد الرحمان كاتب المخطوط الشرقي، فتتوالد الأسئلة بكل أنواعها عن المخطوطة الشرقية وصاحبها «**أقول في خاطري، لماذا لا تكون أنت هو سيدي عبد الرحمان المجذوب، الرجل الممحون بالمرأة والدواة والقلم، واللذة والمدينة والحرف الوهاج، حرف الجنة والسحر الذي لا يموت ولا يفنى، كان سيدي عبد الرحمان المجذوب، في الزمن الفائت، عندما يخفق في قص حكايته تنتابه حالة جنون قصوى، يضع يده على قلبه، ثم يتأوه ويتعرى، ويضل يغني ويصغر، حتى يصير طفلا، ثم يبدأ في الصراخات والحنين، حتى مات، وفي حلقه شيء من وجه ماريوشا وذاكرة الموريسكي الحزين...**»[3].

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 418.

(2) واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص 26.

(3) نفسه، ص 27.

ليواصل الكاتب استحضار أبطال رواية رمل الماية، فشخصية سيدي عبد الرحمان المجذوب شخصية تاريخية ودينية، ومفكر وعلّامة، وصاحب زاوية قرآنية مشهور في الذاكرة التاريخية الجزائرية، يقفز من منبره ليحضر كبطل محوري في رواية رمل الماية: «**حينئذ يا شوَّاف الغيب ويا حبيب نجمه الرعاة والتائهين كان سيدي عبد الرحمان المجذوب، قد أخذ البانجو، وبدأ يتلوّى مكانه على مسمع بذي ماريوشا...**»(1).

وهو الموضع المشابه في رواية المخطوطة الشرقية بينه وبين عبد الرحمان الشخصية الخيالية في الرواية، وأحيانا أخرى يرشح الروائي الكاتب العربي عبد الرحمان منيف لأن يكون عبد الرحمان الذي يبحث عنه في قوله: «**لماذا لا تكون أنت هو عبد الرحمان منيف الذي حاربت قسوة الابتذال، وقف شامخا كالنخلة في هذا الربع الخالي بالذات، تدشدش في لحظة الحزن والوحدة، وقال: هاتولي قلما ودواة، وعندما بدأ يكتب ويحفظ الحروف الأولى من النسيان، بدأ يضحك ويزعق، ثم مزق كل الأوراق ومن يومها وهو يجوب المدن الميتة، ويبشر مثل القوَّال ووضع بانهياراتها، قبل أن يجد زاوية مهجورة في صحراء موران، هناك بدأ بتدوين الزمن الصعب ووضع الماء الساخن بين حطان مدن الملح، كان يتأملها وهي تنهار الواحدة تلو الأخرى، مثل الألعاب الجميلة**»(2).

عبد الرحمان منيف من الكتّاب الروائيين، الذين كانوا يسعون جاهدين لفضح الواقع العربي الممزق، ومدن الملح تبرز كل عيوب وهزائم وخيبات العالم العربي الضائع بين حرائق ومتاهات، ثم يواصل الكاتب ذكر الأسماء التاريخية التي افترضها، ليأتي دور الشخصية التاريخية العربية عبد الرحمان الداخل، هذه الشخصية التي استطاعت أن تخمد الفتن والصراعات الداخلية في الأندلس، يحاول الكاتب أن يذكر هذه الشخصية التي تمثل مشعلا ينير درب التائهين في متاهات الظلام الذي حل بالعرب عندما يصرح: «**أو ربما كنت عبد الرحمان الداخل؟؟ الذي دخل البلاد البعيدة وعندما أراد أن يخرج منها، شعر بعمره يغادره قال والله هنا باقون، لا بلاد الشام**

(1) واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 246.

(2) واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص 27.

كافية لحلمي، ولا بغداد هنا يموت قاسي، وسيد دنياه على ساحل قوطي لم يكن فيه أي صدى، كان يظن أن المدن المفتوحة تبايعه أبد الدهر وأنه مالك السواحل والحكايات، قبل أن ينتقل خوفه ويموت حزنا مكتئبا»[1].

وقد يكون عبد الرحمان بن خلدون «**فربما عبد الرحمان يكون ابن خلدون الرجل المتعب، الذي جاب الدنيا، على ظهره لعنات الحروف والتدوين وتحت قدميه العصر الشفهي الميت يتأبط كتابا ضخما صمّم أن يعرّي فيه ندوب العصر الممقوت ويوقظ العيون المنسية»**[2].

ابن خلدون نشأ في مناخ تسوده كل أنواع الخروقات والمظالم، فواجه السوداوية بالقلم والكتابة عساه يضيء ظلام عصره بالكلمة الحرة، ومثله فعل عبد الرحمان الكواكبي الاسم الأخير الذي رشحه السارد لأن يكون عبد الرحمان صاحب المخطوط الشرقي «**فلماذا لا تكون عبد الرحمان الكواكبي، الذي لمس الطغيان بشوكة القلم، فتأوه كل طغاة الدنيا، وصمموا أن يجعلوه نعلا في قصورهم، لكنهم عندما بحثوا عنه لم يجدوا إلا حروفا قد تسّربت نحو البيوتات الواطئة، ودخلت قلوب الناس وقلوب الرعية»**[3].

هذه الأسماء التي رشحها الكاتب تمثل شخصيات مضيئة في التاريخ العربي، تركت بصمات نيرة في عقول وقلوب المجتمع، لقد مزج الكاتب هذه الشخصيات التاريخية الأدبية، والنقدية والفكرية، مع شخصيات تخيلية ليخلق لنا نصًا روائيًا تجريبيًا مميزا، وذكر الكاتب لهذه الشخصيات لم يكن عشوائيًا، بل مخطط له إبداعيًا، يحاول الكاتب أن يبرز فضل القلم في مواجهة الطغيان، فعبد الرحمان بطل الرواية يمثل كل هؤلاء الشخصيات مجتمعة، إنه النور الذي سيتصدى لكل أنواع الاضطهاد والظلم والفوضى، إنه الإنسان الجزائري الذي سيتحدى ويجابه كل أشكال الإرهاب والطغيان والموت.

(1) واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص 28.
(2) نفسه، ص 28.
(3) نفسه، ص 28.

لقد عبّر البشير المورسكي عن الفترة المظلمة في التاريخ العربي بقوله: «**كان يصرخ "الحلاج" وكانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس، قالوا: خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان ولا تخلعوا عنا الحكم، لكنهم في لحظة الهوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر المعتصم، المتوكل، المنصور قتل أباه، واعتلى الكرسي، وانتهى مسموما، المستعين، المهدي، والمعتمد الموفق والمعتضد والمقتدر أحد الأجداد الذي مازال دمه يسير في وجوه هذا الزمن الأرقط، في قلب كل واحد منهم المقتدر القاهر الأهوج الذي انتهى في كيس القمامة.. تركوهم يتقاتلون ليرموهم في أقرب مزبلة على أطراف بغداد وأشعلوا النار في المدينة والعباد، القلة التي صرخت في المدينة نفيت خارج الصور، وقتلت في الفلوات دهسا بالجياد، أو دفنت حية، عارية، أو صلبت**»[1].

استحضر الكاتب –لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر– شخصية عاشت في الماضي وجعلها تعيش في الحاضر، مستفيدا من قصة أهل الكهف التي اتخذها أداة فنية ورمزية لتحقيق غايته.

استنطاق الشخصية التاريخية في رواية "رمل الماية" ودفعها إلى الكلام «جاء تعبيرا ودليلا على ما أكده السرد الروائي، من استمرار الماضي في الحاضر، فما حدث في الماضي يحدث في الحاضر، والسلاطين والأمراء والحكام السابقون يخرجون من قبورهم، ويعودون إلى الحياة في شخص الحاكم الجديد»[2].

«فقد وظفت "رمل الماية" شخصيات تراثية ليصبغها واسيني بصبغة رمزية كشخصية أبي ذر الغفاري، الحلاج، وابن رشد، وركز السرد الروائي الاهتمام على تحدي هذه الشخصيات للسلطة ومحاولاتها إقامة العدل، وإنهاء الظلم، وتأليب الشعب ضد السلطة، وبين أيضا ما تعرضت له هذه الشخصيات على يدي السلطة من تعذيب ونفي»[3].

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 131.

(2) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 120.

(3) نفسه، ص 121.

الروائي يسعى جاهدا لأن يسقط تاريخ هذه الشخصيات التاريخية على الراهن، لأنه أحوج ما يكون لمثل هذه القلوب الجريئة لرفع راية الحق ضد الظلم والنضال ضد الحكم الجائر المستبد.

في رواية "الأمير" نجد أن الروائي واسيني الأعرج يعرض لنا شخصية الأمير في روايته بعدما سكت المؤرخ في سرده للأحداث التاريخية، ويتكلم عما صمت عنه الآخر مكملا مهمته السردية ومضيفا إليها أبعادا تخيلية نابعة من سياقات مختلفة، فهو ينطلق في نظرته للتاريخ من منطلق الحاضر «وذلك أن الماضي يستخدم فقط مادة تصويرية لمشاكل الحاضر»[1].

يحاول الروائي في اشتغاله على التاريخ كرؤية حداثية تجديدية وضرورة من ضرورات الكتابة، لإسقاط بعض الانتصارات التاريخية على خيبات حاضرة، على الرغم من أن التاريخ في حد ذاته يحمل بين طياته التخاذل نفسه الموجود في الحاضر مع اختلاف في المنطلقات والمسببات فقط.

نجد أن شخصية "الأمير" تتقاطع فيها كل معاني النبل والفضائل الإنسانية وحواره مع القس يكشف لنا عن أخلاق الرجل ورفعة شأنه، يقول الأمير للقس: «**كل هذا لا يمنع الإنسان من أن يبث شكواه ومظالمه ولكن بهدوء وسكينة، بصدق وأمان بحسب مقامات الناس الذين يحاورونا...بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل...لم تتح لي الحروب والتنقلات المستمرة إلا قراءة شذرات صغيرة هنا وهناك، لكن هذه المرة أنا مصمم على قراءته كاملا**»[2].

شخصية الأمير شخصية منفتحة على الآخر، يقرأ الإنجيل ويستخلص منه القيم النبيلة، كما أن صورة الأمير لدى الآخر تحمل كذلك معاني الطيبة والأخلاق النبيلة، فالقس عندما التقى بالمرأة التي جاءت تسعى من أجل إطلاق سراح زوجها المسجون لدى جيش الأمير يطمئنها قائلا: «**ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد وليس حرامي ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك مادام سجينا لديه، الذين هربوا أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية**»[3]، فقبل أن يلتقي به ديبوش سمع عن كرم أخلاقه.

(1) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 425.

(2) واسيني الأعرج: رواية كتاب الأمير، ص 43.

(3) نفسه، ص 48.

أما موقف الأمير من أهله المقربين فلم يكن يحمل معهم خصوصية، فنجده يتذمر من تلك التصرفات الجاهلية الصادرة عن أخيه يقول: «**ابتداءا من اليوم كل شيء سيتغير، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لنحارب الآخرين، الانتصار على الغزاة صعب، نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية**»[1].

كما كان الأمير طموحا، يحلم ببناء دولة عصرية قوامها العلم والعدل والحق، يقول لوالده: «**يا شيخي، كلامك كبير، ولكن الزمن تبدل ومعه تبدلت السبل والوسائل، نحن على حوافي قرن صعب، إنهم يصنعون المدافع والبنادق والسيوف الحادة ونحن مازلنا نراوح أمكنتنا ونزهو كلما أقمنا مقاما جديدا في سهل أغريس**»[2]، ويقول: «**نحتاج إلى وقت كبير لكي ندرك أننا من أرض واحدة ولو كنا من قبائل شتى وأن مستقبلنا الكبير في تكاتفنا وتعاضدنا وليس في تقاتلنا**»[3] فشخصية الأمير شخصية حضارية تكشف عن ذلك الرجل المتمدن الثائر على الهمجية القبلية.

كما نكتشف الجانب الإنساني في شخصه، عندما يقول في لقاء من لقاءاته مع القس: «**معك حق، الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة للوصول إلى تحقيقه، ديننا يقول ذلك كذلك، يقضي الإنسان العمر بحثا عن تأكيد إنسانيته لأن كل ما يحيطه هو عبارة عن مزالق متعددة عليه تفاديها بشهامة وعزة نفس**»[4].

نكتشف مع المؤلف نظرة شخصية الأمير الثاقبة التي تأبى الظلم والاستبداد، وتروم الحرية والعدل والمساواة، يقول أثناء حواره مع القبطان "بواسوني": «**والله لو جمعت كل كنوز الدنيا في برنسي وطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترت حريتي، لا أطلب شفقة ولا منة، أطلب فقط تطبيق الالتزامات التي اتخذت تجاه...**»[5].

(1) واسيني الأعرج: رواية كتاب الأمير، ص 78.
(2) نفسه، ص 79.
(3) نفسه، ص 97.
(4) نفسه، ص123.
(5) نفسه، ص439.

لقد قدم لنا المؤلف شخصية الأمير في ثوب الرجل الإنساني الحالم التّواق إلى الفضائل يقول لوالدته لالة الزهراء: «**أعتقد يا يما أن الخير لا يموت أبدا، والله يمنحنا دائما قوة لا نستطيع إدراكها إلا بالعمل الدائم كان سيدي الأعظم ابن عربي يقول دائما: إن الناس يموتون ولكن الفضائل خالدة دوما**»[1] ويقول الأمير عن التاريخ مبينا حماقات البشر وتناسيهم له في أحد حواراته مع القس: «**الظاهر أن التاريخ لا يفعل الكثير في البشر، يعيشونه، يحسون به عندما يكونون قريبين منه ولكن عندما تزداد الشقة بعدًا ينسونه ويرتكبون نفس الحماقات وكأن شيئا لم يكن، النسيان وقت السلطان هو أكبر عاهة يعاني منها الحاكم الظالم**»[2].

شخصية الأمير تحمل كل معاني القيم النبيلة كالفضائل والحرية والانتماء والوفاء، كما تحمل بعدًا إنسانيًا ونظرة ثاقبة، تستشرف مآل قومه إذا لم يتمسكوا بوسائل العلم وأدوات التطور والرقي أمام تطور الآخر وقوته.

يعكس مسار شخصية الأمير وقائع نشوء ثورة ضد مستعمر فرنسي، يقدمه الروائي في صورة الآخر المقابل لهذه الشخصية كجزء لا يتجزأ من جماعة، شهدت انهيار مواقع مكانية حية تاريخيا، وسقوط مُثل تحت تشتت قبلي وتبخر أحلام إنسانية سامية لم تجسد على أرض الواقع، ولا على ساحة التاريخ، لأن الهزيمة تتابعية لا يمكن بحال من الأحوال أن يسجل الانتصار إلا في دفاتر منسية أو لم تنسج أحرفها بعد فيها، وربما لأن «**التاريخ يكتبه المنتصرون**»[3] من وجهات نظرهم.

في هذا السياق يوجه الأمير خطابه إلى الرسامين الفرنسيين الذين يشهدون نتائج الحرب، من تواجدهم في مواقعها لرسمها من منظورهم الشخصي ويركزون على الانتصارات فقط «**لماذا لا تصورون إلا الانتصارات وتنسون تصوير المواقع التي انهزمت فيها قواتكم، كم يكون الأمر رائعا عندما يكون مشفوعا بالعقل وتقدمون كل شيء في توازنه لا توجد أمة تنتصر دائما ولا**

(1) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 491.
(2) نفسه، ص 411.
(3) نفسه، ص 175.

قادة لا ينهزمون أبدا»[1] وهي دلالة على أن حقيقة التاريخ تتستر عليها خطابات تستدعي بالضرورة تقصي مجريات الحقيقة، ليس من منظور المنتصر فقط بل تتعداه إلى منظور المنهزم لاكتشاف ما خفي عن تدوين التاريخ، وهذا ما تكشفه الرواية عندما يأخذ الروائي موقع المؤرخ في بنائه عوالم تاريخية متخيلة، تبحث عن حقيقة تاريخية وأخرى متخيلة.

إضافة إلى شخصية الأمير، ركز المؤلف إلى حد كبير على الشخصية الموازية للشخصية المحورية، هذه الشخصية لعبت الدور الفعال في تقديم شخصية الأمير عبد القادر ونفي العديد من الأباطيل التي نسبت إليها، إنها شخصية القس "أنطوان ديبوش" حيث يقول عنه "جون موبي" الذي يعد الخادم الأمين للقس، يقول جون للصياد المالطي وهما في الإمبريالية: «**ـ مونسينيور ديبوش كان يحب الماء والصفاء والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين حتى نسي نفسه، لقد منح كل شيء للدنيا ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة ويحسسه بوجوده**»[2].

هذه الشخصية التاريخية نذرت نفسها لخدمة الناس ونشر الفضائل بينهم، ونسيت ذاتها وخير دليل هو أنها كانت السبب في تصحيح فكرة الآخر (جيش العدو) عن الأمير عبد القادر رجل الدولة العصرية.

القس أنطوان ديبوش يمثل أسقف الجزائر إبان مرحلة من مراحل الاحتلال في القرن التاسع عشر، كانت له مساع كثيرة خاصة في تحرير سجناء القصبة، واستلام الأسرى الفرنسيين الذين كانوا مسجونين عند جيش الأمير، حيث تعبر هذه الحادثة بداية رحلة القس مع الأمير، بعد أن جاءت تلك المرأة التي كانت في حالة مزرية تشكو وتحاول إطلاق سراح زوجها، مما أشعل مشاعر القس وقرر السعي في هذه المسألة، ومن ثم تعرف على شخصية الأمير التي أبهرته.

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 513.
(2)نفسه، ص 13.

شخصية ديبوش هي الأخرى لها بعد إنساني وخلق راقٍ، فقد كان واسع الأفق ذو نظرة بعيدة يقول للأمير: «**الإنسانية يا سيدي عبد القادر استحقاق وليست إرثا سهلا**»[1] فيوافقه الأمير في وجهة نظره بحكم أن الإنسان يقضي عمره بحثا عن تأكيد إنسانيته.

يقول القس للأمير: «**قد تبدو الدنيا مجحفة في حقنا ولكنها ليست ظالمة، البشر هم الذين يجعلونها لاتطاق**»[2]، إن القس يبرئ الدنيا من المظالم فالإنسان هو من يتسبب فيها.

نجد القس ديبوش معارض لكل ألوان الظلم، ورافض لسياسة فرنسا في حق الأمير، ومن خلال الحوار نكتشف هذا الحس الإنساني: «...**لم أفهم حالة التردد في الوفاء الذي قطعته فرنسا على نفسها، لا أفهم جيدا كيف تعطي وعدا في مكان هو أصدق شهادة على الرجولة، ساحة المعركة ثم ننسى كل شيء**»[3] كما يقول: «**يجب أن يعرف الجميع أن فرنسا الدولة العظمى، تخلت عن عهودها وعليها أن تتدارك هذه الممارسة التي لا تنتمي إلى تقاليدها المغرقة في القدم**»[4].

الروائي يحاول أن يكشف من خلال شخصيتي: الأمير عبد القادر والقس المسيحي عن تعادلية فلسفية ودينية بين الأنا والآخر، وهي تنطوي على الحرية والعدالة والكرامة والإنسانية ورفض الظلم، إنها علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، علاقة الإنسان بالكون، لذا تقاطع الصوتان وتشابكا في الرؤى والمواقف[5].

يسعى واسيني الأعرج من خلال روايته كتاب الأمير إلى تحقيق سردية تاريخية، تتماهى في تقصيها للحقيقة مع النموذج التخيلي، وهو مشروع سردي توخاه الروائي في مساءلة الماضي بعيون حاضرة، وتكوين هوية فردية تحيل على هوية جماعية أو مجموعة هويات تتضمن مجموعة خطابات

(1)واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 123.

(2) نفسه، ص498.

(3) نفسه، ص 409.

(4) نفسه، ص 447.

(5) عبد الوهاب بوشليحة: استراتيجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير، مجلة دراسات جزائرية، العدد03، مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، 2006م، ص 145.

إيديولوجية، تضفي مشروعية الانفتاح على الآخر في تكوينه رؤية ناتجة من حقائق تاريخية، يترصدها القارئ من بين سجالات دارت بين شخوص الرواية أو بين الشخصية ووعيها الداخلي.

الروائي يرصد لنا من خلال هذه الشخصيات التاريخية مجموعة انتصارات تاريخية مؤكدة وانكسارات محتملة ومتوقعة راهنيا، ورواية "أصابع لوليتا" تجسد بحق مأساة تخييلية تنسج خيوطها من الماضي التاريخي الذي يلقي بظلاله على الذات الساردة، ويهيمن على مجريات الأحداث في الرواية ولعل شخصية البطل في هذه الرواية تعكس تناقضات الواقع وصراعاته[1] وتتمثلها في سلوكاتها وحالاتها النفسية وفي مواقفها من الراهن وأيضا من الماضي وملابسات التاريخ، فبطلها مثقف يساري ينفذ في كتاباته الصحفية فالروائية إلى مواطن الظل في التاريخ السياسي الوطني غداة الاستقلال، حيث يستحضر يونس مارينا بطل الرواية المطارد من طرف السلطة السياسية الحاكمة في الجزائر، انقلاب بومدين على الرئيس بن بلة، فيعيد إنتاج هذه اللحظة التاريخية الحاسمة.

«**كان عمر البلاد المستقلة حديثا ثلاث سنوات، صيف سنة 1965 بدأ مبكرا وحارا تذكر أنه قرأ في كتاب ما قبل أن يكتب مقالته التي شردته عبر مدن الدنيا، أن البلاد التي تفتح عهدها بانقلاب، تفتح أيضا شهية القتلة والمغامرين والساسة المأجورين، تبني في أحسن الأحوال، وعلى أمد مرئي عشا للجوع والقتلة...**»[2].

يوضح لنا هذا المقطع السردي الوضع الجزائري المتأزم الذي انتهى بالبلاد إلى انقلاب 19 جوان 1965، والذي مكن المؤسسة العسكرية من بسط هيمنتها على جميع مؤسسات الدولة، إن بطلنا يرفض هذا السلوك، كما يرفض موقف هذه الحركة الانقلابية «**لم يجد يونس مارينا أي مبرر مقنع ليغفر للعقيد جريمته وانقلابه العسكري ضد الرئيس بابانا**»[3].

(1) ينظر :عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج) مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، ط1، 2012م، ص 38.

(2) واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 84.

(3) نفسه، ص 84.

البطل عندما أخبر بجدية الانقلاب لم يصدق ذلك، ولكن اتضح كل شيء في المساء عندما «**صعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري**»[1].

لم يتوان يونس مارينا في الكتابة عن معاناة الرئيس في سجنه، وقد امتدت كتاباته التي كان يجنح فيها بخياله إلى حدود بعيدة: إلى طفولة الرئيس ورحلة نضاله، وعلاقاته، فـ «**مارينا مدينته ومدينة الرايس بابانا المشتركة، وفرت له مادة خصبة عن طفولة الرئيس وحياته وصداقاته ونضاله وسجنه**»[2].

هذه الرواية تسلط الضوء على معاناة الرئيس بن بلة في سجنه، ويرى الروائي أن الأسلوب اللاإنساني الذي تعرض له هذا الزعيم، ينافي تاريخه الحافل بالتضحيات والبطولات في مواجهة المستعمر.

لقد فتحت لنا هذه الرواية آفاق تخييلية جديدة، فيها نوع من التجاوز للتاريخ وسحرا تجريبيا يشد القارئ لمعرفة الحدود الفاصلة بين التاريخي والمتخيل، كما اهتم الروائي بإبراز هذه الشخصية (**يونس مارينا**) التي تعكس معاناة البطل المثقف الرافض لكل أشكال الظلم، فلاقت كتاباته صدى طيبا لدى الكثير من القراء وجعلتهم يبحثون عن هوية الكاتب ويترقبون كتاباته بشغف وفضول كبير «**خليه...مليح...سيعريهم وستعرف على الأقل سيرة الرئيس بابانا الذي لم يكن سيئا إلى هذا الحد، لن يجرؤوا على قتله بعدما فضحوا نهائيا، وإلا سيشكل ذلك فضيحة دولية تسحب منهم ما تبقى من شرعية ثورية...**»[3].

تعكس لنا هذه الشخصية إشكالية الشرعية التاريخية التي نصبت المؤسسة العسكرية وأعطتها سلطة النفوذ والهيمنة على البلاد، فأعطت الحق لنفسها لتكون مدافعا شرعيا ووحيدا عن مصالح الأمة الجزائرية بعد إعلانها التصحيح الثوري على السلطة الحاكمة.

(1)واسيني الأعرج: أصابع لوليتا،ص 85.
(2)نفسه،ص 89.
(3)نفسه،ص 102.

هذه الشخصية "يونس مارينا" تعكس لنا بحق التجاوزات، التي ظلت إلى وقت قريب دفاتر محرمة في التاريخ السياسي الجزائري لا تقبل النقد، فيقدم لنا الروائي شكل سردي تجريبي لا يستند في قراءته للتاريخ على الرواية الرسمية، وإنما على الذاكرة الشعبية وعلى التاريخ الشفوي لأهل مدينة مارينا، الذي يرويه بطل الرواية يونس مارينا أحد أبناء هذه المدينة، يحاول السارد توظيف هذه الشخصية _كحامل للتاريخ_ ليعيد النظر في التاريخي ليفضح كل التجاوزات والممارسات اللاأخلاقية، ويبني بعدا ووعيا آخر يضيء به خطى العقول الباحثة عن النور.

في رواية سوناتا لأشباح القدس (كريماتوريوم)، يشيّد واسيني روايته من عوالم متعددة، أبرزها التاريخ والرسم والموسيقى والألوان، فنجده يرد على ألسنة شخوصه أحداثا تعود بالقارئ إلى تاريخ القدس ما قبل النكبة، وأخرى لها صلة بتاريخ المسلمين واليهود في الأندلس، إن السوناتا تفتح لنا آفاقا للاشتغال على جسد الوطن المصاب بالتمزق والتشظي، فتفتح لنا أسئلة الهوية في أقصى درجات التوتر، ولقد استحضر واسيني عدة شخصيات تاريخية، ولعل من أبرز هذه الشخصيات التي وظفها الكاتب أو استدعاها: شخصية "يوبا الثاني"، ولقد استحضرها الكاتب عندما أرادت "مي" تسمية ابنها «**لم يكن في ذهني أي شيء فجأة سمعت الفنان يقدم مقطوعته وهو يكرر كلمة يوبا، تذكرت بلاد أجدادي المغرب**»[1] وتستمر مي في تذكر هذه الشخصية العظيمة لتتذكر أخيرا خاله "غسان" وهو يحكي «**يوبا...يوبا الثاني الذي حكم واحد من أجدادك البربر، هو ابن الملك البربري يوبا الأول الذي قهر الرومان، ولد في 52 قبل الميلاد، وحكم من عاصمته سيزاري (شرشال) تحت وصاية رومانية كثيرا ما تمرد عليها، وهو الذي تربى في العز الروماني في حماية "أوكتافيا" أخت الإمبراطور أوكتافيو، ومطلقة مارك أنطوان، اشترك "يوبا الثاني" في حملة الشرق بجانب "أوكتافيو" وكان بطلا شجاعا، وتزوج بكليوباترا سيلينا، ابنة ملكة مصر كليوباترا ومارك أنطوان، بعد أن قهرهما في حملة الشرق**»[2].

(1) واسيني الأعرج: كريما توريوم، سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر (ط1)، 2008م، ص 275.
(2)نفسه، ص 277.

من خلال هذا المقطع السردي ندرك أن شخصيات الرواية خاصة "الخال غسان" و "مي" شخصيات مثقفة جدا فهي ملمة بتاريخ العالم تقريبا، وهذا ما نلمحه مع هذه الشخصية "يوبا الثاني" فالكاتب استدعاها من خلال شخصية أخرى، وهي شخصية "يوبا كونراد" الذي آثرت أمه أن تسميه "يوبا" تبركا بجدها البربري "فمي" ذات الجذور البربرية، والمغربية والأندلسية ما هي إلا علامة على أن العرب أمة واحدة متداخلة عرقيا، فلا يمكن أن يوجد جنس صاف، فالكل متداخل ببعضه البعض، وآلام فلسطين هي آلام العرب هذا أمر، أما الأمر الثاني، عندما نسب "واسيني الأعرج" "مي" للمغاربة في هذا الأمر بالذات نجد شخصه يظهر بصورة جلية، وكأنه يتذكر أجداده، وحضارته وعرقه الأصيل، فتاريخ الجزائر القديم علامة على حضارتها الأصيلة، وعلى وجودها منذ فجر التاريخ بحضارتها التي بقيت سائدة إلى حد الآن، والتي أكد عليها المكتشف "س.أرنبورغ (C.Aronborg) عام 1948 «منذ وجود الإنسان البدائي الذي لم يعرف الكتابة والذي استخدم الحجارة لصيد الوحوش»[1]

وبعد السيطرة الرومانية وحروب قرطاجة مع الرومان، وتحالف ماسينيسا مع روما، وبعدها حكم "يوبا الأول" الذي ذكر "واسيني الأعرج" في روايته ليزيد من تأكيده على عراقة الحضارة الجزائرية _نوميديا الشرقية، في حين احتفظ ماسينيسا بحكم نوميديا الغربية وبعد وفاة "يوبا الأول" خلفه ابنه "يوبا الثاني" وعمره لا يناهز أربع سنوات، فأخذه "يوليوس قيصر" وتبناه، وسماه يوبا إحياءا لاسم أبيه وأعطاه تربية رومانية ليكون في المستقبل صديقا للرومان، ولما توفي "يوليوس" وخلفه "أغسطس قيصر" اعتنى به هو وآبائه بعد أن تم تزويجه من كليوباترا سيليني (القمر) ابنة كليوباترا الملكة المصرية المشهورة وأنطونيوس طليق أوكتافيا[2].

بل والأكثر من ذلك انه استطاع أن يقيم حضارة في الشرق، فالكاتب أراد أن يزيح الغطاء عن فكرة مهمة وهي أن الحضارة الجزائرية مدت جذورها إلى الشرق وخاصة مصر، ويظهر ذلك جليا

(1) صالح فركوس: تاريخ الجزائر ما قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال (المراحل الكبرى)، دار العلوم للنشر والتوزيع، (دط)، 2005م، ص 50.

(2)نفسه، ص 51.

عند زواجه "بكليوباترا سيليني" وهذه نقطة تحسب "للأعرج" الذي أراد أن يؤرخ للجزائر بالرغم من أن الرواية ليست تاريخية في فحواها.

أما عن ربط هذه الشخصية الواقعية بشخصية أخرى متخيلة، فنجد أن العلاقة بينها تكمن في أن "يوبا الأول" كان محبا للغناء والفن التشكيلي... وهذا ما نلحظه في المقطع السردي الآتي «**ظل يوبا الثاني مرتبطا باسم أجداده، وبربريته حتى موته فهو من أشاع الثقافة والديمقراطية على أرض كانت في طور التكوين، وعرضه للتحولات الكبرى وترك نصوصا كثيرة عن مختلف الفنون خصوصا الفن التشكيلي، وأساطير المنطقة، والطب، والمسرح والآداب...**»[1] ومي كما نعرف عنها من خلال الرواية فنانة تشكيلية، ربطها الكاتب بالفنان التشكيلي الأول "يوبا الثاني" إحياءا وتلميحا لموطن الفن التشكيلي وهو الجزائر، من خلال الاسم الذي اختارته لابنها الذي يحمل هو الآخر لموهبة أخرى أحبها "يوبا الثاني" "فواسيني" أضاف نقطة مهمة لهذه الشخصية، مع ذكر إيجابياتها، وما يخدم الموقف الذي ذكرت فيه، على الرغم من سلبياتها التي لم تذكر وهي «إهمال يوبا الثاني لرعيته ورميها في حماية العبودية»[2].

إضافة إلى شخصية "يوبا الثاني" استحضر واسيني الأعرج شخصيات تاريخية أخرى مثل: ماسينيسا، سفاكس، سوفوينسبي، استدعى واسيني هذه الشخصيات على لسان الشخصية الورقية "مي" هذه الشخصية المثقفة التي تعكس شخصية الكاتب، ونلمح هذا من خلال هذا المقطع السردي: «**خالي غسان سماني صافو بالاتفاق مع والدي تبركا بامرأة نبتت في أرض أجدادي الأوائل من البربر والفينيقيين اسمها سوفونيسبي (Sophonisbe) تقاتل علي الملك النوميدي "ماسينيسا" وغريمه: سيفاكس" قبل أن يسحق الأول الثاني عند بوابات سيرتا استرضاء لروما اختارت "صافو" كما كان يناديها خالي "فراش سيفاكس" لأنه كان الحلقة الأضعف، والرافض للاحتلال الروماني**[3].

(1) واسيني الأعرج: كريما توريوم، سوناتا لأشباح القدس، ص 277.

(2) صالح فركوس: تاريخ الجزائر ما قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال، ص 51.

(3) واسيني الأعرج: كريما توريوم، سوناتا لأشباح القدس، ص 146.

من خلال هذا المقطع نلحظ شيئا مهما وهو استمرار الكاتب في سرد تاريخ الجزائر، أو تاريخه من خلال استحضار شخصيات واقعية عن طريق شخصيات الرواية مبرزا ثقافته وحضارته العريقة، "فمي" ما هي إلا وجه من أوجه "الأعرج" متخفيا وراءها محاولا إيهام القارئ بعدم وجود علاقة رابطة بينهما، إلا أن هذه المقاطع السردية أزاحت القناع عنه، وأكدت إطلاع الكاتب على تاريخه وفهمه له، فالتاريخ يشهد على أن «صفاقس حاكم نوميديا الغربية وماسينيسا حاكم نوميديا الشرقية كانا على خلاف»[1].

حضور هذه الشخصيات التاريخية في النص السردي يجعلنا نعتقد أنها رواية تاريخية، لكن عملية استدعاء مثل هذه الشخصيات عبر استعمال تقنيتي الاسترجاع أو الاستذكار، وذلك يتم عن طريق تفعيل السارد لمحور الزمن، والعودة إلى شخصيات صنعت التاريخ وتركت بصماتها عليه، يؤكد لنا أن الرواية ليست تاريخية، ذلك أن حضورها داخل السرد حضور شكلي استذكاري، كما أنها ليست مفعلة في الحدث، فلم تتورط في حوار، ولا أسهمت في بناء العمل السردي، ولا قامت بوظائف أو أعمال؛ فالشخصيات الرئيسية التي قامت بأدوار في السرد، وأخذت بزمام الرواية، هي من ذكرت الشخصيات التاريخية وحكت أعمالها واستذكرت أفعالها في زمن سردي آخر عن طريق «الاسترجاع الخارجي الذي سيعيد أحادثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية»[2].

وكل هذا بغية شحن دلالات السرد بمرجعيات تعطي مصداقية أكبر للحكي، كما تحقق للكاتب هدفه الإقناعي، فاستدعاء مثل هذه الشخصيات يعقد علاقة تواصلية بين المؤلف والمتلقي الواعي[3]، الذي يفترض أنه على مرجعية نفسها مع الراوي ويحقق –في هذه الرواية– للسرد هدف آخر هو إثراء معلومات المتلقي وكشف زوايا جديدة لرؤية التاريخ.

(1) صالح فركوس: تاريخ الجزائر من ما قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال، ص 42-43.

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (معجم عربي، فرنسي، إنجليزي)، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1992م، ص 19.

(3) محمد أحمد المسعودي: الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية، مجلة علامات، الجزء م10، (دط)، يونيو، 2001م، ص 460.

يبقى حضور هذه الشخصيات التاريخية له دور مهم في إضفاء مسحة جمالية للنص السردي وبعدا تخييليا تجريبيا مميزا، رسم الخطاب التاريخي الواسيني وشحنه بدلالات رمزية هائلة، ممزوجة بعبق الذاكرة، ووجع آنات التائهين الهائمين عبر ممرات الحلم تارة والأمل أخرى.

المبحث الثالث: الخطاب الديني في النص الواسيني.

المطلب الأول: حضور النص الديني في الرواية.

لقد وظف الروائي واسيني الأعرج النص الديني بمصادره المختلفة، وظهر لهذا التوظيف مستويات عديدة، من بينها: توظيف البنية الفنية، واستحضار الشخصيات الدينية، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، وكذا التنويع الانتقائي للنص الديني داخل الخطاب الروائي، كما استدعى الروائي هذا النص في بنائه السردي، ليعالج من خلاله قضايا مجتمعه المختلفة ومشاكله، وكذا لكون النص الديني مورد مهم يجعل الرواية محافظة على أصالتها من جهة، ومتفتحة على الإنساني من جهة أخرى.

اهتم الروائي بالخطاب الديني للتعبير عن موضوعاته، واستعان به في تحليل ومناقشة وتفسير الكثير من قضايا مجتمعنا العربي، التي تعود بالأساس إلى الذهنية الدينية التي أضحت ظاهرة جلية في يومنا المعاصر، ففي رواية "رمل الماية" استفاد الكاتب من قصة أهل الكهف، في بناء أحداث قصة "البشير المورسكي" بطل الرواية، والذي يزج به في رواية أحداثها تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف.

البشير المورسكي قبل المجيء إلى الكهف، كان يعيش في حي البيازين، أحد أحياء غرناطة، وحين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة المورسكيين هرب من حي البيازين متجها إلى "المارية"، ثم غادرها إلى بلاد أخرى بعد أن اشترى له أخوه صك الغفران من اليهودي "صموئيل"، تعرض البشير المورسكي أثناء رحلته إلى مخاطر كثيرة، ولكنه نجا منها بأعجوبة، ثم قذفته الأمواج على شاطئ مهجور، حيث عثر عليه الحكماء السبعة، وحملوه إلى كهف قديم، وطلبوا منه أن يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه منه، استيقظ البشير بعد ثلاثة قرون و نيف، وخرج من الكهف، فوجد بانتظاره راعيا، أخذه إلى جملكية "نوميديا أمدوكال"، التي يحكمها شهريار ابن المقتدر بالله[1]، يقول المورسيكي: «**وفي اليوم السابع جاء الملثمون السبعة وأنقذوني (كانوا في البداية ستة)،**

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 157.

بعد أن قادوني باتجاه الكهف وطلبوا مني النوم، كانوا يجرون في أثرهم كلبا أليفا لا ينبح، إلا عند الضرورة قالوا وحين تستيقظ ستجده عند الباب ينتظرك»[1].

وظف واسيني الأعرج قصة أهل الكهف، وحاورها بإبداع من خلال قصة البشير المورسكي، واهتم الكاتب بذكر تفاصيل حدثت للبطل داخل الكهف، وهو ما سكتت عنه القصة القرآنية: «...**مددت يدي باتجاه الفجوات، نزعت الأتربة، بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلوى الأخرى، قطعا، قطعا، حتى اللباس الذي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التي حاولت إزاحتها... عندما نزعت الأتربة انزلقت بعض الشلالات الضوئية الناعمة من الفجوات، ثم بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح، وتميل باتجاهي ببطء، مخلفة صوت شجرة عجوز، وهي تقتلع من جذورها، وما كدت أبتعد إلا قليلا، حتى كانت الصخرة قد هدأت بعد هزة السقطة العنيفة اندفع الضوء بقوة وأصبحت أميز بين الأشكال التي كانت تحيط بي»**[2]، كما جاء في الرواية: «**أهل الكهف كانوا مثلك يا ابن أمي دخلوا بلادا وخرجوا بلادا ففوجئوا بناس آخرين لا يعرفونهم ووجوه محفورة وباردة لا عهد لهم بها أبدا، مدينة يجهلون سرها، لا يعرفون لا خواصها ولا عوامها لا صغيرها ولا كبيرها، وقبل أن يتهموا أنفسهم بالجنون، تذكروا الجحيم القديم، سأل أحدهم عن الطعام قيل له اذهب إلى سوق المدينة، حمل النقود وانحدر بها باتجاه الشوارع الخلفية التي بدت له غريبة وحين قيل له إن نقودك انتهى مفعولها منذ أكثر من ثلاثة قرون، شك أن تكون المدينة مدينة دوقيانوس»**[3].

قصة أهل الكهف تتحدث عن فتية هربوا من بطش وظلم ملك المدينة، فلجئوا إلى الكهف، وفيه ناموا نومة طويلة وحين استيقظوا، فوجئوا بأنهم ناموا مدة طويلة وكذا البشير المورسيكي لجأ هو الآخر إلى الكهف هربا من محاكم التفتيش، واستيقظ بعد نوم طويل، ومثلها

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 46.
(2) نفسه، ص 42-43.
(3) نفسه، ص 49.

ورد استعارة ملامح قصة أهل الكهف في رواية رمل الماية، ورد ذلك كذلك في رواية "المخطوطة الشرقية"، إذ احتل نوح ولد المليانى مكان البشير المورسيكي «**سآخذ حتى سمة المغربي الذي جرحت أغانيه أشواق المدينة وقلوب العلماء والعمال قبل أن يعود إلى مغارته حزينا وحيدًا بعد أن تداخلت ألوان قوس قزح في عينيه، فاندثر نهائيا، خرج من مدينته، ضربته الشمس في رأسه، فانتبذ مكانا في عمق المغارة المجاورة، ونام بعمق، كان مولعا بكتب التاريخ والسلالات الأندلسية، وعندما استيقظ كان محزونا، أوهموه بأنه قطع مسافة قرون بدون توقف**»[1].

الروائي يحاول من خلال هذا المقطع السردي، أن يبين لنا أن البطل الراوي يسخر من الذين يسعون إلى قهر الظلم كالمورسكي الذي شبهه بأهل الكهف، وإن كانت المغارة ملجأ المورسيكي، فالمصفاة ملجأ عبد الرحمان البطل المحوري في رواية المخطوطة الشرقية، لمحاربة استبداد المليانى وظلمه.

نلاحظ أن البشير المورسيكي يختلف عن أهل الكهف، في أنه أثناء نومه حلم بما سيحدث في الليلة السابعة بعد الألف، التي تضمنت أحداث السقوط في التاريخ العربي «سقوط غرناطة، ونفي ابن رشد، وأبي ذر الغفاري وكذا صلب الحلاج...» يقول البشير المورسيكي: «**ما وقع لي ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف، الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله، فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابعة بعد الألف التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ**»[2].

أما التقاطع الموجود بين قصة البشير المورسيكي وقصة أهل الكهف، فيظهر في وجود الكلب الذي كان ينتظر خارج الكهف «**قال علماء المدينة فيما بعد أنه الكلب قطمير**»[3].

(1) واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص 38.

(2) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 48.

(3) نفسه، ص 49.

الكاتب يحاول أن يبين لنا من خلال استلهام قصة أهل الكهف في الرواية، أن التاريخ البشري هو تاريخ صراع بين الخير والشر.

مثلما استدعى الكاتب قصة أهل الكهف، اهتم كذلك باستدعاء شخصية المخلّص وأسقطه على شخصية البطل ليصور لنا الفساد الذي عمّ البلاد، والجو اللاإنساني الذي ساد لذلك كان ظهور المخلّص يشبه ظهور الأنبياء، وقد تحدث واسيني الأعرج عن انتظار الناس له وأمهلهم في الخلاص من البطش والظلم، كما قال الملثمون السبعة للبشير الموريسكي «**ثم وحين تستيقظ، انزع الصخرة الكبيرة من الممر وستجد من يقودك إلى المدينة ويفتح أمامك أبواب المستحيل**»[1] وحين خرج من الكهف أخبره الراعي «**بأن الناس ينتظرون قدومه منذ أكثر من ثلاثة قرون**»[2] وأن صفاته جاءت موافقة لما ذكرته «**كتب الأولين والفقهاء وذو العلم المكين**»[3].

ظهور البشير المورسيكي في المدينة يمثل الأمل في التخلص من قيود الاستبداد والانعتاق والحرية، لذلك قال له "الراعي" وهو يصطحبه إلى المدينة «**نبضك يا سيدي العظيم يملأ أصداء المدينة بكاملها، لو تأخرت ساعة واحدة، ستموت الرعية كلها...؟؟؟**»[4].

البشير عاد بعد غياب طويل، عاد كي يكشف التاريخ الذي زيفه الورّاقون والملوك، عاد كي يميط اللثام عن المظالم، وكل الحقائق المخبأة التي أرادوا طمسها وتضليل الرعية عنها، بدأ بأبي ذر الغفاري، مرورًا بسقوط غرناطة وقبلها مأساة ابن رشد، وانتهاءا بسقوط الوطن في أيدي بني كلبون عام 1978، فمجتمع الرواية يسيطر عليه بنو كلبون «...**الزمن بعدك أيها الفاضل لم يتغير كثيرا الشيء الوحيد الذي جد بعدك هو أن الكثير من المدن سلمناها لابن كلبون**»[5]، لقد أطلق واسيني هذا اللقب "بن كلبون" لأنه لم يجد لقبا سوقيا غيره لائقا بجرائمهم الشنيعة، ثم نجده

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 20.
(2) نفسه، ص 20.
(3) نفسه، ص 47.
(4) نفسه، ص 47.
(5) نفسه ، ص 64.

يقابلهم بفئة ضالة أخرى من أعداء البلاد والشعب، التي يطلق عليها لقبا مشاكلا لطبيعة أعمالها الإجرامية، وهو "حراس النوايا" بحكم أن أصحابها نصبوا أنفسهم حراسا على نوايا الشعب وحاكموه محاكمة مسبقة، وحكموا عليه بالموت لأنه لم يثر ويساندهم في التجند والقضاء على "بني كلبون"، وها هم يطبقون عليه حكمهم في كل مكان، تاركين إمضاءاتهم الدموية على كل جدار وحي وكوخ، غير أن "الأعرج واسيني" يأبى إلا أن يقص علينا قصة الفريقين العدوين منذ البداية في قوله: «**بنو كلبون سحقوا العقول وقالوا: رجل يفكر معناه مشكلة إضافية، ولكنهم كانوا يعبدون الطريق لحراس النوايا الذين يقولون: رجل جاهل، رجل مضمون، أغرقهم في الإيمان، وفي عالم الشياطين، والجن، وأهوال القيامة، ومرر أرزاق السوق السوداء، والترابندو ثم بيضها، سيقف معك أئمة المساجد والتجار العاطلون وتجار الشنطة....**»[1].

يبدو الأمر كما لو أنه تضافر لجهود أعداء الأمة، الواحد منهم يعبد طريق الدمار للآخر، ليحرقوها على أهلها فيروي لنا الأعرج أن "بني كلبون" قالوا عن الشعب: «**ليعيشوا الفراغ، أحسن من أن يفكروا في السلطة، وذات صباح فوجئوا بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم، ويدقون على أبوابهم الموصدة، يزاحمونهم في سلطانهم**»[2].

منذ ظهور الفريقين المتناحرين تزعزع أمن العباد، وتشوهت ملامح البلاد «**البنايات والشوارع وقاعات المسرح، وصالات الرقص، والحارات الشعبية التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة التي غيرت طقوسها وعاداتها منذ أن بدأ "حراس النوايا" يذبحون سلطة "بني كلبون"**»[3].

الدموية سادت كل البقاع والبؤس وسم كل الوجوه، والحزن واليتم حطم الأفئدة، بعد أن تناحر الإخوة الأعداء وقادوا البلاد إلى الهاوية «**البؤس يملأ القلب، والرخص المعمر يدفع إلى القيء**

(1) واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 216.
(2) نفسه، ص 228.
(3) نفسه، ص 06.

بنو كلبون قادوها للخراب، والقادمون الجدد يسحبونها بسرعة مذهلة تجاه الدم والحزن والوحدة»[1].

هذه الفئة الدموية الضالة تتسم بغرابة المظهر وبشاعته، وكذا يصفها الكاتب بالتناقض وعدم الانسجام، ونستشف ذلك في قوله: «**حرّاس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنهم لا يأتون إلا حينما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشفوي** (...) **صحرها بني كلبون، ويجهز عليها حراس النوايا، القبعة الأفغانية، ونعالة بو منتل، والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق** (...) **رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات**»[2].

نجد الفئة الضالة تحمل مبادئ تتناقض وحامليها وهذا ما يفسر هوياتهم المتناقضة، فعندما يتحدثون، فإنهم يبرهنون على تناقضهم حتى مع الدين الذي يتحدثون باسمه، وذلك حينما يخاطب أحد الشباب من معتنقي هذه الحركة الأصولية المتطرفة مع والدته بعبارات نابية، والغريب أنه يتحدث مستغلا خطاب الدين والإله ليفعل كل ما ينافيها: «**قال لأمه آخر مرة: شوفي يا حطب جهنم وليدك قاتله، لو كان يتخبى في كرش الحنش، راح نيتمك فيه، أحنا جنود الرحمان يا محاينك، وشكون يهرب من الرحمان**»[3].

هذا المقطع السردي يجسد عمق المأساة، ومدى التيه والضياع الذي شتت أبناء البلاد، إذ أضحى الدين يتحدث باسمه جهلة لا صلة لهم بالدين، ولا قرابة تربطهم بسماحة الإسلام وعدله.

اهتم الروائي بتوظيف القصص الديني بكثرة في نصوصه السردية، حيث نجد قصة مريم العذراء تتجلى بوضوح من خلال دور ماريوشا ونوارة لهبيلة بنت زينب، حيث عانت كل واحدة ويلات الظلم وآلام الاغتصاب، فماريوشا التي رأيناها تقف مع المجذوب في رواية رمل الماية،

(1) واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 56.
(2) نفسه، ص 11.
(3) نفسه، ص 73.

ها هي ذي في المخطوطة الشرقية تقف مع عبد الرحمن كزوجة وفية وذكية، حتى بعد أن اغتصبها متحججا بأقوال النبي ﷺ بتضمين نص طويل لأحد أقوال الرسول ﷺ ورد فيه ما يلي:

«أخبرنا محمد بن عمر قال: حدثنا عبد الله بن عامر الأسلمي عن محمد بن يحي بن حبان قال: جاء رسول الله ﷺ بيت زيد بن جارته يطلبه، وكان زيد يقال له زيد بن محمد، فربما فقده رسول الله ﷺ الساعة، فيقول أين زيد؟ فجاء منزله يطلبه، فلم يجده، فتقوم إليه زينب بنت جحش زوجته فضلا، فأعرض رسول الله ﷺ عنها، فقالت: هو هاهنا يا رسول الله، فأدخل بأبي أنت وأمي، فأبى رسول الله على الباب، فوثبت عجلى، فأعجبت رسول الله، فولى وهو يهمهم بشيء لا يكاد يفهم منه إلا ربما أعلن، سبحان الله العظيم، سبحان مصرف القلوب، فجاء زيد إلى منزله فأخبرته امرأته أن رسول الله أتى منزله، فقال زيد: ألا قلت له أن يدخل؟ قالت: قد عرضت ذلك عليه فأبى، قال: سمعت شيئا؟ قالت: سمعته حين ولى، تكلم بكلام ولا أفهمه، وسمعته يقول: سبحان ربي العظيم، سبحان مصرف القلوب، فجاء زيد، حتى أتى رسول الله، فقال يا رسول الله، بلغني أنك جئت منزلي، فهل دخلت؟ بأبي أنت وأمي يا رسول الله لعل زينب أعجبتك فأفارقها (قال المؤرخ، وهو يمطط من حروف هذه الجلمة الأخيرة، وأعادها مرتين متتاليتين بنفس الطريقة، وهو يتأمل عيني ماريوشا المشدوهتين الملتصقتين بفم المؤرخ الذي كان يفتح ويغلق بتأني أحيانا، وفي أحيان أخرى بسرعة، كانت ماريوشا تبرق سحرا وحزنا، فيقول رسول الله: أمسك عليك زوجك، فما استطاع إليها زيد سبيلا بعد ذلك اليوم، فيأتي إلى رسول الله، فيقول رسول الله: أحبس عليك زوجتك، ففارقها زيد واعتزله وحلّت يعنى انقضت عدتها، قال: فبينما رسول الله جالس، يتحدث مع عائشة، إلى أن أخذت رسول الله غشية فسّري عنه وهو يبتسم ويقول: من يذهب إلى زينب ويبشرها أن الله قد زوجنيها من السماء، انتفضت ماريوشا من مكانها بعد أن أحست بمقصد المليانى وما كان ينوي الإقدام عليه.

– يا سيدي! لكنه رسول الله!؟»[1].

(1) واسني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص 65.

هذا الحاكم الظالم أراد أن يغتصب زوجة عبد الرحمان، فأخذ يتحجج بكل ما يراه مناسبا ليقبل على فعله الدنيء، إذ راح يتذكر كل قول أو حكاية من شأنها أن تيسر له جرمه الشنيع «**تذكر علي بن أبي طالب عندما جاءه رجل قال له: إن لي امرأة كلما غشيتها، تقول قتلتني، فقال له علي: اقتلها وعلي إثمها**»[1].

إلا أن ماريوشا كانت عفيفة أمام حقارته وطاهرة أمام مطلبه الوسخ: «**الله في قلبي، الله في كلي، أعظم وأجل، وأنت في عيني أحقر وأنذل**»[2].

وها هي نوارة لهبيلة بنت زينب هي الأخرى تعيش المأساة ذاتها، عندما اغتصبها شهريار بن المقتدر التي تقول لابنها: «**لا أدري ماذا حدث بعد ذلك سوى أني بعد زمن طويل من هذه الحادثة، عندما أردت أن ألدك، انتبذت مكانا تحت نخلة بالقرب من الساحل المهجور، وليس بعيدا عن بقايا سفينة قديمة، من يومها أسموك نوح ولد النخلة، أبي كان من عمال البحر يوم انتابني المخاض، دخل البحر ولم يعد أبدا، الفظاعة كانت أكبر مما تصورها الموريسكي...**»[3].

يتناص هذا المقطع السردي مع قصة مريم العذراء، فنوارة ومريم انتبذتا مكانا تحت النخلة لوضع مولودهما، فيكون الشاعر نوح ابن شهريار.

هذا الفعل الهمجي الذي ارتكب في حق كل من ماريوشا ونوارة، تكريس للظلم والطغيان الذي ساد، فأنّت له كل القلوب التي عانت ويلات اللاشرعية والقهر.

كما نجد إضافة إلى قصة مريم العذراء، قصة سيدنا موسى في رواية رمل الماية حيث يقول الروائي: «**اندفعت باتجاه البحر فجعلت تسير في الماء والناس مندهشون، ثم تحولت بعد ذلك إلى قطع من الحجارة قسمت البحر نصفين، بدأ الناس يسيرون داخل البحر والأسماك موطئهم**

(1) واسني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص 67.

(2) نفسه، ص 67.

(3) نفسه،ص 75.

فصادفهم في النهاية وجه كريم عليه ملامح العلم والنبوة...، تأكد الناس أن عالم مجمع البحرين أعلم من موسى ومن يوشع وذي نون»[1].

وظف الروائي قصة سيدنا موسى مع فرعون، وفي الرواية إشارة قوية للصراع القائم بين الخير والشر، وجاء في الرواية أيضا: «**وانطلق الجميع حتى إذا كان من الغداة، قال كبيرهم الذي كان يطمع إلى المعرفة: أتونا غداءنا تذكروا أنهم نسوا المكاتل عند البحر، فقالوا لقد نسينا وما أنسانا إياها إلا الشيطان**»[2].

لقد اهتم الروائي واسيني بالقصص القرآني فوظفه في نصه السردي بكثافة، مما وهب النص جمالية تجريبية رائعة، ذات رمزية هائلة وأبعاد إنسانية عميقة تشرّح الراهن بكل ألوانه وثقله المؤلم.

وعلى غرار توظيفه للقصص الديني نجده قد وظف كذلك بصمات قرآنية كقوله: «**لك الدنيا وما فيها وما تخبئ بين ألوانها، والأرض وأثقالها، لك من الحور ما ملكت إيمانك**»[3] وكذا قوله: «**كان الرجال والنساء يموتون أفواجا أفواجا**»[4] وقوله: «**والذين يصلون نارا ذات لهب في الوقت المناسب**»[5].

من أشهر العبارات الدينية التي وظفها واسيني الأعرج في روايته كريماتريوم (سوناتا لأشباح القدس) نجد في قوله: «**قبل أن يغادرها للمرة الأخيرة باتجاه مدافن البحرين وصلصال البحر الميت**»[6].

كلمة "صلصال" تحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقُۢ بَشَرًا مِّن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ﴾[7]، فالله تعالى يعني بكلمة صلصال الطين الأملس وهو التراب

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 72.
(2) نفسه، ص 72،ص73.
(3) نفسه، ص 22.
(4) نفسه، ص 117.
(5) نفسه، ص 137.
(6) واسيني الأعرج: رواية كريما تريوم، سوناتا لأشباح القدس، ص 64.
(7) سورة الحجر: الآية 28.

الرطب اليابس الذي خلق الله تعالى به آدم عليه السلام[1]، وقد استعمل الأعرج كلمة صلصال للدلالة على نوعية تربة البحر الميت التي شبهها بالطين الذي صنع منه الله تعالى آدم (عليه السلام) ومن التناص مع النص القرآني في قوله: «**وستعرف الأقدار الظالمة أنني عبرت صراط الخوف بكبرياء اللون وهشاشة الفراشة**»[2] فكلمة صراط التي وظفها الكاتب في روايته اقتبسها من قوله تعالى في عدة سور نذكر منها قال الله تعالى: ﴿ٱهۡدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ ۝٦ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنۡعَمۡتَ عَلَيۡهِمۡ غَيۡرِ ٱلۡمَغۡضُوبِ عَلَيۡهِمۡ وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ۝٧﴾[3] وقال أيضا: ﴿وَلِيَعۡلَمَ ٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ أَنَّهُ ٱلۡحَقُّ مِن رَّبِّكَ فَيُؤۡمِنُواْ بِهِۦ فَتُخۡبِتَ لَهُۥ قُلُوبُهُمۡۗ وَإِنَّ ٱللَّهَ لَهَادِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِلَىٰ صِرَٰطٖ مُّسۡتَقِيمٖ ۝٥٤﴾[4].

الصراط المستقيم هو طريق الهدى الذي دعا إليه الله تعالى عباده، ونهاهم اتباع الشيطان فيما يأمرهم به[5] فالصراط المستقيم يوصلهم إلى درجات الجنات ويزحزحهم عن العذاب الأليم[6].

وظف واسيني الأعرج في روايته كلمة صراط للدلالة على الطريق الذي كانت تسلكه "مي" في حياتها، وعن مدى تأثرها بالمرض وهي في أواخر أيامها، والمقاومة التي كانت تكنها تجاه مرض سرطان الرئة بواسطة ألوانها وهشاشة فراشاتها وفي قوله: «**فالمكان كان هو الموقع الحقيقي الذي جرى فيه صلب سيدنا المسيح**»[7].

(1) ابن كثير: (أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي)، (700-744هـ)، تفسير القرآن العظيم، دار التوزيع والنشر الإسلامية، ط1، 1998م، ص 779.

(2) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 139.

(3) سورة الفاتحة: الآية 6-7.

(4) سورة الحج: الآية 54.

(5) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 952.

(6) المرجع نفسه، ص 382.

(7) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 146.

هذه العبارة تذكرنا بقوله تعالى في سورة النساء قال تعالى:﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴿١٥٧﴾ بَل رَّفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾[1].

جاءت هذه السورة للذي يدعي لنفسه هذا المنصب قتلناه، وهذا منهم من باب التهكم والاستهزاء، وقد شبه لهم وظنوه أنه هو، ومن ادعى أنه قتله من اليهود فهم في شك وظلال وحيرة ولكن بقدرة الله تعالى وعظمته رفعه إليه إلى السماء[2].

وقد استعمل الأعرج هذه العبارة ليذكرنا عن مدى هول الحادثة، التي جرت عن صلب سيدنا المسيح، وعن الاحتفالات التي تقوم في بعض الكنائس بفلسطين (موطنه الأصلي) في ذكرى صلبه من كل عام، وهذه العادة خاصة بالمسيحيين، كما نجد التناص القرآني مرة أخرى، فها هو واسيني يضفي مسحة دينية وقداسية على بطل روايته "رمل الماية" الذي عده في مكانة الأنبياء والرسل «**البشير آخر السلالات القادمة من أدخنة وهزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى**»[3]، ميزه الروائي بهذه المكانة لأنه سوف يكون مثار جدل، وتغيير في البلاد التي حامت حولها بؤر الفساد ليبقى بطل الرواية دائما في صورة الأنبياء والرسل، طلب منه الحاكم أن يقرأ «**اقرأ، أم أنك ستقول مثل الأنبياء لست بقارئ**»[4]، من خلال هذا المقطع يعود واسيني إلى حوار جبريل مع الرسول ﷺ في غار حِراء، استعار الروائي هذا الحوار من سورة العلق: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿٢﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿٣﴾﴾[5].

(1) سورة النساء: الآية 157-158.

(2) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج2، ص757.

(3) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 05.

(4) نفسه، ص 33.

(5) سورة العلق: الآية 1-2-3.

حاكى واسيني الكثير من الآيات القرآنية التي زادت النص رزانة وقوة «﴿نٓ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ ١﴾»[1].

في هذا تناص مع سورة القلم* بحيث تكون هي الآية الاستهلالية الأولى في السورة.

في رواية "كتاب الأمير" نجد الروائي قد اهتم بالنص القرآني، إذ وظف آية من سورة القارعة والتي تظهر في هذا التضمين «**في الوقت الحاضر العصف المأكول هو نحن**»[2]، وكان ذلك جراء التحول الذي يريد أن يلحقه الأمير عبد القادر بكيان الدولة الجديدة، والذي لاقى فيه صعابا شديدة، عادت آثارها على وضعيته الصحية والنفسية، وهنا يكمن هذا التداخل بين الإرث الديني والسرد الروائي، حيث يتماهى الأول في الثاني للتعبير عن حدث يتعلق بشخصية ما، كما نجد قوله «**ديننا يقول إذا جنحوا للسلم فاجنح لها**»[3].

إذ يضمن من خلال ذلك المقطع من الآية القرآنية: **قَالَ تَعَالَى:** ﴿وَإِن جَنَحُواْ لِلسَّلۡمِ فَٱجۡنَحۡ لَهَا وَتَوَكَّلۡ عَلَى ٱللَّهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡعَلِيمُ ٦١﴾ [4]، فنستلهم منها معنى السلم والدعوة إليه، فجاء الاقتباس من القرآن لتأكيد الموقف من المصالحة والإفادة بشرعية السلام، وضرورة المطالبة به والمحافظة عليه.

وفي رواية "السوناتا" يقول الروائي على لسان الشخصية: «**صليت في المسجد الأقصى طول شهر رمضان بكامله واخترت ليلة القدر لأوجه دعوتي الكبرى لله ليحفظ مدينته من الخراب**

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 229.

*سورة القلم، الآية 01.

(2) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 131.

(3) نفسه، ص 240

(4) سورة الأنفال: الآية 61.

القادم»[1]، وهذه العبارة تحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ فِى لَيْلَةِ ٱلْقَدْرِ ۝١ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا لَيْلَةُ ٱلْقَدْرِ ۝٢ لَيْلَةُ ٱلْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ ۝٣﴾ [2].

وظف الكاتب عبارة ليلة القدر للدلالة عن مدى عظمة هذه الكلمة، أو الليلة التي قال فيها سبحانه وتعالى أنها خير من ألف شهر، حيث تعتبر أعظم ليالي رمضان لما فيها من جزاء كبير ودعاء مستجاب، وليبين لنا الكاتب عن مدى الظلم الذي كان ولا يزال يسود في فلسطين حتى في أعظم ليالي رمضان.

«**وأنا كذلك بس لازم نتعلم الصبر يا بنتي**»[3] وفضل الصبر دعا إليه الله تعالى في كتابه الكريم إذ يقول عز وجل: ﴿وَٱسْتَعِينُوا۟ بِٱلصَّبْرِ وَٱلصَّلَوٰةِ ۚ وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى ٱلْخَٰشِعِينَ ۝٤٥﴾ [4] وقوله: قَالَ تَعَالَى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱسْتَعِينُوا۟ بِٱلصَّبْرِ وَٱلصَّلَوٰةِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَ ٱلصَّٰبِرِينَ﴾[5].

الأعرج يدعونا إلى أن نصبر ونتحكم في أنفسنا ونترك الباقي لله تعالى فهو المفرج، وليبين لنا المعاناة التي كانت تعانيها "مي" بسبب فقدان أمها، أو اشتياقها لها لطول فراقها عن بعضهما البعض، وذلك بسبب القدر الذي ابتلاهما بمقتل الأم وسفر ابنتها إلى أمريكا.

ويقول الروائي: «**تذكرت شيئا غريبا حكته لي جدتي ويمَّا ميرا عن وفاة أختي لينا، في اليوم السابع وكانت الساعة السابعة وعشر دقائق لفظت لينا أختي أنفاسها الأخيرة في حجر جدتي من أمي**»[6].

(1) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص147.

(2) سورة القدر: الآية 1-3.

(3) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 212.

(4) سورة البقرة، الآية 45.

(5) نفسه، الآية 153.

(6) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 261.

اقتبس الكاتب كلمة سبعة من قوله تعالى في سورة يوسف **قَالَ تَعَالَى:** ﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ ۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾﴾[1].

وظف الكاتب كلمة (سبعة) ليخبرنا عن الوضع المأساوي لمي وحزنها الشديد بسبب فراق أختها لينا، وهي تتذكر حكاية لجدتها عن تاريخ وفاة أختها، حيث شبهه الكاتب بتلك السنين العجاف في زمان سيدنا يوسف (عليه السلام).

وفي رواية (ذاكرة الماء) "محنة الجنون العاري" نجد الروائي قد وظف عدة آيات قرآنية ضمن نصه السردي مثل قوله: «**أيها الطواغيت الصغار سترون أي متقلب ستنقلبون**»[2].

الروائي يحاول المزج بين ما هو عقدي (القرآن الكريم) وما هو سردي (لغة الإرهاب) ليشكل لنا خطابا يعيد من خلاله القارئ كل حساباته، لما هو مضمر في لغة الإرهاب التي تمثل الاقتباس الواضح والمتكرر لألفاظ وعبارات قرآنية وذلك في قوله تعالى: ﴿إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾﴾[3]، إن كلمة «الذين ظلموا» تقابل جملة «أي منقلب ينقلبون» وفي لغة الإرهاب نجد «أي منقلب ستنقلبون» وبذلك يكون التناص في مستواه الاقتباسي مجسدا في مختلف مستويات بنية هذه اللغة، التي تمثل الرعب، وتبث الخوف في نفس كل من يتلقى هذه العبارات القاسية الحاملة لمعنى التهديد والوعيد.

في موضع آخر يقول الروائي: «**أيها الشيوعيون ستذبحون ولو تشبثتم بأستار الكعبة، قل الإرهاب من أمر ربي**»[4]، يشير السارد إلى أن هذه العبارة مكتوبة على حيطان المدينة،

(1) سورة يوسف، الآية 43.

(2) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص 52.

(3) سورة الشعراء، الآية 227.

(4) واسيني الأعرج: رواية ذاكرة الماء، ص 50.

ليستطيع قراءتها الجميع ولو تأملنا في شكل الكتابة داخل الرواية أيضا، لوجدناها تختلف من حيث اللون عن الكتابة التي سبقتها، إذ كتبت بلون داكن وواضح لتبرز للعيان، ويتضح أن الكاتب أرادها مكتوبة بهذه الطريقة حتى يبين الاختلاف الحاصل بين اللغتين لغة الرواية ولغة الإرهاب، التي ابتعدت عن العامية ومالت إلى الفصحى، حتى تبعث أفكارها وتبث تعاليمها المقتبسة من القرآن الكريم ومتفاعلة معه، وجملة «قل الإرهاب من أمر ربي» مقتبسة من قوله تعالى: ﴿وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا ﴿٨٥﴾﴾[1]، فتصبح بذلك لفظة الروح تعادل لفظة الإرهاب، بعد أن تم التبادل والتناص المحقق في هذا النص السردي، ليتفاعل الخطاب العقدي مع النسيج السردي ويحقق التناص انطلاقا من توظيفه في هذه اللغة التي سعت لنشر مضمونها مقتبسة من القرآن الكريم ومشكلة لغة مضمون، كانت قد حملت كل الأساليب الفنية واللغوية التي تميز الفصحى عن العامية، الشيء الذي يميز البراعة الفنية والسردية التي تجمع النداء «أيها الشيوعيون» بالوعيد «ستذبحون» والشرط «ولو تشبثتم» مع الاقتباس «قل الإرهاب من أمر ربي» فإن شخصية الإرهابي حاولت لفت الانتباه سواء على مستوى اللغة المقتبسة من القرآن الكريم أو على مكان كتابتها وهو الجدار، أي الأماكن العامة.

لقد كان خطابها خطاب مثقفين يحوي «تيمات ملتقطة من الواقع عبر حدة الوعي وتدفق اللاشعور إلى جانب إشكالية فكرية وقضايا الذات والآخر»[2]، لتدل بذلك على عقلية الإرهابي الذي يمثل حالة استنفار قصوى والذي يعمل على التهديد والوعيد، مقتبسا ذلك من القرآن الكريم.

لغة الإرهاب طغى عليها العنف والسيطرة بالقوة تحمل التهديد والتحذير والترهيب، فلم تلن أبدا، لذلك يحاول السارد إيصال أفكاره حول هؤلاء عن طريق لغتهم تلك.

أما في "رمل الماية" نجد واسيني الأعرج يستخدم الآية: **قَالَ تَعَالَى:** ﴿۞ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ إِنَّ كَثِيرًا مِّنَ ٱلْأَحْبَارِ وَٱلرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَٰلَ ٱلنَّاسِ بِٱلْبَٰطِلِ وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ

(1) سورة الإسراء، الآية 85.

(2) عبد الرحيم العلام: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، بيروت، المغرب، سنة 1999، ص 24.

ٱللَّهِ ۗ وَٱلَّذِينَ يَكۡنِزُونَ ٱلذَّهَبَ وَٱلۡفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ فَبَشِّرۡهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٖ ﴿٣٤﴾﴾[1].

جاءت هذه الآية مثار جدل بين معاوية ممثل السلطة وأبو ذر الغفاري الذي كان يروي للفقراء أحاديث الرسول ﷺ في ذم الأغنياء الجشعين، فكان ممثل الفقراء، والجدل كان حول حرف الواو الذي يسبق الاسم الموصول (الذين) فالسلطة ممثلة في معاوية تطالب بحذف حرف الواو حتى يبعد أغنياء المسلمين، وأبو ذر يصر على إبقاء حرف الواو حتى يشمل الآية أغنياء المسلمين مع الأحبار والرهبان «**لكن الآية نزلت في الأحبار وأغنياء أهل الكتاب من الرهبان ولا تشمل حكمها المسلمين.**

لا؟؟؟ نزلت فيهم وفينا.

خبأ معاوية رأسه من وراء الوراقين بحثا عن كلمات النجدة لكن الكل كانوا صامتين.

ينتظرون الأمر الجديد، أين كان فمك يا الطبري؟؟؟

اتكأ بعدها بظهره على سند الحاكم الرابع(؟؟؟) الذي مد له حبلا من الزيف لينجده من هذا الفراغ الذي شعر بكثافته فجأة.

أنت تشوه الآيات يا بن بنت الرفيعة، حرف الواو (و) غير وارد في هذه الآية بالذات، صحح نفسك قبل أن آمر بقطع لسانك»[2] فالحاكم الرابع ليس في صالحه أن يبقى حرف الواو، فقد غير الآية لخدمة صالحه الخاص «**واتفق الوارقون، والبراقون، والسراقون، والراقون، والصفاقون، يسندهم الحاكم الرابع من بعيد بظلاله الوارفة ومسحة يده الكريمة التي لا تطالها النار الحارقة، تآمر الجميع على حذف حرف الواو، حرف الفقراء من الآية**»[3].

استخدم واسيني الأعرج التناص بأغلب مستوياته، فقد نوّع فيه بحيث أثرى نصه وكان استخدامه للآيات القرآنية حسب ما يتوافق وحاجة نصه.

(1) سورة التوبة، الآية 34.

(2) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 26.

(3)نفسه، ص 26.

«عمي الطاووس، هذا هو بلحمه ودمه وأوساخه، تأملوه جيدا، كان يحكمكم قبل هذا الزمن، كان وجهه مثل الدمية، فصارت لحيته المتسخة تبعد الكلب عنه، عمي الطاووس، وزير الإعلام والثقافة المخلوع قبل زمن لقد جن مثلي، لقد صار شحاذا يجوب المقاهي، وينظف المراحيض، والشاشية التونسية التي كتبت عليها، لا يغير الله بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم، لا تغادر رأسه»[1].

هذه الآية التي غير وحور فيها الروائي، كتبت على شاشية وزير الإعلام التي لا تفارق رأسه.

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿لَهُۥ مُعَقِّبَٰتٌ مِّنۢ بَيۡنِ يَدَيۡهِ وَمِنۡ خَلۡفِهِۦ يَحۡفَظُونَهُۥ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡۗ وَإِذَآ أَرَادَ ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ سُوٓءٗا فَلَا مَرَدَّ لَهُۥۚ وَمَا لَهُم مِّن دُونِهِۦ مِن وَالٖ﴾[2]، فاستخدم كلمة الشاشية التي توضع على الرأس فهو رمز للعقل والتفكير، كما أن التغيير يبدأ بالتفكير السليم من خلال العقل الذي هو داخل الرأس.

نرى أن الروائي وظف هذه الآيات وألبسها دلالة مغايرة تخدم نصه وفق رؤاه.

أما إذا عدنا ل"ذاكرة الماء" نجد قوله: «**أيها الكفرة يد الجهاد ستطالكم حتى ولو كنتم في حصون منيعة أو تعلقتم بأستار الكعبة، قل الإرهاب من أمر ربي**»[3].

إن تكرار مثل هذه العبارات لتعلن هيمنتها المطلقة في كامل الرواية، وتكرر أساليب النداء «أيها الكفرة» التي تحمل في طياتها التهديدات التي لا يمل أصحابها من إرسالها، لتزداد جمالية هذه اللغة المستقاة من الموروث الديني، بزيادة وقع عنفها وقوتها من خلال ألفاظها كالجهاد، ستطالكم، الإرهاب...لتتحول التهديدات إلى موت لا يلاحق السارد ومن حوله فحسب، بل يلاحق القارئ من صفحة إلى أخرى، ولقد جاءت لغة الإرهاب لغة فصيحة سليمة لما اقتبست من القرآن، وجاءت عنيفة ومخيفة لما صورت طريقة القتل والاغتيال، كما جاءت بليغة وفعالة لما اعتمدت الرسم كطريقة للتعبير عن مبادئهم وآرائهم، ثم إنها جاءت إشهارية وإعلانية لما خطت على

(1)واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 200.

(2) سورة الرعد، الآية 11.

(3) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص 231.

الجدران فكتبوا: «**لن يبقى لائكي واحد في هذه البلاد الطاهرة بلاد الإسلام والفتوحات وأرض علي وعباس**»[1].

كتبت هذه العبارات على حائط البريد المركزي لتعمل كإشهار، تتنوع فيه لغة الإرهاب من نموذج لآخر فإذا كانت في النماذج السابقة تقتبس من القرآن الكريم لتهدد وتحذر، فإنها في هذا النموذج تستدعي التاريخ الإسلامي، عصر الفتوحات وعصر علي والعباس، فتتنوع لغة الإرهاب وتبرز فيها بنيات لغوية جديدة نحيلها إلى قاموس الطابوهات مثل لائكي، شيوعي، طاغوت هذه المفردات التي لها وقعها الخاص والقوي على القارئ، فبمجرد ذكر تلك المفردات يتبادر للذاكرة مباشرة صور القتلى، والمشاهد الدموية البشعة التي جرت عندما انتشرت أفكار اللائكية والشيوعية، وبالتالي وجه هؤلاء تهم للجزائريين، وهذا ما نفهمه انطلاقا من لغتهم التي برأوا بها أنفسهم بحجة الجهاد والحفاظ على الدين ومبادئه، فيقول عنهم الكاتب: «**لهؤلاء الناس وظائف متعددة بعضها مكشوف ومسالم، والبعض الآخر مخفي في النهار موظف في البريد، وفي الليل يمتهن مهنة الجزار، يصفي كل الوجوه التي يحقد عليها فكل المعلومات بين يديه ولا يقتضي الأمر منه سوى حركة صغيرة أو معلومات يسلمها لخلية القتلة التي ينتمي إليها**»[2]، يصف الكاتب هؤلاء القتلة بأنهم أناس عاديون في النهار ومجرمون قتلة في الليل، إنهم لا يتحركون إلا في الليل حتى يتستروا على أعمالهم البشعة، ليعلن بذلك الليل معاداته للنهار، وبذلك ينفذ السارد إلى أعماق الظاهرة، فيذكرها بسرعة تلك الظاهرة «المتأصلة في واقعنا كونها تمارس في تربة ثقافية حبلى بالمتناقضات»[3].

فيصور لنا الروائي مختلف تلك التناقضات بصورة جمالية تجريبية رائعة، تعكس أحداث الواقع المر عبر سرد روائي فيه من العنف والمحنة ما يدهش القارئ، وينقله إلى مجال يتكسر فيه التواصل

(1) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء،ص 232.

(2) نفسه،ص 267.

(3) سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية، (4)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 82.

وتكشف عن قوالب العقيدة ضمن الخطاب الأدبي، فكونت الرواية عالمها الذي يستمد قوة جماليته من الخطاب الديني.

ويتجلى لنا هذا الأخير كذلك، من خلال أفكار الذين رجعوا إلى عهد البيعة، حيث نجد أن لفظة البيعة في اختيارها تتقاطع مع نص سابق، أين كان المسلمون يبايعون الرسول ﷺ ومن بعده الخلفاء الراشدين، إلا أنها تختلف معها في استعمال هؤلاء للسلاح للترهيب وإجبار المبايع على كل الشروط وتقبلها، ولقد جاءت لغتهم مقتبسة من القرآن الكريم أي مما هو عقدي في قولهم «**مأواك جهنم وبئس المصير**»[1].

نرى لغة العنف والقتل هي المصطلح الوحيد الذي اتفق عليه أصحاب هذه الأفكار السوداء، ولغة السلاح هي منطقهم والتي سترافق جانب المبايع، الذي سينظم إلى الجماعة بالإكراه، والتهديد والوعيد وبأفكار مستمدة من العقيدة الإسلامية، لكنها محرفة وفق أهوائهم ومصالحهم، إنها عقيدة إرهابية لها مصطلحات خاصة بالعقيدة الإسلامية، ولكنها لا صلة لها بالإسلام مضمونا وهدفا، فنجد: أخ في الإسلام، حجرة البيعة، مأواك جهنم وبئس المصير...ومصير كل من ينحرف عن طريق هؤلاء هو القتل والتعذيب.

«**إن خيانة وإفشاء سر الجماعة بحسن قصد أو سوء قصد يعرض صاحبه للإعدام وإخلاء سبيل الجماعة، مهما كانت منزلته ومهما تحصن بالوسائل واعتصم بالأسباب التي يراها كفيلة له بالحياة، إن أعضاء الجهاز الخاص يمتلكون الحق دون إذن من أحد، اغتيال من يشاؤون من خصومهم السياسيين، فكلهم قارئ لسنة رسول الله، في إباحة اغتيال أعداء الله ولا يحتاجون البيانات تصدر عن الإمام**(...)»[2] إنها جماعة لا تغفر الزلّة ولا تفهم غير لغة السلاح والعنف، إننا أمام ميثاق يسن مشاريع وقوانين عن منظمة خاصة، وتنظيم خاص يفرض لغته وأفكاره التي تجابه الأفكار السياسية، وتدعو إلى عدم اختراقها، إنها قوانين جائرة لا تعير اهتماما لأحد، ولا تفقه إلا القتل والاغتيال، ووسائلها القوة والتنفيذ المباشر حتى ولو غابت

(1) واسيني الأعرج: رواية ذاكرة الماء، ص 275.
(2) نفسه، ص 276.

البراهين والأدلة، إنها لغة الإرهاب التي جعلت السارد يقر بحقيقة ما «**شيء ما يسير في هذه البلاد بشكل مقلوب وكل الناس يرونه سويا**»[1].

السارد يشعر جيدا بعمق المحنة التي تعيشها البلاد، والمأساة التي اعترت كل وجدان، فالموت أصبح خليلا، والخوف سيطر على كل الأفئدة، التي أرعبها الخراب والدمار الذي سيطر على كل العقول، مما جعل السارد يصرح: «**ربما كان ذلك وهما، ربما كانت اللغة ذاتها وهما، ولكن من قال أن بقية القيم تتوازن من خلالها وتعطي لحياتنا معنى من المعاني ليست وهما بدورها؟ ما معنى الحب؟ الكراهية؟ النضال؟ الخلود؟ المقاومة؟ الكتابة؟ العدالة؟ الشيء المؤكد في مغامرة الإنسان هو الموت**»[2].

لقد أصبح الموت هو البطل في هذه الرواية، وزمن الإرهاب هو زمنها الحقيقي، فالرعب والذعر والموت أصبح هاجسا يطارد السارد والقارئ معًا عبر صفحات الرواية، إن لغة القتل التي طالت «**الأبرياء، المواطنين البسطاء، المساكين الذين لا حماية لهم، إلا الأرض والسماء، اغتصاب صبايا مثل النور؟ هذا هو الجهاد؟**»[3]، كل هذا تحت لواء الإسلام، والإسلام بريء من هذه الهمجية، التي لا تفقه غير لغة الدم والعنف والاغتصاب والخوف ونشر الخرافات والجهل بين البسطاء من الناس.

هذه الجماعة بكل جبروتها وظلمها وتسلطها مثلت جمالية لغة "الذاكرة"، وتميزها عبر خطاب ديني استغل لنشر ثقافة هؤلاء الضالين عن الدرب وعن الفكر النير، والذين كان شعارهم «**لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم**»[4]، إنه شعارهم المقتبس من القرآن الكريم حيث **قَالَ تَعَالَى:** ﴿

(1)واسيني الأعرج: رواية ذاكرة الماء، ص 276.

(2) نفسه، ص 201.

(3) نفسه، ص 223.

(4) نفسه، ص 141.

لَهُۥ مُعَقِّبَٰتٌ مِّنۢ بَيۡنِ يَدَيۡهِ وَمِنۡ خَلۡفِهِۦ يَحۡفَظُونَهُۥ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡۗ وَإِذَآ أَرَادَ ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ سُوٓءٗا فَلَا مَرَدَّ لَهُۥۚ وَمَا لَهُم مِّن دُونِهِۦ مِن وَالٖ ﴿١١﴾ [1].

هؤلاء الجماعة اتخذوا من الدين حجة وتبريرًا لجرائمهم، فاقتبسوا لغتهم من القرآن الكريم، وغيروا في آياته وشوهوا معانيه، وفقا لمصالحهم وأعمالهم النجسة، ولقد كشفت الرواية عن أسرارهم وخبايا نفوسهم وإجرامهم، فأبدع الكاتب في تقديم نص سردي مليء بالسحر والدهشة، عبر لغة تأنقها جماليات لا حصر لها، ووقع تجريبي راقٍ مأثث بفجائع وآلام عمقت المأساة وأدمت قلوبًا وأدتها الفجيعة، لقد اهتم الكاتب بتوظيف نصوص قرآنية ذات حمولة دينية، تفاعلت مع النص السردي فخلقا لنا نصا تجريبيا رائعا ومميزا.

كما يحضر **الحديث النبوي الشريف** في رواية "سوناتا لأشباح القدس" كمرجع ديني، يأتي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم، من حيث إشراق عباراته وفصاحة اللفظة وبلاغة المعنى والقول، ويساهم بقوة في تأسيس رؤية الكاتب للواقع ويمنحه الحجة والبرهان، حيث يذكر الكاتب على لسان الشخصية: «**صليت في المسجد الأقصى طوال شهر رمضان بكامله واخترت ليلة القدر لأوجه دعوتي الكبرى لله ليحفظ مدينته من الخراب القادم**»[2] وفي هذا تناص من (قول الرسول ﷺ): «**من صام رمضان إيمانا واحتسابا غفر له ما تقدم من ذنبه ومن قام ليلة القدر إيمانا واحتسابا غفر له ما تقدم من ذنبه**»[3]، فوظف الأعرج هذا الحديث في هذا المقطع السردي، ليوجه لنا ويذكرنا عن مدى عظمة هذه الليلة عند الله تعالى، وليبين لنا من خلال الرواية عن الظلم الذي يسود في فلسطين بسبب الاستعمار الظالم، حتى في أيام رمضان وفي أعظم لياليه ليلة القدر.

(1) سورة الرعد، الآية 11.

(2) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 147.

(3) الإمام البخاري: صحيح البخاري، ج 2، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت (دط)، 1981، ص 253.

نجد الكاتب في موضع آخر يقول على لسان الشخصية «**حذاري من أن تصبح مثل الجرس المغلق في كنيسة مهملة كلما مسته يد تداعى ألما، ثم هدأ على أنينه وحزنه الأول**»[1]، وهذا اقتباس من كلام الرسول ﷺ في حديثه حيث قال: «مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم، مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى»[2] فوظف الكاتب هذه العبارة ليخبرنا أن الإنسان يجب أن يكون على وعي دائم بما يدور به، وليجسد مدى فطنة "مي" في وصايا ابنها (يوبا) وذلك لتجربتها في الحياة، وقد جسدها الكاتب في روايته ليبين لنا أن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة.

توظيف واسيني لهذه النصوص ساهم في إعطاء النص شحنات تجريبية رائعة، طعمت النص الروائي بفيض من الدلالات الدينية التي تؤكد عمق مرجعية الكاتب وثرائها.

المطلب الثاني: البعد الديني للشخصيات

اعتنى الروائي واسني الأعرج بذكر عدة شخصيات ذات طابع ديني، ففي روايته "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد"، نجد المجتمع الأميري ينظر إلى الأمير عبد القادر على أنه الأسطورة التي تعكس صورة المهدي، وذلك لحاجة الناس لمن يخلصهم من الاستعمار، فوجدوا في شخص الأمير الصورة المثلى للنصير، فرسموا له صورة المنقذ، وكأنها الصورة المعادلة قوة وقهرًا للاستعمار «**الأمير في هذه المناطق صار أسطورة وما كان يحكى عنه في الأسواق كان يتجاوز كل منطق وعقل لقد تقاطعت صورته بصورة المهدي المنتظر**»[3].

كما أن هذه الصورة الأسطورية تتكرر مرة أخرى لتشخص الأمير في صورة خارقة، تجتمع فيه أحداث دينية مختلفة، أولها شخص المهدي الذي تتشكل ملامحه من خلال ما وصف به الكاتب الأمير عبد القادر لأنه في هذه «الحالة لا يفكر المبدع أسطوريا وإنما يفكر بواسطة

(1) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 473.

(2) الإمام مسلم: صحيح مسلم، ج4، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت (دط) (دت)، ص 2000.

(3) واسيني الأعرج: رواية كتاب الأمير، ص 136.

الأسطورة»[1] حيث صوّره في ذلك الرجل الذي تحيط به هالة من نور ويرسل أتربة باتجاه النصارى فيمحوهم، وإن كل من إختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته بإعلانها عن وجوده، كما تتضح صورة المنقذ في نص آخر، حيث يبدو لنا بطل رواية "المخطوطة الشرقية" نوح ولد المليانى في صورة المهدي المنتظر، حيث تشيع فكرة الاعتقاد بالمخلّص أو المنقذ أو المحرّر في كثير من الديانات السماوية والوضعية، وفي كثير من المذاهب أيضا، «ومهما تكن الأسماء التي تقنّع بها المخلّصون في تلك الديانات والمذاهب، فإن ثمة مهمة واحدة لهم جميعا هي ملء الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، أو إقامة ملكوت الله أو حكمه، أو دولته، أي إقامة فردوس أرضي لا موقع فيه للظلم أو الاستغلال أو الاستبداد»[2].

نوح ولد المليانى حاول أن يخدع الرعية بأنه المنتظر والمخلّص، وأن سعيه سيكون دؤوبا لقهر الظلم والفساد إلا أنه كان يسعى نقيض ذلك، فهو يتبع خطى والده المليانى في التسلط والجبروت، فكان نموذج المخلّص شكلا، المتجبر المتسلط مضمونا، فعكست فكرة المنقذ من الخيرية والخلاص إلى الشر والفساد، لقد كان البطل نوح ولد المليانى عكس الموريسكي في رواية "رمل الماية" الذي كان أمل الشعوب في الخلاص، إذ مثل ظهوره صورة الأنبياء والأولياء، كما يبدو لنا الأمير عبد القادر في صورة أخرى، ففي غزوة بدر حيث انشقت السماء وازداد عدد عسكره وصار عدد العدو قليلا، ثم بعث الله الملائكة التي أعمت بصيرة العقون وأخيه سليمان، وبعد ذلك في المقطع ذاته يتغير الحدث، الذي يوصف فيه الأمير عبد القادر إلى حدث ثالث، ديني، تاريخي، وهو هدم الكعبة من طرف أبرهة الحبشي، يظهر من قوله: «**الملائكة هي نفسها التي بعثت بطيور أبابيل وأشعلت النيران في جيوشهم**»[3].

نسب الكاتب إلى شخصية البطل معجزات خص الله بها نبيه في بدر، والمهدي عند الفناء والكعبة الشريفة لتجتمع جميعها في شخص الأمير، بعدها يقول: «**وأصبحت ضرورة مساعدة**

(1) حميد لحميداني: في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 33.

(2) نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 134.

(3) واسني الأعرج: رواية الأمير، ص 471.

الأمير عند جميع الناس أمرا محتوما وإذا حدث وأن سلم الأمير نفسه للنصارى دفع المسلمون الثمن الذي دفعه اليهود عندما سلموا سيدنا المسيح للرومان لقتله»[1].

يحاول الكاتب أن يلبس البطل صفات خارقة، تجعل من الأمير الملجأ الوحيد لكل الفرق المتناحرة، لأنه يمثل نصير المستضعفين والمنقذ الذي يسعى لجمع الشمل المتفرق والقضاء على العصبيات، فأيده الكاتب بمعجزات الأنبياء والصالحين، فهو منبر الحق ورسول السلام، ونجد ذلك يتحقق بصورة صريحة لما يعلن الأمير عبد القادر عجزه عن إتمام مهمته ورسالته، اتجاه هذا الوطن وهذه الأرض التي تصبح مثل المسجد الحرام أو الكعبة الشريفة ودار الإسلام وذلك في قوله: «**أما عن بيع دار الإسلام فطمئنوا سيدي الصافي وإمامه بأن دار الإسلام أكبر من الجميع ولها رب يحميها من كل تلف وإلا لكانت حروب الردة والمقايضون القدامى والجدد قد هلكوها من زمن»**[2].

إنه يذكرنا بجد النبي ﷺ في حدث تهديم الكعبة وتصريحه أن للكعبة ربا يحميها، لقد انغلقت كل السبل على الأمير عبد القادر إلا أن التأييد الرباني أحاطه من كل جانب، خاصة في المقطع الذي أُسْطِر فيه الأمير عبد القادر بصورة الكرامات التي خص الله بها نبيه محمدا ﷺ.

في رواية "سوناتا لأشباح القدس" نجد أن شخصيات الرواية الدينية معظمها مسيحية، فالراوي اقتبس مقطعا مهما من نص النهايات في الإصحاح 24 من إنجيل متّى، وذكر المسيح بصفة مكررة تواترت عبر أرجاء السرد، كما أن شخصية "مريم المقدسية ومتّى ودانيال النبي، وأسقف فالنسيا" كلها شخصيات تنتمي إلى الديانة المسيحية، وتنقل شحنة دينية إيديولوجية مع هذا النص في دفاعه عن العرب المسلمين والمسيحيين، في مقابل هذه الشخصيات الدينية المسيحية تظهر شخصيتان دينيتان مسلمتان هما: سيدي بومدين المغيث والشيخ الحسيني كممثلين لحقبتين تاريخيتين مختلفتين، لكنهما تنتميان لمرجعية واحدة، وتتطابقان في الأدوار، حيث تطرد الأولى (سيدي بومدين) من أرضها، وتهرب الثانية (الشيخ الحسيني) من مخالب العدو، وتضفي هذه

(1) واسني الأعرج: رواية الأمير،ص 471.
(2) نفسه، ص 225.

النوعية من الشخصيات مسحة دينية على النص، كما يظهر التباين في إيديولوجيا الشخصيات الروائية التي تميل في معظمها إلى ضعف التدين، ويظهر ذلك بوضوح مع شخصية "مي" البطلة التي تقول: «**إيماني بالله قليل، وربما غير موجود أصلا**»[1]، فهذه الشخصيات الدينية لا تشكل مرجعية دينية عقدية، بقدر ما تشكل رموزا أراد الكاتب من خلالها أن يمرر رسالة توضيحية، عن وجوب فصل الدين والمعتقد عن الأحكام الإنسانية المتعلقة بالوطنية، وأحقية الأرض المشروعة لا بقوانين دينية، بقدر ما هي بقوانين إنسانية هذا ما يفضح عولمته للقضية الفلسطينية وإبعادها عن النصوص الدينية.

أما عن شخصية الشيخ الحسيني فقد استدعاها الكاتب في روايته، من خلال المقطع السردي الذي تحدثت فيه (مي) عن استلام حوائج والدها من المستشفى، بعد وفاته دون التعريف به «**صورة الشيخ الحسيني بهيئته الوقورة، وطربوشه، وعينيه الرائعتين**»[2].

فهذا الوصف يجعل منه شخصية مرموقة، واللفظة الوحيدة فيه التي تعبر عن أن الشخصية دينية لفظة "الوقور" التي يحس القارئ من خلالها أن الشيخ الحسيني شخصية دينية، ولا يزيد الكاتب عن هذا شيئا، بل ويؤجل الحديث عنه إلى نهاية الرواية، وبالضبط في رسالة المثقفة "إيفا كراوس موهلر" عندما قالت: «**الشيخ الحسيني لم يكن نازيا إلا بالقدر الذي يقربه من رجل يعرف جيدا معنى أن يذل إنسان ويسحل على الأرض ككيس زبالة**»[3]، فهذه الرؤية من الكاتب والتي ترى أن الشيخ الحسيني مفتي القدس نازيا تحسب له، ويبقى رأيه الشخصي محتفظا به، فالحسيني لم يخف إعجابه بهتلر، كما لم يخفها واسيني الأعرج في طيلة ثنايا الرواية «**الشيخ الحسيني الذي راهن عليه في الثورة العربية، وكان حجرة عثرة في وجه سياسة بريطانيا المتواطئة، تمكن من الإفلات وغادر القدس في شهر أكتوبر 1937...قبل أن ينتهي به**

(1) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 131.
(2) نفسه، ص 36.
(3) نفسه، ص 38-39.

المطاف في أحضان هتلر في 08 مارس 1845م، هرب من ألمانيا إلى سويسرا، فأرجعته مكبلا إلى ألمانيا، لم يخف أبدا إعجابه بهتلر الذي كان فرصة نجاة الفلسطينيين»[1].

الكاتب لا يخفي إعجابه بالنازية، فعلى الرغم من أن شخصية الحسيني الدينية لم يكن لها دور في الرواية، إلا أن الكاتب مرر من خلالها إيديولوجيته.

إلى جانب شخصية الشيخ الحسيني، يستحضر الراوي شخصية المسيح عليه السلام، ويتواتر ذكره في مناسبات عديدة عبر السرد، وخصوصا لدى استذكار "مي" لمدينتها المقدسة، إذ المسيح مدفون في كنيسة القيامة، وقد شاركت مي في أسبوع الآلام في كنيسة القيامة «**وكانت كل الطوائف الدينية حاضرة كما هي العادة، فالمكان كان هو الموقع الحقيقي الذي جرى فيه صلب سيدنا المسيح...**»[2]، وفي ذكرها لتقطيعات المكان تصف "مي" «**الشرفة المرتفعة المعروفة بنصف الدنيا، المقابلة لقبر سيدنا المسيح شرقا...إضافة إلى النوافذ السبع الواسعة العائدة لطائفة اللاتين والمُطلة على قبر المسيح الذي يعض تلاميذه تقول "فأجاب يسوع وقال لهم: أنظروا لا يضلكم أحد فإن كثيرين سيأتون باسمي قائلين أنا هو المسيح...إن قال لكم أحد: هذا المسيح هنا أو هنالك فلا تصدقوا**»[3].

وفي رواية "شرفات بحر الشمال" نجد شخصية "عمي غلام الله"، التي يعبر الكاتب من خلالها عن واقع سياسي باستعمال شعارات دينية وآيات قرآنية، لقد أُتهمت هذه الشخصية بالاشتراكية والكفر والإلحاد على رغم لغته القريبة من لغة القرآن الكريم، ولذلك حينما قتل من قبل "حراس النوايا" كما يسميهم واسيني دائما «**كتب على ورقة رشقت على صدره العاري: هذا مسيلمة الكذاب، عاشر الشيوعيين وهم الذين سموه غلام الله والعياذ بالله لذم العزيز الحكيم، نصح فلم يعمل بالنصيحة، عزر فاستكبر وتعدى حدود الله ومن تعداها فقد ظلم**

(1)واسني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 440.
(2) نفسه، ص 127.
(3) نفسه، ص 132.

نفسه وضرعه وزرعه وأهله»[1]، أراد الكاتب أن يفضح الممارسات اللاإنسانية، والتطرف الذي كان سائدا، لقد عمد التيار الهمجي الى القتل غير المبرر، فشخصية عمي غلام الله شخصية متشبعة بالثقافة الدينية الأقرب إلى الصحابي الجليل[2]، وإذا بها تقتل بسبب الإلحاد؟!

«**عمي غلام الله كان معلما في باب الوادي، عمل مدرسا للقرآن في مسجد السنة ثم كون نفسه والتحق بإحدى المدارس، واشتغل أكثر من أربعين سنة في التعليم الأصلي ثم الثانوي العام**»[3]، لقد قتل عمي غلام الله بسبب تهمة الكفر، رغم أنه كان مسالما معتدلا ملتصقا بالعلم ومحبا لدينه.

عمي غلام الله حينما يصرخ قائلا: «**تقرؤون فلا تفقهون وتنظرون فلا تبصرون وتفكرون فلا تعلمون وتمشون فلا حراك بكم ولا هم يحزنون، ربكم عالم بما تسترون يضع لكم المسالك علكم تفقهون**»[4]، إن هذا المقطع السردي تناص مع قوله عز وجل:﴿ وَلَا يَسْتَطِيعُونَ لَهُمْ نَصْرًا وَلَآ أَنفُسَهُمْ يَنصُرُونَ ﴿١٩٢﴾ وَإِن تَدْعُوهُمْ إِلَى ٱلْهُدَىٰ لَا يَتَّبِعُوكُمْ ۚ سَوَآءٌ عَلَيْكُمْ أَدَعَوْتُمُوهُمْ أَمْ أَنتُمْ صَٰمِتُونَ ﴿١٩٣﴾ ﴾[5] وقوله عز وجل:﴿ صُمٌّۢ بُكْمٌ عُمْىٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ ﴿١٨﴾ أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ فِيهِ ظُلُمَٰتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمْ فِىٓ ءَاذَانِهِم مِّنَ ٱلصَّوَٰعِقِ حَذَرَ ٱلْمَوْتِ ۚ وَٱللَّهُ مُحِيطٌۢ بِٱلْكَٰفِرِينَ ﴿١٩﴾ ﴾[6].

إن أقوال عمي غلام الله تتناص مع آي القرآن الكريم، فهذه الفئة الضالة التي تتخذ من العنف لغة، ومن القتل وسيلة لها، فهي مثل الكفار في غيهم وإصرارهم على الضلالة، وفي موضع آخر يقول: «**لا يعرف الشقيق الشقيق، وينفر الصديق الصديق، وإذ تتساءلون؟ أأنتم من**

(1) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 198.
(2) نفسه، ص 184.
(3) نفسه، ص 185
(4) نفسه، ص 194.
(5) سورة الأعراف، الآية 193.
(6) سورة البقرة، الآية 18-19.

هذه الأرض، أم أنتم من زمن الأولين، وما زمن الأولين»[1]، وهذا ورد في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَفِرُّ ٱلْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ ﴿٣٤﴾ وَأُمِّهِۦ وَأَبِيهِ ﴿٣٥﴾ وَصَٰحِبَتِهِۦ وَبَنِيهِ ﴿٣٦﴾ لِكُلِّ ٱمْرِئٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ ﴿٣٧﴾ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُّسْفِرَةٌ ﴿٣٨﴾ ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ ﴿٣٩﴾ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ ﴿٤٠﴾ تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ ﴿٤١﴾ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْكَفَرَةُ ٱلْفَجَرَةُ ﴿٤٢﴾﴾[2].

عمي غلام الله يريد أن يبين خسران وضلال هذا التيار المتطرف، الذي ستكون عاقبته وبالا عليه يوم الدين.

وفي رواية "كتاب الأمير" تتجلى لنا صورة الأمير، من خلال استثماره احدى مواقف النبي ﷺ عندما أراد أحدهم قتله إلا أنه فشل فعفا عنه النبي ﷺ، تناقلت أخبار السيرة قصصا مختلفة عن القاتل أنه أعرابي وأخرى أنه مشرك...أما تهذيب السيرة لابن هشام فأورد لنا خبرا لأمر قتل رسول الله في فتح مكة حيث يقول: «وحدثني من أثق به من أهل الرواية أن فضالة بن عمير الليثي أراد قتل النبي ﷺ وهو يطوف بالبيت عام الفتح فلما دنا منه قال رسول الله ﷺ أفضالة؟ قال: نعم فضالة يا رسول الله قال: ماذا كنت تحدث به نفسك؟ قال: لا شيء، كنت أذكر الله، فضحك النبي ﷺ ثم قال: أستغفر الله، ثم وضع يده على صدره فسكن قلبه، فكان فضالة يقول: والله ما رفع يده عن صدري حتى ما من خلق الله شيء أحب إلي منه[3].

هذه الحادثة يضمنها الكاتب النص الأميري حيث تتجسد في صورة الأمير عبد القادر، إذ قوة خفية تمنع العبد من أن يدفن في ظهر الأمير السيف بينما كان هو متكئا يقرأ القرآن: «**لقد رفع العبد الضخم يده ولكنها سرعان ما تركها تهوي وكأنها كانت كتلة ميتة بدون حراك وينحني عند رجلي الأمير طالبا الصفح عنه، يا أمير المؤمنين لقد كُلفت بقتلك وها أنا أفشل في رفع سيفي ولا أدري لماذا مع أنني كنت لوحدي كما ترى؟ عندما هممت بفعل ذلك رأيت حالة من النور غمرتني ولم أعد أر شيئا أبدا فقلت هذه علامة من علامات**

(1) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 194.

(2) سورة عبس، الآية 34-42.

(3) عبد السلام هارون: تهذيب سيرة ابن هشام، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (دم)،(دت)، ص 295.

الله...لم يستطع الشاب أن يوقف دمعه، شعر بتمزق داخلي هو وحده كان يعرف درجة قسوته وبانكسارات جعلت جسده يهوي مثل الصخرة»[1]

وفي مقطع سردي آخر يقول الكاتب: «**عندما قام من غفوته اعتدل في جلسته وطلب أن يأتوه ببنيه: محي الدين ومحمد وضع كل واحد على ركبة، تذكر محنة سيدنا علي وخديعة الأقربين، رأى عليا وهو يسقط تحت ضربة النصل القاسية، ثم رأى الفتن التي طارت فيها رؤوس كثيرة، رأى الحسن والحسين يندثران في لعبة كانت أكبر منهما**»[2].

الكاتب يرى أن الأمير ضحية لهذه الإمارة التي رفضها، إلا أن إلحاح الأب جعله يستسلم لأمر أبيه، فيصور لنا هذا المشهد السردي: صورة علي كرم الله وجهه مع ولديه الحسن والحسين من خلال شخص الأمير خاصة، وأن الكاتب كثيرا ما صرح على لسان شخصياته أن الأمير من نسل الحسن والحسين، كما تلتقي هذه الحادثة مع حادثة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام عندما رأى إبراهيم عليه السلام في المنام أنه يذبح ابنه، وعاودته الرؤيا مثبتة الغاية نفسها، وخضوع الابن لإرادة الله، أما هنا فيخضع الأمير لما رآه الوالد واستجابة منه لتكرير الرؤيا على الوالد، فكانت الإمارة تعادل الموت للأمير لما فيها من موت لكل طموح في حياته، ولعظمة المهمة التي كلّف بها من تسيير أمور الأمة فكانت ثقلا لا طاقة له بحمله، خاصة بعد أن خانه الأقربون وكذا تناحر أبناء دينه، وعجزه عن مجابهة قوى العدو الهائلة.

لقد أضفى الطابع الديني الذي وسم شخصيات واسيني الأعرج في نصه السردي، رونقا تجريبيا مميزا، خلق لنا جماليات لا حصر لها، وفتح لنا آفاقا تجريبية تدهش القارئ وتمتعه، عبر خطاب عقدي فيه من التميز ما يشدنا أكثر لنصوص واسيني الإبداعية.

(1) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص 428-429.
(2) نفسه، ص 517.

المبحث الرابع: حضور التراث الشعبي في نص واسيني الروائي.

إن للموروث الشعبي حضور مميز في الأدب الروائي الجزائري، إذ يعد الشكل التراثي الشعبي ذو خصوصية مثيرة، باعتباره خلاصة التجارب الجماعية، مما أنتجته ذاكرة ووجدان الطبقات الشعبية، وتداولته شفاهيا فالخصوصية القولية للنتاجات الشعبية، هو ما يجعلها محافظة على روح الجماعة المبدعة، أما ما تداولته الأيادي مدونا فقد تم تسجيله وتدوينه لاحقا بعد زمن من إبداعه.

لذلك فالتراث الشعبي هو ذلك الموروث الذي يعد صوتا للشعب، وهوية من هوياته إذ يتبناها ويعتقدها، كالسير الشعبية والأساطير والقصص الخرافية والعادات...أي كل ما هو وليد للحياة الشعبية، أو هذا المجتمع الذي تمايز بثقافته الشعبية التي جسدتها اللغة، الوجه الآخر لهذه الثقافة والمعرفة؛ والتوجه إلى التراث الشعبي والاستعانة به في تشكيل معالم النص الروائي الجزائري، لم يكن وليد الترف أو العبث الفكري، إنما كان لحاجة ملحة هي الباعث والمحرك.

ولقد لجأ المبدع الجزائري إلى النص الشعبي لأنه وجد فيه ملاذا ونموذجا، يعبر بواسطته عن جراحه وتصدعات الواقع بكل آلامه وحرائقه، فيفضح من خلاله كل المظالم والتجاوزات التي ترتكب في حق الأبرياء.

يستعين المبدع بالتراث ليبحر في أجواء خيالية رائعة، يربط القديم بالمعاصر فيقدم لنا نصا تجريبيا مميزا، إذ يتوسع في استخدام عناصر التراث الشعبي بنماذجه السردية التقليدية، ويسقطها على الراهن بكل ألوانه وجراحاته.

ولعل من أبرز الروائيين الذين اهتموا باستثمار التراث السردي بشكل كبير وملفت للنظر نجد الروائي: واسيني الأعرج الذي اهتم بتوظيف التراث الشعبي في نصه الروائي، فأبدع لنا نصا تجريبيا مشحون بطاقات إيحائية هائلة «إنها مسيرة طويلة وفنية ومتميزة ترتهن في أساسها إلى الإنبناء على التراث بوعي جديد وتصور مختلف عن السائد، وممارسة تنحو نحو الإبداع من داخل التراث وتنتج نصا يأخذ ملامحه وسماته الخاصة»[1].

(1) سعيد يقطين: الراوية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، 1992م، ص 106.

واسيني يقدم لنا نصوصا روائية تراهن على التجريب، ونسج فضاء روائي متفرد يؤسس قوانينه الخاصة ويعمق الحوار مع التراث، ففي رواية "كتاب الأمير" نجد واسيني الأعرج قد وظف القصص الشعبية في شكل تجريبي ذو نكهة مميزة، بعث لنا دلالات جديدة من خلال تناصها من البنية اللغوية الأميرية، فخرق المحظور والمسكوت، وارتقى بهذا التراث وقدم لنا نصا ذو دلالات إيحائية مختلفة، فيظهر لنا الأمير عبد القادر ذلك الرجل القوي العجيب الخارق، ويتناقل الناس معركته مع الفرنسيين في سيدي إبراهيم قائلين «**قالوا إنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه، مرفقا بهالة من نور تعمي الأبصار، يرسل أتربة باتجاه النصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتى قضي عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها...ثم إن شيئا غريبا قد حدث حتى قبل بدء العبور، الشمس أشرقت من الغروب، فأوحت للأمير بأن مكروها سيحدث وفي منتصف النهار بدأت البروق تشق صدر السماء بقوة فعرف أن ما ينتظر فرسانه وعسكره كبير، كانوا قلة فتعددوا وعدوهم كان لا يحصى، فصار لا يذكر، قيل أن مطرا حميما سقط على جيوش السلطان فأبادها وجعلها كعصف مأكول**»[1].

الأمير تحول إلى مخلوق عجائبي ينبهر الناس بما يقال عنه، ويعجبون ببطولاته إذ أصبح ذكره حديث المجالس، فهو بطل مقدس عندهم، ولقد لجأ الكاتب إلى تضمين نصه مثل هذا القصص العجائبي ليوضح مكانة الأمير من جهة، وما لاقاه من هول المعارك ومصابها من جهة ثانية، حيث تمكن بفضل ذكائه وحنكته تجاوز كل الصعاب بشجاعة وصبر، فتحول إلى بطل أسطوري أذهل العام والخاص.

كما تتناص رواية الأمير مع إحدى القصص الشعبية التي تتعلق بتربة "لالا مغنية" حيث نسبت إليها قدرات خارقة في شفاء الأمراض، وقد شاع أمرها بين القبائل، مما استرعت اهتمام كلا من (لاموريسيير وبيدو) الفرنسيين، فمرا بها ليتعرفا على قصص الرجل الأحدب (المقطوع اللسان) الذي يلازمها، إذ تولدت حوله قصصا شعبية متنوعة في خدمة المقام، «**أنه كان يريد أن**

(1) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص 470.

يتزوج بنتا من شيخ معروف، وعندما عرف الشيخ بفقره رفض تزويج ابنته له، وحتى تبور ويتزوجها، ظل خادم المقام ينسج حولها القصص الكثيرة ولكن أهلها قتلوها بينما قُطع هو لسانه عقابا له على القصص الكاذبة التي رواها عن المرأة المقتولة، منذ ذلك اليوم لا يغادر المقام أبدا إلا لتنظيف القبور أو الإتيان بالحطب اليابس لتحضير الشاي للزوار»[1].

في رواية "نوار اللوز"[2] يهتم الروائي بـ «استعادة شكل القصص الشعبي متخذا من السيرة الهلالية نموذجا دالا في كيفية التعامل مع التراث، وسبل توظيفه في النص الروائي توظيفا يتخطى المحاكاة إلى الإضافة، عبر مسعى البحث توقا إلى المغايرة الشكلية للسائد من أنماط الكتابة الروائية التقليدية بنية شكل ونظام خطاب ونسق لغة»[3].

فهو يسعى لابتكار إضافات جديدة عوض الاكتفاء بالاجترار والمعارضة، فنوار اللوز «تقيم تعالقا نصيا متعدد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هلال ابتداء بالعنوان ومرورا بأسماء الأعلام والاقتباسات النصية، وانتهاء بالخطاب الواصف الذي يصنع كل ذلك موضع نقد ومعارضة يساهمان في توليد شكل روائي جديد ينهض على أنقاض شكل السيرة القديمة»[4].

"نوار اللوز" تمثلت شكل السيرة الشعبية، كما تمثلتها سيرة بني هلال، توقا إلى المغايرة والإضافة مع إخضاعها لمنطق الحكي الروائي وإضفاء طابع المعاصرة عليها: «فقد أضفى صفة المعاصرة على المتن الحكائي هنا بتضمينه شواغل الراهن وأسئلته، وتجذيره مكانيا في فضاء مرجعي تمثل الجزائر مداره ومداه، في مرحلة تاريخية تمثل السبعينات وما شهدته بؤرة أحداثها من تحولات متأزمة على جميع الأصعدة، ينضاف إلى ذلك تدميره مفهوم البطولة الأسطورية، التي أضفته الحكاية الشفوية المتواترة للسيرة الهلالية على شخصية أبي زيد الهلالي، حيث حوله من البطل الرمز في السيرة إلى البطل صورة الحاكم المستبد والوصولي والانتهازي...»[5].

(1) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص 379.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، 1983.

(3) بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث، كتابات معاصرة، عدد 29، 1996-1997، ص 101.

(4) عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، المدراس، البيضاء، 2000، ص 94.

(5) بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة، ص 94.

شيد الروائي واسيني نصا سرديا يعارض السيرة الهلالية ويتجاوزها نصيا، لقد تجاوز النص المرجعي وخلق عالما روائيا مغايرا، فكان الإبداع والخلق التجريبي اعتمادا على قاعدة الإضافة والتجاوز، لا التقليد الأعمى والاجترار. كما نجده في روايته "رمل الماية" يستعيد شكل الحكاية في "ألف ليلة وليلة" وعوالمها العجائبية، يحاور مكوناتها ليتجاوزها لاحقا بغية إنتاج نص جديد يجاور النص التراثي يحاوره، قبل أن يؤسس على أنقاضه نصه الروائي الذي يكتسب سمة الحداثة[1].

إن واسيني لم تكن بغيته نسخ النص التراثي بل كان همه التجاوز والمغايرة، وإبداع فضاء تخييلي حديث فيه من الجدة والتجريب، وقد تبلور هذا التوجه في رواية "رمل الماية" حيث نجد فيها حوارا خصبًا مع التراث السردي العربي لتوسيع وإثراء أفق التخييل الروائي.

أعادت رواية "رمل الماية" سرد الحكاية على أنها حكاية تاريخ وصراع بين السلطة والشعب. وقد بدأت الرواية «بسرد أحداث حكاية معروف الإسكافي من نهايتها، ورفضت أن تنتهي الحكاية بالطريقة التي قدمتها شهرزاد لشهريار، والتي تتمثل بالنهاية السعيدة لمعروف وزوجته وابنه، بعد التخلص من فاطمة العرة التي حاولت سرقة الخاتم، وقتل معروف الإسكافي لأنه فضل عليها زوجته الثانية، ابنة الملك، وهكذا، حُرّفت رواية "رمل الماية" السرد الحكائي عن اتجاهه الأصلي، وجعلته يسير باتجاه آخر، يتناسب ومبدأ السرد في الرواية، وهو نقد الحكام والسلاطين، وإظهار مدى تكالبهم على السلطة، لقد قام "قمر الزمان" ابن الملك المقتدر بالله —بعد قتله فاطمة العرة– بقتل أبيه في الليلة نفسها، بعد أن اتفق وزوجة أبيه الشابة على التخلص من والده الذي تعفن في الحكم»[2].

«...وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة، حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب بعدها باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار الليالي»[3].

(1) بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة،ص 100.

(2) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 55.

(3) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 07.

حطمت رواية رمل الماية البنية السردية لألف ليلة وليلة، من خلال نقل الراوي المفارق لمرويه والمروي له إلى شخصية روائية وزجها في الحكي، فإن رواية "رمل الماية" حافظت على البنية السردية لألف ليلة وليلة وتركت مادة الحكي، باستثناء إعادة سردها لحكاية "معروف الإسكافي".

حيث تتألف الرواية كألف ليلة وليلة «من حكاية إطارية، تضم حكايات ثانوية فثمة راو مفارق لمرويه، هو دنيازاد التي تتقمص دور شهرزاد بوصفها راوية لكل الحكايات، وثمة أيضا مروي له هو شهريار بن المقتدر بالله، صنو شهريار، وحفيده، وقد تولد عن الحكاية الإطارية التي حافظت عليها الرواية حكايات ثانوية كثيرة، كحكاية البشير المورسكي، وابن رشد، وبن الحلاج، وسقوط غرناطة، وأبي ذر الغفاري، وبوزيان القلعي...إن الليلة السابعة بعد الألف التي تسرد الرواية ما حدث فيها، تشبه إحدى ليالي ألف ليلة وليلة من حيث كونها تضم حكايات كثيرة»[1].

توظيف رواية "رمل الماية" للبنية السردية لألف ليلة وليلة «يتناسب وموقف السرد الروائي من ثنائية السرد الشفاهي والسرد الكتابي، واستبدال السرد الشفاهي بالسرد الكتابي، وتوجيه النقد إلى السرد الكتابي "الوراقون" لالتصاقه ببلاط الحكام والسلاطين، وتزييفه الحقيقة، طمعا بالمال وخوفا من سيف الجلاد»[2].

لقد مثل التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكلاته من النص الواسيني، أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها الأعرج، وذلك بحثا عن أفق حداثي في الكتابة، يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية التاريخي منها والواقعي، مما يجعل الكتابة الروائية تنفتح على أفق باحث عن التميز، عبر المغايرة وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المختلفة.

تناص النص الواسيني مع هذه الحكايات الشعبية، قد أضفى بعدا تجريبيا وجماليا للنص الروائي، بعد أن شُحن بدلالات شعبية جعلت النص ينفتح على قراءات متعددة ورؤى مغايرة للأشياء.

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 71.

(2) المرجع نفسه، ص 72.

إضافة إلى القصص الشعبي استعان الروائي واسيني الأعرج بالموروث الغنائي، فاهتم به من أجل «بناء صلة إبداعية مميزة مع ما في الذات ومحيطها من بياضات ومع ما في اليومي من حيوية وتدفق وتصدع متباين الأوجه والمظاهر من جهة أخرى»[1].

ومن النماذج التي وظفها الأعرج في رواية "سوناتا لأشباح القدس" نذكر: نشيد سيدي بومدين المغيث الأندلسي:

«**ليام تمرض وتبرا، والصبر هو دواها...**

آه...يا أسفي على ما مضى

من ذلك الزمان اللي فات وانقضى...

آه يا فرقة الديار، ديار الأندلس

ما هانوا علي...ما هانوا علي...»[2].

هذه الأغنية تذكرتها مي وهي ترى أنها كل ما تبقى من رحلة ثمانية قرون ونصف، وهي توحي لنا بمدى تأثر الكاتب وتأسفه على الأيام التي فاتت وانقضت دون نيل الحرية في القدس، وقد وظف هذا التأثر على لسان المغني، فالأغنية تجسد حسرة الكاتب على ضياع الأندلس وعلى ضياع المجد العربي المفقود، ويظهر ذلك جليا من خلال الحسرة التي نلمسها من كلام المغني، بسبب ضعف العرب بعد هزيمة 1973 فالمغني يتحسر على كل لحظة فاتت دون فعل شيء في سبيل تحقيق الحرية.

وفي رواية "رمل الماية" نجد قوله:

«**يا البحر يا لهبيل**

داويني بملحك نبرا

يا البحر يا الحنين

غرقني بين الموجة والموجة

(1) عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ط1، المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص 86.

(2) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 28.

حبيت نرقد

وحبيبي ضاع...

داويني بملحك نبرا...

يا البحر يا لهبيل...»[1].

كما نجد قوله:

«غن يا عيني غن

القلب صار وحيد

واش بقى لي في القلب شي

نصير به عنيد

آه يا لوليد...

شكون باعك في سوق لعبيد...»[2].

تكشف لنا هذه النماذج الغنائية عن عمق الجرح، فهي تلامس الواقع بكل انكساراته وأحزانه إنها تبوح بما «في الأعماق من انكسار وتشوه وتوق حميم إلى الانعتاق والخروج من دائرة العطب والعجز»[3].

وفي رواية "الأمير" نجد قوله:

«التفت القوال نحو قرده وبدأ يراقصه ويغني له:

اشطح يا ولد المخازنية

جدودك الأتراك باعونا بفلس وطيز رومية

اشطح يا ولد التالفة وقل في هذا الدوار الخالي

راح اللي بنى وعلا ويلك يا اللي تثق في الدونية

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 191-192.

(2) نفسه، ص 212.

(3) عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 88.

قولهم لو كانت الدنيا تدوم، كانت دامت للي سبقوكم

اشطح يا ولد المخازنية وازهى وخاطيك وفرح قلبك وسرح مسجونك، وقل هواك اللي دار على راسك شاشية، السلطان راح ونساك وباعك بالرخيص»[1].

نجد أن لهذا الغناء دلالات توحي بالعداء، وذم للذين سعوا لتحقيق مصالحهم على حساب البلاد، فكان فعلهم ممقوتا ممزوجا بالخيانة، فهو فعل يستنكره كل وفي عاشق لتراب الوطن.

وفي موضع آخر نجده يقول (المغني):

«**مانيش منا...مانيش منا...**

غير المانو(*) **صابني...**»[2]

هذه الأغنية توحي لنا بأغنية على الإيقاع الوهراني (الراي)، وتعتبر نموذجا مقتبسا من أغنية للشاب يزيد(**) والتي يقول فيها:

«**مانيش منا...مانيش منا...**

غير البابور جابني هنا...»

وظف الكاتب هذه الأغنية نظرا للقدر الذي أصاب مي في صغرها دون أن تدري بذلك ودون معرفة مسبقة، فهي تتحسر على أيامها الماضية في القدس وتبكي عليها، وتأسف لسفرها إلى أمريكا دون رضاها.

في موضع آخر نجد الروائي وشخصيته مشغولين بذكر الأغاني بل بتكرارها، ولذلك نجد أغنية (***) شعبية يكررها أربع مرات في روايته والتي يقول فيها:

---

(1) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص 80.

(2) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 29.

(*) المانو: هو الحظ أو القدر، ينظر الرواية، ص 29.

(**) مغني جزائري في طابع (الراي).

(***) ذكرت هذه الأغنية الشعبية أربع مرات في الرواية في الصفحات (173-197-210-299).

«نامي نامي يا مانو...

أسرق لك من الثلج فستانه

وأقطف لك من قزح ألوانه

وحياة ربي سبحانه

لأعطي لك قلبي ووجدانه...

نامي...نامي يا مانو...

اللي يحب يبوسك

واللي بيكرهك، لا تحزني من شانو...»[1].

لقد وظف الروائي هذه الأغنية للتعبير عن الوضع المأساوي في فلسطين، وهذه الأغنية تعتبر من الأغاني الهادئة التي كانت تستعملها أم مي (ميرا) في تنويم مي، وهي أغنية من التراث القديم، تعبر هذه الأغنية عن مدى حب الأم لابنتها، وقد وظفها الكاتب لإطراء روايته بمختلف الأغاني الشعبية التي تدل على الحب والحنين إلى الديار.

نجد أن المرددات الشعبية تخترق جسد النص الروائي لتأدية جملة وظائف حيوية، فهي تخدم الشكل كما تخدم المحتوى.

وسمت هذه الأغاني الشعبية النص الواسيني بطابع المحلية، وحدّدت هويته كما أكدت شعبيته فالدارجة التي صيغت بها المرددات تستعمل داخل النصوص «بوصفها أقدر من غيرها على التعبير عن الهموم اليومية»[2] وباعتبارها أيضا مظهرا من مظاهر سلوكات الجماعة و «اختزالا قوليا لآمالها وطموحاتها»[3] كما تعمل على إمداد الكاتب «بثروة هائلة من التراكيب التي أنتجتها قريحة البيئات الشعبية بعفويتها الفطرية وقدرتها على الخلق والابتكار»[4].

(1) واسني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، ص 197.

(2) عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 89.

(3) سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ايتراك للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000، ص 343.

(4) المرجع نفسه، ص 355.

كما نجد مثال آخر، حيث يتوجه المغني بها إلى أحد عمال الباي وهو الشاوش لطرش، حيث يمدحه عند حضوره مدحا غرضه الاستهزاء في قوله: «ولد العصملي يا سادة يا كرام، بنى وعلا حتى وصل السماء» وبمجرد ابتعاده يعود إلى لغة انتهاكية ساخرة «**ولد العصملي جبر المطامير واجدة وامسح الأرض وأكل الأخضر واليابس...الرجال ماماتوش علق ونسى الحقد كما النار لما تنفتح فيها تزيد تشعل...ولد العصملي...يا قردي يا الزين، سرح مجنونك وقل هواك اللي دار على راسك شاشية السلطان راح ونساك وباعك بالرخيص...**»[1].

المغني هنا يسخر من الوضع السوداوي الذي آلت إليه الأوضاع في البلاد، فهو يتوجه بأسلوب انتقادي والذي مثله شخص الشاوش الذي يُكن له عدائية، لما صدر عنه من تجاوزات وخيانة، وذلك عبر نبرة غنائية فيها مسحة تهكمية ساخرة.

هذه المرددات الغنائية «غنية بالمغزى والرموز التي تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه ومع الكون كله»[2] فهي تلامس الواقع الإجتماعي وكذا الواقع الفردي، فتعبر عن التأزم النفسي وتشحن النص السردي بطاقات إيحائية هائلة، وتزج به في جو تجريبي رائع.

كما نجد في النص الواسيني، تناصا آخر للنص الروائي وهو الشعر الشعبي الغنائي، وفيه يهدف إلى تبيان مدى عبقرية البطل عبد القادر ومدى شجاعته ونبله، إذ أصبح صعبا للعدو والمستعمر، فيقول عنه القوال:

«يا ديوان الصالحين، يا ديوان الصالحين،

الصلاة على النبي محمد،

شيخ البؤس، شيبة النار،

نيتواله على الرأس تيجان،

قالوا: سيدي بايع وإلا تخرج،

قال له: هنا قاعد، وربي ستار،

(1) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص 80،ص81.

(2) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، 1989، ط3، ص 08.

يا ديوان الصالحين، يا ديوان الصالحين.

والصلاة على النبي محمد،

في العام البارد، والماطر،

جانا سيدي عبد القادر،

سلاك المسكين والواحل،

وهزم كل الكفار...»[1].

نجد في هذا الغناء إشادة ومدح لبطولات الأمير عبد القادر، ولقد استفتح القوال كلامه بلازمة ارتبطت بالغناء الشعبي الجزائري، والتي رددت كثيرا بعد الاستقلال (يا ديوان الصالحين). ولقد أطاح بملك السابقين الذين حكموا البلاد، وعلى الأرجح الأتراك، ويشيد بالملك القائم الذي بويع له عبد القادر أميرا.

ساهمت هذه الأغاني الشعبية في إضفاء مسحة جمالية على النص السردي، أكسبته بعدا تجريبيا أثرى النص دلاليا وجماليا.

كما ساهمت الأمثال الشعبية في تشييد معمارية النص الروائي، وفي إضفاء المسحة الشعبية والشعرية عليه، واختزلت المشهد الروائي وجعلته أكثر دلالة وأعمق معنى وذلك لكونها «وسيلة من وسائل تحديد أبعاد الشخصية من جهة، ووسيلة لتقديم الفكرة تقديما مشفوعا بمصداقية نابعة من القيمة التي يتمتع بها المثل الشعبي، ذلك أن المثل مرتبط لحظة انبثاقه بخبرة حياته، صادقة في تصور من يتعاطون هذه الأمثال في كل مناسبة شبيهة لمناسبة ابتداعها، وفضلا عن استخدامها أحيانا كحلية وزينة تكسو الحوار طلاوة وجمالا»[2].

المثل نتاج تلاقح تاريخي وثقافي، تتداخل فيه التقاليد والعادات بمختلف المظاهر الحضارية، ليتفجر في النهاية كعطاء عبقري يحمل رؤى فلسفية عميقة وتجارب إنسانية جماعية، يجمع فيها

(1) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص 291.

(2) مأمون عبد القادر الصمادي: جمال الغيطاني والتراث (دراسة في أعماله الروائية)، مكتبة مدبولي القاهرة، 1992م، ص 203،ص204.

اللغة المرنة والصورة الموحية والعبارة الموجزة وفق إيقاع معين، مما يجعله يتمتع بقابلية الذيوع والانتشار الواسع حيث يعرفه صاحب العقد الفريد بقوله: «وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها كل زمان وعلى كل لسان فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها، حتى قيل أسير من مثل»[1].

وقد وظف واسيني الأعرج الأمثال والحكم في روايته بكثرة، فمنها من وظفها مباشرة وهو قاصد لذلك ومنها ما لمح إليها عن طريق بعض العبارات الدالة على ذلك، ومن أمثلة ذلك قوله:«**عاش ما كسب مات ما خلى**»[2]، وهو مثل شعبي كان يستعمل منذ القدم وقد استعمله الراوي تعبيرا عن ضيق الحياة بالسيدة دنيا وهي في المستشفى بسبب المرض الخبيث الذي تعاني منه.

كما نجد «**إن الرجال لا يبكون**»[3] وهي مقولة تستعمل في جميع الأقطار العربية وخاصة المشرق العربي، وقد استعملها الكاتب ليشير إلى القوة والصبر، الذي كان يتمتع به يوبا عند مرض أمه والفقدان والحرمان الذي عانى منه طوال هذه السنين.

نجد قوله في رواية الأمير: «**إذا أردت أن تتخلص من عدوك اتهمه بالكلب**»[4]، ويشير الأمير من خلال هذا المثل إلى الحال التي أصبح عليها، لما أغلقت في وجهه أبواب الخير وتنكر له بعض رجال القبائل وكذا قوله: «**حيث يسيل الدم بغير حق، تسقط الشرعية**»[5]، وهو رأي الأمير عبد القادر في موقف قتل المساجين بغير حق، وهو أقرب إلى الحكمة هنا، ولقد وظف الروائي المثل الفرنسي القائل: «من يركض وراء أرنبين في وقت واحد يخسر الإثنين معا»[6].

(2) أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: "العقد الفريد"، ج3، ط3، بيروت، 1987م، ص 03.

(1) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 38.

(2) نفسه، ص 65.

(3) واسني الأعرج: رواية الأمير، ص 152.

(4) نفسه، ص 415.

(5) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 113.

وقد وظفه الكاتب ليبين لنا أن الحياة درجات تأتي واحدة تلوى الأخرى، استعمل الأعرج هذا المثل في روايته ليبين لنا أن الإنسان لا يستطيع أن يأخذ أمرين في وقت واحد، فالفنانة مي كانت منشغلة بمرضها وتركت ابنها يوبا يواجه الحياة وحده، وهذه هي سنة الحياة.

وكذا قوله: «**للحيطان آذان وللبحر أسراره**»[1] وهذا المثل الشعبي يستعمل في المجتمع الجزائري بكثرة، وظف الكاتب هذا المثل ليذكرنا بأن الإنسان يجب أن يحتفظ بأسراره لنفسه، وعدم البوح بها لغيره دون مبالاة بذلك، أما في الرواية فاستعمله لتذكر مي أبيها باسمه واسمها المستعار: لينا ماركو، يونس ماركو وهذا للنجاة من يدي اليهود المحتل.

كما ورد قول الروائي: «**الدنيا معطاة للي يبكر مشي للي يصبح ناعس**»[2]، وهو ما علق به قدور بن محمد بن برويلة عندما أخبرته والدته أن عبد القادر قد استيقظ منذ الفجر، وقد قام بعدة مهام وأنه ممن يعتنون بالنهوض باكرا وكذا قوله: «**الجمل عندما يسقط يكثر ذباحه**»[3]، وقد قال الأمير هذا المثل، وهو يتذكر الأيام العصيبة التي مر بها عندما كان بين وضع يطلب فيه السلم، ومحاولة غيره الفكاك والتهرب من ذلك.

كما جاء قوله: «**أقول لهما دائما النار تنجب الرماد**»[4]، وهذا يوحي لنا أن ليس كل إنسان عظيم يأتي أولاده مثله، فنجد إنسانا مؤمنا ولده كافرا والعكس مثل سيدنا نوح مع ابنه، وسيدنا إبراهيم مع أبيه، وقد وظفه الكاتب في روايته للحديث عن أختي دنيا (سارة، ماجدة) فهما طيبتان لكن زوجيهما طماعان لا يحبان إلا نفسيهما، فهما ينتظران موت دنيا بفارغ الصبر للسطو على ممتلكاتها وكذا «**الذئب يتعقب خطوات فريسته خطوة خطوة**»[5]، وفي هذا دلالة على فطنة الذئب ودهائه في القبض على فريسته، وينطبق هذا على الإنسان فيجب أن يتوخ كل احتياطاته الممكنة، وظف الكاتب هذا المثل في روايته ليتطرق للاحتياطات التي كانت تقوم بها

(1) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 248.
(2) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص 281.
(3) نفسه، ص 150.
(4) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 285.
(5)نفسه، ص 543.

هلين شميث عندما كانت تكتب عن حالتها المعيشية، وعن عزلتها وعدم رضاها بالوضع السائد في فلسطين المحتلة من طرف الاحتلال الصهيوني.

لقد ساهمت هذه الأمثال الشعبية في وصف الحالة والوضع الذي يمر به الإنسان من حال إلى حال، كما أسس العطاء الشعبي حيزا مكانيا هاما داخل الإبداع الروائي الواسيني، فمنحه أبعادا واقعية، وعبّر عن آمال الشخصيات وطموحها وكذا جراحاتها، فشحن النص السردي بإحاءات رمزية رائعة ووسمها ببعد تجريبي مميز.

الفصل الثالث

مظاهر التجريب في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج

المبحث الأول

جماليات الإيقاع الزمني في الرواية عند واسيني الاعرج

أولا–مفهوم الزمن وأهميته:

قبل الحديث عن جماليات الإبداع الزمني، سنحاول أولا معرفة مفهوم الزمن لغة واصطلاحا.

الزمن لغة: «الزمن والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيره»[1]، وهو: «اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان، وأزمنة وأزمن، وأَزْمَنَ بالمكان: أقام به زمنا والشيء طال عليه الزمن، والزمان الوقت قليله وكثيره»[2]. ونجد أنه من العبث التساؤل عن الجوهر الزمني، فالزمن مطلق في ذاته والتتابع داخله مرئي فقط من خلال الانتقال الدائم من (قبل) إلى (بعد)، وفق خطية «موضوعية يتم إدراكها من خلال الحركة في الكائنات والأشياء، فأهمية الزمن تكمن في النشاط الإنساني، هو ما يكشف عن امتداده فيما ليس فيه، أي إحالته على تحولات يلتقطها الوعي ويحتفي بها ويخشى وقوعها»[3].

الزمن هو سمة فنية من السمات التي تضفي على العمل الروائي لونًا إبداعيا، يجعله يمتاز عن غيره من فنون الآداب الأخرى، وهو يدرس العمق الفكري والبعد الدلالي للشخصيات في الرواية، كما يوحي بالجزئيات الحثيثة فيها، ولعل خصوصية الزمن الروائي تكمن في القراءة التتابعية والدقيقة لمجريات الأحداث، التي تكشف عما يختلج في نفس الكاتب.

يرى بعض الدارسين أن الزمن هو الصورة المميزة لخبرة الأدباء، فهو أعم وأشمل من المكان، لعلاقته بالعالم الداخلي للأفكار والانفعالات، التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاما مكانيا، وهو كذلك معطى بصورة أكثر مباشرة، وأكثر حضورًا من المكان، أو من أي مفهوم آخر له علاقة بالجوهر الإبداعي[4]، كما يشكل الزمن أهمية تلاحمية بالأدب، فـ« الأدب هو فن زماني؛ لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة، ومن الطبيعي أن يؤدي الاشتغال بالأدب إلى أسئلة حول معنى الزمن بالنسبة الى الشكل الفني نفسه»[5].

سنحاول في الصفحات القادمة تبيان مواطن التجريب على مستوى عنصر الزمن بكل أبعاده وتجليات ذلك في نص واسيني الأعرج.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة زمن، ص199.

(2) الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ص233.

(3) ينظر، سعيد بنكراد، الحقيقة الوضعية والمحتمل السردي (ملتقى السرد العربي الأول، 10/8 نوفمبر 2008)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين– عمان، ط1، 2011، ص29.

(4) ينظر، ميرهوف، هانز، الزمن في الأدب، ت، أسعد رزوق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، 1972م، ص7.

(5) نفسه، ص9.

ثانيا– جماليات الإيقاع الزمني في النص الروائي عند واسيني:

إن للزمن دور مهم في عملية الحكي، فلا يمكن دراسة نص روائي بعيدًا عن هذا المكون السردي، فهو المسؤول عن التغيير الذي يصيب الشكل الروائي، فكل رواية لها نمطها الزمني الخاص، وهو يقوم بوظيفة حيوية من خلال حركيته في الشخصيات، ونلاحظ أن دوره في الرواية التقليدية لا يتعدى التوظيف الطبيعي له، على غرار دوره في الرواية الحداثية المعاصرة التي تعتمد أدوات تجريبية في بناء النص الروائي، فأضحى: «التعامل مع الزمن فنيا، كمن يقوم بتهشيم إناء بلوري، وعلى القارئ محاولة خلق انسجام بين القطع المتناثرة هنا وهناك، مهما يكن حجم هذه القطع»[1].

الرواية التقليدية لم تحتف كثيرًا بعنصر الزمن بالقدر الذي حظي به في الرواية التجريبية، حيث تميزت أنساق البناء في الرواية التقليدية باحترام منطق التتابع، الذي يحكم توالي أحداثها وتتابعها وفق نظام صارم يكاد يحاكي الزمن الطبيعي في صيرورته، فتنتظم الأحداث وتتدفق وفق خطة مرصودة له مسبقا: بداية وسط نهاية، وإن تضمنت بعض الانحرافات الزمنية، إلا أنها لم ترق الى مستوى تجربة الرواية التجريبية، التي عملت على توظيف الزمن توظيفًا يعطيه دلالة وقيمة فنية، كما وظفت الرواية التجريبية العنصر الزمني للكشف عن إيقاع الحياة المعاصرة، وترجمت به القلق الذي يلف الواقع الراهن وأزمة الإنسان المعاصر، واستجابة الرواية لإيقاع الحياة يختلف من عصر لآخر، فإذا كان الزمن في عصرنا الذي يتميز بإيقاعه السريع، أصبح يشكل للإنسان مشكلة خطيرة، كان لابد أن تتأثر الأعمال القصصية بهذا الإيقاع المتسارع[2]، وما يمكن أن يقال عن الزمن في الرواية التجريبية أنه: «زمن مرن يتحرر من قيوده يتسع ويتقلص وتتجلى مهمة الرواية في خلق إحساس بالمدة الزمنية الروائية، والإيهام التام بأن ما يعرضه الروائي هو واقعي محسوس»[3] وعليه فالولوج داخل الزمن الروائي لم يعد بتلك البساطة التي عهدناها في الرواية التقليدية، بل ومن ثمة «فالرواية الحديثة ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية وتداخل أبعادها وانفتاحها على الآني والآتي،

(1) رابح لطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006، ص148.

(2) ينظر، مراد عبد الرحمان مبروك، توظيف الشخصية الغجرية في الرواية العربية في مصر (1967-1991)، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، 1992، ص 86،ص87.

(3) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص299.

وبالتالي لم تعد نهايتها محددة، وبنيتها مغلقة كالرواية التقليدية»[1]، وذلك لأن الروائي المعاصر يتلاعب بأحداث الرواية ووقائعها، ليوهم القارئ أو لينقله من فترة إلى أخرى حيث يقلب الترتيب الكرونولوجي، كأن يتحدث مثلا عن عمل أو حدث مستقبلي، وهذا ما يعرف بالبناء المتشظي للزمن حيث: «يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة، وربما يحتاج إلى قراءة ثانية، تجعله قادرًا على استجماع هذه الخيوط ونسجها»[2]، فتهشيم الزمن من المظاهر الدالة على توق الرواية التجريبية للتجريد، إذ تسعى لكسر خطية الرواية التقليدية التي تحافظ على التتابع المنطقي للأحداث المسرودة، بينما تعتمد الأولى زمنا متداخلا يتنوع بين الماضي والحاضر والمستقبل، لتتحرك الأحداث ذهابًا وإيابا على هذه الأزمنة بشكل خاضع للكتابة فقط دون أي ترتيب منطقي؛ فقد تبدأ الرواية من نهاية الحكاية وتسير باتجاه الماضي البعيد أو القريب، أو تبدأ من المنتصف (الحكاية) لتسير باتجاه الماضي والحاضر والمستقبل، وهكذا يتنوع سير الزمن في هذه الروايات المعتمدة، لأنها تعتمد التقطيع وعدم الاستقرار، وقفز الأحداث من موضوع الى آخر عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز «بحيث يحاول الكاتب اللعب بالأزمنة وبالتتابع الزمني والمنطقي لأحداث القصة من حيث التقديم والتأخير»[3].

سنحاول في الصفحات القادمة تسليط الضوء على روايات واسيني الأعرج لنرى جماليات اشتغال الزمن، وكذا تقنياته الفنية، وكيف يتجلى لنا ذلك في روائع سردية ذات مسحة تجريبية ساحرة، لها أثر قوي على القارئ الذي أصبح فهمه للأحداث صعبا، فيخلق لديه عنصر التشويق الناتج من التعامل الفني مع الزمن.

لقد اهتم واسيني الأعرج بعنصر الزمن باعتباره أحد المباحث الرئيسية المكونة للخطاب الروائي، «فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا، رويدا، فهو موكل بالكائنات، ومنه الكائن الإنساني يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء؛ ولا يغيب عنه منها فتيل، كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه، ويبدل من مظهره فإذا هو الآن ليل، وغدا هو نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء وفي ذاك

(1) مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2004، ص71.
(2) المرجع نفسه، ص111.
(3) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص07.

صيف»[1]. وهو يكتسب أهميته كونه يتضمن ثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان كالوجود والعدم، والميلاد والموت والثبات والحركة، والحضور والغياب، والزوال والديمومة، كلّها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان وممارسته فعله على المخلوقات.

بما أن الزمن محور الرواية وعمودها الفقري، الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها فهي «فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتفظه، وتخصبه في تجلياتها المختلفة: الميثولوجية، والدائرية، والتاريخية والبيوغرافية والنفسية»[2]، فهو عامل أساسي في تقنية الرواية، لذلك يمكن اعتبار القص أكثر الفنون التصاقا بالزمن فلو انتفى الزمان، انتفى الحكي في الرواية كونها فنًا زمانيا.

نجد في روايات واسيني الأعرج أوجه عدة للتجريب على مستوى الزمن، ففي رواية "شرفات بحر الشمال" نجد تداخلا رهيبًا بين الزمن الحاضر الذي تنطلق منه القصة المتخيلة، الذي لا يلبث أن يعود إلى زمن ماض بعيد هلامي يستحيل ضبطه بدقة.

يزاحم الرواية إذن زمنان، الأول حاضر ينطلق من بيت الراوي ياسين الذي أثقلت كاهله خيبات متتالية، فقرر التوجه إلى "امستردام" لحضوره مؤتمر بها يحدوه الأمل في نكران وتجاوز كل ما يذكره بماضيه الأليم. ويقضي خلال إقامته ثلاثة أيام سبقها اليوم الأول (يوم وصوله) وتلاها سويعات من اليوم الخامس (يوم مغادرته أمستردام باتجاه أمريكا)، ولا يشغل هذان اليومان حيزا زمنيا كبيرًا، باعتبار أن أحداث حاضر القص الرئيسية تمت خلال الأيام الثلاثة التي تتوسطانهما.

أما الزمن الثاني فهو ماض، ينزع إلى انفتاحات ترتد إلى أيام الطفولة الأولى لياسين، ليشمل حياته الخاصة مع نرجس "صاحبة الصوت الإذاعي" ومحبوبته فتنة التي تركته ذات يوم رفقة رجل مجهول، وما تلى ذلك من فقد أخته زليخة وأخيه عزيز إلى الأبد، مع موت غلام الله وانقطاع برنامجه الإذاعي...إلى ما يداخل حياته من تفصيلات صغيرة فهذان الزمنان، وإن شكلا قصتين منفردتين يتمازجان لينصهرا في بوتقة واحدة.

النص هنا يتأرجح بين الماضي والحاضر، فالرواية تمظهر كل عناصرها بالنظر إلى قطبين للزمن، الماقبل/المابعد إنه داخل الذاكرة «**كم أتمنى أن أغمض عينيا عن آخرهما وأجد نفسي خارج مرض الذاكرة**»[3].

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 199.

(2) محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11، ع4. 1993، ص22.

(3) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002،ص103.

مثال ذلك نجده في قول الراوي «**قبل قليل كانت مدينة الجزائر تمتد أفقا بلا نهاية...الآن كل شيء هادئ ضجيج المدينة انسحب تاركًا متسعًا أكثر لحركات الطائرة**»[1]، إننا هنا بصدد قطبين شاسعين داخل الزمن:

الماضي: الذي يرتبط عنده بسنوات الجمر وأيام الإستنفار وعوالم الانغلاق داخل الحفر للاستمرار «**سبع سنوات وانا كالفأر أبحث عن الطرقات ضمانا للحياة...**» [2]، يصور لنا الخطاب هنا شكلًا من الاحتراز ومن قهر الانسلاخ من كينونته كإنسان، ليتساوى بعد ذلك بفأر في حدوده الضيقة، كما نجده أيضا يربط سنوات الماضي بالسنوات التي عاشها محرومًا من النور، السنوات التي جعلته يلتصق بالحفر كي يعيش «**السنوات التي قضيتها في الظلمة سرقت مني الألوان الممكنة**»[3] وهذا يعني أن ما حمله الماضي لمسار هذا الممثل يتجه دوما نحو الموت- حضوره أو التوجس منه.

أما **الحاضر**: فيتجه عكس الماضي، إنه الانفتاح على الحياة والبحث عن الوجود من جديد، إنه الانفلات من رهبة الموت وقهرية انتظاره واختباره، لإمكانية ظهور توجه آخر تستقل فيه حواسه وذاكرتها عن مسلمات الوطن/ الموت «**لأول مرة أشعر أنني موجود بالفعل وحي يستقبل صباح الشمس والضوء**»[4] مع حمله لانكساراته من الوطن يشعر أن أمستردام تحمل الحياة له.

لقد اختار الراوي فصلا فلكيا واحد هو "الشتاء"، لتختص نهايات شهر ديسمبر بوقائع القصة، ولا شك أن لاختيار هذا الفصل ما يسوّغ وقوع أحداث هذه الرواية بعينها، إذ تؤدي إلى نزوغ عاطفة معينة نحو الهيمنة والاستحواذ، وهذا ما ينطبق على شخصية ياسين الذي انفتحت ذاكرته على ماض بعيد استعادت ذكرياته السابقة.

إضافة إلى أن ليل الشتاء طويل وبارد، وبهذا نفسر انسياب مخزون الذاكرة لتقصير تلك الساعات الباردة التي لا يدفئها غير ذكريات الماضي، التي ازدادت إيغالا لحظة كشف دواخل الذات مع شخصيات أخرى، مثل حنين اليد التي تلقفته بأرض أمستردام.

(1) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص16.
(2) نفسه، ص21.
(3) نفسه، ص72.
(4) نفسه، ص70.

إذا استطعنا ضبط زمن حاضر القص بواسطة الأيام التي قضاها ياسين بأمستردام، فإنه يستحيل ضبط زمن الماضي الذي يغرق في ذكريات لا زمنية تتداخل بشكل رهيب.

رواية "ذاكرة الماء" هي الأخرى أحد النصوص المتميزة التي تعاملت مع الزمن بشكل مختلف، فنجده زمنا خاصا لأنه نتاج وعي موح-الشخصية الساردة-صنعته ذاكرته المجروحة، وتفاعلت معه ذاته فهو بهذا الشكل زمنا حلزونيا لا شبيه له إلا الجنون العاري، زمن المحنة، زمن القلق، الخوف، فهو بهذا كسّر نظامه العام، وأصبح زمن القصة مختلف تماما عن الزمن أثناء السرد الموجود داخل النص، فالقارئ يجد نفسه في فوضى رغم تعرجات الزمن، أي من الحاضر إلى الماضي، ثم المستقبل وهكذا، مما تنتج عنها مفارقات سردية قد وظفها المؤلف لتبيان الزمن في الرواية.

أما تحديد الزمن العام في الرواية نجد أن الأحداث ككل تمت خلال يوم واحد، بدءا من الرابعة صباحًا حتى الخامسة وثمان وخمسون دقيقة، قسّمت بدورها إلى حلقات زمنية، تعبر عن الفترة التي تعيشها، وفي خلال هذه الفترة الوجيزة، يتأرجح وعي الشخصية الساردة بين أزمنة ثلاث: الماضي، الحاضر والمستقبل.

إن الروائي قسم الزمن بما يوحي أنه زمن دائري يعود إلى النقطة التي بدأ منها «**في يوم واحد من الرابعة صباحًا وحتى السادسة مساءً، وعلى مدار زمن حلزوني، لا شبيه له إلا الجنون العاري ينحت هذا النص زمن المحنة، الذي جعل من القتلة فجأة سادة المدينة**»[1].

الزمن الكرونولوجي هنا يختلط بالزمن السيكولوجي[*] ويتواجدان ليشكلان دوامة أو ما يشبهها، فهما يبذران القلق والخوف واليأس في نفس القارئ.

كذلك توجد أزمنة من نوع آخر، تتمثل في التقسيمات الطبيعية للزمن كالفصول وهذا واضح من أول صفحة في الرواية، حيث بدأت الأحداث في يوم ممطر من أيام الشتاء: «**على مدار سنتين من الخوف، والفجيعة، بدءًا من شتاء1993. أي منذ ذلك اليوم الممطر جدًا**»[2]، من خلال

(1) واسيني الأعرج، رواية ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ظهر الغلاف.

(*) إن الرواية التجريبية (الحديثة) اخترقت النظام التقليدي وأضحت تتلاعب بالزمن، حيث نجد تداخلا في الأزمنة داخل زمن السرد الذي لا يوافق زمن القصة ونجد هذا أكثر في الرواية ذات الطابع السيكولوجي، فهي تخضع هذا السردي لطبيعة الموضوع الذي تعالجه وأضحى الزمن "زمنًا نفسيًا" يسير وفقًا للذات الإنسانية وتقلباتها، وهو مرتبط بفترات قد عاشتها الذات في الماضي فتستحضرها لتصبح واقعها في اللحظة الآنية، وقد تدوم هذه اللحظات لتستمر إلى لحظات تعيشها في المستقبل.

(2) واسيني الأعرج، رواية ذاكرة الماء، ص70.

هذه الفقرة نلاحظ من الوهلة الأولى أن الرواية تضع القارئ أمام زمن كرونولوجي محدد، وهو يوم واحد حتى السادسة مساء، غير أن متن الرواية يخبرنا أن هذا اليوم ما هو سوى يوم يمر به بطل الرواية(الأستاذ الجامعي) كباقي الأيام المتشابهة في فترة التسعينات، إلا أن هذا اليوم استثنائي.

«**تعرف غدا واش من يوم؟**

- **أعرف.**
- **تصبح على خير.**
- **وأنت كذلك**

سمعت صمتها وحزنها، وهي تبحث عن مكانها داخل سريرها الصغير، غدا يوم الثلاثاء، اليوم الذي يخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين، كتبوا على حيطان المدينة، وفي المحلات وعند بوابات الساحات والمقاهي الشعبية: أيها الشيوعيون ستذبحون حتى لو تشبثتم بأستار الكعبة.

قل إن الإرهاب من أمر ربي»[1]، بما أن الزمن الطبيعي العام للرواية هو يوم الثلاثاء ابتداء من الساعة الرابعة يتحدد إيقاع هذا اليوم في الرواية على هذا النحو:

«**الظلمة.**

أشعلت الضوء الخلفي للصالة، شرعت النافذة عن آخرها خيط من الهواء البارد يتسرب بهدوء عبر جسدي.

لا شيء.

...لم أعد أتذكر شيئا مهما، سوى ما قالته العرّافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي...أبشرك سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرًا، تصدقي كثيرًا وإلا سيموت بالحديد»[2].

نلاحظ أن هذه البداية قد منحت وصفًا نفسيًا (الحزن) على الزمن الكرونولوجي (الفجر الرابعة صباحًا)، وبالرغم من اعتراف الراوي أن ثمة حزنًا يصاحب لحظاته الزمانية، إلا أن تلك

(1) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص50.

(2) نفسه، ص11.

اللحظات وضع لها مقابلا ماديًا مفرحًا وهو البحر وربما، فقط ارتبط عنده بالبهجة، لا صديق له إلا البحر وربما ابنته الصغيرة التي كبرت قبل الأوان.

نجد الزمن النفسي هو الذي يسبغ لونه على الزمن الكرونولوجي، فالزمن الطبيعي (يوم الثلاثاء) امتزج بالحزن، فعلى الرغم من ثقل فجر يوم الثلاثاء، فإن المساء يختلف عنه كثيرًا لأن لحظات الفرح والسعادة تسرق جزءًا من خوف وقلق وحزن الإنسان «**المساء كلّه قضيناه أنا وربما وفاطمة تضحك من سذاجتي**»[1].

في رواية "أنثى السراب" نجد أن واسيني منح الزمن الطبيعي بُعدًا نفسيًا، فنرى أول مقطع سردي في المتن الحكائي يستهل بقول ليلى: «**الوقت...الوقت...لا شيء في الأفق سوى البياض**»[2]، إن هذا المقطع السردي يغوص بنا إلى الحياة النفسية للبطلة، ويوقفنا على الهواجس التي يولدها الزمن على نفسيتها، كما يتبدى لنا الصراع الذي يملأ الحنايا، فالبطلة تكشف لنا من البداية بأنها تناصب الزمن العداء، وتسعى بكل ما منحها القدر من قوة أن تطوي صفحة الزمن اللامتناهية وأن تلقي عليه القبض «**أسابق الزمن**»[3]، كل هذا في سبيل تحقيق أهدافها التي خططت لها.

الروائي يمارس تعتيمًا تامًا على عنصر الزمن في بداية الرواية، ليرسم لنا حالة الضياع واللاوعي التي كانت تمر بها البطلة (ليلى)، وهو يحيل إلى أن السارد كان خارج الوعي وخارج الدنيا، وهو ما يشير إلى الغيبوبة التي أصابت السارد في 2008/03/28، كما يضع الإطار العام للمشهد الدرامي للأحداث، فاختفاء أرقام الساعة يعكس حالة الظلام السائدة في الغرفة التي جرت فيها الأحداث.

إنه الليل لكنه غير محدد بتوقيت، ولما كان الليل يتسربل بالسواد، والسواد في معظم دلالاته يرمز إلى الحزن والألم وهو ما يرسم الحالة النفسية لـ (ليلى)، إن البطلة تعيش حاضرها في وحدة وعزلة وصمت وتعب وقلق وإصرار، وتستعيد من خلال الذاكرة الماضي الجميل، اللحظات المسروقة، أيام الطفولة البريئة، غير أن تيار الماضي جارف فلا سمح لها بانتقاء المحطات السعيدة فقط، بل يسحب معه لحظات الضعف والإنكسار، لحظات الخيبة والإندثار، أيام الشدة والقسوة، إنها محطات الموت والفراق والمنفى والخسارات، محطة موت الوالد، وموت الأخ، موت الوالدة...ومحطة الفراق، فراق الحبيب، فراق الأهل، فراق الوطن، ومحطة المعاناة، معاناة الكاتب، معاناة الفنان، معاناة الوطن، إذا

(1) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص161.

(2) واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2010، ص11.

(3) نفسه، ص383.

كان هذا ديدن الماضي فإن المستقبل هو فرصة البطلة للتخلص من الظل، من مريم واستعادة هويتها المسروقة واسمها الحقيقي "ليلى" إننا أمام مشهد تتداخل فيه الأزمنة الثلاثة الماضي، الحاضر والمستقبل، مشكلة مادة الصراع وحلبته، فالحاضر مأساوي، مؤلم، والماضي حافل بالأيام الجميلة، حافل بالأحزان، والمستقبل مبهم يحاول طي الزمنين الماضي والحاضر ليلبي شغف البطلة ويعيد إليها هويتها المسروقة.

الكاتب يصرح بجرأة بأن عنصر الزمن ينال نصيبًا كبيرًا في لعبة الكتابة «**أجمع اللحظات المسروقة كما يروق لي، ثم أفككها مثل اللعبة قبل أن أطوّحها في فضاء، وأبعثرها عاليًا مثل الفقاعات الصغيرة، وأحاول عبثًا أن أمنعها من الانفجار**»[1]، هكذا يزيح الروائي الستار لنرى مشهد اللحظات المسروقة وهي تتطاير في تناغم رائع مشكلة عملا أدبيا، واللحظات المسروقة في معظمها من الماضي الأليف، الماضي الجميل، إنه الرصيد المخزن الذي يستند إليه الروائي ليبعث الحياة في العمل الأدبي.

لقد تناغم الزمن عند "واسيني" مع الجانب الباطني عند ليلى ليعكس إحساسها به، فتارة تحسه كائنا زاحفًا متخليًا عن هلاميته وغموضه، وتارة تشعر به يزحف بثقل، وأحيانًا تراه يزحف كأنه أفعى عمياء، ومرة يتماهى إلى ثعبان يزحف بصمت «**لا شيء سوى الوقت الذي يزحف كأفعى عمياء**»[2].

أولى الروائي الزمن النفسي اهتمامًا بالغًا، «فقد ركّز أساسًا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[3]، فاللحظات تهرب والساعات تزحف بوتائر مختلفة، والسنوات تمر أحيانًا بطيئة وأخرى سريعة، والزمن سائل متدفق وأحيانًا كائنًا يسحق وتارة يُسحق.

(1) واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص16.

(2) نفسه، ص277.

(3) همفري روبرت، تيار الوعي في الرواية تر محمود الربيعي، مكتبة الشباب القاهرة، 1984، ص20.

في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" نجد الزمن مرنًا كالزئبق، يرنو دومًا إلى **الاسترجاع**(*) ذلك لأن هذه الرواية استرجاعية في معظمها، تنحو منحى التاريخية وذلك من خلال توظيف تلك الأحداث والشخصيات التاريخية، التي شكلت تاريخ الأمة العربية عامة والجزائرية خاصة، المليئة بالفواجع والمواجع، محاولاً بذلك استرجاعها وتقليب مآسييها وآلامها.

لقد أشار المؤلف في روايته إلى جمع كثير من الأحداث، كما استدعى العديد من الشخصيات التاريخية، وأثناء تنقله في أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل التقى بالعديد من الشخوص التي ارتكزت عليهم الذاكرة وحام حول العديد من الأمكنة التي دارت فيها الأحداث.

إن الذاكرة تعود بنا في هذه الرواية إلى الماضي البعيد، إلى زمن ألف ليلة وليلة، التي استمد منها الكاتب معمارية بناء النص مع استرجاع لأهم شخصياتها، شهرزاد، ودنيازاد والحاكم شهريار، جاعلا من دنيازاد الراوي الذي سيروي الوقائع والفواجع التي ألمت بالأمة العربية، منذ العصر الأموي عصر ظهور الأحزاب السياسية إلى زمن سقوط الأندلس وطرد المورسكيين من غرناطة، وصولا إلى الانقلابات السياسية والثورات التحريرية في البلدان العربية، معرجًا على أحداث العشرية السوداء في الجزائر، وما صاحبها من فتن وخلافات، كل هذا الزمن الاسترجاعي أسقطه واسيني الأعرج في شخصية البشير المورسكي كنموذج لهذا الزمن «**حكاية المورکسي روتها دنيازاد ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة، عشقها الرعاة ورووها بمسحة حزن وحنين، ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه، الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفتها**»(1) .

كما تحضر في النص الاسترجاعات السريعة والمختصرة، حيث يعود بها الكاتب إلى الماضي كاستلام "معاوية" للحكم وخلافه مع "أبي ذر الغفاري" مرورًا "بالحلاج"، "الطبري"، "ابن رشد"،

(*)يرى (جنيت) في كتابه "خطاب الحكاية" (ص47) أن استحالة التوازي بين زمن الخطاب أحادي البعد، وزمن التخييل المتعدد الأبعاد، أدى إلى خلط زمني يحدث مفارقات زمنية على خط السرد تتمثل في الاسترجاع والاستباق.

الاسترجاع: Analepse: وهو كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة.

الاستباق Prolepse كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما.

ولكل استرجاع مدى(Portée)، واتساع(Amplitude) فـ "المدى هو النقطة التي توقف عندها السرد ثم عاد إليها، ويقاس المدى بالسنوات والشهور والأيام، أما السعة فتقاس بالسطور و الفقرات والصفحات التي يغطيها الاسترجاع من زمن السرد (حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص125.)"

(1) واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، ص06.

وسقوط الأندلس، بعد أن قدمها "أبو عبد الله محمد الصغير" كهدية "لإيزابيلا القشتالية" و"فرديناند" الأرغوني لتصبح الأندلس مرثية العرب الضائعة «**حين استيقظنا ذات فجر بارد فوجئنا بمحمد الصغير(أبو عبد الله) يسرق دمنا وعروقنا، يبيعنا ويبيع معها الجبال والمكتوب والتسليم بالأمر الواقع، فالهزيمة، تقرأ في وجه الناس والمدينة، صرْحنا القلاع كثيرة ونستطيع أن نقاوم بدون يأس، قال أخذوها. قلنا، أعط الأوامر وسندافع حتى الموت**»[1].

واسيني يحاول أن يستحضر في هذا المقطع نموذجًا واحد من تلك النماذج الاستبدادية، التي مرّت في تاريخ العرب من خلال شخصية الحاكم "أبو عبد الله محمد الصغير"، الذي باع الأندلس بأبخس الأثمان مقابل شهواته ورغباته التي انتهت بسقوط الأندلس، وضياع مجد العرب وحضارتهم فانتهى بهم الأمر في عرض البحر تائهين هائمين.

كما يظهر لنا البعد التجريبي للزمن جليا في رواية "البيت الأندلسي" التي تقوم هي الأخرى على الاسترجاع بالدرجة الأولى في تشكيل بنيتها السردية، استنادًا إلى ذاكرة الرواة الخمسة الذين يتناوبون على حكي أحداثها، ما حوّل الرواية إلى بنية استرجاعية كبرى، حيث يحضر الماضي بكثافة لدرجة أن الحاضر يبدو أمامه ضئيلا منحصرًا، وتختلف دلالات الماضي المسترجع، إذ تتوزع بين الذكريات السعيدة والذكريات الحزينة، وإن كان للأخيرة الحضور الأبرز والطاغي في النص، فيبرز الماضي كبداية لمأساة الشخصيات، وما الحاضر إلا امتداد وصدى لها، حيث نجد انفسنا أمام تاريخ طويل من الصراع والمعاناة خاضته الشخصيات الرئيسية في الرواية باختلاف أزمنتها، من أجل الحفاظ على هويتها وانتمائها الحضاري والثقافي متمثلًا في رمزية المكان الحاضن (البيت الأندلسي).

ومن **الاسترجاعات الداخلية**[*] نجد هذا المقطع السردي على لسان مراد باسطا: «**في ذلك الصباح البارد الذي أصبح اليوم بعيدًا، وخف ثقله على القلب نزلت ضبابة أعمت مرتفعات المدينة قبل أن تبدأ في التحلل لم يستطع سليم أن يتسلق بسيارته حتى الأعالي كان كل شيء مغلقا(...)**»[2]، ويضيف الراوي: «**فجأة عندما اقتربت أكثر من المكان، وتحللت كتل الضباب، ظهر المشهد الكبير، الذي لا حدود لضرره، تمنيت لو لم أره أبدًا في حياتي، كان**

(1)واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، ص52.

(*) الاسترجاع داخلي يعود لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص.

(2) واسيني الاعرج، البيت الاندلسي (Memorium)، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2010، ص439.

نخبة من المسؤولين المحتفلين باليوم الجميل وبألبستهم الجميلة(...)، فجعت من ضخامة الماكنة، من أين جاؤوا بها وكيف مرروها عبر الأزقة الضيقة(...) كانت الآلة تعري البيت الأندلسي كمن يعري امرأة لاغتصابها(...)»[1].

هذه الحادثة المؤلمة في حياة الراوي، الشخصية وهو يقف على تهديم بيته الأندلسي من قبل السلطات والضبابية التي يقصدها كانت بسبب غبار البيت المدمر المتصاعد في الأرجاء، كما يحضر الاسترجاع الداخلي في أوراق (غاليليو)، في الورقة العاشرة، فبينما يستمع السارد إلى أحاديث (سرفانتس) عن أهمية القصص العربية، يقول (غاليليو): «**كانت أجمل أيامه، عندما ينزل إلى سوق الجمعة، في منحدرات القصبة ويقف من هناك متأملا البحر والسفن ومستمعًا إلى رواة الحديث والقصص الغريبة، كان أصحاب الحلاق يروون قصص طيورهم والضاحكون يسحبون الناس نحوهم بابتداع وسائل السخرية لتمرير حكاياتهم الغريبة**»[2]، فنجد أن هذا الاسترجاع جاء متممًا للحدث الرئيسي في هذه الورقة ومكملا له، ويهدف السارد من إيراده إظهار مكامن الإبداع الكتابي عند (سرفانتس) .

انفتاح الرواية على الأزمنة الماضية كشف عن الأبعاد الحقيقية لأزمة شخصيات الرواية، وما تعيشه من قلق وجودي وأزمة ونفسيات مضطربة، من جرّاء واقع ضاج بالممارسات الاستبدادية، تحاول فيه الدوائر المتسلطة تجريد الإنسان من هويته وانتمائه الحضاري باستعمال القوة والمال والنفوذ، فيعمل على تعميق الوعي بالحاضر عبر معرفة مسبباته في الماضي، وتجذير المأساة الإنسانية في الزمن. فتضع هذا الحاضر في سياقه الزمني المتوغل في الماضي، وذلك عبر القبض على الشخصيات وهي في ذروة أزمتها، والعودة بها إلى الماضي بمثابة إضاءة وتفسير لجذور هذه الأزمة وتأريخ سردي لها.

نجد أن هذه الاسترجاعات لها ضلال تجريبية ساحرة، تجعل النص السردي ذو خصوصية من خلال اشتغاله على الذاكرة-ذاكرة الرواة-وتوجيهه نحو تعرية الواقع وكشف حقائقه عبر السرد، فالروائي يتحايل على تسلسل الزمن السردي حيث «يترك فجوة في الرواية، ويرجع إلى بعض الأحداث الماضية التي وقعت ما قبل زمن بداية الرواية أو ما بعدها، ويرويها في فترة لاحقة لحدوثها»[3].

---

(1)واسيني الاعرج، البيت الاندلسي (Memorium)، ص441.

(2) نفسه، ص303.

(3)سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م، ص40.

هذه التقنية تشكل قطعًا للتسلسل الزمني وتفتيتًا لترتيبه، فمن خلالها يعود الراوي إلى الوراء للإضاءة على ماضي الشخصيات، أو الأحداث المتعلقة بالسرد، ومن خلالها تقدم للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث ومجرى الأمور وهذا ما نراه في (ذاكرة الماء) حيث نجد أن ظلام الفجر له دور هام في تحريك ذاكرة الأستاذ، فمنذ ثلاثين سنة، يتذكر صديقه جوني حيث يقول: «**أتذكره الآن وهو واقف عند موقف الحافلات المواجهة للمدرسة القديمة، التي حوّلت الى مطعم مدرسي قبل أن تنهار نهائيًا، وتوضع مكانها بناية لا معنى مطلقًا لوجودها، كما يحمل على ظهره جرابًا أسودًا، يخبئ فيه بعض كسوته، وأعدادًا من مجلة Salut Les Copains، كان حزينا وجميلًا في ذلك الفجر البارد، على ظهره قيتارته الدائمة، وفي يده اليمنى مذياعه الصغيرsharp6**»[1] من خلال هذا الاسترجاع تظهر العلاقات الاجتماعية للأستاذ الجامعي، كما يلقي الاسترجاع إضاءات على حياته في تلمسان وهذا في إطار **الاسترجاعات الخارجية**(*) التي تأخذ أبعادًا مختلفة، وتحمل استرجاعات الأستاذ الجامعي وصفًا جغرافيًا تفصيليًا بالمكان، مثلما نجده يحدد موقع (الجنينة)، التي يجد فيها البشوات لذتهم وراحتهم «**كانت الجنينة الواقعة في تقاطع الشوارع الرئيسية للمدينة، بين باب عزون وباب الوادي، ومركز البحرية**»[2].

فالمكان له حضور مكثف في فضاء الاسترجاع، مثل حي القصبة الذي عاد بنا الى تذكر الأبواب والأماكن المطلة على البحر، التي تعود الى المرحلة العثمانية في تاريخ الجزائر، كذلك الحجارة المتهالكة على أطراف البحر هي بقايا المرفأ القديم الذي بناه خير الدين في المنتصف الأول من القرن السادس عشر، حيث لم يبق فيه شيء مهم، ولم يرمم كما يجب.

استرجاع هذه الأماكن يعيد البطل الى الواقع المر، فالمدينة لم تكن بهذه البشاعة، لم يكن الزمن مخيفا مثل الآن، هذه المدينة الجديدة تتنازل عن الكثير من بريقها وأشواقها للرجال الغامضين الذين حكموا رقبتها بعنف شديد، ومن ناحية يعكس توقعه وحنينه للماضي، إننا نجد أن «الإحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية

(1) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص38.

(*) الاسترجاع الخارجي، تعود أحداثه إلى ما قبل الرواية.

(2) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص175

وفنية خالصة في النص الروائي»[1] – الاحتفال بالماضي– قد خلق بعدًا تجريبيًا على مستوى النص لا حصر له.

إلى جانب الاسترجاع الوارد في هذه النصوص السردية، نجد تقنية أخرى قد وظفها الروائي وارتكز عليها بغرض «التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي»[2]، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد فتصطدم بترتيب زمني غير طبيعي[3]، إننا أمام تقنية زمانية تجلى حضورها في الرواية، فوسمتها بجمالية ورونق زاد من شغف القارئ ولهفته لالتهام ما ورد بين ثنايا أوراق الروايات.

هذه التقنية هي **الاستباق**(الاستشراف)[*] وقد ورد في نصوص عديدة، ففي رواية "البيت الأندلسي" نجد أشكال مختلفة للاستباق فما جاء على سبيل **الاستباق التمهيدي**[*] ما ورد على لسان مراد باسطا وهو يوصي سيكا بخصوص المكان الذي يريد أن يدفن فيه: «**أدفن هنا، ولا يهم بجوار من سأكون، أريد عندما أرفع رأسي أول مرة، عندما أستيقظ من غفوة الموت الأولى، ودوخة القبر القاسية التي بها رائحة تشبه رائحة الحمامات التركية، والأماكن الرطبة والمغلقة، أريد أن لا أسمع شيئا سوى صوت تمزق الموج**(...)»[4] إننا نجد أن هذا الاستباق يرد كوصية أو مشروع، قد تحقق بعد أن وفت له ماسيكا ونزلت عند رغبته وهو ما يوضحه المقطع الآتي على لسانها: «(...) **ونقلناه في سيارة البلدية إلى مقبرة ميرامار بعد يومين**(...)»[5].

وفي رواية "أنثى السراب" نجد أن الكوابيس تعلن عن القيام بدورها كإشارات أو تلميحات تنبئ بما سيأتي من أحداث، ويبرز هذا في الكابوس الذي رأته ليلى عندما كانت حاملًا بميلنا «**رأيتها، عندما كنت حاملًا بملينا في الكثير من الكوابيس وهي تحمل سكينا، تريد أن تولدني قبل الوقت، كانت تفتح فمها عن آخرها كالذئب، وتقول سأفعل ذلك قبل أن يصل قتلة**

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

(2) نفسه، ص133.

(3) ينظر ديفيدلودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص86.

(*) هو من تقنيات المفارقة السردية، وفيها يقوم الكاتب بالقفز نحو المستقبل.

(*) يتمثل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا.

(4) واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص9.

(5) نفسه، ص12.

الأمهات والأطفال...»[1] إن هذا الاستباق يقوم بالتمهيد لأمرين الأول هو ميلاد ملينا والثاني هو وصول قتلة الأمهات والأطفال.

كما نجد حلم سينو وليلى ببلاد يعمها الخير، وتتفتح فوق تربتها الأزهار، غير أن هذه البلاد يغيب فيها الأفق الذي استبد به المال «**كنا نحلم ببلاد نمشي فيها على الورد ونستقبل كل صباح نور شمسها بجيش من الأولاد المفتوحين على المستقبل، ففتحنا أعيننا على عصابة الورثة الذين باعوا كل شيء لجحيم المال، حتى تاريخهم وتاريخ الذين ماتوا بين أيديهم مضرجين بدمائهم**»[2].

كما وظف الروائي الاستباق أيضا عن طريق رؤيا قابلة للتحقق، إذ يمهد لتولي عبد القادر الإمارة في شكل رؤيا رآها والد الأمير وسيدي الأعرج وعلماء أرض الحجاز، يقدمها الراوي على لسان القوال الذي «**بدأ هذه الأيام يروي قصصًا غريبة عن رجل سيأتي وسيملأ صيته الدنيا قاطبة، رجل لا ريب فيه، رجل يشبه المسيح ابن مريم وهو ليس مسيحا**»[3].

تتكرر الرؤيا نفسها على لسان والد الأمير: «**هل تتذكر الرؤيا البغدادية**» ...«**لقد عاودتني نفس الرؤيا من جديد بشكل ضاغط، عاد الهاتف نحوي وهو يصر ويضغط علي: ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك، الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها**»[4].

إلى جانب الاستباق التمهيدي نجد شكل آخر من أشكال الاستباق، وهو **الاستباق الإعلاني**(*) ومن نماذجه ما ورد على لسان ليلى في رواية "أنثى السراب" «**أريد أن أصفي حسابي مع شيء غامض لا أعرف كيف أسميه؟ مرضي المزمن؟ حبيب العمر؟ دنياي؟ قاتلي؟ كاتبي الذي أقصاني من حقي في الحياة/ كل شيء سينتهي في هذه الليلة، أنا متأكدة من أنه مع**

(1) واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص199.

(2) نفسه، 364.

(3) واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص67،ص68.

(4) نفسه، ص73،ص74.

(*) وهو بخلاق الاستباق التمهيدي الذي يحتمل إمكانية الحدوث أو عدمه، الاستباق الإعلاني قطعي الحدوث ويصرح مباشرة عما سياتي سرده ويعبر عن "سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق" (حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص137.)

الفجر، سيبدأ زمن آخر، كيف، لا أعلم»[1]. إن ليلى تبدي رغبتها في هذا المقطع في التخلص من سينو، كما تعلن بأنها ستكتب كتابًا عنه «**عندما تموت سأكتب عنك أجمل كتاب...لا...لا...سأفضح كل الحقيقة المتخفية...وأن أنشر كل رسائلنا...بل سأعيد ما غيّرته أنت إلى أصله، هل يرضيك هذا. طريقتي في إثبات هويتي الحقيقية...سترى عندما تموت ماذا سأفعل؟ قد أقتلك فقط**»[2]، ونلاحظ أن هذه الاستباقات قد عرفت التحقق كلّها وفي "كتاب الأمير" تمثل افتتاحية النص الروائي استباقًا إعلانيًا، يتمثل في استقبال الراوي جون موبي لرفات القس ديبوش، وهي النتيجة التي انتهت إليها حياته بتحقيق أمنية العودة إلى أرضه من جهة، ومن جهة أخرى يعرج على نتيجة أخرى آلت إليها حياة الأمير وهي السجن، ثم يعود الراوي الى الماضي عن طريق الاسترجاع وحركة الزمن الدائرية، ليبين أسباب هذه النتيجة التي انتهت إليها حياة كل من الشخصيتين.

وفي رواية طوق الياسمين نجد: «**هكذا تقاسمنا الأدوار بعفوية واتفقنا منذ بداية القصة، وهكذا عشنا قبل أن تفوقنا حاقة الكبرياء والأفكار المعطلة...هذا العبث الأبله والغريب الذي كان اسمه الموت**»[3].

هنا استبق الكاتب أحداث موت الشخصية البطلة في الرواية فأعلن عن ذلك بطريقة مباشرة.

من خلال هذه النماذج نجد أن الروائي وظّف هذه التقنيات السردية التي رسمت البنية الزمنية لخطاب رواياته، واستثمرها وفق وعيه العميق بشروط الكتابة الروائية، فكسر رتابة التسلسل والتراتب، وذلك تبعا لراهن الكتابة التجريبية الحداثية التي تتميز بالمفارقة والتخييل، مما جعل الخطاب الروائي متميزًا وذو جماليات إبداعية لا حصر لها.

إلى جانب تقنيتي المفارقة الزمنية: الاسترجاع والاستباق نجد تقنيات أخرى، وهي تقنيات في زمن السرد وترتبط بقياس سرعة الزمن في الرواية، وترتكز على مظهرين للحركة الزمنية هما تسريع السرد وإبطائه إنها «وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها»[4].

---

(1) واسيني الأعرج: رواية أنثى السراب، ص52.

(2) نفسه، ص166.

(3) واسيني الأعرج: رواية طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، سنة2004، ص23.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص119.

أو كما يعرفها جيرار جنيت هي: «مدة القصة المقيسة بالسطور أو الصفحات»[1] وهذه الحركات السردية تخضع لمفارقات زمنية تتجلى في : الخلاصة، الحذف، المشهد، والوقفة وهي تتحكم في حركة السرد تسريعا وتبطيئا، ويختلف أثر هذه التقنيات السردية على إيقاع السرد وحركته، حيث يوجد «تدرج منذ هذه السرعة اللانهائية التي هي سرعة لإضمار(...) حتى هذا المطلق الذي هو ممهل الوقفة الوصفية»[2]، وسنحاول من خلال نماذج روائية مختلفة تبيان أثر هذه التقنيات في حركة السرد ومالها من بُعد فني وجمالي، ففي رواية ذاكرة الماء نجدها لم تخضع لوتيرة زمنية منتظمة، وإنما تراوح إيقاع النص بين السرعة والبطء حسب الحركة الداخلية للسرد ويتضح ذلك كما يلي:

1- تسريع السرد:

1-1-الخلاصة: هي: «عملية سردية يمكن تسميتها بالملخص»[3].

ويسمي"حميد لحميداني": أسلوب الإيجار بالخلاصة، وهي التي يعتمدها السارد عندما يريد أن يطوي مراحل من الزمن، و يرى الباحثون أن هذا النوع يكون فيه زمن الحكي أقل بكثير من زمن الحكاية كما أن اشتغاله غالبا ما يكون ضمن الحكايات المسترجعة.

هذه الخلاصة تكون حول معلومات مهمة عن أحداث الرواية، فتكون مكثفة حيث تختزل مشاهد سردية ليس لها أهمية كبيرة في الرواية، وتقفز عليها بسرعة فيتكون مشهد قصير يدور حول فترات زمنية طويلة وهو ما يسمى بتسريع الوتيرة السردية.

يتجلى لنا ذلك في رواية: "أنثى السراب" حيث يوضح لنا المقطع التالي ملخصًا تلخص فيه ليلى مسيرة حياتها مع سينو «**كل شيء بدأ بسؤال صغير، ثم بموسيقى امرأة تروبادور...ثم بوُرَيْقة طائشة...، ثم أوراق ورسائل وكتابات...لأصبح مثلك في النهاية مريضة بما يمكن أن تمنحه لي الكلمات من سعادة صغيرة**»[4]، إن هذا الملخص سلّط الضوء على جانب من حياة سينو وليلى ومسيرة علاقتهما في سطر واحد، فالحاضر الذي تقوم فيه نشر الرسائل وكتابة كتاب عن سينو في 2009 سبقته أحداث في مواقع زمنية مختلفة، ونلاحظ أن الكاتب عمد إلى ترتيب

(1) جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المناهج، ترجمة محمد معتصم، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، سنة 2003، ص102.

(2) برنار فاليت: الرواية(مدخل إلى المناهج والتقنيات)، ت: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، 2002، ص100.

(3) نور الدين السد: الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997، ص172.

(4) واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص245.

الأحداث باستعمال الرابط (ثم) التي تفيد التباعد بين زمن الأحداث، وبذلك يكون هدف الكاتب هو التقاط اللحظة المعبرة وإسقاط ماهو غير مهم.

في (ذاكرة الماء) استغرق زمن السرد فيها يومًا واحدًا حيث تناغم زمن السرد مع حركة الساعة، فجاء الزمن السردي مضطربًا مع شخصية الراوي المضطربة، وتتلاءم مع عدم الأمان الموجود في المدينة، ومن أمثلة الخلاصات التي ظهرت في الرواية، ما يظهر في تلخيص مريم وتقديم عام لشخصية الأستاذ الجامعي الذي كان فرحًا رغم قسوة المعتقل، فقد قامت بتلخيص طقوسها التي كانت تقوم بها معه، «**خمس سنوات، بدون أن تغيب يومًا واحدًا عن طقوسي**»[1].

إن زمن السرد في رواية "ذاكرة الماء" استغرق يومًا واحدًا إلّا أن الراوي استطاع من خلال خلاصته الاسترجاعية أن يضع القارئ أمام صورة متكاملة، تمتد على طفولته وشبابه وعلاقته العاطفية مع مريم في السجن، فرواية ذاكرة الماء لا تهتم إلا باللحظة الحاضرة على المستوى السردي، وفي نفس الوقت استطاعت أن تلتقط الماضي عبر إشارات تلخصه وتنسجه في مقاطع السرد الحاضر، ونلاحظ أن الروائي اهتم بتكثيف زمن السرد في أربعة عشر ساعة، مما أدى إلى بروز التلخيصات الاسترجاعية، فقد استطاع الراوي أن يتجاوز تكثيف زمن السرد باختزال وتلخيص أحداث الحكايات السابقة، لأحداث السرد بصورة إشارات سريعة تلتحم مع نسيج المقاطع السردية.

الراوي لم يفصح عن أيام بطله في السجن وكيف قضاها، بل لجأ إلى تلخيص ماضي شخصيته وسردها في الزمن الحاضر حتى يتلاءم مع تكثيف حاضر الزمن السردي، فكانت الخلاصة تشعرنا بالوضع الإجمالي الجديد الذي تعيشه مريم والأستاذ الجامعي.

نجد في رواية "كتاب الأمير" المقطع التالي: «**السنوات القاسية لم تعلمه إلا الصبر مثل عظماء الشهداء المسيحيين الذين تلقوا آلام الموت مقابل إنقاذ الذين يحبونهم**»[2].

لقد لخص لنا الراوي هذه السنوات في هذه الأسطر دون الغوص في تفاصيلها.

1-2-الحذف: تقنية من تقنيات تسريع السرد مثله مثل التلخيص، فإذا كان التلخيص اختزال فترة زمنية طويلة في مقاطع قصيرة، فالحذف هو أن يقوم السارد بحذف فترة زمنية في الحكاية والتخلي عنها، وذلك بعدم التكلم عنها ويكتفي بالتلميح لها بإشارات تدل على مرور تلك الحقبة الزمنية.

(1) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص23.

(2) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص133.

يحقق الحذف جملة من الوظائف نذكر منها: كسر التسلسل الزمني، كما أنه يمنح الزمن السردي «إمكانية استيعاب الزمن الحكائي»[1]، ويجنب السرد تبديد طاقته في سرد أحداث ثانوية وطارئة، كما يسهم الحذف في إقامة البعد الدلالي للنص الروائي، حيث «أن ما يفقده القص مساحة يعوضه كثافة ووقعًا، فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقًا وكثافة تخييلية، وفوق أنّه يوثق عرى التلاحم بينها ويغمر الأسلوب انفعالاً وقوة»[2].

والحذف ثلاثة أنواع: [3]:

حذف صريح: ويعبر عنه بإشارات محددة **"مرت سنتان"** مثلا أو غير محددة **"مرت سنوات طويلة "**

حذف ضمني: وهو ما لا يصرح النص بوجوده بالذات، إنما سيدل عليه من خلال وجود ثغرة في التسلسل الزمني.

ويقف الحذف الضمني إلى جانب سابقه في تشكيل خطاب الرواية. ويتوزع بطريقة تشعرنا بوجود قطيعة زمنية تحدثها الانتقالات الفجائية داخل الحكي.

حذف افتراضي :وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية والذي تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، ويعتبر البياض الطباعي تقنية أخرى للتعبير عن قفزات زمنية معينة ضمن المحذوفات الافتراضية، ويعرفه صاحب معجم مصطلحات نقد الرواية بأنه :« أكثر أنواع الحذف غموضا ، يعلم به القارئ بعد فوات الأوان حين يسترجع النص ما فاته لتفسير بعض حوادث الحاضر الروائي »[4] فليس هناك طريقة مؤكدة لمعرفته ،سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة،مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها[5]

(1) ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص223.

(2) نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011، ص82.

(3) Gérard genette, figures III, éditions de sénile,paris 1972, p139,141.

(4) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص75.

(5) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص164.

تتضح لنا نماذج الحذف في مقاطع مختلفة من روايات واسيني، ففي رواية البيت الأندلسي نجد المقطع التالي يوضح لنا الحذف الصريح: «**وصلنا إلى ألميريا بعد ليلة كاملة، كان الميناء تحت سيطرة الجمهوريين، ولم نقترب من سواحل مالقا**(...) »[1] الروائي في هذا المقطع حذف ليلة كاملة من زمن الأحداث لكونها لا تتضمن أحداث مهمة، عدا كونها زمنا للرحلة وقفز مباشرة إلى المهم، وهو المشاركة إلى جانب الجمهوريين في الذود عن غرناطة في مواجهة قوات الملك فرانكو.

أما في رواية الشرفات نجد قول ياسين «**بعد شهر عندما عدت إلى البلدة، سألت أمي هل توقف عزفها**»[2] كذا «**بعد سنوات جاءني بوجه منكسر ليؤكد لي أن البلاد تنتحر** »[3]. ففي كلا النموذجين الأخيرين نجد مثالا عن الحذف الصريح.

كما نجد في البيت الأندلسي "ما ذكره غاليليو عندما تحدث عن حديقة البيت الأندلسي، وجهوده في زراعة الأشجار، أن الأرض أصبحت باسمه، وبعد ذلك ينتقل مباشرة ليخبر القارئ، بأنه أصبح مالكا رسميا للأرض وما فيها يقول: «**وبعد سنة لم تكن سيئة أبدا، أصبحت مالكا حقيقيا ليس فقط للخربة، ولكن أيضا للأرض التي تمتد إلى أكثر من فدّان...**» [4] إن عبارة "**بعد سنة** "دليل واضح على الحذف في هذا المثال.

أما الحذف الضمني فحضوره في "أنثى السراب "جاء في المقطع التالي: «**لم أكن أعرف لا أنا ولا سي ناصر بأنك ستنزلين ضيفة على الحياة قبل شهرين من ميعادك المعتاد، كنت هشة وصغيرة ...فجأة عندما كبرت، ونما جسمك بسرعة، فوجئت أنك مثل قطرة ماء**»[5].

لقد قام الراوي بحذف مرحلة الطفولة الأولى من حياة ليلى على لسان والدتها على سبيل الحذف الضمني، أما الحذف الافتراضي فنجده يتجلى في البياض المتروك نهاية الفصل الثالث [1] في رواية شرفات بحر الشمال والذي يدل على انقطاع مؤقت واستراحة خفيفة للقارئ.

([1]) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 322.

([2]) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص66.

([3]) نفسه: ص18.

([4]) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص158.

([5]) واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص249.

نجده يتجلى في رواية أنثى السراب في النقاط المتتالية ... ... التي تتصدر الوحدة السردية الأولى للدلالة على توقيت الساعة المحذوف، يضاف إليه الحذف المعبر عنه بالنقاط في أول جملة سردية «**الوقت ... الوقت ... لا شيء في الأفق سوى البياض**»[2].

فالبياض الطباعي يشير إلى حذف زمني افتراضي كما يشير إليه هذا المقطع «**هكذا يأتون ... وبصمت يذهبون ...ثم لا شيء**»[3] وما يمكن أن نخلص إليه أن توظيف الروائي لتقنية الحذف بأنواعه الثلاثة قد أتاح له تجاوز الأحداث الهامشية والتركيز على الحوادث المركزية، كما أتاح للروائي التخلص من الأزمنة غير المهمة، فتسقط الفترات الزمنية الميتة وتحذف الثانوية في السرد، كما أن هذه التقنية وسيلة هامة في تجاوز التسلسل الزمني المنطقي، وهذا ما يضفي على النص السردي جماليات تجريبية وإبداعية هائلة.

أما فيما يخص التقنيات التي تعمل على تبطئة حركة السرد فتتمثل في تقنيتين وهما: المشهد والوقفة الوصفية.

2- تعطيل السرد: نعني به التبطيء من وتيرة سرد الأحداث الزمنية، ليقوم السارد بإيهام القارئ إلى أن السرد قد تعطل فيلجأ إلى تقنية:

2-1**المشهد:** ونعني به أيضا المشهد الحواري حيث يقوم بتعطيل السرد، وذلك عن طريق الحوارات التي تقوم بها شخصيات الرواية، فتعبر عن أحوالها الداخلية والخارجية، فتؤدي بذلك الوظيفة الدرامية إنه «عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها»[4]، وفي أسلوب السرد المشهدي تتحقق المساواة بين زمن السرد وزمن الرواية، أي أن مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة[5]، وفي هذه التقنية تختفي الأحداث، وتظهر الشخصية التي تقوم بتمثيل الموضوع بينها كما في المسرح، فهو لا يختزل الزمان والمكان، بل يقدم صورة حقيقية وكاملة عن الزمان الذي

([1]) ينظر: رواية شرفات بحر الشمال، ص139.

([2]) واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص11.

([3]) نفسه، 314.

([4]) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999، ص170.

([5]) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص174

يستغرقه وعن المكان الذي يقع فيه بمعنى « أن المشهد يعرض الزمان والمكان الحقيقي بدون زيادة أو نقصان ،وهو يقع في فترات زمنية محددة،كثيفة مشحونة خاصة »[1]، ومن المشاهد التي وردت في رواية كتاب الأمير نجد : قال الأمير وهو يجد صعوبة في كتم سعادته الكبيرة: «**أتمنى من كل قلبي أن يسمع الله دعوانا، وهو لا يخيب أبدا طالبيه، قلبي يحدثني أن زيارتك هذه حاملة لبشرى خير...**»

المنسنيور: «لا يوجد للأسف شيء ملموس يمكن أن يفك كربتك، ولكني جئتك بيدين فارغتين وقلب مليء بالخير...»

الأمير: «لو تعلم يا مونسنيور، فأنا أفضل أن أراك فارغ اليدين ممتلئ القلب، على أن أراك مليء اليدين وفارغ القلب ...» [2].

كما تتجلى لنا المشاهد في رحلة السفر إلى الماضي البعيد لاستعادة شريط الذكريات، إذ نرى الراوي يحادث عزيز بعد رميه الزجاجة الواحدة بعد الألف في بحر مدينة الأطياف، علها تصل إلى فتنة: «**– أنت على يقين أن هذه الزجاجة التي ملأتها بالحروف والأبجديات المبهمة سيوصلها الموج هذه المرة إلى فتنة؟**

– هذه المرة تختلف عن الألف السابقة. الأعداد عندما تغلق تموت ولهذا فتحتها بالواحد ولكنني سأتوقف هنا حتى أتلقى ردًا.

–عبث جميل (...) في كل مرة تردد نفس الشيء، آخر مرة قلت لي: عليّ على الأقل أن أغلق العدد حتى لا يبقى مبتورا، وها أنت اليوم تفتحه من جديد..» [3].

وفي (ذاكرة الماء) نجد حوار الأستاذ الجامعي مع سائق الأجرة حول الفنانة فيروز: «**– أستغفر اللّه.**

–واش صار يا رجل، فيروز صوت ملائكي، وأغنية جميلة من الطفولة والحرب.

([1]) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص65.

([2]) واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير، ص42.

([3]) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص20.

–حتى أنا كنت أقول هذا الكلام قبل سنة حتى تاب عليّ ربي، ألا تعرف؟ الإمام قال عنها مسيحية،

–ومن بعد! هذا شغلها.

–كيفاش ومن بعد؟ قلت لك مسيحية؟ كافرة.

–هذا أمر يخصها مثلما أنت مسلم والآخر يهودي...و...

–حاشاك كي تقول يهودي، قل حاشاك.»[1].

إن الشخصيتين تتحاورا حول علاقة الدين بالفن، ولقد جاء المشهد ممزوجًا باللهجة الجزائرية مما يؤكد واقعيته. ولقد عمل هذا المشهد على إبطاء حركة السرد وكسر رتابته من خلال الحركة والحيوية في الحوار.

2–2 الوقفة: هي «عرض وتقديم للأشياء والكائنات والحوادث (المجردة من الغاية والقصد)، في وجودها المكاني عوضًا عن الزمني وأرضيتها بدلاً وظيفتها الرمزية، راهنيتها بدلاً من تتابعها»[2]، أي هي عبارة عن لحظة توقف، يقوم بها السارد ليعطل التسلسل الزمني للسرد حيث تختفي الشخوص، ويحل مكانها الراوي ليقوم بعملية وصفية سواء لمكان أو لشخص.

ومن أمثلة ذلك نجد قول ليلى في (أنثى السراب): «**المرة الوحيدة التي شعرت فيها بغيرة قاسية، هي عندما زارتك طالبتك آنيا... روسية ممشوقة باستقامة، وبعينين خضراوين قاتلتين، وأنوثة فائضة، وطراوة استثنائية**»[3]، هذا المقطع يمثل وقفة ساهمت في توقيف زمن السرد وامتداد زمن الخطاب، كما رسم لنا ملامح دقيقة للشخصية المذكورة فرسم لنا صورة الأنثى بجمالها وسحرها وأنوثتها وإغرائها، ومن جهة أخرى يعكس لنا مشاعر الغيرة لدى ليلى من هذه الطالبة الروسية.

([1]) واسيني الأعرج:ذاكرة الماء، ص314،ص315.

([2]) جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2003، ص58.

([3]) واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص143.

في (البيت الأندلسي) نجد الراوي يهتم بوصف الأمكنة: «**كان قصر حسن فيزيانو جميلا، يقع وسط غابة من الصنوبر والأشجار ذات النوار الملون البنفسجي والبرتقالي والوردي والأصفر تغطي الأسقف والأسطح العالية**»[1]، يستعين الراوي في هذا المقطع بالألوان لإبراز جمال المكان، ونلاحظ أن هذا المقطع يعكس لنا الذوق العالي لدى الأتراك في اختيار الألوان العذبة وإتقانهم في بناء القصور، كما نجد المقطع التالي: «**كانت الشمس تطل بخجل كبير وراء بنايات هدمتها الحروب الفائتة، أطفال البيوتات الواطئة الذين سيستيقظون وينامون على قرحة الجوع كانوا يلعبون في الساحة الكبيرة التي اتسخت بالنفايات والأتربة السوداء ينام على أطرافها الأكثر انحدارًا**»[2]، وهنا جاء الوصف لمكان دمرته الحروب والقتالات، فلم يبق منه شيء سوى الخراب والحزن.

نجد كذلك: «...**كانت خيوط الشمس الأولى، قد اتضحت تماما واختلطت ألوانها بلمعان سطح البحر والنسيم الخفيف الذي تسرب إليه أنفه.**

تنفس جون موبي عميقا قبل أن يترك نفسه يتهاوى تحت دوخة المكان،أغمض عينيه وترك نفسه يتهاوى ويغرق وسط كتلة الضباب التي غمرت القارب بكامله»[3].

نلاحظ أن السارد هنا قد توقف عن السرد في هذا المقطع ليغوص في الوصف.

ومن الأمثلة الأخرى على تقنية الوقفة، ما ذكره (مراد باسطا) عن "الناظور" الذي يعد من أساسيات البيت قائلا: «**الناظور يمنح المكان قدرة تخطي كل الحواجز، تكفي قفزة واحدة بالنظر ليجد المرء نفسه في الجزر الجعفرية أو شبه جزيرة أيبيريا، أوبلنسيا، بسرعة يمكننا أن نتخيل من الأعالي المطلة على البحر المهاجرين الأوائل الذين اضطروا إلى تخطي الماء والأمواج العاتية**»[4].

([1]) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي ،ص 435.

([2]) واسيني الأعرج: طوق الياسمين، ص167.

([3]) واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص16.

([4]) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص312.

في هذه الوقفة يشير(مراد باسطا) في أثناء سرده لفترة حكم(جونار) للجزائر، وإظهار حال البيت في زمنه، فيتوقف السارد عند (الناظور) ويشير إلى أهميته عند الفرنسيين وما قبل الفرنسيين.

من خلال هذه النماذج التي ورد ذكرها نجد أن الوصف قام بوظيفتين أساسيتين: تعطيل حركة الزمن السردي، ومنح الراوي فرصة التأمل والوصف، والاستبطان فيتمدّد زمن السرد ويتقلص زمن الحكاية، سواء كانت المقاطع الوصفية منفصلة أو متداخلة مع السرد.

كما قام بدور تفسيري وإيحائي، حيث تلعب الوقفات الوصفية دورا مهما في تحريك العمل الروائي وفي تصعيد أحداثه [1].

نستنتج من خلال هذه الدراسة، أن الروائي اعتمد في نصوصه على تقنيات زمنية لعبت دورا في تشكيل زمن الخطاب الروائي، فمنحت هذه التقنيات الزمن الروائي بعدا فنيا ذو ضلال تجريبية، فتجاوز الروائي واقعية الزمن الحقيقي وتحكم الراوي في سرعة زمن النص وبطئه. ففي حالة التسريع يكون الخطاب اختصارا لكثافة الأحداث وموضوعها، أما في حالة الإبطاء فيتم تعليق زمن السرد ليتمدد زمن الخطاب.

لقد أبدع الروائي في خلق نص تجريبي متفرد ينفتح على آفاق الرواية المعاصرة، ومتمرد على النموذج التقليدي، وذلك بتبني تقنيات أثْرَتْ الكتابة الحداثية، ومن خلال آليات اخترقت المعهود وخرجت عن المألوف، من أجل التجدد والارتقاء بالنص الروائي إلى آفاق جمالية وتجريبية بعيدة المدى.

([1]) مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص256.

المبحث الثاني

جماليات الفضاء المكاني

أولا– مفهوم المكان و أهميته.

ثانيا– جماليات الفضاء المكاني.

1– المكان المفتوح(المدينة، البحر، الشوارع و الطرقات).

2– المكان المغلق (البيت، السجن، المقبرة).

أولا – مفهوم المكان وأهميته:

يعد المكان العنصر الرئيس المشكل لبنية الفضاء الروائي، فهو الحيز الذي تدور فيه أحداث الرواية وهو المحور الأساسي في السرد، وله مفهوم ودلالات على مستوى اللغة على عكس الذي لم يكن له مفهوم محدّد، فالمكان من الناحية اللغّوية هو الموضع الثابت للمحسوس الذي يدرك، ويختلف هذا المكان من حيث المساحة والشكل، ويعرّفه بن منظور بـ " المكان، الموضع، والجمع أمكنةٌ وأماكِن جَمعُ الجمع والعرب تقول: كن مكانك واقعد مقَعدَك فقد دلّ هذا على أنه مصدر من مكان أو موضِع منه وإنّما جمع أَمْكِنة...» [1].

ويرى حميد لحميداني أنّ «الفضاء الجغرافي هو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريقه الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه»[2]، وهنا تتجلى لنا فاعلية المكان في بنية الرواية، وتجسد ذلك في علاقة التأثير والتأثر بين المكان والشخصيات الروائية، فالمكان لبنة حيوية في جسد الفضاء الروائي، وتجسيده ضمن صفحات العمل السردي يعطي لأحداث القصة المتخيلة واقعيتها، فتبدو للقارئ شيئًا محتمل الوقوع[3] .

وهو في الرواية المكان الخيالي الذي يصنعه الكاتب عن طريق اللغة الوصفية التي يعتمدها في كتاباته الأدبية، حيث يكون ذلك المكان الإطار الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات «فشعرية المكان تسلم بتأثير الموجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصًا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يؤهله»[4]، فالمكان الحقيقي: مكان يخضع للقياس الموضوعي أمّا المكان الروائي هو الذي يعتمد فيه الروائي على خياله وأحاسيسه لمكانه الخاص.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، م13، ص414، مادة (م ك ن).

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي ، ص62.

[3] ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية «تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي»، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص219.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص45.

المكان «مكون حواري في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معين»[1]، ولهذا اعتبره مرشد أحمد «العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها»[2]، ونلاحظ أنّ الفضاء أشمل من المكان غير أنّ الاختلاف بينهما قائم، حيث أنّ المكان هو المساحة المحدودة الثابتة والمستقرة، أمّا الفضاء فهو مجموعة المساحات التي تكون غير محدودة ومبهمة، فالمكان هو متعين مادي أمّا الفضاء فيتسع ليشمل الخلاء، الجو، البحر، الأرض...

فينفتح أمام تصور مطلق، ومن هذا الاختلاف يتبين لنا أنّ المكان الروائي مغاير تمامًا للفضاء الروائي، لأن هذا الأخير أعم وأشمل.

من هنا يمكن اعتبار " الفضاء الروائي بمثابة بناء تم إنشاؤه (...) بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط بخطوط المكان الهندسية، وإنما أيضًا لصفاته الدلالية، وذلك لكي يأتي منسجمًا مع التطوير الحكائي»[3]. فليس الشكل الهندسي وحده هو العامل المشكل للحيز المكاني، وإنّما ما يمكن أن يوحي به المكان من إيحاءات ودلالات أراد الروائي أن يقدمها، وإلى جانب ذلك فإن المكان يخضع إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأنّ الزنزانة ليست مفتوحة دائمًا على المنزل والمنزل على الشارع [4].

وهذه الفضاءات المكانية على تنوعها بين مفتوحة ومغلقة أو ضيقة ومتسعة، هي ما يملكه الروائي من مادة حكائية يعيد صياغتها ليحورها حتى تتماشى مع البؤرة الدلالية لمدار الحكي،

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2010م، ص99.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص128.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص30.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص50.

وما تحمله الشخصيات من أفكار من جهة وتكون موضوعية يمكن أنّ تتجسد في الواقع، بحيث يستسيغها المتلقي ويفهمها ثم يتأثر بها؛ وفي السرديات الحديثة نجد أنّ المكان لم يعد يُنظر إليه كمسرح للأحداث الدرامية فحسب، بل غدا آلية شكلية وتشكيلية تسهم في بناء الحدث نفسه، دون أن يتوقف دورها عند مجرد احتوائه، أي أنّ الفضاء المكاني أصبح فاعلاً يحايث الشخصية الفاعلة، وتشتغل عناصره على مراجع الهوية كالوطن والتاريخ، مما هيء للمكان مزايا الشعرية والأنسنة والجمالية صفات أضفت على المكان دلالات مختلفة؛ أصبح للمكان قداسة خاصة وقيمة ترتقي به إلى منزلة مقومات الهوية والشخصية، كثابت من ثوابت الإنسان والأمة، فتخلى المكان عن وظيفته التقليدية، مؤطر للسرد ليكتسب وظيفة أخرى حداثية جعلت منه شخصية روائية منتجة.

لقد رفض كتاب الرواية التجريبية الأسلوب التقليدي في التعامل مع المكان الروائي، ويرون «أنّ الكاتب الروائي بتأنقه ومبالغته في تحديد معالم الحيز، قد يجعله غير صادق مع نفسه ولا مع المتلقين أيضًا»[1]، واقترحوا تقنيات جديدة كالتقطيع والانطلاق، أو الأنسنة والتشخيص وربطه بالأسطورة، فبدا مرادفًا للتيه والضياع، ولم يعد واضح التقسيمات والملامح كما كان عليه أمره في الرواية التقليدية «فكان الكاتب نفسه لا يعلم معالم حيزه»[2].

اهتم الروائيون بالمكان من أجل إيجاد «خصائص محلية إنسانية شاملة من ثوابت مكانية تمنح فن القصة عندنا خصوصية معينة، يمكنها أن تسم أدبنا بميسم واقعي يأخذ بعين الاعتبار مسعى الأدباء إلى تشكيل رؤية واضحة لهم، لا تقف عند الحاضر كليا، بل تمتد إلى الماضي من أجل رسم خطوط عريضة للمستقبل»[3].

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص154.

[2] نفسه، ص153.

[3] ياسين النصير: الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1010، ص24.

«والعمل الأدبي حين يفقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[1]، فالمكان الروائي هو عنصر جمالي تتناسب جمالياته مع جماليات مكونات الرواية ككل، ولا تفارقها في جميع المستويات والأحوال وهو «في حركة أخذ وعطاء مع شخصيات الرواية وأحداثها يتوجه بوجهتها ويرتبط بحركتها، ويقدم ما يدفع به أحداثها إلى الأمام»[2]. إذ لا يمكن أن نعزل مكون روائي عن آخر، فكل مكونات الرواية تتفاعل مع بعضها وتتكامل، فتبدع نصًا جماليًا تجريبيًا مميزًا، وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال تقديم نماذج مختلفة، من روايات واسيني الأعرج نكتشف من خلالها جماليات التجريب على مستوى الفضاء المكاني.

ثانيا– جماليات الفضاء المكاني:

1–المكان المفتوح:

ونعني به الحيز الذي لا تحده حدود، وهو عبارة عن أماكن عامة مفتوحة على الكل لممارسة نشاطاتهم والتفاعل فيها عن طريق الحركة، وهذه الأمكنة تقدم للفرد «جزءا من تداعيات التفاعل وومضاته التي تحرك الأحداث، ونموها تحت نسيج من العلاقات الاجتماعية سواء أكان في أثناء الركوب بواسطة الحافلات أو السيارات أو العربات التي تقودها الخيول أو الحمير أم السير على الأقدام»[3]. ومن الأماكن المفتوحة نجد:

1–1 المدينة:

وهي تمثل «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه»[4] فالمدينة حاضرة في مختلف النصوص الواسينية باعتبارها المجال المكاني الأوسع، إذ تجمع مختلف الأعراق والمستويات الإجتماعية، ففي رواية (ذاكرة الماء) نجد أنّ المدينة تحول كل

---

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص06.

(2) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص17.

(3) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، 2003م، ص80.

(4) ياسين النصير: الرواية والمكان، ص16.

ما فيها إلى مصدر للخوف واليأس «**انسحب كل شيء من المدينة، الشوارع الزاهية، الأغاني، الألوان، الألبسة، الصبيان صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي، تعودت أن تملأ المكان أيام الآحاد من السياح والزوار الوافدين، أصبح من العسير عليها تحمل خواءات الجمعة غادرت أماكنها، أو انزوت داخل الحفرة المغلقة في الأسطح، والسقوف، وسط ظلمة تزداد كثافة في أعيننا**»[1]، لقد تحول كل شيء إلى بؤس يمزق كل جميل في نفس السارد، بعد أن شُوه وجه المدينة « **هل يعقل أن تتنكر المدينة لتربتها،وذاكرتها و دمها بهذه السرعة؟!** » [2]،نرى المدينة دُمرت وتحول كل ما هو تاريخي جميل إلى خراب، شُوهت الرموز والطقوس بهمجية لا نضير لها «**من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي، وبهذه السرعة، وسادة الأمر والنهي لا يعلمون؟ المدينة بدأت تزحف نحو الإنقراض، ليحل محلها ريف بدون عقل، ولا تاريخ ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل**» [3]،هذا المقطع يصف لنا الحالة المزرية التي يعيشها الإنسان في فضاء دُمر كل ما فيه، وهنا دعوة لاتخاذ موقف من هذا الخراب الذي حل، فالحيرة واليأس سلب من العقول التفكير السليم، ومن الذاكرة كل ما هو زاهي وبَهي. لقد تحولت المدينة إلى فضاء للأزمة بكل أبعادها. يقول واسيني على لسان الراوي: «**أقول له بأني أشعر بالوحدة القاتلة في هذه المدينة التي تغيرت كثيراً، تركت ألبستها وارتدت ألبسة مستوردة لا علاقة لها بتاريخنا وحياتنا**»[4]، ويقول في موضوع آخر «**لست أدري ما الذي جعلني أسترجع الكآبات القديمة، لست أدري ما الذي رماني في عمق المأساة القديمة، بنو كلبون صنعوا الموت وجاءوا بهذا الوباء، عندما سرقوا استقلال هذا الوطن وملأوا المدن بالكذب والسرقات ثم قالوا المدينة بدون ثقافة، سطحوها، ملأوا المكتبات بالمطبوعات التي تستعيد**

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص34.

[2] نفسه، ص53.

[3] نفسه، ص55.

[4] واسيني الأعرج: سيدة المقام، 223.

الخرافات والدروشات، قالوا ليعش الفراغ، أحسن من أن يفكروا في السلطة، ذات صباح فوجئوا بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم ويدقون على أبوابهم الموصدة » [1]

فهذا المقطع يسيطر عليه اليأس والإحباط الذي وسم نفسية السارد، فالمكان شُوه وأصبح فضاء للموت والعنف والخراب والدمار، يحتفي بالموت أكثر من احتفائه بالحياة، أصبح يعيش ويمارس أفعالاً، ويعاني كما الشخصيات،فهو شكّل مساحة للقتل وفضاء للموت والقهر، المدينة أضحت فضاءا للألم والذعر والدمار «**منذ زمن بعيد والمدينة تنام لهدوء كبير على زيفها الغامض، كل الهمجية المخبأة تخرج الآن دفعة واحدة مثل القبح الذي كان ينام طويلاً**»[2].

تبدو لنا المدينة وكأنها في حالة احتضار وموت سريري، فقد فقدت بريقها وسحرها فمنذ أحداث أكتوبر الدامية «**كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، البنايات، حتى الوجوه التي تعودنا على وضاءتها صارت متسخة، الأسواق التي تحتل قلب المدينة لم تعد تحفل كثيرًا بالفرح**»[3].

لقد تمكن شعور الخيبة والاغتراب من أفئدة الأبطال، بعد أن تحولت المدينة من حسناء إلى وجه عابس وحزين «**ماذا حدث لهذه المدينة وجهها تغير وامتلأت بالندوب وعادت الأمراض الفتاكة إلى الوجوه بعدما نسيناها**»[4].

و«**هل يعقل أن تنسى مدينة ما جمالها بهذه السرعة؟! ولا تتذكر إلاّ قراصنتها الذين عبروا مياهها ذات ليلة، أو ذات خوف**»[5]

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص228.

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص51.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص35.

[4] نفسه، ص20.

[5] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص106.

هذا الدمار واليأس يكشف عن تصدع عميق بين ما كانت عليه المدينة، وما آلت إليه من تخريب انعكس على أفعال وسلوك الشخصيات، التي أصبح يهيمن عليها فعل الموت ورائحة الدم.

السارد يستغيث لكن لا مجيب، إنه يحترق صارخًا «**ها هي ذي المدينة التي تملأني حتى القلب، تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير، حلم كثيرًا، عندما فتح عينه وجد كل محيطه المفقود يقف عند رأسه**»[1]، ويقول: «**ها هي ذي مدينتي التي بدأت تتصحر بدون سابق إنذار**»[2]، إنّ الشعور بالضيق والتذمر تملّك قلب السارد، فثمل حزنًا ويأسًا بعد أن شُوهت صورة المدينة وأصبحت فضاءا للعنف والإرهاب.

يقول البطل في موضع آخر، «**ما كان يثيرنا ليس الخوف، فقد نسيناه بسرعة ولكن حيطان هذه المدينة الشعبية العريقة، التي بدأت تتهالك الواحد بعد الآخر، فكلما سقطت دار أو بيت صغير مواجه لرطوبة البحر ولرياح المدن البعيدة، سقطت أجزاء كبيرة من الذاكرة**»[3]، إنّ هذا الوضع السوداوي يولد إحساسًا جريحًا وانهيارًا حادًا في نفس السارد، الذي سئم من بشاعة هذا الخوف الذي غرسه الرجال الغامضون، الذين شوهوا صورة المدينة وقتلوا كل حلم جميل ودفعوا أهلها للرحيل والمنفى «في مكان كهذا تضيع الشخصية، ولا تعرف طريقها وموقعها...يلازم الشخصية الشعور العدمي الوجودي النزعة، وهو مؤشر لحال الضياع والمعاناة الشديدة من الوضع الذي انتهى إليه المكان الذي يتحول إلى مكان غريب مهدّد بارد مصمت، يزور الراوي في أحلام أصبحت كوابيسًا متكررة تصل حد الهذيان، جراء ما يطرأ على المدينة من عنف، أبطال الشخصيات المرعوبة والمكان المتهاوي»[4].

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص106.

[2] نفسه، ص107.

[3] نفسه، ص174.

[4] الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، إربد عالم الكتب الحديث، 2009، ط1، ص61.

«من يتأمل هذه المدينة من بعيد يشعر بروعتها ومن يقترب منها يشعر بمأساتها (...) شيء ما في هذا الخلاء يتحول إلى عويل ونحيب»[1].

يعبر السارد عن تمزقه فهو ينهمر شجنا على مدينة سلبت منه كل أمل وحلم سعيد، وفي مقطع آخر نجده قائلا: «**كان الساحل مقفرًا إلاّ من صوت تكسر الأمواج** (...) **التفت باتجاه المدينة التي كانت تنحدر نحو الجبل سيلا من البنايات التي كانت تتسابق نحو حتفها جماعات، بدت لي بعيدة بعيدة جدًا، هل هي مدينة؟** (...) **كل المدن التي استُشهدت على عتبات البحر، دافعت حتى الموت قبل أن تستسلم بيأس ورجولة للنهايات التراجيدية الحتمية**» [2].

يجسد لنا هذا المقطع حالة الهلع الرهيبة، التي سيطرت على قلب السارد الناقم على ما آل له حال المدينة من دمار وخراب وموت «**لم تكن المدينة بهذه البشاعة** (...)**ولكن شيئًا عظيمًا بقي يقاوم كل هذه الخسارات وهذا الخوف، البنايات ظلت تسند بعضها بعضًا وتقاوم العواصف والرياح** (...)»[3].

كما يصف لنا واسيني الخراب الذي انتقل من المدينة إلى نفوس أصحابها قائلاً: «**كل شيء انقرض، كان في هذه الأرض حكاؤون، أطباء، شعبيون، خياطون، سراحون...كلهم اندثروا الواحد بعد الآخر، مثل وريقات النوار اليابسة، مثل أعواد الحطب، وسط هذا الخراب الكلي الذي حول مدينة مذهلة إلى دغل مخيف**»[4].

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص262.

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص346.

[3] نفسه، ص178.

[4] نفسه، ص178.

وفي موضع آخر نجد المدينة تبدو بسمات وخصائص إنسانية، تكتسب أخلاق الإنسان وطباعه، فإذا بها تتحرك وتحس وتعبر وتتعاطف، وتقسو حسب الموقف الذي أُنسنت من أجله [1].

لقد تحولت المدينة إلى مجرمة فتقسو على أبنائها وترميهم إلى الضياع والموت: «**نفرتنا البلاد يا ايماش حتى صرنا نموت وكأنه كان يجب أن نموت**» [2]، ما بال هذه المدينة التي ترفض أبناءها وفلذات كبدها وتعانق القتلة المجرمين بحفاوة «**هل نشتاق إلى مدينة تقتلنا وتحاول اليوم أن تنسانا؟ ماذا تساوي مدينة ترفضك وتستقبل في فراش العز قاتليها؟**» [3].

إلا أن ياسين بطل الشرفات يرى أنّ مدينة أمستردام لم تنبذه وترفض وجوده، إنما تفتح ذراعيها لعناقه، «**إنها تقتلني حيًا تضعني في كفها الخشن ثم تضغط بأقصى قوة ممكنة ثم تفتحه شيئًا فشيئًا وبأنفاس دافئة تخفف عني قساوة الألم، من المقابر إلى نور الطفولة المغروسة في القلب كالصفصافة**» [4].

تتحول المدينة في هذا المقطع إلى حبيبة تعطف وتحنو وتعانق القلب الموجوع بحنان ولطف، فتنسي البطل أوجاعه، وآلامه بكل حميمية وحب.

كما أنّ رمز المرأة المدينة يحضر بقوة في نص واسيني بطرق مختلفة، إنّ هذا الرمز الأنثوي له دلالات جمالية وتجريبية ساحرة يضفي على النص تألقا وتميزًا، فها هي مريم /المدينة، مريم هي رمز لمدينة البطل (الجزائر) التي شوهها المجرمون ولوثوها بأفكارهم المسمومة، مريم بطلة سيدة المقام هي حكاية مدينة، يصفها البطل:

---

[1] ينظر: مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص07.

[2] واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، ص 20.

[3] نفسه، ص20.

[4] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص242.

«هي المدينة، هي الأشجار هي النبات، هي الشوق، هي الهواء البارد والساخن في هذا الفراغ المليء بالتشوهات هي قطرات المطر البلورية التي كانت تتسرب إلى جسدي، هي بحري المتوحد بين شواطئه المهجورة» [1].

مريم حبيبة البطل هي وطنه المحفور في القلب والذاكرة «**أيها الوطن الذي يصعب نسيانه...لا شيء أجلب للألم مثل حبك، ما عبدت فيك ليل وهران، إلاّ لأني أقدس سواد شعرك وما عبدت النجوم التي تغازل يوميًا قلعة سانتركروث إلا لروعة إشعاع عينيك الدافئتين**» [2].

كما نجد أنّ البعد العجائبي يحضر في (الفاجعة) ليصور لنا حالة الفوضى والضياع التي يعيشها الإنسان، في مدينة سُلبت فيها كل القيم والمبادئ، فبعد أن سيطر عليها القتلة «**سرقوا حنين المدينة وأبادوا فضائلها أجوج ومأجوج، إنهم يملأون وجه المدينة ندوبًا وخرابًا سحناتهم مثل سحنات الكلاب، يأكلون فلا يشبعون يلتصقون بالآدمي كالعلق فلا يزولون، ينبحون فلا يسمع لهم صوت في عيونهم ينام الموت يعيشون بالدم والفساد واللحم الآدمي**» [3]. ويقول السارد في موضع آخر: «**وحين يجوع أهل النار الذين لم يدخلوا إلى بيوتهم عندما مر البارحة سيدنا الخضر، يستغيثون، فيغاثون بشجرة الزقوم، يأكلون منها فتحتث جلود وجوههم فيها**»[4].

حضور سيدنا الخضر يضفي على هذا المقطع بعدًا عجائبيًا للمدينة، مما يزيد النص تجريبًا فريدًا من نوعه، يجعل القارئ يتلهف ويتشوق لمعرفة المزيد والتهام الصفحات ليروي فضوله وتعطشه لما تؤول إليه الأحداث في الرواية؛ خاصة وأنّ عنصر المكان قد تحول إلى شخصية روائية فاعلة، إذ له ظلال تجريبية ساحرة، حيث نرى ثراءا كبيرًا لهذا العنصر الجمالي على مستوى النص السردي.

---

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص32.

[2] واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، ص09.

[3] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية، ص287.

[4] نفسه، ص 290.

إن فضاء المدينة يتجلى لنا في النصوص الواسينية بألوان شتى، إذ ليست كل صور المدينة سوداوية قاتمة، ففي رواية (كتاب الأمير) نجد صورة مغايرة لها تبدو أكثر اشراقا وبهجة، فها هو واسيني الأعرج يهتم بذكر ووصف مدينة الأمير ومسقط رأسه (معسكر)، فركز على معمارها القديم بطريقة جمالية ووصف دقيق ، كما اهتم بذكر موقعها ومعالمها الحدودية، فهي مدينة تنام على حافة السلسلة الجبلية التي تحيط شمالاً بسهل أغريس، الذي يمتد على مرمى البصر ووادي تودمان الذي يبدو عند مخارج المدينة في شكل سواق صغير، حتى يتضاءل نهائيًا فينطفئ داخل الحدائق والمزارع الكثيرة المحيطة بالمدينة[1].

ولقد اهتم الكاتب بطرق أسوار المدينة، ليحدثنا عن أول معلم يقابله: «**منذ الهجمات القديمة على المدينة ومعسكر تطوق نفسها بسور قديم بعرض خمسة أقدام، وعلو يصل إلى تسعة أمتار وبحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة، مجهز بثلاثة مدافع من البرونز، تتكئ على عجلات قديمة صارت ملتصقة بالأرضية المثبتة عليها بسبب قلة الاستعمال والصّيانة، تحتها قذائف كثيرة صارت تشبه الحجارة في لونها الخارجي**»[2]، فوجود المدافع والقذائف يشير إلى وجود معارك سابقة بين معسكر والقبائل المجاورة، أو تعود إلى عهد الأتراك؛ وحديث الكاتب عن السور يشير مباشرة إلى حماية المدينة من كل الهجمات، وفي موضع آخر نجد الكاتب يقدم لنا صورة رائعة عن صباح معسكر وضواحيها فيقول:

---

[1] ينظر: رواية كتاب الأمير، ص65.

[2] نفسه، ص65.

«عندما لمعت أشعة الشمس الأولى على وادي الحمام وسهل أغريس وانكسرت بقوة على جدار البنايات المتراصة، ماحية كل ألوان الأتربة العالقة» [1].

واسيني يصف لنا جمال المدينة وهدوءها أثناء شروق الشمس، ليعلن بداية يوم جديد تمارس فيه الحياة بكل نشاط وجد، إنه ينظر بعين الأمير الواقف على شرفة قصر البايلك المطلة على المزارع والحدائق، ليرى المدينة وهي تتنفس جمال الشروق لتدفئ كل ما فيها من كائنات.

في رواية (المخطوطة الشرقية) نجد واسيني قد اهتم بذكر مدينة تاريخية، هي مدينة نوميدا أمدوكال[*] التي تمثل المدينة المحورية في الرواية، والتي دارت فيها كل أحداث ومآسي الليلة السابعة بعد الألف، كما اهتم بذكر مدينة أمادور (حضرموت قديما) وهي مدينة ساحلية، لم يصرح الكاتب ولا البطل عن المدينة (العاصمة) بل عملا على إخفائها وإضفاء الطابع الأسطوري العجائبي عليها، ومن الإشارات التي تحيل على مدينة الجزائر عاصمة ووطنًا ما ورد **«وهذا الساحل الممتد على 1200 كيلومتر»**[2]، إضافة إلى إشارات أخرى كالبحر، الصحراء، والنفط، والصراعات التي عرفتها الجزائر عبر مر العصور.

وفي موضع آخر نجد الكاتب يعلن رفضه لكل ما من شأنه تحطيم التراث والتاريخ الجزائري فيضمنه من خلال هذا المقطع: **«بالفعل، لقد شرعت دبابات الملياني وآلياته الثقيلة في تحطيم القلاع القديمة وما بقي واقفًا منها حول إلى سجون سرية. وعندما اقترب علماء الحفريات في المدينة والمنتظمون في جمعية الدفاع عن تراث المدينة من الملياني، قالو له: يا سيدنا الكبير هناك قلاع قديمة جدًا، هي تاريخ المدينة ومجدها وكنزها الدفين، يتم الآن تحطيمها عن آخرها بحجة أنها كانت سجونًا والمفترض**

---

[1] ينظر: رواية كتاب الأمير، ص85.

(*) نوميدا أمدوكال: مصطلح مكون من كلمتين هما نوميديا: نعني بها مملكة أمازيغية قديمة عاصمتها سيرتا، وهي قسنطينة حاليًا أما كلمة أمدوكال: فهي مدينة في ولاية باتنة.

[2] واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص14.

ياسيدنا الكبير أن تحول إلى متاحف كما كان قد وعد سيدنا الشهيد نوح...» [1].

في هذا المقطع يرفض الكاتب كل ما من شأنه أن يدمر التراث، فينتقد السياسة والسلطات القائمة التي أهملت تاريخ المدينة وعمدت على تشويه ذاكرتها. وها هي المدينة تحضر بصورة مختلفة في رواية (البيت الأندلسي) بكل مشاكلها وتناقضاتها المختلفة، حيث يحتفي النص الروائي بأكثر من مدينة ويجسد عبرها أفكاره وأمانيه، فمدينة غرناطة نجد لها حضوراً فعالاً في الرواية فهي تمثل آخر قلاع المسلمين في بلاد الأندلس، والتي كانت شاهدة على آخر أيامهم في شبه الجزيرة الأيبيرية، كما شهدت ترحيل الآلاف من ساكنيها من المسلمين والمرانيين إلى الضفة الأخرى من المتوسط قبل خمسة قرون من الحاضر. [2].

لقد جعل واسيني غرناطة المكان الأول الذي كانت تعيش فيه سلطانة وغاليليو بكل أحلامهما وأشواقهما، قبل طرد المورسكيّين من طرف محاكم التفتيش المقدس، كما أنّ غرناطة هي المكان الذي التقت فيه سلطانة بغاليليو لأول مرة، إنّ سلطانة تجمعها علاقة وثيقة بمدينتها الجميلة غرناطة التي لطالما كانت تحلم بالعيش فيها ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع: «**سنبني البيت المشتهى كما أردناه وكما رأيناه في ذلك اليوم ونحن نعبر حي البيازين دربًا دربًا، وهضبة هضبة، قد تعرف بدون فريديريكو أنني ما زلت إلى اليوم أتذكر ذلك البيت الأندلسي الذي زرته أنا وسلطانة، على هضبة غرناطة الكبرى**»[3]، نجد أنّ غاليليو في حديثه مع الدون فريدريكو يصف البيت الغرناطي الموجود في حي البيازين، والذي كان يزوره برفقة حبيبته وأمله في أن يبني بيتًا مماثلاً له.

هذه المدينة تمثل حلمًا جميلاً لسلطانة تبعث في نفسها كل الأشواق والحنين الدائم لعناقها والالتحام بها.

كما نجد مارينا ابنة حنّا سلطانة وغاليليو الرّوحو هي الأخرى لها حنين ووفاء قوي بهذه المدينة الساحرة، ولعل أهم عامل في ذلك هو جذور والديها من تلك المدينة، لذلك نجدها تحكي

---

[1] واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص225، ص226.

[2] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص231.

[3] نفسه، ص179.

لابنتها سيلينا عن هذه المدينة وتفاصيلها بلغة والدها، تقول سيلينا عن أمها مارينا «**فهي لم تعرف في حياتها المدينة التي كانت تتحدث عنها غرناطة تغرق في التفاصيل وكأنها هناك بالضبط، أحاول أن أنبهها، أمي غرناطة بعيدة ولم تسافر إليها بعد؟ ولكنّها تواصل وصفها الدقيق وعن حقل البرتقال، وكيف قصّت بيديها الناعمتين جذعًا صغيرًا من شجرة في حي البيازين وجاءت به عندما اضطرت إلى مغادرة الأندلس**» [1].

نجد مارينا متعلقة بأصلها الإسباني، فمدينة غرناطة حاضرة في ذاكرتها دومًا، حيث تقول عنها سيلينا: «**أنبهها مرة أخرى بحزن: يما...أرجوك! أنا سيلينا ابنتك وقد ولدنا على هذه الأرض الطيبة والقاسية في الآن نفسه؟ أنت ولدتِ هنا وليس في مكان آخر، وهذه أرضنا الأولى والأخيرة ووالدك مدفون هنا، على حافة البحر ووالدتك الطيبة والأنيقة أيضًا، الأندلس أصبحت بعيدة يا أمي علينا أن ننساها نهائيًا**» [2].

إنّ سيلينا تذكر أمها دومًا أنها ليست في الأندلس، بل في مدينة الجزائر التي احتضنت مختلف الثقافات والأديان، والتي توجد بها مقبرة خليج العرب حيث دفن غاليليو وسلطانة.

إلى جانب مدينة غرناطة، تحضر مدينة الجزائر العاصمة التي تحتضن أهم أحداث الرواية وشخصياتها، حيث يتحدث عنها مراد باسطا كفضاء كابوسي يطارده، لأنّ ذوي النفوذ والسلطة مارسوا استبدادا ضد كل من يرفض أعمالهم المشينة، ويتصدون لمشاريعهم المشبوهة، كما يدين المحيط الاجتماعي الذي لم يبال بقضيته (البيت الأندلسي): «**كنت أشعر أن هذه المدينة التي بدأت تفقد ذاكرتها، كانت تنشئ نسيانًا جديدًا في كل حائط كان يتهاوى جزؤه أو كله**»[3]، إنّ فعل التدمير لا يمس فقط المكان بل يشمل التاريخ والذاكرة، فالراوي وهو يصف مشهد تهديم البيت الأندلسي يدين محيطه الاجتماعي، ويدين المدينة التي أصبحت فضاءا يمارس فيه الاضطهاد ضد الأفراد وتجريدهم من ذاكرتهم وموروثهم الحضاري وهويتهم.

---

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص405.

[2] نفسه، ص406.

[3] نفسه، ص440.

مدينة وهران تحضر كذلك إلى جانب مدينة الجزائر ، إذ تستقبل الرهائن القادمين من إسبانيا إلى الجزائر عن طريق السفن الثقيلة، هذه المدينة البحرية التي تشبه إسبانيا، يصفها أنجيليو ألونصو الذي ساعد غاليليو في الوصول إليها في قوله: «**أنت تعرف أنّ وهران مدينة إسبانية، ولا يوجد أي إشكال للاستقرار فيها، يمكنك أن تعيش هناك وتتواصل مع من تحب في تلك المدينة**» [1]، ويقول غاليليو وهو يتحدث عن حبيبته سلطانة: «**كنت أعرف أنها مهبولة ويمكن أن يركبها عفريت الركض باتجاه مبهم لم أكن منه شيئًا إلاّ كلمة اسمها وهران**»[2].

غاليليو يدرك جيدًا أنّ حبيبته سلطانة مستعدة لأن تغامر بنفسها بحثًا عنه في مدينة مليئة بالأسئلة المبهمة والحيرة، لقد شغلت هذه المدينة في رواية (البيت الأندلسي) فضاءا معتبرًا على أساس أنها مدينة بحرية، احتضنت الناس والرهائن على اختلاف أصولهم وانتماءاتهم ايطاليون، اسبان وعرب ولذلك توقف الكاتب عند وصفها واشتغال السرد عليها اشتغالاً حثيثًا «**فوجئت بالمدينة التي تتسلق جبالاً في مواجهة الشمس ببياضها الناصع، كنت أنتظر أن أرى عشًا للقراصنة، اكتشفت مدينة كبيرة يسكنها أكثر من مائة وخمسين ألف ساكن يشتغلون في مختلف الصناعات والمهن، أكثر كثافة من باليرمو و ليست أقل جمالاً من نابولي، بدأت أكتشف بنفسي مالم أكن أعرفه من قبل، ميناء نشيط ومليء بالحركة والحياة، ومنارة كبيرة للسفن ومخازن واسعة على حواف الميناء تحتوي على كل حاجيات المدينة وتجارتها، حركة لا تنتهي بين مختلف الأسواق والشوارع، تختبئ بين الأشجار، تتخفى فيها المساجد والحمامات والقصور والسواقي...**» [3].

لقد وصف الكاتب هذه المدينة فتخالها في لحظة ما شخصية من شخصيات الرواية، ورمز للانفتاح والضياع، وفي هذا إعلان عن العلاقة الحميمية بين واسيني وهذه المدينة الساحرة.

---

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص91.

[2] نفسه، ص101.

[3] نفسه، ص282.

في رواية الأمير نجد أنّ الخطاب الذي ساقه مونسينيور ديبوش والذي يكشف عن تشابه المدن، وفي تشابهها دلالات عميقة الصلة بالحوار الحضاري مع الآخر: «**ثلاث مدن تتشابه في جمالها ومواقعها وبشرها مرسيليا من هذا العلو، بونة من أعالي كاتدرائية القديس أوغستين، والجزائر من أعالي السيدة الإفريقية، كلها أمكنة تطل على البحر ونوافذ الكاتدرائيات بها لا تفضي إلا إلى الماء والنور وشهوة التلاشي**» [1].

نجد في هذا المقطع أنّ الماء والنور والنوافذ رموزًا دالة على الصفاء، والنقاء والرغبة في التلاشي واللقاء، ويمكن عد الأمكنة الموجودة في الرواية، أمكنة منفتحة خاصة تلك التي تتوق الى احتواء الآخر، وهي قادرة على احتضانه رغم اختلافه وتقف (تكدامت) من بين أكثر الأفضية المشرعة، والمنفتحة في الرواية يبدو ذلك من خلال رغبة الأمير في عولمتها وجعلها مشابهة لمدن الآخر، بعد أن أدرك أسباب الهزيمة والنصر: «**تكدامت كانت المكان الملائم...لا نختار الأمكنة هكذا الذين وضعوني في هذا المكان كانوا يعرفون جيدًا الدلالة كان حلمي أن أجعل منها مدينة حرب، ولكن كذلك دار علم وثقافة كما كانت، الوقت لم يسعفنا والحرب حرمتنا من علمنة المدينة، استعنت بالعلماء الأوروبيين لإعادة بناء الصور الواقي من الهجمات...مدينة لا تنتج سلاحها بيدها مدينة ميتة، كانت مركزًا تجاريًا بين التل والصحراء...**» [2].

ويقول كذلك «**انتهينا من الهياكل المركزية وبدأ الأوروبيون يشتغلون المصانع الصغيرة التي بنوها في عمق تكدامت، عندنا في تلمسان مختص إنساني يسير مصنع إنتاج قوالب المدافع من عيار الاثنتي عشرة بوصة والست بوصات في مليانة، الفرنسي دوكاس بنى فابريكا صغيرة للبنادق والبارود، وقد دعونا الكثير من الأوروبيين للمجيء للاستقرار في بلدنا، نريد أن نستفيد منهم ومن خبرتهم، وأن نبني هذه البلاد على أسس صحيحة**

---

[1] واسيني الأعرج: رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص542.

[2] نفسه، ص179.

وقارة، نطمع من هذه الحضارة أن توقظ هذا الشعب النائم على الكذب»[1]، فالأمير يريد أن يجعل مدنه مدنًا حربية ولكن يرغب في جعلها دار علم وثقافة كذلك.

نرى من خلال هذه النماذج السردية، أن الروائي قد أبدع ونوع، وجعل عنصر المدينة يبدو بسمات وخصائص انسانية، اذ أنسن عنصر المكان وجعله شخصية روائية فاعلة تارة،وذو بعد عجائبي، وبعد شعري تارة أخرى، مما زاد النص ثراءا وتجريبا فريدا من نوعه.

1-2 البحر:

إنّ لهذا العنصر سحرًا وجمالاً شكل لدى الأدباء هاجسًا من هواجس الكتابة الأدبية، ولقد وظف الروائي واسيني الأعرج هذا الفضاء في نصوصه المختلفة، ففي رواية (رمل الماية) نجد أن هذا الفضاء الجغرافي قد هيمن على أجزاء من الرواية، لأنه يمثل الفضاء المفتوح على المغامرة والمعاناة والتوق للانعتاق، ولأنه يغري الشخصيات ويفجر فيها حب الاكتشاف والتحرر من كل القيود والاضطهادات، وقد ارتبط بالسفر والرحلات التي كان يقوم بها البشير الموريسكي هروبًا من الواقع وتوقًا للحرية، استثمر الروائي هذا العنصر ووظفه في رائعته (رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، فأغرى القارئ لمتابعة الأحداث بشغف ولهفة، خاصة وأنّ هذا الفضاء الخصب قد مثل صورًا مدهشة للحياة والموت، وتحدي الظلم والفرار من الاستعباد، لقد شكل البحر في حياة المورسكي دربًا أسطوريًا انفتح على عالم المغامرة «**شعرت بالتربة المتهالكة تملأ كفك، أشياء كثيرة تغيرت منذ ذلك الزمن البعيد الذي قادك فيه البحر إلى هذا المكان**»[2]، فعنصر البحر يمثل احدى خصوصيات (رمل الماية)لأنه يتحكم في تفعيل الأحداث وتحديد هوية الشخوص وردود أفعالها.

«يا لبحر يا لهبيل

داويني بملحك نبرا

يا البحر يالحنين

---

[1] واسيني الأعرج: رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص231.

[2] واسيني الأعرج: رمل الماية، ص18.

غرقني بين الموجة والموجة

حبيت نرقد

وحبيبي ضاع...

داويني بملحك نبرا...

يا البحر يا لهبيل ...» [1].

البحر يتحول إلى شخصية رئيسية من شخصيات الرواية، وفاعل أساسي في بناء حركة السرد. نجد أنّ علاقة البشير (واسيني) بالبحر متفاوتة، حسب تجاربه وخبرته بالحياة، فهو المؤنس والصاحب والرفيق، ويجسد لنا هذا المقطع صورة رائعة تؤكد عظمة البحر وسحره: «**بدأت الأصوات المتداخلة، تتكشف شيئًا فشيئًا،حتى تأكد أنّ صوت البحر يتناهى إلى مسمعه من جديد، هو البحر يا ابن أمي يعود إلى الذاكرة ينغز القلب بإبره الحادة**» [2]، فالذات تتأرجح بين يديه بين الشوق والرغبة تارة والسفر والرحيل تارة أخرى، فهو رمز العطاء والبذل والتحرر والنجاة وكذا الموت والهلاك.

في «ذاكرة الماء» يعتبر البحر محرك الذاكرة للبطل لأنه كلما أحس برائحته تذكر قصة معينة: «**شعرت بتصلب الرمال تحت قدمي العاريتين، كنا نمشي في منطقة المؤكد أنها بركانية، كانت سوداء، وقاسية في بعض أماكنها، ذكرتني بساحل جينوفا الإيطالي كنت يومها بعيدًا، في ندوة حول الكتابة والمنفى**»[3]، فالبطل عندما اقترب من الشاطئ هو وايماش تذكر ساحل جينوفا الإيطالي، وها هو سيد أحمد بن خليل يستأنس بالبحر فهو الملاذ والمفر عندما تضيق بنا السبل «**لا شيء يكسر عزلتي في هذا الليل إلا البحر، الذي ينتابني موجه السخي محملاً بأحاسيس غامضة، تأتي من بعيد من بعيد، حيث لا شيء إلا**

---

[1] واسيني الأعرج: رمل الماية، ص191، ص192.

[2] نفسه، ص276.

[3] واسيني الأعراج: ذاكرة الماء، ص349، ص350.

الصراخ والمنية القاتلة ومنفى لا دواء له إلا الحكي»[1]، إنّ السيد أحمد بن خليل لا يجد بلسمًا لجرحه ووجعه سوى البحر لينتشله من العزلة والاغتراب وتراكم الهموم.

كما يكتسي البحر دلالات جديدة من خلال هذا المقطع: «**رأيت البحر الذي اشتهيت رؤيته منذ زمن بعيد من هذا الموقع، كان هو هو، معاندًا في غيه وجبروته، السفن تأتي من بعيد ثم فجأة تنحرف باتجاه اليسار لتفادي الريح الغربية قبل أن تستقر في الميناء الذي تغير كثيرًا، لكن السفن العابرة بقيت على حركتها، كما كانت دائمًا، فجأة رأيت جدي غاليلو الروخو ينزل من الساحل الموحش بحقائبه الجائعة والحزينة** (...)» [2]، لقد منح الكاتب عنصر البحر صفة الجبروت، وجعل الحقائب جائعة وحزينة، فخلق معاني جديدة على سبيل الاستعارة زادت النص تميزًا وإبداعًا.

يعد البحر فضاءا للمجهول والمغامرة، فهو يربط بين طرفين متناقضين هما إسبانيا ووهران، إسبانيا التي تمثل الماضي والذكريات التي فرّ منها السارد، أما وهران فهي المفر والملجأ والتي يحلم السارد بالعثور فيها على ما يرجوه ويتمناه من السعادة: «**توغلت السفينة الثقيلة في أعماق البحر، لم يكن أحد يعرف ما كان ينتظره في أفق الرحلة** (...) **كانت في الأفق وهران التي تنتظرنا، مدينة مليئة بالحيرة، قيل لنا إنّ أهاليكم هناك وسيحتفلون بكم، سيقيمون لكم أعراسًا لم تحلموا بها، لكن قلبي كان يخبرني بمأساة أخرى كانت تلوح في الأفق**»[3].

يعد البحر فضاء للتنفس والترويح ولنسيان الهموم ولوعة الغربة والفراق، يقول غاليليو: «**نفتح المقصورة ثم نتأمل البحر من وراء الناظور ونرمي على البصر إلى أقصى**

---

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص65.

[2] نفسه، ص309.

[3] نفسه، ص100.

نقطة ممكنة حتى تصبح السفن العابرة على مرمى اليد نثرثر ونضحك وأحيانًا نصمت طويلاً» [1]، يصف لنا واسيني عودة العلاقة بين سلطانة وغاليليو، وعيشهما في بيت واحد بعد البعد والفراق والمعاناة، والبحر بالنسبة لسلطانة هو الذي جمع القلبين، وهو السبيل الوحيد الذي أوصلها إلى وهران حيث منفى غاليليو.

هو ملاذ مارينا كذلك فهي تلجأ إليه، وتقضي فيه جميع أوقاتها لكي تنسى همومها وآلامها ووحدتها حيث تقول سيلينا: «**أجمل أوقات مارينا كانت تقضيها على الناظور تنام هناك جزءًا كبيرًا من النهار لحظة يكون الجو جميلاً، وينتابها حزن عميق عندما تلتبس السماء والبحر بالمطر والغيم والضباب الذي كانت تعتبره أكبر مرض يصيب الطبيعة والبحر**» [2]، وهو كذلك ملاذ الغريب والبعيد عن وطنه لأنه يحفظ الأسرار، فها هي مارينا تغادر المدينة متجهة إلى مكان مجهول، وعندما سأل عنها زوجها أخبروه أنها ركبت سفينة الرهائن المتجهة إلى إسبانيا، إنّ مارينا تركت ورقة صغيرة قبل خروجها من البيت كتبت عليها: «**كنت أريد أن آخذ معي كتاب والدي ولكني خفت من أن يسرقه الماء مني، والقتلة: البحر حبيب الغريب حتى يتحول كلاهما إلى ملح، الأول للفراغات العميقة، والثاني للتربة المنزلقة بين الأكف**»[3].

إنّ البحر بالنسبة لمارينا هو الرفيق والمؤنس لأنها تبثه شكواها وأنينها، فلا حبيب لها غيره تناجيه وتحكي له كل أوجاعها وشجونها، وهو كذلك يمحو كل الآثار والرسوم والخطوط ويأخذ معه كل شيء، لذلك خافت مارينا أن تأخذ معها كتاب والدها خوفًا من البحر أن يأخذه، فهذا الكتاب جزء من المخطوطة التي تحكي عن هجرة المورسكيين إلى الأندلس، وكيف طُردوا من أوطانهم نحو مصير مجهول، فركبوا بحرًا لم يكونوا يعرفوا أهواله، وكذا عن قصة البيت الأندلسي الذي تعرض للسرقة من طرف البحارة الغاضبين، مما أثر في نفسية مارينا وترك

---

[1] واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص193.

[2] نفسه، ص398.

[3] نفسه، ص397.

فجوات عميقة وجرحًا لا بلسم له، ولا قدرة لها على تحمله، فاتجهت إلى مكان مجهول ناحية المحيط.

وتأتي مقاطع عدة في رواية (كتاب الأمير) لتكون معبرًا نحو اللامحدود ونحو الانفتاح:

«لا شيء سوى الصمت والظلمة ...آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية...هاربة نحو ساحل البحر ليغيب جزءها الأمامي تحت كتل الضباب التي بدأت تعم المكان شيئًا فشيء لا شيء إلاّ الصمت والموجات الهادئة، البحر مثقل بالسفن والأحداث عندما فتح جون موبي عينيه على وقع هسهسة المجاذيف وهما يشقان عمق البحر كان قارب الصياد المالطي ينزلق بهدوء على سطح الماء مخلفًا وراءه بياضات وفقاعات» [1].

«هذه السكينة وهذا الصمت الكنسي إلا صوت الماء وهو ينكسر تحت وطأة المجاديف وهما يغوصان عميقًا في البحر مخلفين وراءهما خطا مستقيمًا مثل الذي يحدث في الماء» [2]. إن جون موبي يبحث عن السكينة والطمأنينة، وكذا عن الانفتاح والحرية لكي يستطيع رمي أتربة ديبوش لأن هذا الأخير اختار البحر ليكون مثواه الأخير.

لذلك أراد جون موبي أبعد وأنظف نقطة، حيث لا زيوت ولا نفايات، حيث لا شيء سوى الصفاء والنور والحياة الصامتة للأشياء كما في بدء الخليقة [3]، نجد أنّ الأب "ديبوش" قد اختار البحر ليكون خاتمته، فسعى جون موبي لتنفيذ هذه الوصية ويفي بوعده لسيده، فهو يتحدث عن سيده قائلاً: «**خرج فقيرًا معدومًا من الحدود الدنيا للحياة وهو الذي أعطى البلاد كل ما يملك من خير، ولم يكن أمامي إلا أن أتبعه في ترحاله ومنفاه الذي لم يتوقف حتى موته، عندما ذهب لم يلتفت وراءه أبدًا في مثل هذا الشهر 22 جويلية 1846 في فجر بارد يشبه الليل في كل شيء، مثل هذا الفجر الذي قطعنا فيه**

---

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص9، ص12.

[2] نفسه، ص9، ص12.

[3] ينظر: نفسه، ص12.

البحر...» [1]. لقد نفذ جون موبي وصيته في 1864/07/28 فجرًا وها هو سيده يترك الجزائر برفقة خادمه في الشهر ذاته وفي ظروف مشابهة لهذه الأحداث، فالتاريخ يعيد نفسه، إنها رحلة نحو العمق اللامتناهي، نحو الصفاء والحرية نحو السكينة والهدوء، إنّ هذا الفضاء الواسع المفتوح تذوب فيه الأشياء وتحتمي به في آن واحد، إنه فضاء الوجع والمغامرة، وكذا الألم والأمل في آن واحد، إنّ ديبوش يبحث عن الوجود الأبدي لكي يرمي أتربة سيده.

نجد أن هذا الفضاء المفتوح عكس لنا دواخل الشخصيات، ورغبتها في التحرر والانعتاق والسفر إلى اللامحدود واللامتناهي، وهو فضاء يجمع شمل الأحبة فيغويهم بسحره وطيشه وجماله «**يقف العشاق على واجهة البحر، يتأملون السفن التي تذهب وتجيء بأعلامها الملونة... يضعون اليد في اليد وينزلقون باتجاه مطاعم الصيادين الذين...يسألونك بود كبير!! ماذا تريدون كل شيء جديد !! الكروفيت الميرلان، الروجي، شيان دومير...**»[2].

شكل هذا الفضاء امتدادا لأرواح تتعانق في حضوره وتتحد، فيزينها بسحره وإشراقته وينزع عنها كل ما يشوبها من درن وعفن، إلا أنّ هذا المكان الحميمي شُوه جماله بعد أن شُوهت كل القيم الأصلية، وهذا ما تفصح به مريم في حديثها للبطل: «**عندما أكون معك في البحر، أريد أن أغني، أن أسمع صوتك وكلماتك، لكن شيئًا ما يعكر صفو هذه القداسة**» [3].

لقد سُلبت طهارة هذا المكان وقداسته بعد أن ألقت المدينة كل أثقالها فيه، ورمت بين أمواجه كل أوجاعها وآلامها، فتحول الى زاوية مهملة وصورة قاتمة سوداء تمثل مكانا للعنف والتلوث ، لكن رغم كل المحن يرى بطل الشرفات أن « **كل المدن التي لا بحر فيها مدن آيلة الى الزوال، البحر هو الحياة الدائمة التي فينا** »[4]

---

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص435.

[2] واسيني الأعراج، سيدة المقام، ص50.

[3] نفسه، ص23.

[4] واسيني الأعرج:شرفات بحر الشمال،ص78.

كان البحر في هذه المقاطع ديكورا وإطارا ترتكز عليه نفسيات الشخوص بأمزجتها وطباعها، كما أنه جسر تمر من خلاله الأفعال الروائية [1]،أتقن الروائي لعبة السرد فأبدع في رسم فضاء تجريبي على مستوى عنصر المكان، إذ لم يكن هدفه تقديم صورة وصفية له وإنما التعبير عن وعي حاد بهذا الفضاء وإحساس جريح بقوة التناقض ، فالمكان ليس كتلة صماء بل يمتزج صمته مع دفء إنساني حي، ليتداخل الواقعي بالمتخيل فينتج لنا لوحة تجريبية مدهشة.

1-3 الشوارع والطرقات:

هي أمكنة منفتحة على العالم الخارجي تعيش دومًا حركة مستمرة، وهي سبيل الناس لقضاء حوائجهم، تستقبل كل فئات المجتمع وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة مما يصعب على الكاتب عملية الإمساك بها[2]، لذلك تعد أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي تستشهد حركة الشخصيات، وتشكل مسرحًا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها[3].

وقد وردت هذه الفضاءات في نصوص واسيني بطرق شتى، ففي رواية سيدة المقام نجد المقطع التالي: «**قلتها وأنا أعبر ممر ضيق، لا أدري أي طريق ولا أي اسم أعطي لهذه الأزقة المتهالكة فوق بعضها البعض، صارت باردة ومظلمة، الحيطان القديمة ضيعت ألوانها**»[4]، ويصف حالة الذعر التي أصابت المدينة قائلاً: «**أغلقت الشوارع والنفق الجامعي ومدخل ديدوش مراد، وطوقت الساحات الكبرى، ساحة أول ماي، ساحة الشهداء**

---

[1] ينظر: ج.كولدنستين:الفضاء الروائي، ضمن كتاب الفضاء الروائي لمجموعة من المؤلفين،ترجمة عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان،2002 ،ص36.

[2] يسين النصير: الرواية والمكان ، ص14، ص15.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص40.

[4] واسيني الأعراج: سيدة المقام، ص24.

بوابات البحر، وفتحت على الجموع القنابل المسيلة للدموع»[1]، وها هو بطل رواية طرق الياسمين يتجول في المدينة ويصف لنا رحلة الصباح: «**لقد بدأت رحلة الصباح، الجامعة، البريد المركزي، السينما أو المسرح ثم التسكع في شوارع المدينة قبل أن نندفن في أقرب بار نستدفيء فيه بحرارة البخار وبيرة بردى المحلية**»[2].

يصف البطل مدى حبه لمريم وتعلقه بها: «**كنا نعبر المدينة صامتين، نتدحرج في شوارعها التي لا تنتهي امتداداتها**»[3]، لقد مثلت الشوارع هنا أمكنة لتوحد القلوب، وتعانق الأرواح ولقاء الأحبة والعشاق.

حضور مريم يضفي على المكان نكهة مميزة حيث تعتري البطل نشوة وسعادة لا مثيل لها «**وأنا أعبر الشارع الخلفي الذي يمتد من لوكسمبورغ إلى سان ميشال رأيت وجهك هاربًا نحو مخابئ الروح (...) هل هناك غيرك في هذه المدينة؟ تركت كل شيء وجئت معك؟ هذا لا يكفيك لتعرفي كم أحبك وكم أشتاق إليك حتى وأنت معي، أسمع صوتك، يأتيني نقيًا كشمعة**»[4].

تبدو الشوارع في صورة حزينة لما اعتراها من أحداث مأساوية: «**الشوارع في حداد، تحولت إلى توابيت تضم بين أخشابها آلاف الخلق**» [5] تحولت الشوارع التي كان يجوبها البطل رفقة حبيبته مريم إلى أماكن لا حياة فيها تتسم بالحزن والموت، فهي في حداد تام بعد مقتل مريم، لقد فقدت الشوارع دفئها وفرحتها وتحولت إلى فضاءات بائسة «**هذا الشارع الجميل والمسالم، ارتكبت فيه العديد من الجرائم والاغتيالات في وضح النهار، ولهذا**

---

[1] واسيني الأعراج: سيدة المقام، ص147.

[2] واسيني الأعراج، طوق الياسمين «رسائل في الشوق والصبابة والحنين» المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004، ص78.

[3] نفسه، ص90.

[4] نفسه، ص151، ص152.

[5] واسيني الأعرج، رواية ضمير الغائب، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص32.

تنوي الولاية تحويله إلى شارع عادي، فالقتلة يرتكبون فعلتهم ثم يندمجون مع الناس» [1]، وإلى جانب الشارع نجد فضاء الطريق الذي يعبر هو الآخر عن حركية الناس وتنقلاتهم، فيصف لنا البطل (ذاكرة الماء) الطريق الذي يسلكه وما يتملكه من خوف، فيضاعف السرعة ليصل سريعًا إلى بيته «**كانت السيارة تنزلق عبر الطريق السريع مثل الريح، لا أسمع إلاّ تمزقات الهواء أو اصطدام الحشرات الكثيرة التي تلتصق بالزجاج... من حين لآخر تتعقبني سيارة أحتاط ولكنها سرعان ما تمر مثل البرق من أمامي لست أدري من كان خائفًا من الآخر أنا أم سائقها أم كلانا»**[2].

إنّ الخوف من الموت جعل البطل يحاول جاهدًا تجاوز هذه الطرقات الفارغة، إلا أنّ اتساع المكان يسمح له بالمناورة ورغم الخوف، لكن البطل يحاول أن يسترجع وهو يسوق كل الوجوه الضائعة التي سرقت في لحظة غفوتها، أو الطفولات المدفونة التي تقفز فجأة كلما أظلمت الدنيا في عينيه[3].

يتحدث البطل عن مريم قائلاً: «**يا طفلة ساذجة، تتقاتل في دمها الأسئلة القديمة والجديدة وروائح هذه الممرات الضيقة وهذه الطرقات التي يحدث أن تصير فجأة مهجورة، خالية حتى من أنفاس أبسط القطط والمخلوقات الأخرى**»[4].

يبدو أنّ حالة الحزن والأسى قد استولت على الطرقات والشوارع فبدت موحشة وكئيبة، فحالة الضيق والحزن لم تعتر الشخصيات فقط بل شاركها في ذلك المكان الذي سيطرت عليه علامات الحزن والذعر والموت.

في موضع آخر نجد أنّ ياسين يفصح عن حزنه وضيقه، فالإحساس بالموت يصطحبه حتى في المنفى وهذا ما يكشف عنه هذا المقطع: «**الطرقات في أمستردام سهلة ...لأمستردام طقوسها ولي مدينة تلتصق في الحلق كالغصة...السبب الإحساس بالموت**

---

[1] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 267.

[2] نفسه، ص356.

[3] نفسه، ص356، ص357.

[4] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص81.

لم ينسحب، صحيح أني لم أعد أنتظر مفاجآته في زوايا المقاهي والمعابر الصغيرة ولكني أصحبه» [1].

من خلال هذه النماذج نجد أنّ الشوارع والطرقات مرتبطة أشد الارتباط بالشخصيات ومدى حركيتهم، كما أنها تعبر عن حالات شعورية لصيقة بالإنسان وما يختلجه، لقد أصبح لهذه الأمكنة بعدًا شعريًا مميزًا، بما تثيره في الشخصيات من مشاعر الحزن والألم تارة، والفرح والأمل تارة أخرى.

2 – المكان المغلق:

هو كيان غير ممتد عكس المكان المفتوح، محدود بمساحة معينة ومؤطر بحدود جغرافية، يأوي إليه الفرد ويلجأ إليه، لأنه أكثر الأمكنة ارتباطًا بالإنسان، وأشد التصاقًا بحياته اليومية، فيكون ملاذه لمدة طويلة من الزمن، سواء أكان المكان يعيش فيه بإرادته أو يعيش فيه مجبرًا، ومن نماذج ذلك نجد: البيت، السجن، المقبرة... والتي نجد لها حضورًا قويًا في نصوص واسيني السردية، وهذا ما سنكشف عنه من خلال هذه القراءة.

2 –1 البيت:

هو مصدر الراحة والأمن والطمأنينة، يلجأ إليه المرء طلبًا للاستقرار والسكينة، وهو «واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتا»[2]، وهو الموضع الذي تتجذر فيه أصول الوجود الحقيقي للإنسان، فينطق تدريجًيا بمرتع الطفولة، وقيم النشأة وحجرات الترعرع، وملاجيء الماضي الذي أصبح كيانا متخيلاً [3]، إنّ البيت هو رمز السعادة والحب والاستقرار والذاكرة، فيحضر في رواية "الشرفات" كمكان يجُسد لنا لحظات الحب الأولى والتعلق بصوت المذيعة نرجس مقدمة برنامج آخر

---

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص224.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هيلسا، ط3، 1987، ص38.

[3] سمر هادي شبر: الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية) دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص143.

الليل، فيعبر لنا ياسين عن شدة ولعه بها: «**كان صوتها يدفع بي نحو الأفراح الصغيرة...كنت أراني وأنا ممتد على الحصير أو داخل الفراش، أستمع إلى الراديو في آخر ساعات الليل لأرمم الإنشاء الذي كنت ملزمًا بتحضيره لمعلمتي**»[1]، أمّا مريم فالبيت بالنسبة لها هو الأمل والتحرر «**عندما عدنا إلى البيت لم نتكلم إلاّ على الأطيار والزقزقات والألوان والفراشات التي تقف فوق رؤوسنا وأصابعنا وعن المجرافين وكيف أصبنا بالإغفاءة التي لم ندرك كم دامت**» [2]، إنّ بيت الراوي يمثل لمريم كل الأفراح والتفاؤل بغد أفضل لأن بيت صالح لم يكن سوى سجن وضياع لها، أمّا البيت الذي عاشت فيه طفولتها لم يكن سوى جحيم عرفت فيه الفقر والظلم من أب قاسي وظالم.

في موضع آخر يصف الأستاذ بيته لمريم فيقول: «**بيتي، حجرة نوم متداخلة مع مطبخ صغير، لا يوجد إلاّ هذا الصالون الذي شكلته على ذوقي**» [3]، ويقول: «**لا أملك يا مريم سوى هذا الجو الذي خلقته بيدي، الآجور الأحمر الممتلئ، الذي يحيط بأشغال الحائط الداخلي، أنا الذي بنيته لأعطي لهذا البيت شيئًا مني، لا أستطيع العيش داخل أذواق تفرض علي**» [4].

إنّ البيت بالنسبة للأستاذ يعكس وضعه الاجتماعي والاقتصادي، فهو بسيط وصغير إلاّ أنه فضاء يجسد تمسك صاحبه به، لأنه من اختياره هو وذوقه هو، في جو ساد فيه تدخل حراس النوايا وبنو كلبون في كل شيء حتى في حياة الناس، واستولوا على كل شيء، فالبيت الذي بناه الأستاذ وفقًا لذوقه الخاص بعيدا عن كل التقاليد، لا يحتوي على أثاث كثير إلاّ على جهاز ستيريو ليستمع إلى الموسيقى، إضافة إلى لوحات تملأ جدران بيته الصغير من أوله إلى آخره، ورف يضع فيه زجاجات الخمر التي يلجأ إليها كلما سيطر عليه اليأس وأظلمت الدنيا في

---

[1] واسين الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص154.

[2] واسيني الأعرج: طوق الياسمين، ص209.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص71.

[4] نفسه، ص نفسها.

عينيه، فالأستاذ يجد في بيته هذا، كل الحرية التي فقدها في مجتمع لا يملك حتى نفسه، ولا يعترف بالثقافة والفن ولا يقدرها.

إنّ البيت بالنسبة له مفر من واقع مر ومظلم «**إتكأت على الستيريو، تتمعن الأسطوانات والأشرطة ووضعت موسيقى – كورساكوف– لشهرزاد**»[1].

و«**تتفحص اللوحات الحائطية الكبيرة**»[2] كما يمثل البيت فضاءًا يتعلم فيه المرء فني النحت والموسيقى، فيقول بطل الشرفات «**في جلسات الخلوة عندما تنهمك زليخة في الطين، لمساعدة أمي في صناعة الأواني الفخارية، تعلمني فتنة سحر الأصابع، فجأة معها بدأت أعرف أنّ للأصابع لغة وعرفت بعدها أنّ أمي وزليخة كانتا تتقنان نفس اللغة**»[3].

يجسد لنا هذا المقطع معاني المودة والألفة، والسعي لكسب القوت وكذا الجد والعمل، فتجمع أفراده حميمية مميزة مما يجعل هذا الفضاء موطنًا للأمن والهدوء وكذا رمزًا للاستقرار.

إذا كان البيت هو موطن الراحة والأمن فإنه ينقلب إلى الضد ويفقد هذه الصفات، ويصبح فضاء للعنف ويتعرض إلى «الاغتصاب من أجل فعل القتل على يد أناس مجهولي الهوية، فقط ملثمين، يحولون المكان إلى فضاء للرعب، فتشعر الشخصيات أنها تعيش في بيت لا يعصمها من الرعب بفعل القتل، يجعلها مكشوفة أمام العنف، هنا تفتقد علاقة الألفة الإنسانية بالبيت، رمز الأمن والحماية، يتحول إلى مكان مستباح جراء الاقتحام فلا الأبواب الحديدية، ولا النوافذ المسيجة تصد الملثمين أصحاب الأحذية الثقيلة» [4].

لقد حول الإرهاب الحياة إلى ظلمة حالكة والابتسامات إلى أحزان مرعبة، ففقد كل شيء بسمته ووهجه فتحول المكان إلى «غريب مهدد بارد مصمت يزور الراوي في أحلام

---

[1] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص73،ص75.

[2] نفسه،ص70.

[3] واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص31

[4] الشريف حبيلة: الرواية و العنف،ص31.

أصبحت كوابيسًا متكررة تصل حد الهذيان، جراء ما يطرأ على المدينة من عنف، يطال الشخصيات المرعوبة والمكان المتهاوي»[1].

ففي (ذاكرة الماء) يصبح البيت مكانًا للخوف والذعر كبيت الأستاذ، «**صرت عاريًا أعيش أعزل مع طفلين وزوجة...ثم وجود هذا السكن داخل هذا المثلث الذي يشبه كل مثلثات الخوف والموت**»[2].

إن حالة الخوف واللاأمن جعلت البطل يتنقل إلى بيت صديقته فاطمة هروبًا من عمليات القتل، والذي يرى فيه «**القبو الذي لا شيء فيه يصلح سوى مواجهته للبحر**»[3]، فالأستاذ يشعر في هذا البيت بالعزلة والضيق والضياع، لقد سيطرت حالة اللا استقرار والاكتئاب على شخصيات الرواية، فالموت يطاردها من مكان لآخر، فأصبحت تعيش هاجس الذعر والرعب، يقول الأستاذ متحدثًا عن صديقه الشاعر يوسف «**فتح الباب، فدفع جاره وهو بقوة من طرف شخصين مسلحين كانا في الوراء، ثم التحق بهما بعد ثانية شخصان آخران، كتفوا نوارة ثم أخاه، ووضعوا في أفواههم كتلاً مبلولة من القطن، ثم أخرج اثنان منهما سكينتين عسكريتين**»[4].

وتحكي نوارة عن فظاعة المشهد: «**وجدت جسدًا ممزقًا بدون قلب وبدون رأس، لست أدري كيف استطعت أن أظل واقفة على قدمي وجدت الرأس مرميًا تحت مكتبه كان راشقًا عينيه في خزرته لا أنساه أبدًا ما دمت حية**»[5]، إنّ عملية اغتيال الشاعر يوسف حولت المكان إلى فضاء للرعب والموت، وإلى رمز للقتل والدمار بعد أن كان موطنًا للحب والأمن والسلام.

---

[1] الشريف حبيلة: الرواية و العنف، ص61.

[2] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص80.

[3] نفسه، ص48.

[4] نفسه، ص330.

[5] نفسه، ص333.

ننتقل من هذا الجو المشحون بالخوف والذعر الى جو آخر مغاير، لنجد في رواية (البيت الأندلسي) مراد باسطا يصف لنا أركان البيت وغرفه قائلاً: «...**الغرف التي يتكون منها البيت الأندلسي: الصالة الكبرى، بكل ملحقاتها، التي كانت تنفتح على الحديقة قبل أن يغطيها حائط سميك، دار الضيوف المكونة من صالة واسعة وأربع بيوت صغيرة مجهزة بكل المنتفعات الصحية، المطبخ الواسع الذي ينفتح على الحديقة بمخادعه المتعددة، التي كثيرًا ما كانت تخصص لخاصة الضيوف، الحمامات التي تحتوي على مغاطس رومانية جيء بها من تيبازة إلى هذا المكان في القرن التاسع عشر، عندما تم تحويل هذه الدار إلى إقامة لنابليون الثالث**(...)» [1].

هذه الأوصاف توحي بجمالية هذا المكان واتساعه، فهو فضاء تراثي عريق له تاريخ موغل في القدم، ويصف لنا مراد باسطا كذلك جدرانه ونوافذه المميزة: «(...) **المواد البنائية التي شيدت بها الدار في البداية، ثم النموذج الموريسكي الذي صيغت به** (...)، **سر النوافذ الصغيرة الملونة التي تشبه زجاج الكنائس... طبيعة الزجاج خاصة لا يخبئ الشمس، ولكنه يخفف من قوة أشعتها القاسية**» [2].

الراوي يصف لنا أجزاء البيت، وكأنه يصف أحد قصور غرناطة الشهيرة، بزجاج نوافذها الفريد من نوعه، وعلى رغم قيمة هذا الموروث، وأهمية هذا الصرح وتاريخيته وحضارته، إلاّ أن باسطا خسر هذا البيت أمام طمع وجشع تجار المادة والمال، الذين أجبروه للامتثال لإرادتهم، فقوة المال والنفوذ هيمنت على هذا الصرح الحضاري، لتدفع بمشروعها التجاري (البرج الأعظم) على حساب التراث والذاكرة « **انذثر اليوم كل شيء أو يكاد، وحل المحو المكبر على ذاكرتنا وحاضرنا، واستقر الخوف فينا بدل الحب، والقتل بدل السماحة، الغفلة بدل النباهة، الطغيان بدل الرشد، القشرة بدل اللب** (...)»[3].

---

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص54،ص55.

[2] نفسه، ص146.

[3] نفسه، ص36.

إنّ هذا البيت يسمو في مستوياته الرمزية ليصبح فضاء ذو دلالات عدة، تتجاوز حدود المكان المغلق، ليشمل وطنًا كاملاً، عرف عبر تاريخه الطويل تعاقب الغزاة والمحتلين، الذين عاشوا جنبًا إلى جنب مع سكانه الأصليين «**بيت تجاورت فيه الملائكة بالشياطين، الطيبون بالقتلة، الأبرياء بالمجرمين الظالمون بالعادلين** (...)»[1]، هذا البيت يمثل رمزًا للقيم، وهو بالنسبة لمالكه كالأصل الذي يستمد منه الفرع هويته وانتماءه الحضاري.

لقد أثبتت هذه الرواية أهمية المكان (البيت)، ليكون شخصية محورية تُنسج حولها كل الأحداث، وتكشف انفعالات الشخصيات الروائية وهويتهم، إنه الانتقال من المكان الهندسي وحدوده إلى المكان النفسي الانفعالي، فحضور المكان بملامحه وذاكرته وبُعده الحضاري والتراثي أضفى على النص بعدًا تجريبيًا مميزًا، لأنّ هذا الفضاء (البيت) هو البطل الرئيس الذي يمثل نقطة الارتكاز التي تقوم عليها حركة الوقائع والشخوص، وهو لا يقدم باعتباره معطى ثابتًا أو مجرد حيز محدود تدور فيه مجموعة من الملابسات، بل إنه يتصدر الواجهة كشخصية مستقلة قائمة بذاتها، وترتبط مع باقي الشخصيات الأخرى في علاقات جدلية لا تنتهي[2].

2-2 السجن:

مكان يفقد فيه الإنسان حريته وأفراحه، يحمل كل دلالات النفي والتعذيب، يشعر فيه المرء بالوحدة والعجز وعدم التفاعل مع العالم الخارجي «وإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته، فإنّ السجن هو استلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة»[3].

---

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص408.

[2] صبري حافظ، مالك الحزين "الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية"، فصول، ع4، 1984، ص165.

[3] مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص106، ص107.

ولقد اعتنى واسيني الأعرج بهذا العنصر المكاني لما له من جمالية فريدة من نوعها، وتأثير سلبي على الشخصيات التي تجبر على الانتقال إليه، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات، وإثقال لكاهلها بالإلزامات والمحظورات باعتباره فضاء محبط واستلابي[1].

تمثل فضاء السجن في رواية الأمير في مجموعة من القصور في مدينة بوردو الفرنسية، فالأمير وأتباعه كانوا يُقلّون القصور، لكنهم مجبرين على البقاء بها وعدم مغادرتها، فكانت هذه القصور أشبه كثيرًا بالسجون ومن بين القصور المذكورة في نص الرواية، قلعة لامالق، قصر هنري الرابع، قصر أمبواز، يحدثنا الروائي عن قسوة السجن ووحشة المكان: «**شعر مونسينيور بامتعاض كبير قبل أن يدخل الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته المليء برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه الرائحة التي تخلفها الفئران عندما تعبر مكانًا تاركة وراءها شعرها ورائحة بولها القوية التي تجرح خياشيم الأنف بحدة...انتابه إحساس يشبه الإحساس الذي يخترق صمت الميت وهو يرتعش في مواجهة شيء حتمي لا سلطان له عليه** »[2].

هذا المقطع يعكس لنا انعدام الشرط الإنساني داخل السجن، الذي يتصف بالضيق والظلمة ورائحة الرطوبة، وهي كلها أوصاف توحي بالإنغلاق، لكن مجيء مونسينيور للقصر ولقاء الأمير فتح أفقًا للحوار بين الأنا والآخر، فتحول السجن/القصر إلى فضاء ينفتح وينغلق حسب تطور الأحداث، وفي القصر شرفات ونوافذ لطالما طلب مونسنيور إلى الأمير فتحها لإزالة قنوط الحبس: «**لما لا نفتح النافذة، المؤكد أنّ هواء الخارج يبعث على قليل من الرائحة ويزيل قنوط الحبس والاعتقال؟ هذه الحدائق الجميلة برز فيها الإنجليز لقد جلبوا من وراء البحر فقط لأداء هذه المهمة؟**» [3].

نجد مونسينيور يحاول أن يخفف عن الأمير أحزانه ويأسه، إلا أنّ الأمير يرفض فتح النوافذ ورؤية الحدائق الإنجليزية الجميلة، لأنّ فتحها يذكره بالظلم والخوف «...**كلما انزويت**

---

[1] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص55.

[2] واسيني الأعرج، رواية الأمير، ص245.

[3] نفسه، ص 134.

وفتحت النافذة نحو الجهة الأخرى من القصر ولا أفتحها إلا نادرًا رأيت الشرفات التي علق عليها أتباع البارون كاسلنو البروتستانت الذي سلم نفسه للكاثوليك وللملك ولكنه لم يسلم هو بدوره من قطع الرأس...»[1].

إن فضاء السجن في هذه الرواية منفتح منغلق يحوي الكثير من الدلالات، إنه السجن/ القصر مما يحمله من دلالات ضدية امتزجت في فضاء واحد، فتارة يبدو هذا الفضاء رمزًا للقهر والقسوة والوحشة والضيق، وتارة أخرى رمزا للحوار والتواصل وإنتاج المعرفة «**كان الأمير هذه المرة في استقبال أناس خاصين أغلبهم من نساء الطبقات الراقية في المدينة أو اللواتي يأتين من بعيد لملاقاة هذا الرجل...**» [2]؛ فنساء الطبقات الراقية تتسابقن للقاء هذا البطل والتعرف عليه، وفي موضوع آخر يبدو لنا هذا الفضاء مكانًا لإنتاج المعرفة والتواصل: «**غسل وجهه وصلى ثم استعد لاستقبال بواسوني الذي تعود أن يزوره في مثل هذا الوقت للانتهاء من كتابة تنبيه الغافل**»[3].

لقد أصبح هذا الفضاء: القصر/ السجن مكانًا لتبادل المعرفة والحوارات، فانهارت جدران الانغلاق، وانفتحت أبواب الحديد على نشر الخير وتبادل المعرفة والحوار والتواصل مع الآخر.

في رواية (ذاكرة الجسد) يختلف مفهوم السجن عند البطل، فبدخوله هذا المكان تتغير المعادلة «**كان فرحا رغم قساوة المعتقل، كان سعيدًا لأنّ وجوده في هذا المكان معناه أنه يحتل جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة**» [4].

يتحول السجن إلى فضاء للحب والأمل وليس فضيحة أو هزيمة: «**لقد صار لنا مخبأ صغير، عش عصفور، نمارس فيه حقنا في الحب والحياة**» [5].

---

[1] واسيني الأعرج، رواية الأمير، ص 124.

[2] نفسه، ص439.

[3] نفسه، ص474.

[4] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص23.

[5] نفسه، ص 24.

البطل يشعر بالقوة والسعادة لأنه احتل جزءًا من ذاكرة السلطة، ويرى أنّ روحه حرة طليقة تمارس حقها في الحب والحياة، فالسجن للجسد فقط وليس للأفكار وللأرواح الشامخة آمالها، العالية همتها ذلك أنّ «**الحرية ليست في تكوينية المكان و طبيعته، ولكنها في داخل الإنسان الذي يستطيع أن يطلق هذه الحرية من داخله لتبدّد قيد المكان**»[1].

يتمثل لنا فضاء السجن في نص (أصابع لوليتا)، بشكل مغاير حيث فقد فيه الإنسان حريته، والتي هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته، فالسجن هو استلاب للحرية، وبالتالي هو استلاب للوجود وإهدار للحياة [2] ، وهذا ما أراده يونس مارينا، أن يصل إلى الشارع الجزائري من خلال محاولته وصف حالة الرايس بابانا بعد اعتقاله من طرف ذئاب العقيد، استمتع يونس بهذه اللعبة التي نال منها شهرة واسعة غير مبال بمخاطرها، فقد وصف الرايس بابانا وهو في زنزانته وصفًا دقيقًا كأنه موجود معه فعلا في السجن، حيث جاء في احدى مقالاته: «**إنه رأى الرايس بابانا في مكان معزول لم يوضع فيه أحد حتى القتلة لكن هذا الأخير كان ذكيًا فقد حارب الظلمة والعزلة والخوف بطريقته الخاصة...قاوم العزلة بصحبة ذبابة صغيرة شاءت الصدفة أن يلتقي بها في زنزانته....كثيرًا ما يكلمها في لحظات انكساره...**» [3].

هذه الأوهام التي كان يرويها يونس مارينا عن الرايس بابانا أثرت في الناس بشدة، أما هو فقد كان يستلذ بسماع التعاليق في مقهى النجمة، فهذه التعاليق التي شجعته على الاستمرار والانغماس أكثر في لعبته المجنونة، حتى أنه وصف الحالة النفسية للرايس بابانا والاكتئاب الذي أصابه جراء بقائه في السجن: «**شعر بمغص في بطنه، تقيأ يومها كثيرًا وساد الصمت**

---

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص319.

[2] نفسه، ص142.

[3] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، الفضاء الحر، دالي إبراهيم، الجزائر، سبتمبر 2012، ص92، ص93.

والبياض الغريبين و السواد والرطوبة التي لا يراها إلا من خلال الرسومات التي تحدثها على الحيطان»[1].

إنّ هذا الفضاء مارس سلطته وقهره على السجين، الذي أصبح يعيش عذابًا نفسيًا لا يفارقه ويشعر بالضيق والاكتئاب والتفكير السلبي: «**أصيب الرايس بابانا بكآبة طويلة دفعت به إلى التفكير في أسهل وأقسى الحلول، الانتحار، المرض، لم يتجرأ على أن يقول للطبيب عن سبب آلامه وكآبته، مريض بسبب ذبابة أوجدتها الصدفة كانت تؤنسه؟ سيعتبره مهبولا ويقاد في اليوم التالي إلى مستشفى الأمراض العقلية، أصبح يشكك هو نفسه في ملكته العقلية**» [2].

نرى أنّ هذا الفضاء المغلق قد أثر في الشخصية سلبًا لما يحمله من دلالات النفي والتعذيب، فالشعور بالعجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع العالم الخارجي يُحبط المرء ويقتل فيه كل جميل ويدفعه للأسوأ دومًا واليأس والموت لا محالة.

2-3 المقبرة:

هي المحطة الأخيرة التي ينتهي عندها كل سعي، وهي مكان العبرة والاتعاظ، وهي النهاية الحتمية التي ينتهي عندها المرء بعد رحلة طويلة مليئة بالمسرات والأحزان [3]، ولقد حضر هذا الفضاء في النص الواسيني في مواضع شتى، ففي رواية البيت الأندلسي يقول مراد باسطا: «**سيكا أريد أن أدفن هنا، في مقبرة ميرامار، التي دشنتها حنا سلطانة، ثم جدي الأول غاليلو الروخو، قبل أن يملأها الذين جاؤوا من بعده، أحب هذا المكان** (...) **لأنها**

---

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص97.

[2] نفسه، ص96.

[3] ينظر: محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2005م، ص101..

المقبرة الوحيدة في الدنيا، التي انمحت فيها كل الأديان، استقبلت المسيحي واليهودي والمسلم والبوذي، وحتى الملحد(...)» [1].

فمراد باسطا يرى في هذا المكان فضاءًا تتعايش فيه كل العقائد، وتختفي فيه كل الأحقاد والخلافات، إلا أنّ هذه المقابر التي كانت في الماضي فضاء للتعايش، امتدت إليها الأحقاد في الحاضر، وتحولت إلى محل لأطماع وجنون البشر، يقول باسطا: «**هدم جزؤها الشمالي بفعل فاعل، ولكنها ما تزال تقاوم الأحقاد، وجنون البشر، الذين ينامون على يقين وحدهم يصنعون ويموتون فيه**»[2].

في موضع آخر من (الذاكرة) تحضر مقبرة العالية في جو مهيب، يصفها لنا البطل عند مقتل الشاعر يوسف صديقه المقرب «**توقفت عند مدخل مقبرة العالية، كانت ضخامتها وامتداداتها تتجاوز مرمى العين، رأيت أصدقاء كثيرين ...بدأ الناس يتسربون في هدوء وصمت تحت عيون الأمن الذين ملأوا فجأة كل محيط المقبرة ومدخليها الكبيرين**» [3].

يصف لنا البطل شساعة هذه المقبرة واكتظاظها بأصدقائه، وبرجال الأمن الذين اهتموا بحراسة المكان وتأمينا لأرواح المشيعين «**كان القبر ينغلق وينفتح يمتلئ ماء، فيدخله طلبة وأصدقاء يوسف يفرغونه، ليمتلئ من جديد بالأتربة والوحل**» [4].

المقابر فضاء نتذكر فيه أناسًا كانوا يعيشون معنا ويرافقوننا في حياتنا، وأنهم غادرونا لحياة أخرى تاركين لنا ذكرياتهم وأهليهم وما يذكرنا بهم، فبذكراهم تتفتق القريحة، وتحول النفس باحثة عن عاطر كلمات الأسى والحزن، لتعبر عن صبرها وسلوانها بما فقدت [5].

يقول بطل (طوق الياسمين)،: «**المقابر أمكنة للخلوة وليست مدنا خالية.**

من قال هذا الخواء؟

---

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص09.

[2] نفسه، ص09.

[3] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص126.

[4] نفسه، ص334.

[5] محمد عويد محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، ص101.

لا أحد غيري. المقابر مدن ممتلئة، أناسها لا يفكرون مثلنا ولكنهم يعيشون صمتهم بمزيد من العزلة والوحدة، آلامهم كبيرة وميؤوس منها. عندما نمرض نحلم دائمًا بالعودة، عندما ننام نموت مؤقتًا أو نموت قليلاً، لكننا عندما نموت بالفعل فإلى الأبد»[1]

فالمقابر رمز الرحيل واللاعودة، نفقد فيها أحبابنا ونودع فيها قلوبا يئسنا عودتها، فنألف الهجر ونتجرع لوعات وأسى لا يفارقنا البتة، فها هو البطل يتردد بداية كل شهر على هذا المكان لزيارة قبر والدته مي، فمنذ أن ذهبت مي لم يتخلف (يوبا) يومًا واحدًا عن زيارتها كل صباح ثلاثاء من بداية كل شهر، نزولاً عند رغبتها، يبكر إليها قبل الذهاب إلى عمله، يمر على بائع الورد المفضل لديها يشتري باقة ثم ينزل نحو قبرها[2].

كما نرى أن وجع فقدان الحبيبة لا بلسم له، فعاشق مريم يقول:

«مريم؟

بقايا الأبجدية المستحيلة، هل تدرين؟

بعد عشرين سنة لم أفعل شيئًا مهما سوى البحث عنك. أعود إلى هذه المقبرة التي صارت اليوم وسط المدينة بعد امتداد العمران بشكل جنوني إليها» [3].

موت مريم تاركة البطل وحيدًا يقاسي كل أعباء الحياة ، غير قادر على تحمل غيابها وهو شأن سيلفيا التي لم تنس حبيبها "عيد عشاب" فهي كل صباح يوم جمعة تأتي إلى هذا المكان (...) تقف قليلاً على قبر مريم وسارة الذي زينته بالنرجس وشجيرات الياسمين، لتقضي بعد ذلك بقية وقت الزيارة وهي تدور حول قبر عيد عشاب (...) وتمضي صبيحة يوم الأحد على قبر والدها[4].

---

[1] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص83.

[2] واسيني الأعرج،كريما توريوم، سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2008، ص41.

[3] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص09.

[4] ينظر،نفسه، ص10.

ها هو ياسين هو الآخر يحزن على فقد أخته زليخة، فيجعل الحزن منه فنانًا مميزًا في عالم النحت «**حملت صخرة كبيرة على ظهري كصليب المسيح واخترقت بها سياج المقبرة ووضعتها بالقرب من شاهدة المقبرة وبدأت أحفر فيها كل يوم قليلاً ...وواصلت نقشي ...في الشهر الثالث كان وجه زليخة قد برز بدقة على الصخرة**» [1].

نرى أنّ الحزن يعيد بعث الإنسان فيولد من جديد، ويوقظ كل إبداع بدواخلنا، وهذا شأن ياسين الذي فجر فيه الحزن طاقة فنية لم يعرها اهتمامًا من قبل «**كان أول فعل نحت على صخرة ميتة أشعرني بقدراتي الباطنية**» [2].

كما أن للمقابر وقع موجع على القلب، إذ بالاقتراب منها يدرك المرء قرب أجله ومصيره الحتمي لا محالة، فهي المنزل والمحطة الأخيرة لكل حي «**كل المقابر تتشابه عندما نعبر مداخلها لأول مرة، أو بعد زمن طويل، فهي تورث إحساسًا غريبًا بالخوف والرهبة، في البداية نشعر بالبرودة في الظهر...نتذكر فجأة نحن الذين أكلتنا الحياة لم نعد بعيدين كثيرًا عن هذه الأبواب التي ستُفتح يومًا لاستقبالنا**»[3].

تبقى المقابر رمزًا للحزن والخوف والوجع والألم، هذا الفضاء الموحش البارد الذي يسوده الصمت المخيف والوحدة هو مآل كل حي ومنزل كل منا.

نرى من خلال هذه القراءة، أنّ المكان قد تحول إلى عنصر فعّال في هذه النصوص السردية، حيث نجد ثراءا كبيرا على مستوى هذا الفضاء، فانفتاح هذه الأمكنة وانغلاقها فيه تجاوز وخرق للطبيعة الهندسية للأمكنة، فيتحول المكان من فضاء جغرافي إلى عنصر جمالي ذو سمات تجريبية مميزة، له أبعاد خيالية تارة ونفسية أو عجائبية تارة أخرى، فتنغلق الأزمنة والشخوص والأحداث أمام انفتاح الفضاء وسطوته التي يمارسها بعنف، فيتداخل الواقعي بالمتخيل، وتتداخل التجربة الملموسة بالمعنى الذي تشيده الكتابة، لتخلق لنا فضاء تجريبيًا له وقع مميز على القارئ المولع بهذه النصوص الفريدة من نوعها.

---

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص180.

[2] نفسه، ص182.

[3] واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ص41.

لقد أصبح المكان تقنية جمالية تحمل التعدد والتراكم في المشاهد والصور، مما يكشف عن حيوية وديناميةالنص من جهة، وعن وعي ذاتي حامل لتجارب وخبرات توسع آفاق الرؤية الفنية، وتخصب مجالات العمل الروائي من جهة ثانية، فالتنوع المكاني الذي أصبح سمة هذه الكتابة الجديدة هي طاقة كامنة في وجدان المؤلف، يفجرها بأدوات فنية مبتكرة يوظفها توظيفًا خلاّقا يضفي على التجربة خصوصية مميزة.

استطاعت هذه النصوص السردية إلغاء المكان الجغرافي، حيث اضمحلت حدوده وباتت دلالته تحيل على دهاليز الذاكرة والخيال، فأصبحت الرواية التجريبية تصنع بالكلمات مكانًا خياليًا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة، كما أنّ «إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقية، ويقتحم عالم السرد محرّرا نفسه هكذا من أغلال الوصف» [1]، لقد كانت الأمكنة في النصوص المختارة تعيش وتمارس أفعالاً وتعاني كما الشخصيات، فشكلت مساحة للحب تارة وللقتل تارة أخرى، مساحة للأمل تارة ولليأس والوجع أخرى، فتحول هذا الفضاء إلى عنصر رئيس في الرواية تجاوز كونه مجرد إطار صامت تجري فيه الأحداث، بل حامل للكثير من الأبعاد والدلالات، وذو إيحاءات وانزياحات وشحونات يميت بإشعاعه أبطال الرواية، أو يحييهم فتصاغ هندسة الأمكنة ومعماريتها لتبسيط هيمنتها بالشكل الذي أريد له أن يكون [2].

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص71.

[2] ينظر: مريم جفجوف، نصيرة لعمارة: شعرية الفضاء في رواية البيت الأندلسي، ص110.

المبحث الثالث

جماليات اللغة في النص التجريبي

جماليات اللغة في النص التجريبي:

تعد اللغة وسيلة من وسائل التواصل الإنساني، وهي ظاهرة إنسانية فطرية تكفل للأفراد والجماعات التواصل والتحاور فيما بينهم بأي شكل من أشكال التواصل، سواء كان لفظيا أو غير لفظي، كما تعد نتاج اجتماعي لملكة اللسان، وتواضعات ملحة ولازمة يتبناها الجسم الإجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد[1].

وهي"نظام اجتماعي فكري عرفي، يشرح العلاقة الاعتباطية بين الرمز والمعنى من حيث عُرفتيها، واطرادها، وهذه المنظمة العُرفية ترمز نشاط المجتمع فوظيفتها تحقيق الوجود الاجتماعي للفرد"[2] ذلك لأن اللغة هي التفكير، وهي التخيل بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكر الإنسان خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر، إذن، إلا داخلها أو بواسطتها، فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن إلى لا شيء[3]

اللغة في الرواية أهم عنصر ينهض عليها بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة أو توصف هي بها، مثلها مثل المكان أو الزمان أو الحدث، وما كان ليكون وجود لهذه العناصر في العمل الروائي لولا اللغة، لأنها الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية، والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بواسطة اللغة، حيث تعمل هذه الأخيرة، على تصوير شرائح اجتماعية متنوعة، تحظى بتفاوت نسبي لمستوى تفكير شخصياتها ونوعية سلوكهم الفردي[4]ويرى عبد الملك مرتاض أن مستوى اللغة عند الكاتب الروائي يقسم إلى مستويين هما:

(1) فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ت: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط،1986، ص21.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص125.

(3) نفسه، ص93.

(4) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص17.

أ–مستوى السرد: وتكون لغته فصيحة وسليمة وراقية.

ب–مستوى الحوار: وتكون لغته متدنية وعامية بالدرجة الأرذل[1] ويطلق بعض الدارسين على المستوى الأول اسم "لغة السرد" والثاني "لغة الحوار" أو "العلاقات الحوارية"؛ و يمكن اعتبار هذين المستويين من الجذور الرئيسية في بناء اللغة الروائية، وتحليل بنائها في الرواية العربية المعاصرة، ونلاحظ أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية، التي تتناسب وأوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، بحيث إذا كان في الرواية شخصيات مثل: عالم لغوي وصوفي، تاجر، محارب، قس، فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بالشخصيات، وهذه اللغة خاصة بكل واحد من الشخصيات، وهي التي يطلق عليها في التحليل الروائي: مستويات اللغة بحيث يفترض في الشخصيات المقدمة في أي عمل سردي بأن تكون هناك درجة تفاوت اجتماعي....[2].

لقد اشتغل واسيني الأعرج على اللغة كآلية من آليات التجريب الروائي، فقدم لنا نصوصا حُبلى بالإثارة والإبداع الفني والجمال، ومنفتحة على مختلف اللغات واللهجات، ومتحررة من تقاليد الكتابة القديمة: حيث سعى الروائي إلى تفريغ لغته من أبعادها النمطية الدلالية المعروفة، محاولا إكسابها دلالات جديدة، تضفي عليها شعرية وجمالية غير معهودة من قبل، فتنوعت لغته بين عامية بسيطة، وشعرية راقية، مما خلق لنا نصا شعريا فريدا من نوعه.

ففي نص "رواية الأمير" نجد أن التركيب السردي في هذه الرواية، قائم على تهجين الكثير من اللغات في داخله، فهي تداخل بين الفصحى والعامية، فإذا كانت الأولى هي الصورة الرفيعة: التي تمثل فصاحة الأدباء والبلغاء من الشعراء والحكماء في جميع أنحاء الجزيرة العربية وهي لغة الطبقة الراقية من المجتمع[3] أما الثانية فهي «لغة الطبقة الدنيا أو السوقية»[4]ومن أمثلة

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص102.
(2) نفسه، ص109.
(3) ينظر: حسام البهنساوي، العربية الفصحى ولهجاتها، الناشر، مكتبة الثقافة الدينية، ط1424، ص44.
(4) نفسه، ص40.

ذلك نجد الحوار الذي دار بين الأمير عبد القادر والقس المسيحي ديبوش، حيث نجد مستوى لغوي فصيح في الحوار، خاصة إذا مثل هذا الحوار شخصية ذات مستوى ثقافي عالي وحاملة لأفكار ورسالة سامية:

«أجابه الأمير الذي استقبله تاركا وراءه ضيوفه ينتظرون قليلا:

–أهلا بأخي العزيز، أهلا بالمرابط الكبير.

لي كل هذه المعزة أيها السلطان الكريم في قلوبكم؟

كانت صورتك السمحة دائما مطبوعة في عمق قلوبنا جميعا ولن تمحى أبدا ولكننا سعدنا لوجودنا على مرأى من عيوننا باستمرار.

سعيد بهذا الشعور النبيل وأملي أن لا أكون قد أزعجتك أنت تعرف أني انتظرك»[1]

كما نجد في موضع آخر شكلا مغاير من أشكال الحوار، وهو المناجاة والتي تجسد حوارا داخليا يحدث بين الشخصية وذاتها، وهو ما يعرف بالمونولوج الداخلي، واعتماد المناجاة في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، والتي تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أي شكل سردي آخر، ومن بين ما ورد من أساليب المناجاة نجد قول جون موبي:«**هذه إرادة الله وحق سيدي علي أن أودعه للمرة الأخيرة، بكيت على فقدانه يوم وجدت نفسي وجها لوجه مع عينيه اللتين انفتحا للمرة الأخيرة وأفرح له اليوم لأنه عاد إلى التربة التي اشتهى دائما أن ينام فيها نومته الأبدية**» [2] وكذا نجد:«**تمتم عبد القادر وهو يفتح الكتاب في منتصفه حيث تركه في المرة الأخيرة: هل كان ابن خلدون**

(1) واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير، ص439.

(2) نفسه، ص201.

غبيا إلى هذا الحد الذي يعمى فيه بصره وبصيرته؟ لا أعتقد، هناك شيء في المجتمع الذي درسه ما يبرز موقفه»[1].

من أمثلة المونولوج نجد هذا المقطع في رواية (ذاكرة الماء) «**قلت وقتها في خاطري، لقد كانوا أفضل منا، نحن الذين لم نكن نملك ما نأكله، وعندما نملكه بعد الشطط، يأتي من ينّبه أمي أن سكان الغابة لم يأكلوا منذ أسبوع، فتلملم كل شيء وتصعد به إلى الجبل**»[2]. يمثل لنا هذا المقطع مستوى لغوي فصيح في الحوار، والذي تمثله شخصية مثقفة ذات مستوى عالي وهي شخصية الأستاذ الجامعي، حيث يفكر بطل الرواية بصوت مرتفع مع ذاته (المونولوج)، فالبطل رافض لحياة البؤس وثائر على الوضع المزري الذي يعيشه، ويطالب بحقه في الحياة كمثقف يحلم بغد أفضل.

أما رواية (أنثى السراب) فنجد (سينو) يقول في احدى رسائله إلى (ليلى): «**هل تدرين أنني عندما حملت حقائبي للمرة الأولى، في ذلك الشتاء البارد، لم أتذكر الشيء الكثير من حياتي البسيطة واليومية، ولا حتى وجه طفولتي الأولى التي رفضت أن تتخلى عني وظلت تتبعني وتتشبث بي وتنزلق بين رجلي كالظل الهارب، فقد صار كل شيء أمامي أبيض لامعا وبلا لون**»[3]،إن اللغة التي يتحدث بها (سينو) فصيحة موحية تعكس مستواه الثقافي كونه (كاتب وروائي مرموق).

وفي مقطع آخر من "الذاكرة" نجد لغة شعرية تعبر عن انطباع حسي، يراود ذهن موح وهو يستحضر ابنته ريما:«**تتشظى في فراشها متعبة كئيبة قطعت سماء بكاملها مفردة قبل أن تنكسر في الفضاء إلى ملايين القطع الصغيرة المليئة بالنور، بينما رحت اتكئ على شرفة فاطمة أتأمل مما تبقى من هذا الصوت المخيف وهذا البحر المنسي داخل عزلته**

(1) واسيني الأعرج: رواية كتاب الأمير، ص64.

(2) واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص42.

(3) واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص317.

واتساعه وخوفه، داخل خطوات موجاته الخجولة التي تنكسر بهدوء عند أقدام الصخور والبنايات المحاذية»[1].

يعبر لنا هذا المقطع عن خيال الشخصية بلغة شعرية معبرة مليئة بالرموز والإيحاءات، وهذا ما أضفى عليها سمة الغموض، كما نلمس صورا استعارية وتشبيهية ساهمت بشكل كبير في تعزيز اللغة الشعرية.

ونقرأ في موضع آخر:«**تمنيت أن أجد أجوبة ممكنة على أسئلة مستحيلة أن أحلم أني ملكت يوما هذه الدنيا، لأفعل بها ما يفعله البحارة القدامى، أنساها وأنسى ناسها، وطقوسها البالية، والخوف منها وأصنع زورقا ليوسف من قصب الوديان، أضع جسمه الصغير عليه، واتركه يعبر كل القارات ما لم يره في حياته....**» [2] إن مثل هذا الحلم الذي يراود الشخصية في مخيلتها أضفى على اللغة بعدا شعريا مميزا.

في مثال آخر نجد لغة مشحونة بخيالات الماضي الجميل، وطفولته المسروقة بطريقة رمزية موحية: «**مريم، يا حبيبتي المنسية وسط ضجيج المدن الهاربة واختلالات الرجال الغامضين، لا تقنطي، فالمدينة التي تعارفنا فيها أول مرة لم تتخل عن وجهينا....**

مريم، يا آخر السلالات التي قاسمت القديس أوغسطين ظلمة قبره، لو يُقدر لي أن أبعث ثانية من مدافن الطفولة وأعود إلى سماء هذه المدن الحجرية، سأقدم بفرح الساموراي.... سأكتب عنك أجمل أناشيد المطر...»[3].

(1) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص166.

(2) نفسه، ص339.

(3) واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة، ص7.

كما جاء على لسان فتنة وهي تودع البطل قبل موتها: «**حبيبي الغالي لا تكثر الدق، فأنت تتعب يديك، كل الأبواب موصدة، بي الآن رغبة عارمة بغلق كل ما تبقى من نوافذي وكُواتي الصغيرة والنوم داخل سكينة بلا نهاية... بي رغبة للصراخ بأعلى صوتي... لقد ماتت أرضنا الأولى..... مات مطرنا وانكسرت ضحكاتنا الطفولية ولم يبق الا خراب الحقيقة الأولى**»[1].

تبدو لغة السرد كئيبة سوداوية بعد أن جعلها الموت مفجعة وبائسة. إضافة إلى هذه اللغة الراقية الموحية، وظف الروائي واسيني الأعرج اللغة العامية «وذلك له غاية جمالية قد تكون من جهة من أجل الوصول إلى واقعية الحدث، كما قد تكون من جهة ثانية محصورة في محاولة مراعاة حال المتكلم أو حتى مناسبة وضعية المتلقي أو توضيح عامل الفرقة أو توحيد أفراد المجتمع المتنوع في الأداء اللغوي»[2]، فنجد في السوق الحوار الآتي الذي دار بين الفلاحين اللذين كانا متجهين إلى سماع القوال: «**يالله يا سيدي نسمع له، يقولون أنه انتهى من قصة السيد علي وراس الغول...**

-نسمع سوية وبعدها نسير مع الجميع في صلاة الاستسقاء»[3].ثم يتدرج بنا الراوي معهما إلى سماع القصة على لسان القوال، الذي لم يعد يحكي على السيد علي وراس الغول وإنما عن قصة الشاب الذي خرج من صلب الأرض، بعد رؤيا رآها والده وسيدي لعرج وعلماء أرض الحجاز في إشادة منه إلى الأمير عبد القادر:

(1) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص93.

(2) محمد تحريشي: العامية في الخطاب السردي الجزائري، مجلة دراسات جزائرية، العدد 4و5، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، الجزائر، 2007، ص79.

(3) واسيني الأعرج، رواية الأمير، ص67.

«**عوده يقطع لبحور والوديان ولجراف لعامرة وسيفه بتار يفلق الجبال و أحجار الصوان. رجل شرب العلم في الكيسان وجاي من بلاد برانية، يقول الذين عرفوه أو سمعوا به، أنه بسلطانه، سيغلق أبواب البحر في وجه النصارى والكفار الذين ظنوا أن كل الأبواب مفتوحة. يدير فيهم واش دار السيد علي في الكفار**»[1] نجد أن كلام القوال مزيج بين الفصحى والعامية، إذ هناك من يعزف عن الاستعمال الكلي للعامية في الحوارات بتوظيف لغة وسطى بين بين[2] ونجد القوال الأعمى يراقص قرده فيقول: «**اشطح يا ولد المخازنية، جدودك الأتراك باعونا بفلس... اشطح يا ولد التالفة وقل في هذا الدوار الخالي، راح اللي بنى وعلا، ويلك يا اللي تثيق في الدونية، قل لهم لو كانت الدنيا تدوم، كانت دامت للي سبقوكم، اشطح يا ولد المخازنية وازها وخاطيك**»[3].

نجد كذلك أن اللغة تتنوع، فيتلاقى في السرد الحوار بالفصحى والعامية، ومن ذلك حوار الأستاذ مع ابنته ريما (ذاكرة الماء): «**–بابا صباح الخير**

- **صباح الخير حبيبتي، كيف أصبحت اليوم؟**
- **مازلت عيانة أشعر بالدوخة، مانيش عارفة وعلاش؟**
- **على كل ما يحدث في هذه البلاد، لا يريح أبدا.**
- **غدا أو بعد غد يجب أن تذهبي إلى الطبيب.**
- **ياخّي قال لك هذيك المرة ما عندي والو، حافظ أنت شوية على نفسك، كل هذه الأوراق قرأتها... بزاف عليك.**
- **أوف لم أقرأها كلها، قطرة من ذاكرة، ذاكرة الماء؟! وهل للماء ذاكرة**»[4]

(1)واسيني الأعرج، رواية الأمير، ص67.

(2) محمد تحريشي، العامية في الخطاب السردي الجزائري، ص79.

(3) واسيني الأعرج، رواية الأمير، ص68.

(4) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص209.

نرى أن هناك مزاوجة بين الفصحى والعامية، مما يمنح اللغة سهولة وبساطة، فتخلو من الغرابة والصعوبة، كما نجد ذلك في الحوار الذي يجري بين الأستاذ الجامعي وأحد زملائه:

«–واش راك السي موح "بصحتك الشلاغم والبريطة، درت في روحك حالة ياحلوف خلعتني واش حال وهران؟ عبد الله! والله زمان!"

–وهران c'est la suisse

–هذا كلام عام لا معنى له، الخراب في كل مكان، يرحم والديك كيفاش عرفتني وهاذو خمس سنين ماتشاوفناش.

– واش راح تخفى علي؟ قالوالي في وهران أنك تعبت وتبعث مريم لفرنسا.
– لا... هنا يموت قاسي»[1]

إن واقع المدينة الملوث والمأزم قد انعكس سلبا على مثقفيها، فاختاروا الاغتراب ومغادرة الوطن، كما أن الكاتب قد وظف العامية إلا أنها لا تُخل بفصاحة لغته ولا بنقاوتها، لأنه يوظفها توظيفا فنيا بارعا لا يعكر صفو الفصحى وإنما يزيدها حسنا ونقاء، وهي في الغالب مفصّحة، ومثال ذلك ما جاء على لسان (مراد باسطا) وهو يسترجع إحدى المواقف التي حصلت بينه وبين الحاج (إبراهيم) يقول: «**كان الحاج إبراهيم، قبل سنوات، كلما مررت على السوق، وكلما رآني ناداني من بعيد وسحبني من يدي نحو المقهى. هو يعرف جيدا أن اسم: مقهى الساحل، وحده كان كافيا أن يجذبني نحوه، يضحك وهو يربت على كتفي:**

– نسيت لزرف؟
– وشكون ينساه يا رجل؟

(1)واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص291.

ويقول الحاج (إبراهيم) أيضا في وصف سيارته:

- **هذه سيارة الهامر. الماريكان شاطرين يا خويا، عندما يتعلق الأمر بالتجارة، سيارة عسكرية في الأصل، حولوها بلمسة سحرية إلى مدينة، عندما تركبها تشعر بالقوة والجبروت والسلطان، تحب تضرب دورة بها»**[1].

نرى لغة الحاج (إبراهيم)جاءت مزيج بين اللهجة العامية والفصيحة المفهومة، وقد أكثر الكاتب من هذا المزج بهدف الحفاظ على أصالة اللغة العربية في كتاباته كلها. فالحوار عنده مزيج بين اللهجة الجزائرية القليلة والفصحى، مما زاد النص التجريبي رونقا وبهاء، وفي مقطع آخر نجد الحوار الآتي والذي يمزج بين العامية والفصحى، ولا يعبر هذا الامتزاج إلا عن مستوى ثقافي يسيطر على الشخصيتين، فيرسم الانفعال والارتباط والحالة النفسية المتوترة، تقول مريم للسارد: «**يا خو يرحم والديك، ألم تقتنع بعد بأن الموت صار عند بابك؟**

- **عارف مخي صار مغلق، الموت حاضر يوميا لكن الناس مصرون على الموت.**
- **واش نقولك، حافظ على روحك، نحبك بزاف»**[2].

نلحظ أن الخوف من الموت قد تمكن من قلوب الشخصيات المثقفة، ورسم لنا وجوها باهتة تدعو للحذر ويسكنها الخوف والرعب، فنرى حوارا تواشجت فيه الفصحى والعامية وتكاملت اللغتان، بعد أن حاولت كل واحدة فرض نفسها على الأخرى، لقد جعل الروائي العامية تبرز أكثر في الحوار ويعلو صوتها حتى عند المثقفين، بينما تقل الفصحى فيه، لنجدها حاضرة في السرد، وتندمج اللغتان داخل السياق السردي وتتحقق السردية راسمة بذلك عالما سرديا قائما بذاته، وها هو عيد عشاب بطل رواية —طوق الياسمين–يقول ساخطا وناقما:

«**الدنيا بنت الكلب: كل واحد وزهره.... اللي صكته، الدنيا صكته، الله غالب هذا هو المكتوب**»[1]. هذا التوظيف العامي يعبر عن حالة البؤس واليأس التي ولدتها الانتهازية في

(1) واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص106، 107.
(2) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص220.

نفوس الشخصيات العادية والمثقفة على السواء. ونرى أن توظيف اللهجة العامية الشعبية في النص التجريبي لا ينفي عنه شعريته، بل يضفي عليه مسحة جمالية يكسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص بعده الواقعي.

إضافة إلى الفصحى والعامية نجد أن اللغة الفرنسية هي الأخرى كان لها حضور قوي في النص الواسيني التجريبي، ويتضح ذلك من خلال أمثلة عدة: ففي رواية الأمير نجد المقطع الآتي الذي يعترف فيه الجنرال دوميشال بنبل شخصية الأمير الذي قدم الكثير للصالح العام:

«**Quant au traité bien qu'il ne soit qu'un acte imparfait, il n'est pas moins constant qu'il a déjà produit des économies pour l'état, qu'il a été très profitable au commerce et que, sous ces rapports c'est je crois, le premier résultat a vantageux obtenu dans nos prossessions en Afrique…**» (2)

في مقطع آخر نجد قرار رئيس فرنسا منح الأمير حريته قائلا:

«**Je suis venu vous a annoncer votre liberté**»(3)

وها هي اللغة الفرنسية ترد كذلك في (الذاكرة) على سبيل الغضب والشتيمة:

«**Merde? Il faut que je me lève**»(4)

«**Un seul suffi pour faire le sal bouleau**»(5)

(1) واسيني الأعرج، طوق الياسمين (رسالة في الصبابة والعشق المستحيل)، ص230.
(2) واسيني الأعرج، رواية الأمير، ص100.
(3) نفسه، ص464.
(4) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص12.
(5) نفسه، ص31.

نرى أن التعبير بالفرنسية قد أضفى على العمل السردي مسحة شعرية قلما نجدها في أعمال أخرى.

في رواية (طوق الياسمين) قام الروائي بتوظيف اللغة الفرنسية التي كانت جزءا لا يتجزأ من الحوار بين (السارد ومريم)

«**Tout simplement un grand gachi**, **une grande amertume et un gout d'inachevé**. **dommage pour une si belle histoir**».(1)

«**Aujourd'hui**, **j'ai décidé de ne plue mettre de gans**, **de dire à haute voix ce que je pense quitte à te vexer ou te peiner**, **c'est comme ça**.(2)

«**La main qui t'a taillée était merveilleuse**, **elle ne peut être que celle d'un dieu pas comme les autres**, **très passionné par les femmes**.

–Et pourtant, **ce même dieu m'a totalement délaissé**».(3)

«**Je me force de faire abstraction de toutes mes peines**, **des fois j'arrive**, **d'autre je n'y arrive jamais malgré mes grands efforts**».(4)

ولعل سبب شيوع اللغة الفرنسية في النص الروائي، هو كون التخاطب بها من طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، أضف إلى ذلك أن الروائي يتقن اللغة الفرنسية إتقانا كبيرا، كما أنه يجيد الكتابة بها فالتعبير بالفرنسية في كل حين يدل على هجانة المجتمع الجزائري، وهذا ما جعل الرواية الجزائرية تتأسس على لغتين، وانتشار اللغة الفرنسية وشيوعها كان نتيجة ممارستها في التدريس وفي الإدارة، الذي فرضه الاستعمار ولم يستجب له الشعب الجزائري في

(1) واسيني الأعرج: طوق الياسمين، ص19.
(2) نفسه، ص61.
(3) نفسه، ص143.
(4) نفسه، ص171.

البداية،إذ اعتبره وسيلة من وسائل الاستدمار ، ولكن تحت ضغط الظروف أذعنوا للأمر الواقع، خاصة عندما أصبح أمر الحصول على وظيفة حكومية مرهون بمعرفة مبدئية للغة الدخيلة [1].

وإلى جانب اللغة الفرنسية نجد أن الإسبانية هي الأخرى لها حضور في النص الواسيني، ومثال ذلك هذه المقاطع التي وردت في الرواية (رمل الماية) نذكر:

«**El ultimo suspiro del moro**»[2]

«**yo soy marycha**»[3]

"**Y solo gasto cuchillo**»[4]

«**La carta autobiografa de boabdil ultimo rey de granda en sus capitulacion de androx a la los keyes catolcos en 8 de julio de 1493**»[5]

اللغة الإيطالية هي الأخرى وظفها الكاتب في نصه، حيث تكررت كلمة باللغة الإيطالية أكثر من مرة، حوالي خمس مرات في رواية (طوق الياسمين) وهي كلمة "basta"[6]، وهذه الكلمة تعني باللغة العربية (كافٍ) ومن هذه النماذج نجد:

« **!bastaخلاص الآن سأقول كل شيء**»[7].

(1) عايدة ديب، تطور الأدب القصصي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص109.
(2) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص45.
(3) نفسه، ص67.
(4) نفسه، ص67.
(5) نفسه، ص138.
(6) واسيني الأعرج: طوق الياسمين، ص25، ص26، ص36، ص37، ص52.
(7) نفسه، ص25.

من خلال هذه النماذج نجد أن الروائي اهتم بإثراء لغته بشتى اللغات الأجنبية: فرنسية، إسبانية، إيطالية وكذا العامية مما أكتسب نصه بعدا تجريبيا مميزا، وكذا لونا شعريا وجمالا لا يُضاهى.

نرى أن الروائي واسيني الأعرج قد أقام عوالم نصوصه السردية، على ركام عدد هائل من اللغات والأجناس والنصوص الغائبة، فقد نهل من لغة القرآن الكريم، ولغة الأسطورة، التاريخ والتراث الشعبي...مما عزّز نصه التجريبي بلغة فيها الكثير من الرمزية والدلالة، منفتحة على الجمالي والشعري وأمثلة ذلك تتضح كالآتي:

نجد أن الكاتب قد اغترف من لغة القرآن الكريم «**هو أنت يا سيدي البشير عالم مجمع البحرين القادم من بروق الغرب**»[1] والمقصود هنا هو أن (البشير) هو الوحيد الباقي من جيل مرّ عليه ثلاث قرون ونيف، فهو الوحيد الذي يعلم حقيقة ذلك الزمن الغابر، فجمع بين زمنين وجيلين مختلفين بعيدين عن بعضهما وهذا مقتبس من الآية الكريمة: **قَالَ تَعَالَى:** ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَىٰهُ لَآ أَبْرَحُ حَتَّىٰٓ أَبْلُغَ مَجْمَعَ ٱلْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا﴾[2] .

وكذا نجد المقطع التالي: «**سحبوه إلى الداخل إلى أعماق الدهاليز إلى مكان لا يتذكر منه إلا اسمه "الصراط المستقيم" ويتذكر أنه قبل أن يصل قطعوا به أنفاقا لا تحصى**»[3].

إن كلمة "**الصراط المستقيم**" وظفها واسيني للدلالة على اسم المكان الذي أخذ إليه "البشير" من طرف الحرس لأنه احتج على وضعه، إن لغة القرآن الكريم أضفت على النص السردي مسحة دينية.

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص63.

(2) سورة الكهف، الآية 60.

(3) واسيني الأعرج: رمل الماية، ص170.

كذلك نجد أن لغة الأسطورة هي الأخرى حاضرة في نصنا (رمل الماية)، حيث وظف الكاتب "أسطورة شهرزاد" وكذا (أسطورة السندباد البحري)، فجعل نصه مفعم بالعجائبي والمغامرة «**يقول علماء نوميدا أمدوكال الذين انتظروا كثيرا، من أجل معرفة الحقيقة أن سفينة البشير انكسرت وأصبحت مجرد قشة صغيرة في أعماق البحر، كان الموج يصل السماء بالأرض وكانت القشة تقترب من البشير حتى وصلت إليه، فمد يده ثم نادى بأعلى صوته دابة البحر التي اختفت بين الأمواج الهادرة**»[1].

لقد تقاطعت شخصية البشير المورسكي مع شخصية السندباد أحد أبطال الأسطورة الأدبية "ألف ليلة وليلة"، فأكسبت هذه الأسطورة النص السردي، لغة أسطورية ذات معاني موحية ورمزية مميزة كسرت رتابة اللغة العادية.

كما تتوزع لغة الرواية بين ما هو أسطوري وتاريخي، من خلال اشتغال الكاتب على العديد من الشخصيات سواء الأسطورية أو التاريخية، مما جعل لغة النص ذات شحنات أسطورية وبعد تاريخي مميز، وذات طابع تجريبي هائل، ففي الرواية شخصيات روائية تقمصت شخصيات تاريخية مغايرة للحقيقة، كشخصية "سيدنا الخضر" الذي تحول من عالم إلى خادم للسلطة وفزاعة للشعب والرعية. وبعد أن ملت منه «**بترت لسانه وسملت عيونه ورمي على أطراف المدينة وترك يدور في حلقة مفرغة على ظهر دابة عجوز**»[2]، كما نجد شخصية عبد الرحمان المجدوب الذي يمثل صوت الذاكرة «**سيدي عبد الرحمان المجدوب، يملأ الأسواق والدنيا بوهجك وحضورك، إنه يروي كل شيء يتعلق بقصتك وعندما تعوزه المعلومات لا يستطيع أن يكذب، فيتولى في مكانه، ويصرخ بأعلى صوته لماذا تخليت عنا عندما تركك الله وحدك تواجه برية الخوف المزمن ؟؟؟**»[3].

(1) واسيني الأعرج: رمل الماية ، ص71.
(2) نفسه، ص31
(3) نفسه، ص66،ص67.

نرى أن هذا التنوع اللغوي بين الأسطوري والتاريخي جعل لغة واسيني معبرة ومشوقة، خاصة عندما يتداخل عبر هذا التواشج اللغوي" الماضي في الحاضر"، ليصبح النص السردي أكثر إيحاءا ومفعم بطاقة إبداعية لا نضير لها.

تحضر لغة التراث الشعبي هي الأخرى في نص واسيني بقوة، فإضافة إلى اللغة العامية التي احتلت قسما واسعا في نصوص واسيني السردية، وُظفت كذلك الأغاني الشعبية في سياقات مختلفة: «**يا ناري زيدي... يا ناري اشعلي... شوق القلب**

الأرض لم تعد لنا...

يا ناري على جرح النار...»[1].

هذه الأغنية كان يرددها (عبد الرحمان المجذوب) في السوق الشعبية على صوت الرباب، معبرا عن سخطه ورفضه لما آل إليه وضع البلاد والعباد.

ها هو البشير هو الآخر عندما تضيق به الدنيا، يلجأ إلي البحر ويبثه همومه وأحزانه ويفكر في حاله داخل الجملكية ويغني:

«**يا الرايح وين رايح**

جيب في أخبار

ربت غيمة جافلة

ما عرفت لا مالبرد لا مالنار

يا الرايح وين رايح

راني وحيد، راني وحيد»[1].

(1)واسيني الأعرج: رمل الماية، ص154.

يمتزج الشعبي مع لغة الروائي فتصبح أكثر رمزية وأكثر إيحاءا، خاصة الأغنية الشعبية التي تعد من أكثر وسائل التعبير عن مشاعر الإنسان والمواقف التي يمر بها في حياته، والى جانب الأغاني الشعبية نجد الأمثال هي الأخرى حاضرة ففي المخطوطة الشرقية نجد:

يقول السارد: «**ها أنا ذا يا عبد الرحمان أتجاوزكم جميعا، أغطي الشمس بالغربال**»[2] وهذا لتأكيد الرغبة في إخفاء حقائق معينة وكذا قول السارد لحبيبته: «**أنا زوالي عاش ما كسب مات ما خلى**»[3].

حيث يكشف السارد بساطة عيشه وتواضع حاله، إلا أنه يعد حبيبته بالحب ومنحها الدفء الذي تبحث عنه والذي افتقدته مع زوجها الأول.

إضافة إلى لغة التراث الشعبي نجد أن لغة السخرية هي الأخرى حاضرة في نص واسيني، حيث يعج بمقاطع لغوية ساحرة حيث يقول السارد في نص المخطوطة الشرقية: «**اقتصاد نوميديا – أمدوكال متماسك وكبير، وبعد ذلك بأيام معدودات ظهر "المليانى" منهار الأشواق، وهو يندب: يا عباد الله كنتم أوفياء، يوم المبايعة تحت الشجرة وعليكم أن تواصلوا طاعتكم حتى النهاية، يجب أن نتقشف(كان يريد أن يقول لهم اربطوا الأحزمة على العظام)**»[4] ،يكشف لنا هذا المقطع الحال المزري الذي آلت إليه أحوال البلاد والعباد، حيث الأموال صُرفت والناس جياع، ولا يوجد شيء يستحق التقشف، فجاء تعليق السارد ساخرا ومتهكما على نداء المليانى، وفي مقطع آخر «**عد إلى صندوقك، لقد شارفت على ارتكاب حماقة القتل التي لا تحسبها مطلقا. قفز الثعبان بسرعة أغلق عليه بإحكام وعاد المجدوب يتأمل وجوه الحاضرين الذين كانت قهقهاتهم قد تجاوزت الحد المعقول.**

(1)واسيني الأعرج: رمل الماية، ص261.
(2) واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص43.
(3) نفسه، ص23.
(4) نفسه، ص115-116.

تضحكون؟؟ تضحكون؟؟ كان يضحك عليكم !!

قالها المجدوب وبحزن كبير، انعكس في بؤبؤ عينيه بشكل واضح. زاد ضحك الناس أكثر اعتبروها مجرد مزحة من مزحات سيدنا عبد الرحمان الذي لا ينطق عن الهوى، ولكنه كثيرا ما يحول جدية الدنيا بكاملها إلى عبث وإلى نكتة كبيرة يصيغها من خلال صديقه اللدود–الثعبان بومريات–»[1].

لقد استخدم الروائي هذه اللغة الساحرة على لسان المجدوب في حواره مع الثعبان، ليعبر عن نقص الوعي لدى أفراد المجتمع، وفي هذه السخرية لغة فيها إيحاء ورمزية قل من يفهمها، هكذا نجد أن أسلوب السخرية أثرى لغة واسيني وأكسبها تنوعا كبيرا داخل الرواية.

من خلال هذه النماذج المقدمة نجد أن لغة واسيني تنوعت وتعددت بين فصيح وعامي وأجنبي، وكذا بين النهل من الأسطوري، التاريخي والشعبي...مما أكسب نصوصه السردية بعدا تجريبيا رائعا، ورؤى إبداعية بعيدة المدى فيها الكثير من الرمزية والدلالات الموحية والهادفة.

كما نجد أن لغة الجسد هي الأخرى حاضرة بقوة في نصوص واسيني السردية، بأشكال عدة «**فأخذ يستورد حسناوات السويد ويتصور معهن صورا فوتوغرافية فصار يكتفي بالعادة السرية حيث تهاجمه سكاكين الرغبة**»[2].

يتضح لنا ولع الرجل الشرقي بالنموذج الجسدي الغربي، إذ أصبح الجسد عنده مجرد اشباع للرغبة الجنسية، فتبدو النساء المستوردة مجرد أجساد كلهن لسن صور تعكس كلها بأشكالها المتنوعة الرغبة، إنهن مجرد أجساد للمتعة[3].

(1) واسيني الأعرج، رمل الماية، ص185.

(2) واسيني الأعرج: رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، ص53.

(3) ينظر: كوتسي بنديلي: الجنس ومعناه الإنساني، الجزء الثاني، ط4، منشورات النور، بيروت، لبنان، ص111.

في حوار بين محمد عاشق مريم وصراعه مع زوجها صالح ولد لخضر لصنامي (رواية أحلام مريم الوديعة)، حول مريم وأحقية اختيارها للشخص الذي تهواه وترضاه، ليكون لها ومعها، يقول بطل الرواية: «**لن آخذها منك، مريم امرأة وليست شيئا**»[1] يرى السارد عاشق مريم أنها كيان وجسد وليست شيئا للمتعة والتسلية فقط، نجد تنافسا بين العاشق والزوج حول امتلاك مريم، الأول يراها كيان لها حرية الاختيار والحق في الحياة والحب، والثاني يرى إنها مجرد جسد للمتعة وحسب.

«**لبست سترة ليلية، بانت تفاصيلك الرقيقة من تحت نصف اللباس الناعم، الضوء عمق الصدر والساقين وأعطاهما نبضا آخر**»[2].

«**بان لي جسمك بكامل طوله ...غمغمت بصوت لا يكاد يسمع داخل موجة اللذة المسروقة**»[3].

نلحظ في هذه المقاطع مشاهد مفعمة بالحميمية جمعت العشيقين مريم وحبيبها، حيث يسترقان اللذة المحرمة هروبا من مجتمع رافض لشتى أنواع العشق المحرم، ومن زوج اغتصب كل معاني الرقة والدفء في قلب مريم(سفيان الجزويتي)، إنّ لغة الجسد تتدفق وهي حُبلى بالخطيئة، إنها شهوة الجسد الجائع أمام فتنة تتجلى فيها شبقية الجسد الأنثوي المشتهى.

«**لأول مرة أكتشف جسد مريم كان خليطا من النور والنعومة والغيوم، ولأول مرة أكتشف خيالاتي باتجاه مريم كانت محدودة**»[4].

الجسد في عيني السارد هو منبع للطهر والفضيلة، فهو فوق كل ما هو واقعي ومألوف، لأن روح مريم تشع صفاءا ورقة، جعلت حبيبها مولعا بها ولا يرى سواها، فالسارد يرفع الجسد

(1) واسيني الأعرج، رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، ص54.
(2) نفسه، ص78.
(3) نفسه، ص108.
(4) نفسه، ص15.

بالفعل السردي إلى ميدان خلقي جديد، من خلال هذه الصفات واشتغالها بصورة حسية متخيلة، منها ينبثق البعد الروحي السامي الطهراني، يعمل النسيج اللغوي فيها على استدعاء المخزون الدلالي لكل من النور، والنعومة، والغيوم ليفرغ الجسد المثقل بالبعد الشهواني الرغبوي، إلى بعد دلالي لتطهير الجسد[1].

«**تذكرت جسدك الذي يشبه التفاحة الوطنية، التي سُرقت وعضها آدم بفرح وسذاجة التفاحة الاستثنائية المقدسة التي كانت تنبت في بلادنا**»[2] يصبح للجسد في هذا المقطع بعد آخر، فجسد مريم يستحيل إلى جسد الوطن، وهو التفاحة المسروقة التي عضها آدم بفرح وسذاجة، فالتفاحة رمز لسرقة الوطن، وآدم رمز للأيادي التي تنهب الوطن وتدنسه، فالجسد الأنثوي هو صورة للوطن المقدس الرافض لكل أشكال الاستلاب والتدنيس، فقداسة الوطن تتلاحم مع قداسة الجسد.

«**تبدو جليا عظمة اليد التي صقلت جسدها بإتقان مثل التمثال المرمري**»[3] نجد أن صفات الجسد المثالي والمقدس تجتمع كلها عند هذه الحبيبة، كما أعطاها السارد صفة الصقل والإتقان والصفاء، حيث شبهها بالتمثال المرمري.

يقول البطل الراوي عن جسد مريم: «**ياه! كل هذه الدقة وكل هذا التفاني في الإنجاز المدهش؟ لا بد أن يكون الله وهو ينحتك قد استغرق وقتا طويلا**»[4].

فشدة تعلق البطل بحبيبته جعله يراها الأجمل والأحسن بين كل النساء، فيرى أن فنانا عظيما قد أبدع في هذا الجسد فنحته بدقة وإتقان.

(1) محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر و الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، عالم الكتاب الحديث، اربد، الأردن، ص192.

(2) واسيني الأعرج: رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، ص198.

(3) واسيني الأعرج: سيدة المقام، 170.

(4) واسيني الأعرج: طوق الياسمين، ص142.

«ثم التصقت مرة أخرى بقامتي، صعدت إلى أنفي رائحة جسدك عطرك، التي تشبه فصل الربيع والحشائش والنباتات المتوحشة والبحر والصدف المتوسطي»[1].

تمتزج كل معاني الطهر والبراءة والبساطة في جسد الحبيبة، الذي يتدفق صفاءا ونقاءا وعذرية، ليرتقي من صورته الحسية الشهوانية إلى مرتبة الجسد في بعده المقدس.

من خلال هذه النماذج نجد أن: «كثافة اللغة وقوة المجاز وطاقة الترميز، طرحت نصا يحتمل مضاعفات دلالية عدة، وسياقًا يحتمل دلالات شتى، نلمس فيها ميلا للتوحد بالأنثى، وتوحد الآخر الرجل وغيابه في الأنثى، فالكتابة قراءة تطل من الجسد وإليه، وحركة النص حركة الجسد الذي يمد النص بتفجير هائل للدلالة، بمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه»[2].

إن كاتبنا قدم لنا لغة حُبلى بكم هائل من الدلالات، والمشحونة ببعد تجريبي منفتح على جسد فائق الصفات، وذو قدسية تغمر قلب الحبيب المتيم بأنثى ليست ككل النساء.

كتب واسيني فأبدع ووظف لغة وفق «آليات الاشتغال العضوي فالجسد حين يدخل عالم الكتابة، ينقلب من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد، تحقق الاستبطان والتمثل من كون الأشياء، كما تتحول أعضاء الجسد إلى كائنات حُبلى بالتحولات الدلالية المتشبعة، والتي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء»[3].

في الأخير نستنتج أن نصوص واسيني السردية هي عبارة عن فسيفساء لغوية، مادتها الإبداع وروحها المغامرة وشغف مستمر نحو اللامتناهي، ترتكز على تنويع لغوي منفتح على

(1) واسيني الأعرج: رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، ص167.

(2) الأخضر السائح: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2001، ص121.

(3)نفسه، ص128.

الشعري والمختلف. مما خلق لنا نصًا تجريبيًا مميزًا، مقتحم للمجهول وساعيا لخلق جماليات سردية لا حصر لها، تعانق التجريب الروائي بكل آلياته، وتصور الواقع بطريقة مغرية، تدهش القارئ وتربكه عندما تتداخل الأزمنة، ويتحد الواقعي بالمتخيل، وتتعدد الأصوات، لتقدم لنا نسيجًا سرديًا يعانق الموت تارة ويتشبث بالحياة تارة أخرى.

المبحث الرابع

مغامرة التجريب في الشكل

المطلب الأول

الشكل الخارجي للنصوص

1-عتبة الغلاف

1-1-عتبة اللون

1-2-عتبة الصورة

2-عتبة العنوان

3-عتبة الإهداء

4-عتبة التصدير

التجريب على مستوى الشكل الخارجي:

عرفت الرواية التجريبية في الجزائر تطورا ملموسا على مستوى الشكل، فقد عمد المؤلف الجزائري إلى إنتاج شكل جديد يتماشى مع حركة التجديد، فقدم لنا نصوصا تجريبية متميزة، مخالفة للسائد المعروف ومتمردة على سلطة النموذج الروائي التقليدي.

تعد نصوص واسيني الروائية من بين التجارب المعاصرة، التي أعلنت خضوعها للتجريب خاصة على مستوى الشكل، فقدم لنا إبداعات سردية تتسم بالاختلاف، ومحاولة تجاوز آليات الكتابة التقليدية فتخلصت من أسر التبعية، واستطاع ابتكار نصوص منفتحة على التعدد والتميز والاختلاف، وتهتم بـ "العبث بالشكل الروائي المألوف وصولا لتحقيق أمثل لمفهوم لا معقولية الوجود"[1]، فجاء القالب الشكلي مخالف للمألوف، ولخوض مغامرة التجريب في الشكل لابد من الوقوف على المفاتيح الأساسية للنص أو ما يعرف بالعتبات.

1- عتبة الغلاف يعتبر الغلاف أول واجهة لاستقبال القارئ في أي عمل أدبي، ويخضع إلى مجموعة من الشروط والتقنيات كاختيار اللون والإطار والصورة.

كما يعد الغلاف وسيلة إغراء وإغواء للمتلقي، إذ يترك في نفسه فضولا لمعرفة مضمون الكتاب، وهو يساعدنا على فك شفرات النص، واكتشاف العلاقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى.

في رواية الأمير لواسيني الأعرج نجد لوحة الغلاف متصدرة الصفحة كلها، فاللوحة ليس لها إطار، بل موزعة بشكل منتشر عبر الصفحة، ولا تقيم حدودا فاصلة بين الكتابة والرسم، تبرز لنا لوحة الغلاف طبيعة جبال وعرة شاهقة، ويخرج منها طيف اللأمير عبد القادر شامخا متعاليا بينها فاصلا بين جبلين متجاورين، وفي سفحهما يوجد عساكر وجياد، والغريب أن المشهد لا يصور اقتتالا أو تشابكا بين الجنود، بل يصور لنا مظهرا يوحي بالتآخي، فهم يبدون في حالة تحادث

(1) السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1989م، ص 315.

واستقرار، إن اللوحة لا تصور لنا راهن القصة المحكية في النص الروائي، وإنما نستشرفها إلى غد جديد جميل، إلى غد تمجد فيه ذكرى الأمير، إلى غد مشرق، يتحول فيه البلدان إلى جارين بدلا من عدوين.

نجد أن الألوان في رواية الأمير هادئة يغلب عليها الأحمر القرميدي، ويتخللها شيء قليل من الأصفر الباهت، والألوان كلها تبدو بلون التراب، حتى اللباس كان مغبرا، تكاد الألوان تختلط لتقاربها، وحتى لون السماء لم يكن أزرقا بل رماديا كثير الغبار، وكأن الحال يخبر بفترة خمود معركة، ويمكننا تأويل ذلك إلى أن الحرب انتهت، واستقلت الجزائر، لكن الأوجاع كانت كبيرة وكثيرة.

أما العنوان فقد كتب في إطار حوافه حمراء، وخلفيته صفراء وبخط عريض بلون أحمر سميك، كتب الشق الأول من العنوان "كتاب الأمير" وأما الشق الثاني "مسالك أبواب الحديد" كتب بلون أسود رفيع نوعا ما، وكأن الكاتب أراد بذلك أن يبدي للقارئ عنوانين أحدهما ظاهر والثاني متخف، وكلاهما يعبر عن نص الرواية.

في رواية "ذاكرة الماء" نجد أن الغلاف الأمامي لها هو من تصميم الكاتب، وهو يمثل بابا من أبواب تلمسان القديمة، حيث تظهر على الغلاف أطر بشكل عريض، وهي تشغل بنظرة رأسية أمامية فراغا مكانيا يحده طولا (17.5 سم) وعرضا (11 سم) وفي وسط صفحة الغلاف تقريبا يظهر تأطير مستطيل يحده طولا (12سم) من طول الصفحة و (8.5 سم) من عرض الصفحة وداخلهما يتموضع إطار آخر بشكل مستطيل أيضا، ينزاح على الأول بحوالي (4سم) من الجانب الأيسر و(5مم) من الجانب الأيمن، وفيه يظهر الجزء العلوي لباب من أبواب تلمسان القديمة.

لعل هذه الأطر المتداخلة تشير إلى أن الرواية تتداخل موضوعاتها، وتشتبك قضاياها بحيث يجب على القارئ أن يتسلح بالدقة، وأن يغوص إلى عمق الأشياء لفهمها، لأن النظرة السطحية البسيطة كثيرا ما تكون خادعة.

كما أنها تدل على أن الروائي يعالج موضوعه بنظرة مزدوجة طولية، تذهب إلى عمق الماضي للتفتيش عن الحقيقة فيه، فما الآن إلا انعكاس وتطور لما مضى، وأفقية تتبع أهم ملامحه في

الحاضر، مع التركيز على كل دقائقه وتشعباته، ويظهر اسم المؤلف (واسيني الأعرج) في أعلى الصفحة، وتحته بتشكيل أكبر العنوان الرئيسي للرواية (ذاكرة الماء)، وبشكل أصغر أسفل الرواية يظهر خطين متوازيين بينهما (1 مم) وفي وسطهما تأتي (LIBRE PROCHE) في مربع بطول (1سم) ويبدو أن أهم ما يشد المتلقي في الغلاف الأمامي هو صورة الباب، وكذا التشكيلات الطبوغرافية لاسم المؤلف والعنوان.

يقف الباب منذ البداية في وجه المتلقي متحديا، مغريا حتى تتحول القراءة لديه إلى هاجس فتح الباب الذي يحلم منذ البداية أن يلج عالمه، خاصة أن العنوان الرئيسي كتب أسفله (محنة الجنون العاري)، لأنها محنة اقتحام هذا الباب، والأبواب الخفية التي تأتي وراءه، وإذا تم فتحه فستتعرى جميع الحقائق التي كانت خفية، ثم يقدم لنا الروائي المفتاح الذي يفتح الباب وهو (رواية) ليصبح تحدي هذا الباب المحنة يكمن في قراءة الرواية.

يبحث المتلقي عن سبيل لمعرفة سر هذا الكتاب دون أن يلجه، فيجد على الصفحة اسم الشخص الذي يعرض عليه هذه المعرفة المشروطة بالمحنة، (واسيني الأعرج) وبعده العنوان الرئيسي (ذاكرة الماء) الذي يحتوي (واسيني الأعرج) بتشكيله الأكبر منه، فيدرك أنه إزاء ذاكرة تفوق ذاكرة الكاتب، ثم يعاود قراءة العنوان الفرعي الذي تندرج تحته مباشرة لفظة (رواية) –المفتاح– والتي توافق كلمة الجنون، لتصبح الرواية معدلا للجنون، فتكون قراءتها بذلك اقتحاما لعالم الجنون الذي يهزأ بالطابوهات الاجتماعية، الدينية، والسياسية.....

ونلاحظ أن الألوان تظهر في غلاف (ذاكرة الماء) كالتالي: أزرق لازوردي يلون التأطير الموجود على الباب فيمنحه بعدا امتداديا، ويجبرنا على خوض مواجهة فكرية مع هذه الرواية، فتصبح قراءتها إبحارا عبر فضاء ممتد في زمن ممتد أيضا هو الذاكرة، فيمتلئ القارئ برغبة في ملامسة الماء ومعرفة ذاكرته التي تتيحها الرواية التي تكتسي بدورها مع هذا اللون صفة المطلق والتجدد والحياة، ويصطدم المتلقي باللون الأحمر الآجوري الذي يعمق لدينا الإحساس بالفجيعة، لأنه يشبه لون الدم المتخثر وهو يقترن بالأرض، أرض الجزائر التي ارتوت بالدماء منذ دخول الاستعمار إلى الاستقلال.

أما بالنسبة للون الأحمر فهو يلون الخط الموجود تحت اسم (واسيني الأعرج) ليؤكد اشتراك واسيني في الذاكرة، كما أن امتداد هذا اللون إلى العنوان الرئيسي ليس إلا محنة مجنونة، للغوص في الأعماق المؤلمة في حياة رجل يعيش تفاصيل ذاكرة، لأنه عاجز عن الحياة فعلا، وهذا ما يفسره اللون الأسود الذي احتله اسمه، فالكتابة لديه محنة تتحدى طقوسا كثيرة من الموت، أما بالنسبة للخط الأحمر الذي يحيط باسم دار النشر، فما هو إلا دلالة على الموانع التي تحاول دار النشر أن تكسرها وتشجع جميع الكتابات، والأخضر المصفر والبني الموجود خلف الباب يعطيان طابعا خاصا يغوص في عمق الذاكرة، يدل على الأهمية الموضوعية للجذور والأرض والوطن، والشركة من النوع الخاص أو الأسر[1] لكن هذه الجذور ذاتها محاطة بالأصفر المخضر وهو من أكثر الألوان كراهية، وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض، والسقم والجبن والغدر والبذاءة والخيانة[2].

أما عن اللون الأبيض الذي يشكل مساحة كبيرة من هذا الغلاف، فهو يوحي بأن الأمل أكبر من أن تغتاله رصاصة طائشة، إنه البياض الذي يدل على الأمل والفرح، إن الغلاف يوحي بدلالات عدة ويدعونا للتوغل في ذاكرة رجل حالم بغد أفضل.

في رواية (أنثى السراب) نجد أن الغلاف الخارجي للرواية يتشكل من لوحة تشكيلية، وتمثل الصورة طيف امرأة غير مكتملة الملامح، لتشكل سياقا دلاليا يشي بالمرأة الظل، ويشي بأنثى السراب أو سراب الأنثى الذي يستحيل القبض عليه، خاصة وأنها ترتدي رداء أبيض يشبه أطياف الأشباح التي تنبعث من الظلمات، فصورة المرأة البارز في اللوحة يحيل الى الكلمة الأولى للعنوان "أنثى" هي المرأة بكل ما ترمز إليه وتحمل من دفء و خصب وفرح، هي إحدى المفاتيح الأصلية في تجربة الكاتب، فهي فيض دائم يرفد الإبداع بطاقة هائلة من الحنين والشغف والألم، فالمرأة في الصورة طويلة ونحيفة، جميلة وأنيقة، قسمات وجهها دقيقة، نصف وجهها مضيء والنصف الآخر في الظل، إذ التعتيم والإضاءة ثنائية تدل على تشاكل بين المكتوب والمنظور، ودلالة على الارتحال من الحاضر إلى الذاكرة، وتجاور للإشراق مع الضبابية، وفي خلفية الصورة شيء كالجدار أو

(1) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص 184.
(2) نفسه، ص 184.

المنحدر، يمتد من الأسفل حتى أعلى الصورة التي تطفح بأعمدة من السواد والرمادي – خاصة من منتصف الصورة إلى جهة اليسار– أما جهة اليمين، فإنها تشكل شلالا صغيرا يتدفق من منبع رمادي، يمر على سواد كثيف، ينتهي إلى حوض صغير، تتجمع فيه المياه في إطار أخضر، مكتوب في وسطها كلمة "رواية" فالشلال المتدفق من مكان رمادي يخالطه اللون الأخضر، كتب عليه ببند واضح ولون أبيض عنوان الرواية "أنثى السراب".

إن صورة الغلاف التي يهيمن عليها اللونين الأسود والرمادي، تشي أن الرواية التي تسرد أحداثها (أنثى) امرأة، تمنح اللذة بقدر ما تمنح الألم، تكشف الكاتب من داخله، تقف على أسراره وحميمياته، توحي بمعاناته الكتابية.

لقد شكل غلاف الرواية بنية شعرية مكثفة تدعو للتأمل والتفكر، فثمة خفي يتأبى على الإمساك ليحقق شعرية الغياب، وهو ما تروم الرواية تحقيقه عبر استراتيجية المضمر في الكتابة، حيث تسمق في وحداتها إلى كتابة بيضاء[1]

2–عتبة العنوان: يعد العنوان المفتاح الأساسي الذي يتسلح به الناقد والقارئ للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض[2] ويعتبر العنوان أهم ركائز عتبات النص، أو النص الموازي[3] فهو مفتاح التجربة وكنزها المعبأ بكل صنوف الوجدان[4] ولذلك فهو يرمي إلى أمر غائب في النص، وعلى القارئ أن يبحث عنه

(1) ينظر: أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان" دار الأمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الرباط، المغرب 1996، ص 22.

(2) ينظر: جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، م 25، ع3، 1997م، ص 96.

(3) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1، 2008، ص 110.

(4) ينظر رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، "دراسة في المنجز النصي"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت 1998، ص 110

لاكتشاف البيئة الدلالية والجديرة بأولوية التحليل[1]. وهو عتبة النص الأولى التي تواجه المتلقي، وتستوقفه باعتبارها مفتاحا أساسيا من مفاتيح التأويل، إذ أنه المحور الذي يحدّد هوية النص، وتدور حوله الدلالات وتتعالق به، وهو بمكانته الرأس من الجسد[2].

قد يرتبط العنوان بشخصية من شخصيات الرواية، كارتباط (رواية الأمير) بشخص الأمير عبد القادر، الذي يعد الشخصية المحورية والبؤرة التي تدور حولها مختلف الروايات، إلا أن الكاتب ترك عنوان الرواية عنوانا عاما، ولم ينسبه إلى عبد القادر بقوله "كتاب الأمير" ليفتح أمامنا عدة دلالات. فكلمة "كتاب" تحيل على مجموعة من المعاني، فهي تتضمن جمع المعلومات وتدوينها وتوثيقها ونسبة كلمة "كتاب" إلى الأمير تعني اتصال هذه المعلومات الموثقة بشخصه، ولأن هذا "الكتاب" لا ينتسب إلى التاريخ بل هو "رواية" كما أشار الكاتب في الصفحة الخامسة وعبر عنه في التظهير بقوله: "كتاب الأمير أول رواية عن الأمير عبد القادر"، فإن الكتاب ينقل هذه الأحداث من عالم الحقيقة التاريخية إلى عالم الرواية، الذي لا يكترث بهذه الحقائق بقدر ما يركز على الحقيقة الروائية.

الكتاب أيضا وسيلة لحفظ التاريخ والذاكرة، يستفاد منه في بناء الحاضر والمستقبل، ومن ثم فهو وسيلة للتعليم، لذلك لا يقتصر هذا العنوان "كتاب الأمير" وما ينأسر في محتواه على مجرد نقل المعلومات وتدوينها بقدر ما هو موجه للتعليم، والأعرج يوجهنا من خلال هذا العنوان إلى الاستفادة من "الكتاب" بإعادة قراءة "تاريخ الأمير" برؤية جديدة، تستمد وجودها من معطيات العصر الحاضر، ليس من أجل القراءة فقط بل لإعادة بناء الحاضر والتطلع إلى مستقبل أحسن، ثم إن اتصال "الكتاب" بـ "الأمير" في عنوان الرواية يعيد بناء العلاقة القائمة بين المثقف والسلطة، أو بين اللغة والسياسة، فالجهل والأنانية من أكبر الأسباب المعيقة والمعرقلة لحكم المثقف، فقد توقف

(1) ينظر أحمد مداس: لسانيات النص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري)، جدارا الكتاب العالمي، عمان، الأردن، دط، 2007، ص11.

(2) سامع الرواشدة: منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2006، ص 134.

طموح الأمير واصطدم بتعنت شعب فضل مصلحته الشخصية على حساب المصلحة العامة، وعلى حساب الدولة «**لم أعد صالحا لقيادة السيل من البشر وعلى فهم نوازعه وشهواته..**» [1] أما إذا انتهينا إلى الشق الثاني من العنوان، والذي صاغه الكاتب على شكل "مسالك أبواب الحديد" ففي ذلك إشارة إلى صعوبة المهمة التي ألقيت على عاتق الأمير، فهي ستكون صعبة، لأنه سيجتاز مسالك وعرة وسيواجه أبوابا من حديد.

في رواية ذاكرة الماء، نجد أن العنوان الرئيسي يوحي بدلالات رمزية وشعرية لا حصر لها، فهو يدل على زمن وإن المؤشر على ذلك هو لفظة "ذاكرة"، ولعل الملفت في هذا العنوان اشتماله على عنوانين، عنوان رئيسي به اشتهرت الرواية وعنوان ثانوي ورد بين قوسين، أمام العنوان الرئيسي الأول سمي بـ «ذاكرة الماء» والثانوي بـ «محنة الجنون العاري» وكأن هذا الأخير وظف شارحا ومبينا لدلالات العنوان الرئيسي ليقول إن هذه الذاكرة، ذاكرة سوداء تحمل أياما عصيبة.

قد جاءت كلمة (ذاكرة) في العنوان معرفة بالإضافة (ذاكرة الماء)، وكأن هذا تصريح بأن هذه الكلمة قد أفرغت من محتواها، فأصبحت تحمل معان سلبية، ولهذا اقتضت وجود مضاف إليه، يعرفها ويعطيها كنهها وخصوصيتها في هذا العنوان، ويحميها من الفهم السيء، ولن يصح أن تأتي لوحدها في العنوان حتى ولو معرفة بالألف واللام فهي: «لولا الإضافة لوردت عامة لا خاصة»[2].

عنوان الرواية يوحي بدلالات شعرية هائلة، فالذاكرة نقيض النسيان حافظة وواعية على كل شيء، وهي في الوقت نفسه صنو النسيان، ولكننا لم نألف للماء ذاكرة. هذه أول علائم شعرية العنوان وما تحدثه من انزياح أسلوبي قافزة أو مشكِّلة وثبة باتجاه الشعر[3]، إن الذاكرة ترتبط بذاكرة الكاتب، الذي كان يتخذ ماء البحر ملاذ تأمل ورؤيا، لأنه يقول: «**هو ذاكرتي أو بعض منها ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة أو السرعة المذهلة، والصمت المطبق، ذنبه**

(1) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص 155.

(2) محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب: الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر: مج 28، عدد 1، يوليو، 1999، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص76.

(3) بسام موسى فطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 124.

الوحيد أنه تعلم»[1] فالرواية كغيرها من النصوص التسعينية تصف محنة المثقف والمتعلم الذي كان جزاء عمله وفكره جزاء سنمار.

تعتبر الذاكرة استرجاع للأنا المهدد بالقتل، هذا الأنا الذي جعل عزاءه في أمثاله من المبدعين الذين مجدوا القلم وكشفوا سوداوية الوضع المتأزم، وتعفن الراهن، إنها المحنة التي صارت جنون فكر، إنها محنة المبدع.

تصبح الذاكرة محنة بسبب انقطاع مادة الذاكرة من موضوعها، فكل شيء تغير بشكل رهيب: المدينة، الناس...

يقول الراوي واصفا هذه الذاكرة المحنة التي تستعيد تفاصيلا لم يعد لها وجود، لكنها تلح على الذاكرة بقوة «**كلهم ذهبوا ياريما، انقرضوا مثل النباتات النادرة، لم يتبق إلا أصداء أماكنهم وظلالهم المنكسرة، كل شيء اندثر، الدنيا لم تعد دنيا، والناس لم يعودوا أناسا، والسوق لم تعد سوقا، واحْنا ماناش احْنا**»[2] إن الذاكرة تعيش محنة لا حد لها، وتمر بمرحلة صعبة، فكل أمر يدعو للجنون «**جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبلاد والسرية والمنفى، معاودة الحياة من الصفر في سن الأربعين، والتهام كم لا يُحد من الورق والأقلام والحبر... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف**»[3].

الروائي يرى أن الذاكرة منفتحة على الماضي مثل الماء المتدفق دائما إلى الأمام، ليعطي للماضي بعده المتجدد، ويتتبع أفعاله في المستقبل الذي هو نتاج حتمي له، فالذي يحدث في الجزائر من تأزم و تعفن ليس وليد اللحظة، إنه نتاج تراكمات وأفعال شنيعة سرقت بسمة الشعب وانتهكت عرضه وكل ما يملك.

(1) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 07.
(2) نفسه، ص 143.
(3) نفسه، ص 8.

العنوان في رواية "أنثى السراب" يوحي هو الآخر بدلالات عدة ذلك أن «العنوان مثقل بدلالات سيكولوجية وأيديولوجية مما يمنحه سلطة أكيدة»[1]، فكلمة "أنثى" تحيل من الوهلة الأولى إلى صورة المرأة بكل ما ترمز إليه من دلالات الحب و الجمال و الخصب والعطاء والإلهام ، لقد اختار الكاتب هذا الرمز (المرأة) لتعبر عن ذاتها بكل أبعادها، وجعلها "نفسه الإلهية" وعبرها يخلق شخصية ورقية (أنثى) ليعبر بها عن الجانب الجمالي في نفسه ويسرد عبرها من خلال الرسائل والحوارات واللقاءات الحميمية، دقائق وتفاصيل حياته، وكلمة "السراب" هي ما يرُى في نصف النهار من اشتداد الحر، كالماء في المفاوز (الصحاري) يُلصق بالأرض والسّرب: المسلك في خفية، وفي التنزيل العزيز قَالَ تَعَالَىٰ:﴿فَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِى ٱلْبَحْرِ سَرَبًا﴾ والسربُ: حفير تحت الأرض لا منفذ له، أو القناة الجوفاء التي يدخل منها الماء الحائط، أو الماء السائل من المزادة، ج "أسراب"، وجذر الكلمة "سرب" سُروبا: خرج وسرب في الأرض، ذهب على وجهه فيها فهو سارب، وفي التنزيل العزيز: قَالَ تَعَالَىٰ:﴿وَمَنْ هُوَ مُسْتَخْفٍۭ بِٱلَّيْلِ وَسَارِبٌۢ بِٱلنَّهَارِ﴾ ويقال: سَرب في حاجته: مضى فيها»[2].

إن واسيني اعتبر الأنثى روحه المعنوية ورمزا جماليا وممرا سريا إلى عوالمه التخييلية، فهي حاضرة في سره وعلانيته، في حلمه ويقظته يهديها كل أوجاعه وآماله، وهي بالنسبة إليه صورة ذهنية وأداة فنية مبدعة لكل إبداع يقدمه.

3- عتبة الإهداء: يعتبر الإهداء من عتبات العمل الأدبي الذي من خلاله نلج إلى النص، وهو يلي الغلاف مباشرة قبل بداية النص، فهو نص موازي لا تقل أهميته عن العتبات الأخرى فهو «أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص»[3].

(1) أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان" دار الأمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الرباط، المغرب 1996، ص 24.

(2) ينظر: إبراهيم أنيس: عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله الأحمر: المعجم الوسيط، دار الأمواج، ج1، ط2، باب الهمزة، بيروت، لبنان، 1990، ص 424، 425.

(3) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م، ص47.

وقد قسم الإهداء وفق الطرح النقدي العربي المعاصر إلى نوعين هما: [1]

*__الإهداء الغيري__، ونميز فيه بين:

أ. **المهدى إليه الخاص**: وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام، وعادة ما يهدى إليه العمل "باسم علاقة شخصية" ودية، عائلية، أو شيء آخر.

ب. **المهدى إليه العام**: وهو شخصية تكون معروفة غالبا لدى الجمهور، وعادة ما يرفع إليه العمل، كله أو جزء منه فقط "باسم علاقة من طبيعة عامة": فكرية أو فنية أو سياسية أو غيرها...

ت. **نوع آخر** قد يشمل كيانات جماعية (جمعيات، أحزابا...) أو هويات دينية أو أجناسا أدبية أو فنية: (الموسيقى، الشعر ..) مثلما قد يتمثل في كائنات خرافية.

*__الإهداء الذاتي__: وهو نوع نادر من الإهداء يعبر عن انحراف ولعب، ويتحقق عندما يرفع المؤلف أو المترجم الكتاب إلى نفسه، تعبيرا عن الاستحقاق أو المجد، أو السخرية. ففي رواية (طوق الياسمين) نجد أن الإهداء ينقسم إلى قسمين: القسم الأول أهداه الكاتب إلى صديقته زينب، أما الإهداء الثاني فقد أهداه إلى صديقه الراحل عيد عشاب الذي كان جزءا لا يتجزأ في متن الرواية «**إليكِ أيتها الصديقة الغالية زينب...**» فيحيلنا هذا الإهداء إلى لعبة الغياب والحضور أي غياب هذه الشخصية في الرواية وحضورها في الإهداء.

«**وإلى صديقي الحاضر دوما عيد عشاب...**» فهناك غياب الشخصية في الواقع (الموت) وحضورها في النص والإهداء. الكاتب هنا يهدي إهداءه هذا لشخص لا يزال على قيد الحياة والى آخر ميت، ولكن رغم موته إلا أن ذكراه لا تزال في روح المؤلف خالدة، فشمعة المثقف لا تزول بزواله، فيذهب الشخص ويبقى خلفه من يحمل النضال ويكمل المسيرة، فتستمر الحياة وهذا ما يبينه لنا «... **الذي انسحب بصمت من الدنيا مثلما جاءها بعد أن فتح لي باب الياسمين وكشف لي أنواره وأسراره**».

(1) ينظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص 5، ص 55.

أما الإهداء الأول فقد كان إلى الصديقة (زينب) صديقة الدراسة التي تزوجها بعد ذلك فهي الشاعرة زينب الأعوج التي أحبها بإخلاص منذ أيام الجامعة، فتعتبر رمزا من رموز الثقافة الفكرية العربية، فأهداها هذه المدونة باعتبارها رفيقة الدرب وشريكة العمر.

في رواية (أنثى السراب) نجد الكاتب يهدي نصه إلى ابنته (ريما)، باعتبارها القارئة الأولى لعمله والحاضرة وجوديا بجانبه أثناء عملية الكتابة، لذلك اختار أن يصدر خطابه بقوله «ريما، ابنتي وحبيبتي...» وترك نقاطا بعد هذا التركيب اللغوي ليوحي بعملية الحذف المتروكة للمتلقي أن يضيف إليها ما يناسب تصوره، وقراءته، بإعمال خياله لملء الفراغ المتروك بعد الجملة، ونلاحظ أن الكاتب قد جمع بين عتبتي الإهداء والخطاب المقدماتي، وذلك لأنه لم يحدد هوية هذا النص كما هو مألوف في الإهداء، وتعتبر عتبة الإهداء هي نفسها الخطاب المقدماتي، باعتبار هذا الأخير حسب كلود ديشي «نوع من الخطابات المصاحبة للنصوص الحكائية المساعدة على تقريب طبيعة الجنس الأدبي للمتلقي، وإعطائه تصورا عن الكاتب كذات أنتجت النص الروائي من جهة، والكاتب كقارئ لعمله من جهة أخرى»[1].

«فالخطاب المقدماتي هو الخطاب الموازي للنص والمؤسس له، والمسهم في فك بعض رموزه، التي يخفيها الكاتب بقصدية، أو يلمح إليها عرضا داخل النص، مما يسهم في تمحيص الوعي

النقدي للكاتب والمحايث للعملية الروائية أي عبر هذا الخطاب تتبدّى لنا العديد من مكوناته الفكرية ورؤيته المزدوجة للكتابة والعالم معا»[2].

لقد كتب الخطاب المقدماتي في هذا النص على نمط الرسائل واستهله بجملة مألوفة في خطاب الرسالة كجنس أدبي مميز **"ريما ابنتي وحبيبتي..."** وهذا ليوطد العلاقة بين الخطاب المقدماتي

كبنية صغرى وبين النص كبنية كبرى، وهي وظيفة شكلية تفسر لجوء الكاتب إلى "لعبة" الرسائل المتبادلة بينه وبين "ليلى" الشخصية الورقية أو "الأنثى" الآخر الذي يعبر عن ذاته، هي روحه

(1) شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأول، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2005، ص50.
(2) نفسه، ص 47.

الإبداعية، وطيفه الملازم له طيلة هذا العمل الإبداعي، الذي جاء على شكل "سيرة ذاتية" امتزج فيها التخييل مع الواقع في شكل تجريبي مميز ومشوق.

4- عتبة التصدير: هي أول ما يصادفه القارئ لبدء نشاط القراءة وهو اقتباس يقوم به الكاتب، فقد يكون حكمة نثرية أو شعرية وقد يكون فكرة ما أو قولا مأثورا أو حتى فكرة لكاتب آخر... ويأتي التصدير في أعلى الورقة وتترك باقي الورقة بيضاء، فيكون بمثابة الفاتحة النصية للكتاب ويسمى كذلك التصدير الاستهلالي، لأن به يستهل القارئ لقراءة النص ويربطه في علاقة تواصل.

التصدير عتبة مهمة تساعدنا على فهم النص ومضمونه، ولقد جاء التصدير في (رواية الأمير) ومتمثلا في قول مُدون عن شخصية الأب ديبوش، ويليه قول آخر مدون عن شخصية الأمير عبد القادر، وهما كالآتي: «**في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة**»

«**Si touts les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté**»[1]

فضل الكاتب أن يقدم لنا هذين القولين لشخصيتين بطلتين، ليوحي للمتلقي بأن أحداث الرواية يحركها قطبين أساسين هما هذين الشخصيتين: الأمير عبد القادر والأب ديبوش، ونلاحظ أن لغة التصدير جاءت مركبة بين لغتين العربية والفرنسية، فقد زاوج الكاتب بين لغتين وهذا ليؤكد للمتلقي أن العلاقة بين الأنا والآخر ستكون علاقة حب وتلاق وليست علاقة عدوانية. ولقد أنطق الكاتب شخصية الأمير باللغة الفرنسية وذلك ليهدم الحدود بين الثقافات، وليبني جسور

(1) واسيني الأعرج: رواية الأمير، ص 6.

تواصل بين الأنا المسلم والآخر المسيحي، فتتعانق الأرواح وتتآخى ويحل السلم والأمن بين الطرفين.

وقد جاء محتوى القول الأول الخاص بالأب دبيوش يتضمن معنى البحث عن الحقيقة ليبرئ الأمير، بينما النص الثاني فيبين لنا قوة شخصية الأمير وصموده وحبه للحرية.

في رواية (البيت الأندلسي) افتتح الروائي نصه بمقطعين للتصدير هما:

الأول عبارة عن مقولة "سيدي أحمد بن خليل" المدعو "غاليليو الروخو" حيث يقول: «**إن البيوت الخالية تموت يتيمة**»[1] و"غاليلو الروخو" بطل من أبطال هذه الرواية وهو جد "مراد باسطا" الذي دافع بكل قوته عن البيت الأندلسي، هذا بالإضافة إلى المخطوطة المتنازع عليها.

أما المقطع الثاني من هذا التصدير فهو عبارة عن بين شعري:

«وهذه الدّار لا تُبقي على أحد ولا يدوم على حالٍ لها شان[2]

أبو البقاء الزندي.

نلاحظ في هذا التصدير أن صاحب المقولة قد ذكر أسفل المقطع، والمتأمل لهذين المقطعين يلاحظ أنهما مرتبطين بفكرة واحدة، وهي أن البيوت لا تبقى على حال واحد.

وفي رواية (كريماتوريوم) "سوناتا لأشباح القدس" يحتوي هذا المتن على ثلاثة مقاطع للتصدير، يفتتح بها الروائي الأحداث الروائية.

التصدير الأول: «**إن الألوان القديمة أصبح لها بريق حزين في قلبي، هل هي كذلك في الطبيعة، أم أن عيني أصبحتا مريضتين؟ ها أنا أعيد رسمها كما أقداح النار الكامنة فيها، في قلب المأساة ثمة خطوط من البهجة أريد لألواني أن تظهرها...**»

(1) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 05.
(2) نفسه، ص05.

فانسون فان جوخ، الرسالة الأخيرة إلى أخيه ثيو 1890[1].

لقد جاء هذا التصدير متعمدا من الكاتب، وليس فقط حضورا جماليا فحسب، ليبعث في المتلقي فضولا لقراءة معانيه والدلالات التي يرمي إليها، والتي تتعلق بالنص الذي هو بصدد قراءته.

التصدير الثاني: «**إن اللون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع، بما في ذلك تعبيره عن أشد اللحظات مأساوية**»[2]

جمانة الحسيني، فنانة فلسطينية.

إنها مقولة لفنانة فلسطينية شغوفة بالألوان، لأنها تعبر أحيانا أكثر من الكلمات.

التصدير الثالث:

«**أرفض جازما أن أسلم بفكرة أن الإنسان ليس أكثر من قطعة خشب رثة في مصب نهر الحياة، تحوطها العواصف من كل الجهات، كما أرفض أن أسلم بفكرة أن مآل الإنسانية المفجع هو ليل العنصرية الظلم والحروب بدل نور الفجر والسلام والأخوة**»[3].

مارتن لوثر كينغ، خطاب أوسلو 10 ديسمبر 1964.

هذا التصدير يؤكد تأثر الكاتب بآراء وأفكار "مارتن لوثر كينغ"، الذي حارب العنصرية وممارسة الظلم والحرب ضد البشر لاستعبادهم، وهو ما يمارس ضد الشعب الفلسطيني الذي سلبت منه حريته وأرضه، ولاقى كل أنواع العذاب والبؤس والحرمان من عدو صهيوني، لا يفقه لغة السلم والتآخي.

(1) واسيني الأعرج: كريماتوريم، ص05.
(2) نفسه، ص ن.
(3) نفسه، ص ن.

من خلال هذه النماذج المقدمة، نجد أن الروائي قد مارس فعل التجريب على هذه العتبات النصية بطرق مختلفة، هدفه أسر القارئ وإيقاعه في غواية السرد، التي تحكم شباكها عليه وتلزمه تتبع التفاصيل في ثانيا متن نصوصه الروائية، والتي حتما سيجدها حبلى بالإثارة والدهشة والتجريب اللامتناهي؛ كيف لا وهي من إبداع روائي سكنه الهاجس التجريبي، فنسج لنا نصوصا ذات طرح جديد، خرجت على إطار المألوف، فصنع الاختلاف على السائد في الرواية الجزائرية المعاصرة باحترافية عالية.

المطلب الثاني

الشكل الداخلي للنصوص

1-عدد الصفحات

2-عدد الفصول

3-المطالع و الخواتيم

4-نوع الكتابة

5-الفراغات

6-البياض و السواد

7-العناوين

8-الهوامش

التجريب على مستوى الشكل الداخلي:

يشكل النص الروائي عند واسيني الأعرج بنية سردية قائم على المغايرة، ومحاولة إرباك القارئ بالتصرف في شكل الرواية، ومخالفة النمط الروائي المألوف، وذلك من خلال تبني تقنيات سردية تضمن للنص السردي التميز والاختلاف.

نجد أن الشكل الداخلي لنصوص واسيني يختلف من نص لآخر، فعدد الصفحات، الفصول، المطالع والخواتيم، نوع الكتابة، الفراغات، البياض، السواد، العناوين، الهوامش ... كلها تختلف، إذ يتحكم فيها الروائي حسب مقتضيات كل نص، ففي رواية "البيت الأندلسي" مثلا، نجد أن الرواية جاءت في (455) صفحة، مقياس الرواية (15X22)، نرى أن الصفحات تنوعت كل حسب الغرض، وكانت الحصة الأكبر للسواد، ونجد الكتابة السائدة هي الكتابة الأفقية، أي استغلال الصفحة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، ومثل هذه الكتابة تعطي انطباعا بتزاحم الأفكار أو الأحداث في ذهن الشخصية الرئيسية داخل النص الروائي. [1]

غير أن هذا لا يمنع من وجود الكتابة من اليسار إلى اليمين، وهي جمل وفقرات بالفرنسية، ومثال ذلك ما ورد في الصفحة(376).

« **Je ne comprends rien de ce que vous dites. Je n'ai fait aucun mal .Je n'ai même pas touché Zora , elle m'était très chère C'est le responsable qui la voulait pour lui. Je lui ai juste demandé de la laisser tranquille**...»[2]

هيمنة الكتابة الأفقية لا يعني أن الكتابة العمودية منعدمة، بل إنها موجودة في شكل جمل قصيرة، مثال ذلك ما وردفي الصفحة (366).

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص56.

(2) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 376.

«ألم تر سيدك؟

لا يا مدام لوبيز

تنتشي وتواصل أسئلتها

ألم تر أية امرأة في غيابي؟ في الحديقة مثلا؟»[1]

وفي رواية "سوناتا لأشباح القدس" نجدها تتكون من 566 صفحة، منها ما نجده مملوءا بالسواد، ومنها ما يظهر فيه البياض أكثر، خاصة عند بداية الفصول.

أما الكتابة الأفقية من اليمين إلى اليسار: هي الكتابة الموجودة بكثرة في الرواية، وهي تشغل مساحة كبيرة، أما بالنسبة للكتابة الأفقية من اليسار إلى اليمين والتي تتمثل في استعمال الكاتب لبعض الجمل باللغة الفرنسية، كانت نادرة جدا في هذه الرواية إلا في بعض الكلمات أو في الهامش، كتوظيفه لقول مارسيل بروست:

«أليس الغياب، بالنسبة للعاشق هو أثمن وأجدر وأخلد وأوفى حضور

L'absence n'est–elle pas, pour qui aime, la plus certaine, la plus efficace, la plus vivace la plus indestructible, la plus fidèle des présences.»[2]

أما الكتابة العمودية فتظهر لنا في الأغاني التي كانت تغنيها مي، سواء تلك الموروثة عن جدها الأندلسي، أو تلك التنويمة التي كانت تغنيها لها أمها حتى تنام.

«ليام تمرض وتبرا والصبر هو دواها ...

(1) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 366.

(2) واسيني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، ص 66.

آه...يا أسفي على ما مضى

من ذلك الزمان اللي فات وانقضى ...

آه يا فرقة الديار ,ديار الأندلس.

ما هانوا علي ... ما هانوا علي...» [1]

جاء هذا النص بكتابة عمودية وبلون أسود بارز.

كذلك هذا المقطع من الأغنية:

«...ما نيش منا ...ما نيش منا

غير المانو صابني...» [2]

هذه الأغنية ظهرت كذلك بلون أسود بارز، ليؤكد لنا أن هذه الأغنية هي جزء من مي التي ابتعدت عن القدس مرغمة كما تؤكد لنا هي بقولها «**صدقني وحياتك أشعر أني معنية بها بشكل غريب**». [3]

كذلك هذا النوع من الكتابة العمودية يوجد في الحوار، إذ لاحظنا في هذه الرواية أنه عندما تتحاور شخصيات، يطول رد أحدهما إلى أسطر عديدة بالنسبة لشخص واحد، ويمكن أن نمثله بهذا الحوار:

«– لماذا سكت يا يما؟ غني كما تريدين، أريد أن أسمع صوتك الحنون كما لو أن عمري سنوات قلائل (...).

(1) واسيني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، ص 28.
(2) نفسه، ص 29.
(3) نفسه، ص ن.

– صوتي كئيب، جدي مات وشبع موت، وأن له أن يرتاح من مذابح الأندلس وأن يريحني معه، كم أشتهي أن أزوره برفقتك، كم يبدو قريبا مني أكثر من أي زمن مضى (...).

–لا صوت لي سأشوه أغنية عزيزة على قلبي وهي ما تبقى من ذاكرة سُرقت مني.

– يما ... جئت لأراك ...واصلي فقط وكأني لست هنا.

– طيب ...سأدندن مثلما أعرف، ما دمت تلح على ذلك».[1]

كما نجد في الحوار المساحة السوداء تنقص لتحتل المساحة البيضاء، مثل هذا الحوار الذي كان بين الخالة دنيا وستيورت:

–«خلاص، طلبت أمنيتي وأعتقد أن الله سمعها مني

–الله أم البحر أم جسر بروكلين ؟

–أنت بئيس وغير مؤمن، لم تسألني عن الأمنية التي طلبتها؟

–كنت سأسألك.» [2]

وكذلك الحوار الذي دار بين مي وزوجها كونراد :

«–سأسافر.

–ليس المرة الأولى.

–سأذهب إلى أبعد نقطة في الدنيا.

–ضحكت: قصدك قلبي؟» . [1]

(1) واسيني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، ص 26.
(2)نفسه، ص357.

كل هذه الفراغات التي كانت موجودة جاءت لتعبر عن الحيرة والدهشة، كذلك هناك بعض الجمل يضع الكاتب نقطة في آخر الجملة، ثم يترك بياض لينتقل إلى سطر جديد، مثل: «**شعرت أنها ضيعت أهم ما كان يجمعها بالمدينة، مفتاح العودة الوحيد والمتبقي**». [2]

إن السارد ترك فراغا كبيرا بعد كلمة المتبقي، فكأنه يصمت ولا يريد البوح تاركا الفرصة للقارئ، من أجل التوقع.

قد ميز الكاتب جمل الحوار بوضع مطات، من أجل توضيح دور حوار كل شخصية، كما أن نصف الرواية تقريبا جاءت في شكل حوار.

بينما نجد رواية (سيدة المقام) تقع في 285 صفحة وهي من الحجم المتوسط، وقد قسمها الكاتب إلى فصول متفاوتة الطول، ونلاحظ أن الكتابة توزعت في كامل أوراق الفصول، إلا ما كانت تتركه من بياض في نهاية كل فصل، علما أن هذه الفراغات البيضاء التي تتركها في نهاية الفصول مختلفة المساحة من فصل إلى آخر، لكونها تدل على الحيز الزماني الذي لم يتعرض له الروائي، وهذا الفراغ لم يوجد عبثا وإنما له مدلوليته للحدث القصصي الذي يلي الحدث السابق، فيتحول هذا القارئ إلى مبدع ثان بعد المبدع الأول وهو مؤلف الرواية.

أما الكتابة فهي تختلف، إذ اعتمد الكاتب أنواعا عدة منها:

- الكتابة الأفقية من اليمن إلى اليسار، وهي المساحة التي تشغل تقريبا كل مساحة النص.
- الكتابة العمودية، وتظهر لنا في الحوادث على لسان الشخصيات أو يكون هو كشخصية داخل الحوار.
- الكتابة الأفقية من اليسار إلى اليمين: ففي هذه الرواية يوجد هذا النوع من الكتابة، والمتمثل في اللغة الأجنبية الأولى الفرنسية ومن بعض الجمل:

(1) واسيني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، ص 400.
(2)نفسه، ص 116.

«**tu as fait une bonne affaire**».[1]

«**Ils sont tous formidable**.» [2]

«**Garde– la dans tes yeux**.»[3]

وقد وردت هذه المقاطع في عدة مواضع من الرواية.

إضافة إلى ذلك، استعمل واسني في نصوصه، علامات الوقف «. ، ؟ –» فكان هناك الاستفهام «**منذ متى؟ كم عمر هذا الصنوبر الحلبي؟ كم عمر هذه الأشجار؟**»[4] والتعجب «**هذه مش دار، مسكن خنازير!**» [5].

وهذه الخاصية عند واسيني الأعرج يستعملها للدلالة على نوع أو حالة نفسية معينة يكون الكاتب عليها خلال الكتابة، ودلالة على تبطيء الزمن.

وفي (السوناتا) نجد «**عندما ألصقتني بصدرها، وأنا أبحث بعينين مغلقتين عن الحلمة التي ملأت فمي حليبا دافئا؟** »[6].

أما المطات فوظفها عند بداية الحوار حتى يبين دور كل شخصية، كذلك وظف الحذف في النص والذي عوضه بنقاط، مثل هذا المقطع الذي يوضح هذه التقنية: «**الضلال التي يعكسها القنديل على المكان** (...) **حتى شكله شبه الدائري**».[7]

(1) واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 68
(2) نفسه، ص 60.
(3) نفسه، ص 192.
(4) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 371.
(5)نفسه، ص 370.
(6) واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 21
(7) نفسه، ص 68.

هذا الحذف لم يكن عشوائي، وإنما حتى يدركه القارئ.

لقد استعمل الروائي مساحات بيضاء وأخرى سوداء، والبياض عبارة عن فراغ، أما السواد عبارة عن كتابة، وتقول "سيزا قاسم" في ذلك «أما تنظيم الفراغ إلى مناطق مختلفة تنفصل أو تتصل لتتقارع أو تتناغم، فانه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في فن العمارة».[1]

أما "حميد لحميداني " يرى بأن: «البياض هو إعلان عن نهاية الفصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني، كأن يوضع مثلا في البياض الفاصل (***)، كما أن البياض يمكن أن يعبر عن الكتابة المحذوفة أو السكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذا يكون هناك نقط متتابعة إما نقطتين أو أكثر».[2]

نجد ذلك مثلا في هذا القول :«...**كأنكم لم تكونوا.**

كأني لم أكن.

نعم... ماذا قلت؟».[3] وأيضا في موضع آخر: «**يا ناس ... هو اللي عاون الجني اليهودي اللي جاء من إسبانيا باش يخنقني**».[4]

كما تخللت البياضات والمناطق الشاغرة صفحات الرواية (البيت الأندلسي)، والتي نجدها عبارة عن فواصل بين الفصول، وقد تحيل على أشياء لايريد أن يظهرها الروائي، كما هو الحال بالنسبة للصفحة 36،62،104،198،238، إن هذه الفراغات تدفع القارئ للبحث والتفكير والتأويل، ويستدعيه فعلا إلى اقتحام البنية النصية بفكره ورصيده المعرفي، وهذه الحال لا يحققها إلا

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص 77.

(2) ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 58.

(3) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 90.

(4)نفسه ص 364.

نص متميز، وهو النص الذي بناه صاحبه وفق استراتيجية خاصة، تترك كثيرا من الثغرات في تضاعيفه فيجد القارئ نفسه مضطرا إلى ملئها. [1]

نرى صفحات نصفها مكتوب والنصف الآخر عبارة عن بياض، وهذا ما نجده في الصفحات 60،124،237،270 وغيرها من الصفحات التي تعتبر متنفسا، وفضاء للراحة يستريح من خلاله القارئ والكاتب معا، أو ربما تحيل هذه الفراغات عن انتهاء الفكرة والانتقال إلى أفكار ومواضيع جديدة.

وفي (السوناتا)، نجد في الفصل الأول في آخر القسم الثالث المثال التالي: «**أغمض عينيه قليلا، كانت نيويورك لذيذة في ذلك المساء، تغتسل بالمطر وتلبس الضوء والألوان والضباب**».[2] ثم نجد فراغا أبيض مع (***) ليستهل القسم الرابع بهذا المقطع «**لمسة كانت كافية لتغيير كل شيء، عندما تأمل يوبا اللوحات في نظامها الجديد، شعر بمتعة كبيرة**».[3]

نجد أن هذا الفراغ كان كافيا لتغطية الزمن المستغرق، ودخول يوبا من الشرفة ليتأمل تلك اللوحات في شكلها الجديد.

هذه الفراغات لا توجد فقط في نهاية الأقسام التي عنونها الكاتب بالأرقام، بل في البداية كذلك، وهذا يعود إلى رغبة الكاتب في أن يشترك القارئ معه في النص، ويمكن أن يدل الفراغ كذلك على عجز الكاتب على التعبير.

نجد مثلا في الفصل الثاني عناوين فرعية كمستشفى نيويورك المركزي مع ذكر الزمن مثل: السبت 27 نوفمبر 1999، ونجد مثلا هدا المقطع: «**هذا هو فرانشيسكو، يؤخذ ككل، أو**

(1) ينظر: زهرة ديك: واسيني الأعرج هكذا تكلم... هكذا كتب...، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط 2013، ص 340.

(2) واسيني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، ص 82.

(3) نفسه، ص 83.

يرفض ككل، عنادي في قناعاته واحترافي إلى حد الجنون في عمله».[1] ثم ترك الكاتب فراغا كبيرا أيضا مع ثلاث نجمات، لينتقل إلى صفحة أخرى عنونها بنفس العنوان مع اختلاف الزمن: مستشفى نيويورك المركزي السبت 11 ديسمبر 1999: «**لم أجد أي لذة لا للرسم ولا للكتابة**».[2] فهذا البياض الكبير الذي تركه الروائي يعبر عن الزمن الذي قفزت عليه الرواية، نلاحظ أن السواد كان كثيفا مقارنة بالبياض، فالسواد كان متوزعا على المساحة كلها خاصة عندما تكون الرواية في مرحلة السرد، إلا أن هذا التكاثف كان يقل تدريجيا عندما يكون هناك حوار بين الشخصيات.

إضافة إلى ذلك الصفحة كانت مملوءة بالكتابة، إذ بلغت أقصى الحدود تقريبا فكان عدد الأسطر 21 سطر، ولم يكن هناك أي فراغ للصمت أو للقفز عن الزمن، والألفاظ الموزعة على السطر كانت حوالي عشر كلمات، مثل هذا النموذج في احدى صفحات الرواية: «**السير في مسلكي، أكبر محرقة يعيشها المرء هي أن تسرق منه أرضه ويرمى على حواف المبهم، الناس لا يدرون أننا لا نعود إلى أرضنا الأولى لنموت فيها فقط، ولكن لنعيش جزءا جميلا من العمر، ونشم تربتها ورائحة شرفاتها المعلقة في الهواء، تستقبل النسائم التي تأتي من وراء سواحل البحر الميت، لا نعود إلى تربتنا الأولى لنؤبن أنفسنا ونبحث عمن يدفننا، ولكن لفتح العيون على كل اللحظات التي أخطأ البصر المتعب بالحروب المتواترة والجسد المنهك، رؤيتها في المرة الأولى**»[3].

نستنتج أن الروائي ترك البياض في نصه من أجل إثارة القارئ، ومشاركته في عملية السرد، فهو مبدع ثان للنص.

(1) واسيني الأعرج: رواية سوناتا لأشباح القدس، ص 468.
(2) نفسه، ص 469.
(3) نفسه، ص 138.

أما بالنسبة **للهوامش** فقد كان استخدامها في نصوص واسيني بكثرة، فمثلا نجد في رواية "البيت الأندلسي" أن نسبة الهوامش كبيرة، بحيث كان الهامش عبارة عن شروحات تفصيلية لبعض الكلمات الإسبانية، مثلا في ص44 **"فالسو"** أصلها إسباني وتعني الشيء الغلط وفي الصفحة 52 نجد «**لا كاسا دي اندوليسيا**» أصلها إسباني وتعني البيت الأندلسي، كما نجد في الصفحة 198 **"روساروخا"** التي تعني الوردة الحمراء وأحيانا تكون شارحة لشخصية موجودة فعليا في الحقيقة مثل شخصية "مونسينيور هنري تيسيي" في الصفحة 148 التي تعني شخصية حقيقية وهو كبير أساقفة الجزائر، وفي الصفحة 339 "بن بلة" هو شخصية حقيقية كذلك ويعد أول رئيس جمهورية الجزائر بعد الاستقلال.

في الصفحة 257 دار حوار بين زريدة وغاليليو باللغة الإسبانية وترجم إلى اللغة العربية.

«**موريسكو؟**

سي سنيوريتا

سي يو مريسكو دي سيفيا»[1] وقد ترجم إلى اللغة العربية في الهامش:

موريسكي؟

نعم يا آنسة أنا من موريسكي غرناطة

أنا من مورسيكيات إشبيليا.

وفي الصفحة 331 وردت كلمة (**فيفا لاميرتي**) التي شرحت بمعنى يحيا الموت، ووردت لفظة (**البيرو**). وفي الصفحة 333 وهي من الكلمات الإسبانية وتعني الكلب.

(1)واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 257.

كما يستعمل الهامش لتحويل الأسماء المكتوبة باللغة العربية في المتن، إلى كتابتها باللغة الفرنسية في الهامش، ومثال ذلك في الصفحة 300 (المركيز دون مارتن القرطبي)

(Le marquis don martin de cordoba)

وفي الصفحة 148 (مون سينيور تيسي) (Monseniyeur Tession) ونجده أيضا قام بتوضيح عدة أمكنة من بينها :في الصفحة 147 كنيسة "نوتردام دافريك " التي جاءت في الهامش مكتوبة (L'église notre dame d'Afrique) وفي الصفحة 348 (بوزريعة) التي وضح بأنها حي من أحياء الجزائر العاصمة، ونجد واسني يخاطب القارئ العادي، لهذا يستعمل بعض الهوامش لأنه يرى بأن الرواية ستقرأ من طرف قراء من خارج الحدود الجزائرية، أو من الذين لا يعرفون تقسيمات الأغنية الأندلسية أو أغنية الحوزي، مثلا ما جاء في الصفحة 7 لفظة "استخبار" التي كانت معناها قطعة موسيقية افتتاحية صغيرة جعلها كمقدمة لما سيأتي، وفي الصفحة103 كلمة (وصلة) وتعني في الموسيقى الأندلسية المقطوعة الرابطة بين إيقاعين مختلفين، وكلمة (توشية) في الصفحة 27 كما يبدو من اسمها مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقى العام، لها وظيفة إيقاعية تجميلية ووظفها من أجل الاستراحة.

الروائي يهدف من خلال توظيفه لهذه الهوامش إلى الشرح والتبسيط، لتسيير عملية الفهم لدى المتلقي.

أما بالنسبة **للمطالع والخواتيم** فهي تعد مهمة في النص السردي، لأن القارئ يريد أن يعرف ما تدور حوله الرواية في وقت قصير، ففي رواية "سوناتا لأشباح القدس" نجد أن المطالع وردت على شكل مقدمات، أما الخواتيم فقد انتهت إما بأحداث غير منتهية ليكملها السارد في الموضوع الموالي، وإما ينهيها السارد بثلاث نجمات تكون في وسط الصفحة مثل «**زوجها عزل طوال الرحلة، وخضع للفحوصات الكثيرة، ومنع من أية حركة، فجأة غير رأيه، وظل يصرخ كالمجنون بأنها لم تكن مريضة بالكوليرا، ولكنها كانت مريضة بالقلب، لم يصدقه احد، حتى عندما دخل المفتشون فيما بعد إلى قمرته، لم يسمح له بالخروج، وبقي مثل السجين**

في عمق صندوق حديدي ثقيل، تغير لون وجهه، أصبح فجأة يشبه وجه حيوان يحتضر، ويحاول جاهدا أن يتشبث بما تبقى فيه من نفس الحياة»[1].

* * *

وفي رواية (سيدة المقام) نجد أن مطالع الرواية جاءت هي الأخرى على شكل مقدمات.

أما الخواتيم فقد انتهت إما بأحداث وصلت إلى نهايتها، وينهيها السارد بثلاث نجمات تكون وسط الصفحة: «**قالتها، ثم ضمتني إلى صدرها، شعرت بحرارة كبيرة، كبيرة وبزرقة مذهلة تملأ جسدي. أعادتني إلى قريتي وإلى أحياء سيدي بلعباس الواسعة والى الوجوه الأليفة التي فقدتها، إلى الأحجيات، والحل والربط في الأعراس، والجداول الفقهية وماء الزهر والبرتقال والأولياء الصالحين وإلى شجرة الخروب اليتيمة التي يقال إن جد أبي علق نفسه على أحد فروعها احتجاجا على سرقة زوجته ووجهه ما يزال ممتلئا بمسحوق البارود**»[2] وإما ينهيها بأحداث غير منتهية ليكملها في الموضوع الموالي.

نستنتج من خلال كل هذه الأمثلة المقدمة أن الراوي اهتم بالتجريب على مستوى الشكل، لأن مغامرة الشكل تقتضي مثل هذه التنويعات السردية، التي تسعى بالدرجة الأولى إلى خرق النمط الروائي الجاهز، وبناء عالم نصي متشعب المسالك، تجعل القارئ يتخيل تارة ويتلهف أخرى للمزيد من القراءة والبحث والإبداع كذلك إلى جانب الكاتب «فالرواية تتميز بالكثير من عناصر التشويق، والقراءة الواعية، تحاول أن تجد مدخلا مناسبا للدخول إلى عالم الرواية ومكوناتها السردية»[3] لذلك اعتمد الكاتب على تقنيات عملت على إرباك القارئ، ودفعته إلى طرح المزيد من الأسئلة و المساهمة في عملية التأويل لتصبح الرواية «نصا تطوريا لا يعتمد على الخطية التي

(1)واسيني الأعرج :سوناتا لأشباح القدس، ص 217.

(2)واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 122.

(3)محمد عز الدين التازي: الخطاب الروائي العربي الجديد، السرد و الفضاء والتناص، مكتبة الأمة، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 15.

تتكسر بفعل الاستطراد، وتدخلات السارد، وتأثيث فضاء النص بلعبة الاستشهادات ومختلف أشكال التحاور والتداخل النصي والثقافي، ومستويات التكسير للغات والخطابات والنبرات»[1].

لقد اهتم المبدع بطرق شتى أبواب التجريب، ليقدم لنا نصوصا متميزة، مخالفة لما ألفناه فأسر قلوبنا وأدهش عقولنا.

(1)بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، 2005، ص 122.

خـــــــاتمة

لقد سعت الرواية الجزائرية إلى خوض غمار التجريب الروائي، الذي لم تجد خيرا منه للتجديد والتغيير، ونرى أن قانون التجريب لا يتنافى في هدفه العام وقانون التأصيل الروائي، فإذا كان التأصيل في جوهره يهدف إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلة الخصوصية، فإن التجريب يهدف إلى الانفتاح على كل الأجناس التعبيرية، والنصوص والمرجعيات الممكنة، وهو تجاوز للمألوف وخرق للسائد وانزياح عن الشائع؛ وبحث دائم عن الجديد في الشكل والمضمون معا، وسعي حثيث للإبداع والابتكار، ولعل هذا ما تحتاجه الرواية الجزائرية لمواكبة تطورات الرواية العربية والغربية معا.

حاول الروائي واسيني الأعرج خوض غمار التجريب الروائي، فأبدع نصوصا تجريبية انفتحت على التاريخي والشعري والأسطوري والديني... واخترقت الأطر التقليدية، وأسست جماليات جديدة من شأنها أن ترفع رهان فعل التلقي، وأثبتت ليونة ومرونة الرواية واتساعها.

ولعل أهم النتائج التي تم التوصل إليها من خلال هذا البحث هي كالآتي:

-التجريب رؤية إبداعية، تتحقق عبر تدمير سلطة النموذج، وارتياد المغامرة تعبيرا عن حرية الكتابة.

-الخطاب الروائي تتعدد أبعاده الجمالية بتكاثف عناصره المختلفة والمتعددة المشارب، المتنوعة الرؤى، المتفتحة الآفاق، والتي تبوح كلها عن أسراره ومغاليقه، ففي هذه الدوائر الجمالية تتحرك الطاقات المختلفة، ويتفجر الخطاب من داخله ليكشف عن مناطق مجهولة فيه نابضة بالحياة، نابعة من النفس البشرية، معبرة عن رغباتها وطموحاتها وحالاتها المتباينة.

–انفتاح الرواية الجزائرية على الأجناس الأخرى وانصهارها معها، يثبت تلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس وسقوط الحواجز بينها، كما يثبت ليونة الرواية ومرونتها الفائقتين، وقدرتها الكبيرة على احتواء كل الأجناس، وعبورها دون طمس هويتها أو التنازل عن أصالتها.

–الروائي التجريبي الجزائري يبحث دوما عن أشكال وبنى فنية جديدة، تنبثق من صميم الكيان الذاتي له، وتحتضن إمكانياته وتحقق طموحاته، انه يعتمد على لغة رمزية حبلى بالصور والخيال، تاركا العنان للذات للتعبير عن قلقها وهواجسها وأفكارها.

–أدرك كتاب الرواية الجزائرية سحر التجريب فأوغلوا فيه، وقدموا للقارئ النص الروائي المتميز.

–أبدع هؤلاء الروائيون، فقدموا لنا نصوصا تجريبية اعتمدت على النهل من: الأسطورة، التاريخ، الدين، التراث... فتميزوا وارتقوا الى أعلى مراتب التجريب، كما أجادوا الاشتغال على عناصر الزمان، والمكان، والشخصية، واللغة فتجاوزوا التسلسل المنطقي ونمط السرد الخطي، وتكاثفت الأزمنة وأنسنوا المكان، وأصبح له بعد أنثوي، كما فقدت الشخصية سلطتها، فاضطربت مكانتها وبدأ يُنظر إليها من منظور جديد، كما أجاد الروائي اللعب باللغة وأصبحت اللغة هي بطل النص.

–تتموضع روايات واسيني الأعرج كنموذج حداثي، يحاول أن يخلق واقعه الخاص الذي يتجاوز المألوف، والمعتاد والمعطى اللغوي الجاهز، فيروض اللغة ويعيد تشكيلها وصياغتها بوسائل فنية غير سائدة، تتحدى المحظور وتتجاوز التقليد، الذي يتخطى مبدأ السببية المفضية الى نتائجها المعدة سلفا.

–لقد قدم واسيني انتاجا روائيا متجددا يحتكم الى فعل التجريب، وأدواته الإجرائية، التي تبصر في الكتابة الإبداعية عشقا شهوانيا، تمنح اللغة حقها البيولوجي في التجدد والرقي، لتحقيق مشروع الانفتاح على آفاق التجريب واستثمار كلي لعوالمه.

–تأتي نصوص واسيني المختلفة بداية من: مصرع أحلام مؤيم الوديعة، ضمير الغائب، طوق الياسمين، ذاكرة الماء، سيدة المقام، مرورا بشرفات بحر الشمال وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية، كتاب الأمير، أنثى السراب، البيت الأندلسي، وكريماتوريوم، أصابع لوليتا... كلها ذات ثراء مضموني، حيث حشد لها الروائي كل طاقته الإبداعية، وعصارة تجربته، فأنتج نصوصا مغايرة، تتزاوج فيها التقنيات الروائية المعاصرة من جهة، والموروث السردي العربي من جهة ثانية، وكلها عوامل تجعل من نص واسيني تجربة روائية متفردة في عالم الرواية العربية عموما، والجزائرية خصوصا.

–انفتحت روايات واسيني على العديد من النصوص، وتقاطعت مع الكثير من الأشكال السردية، ذات الأصل الأسطوري والتاريخي والشعبي والعجائبي، مما خلق لنا نصا روائيا يزخر بالعديد من الإيحاءات، والكثير من الرمزية، فيه شخصيات تنوعت أشكال ظهورها من أسطورية، تاريخية، نفسية وعجائبية.

–كما وظف واسيني عنصر الزمن، ليكشف عن إيقاع الحياة المعاصرة، وترجم به القلق الذي يلف الواقع الراهن، وأزمة الانسان المعاصر، فالولوج داخل الزمن الروائي لم يعد بتلك البساطة التي عهدناها في الرواية التقليدية، والنص التجريبي عنده يرتكز على جدل الأزمنة المتداخلة، إذ الروائي يتلاعب بأحداث الرواية ووقائعها، ليوهم القارئ أو ينقله من فترة الى أخرى، حيث يقلب الترتيب الكرونولوجي، فتهشيم الزمن من المظاهر الدالة على توق الرواية التجريبية للتجريد، اذ تسعى

لكسر خطية الرواية التقليدية، حيث يحاول الكاتب اللعب بالأزمنة وبالتتابع الزمني والمنطقي لأحداث القصة؛ لقد اعتمد واسيني الأعرج في نصوصه على تقنيات زمنية، لعبت دورا في تشكيل زمن الخطاب الروائي، فمنحت هذه التقنيات الزمن الروائي بعدا فنيا وجماليا مميزا.

–إن عنصر المكان تحول الى عنصر فعال في هذه النصوص السردية، حيث نجد ثراءًا كبيرا على مستوى هذا الفضاء، فانفتاح الأمكنة وانغلاقها فيه تجاوز وخرق للطبيعة الهندسية للأمكنة، ليتحول المكان من فضاء جغرافي الى عنصر جمالي له سمات تجريبية مميزة، وله أبعاد خيالية تارة ونفسية أو عجائبية تارة أخرى، فتنغلق الأزمنة والشخوص والأحداث أمام انفتاح الفضاء وسطوته، التي يمارسها بعنف فيتداخل الواقعي بالمتخيل، وتتداخل التجربة الملموسة بالمعنى الذي تشيده الكتابة، لتخلق لنا فضاءًا تجريبيا له وقع مميز على القارئ المولع بهذه النصوص.

–تحول المكان الى تقنية جمالية تحمل التعدد والتراكم في المشاهد والصور، مما يكشف عن حيوية وديناميةالنص من جهة، وعن وعي ذاتي حامل لتجارب وخبرات توسع آفاق الرؤية الفنية، وتخصب مجالات العمل الروائي من جهة ثانية.

–استطاعت هذه النصوص السردية إلغاء المكان الجغرافي، حيث اضمحلت حدوده وباتت دلالته تحيل على دهاليز الذاكرة والخيال، أصبحت الرواية التجريبية تصنع بالكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة، فالأمكنة تعيش وتمارس أفعالا وتعاني كما الشخصيات، فشكلت مساحة للحب تارة، وللقتل تارة أخرى، مساحة للأمل تارة، وللبأس والوجع أخرى، ليتحول هذا الفضاء الى عنصر رئيسي في الرواية، تجاوز كونه مجرد اطار صامت تجري فيه الأحداث، الى حامل للكثير من الأبعاد والدلالات، وله ايحاءات وانزياحات وشحونات عدة.

–نصوص واسيني السردية هي عبارة عن فسيفساء لغوية، مادتها الابداع وروحها المغامرة وشغف مستمر نحو اللامتناهي، ترتكز على تنويع لغوي منفتح على الشعري والمختلف، مما يخلق لنا نصا تجريبيا مميزا، مقتحما للمجهول وساعيا لخلق جماليات سردية لا حصر لها، تعانق التجريب الروائي بكل آلياته وتصور الواقع بطريقة مغرية، تدهش القارئ وتربكه عندما تتداخل الأزمنة، ويتحد الواقعي بالمتخيل وتتعدد الأصوات، لتقدم لنا نسيجا سرديا يعانق الموت تارة، ويتشبث بالحياة تارة أخرى.

–اشتغل واسيني على اللغة كآلية من آليات التجريب الروائي، فقدم نصوصا حبلى بالإثارة والإبداع الفني والجمال، ومنفتحة على مختلف اللغات واللهجات، ومتحررة من تقاليد الكتابة القديمة، إذ سعى الى تفريغ لغته من أبعادها النمطية الدلالية المعروفة، محاولا اكسابها دلالات جديدة، تضفي عليها شعرية وجمالية غير معهودة من قبل، فتنوعت لغته بين عامية بسيطة، وشعرية راقية، مما خلق لنا نصا شعريا/روائيا، فريدا من نوعه.

–إن نصوص واسيني من بين التجارب المعاصرة التي أعلنت خضوعها للتجريب، على مستوى الشكل، فقدم لنا إبداعات تتسم بالاختلاف، وصولا لتحقيق نص مغاير، فجاء القالب الشكلي مخالف للسائد والمعروف.

اننا أمام روائي سكنه هاجس التجريب، فنسج لنا نصوصا ذات طرح جديد، خرجت عن إطار المألوف، وارتقت الى أعلى درجات الروعة والجمال، فصنع الاختلاف على السائد في الرواية الجزائرية المعاصرة باحترافية عالية.

ملخص البحث

لقد تفاعل المنجز الروائي الجزائري باللغة العربية، في العقود الأخيرة مع حركة التجديد والتحديث التي تشهدها الرواية المعاصرة، واستطاع الروائي الجزائري مواكبة التطور الذي يشهده هذا الفن، وضمن هذا المعطى تتموضع روايات واسيني الأعرج كنموذج حداثي، يحاول أن يخلق واقعه الخاص الذي يتجاوز المألوف والمعتاد والمعطى اللغوي الجاهز، فانفتحت رواياته على العديد من النصوص، وتقاطعت مع الكثير من الأشكال السردية، ذات الأصل الأسطوري والعجائبي، الديني، الشعري، التاريخي والشعبي والأدبي... مما خلق لنا نصا روائيا يزخر بالعديد من الإيحاءات والكثير من الرمزية، فيه شخصيات تنوعت أشكال ظهورها من أسطورية، تاريخية، نفسية وعجائبية، والقارئ لهذه النصوص الروائية يجدها تنفتح على شتى المعارف والفنون، بشكل تجريبي ساحر، فيه من الجمال والسحر والغرابة والدهشة، ما يجعل النص الروائي ينفجر بطاقات إبداعية حبلى بالخيال والعجائبي.

وقد قسمت هذه الدراسة الى مدخل وثلاثة فصول، إذ ورد المدخل بعنوان: الخطاب الروائي والتجريب ونجد فيه: قراءة في دلالة بعض المصطلحات وتحديد المفاهيم، أما الفصل الأول فوسمته بجماليات التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، وتناولت فيه جماليات التفاعل النصي وتداخل الخطابات(الخطاب الأسطوري، الديني، التاريخي والشعبي) في نماذج سردية متنوعة لأدباء مشهورين مثل: الطاهر وطار، بشير مفتي، عز الدين جلاوجي، أحلام مستغانمي... وركزت على البعد التجريبي للشخصيات في النصوص المختارة، وكذا جماليات الفضاء المكاني.

بينما الفصل الثاني والثالث، فتناولت فيهما تجليات التجريب في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج ومظاهره المختلفة.

في الفصل الثاني ذكرت جماليات التفاعل النصي وتداخل الخطابات (الأسطوري، التاريخي، الديني والشعبي)كمظهر من مظاهر التجريب، وأهم الشخصيات التي تباينت أشكال ظهورها من نص لآخر.

وأخيرا الفصل الثالث تناولت فيه مظاهر التجريب في الخطاب الروائي، عند واسيني الأعرج (مغامرة التجريب على مستوى المكونات السردية الزمان، المكان، اللغة) وكذا ذكر أهم مظاهر التجريب، على مستوى الشكل الخارجي والداخلي للنص الروائي عند الأعرج.

اهتم مبدعنا بطرق شتى أبواب التجريب، ليقدم لنا نصوصا متميزة مخالفة لما ألفناه؛ إننا أمام روائي سكنه هاجس التجريب، فنسج لنا نصوصا ذات طرح جديد، خرجت عن إطار المألوف، وارتقت الى أعلى درجات الروعة والجمال، فصنع الاختلاف على السائد في الرواية الجزائرية المعاصرة باحترافية عالية.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم.

المصادر

1. واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، 1983.
2. واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، ج1، دار الاجتهاد للنشر، الجزائر، 1993.
3. واسيني الأعرج: رواية ضمير الغائب، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001.
4. واسيني الأعرج: مصرع أحلام مريم الوديعة، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1-2001.
5. واسيني الأعرج: سيدة المقام، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1-2001.
6. واسني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001م.
7. واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
8. واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية، دار المدى، ط1، دمشق، 2002م.
9. واسيني الأعراج: طوق الياسمين «رسائل في الشوق والصبابة والحنين» المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004.
10. واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط1، نوفمبر 2004.
11. واسيني الأعرج: كريما توريوم، سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2008
12. واسيني الأعرج: حارسة الضلال [دون كيشوت في الجزائر]، الأعمال الكاملة، منشورات السهل، المجلد الرابع، الجزائر، 2009.
13. واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2010.
14. واسيني الاعرج، البيت الاندلسي (Memoriam)، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2010.
15. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، الفضاء الحر، دالي إبراهيم، الجزائر، سبتمبر 2012.

المراجع باللغة العربية

1. آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية(من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو 2006.
2. إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، المركز العربي للمطبوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996.
3. إبراهيم السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، الدار البيضاء- القاهرة، 1998.
4. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.
5. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002، الجزائر.
6. إبراهيم عباس: الرواية المغاربية «تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي»، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
7. ابن خلدون (عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين): المقدمة : المسمى بديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر و من عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ،لبنان ،ط1، 1423هـ ،2003م.
8. ابن كثير: (أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي)، (700-744هـ)، تفسير القرآن العظيم، دار التوزيع والنشر الإسلامية ط1، 1998م.

9. أبو عبد الله البخاري: صحيح البخاري، ضبط: محمد صدقي العطّار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008.
10. أبو عبد النور: المعجم الأدبي دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1983.
11. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1993.
12. أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط2، 2003.
13. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط10، ت2000.
14. أحمد أبو سعد: فن القصة، ج1، منشورات دار الشرق الجديدة، 1959.
15. أحمد أبو مطر وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية، 3، دراسات، ط1، 2003م.
16. أحمد أمين: فجر الإسلام، ط10، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.
17. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: "العقد الفريد"، ج3، ط3، بيروت، 1987م.
18. أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ودار أزمنة، بيروت، عمان، ط1، 2001م.
19. أحمد الزعبي: التناص نظريا أو تطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.
20. أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينا الدولي، هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989.
21. أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان" دار الأمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الرباط، المغرب 1996.
22. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
23. أحمد مداس، لسانيات النص (نحو منهج لتحيلي الخطاب الشعري)، جدارا الكاتب العالمي، عمان، الأردن، دط، 2007.
24. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
25. أحمد النّعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، دار الفرابي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004.
26. الأخضر السائح. سرد الجسد وغواية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2001.
27. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط02، بيروت، لبنان، 1982م.
28. أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، لبنان، ط6، 2005.
29. أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2001.
30. ألف ليلة وليلة: الكتاب الأول، دار مكتبة الحياة، بيروت(دت).
31. الإمام البخاري: صحيح البخاري، ج 2، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت (دط)، 1981.
32. الإمام مسلم: صحيح مسلم، ج4، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت (دط) (دت).
33. أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ط1، دار الحوار و النشر ، سوريا ، 1987.
34. بان البنا: الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة) عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.
35. بشير مفتي: أشجار القيامة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
36. بشير مفتي: المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1998.

37. بشير مفتي: بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.
38. بطرس خلاق: (نشأة الرواية العربية بين النقد والأيديولوجية) الرواية العربية واقع وآفاق، أعمال ملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
39. بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.
40. بوشوشة بن جمعة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ،المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ،ط1،2003.
41. بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث، كتابات معاصرة، عدد 29، 1996-1997.
42. بوشوشةبن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، المغرب، ط1، 1999.
43. بولس نويا اليسوعي: نصوص صوفية غير منثورة (شفيق البلخي، ابن عطاء، الآدمي والنقري) دار المشرق، بيروت، ط2، 1986.
44. جابر عصفور: آفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 1997
45. جبرا إبراهيم جبرا: دراسات نقدية، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1985.
46. جعفر العلاق: الشعر والتلقي، ط1، دار الشروق، عمان ،1997.
47. جميل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة بيروت، ط02، 1973.
48. الحافظ عماد الدين بن كثير: تفسير القرآن الكريم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1970، مج2.
49. الحافظ محي الدين أبو زكريا بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام المرسلين، دار إحياء التراث العربي-بيروت- لبنان دون سنة نشر.
50. حبيلة الشريف: الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، اربد عالم الكتب الحديث، ط1 ،2009.
51. حسام اليهسناوي، العربية الفصحى ولهجاتها، الناشر، مكتبة الثقافة الدينية، ط1424.
52. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الشخصية، المكان، الزمن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996.
53. حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل في الرواية العربية، المركز الثقافي الأدبي، ط1، 2001.
54. حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000 .
55. حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
56. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، ط01، القاهرة، 1986.
57. حميد الحمداني: أسلوبية الرواية، منشورات النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989.
58. حميد لحميداني: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان- المغرب، ط3، 2000.
59. حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

60. حميد لحميداني: في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
61. حنا عبود: من تاريخ الرواية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
62. خالد أحمد أبو جندي: الجانب الفني في القصة القرآنية منهجها وأسس بنائها (نظرية بناء القصة الفنية في القرآن) دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة(الجزائر)، 1983.
63. داود أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992.
64. رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، "دراسة في المنجز النصي"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت 1998.
65. زكي مبارك: التصوف الإسلامي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت.
66. زهرة ديك: واسيني الأعرج هكذا تكلم... هكذا كتب...، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط 2013.
67. زيد نواري سعودي: جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني(الغاضبون نموذجا)بيت الحكمة، ط1، 2009.
68. سامع الرواشدة: منازل الحكاية، دراية في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2006.
69. سامية حسين الساعتي: الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983م.
70. سعاد حابد: رواية كتاب الأمير مقاربة نقدية، ضمن كتاب دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، جمع وتصنيف: فيصل الأحمر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2009م.
71. سعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات(دط)، 2008.
72. سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايا ت نجيب محفوظ، ايتراك للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000.
73. سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت-لبنان، 1981م.
74. سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1989م.
75. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
76. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.
77. سعيد يقطين: القراءة والتجربة- حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م
78. سعيد يقطين: الراوية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، 1992م.
79. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.
80. سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية، (4)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.
81. سمر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية) دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011.
82. سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

83. سمير سعيد حجازي : النقد العربي و أوهام رواد الحداثة ، ط1، مؤسسة طيبة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2005.
84. سيام موسى فطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
85. سيد أحمد الإمام: التجريب في المسرح قراءة في مجال الجمال العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992.
86. سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1، القاهرة، 1932.
87. سيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق، بيروت، ط9، 1982.
88. سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.
89. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
90. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2007.
91. شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأول، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2005.
92. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار الشعب للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1،1984.
93. صالح فركوس: تاريخ الجزائر ما قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال (المراحل الكبرى)، دار العلوم للنشر والتوزيع، (دط)، 2005م.
94. صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2003.
95. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
96. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.
97. صليحة مرابطي وآخرون: الرواية بين ضفتي المتوسط، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2011م.
98. الطاهر وطّار: الحوات والقصر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
99. الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، موفم للنشر الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.
100. الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين، الجزائر، 1999.
101. الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، منشورات الزمن، الدار البيضاء،2005.
102. عايدة ديب، تطور الأدب القصصي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.
103. عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ط1، المدارس، الدار البيضاء، 2000.
104. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1، 2008.
105. عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
106. عبد الرحيم العلام: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.
107. عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992م.
108. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) مكتبة الآداب، ط01، القاهرة، 2006.
109. عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984.
110. عبد السلام هارون: تهذيب سيرة ابن هشام، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (دم)،(دت).
111. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.
112. عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 2003.
113. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999.

114. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية(دراسة في الرواية المصرية) مكتبة الشباب(المنيرة)، القاهرة، 1982.
115.عبد اللطيف بن إبراهيم بن عبد اللطيف الحسين: تسامح الغرب مع المسلمين في العصر الحاضر، دراسة نقدية في جنود الإسلام، دار بن الجوزي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991م
116.عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
117.عبد الله حمادي: "تفنست"، رواية- منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، مطبعة ANEP، الجزائر، 2006.
118. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1830، 1974.
119.عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج) مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، ط1، 2012م.
120. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997.
121. عبد المسلم الطاهر ، عبقرية الصورة والمكان، التعبير- التأويل والنقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002م.
122.عبد المعطي شعرواي: أساطير اغريقية، ح1، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1992.
123. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.
124. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2005.
125. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1995.
126. عثمان بن طالب: مختارات تونسية في النقد والفكر، ضفاف منشورات اتحاد الكتّاب التونسيين، تونس، دط، 2004م.
127.عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، مطبعة هومة، ط1 سبتمبر، 2000.
128.عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، 2006م .
129.عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع تونس، د ط، 1972م.
130. عزيزة مريدن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1971.
131.علي محمد المومني :الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار اليازوردي العلمية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، الطبعة العربية ، 2009.
132.عماد حاتم: أساطير اليونان، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان،(ط2)، 1994.
133. عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ط1، 2003م.
134. غالي شكري: محاورات اليوم السابع، دار الطليعة، بيروت، 1980.
135. فاروق خورشيد: أدب الأسطورة عند العرب، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ط1، 2004.
136. فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، ط8، 1997.
137. فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدين، دمشق، ط11، 2002.
138. فضيلة فاروق: مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007.
139. فضيلة فاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للنسر، ط2، بيروت، 2006م.

140. فضيلة فاروق: تاء الخجل، دار رياض الريس للنشر ، ط2، بيروت، 2006م.
141. فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، 2003م.
142. فوزية الصفاد، أزمة الأجيال العربية المعاصرة، دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، مطبعة الاتحاد العام التونسي للحفل، جانفي، دط، 1980.
143. فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال، ط1 ،1992.
144. فيصل درّاج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1999.
145. فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.
146. قيسومة الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2000.
147. كمال الحناوي: أساطير فرعونية، منشورات المكتبة العصرية ،صيدا بيروت.
148. كمال الريحاني: "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"، سلسلة نقدية، منشورات كارم الشريف، ط1، تونس، أفريل، 2009.
149. كوتسي بنديلي: الجنس ومعناه الإنساني، الجزء الثاني، ط4، منشورات النور، بيروت، لبنان.
150. مأمون عبد القادر الصمادي: جمال الغيطاني والتراث (دراسة في أعماله الروائية)، مكتبة مديولي القاهرة، 1992م.
151. محمد أدادا: الشعري في الكتابة الروائية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، (دط)،(د ت).
152. محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.
153. محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا،2000.
154. محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004.
155. محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، ،2010.
156. محمد جبريل: مصر المكان، دراسة في القصة والرواية، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000.
157. محمد رجب الباردي: الرواية العربية الحديثة في مصر من خلال أعمال جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وعلاقتها بالرواية الجديدة في فرنسا، مرقون، تونس، دط، 1991.
158. محمد رشيد ثابت : التجريب و فن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات و الثمانينات ، دار ابن زيدون للنشر، تونس ، 2004.
159. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، (دط)، 2004م.
160. محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأ المعارف، الإسكندرية.
161. محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطيقا السرد)، ط1، 2008 ، الانتشار العربي.
162. محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، ط1-1425-2005م، القاهرة، مصر.
163. محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤشرات)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

164.محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن.

165.محمد طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993.

166. محمد عبد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982.

167.محمد عدناني: إشكالية التجريب: ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2006.

168. محمد عز الدين التازي: الخطاب الروائي العربي الجديد، السرد والفضاء والتناص، مكتبة الأمة، الدار البيضاء، ط1، 2008.

169. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ، 2005.

170. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

171. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

172. محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2005م

173.محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، ط1، 1981.

174. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط1985.

175. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.

176.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، الفكر الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1986.

177. محمود الخالدي: البيعة (في الفكر السياسي الإسلامي)، شركة الشهاب، الجزائر، 1988م، دط.

178. مراد عبد الرحمان مبروك، توظيف الشخصية العنصرية في الرواية العربية في مصر (1967-1991)، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، 1992.

179. مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، ط1، الجزائر، 2005م.

180. مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

181.مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

182. مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003.

183. مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، 2000.

184. مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

185.مصطفى الصاوي الجوبني: في الأدب العالمي: القصة، الرواية والسيرة، منشأة العارف، الإسكندرية، 2002.

186.

187. مصطفى المويقن: تشكل مكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سورية، ط1 ،2001م.

188. مصطفى فاسي: دراسات فن الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2000م.
189. مها حسين القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
190. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب- دمشق، ط1، 2011.
191. ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2011.
192. ناجح المعموري: الأطراس الأسطورية في الشعر العربي الحديث، أمانة عمان الأردن،(ط1)، 2005.
193. نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار غريب القاهرة(دت).
194. نبيلة إبراهيم: الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الموسوعة الصغيرة، 154، بغداد 1979.
195. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية، من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتب غريب، القاهرة، مصر، دط، دت.
196. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت، لبنان، دط، دت.
197. نبيل سليمان: فتنة السرد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2000م.
198. نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (دط)، 2003.
199. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م.
200. نجم عبد الله كاظِم: الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد الأردن، ط1، 2007.
201. نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
202. نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011.
203. نور الدين السد، الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997.
204. واسيني الأعرج: التجربة الروائية في الجزائر، قضايا عربية في الوحدة العربية وقضايا المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر، ع1، 1980م.
205. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.
206. ياسين النصير: الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط ت، 1010.
207. ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986.
208. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، 1990.
209. يمنى العيد: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005.

المراجع المترجمة الى العربية :

210. أ.أمندلاو: الزمن والرواية: تر: بكر عباس، بيروت، 1997، دار صادر، 1997.
211. أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مج(A.6) تر خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.
212. برنار فاليت: الرواية(مدخل إلى المنهاج والتقنيات)، ت: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، 2002.

213. تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

214. جنيت كولدنستين: رايمون، كريفل، بورنوف/ أويلي آيزنر فايك، ميثران، الفضاء الروائي، من مقال كولدنستين، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حُزَل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، 2002م.

215. جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ت صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978م.

216. جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية ، تر : نايف بلوز ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط2، 1972.

217. جوزيف اكستنر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003.

218. جوليا كر ستيفا: علم النص، ترجمة فريد زاهر، دار توبقال، المغرب، ط01، 1994.

219. جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص35. جون كوهين: (بنية اللغة الشعرية) ترجمة محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

220. جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهاج، ترجمة محمد معتصم، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، سنة 2003.

221. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.

222. جيرالد يرنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2003.

223. جيمس روز ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، القاهرة، ط1، 1420هـ، 2000م.

224. دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر طلال وهبة: المنظمة العربية للترجمة، لبنان،(ط1)، 2008.

225. ديفيدلودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

226. روجرب هيكل: قراءة الرواية(مدخل إلى تقنيات التفسير: ترجمة وتقديم وتعليق دكتور ملاح رزق)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

227. رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.

228. رولان بارت: أصول الخطاب النقدي، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989.

229. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1993.

230. رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

231. ريمون آلاهو: حوار في الرواية الجديدة، ترجمة نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.

232. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006.

233. فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ت: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط،1986.

234. ماريا خوسيه، إيفانكوس، بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، سلسلة الدراسات النقدية(2) ترجمة: حامد أبو حامد مكتبة غريب، د ب.

235. مندلاو: الزمن والرواي ماريا خوسيه، إيفانكوس، بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، سلسلة الدراسات النقدية(2) ترجمة: حامد أبو حامد مكتبة غريب، د ب. تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

236. ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم: جمال شحيذ ، كتاب الفكر العربي3، بيروت، 1982.

237. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م

238. ميرهوف، هانز: الزمن في الآداب، ت، أسعد زروق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، 1972م.

239. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة(فريد أنطونيوس)، دار منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

240. نيقولاي برديائف: العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل، مراجعة علي أدهم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986.

241. همفري روبرت: تيار الوعي في الرواية تر محمود الربيعي، مكتبة الشباب القاهرة، 1984.

المراجع الأجنبية

242. A. J. Greimas, Sémantique structurale, Recherche de méthode , larousse,1966.

243. Albert camus, le mythe de Sisyphe, Gallimard Paris 1942.

244 . Cambridge, (new),Cambridge university press, advances learners, dictionary,3rd printing 2004.

245. Dictionnaire des termes littéraires : champion classiques honoré champion, paris 2005

246. Encyclopédique, quillet, librairie,aristide, quillet, paris ,1er trimestre 1952, dictionnaire.

247. Eliad Mercea: aspects du Myth, éd Gallimard, Paris, 1964.

248. Gérard genette, figures III, éditions de sénile, 1972.

249. Hachette dictionnaire français, Ed algérienne, ENAG, 1992.

250. J-Kristiva, le texte du roman approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle monton, Publishers 1979.

251. Maxbilen, littérature et initiation, dictionnaire des mythes littéraires.

252. Nathalie Sarraute l'ère du soupçon

253. Nouveau la rousse encyclopédique. Etalie 2003.

254. pierre brunel, sisyphe, DML.

255. Roland Barthes, S/Z Seuil, 1976

المعاجم و القواميس:

256. إبراهيم أنيس: عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله الأحمر: المعجم الوسيط، دار الأمواج، ج1، ط2، بيروت، لبنان، 1990.

257.إبراهيم مصطفى: حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات محمد علي النجار، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول.

258.ابن منظور: لسان العرب، مج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1.1997.

259.أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم كتاب العين: تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر العراق، (دط) 1972ج6.

260.أحمد النقسبندي الخالدي: معجم الكلمات الصوفية، تح أديب نصر الدين، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1997.

261.إميل يعقوب: المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.

262.جبور عبد النور: المعجم الأدبي دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1983.

263.سعاد الحكيم: المعجم الصوفي «الحكمة في حدود الكلمة» دندرة للطباعة والنشر، بيروت،ط1,1981.

264.عصام نور الدين: معجم نور الدين الوسيط، " عربي –عربي "، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م.

265.فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ع1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1988.

266.كرم البستاني وآخرون: المنجد في اللغة والأعلام، مادة (روى – راش)، دار المشرق، بيروت، ط 39.

267.لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (معجم عربي، فرنسي، إنجليزي)، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1992م.

268. مجد الدين الفيروز بادي: القاموس المحيط ، دار صادر ، بيروت ، ط1(1997م)، ج6.

269. مجمع اللغة العربية: الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005.

270.المعجم الوجيز : مجمع اللغة العربية ، طبعة خاصة بوزارة التربية و التعليم ، القاهرة ، 1994.

271.المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، بيروت، ط40، 2003.

الدوريات:

272.مجلة فصول، ع4، 1984.

273.مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج8، ع1-2 مايو 1989.

274.مجلة فصول، مج 11، ع4. 1993.

275.مجلة فصول، ع12، مج1، 1993م.

276.مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، ع4، شتاء1995.

277.مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد الأول القاهرة، 1997.

278.مجلة دراسات جزائرية، العدد03، مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، 2006م.

279.مجلة دراسات جزائرية، العدد 4و5، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، الجزائر، 2007.

280.مجلة عالم الفكر، م 25، ع3، 1997م.

281.مجلة عالم الفكر: مج 28، عدد 1، يوليو، 1999، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

282.مجلة الرافد، الشارقة، العدد 132، أغسطس2008 .
283.مجلة الأردن، العدد140، شباط، 2007م.

284.مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدة، ج1، مجلد1، مايو 1991.
285.مجلة علامات، الجزء م10، (دط)، يونيو، 2001م.
286.مجلة القلم، العدد10، تونس، 1977.
287.مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع4، 2009.
288.مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد 106، نيسان، 2004.
289.مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، لبنان، ع 21، 1994.
290.مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية ناشرون لتوزيع المطبوعات، ع 72 ،بيروت2009.
291.مجلة الآداب البيروتية، ع1، 3 يناير شباط، فبراير، آذار مارس، 1986.
292.مجلة أقلام، سنة 24، تموز، 1989.
293.مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد140، ديسمبر 2002.
294.مجلة الاختلاف، ع1، جزائر، جوان 2002.
295.مجلة الاختلاف ،العدد 3، الجزائر، ماي2003.
296.مجلة العلوم الإنسانية ،منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد 21، جوان 2004.
297.مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.
298.مجلة المسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1993.

الجرائد واليوميات:

299.صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر الثقافية على شبكة الأنترنيت، العدد 10150، الخميس 11ربيع الثاني 1421هـ/2000م.
300.الفجر نيوز، في الخميس 01أكتوبر 2009.

المؤتمرات والملتقيات:

301.نشرة مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، القاهرة، العدد 3، سبتمبر 1993.
302.أعمال ملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
303.أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11-13سبتمبر 2004، الجزء الأول حول(الرواية العربية بين المحلية و العالمية) ضمن مجلة الرواية و ممكنات السرد ، دولة الكويت 2008.
304.محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي15-16 أفريل 2002، منشورات الجامعة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي.
305.(ملتقى السرد العربي الأول، 10/8 نوفمبر 2008)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين- عمان، ط1، 2011.

مواقع الكترونية

-مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، جوان 2010.

1. www.univ-biskra.dz/full/image/pdf20%revue/...samia20%aliouipdf
2. عبد السلام صحراوي: الأناقة والإغراء في لغة مستغانمي
http://www.arabworldbooks.com/readers2005/articles/language.htm

3.حسن اليملاحي: الرواية والتاريخ، سؤال التحاور والتعالق، p=13546. http//2v 2v 2v.doroob.com .

فهرس الموضوعات

*مقدمة	أ...ط
مدخل: الخطاب الروائي والتجريب	
المبحث الأول: قراءة في دلالة المصطلحات وتحديد المفاهيم.	10
أولا: التجريب	12
ثانيا: الخطاب	25
ثالثا: الرواية	32
المبحث الثاني: الخطاب الروائي العربي والتجريب	39
المبحث الثالث: الرواية الجزائرية النشأة والتطور	51
المبحث الرابع: الخطاب الروائي الجزائري والتجريب	55
الفصل الأول: جماليات التجريب في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر	
المبحث الأول: جماليات التفاعل النصي وتداخل الخطابات في روايات(الحوات و القصر، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، تفنست، أشجار القيامة، بخور السراب، سرادق الحلم والفجيعة)	67
***توطئة**	69
***مفهوم التناص**	70
1-التناص الأسطوري(الحوات والقصر، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، تفنست، أشجار القيامة، بخور السراب)	72
2-التناص الديني(الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، الشمعة والدهاليز، تفنست، سرادق الحلم والفجيعة)	80
3-التناص التاريخي (الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي)	84
4-التناص الشعبي(تفنست، سرادق الحلم والفجيعة)	86

المبحث الثاني: البعد التجريبي للشخصيات(الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي،الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، فوضى الحواس، أشجار القيامة،بخور السراب)	88
1-مفهوم الشخصية الروائية.	89
2-البعد التجريبي للشخصية (البعد العجائبي للشخصية،تعدد الأدوار في شخصية واحدة،تهشيم الشخصية وتحطيم قداسنها"مجرد رموز وضمائر"..)	93
المبحث الثالث: جماليات الفضاء المكاني(تفنست، ذاكرة الجسد،عابر سرير،سرادق الحلم والفجيعة)	105
1-مفهوم المكان	106
2-جماليات الفضاء المكاني(أنسنة المكان،البعد الأسطوري والعجائبي للمكان ،تأنيث المكان، شعرية المكان، البعد التخييلي للمكان)	109
الفصل الثاني: تجليات التجريب في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج(جماليات التفاعل النصي و تداخل الخطابات: الأسطوري، التاريخي، الديني، والشعبي)	117
توطئة	118
المبحث الأول: الحضور الأسطوري في الخطاب عند واسيني.	
المطلب الأول: جماليات التوظيف الأسطوري	120
أولا: التناص	120
ثانيا: جماليات التناص الأسطوري في روايات:مصرع أحلام مريم الوديعة،سيدة المقام،حارسة الظلال،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.	121
المطلب الثاني: البعد الأسطوري للشخصية في رواية رمل الماية.	134
المبحث الثاني: البعد التاريخي في الخطاب الروائي عند واسيني(جمالية الحضور التاريخي في النص الروائي)	137
المطلب الأول: بين التاريخي والروائي(صناعة المتخيل السردي)	137

140	**المطلب الثاني: جماليات حضور التاريخ في رواية كتاب الأمير** (كيفية توظيف الوثائق والرسائل والنصوص التاريخية بشكل تجريبي وجمالي لصناعة المتخيل السردي)
149	*__الأنا والآخر__ في رواية كتاب الأمير(الحدث التاريخي ومساحته الانسانية عبر مرجعيات الواقع و المتخيل لصناعة حوارية متميزة ذات أبعاد جمالية و تجريبية)
158	**المطلب الثالث: بين متاهة التاريخ ووجع الذاكرة** (لعبة استحضار الذاكرة و التجول بين متاهات التاريخ لإسقاطها على الراهن بكل تناقضاته في روايات فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ذاكرة الماء،أصابع لوليتا)
164	**المطلب الرابع: البعد التاريخي للشخصيات والاعتماد على التخييل** في روايات(كتاب الأمير،رمل الماية،المخطوطة الشرقية،أصابع لوليتا،سوناتا لأشباح القدس)
185	**المبحث الثالث: الخطاب الديني في نص واسيني الأعرج**
185	**المطلب الأول:** حضور النص الديني في روايات: رمل الماية،المخطوطة الشرقية،سيدة المقام،كريماتريوم، كتاب الأمير،ذاكرة الماء)
206	**المطلب الثاني:** البعد الديني للشخصيات في روايات: كتاب الأمير،سوناتا لأشباح القدس،شرفات بحر الشمال
214	**المبحث الرابع: حضور التراث الشعبي**(القصص الشعبي،الموروث الغنائي،المثل الشعبي..) في روايات(كتاب الأمير،نوار اللوز،رمل الماية، سوناتا لأشباح القدس)

228	**الفصل الثالث: مظاهر التجريب في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج (مغامرة التجريب على مستوى المكونات السردية)**
229	**المبحث الأول: جماليات الإيقاع الزمني** في روايات:" شرفات بحر الشمال، ذاكرة الماء، أنثى السراب، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، البيت الأندلسي، كتاب الأمير، طوق الياسمين"
230	**أولا/ مفهوم الزمن و أهميته.**
231	**ثانيا/ جماليات الإيقاع الزمني**
232	**1- تداخل الأزمنة و توظيف الزمن النفسي** في روايات: شرفات بحر الشمال، ذاكرة الماء، أنثى السراب.
239	**2- الاسترجاع**
240	**2-1 الاسترجاع الداخلي في روايتي:** البيت الأندلسي، ذاكرة الماء.
242	**2-2 الاسترجاع الخارجي** في رواية: ذاكرة الماء.
243	**3- الاستباق**
243	**3-1 الاستباق التمهيدي** في روايات: البيت الأندلسي، أنثى السراب، كتاب الأمير.
244	**3-2 الاستباق الإعلاني** في روايات: أنثى السراب، كتاب الأمير، طوق الياسمين.
245	**4- تسريع السرد**
246	**4-1 الخلاصة** (أنثى السراب، ذاكرة الماء، كتاب الأمير)
247	**4-2 الحذف** (البيت الأندلسي، شرفات بحر الشمال، أنثى السراب)
250	**5-تعطيل السرد**
	5-1 المشهد (كتاب الأمير، شرفات بحر الشمال، ذاكرة الماء)
252	**5-2 الوقفة** (أنثى السراب، البيت الأندلسي، طوق الياسمين، كتاب الأمير)

المبحث الثاني: جماليات الفضاء المكاني في روايات: "ذاكرة الماء،سيدة المقام،كتاب الأمير، المخطوطة الشرقية، البيت الأندلسي،مصرع أحلام مريم الوديعة، ،شرفات بحر الشمال،رمل الماية،طوق الياسمين،ضمير الغائب، أصابع لوليتا،كريماتوريوم"	255
أولا /مفهوم المكان وأهميته	256
ثانيا /جماليات الفضاء المكاني (أنسنة المكان، شعرية المكان، الطابع الأسطوري العجائبي للمكان، البعد الأنثوي للمكان، المكان شخصية فاعلة وبطل رئيس في الرواية، البعد النفسي و الحضاري والتراثي للمكان، البعد التخييلي للمكان وتداخل الواقعي بالمتخيل)	259
1-المكان المفتوح **1-1المدينة** في روايات(ذاكرة الماء،سيدة المقام،كتاب الأمير، المخطوطة الشرقية، البيت الأندلسي،مصرع أحلام مريم الوديعة،شرفات بحر الشمال) **2-1 البحر** في روايات(رمل الماية،ذاكرة الماء، البيت الأندلسي،كتاب الأمير،سيدة المقام،شرفات بحر الشمال) **3-1 الشوارع والطرقات** في روايات(سيدة المقام،طوق الياسمين،ضمير الغائب،ذاكرة الماء،شرفات بحر الشمال)	259 272 278
2-المكان المغلق **2-1 البيت** في روايات (شرفات بحر الشمال،طوق الياسمين،سيدة المقام،ذاكرة الماء، البيت الأندلسي) **2-2السجن** في روايات (كتاب الأمير،ذاكرة الماء، أصابع لوليتا) **2-3 المقبرة** في روايات(أصابع لوليتا، البيت الأندلسي،ذاكرة الماء،طوق الياسمين،كريماتوريوم،شرفات بحر الشمال)	281 286 290
المبحث الثالث: جماليات اللغة في النص السردي	295

" المزج بين الفصيح والعامي والأجنبي (فرنسي، اسباني، ايطالي..) وتنوع لغوي بين الديني، الأسطوري العجائبي، التاريخي، الشعبي..."وذلك في روايات(كتاب الأمير، ذاكرة الماء، أنثى السراب،مصرع أحلام مريم الوديعة،شرفات بحر الشمال، البيت الأندلسي،طوق الياسمين،رمل الماية، المخطوطة الشرقية،سيدة المقام)	
المبحث الرابع: مغامرة التجريب في الشكل	317
المطلب الأول: الشكل الخارجي للنصوص (رواية كتاب الأمير،ذاكرة الماء، أنثى السراب،طوق الياسمين، البيت الأندلسي،كريماتوريوم)	318
1-عتبة الغلاف	319
1-1- عتبة اللون	
1-2- عتبة الصورة	
2-عتبة العنوان	323
3-عتبة الإهداء	327
4-عتبة التصدير	330
المطلب الثاني: الشكل الداخلي للنصوص(رواية البيت الأندلسي،سوناتا لأشباح القدس،سيدة المقام) 1-عدد الصفحات 2-عدد الفصول 3-المطالع و الخواتيم 4-نوع الكتابة 5-الفراغات 6-البياض و السواد 7-العناوين 8-الهوامش	334
*خاتمة	348
* ملخص البحث	354
* مصادر و مراجع البحث * فهرس الموضوعات	357 373