الجمهـــوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّـــعبيّة
وزارة التّعلـــــيم العالي والبحث العلـــمي
جامــعة الإخوة منتوري -قسنطينة-

كلية الآداب واللّغـــات
قسم الآداب واللّغة العربيّة

الرّقم التّسلسلي:50/DS/2021
رقم التّسجيل.03/Ar/2021

سلطة فعل التّاريخ في الخطاب الرّوائي عند واسيني الاعرج

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطّالبة:
فضيلة بولجمر

إشراف الأستاذ الدكتور:
يحيى الشيخ صالح

لجنة المناقشة :

الاســـم واللّقب	ا لجامـــــــــعة	الصّـــــــفة
أ.د/ ليلي جبـــــاري	الإخوة منتـــــوري قســـــنطينة	رئـــــيسا
أ.د /يحيى الشيخ صالح	الإخوة منتـــــوري قســـــنطينة	مشرفا ومقـــــرّرا
أ.د/ يوسف وغلـــيسي	الإخوة منتـــــوري قســـــنطينة	عضوا مناقشـــــا
أ.د/ محمـــــد كعوان	المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبار) قسنطينة	عضوا مناقشـــــا
أ.د أمـال لـــــواتي	الأمير عبـد القـــادر قســـــنطينة	عضوا مناقشـــــا
د/إلهـــــام علـول	المدرسة العليا للأساتذة (آسياجبار) قسنطينة	عضوا مناقشـــــا

السنة الجامعيّة:1440 -1441 هـ / 2019 -2020 م

نوقشت يوم:27-5-2021

الجمهـــوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّـــــعبيّة
وزارة التّعلـــــــيم العالي والبحث العلـــمي
جامـــعة الإخوة منتوري -قسنطينة-

كلية الآداب واللّغـــــات
قسم الآداب واللّغة العربيّة

الرّقم التّسلسلي: 50/DS/2021
رقم التّسجيل: 03/Ar/2021

سلطة فعل التّاريخ في الخطاب الرّوائي عند واسيني الأعرج

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطّالبة:
فضيلة بولجمر

إشراف الأستاذ الدكتور:
يحيى الشيخ صالح

لجنة المناقشة :

الاســـم واللّقب	ا لجامـــــــــعة	الصّـــــــفة
أ.د/ ليلي جبـــــاري	الإخوة منتـــــــوري قســـــــنطينة	رئـــــــيسا
أ.د /يحيى الشيخ صالح	الإخوة منتـــــــوري قســـــــنطينة	مشرفا ومقـــــــرّرا
أ.د/ يوسف وغلـــيسي	الإخوة منتـــــــوري قســـــــنطينة	عضوا مناقشـــــــا
أ.د/ محمـــــد كعوان	المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبار) قسنطينة	عضوا مناقشـــــــا
أ.د /أمال لـــــــواتي	الأمير عبد القـــــادر قســـــــنطينة	عضوا مناقشـــــــا
د/إلهـــــــام علول	المدرسة العليا للأساتذة (آسياجبار) قسنطينة	عضوا مناقشـــــــا

السنة الجامعيّة: 1440 -1441 هـ / 2019 -2020 م

نوقشت يوم: 27-5-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

أعلنت الرّواية منذ نشأتها عن مغامرة شائقة في الكتابة، خاضتها بحثا عن مساراتها الضّائعة بين علوم قائمة بذاتها وفنون شتى؛ من مسرح وقصّة وملحمة وفلسفة وتاريخ...وقد ساعدتها في ذلك خصوبتها الفنيّة القادرة على الانفتاح على مختلف الأجناس(أدبيّة وغير أدبيّة)، فاستفادت الكتابة الرّوائيّة من مفاهيمها واستعارتها بطرق متعدّدة شكّلت بنية صريحة أو مضمرة في موضوعاتها.

وكان التّاريخ أحد تلك البنيات التّي استدعتها العمليّة البحثيّة في هذا الموضوع، فلا يكون غريبا أومبتذلا الحديث عنه في هذا المقام، لأنّ حاجة الكتابة الرّوائيّة إلى معرفة ضوابطه ودلالاته على مستواها ضروريّة، خاصّة في تحديد علاقاتها الأجناسيّة، ممّا استحسن العودة إلى بعض مفاهيمه عموما، إذ على الرّغم من اشتغاله برواية الأخبار الماضيّة، غالبا، إلاّ أنّه قد صاحبه تباين كبير في الرّؤى منذ أن ارتبط هذا المصطلح بمسيرة الخلق في دلالته على "الوعي بالوقائع الماضيّة وكيفيّة سردها".

ظلّ هذا التّباين يتردّد على مستوى مفهوم التّاريخ، وقد كان من أولويّاته البثّ في قيمة الخبر المنقول مشافهة، ومعرفة مدى إمكانيّة الاعتداد به، على نحو اعتماد الوثائق المدوّنة أوالتّاريخ المكتوب، ولذلك هل سيكون من الحقيقة اعتداد الرّوائيين بأخبار النّاس على اعتبار أنّها مصدر من مصادر المعرفة للتّأسيس لموضوعاتهم المختلفة داخل العمل الرّوائي أم إنّ عناية الرّواية بقضايا النّاس عموما لا تعدو إلاّ أن تكون مجرد وهم؟

فعلا، لقد بدأ هناك فصل كبير يعمل على إعادة الاعتبار للأخبار الشّفويّة المنقولة بين النّاس، خاصّة مع تطوّر أبحاث علماء الأنثروبولوجيا والاجتماع، حيث كان لهما السّبق في توظيف الرّوايات الشّفويّة أوما تواتره النّاس، دون نسيان أنّ المادّة المكتوبة كانت يوما ما مادّة شفويّة؛ على نحو رواية السّيرة النّبويّة الشّريفة وتدوينها،كما أنّ المؤرّخ اليوناني "هيرودوت"، مثلا، أو"هيرودتس"(Herodotus)"484 ق م"، قد اعتمد في عمليّة التّأريخ على رواية الشّعوب الشّفويّة.

إلاّ أنّه في الفترة الحديثة (القرن التاسع عشر) أهملت هذه الأخبار الشّفويّة، مرّة أخرى، عندما حصرت بعض المدارس الأوروبيّة التّاريخيّة مصادر تاريخها في الوثائق المكتوبة، كالمدرسة الوضعانيّة التّي نزعت الشّرعيّة عن الأدلّة القائمة على روايات الشّهود، في حين ظلّت غيرها تحرص على استغلال الرّوايات الشّفويّة لإعادة كتابة تاريخ الشّعوب، كما هو الحال مع كتابة تاريخ السّكان الأصليين في أمريكا، حيث قدّم "كلود ليفي شتراوس" (C.Lévi-Strauss) دراسات عن تلك الجماعات الأمريكوهنديّة في كتابه "مداريات حزينة"

(Tristes Tropiques)[1].

لعلّ هذا الرّحام الموجود بين التّاريخ الشّفوي والتّاريخ المكتوب هو ما ولّد ما يسمّى بالثّقافة الشّعبيّة أوالفولكلور النّاتج عن تفاعلات يوميّات لأفراد منطقة معيّنة باستعمال أشكال التّعبير المختلفة؛ السّرد، الشّعر، الملاحم والبطولات، الأمثال والعادات، التّقاليد والأغاني وحتى أنواع الألعاب، إذ استطاعت هذه الثّقافة الشّعبيّة أن تفتكّ مكانتها في هذا العالم، ويصبح لها يومها العالمي منذ سنة"اثنين وسبعين تسمائة وألف" 1972[2].

عندما كان هذا التّوجّه في البحث عن المادّة التّاريخيّة(الأخبار الشّفويّة أوالأخبار المكتوبة) دأب المؤرّخين، عموما، فقد وجد فيها الرّوائيّون ضالّتهم حين يُتعامل مع ذلك التّاريخ أو تلك الثّقافات المختلفة التّي يزداد بريقها كلّما دمج الواقع بالخيال، وكلّما تنوّعت هذه الثّقافات تنوّع هذا التّاريخ البشري، ممّا أسفر ذلك عن علاقات كثيرة وتقاطعات مهمّة، كان التّاريخ من أكبر رهاناتها، متوشّحة بتفاعلات نصيّة سمحت باختراق الماضي واستشراف المستقبل من خلال سعي مجموعة من المبدعين إلى مراجعة التّاريخ التّسجيلي والاستعاضة عنه بالمروي الشّفوي، و"واسيني الاعرج" واحد من أولئك الرّوائيين المتطلّعين إلى معطيات التّاريخ ووقائعه.

يُعتَبر الكاتب الرّوائي الجزائري، "واسيني الاعرج" من أبرز الروائيين العربِ في مجال توظيف التاريخ في الرواية، فقد أثبتت نصوصه الرّوائيّة قراءتها للتّاريخ بتقنيات مختلفة يحفّزها إدراك الرّوائي لمناهج النّقد المعاصر ووعيه بالذّاكرة الشّعبيّة، وهو ما أعطى هذه الذّاكرةَ سلطة فعليّة في كتاباته، ولأجل ذلك اخترت لهذه الدّراسة موضوع "سلطة فعل التّاريخ في الخطاب الرّوائي عند "واسيني الاعرج".

تتبلور هذه السّلطة من خلال البحث عن تلك الإمكانات التّاريخيّة الموظّفة في النّص (موثّقة أو غير موثّقة)، وبالكشف عن آليات إنتاج هذا التّاريخي بواقعه أوخياله وبكلّ ثقافاته المتعدّدة في الخطاب، مع العلم أنّ هذا الخطاب قد تراوح عند هذا الكاتب مابين تاريخ عام كلّي شمل يوميّات الأفراد وحياتهم، واهتمّ بمسار الشّعوب ومصائرها، (ومن ذلك ما اختصّ بالأخبار الشّفويّة)، أو ما كان من تأريخ خاص محدّد اقتصر على كتابة الماضي الموثّق والمدوّن.

[1]:كلود ليفي شتراوس:مداريات حزينة، تر محمد صبح،تقديم فيصل دراج، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط 1 ، 2000 ،2003م.

[2]. هي السّنة التّي أقرّت فيها منظمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلوم والثّقافة (اليونيسكو) "يوم التّراث العالمي" في الثّامن عشر أفريل من كلّ سنة.

في الواقع، إنّ البحث في **سلطة فعل التّاريخ** هو البحث في كينونة هذه الحياة التّي لا يمكن أن تجسّد إلاّ وجها من أوجه التّاريخ سواء أكان ذلك بعظائم وقائعه أم كان بصغائرها؛ ممّا هو متواتر من ممارسات يوميّة، ولهذا فالسّؤال الجدير بالطّرح في هذا البحث؛ **هل يملك التّاريخ سلطة فعليّة في كتابات واسيني الاعرج؟**

لابدّ أنّ هذه السّلطة تتجسّد من خلال اشتغال الكاتب "واسيني الاعرج" أو غيره من الرّوائيين على واقعة معيّنة من التّاريخ أو التّأريخ؛ "كالاهتمام بفترة تاريخيّة ما، أو بأمر يتعلّق بالماقبل النّص عموما: كتابات مختلفة، سيرة من سير العظماء؛ الأنبياء والرّسل والصّحابة، أوالعلماء والشّخصيّات الشّهيرة في عصر من العصور ..."

إلاّ أنّ الكتابة في مثل هذه التّيمات قد أنتجت توتّرا مستمّرا بين الحقيقة والخيال باعتبار تلك السّلطة الفاعلة من التّاريخ، وإن كان هذا التّوتر لا يسلم منه المؤرّخ، أيضا، لكنّه عند الرّوائي أعمق وأقوى لرغبته في تمثّل ذلك الوجود القبلي وتلك الحياة السّابقة، لكنّه لن يكون إلاّ مؤلّفا ثانيا لها لأنّه سيبتعد عن الحقيقة مرّتين، وبالتّالي ستظلّ العلاقة بين الواقع والخيال دائما مسألة مؤرّقة "على حدّ قول "بول ريكور".

لذلك اتّسعت البحوث في طلب هذا المجال لكشف علاقات التّوتر بين الخطابين الرّوائي والتّاريخي، وكانت الكتابة الرّوائيّة عند "واسيني الاعرج" مقصد الكثير من الدّراسات الأكاديميّة، فماتنفكّ أن تكون رواياته نماذج لكلّ باحث خاض في دراسة "الروّاية الجزائريّة" مهما اختلفت مقولات الدّرس الرّوائي في ذلك وتيماته؛ العتبات، الفضاء، البنية السردية...

و من تلك الدّراسات التّي اعتنت بظواهر التّاريخ واحتفت بجوانب تتقاطع مع هذا البحث:

الدّراسة الموسومة ب : "التّاريخ في الرّواية الجزائريّة،نماذج مختارة"[1].

قدّمت هذه الأطروحة في إطار موضوعها مجموعة من المدوّنات المختلفة، وقد كانت روايتا "نوار اللّوز"و"رمل الماية" ل"واسيني الاعرج" من تلك النّماذج المدروسة على مستوى هذا البحث، إلاّ أنّ اعتمادها على نموذجين للتّحليل. نراه غيرَ كافٍ لتحديد خصائص الظّاهرة التّاريخيّة على مستوى النّص عند "واسيني الاعرج"، ولا يستجيب لإبانة قوانينها بشكلٍ شاملٍ وعميق..

ومن تلك البحوث التّي جمعت بين فنيّات الرّواية وقانون التّاريخ، موضوع آخر بعنوان:

[1]: حسيبة شكاط:لاالتاريخ في الرواية الجزائرية، نماذج مختارة، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف الطاهر روابنية، جامعة باجي مختار، عنابة،2017، 2018

"تضافر الجانب الفني والتّاريخي في روايات واسيني الاعرج"[1].

وقد اهتمّ هذا البحث بفنيّات إعادة صياغة التّاريخ التّسجيلي من خلال المنهج البنيوي الذّي مورس على مستوى أربع روايات"نوار اللّوز، ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، سوناتا لأشباح القدس، وكتاب الأمير"، حيث عاينت هذه الدّراسة مفهومي الخطاب التّاريخي والخطاب الفنّي في تصوّر النّقاد، ثمّ دراسة الصّيغ السّرديّة للحدث التّاريخي في الخطاب الرّوائي(المفهوم وفنيّات الصّيغة؛ المسافة، صيغة خطاب المسرود، وصيغة الخطاب المباشر وغير المباشر..)،كما تطرّقت إلى مفهوم الشّخصيّة ودراستها على مستوى الرّوايات من خلال البناء الدّاخلي والخارجي والأسماء، وكذلك بحثت في المكانين التّاريخي والفنّي، والأمر نفسه مع الزّمن حيث ميّزت بين الزّمن التّاريخي والزّمن الفنّي من خلال تقنيات الزّمن؛ التّرتيب، الاسترجاعات والاستباقات بأنواعها، الدّيمومة أوالمدّة....إلاّ أنّ هذه المقاربة البنيويّة بقيت بعيدة عن كلّ الأهداف التّي تسعى إلى تحقيقها دراستي هذه.

وهناك دراسات أخرى اهتمّت بجماليّات التّاريخ عند "واسيني الاعرج"، وقد كانت في معظمها بحوثا في دراسات الماجستير ركّزت في مقاربتها على مدوّنة واحدة من مدوّناته *، إلاّ أنّها ارتدّت في غالب الأمر نحو دراسة بنية الخطاب؛ من الرّؤية السّردية والصّيغة وغيرها، دون أن تحدّد مقولات ثابتة تجتمع في إطارها مظاهر التّاريخ لتكون هيئة صريحة للتّشكيل التّاريخي في أيّ عمل روائي ...

وأحسب أنّ مفهوم "سلطة التّاريخ"، هنا، قمين بإظهار تلك المستويات التّاريخيّة التّي اعترت المدوّنات الواسينيّة بشكل يؤسّس لتلك الجوانب جميعها، أوتلك التّي أغفلتها الدّراسات إلى حدّ يمكنها أن تكون مرجعا تأسيسيّا مناسبا لمقولات التّاريخ على مستوى العمل الرّوائي بصفة عامّة، خاصّة عند الاشتغال على مجموعة هامة من أعماله ممّا يتيح بناء نظرة متكاملة الأطر وواضحة المعالم.

---

[1]: وهيبة عجيري:تضافر الجانب الفنّي والتّاريخي في روايات واسيني الأعرج،أطروحة دكتوراه علوم،إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر ،بسكرة 2016 ،2017.

*من تلك الرّسائل على سبيل المثال لا الحصر:

-العلمي مسعودي:الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير،دراسة بنيوية تكوينية، رسالة ماجستير ،إشراف العيد جلولي، جامعة قصدي مرباح ،ورقلة،2009 ،2010 .

-السعيد زعباط:رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي،رسالة ماجستير،إشراف عبد السلام صحراوي،جامعة منتوري قسنطينة،2010 ،2011 .

-عائشة بالطيب:الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج،رسالة ماجستير،إشراف عز الدين بوبيش،جامعة الحاج لخضر ،باتنة،2013 ،2014 .

مع ذلك، فلابدّ من الجزم بأنّه قلّما خلت تلك الدّراسات السّابقة من الاستشهاد بأعمال الرّوائي "واسيني الاعرج"، وإن كانت العناية بدراسة التّاريخ تتفاوت غاياتها وأهدافها... ممّا يجعل من بحثي هذا إضافة نوعيّة إلى ما تقدّم من دراسات، وذلك بتركيزه على ما أغفلته، أوقاربته بشكل يتطلّب تعميقاً وتدقيقا، دون الوقوع في التّكرار والاجترار، أوإشكالات التّقاطع وعدم الإتيان بالجديد، الذّي هو الهدفُ الأساس من البحوث الأكاديميّة في مستوى الدّكتوراه..

إذن، حتّى تتجلّى هذه السّلطة الفعليّة للتّاريخ في روايات "واسيني الاعرج" يجب أن تكشف عمليّة البحث عن دور التّاريخي في الكتابة الرّوائيّة، وتعاين صوره التّي تَمَثَّلها تاريخ قد اشترك فيه النّاس جميعا أو قد يكون تاريخا لعالم اختصّ بثلّة من النّاس فقط.

وعليه فإنّ تحديد هذه الدّلالات سيتحقّق من خلال الإجابة عن مجموعة من الأسئلة، هي كالآتي:

- هل حقيقة التّاريخ في الرّواية عند واسيني الاعرج حقيقة جزئيّة وعارضة أم إنّها كليّة ومستمرّة؟
- هل يصحّ أن يكون هناك نمط من الرّواية يدعى الرّواية التّاريخيّة؟
- كيف تتحقّق سلطة التّاريخ في النّص الرّوائي عند واسيني الاعرج؟ وماهي تمظهراتها ؟
- هل علامات النّص التّاريخيّة تجعل من النّص الرّوائي تاريخا؟ وهل تتحكّم هذه العلامات في دلالته؟ وهل هي علامات توجّه المتلقي في قراءة النّص؟ إذن، كيف يصنع هذا المتلقي علاماته في النّص؟
- كيف يجتمع الخيال بالحقيقة ؟ ماهي آلياته؟
- هل جماليّة السّرد تتحكّم في بناء التّاريخي في النّص الرّوائي؟

لقد تنوّعت هذه الأسئلة وتباينت أهدافها لتنوّع مظاهر ممارسة الفعل الرّوائي للتّاريخ، حيث إنّ الخوض في قضيّة ما من هذه القضايا المطروحة في الإشكاليّة هو أحد متطلّبات هذا الموضوع، فاتّحاد الكتابة التّاريخية بالكتابة الرّوائيّة هو من شأن تلك العلاقة المخوّلة بالتّاريخي في النّص الرّوائي.

استطاعت مجموعة من النّصوص الرّوائيّة عند "واسيني الاعرج" أن تعبّر عن هذه القضايا وتحمل انشغالات التّاريخي(المدوّن منه والشّفوي(غير المدوّن))، ولذلك ارتبطت عمليّة انتقاء تلك المدوّنات بفعل تجسيدها للتّاريخ أولسلطته، حيث عاد الرّوائي"واسيني الاعرج"، مثلا، من خلال روايته "**جملكيّةآرابيا**" (**حكايات ليلة اللّيالي**) (2011) إلى فترة تراجع الحكم الإسلامي في بلاد الأندلس، مسترجعا وقائع سقوطها ومعاناة المسلمين جرّاء محاكم التّفتيش آنذاك، وقد حاكى بذلك حال الشّعوب العربيّة الخاضعة للأنظمة

الديكتاتوريّة في الفترة المعاصرة، مستندا إلى عديد من قضايا التّاريخ في (الماقبل النّص)، فكان نصّا متنوّعا وثريا يتشابك فيه الحاضر بالماضي متقصيّا صور الحكّام العرب واصفا نهاياتهم المتشابهة.

أمّا رواية" **البيت الأندلسي،Mémorium**"(2010)، فحاول فيها الرّوائي أن يرسم مفهوما جديدا لهويّة المواطن والوطن، حيث عبّر النّص عن قطيعة كبيرة بين المواطن ووطنه، فأصبحت الرّواية تبحث عن مفاهيم جديدة يمتلك في ظلّها الفرد شرعيّة العيش، وفي الواقع تعدّ رواية "**البيت الأندلسي**"ردّة فعل على مرحلة زمانيّة صعبة أرّقت بلاد الجزائر وتفكّك فيها المجتمع بين سلطة ووطن، فما كان من الرّوائي إلاّ أن يبحث عن زمانه الضّال المفقود في أوراق أندلسيّة كان يرتدّ نحوها من حين لآخر.

كذلك فعل في رواية "**سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني**"(2014) التّي يمكن القول عنها؛ إنّها جسّدت مرحلتين منفصلتين من حياة كاتبها؛ المرحلة الأولى روى فيها سيرته في فترة الطّفولة والدّراسة ولم يتجاوز ذلك، وهي سيرة"عْشتُها كما اشْتَهتْني"، في حين خصّ المرحلة الثّانيّة بسرد حياته كما كان يرجو أن يعيشها، فكانت سيرة لمرحلة مستقبليّة، وحريّ بها أن تسمّى "أَعِيشُها كما أَشْتَهِي"، وفي هذه الحال اختلط جانب السّيرة بالخيال، فجمعت الرّواية بين ما وقع وبين ما لم يقع لتنتج التّاريخي.

بينما اهتمّت رواية "**رماد الشّرق**" بجزئيها الأوّل والثّاني بتاريخ مرحلة مهمّة من حياة العرب وهي "الثّورة العربيّة الكبرى"، وبذلك خرجت الرّواية من دائرة الجزائر إلى دائرة العرب جميعا، حيث سردت انتفاضة العرب في الشّام مابين فلسطين ولبنان وسوريا، ولكنّها، في الواقع، تابعت من خلال رواية "**رماد الشرق، خريف نيويورك الأخير**"، ج1، (2013) نقل أخبار عائلة الأمير"عبد القادر" الذّي انتهت مسيرته في النّص الرّوائي "**كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد**" (2005) إلى الشّام، حيث تقصّت سيرة أحفاده هناك وعلاقتهم بالثّورة العربيّة أثناء استقرارهم بسوريا، ثمّ تعهّدت رواية أخرى، وهي "**رماد الشّرق، الذئب الذي نبت في البراري**"، ج2 ، (2013) بتقديم حياة أحفاده الذّين انتقلوا إلى القدس وذكر دورهم في الحرب ضد العدوان الخارجي (الانتداب البريطاني، الفرنسي، ثم الإسرائيلي).

لا تتوقفّ سيرة "الأمير عبد القادر" وعائلته هنا، بل إنّها تستمرّ من خلال رواية "**كريماتُورْيُومْ، سوناتا لأشباح القدس**"(2009) التّي نقلت حكاية حفيد للأمير وعائلته الفلسطينيّة في المنفى بعد أن أجبرته الظّروف على مغادرة الوطن "القدس"، وهكذا اختصّت هذه الرّواية بنقل مأساة الإنسان الفلسطيني في تلك المرحلة وما انجرّ عنها من آلام كثيرة.

أمّا رواية"**ليالي إزيس كوبيا، ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفوريّة**" (2017)، فسجّلت نوعا آخر من التّاريخ الذّي نقلت فيه سيرة غيريّة، أوغير ذاتيّة للكاتبة "مي زيادة"، وقد حمّل النّص بالكثير من الشّهادات التّاريخيّة لمعاصريها من المبدعين.

إلاّ أنّ النّص الرّوائي"**2084، حكاية العربي الأخير**" (2015)، تتجاوز فيه الرّواية التّاريخ الماضي لتروي أحداث المستقبل المفترضة في سنة " 2084" وليتدخّل الخيال في جوانب مختلفة منه لإنشاء التّاريخي.

كما هو حال الخيال في رواية "**مملكة الفراشة**"(2013) أو "**رمل الماية، اللّيلة السّابعة بعد الألف**"(1993) و"**حارسة الظّلال، دونكيشوت يعود إلى الجزائر**"(2012).

لذلك، فإنّ معظم هذه النّصوص الرّوائيّة لم تبرح التّاريخ بنوعية خبريه الشّفوي والمكتوب، بل إنّها كانت تصنعه وتحاكيه، ولهذا اعتمدت الدّراسة لأجل هذه التّجليّات على مجموعة من المراجع التّي تؤسّس لهذا الجانب وتبحث في علاقة التّاريخ بالرّواية، محاولة التّوصّل إلى كشف محدّدات تلك العلاقات، فقد قدّم، مثلا، "سعيد يقطين" في كتابه" قضايا الرّواية العربيّة"(الوجود و الحدود)(2012) فصلا عن الرّواية التّاريخيّة مبيّنا حدودها وشروطها، كذلك عرض"عبد السلام أقلمون"في "الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السّلطان) (2010) عدّة قضايا تتعلّق بالخطاب التّاريخي ودلالاته المختلفة،كمّا بين التّقاطعات التّي تنشأ بين الرّواية والتّاريخ محلّلا بعض النّصوص وموضّحا أساليبها في ذلك.

لا تختلف غاية الباحث في ذلك الكتاب عمّا ذهب إليه "عبد الرحمان التمارة" في كتابه"مرجعيّات بناء النّص الرّوائي"(2013)، وقد نشر هذا الكتاب ضمن "سلسلة أطاريح جامعية" بإشراف النّاقد "حميد لحميداني"، حيث أفاض صاحب الكتاب في تحقيق مصطلح المرجع، مبيّنا آليات بناء مرجعيّة النّص الرّوائي وتصنيفاتها، وقد جعل لكلّ صنف آليات وقوانين، في حين اهتمّ "عثمان الميلودي" في كتابه "العوالم التّخييليّة في روايات إبراهيم الكوني"(2013) بالعالم التّخييلي وبحث في طبيعته وأساليبه وأقسامه ومحتوياته.....

إضافة إلى كتب أخرى متنوّعة قصدت المسار نفسه من البحث في تقنيات المتخيّل التّاريخي وتحديد التّداخلات والملابسات الكائنة بين الخيال وفعل الكتابة، أو إنّها اختصّت بقضايا الرّواية التّاريخيّة تحديدا، على نحو:

"محمد القاضي" : الرّواية والتّاريخ : دراسات في تخييل المرجعي(2008)، وفي الواقع تعدّ عناوين هذا الكتاب مقالات قد سبق للكاتب نشرها، منها(الرّواية والتّاريخ، طريقان في كتابة التّاريخ روائيّا) المنشورة في مجلّة"علامات" في جزئها الثّامن والعشرين، المجلّد السّابع لسنة(1998)، و"الرّواية واصطناع التّاريخ"في "كالماء في الأنهار، دراسات نقدية في أعمال الكاتب عبد الواحد براهم" (2006)، ومن المراجع، أيضا، "جورج لوكاتش": الرّواية التّاريخية (1987)، و"قاسم عبده قاسم"، "أحمدابراهيم الهواري": الرّواية التّاريخية في الأدب العربي الحديث، (2010)، نصوص تاريخيّة ونماذج تطبيقيّة من الرّواية المصرية، "بول ريكور":الزّمان والسّرد، الحبكة والسّرد التّاريخيي، (2006)، "فيصل دراج": الرّواية وتأويل التّاريخ(2004)، "نضال الشّمالي":الرّواية والتّاريخ (2006)، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخيّة العربيّة، و"عبد الفتاح الحجمري":التّخييل وبناء الخطاب في الرّواية العربيّة (2002)...

مع وجود مراجع أخرى اهتمّت بعرض مستويات مختلفة للنّص، وقد ركّزت على تحديد ضوابط معيّنة للنّص السّردي، عموما، وتقديم آليّات قراءته، حيث يقترح "رولان بارث"Roland Barthes"في كتابه (S/Z)(س/ز)، (1970)، خمسة أسنن(codes) وحدات للقراءة بحثا عن عمليّات قرائيّة يمكنها التّحكم في النّص، وهي عبارة عن دوال تقطع النّص إلى مجموعة من الأجزاء القصيرة تتوزّع في النّص بنسب متفاوتة، مثل سنن التأويلي أو الهيرمونيطيقي، وسنن الأفعال والدّلالي والرّمزي والثّقافي.

كذلك فعل"أمبيرتو إيكو"Umberto Eco في كتابه "القارئ في الحكاية"(Lector in fabula) (1985) الذّي يقدّم فيه مستويات التّعاضد النّصي التّي تتحكّم فيها مجموعة من العناصر السّرديّة تشكّل محدّدات للنّص، وعلى إثرها يقدّم تلك التّصورات الخاصّة بالنّص في مستويات معيّنة كالتّجلي الخطّي والبنى الخطابيّة والسّردية وغيرها، ومن هذه الكتب، أيضا،كتاب "في المعنى" (Dus ens)(1970) ل"أ.ج .غريماس" A.J.Greimas، وكتاب (أطراس) (palimpsestes)،(la littérature au second degré) (1982) لجيرار جنيت(Gerard Genette)، وغيرها من الكتب التّي اعتنت بأساليب تحليل النّص وكيفيّة صناعة المعنى.

بما أنّ تلك المدوّنات المقيّدة للدّراسة متشعّبة الأطراف- يتداخل فيها الماقبل النّص بالنّص، وتمتزج فيها الحقيقة بالخيال وتجتمع فيها الثّقافات والأهواء في إطار التّاريخي، حيث يتجلّى فيها حضور متنوّع لخطاب غيري بطرق مختلفة أوهي الأجناس المدرجة، أي "كلّ ماهو تاريخي، ديني أو خاص بكاتب ما أو كتاب ما"- فإنّ المقاربة السّيميائيّة كانت من أنسب المقاربات لدراسة هذا الموضوع لتعاملها مع العلامات اللّغوية وغير

اللّغويّة (بصريّة، صور، خطوط، لوحات)، فكان استعمالها محاولة لتطويع المنظور النّقدي السّيميائي بما يتماشى مع موضوع البحث ووفق خصوصيّة النّص الإبداعي الجزائري لخصوصيّة محتويات التّاريخي، قصد كشف أسنن هذه النّصوص الرّوائيّة التّي تتجاوز، أحيانا، المؤلّف والنّص لتبحث فيما وراء اللّغة، لارتباطها على الأقل ب(الماقبل النّص) .

ولأنّ التّأويل ليس فعلا مطلقا،غالبا، على مستوى النّصوص الرّوائيّة عند "واسيني الاعرج"،كونه خضع إلى حدود وبيانات أملتها فرضيّات فعل القراءة، اعتبارا لوجود مرجعيّات وقوانين التّاريخي عموما، حيث تحيل كلّ علامة إلى أخرى، فقد اتّخذت عمليّة اشتغال المقاربة السّيميائيّة على مستوى هذه النّصوص تصوّرين لفعل التّاريخ هنا:

الأوّل:يهدف إلى الكشف عن الدّلالة التّي أرادها المؤلِّف، أوعلى الأقلّ طابعها الموضوعي، حين يتجاوز فيها البيئة اللّغويّة الدّاخليّة إلى الأنظمة الخاصّة المنتجة للتّاريخي(الثّقافة، الدّين، السّياسة،...) التّي ينتمي إليها الخطاب والملابسات التّأويليّة المختلفة.

الثّاني:تذهب فيه السّيميائيّة نحو الإقرار بوجود عوالم مختلفة يتحكّم فيها النّص أوالملفوظ، ممّا قد يؤديّ إلى قطيعة بين المؤلف والمتلقي، في بعض الأحوال، لأنّه سيركّز على الخطاب السّردي ذاته، أي الدّال أوالملفوظ، وإنّ في اتّحاد هذا الدّال بمدلوله ما سيعطي شكل العلامة المخوّلة للدّراسة في هذا النّطاق لتحديد العالم الدّلالي، وبالتّالي ستتعاطى مع عدد لا محدود من القضايا.

إنّ التّحليل النّصي الرّوائي وفق هذه الرّؤية يترجم، في الحقيقة، ما أدركه النّاقد البولوني "فلاديميركريزنسكي" (Wladimir Krysinski) من تصوّرات تتعلّق ب"السّيمياء التّطوّريّة" التّي أسهمت في البحث في قضايا الرّواية، من خلال كتابه"ملتقى العلامات، أبحاث حول الرّواية المعاصرة "1981 "(Carrefours de singes ;essais sur le roman moderne)، خاصّة في اهتمامه بجوانب المكوّنات السّياقيّة والماخارج النّص، حين يدعو إلى سيميائيّات دينامية حركيّة تتحدّد من خلال معرفتها ما يتعرّض له النّص من اختلالات كالحذف وغيره وما ينتج عن ذلك من تغيّرات، ليكتشف النّص من جديد في إطار (الماقبل النّص) و(الماخارج النّص).

بغية هذا الكشف قدّم "كريزنسكي"مجموعة من المظاهر تتحكّم في تكوين الرّواية وتتوزّع بنسب مختلفة تتفاوت فيها درجة هيمنة أحد هذه المكوّنات، وهي :التّناص(l'intertextualité) ، الأيديولوجيا (l'idéologie)، الأكسيولوجيا (l'axiologie)، المرجع(le référent)، الجماليّة (l'esthétique)، والدّوافع(les pulsions).

عطفا على ذلك وحتّى يتسنّى تحديد دلالات هذا العالم الرّوائي، تمّ معالجة الموضوع وفق خطّة بحث تسعى إلى الإجابة عن مختلف تلك الأسئلة المطروحة، سابقا، وعليه قسّمت الدّراسة إلى ثلاثة فصول رئيسة ذيّلتها خاتمة حوت أهمّ النّتائج:

*الفصل الأوّل: وقد وسم بعنوان "**استعاريّة الرّواية للتّاريخ**"، حيث تمّ من خلاله معالجة قضيّة التّاريخ وعلاقته بالرّواية، وكذا موقعه من المرجع، نظرا إلى أنّ الدّراسة انطلقت من فرضيّة أنّ التّاريخ أشمل من المرجع، وعليه لا يكون التّاريخ جزءا من مرجعيّات أخرى، وإنّما إجراء البحث يفترض أن يكون التّاريخ كليّا، ومن ثمّ كان من الأولويّات الاعتداد بالتّاريخ مرجعا سابقا لإنتاج النّص الرّوائي في مختلف المستويات، مع أنّ هذا لم يلغ قضيّة ألاّ تاريخ يقصد لذات الحقيقة في النّص الرّوائي، لأنّه بمجرد ما أنتجه النّص كان تاريخا متخيّلا، وهو الهدف من تأسيس التّاريخي.

يتفرّع هذا الفصل إلى مبحثين؛ الأوّل منهما هو "**الرّواية والتّاريخ**" الذّي عرضت فيه العلاقات الممكنة بين الخطاب الرّوائي والخطاب التّاريخي، يليه المبحث الثّاني:"**سميأة فعل التّاريخ في النّص الرّوائي**"، حيث ضبط خلاله مفهوم "**المرجع الحقيقة والوهم التّاريخيان**"، ثمّ تحديد دلالته في الاستعمال تاريخيا، كما اعتني في الجزء الثّاني من هذا المبحث ب"**تاريخيّة النّص الرّوائي**" من خلال مجموعة من المدوّنات التّي كان الهدف من ورائها كشف تاريخيّة المرجع بشتى أنواعه؛ سردا، شعرا، أعلاما، موسيقى، رسما....

*أمّا الفصل الثّاني:المعنون ب"**ممكنات التّخييل التّاريخي**"، فقد تمّ فيه اقتراح ثلاثة عوالم لصناعة النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج"، وكان السّعي فيه نحو إثبات أنّ هذه العوالم لا تخرج عن إطار التّاريخي، وإنّما اشتغلت، دائما، في كنفه ولم تنفصل عنه.

لقد تجلّى هذا التّصوّر في البحث من خلال تحديد ثلاثة مباحث أخرى تتعلّق في واقع الأمر برؤية المبدع والمتلقي معا؛ فكان المبحث الأوّل من هذا الفصل الثّاني: "**إمكان عالم تخييلي يعادل التّاريخ**" يتقصّى النّص الرّوائي الذّي يلتمس فيه الرّوائي بناء عالم روائي يخضع إلى مواد خارجة عنه مطلقا لتشاكل بذلك التّاريخ.

في حين اختصّ المبحث الثّاني منه: "**إمكان عالم تخييلي دون التّاريخ**"بالبحث في قضايا الفرد داخل المجتمع، فهو لا يتجاوز التّاريخ ولا يمثّل التّأريخ ليعالج يوميّات النّاس والفرد ويصف أحداثهم ممّا يشتبه بالتّاريخ ولا يمثّله، أي كلّ ما يمكنه أن يكون تاريخيّا ولا يشترط أن يكون تأريخيّا، مع جواز ذلك إن لم يعادله تماما .

بينما عالج المبحث الثّالث: "**إمكان عالم تخييلي يتجاوز التّاريخ**" تلك العوالم الرّوائيّة التّي يتصّل فيها النّص بالتّاريخ لينفصل عنه نحو اللاّواقع، أحيانا، وقد اعتنت هذه المباحث الثّلاثة بتحديد تمظهرات هذه العوالم وأنماطها على مستوى النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج" .

*أمّا الفصل الثّالث: الموسوم ب"**آليّات تفعيل التّخييل التّاريخي**"، فقد اهتمّ بالآليّات التّي اشتغلت وفقها تلك العوالم لإنجاز التّاريخي، وكذا البحث في ضوابط تعلّق الخيال بالتّاريخ، ومن ثمّ تشكّل هذا الفصل من مبحثين تتصدّرهما توطئة نظريّة في قراءة بعض الدّراسات، حيث اهتمّ المبحث الأوّل: "**التّخييل الرّوائي**" بإبانة أفعال التّخييل وأفعال التّاريخي، في حين اختصّ المبحث الثّاني والأخير، "**تفعيل التّاريخي**" بكشف عمليّات تفعيل التّاريخ في النّص الواسيني من خلال تحديد إجراءات اتّصال التّاريخ بالخيال في بناء النّص .

في الأخير تأتي خاتمة البحث لترصد مختلف نتائج هذه الدّراسة، ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج" قد اعتلته سلطة فعليّة للتّاريخ تجلّت من خلال الزّمان والمكان والشّخصيّات، كما إنّ اشتغال هذا الفعل على مستوى التّخييل قد سار وفق نمط واحد، تقريبا، حيث ظلّ فيه "مبدأ الحقيقة يستمدّ قيمته من العالم الواقعي، أمّا مبدأ الثّقة فيستمدّ قيمته من العوالم السّرديّة".

حقيق عليّ بعد هذا أن أقدّم وافر الشّكر والامتنان والتّقدير للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور"يحي الشيخ صالح" على ما أسداه لي من تشجيعات صارمة وتوجيهات ونصائح قيّمة بغية أن يستقيم البحث في صورته الحاليّة، ولا أنسى من ذلك سعيه الحثيث لأجل أن يرى هذا البحث طريقه نحو النّور.

﴿ومَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾.

قسنطينة في :

30. 09 .2019

الفصل الأول

استعارية الرّواية للتّاريخ

1 :الرّواية والتّاريخ.....14

1. 1 .التّاريخ.....15

1. 2. التّاريخ في الرّواية.....17

1. 3 .الرّواية التّاريخيّة.....34

- 1. 3 .مقولة في الرّواية.....35
- 2. 3 .الرّواية بين سلطة فعل التّاريخ وسلطة فعل التّخييل.....40
- **نتيجة** 41

2 :سميأة فعل التّاريخ في النّص الرّوائي 44

2 .1. المرجع؛ الحقيقة والوهم التاريخيان.....45

- 2 .1. 1 . اللفظ والاستعمال.....45
- 2 .1. 2 .المرجع تاريخيا 50
- **نتيجة**.....60

2. 2 . تاريخيّة النّص الرّوائي عند واسيني الأعرج.....61

2 . 2 .1. السّرد مرجعا تراثيا 63

- 2 .1. 2 .1 .ألف ليلة وليلة 61
- 2 .2 .1. 2 . الدون كيشوت 67

2 . 2. 2 . السرد مرجعا حديثا 68

- 2. 2 .1. 2. رواية 1984 69
- 2.2 .1. 3. رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعدالألف 72

2 . 2 .3. تمظهرات أجناسية أخرى في تشكيل المرجعي.....79

- 2.2 .1. 3. الأمير.....80
- 2 .2 .3. 2. نصوص متفرقة.....86

2 . 2 .4. أعلام وفنون، مرجعا تاريخيا.....91

2 . 2 .4 .1 الأعلام 91

- 1 .1 .أبو ذر الغفاري –رضي الله عنه.....98
- 1 .2 .ابن رشد.....113
- 1 3 .الحلاج 119

نتيجة 123

2 .2 .4 .2 الفنون.....124

- 2 . 1 .الرسم 125

اللّون سلطة للتّاريخي 126

- 2 . 2 .حروف الموسيقى.....138

الرّواية صوت للموسيقى.....140

موسيقى مملكة الفراشة 148

نتيجة.....156

تمهيد:

يستدعي الحديث عن مفهوم لاستعارة ما التّعرف على علاقة المشابهة الواقعة بين طرفي تشبيه حذف أحدهما، وبما أنّ هذين الطّرفين يتحقّقان في العمل الإبداعي بوجود الخيال تارة والتّاريخ تارة أخرى، بكلّ ما تؤدّيه لفظة التّاريخ من عمق وشموليّة في الوقت نفسه، فإنّ رهينته المعروفة والأولى ستكون الإنسان (ذاتا وجماعة) في أزمان التّاريخ المختلفة (الماضي، الحاضر، المستقبل).

تصبح الرّواية استعاريّة عندما يجتمع الطّرفان الخيال والحقيقة أو المرجع الواقع بواسطة السّرد، وإنّ عمليّة الجمع هذه هي التّي تولّد ما يسمّى بالعمل الرّوائي، ولكي يثمر هذا الجمع، (بمفهوم بسيط)، عن عمل متميّز، يحتاج المبدع الكاتب إلى صيغة مقبولة أو مجموعة من الأدوات تحتضن العمليّة الإبداعيّة، هذه الأدوات تشتغل على الطّرفين؛ الرّواية بما تحقّقه من تخييل، والتّاريخ وما يسترعيه من واقع أو حقيقة، ولهذا من الأرجح القول: إنّ هناك عقدا قد أبرم بين هذين الخطابين،غايته دائما معرفة الإنسان*[1].

لاشكّ أنّ إقامة أيّ عقد يحتاج إلى ترسانة مواثيق يحترمها الطّرفان، وعلى أساسها يليق بالرّواية أن تستعير التّاريخ لعدم إخلالها بشروط تلك البنود، وأوّل هذه البنود معرفة حدّ التّاريخ من حدّ الرّواية، ثمّ معرفة متى يستحقّ العمل أن يكون رواية، ومتى يستحقّ أن يكون تاريخا؟ وأيّ البنود يخوّل لها إنتاج هذين الخطابين؛ أهي الحقيقة كما هي في الواقع؟ أم هي الحقيقة في الخيال؟.

لكي يُطمأنّ إلى أحد هذه الاختيارات، لابدّ من معرفة العلاقة بين التّاريخ ممثّلا للحقيقة وبين الرّواية ممثّلة للخيال.

1.الرّواية والتّاريخ:

إنّ أهم سؤال يمكن أن يكون دليلا لمعرفة هذه العلاقة هو سؤال كثيرا ما ردّده أهل البحث حول حقيقة التّاريخ والزّمان، ولكنّ البحث في حقيقة تلك الاختيارات السّابقة (الحقيقة والخيال) يجعله مناوئا،

---

[1]*: المقصود بذلك إنّ وجود الإنسان مرتبط بالتّاريخ ،وهذا التّاريخ لايمكن أن يدل عليه إلا الإنسان الذّي يخوّل له حفظه وتدوينه ،إن أمكن، من خلال القصص المروية أو مانقش على الأحجار وغيرها أو ما نقلته الفنون ...حتّى وإن كان هناك من يعوّل على مقولات أخرى ،ولكنّي أحاول أن أستدل بما هو متداول بسيط، على غرار ماقاله "عبد الله العروي" متجاوزا كلّ تلك المفاهيم التي تطفح بها منهجيات التّاريخ:"عزمنا أن نذهب مباشرة إلى المقولة الأساس والتي تؤكد أنّ التاريخ حقا هو تاريخ البشر للبشر وبالبشر ،أما ماسواه فهو إما تاريخ بشري مقنع أو خاضع لمنطق آخر،منطق الملاحظة[الطبيعيات]أو الكشف [الغيبيات] " ،ينظر،عبد الله العروي:مفهوم التاريخ،(الألفاظ والمذاهب – المفاهيم والأصول) ،ج1 ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،لبنان،ط5 ،2012 ، ص34.

ضالا، أحيانا، وعند ذاك يطيب تكراره مجدّدا بحثا عن أفاق أخرى لمعنى التّاريخي بالقول: هل التّاريخي يعني الكتابة عما انقضى منذ زمان قريب ؟ أو إنّه يرتبط بالزمان البعيد وحسب ؟ أو إنّه يشمل المستقبلي أيضا؟

إنّ الإجابة عن هذا السّؤال تحتاج إلى استعراض حول المعنى الّذي يُتوصّل إليه في الاتّصاف بالتّاريخي، ولمّا كانت الرّواية أحد هذه التّمظهرات التّي يتحقّق فيها هذا الوصف، فلا بدّ من معاينة العلاقة الممكنة بين التّاريخ والرّواية، وذلك يستدعي معرفة إن كانت هذه العلاقة هي علاقة عارضة أو إنّها علاقة تستمر لاستمرار التّاريخ بشكل عام .

ممّا قيل ،كثيرا ،إنّ الرّواية تمتح من التّاريخ وتنقّب في قضاياه ومواقفه فتضيف التّبرير للموقف المتشابك وتحقّق في الأسباب الظّاهرة وتبعث الخفيّ منها و تؤسّس لظواهره المجهولة ، فالرّواية امتصت كلّ ما يمكن أن يتّصل بعالمها لأنّها نوابض حياة أخرى تختلف أوتماثل هذه الحياة ،فمن يملك الحق في جعلها كذلك ؟

هل هو الموضوع ؟ هل هي الشّخصيّة ؟ هل هو الحدث ؟ هل هما الزّمان و المكان ؟ هل هي أشياء أخرى ؟

بما أنّ الرّواية تصنع هذه الحياة الجديدة (لتختلف أو لتماثل، أي لأن تكون بشكل ما)، إذا، فهي كلّ ذلك، لكن السّؤال؛ كيف تكون زمنا؟ و كيف تكون مكانا؟ و كيف تكون شخصيّة؟ وكيف يكون ذلك الكلّ الكائن؟ أكيد لابدّ لها من صياغة ومن واسطة ومن آليّة .... لكينونة هذه الأشياء .

نظرا إلى أنّ الدّراسة تشتغل على فعل التّاريخ في الرّواية فمن الضّروري معرفة كيف يتدخّل التّاريخ في الرّواية؟ أي، هل يتشكّل التّاريخ داخل الزّمن أم داخل المكان أم يصاحب الشّخصيات ؟، .. أم هو جميعهم، ستحاول هذه الدّراسة أن تستبين كيف يتكوّن إجراء التّاريخ في الرّوايات التي تمّ رصدها للبحث.

1 .1 . التّاريخ

تتمايز المفاهيم الّتي خصّت مصطلح التّاريخ، وتختلف من زمان إلى زمان و من مكان إلى مكان، حتّى نوع الاختصاص يشكّل بابا من أبواب هذا التّمايز .

يمتدّ التّاريخ في أبعاد الزّمان الثّلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، أيضا، فهو كما قال (ميشال فوكو Michel foucault):تاريخ لم يكتمل بناؤه بعد، لاحتمال ما يمكن أن يستوعبه المستقبل، ومنه لا يمكن أن يُعتمد على الاعتقاد القائل؛ بأنّ التّاريخ هو كلّ ما مضى أو إنّه مجرد حكي، إنّما هو – في حقيقة الأمر– "

علم له قواعده و مناهجه و غاياته " [1]، ويشير "محمد ترحيني" إلى أنّ أصول كلمة تاريخ تردّ إلى لفظة أخبار من حيث إنّه قصّة أو حكاية، كما أشار إلى اللّبس الموجود بين تأديته لمعنى الماضي أو العلم المعني بدراسة هذا العلم وإن كلمة التّاريخ اختصت " بسرد الظواهر الطّبيعية (لاسيما المسائل الإنسانية) المرتبة ترتيبا زمنيا " [2].

يذهب "عبد الله العروي" في كتابه" مفهوم التّاريخ" إلى المعاني ذاتها، فيقول: عندما نتكلم على التاريخ نقصد بالكلمة شأنين مختلفين : مجموع أحوال الكون في زمان غابر و مجموع معلوماتنا حول تلك الأحوال، ثم يردف ألاّ فرق بين التاريخ – الوقائع و التّاريخ – الأخبار، و أن الماضي التّاريخي هو عالم ذهني والماضي هو نوع من المشاهدة[3].

يبدو أنّ هناك اتّفاقا مبدئيّا حول مفهوم لفظة التّاريخ* الّتي تذهب إلى قصد"معرفة الماضي البشري ورواية أخباره أو ما دوّنه الإنسان عن ذلك الماضي، هذا ما يؤكّده مجموعة من الباحثين نحو، قسطنطين زريق، الهادي التميمي، وهنري إيريني مارو" Henri Marrou" ، إلاّ أن هذا الأخير ينفي أن يكون التّاريخ سردا للماضي الإنساني أو إنتاجا أدبيا يرمي إلى إعادة تشكيله، بل التّاريخ عنده معرفة، وليس تنقيبا أو بحثا، فهو يتعارض مع الأسطورة والتّاريخ الخيالي أو القصّة التّاريخية أو هو أيضا – كما يصفه(إدوارد هاليت كار)(في القرن التاسع عشر – تقديس للوثائق حيث ينحني أمامها المؤرخ وينخفض، ولهذا فهو يطالب أن تخضع الحقيقة للمؤرخ سواء أوجدت في الوثائق أو لم توجد [4].

إنّه اليوم –كما يرى "ميشال فوكو"– التّاريخ الذّي يهتمّ بدراسته، والذّي يجب أن يقف عنده المؤرّخ ليس ذلك التاريخ التّقليدي الذّي ينظر إليه على أنّه صورة ذاكرة عتيقة جماعية تعنى بالوثائق المادية لكي تستعيد الذّكريات في حرارتها، فهو يرى أنّ الوثيقة في واقع الأمر ليست الأداة السّعيدة لتاريخ يكون في ذاته وبكامل الحقّ ذاكرة حيث سيطرت الوثيقة على المؤرّخ وكانت ضالته لزمن طويل يستنطقها ويطرح بصددها

[1] :محمد بهاوي : المعرفة التاريخية ،(نصوص فلسفية مختارة ومترجمة) ،إفريقيا الشرق المغرب،2013 ،ص5 .

[2] : ينظر،محمد ،أ،ترحيني :أصول كلمة التاريخ ،المرجع نفسه ،ص ص 11 –13 .

[3]: ينظر،عبد الله العروي : مفهوم التاريخ (الألفاظ والمذاهب – المفاهيم والأصول)،ج1،ص ص 38،39.

*جاء في مادة (أ ر خ)،التأريخ تعريف الوقت، والتوريخ مثله، أرخ الكتاب ليوم كذا،وقّته،والتأريخ الذي يؤرخه الناس ليس بعربي محض وأن المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب ،ينظر،ابن منظور،لسان العرب، مج1،مادة(أ ر خ)،دار الحديث،القاهرة1423هـ،2003م،ص120.

[4] : ينظر، محمد بهاوي : المعرفة التاريخية،ص ص 12 – 29.

تساؤلات عما تريد قوله، ما إذا كانت تقول الحقيقة فعلا، وبأي حقّ تدّعي ذلك أم هي تزيفه والغاية كلّها إعادة بناء الماضي وفقا لما تقوله هذه الوثائق[1] .

بعد هذا التّحوّل صار يُنظر إلى التّاريخ –كما بين فوكو- إنّه كيفيّة من الكيفيّات التّي يدبّر بها مجتمع مادة وثائقيّة لا ينفصل عنها، فإذًا، التّاريخ –عنده- لم يعد يسعى إلى جعل من نصب الماضي وأثرياته ذاكرة يحوّلها إلى وثائق ويحثها على التّكلم بل التّاريخ ما يحوّل الوثائق إلى نصب أثريّة يتمسّح بالحفريات و ينزع نحو الوصف الباطني للنصب الأثرية[2].

يذهب، أيضا، هذا الكاتب، (ميشال فوكو)، إلى أبعد من ذلك حين يرى"إنه منذ زمان غير قصير والمؤرّخون يرصدون البنيات ويصفونها ويحللونها، دون أن يتساءلوا يوما عما إذا كانوا يتركون التّاريخ الحي الرخو والهش يفلت منهم فلا أهمية للتّعارض بين البنية و الصيرورة"[3].

مهما يكن المفهوم الذّي صيّره الباحثون للدّلالة على التّاريخ، إلاّ أنّه سيظل البنية الشّاملة التّي يتعلّق بها وجود الأفراد، سواء أدلّ ذلك على الماضي أم تبنى التّاريخ مجموعة من الوثائق والشّهادات،أم عبّرت عنه مشاهدات راهنة مختلفة المصادر و الأدوات، لأنّ التّاريخي في كلّ أحواله يستجيب للزّمان في أبعاده الثّلاثة، فما بالك إذا ما كانت الرّواية أحد رهانات هذا التّاريخي .

2. 1 .التّاريخ في الروايّة

لم يتوصّل الدّارسون إلى اتّفاق دقيق حول الكيفيّة أوالطّريقة التّي يتمّ بها كتابة التّاريخ، فتنوّعت التّيارات وتداخلت آليّات البحث في حقائق التّاريخ؛ خاصّة لارتباطه بعلوم مستقلّة أخرى و معارف مختلفة، ويبقى المهمّ في ذلك كلّه ارتباطه بالرّواية، هنا، لأن "الكتابة التاريخية يجب أن تؤول، ولها كذلك على أنها فعل في التاريخ .... فإنّ التاريخ للتاريخ محكوم دائما بالقصدية والهدفية، ومشدود كذلك بنزعات سياسية وإيديولوجية ...وإلى حد بعيد، وهو المهم، يمكن أن تنتظمه أبنية لاشعورية، كالأسطورة والسّلطة والمؤسسة والمخيال " [4] هذا الأخير الذّي تعدّ الرّواية أحد أشكاله.

---

[1] ينظر،ميشال فوكو :حفريات المعرفة،تر سالم يفوت،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط3، 2005 ،ص ص 8 ،9.

[2] :المرجع نفسه ،ص9.

[3] المرجع نفسه، ص13.

[4] : عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)، ابن النديم للنشر و التوزيع ، ط1 ،الجزائر ، 2009، ص7 .

لعلّ هذه القدرة التّي يملكها التّاريخ في الامتزاج بغيره والاستفادة منه، هو ما فتح للرّواية منافذ في التّاريخ، فتنشئ كيانها وفق أحد مستوياته و تكوّن حياتها الجديدة المتوغّلة في المستويين (الخيالي والواقعي)، وهو جانب دأب الدّارسون على البحث في مداراته، كما هو الحال مع الكاتب محمد القاضي الذّي حاول أن يؤسّس لهذه المقولة من خلال البحث عن العلاقة التي تحكم الكيانيين، وذلك فيما سماه (بالتّخييل المرجعي)، حيث يشير المصطلح إلى وجود علاقة مهمّة تنشأ بين التّاريخ والرّواية.

تستند هذه العلاقة على مجموعة من الرّهانات التّي يستقطب فيها التّاريخ الرّواية، وبأسلوب بسيط، كأن تقوم الرّواية باستدعاء التّاريخ بكلّ قضاياه المناسبة لتتمثّله تيمات معيّنة في الرّواية، وفي هذا التّمثيل تغدو العمليّة الإبداعيّة، أحيانا، محاولة جريئة لكشف حقيقة الإنسان، يقول" لطفي عيسى" في مقدمة هذا الكتاب، (الرّواية والتّاريخ)،"فقطب الرحى في الرواية هو دفع الظّروف التّاريخية إلى خلق وضع وجودي جديد لشخوصها يمكّن من فهم التّاريخ في حد ذاته و تحليله بوصفه وضعا إنسانيا ذا مدلول وجودي " [1] .

يمكن أن يقال هنا، إنّ الرّوائي يحاول في هذا الجانب أن يبحث عن الاحتمال الأوفر حظا لفهم الواقع الممكن، حين تعرض الرّواية أحداثها بطريقة تستوفي فيها أقطاب الحياة في احتمالاتها تلك، أكثر ممّا لو أسندت الاحتمالات إلى فعل التّاريخ في حدّ ذاته، ومن ثمّ يمكن أن يكون التّساؤل الجدير هو؛ هل للدفع الاحتمالي الذّي يمارسه الرّوائي حول قضايا التّاريخ أشكال خاصّة؟ وهل الرّوائي هو من يتبنّاها ليستحضر التّاريخ و يمتصّ أحداثه ؟

ممّا قد علم في مختلف الدّراسات، وخاصّة في أوساط الدّراسات المشتغلة على التّاريخ، أنّ معظم المؤرّخين يذهبون إلى أنّ التّاريخ يقوم على براهين تثبت موضوعيّة حصول الأحداث، فكيف للرّواية أن تجسّد هذه الإمكانيّة التّي تحقّق حصولها بعيدا عن تلك الانعكاسات الوثائقيّة؟ خاصّة إنّ"الكتابة التّاريخية (الأسطريوغرافيا)، مرتبطة بمجموعة من التّحديات والبنى السّابقة الذّكر، التّي تعمل على إنتاج وإعادة إنتاج السلطة بكافة أشكالها الرمزية و المتعينة " [2] .

لا شكّ أنّ ما يقوم به الرّوائي هو البحث عن آليّات مناسبة لتجديد الخطاب الماضي في الخطاب الرّاهن، وإن كان ما يحدث من تلاقح بين الواقع و الرّواية هو نتيجة لما يتركه المؤرّخ من فراغات، أحيانا، حيث

[1] :محمد القاضي : الرواية و التاريخ دراسات في تخييل المرجعي ،دار المعرفة للنشر ، تونس ، ط 1،دت ، ص11 .

[2]: عبد الله اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ ، ص7 .

يستغلّها النّص الرّوائي لرسم "خريطة الوجود أثناء اكتشافه لإمكانيات غير معروفة تعكس أعماق العالم الإنساني "[1]، لأنّه لا يمكن القول، إنّ الحقيقة التّاريخية حقيقة مطلقة الصّدق، فكثيرا ما يعتمد المؤرّخ في نقل أحداث الواقع على الظّواهر العامّة و يغفل التّفاصيل، وغالبا ما يتّخذ مرجعيّاته من حقول خاصّة، أسّسها الحكّام والملوك أوممّن لهم شأن في القوم، فيغتنم الرّوائي الفرصة ليرصد تلك العلاقات الدّقيقة، ويبحث في الأسباب المغيّبة، ليعيد دمجها بشكل ما عن طريق هذا الفنّ الرّوائي.

يلتقي الطّرح السّابق مع ما ذهب إليه الكاتب "بول فين"، " Paul Veyne"في كتابه "كيف نكتب التّاريخ"، (Comment on écrit l'histoire)، حيث إنّ العلميّة لا تمنح ذلك النّص الدّقة التّي تضمن الحقيقة المطلقة ولا يمكنه أن يكون كذلك، فهو "(التّاريخ)من حيث الجوهر معرفة بواسطة الوثيقة l'histoire est connaissance par document، ويرجع ذلك إلى أنّ أيّ وثيقة لا تستطيع أن تكون بذاتها هي الحدث، فهي ليست تسجيلا مصوّرا photomentage documentaire أمينا لتتابع لقطات الحدث، وهي لا تجعلك ترى الماضي نفسه مباشرة كما لو كنت هناك، فالوثيقة ليست محاكاة mimésis بل هي حكاية عنه digésis... التّاريخ هو رواية على لسان المؤرّخ /المؤلّف لا على لسان الشّخصيّات أثناء الفعل "[2].

انطلاقا من هذا التّفسير ، يتوصّل إلى البحث عن كيفيّة لتمثّل التّاريخ في الرّواية، وهي مع ذلك تمثّل الخطاب التّخييلي؟ ولعلّ مثول التّاريخ في الرّواية، هو أحيانا مثول الشّاهد أمام المدان أو الحاضر أمام الغائب، لتحصل الحقيقة الممكنة للتّخييل في النّص، وقد كان ممّا ساعد جنس الرّواية على هذه المناورة هو طواعيتها لتلبس مختلف الأجناس الأخرى، خاصّة، إنّ التّاريخ خطاب سابق عن الرّواية، إذ تستدعي الرّواية الوثيقة ثمّ تطردها مرارا.

لقد كانت هذه النّظرة التّي تسترعيها الرّواية نحو تجليّات التّاريخ مطلبا آخرا، يحققّه السّؤال القائل: كيف يتمّ الاتّصال بين المرجع و الخيال؟.

لعلّ " إرادة تكلم التّاريخ هي إرادة فرض اختيارات (فرض الأنا الذّاتي على الموضوعي)...لأنّ الحديث عن التاريخ بصيغة روائية هو اندماج بالموضوعي "[3] ، فتمتّع الرّواية بالموضوعيّة لا يمنحها الصّدق التّاريخي، إنّما الأمر يتعلّق بكيفيّة تذليل هذه الحادثة لصناعة فعل روائي، عندها يمكن أن تُجسّد هذه التّوأمة بينهما، ومن

[1]: محمد القاضي: الرواية و التاريخ ، ص11 .

[2]: P.veyne :.comment on écrit l'histoire ,ed seuil, paris, 1978 ,p15 .

[3]. *سعيد علوش : الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي ، دار الكلمة للنشر ، 1981 ،ص60 .*

الصّور الّتي ساعدت على حدوث هذا التّواشج والانسجام؛ السّردية الّتي اتّصف بها الخطابان معا؛ فالتّاريخ خطاب سردي "يظلّ منجزا في مقام محدد تتحكم فيه اعتبارات شتى توجهه و تضيء مسالك قراءته" [1].

إنّ ارتباط الرّواية بالتّاريخ ليس رهين اليوم، إنّما يعود إلى بدايات تشكّل الخطاب الرّوائي*، لأنّه يمثّل المادة الخصبة الّتي لا تنضب تجاربها، فالرّواية تقوم برصد مختلف التّفاعلات على مستوى الحقول الإنسانيّة؛ تضيف وتحذف، توسّع وتقصي، فتتيح ظهور حياة جديدة تستمدّ طاقتها من الخيال ولا تنفصل عن المرجع، فمحاورة التّاريخ للرّواية لا تزال قائمة ومستمرّة لدرجة عدّ فيها بعض الدّارسين الرّواية سليلة التّاريخ ووريثته، "فهي وإن بدت خطابا تخييليا لا تنقطع صلتها بالمرجع " [2] .

كذلك التّاريخ الّذي ينظر إليه على أنّه العقل والمنطق والحقيقة لا يخل من اللاّعقلانية، وتجاربه المتنوّعة تفوق الخيال، أحيانا، ولكن حاجة الإنسان إلى وجود معلم يرسم تحرّكاته جعلت الدّارسين يسمونه بالحقيقة المطلقة، أحيانا، وهذا ما يتجلّى في قول "سعيد علوش" أحد المهتمّين بهذا الجانب: إنّ"التاريخ هو التمييز ...الذي علينا تذكره لكي لا ننسى أنفسنا، إنه يضع داخله الشعب الذي يمتد من الماضي إلى الحاضر" [3].

بهذا سيتّسع دور التّاريخ ليقارب عمل الرّواية، في اعتنائه بالدّقائق والجزئيّات؛ "لقد أصبح التّاريخ يسلك مسلك الرّواية في اهتمامها بالعارض والجزئي والهامشي كي تتخلص بشكل تدريجي من الرؤية الأحادية الرسمية التي توجهه "[4] .

إنّ التّداخل بين مسلكي هذين الخطابين، أدّى إلى اعتقاد بعضهم بمشاركة أحدهما الآخر في مجموعة من الخصائص، بل إنّ هناك من اعتبر أنّ كلاّ من الرّواية والتّاريخ تعودان إلى أصول ذات هويّة واحدة، تتلاقى فيها أنويتهما إلى حدّ بعيد، "والواقع أنّ الّذي بين الرّواية والتّاريخ من ترابط وتواشج هو أكبر من مجرد تماس

وقائعي ؛بل ثمّة مايشي بأن النسغ السردي للكتابتين يطوي هوّية واحدة"[1] .

1: محمد القاضي : الرواية و التاريخ ، ص18 .

*:يشير جورج لوكاتش إلى وجود روايات ذات موضوعات تاريخية تعود للقرن السابع عشر ،والثامن عشر، ينظر جورج لوكاتش: الرواية التاريخية تر ، صالح جواد الكاظم ، دار الطليعة للنشر ،بيروت ، ط1 ، 1987 ،ص ص 11،12 .

2:المرجع السابق ، ص18 .

3 : سعيد علوش : الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي ،ص ص 29 ،30 .

4: المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية ،دار الحوار للطباعة والنشرو التوزيع ، سوريا ، دط،دت ،ص80 .

يتّسم العمل الذّي يقوم به المؤرّخ في الواقع، عند الانتقاء من الزّمان أو المكان أو الشّخصيات بكونه عمليّة بحث افتراضيّة للحقيقة الموجودة ضمن هذه الأطر الثّلاثة لصناعة الحدث الواقع، فيكون أمام مستويات متداخلة؛ مستوى الممكن والمعقول وكذلك اللاّمعقول، " أي، بهذا المعنى الذي يكون فيه نسيج التاريخ هو هذا الذي نسميه حبكة؛ بمعنى خليط إنساني بدرجة أولى، وعلمي بدرجة أقل...إنها قطعة من الحياة ....ما يقتطعه المؤرخ حسب مشيئته ، وحيث الواقع لها ارتباطاتها الواقعية و أهميتها النسبية "[2].

لهذا يُشبَّه في موضع آخر "التّاريخ بالشّارع أو الحي الذّي يزار لا لشيء إنما لمتعة واحدة وهي رؤية الأحداث الإنسانية المتنوعة"[3]، وهي إشارة إلى دور المؤرّخ لأنّ الأحداث تظلّ على حالها إلى أن يتدخّل في إضاءتها المؤرّخ ، ولهذا لا يتوانى"، "بول.فين" في وصف التّاريخ–أحيانا– بأنه معرفة مخيبة وبتفاهة ما يقدمه "[4].

تحتاج صناعة التّاريخ، في مختلف الأزمنة، إلى الحجّة الدّامغة لتتمكّن من توصيفه بالدّقة و التّقنين اللّتين تمنحانه العلميّة*، لأنّ الإنسانيّة كانت، ولاتزال في حاجة ملحة إلى الحقيقة الخالصة، التّي دفعت بالتّأريخ إلى أن يتبنّاها، مع ذلك لا يمكن أن يكون التّأريخ ، في مختلف مراحله، قد أخلص لهذه الحقيقة، فكثيرا ما يستفيد من خيال الرّواية ، والمؤرّخ يستعين بأدوات الرّواية ، لاسيما، إنّه يُردّ إلى نمطيّته السّردية، الّتي تعدّ روح انبعاث الرّواية، من ثمّ، لابدّ من القول بأنّه، "لا وجود لحدود بين التاريخ و الخيال، فعندما ينظر المؤرخون إلى الماضي لا يمكنهم أن يلتمسوا الموضوعية ".[5]

عندما يُتحدث عن وجود الخيال في التّاريخ لا يمكن أن يتوجّه الاعتقاد نحو المعنى الّذي ينطوي عليه الخيال في الرّواية، فالذّي يرجى هنا ، إنّما ذلك التّخمين الّذي يحاول المؤرّخ في حالات متعدّدة أن يملأ فراغات الوقائع به، لأنّ الخيال في الرّواية هو خيال فنّي، ينبني وفق أدوات خاصّة، تتيحها تأديّة الفعل في الرّواية، لهذا

---

[1] :عبدالسلام أقلمون :الرواية و التاريخ (سلطان الحكاية و حكاية السلطان)دار الكتاب الجديد المتحدة ،لبنان ، ط 1، 2010 ،ص9 .

[2] : P.veyne :.comment on écrit l'histoire ,p28 .

[3] : ibid ,p25

[4] : loc-cit.

*:فقد أصبح التاريخ علميا ، همه الأول إثبات الوقائع وتركها تتكلم بنفسها ،إنه نشاط ذهني يتوخى المعرفة بما حدث ،ثم تحليل هذه المعرفة واستنباط مايحسن استنباطه من قواعد ونظم و قوانين (ينظر ،عبد الرحيم الحسناوي : النص التاريخي ،مقاربة إبستيمولوجية روديداكتيكية، إفريقيا الشرق، المغرب ،2011، ص33 .

[5] : عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ ، ص9 .

يمكن القول، دائما؛ إنّ الرّواية تستدعي التّاريخ مرارا و تطرده، فيصبح التّاريخ "أشبه بالرّواية... لكنّها تستعين بالخيال الفني لكي تضفي على التجربة الإنسانية تلك الحيوية التي تفتقر إليها الكتابات التاريخية" [1] .

إنّ اتّجاه الرّواية نحو التّاريخ في بداياته،كان اتّجاها تعليميا، فلم تكن الغاية إتلاف الحقيقة التّاريخية، بل تطعيم الرّواية بتجارب تاريخيّة تكسبها منحى جديدا، "فبإمكان الرواية أن تستقبل مواد تاريخية لتشييد كيان سردي دالّ تاريخيا "[2]، وقادر على إنشاء تصوّر صحيح للفعل البشري بمختلف توجّهانه وحركاته في الكون بأبعاده الزّمنيّة والمكانيّة والإنسانيّة الّتي لا يمكنه أن يحيد عنها، فهي الإطار الّذي يحتوي عوارض الحياة وثوابتها، " إن الزمان التاريخي يرتبط بالأثر ، لأن المعرفة التاريخية هي معرفة بالآثار : لأنها توجّه البحث التقصي والاستفسار وهذا هو التاريخ بعينه "[3] .

إذن، لقد احتضنت الرّواية التّاريخ، بل تشاكلت معه زمانا ومكانا وأحداثا، فشيّدت فعلا لها، أعادت فيه تسجيل الوقائع من خلال تصوّرات الرّوائي الخاصّة، لتبتعد عن الأهداف النّفعية الّتي يطلبها التّأريخ، أو البحث في القوانين المتحكّمة في الظّواهر. فقد عدّ بعض الدّارسين أن "كتابة مشاهد تاريخية باهرة هو شكل فني ، مادامت تجسد ممارسة خيالية بديعة"[4].

في حين يرى "واسيني الاعرج" في مقاله (الرّواية التّاريخية أوهام الحقيقة)، أنّ التّاريخ: "هو المادة المنجزة المنتهية التي مر عليها زمن لا بأس به، يضمن حدود المسافة التأملية بيننا و بين المادة المعنية "[5].

ويذهب الباحث "عبد الله عبد اللاوي" في كتابه (إبستمولوجيا التّاريخ) إلى التّصوّر نفسه ، في ترك مسافة زمنية تقضي إعطاء التّاريخ حقّ الممارسة الفعليّة، "التاريخ يقتضي مسافة باعتبارها الفعل نفسه لتشكل الممارسة التاريخية ولأنّ التّاريخ كما يصنع يحيل إلى عملية ، إلى تداخل بين الماضي و الحاضر" [6] .

---

[1]: قاسم عبده قاسم،أحمد ابراهيم الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، (نصوص تاريخية و نماذج تطبيقية من الرواية المصرية)،عين للدراسات و البحوث الانسانية والاجتماعية،مصر،ط 1 ، 1431 هـ ، 2010 م ، ص9.

[2]: عبدالسلام أقلمون :الرواية و التاريخ ،ص20 .

[3]: عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ ، ص64 .

[4]:عبد الله ابراهيم :الرواية و التاريخ ،دراسات ثقافية،ندوة التاريخ و الرواية، الدوحة، مارس 2005، ص 6 .

[5]: ينظر،المرجع نفسه، ص ص، 17 ، 18 .

[6]: عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ ، ص91 .

في هذه الحال، لا يمكن أن تنتمي اللّحظات الزّمنية الّتي تباغت الإنسان إلى هذا التّاريخ ، والسّبب في ذلك يعود إلى اللّبس الذي سيقع بين الأزمنة(ماض، حاضر، مستقبل)، فيمكن أن تنسحب أيّة لحظة زمنيّة آنيّة بيننا لتكون تاريخا، ولهذا يذهب الدّارسون إلى ضرورة وجود فاصل بين الحدث والكتابة، حيث يقدّم "واسيني الاعرج" توضيحا آخر يشترط فيه وجود المسافة التأمليّة وفعل الإنجاز، اللّذين يتحدّد من خلالهما فهم العلاقة المتداخلة بين التّاريخ والرّواية، وهو الأمر الّذي جعله يصرح؛ " ألا حقيقة في النص الإبداعي، وإنما حفاظها (النص الروائي) على بعض علامات التاريخ، ماهي إلا إحالات إيهامية " [1] .

مهما اختلفت قواعد استحضار المادة التاريخيّة في الرّواية، يبقى هناك تاريخ تتغذّى منه هذه الرّواية، على اختلاف جنسيهما، فعندما يؤمن المؤرّخ بالواقعة وتحقيق مصداقيّتها على مستوى ما، يجادل بالأدلّة الرّاسخة ليثبت عقلانيّة المعرفة التّاريخية وصحّة روايتها. فهو، على هذا، يقوم بعمليّة تحويل لا تخلو من إمكانيّة إعادة بناء لممارسة تاريخيّة، لأنّه يعتمد على أدوات خاصّة بالمؤرّخ، فهو لم ينقل الخبر بصورته وزمنه وفضائه في الواقعة، على نحو ما تقوم به الكاميرات التّصويرية في عصرنا الحالي، إنّما يقوم بتجميع المادة وتنسيقها بشكل منسجم لا تناقض فيه فيستعيرها المبدع، ويستحضر هذه المادة السّابقة لينتج نصا لاحقا يتوخّى فيه الجماليّة، فيكون "التاريخ رواية ما كان ، والرواية تاريخ ما يمكن أن يكون"[2] .

سيستمرّ، وفق هذا المفهوم، التّقاطع بين التّاريخ والرّواية، ولكن من شأن الرّواية أن تجدّد نقاط تقاطها، فقد يقع التّقاطع في الشّخصيّة ، أوفي الزّمان أوقد يقع في الفضاء أو في الأحداث ، أو فيها جميعا، فهي دائما تبحث عن مواقع الإثارة في هذه الأنساق، ليظلّ النّص الرّوائي مفتوحا وحيّا ، يناشد دلالات متعدّدة .

لا يمكن الجزم دائما، أنّ لاستحضار التّاريخ في الرّواية غاية يؤمّنها الرّوائي، بل قد تخرج الرّواية عن تلك الغايات المعروفة؛ كمعالجة الرّاهن وقوفا على الماضي، إلى نطاق أوسع تتحكّم فيه ثقافة القارئ ، ولهذا لا مجال للاعتداد بأن يكون التّأريخ مجرد ركح للشّخصيات يحكم تصرفاتها – على نحو ما وصف به "محمد القاضي" غرناطة لرضوى عاشور [3] .

---

[1]: عبد الله ابراهيم :الرواية و التاريخ ، ص، 17.

[2] : محمد القاضي : الرواية و التاريخ :طريقان في كتابة التاريخ روائيا ،علامات في النقد،إصدارات النادي الثقافي ،جدة ، الجزء28 ،مج 7 ،صف 1419 هـ،يونيه 1998 م ، 114 والرواية والتاريخ ،ص26 .

[3]: المرجع نفسه، ص ص54 -56 .

ما جدوى إعادة إنتاج الرّواية إذًا؟ هو سؤال سيظلّ مطروحا، هذا وإنّه لمن مغبّة الجواب القول بأنّها دعوة إلى خلق حياة جديدة تتحكّم في جماليّتها بنية الخطاب لانوع المادة.

هو جواب لم يكن ليقبل إلاّ طلبا لإمكانات أفضل واعتلاء رهانات مختلفة يتحكّم فيها التّخييل، ولا يهمّ في هذه الصّناعة إعادة التّأريخ أوالوصول إلى النّتائج نفسها، بقدر ما تهمّ المهارة الإبداعيّة في بنية الأنساق، و إلاّ كان تشبّع الأعمال الرّوائية بمادة تاريخيّة واحدة، سببا في تطابق الإبداع .

لعلّ هذا الجدل بين أن يكون التّاريخ أداة أو أن يكون مطلبا، هو ما دفع بالرّوائيين إلى بسط نفوذهم على التّاريخ بشكل عام، وتغييبه في الوقت نفسه، حتى يمتلكوا سلطتة، فتنصاع لهم البنية الرّوائيّة، ويحقّ لهم أن يصلوا بها إلى الحقيقة الفاصلة الّتي تمليها البنية لا الواقع، ومعنى ذلك إنّ النّص؛ " لا يتحدد من خلال حقيقة ثاوية خلفه، بل من خلال حقائق توجد بعده ولا يوقفها إلاّ قصور النص عن التدلال signifiance أو عجز القارئ عن القراءة المنتجة"[1].

وعندها يمكن القول،إنّ الكاتب المتميّز هو من يخلق نصّا مفتوحا ؛لا تنغلق قراءاته بانتهاء الزّمان أو المكان أو غيرهما، بل تتجدّد باختلاف اللّحظات وتطوّر البنية .

لكن، ممّا أوحت به أقلام النّقاد أنّ تشكيل الرّواية على مستوى الإبداع العربي – خاصّة في بداياتها – يمكن ردّه إلى خلفيّات سابقة على الإنتاج، فرضت انحصار العمل الإبداعي داخل إطار الدّلالة المنتهيّة بتحكّمه في نسيج الرّواية، وقد أشار النّاقد"سعيد علوش" في كتابه، (الأديولوجيا في المغرب العربي)، إلى أنّ مسيرة الرّواية بالمغرب العربي تشكّلت وفق ثلاث مستويات من الوعي : [2]

1 – الوعي الواقع الذي لا يرى في التاريخ غير تكدّسات للأحداث .

2– الوعي الخاطئ الذي يحبس نفسه داخل مضيق القيم الفاسدة.

3– الوعي الممكن كرؤية حياتية للمستقبل.

إذاً، الاتّجاه نحو بحث سبل جديدة لرؤى استشرافيّة في البنية الرّوائية ستقيم رؤية تحديثيّة للفعل التّاريخي في الرّواية، وهو ما يجب أن يسلكه المبدع، لا لإحياء ماض وحسب، وإنّما لخلق أفق وعي ثان، تستنير من خلاله

[1] : محمد القاضي : الرواية و التاريخ ، ص 48 .

[2]: سعيد علوش : الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي ،ص ص 29، 30 .

حقائق ماضيّة أوتُبتكر صور أكثر عمقا وإطلالة على الإنسانيّة و إشراقا في الإبداع، لأنّ الاهتمام لا يقع حول ما أوفت له الرّواية في التّاريخ، وإلاّ أدّت عمل المؤرخ، بل تبحث في الكيفيّة الّتي تمّ استدعاء التّاريخ بها.

على الرّغم من ذلك، فإنّ الرّواية تلتقي بالتّاريخ في البحث عن كينونة ما، عندها يحلّق فضول كلّ من الأديب والمؤرّخ لإشباع نهم المغيّب عن زمانهما؛ فتكون دوافعهما لاستقصاء المجهول متداخلة، إذ تتّجه الرّواية لاستدعاء ما يمكن أن يكون مناسبا لأحداثها والتّأريخ يقوم بالعمليّة نفسها؛ بالبحث في الأدلّة و غيرها من ضمانات، حيث يقول أحد الكتّاب "إن موضوع التاريخ هو عبارة عن واقع لم يعد موجودا"[1] .

اللاّموجود بالنّسبة إليهما هو موضوع البحث؛ وبعث كينونة ما لتحقيق وجوده، هو مطلبهما، إلّا أنّ الكينونة الّتي تسعى إليها الرّواية تختلف أهدافها عمّا يذهب إليه التّأريخ الّذي "بوصفه علما يشير إلى موضوعات من نوع جديد تناسب شكل التفسير الذي يميزه "[2] ، فممّا شاع اعتقاده أنّ التّاريخ لا يخلق قصصا خياليّة، حتّى وإن بدا على غير ما يحمله الواقع، بل هو يتّجه إلى التّحليل والتّفسير بما يجمع الوقائع ويربطها، فيعيد بناء ما كان وما هو موجود، و لا يسعى إلى التّكهن الافتراضي الخالي من التّفسير، بل يقوم "بتفسير حدث ما من خلال تتبع علاقاته الداخلية مع أحداث أخرى ووضعه في سياقه التاريخي "[3].

أن يخضع التّاريخ لهذا التّتابع والتّسلسل، هو ما جعله في حوار مستمرّ مع الرّواية، فلا تحدث قطيعتها به ولا تشاكله في الوقت نفسه، ولهذا ففي كلّ رواية تستمدّ مادّتها من التّاريخ "جدل بين نصّين: نص قديم تستحدثه القراءة ونص جديد ينشأ من السّجال بين الحاضر و الماضي "[4]، النّص الأوّل هو نص لا زال عالقا في الماضي، حتّى تستدعيه الرّواية لتضارع به نصا آخر في الحاضر، فهذا النّص لا يمكن أن يقال عنه تأريخ لأنّه لا ينتهي إلى أهداف التّاريخ ولا هو تخييل لأنّه يراجع الواقع، ولكنّه يسعى لإقامة بعد جديد آخر يفتح النّص على قراءات مغايرة، قد يناقض فيها التّاريخ والحقيقة الواقعة معا.

مهما هربت الحقيقة من المؤرّخ لتستقرّ في الخيال، فستظلّ زاوية رؤيته هي المرجع، والرّوائي مهما غاصت خطواته في أبعاد التّأريخ المختلفة تظلّ دائرته التّخييل، ومن ثمّ لابدّ أن تكون الرّواية –كما تساءل أحد الدّارسين– " إذا كنا نكتب الرواية تخييلا على التاريخ، و التاريخ تخييل على الحقائق، فإنّنا نبتعد عن

---

[1]: محمد الهلالي وعزيز لزرق:التاريخ، (دفاترفلسفية، نصوص مختارة)، دار توبقال للنشر،المغرب،ط1 ،2014 ،ص36 .

[2]: بول ريكور :الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي،تر سعيد الغانمي ، فلاح رحيم ،ج1 ،دارالكتاب الجديد المتحدة،ط1، 2006، ص278 .

[3]: المرجع نفسه، ص246 .

[4] : محمد القاضي:الرواية والتاريخ ، ص80 .

الواقع مرّتين على الأقل "[1].

لاشكّ أنّ فعل التّاريخ في الرّواية يخضع إلى آليّات ما، تستقطب التّخييل في التّاريخ لتفعيله على مستوى الرّواية، هذا التّفعيل من شأنه بثّ وعي –يقصده– على مستوى الواقع، خاصّة إن كانت تتّجه نحو تكريس حقيقة ما، أوانتقادها أوتغييرها أوالإيهام بواقعيّتها، وإلاّ، لمَ يتّجه الرّوائي إلى التّاريخ ؟ .

في هذه الحال، يمكن أن تظهر إجابتان؛ الأولى وهي إمكانيّة وقوع الافتراضات –السّابقة الذّكر– أمّا الثّانية؛ فهي إعادة النّظر في رؤية الباحثين للتّاريخ، ليكون التّاريخ هو الكلّ الشّامل الّذي يلفّ حياتنا وهو على ذلك المادّة الأولى والأخيرة للرّواية، ولا مناص لها إلاّ هو، أو إنّه في قِدَمه أو حداثته تخييل لا واقع، (وبالطّبع لا يقصد هنا أنّه مجرد الهذيان) .

من جهة أخرى، لعلّ حاجة الإنسان إلى التّجديد ، هي من تدفعه إلى التّفتيش في السّابق، لكونه غير راض عن إنسان عصره، فهو يبحث عن الكمال الّذي لا يمكن أن يتحقّق فيه لذاته منفردة، وإنّما لابدّ أن تجتمع فيه ذوات السّابقين، وكذلك قناعة الإنسان بالواقعة في الوجود التّي لا تتحقّق إلاّ بالدّليل، جعلته يفزع إلى الماضي اعتقاد الصّدق فيه لثباته، لأنّ فناءه يمنحه هذه الحقيقة، أمّا الحاضر فلا يزال بالنّسبة للإنسان واقعا متغيّرا–حتّى يستقر الفعل في الزّمان، فيلتقي الإنسان بجوهره المفقود "ويتوحد روحا وجسدا و عقلا، أي استعاد تعدديته الروحية و المادية و الأخلاقية و الجمالية، التي تعيّنه إنسانا تاريخيا، تتجلّى تاريخيته في تعددية لا تقبل الاختزال، واتكاء على تعددية مستعادة عاد الإنسان إلى الماضي وبحث عما جعله مختلفا عن الحاضر "[2] .

لهذا يذهب الكاتب "بول فيين " في تحديده لحدود التّاريخ إلى أنّ؛ التّاريخ لا يختلف عن الرّواية في تجسيده للسّرد إلاّ أنّه رواية حقيقيّة "l'histoire est un roman vrai."[3] ، كما يؤكدّ هذه السّمة مجدّدا في موضع آخر، عندما يقول: " إنّ التّاريخ سرد الأحداث الحقيقيّة

" l'histoire est un récit d événements vrais[4]"

[1]: عبد الحميد محادين: التاريخ فضاء للرواية الخليجية،الرواية والتاريخ(دورة عبد الرحمن منيف للأبحاث) ج2، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي،2005 ،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،2008 ،ص26 .

[2]:فيصل دراج: الرواية و تأويل التاريخ ، المركز الثقافي العربي ،المغرب،لبنان،ط1،2004، ص ص 12 ،13 .

[3] : P.veyne :.comment on écrit l' histoire ,p10.

[4] *: ibid ,p23.*

التّاريخ في الرّواية حقيقة ماثلة أمام مختلف الباحثين، لكن السّؤال الّذي يجب أن يقال؛ هو كيف يحضر التّاريخ في الرّواية ؟ فالرّوائي يبحث في الكيفيّة الّتي يتحقّق بها وجود ثان جديد لما عرفه أو تلقّاه بشكل ما، "لأن ابتكار عالم جديد يمر أيضا بإعادة ابتكار التاريخ ولا يكون هذا الابتكار إلا عن طريق الكتابة لأن التاريخ هو دراما يعاد كتابتها باستمرار عن طريق حوادث واقعية، وكونها مرهونة بقواعد خاصة تتناسب مع بنيات وتوجهات المخيال "[1] .

يتطلّب إنشاء رواية تستند إلى الماضي؛ إعادة التّاريخ مرّتين بشكلين مختلفين، لعلّ شكل النّص الأوّل يتجلّى بنزوعه إلى الحقيقة الّتي تكون مرئيّة أو مرويّة أو وثائقيّة، وفي كلّ ذلك سقوط الضّمانات الّتي تؤهّل الرّؤية العلميّة للتّاريخ؛ فلا نكون إلاّ أمام واقع متخيّل، أمّا النّص الثّاني فيقوم على الرؤيّة الّتي توصّل إليها النّص الأوّل بما يحويه من تخييل.

ومن ثمّ لا يمكن إلاّ أن يقال – كما قلت على نحو سابق– إنّ التّاريخ إذا دخل الرّواية وخضع إلى الفنّ، أو بالأحرى، إذا تحوّل إلى فعل للكتابة تخلّى عن سلطته في التّلقين المعرفي، "فالتّاريخ لا يستطيع ...أن يقطع كلّ علاقة مع السّرد دون أن يفقد طبيعته التّاريخية" [2].

لابدّ أنّ القول بتاريخيّة الرّواية أو رواية التّاريخ، سيدخل البحث في جدل كبير، لا ينته إلاّ إلى أسئلة كثيرا ما ردّدت، على نحو؛ هل نكتب تاريخا أم نكتب رواية ؟ هل الرّواية تاريخ أم التّاريخ رواية ؟ ما مقياس الصّدق في التّاريخ؟ وما مدى تمثّل الرّواية للتّاريخ وغيرها... ؟

في الواقع، إنّ الوجه الذّي يُقيّض فيه هذا البحث هو تجليّات الفعل التّاريخي في الرّواية من خلال البحث في الكيفيّة الّتي يتدخّل فيها التّاريخ في الرّواية —مهما اختلفت مادته بين الحقيقة أو الخيال، ومهما تنوّعت نعوته أو تسميّاته –.

أكيد، إنّ اتّجاه الفنّ الرّوائي للتّماهي في الماضي له أهدافه الخاصّة، التّي دفعت الرّوائيين لتقصّي كلّ ما هو متميّز في ذلك الزّمان الذّي يسبقهم، وقد وصف الكاتب "جورج لوكاتش" (Georg lukacs) أحد هذه الأسباب؛ المتمثّلة في؛ " الإيقاظ الشّعري للنّاس الّذين برزوا في تلك الأحداث لنعيش دوافعهم الاجتماعيّة والإنسانيّة الّتي أدّت بهم إلى أن يشعروا و يتصرّفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التّاريخي، ولهذا فهو ينفي أن

[1]. عبد الله عبد اللاوي : ابستمولوجيا التاريخ ، ص ص11 ،12

[2]:بول ريكور:الزمان و السرد الحبكة والسرد التاريخي ،ص279 .

يكون المهم من استدعاء التّاريخ، إعادة سرد الأحداث التّاريخيّة الكبيرة "[1].

حكاية التّاريخ في النّص هي بحث عن تجل أكثر وعي و فهم للإنسان في أطواره الزّمانيّة، فالرّواية تستطيع أن تبني حياة جديدة في شروط يراها الكاتب صحيحة وممكنة، بحثا عن نوع من الكمال والعدل الإنساني، لهذا فالرّوائي يستدعي من التّاريخ ما ينسجم مع هذا الكمال ليحقّق استيعابه للرؤية الجماليّة، (إمّا حذفا أو إضافة أوتغييرا)، في بنية النّص السّرديّة، التّي تعدّ حقلا خصبا لهذه المناوءات، وقد تناول كثير من النّقاد هذه القضيّة بالبحث في سبل استحضار التّاريخ، وتراوحت رؤاهم حول أهمّ هذه البنى من شخصيّات تحضر تارة اسما وأخرى فعلا، ووقائع تثبت زمانا أو مكانا أو حدثا أوغيرها، وقد قدّم النّاقد "سعيد يقطين" شكلين لاستحضار التّراث وهما: [2]

1– الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية وتتدخّل بعض قواعد النّوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السّرد أوأنماطه أولغاته أوطرائقه كما في رواية رسالة في الصبابة والوجد لجمال الغيطاني، ونلاحظ كون هذا الشّكل هو المهيمن.

2 –الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهويّة، وعبر الحوار أوالتّفاعل النّصي معه، يتمّ تقديم نص سردي جديد(الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النّص .

تتعلّق عمليّة رجوع النّص الرّوائي إلى الماضي واختياره لحدث ما وتعظيمه لشخصيّة تاريخية أو تهوينه لها في ذلك الزّمان بقصديّة المؤلّف، غالبا، فهو من يقدّر أهميّتها ويحدّد موقفه إزاءها، إذ "يجب في عملية استثمار التّاريخ أن تتحكّم وجهة نظر الرّوائي في ترتيب البيت الدّاخلي للرّواية وتأثيثه بمجريات وقائعيّة وأخرى متخيّلة"[3]، وهذا لايعني سيطرته على العمل بقدر ما يعني إنتاج الانسجام في المعاني .

إنّ الرّوائي المتميّز هو من يوازن عمله الإبداعي بموهبة عاليّة تمكّنه من استغلال الثّغرات التّي يحدثها على مستوى مادّته بمهارة، لتحقّق الصّدق الفنّي في بنية الرّواية، وهذا الصّدق لا يتحقّق بالالتزام بمصداقيّة المادة التّاريخيّة نفسها، إن لم تتمثّله بنية الرّواية شكلا و مضمونا .

---

[1]: ينظر،جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، تر، صالح جواد، المجلس الأعلى للثقافة ، منشورات وزارة الثقافة و الفنون العراق ،دار الطليعة ،لبنان، ط1 ،1978، ص46 .

[2]: سعيد يقطين :الرواية والتراث السردي،(من أجل وعي جديد بالتراث)،رؤية للنشر والتوزيع،مصر،ط1 ،2006ص ص 7 ،8 .

[3]:نضال الشّمالي :الرواية و التاريخ ،بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية،عالم الكتب الحديث،جدارا للكتاب العالمي،الأردن، ط1 ،2006 ،ص 125 .

يستلهم العمل الإبداعيّ التّاريخ ولا يعيده، بل ينتج واقعا آخر يحمل الاحتمالات الأكثر صلاحيّة لتجاوز الفشل أو تحقيق مستوى أرقى على نطاق واسع من الحياة المفترضة، على الرّغم من أنّ هناك دعوة قديمة إلى الآن، إلى اعتماد التّاريخ التّسجيلي في الفنّ طلبا للإيهام بالواقعيّة، وعدم وقوع صدام بين ما تثبته سجلّات التّاريخ وبين ما ينتجه الرّوائي من واقع مواز، خوفا من أن تفقد الرّواية، إذ ذاك، وصاية التّاريخ عليها وصلاحيّاته اتّجاهها، فلا تغدُو إلاّ أن تكون مجرّد تخييل لا امتداد له أو قد تلامس (الهذيان) .

في هذه الحال، لابدّ من التّأمل في رؤية تقوم على ألاّ شرط واقع ليجبر الرّوائي أن تكون روايته تاريخيّة إن ماثلت الواقع التّاريخي أو أن تكون رواية ما، فقط، إن خالفته، لأنّ التّاريخ يبقى المادّة التّي يستمدّ منها الرّوائي صنعته، وإلاّ جاز مبدئيّا أن "-نطلق قياسا-مسمّيات أخرى من قبيل؛ رواية نفسيّة و رواية اجتماعيّة ورواية سيّاسيّة ورواية تكنولوجيّة و...و..". [1] وهكذا ستظلّ المادّة التّاريخية في الرّواية مضمونا ما، يستوعبه جنس الرّواية الذّي لا يصلح إلاّ أن يدلّ على فنّيته أو يتّخذ شكلا غير جنس الرّواية.

اهتمام الرّوائي بالتّاريخ يعود إلى ما يتلقّاه من إغراءات معرفيّة داخل هذه المادّة المتجدّدة، خاصّة إنّهما (التّاريخ والرّواية) يقومان على السّرديّة التّي تجعل من نقاط تقاطعها واسعة تسمح للرّوائي بالتّحرّر داخل هذه المادّة وتحريرها في الوقت نفسه، مشتغلا على أنساق بعينها في المادّة التّاريخيّة ليحقّق الصّدق الذّي سيكون مرآة جماليّة النّص الرّوائي، ومعيارا يوضّح قدرة الكاتب في صناعة النّص الجديد.

كلّما كان الرّوائيّ مطّلعا على تفاصيل الحقائق التّاريخيّة التّي يشتغل عليها، كلّما كانت حركته داخل التّاريخ سهلة ومطلقة، يقول جورج لوكاتش: "وما يهمّ في الرّواية هو الإخلاص في تصوير الأسس المادّية لحياة فترة معيّنة... إلاّ أنّ هذا لا يعني إطلاقا إنها مقيدة بأية حقائق تاريخية معينة بل على العكس على الروائي أن يكون حرا في أن يعامل هذه الحقائق كما يشاء إذا ما أراد أن يصور الكل الأكثر تعقدا و تشعبا بصدق تاريخي" [2] .

إنّ نزوع الرّوائي إلى هذا الاتّجاه سيمنع وقوعه في التّكراريّة التي ينتجها إخلاص الأديب لمصداقيّة المادّة التّاريخيّة، عندئذ ستُوفّق الرّواية في تحقيق المصداقيّة الفنيّة التّي يتطلّبها العمل الإبداعي، ومن ثمّ كان التّوازن الذّي يتحسّسه الكاتب داخل العمل الرّوائي النّاجح، نتيجة فعل الكاتب الشّخصي داخل النّص التّاريخي

[1]: المرجع السابق، ص 109 .

[2]: جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، ص238 .

لتفعيل بواعث مختلفة للعمل الأدبي؛ فتراه تارة يتّصل بالتّاريخ مستدعيا معطيّاته، وتارة أخرى ينفصل عنه ليستقلّ برؤيته، فعندها تكتسي الرّواية "مبدأ الصّدق إذا أعادت تكوين التّاريخ بصورة ذاتية" [1] .

ما يقوم به الرّوائي اتّجاه هذه المعطيات هو التّصرّف في أنساق الرّواية المشتغل عليها، ليتمكّن من إنتاج صدق فنّي ينشأ من تفعيله للمكان أو الزّمان أو الشّخصيّات؛ إضافة أو حذفا أو غيرهما ...أي أن يحقّق تدخّله في المادّة فاعليّة، تكون جديرة بتمثّل الحياة الإنسانيّة، حيث يستغلّ ما توارى من تاريخ ، وما علق في الأذهان لينفذ إلى حكاية جديدة، أحيانا، يهمل فيها ما تعارف النّاس عليه في التّاريخ أو ما اتّفقوا على يقينيته و ثباته، ليهتمّ بمفاصل الحكاية التّي تمنحه الحركة بحريّة دون قيد التّسجيل الوثائقي للتّاريخ .

عند ذاك تتاح للرّوائي إعادة إنتاج المعرفة التّاريخيّة بما يتناسب مع أفاق احتماليّة المعطيات-(تصحيح معرفة، بناء تصوّر، إعادة دمج)- وجماليّة الكتابة معا، وكثيرا ما يلجأ الرّوائيون في هذا القصد إلى اعتماد شخصيّات تخييليّة رئيسيّة في أعمالهم حتّى لا يتورّطوا مع ما هو موجود من مادة تاريخيّة سابقة، وهكذا ، "فإنّ بعض علامات العمليّة السّرديّة تناسب بشكل أدق الراوي و بعضها يلائم المروي، و بعض علامات المروي، و بعضها الآخر مناسب للقص narration تلائم الشّخصيّات, وبعضها الآخر يلائم الزمن، وبعضها يلائم أكثر الفضاء الذي تحدث فيه أفعال الشخصيات " [2].

ما يخلص إليه، إنّ العمل الفنّي الرّوائي يحتاج إلى أن يتجاوز التّاريخي لأنّه يعجز أن يقصيه، فكل ما يمكن أن ننظر إليه حولنا ما هو إلاّ تاريخ ،لذلك من الخطأ الاعتقاد في تخلّي الرّواية عن التّاريخ، لأنّ التّاريخ يحيط بالأزمان جميعها (الماضي والحاضر والمستقبل)، لكن كيفيّة الاشتغال على هذا الزّمان هو ما يُحدث في المتلقي ذلك الإحساس بوجود تاريخ ما.

لا تعني فكرة إنتاج عمل روائي تخييلي بحال من الأحوال إقصاء ما يظنّ في ماهيّته تاريخا، إنّما الأمر على العكس من ذلك تماما، فاشتغال الرّواية على التّاريخ هو من صميم التّخييل.

لعلّ توجّه الرّوائي إلى إحداث التّوازن على مستوى عمله الفنّي هو ما جعله يلجأ إلى الجمع بين الحقيقة والمتخيّل، ذلك لما كان قد قُصد إليه — سابقا – إنّه لا حقيقة مطلقة و كلّيّة، أو إنّ كلّ ما يحيط بنا تاريخ،

[1]: نضال الشّمالي :الرواية و التاريخ ،ص 126 .

2 :ينظر،جيرالد برنس:علم السرد ، الشكل و الوظيفة في السرد، ترجمة باس صالح ،دار الكتب العلمية ، لبنان،ط1 ،2012 ،ص15 .

وعلى إثره كانت عودة الرّوائي إلى التّاريخ؛ إمّا لاعتقاده الحقيقة فيه أو لإمكانيّة توليده معرفة حقيقيّة، لأنّ في هذا المتخيّل أو الممكن " ما يحرّر الزّمن من مكانه و يجعله أكثر اتّساعا"[1].

لا تتمّ عمليّة امتصاص التّاريخ في العمل الفنّي على نحو تسجيلي، وإلاّ كان إجباريّا الالتزام بالتّاريخ أوالرّضوخ لسلطته في التحكّم في قضايا العمل، و إنّما على الكاتب الرّوائي أن يسلك فيها مسلك العابر لا مسلك المقيم، فهو يتزوّد بما يناسب حاجات البنيّة السّرديّة، لكنّه في الوقت نفسه يطرح حمولته تلك بتغيير مسلكه نحو تصوّر جديد ممكن. لأنّ الرّواية ،"ليست عملا من أعمال الخيال كما ليست انعكاسا للواقع والخيال "[2].

تحتاج الرّواية لتكتمل صناعتها إلى الجانب الخيالي الذّي ينعش تلك الحقائق والوقائع ويرتقي بها إلى كينونة أكثر انسجاما في فنّيتها، فلا يمكن أن تنسب الرّواية المستمدّة مادتها من التّاريخ إلى المرجع، ولا أن تنسب غيرها، المنقطعة عنه إلى المتخيّل، بل إنّ جودة الرّواية تقوم على الجمع بينهما بمهارة حتّى لا تضيق الأولى في المرجعيّة و لا تغرق الثّانيّة في الهذيان (اللاّمنطق) .

إنّما يحتاج هذا الجنس الأدبي إلى سيطرة الأديب على صناعته وتحكّمه في بنية الرّواية بتطويعه لآليّاتها الّتي تسمح بدمج الخطابين (الخيالي و التّاريخي)، فيكون المتخيّل الحلّ الّذي يلجأ إليه الرّوائي في معظم الأحوال ليوضّح قضيّة أو يعيد بعثها أو يخرج بها نحو أفق جديد يؤسّسه الرّوائي، "فبفضل تصويره المتخيّل يستطيع أن يمدّ يد المساعدة إلى المؤرّخ، الذي يخضع إلى مصادفات الوقائع" [3] .

يقوم فعل التّخييل بالتّأسيس لاحتواء أنساق العمليّة الإنتاجيّة، ولعلّ ما أشار إليه "أرسطو" في عمليّة محاكاة الشّاعر؛ من أنّ هناك فعلا معينا يمارس التّأثير هو من يكسب العمل الفنّي شكلا ما خاصّا طبقا لطبيعة معاناته ودلالته، ليكون هذا الفعل " الطريقة المثلى للتمييز بين هذه الأنواع تقوم أساسا على المعنى المؤثر"[4] .

وهو من الأساليب التّي يعتدّ بها المبدع ، فكثيرا ما يسلكها في أعماله إلاّ أنّ هذا الطّرح يكشف عن إشارات سطحيّة عامّة لا تفسّر عمليّة صناعة النّص الإبداعي (الرّواية) –كما يجب– .

---

[1]: فيصل دراج: الرواية و تأويل التاريخ ، ص 18 .

[2] : المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية ،ص42.

[3]: محمد القاضي : الرواية و التاريخ ، ص25 .

[4]:أرسطو طاليس :فن الشعر،تر ابراهيم حمادة،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،دط،دت،ص 71 .

مايقوم به التّخييل هو فعل التّوجيه أو التّسيير، بل إنّه الرّابط بين المبدع والمتلقي، فهو محطّة التقائهما، أي إنّه يمكّن المتلقي من التّفاعل مع هذه الذّات الجديدة، لذلك "فالتّخييل هو محاولة ضبط القوة المتخيّلة عند المتلقي وكذا توجيهها من طرف العقل "[1]، لأغراض ثلاثة: "تهميش العالم الواقعي الممثّل تخييليا- دعوة المتلقي إلى التفاعل مع الإجراء التجاوزي- إدراك هذا الكشف كما هو، أي بناء تخييليا فيه تصورات عن الذات والواقع والتاريخ"[2] .

يؤدّي التّخييل دورا هاما في انفتاح النّص الرّوائي، فيظلّ الرّوائي بفضله باحثا عن مراس متجدّدة للمعنى، فلا تقبع حبيسة زاوية التّاريخ -التّي يصفها معظم الدّارسين بالجمود -أو رؤية أحاديّة يسطو بها المؤرّخ على الرّواية ولهذا كثيرا ما ترددّت الأسئلة بشأن النّص الرّوائي أهو تخييل أم حقيقة؟.

في هذا الشّأن ترد الباحثة "مونيكا فلودرنك" Monika fludernik ، السّرد إلى التّخييليّة المطلقة ، بقولها: "السرد تخييلي بشكل مطلق ليس لأنّه مركب made up أو يتعامل مع موجودات خيالية، بل لأنه يقوم على تمثيل الحالات النفسيّة و الإدراكات الحسية الذهنية"[3].

إنّ ما يفهم في هذا الوضع أنّ الكاتبة تنفي أن يعتمد التّخييل في النّص على ما لم يكن موجودا أو أن يكون مجرد سلسلة من الأحداث، بل هو يتجاوز هذا الإطار ليدرك الفعل الإنساني ومن ثم فهي لا تحدّد وجود نوع تخييلي و غيرتخييلي فهو نوع مطلق عندها [4] .

لعلّ" والاس مارتن" يقترب من التّحديد السّابق في جعل فعل الكلام منتجا للتّخييل، فيما ذهب إليه، أنّ "التّخييلية الجوهرية في الروايات... لا تكتشف في لاواقعية الشخصيات و الأشياء والحوادث الملمّح إليها و لكن في لا واقعية الملمّحات نفسها... فالتّخييل أفعال كلام متظاهر بها"[5].

في واقع الأمر، هذا ما يدفع لنفي الوثائقيّة الصّرفة على مادة التّاريخ- في حدّ ذاتها- لالتقائها بالرّواية سرديا، بل إنّه- كما لوحظ- صناعة يتدخّل فيها المؤرّخ محلّلا و مفسّرا، وقد ساعدت بنية التّاريخ السّرديّة على

---

[1]: محمدالديهاجي:الخيال و شعريات المتخل(بين الوعي و الآخر والشعرية العربية)،منشورات محترف الكتابة ،المغرب، ط1 ،ص20 .

[2]: عثمان الميلودي:العوالم التّخييلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات و الأسلوب)، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع،ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا،الجزائر، ط1 ، 2013 ،ص113 .

[3]: مونيكا فلودرنك:مدخل إلى علم السرد،تر باسم صالح حميد،دار الكتب العلمية،لبنان،ط1 ،2012،ص ص123.

[4]: المرجع نفسه، ص.123

[5]: والاس مارتن :نظريات السرد الحديثة،تر حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ،1998، ص 242 .

تفعيل هذا المذهب ممّا جعله مصوّغا لتسرّبات الخيال، ولهذا يذهب الكاتب بول فيين إلى نعته بالقصصيّة التّي تقوم على رواية الأحداث وتتفرّع عنها كلّ ما سيأتي .

"l'histoire est récit d'evenement . "[1]

إذاً، السّرديّة صفة يتمتّع بها التّاريخ، وهي تجعله قابلا للتّحويل و القولبة و هذا ما أتاح للرّوائي أن يتّخذه سندا تقوم عليه بنية الرّواية، ولا يبتعد الكاتب "جورج لوكاتش" (Georg lukacs) عن هذه الرّؤية أيضا عندما يقرّ إنّ: "الرّواية المعاصرة وليس التّاريخيّة وحدها خاضعة لتيّارين ، تيار ينشأ من الحكاية الخياليّة ، والآخر من النّقل "[2] .

يكاد يجمع معظم الدّارسين على هذا التّحليل، وهو مثول الخيالي ضمن الرّواية، إذ يحاول الكتّاب أن يَروا هذه القضايا بمنظار آخر يتحقّق معه تأويل التّاريخ بما يناسب رؤيته، فيحتلّ به الرّوائيّ موقعين هامّين، يتحكّم بوتريهما، فيشدّ وتر التّاريخ في موقعه الخاص به، عندما يتّجه اهتمامه إلى تسليط منظاره على شخصيّة تاريخيّة ما أو مكان تاريخي أو غيرهما، فيرتخي بالمقابل وتر الخيال، ثمّ يشدّ، في موقع آخر، وتر الخيال إذا تعلّق الأمر بتجديد حياة هذه الشّخصيّة وفتح تأويلات مخالفة تكمل ما كان ناقصا أو غامضا – ، وهو الموقع الذّي يبدو أنّ المؤرّخ عجز فيه عن سدّ ثغرات حكايته – وكأنّ الرّوائي يقدّم روائيّة الرّواية*.

إنّ عودة الرّواية إلى سند التّخييل هو بحث عن إمكانيّة جماليّة النّص الرّوائي، فالخيال يسلب الرّواية الحقيقة ويمدّها حقيقة، لأنّها تبقى عملا إبداعيّا تخييليّا.

مهما اشترك الأفراد في حمل الوقائع التّاريخيّة الماضيّة ذهنيا، فلا يمكن أن تكون كيفيّة تصوّر هذه الحقيقة متشابهة، وذلك لاختلاف مكوّنات ذاكرتهم الّتي تنشئ محدّدات لهذه الحقيقة وفق ما يحملونه من تصوّرات فرديّة، فقد يشترك الأفراد، مثلا في حمل حقيقة انتصار الأمّة الجزائريّة في ثورتها، لكن ستتخلف تصوّراتهم لهذه الواقعة لاختلاف محدّداتهم.

[1]: *P.veyne .:comment on écrit l' histoire , p14.*

[2]: جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، ص402 .

* روائية الرواية هو البحث عن الخصائص الأجناسيّة باعتبارها مقوما من مقومات كينونتها و طبيعتها و مقروئيتها و حركتها في التاريخ . ينظر ،*محمد القاضي : الرواية و التاريخ ، ص79 .*

تتشكّل هذه المحدّدات –في معظم الحالات– اعتمادا على إحداثيّات خاصّة ترتبط بنوع المكان وموضعه والزّمان – تقدّمه أوتأخّره– وكذا المجتمع، ثقافته، بنيته الاقتصادية، الدّينيّة،....لذلك نجد الرّواية تتّسع بشكل لا معقول في احتواء الماضي، ثمّ الحاضر والمستقبل بنسب أقل، ممّا يجعلها مؤهّلة لتوليد المعنى ، " فبدلا من أن يكون العمل الأدبي ترجمة متخيّلة للوجود الواقعي، فهو إنتاج لبعض التّمثيلات المنتجة للوجود الواقعي، تقوم بتحويل هذا الوجود إلى غاية متخيّلة " [1] .

3.1 . الرّواية التّاريخيّة :

لقد قام جدال كبير حول تجنيس الرّواية، خاصّة الّتي تستمدّ مادتها من التّاريخ، فذهبوا في ذلك مذاهب متنوّعة؛ منهم من رأى أنّ هذه الرّواية ما هي إلّا إعادة كتابة تاريخ ما، لكنّ هناك من فصل بينها وبين التّاريخ وذكر للجنسين خصوصيّات تميّزه وتقيم معالمه، في حين بقيت دوائر عالقة حول إمكانيّة تسميّة الرّواية المتناصة مع التّاريخ "رواية تاريخيّة ".

إنّ انفتاح النّص الرّوائي على مختلف الأجناس الأدبيّة جعله يملك طاقة استيعاب تخوّله لاحتواء مختلف الأحداث وبأشكال مختلفة، ولكن الكاتب هو من يفقدها استقلاليّتها؛ لتحيا من جديد داخل نص ينتمي إلى الرّواية ولا ينفصل عن التّاريخ، وقد طرح بعض الدّارسين تساؤلات متعدّدة عن انتماء هذا الجنس الأدبي وما يكتنفه من غموض، حيث أشار النّاقد "سعيد يقطين "في مقالته، (الرّواية التّاريخية وقضايا النّوع الأدبي)، إلى التّداخل الموجود بين جنس الرّواية والتّاريخ، وهل يكتب الرّوائي الّذي يمتح من التّاريخ رواية تاريخيّة باعتبارها خطابا سرديا، أوإنّه يكتب رواية تستثمر مادتها من التّاريخ ولكنّها لا تنتمي إلي جنس الرّواية التّاريخية، لاختلاف قواعد النّوع الّذي سلكه فيها، فهو بذلك " لا يقيم للمادة أي أساس ، ونعتبر ما يحدد نوعية الرواية ليس مادتها ولكن خطابها أيا كانت المادة التي يشتغل عليها" [2].

في الواقع، لقد اهتمّ النّقاد بهذه القضيّة اهتماما واسعا محاولين تحديد التّوصيفات الحقيقيّة لهذا النّوع من الرّواية ، ومدى التفافها بالتّاريخ أو انفصالها عنه، فكانت من بين الأسئلة التي جرت بينهم : هل الرّواية تاريخ؟ هل تلتقي الرّواية بالتّاريخ؟ هل هي جنس مستقل بذاته ؟ هل نكتب تاريخا أم نكتب رواية ؟.

لقد عهد النّقاد بمصطلح الرّواية التّاريخية إلى الدّلالة على نوع من الجنس الرّوائي الذّي يعتمد في

[1]: المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية ،ص 44 .

[2]: عبد الله ابراهيم :الرواية و التاريخ ،دراسات ثقافية،ندوة التاريخ و الرواية، الدوحة، مارس 2005، ص ص 141، 142 .

موضوعه على التّاريخ، إلاّ أنّ استعمالهم له بهذا الشّكل يوحي بكثير من الغموض، كما أنّ قبول هذا المصطلح دال لضرب من الجنس الرّوائي لابدّ له من التّوضيح، وعليه اختلف الدّارسون في تصنيف هذا الجنس الرّوائي ورأوا أنّه من التّعسّف دمج النّص الذّي يستند إلى التّاريخ في ضرب الرّواية التّاريخية .

إذن، هل يصحّ نعت النّص الرّوائي الذّي يمتح من التّاريخ بالنّص التّاريخي ؟ وهل فعلا الرّواية التّاريخية ضرب أو نوع (نمط) من الرّواية ؟ ما الأصل في هذه التّسمية ؟ هل يمكن عدّ الرّواية التّاريخية وليدة علاقة الأدب بالتّاريخ؟

1. 3 . مقولة في الرّواية:

إنّ الدّراسات السّابقة تؤكّد على وجود هذه العلاقة بين التّاريخ والرّواية ولكنّ كيفيّة تموضعها داخل التّاريخ أو مظهر العلاقة الّتي تربطهما هو ما سيفسر ماهيتها.

الرّواية جنس يرفد من التّاريخ، ذلك لاعتماد بنيتهما على السّرديّة فكان ذلك مهم في تعالق الجنسين، وفي ظهور هذا النّمط الّذي اختلف النّقاد في بيان حدوده، فوقعت بين هاجسين: "أحدهما الأمانة التاريخية التي تقضي عليها بألا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخيّة من قيام الدول وسقوطها...والآخر مقتضيات الفن الرّوائي من قبيل القص ..."[1] .

أشار" جورج لوكاتش "إلى أنّ ظهور الرّواية التّاريخية كان حوالي مطلع القرن التّاسع عشر، أو زمن انهيار نابليون تقريبا، كما إنّه بيّن دور الصّدق التّاريخي الّذي ذهب إليه الباحثون في تحقّق هذا المصطلح، ووضّح ارتباط الرّواية بمراحل مختلفة في نموّها، وهو في ذلك ينوّه بالفضل الذّي يعود إلى الرّوائي "وولتر سكوت " في إعطاء الأنماط التّاريخية- الاجتماعيّة تجسيدا إنسانيّا حيّا*، نافيا أن تكون هذه الاتجاهات التّاريخية الملموسة قد صُوّرت من قبل على هذا النّحو من الرّوعة والصّراحة و الإبداع، لأن هذا النّوع من التّصوير لم يكن قد وضع بشكل واع [2] .

1: محمد القاضي :الرواية والتاريخ،طريقتان في كتابة التاريخ روائيا،علاما ت في النقد ،ص ص 113، 114 .

*لقد نفى "جورج لوكاتش "ما وصف به النّقاد الروائي الاسكتلندي "وولتر سكوت" بأنه كاتب رومانتيكي ، بل رآه الأكثر تمثيلا لاتجاه الرواية التاريخية الذي اكتمل فيما بعد على أيدي تلاميذته أمثال "فلوبير" الفرنسي و"وليم ثاكري "الإنجليزي،و"تولستوي" الروسي...،ينظر، جورج لوكاتش:الرواية التاريخية ،ص34. وينظر أيضا، منصور ابراهيم الحازمي:تجربتي في بحث الرواية التاريخية ، الرواية والتّاريخ ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي،2005 ،دورة عبد الرحمان منيف ،ج2،المجلس الأعلى للثقافة،2008، ،ص615.

2: ينظر،جورج لوكاتش:الرواية التاريخية،ص ص 11-35 .

يتّفق صاحب معجم السّرديات مع هذا الرأي،السّابق، في أنّ "وولتر سكوت" قد وفّق في الجمع بين الشّخصيات الواقعيّة والمتخيّلة وأحلها في إطار واقعي جعلها تتحرّك في ضوء أحداث كبرى اتّفق القوم على اعتبارها مفاصل أساسية من مسار الأمم والدول"[1].

في هذا الإطار، يحدّد "جورج لوكاتش" نمطين في الرّواية التّاريخية ؛ نمط يعالج التّاريخ من(تحت)، وآخر يهتمّ بعالم ال(فوق) *، حيث لا يخدم، هذا الأخير، هدف الرّواية، الّذي يتمثّل في تصوير ذلك النّوع من المصير الفردي، والّذي يستطيع مباشرة وفي ذات الوقت أن يعبّر بشكل نموذجي عن مشاكل عصر ما، ولذلك هل يمكن أن يرتبط داخليا هذا النّمط الفوقي بمصير تلك المسائل النّموذجية الكبيرة للحياة الشّعبية أم لا ؟ إنّ مثل هذه المسائل هو ما اختصّ به نموذج النّمط من (تحت) [2].

من ثمّ، فالكاتب "جورج لوكاتش " يرى أنّه ما يجب أن تهتمّ به الرّواية التّاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التّاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشّعري للنّاس الّذين برزوا في تلك الأحداث، وكلّ ما يهمّ في ذلك هو أن نعيش مرة أخرى الدّوافع الاجتماعيّة والإنسانيّة التي أدت بهم إلى أن يفكروا و يشعروا ويتصرّفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التّاريخي[3] .

إذن، يمكن القول إنّ الرّواية التّاريخيّة هي من تستثمر أحداث الواقع بمختلف أجزائه لتعبّر عن مصير الأمّة.

ليكون، عندذاك، مستوى العلاقة بين الكتابة الرّوائيّة وما تكتبه الرّواية يختلف، ولهذا ليس من المبالغة إن قيل إنّ هذا الذّي تكتبه الرّواية لا يخرج عن إطار الجنس الرّوائي، فلماذا إذا تعلّق موضوعها بجانب تاريخي ما سميت رواية تاريخيّة ؟.

يعضد هذا التّوجّه الدّعوة –التّي سبق الحديث عنها في التّاريخ والرّواية– من أنّ كلّ ما يحيط بالإنسان هو من التّاريخ سواء أتعلّق ذلك بحياته الفكريّة أم بحياته الاقتصاديّة أو اختصّ موضوعه بقضايا المجتمع أوالأحداث.

---

[1]:محمد القاضي ومجموعة مؤلفين:معجم السرديات، دار محمد علي للنشر،تونس،دار فرابي ،لبنان،دار تالة ،الجزائر،ط1، 2010 ،ص210 .

*وهي الرواية االتاريخية للاتجاه الإنساني الجديد التي تهتم بالبطل التاريخي الذي يصور فقط الأجزاء المضطهدة من المجتمع وهذا النمط لا يمكنه أن يقدم نموذجا للرواية التاريخية لأنها تقدم مصائر لأقسام عليا من المجتمع توقفت على أن تكون قائدة التقدم لكل أمل الأمة.ينظر،جورج لوكاتش:الرواية التاريخية،ص418.

[2]: ينظر ، المرجع نفسه ، ص 419 .

[3]: المرجع نفسه،ص46 .

لماذا يُميّز، إذن، هذا الجزء الأخير – الذّي هو الحدث السّردي أو الخبر* – عن غيره ممّا اشتغلت عليه الرّواية من مواضيع ليكون السّرد المتعلّق بالتّأريخ في ذلك الجانب من الأحداث نمطا مستقلا وجنسا مختلفا عن تلك الرّواية العامة، فينعت هذا الجنس المختصّ بدل الرّواية بالرّواية التّاريخية؟ هذا وقد عرفت الرّواية –بشكل عام– إنّها تخييل .

يقول الكاتب "لطفي عيسى" في مقدمة كتاب "الرّواية والتّاريخ" لمحمد القاضي: إنّ "قدر الرّواية التّاريخيّة يكمن في طاقتها المذهلة على إيهام قرّائها بقدرتها على توليد المعنى من تجاويف سكوت سجلات الأخبار وصمتها عن ذكر الوقائع، وهي—على حد قوله– الرّواية التّاريخيّة أنسب مجال لتحقق جدلية الواقع والممكن"[1].

إنّ ما ذهب إليه ثلّة من الدّارسين هو أنّ استلهام الرّواية للتّاريخ كانت فيه "واعية بالحدود اللاّمتناهية للاستثمار وعملت على الاستفادة مما يتيحه لها بناؤها و تركيبها في مجاراة التاريخ دون الخضوع لقانونه الجامد أوالسقوط في مجرد تكرار أحداثه واستنساخ وقائعه " [2].

يؤكّد هذا الطّرح أيضا،الكاتب "فيصل دراج" في حديثه عن قضيّة التّاريخ في روايات "نجيب محفوظ"، فيرى أنّ الرّواية "تبدأ بالتاريخ وتستبقي شظاياه، ذلك أن الإنسان وهو شظية عابرة، لا يذكر ما كان إلا بعد فوات الأوان" [3] .

يشير الناقد "سعيد يقطين"، في هذا الجانب، إلى أن مختلف القضايا العربيّة تحضر في الرّواية العربيّة بصورة أوبأخرى، وأنّ هذه القضايا إمّا يتعلّق بوجودها في ذاتها**، أو يتّصل بالوجود الموضوعي الّذي يتساءل فيه عن إمكانية امتلاك الرّوائي العربي رؤية محدّدة وموقفا جاهزا لتشكّل عوالمه، أوإنّ عملية التّشكل تسير وفق ضرورات ومتطلبات المناخ السياسي الذي يعيش فيه [4].

*ذلك لكون الخبر كما هو في معجم السرديات ؛شكل أساسي من أشكال السرد العربي القديم أو الحديث لوجود سند، أما الخبر الأدبي فالإسناد وسيلة للمشاكلة ، أي إيهام القارئ.ينظر،محمد القاضي ومجموعة مؤلفين:معجم السرديات ،ص170.

[1]: محمد:القاضي:الرواية والتاريخ ،ص10 .

[2]: عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ،ص115.

[3]:فيصل دراج :الرواية وتأويل التاريخ،ص133.

**"يقصد بالوجود الذاتي؛ إنه لم تأسس للعرب علوم تتعلق بالرواية وتقنياتها وأشكالها وتطورها الزماني،لأن قضية الشكل تتصل بالوجود الذاتي"،ينظر،سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود و الحدود)، الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،منشورات الاختلاف،الجزائر، دار الأمان ،المغرب،ط1 ، 1433،1هـ 2012م ،ص17.

[4]: ينظر، المرجع نفسه، ،ص13 .

لذلك تبقى قضيّة حضور المادة التّاريخية في خطاب الرّواية واحدة من تلك القضايا التّي تشارك في تحديد شكل مناسب للعمل الرّوائي، وهو الأمر الّذي وقف عنده "سعيد يقطين" في الدّعوة إلى إقامة حدود التّشابه بينهما؛ أي بين (المادة وخطابها)، حيث إنّ ما يحدّد العلاقة بين الرّاوي الشّعبي (المجهول الاسم)، والمؤرّخ التّقليدي هي العلاقة نفسها بين الرّوائي(وقد صار له اسم خاص يعرف به) والمؤرّخ الحديث، ثم يقرّر بعد هذا التّفسير بألاّ فرق بين أشكال الخطاب في الماضي ونظيرتها في العصر الحاضر إلاّ في ما اتّصل منها بكيفيّة التّعامل مع الأشياء وفق منظورات وأنساق تبنى على أساس تطوّر الزّمان، وكونها تختلف باختلاف الثّقافة والعصر[1].

يسمح هذا الطّرح المتمثّل في مقابلة المؤرّخ بالرّاوي الشّعبي بترجيح الفكرة السّابقة التّي تدعو إلى أنّ شكل الرّواية المعتمدة على التّاريخ والمنعوتة باسمه (الرّواية التّاريخية) لا تخرج عن إطار الرّواية العام، والّتي لا تعدُو إلاّ أن تكون تخييلا، وإنّما بنيتها وطريقة حكيها المعتمدة على مادة التّاريخ جعلتها تشتبه بالتّاريخ وتنسب إليه، بل يمكن القول –كما قال أحمد المديني– "إنّ أنسب إقامة للرّواية هي فسحة التّاريخ"[2].

يقيم الكاتب "سعيد يقطين" – في سياق آخر– مقارنة أخرى، يوضح فيها الالتباس الذّي يمكن أن يقع بين الرّواية التّاريخية (الماضي) والرّواية الّتي تعتمد سرد الواقع (الحاضر) من خلال تمييزه بين المسافة الزّمانية والحقبة وطبيعة المادة في الوقوع والاحتمال، وكذا بين المرجعيّة وقانون الكتابة وصلة الزّمان بالسّرد، وكذلك من خلال المادة الحكائيّة (المشابهة أوالمطابقة)، ثمّ يقدّم بعد مداولاته هذه، مفهوما للرّواية التّاريخية يصل فيه إلى أنّها عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييليّة، حيث تتداخل شخصيّات تاريخيّة مع شخصيّات متخيّلة وفيها تحضر المادة التّاريخيّة لكنّها تقدّم بطريقة إبداعية تخييليّة[3].

لا يبتعد " سعيد يقطين" فيما ذهب إليه عن رؤية الكاتب" بول ريكور" (Paul Recoeur)، الّذي يرجع في تعيين الحدث التّاريخي إلى النّظر في إمكانيّة وقوعه زمانيّا أم لا، كما أنّه يجعل من سمة الماضيّة و حقل الحادثة التّاريخيّة والحقل العملي لعالم الاتّصال الممكن محدّدات للحدث التّاريخي، فيقول إثر ذلك إنّ "الحدث التّاريخي بالمعنى الأنطولوجي ما حدث فعلا في الماضي[4].

---

[1]:ينظر، سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود و الحدود)، ص ص 155 ،156.

[2]:أحمد المديني:رؤية السرد، فكرة النقد، دراسات في أدبنا المعاصر ،دار الثقافة،،الدار البيضاء،المغرب،ط 1 ،1426 هـ،2006 م،ص 176 .

[3]:ينظر،المرجع نفسه، ص ص163-666.

[4]:ينظر ،بول ريكور:الزمان والسرد(الحبكة والسرد التاريخي)،ج1 ،ص155.

إنّ مثل هذه السّمات التّي تميّزت بها الرّواية المشتغلة على جوانب التّاريخ، جعلت بعض الدّارسين يتّخذونها سببا في امتلاك الرّواية هذه التّسمية : (الرّواية التّاريخية) دون غيرها من التّسميات، التّي يمكن أن تلحقها أو تسمها لاتّصالها بتلك العلوم.

لا يختلف، عندئذ، وضع الرّواية حين تعود إلى التّاريخ مادة تُشكِّلها عن وضعها إذا ما اقترنت بعلوم أخرى لبناء مادة تَشكّلها، إنّما الأمر يتعلّق بالمحتوى و يُردّ إلى تجاوز تأثير التّاريخ في المضمون فقط وامتداده وبلوغه حدّ الشّكل على عكس العلوم الأخرى التّي تعجز عن هذا التّأثير، ذلك لسبب وجيه وهو افتقار هذه العلوم للمقومّات الحكائيّة الّتي يمتلكها التّاريخ، فكانت علاقة التّاريخ بالرّواية أكثر وضوحا، فهذه الأخيرة "تبنى حكائيا على التّاريخ وتقتات عليه وتتشكل منه وتضيف عليه وتختزل منه وتتصرف فيه ولكنّها ليست تاريخا"[1]، ولهذا يربط بعض الدّارسين الرّواية التّاريخية بالوظفية التّعليميّة والتّربويّة[2].

نظرا لما سبق، يمكن القول إنّ امتلاك الرّواية لاسم التّاريخيّة يرجع لاعتماد بنيتها على مادة ماضيّة، هذه المادّة الّتي تأسّست وفقا لانقضاء قضيّة ما في الزّمان، وقد دوّن منها مادوّن، فسمّي تاريخا، وهنا يُدرك فعلا ارتباط الإنسان بماضيه وذاكرته، فلو سمي هذا الماضي بغير اسم التّاريخ لنحت الرّواية منحاه واتسمت بسماته ولكان دالا لها، ووفقا لذلك "فجميع الرّوايات تاريخيّة" [3] .

إنّ العلاقة الّتي يجب أن يُتحدّث عنها داخل العمل الفنّي هي علاقة الرّواية بالتّاريخ، وإذ كونهما يعتمدان على ما يحكى أو ما يروى(الخبر)، وهذا ماجعلهما يدرجان –في أحايين كثيرة– في نمط مشترك، " فأية كتابة تاريخية، أيا كان شكلها هي سرد، وأن بناء هذا الخطاب يتم وفق إجراءات سردية تعيد تنظيم الحياة البحثية"[4].

لكن، يبقى السببّ الذّي يوزع إليه التّفسير في تميّز تسميّة الرّواية التّاريخية عن غيرها سببا مختلفا، يكمن في ارتباطها بالإنسان وهويّته وأصالته، خاصة، إنّ هوية شعوب كثيرة قد اعتدي عليها في يوم ما، فلا يكون التّاريخ إلاّ " إعادة تصوير الزّمان إنسانيا" [5].

---

[1]:نضال شمالي :الرواية والتاريخ، ،ص107.

[2]،ينظر،سعيد علوش:،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،دار الكتاب اللبناني، لبنان،سوشبريس،المغرب،،ط1 ،1405 هـ،1985 م،ص103 .

[3]:أحمد المديني:رؤية السرد، فكرة النقد،ص 177.

[4]: عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)، ، ص13.

[5]:المرجع نفسه ، ص 10 .

لا نعدم الحقيقة في رؤية الرّواية التّي تستلهم التّاريخ بأنّها رؤية لا توقعها في التّسجيليّة، هذا يرجع إلى أنّ توظيف الرّواية للتّاريخ لا يقتضي إعادتها له، فهي ليست رواية تاريخ، بل إنّ"الرؤية التحليلية العميقة والمعالجة الفنية الراقية تفضي إلى عمل معاصر حقا، سواء أكانت مادة الدراما من التاريخ الماضي أو الحاضر"[1].

تتجلّى قدرة الصّناعة التّخييليّة للرّواية التّأريخيّة، (صفة عارضة)، في تأثيرها على المتلقي بتضمينها وسائط الخطاب السّردي وتقنياته ممّا تملكه سلطة العرض الكلي، لتكون الرّواية كغيرها من الخطابات"ليست وحدة لغوية مفارقة بل وحدة من وحدات الفعل الإنساني و التفاعل و الاتصال و المعرفة و أنه ليس كيانا ثابتا جامدا من الكلمات والدوال، وإنما حقل فعال من المشاغل و الاهتمامات و التوترات و الصراعات و التناقضات التي تكشف عن تنظيم المجتمع "[2] .

ليغدو (الخطاب)، على هذا النّحو، حركة واحدة متكاملة العلاقات ومتداخلة الوظائف، وهو كما شبّهه أحد الباحثين" باللّعبة التي يتعاقب فيها تملك القيم وفقدانها "[3] ، وهو أكيد ما يؤدّيه الدّور المنوط بالتّخييل .

ما يمكن التّوصّل إليه، هنا، أنّ هذا الوسيط ما هو إلّا تلك الآليّة التّي يستدعيها الكاتب الرّوائي لتحويل هذا الفعل التّاريخي إلى فعل روائي تتمكّن منه سلطته الفنيّة (التّخييليّة) لتطويعه إلى هذا الإبداع المترامي الضّفاف، وعندما تختلف طرق التّخييل في الإنتاج أكيد أنّ الإنتاج سيختلف، فتتنوّع النّصوص الرّوائية لذلك، وفي هذا الشّأن سيقع التّعارض بين الوهم والخيال، أو الحقيقة والتّخييل.

2. 3 . الرواية بين سلطة فعل التّاريخ وسلطة فعل التّخييل:

ليس من مجانبة الحقيقة في القول : إنّ هناك سلطة فعليّة تمارس على الفنّ الرّوائي، حيث"تتجلى سلطة الخطاب في قدرته في التأثير على الخطاب أو المتلقي عبر مجموعة من الوسائط أو التقنيات والخطاب يضمر سلطة ما حتى إن لم يفصح عنها وهو يفترض الاستحواذ على المخاطب"[4].

إلاّ أنّ هذه السّلطة لا يمكن أن تؤخذ بمفهوم القيد، بل على العكس تماما، فهي سلطة بنينة فعل

---

[1]: رزان محمود ابراهيم :الرواية التاريخية بين الحوارية و المونولوجية،دار جرير،الأردن،ط 1 ،1433 هـ،2012م ،ص44 .

[2]: عالية صالح : مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع ،ط1 ،2011 – 1432 هـ، ص 166

[3]: جان كلود كوكي : السيميائية مدرسة باريس،تر رشيد بن مالك ،دار الغرب للنشر و التوزيع ، 2003 م،ص116.

[4]:عالية صالح : مقاربات في الخطاب الروائي،ص 163 .

روائي، وعليه فلا يمكن أن تكون إلاّ جماليّة من جماليّات الفنّ الرّوائي، ولعلّ معرفة هذه السّلطة[1] الجماليّة في روايات "واسيني الاعرج" أمر يستدعي السّؤال عن الإمكانات المتاحة لصناعة هذه السّلطة، أوعن صناعة الرّواية؛ فهي سلطة من؟ أهي نافذة للتّخييل أم نافذة للتّاريخ ؟

بما أنّ الاعتقاد الأكثر قبولا هو أنّ الرّواية لا تعيد التّاريخ، فهذا يبيّن أنّ الرّواية ستظلّ عملا فنيّا جماليّا، ومن ثمّ، فالرّواية التّي تستعير التّاريخ لتسميئه، فهي رواية تخييليّة دون اعتبار لنوع التّاريخ الذّي استعارته، لأنّه سيصبح من العوالم التّي تنتجها بنينة التّاريخي.

ينبّه الكاتب"محمد القاضي"، في هذا الموضوع، إلى وجود جنسين من الخطاب إن اجتمعا هذان الخطابان؛ (التّاريخ والرّوائي*)في نص واحد ،كان هناك جنس فرعي هو الرّواية التّاريخيّة، و من ثمّ ما يمكن أن يفهم من هذا القول؛ هو وجود مصطلحين مستقلين؛ هما الرّواية والتّاريخ، حيث في اتّحادهما بنية شكل آخر هو ما يسمّى بالرّواية التّاريخية، ثم إنّه في تغليب الجانب المتخيّل على الجانب المرجعي يتطلّب من صاحب العمل بأن ينزل الشّخصيات و الأحداث في إطار زماني ومكاني قوامه المشاكلة (la vraisemblance)[2].

إنّ ما ذهب إليه هؤلاء النّقاد، لا يدلّ إلاّ على تميّز نمط روائي خاص من جنس الرّواية، مع ذلك، لا

---

[1]: قام "فوكو" بالتركيز على علاقات القوة (أو السلطة أو النفوذ) power relations، ولاحظ أنه داخل مثل تلك السّياقات ، تتمتّع بعض أشكال الخطاب وكذلك الدوال الخاص ببعض الجماعات التفسيرية (مثل القانون ،و المال ، و السلطة)بالسيادة و الهيمنة في حين يتم تهميش أشكال ودوال أخرى،ينظر،شاندلر .دانيال : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)،تر شاكر عبد الحميد ،أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات دراسات نقدية،ط 3، 2000 ،ص 52 .

–كما أشار معجم تحليل الخطاب إلى هذا المفهوم،على النحو الآتي: تدفع إشكالية السلطة la problématique de l'autorité :بتحليل الخطاب نحو تفكير على الأصعدة الإبستمية les plans épistémique(حول شروط المقبولية التي لا تخضع الملفوظات لشروط الصدق) و التأثير الاجتماعي (حول السلطة في الخطاب)وما بين شخصية (تجليات أوضاع المتفاعلين الاجتماعية الرفيعة / الدنيا وأثرها في التفاعل، ينظر:

Patrick Charaudeau –Dominique Maingueneau : Dictionnaire d'analyse du discours édition du seuil ,fév 2002 , pp 84 ,85.

و باتريك شارودو –دومينيك منغنو : معجم تحليل الخطاب ، تر ،عبد القادر المهيري ، حمادي صمود ، دار سينا ترا ، المركز الطني للترجمة ، تونس 2013 ،ص 86 .

*الخطاب التاريخي،يفيد معنيين،معنى السرد المنظم لمجموعة من الظواهر الطبيعية المرتبة زمنيا للكشف عن ما في الإنسان المتراكم في وقائع عصية على الإعادة غالبا، ومعنى تنظيم سرد الوقائع في ترابطها العلائقي بما يضئ المعرفة التاريخية"،ينظر،عبد الله أبو الهيف:الرواية الانسيابية،تعالقات التاريخ والأيديولوجيا (مدارات الشرق نموذجا)،الرواية والتاريخ،ملتقى القاهرة،ص168.

[2]: يُنظر، محمد القاضي و مجموعة مؤلفين:معجم السرديات ،ص 212، وينظر،أيضا، محمد القاضي:الرواية والتاريخ ،ص12.

يحسن إلاّ أن يقال فنّ روائي؛ مهما كان نوع المادة التي تستثمرها الرّواية فهي تظلّ من مقتضيات الفنّ الرّوائي، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تفرد لمادة التّاريخ نمطا روائيّا مستقلا عن غيره من الأنماط، وإلاّ جاز القول بوجود رواية اقتصادية أورواية نفسيّة أو غير ذلك[1].

لمّا أُستثمر التّاريخ في الرّواية كان ذلك صورة من صور إقامة التّخييل الرّوائي، مهما اختلف الهدف الذّي استدعي فيه التّاريخ، سواء أأريد بهذه المادة الخام تكريس وضع أو إلغائه أو حتّى إعادة إنتاجه أومناقشة موقف ما أو كشف خباياه أو بحث عن حل ما...فهي تظلّ مادة أوّليّةٌ (خيال) لإنتاج بنية تخييليّة تجسّدها الرّواية .

عندما وقعت الرّواية بين هاتين الأطروحتين،كان هناك من الباحثين من قال؛ "إنّ الرّواية تقع بين الشّعر والتّاريخ وأنّ الرّواية التّاريخية هي استخدام التّاريخ وأحداثه في شكل فني لمعالجة قضيّة حيّة من قضايا المجتمع"[2].

وقوفا عند هذا المعنى؛فإنّ الرّواية التّاريخيّة هي من تستثمر التّاريخ،وما التّاريخ في مفهومه البسيط الشائع، سوى الزّمان المنقضي أو الخبر الماضي، أي في جميع الأحوال لا يخل التّاريخ من الزّمان وعليه لا يمكن أن تخلو الرّواية من الزّمان.

إذاً، ما من رواية خلت أو ستخلو من التّاريخ، فكلّ رواية "هي بشكل ما رواية في التّاريخ"[3]، وهذا يثبت أنّ الحياة هي تاريخ يحيط بالإنسان. فإذا انقضت اللّحظة الزّمانية الواقعة صارت اللّحظة تاريخا، فالرّواية ستكون هي التّاريخ لأنها اللّحظات الزّمانية المرتبطة بالحياة البشريّة.

للتّفريق بين هذين الشأنين، كثيرا ما نظر إلى الرّواية على أنّها رواية أخبار الأفراد، في الغالب، بينما يهتمّ التّاريخ برواية أخبار الشّعوب و الأمم، وانطلاقا من هذا الموقف يمكن عدّ الرواية؛ رواية تاريخ خاص، في حين ألا يمكن القول نقيض هذه الرؤية، وهي لمَ لا يكون التّاريخ رواية عامة والرّواية رواية خاصة تهتمّ بالتّفاصيل وتستقرئ الأخبار والأفعال ؟.

---

[1]:على الرغم من وجود تصنيفات كثيرة ،لجأ إليها النّقاد في هذا الشّأن،نحو (ميخائيل باختين)الذي ذكر الرواية السوفسطائية،رواية القرون الوسطى ،،الباروكية رواية الفروسية،الرعوية...ويذهب، محمد القاضي أيضا إلى تحديد مجموعة كبيرة منها ،وكذلك يذكر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة تصانيف متعددة.ينظر ،ميخائيل باختين :الخطاب الروائي، تر محمد برادة ،دار للفكر للدراسات والنشروالتوزيع،مصر، ط1، 1987، ،ص ص29،30،ومحمد القاضي: معجم السرديات ،ص 137

،وأيضا سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص105.

[2]:عبد الحميد المحادين:التاريخ فضاء الرواية الخليجية، الرواية والتاريخ ،ملتقى القاهرة الثالث ،ص ص28،29.

[3]:فاضل العزاوي:اللحظة التاريخية،الرواية والتاريخ ،ملتقى القاهرة،ص229.

نتيجة

إذاً، حقيق على أي ناقد، ألاّ يفترض اسما لهذا الجنس، وهو الرّواية التّاريخية، لأنّه يحقّ لأيّ كاتب أن يصنع تاريخا ما، من خلال روايته، لأنّها لا تستحقّ إلاّ أن تكون تخييلا، أمّا عن اتّجاه الرّوائيين إلى استثمار فترات بعينها من الأحداث والأخبار التّاريخية أو التّمثّل بشّخصيّاتها كما وردت عليه في الواقع، فما ذلك إلاّ توجيه إرادة العمل الفنّي لخدمة رؤية خاصة بالتّخييل.

ما حدث فعلا، هو إنتاج عالم فريد مختلف عن الواقع وإن كان يشبهه، وهو أحد إمكانات هذا الفنّ الذّي يستجيب لتأدية افتراضات عوالم تصنعها بنية النّص التّي تفعلّ ذاتا إنتاجيّة خاصّة ، كما تشاركها ذات المتلقي التّي توجهّها لتنفذ إلى عوالمها المحدّدة.

إذًا، ماهي هذه العوالم ؟وكيف يشيد النّص الرّوائي عالمه؟ ما محتويات هذا العالم؟ وكيف تتشكّل؟ وهل العوالم نتيجة تتحكّم فيها فاعليّة القراءة؟

2 – سميأة فعل التّاريخ في النّص الرّوائي.

تمهيد :

إنّ القول بسميأة التّاريخ، هو محاولة لإعطاء صورة جديدة للتّاريخ الذّي تبنّته الرّواية استعارة وتشبيها ،هذا التّاريخ الذّي لا يمكن إلاّ أن يكون حياة إنسانيّة كاملة، فمهما اختلفت مواضيع الفنّ الرّوائي، فهي لا تستطيع أن تتجاوز ما يقع على مستوى التّاريخ الإنساني (فردا كان أم جماعة).

وعندما تستعير الرّواية التّاريخ فهي لا تنتج تاريخا إنّما تسميئه*[1] لتنتج التّاريخي**في الخطاب الرّوائي، لذلك كانت روايات "واسيني الاعرج"من المنجزات المهّمة في تمثيلها لهذه الانزياحيّة، التّي أكسبتها صفة الاستعاريّة التّاريخيّة .

إذا كان فعل التّاريخ لا يخرج عن المعنى الذّي يدلّ يقصد به كل ما يمكن أن ينتج تاريخ حياة بما يكتنفها من عوامل المجتمع والاقتصاد والثقافة وغيرها مما يمكنه أن يؤسس فعلا روائيا للتّاريخ متجاوزا بذلك حلقة التّأريخ ، وعندها تصبح الرّواية منتجة للحياة.

لكنّ البحث في الكيفية التي تنتج الرّواية بها هذه الحياة تتطلّب معرفة مادة الحياة الرّوائيّة في حدّ ذاتها، وهو ادّعاء جعل الاعتقاد بالمشابهة بين حياة الإنسان تاريخيا وحياة الإنسان روائيّا ممكنة التّصور، وذلك لقدرة الرّواية على تمثّل أدوار الحياة بأشكال مختلفة.

ولقد كان الفعل الرّوائي يتمثّل هذه الحقائق بطرق معيّنة؛ كثيرا ما يؤدّي فيها التّاريخ دورا مرجعيّا، وإن كان مصطلح المرجع لا يستقّر للدّلالة على التّاريخي في جميع أحواله، وإنّما تتباين هذه الدّلالة مابين لفظه واستعماله على نحو ما تقرّه بعض المفاهيم، كما هو الحال فيما يأتي:

---

[1]* :ويقصد بالسميأة عمليّة العبور من حقيقة الواقع أو التّأريخ إلى تخييل النّص التّاريخي،حيث إنّ" الخطاب قبل أن يتمظهر في شكل سيميائي (كلمات ،رسوم ، صور ،إشارات ..)يكون قد تتحق وجوده الافتراضي الذهني "،ينظر، باتريك شارودو –دومينيك منغنو : معجم تحليل الخطاب ، تر ،عبد القادر المهيري ، حمادي صمود ، دار سينا ترا ، المركز الطي للترجمة ، تونس 2013 ،ص 31،و للاطلاع على أثر مفهوم التاريخ في الرّواية ،ينظر ص ص 2،3. من هذا الفصل .

**يجب التنبيه إلى أنّ الاعتداد بالتّاريخي مقابلا يتّسع لكلّ مرجع مهما كان،وذلك لموسوعيّته.،لأن التّاريخي يتجاوز التّأريخ،والتّأريخ هو:" المختص بنطاق الأحداث المعروفة المسجّلة في التّاريخ المكتوب الذّي لا يتعد أربعة ألاف سنة "،كما أنّه قد دلّ مفهوم التّاريخيّة عند "عبد الله العروي" على الزّمان الوجودي ،وأن ماهية الإنسان هي وجوده في التّاريخ ، ينظر عبد الله العروي:مفهوم التّاريخ ،ج1 ،ص 261 ،وينظر عبدالله العروي:ثقافتنا في ضوء التاريخ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،لبنان، ،ط 7 ،2014 ،ص22..

2-1 . المرجع؛الحقيقة والوهم التّاريخيان:

لابدّ من الإشارة، قبل التّطرق إلى مختلف تلك المفاهيم الخاصّة بالمرجع، إلى أنّ الحاجة إلى معرفة المرجع تمكّن المتلقي من تحديد ممكنات التّاريخ الّتي تظهر في نصوص "واسيني الاعرج"، حيث تسعى الدّراسة إلى بحث كيفيّة تحقّق محمول التّاريخ على مستوى النّص.

إنّ ذلك يكون بوضع حدود توضّح استعمالات التّاريخي– أو المرجع كما هو رائج أيضا، رغم جزئيّته أمام التّاريخي– داخل تلك النّصوص، ومن ثمّ يتعيّن التّنبيه إلى التّداخل الموجود على مستوى المصطلحين (التّاريخ و المرجع)، ولماذا يقال مرجع لا تاريخا ؟ وهل التّاريخ يقصد به الحقيقة أم إنّ الحقيقة علامة للمرجع؟ وهل التّاريخ مرجع الحقيقة؟

لقد تقدّم في موضع سابق أنّ التّاريخ* حقيقة معرفيّة يتوصّل إليها بالوثائق أو غيرها من الشّواهد، كما يمكن للتّاريخ أن يكون ذلك الماضي الذّي يجسّد ذاكرة الشّعوب وأخبارهم وغاياتهم وفقا لقواعد ومناهج تسمح له بأن يتّصف بالعلم. أمّا المرجع فلعلّ العودة به إلى المفهوم اللّغوي، في هذه الحال، سيبيّن علاقة التّسميّة بدلالتها ويوضّح حدود الاستعمال لها ضمن التّاريخي، خاصّة إنّ هذه اللّفظة (مرجع)تنتهي –في معظم المعاجم والقواميس–إلى معنى العودة والانصراف نحو زمان سابق (لتاريخ ما)، ويمكن أن يتجلّى هذا المعنى، بدقّة، من خلال مفهوم المرجع واستعماله.

2 .1 .1 . المرجع: (اللّفظ والاستعمال)

جاء في لسان العرب لابن منظور: [1]

رجع يرجع ورُجعى ورُجعانا ومَرجعا ومَرجِعَه:انصرف وفي التنزيل﴿**إنّ إلى ربّك الرُّجعى**﴾[الآية رقم ثمانية "8" من سورة العلق]، أي الرّجوع و المرجع مصدر على فُعْلَى وفيه﴿**إلى اللهِ مَرْجِعُكُم جَميعا فينبّئكُم بما كنتم فيه تختلفون**﴾ [الآية ثمانية وأربعون"48" من سورة المائدة] أي رجوعكم.

راجع الشّيء ورجع إليه،ورجَعتَه، أَرْجِعُهُ رجْعًا ومَرْجِعًا ومَرْجَعاً،وقوله عزّوجلّ﴿**قال ربِّ ارْجِعُونِ99 لَعَلِّيَ أَعْمَلُ صَالِحاً**﴾ [الآية(**99-100**)من سورة المومنون]، يعني العبد إذا بعث يوم القيامة وأبصر وعرف ما كان

[1]:ينظر،ابن منظور: لسان العرب،مج 4،مراجعة وتصحيح نخبة من الأساتذة،مادة(ر ج ع)،باب الراء،،دار الحديث، القاهرة،1423 هـ ،2003م ،ص ص 78،77.

ينكره في الدّنيا يقول لربه "ارجعونِ" أي ردّوني إلى الدّنيا، والرَّجْعَة: مذهب قوم من العرب في الجاهليّة —من أولي البدع– يقولون إن الميّت يرجع إلى الدّنيا ويكون فيها حيّا كما كان. ورجَّع الرّجل: ردّد صوته في قراءة أوآذان، ورجّع النّقش والوشم، ردّد خطوطهما.

إنّ المعاني التّي قصدها ابن منظور تحمل مفهوم العودة والرجوع سواء أكانت العودة بالانصراف إلى الشّيء أم بترديد الصّوت أم بالبعث يوم القيامة أم بالحياة من جديد في الدّنيا، فهي جميعا توحي بالانقطاع عن الأمر ثم العودة لاستدعائه من جديد.

من المعاني التّي خرج إليها لفظ المرجع، أيضا؛ الانتقال في المكان من المناطق الحارة إلى الباردة وإعادة الملكية وهو أيضا بمعنى المشاورة، ورجع الكتاب والحساب رجع إليه، أعاد النّظر فيه ورجع المؤذن،كرر الشهادتين جهرا بعد مُخافتة[1].

كما لاتختلف المعاجم الأجنبيّة عن هذه المعاني من العودة والإحالة؛ إذ يراد بمصطلح référence - référent الإحالة إلى شيء أو شخص (referring to sb/sth) كما تدل على إشارة رقم أو كلمة أو رمز إلى موضع المعلومة [2].

مما سبق، يتّضح أنّ هذه المفاهيم تشير إلى أمر ما كان ينتسب إلى سابق، وعليه كان استعمال الأدب والنّقد الرّوائيين لهذا اللّفظ يدلّ على ما تعود إليه النّصوص من مواد سابقة خارجة عنها ترجّعها من جديد لتعطيها خصوصيّة الإحياء و الخلق والتّجديد.

يعود المبدع إلى هذه المحمولات التّي اتّصفت في البداية بالخفاء (على نحو المشاورة) أو الجهر بها (على نحو الآذان)، إذ يقوم بالجهر(لاحقا) بما كان قد خَفَتَ فيه(سابقا)،كأنّ النّص الرّوائي يخافت تخييليا تلك المادة التّاريخيّة ثمّ يأتي القارئ ليجهربها محاولا تصنيفها أو تنميطها ضمن حوامل معيّنة، فعمله هنا شبيها بمن يعدّ أوراق ملكيتها الأصليّة.

يمكن القول حينها: إنّ الوضع يتعلّق برؤية القارئ التّي تحمله إلى البحث عن خلفيّات يردّ إليها عوالم الرّواية، وهي ما تمنحه المرجعيّة المفترضة داخل التّاريخ، ولا يرتبط إنشاء النّص بوجود قار لأي كينونة خارجيّة

[1]:ينظر،ابراهيم مصطفى وآخرون:المعجم الوسيط،ج1،المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع،استانبول،تركيا،د ط،دت،ص133.

[2] *:new oxford ,learner's pocket dictionary oxford university press ,ed 4,2011,p369.*

الإحالة يرتبط بها النّص، فالعمليّة ليست إلاّ محاولة القارئ في تأويل النّص، هذا الأخير الذّي يقبل التّعدّد والاختلاف، لاختلاف محمولات التّلقي، فيتدخّل القارئ برؤية معيّنة ممّا يحمل من خلفيّة التّاريخ ويصنّفها ضمن تلك المواد التّاريخية الموجودة، وهذا يبيّن بوضوح علاقة المرجع بالتّاريخ

يذهب محمد القاضي، في تفسير المرجع، إلى أنّ "الخطاب يكون مرجعيا عندما ينهض بدور تعيين ما هو خارج عن نطاق القول من عناصر، وقد تكون هذه العناصر ملموسة كالطّائر والشّجرة والقلم وقد تكون مجردة مثل الحرية والحب ويكون المرجع المحال عليه قائما في التّاريخ متداولا بين النّاس كالخبر، ويكون هذا المرجع متخيّلا لا يوجد حقيقة إلاّ في النّص السّردي [...]ويكون المرجع ممكن الوجود في النص التخييلي ...ويكون غير ممكن الوجود"[1].

إن ما وصفه محمد القاضي يفضي إلى أن حقيقة المرجع في البنية النّصية هي حقيقة تخييليّة ولا وجود لحقيقة مرجعيّة خارج النّص، بل إنّ هناك حقيقة النّص السّردي، تتقاطع مع ما ذهب إليه صاحب معجم المصطلحات الأساسيّة في علم العلامات بأغلوطة الإحالة أو وهم المرجع(Referential fallcy /illusion)، ذلك أنّ الإحالة أو المشار إليه، المرجع(Référent) هو ما نابت العلامة عنه، ويسمى هذا المحال إليه في نموذج العلامة الثلاثي لدى "بيرس" باسم الموضوع(objet) ويعقب صاحب المعجم أن نموذج العلامة لدى "بيرس" لا يشمل مشارا إليه في العالم على نحو صريح، فالمحال عليه هو المدلول فقط وهو مفهوم قد يشير –أو لا يشير– إلى موضوع ما في العالم، مما جعل المحال إليه من نتاجات اللّغة، ومن ثمّ ظهر مصطلح وهم الإحالة ردا على الافتراضين القائلين؛ بأنّ من ضرورات العلامة أن يكون الدّال الخاص بها محالا إليه بموضوع مادي ما أو أن يكون معنى العلامة يكمن في ذلك المحال الخاص بها[2].

لقد عابا صاحبا معجم تحليل الخطاب، في هذا المقام، وجود الخلط الواقع بين لفظتي المرجع والإحالة، إذ يذهبان إلى أنّ الإحالة خاصّة للعلامة اللسانية أو عبارة متمثّلة في الإحالة على واقع، بينما المرجع هو الواقع الّذي أشارت إليه الإحالة، في حين أنّ هناك من قسم الإحالة إلى؛ إحالة مقدرة(الوحدة المعجمية) وإحالة منجزة، وهي قطع من الواقع مراجع تعلق بعبارة معينة مستعملة[3].

---

[1]: محمد القاضي وآخرون:معجم السرديات، ص187.

[2]:ينظر،دانيال تشاندلر:معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات،تر شاكر عبد الحميد،أكاديمية الفنون وحدة الإدارات دراسات نقدية،ص ص 173،174.

[3]:ينظر،باتريك شارودو،دومينيك منغنو:معجم تحليل الخطاب،تر عبد القادر المهيري ،حمادي صمود،المركز الوطني للترجمة،دار سيناترا،تونس ،2008 ،ص74.

يتبيّن من خلال هذه الشّروح أنّ لفظة المرجع(référent) في التّحليل اللّساني ترتبط بعلامة ما تحيل على الواقع، ومن ثمّ يتعيّن للمرجع أن تدل عليه عبارة مرجعيّة تكون علامة إحالية على المرجع. وهو ما يذهب إليه "معجم قاموس اللّسانيات وعلوم اللغة"، "فالمرجع تسمية تعود إلى موضوع موجود تحيل عليه علامة لسانية في الواقع خارج لساني(extra-linguistique) كما قسمتها خبرة مجموعة إنسانية"[1].

يركّز على هذا المفهوم اللّساني أيضا، صاحب ا"لمصطلح السردي"،" جيرالد برنس"(Gerald Prince) الذّي يعد السّياق(Contest -Contexte) مرجعا، حيث يرى ؛إنّه من العوامل الأساسيّة لأي فعل (قولي) تواصلي، والّسياق أو المرجع هو ما تلمح إليه الرسالة [2].

إذا كان "جان ديبوا وأصحابه"(jean dubois) ركزّوا على الجانب اللّساني للمرجع، حيث يؤكّد ذلك في تعريفه للمرجعيّة"(Référence) بأنّها خصوصيّة علامة لسانيّة، التّي تحيل على موضوع للعالم خارج-لساني(Extra-linguistique)، حقيقي أو خيالي، وأنّ الوظيفة المرجعيّة هي لغوية أساسا"[3].

إنّ"ألجيراد جوليان غريماس" (A.J.Greimas) وصاحبه"جوزيف كورتيس"(J.Courtés) راعيا في هذا المعنى،(المرجعيّة)، الجانب السّيميائي في العلاقة التّي تنطلق من وحدة سيميائية، إلى وحدة غير سيميائية(المرجع) الذّي يرتبط بسياق الواقع، حيث إنّهما يريان أنّ مفهوم المرجع يعود إلى مواضيع العالم الواقعي(Monde Réel)،كذلك يمكن أن يشمل العالم الخيالي(Le monde Imaginaire) [4].

إذن، ما تؤكدّه معظم المعاجم؛ هو وجود علاقة الإحالة التّي تحملها عبارة أو دال مؤشّر يحيل على واقع ما خارج النّص، وهو ما يشير إليه المعجم –السّابق(المصطلح السردي)–حين يعرض لمفهوم الشّفرة المرجعيّة (référential code) بأنها"الشّفرة أو الصوت الذي يرجع فيه (أو يشير) سرد ما أو جزء منه إلى خلفيّة ثقافيّة معينة أو نماذج مجسمة من المعرفة (طبيعية وسيكولوجية وتاريخية....) أو أشياء ثقافية، وإحدى الوظائف المهمّة

[1] :*jean dubois et autres :le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage ,ed larousse dictionnaires ,paris,2012,*p 405.

[2]: ينظر،جيرالد برنس:المصطلح السردي،تر عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1،2003،ص53.

[3] : op-cit,p404.

[4] :voir ,A.j.greimas,j.courtés :sémiotique,dictionnaire raisonné de la théorie du langage,Tome1 ,éd Hachette,Paris,1979 ,pp 310,311 .

للشّفرة المرجعية هي تفعيل النماذج القابلة للتّصديق أو المحاكية للواقع"[1].

في حين نجد "سعيد علوش" يعدّ المرجع حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة، والمرجعية علاقة بين العلامة وما تشير إليه[2].

عطفا، على تلك التّصوّرات، السّابقة، يمكن القول بوجود نوعين للمرجع؛ إمّا أن يرى فيه الواقع أو أن يكون تخييل الواقع، ليكون السّؤال في هذه الحال، مؤكدّا للأسئلة السّابقة ومذكّرا بها، على نحو ؛

.هل يمكن أن يدلّ المرجع على الحقيقة الخارجة عن الرّواية؟

.هل يصحّ أن يظلّ هذا المصطلح حاملا لهذه الدّلالة عند استعماله في النّص السّردي؟

في هذا الشّأن، يمكن أن يوهم المرجع بالصّورتين؛ الأولى وهي ما يتّصل بالنّص السّردي حين يعلن عن مؤشّرات تشكّلها جمل لغويّة داخل النّص الرّوائي، أمّا الثّانية، فمن خلال ما يقع لهذه العبارات والجمل من تحويل لتكون علامة مرجعيّة تمتدّ بين الأفقين داخل (النّصي) وخارجه.

إنّ ما ذهب إليه" تزفيطان تودوروف"(Tzvetan Todorov) في كتابه (مفاهيم سردية) يوحي بذلك، فمن جانب هو يقدم حدودا للحقيقة في علاقة التّوافق الفردي للجملة والمرجع الّذي يصرح فيه بشيء ما، ثمّ ينفي أن تكون جمل الخطاب تحمل مرجعا لأنّها تأخذ قصدا تخييليّا، بل إنّه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يحيل إلى دور" بيرس" في علاقة المؤشّر بالعلامة، مصرحا "إن قضية الحقيقة تابعة لقضية المرجع"[3] .

هذا ما يؤكّد التّداخل الذّي يحدث بين مصطلح الحقيقة الذّي يستمدّه المرجع في التّعامل مع النّص بمؤثّرات السّياق الخارج النّص، ومصطلح الخيال عندما ينقطع العمل الإبداعي عن الماخارج النّص ويستمدّ سلطته من الحقيقة اللّسانيّة.

مما سبق، نجد أن المادة اللّغوية للفظ المرجع تتنوّع عند مختلف الدّارسين مابين مفهوم لغوي وآخر لساني، إلاّ أنّ هذا المصطلح أخذ منعرجا آخر للمفهوم على مستوى تفعيله في السّرد الرّوائي، إذ بات يلتقي في مواطن كثيرة مع التّاريخي بل إنّه صنيعة التّاريخ، فهل يدلّ ذلك على اتّحاد المرجع مع التّاريخ أو على شموليّة

[1]: جيرالد برنس:المصطلح السردي،تر عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1، ،2003،ص53.

[2]: *ينظر،سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية ،ص97.*

[3]: *تزفيطان تودوروف:مفاهيم سردية،تر عبد الرحمان مزيان،منشورات الاختلاف ط1،2005، ص ص 45 ،46.*

التّاريخ؟ .

2. 1 . 2 .المرجع تاريخيا

لعلّ ارتباط المرجع بالتّاريخ يعود لاتّفاق خصوصيتهما، أمّا اختلاف المسميّات فيمكن ردّه إلى توظيف المبدع لمحمولات التّاريخ في شكل علامات مرجعيّة تحيل على ما هو خارج النّص، فالمبدع يعود إليها لتكون علامات مؤشّرة تخدم مقصديّة النّص.

وإن كان الاهتمام بإبانة حدود الكلمة (المرجع)، هنا، لا يعني الوقوف عند الاستعمال اللّساني للعلامة أو المرجع، وإنّما كلّ ما يُرجى من وراء هذا التّصوّر، هو الوصول إلى ما يحدثه ذلك التّكاثف المعرفي لحدود المرجع، مفهوما بسيطا، داخل النّص الرّوائي ؛ إذ ما المرجعي سوى"حضور في داخل الرواية لا خارجها، أي أنه نسيج الخطاب الروائي" [1].

لذلك كان اتّصال المرجع بالنّص كأنّه عمليّة اختيار وجه من وجوه التّاريخ، ومن هذا المنطلق أصبحت نظرة الدّارسين للتّاريخ لا تختلف عن نظرتهم للمرجع، بل يمكن أن يكون المرجع وسيلة من وسائل التّاريخ، لأنّه لا يتعدّاه، فقد طرح" عبد الإله بلقزيز "في(كتابه إشكالية المرجع في الفكر العربي المعاصر) هذه القضيّة، إلاّ إنّه لا يتناول المصطلح، وإنّما يطرح قضايا الفكر الإسلامي(مرجعا) وتوجّهاتها، فيعود بمفهوم المرجع نحو التّراث و الأصالة .

لعلّ الأمر المهمّ، هنا أنّ الكاتب دفع المرجع نحو كلّ ماض، يقول :"إنّ التّفكير في التّراث هو تفكير في سلطة ما انفكت تمارس تأثيرها العميق على مختلف قطاعات الثّقافة العربية المعاصرة، أي هو تفكير في مرجع من مراجع تلك الثقافة"[2]، فالكاتب في هذا الموضع يحدّد المرجع في صورة أضيق من الثّقافة أو التّراث، وعليه أليست الثّقافة والتّراث من محدّدات التّاريخ؟ .

لقد كان التّراث من أكثر القضايا التّي انشغلت بها مختلف الدّراسات، خاصّة لتمثيلها أهمّ خطوط تشكّل الهوّية العربيّة، والتّي تعدّ من مشكلات الإنسان العربي الذّي ظلّ بحثه عن الذّات من همومه الأولى، فكان التّاريخ أحد أسباب تشكّل هذه الهويّة وطريقا لمعرفة الذّات، عندها أصبح التّاريخ مطلب المبدعين

[1] : سعيد بنكراد : السيميائيات السردية، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص161 .

[2]:عبد الإله بلقزيز:إشكالية المرجع في الفكر العربي المعاصر، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر والتوزيع،لبنان، بيروت ،ط1 ، 1412 هـ،1992م،ص*129*.

وقصدهم في صناعة هويّة نصيّة لأنّه يشمل كلّ المركبات (الثّقافية، التّراثية، الهويّة...) القادرة على منح النّص الفنّي خصوصيّة تاريخيّة .

لا شكّ في أنّ التّاريخ صار يعادل، بشكل ما، الحقيقة ، ولمّا كانت حقيقة الشّعوب تتجسّد-في أغلب الأوضاع-من خلال ما خلّفه الأسلاف من تراث، أصبح عنوان هويّتهم ذلك التّراث الذّي خلفه السّابقون، وبما أنّ هذه الهويّة تنزع نحو الحقيقة على أنّها ثوابت هوّيّة الأمّة، فكانت لذلك هذه الهوّيّة التّراثيّة مرجعا لهم، على حدّ قول أحدهم : "هوّيتنا هي ما خلّفه لنا أسلافنا "[1].

مع هذا، قد عارض "ميشال فوكو " بفكرته المطروحة مفهوم، أنّ التّاريخ هو ذاكرة، كما أنّه يعيد النّظر فيما ذهب إليه من خلال بحوث سابقة؛ منها مايتعلّق بالسيكولوجيا والمرض والطب العيادي، وعلوم الحياة واللغة والاقتصاد وغيرها واعتبرها محاولات عشوائيّة لكنّها اتضحت تدريجيا وأثبتت نقطة إمكانها التّاريخي[2].

إنّ ما يتطلّبه الوضع على مستوى هذه الدّراسة، هو النّظر إلى المرجع بمفصلين؛ المفصل الأوّل تمثيل المرجع لعالم من عوالم التّخييل عند اتّصاله بالرّواية، ومفصل آخر يتبنّاه المتلقي ليردّ هذا المرجع المتخيّل إلى عالم "ما قبل النّص"، ثمّ يصفها بأنّها مرجعيّات تاريخيّة يتعالق معها النّص الرّوائي، فيكون فعل المتلقي هو إيجاد روابط تحقّق هذا الانتماء أو الارتداد إلى "ما قبل النّص "ليكون العالم الأوّل (ما قبل النّص) مرجعا للعالم الثّاني (المتخيّل النّصي).

إذًا، حقيق على الدّارس أن يتساءل؛ هل بحث النّص عن بنية خارجيّة عنه، هو محاولة جادّة في تأسيس سند تاريخي لتأطير حقيقة ما داخل النّص الرّوائي؟ أم إنّ الأمر يتعلّق بتقاطع بنية النّص الرّوائي المتخيّل مع رؤية المتلقي، أو إنّ الوضعيّة تتّخذ مسارا مختلفا، حيث يكون البحث عن هذا السّند هو تعنيف عبثي للنّص .

عالج الباحث "عبد الرحمان التمارة" قضيّة المرجع في كتابه (مرجعيات بناء النّص الرّوائي) وبعد استطلاع لمختلف المفاهيم بيّن أنّ "التّكون العام للمرجع وتشكّل صورته بدقّة خاضعان للترابط العلائقي بين مفهوم المرجع ذاته وبين الوعي به وإدراك نظام العلاقات التّي يؤسّسها مع غيره"[3].

[1]:عبد الله العروي:الأيديولوجيا العربية المعاصرة،ص87.

[2]:ميشال فوكو:حفريات المعرفة، ،ص16.

[3] :عبد الرحمان التمارة:مرجعيات بناء النص الروائي،دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع،ط3 ،2013،ص35.

أي أن يحتمل هذا الدّال المرجعي مدلولات تمتدّ بعلاقات منتظمة ومتنوّعة لتحرّر اللّاتاريخ في النّص لإمكانيّة إنتاج ممكنات واضحة يفهمها المتلقي ويوجّهها.

لذلك يعلن الباحث –مرّة أخرى–إنّه رغم وجود اختلافات في تقديم مفاهيم المرجع إلاّ أنّها تشترك في مظاهر معيّنة، نحو المجال اللّغوي باعتباره جزءا ظاهرا في العلامة اللّسانيّة ومظهرا آخر يشمل تحقيقه محتوى المرجع، الذّي يحدّده وجود العالم الخارجي(واقعيا أو خياليا)، وعنصر ثالث هو نظام العلاقات الّتي يؤسّسها التّفكير الأوّلي في المرجع (المرسل،المرسل إليه،الرّسالة) [1].

تحيل مقولة المرجع، في أبسط أدوارها، إلى الظّاهرة التّاريخيّة في النّص، مع العلم أنّ كثيرا من جمهور الدّارسين يتعاملون مع التّاريخ على أساس انتمائه إلى نمط من مرجعيّات مختلفة (سياسي، ديني، ثقافي...)،بيد أنّ اختيار تصوّر آخر قائم على شموليّة التّاريخ وضيق المرجع، يعود إلى أنّ التّاريخ يرتبط بالزّمان ويرتبط المرجع بالمكان، وهو ما نصّت عليه بعض المعاجم اللّغويّة –السّابقة– التّي تردّ مفهوم المرجع إلى الموضع*[2]، بينما تخصّ الزّمان بالاستمرار والتّوالد)، فهو يتوالد (كرونولوجيا)، حيث يتبنين المكان، في أغلب حالاته المادية، داخل أطر حديّة .

لهذا جسّد التّاريخ العالم الخارجي في جميع أحواله، فكانت عودة النّص الرّوائي نحو أي عالم من تلك العوالم الخارجيّة، إنّما هو عودة إلى التّاريخ، وقد رأى أحد الباحثين أنّ الفعل أو النّشاط الإنساني إذا خرج من حيّزه الذّاتي إلى غيره أصبح سلوكا مؤثّرا في من حوله فكرا وسلوكا، وهي من غايات التّاريخ مستشهدا في ذلك بقول كارل ماكس؛ "إنّ النّاس يصنعون التّاريخ ولكنّهم لا يعلمون أنهم يصنعونه"[3].

نظرا لما سبق، كان الاعتداد بشموليّة التّاريخ لمختلف ما يمكن عدّه مرجعا، رؤية لها أسبابها، وهي تؤكّدّ أنّ صناعة الرّواية التّي تنهل من بوتقة التّاريخ لا يجدر تسميّتها رواية تاريخيّة، لأنّ كلّ ما يمكن أن تمارسه الرّواية

---

[1]:ينظر، المرجع السابق، ص 35 ،36.

[2]ينظر ،اسماعيل بن حماد الجوهري:الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،تح أحمد عبد الغفور عطار،المجلد 3 ،باب العين ،فصل الراء،مادة (ر ج ع)،دار العلم للملايين،بيروت ،لبنان ،ط4 ،كانون الثاني،يناير 1990 ،ص ص 1216 ،1217 .

وأبو الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا:معجم مقاييس اللغة،تح عبد السلام محمد هارون، ج2،،كتاب الراء،(باب الراء والجيم وما يثلثهما)،مادة(ر ج ع)،دار الفكر الطباعة والنشر والتوزيع 1399 هـ –1979 م ،ص ص 490 ،491 "الرجاع: رجوع الطير بعد قطاعها، الرجع الغدير،ترجيع الدابة يديها في السير ومنه المرجع،قوله تعال:"ثمّ إلى ربِكُمْ مَرجِعُكُم"[الآية 164 من سورة الأنعام].

[3]:محمد العلي:نمو المفاهيم، (تساؤلات و آراء في الوجود والقيم)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،النادي الأدبي،الرياض،لبنان،ط 1،2013،ص69.

في موضوعاتها لا يحسن إلاّ أن يكون تاريخا، فعودتها للماضي هي عودة نحو التّاريخ وكذا حكايتها عن الحاضر والمستقبل هي ، أيضا، امتهان للتّاريخ.

إذاً، التّاريخ هو المرجع الأكبر لأنّه يسرد الحياة البشريّة الماضيّة بجميع مظاهرها، فالنّظم الاقتصاديّة والعلاقات الاجتماعيّة والاعتقادات الدّينيّة والمذاهب الخلقيّة والأساليب الأدبيّة والفنيّة،كلّها تدخل من حيث تطوّرها الماضي في نطاق العناية التّاريخيّة لأنّها كلها وجوه لحياة واحدة [1].

هذه النّظرة لشموليّة التّاريخ تجعله يحتوي مختلف الأنساق الاجتماعيّة والاقتصاديّة وغيرهما، فيكون التّاريخ هو المرجعي الذّي تستند إليه الرّواية في استيلاب مادّتها من تلك المعالم التّاريخيّة التّي ما هي-في الواقع- إلاّ عالم تاريخي، وهذا ما يؤكّده عديد من الكتّاب،كقول أحدهم: "التّاريخ سيرورة حديثة تنتج عن سلوكات دالة تجري داخل الواقع وتقوم بإنجازها ذات جماعية، وهو يتشكل من كل الوقائع التّي تجري داخل العالم سواء أكانت سياسية اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية"[2].

لذلك لا يمكن بأي حال، أن يقال عن التّاريخ، إنّه علم يخضع إلى قوانين، وقد عالج بول ريكور(Paul Recœur) في كتابه "الزمان والسرد "قضايا تتعلّق بهذه الجوانب؛ على نحو حاجة التّاريخ إلى التّفسير، وهل يمكن تفسير الأشياء في التّاريخ دون اللّجوء إلى قوانين عامة، ثم يردف أنّ التّفسير في التّاريخ لا يحتاج إلى قانون تفسير، ثمّ إنّه من المستبعد فهم التّفسيرات التّاريخيّة كلّها معا بوصفها تاريخيّة.

وهو بذلك يؤكّد أنّ التّفسيرات التّي تظهر في كتب التّاريخ لا يمكن الاحتكام إليها لأنّها لا تعدُو أن تكون مجموعة من المتفرّقات، وهذا يوحي، بشكل ما، بارتباط الرّواية بالماضي الذّي هو ارتباط بتفسير ما يعيشه الإنسان، وعند ذلك يعلن "بول ريكور"؛ إنّ ما يحدث من تشتت التّفسير في التاريخ "هو ما فتح الطريق أمام إعادة تقويم فهمنا السردي"[3].

لعلّ ذلك من الأسباب التّي دفعت الرّوائيين إلى البحث في الماضي محاولين الوقوف عند العلل، أحيانا، أو تجاوزها على مستوى النّص التّخييلي، أيضا، وهو ما يعني توليد نص تاريخي تصنعه البنيات الدّاخليّة للنّص الرّوائي، فينتج عملا روائيّا تتشابه الوقائع التّخييليّة فيه بالتّاريخ، إذ في عمليّة التّشبيه هذه تتقاطع

[1]:المرجع السابق ،ص،ص 81 ،82.

[2]:يوسف الأنطاكي:سوسيولوجية الأدب(الآليات والخلفيات الابستيمولوجية)،رؤية للنشر والتوزيع،مصر،ط1،2009،ص215.

[3]:بول ريكور:الزمان والسرد(الحبكة والسرد التاريخي)،تر سعيد الغانمي،فلاح رحيم،دارالكتاب الجديد المتحدة،لبنان،ط1 ،2006،ص ص194،195.

الظّواهر المنتجة على مستوى السّرد الرّوائي بالظّواهر المحقّقة في السّرد التّاريخي، حين تسند الظّاهرة إلى لما وراء التّاريخ ، وهو مفهوم ذكره "هايدن وايت"(==،1973)-meta-history ، وهو المفهوم الّذي ينظر للتّاريخ بوصفه تركيبا ذهنيا مجرّدا وشعريا، بمعنى أن يعمل المؤرّخ ضمن جدول ميتا تاريخي يوجد على صعيد شعري أولغوي ويحدّد ما الّذي يشكّل التّفسيرات التّاريخية بالنسبة لهذا المؤرخ[1].

لا يبتعد الكاتب"عبد السلام أقلمون" عن هذا الطّرح حين يشير إلى اتّحاد الرّواية والتّاريخ في كثير من عناصر الكتابة وأفاقها وعوائقها، إلاّ إنّه يعدّ ما يعرض له الرّوائيون من مسرحة الحقائق(هوى) على حساب الحقائق بعد تجريدها من مقوّماتها التّاريخية الأولى وملئها بمقومات روائيّة تعكس رغبة الرّوائي[2].وما ذلك –إن صحّ الأمر- إلاّ تخييل، فهذا الهوى هو ملكة الرّوائي الخياليّة التّي تحلّق في غير أطرها بحثا عن حقيقة ثانية.

هذا يفسّر أنّ البحث في الرّواية ودراستها هو بحث عن مرجعيّة صناعيّة هي وليدة بنية الرّواية ، لتكون الإطار الحامل للتّاريخي(مرجعا) ، سواء أكان هذا المرجع وهما للتّاريخ أم حقيقة عنه، حيث يتّضح أنّ بناء المرجع عمليّة من شأن التّخييل، فمن خلالها يتحقّق عالم المرجع الخاص، وعلى الأرجح، إنّه عالم ذاتي يبنى داخل النّص الرّوائي ويحقّق وجوده عبر وسائط لغويّة، التّي إن تمايزت حدث التّباين في حقيقة هذا المرجع، "فمرجعية النّص الروائي عبارة عن مجموعة من العلامات النّصية التي تنفتح على أنساق دلاليّة متعدّدة أغلبها محكوم بجمالية الإخفاء"[3].

ما يفهم من ذلك، أنّ المرجع ليس موضوعا مكتملا خارج النّص، إنّما يتكوّن داخل العمل الرّوائي وفق تنظيمات وأنساق تمثيليّة لما هو مدرك، فيتشكّل هذا العالم التّاريخي داخل النّص، لكن من يملك حقّ تنميطه وتأطيره هو المتلقي، فيكون التّاريخي بنية داخليّة في النّص ذات محمولات جماليّة ترسخها علائقيّة الأنساق الرّوائيّة، ليكون في النّهاية عالما تخييليّا.

إنّ ما أسعف هذه الرّؤية للتّجلي والظّهور هو تدخل المتلقي في مقارباته للنّص الرّوائي بتأويلات متعدّدة، لكن من المسؤول عن إنتاج هذا التّعدد؟ هل هو حمل النّص لحقائق التّاريخ؟ أم هو حمل دواله للتّاريخ؟ أم هو محمولات المتلقي نفسه؟.

---

[1] :برندا مارشال:تعليم ما بعد الحداثة (المتخيل والنظرية)،تر السيد إمام،المركز القومي للترجمة،ط1،2010،ص191.

[2]:ينظر،عبد السلام أقلمون :الرواية و التاريخ،ص113.

[3]: عبد الرحمان التمارة:مرجعيات بناء النص الروائي،ص62.

ما لا يدعو إلى الخلاف، هنا، إنّ الرّوائي لا يمكنه أن يقيم في بناية موضوعه تاريخا مكتملا، وإلاّ صار النّص تعسّفا واضحا لمحمولات الرّوائي، وفي هذه الحال يفقد النّص جمالياته، لكن إن أوعز الأمر إلى الأنساق اللّغويّة المباشرة داخل النّص، حيث تتألّق مهارة المبدع في جعلها تتمثّل تلك المحمولات بطريقة بسيطة ومناسبة تستجيب إلى نسيج متكامل، إن صحّ القول، إنّ التّاريخ موضوع داخل النّصي-مهما استدعت محمولاته من دوال خارج نصيّة-وتبقى ما تشتغل عليه الرّواية أوالسّرديات، هو توجيه التّنظيمات السّردية نحو فهم ممكنات النّص الرّوائي واستخلاص ما يمثّلها أو يحيل إليها من التّراكيب المختلفة.

ربّما، قاد هذا الأمر المتمثّل في رؤية التّاريخ (الشّموليّة) المبدعين إلى تبني الظّواهر التّاريخيّة في موضوعاتهم، وبما أنّ التّاريخ يمتدّ بأبعاده الثّلاثة، فإنّ أعمال المبدعين جزء من هذا التّاريخ؛ حيث تنصهر موضوعاتهم بتلك الأزمنة، وعندها يصبح التّاريخ "هو الوعي بالوقائع الماضية وكيفية سردها"[1]، خاصة عندما يتعلّق الزّمن بفترة مدوّنة بدّقة على مستوى التّأريخ، لذلك نعتت الأعمال التّي تماهت بتلك الفترات بالأعمال التّاريخيّة، والصّحيح إنّها تعيش التّاريخ لكنّها تكتب أعمال إبداعيّة متخيّلة .

إذاً، مقولة التّاريخ مرجعا في النّص الرّوائي السّردي هي مقولة تبنى على رؤى تخييليّة تنبعث من دلالات النّص التّي تنسجها علاقات نصيّة وأنظمة صيغيّة، ليصبح في الأخير إنتاج نص سردي قابلا لحمل مدلولات ما تعبّر عنها العلاقات السّابقة في النّص، ولا يتعلّق الأمر بنسق خارج النّص.

يصرّح الكاتب "سعيد بوطاجين، بصدد هذا الموقف، في كتابه" (السرد ووهم المرجع)، عن حقيقة المرجع ودلالته، حين يرى إنّه من الأمور التّي أتت على السّرد الجزائري، هي اعتمادهم على ما يسمّونه مرجعا وما هو في واقع الحال إلاّ توهّما، مما جعل الكثير من الكتاب يقعون في الكسل مستهلكين آراء الغير و طروحاتهم أوأشكالهم التّعبيريّة التّي عجزت عن نقل الواقع أوالواقع الممكن فانحطّ السّرد [2]، وبالتّالي لم يعد السّرد ممثّلا للتّخييل أكثر ممّا هو تكريس لعالم غير عالم الرّواية اللّغوي.

لعلّ الأمر يتطلّب إعادة النّظر في عالم تشكّل الرّواية، الذّي لا يقوم باصطفاء عالما خارجيا يقلّده المبدع، إنّما على الرّواية أن تنتج هذا العالم بكفاءاتها اللّغويّة، لأنّ "اللغة هي الدولة الوحيدة الخالدة رغم أنها

[1] : محمد العلي:نمو المفاهيم،(تساؤلات و آراء في الوجود والقيم) ،ص57

[2] :سعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2005 ،ص182.

دولة من العلامات المتحولة التي كان علينا تقديرها حق قدرها"[1].

نظرا لما سبق، فإنّ تأسيس نص روائي لا يقتضي العودة إلى تاريخ التّسجيل في الوجود (وجود كتابته)، إنّما تحتاج هذه العمليّة إلى تفعيل مختلف البنيات المشاركة (لغوية، اجتماعية، اقتصادية...) بطريقة يتقبّلها هذا النّص فكريا و دلاليّا، ليكون النّص واقع حياة جديدة، (تاريخ)، يمكن تقبلها كما يقبل تجاوزها، بناء على درجة التّخييل التّي يصنعها النّص، "فالتّخييل سواء في صورته الجوانية أو البرانية يمكنه أن يعبر إلى التّاريخي ويستعين به والمؤلف وهو ينتج تخييلا يبحث دائما في ماضيه وفي الوقائع التي تحيط به فتخيله نابع من مما يعتقد أنه يعلمه ويعرفه"[2] .

لكن درجة ابتعاد النّص عن التّاريخي أو قربه منه هي من تخلق مستويات مختلفة في التّخييل، ذلك لأنّ النّص يظلّ تعبيرا لغويا يتلقّاه المتلقي بسنن متفاوتة "فتتعدد مستويات التّأويل انطلاقا من هذه الأزمنة الثلاثة في سياق حر وديناميي وإبداعي منفتح على التّاريخ"[3]، ومن ثمّ،فكينونة التّاريخي هي كينونة داخل نصيّة والمتلقي هو من يصرّح بوجوده.

لقد كان لاختلاف رؤى المتلقّين دور في إنتاج أنماط عديدة للتّاريخي(نفسي، اجتماعي، ديني...)، وهو اتجاه نحو تغليب الأفاق التّي يعتقدها المتلقي، فتسيطر على خلفيات النّص الإبداعي، ومنه ستختلف تأويلات النّص، ولا سبيل إلى ذلك غير صناعة اللّغة التّي تتوالد عندها هذه العلاقات الجماليّة والمعرفيّة.

لهذا، نُظر إلى الجملة من اتّجاهات ثلاثة؛ المظهر التّلفظي القائم على فهم صيغ تلفظيّة لتحديد طبيعة العلاقات الجمليّة وأنواعها ضمن المتتاليّة الجمليّة، والمظهر الّدلالي وهو صيغة لبحث تفاعل الجملة السّردية وبناء الخطاب، ثمّ المظهر التّداولي وهو متمّم للمظهرين- السّابقين- يُبين حدود ونوعيّة مسارات توليد الحكاية انطلاقا من سياقات إدراك الجملة السّردية، والمظهر التّداولي يُمكّن من النّظر إلى طبيعة الرّوابط الفعليّة للجملة السّردية من زاوية أنواعها: السّردية والوصفيّة والحواريّة.[4]

---

[1]: المرجع السابق ،ص183.

[2] :سعيد جبار:من السردية إلى التخييلية (بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي)،منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف، الجزائر،دار الأمان،المغرب،ط1، 1434هـ،2013م، ص70.

[3] :رفيق رضا صحراوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل،دار الفرابي ،لبنان،ط1،2008،ص101.

[4]:عبد الفتاح الحجمري:التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية،شركة النشر والتوزيع المدارس،المغرب،ط1،2002،ص ص 17،*18*.

إنّ بنية الجملة وفق هذا التّصوّر وخضوع الخطاب لتلك العلاقات الجمليّة توضّح طريقة تبنين التّاريخي في إطار وحدات النّص، فيمكن أن تتمايز صورتان لتمظهر التّاريخي في النّص؛ الأولى، تشكّله على مستوى الصّيغ والتّراكيب الجمليّة التّي تحكمها علاقات بنية النّص، والثّانية الصّورة الدّلالية المدركة انعكاسا لتفاعل البنية الداخليّة الأوّليّة للجملة مع بقية الأنساق من منظور الذّات (منتجة ومتلقيّة)، (أي رؤى الذات لملفوظاتها).

يمكن أن يتقاطع هذا التّفسير بما ذهب إليه أحد الدّارسين في انقسام التّاريخي إلى تاريخ تاريخي ويمثل التّشكل الحدثي لتحوّلات سلوكات الذّات الحقيقيّة وتاريخ خيالي وهو سيرورة الأحداث الناتجة عن تحوّلات سلوكات ذات أخرى، هي الذّات الخياليّة[1].

تتّخذ الرّواية حينما تكتب خلفيّة ما(مرجعيّة) لها، لكنّها تنبثق في النّص الرّوائي الذّي يكون بؤرة تحرّر المعاني، لأنّ ارتباط النّص الرّوائي بالتّاريخي سيعدّ هذا الأخير قالبا سابقا على النّص، فيقيّد المبدع ليتّجه نحو الانغلاق في تعامله مع هذا النّسق، فيحدث ما أشار إليه "سعيد بوطاجين"؛ (موت السّرد الفنّي) الذّي تستحيل فيه بعض النّصوص إلى نصوص مناسبات* مرتبطة بالظروف ومعبرة عن مرحلة انتقاليّة متحوّلة، فلا يكون إلاّ سردا استهلاكيّا [2].

إنّ وضعيّة الرّواية في هذا الموقف تتطلّب من المبدع أن يتخطّى هذه النّهايات حتى لا يموت السّرد ، لأنّ عمليّة بناء النّص ستتمحور حتما حول معرفة تامة ومكتملة الأحداث(حياة مسجّلة)، وهذا ينافي طبيعة الإنسانيّة المتطوّرة، بل يجب على المبدع أن يصيّر نصّه ليتموضع في أي زمان ويعبّر عن أي لحظة، وهذا لا يتحقّق إلاّ من خلال سرد يعيش ضمن تاريخ غير منته (أي اللاّتاريخ)يستمّر بأبعاده الثّلاثة، على نحو استمرار الشّعر العربي القديم بتحطيمه لحدود الزّمان عند بعض الشّعراء المقتدرين، لأنّه يفترض بالمبدع ألاّ يكتب لتسجيل اللّحظة الزّمانية وإنّما يجب أن يعيها، عند ذلك سيحيا النّص الإبداعي من خلال ظلال تاريخيّة تُحضره ولا تؤطّره ، لأنّه"لا يوجد شيء ،تصوّر،فكرة،مكان،مفهوم، أمر من الأمور بلا تاريخ" [3].

تتّجه فكرة الكتابة، وفق هذا التّصوّر، نحو لا محدودية الزّمان وشموليّة التّاريخي التّي تمنحه الكلّية، ولهذا يعكس النّص الإبداعي-باستمرار- في طيّاته خلفيّة ما توعز إلى التّاريخ، لأنّه يحيا ضمن هذا التّاريخ وإن كان

---

[1]:ينظر،يوسف الأنطاكي:،سوسيولوجيا الأدب ،ص220.

[2]:ينظر، سعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع ،ص189.

*وهي نصوص شبهها الكاتب سعيد بوطاجين بأغاني الرّاي الجزائرية التي تنقضي بانقضاء المناسبة.

[3]:برندا مارشال:تعليم ما بعد الحداثة(المتخيل و النظرية) ،ص217.

لا يعتدّ به، وهو ما أشار إليه بعض الكتّاب، كقول أحدهم: "إنّ الميتارواية التّأريخيّة تعترف باستحالة فرض معنى محدد ووحيد على التّاريخ وعلى النّصوص وعلى التّاريخ كنص، إنّ التاريخ هو تركيب ذهني شعري..إنّ الألفاظ يعاد ترتيبها والتّاريخ يتمّ تغييره"[1]، ولهذا فالنّص يعكس التّاريخي حتّى وإن لم يقصده، وما ذلك إلاّ هبة جماليّات النّص الرّوائي ولعبة اللّغة.

يتّضح هذا الطّرح من خلال ما ذهب إليه "ميشال فوكو"، بألاّ يكون التّاريخ مجرد ذاكرة ، بل الهدف أن تطرح من جديد للبحث الغائيات وتجميع الأحداث في كلّيات وتضعها موضع السّؤال[2].

إن كان هذا الأمر الذّي دعا إليه الكاتب "ميشال فوكو" هو ما يجب على مستوى البحث التّاريخي، فما حال ذلك على مستوى السّرد الرّوائي الذّي لا يسعه أن يبحث عن الذّاكرة داخل النّص الرّوائي ، بل كيف صُنعت هذه الذّاكرة داخله؟

يدعو "ميشال فوكو"في هذا الموقف إلى اتّخاذ موقفا نقديّا من تلك الأشكال المسبقة الجاهزة التّي يتقمّصها الاتّصال ولا يعني ذلك أن ترفض بكيفية مطلقة بل بخلخلة اليقين الذي يجعلنا نقبلها على علاّتها وإظهار أنّها ليست بديهيّة ولا أوليّة، بل هي دوما نتيجة بناء يتعيّن معرفة قواعده وفحص طرقه من الاستدلال والبرهنة [3].

هذا ما يجعل القول، باعتبار التّاريخ نصا جاهزا خارج نصي، قولا يهدّم بنية الرّواية ويفكّ علاقاتها، فالأحرى أن يجتثّ النّص عن دوافعه الخارجيّة ليحيل إلى حلقاته الدّاخلية بتراكيبها ومعانيها، فيبتعد النّص الرّوائي عن جدليّة الحقيقة واللاّحقيقة ليكون دأبه التّخييل، أمّا التّصديق بحقيقة المتخيّل فيعهد به إلى صناعة الصّدق التّخييلي(الآليّات) ليحقّق مهارته في التّذوق التّخييلي.

مع ذلك لا يمكن أن تفهم هذه الرّؤية على أنّها دعوة إلى جعل النّص مغلقا على كلّ روابطه، بل يجب أن يكون لهذه الرّوابط أبعادا داخل النّص لتعيين مدلولاته، وهو ما اعتقده "ميشال فوكو" في قوله: "قبلنا بالكفّ عن إرجاع الخطاب إلى تربته الأصليّة كالتّجربة أوالمستوى القبلي للمعرفة؛ وبالتّوجه بالسّؤال إلى الخطاب نفسه واستنطاقه بحثا عن قواعد تكوينية"[4].

[1] : المرجع السابق، ص ص 223 ،224.

[2] :ينظر، ميشال فوكو:حفريات المعرفة ،ص16.

[3]: المرجع نفسه، ص25.

[4]: المرجع نفسه، ص75.

من ثمّ، لا يمكن أن يردّ النّص-وهو المبني بعلاقات تراكميّة مختلفة-إلى سنن سابقة عن إنتاج النّص فقط، لأنّه -على هذا النّحو-يتحوّل النّص الرّوائي إلى مستهلك بنيات خارج نصيّة، بل إنّه ليغدو فريضة محمولاتها.

وعليه "هل يصح الاعتقاد في أنّ العبارة لا تحيل إلى شيء إذا كانت القضيّة التّي تنتجها تلك العبارة لا مرجع لها؟بل إن ما تحيل إليه وترتبط به، وليس مجرد ما تقوله،بل ما تتكلم عنه،أي موضوعها المحوري،هو الذّي يسمح بالقول ما إذا كانت القضيّة ذات مرجع"[1].

ما يفسّر به هذا القول أن المرجع صنيعة اللّغة في العبارة أو التّركيب، أي إنّها هي من تنتج تلك الإحالة الخارجيّة، وهي في حدّ ذاتها من تلغي وجودها، بصورة أخرى؛ إنّ الدّور الذّي تضطلع به عبارات النّص هو إحياء علامات بتفعيل نسق علاقاتها.

يوضّح ميشال فوكو-في السّياق ذاته-أن مرجع عبارة ما، يشكل الحيّز والشّرط وحقل الانبثاق والمستوى الذّي يتمايز فيه الأفراد والموضوعات والظّروف والعلاقات التّي تستند إليها العبارة نفسها"[2].

كما يذكر" رولان بارث "،(Roland Barthes)، أن عددا من العناصر الحاضرة في النّص الواقعي ...لا تعبّر عن الواقع في شيء، بل هي هنا كي توحي بالواقعيّة وإظهار تأثير الواقع وكي تتشجّع لدى القارئ الوهم الواقعي والمرجعيl'illusion referentielle " [3].

إذًا، وجود إحالة خارجيّة للنّص هي حالة ينشئها النّص المكتوب لتكوين مرجعيّة للحقيقة في النّص الرّوائي، لأنّه على حدّ تصريح -رولان بارث- مهما ابتعدنا عن القراءة المباشرة لشيء شبيه إلاّ أنّ الأثر يبقى عالقا في الذّاكرة، فتنشأ حفيظته الخاصّة به لأنّها ستظلّ إبداعا يعتمد على ما تجود به هذه الحفيظة الإبداعيّة[4].

---

[1]: المرجع السابق ،ميشال فوكو:حفريات المعرفة ، ص84.

[2]: المرجع نفسه ،ص86.

[3] :تيفين ساميول:التناص ذاكرة الأدب،تر نجيب عزاوي ،اتحاد الكتاب العرب،سوريا، 2007،ص75.

[4]: المرجع نفسه،ص84.

نتيجة

ما يمكن أن يستخلص مما سبق، أن التّاريخي في النّص مرجع يوهم به، لأن وسيلته تخييليّة، وصنيعته ما وراء روائيّة، تداعب اللّغة في مستوياتها المختلفة؛ صوتيا ، تركيبيا ...فتستحيل إلى سلاسل مجازيّة، تارة تنقلها نحو عوالم لم تألفها، وتارة تلامس حياة شهدتها أو تشهدها.

إنّها بناية اللّغة التّي تمنح النّص الرّوائي كينونته على مستوى زمان ومكان ما، مهما كانت هذه الكينونة، غريبة أو أليفة، المهمّ أن تدرك الذّات حقيقة هذا الكائن، فيصدق عليها قول حقيقي ولا حقيقي لامتلاكها لتلك المرجعيّة التّاريخيّة.

أي على حدّ قول جوليا كرستيفاJulia kristeva "نحن نعلم أن ما تتلفظ به اللّغة الشّعرية غير كائن (بالنسبة لمنطق الكلام)، إلاّ أننا رغم ذلك نتقبّل كينونة هذا اللاّكائن، بكلمة أخرى، نحن نفكّر في هذه الكينونة (هذا الإثبات) على أساس لا كينونة معينة (نفي، طرد)[1].

[1] :جوليا كريستيفا:علم النّص،تر فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،المغرب،ط3 ،2014 ،ص77.

2.2.تاريخيّة االنّص الرّوائي عند واسيني الاعرج:

إذا ما احتسب للتّاريخ شموليته بحكم اتّساعه لكلّ تفاصيل الحياة وامتداده الزّماني في جميع الأبعاد، فإنّه لابأس بالحكم على المرجع بالتّاريخيّة، وهذا يخوّل توصيف كلّ مادة تنتمي إلى(الماقبل النّص) بالتّاريخيّة، ومن ثمّ يمكن أن تهتمّ الدّراسة في هذا المجال بمختلف الإيماءات التاريخيّة [1] التّي يرجع إليها الأديب ؛ سواء أتعلّق ذلك التّاريخ بالجوانب الإنسانيّة بصفة عامة أوالفكريّة والثّقافيّة أو الحياة الأدبيّة بشكلها الخاص،كمعرفة الأشكال الأدبيّة الّتي تمثّل علامات واضحة في إنتاجيّة النّص الرّوائي أو الكيفيّة التّي يرتدّ بواسطتها الكاتب "واسيني الاعرج" إلى وحدات أدبيّة معيّنة لتكون نصيّة كتاباته.

لا يختلف، عنذاك، القارئ مع غيره في التّصريح بأنّ كتابات" واسيني الاعرج" بصفة عامّة، لا تخلو من مجموعة مهمّة من الإطارات الأجناسيّة التّي قلّما يستغني عنها في متون رواياته، وهذا الأمر يثير عدّة تساؤلات:

هل يُحمل ذلك على تأثّر الكاتب بهذه الأنواع؟ أم هل إنّ استحضاره لها ينبئ عن قدرة فنيّة في تجاوز المعتاد(المبتذل)؟ أو هل يمكن أن يكون تنبيها إلى صورة أخرى لتشكيل الفنّ الرّوائي؟.

لقد استعادت هذه الأعمال عديد المراجع من(الماقبل النّص) التّي لابدّ أنّها أكسبتها التّاريخيّة بمعناها العام، ولكنّ هذه الأخيرة لن تلغي التّخييليّة في العمل، وإنّما وجود هذا الماضي التّاريخي يضفي صدقا فنيّا يعتقده المتلقي بالنّظر إلى موسوعته، وعندها تستحقّ التّاريخيّة أن تجمع بين الخيال والتّأريخ لاحتوائها المادتين، ولأنّ هذه الموسوعة تختلف من متلق إلى آخر، لا لاتّصاف الأوّل؛ الخيال، باللاّواقع واتّصاف الثّاني؛ التّأريخ، بالواقع، ولكن لاهتمام الفعل الرّوائي بصناعة حقيقة ما، مهما كانت؛ " كائنة أو تكون.." سواء بخياليّة الأشياء أوبواقعيّتها، المهمّ في كلّ ذلك أن يكون للحقيقة في العمل شأن ما(تصوّر)، ف" القول بأنّ النّص الأدبي يرجع إلى الواقع وأن هذا الواقع يشكل مرجعه ،معناه إقامة علاقة مصداقها الحقيقة واتّخاذ سلطة إخضاع الخطاب الأدبي لاختبار الحقيقة ، وحق القول بأنه حقيقي أو مزيف "[2] .

---

[1]:لقد اختلف الدّارسون في استعمالهم لهذه اللفظة،فبينما دلّت عند التّاريخانيين على التاريخ الإنساني ،(ليست التاريخانية مذهبا فلسفيا وإنماهي موقف اخلاقي يرى في التاريخ بصفته مجموع الوقائع الإنسانية مخبرا للأخلاق وبالتالي السياسة لا يعني التاريخاني بالحقيقة بقدر مايعنى بالسلوك ،التاريخ في نظره هو معرفة عملية أولا وأخيرا) ، فإنّها في الماديّة التاريخيّة تتحكم إلى أن التاريخ تطور بلا وعي ذاتي ،في حين يرى الطبيعيون في أن التاريخ هو مجموع مراحل التطور،فقد استخدمت هذه الكلمة في مجالات متعددة،ينظر عبد الله العروي:ثقافتنا في ضوء التاريخ،ص ص 15-22 .

[2]:المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية ، ص28 .

ظلّت هذه الإشكاليّة محور الكثير من الدّراسات التّي حاولت وضع فواصل محدّدة لها من خلال بحوث قدّمها محمد القاضي، عبد الله ابراهيم وفيصل درّاج ، سعيد يقطين[1]... وأسماء أخرى كثيرة اعتنت بهذه الجوانب، ولذلك لا يكون القول بأحدهما(التّاريخ أو التّخييل) إقصاء فنّ من الفنون، لكنّ الأمر يمكن أن يصحّ برد الرّواية إليهما معا دمجا ومزجا، لتكون فنّا مستقلا له خصوصيّته، وفي هذا إدراك لما قدّمه" ميشال بيتور" أنّ الأمر يتعلّق بتطوّر الرّواية الذّي لا يتمّ إلاّ داخل الرّواية في حدّ ذاتها "فكل تعبير حقيقي في الشّكل الخيالي وكلّ تفتيش مثمر في هذا الحقل لا يمكن أن يقوم إلاّ في داخل تغيير لمفوم الرّواية نفسها التّي تتطور ببطء"[2].

حتّى لا يتحوّل اهتمام البحث إلى انشغال تام حول حقيقة التّأريخ في الرّواية أو التّساؤل عن نصيب الخيال فيها وقيمة ذلك عند الدّارسين، من المهمّ دراسة بعض النّصوص الرّوائيّة للكاتب "واسيني الاعرج" لمعاينة تاريخيّة الفعل الرّوائي بمعناها العام، من خلال ماشغلته تلك المدوّنات من مساحات مهمّة للمرجع، التّي بدت حلقة مهمّة من حلقات تشكّل الحكي في نصوصه؛ كقصص "ألف ليلة وليلة" هذه القصص الثّريّة التّي ظلّت مصدر إلهام للكتّاب منذ القديم إلى يومنا، و"واسيني الاعرج" كغيره، من الرّوائيين، الذّين راودتهم هذه القصص وسحبتهم خيوطها، فتعلقوا بها، ينسجون نصوصهم في ظلّ هذا الإرث العالمي، الذّي يتمظهر في مجموعة من الأشكال منها:

2 .1 – السّرد، مرجعا تراثيّا :

يتعالى النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج" مع نصوص سرديّة مختلفة سابقة لنّصه، بل إنّها تتحوّل إلى

---

[1]:من هذه الدّراسات التّي بحثت في موضوع التاريخ والتّخييل :

فيصل دراج: الرواية و تأويل التاريخ ، المركز الثقافي العربي ،المغرب،لبنان،ط1،2004،

عبد الله ابراهيم:الرواية و التاريخ ،دراسات ثقافية،ندوة التاريخ و الرواية ،ندوة التاريخ والرواية،الرؤية،الدوحة2005 ،

قاسم عبده قاسم:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث،(نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية)،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،مصر،ط1 ،1431 هـ ، 2010 م.

محمد القاضي : الرواية و التاريخ دراسات في تخييل المرجعي، ط 1 ،دار المعرفة للنشر ، تونس.

عبدالسلام أقلمون : الرواية و التاريخ (سلطان الحكاية و حكاية السلطان)دار الكتاب الجديد المتحدة ،لبنان ، ط 1،2010.

نضال الشّمالي :الرواية و التاريخ الرواية ،بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية،عالم الكتب الحديث،جدارا للكتاب العالمي،الأردن، ط1 ،2006

سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجودوالحدود)الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،منشورات الاختلاف،الجزائر،دار الأمان ،المغرب،ط1،1433 هـ،2012م

بول ريكور :الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي،ترسعيد الغانمي،فلاح رحيم ،دارالكتاب الجديد المتحدة،لبنان،ط1،2006.

جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، تر صالح جواد ، المجلس الأعلى للثقافة ، منشورات وزارة الثقافة و الفنون العراق ،دار الطليعة ،لبنان، ط1 ، 1978 .....

[2] : ميشال بيتور:بحوث في الرواية الجديدة،تر،فريدأنطونيوس، منشورات عويدات بيروت،باريس، ط2 ،1982 ، ص10.

موضوع هام في إنتاج النصّ الجديد، إلى حدّ يستطيع فيه المتلقي التّعرّف إلى هذا النّص السّابق من خلال قراءته للنّص اللّاحق، وهو أمر شهدته بعض نصوصه في استحضارها لقصص"ألف ليلة وليلة" أو أجزاء من حكاياتها.

2 .1 .1 ."ألف ليلة وليلة"

تعدّ هذه القصص من روائع القصص العالمي، وقد أبهرت عقول الكثيرين من خلال قدرتها على نقل العبرة والتّعليم والتّسلية بما تحويه من خيال واسع في الوقت نفسه، ولهذا ما خلت الدّراسات تقام في حقّها لكشف سبب هذا التّأثير العميق لنصوص "ألف ليلة وليلة"، الذّي كان ولا يزال أثيره أريجا يسحر لباب الكتّاب، يقول فيه أحد الدّارسين" لم يشتهر كتاب في أرجاء العالم مثلما اشتهر كتاب ألف ليلة وليلة...ولم يؤثر كتاب –شكلا ومضمونا–في الأدب الإنساني مثلما أثر وبشكل واسع وعميق هذا الكتاب، ولم يسهر النّاس اللّيالي الطوال لسماع الحكايا مثلما سهروا مع هذا الكتاب"[1].

إنّ هذا الإطراء الذّي قدّمه الباحثون لشهادة ودليل على تألّق الكتاب في قضايا الإبداع، ومنه قد يقع في نفس المتلقي سؤال مهمّ حول سرّ هذا التّألق والتّأثير،كقوله؛ هل الأمر يتعلّق بعجائبيّة الحكايا وخيالها؟ أم إنّه يكمن في بنيتها السّرديّة؟ أو لعلّه يرتبط بخطابها الإنساني الذّي تجاوز حدود الأمّة الواحدة أم إنّ السّر يعود إلى قضيّة خفيّة نجهلها.

كيف لا، وهذه القصص لا تزال مصدر إلهام المبدعين، "إذ أصبحت الحكايا الشّرقيّة التّي تحقّق دخولها في الأدب الأوروبي في مطلع القرن الثّامن عشر من خلال الترجمة تقليدا سائرا لا ينضب، فقد استخدمت للتّسليّة والمجاز وفكاهة القاص، وهي تمتزج بالغرابة والسحر حسب الأسلوب الشّرقي، ملكت جيلا متعلما حتى أصبحت المفردات نحو دمشق وبغداد منتشرة بحرية في الأدب الشعبي كما هو أمر الأسماء الإيطالية والفرنسية المفعمة بالحياة بعد حين".[2]

اتّجه"واسيني الاعرج" نحو التّخييل ليقول ما يرى أنّه يجب أن يقال، فهو يحاول في نصّه الرّوائي "**جملكيّة آرابيا**" أن ينقل تجربة الموريسكيين (المواركة) أثناء سقوط الأندلس وكيف طردوا منها، ثمّ المصير الذّي انتهوا إليه

[1]:داود سليمان الشويلي:ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية (دراسات)،منشورات اتحاد كتاب العرب،سورية،2000،ص10.

[2]: محمد جاسم الموسوي :ألف ليلة وليلة في الغرب،الموسوعة الصغيرة92،سلسلة ثقافيّة نصف شهرية،دار الجاحظ للنشر،دار العربية للطباعة،العراق،1981،ص ص12،11.

محاولا التّنبيه إلى دور الحكّام وتأثيرهم المباشر في الهزّات التّي لحقت أرض الأندلس، أوفي غيرها من البلاد العربيّة، بعبارات تلميحيّة أومن خلال إشارات مباشرة –أحيانا– إلى بعض الشّخصيات، أو وصف أماكن ووقائع، وقد وجد في "ألف ليلة وليلة"هذه الحاجة لما تتمتّع به من جاذبيّة ميّزت حكاياتها، خاصّة في اعتبارها مستودعا للموضوعات الواقعيّة والخياليّة الخلاّبة، وقد وضعت في أسلوب جديد على قارئ هذه الفترة[1].

لقد كانت قصص "ألف ليلة وليلة" بنية مناسبة لعمله الرّوائي، فهي تمكّنه من القول بحريّة لتمتّعها بالخيال الخصب ولرصدها في جانب من قصصها مواضيع تناسب العصر وتلتقي بأفكار الرّواية من جانب آخر، ولعلّ هذا القول للكاتب ميلان كونديرا"Milan kundera يفسّر جانب هذه الحرّية التّي تمنحها الكتابة "السبب الوحيد لوجود رواية هو أن تقول شيئا لا يمكن أن تقوله سوى الرواية"[2].

لهذا استطاع "واسيني الاعرج" أن يختار من قصص ألف ليلة وليلة بنية مناسبة لعلاقات السّرد في" **جملكيّة أرابيا** "، منها شخصيّة "دنيا زاد" الشّخصية المصاحبة لراوية قصص "ألف ليلة وليلة "شهرزاد" لتكون الرّاوي العليم، إذ كانت شاهدة حاضرة في قصص "ألف ليلة وليلة"، في حين طرح شخصيّة "شهرزاد "ولم يتخيّرها لأنّ حكايتها معروفة، كما أن قصّتها انتهت بنهاية قصّة "شهريار"الذّي أقلع في نهاية اللّيلة الألف عن القتل والانتقام من النّساء لما سمعه من عبر القصص وما تستدعيه من عقاب وردع ثمّ عفو وجزاء، كذلك كان تخلّيه عن شخصيّة"شهرزاد"، في هذه الرّواية، لأنّها لن تمنحه الحرّية في القول على نحو شخصيّة اللّيالي الصامتة"دنيازاد"، التّي بعث الكلام على لسانها ليقول من خلالها ما يحبّ أن يقوله.

تبيّن أنّ توظيف" واسيني الاعرج" لشخصيّة "دنيازاد"، كان توظيفا ذكيّا، إذ استطاع من خلالها أن يبني متخيّله بصور متعدّدة، خاصّة إنّه اختار شخصيّة غير "شهريار"لتؤدّي دور الحاكم التّي تمثلتها شخصيّة "ملك الزّمان"، وما هي في الحقيقة إلاّ شخصيّة حفيد "شهريار"،وفقا لما صرّحت به الرّواية، "**جملكيّة آرابيا**": "**ما أبأسك يا جدي كانت شهرزاد تحكي لك خرافاتها**"[3] .

لقد كانت حكاية "دنيازاد"القصّة الجديدة الّتي يرويها "واسيني الاعرج"، إلاّ أنّها لم تلغ القصّة الأولى، قصّة"شهرزاد"، بل استخدمت الرّواية "دنيازاد" لوصل قصص "ألف ليلة وليلة" بما يعيشه العالم العربي من واقع

[1]: يُنظر،المرجع السابق،ص21.

[2]،ميلان كونديرا:فن الرواية،تر بدر الدين عرودكي،أفريقيا الشرق، المغرب،2001،ص39.

[3]: واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،(أسرار الحاكم بأمره،ملك ملوك العرب و العجم والبربر،ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر)،حكايات ليلة اللّيالي،منشورات الجمل،لبنان ،العراق،2011،ص490.

معاصر، ومنه يتبيّن أنّ قصّة"اللّيالي" قد أدّت دورين: الأوّل عرّفت فيه ببعض قصص "ألف ليلة وليلة" من خلال إمكان عالم جديد، ولكنّها اتّخذت تصوّرها من ذلك العالم القديم للّيالي.

أمّا الثّاني: فاستعملت فيه "قصص ألف ليلة وليلة" أداة عبور نحو قصّة الأندلسيين، حيث جسرت الرّواية بواسطتها التّخييل لتسرد حكاية الموريسكي الأخير، فكانت الرّواية بكلّ تفاصيلها تتّجه نحو إحياء تاريخ ذلك الموريسكي معتمدة على تداخل هذه القصص حاضرا وماضيا، على نحو انتزاع العنصر الطبيعي من بنيته الأصلية و تثبيته داخل بنية جديدة، لإنتاج عوالم جديدة، ليشكل المرجعية الرئيسة لعالم النص السردي، فتمنح الفضاء دلالة جديدة بتركيبه لمعنيين: معنى العنصر داخل البنية الأولى ومعناه ، داخل البنية الثانية[1] ..

يتّخذ الرّوائي واسيني الاعرج قصص "ألف ليلة وليلة" مرجعا لعمله الأدبي ليكون فعله تاريخيّا، فيوظّفها بشكل أفقي مع ما يرويه، ثمّ يصرّح، منذ البداية، بقوله على لسان الرّاوي: "**أنا راوي الصدفة، ما أحكيه قد لا يصدّقه النّاس بالبساطة المعهودة لأنّه يقع في صلب ليلة اللّيالي وفي حواشيها وخارج الحساب الزمني**"[2].

انطلق الرّوائي من فكرة أنّ التّاريخ كان جائرا مع الموريسكي ولم تنصفه لا أخبار الورّاقين ولا كتب المؤرّخين لغلبة الزّيف عليها فقام، بدوره، بتسجيل تاريخا موازيا لذلك يريد من خلاله إصلاح حقيقة ما، لتكتمل الحقيقة المطلوبة في الرّواية "**جملكيةآرابيا**"، وهي حقيقة التّخييل العادلة، هذه الأخيرة التّي تتشكّل بتجنيده لمختلف الرّؤى؛ فقد بعث في إطارها التّاريخ، كما أنّه أضاف إليه أشياء وحذف عنه أخرى، لصنع الحقيقة التّي ستكتمل الحكاية من خلالها وتنجلي بواسطتها الأهداف والنّهايات .

يتأكّد هذا الموقف عند تصريحه في خاتمة الرّواية" **جملكيّةآرابيا**"، أي في الصّفحة الأخيرة"(ستمائة وتسعة وخمسين)، "659" موقعًا ملاحظته باسم شوال "**جملكيّة آرابيا**" البائدة: "**التّاريخ عاجز عن إدهاشي، لأنّه يكتبه المنتصرون بخوف من الانزلاق أو بتصفيّة حسابات مسبقة، بينما الحكاية تظل مسافة الحق والحريّة ننتمي لها لأن ثقتي فيها عمياء، فهي ما تبقى من ملح البحر وعروق التربة**"[3].

[1] :ينظر، سعيد بنكراد : السيميائيات السردية، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص161 .

[2]: واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص7.

[3]:المصدر نفسه،ص659.

لقد أدلى هذا النّص بحكم صريح مباشر تمثّله الرّواية، وهو الأخذ بحقيقة الحكاية وطرحها للتّأريخ (المكتوب)، حيث سعى النّص إلى تأكيد أنّ الحقيقة تحملها الحكاية لا التّأريخ الذّي يعتريه –وفق هذه النّظرة– الزّيف والكذب، في أغلب الأحيان، لعدم عدل مؤرّخيه، وهذا ما يفسّر اهتمام الرّوائي بالحكاية و بقصص "ألف ليلة وليلة"، خاصّة إنّه صرّح في كم موضع ولعه بهذه القصص اللّيالويّة؛ ومن ذلك إعلانه أثناء استضافته في حصّة "ليالي قسنطينة لسنة 2015"، وقد ذكر فيها؛ إنّه قرأ كتاب "ألف ليلة وليلة" وهو حديث السّنّ، وإنّه من الكتب التّي ما زال تأثيرها سائرا"* .

يستدعي الفعل الرّوائي من هذه القصص اللّيالوية "حكاية معروف الإسكافي"، حيث يستند إليها في بناء النّص الجديد الذّي يسير على خطى قصص "ألف ليلة وليلة" أسلوبا ومضمونا ليضيف الكاتب ليلة أخرى على اللّيالي، وذلك بأن ينطلق من حكاية "معروف" الّتي ترويها الرّواية"**جملكية آرابيا**"في زمان آخر، ولكنّها تكرّر أحداث الماضي، حيث انتهت إلى النّهاية نفسها التّي انتهت إليها قصّة اللّيالي في"معروف وزوجته فاطمة العرة: "**يقول الرواة والقوالون وناس الأسواق الشعبية ،إن ماحدث في الليلة الغريبة،ليلة الليالي،لا يروى،وإذا روي فهو لا يشفي الغليل.فدنيا زاد قبل أن تلبس غلالتها...وقبل أن تشرب الكأس الثامنة متجاوزة بذلك كل الطقوس التي اعتادتها مع الحاكم بأمره،وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة والتاجر،حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار الليالي...**"[1]

يتجلّى، إذن، هذا السّرد التّراثي في اعتماد النّص الرّوائي على نص قديم تراثي لقصص"ألف ليلة وليلة"، خاصّة في تمثّله لقصّة"معروف الإسكافي وفاطمة العرّة" بطريقة استعاريّة استطاعت أن تسميئ فيها التّاريخ لتتّصف بالتّاريخي، ومن المقاطع الّتي أوردتها تلك القصص هذا القول: "مما يحكى أيها الملك السعيد أنه كان في مدينة مصر المحروسة رجل إسكافي...وكان اسمه معروفا وكانت له زوجة اسمها فاطمة ولقبها العرة ..."[2] إلى أن تنتهي قصة معروف" ...ثم إن الملك معروفا زعق على أتباعه فأتوه مسرعين فأخبرهم بما فعلت زوجته فاطمة العرة فأمرهم أن يأخذوها....ثمّ وكل بها جماعة من الخدم فغسلوها وكفنوها وعملوا لها مشهدا ودفنوها وبعد

[1]: المصدر السابق ،ص22.

* حصة تلفزيونية قدمها المنشط زين العابدين في حصة سهرات المدينة بقسنطينة ،استضاف فيها الرّوائي واسيني الأعرج و زينب الأعوج يوم 15/1/2015.

[2]: مجهولة المؤلف: ألف ليلة وليلة،التزام سعيد علي الخصوصي، المكتبة السعيدية ،مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية،مج4 ،،1280هـ،1935 م ،ص288.

وينظر،أيضا،ألف ليلة وليلة،دار صادر،لبنان،ج2، ط2 ،2008م،1429 هـ ،ص653.

مدة من الزّمان زوج ابنه وأقاموا مدة في أرغد العيش ...وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور ،فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يديه وقالت يا ملك الزمان ويا فريد العصر والأوان إني جاريتك ولي ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين..."[1].

لا مناص من القول إنّ (الماقبل النّص) جزء لا يتجزّأ من البناء الرّوائي، وهو ما يمنحها التّاريخيّة، وكثيرة هي هذه النّصوص التّي حاكي فيها الفعل الرّوائي السّرد القديم لتتجلّى في دورة حياة جديدة .

2 . 1 . 2 .الدّون كيشوت

لابدّ أنّ الحديث عن رواية "الدّون كيشوت" يستدعي التّوقف بين يدي كاتب عالمي"ميغيل سرفانتس"(Miguel de Cervantes Saavedra) *،(1547- 1616) ،وفعلا لقد ظهر هذا المرجع التّاريخي في أعمال كثيرة للكاتب"واسيني الاعرج"، حيث يعرض النّص الرّوائي "**البيت الأندلسي**" قصّة "ميغيل سرفانتس"، وحروبه وكيف سجن بالجزائر مستوحيا ذلك من رواية "الدّون كيشوت" التّي حملت في الفصل الخاص بالأسر(في الفصل التاسع والثلاثين/تاريخ الأسير) تفاصيل هذه القصة[2].

ثمّ كأنّ الكاتب لا يكتفي بهذه الرّواية مرجعا تاريخيّا، بل إنّه يدبّر لقاء آخر مع الكاتب "ميغيل سرفانتس" فيعرج إليه في النّص"**سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني**" ليجالسه ويحاوره عن قضايا ظلّت مستعصيّة لدى الكاتب ومعاصريه، فيمتزج التّخييل بالحقيقة الإبداعيّة، مراودا الكتابة بإنتاج حقيقة أخرى عن مسيحيّة الشّخصيّة "زريدة" التي أخبر عنها "سرفانتس" في روايته "الدّون كيشوت" عندما نقل قصّتها، إذ يقول في ذلك على لسانها: "لما كنت صغيرة كان لأبي جارية علمتني بلغتي الصلاة المسيحيّة،وحدّثتني كثيرا عن للامريم.وماتت هذه الجارية وإني لأعلم تمام العلم أنها لم تذهب إلى النار...وقالت لي اذهبي إلى بلاد النصارى...لقد شاهدت من هذه النافذة الكثيرين من النصارى .لكن لم يبد لي أحد منهم فارسا إلا

---

[1]: المرجع السابق،مج 4، ص ص316 ، 317.، وينظر،ألف ليلة وليلة،ج2 ،دار صادر،لبنان، ط2 ،ص ص678 ،679.

* ميغيل دي ثربانتس سابدرا (سافيدرا كما هي مترجمة حرفيا)(Miguel de Cervantes Saavedra)ولد في قلعة "هانرس" وعمد في كنيسة القديسة مريم الكبرى في التاسع أكتوبر1547،وكان أبو رودريجو دي ثربانتس،وأمه ليونور دي كورتيناس،أمضى طفولته في بلد الوليد،درس عند اليسوعيين في مدرسة الجماعة(إشبيلية) و(مدريد) لمدة قصيرة،سافر إلى غيطاليا وتعلم اللغة الإيطالية،لنخرط في الجندية 1568 ،اشترك في معركة الليبانتو(بين الأتراك والاسبان 1571)هزم الترك فيها وشلت يد سرفانتس،أسر في الجزائر مدة 5 سنوات ،ثم افتدي بالمال سنة 1580 ،وهو ما كان له أثر في كتابه"الدون كيشوت"توفي في 23 أفريل 1616 .

ينظر، ثربانتس :دون كيخوته،تر عبد الرحمان بدوي،دار المدى للثقافة والنشر،سورية،ط3 ،2009 ، ص ص 5-7.

[2]: ينظر،المرجع نفسه،ص 423 .

أنت....وأريد منك ألا تفضي بالسر إلى أحد من الناس .لأنه لو عرف هذا والدي لألقى بي في بئر ملأه بالحجارة....." [1].

لم يفت الكاتب "واسيني الاعرج" أن يصنع في نصّه الرّوائي لحظة من اللّحظات التّاريخيّة التيّ تجمع ماضي الحكاية بحاضرها، وقد كانت رواية "الدّون كيشوت" عملا متميّزا في حياة الرّوائي"واسيني الاعرج"، وهذا ما ساعده على أن يصطنع دون كيشوته في "**حارسة الظّلال**" ليعود، مرة أخرى، نحو هذه الحياة وينفذ في أسرارها العميقة، بأن يسخّر عمله للظّفر بشخصيّة "الدّون كيشوت"من خلال الحفيد"فاسكيس دي سرفانتيس داليريا " الذّي يتتبّع خطى "سرفانتس" في نزوله إلى بلد الجزائر وكذا في سجنه والتقائه بمن توهّم فيها شخصيّة "زريدة".

وهكذا أثبت النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج" أنّه نص يرتدّ إلى (الماقبل النّص) وهو في كلّ ذلك لا يوصف إلاّ بالتّاريخي. لكنّ الأمر الذّي جعل هذه النّصوص تتميّز أكثر هو تردّد الكاتب عليها لمرّات عديدة، وظهورها في أكثر من نصّ، كما هو الحال في النّصوص السّابقة: "**سيرة المنتهى**"، "**البيت الأندلسي**"، "**حارسة الظلال**"، بل إنّه يبوح عن مشايع أخرى يمكن أن يصنعها، كأن يجمع بين "شهريار "في قصص"ألف ليلة وليلة مع "الدون كيشوت":

"**لم أجد أي صعوبة في أن أجعل شهريار يلتقي مع دون كيشوت ويتلاسنان كثيرا لولا تدخل سانشو دي بانسا الذّي أنّب كثيرا سيده ..**"[2] .

2 . 2- السّرد، مرجعا حديثا:

يمكن القول إنّ النّص الرّوائي هو صنيعة متعدّد، فهو النّص الجمع، و"الماقبل النّص" هو أحد هذه القوى التيّ تنتج هذا التّعدّد شكلا وموضوعا (نظرا لارتباط الأنواع الأجناسيّة بعضها ببعض وتطورّها الّذي يخضع إلى تلك التّحوّلات)، وكما كان للسّرد التّراثي دور في إنتاج العمل الرّوائي عند "واسيني الاعرج"، فإنّ هذا السّرد ظلّ أحد أهمّ سبل صناعة الفعل الرّوائي لدى هذا الكاتب، مهما انتمى إلى زمان بعيد مستغرق في الماضي أو زمان قريب من عصره، وهو ما دلّت عليه بعض تلك النّصوص، منها:

[1]: المرجع السابق ،ص 427.

[2]: واسيني الأعرج:مملكة الفراشة،،دار الآداب،لبنان،ط1،،2013 ص321.

2. 2. 1. رواية 1984:

يقدّم الكاتب"جورج أورويل"(George Orwell) "* من خلال عمله الإبداعي "1984"[1] رهانا جديدا للحكاية السّياسيّة، نظرا لاشتغال هذا النّص على موضوع سياسي، يستشرف فيه حياة مجتمع أخضع لسلطة قهريّة ممثّلة في حاكمها "الأخ الكبير"(Big Brother) الذّي استبدّ بشعبه وأخضعه لديكتاتوريّة قويّة بنظامها الشّامل "زورا، و(هي الاشتراكية الانجليزية)، وفق إرادة سلطة القمع والتّعذيب وتزوير التّاريخ وملاحقة التّفكير الحرّ، وتطويق الحصار على الحرّية الفرديّة بوصفها جريمة من جرائم التّفكير، وقد مارس هذه السّلوكيات نظام الحزب الواحد (الحزب الدّاخلي) باسم الدّفاع عن الوطن .

لقد استطاع "واسيني الاعرج" أن يستعيد هذه الحقائق في روايته "**2084**"، لكنّها أحداث اهتمّت بالإنسان العربي وبحثت في مواقع تواجده من الكرة الأرضيّة والعالم، حيث أصبح العربيّ طرفا في المعادلة: "**كل آرابي إرهابي حتى يثبت العكس**"[2]، ولذلك يتنبّأ الكاتب في هذا النّص بما سيؤول إليه العالم العربيّ في سنة (ألفين وأربع وثمانين)" 2084 " من مصير مأساوي؛ تنتهي فيه أوطانهم وينقرض الجنس العربي جرّاء الإبادة الداخليّة(حروب أهليّة) وأخرى خارجيّة (باسم الإرهاب والقوانين).

إذن، يستفيد نص "**2084**" من نص "**1984**"، بل إنّه يشكّله ابتداء من العنوان الذّي ضاهى فيه عنوان النّص السّابق بدلالته الاستشرافيّة، إذ لم يتجاوز فيه نص"واسيني الاعرج" مجرد المحاكاة والتّشبيه**"، كما أنّه لم يختلف عنه في التّصورات الممكنة عن المستقبل الموصوف للحزب المسيطر على الحكم، إذ جسّد النّصان كلاهما قوى تعمل في الخفاء تتحكّم في العالم وتسيّره، وهو ما لخّصته شخصيّة "الأخ الكبير" التّي استحضرها النّص

---

[1]:جورج أورويل : 1984،تر أنور الشامي،المركز الثقافي العربي،الدار البضاء،ط 3 ،2013.

*جورج أورويل، « George Orwell »كاتب بريطاني،اسمه الحقيقي "أريك آرثر بلير"(Eric Arthur Blair)،ولد في "موتيهاري بالهند" عام 1903 .خدم في الشرطة الملكية الهندية في بورما(1922، 1927)،ثم عاد إلى أوربا وعاش في فقر شديد لسنوات عديدة،وقد وصف هذه التّجارب في كتابيه"داخل وخارج باريس ولندن(Down and out in Paris and London)و"أيام في بورما"(Burmese days)1934،انضم مدفوعا بنزعته اليسارية إلى القوات الجمهورية في إسبانيا التي كان طرفا في الحرب الأهلية بإسبانيا،وقد صوّر ذلك في كتابه"الولاء لكاتالونيا"(Homage to Catalonia)1938 ،ثم خضعت قناعته للتّغيير فأصبح معاديا لكل أشكال الاستبداد،قلقا بشأن الحرية الفردية،وهو ما تجلى في قصته الوهمية"مزرعة الحيوان"(Animal faem)،(1945)وروايته الهجائية"1984"(1949)،توفي في 21 يناير 1950 .ينظر، جورج أورويل :مزرعة الحيوان،دار الهلال للطباعة والنشر،2008 ،لبنان،ص5.

[2]: واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير،موفم للنشر،الجزائر،2015 ،ص 185.

** لقد قيل إن"جورج أورويل" ذكر في خطابه إلى الناشر"فريديريك واربيزغ" بتاريخ 22-أكتوبر -1948 (قبل ثمانية أشهر من صدور الرواية)،إنه حائر بين هذا العنوان "1984 "والعنوان"الرجل الأخير في أوربا"، فاقترح عليه الناشر أن يختار العنوان الأول"1984"، لأنه سيحقق رواجا تجاريا ،ينظر،الموقع: http://ar.m.wikipedia..org.1984

الثّاني وأسّس على إثرها وقائع النّص الجديد: "**بمناسبة ذكرى مرور مائة عام على ميلاد بيغ بروذر، تم توزيع عشرين مليون نسخة من رواية"1948"لجورج أورويل عبر العالم ومست هذه البركة القلعة طبعا ولو أن ميلاده الحقيقي قبل ذلك، في الربعينات،عندما أبدعه وهو في عز أزمته مع حزب العمال البريطاني**"[1].

شيّد النّص الثّاني"**2084**" علاقات اتّصال عميقة بالنّص الأوّل، ومن أهم علاماته؛ حضور الشّخصيّة الرئيسة "الأخ الكبير" "Big Brother" من النّص الأول"1984" في النّص الثّاني، حيث يستمرّ وجودها في النّص"**2084**" من خلال شخصيّة جديدة"الأخ الصغير" ليتل بروز(litlle Brother "مجسّدة قرابة دموية تتمثّل في علاقة(الجدّ بالحفيد): "**الكثير من الناس الطيبين في القلعة يصدقون أن ليتل بروذر لهما نفس علامات الوجه الدائري ونفس التصرفات وردود الفعل نفسها، بل أن هناك من يبالغ ويقسم أن ليتل بروز هو الابن الطبيعي لبيغ بروذر**"[2].

يكرّر"واسيني الاعرج" عمليّة اشتقاق نص جديد"**2084**" من نصّ آخر سابق"1984"، كما فعل مع "ألف ليلة وليلة" في علاقتها بالنّص الرّوائي"**جملكيّةآرابيا**"، لتتلاحم بنية النّصين زمانيّا ومكانيا وموضوعا، فيخطو النّص الثّاني على أثر خطوات النّص الأوّل في عمليّات السّرد والوصف وبنية الزّمان والمكان وعرض الشّخصيات ووجهة النّظر .

إن كان نص"1984" قد اختّص بدراسة المجتمع البريطاني وممارسات السّلطة القاهرة وتضييق الخناق على حريّة الفرد في المجتمع الغربي، فإنّ النّص الثّاني راعى كلّ هذه الجوانب ولكنّها مورست على فضاء الفرد العربي الذّي جسّدته شخصيّة (آدم)، (العربيّ الأخير)، حيث تمكّنت هذه الشّخصيّة من البقاء وفرض وجودها لتميّزها:

"**عربي يعلمنا مايجب فعله ومالايجب فعله؟سأنتحر قبل أن أرى عربيا ..يأمرني.لو كنا في ظروف غير هذه كنا بدل حمايته، نبيعه للتنظيم ...وقد طلب ذلك من خلال بعض مخبرينا ووسطائنا..**"[3] .

يتميّز النّص الرّوائي"**2084**" بإنتاجه لعالم ممكن تاريخي، قد اعتمد فيه على وجود (الماقبل النّص) الذّي صرّح فيه مرارا بتعالقه بعالم افتراضي آخر صنعه"جورج أورويل"ليكون هذا النّص الأخير مرجعا تاريخيّا

[1]: واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير، ص52.
[2]:المصدر نفسه، ص16 .
[3]: المصدر نفسه،ص438 .

للنص"**2084**"، وقد كان هذا التّلاقي ظاهرا في الكثير من الصّفحات التّي تعلن فيها رواية"**2084**" عن أثر ذلك العمل في موضوع النّص الجديد وشكله، ممّا يخوّل العمل التّخييلي "1984" إلى أن يكون فعلا تاريخيّا يحاوره النّص الرّوائي" **2084**" كما هو في هذا الاعتراف : [1]

. "**لماذا سموك ليتل بروز وأنت حسب ما فهمت من عائلة بلير***؟

- **لأني عاشق للكبار الذين يدركون قبل غيرهم أن العالم لا يتغير إلا بالكبار والقوة.**
- **لكن ما العلاقة مع بيغ بروذر؟لماذا اخترته هو ولم تختر غيره ؟**
- **هل تعرف الاسم الحقيقي لجورج أورويل؟**
- **للأسف لا.**
- **هو من عائلتي،اسمه الحقيقي إريك آرثر بلير.أرأيت كم أن العالم صغير؟**
- **أصغر بكثير مما نتصور.**

لقد شكّل المرجع التّاريخي النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج"، وصنعه من خلال علامات (الماقبل النّص)، ولعلّه من المهمّ الإشارة إلى أنّ نص"**2084**" اعتمد في أطروحته على تلك الوحدات التّي حدّدتها اختيارات الرّوائي "واسيني الاعرج" داخل نص"1984"، إذ ركّزت بشكل كبير على عناصر الحياة الماضيّة، خاصة السياسيّة، حيث استشرف آفاق حياة مستقبليّة من خلال إعادة إنتاج أفعال تسير موازيّة للحياة الماضيّة فأنتج أحداثا مستقبليّة مضارعة لأفعال ماضية تحقّقت في "النّص السّابق".

كلّ ذلك يسمح بالقول؛ إنّ كينونة الماضي تعاد من جديد في المستقبل، وعليه، "فإن الأحداث الممكن وقوعها ضمن خطية هذا المسار لا تعد بالكثير من المفاجآت فهي محددة بشكل مسبق من خلال لحظة النقص ولحظة الإمكان ومن خلال صيغة البحث المزمع القيام به...فإن إمكانات التّحقق تكاد تكون متوقعة"[2]، لأنّ النّص الجديد خطا وفق خطوات النّص السّابق .

إذ لم يستغن الكاتب عن تطعيم روايته"**2084**" بمختلف المعارف التّي تتقاطع مع أفكار النّص "1984" في "الماقبل النّص" والّتي ارتبطت بالموضوع مباشرة، على نحو الحروب العالميّة والثّورات المتفرّقة الّتي

[1]: المصدر السابق ،ص ص 59. 60 .

*الاسم الحقيقي لجوج أورويل هو "أريك آرثر بلير"(1903 -1950)،كاتب بريطاني ولد في موتيهاري بالهند..ينظر:جورج أورويل:مزرعة الحيوان،ص5

[2]:سعيد بنكراد:سيميولوجية الشخصيات،رواية الشراع والعاصفة .لحنا مينة،نموذجا،ص 183 .

سادت شعوبا كثيرة، فغالبا، ما تناول أسماء سياسيّة شهيرة، أو نقل أحداث بلدان معيّنة، مركّزا في كلّ ذلك على ماوقع في الحرب العالميّة ونتائجها على مستوى النّووي وقنبلتي هيروشيما ونغاساكي، التّي استلهم منهما موضوع قنبلة الجيب، الاختراع الجديد الذّي يمنحه العربي الأخير "آدم"للعالم .

كما استطرد في مواقع متفرّقة من النّص ليسرد أحداثا جزئيّة من تاريخ معروف في ذلك الماضي، أو حتّى من المعاصر ليكشف أسراره المخفيّة،كما إنّه ينقل، أحيانا، أخبارا خاصّة عن أمور اتّخذت مسارا مخالفا لما ساد يوما ما ،على نحو اهتمامه بعلماء الفيزياء النّوويّة والهندسة الكيماويّة الّذين تمّت تصفيتهم من قبل فرق الظّل أو(الشّادو)، إذ ارتكبت هذه الأخيرة الكثير من الجرائم في حقّ علماء العرب، (كما صرّحت الرّواية بذلك)، مركّزا في ذلك على ما تمتلكه منطقة (أزاريا-إسرائيل) من رؤوس نوويّة ومناوأتها للقانون الأمني في عدم خضوعها للقانون الدّولي المتعلّق بالنّوو، كما هو معمول به في حقّ أقاليم دوليّة أخرى.

لقد شاركت مختلف هذه الوحدات المنتميّة إلى (الماقبل النصّ) في تشكيل موضوع النّص الرّوائي، وهي تنتمي، ولاشكّ، إلى موسوعة الكاتب أوالقارئ المتميّز، فكانت عمليّة المشاركة هذه بين المتتج والمتلقي هي من ضمنت للنّص أن يكتسب المرجع التّاريخي.

2 .3 .1 رمل الماية"فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف" .

تمثّل هذه الرّواية إحدى منجزات"واسيني الاعرج" المطبوعة سنة*1993، وهي عمل عدّه عبد الرحمان منيف في تعليقه على الغلاف الدّاخلي "**رمل الماية**" إضافة نوعيّة وهامّة للرواية العربية[1]، حيث يتعالق فيها النّص الرّوائي "**جملكيةآرابيا**" بالمنجز التّاريخي"ألف ليلة وليلة"، إلاّ أنّ الأمر الأكثر تميّزا والملفت للانتباه هو أن يعيد هذا النّص الجديد "**جملكيةآرابيا**" موضوع نص "**رمل الماية**"، النّص القديم السّابق، ليتعالق به بكيفيّات مختلفة.

يمكن ردّ هذه التّعالقات إلى ظاهرة أدبيّة خاصّة تعرف ب"الميتاسرد" التّي وصفها"جيرار جنيت" في كتابه(الانتقال المجازي من الصّورة إلى التّخييل)"*Métalepse , De la figure à la fiction*"، حيث تعمل العلاقة بين العالم التّخييلي للسّرد والخطاب عن عالم السّرد (ميتاسرد) في التّخييل كعلاقة بين مستوى واقعي (مفترض)

*على الرغم من أن التاريخ الذي دون في آخر رواية "رمل الماية" هو التاريخ15/2/ 1988.

[1]:ينظر، واسيني الأعرج :رمل الماية(فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف)،دار كنعان للدراسات والنشر،دمشق،ط1993 ،

ومستوى استخدم على أنّه تخييلي،كالعلاقة على سبيل المثال، بين المستوى الّذي تسلّي فيه "شهرزاد" ملكها بحكاياتها اليوميّة والمستوى الّذي يحدث فيه كلّ من هذه الحكايات، عندها يبدو عالم السّرد التّخييلي واقعيا بالنّسبة إلى الخطاب التّخييلي الّذي يقدّم عن هذا العالم[1].

قد يحمل هذا المصطلح (الميتاسرد) الكثير من الدّلالات التّي تتعلّق جميعها بإنتاج الرّواية، ولكنّ الغالب في هذا الشّأن هو تحديد علاقة الرّواية بماسبقها من روايات أخرى للكاتب "واسيني الاعرج" نفسه، ولا يكون ذلك من جانب "الميتانصيّة"وحسب، حيث ستتجاوز هذه العلاقة كلّ نقد أو تعليق وما شابه ذلك إلى تحديد علاقات أخرى يكفي فيها اتّصال أعمال الرّوائي ببعضها.

لعلّ هذا الجانب هو ما دفع الرّوائي، مرة أخرى، إلى اختيارات مختلفة في عمليّة تفاعله مع النّصوص السّابقة، وممّا يسترعي الانتباه عودته إلى نصّه الرّوائي"**رمل الماية**" التّي لا تختلف في شحناتها الأسلوبيّة والفكريّة –غالبا– عمّا قدّمته"**جملكيّة آرابيا**"، فهل هي عودة لتجسيد رؤية في مشروع كتابي جديد؟ أم إنّ الوضع يتعلّق بقناعة قاصرة اتّجاه المدوّنة السّابقة؟ أم قد يكون وضع النّص السّابق داخل النّص الجديد يستدعي احتمالات أخرى ؟

ينتشي النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج" بوجود (الماقبل النّص)، هذا الأخير الذّي لا يحدّده صنف معيّن من المعارف، وإنّما يكفي أن يكون كلّ ما يدركه التّاريخ جزءا من ذلك الفعل التّاريخي، فإن كان النّص الرّوائي لا يستغني في كلّ ذلك عن موسوعة الأدب، بشكل خاص، لتكون سند الكتابة، فإنّه سيظفر بهذا الأدب بطريقة أخرى، وذلك حينما يتعامل مع نصوصه هو، أي أن يتعلّق (الماقبل النّص) بعمل من أعمال الكاتب نفسه، حيث يستدعيها في نص لاحق له، وقد تكرّرت هذه الظاهرة عند"واسيني الاعرج" في نصيه: **رمل الماية**"و"**جملكيّة آرابيا**"، ثمّ في نصي"**البيت الأندلسي**"و"**سيرة المنتهى**"بشكل مختلف .

لقد رجع "واسيني الاعرج"في إنتاجه لرواية"**جملكيةآرابيا**" إلى منجزات سابقة مختلفة، امتزجت جميعها لتشكّل حدود هذه الرّواية ولتمتلك سياقها الخاص، إذ اتّحدت في بنيتها صور مختلفة للحكاية السّابقة أو هي ممّا اجتمع من عوامل خارج نصيّة بشكل عام أطّرها خطاب السّرد في "**جملكيةآرابيا**"، فكانت المتعاليّات النّصية أحد هذه العوامل التّي صنعت العمل الرّوائي؛ يشير أحد الكتّاب"ليون سمفيل"(Leon Somville) إلى أنّ الحديث عن فوق نصيّة يكون عندما يستفيد العمل من التّشكيلات الرّمزية المكونة من قَبْلُ خارجه(خارج

[1]: جرارجنيت:الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر زبيدة بشار القاضي،الهيئة العامة السورية للكتاب، منشورات وزارة الثقافة ،سوريا ،2010، ص 17.

العمل)[1]، وهو بذلك ينفي ما ذهب إليه البنيويون من مقولتهم أن ليس للنص الأدبي مرجع، ثمّ إنّه يدعو إلى تحوير هذه المقولة بشكل آخر تكون فيه مقبولة، "ليس للنّص الأدبي إلاّ ظلّ مرجع"[2].

الكاتب لا ينفي وجود علاقة خارجيّة تربط المحتوى بواقعة مرجعيّة، إلاّ أنّه يميّزها بأنّها ذلك الظلّ الذّي يصنعه العمل، أي أن يستوحي كلّ ماهو خارجي في صور تتعلّق بماهو نصّي وتتشكّل داخله، وبمعنى آخر أن يكون العمل"نموذج *لغة الإيحاء"[3].

بهذا التّصور يمكن أن يعدّ رجوع "واسيني الاعرج"إلى روايته"**رمل الماية**" ليس إلاّ إيحاء منه بتمظهر جديد للعمل الأدبي، خاصّة، إنّ موضوع رواية"**جملكيّةآرابيا**"يتقاطع بشكل كبير مع"**رمل الماية**"، بل يكاد أن يقال؛ إنّه يعيدها، مرة أخرى، وهو ما تقرّ به البنية السّرديّة، إذ صرّح الرّوائي في هامش"**جملكيّة آرابيا**" في الجزء المعنون "خاتمة الليالي"-أنّ هذا المصير الذّي انتهت إليه الرّواية أو-بدقّة أكثر- مصير"بشير المورّو"إنّما يعود إلى ليلة الفاجعة القاسيّة، وفيها يحيل إلي الهامش قائلا: "**يقصد بها فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،التي شكلت مرجع هذا النّص الأساسي الذّي استقى الكاتب بنيته منها.ليلة قاسية ما تزال مستمرة منذ أربعة عشر قرنا حتى اليوم،على الرغم من الثورات العربية**"[4].

اتّحدت "**جملكية آرابيا**" مع "**رمل الماية**"، بل إنّ النّص الأوّل أصبح جزءا فعليّا من النّص الثّاني، فبعد التّمهيد الذّي استغرق حوالي خمس صفحات معنونة ب"مقام اللّيالي" في"**جملكيّة آرابيا**"، ثمّ فصل "واو الحق"، بدأت عمليّة اتّصال النّص الثّاني بالنّص الأوّل الذّي يمثّل فعلا تاريخيّا في(الماقبل النّص)، حيث شهدت الصّفحة "السّابعة في نص"رمل الماية" الموضوع نفسه أسلوبا ومعنى في الصّفحة "السّابعة عشر" من " **جملكيّة آرابيا**" مع ما يمكن أن ينتج من اختلافات تولّدها تلك المحاورات بين "دنيازاد" و"الحاكم بأمره"،نحو القول:

"**أنا وأنت الآن في جحيم ليلة الليالي.مصير أحدنا ملتصق بالآخر.ننجو مع بعض أو نندثر مع بعض أيضا.ولهذا عليك أن تسمعني...**"[5] .

---

[1]:ليون سُمفيل:التناصية،دراسات في النّص والتناصية ،تر محمد خير البقاعي،مركز الإنماء الحضاري،ط 1 ،1998 ،ص106 .

[2]:المرجع نفسه ،ص95 .

*لغة الإيحاء:لغة لا علمية يكون أحد مستوييها أو كليهما لغة،ينظر المرجع نفسه،ص97 .

[3]:المرجع نفسه ،ص97 .

[4]:واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص653 .

[5]: ،المصدر نفسه، ص 20.

لقد كان نص "**رمل الماية**"مرجعا تاريخيّا، ميتا سرديا لنص"**جملكيّة آرابيا**، حيث اكتنف النّص الثّاني النّص الأوّل وشمله، كما هو الحال في هذه المقاطع الآتية، مثلا:

يمثّل هذا المقطع الأوّل من نص"**جملكيّةآرابيا**" عيّنة من تلك النّصوص التّي ردّدت قضايا النّص الأوّل: "**أشياء كثيرة حدثت قبل وبعد وفي اللحظة ذاتها التي بحث فيها جليل القدر، الحاكم بأمره، عن السكين ليحز رأس دنيازاد التي لم تكن تشبه أختها في شيء، ولكنه لم يجد إلا الفراغ الذي ملأ ذاكرته وقلبه والقصر الذي امتلأت أبهيته وأنفاقه و أقواسه الرخامية بالأدخنة ورائحة البارود والأجساد المحروقة والحيض والولادات المتفسخة .لكن تلك قصة أخرى سيأتي أوانها.**

حكاية بشير المورّو التي كانت هي السبب الأول في حرق قصر عزيزة ونهاية السلطان، روتها دنيا كما وصلتها تفاصيلها، ورواها قبلها أناس كثيرون.رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة .عشقها الرعاة وحكوها بمسحة حزن وحنين... تكسرت بالتتابع على الحائط الروماني الهرم "[1].

أمّا هذا المقطع الثّاني من نص "**رمل الماية**"، فيؤكّد عمليّة النّسخ التّي مارسها النّص الثّاني اتّجاه النّص الأوّل لانعدام الاختلاف بينهما، عدا تلك الكلمات المسطّرة التّي دلّت على المعاني نفسها بألفاظ متقاربة:

"**أشياء كثيرة حدثت قبل وبعد وفي اللحظة ذاتها التي بحث فيها شهريار عن السكين ليحز رأس رأسها، ولم يجد إلا الفراغ الذي ملأ ذاكرته وقلبه والقصر الذي امتلأت أبهيته بالأدخنة ورائحة البارود والأجساد المحروقة والحيض والولادات المتفسخة.**

حكاية الموريسكي التي كانت هي السبب الأول في حرق قصر عزيزة ونهاية السلطان، روتها دنيا، ورواها قبلها أناس كثيرون.رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة.عشقها الرعاة ورووها بمسحة حزن وحنين .....تتكسر بالتتابع على الحائط الروماني الهرم"[2].

لقد استغرق النّص "**جملكيّة آرابيا**" نص "**رمل الماية**" بكلّ تفاصيله، والمقتطف السّابق لم يكن إلاّ نصا اجتزئ من النّص الرّوائي الأوّل، "**رمل الماية**" .

[1]:المصدر السّابق، ص 21.

[2]:واسيني الأعرج :رمل الماية(فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف) ،ص8 .

يؤكّد هذا الاكتناف ما تمارسه الرّواية" **جملكيّة آرابيا**" في انتقالها بين فقرات النّص، حيث إنّها قبل أن تستأنف كلّ من الرّوايتين معا؛ "**جملكيّة آرابيا**" و"**رمل الماية**"، الفقرة المواليّة للفقرة السّابقة الّتي بدأت في كلتا الرّوايتين بالقول: "**يقول الرواة والقوالون وناس الأسواق الشعبية، إن ما حدث في الليلة الغريبة، ليلة الليالي، لا يروى، وإذا روي فهو لايشفي الغليل....**"[1]

يقوم النّص الثّاني"**جملكيّة آرابيا**"بالفصل بين الفقرتين المتتابعتين في النّص الأوّل **رمل الماية**" بفقرة أخرى على مستوى النّص الثّاني، تعدّ كلاما إضافيا على النّص الأوّل بهذه الطريقة:"**الحائط الروماني الهرم**(الفقرة الأولى). **فجر ذلك اليوم الذي لم يكن يشبه الأيام، الشهور ،السنوات وربما القرون**(الفقرة الفاصلة) ..... **يقول الرواة والقوالون**(الفقرة الثانية)"[2].

في الواقع تستمرّ علاقة النّص الثّاني "**جملكيّة آرابيا**" بالنّص الأوّل على ذلك النّحو السّابق من توزيع الفقرات صفحات عديدة، وهو ماجعل حجم النّص "**جملكيّة آرابيا**" يتضخّم ويكون أكبر من حجم "**رمل الماية**"، على الرّغم من تطابق موضوعهما وتشابه أسلوبهما، غالبا، أي مايعادل(662)، "ستمائة واثنين وستين صفحة "مقابلا لـ (422) "أربعمائة واثنين وعشرين "صفحة"، وما هذا التّباين المسجّل بين حجمي الرّوايتين إلاّ مساحات حوار بين شخصيتي "دنيازاد"و"الحاكم بأمره" في "**جملكيّة آرابيا**"، كما أنّه قد يكون من نتاج عمليّات التّمطيط والاتّساع التّي يمارسها الرّوائي على بعض نصوص "**جملكيّة آرابيا**" المنقولة عن نص"**رمل الماية**" .

لقد استلزم بناء هذا النّموذج الرّوائي على هذه الشّاكلة، الذّي مثّلتها؛ "**جملكيّةآرابيا**" أن يمارس صاحب النّص مجموعة من الإجراءات السّرديّة التّي فعّلت النّص السّابق داخل النّص اللاّحق، كما دلّت على انسياب أنساق البنية الرّوائية وقدرتها على استيعاب التّغيّرات، إذ مهما بلغت درجة هذه التّغيرات والتّجديدات المكوّنات الرّوائيّة؛ فلا يعلُو فيها (الماقبل النّص) أو"ما داخله" على ذلك النّسق الرّوائي المتكامل، لأنّه يمثّل أساس معماريّة النّص الرّوائي .

لهذا لن يستغني العمل الرّوائي عن وجود مفتاح تحكّم تنتظم بواسطته مختلف الأجزاء الرّوائية، يكون محور وجودها وأداة تعريفها، وهو أكيد ما يوكل به المؤلّف الذّي يمتلك، على الأقل، هذه السّلطة في التّحكم وتأطير

[1]: واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص22 ، و رمل الماية ص 8 .

[2]:واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص ن.

تلك الأنساق، فلابدّ أنّه لا يختلف عن ذلك المؤلف الذّي يدعوه"كريزنسكي"" krysinsky " بالسّارد السّيميائي [1].

لكنّ العمليّة، في هذه الحال، تتطلّب –على الأرجح–التّوفيق بين بنيتي النّصين؛ المتعلِّق به والنّص المتعلَّق اللّذين يحملان تكوّنا خاصا ليحدث الاتّساق المفترض في النّص الجديد، لأنّ هذا الأخير سيكون مجرّد جزء مكرور، إن لم يحسن الرّوائي بنينة تكوّن النّصين، وما هذا التّكون–حسب كريزنسكي– "سوى الانتقال بين لحظتين أي بين نمطين من الخصائص أحدهما تعاقبي والآخر تزامني، وهو ما تنهض به السّيميائية التّعاقبية باعتبارها قراءة للتّوترات وللجدليّات بين النّص والموازي للنّص، بين السّرد والخطاب، بين الاستمراريّة والتّقطع، بين المرجع هذا الشّيء المحكي، وبين السّارد هذا الكائن الّذي إذ يسرد فلأنه يوجد في مواجهة ذلك المرجع بالذّات"[2].

ما يقوم به الرّوائي اتّجاه هذا النّص اللاّحق"**جملكيّةآرابيا**" هو محاولة قراءة النّص المرجع بشكل مختلف، لكنّ هذا الاختلاف لا يقصد به الفوضى، إنّما هي رؤية نحو تشكّل آخر يستمدّ من الماضي طاقته ليحقّق المنجز ذي الكفاية المستمرّة، والأمر أشبه بما وصفه "أمبرتو إيكو"Umberto eco " بممارسة لعبة تتعلّم من خلالها كيف تعطي معنى للأحداث الهائلة التّي وقعت أوتقع أوستقع في العالم الواقعي، ثمّ إنّه يصف هذه الممارسة بأنّها ذات وظيفة استشفائيّة سرديّة، فمن إمكانيّات هذه السّردية إعطاء شكل للفوضى التّي تميّز التّجربة[3].

إذًا، العمل الذّي أنجزه الرّوائي من خلال تناصّه بنص"**رمل الماية**" يمكن أن يقرأه عديد من المتلقّين على أنّه "**رمل الماية**" وهي قراءة ممكنة، إلاّ أنّ الاستجابة ستتغيّر إذا نُظر لهذا التّعالق بمنظار آخر، حيث تتحقّق فيه صورة مختلفة لتجربة واحدة، قد تكون متعة التّخييل التّي يملكها الأديب والتّي يمارسها على نصوصه لتنشقّ عنها نصوص جديدة تحاكي(النّص السّابق)، لكنّ الرّسالة ستختلف بكلّ مكوّناتها، وكأنّك تنقل نقطة أ(س ع) بإحداثياتها من المستوي"م" إلى مستو آخر "مَ"، وهذا سيؤدّي، في الأخير، إلى نتيجة مختلفة، لأنّها أنتجت نقطة جديدة هي أَ(سَ عَ).

---

[1]: فلادمير كريزنسكي :من أجل سيميائية تعاقبية للرواية ،تر عبد الحميد عقار،تحليل طرائق السرد الأدبي،منشورات اتحاد الكتاب المغرب ،ط1،1992 ،ص205 .

[2]:لمرجع نفسه،ص204 .

[3]:ينظر،أمبيرتو إيكو:ست نزهات في غابة السرد،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1 ،2005 ،ص9.

قد يساعد هذا الشّكل الموالي في تجلية العلاقات الممكنة بين نصي "**جملكيّةآرابيا**"و"**رمل الماية**"، إذ تظهر هذه العلاقة في صورة سجّاد استعمل في نسيجه خيوطا أساسيّة من سّجاد سابق، وهكذا هي العلاقة بين النّصين الرّوائيين عند "واسيني الاعرج"، فالمنجز الثّاني" **جملكيّةآرابيا**" اتّصل ب" النّص السّابق" **رمل الماية**"، لكنّه لا يعيده، بل أنتج معادلة جديدة تقوم على تضافر أجزاء منهما، على نحو هذه الخطاطة:

جملكية آرابيا (مَ) =أ'(سَ عَ)

لعلّ، ما قدّمه"أ.إيكو" في فصله(الغابات الممكنة)"من كتاب "ست نزهات في غابة السّرد"يوضّح هذه العلاقة بين النّصوص أوالفعل الرّوائي والمرجع الواقع؛ حيث يرى إنّه على القارئ عند تلقّيه نصا سرديا عقد ميثاق تخييلي ضمني مع المؤلف، يُعلم المتلقي فيه أنّ المحكي قصّة خياليّة، وهذا لا يعني عنده كذبها وبالتّالي يعتقد القارئ فيما قدّمه المؤلّف ويقبل ميثاقه التّخييلي فيتظاهر بتصديق ووقوع ماروي له، على أساس إيهام المؤلّف بذلك، أي ما يسمّيه"تعطيل الإحساس بالارتياب"[1]، وهذا يعني أنّ الكتابة التّخييليّة، أحيانا، تستدعي نقل الواقع كما هو، أو(المرجع)، لكنّ الأمر يبقى متعلّقا بعمل تخييلي، المبدع هو من يبنيه ويحقّق مصداقيّته.

هذا ما جعل"أمبرتو إيكو"يصرّح؛ أنّ كتابته لأحد رواياته"بندول فوكو" *تطلبت منه الخروج ليلا للسّير في الشّارع الّذي ذكره في روايته تلك، ليرى بعينيه وضع الأشياء في هذا المكان والزّمان، لدرجه حمل فيها حاسوبه المحمل ببرنامج لرصد دوائر العرض والطّول قصد تحديد وضع القمر في ساعات تلك اللّيلة،كما حمل معه مسجّلا صوتيا ينقل فيه انطباعاته في تلك اللّيلة، ولقد اعترف بعدها؛ إنه لم يقم بهذا الأمر لغايات واقعيّة،

[1]:ينظر،المرجع السابق، ص ص125، 126 .

*رواية "بندول فوكو"" (Il Pendolo di Foucault) رواية إيطالية لأمبرتو إيكو ،ترجمتها أماني فوزي حبشي بمراجعة حسين محمود في سلسلة الإبداع القصصي ،العدد 1758 ، للمركز القومي للترجمة بإشراف جابر عصفور ،ينظر ، أومبرتو إيكو :بندول فوكو: ،تر أماني فوزي حبشي ،المركز القومي للترجمة،مصر،ط1 ، 2011 .

نافيا في ذلك اشتباهه ب"زولا"، وإنّما أقدم على هذا الفعل لاستحضار الفضاءات كي يحياها في عمله ويتماهى بشخصيّاته في هذا العمل التّخييلي[1].

3. 2 .تمظهرات أجناسيّة أخرى في تشكيل المرجعي.

التزم الكاتب"واسيني الاعرج" في أعماله الرّوائيّة الاتّصال، مرارا، بنصوص مختلفة من (الماقبل النّص)، تنتمي إلى الزّمان الحديث، أو الزّمان القريب من هذا العصر، وقد اتّخذت هذه النّصوص أشكالا مختلفة وصيغا أجناسيّة متنوّعة؛ فمن السّرد والشّعر إلى الفكر والفلسفة، ومن الموسيقى والغناء إلى المسرح والسّينما والرّسم وغيرها من الفنون.

وهذا ليس غريبا فقد اهتم الدّارسون كثيرا بهذه العلاقات الأجناسيّة داخل النّص الرّوائي، على غرار "ميخائيل باختين" عند اهتمامه بظاهرة "الأجناس المدرجة " التّي يتخلّل على إثرها إلى الجنس الرّوائي أجناس تعبيريّة جوهريّة من اعترافات ومذكّرات، رسائل وغيرها، بلغتها الخاصّة لتكون مكوّنا أساسيا يمنح شكلا ما للجنس الرّوائي[2].

كما اعتنى الشّكلانيّون الرّوس بهذه الظّاهرة الأجناسيّة وعلاقاتها واعتبروها من أسباب تطوّر الأجناس الأدبيّة، حيث ينزلق العنصر المهيمِن في جنس ما ليكون مهيمَنا عليه في جنس آخر، وهي مقولة وضّح فيها"رومان جاكبسون"علاقة النّص القديم بالنّص الحديث من خلال مقاله"القيمة المهيمنة"التّي يبنى فيها النّص الجديد على أنقاض النّص القديم:"فالتجديد يدرك فوق خلفية التقليد، ولقد برهنت الدراسات الشّكلانية أن هذا التواقت بين الإبقاء على التقليد والانقطاع عنه، هو ما يشكل جوهر كل عمل فني جديد"[3].

إذن، لا مناص من تقاطع النّصوص مع بعضها بعض وتحاورها، وإن بدرجات متفاوتة، حيث يحيل النّص المنتج المتأخّر إلى تلك النّصوص المتقدّمة بطرق عديدة؛ إمّا بتعريفها أو بذكر بعض أخبارها المتفرّقة، أوالاكتفاء، أحيانا، بتسميّتها، كما قد تُستعمل بعض النّصوص شهادة على صحّة قضايا يُتطرّق إليها أودليل صدق مواقف معيّنة تناسب هوى أصحابها ،على نحو تعامل "واسيني الاعرج" مع هذا النّص الموالي للكاتب "ماكيافيلي" .

---

[1]:ينظر،المرجع السابق، ص 127 .

[2]. ينظر، ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، مصر،ط1 ،2009 ،ص ص161 -165 .

3:رومان جاكبسون:نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ط1، 1982 ، ص 87.

2. 3 .1 . الأمير

يعدّ كتاب" الأمير" "لماكيافيلي" من المنجزات الأدبيّة التّي تكرّرت في كتابات "واسيني الاعرج"، حيث يظهر هذا المنجز علاقة الحاكم بالمحكومين ومعالجة أمور السّلطة .

والكتاب يعرض مجموعة من النّصائح، يوجّهها النّاصح "ماكيافيلي" (Machiavel) للأمير الحاكم ليستوعب ما يمكن أن يؤهّله للحكم والسّيطرة على الشّعب والبلاد، قياسا على تجربته وخبراته في الحكم.

لقد اشتغل ماكيافيلي حوالي خمس عشرة سنة في القنصلية الفلورانسيّة، وهو ماصرّح به في قوله:"إذا قرأناه سنرى أنه خلال 15 عام من ممارستي لمهنتي في وظيفة الدولة لم أنم ولم أله.ويجب على كلّ شخص أن يرغب باستخدام ما لديه من خبرة واسعة اكتسبها على حساب الآخرين"[1]، وقد اشتبه به في التّحريض ضدّ الكاردينال"جوليانودوميدتشي"مع أوغاستينو كابوني وبييرباولو بوسكولي "فعذّب وحكم عليه بالسجن مدى الحياة ثم أطلق صراحه وحددت إقامته، ومن هناك كتب هذه الرسالة من عام 1513[2].

ما يلاحظ على مستوى رواية "**جملكيّة آرابيا**" أنّ الكاتب"واسيني الاعرج" حاكى من خلال تعالقه بنص"الأمير" موقف الحكومات العربيّة وقياداتهم، لذلك أعدّ هذا المنجز الأدبي ليكون صوت النّاصح "للحاكم بأمره" في"**جملكيّةآرابيا**"، فتستقيم به الأحوال وتتحسّن الظّروف التّي تمرّ بها بلاده؛ "**كان كتاب ماكيافيلي:الأمير، مدونة العبر، هو الذي استحوذ على اهتمامه كليا، حفظه عن ظهر قلب، ولكن شعر فجأة كأنه لم ينفعه في شيء بل ورطه في تصوّرات لم تكن مفيدة أبدا**"[3] .

يتموضع كتاب "الأمير" في منزلة مقابلة "لألف ليلة وليلة"؛ ف"دنيازاد" تقدّم معنى جديدا في سردها للقصص، بينما يتّخذ الحاكم بأمره كتاب"الأمير" نموذجا حقيقيّا للتّفوق في الحكم، يقابل به حقيقة اللّيالي، ومن ثمّ يعلن الرّوائي عن تداخل السّلطات وازدواجيّة القيادة؛ بين سلطة الشّرق الذّي مثّلته قصص "ألف ليلة وليلة" العربيّة – على الأرجح– وبين سلطة الغرب الذّي ترجمه كتاب"الأمير" مستخلصا ماكان من أمور أباطرة روما.

---

[1]:ينظر، نيكولاميكافيللي: الأمير ،تر لمياء أديب منذر،دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ،سوريا ،2011 ص ص8،9.

[2]:ينظر ،المرجع نفسه ، ص5.

[3]:واسيني الأعرج:جملكيةآرابيا،ص558.

لاشكّ أنّ ظهور هاتين الحلقتين(الخبرة العربيّة والخبرة الغربيّة) في النّص الرّوائي"**جملكيّة آرابيا**"، هو دعوة لتصوّر جديد في القيادة الصّالحة، بل إنّه تساؤل حول أنجعهما سبيلا للإصلاح؛ هل يكمن في التّصوّر الغربي أم في التّصوّر العربي؟

لكنّ الإجابة عن هذا السّؤال تتجلّى بخيفة في ثنايا النّص، مثبتة عدم صلاح التّصورين، وهو ما دلّت عليه رفض شخصيّة "الحاكم بأمره" للحقيقة التّي انبعثت من المنجزين، وتظهر في: "ألف ليلة وليلة" عندما تخلّت عنه "دنيا زاد" في نهاية الأحداث ، وفي "الأمير" الذّي أصبحت نصائحه غير مجديّة ومدمّرة :

"**كان كتاب ماكيافيلي:الأمير...هو الذي استحوذ على اهتمامه كليا.حفظه عن ظهر قلب، ولكنه شعر فجأة كأنه لم ينفعه في شيء بل ورطه في تصورات لم تكن مفيدة أبدا .. ..لأي شيء يصلح هذا الأمير الهالك الذي ألفه ماكيافيلي ؟ للرعاع ولم يؤلفه للأمراء ؟ لقد انتقم من أجيال متتالية من الأمراء وخسّرهم ملكهم، بل كان السبب الأساس في هلاك الكثير منهم.أي خراب هذا تريدني المجنونة دنيا أن أستمر فيه؟... إلى الجحيم يا كتاب الأمير إلى جهنّم يا ماكيافيلي.ثم بدأ يمزق نسخة جديدة من كتاب الأمير ورقة ورقة....ويرميها في عمق المدفاة** "[1].

يتواطؤ العنوان بذكاء، أيضا، مع هذا المحتوى للبحث عن بديل للحكم السّائد في أنظمة الشّعوب المختلفة، وذلك فيما توحي به عبارة "العنوان"**جملكيّة آرابيا**" التّي نحتت من نظامين مختلفين (الجمهوري والملكي) نظاما جديدا اختصرته العبارة؛ "الجملكيّة"، هذه الأخيرة التّي لم يكن يستوعبها النّظام الجمهوري ولا النّظام الملكي، حيث سقطت، في النهاية، هذه المملكة التّي تعلن هزيمة ذلك النّظام الهجين، وبالتّالي فشل هذا الحكم. وهو ما عبّرت عنه "دنيازاد" في وصفها لنهاية "الحاكم بأمره"في هذا المقتطف الذّي تفسّر فيه مسار الحكم عند كلّ حاكم عربي : " **مسكين أنت يا سلطاني الغباء بلية من بليات الحكم .كنت تريد أن تكون عالما، منحناك الفرصة، منظرا للنظام الجملكي، عقدنا لك الندوات العلمية لنظريتك الثالثة عن النظام الذي شمل مزايا الجمهورية ومزايا الملكية .شاعرا وزمرنا لعظمة صورك، روائيا جلبنا لك كل نقاد بلاد المغرب والمشرق من التاريخيين والبنيويين والسميائيين وقلنا لهم اضربوا على طبل الرفعة... .لم**

[1]:المصدر السابق، ص ص 558، 559.

تكن في ذلك كله إلا مغفلا أسوأ من الذّين سبقوك"[1].

كما تجلّت مراوغة قصص "ألف ليلة وليلة" للحاكم العربي على لسان "دنيا زاد"، عندما لم يستطع "الحاكم بأمره" أن يتعلّم منها الحقيقة، ولكنّه خدع كما خدعت "شهرزاد" حاكمها "شهريار"، وذلك من خلال ما نسبه السّارد إلى "شهرزاد" من كذب وزيف في الحقيقة؛ "**لماذا أخفت دابة الغواية شهرزاد كل هذا عن شهريار**" [2]، وهي حال "دنيازاد" ، أيضا، في هذا النّص الجديد ممّا يؤدّي إلى فشل الحكاية وسقوط الحكم على أثره.

انعكست هذه الدّلالة في التّعبير الذّي وجّهه الخطاب المقدّماتي، (نصا موازيا)، إلى متلقي النّص، حيث ينقل في عبارته التّوجيهيّة على لسان ماكيافيلي ضرورة وجود المعرفة القبليّة والخبرة المكتسبة في تسيير الأمور: "**على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذّين سبقوه وأن يعتبر أعمال الجيّدين منهم و يرى كيف حكموا في فترة الحروب والقلاقل وأن يتأمّل أسباب انتصاراتهم وهذا مهم حتّى يهتدي بهذه ويتجنب تلك**"[3].

لقد نسب النّص"**جملكيّةآرابيا**" تلك العبارة إلى _ماكيافيلي الأمير_ وهي دلالة أخرى على تعالق النّص الجديد بنصّ سابق، يؤكّد هذا الاتّصال بين النّصين وجود تصريح سابق في نص "الأمير"، يقابل العبارات المسجّلة في نص "**جملكيّةآرابيا**"، على هذا النّحو من القول:"بالنسبة لتمرين الفكر..فعلى الأمير أن يقرأ التّاريخ..وأن يتأمل تصرّفات وأفعال الرجال المتفوقين، وأن يرى كيف كانوا يسلكون في الحرب وأن يتفحص أسباب انتصاراتهم وانهزامات ليستطيع أن يحتذي بالأولى ويبتعد عن الأخرى....حيث يمكنه أن يفعل كما فعل في الماضي رجال عظماء قبله ؟؟ فيأخذ منهم دائما حركاتهم وأفعالهم"[4] .

يمكن ملاحظة اختلاف بعض التّعابير أو الكلمات بين النّصين إلاّ أنّها اختلافات تخدم الغاية نفسها، وهو أمر يردّ – على الأرجح –إلى اختلاف التّرجمات أوطبعات الكتاب في حدّ ذاته .و ما اختيار الرّوائي لهذا النّص المقتطف إلاّ لمناسبته موضوع الرّواية، الذّي لا يختلف عن كونه رؤية نحو بناء حكم جديد في تنشئة قوانين خاصة لهذه المملكة وإقامة قواعدها، فيقدّم كتاب" الأمير" مجمل أحكامه الخبراتيّة التّي يرجو بها صلاح

[1]:المصدر السابق، واسيني الأعرج:جملكيةآرابيا،ص587.

[2]: المصدر نفسه، ص581.

[3]: المصدر نفسه، ص5.

[4]: نيكولاميكافيللي:الأمير،ص104.

الحاكم واستقامة البلاد، فقد"اهتم ماكيافيلي طول حياته بالشّؤون العسكريّة وألح على المسؤولين في مدينة فلورنسا لكي يستغنوا عن المرتزقة وينظموا حامية محلية"[1]، ولا يختلف هذا الدّافع عن مقصد أهداف مدوّنة"ألف ليلة وليلة"، لأنّها تتقاطع مع "الأمير"في توجيه الأمراء وإنارة بصائرهم وتوضيح أسرار الحكم.

ومع ذلك لم يكن لهذه الأنظمة بدّ في سلامة الحكم، فتفشل "الجملكيّة" ويرتد الحكم إلى سابق عهده: "**تضطر الجملكية إلى العودة إلى تاريخها القديم:النظام الملكي الدستوري، العادل والمتجدد، حفاظا على تراث الأمة وتاريخها وأصالتها وحق الشعب في الحكم والعدالة الاجماعية، وسينصب الابن الشرعي للحاكم بأمره، قمر الزمان، جليل القدر ملكا دستوريا على البلاد وماريشالا..**"[2].

لا يختلف، عنئذ، دور الشّخصيّة"دنيازاد" في نص"**جملكيّةآرابيا**" عن الدّور الذّي يؤديّه النّاصح "ماكيافيلي" في"الأمير"، فهي تقوم بتوجيه مصالح"الحاكم بأمره" وقيادته نحو السّبل الصّحيحة للحكم، وكأنّ الرّواية تحاول أن تعرض بمنطقيّة علاقة الحاكم برعيّته، كما أنّها تُعدّد، في الوقت نفسه، أمراض الحكم المختلفة وما يستدعيه ذلك من محاولات علاج تفشل غالبا، وهو أمر منوط بشخصيّة"بشير المورّو" التّي سخّرها النّص لتأديّة هذه المهمّة باعتبارها حلقة وصل بين أزمان مختلفة يمكّنه ذلك من الارتداد بين الماضي والحاضر لامتلاكه السّياق والتّفاعل بسهولة مع الأحداث .

لقد كان ارتداد النّص الجديد "**جملكيّة آرابيا**" إلى نصّ"الأمير" إشارة إلى احتفائه بقيمة هذه المدوّنة في إثراء موضوعه، من جانب، "**كان ينام وتحت رأسه كتاب ماكيافيلي:الأمير"..."أشعر أحيانا أنه لولاه لما بقيت كل هذا الزّمن في السلطان، ولما عبر أجدادي كل هذه القرون المتطاحنة بقوة وثبات وعزة**"[3]، وإلى حاجة العمل الإبداعي إلى(الماقبل النّص)، من جانب آخر.

ليثبت مرّة أخرى، أن النّص نتيجة ظواهر لغويّة متعدّدة؛ تتكرّر لتعيد سابقا أو تتغيّر لتنتج جديدا، وهي من العلامات التّي يلتمسها المتلقي في تحديد مسار النّص وتجليّة معانيه، "فالنّص إذن له امتداد ضروري خارج بنيته، والقارئ أيضا أثناء القراءة يكون متجاوزا لذاته"[4].

---

[1]: عبد الله العروي:ثقافتنا في ضوء التاريخ، ،ص58 .

[2]: واسيني الأعرج:جملكيةآرابيا،ص ص590 ،591 .

[3]: المصدر نفسه،ص 246.

[4] : حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدلالة،تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط2،2007 ،ص73.

لقراءة هذه النّصوص يحتاج القارئ إلى معرفة تلك الوحدات المتعلّقة بكتاب"الأمير" أو غيره في مواضع أخرى، لأنّها تمنحه كفاءة إضافيّة، يمكنه أن يوظّفها، إن شاء، في تحليل ما يقرأ سواء أحافظ على مقصديّة النّص أم تخطّاها إلى غيرها بدلالة الوحدات اللّغويّة، هذا وتبقى الغاية من هذا التّفسير هو تجليّة الأسناد التّي اعتمدتها الرّواية بقصد أودون قصد، أي كشف علاقات الخطاب (الماقبل النّص) و(النّص)، ليصح القول إنّ:"الخطاب يعيش على حدود سياقه وعلى حدود سياق الآخرين"[1]، وفي هذه الحال، يثبت النّص عند "واسيني الاعرج" اعتماده الواضح على المرجع التّاريخي، هذا الأخير الذّي لا تفترّ عزيمته في النّصوص .

ليكتمل هذا التّاريخي في النّص، ويأخذ وضعيّته المناسبة داخل السّياق تلجأ الرّواية إلى خطاب مهم يتمايز بواسطته المرجع، وهو الهامش حيث توثّق الرّواية بعض أقوال الكاتب"ماكيافيلي"، مشيرة إلى رقم الصّفحة ودار النشر والتّرجمة الفرنسية، وغير ذلك، ومنه توثيقها لاسم الكاتب: "Machiavel :Le prince"[2] .

لا تكتف الرّواية بهذه الجوانب، إنّما تفسح المجال لممارسة قراءة جديدة لنصّ"الأمير" فتقيّمه وتبني على أثره أحكاما، وأحيانا، يبدو على النّص وكأنّه يسعى إلى إثبات وجود هذا المرجع أكثر من أي شيء آخر، خاصّة عندما يستعرض بعض المعلومات الّتي يمكن تجاوزها في سياق معيّن، على نحو هذه الإشارة الّتي يسترجع فيها قضيّة صاحب الأمير مع حكّامه:

" **هذا ماكيافيلي نتاعك، فصل من سلطنة فلورانسا في شتاء 1913، لأنه ضبط بالجرم وهو يحضر لانقلاب مع أغوستينوكابوني وبييرباولوبوسكي ضد الكردينال جوليانودي ميدسي،فحكم عليه بالحبس حتّى الموت ولكنه في النهاية استفاد من رحمة سيده،وحكم عليه بالإقامة الجبرية في ضيعته في سان كاسيانو حتى نهاية أيامه**" [3].

إنّ هذه المعلومات التّي تتعلّق ب(الماقبل النّص)، لم تكن الرّواية لتجتهد في إيرادها وإنّما كان هدفها صناعة المرجع التّاريخي، وهي الحقيقة التّي يؤكّدها كتاب "الأمير" عندما سجّل النّص السّابق في قوله: "استطعنا الاطلاع على ظروف تأليف هذا الكتاب في 12 كانون الثاني من عام 1513 عُزل ميكافيللي من القنصلية الفلورانسية، وكان مشتبها به كمحرض لمؤامرة ضد الكاردينال"جوليانودوميتشي مع أوغاستينوكابوني وبيير

[1]: ميخائيل باختين:الخطاب الرّوائي ،ص98 .

[2]: واسيني الأعرج:جملكيةآرابيا،ص5.

[3]:المصدر نفسه ،ص19.

باولوبوسكولي"فعذّب وحُكم عليه بالسّجن مدى الحياة، وأخيرا أطلق سراحه وحددّت إقامته في منزل صغيرله في سان كسيانو"ومن هناك كتب هذه الرّسالة التّي يصف من خلالها نشاطاته النهارية واللّيلية، وذلك في العاشر من كانون الأول من عام 1513 م بعد أن تفرّغ في منزه الصّغير"[1].

وهو أمر يعتدّ به دليلا واضحا على اقتباس الرّواية من الكتاب"الأمير" وعودتها إلى(الماقبل النّص) لإكساب عملها الشّرعيّة واليقين، غالبا.

إذن، مهما يكن ما يحمله هذا التّاريخ، فليس له إلاّ أن يكون حقيقة أوتخييلا؛ ذلك باعتبار توظيفه، فمتى دخل عملا فنيّا تحوّل إلى مؤشّر يمكن أن يعبّر عن دلالات مختلفة تبعا لما يصنعه توليف السّياق الجديد، أي، "لكي تتمكّن علامة من توفير دلالة يجب أن تمرّ بواسطة مؤشّر قضيّة الحقيقة تابعة لقضية المرجع"[2].

ذلك الذّي عوّل عليه الرّوائي في توجّهه إلى كتاب"الأمير" لماكيافيلي، خاصّة عند التّقاطع الذّي تشكّله بعض رؤى هذا الكتاب التّي حاول "واسيني الاعرج" تجسيدها على مستوى النّص الرّوائي، إذ "يرى ماكيافيلي أن صناعة الحرب هي مهمة الأمير الأولى، يشيّد بها مجده وبها يحافظ على مملكته.إذا ما أعرض عنها فإنه يلقي بنفسه وبمملكته إلى المخاطر"[3].

لقد اتّسمت حقيقة هذه المقولة،كثيرا، في أفعال "الحاكم بأمره" في نص"**جملكيّة آرابيا**"، حيث يورّثها الوالد الحاكم للابن المقبل على الحكم فكانت حكمة الملك التّي توارثها السّلاطين ومارسوها على عامّة الشّعوب، لذلك كان لارتداد الرّوائي "واسيني الاعرج" إلى (الماقبل النّص) دور هام في توضيح غايات حكّام العرب وكشف طرق التّملك والسّطو على السّلطة والسّيطرة على الأنظمة .

ينقل النّص هذه الممارسات التّي تجسّد علاقة الحاكم بالمحكوم على مدار عقود زمانيّة، وفي الواقع، هي قيم تبوأَها النّص من خلال صناعة نوع من التّعالق النّصي بين نصوصه الرّوائية وغيرها من النّصوص السّابقة المثبتة في (الماقبل النّص)، هذا الأخير الذّي يعطي للنصّ الجديد حيويّة أكبر، ينفتح فيها وتتعدّد قراءاته، والأهمّ في ذلك أنّه يتيح اكتساب التّاريخي بتفعيل هذه الاستشهادات في سياقات مناسبة، ومن ذلك أعمال قد شملت نصوصا أخرى متداخلة، تنتمي إلى أجناس أدبيّة مختلفة.

---

[1]: نيكولاميكافيللي:الأمير،ص5 .

[2] :ينظر،تودوروف:مفاهيم سردية،ص ص 63، 64 .

[3]:عبد الله العروي:ثقافتنا في ضوء التاريخ،ص60.

3.2 .2. نصوص متفرّقة:

اجتمع في النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج" مؤشّرات عديدة لأعمال إبداعيّة ذات أنواع أجناسيّة مختلفة تتداخل وموضوع النّص الرّوائي، فتكسب النّص قوّة وتوجّهه، أحيانا، إلى الإيحاء بدلالات خاصّة، وكانت رواية"**مملكة الفراشة**" من أهم تلك النّصوص التّي اجتمعت فيها عديد من علامات المرجع التّاريخي الحديث، خاصّة في مجال الأدب أو الفنون بصفة عامّة،حيث يتعالى فيها النّص مع فنّ الموسيقى والرّسم والمسرح وغير ذلك...كأن يستحضر أعلامهم أو تاريخ بعضهم.

تسجّل رواية"**مملكة الفراشة**" عيّنة كبيرة من هذه المراجع المختلفة المصادر، وبنسب متفاوتة، إلى حدّ تستحيل فيه بعض المراجع إلى موضوع هامّ داخل هذا النّص، فتستدعيه الرّواية من حين لآخر،كما هو الحال مع الكاتب الفرنسي"بوريس فيان" (Boris Vian)،(1929- 1959) * الذّي تستمر الرّواية في نقل أخباره والتّعريف بحياته الإبداعيّة والخاصّة، ومن ذلك عرضها لمعظم مقاطع قصيدة الهارب(déserteur) التّي سجّلها النّص باللّغة الفرنسية ، ثم باللّغة العربيّة عن طريق ترجمة مصاحبة لذلك في الهامش، ومن ذلك قوله [1] :

سيدي الرئيس	Monsieur le président
لقد وصلتني وثائقي العسكرية	Je viens de receoir
	Mes papiers militaires
لأذهب إلى الحرب	Pour partir à la guerre
قبل الأربعاء مساء	Avant mercredi soir

.....

.....

[1]: واسيني الأعرج :مملكة الفراشة ،ص ص 240 -242 .

* ولد بوريس فيان 10 مارس 1920 في فيل-دافري ...وتوفي 23 جوان1959 في باريس إثر سكتة قلبية....كاتب فرنس وشاعر ومغن وموسيقي جاز وعازف كبير على آلة الترومبيت ومترجم...من رواياته "سأذهب لأبصق على قبوركم"(j'irai cracher sur vos tombes)...كتب قصيدته المضادة للحرب الهندية الصينية "الهارب"التي غناها صديقه مولودجي... لم تنشر أعماله إلاّ في سنة 2003 في 15 جزءا في دار النش فايار...قبل أن تنتقل أعماله إلى دارالنشر غاليمار سنة2010،

ينظر التعريف بمسار حياته كاملة، واسيني الأعرج :مملكة الفراشة ، ص ص،126 ،127.

تثير رواية"**مملكة الفراشة**" الكثير من الحقائق المتعلّقة بهذا الكاتب الفرنسي، إذ تدوّن قائمة طويلة بمجموع إبداعه مرفقة بسنوات نشرها، وفي بعض المواضع تحدّد دور نشرها: مثل روايات نشرت باسمه وأخرى بأسماء مستعارة، مسرح وأوبرا، شعر، ودراسات أخرى [1]، كما اهتمت الرّواية بعمله الرّوائي"سأذهب لأبصق على قبوركم"(J'irai cracher sur vos tombes)، وكانت الرّواية " **مملكة الفراشة** "لا تلبث إلاّ أن تعود لتذكّر بأعمال أخرى له أو أخبار تتعلّق بحياته، حتّى وإن كان السّياق لا يحتمل ذلك، أحيانا،"**في اللحظة التي كان هو يرى فيها الفيلم المقتبس عن روايته "سأذهب لأبصق على قبوركم"،ويموت بسكتة قلبية**"[2].

ربّما يفسّر هذا الإلحاح بالمكانة الخاصّة التّي يشغلها هذا الكاتب "بوريس فيان" في حياة أحد شخصيّات الرّواية، إذ إنّه يحيا داخل هذه الشّخصيّة "فريجة" التّي كانت تتوهّم وجوده في حياتها وداخل محيطها :"**مازلت أركض وراء المجنون بوريس ولو رحت معك إلى السجن، كان هرب مني نهائيا، قلت على الأقل تشوفي أنت رايان، وأنا أركض وراء المجنون، لكن جاءت ميشيل لوغليز والمعتوهة المريضة أرسولا كوبلر وأخذتاه منّي** "[3].

كأنّ الرّواية تتحوّل إلى بحث مفصل عن هذه الشّخصيّة الإبداعيّة أو اختبار طويل للمعلومات، وبدقّة أكبر اختبار لمعلومات المتلقي، فهي تستغلّ كلّ وحدة لغويّة في النّص يمكن من خلالها الظّفر بالكثير من الأخبار المتعلّقة بالمبدعين، ولذلك بعد أن تحاجج المرأة "فريجة" ابنتها "ياما"بعودة "بوريس فيان" وحياتها معه، هاهي الرّواية تستدعي اسمين آخرين على لسان والدتها، إنّهما زوجتا الكاتب "بوريس فيان" :"ميشيل لوغليز، وأرسولا كوبلر".

في الواقع تعجّ الرّواية بأسماء المبدعين الذّين يسعى الفعل الرّوائي إلى التّعريف بهم، خاصّة أولئك الذّين لا يكتف النّص بالإشارة إليهم فقط، وإنّما يستحضر شيئا من إبداعهم، كما فعلت الرّواية" **مملكة الفراشة** " مع الكاتب الفرنسي"مرسيل بروست"(Marcel Proust)،(1871 -1922) الذّي تسترجع في شأنه مقطعا يصف فيه "المادلين"،(madeleine)، وقد أحالت الرّواية على مصدر اقتباس هذه المعلومات من (الماقبل النّص) في" البحث عن الزّمن المفقود"، على هذا النّحو: (Marcel Proust ,À la recherche du temps perdu) [4]:

---

[1]: ينظر،المصدر السابق، ،ص ص 131-132 .

[2]: المصدر نفسه ،ص 194 .

[3]:المصدر نفسه ،ص177 .

[4]: المصدر نفسه ،ص ص 216 ،217. .

" ....et tout d'un coup le souvenir m'est apparu.ce goût ,c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray ..... quant j'allais lui dire bonjour dans sa chambre.ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul.....

فجأة تبدت أمامي الذكرى.ذلك المذاق كان هو طعم قطعة المادلين الصغيرة التي كانت تقدمها لي عمّتي ليوني بعد أن تغمسها في، الشاي أو الزعتر كلما زرتها في يوم الأحد صباحا "

قد لا تكون من المبالغة حين يقال؛ إنّه ما من صفحة من صفحات رواية "**مملكة الفراشة**" إلاّ وحوت، على الأقل، إشارة معرفيّة أو معلومة حول اسم مبدع أو فنّان ما، فكثيرة هي الأخبار التّي تقذفها الرّواية تترى: ومن ذلك ما سجّلته من أخبار عن الشاعر الإسباني " فيديريكو غارسيا لوركا "-(1898 -1936م)(Garcia Lorca)، وكذا عن القصّة الشّعبيّة "حيزية"، و رواية "الأبله"، (l'idiot) لفيدور دوستوفسكي " Dostoïevski "(1821 -1881م)، وكذلك الإخبار عن الشاعر الفرنسي "آرثر رامبو(Arthur Rimbaud)،(1854 -1891م) ونعل الريح"l'homme aux semelle de vent"، والتّنويه بالكاتبة البريطانيّة "فرجينيا وولف"،(Virginia Woolf)،(1882 -1941م) و رواية الأمواج "les vagues" على لسان البطلة "ياما" .

يعرض النّص، أيضا، معلومات عن رواية (Quasimodo) كازيمودو، أحدب نوتردام، (اليتيم المعوق) لفكتور هيغو"Victor Hugo" (1802 -1885 م)، وذلك في قوله:"**تدور أحداث الرواية في سنة 1482، في باريس.كازيمودو**Quasimodo **، اليتيم المعوق، هو المكلف بأجراس نوتردام.يعيش في عزلة كبيرة في ظل سلطان سيده جوج فرولو Juge Frollo أصدقاؤه الوحيدون هم منحوتات الحيوانات الأسطورية**...."[1].

ومن الأعمال التّي استرسلت الرّواية في الاشتغال عليها، مرارا؛ مسرحيّة للكاتب الألماني " يوهان فولفغانغ فون غوته"(؟-؟) (Johan Wolfgang Von Goethe)، فاوست(Faust) والشّيطان ميفيستوفيليس"(méphistophélès)، حيث لا يغادر اسم الشيطان وفاوست موضوع الرّواية، بل إنّه يقدّم في حقّها ملخصا في صفحتين تقريبا:

[1]:المصدر السابق، واسيني الأعرج :مملكة الفراشة ،ص 224.

"مسرحيّة مهمة.كان يريد بحكم مهنته أن يحصل على كل المعارف الإنسانية...عندما جاءه الشيطان ميفيستوفيليس واقترح عليه ميثاقا وهو أن يحقق له كل مايريده ولكن في المقابل يشتي منه روحه...قبل الدكتور فاوست شروط الشيطان .وهو من لاقاه بمارغريت أو غريتشن....."[1].

ومن تلك الأعمال التّي اهتمّ بها النّص رواية "زوربا" للكاتب اليوناني "نيكوس كزانتزاكي"(Nikos kazantzakis)،(1883 -1957) وقد تمثلت الرّواية"**مملكة الفراشة**" عنوان هذا العمل الإبداعي الأخير في شخصيّة "الزّوبير" والد "ياما " هذه الأخيرة التّي جعلت اسم "زوربا" لقبا بديلا عن اسمه الحقيقي ، ممّا اقتضى من النّص أن يستحضر شخصيّة الصّحابي "الزّبير بن العوام"(594 –656م)، أيضا :" **جنوني قادني إلى البحث في حياة الزبير بن العوام، الأسدي القرشي.عرفت مثلا أنه ولد في 594 م وتوفي في 656 م ....كان ممن هاجوا إلى الحبشة وهاجر إلى المدينة مقتفيا خطوات الرسول.تزوج أسماء بنت أبي بكر.....اشتهيت لوالدي قدر زوربا الإغريقي الذي عاش الحياة بكل عنفوانها السخي...بابا زوربا"**[2].

لقد عرضت الرّواية تفاصيل عديدة عن حياة الصّحابي "الزّوبير بن العوام"، وقد كان ممكنا أن تستغني عنها لاستغناء الموضوع عن معظم ما ذكرته في حقّه، فقد كان الخوض في هذا الشّأن عارضا وفائضا عن الغرض، أي إنّ أغلب تلك التّفاصيل المتعلّقة بأخبار الصّحابي في (الماقبل النّص) لا يحتاجها الفعل الرّوائي في هذا السّياق، لأنّها لا تسهم في أداء دلالة النّص إلاّ قليلا من خلال إيحاء اسم شخصيّة والد "ياما " على صفات الصّحابي "الزّبير بن العوام"– رضي الله عنه–.

لقد أدّت هذه البيانات أدوارا مختلفة في النّص (سواء بقلّتها أو بكثرتها)، وهي تعكس بذلك قيمة (الماقبل النّص) داخل الفعل الرّوائي، ممّا لا يدع شكا في أنّ هذا الارتداد إلى (الماقبل النّص) يحوّل النّص الرّوائي إلى محاورة طويلة بين الفعل الرّوائي والفعل التّاريخي، وهذا سيقضي بغلبة المرجع التّاريخي المتخيّل على النّص الرّوائي ، نظرا إلى كلّ تلك الأسناد الّتي حملها نص"**مملكة الفراشة**" في مجالي الفنّ والأدب.

يمكن أن يكون لرجوع الرّواية إلى فنون أخرى دلالة قويّة على تلك الرّؤية في الحكم بتاريخيّة المرجع، فقد اعتنت الرّواية بفني الموسيقى والرّسم، كما أفاضت في تسميّة عديد الموسيقيين والفنّانين التّشكيليين وكذا التّعريف بإبداعاتهم، وفي هذا كلّه جوانب تعضد مقولة حتميّة (الماقبل النّص)، إذ يلجأ الفعل الرّوائي إلى

[1]: المصدرالسابق،ص ص 324، 325 .

[2]: المصدر نفسه ،ص ص 82، 83.

الارتداد نحو هذا العالم الفنّي لإنتاج سياق يناسب شخصيّات الرّواية التّي كانت تمارس الموسيقى في فرقة خاصّة وتعدّ "ياما" إحدى أهمّ عناصر تلك الفرقة ممّا ورّط الرّواية في الخوض في موساعات مختلفة ل(الماقبل النّص) بحثا عن تفاعلات نصيّة تصنع المرجع التّاريخي الذّي أصبح مطلبا في بناء الفعل الرّوائي.

2. 4. أعلام وفنون، مرجعا تاريخيا

2. 4. 1 الأعلام:

إذا كان لفظ "العلم علامة على مسمّاه يميّز به من غيره"[1]، فهذا المعنى سيؤهّله لأن يتمايز على مستوى العمل الرّوائي بقدر يرتبط فيه بنوع فريد من الأعلام، وقد دلّ لفظ الْعلم: بالفتحتين على " الْعَلامَة، والشهرة، والجبل الرفيع، والراية، وَمَا يعْقد على الرمْح، وَسيد الْقَوْم، وَجمعه الْأَعْلَام، وَعند النُّحَاة مَا وضع لشَيْء بِعَيْنِه شخصا أَو جِنْسا غير متناول غَيره بِوَضْع وَاحِد وَهَذَا هُوَ الْعلم القصدي وَأما الْعلم الاتفاقي فَهُوَ الَّذِي يصير علما أَي وَاقعا على معِين بالغلبة وَكَثْرَة الِاسْتِعْمَال لَا بِالْوَضْعِ والاصطلاح وَهُوَ على ثَلَاثَة أَصْنَاف اسْم ولقب وكنية"[2].

إنّ هذه الدّوال الثّلاثة الأخيرة الّتي ارتبطت حقولها بعالم الإنسان قد ردّدتها عوالم الكتابة والتّخييل، فشغل هذا النّوع من الأعلام قسما كبيرا من مدوّنات "واسيني الاعرج"، دونه المكان أو غيره *، فكان لاسم العلم دلالة كبيرة لتشكيل نمط معيّن من النّصوص الرّوائيّة، حيث استدرجت هذه المدوّنات عديد أسماء العلم ؛ لقبا وكنية واسما، تسميئها لتختزل من خلالها دورة حياة بشريّة، أوتستدعيها لتخطّ تاريخيّة وجودها من جديد.

لذلك تحتاج عمليّة بناء علم ما في التّاريخي استنفار مختلف رهانات الرّواية لتأسيس مرجعيّة معيّنة للشّخصية، أي إنتاج نوع من الشّخصيّات لها أثارها على مستوى الحياة الإنسانيّة، وقد كان الاهتمام في الجزء السّابق من هذا الفصل يتمحور حول المنجزات(من النّصوص السّردية المختلفة) الّتي شكّلت إحدى محطّات بنينة النّص الرّوائي، والّتي كان دورها واضحا في تكوين معطيات النّص .

أمّا الأعلام الّتي سيهتمّ بها في هذا الجانب فهي لا تقلّ حضورا في النّص الرّوائي عن تلك المنجزات

---

[1]: فاضل صلاح السمرائي:معاني النحو،ج 1 ،شركة العاتك لصناعة الكتاب،القاهرة ، دط ،دت،ص65.

[2] : القاضي (عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكري)،(ت 12هـ)،تعريب ألفاظه الفارسية ،حسن هاني فحص،ج 2 ،دار الكتب العلمية، لبنان،ط 1 ،1421 هـ،2000 م،ص 243 .

*ذلك أنّ العلم ينقسم إلى عدّة أنواع ؛باعتبار النقل والارتجال إلى منقول ومرتجل ، وباعتبار الإفراد والتركيب إلى مفرد ومركب وباعتبار شيوعه وتخصصه إلى علم شخص و علم جنس و باعتبار الاسم وغيره إلى اسم وكنية ولقب ،أما الاسم فما أطلقه الأبوان ونحوهما ابتداء نحو عمر وخالد وعبد الله ،والكنية هي ما صدر بأب، أو أم، أو أخت ،أو أخ ، ويقصد بها التعظيم نحو أبي عبد الله ..وأما اللقب فهو ما أشعر بمدح أو ذم،نحو زين العابدين ،ينظر المرجع نفسه ، ص ص 65 ،66

الرّوائيّة السّابقة التّي تلاحم فيها التّراث بالحداثة وفن الكتابة الرّوائيّة بظواهر أجناسيّة أخرى، إذ يعدّ ظهور هذا النّوع من العلم في الرّواية انفتاحا كبيرا على زوايا مختلفة لقراءة النّص، فهي نافذة أخرى لإنتاج التّاريخي ومداهمته، ذلك لأن "النّصوص هي نتاج لعبة وحدات دلالية قائمة مسبقا في الحقل الكامن من التّسييمية محدودةsimiosisillimiteé "[1] والشّخصيّة العلم هو أحد وحداته.

إنّ فعل استحضار الشّخصيات التّاريخية هنا، إنمّا هو إنتاج للتّاريخي، ولكنّه يتّخذ للدّلالة عليه وسائل وأدوات تنتقل به من ذلك المستوى الدّلالي السّابق في زمان ومكان معيّنين إلى مستو آخر، لذلك مهما كانت عودة الرّوائي إلى المرجعي الخالص في بناء النّص وارتباطه بكلّ أنساق ذلك السّياق، فإنّ النّص المنتج سينشقّ عن هذا المرجعي ليؤدّي دلالات متباينة بفواصل مختلفة، فعلى سبيل المثال، كثيرا ما تتعرّض الشّخصيات المنتميّة إلى مرجع ما إلى التّغيير، إذ "تفرغ من دلالتها المرجعية التّاريخية لتشحن من خلال خطاب المؤلف السّارد بدلالات جديدة في اتجاه معين"[2] .

حينئذ يصبح الحكم بالمرجعيّ المطلق مقولة غير صالحة، لأنّه (المرجع) سيظلّ خاضعا لعوامل كثيرة عند توظيفه في بناء النّص، إذ تزحف تلك العوامل باتّجاهات متداخلة، يتشارك فيها المؤلّف والقارئ، ومن ثم يصبح من الضّروري أن يصنع المبدع مسافة بين" الماقبل النّص" والنّص (المبدَع)، هذه المسافة هي الّتي تخوّل له التّحكم في القدرة الفعليّة لفعل التّخييل، إذ تمكّنه من بعث ما يناسب الموضوع وإقصاء ما لا يهمّ .

في الواقع، من المهمّ القول، بأنّ تلك العوامل تمارس عمليّات تحوّل وانتقاء للمرجع التّاريخي بين مستويين؛ سابق و لاحق، وعليه تتدخّل هذه العوامل لتكون أداة قمينة بإنتاج هذه الفاصلة بين الموقعين في النّص؛ فاصلة "الماقبل النّص" و فاصلة" المابعده "(النّص)، حيث تمنح مختلف تلك الأدوات الفاعلة حريّة غير محدودة للمبدع في عمليّة التّشكيل، وهي الفاصلة التّي تُكسب شخصيّة تاريخيّة مثلا تصوّرا جديدا.

على الرّغم من أنّ عمليّة الكتابة تنطلق، غالبا، من تلك الرّؤية الخاصّة لذات الشّخصيّة التّي عرفت بها الشّخصيّة المختارة، ويكفيها في ذلك أنّها اختيرت لما تميّزت به من محدّدات داخل التّاريخي،أي صورة حضورها في التّاريخ الماضي.

[1]:أمبيرتوإيكو:القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،تر أنطوان أبو زيد نالمركز الثقافي العربي،المغرب،ط 1 ،1996 ص27.

[2]:سعيد جبار :من السردية إلى التخيلية ،بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي،دار الأمان، المغرب ،منشورات الاختلاف ،ومنشورات الضفاف، الجزائر ، ط1، 1434 هـ- م2013 ،ص110.

لذلك، تجدر الإشارة إلى أنّ عمليّة البحث، في هذه الحال، ستهتمّ بإبانة حقيقة الشّخصيّة العلم في المرجع التّاريخي، من خلال الإحالة على أهمّ البيانات التّي يعكسها فعل التّاريخ داخل النّص الرّوائي، لإثبات حقيقية كائنة لأولئك المختارين، أي بعبارة أخرى، هل الشّخصيّة علامة لإنتاج التّاريخي؟ خاصّة عندما تكون اللغّة وسيلة المبدع في بناء هذا التّصوّر، على حدّ قول أحدهم: "لئن كان النّص لفظيا ،فإنّه ينفتح دائما على شيء آخر غير اللفظ،وإلاّ لن تكون اللغة سوى سلسلة من الأصوات الفارغة"[1] .

إذن، تقتضي العمليّة إيجاد تفسير لتحوّل هذا العلم من كينونته في (الماقبل النّص)إلى صورة نصيّة داخليّة، أي البحث في الفعل الّذي يسند إليه تشكيل التّاريخي لهذه الشّخصيّة (العلم)في النّص، لتكتسب تحديدا واضحا ومميّزا في النّص، خاصّة إنّ الشّخصية كما يراها "فيليب هامون": " وحدة دلالية" وأنّ هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ أو يتلفظ بها عنها" [2] .

هذا يجعل من الشّخصية علامة ما داخل الملفوظ محكومة بسياق يختاره الرّوائي لتوصيفها بمحمولات مناسبة، لكن الحدود الّتي ستتوقّف عندها هذه الشّخصيات (العلم)إنّما هي حدود المرجعي، أي النّظر إلى هذه الأعلام بسلطة خارجيّة نافذة، قد اكتملت خطوط تعريفها في (الماخارج الّنص).

لابدّ أنّ هذا التّوجه نحو العلم في (الماقبل النّص) يجعلها شخصيّة متوقّعة الفعل، معروفة الأثر، وعند ذاك يمكن تفسير هذا النّوع من الشّخصيّات بما ذهب إليه"فيليب هامون" في عمليّة انتقال هذه العلامات (العلم) من البنية القريبة إلى البنية البعيدة (مستوى النّص) من أجل إعداد الحقل الّذي تشتغل به لتحديد ثلاث فئات و هي: فئة الشّخصيات المرجعيّة و الّتي يركّز فيها على الشّخصيات التّاريخيّة كونها تحيل على معنى ثابت وممتلئ حدّدته ثقافة ما وهو يراها من الضّمانات الّتي تحقّق الواقعي . ثم فئة الشّخصيّات الإشارية :وهي تلك الّتي تنوب عن حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النّص.وفئة الشّخصيّات الاستذكاريّة :وهي علامات تنشّط ذاكرة القارئ بنسيج شبكة من التّداعيات والتّذكير بأجزاء ملفوظة (جزء من الجملة –كلمة)[3].

إنّ هذا النّوع من الشّخصيات المرجعيّة أوالثّابتة قد شكّلت عمليّة الاشتغال عليه نسبة مهمّة في النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج"، كما هو الحال في نصوصه: "**كتاب الأمير**"، "**رماد الشّرق**" ، "**ليالي إزيس**

[1]:فانسون جوف:أثر الشخصية، تر لحسن أحمامة ،دار التكوين للتأليف و الترجمة و النّشر ،سوريا ،ط 1،2012،ص17 .

[2]:ينظر، فيليب هامون :سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، ترسعيد بنكراد،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،2012،ص34.

[3] :ينظر،المرجع نفسه،ص ص29 -31 .

كوبيا" أو "**جملكيّة آرابيا**"...حيث تستدعي هذه النّصوص عددا كبيرا من الشّخصيّات في المرجع التّاريخي.

لقد أحالت هذه النّصوص إلى أعلام كان لهم دور فاعل على مستوى الحدث فصنعوا التّاريخ أوأسهموا في تغييره، وقد استعان الرّوائي بهذه الفئة في نصّه لينسج نصّا تاريخيّا بفعله التّخييلي، بيد أنّ الرّوائي، غالبا، ما تتميّع عنده الشّخصية (العلم) لتتمظهر وفق دلالات جديدة تفرضها عمليّة التّأليف التّخييلية، حتّى إنّه كان أمينا في تقديم أحوال هذه الشّخصيّات، مع ذلك يسفر إنتاج أي عمل أدبي عمليّات تخييل تقتضي التّحول و الانتقال من المستوي(م) في "الماقبل النّص" إلى المستوي(مَ)" المابعد النّصي"، وبما أن هذا العلم جزء من المستوي الأوّل كغيره من الأفعال التّي يصنعها التّاريخي، فلن تسلم هذه الشّخصيّات، تماما، من هذه التّحوّلات الّتي صارت نهج العمل السّردي .

إذًا، قيمة هذا(العلم) الشّخصية تحدّد ت من خلال دورها في التّاريخي الّذي استدعى بناءً جديدا غير ذلك الّذي هو عليه في الواقع ، ومن ثمّ ستولّد هذه الرؤية مجموعة من الاستفهامات لابدّ منها وهي :

- هل شخصيّة العلم الّتي وظّفها الرّوائي تحمل الخصائص نفسها على امتداد التّأريخ والتّاريخي؟
- ما طبيعة فعل(العلم)، الشّخصية في هذه المنجزات الإبداعيّة ؟
- هل كان توظيف هذه الأعلام من الشّخصيات لتوصيف النّص الرّوائي بالتآريخيّة وامتلاكه الصّدق الواقعي أم إنّها تتجاوز هذه الحدود في العمل الإبداعي ؟

لقد اعتمدت الكتابة الروائيّة عند (واسيني الاعرج) على هذا النّوع من الشّخصيّات في بناء النّص، وهذا لا يوحي إلاّ باعتداده بهذه النّماذج البشريّة الّتي شكّلت في يوم من الأيّام سلطة بعينها في الحدث، خاصةً ما تدلّ عليه محاولات الرّوائي السّابقة في بناء شخصيّة نموذجيّة يختزل فيها تجربته، ولعلّ شخصيّة "دنيا زاد" واحدة من تلك الشّخصيّات التّي أرادها الرّوائي أن تعبّر بتاريخيّتها عن فكر معيّن أو أن تحمل إمكان تصوّر جديد لنموذج تورده أعماله الرّوائيّة ليضاهي بها الشّخصيّة النّموذج التّاريخي "شهرزاد"، فيكون "واسيني الاعرج"، في هذه الحال، ممن يعدّون "الشّخصيات التّاريخية نموذجية (exemplaires)" [1].

لكنّ توظيف الرّوائي لهذا النّوع من الشّخصيات ليس توظيفا اعتباطياً،غير موجّه، وإنّما يكشف التّمظهر أو التّصوّر الّذي تبدو فيه الشّخصيات (العلم) فعلا واعياً مسؤولاً في تبنين هذا (العلم) وعالمه، فعلى الرّغم من

[1]:فانسون جوف:أثر الشّخصيّة في الرواية،،ص ص16 ،17.

كون الشّخصيّة ليست وليدة التّجلي العاكس للواقع المرجعي فقط، فإنّ إدراكها ليس مرتبطاً بالمستوى السّطحي، بل إنّها بناء وليس معطى جاهزا محدداً سلفا[1].

مع ذلك يمكن لهذا التّمظهر المرجعي للعلم أن يُتحسّس من خلال (الما خارج النّص)، أي قبل أن تتحوّل الشّخصيّة إلى تلفظ يستدعي دلالة معيّنة؛ تستجيب لها مجموع تلك التّحديدات الأخرى التّي يمكن ردّها إلى(القارئ أو السّنن الثّقافية الخاصّة بالنّص وأبعاده المتعدّدة) .

هذا يعني أنّ الإشارة إلى اسم (علم) ما، سيمارس ثلاث وظائف عند فيليب هامون[2]:

- _نقط إرساء مرجعيّة لفضاء يمكن التّأكد من وجوده.
- _التّركيز على قدر شخصية معينة .

.-تكثيف اقتصادي لأدوار سرديّة..... لأنّها تدخل سواء تعرفنا عليها أم لا في نسق من العلاقات الدّاخلية الّتي يقوم العمل الأدبي ببنائها.

ولهذا سيكون استعمال أسماء شخصيّات غير علميّة(غير معروفة) تعتيما للصّورة، والتّي سيؤدي "أول ظهور لاسم غير تاريخي خلق نوع من البياض الدّلالي"[3] ، عكس شخصيّة العلم التّاريخي.

إذاً، فالشّخصية (العلم) تحتكم أوّلا للمكتسب في (الماقبل النّص) الّذي يعطيها امتلاء وثباتا ما، ثمّ يُكتسح هذا التّجلي بالعودة إلى النّص وسننه، و يمكن أن يتجسّد ذلك وفق هذه الرّؤية:

إن كان النّص(ن) يخضع-كما سبق النّظر فيه- إلى مستويين (م)، (مَ)؛حيث (م)" الماقبل النّص "و (م َ) "المابعد النّص" .

وإن كانت النّقطة أ(س، ع)Ǝ(م)، حيث تمثّل (أ)أحد مكوّنات النّص ووحداته، مثل الشّخصيّة ونحوها، فإنّه ينتج في المستوي الجديد "المابعد النّص": أَ (سَ، عَ) Ǝ(مَ) تختلف عن (أ) أي:

أ(س، ع)Ǝ(م) ⟸ أَ (سَ، عَ) Ǝ(مَ) ، وبالتّالي ستمرّ النقطة(أ) بثلاثة مستويات:

– إذا كان في (الماقبل النّص) أ(س، ع) Ǝ(م)

[1]: ينظر،سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات الروائية،ص ص101 - 105 .

[2]: ينظر، فيليب هامون :سيميولوجية الشخصيات،ص39.

[3]: المرجع السابق، ص39.

بعملية الاختيار يصبح المعطى ⇦ أ(س، ع) ∋(ن)،(المستوي النّصي) .

التركيب يؤدي إلى إنتاج ⇦ أ(سَ، عَ) ∋(مَ)،(المابعد النص).

ومع وجود ش (علم) ∋(م) (سياق تاريخي) ،أي تصبح ش ∋(م) ⇦ شَ ∋(مَ)

إذن: ش≠ شَ

يعني، يمكن تمثّل هذه الخطاطة بالبنية الدّلالية ل(ش) والبنية الخطابية ل(شَ)، أي ما يدركه القارئ لشخصيّة (علم تاريخي) ضمن سياق التّاريخ، المثبت، المحدّد (ثقافة، دينا، وظيفة...)، ثمّ تتشكّل ديناميّة "العلم" من خلال سنن تبنينها داخل النّص ، فينتج "شَ" المنتمي إلى (السيّاق النّصي)، وذلك بالنّظر إلى ما يقوله "أمبيرتو إيكو": "إنه من المألوف في كل نص حكائي، أن تمهد البنى الخطابية السبيل أمام تشكيل قضايا الحكايا الكبرى وأن تكون منطبعة بها في الآن ذاته "[1].

لئن كانت شخصيّة (العلم) محكومة بأدوار سابقة في (الماقبل النّص)، فهذه الأدوار ستكون متوقّعة الحدوث في النّص، فهي من الفرضيّات المتاحة والممكنة، لتشكّل بعد هذا التّصوير معرفة لاحقة للشّخصية التّي ستكتمل بالدّور السّابق، غالبا، ولكنّها ستُعلم ويُتعرف عليها في سياق نصّي ثانٍ جديد، مختلف عن السّياق (ما قبل النّص)، وإن كان يشبهه أو يتقاطع معه، ذلك لأنّها في هذا الوضع ستؤدي أحد احتمالات المستويات السّابقة، وستكون شخصيّة علم (تاريخي) أحد تلك الاحتمالات .

إذن، يمكن القول:إنّ هذا النّوع من شخصيّة (الأعلام)سينتعش وفق ثلاثة تصوّرات ترتبط بالمستويات السّابقة، وهي من تنتج اختلافا للعلم الشّخصيّة وعلى أساسها يمكن أن تتمثّل تلك التّصورات في شخصيّات تنتمي إلى واحد من تلك المستويات الثلاثة ؛

المستوي (م)=يمثل (ما قبل مستوي النّص)

والمستوي (ن)= يمثل (مستوي النصّ)

والمستوي (مَ)=يمثل (مابعد النصّ)

[1]:أمبيرتو إيكو:القارئ في الحكاية،التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،ص267 .

تدلّ هذه التّمثلات على مجموع الإمكانات المفترضة لإنتاج تصوّرات التّخييل على مستوى الشّخصية ، ومن ثمّ مقاربة هذا النّوع من الشّخصيات التّي استمدّ منها الرّوائي"واسيني الاعرج" تخييله، سيُلزم التعرف عليها، أوّلا، في تصوّرها الكائن في" ماقبل النّص"(م)، ثم من خلال النّص الرّوائي الموجود، وكذا بما يستدعيه المتلقي.

من أهمّ النّصوص الرّوائيّة التّي تجسّدت فيها هذه الشّخصيّات، رواية"**كتاب الأمير**"إذ تعدّ فيها شخصيّة العلم" الأمير عبد القادر الجزائري"نموذجا ممكنا لتجسيد مختلف المستويات السّابقة، فقد وظّفها الرّوائي بمحمولات ثورة التّحرير الوطنيّة الذّي صيّره، (نموذج شخصيّة الأمير)، فعلا تاريخيّا عن طريق الانتقاء والتركيب وأحيانا التّحول، لتكون صالحة في تأديّة معطيات: [شϑ (م)].

إنّ التّصور الّذي يعرفه المتلقي عن هذه الشّخصية معروف وثابت، سابقا، بطرق مختلفة (كتب، أخبار، وثائق، شهادات، صور ...).فكان عمل الرّوائي هو تجسيد هذا العلم في المستوي النّصي(ن)، لتكون شϑ(ن) بسياقها المكتمل الكائن ليبنينها في إطار سياق ثان مفترض، فيصبح الأمر متعلقا بشخصية (علم) ضمن السّياق المفترض الذي ينتج [شϑ(مَ)].

يجب على المتلقي أن يظلّ محافظا على صيغة "ش" في مستوييها الثّابت الذّي استدعيت منه لكي تنتمي لاحقا إلى سياق متحوّل، المستوي (مَ)، لأنّ دخول هذه الشّخصية المعروفة ضمنه سيخضعها لمعالجة جديدة تمنحها تصوّرا افتراضيّا لا يمكن أن يفعّل إلاّ من خلال وجودها السّابق في المستوي (م)، حيث يصبح أثر العلم على الرّواية أقوى، فالأعلام هم من " يمنحون الجانب الروائي بريقاً من الواقعية وليس بريقاً من الشّهرة، إنهم الآثار التفضيلية للواقعي "[1].

على الرّغم من أنّ الرّوائي استند في بنية نصّه هذا إلى مختلف الوثائق التّسجيليّة أو ما يعادلها من أسماء تاريخيّة لمرافقي الأمير أوأعدائه أوأماكن معروفة أومعارك موثّقة ليحقّق البعث الجديد لهذه الشّخصية على مستوى البنية الخطابيّة، إلاّ أنّ تفعيل التّاريخ سيبقى هو وحدة امتدادها للماضي، ذلك لأنّ العمليّة السّردية ستُخضع جميع أنساق الرّواية إلى تقطيع جديد على مستوى البنيات كلّها، الّتي ستتشكّل وفقا لمنطقين افتراضيين؛ منطق الرّوائي ومنطق المتلقي، وبالتّالي الحاصل هو ظلّ شخصيّة (علم تاريخي)، يتأسّس بموجبها شَϑ(مَ) فتكون النّتيجة:

[1] :Roland Barthes :s/z,éd seuil,1970,1er publication,p99.

أن: ش∂(م) و ش∂(ن=م+ بنية النّص) أي : وفق منطق المبدع.

- و. شَ∂(مَ) ،وفق منطق المتلقي .
- ومنه. ش∂(م) و شَ ∂ (ن).
- إذن:

ش≠ شَ و م ≠ مَ

يتكرّر هذا الوضع على مستوى بناء نصوص واسيني الأعرج لمختلف شخصيّات (العلم التّاريخي) التّي تتّخذ أفعال التّخييل نسقا في صناعة التّاريخي لينتج التّجلي الأخير هو "المابعد النّص"(مَ)، ومن بين هذه الأعلام التّي سارت وفق هذا التّصوّر، ما يأتي:

1- **أبو ذر الغفاري*1(رضي الله عنه)** (ت32 هـ/652م):

تتشكّل صناعة التّخييل في الرّواية"**جملكيّةآرابيا**" من خلال أنساق مختلفة؛ أهمّها الشّخصيّات المرجعيّة (نحو شخصيّة أبي ذر الغفاري) وقد كانت هذه الشّخصيّات محور بنية النّص، إذ تميّزت معظمها بالتّاريخي؛ سواء منها الّتي جسّدت شخصيّات القصص الرّئيسة أو التّي انتمت إلى القصص الفرعيّة، فهي جميعها تمتدّ إلى التّاريخ، الذّي منحها إنتاج سياق معروف للشّخصيّة يستطيل نحو المستوي" الماقبل النّص"(م) من خلال خيط الممكن؛ الأولي وهو الاسم ،حيث يصف "جرار جنيت" هذه العودة للتّسمية باللّعبة، في قوله:"أن هذه اللعبة المتعلقة بأسماء الأعلام لا تخلو من دقة، تعود إلى لعبة سردية ناتجة عن الوضع الغامض لهذه الشخصيات"[2]،كما يمكن للاسم أن يدلّ عن وضع معروف لشخصيّة ما، وهو الغالب دائما.

تعدّ هذه الشّخصية (أبو ذر الغفاري)-رضي الله عنه- من أهم أعلام الرّواية، إذ حملت في توظيفها في النّص الرّوائي سياقاً يوازي سياق واقع وجودها في الحقيقة، وهي بذلك قد عكست شخصية (العلم) المكتملة في (الما قبل النّص) وتتّضح هذه البنية الدّلالية لهذا العلم من خلال ما سجّله سياق نص "**جملكيّةآرابيا**".

---

[1]:*أبو ذر الغِفاري (جندب بن جنادة)،(ت32 هـ/652م) ،صحابي اشتهر بتقواه وزهده وتقشفه ،وكان أبو ذر يتعبد قبل البعثة ولما بلغه بعثة النبي صلى الله عليه وسلم ،أرسل أخاه يستطلع أمر النبي ،ثمّ قصد مكة بنفسه وقابل النبي وأسلم وطلب منه النبي كتمان ذلك لكنّه قال :لأصرخ نبها بين أظهرهم ،ثم قصد المسجد وقال:يامعشر قريش إني أشهد ألا ئله إلا الله وأن محمدا رسول الله ،فضرب إلى الموت لولا أن أدركه العباس بقوله:ويلكم أتقتلون رجلا من غفار ومتجركم وممركم على غفار ،فأطلقوه ،ومما أخبر به أبو ذ أنه كان رابع الإسلام .... .

ينظر،محمد المصري(أبو عمار):أصحاب الرسول ،صلى الله عليه وسلم،مج 2 ،مكتبة أبو بكر الصديق،مصر،ط 2 ،1423 هـ،2002 م، ص ص 217 - 220 .

وكميل إسكندر وآخرون:المنجد في الأعلام،دار المشرق ، لبنان،ط26،2003،ص18 .

[2]:جيرار جينيت: الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل ،ص24.

لقد كان ظهور شخصيّات من مثل هذا النّوع، (علما تاريخيّا)، في النّص الرّوائي محكوما بما تحمله الموسوعة عنها في (الماقبل النّص)، ممّا جعل دورها – كما ذهب "فليب هامون"– داخل الحكاية أمرا متوقّعا في حدود أنّ هذا الدّور سيكون محدّدا بشكل قبلي في خطوطه العريضة بتاريخ سابق ثابت ومكتوب"[1] .

لهذا أدرك الكاتب "واسيني الاعرج" هذه القاعدة في كتاباته الرّوائيّة، وقد سارت معظم نصوصه وفق هذا النّظام، ولابدّ أنّ شخصيّة "الأمير عبد القادر" تعبّر بامتياز، أيضا، عن هذا النّمط من التّوظيف في رواية" **كتاب الأمير**"، في حين اهتمّت رواية "**جملكيّةآرابيا**" بموافق معيّنة لشخص الصّحابي"أبي ذر الغفاري"، فالنّص لم يتتبّع سيرته كاملة، وإنّما ظهور هذه الشّخصيّة ارتبط بالشّخصيّة المتخيّلة "بشير المورّو" عندما استرجعت مرحلة زمانيّة تتعلّق بالخلافة الأمويّة.

إذن، يستمرّ هذا الاحتكاك بالماضي في النّص الرّوائي من خلال شخص أبي ذر الغفاري –رضي الله عنه –ولعلّ هذا التّوجه نحو (الما قبل النّص) بحثا عن سياق مكتمل من السّمات القويّة لتجسيد فعل التّاريخي. وهو ما تعكسه نصوص (واسيني الاعرج) من مطابقة تامّة، أحيانا، في مختلف أخبارهم وسيرهم وإن كانت عارضة.

لتوضيح هذه العمليّة في بناء النّص الرّوائي وكيف تتمّ عن طريق (الماقبل النّص)، يقدّم الكاتب "ميشال بيتور" تحليلا يؤكّد من خلاله هذا النّوع من الكتابة، ويشرح عن طريقه كيفيّة اكتساب المادة الرّوائيّة حقيقة الواقع(المرجع التّاريخي)، وذلك حين يصرّح بأنّه لا يتمكّن من كتابة رواية ما إلاّ بعد أن يكون درس تنظيمها شهورا عديدة، وامتلك مخططا لها يمكّنه من رحلته التّنقيبيّة والمراجعة الّتي تجبره على التّغيير، (أي تعديل المخطّط)، كلّما اكتشف شيئا، ويظلّ الهيكل يتطوّر في الوقت الّذي يتطوّر فيه الهيكل العام، فكلّ تغيير في التّفاصيل يمكن أن يكون له انعكاس على مجموع التّراكيب [2].

لذلك عبّرت بعض قصص "**جملكيّة آرابيا**" عن هذا التّاريخي، ومنه تلك الحكاية التّي تحيل في عرض أحداث النّص المختلفة على بعض وقائع أحداث الصّحابي "أبي ذر الغفاري" –رضي الله عنه–في خلافة "عثمان بن عفان" –رضي الله عنه–(47 هـ–35هـ) وولاية "معاوية بن أبي سفيان"(15هـ–60هـ) –رضي الله

[1]:فيليب هامون :سيميولوجية الشخصية،ص37 .

[2]:ينظر، ميشال بيتور:بحوث في الرواية الجديدة،ص14 .

عنه-على الشّام، حيث أخبر النصّ الرّوائي "**جملكيّة آرابيا**" عن ظلم لحق الصّحابي من قبل (الحاكم الرّابع)، وقد نفي إلى صحراء الرّبذة وتوفي هناك وحيدا.

لقد ضمّن الرّوائي "واسيني الاعرج" القصّة الرّئيسيّة للشّخصيّة المتخيّلة "بشير المورّو" بقصة الصّحابي "أبي ذر الغفاري "-ضي الله عنه- الّتي يعلن فيها أنّ آلامهما واحدة و أسبابهما متّفقة، وذلك حينما تقول دنيا زاد : "**يقولون يا مولاي... والعهدة على من يروي الأخبار و الحكايات و يملأ الأسواق بالأناشيد الصادقة إنّ بشير المورّو نفي من الجنّة لأنّ إثمه كان أثقل من أيّام الحشر نفسها، ولأنّ الجنة كانت قد أوصدت أبوابها منذ دخول الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري مجلّلا بالعطش و الكبرياء**"[1] .

كما يبيّن هذا المقتطف، أيضا، اتّحاد ذات الشّخصيّة"بشير المورّو" في ذات الشّخصيّة "أبي ذر الغفاري" :"**من أين جاءته تلك الآلام التي ذبحت أبا ذر الغفاري ؟قال في خاطره** [أي بشير المورّو]"[2] .

تُظهر هذه النّصوص حرص الرّوائي على اختيار بيانات القصّة بدقّة، و لعلّه الأمر الّذي دفع(واسيني الاعرج) إلى انتقاء هذا الصّحابي وكذلك فعل مع كثير من الشّخصيات العَلمية نحو "ابن رشد "(520 هـ-595 هـ)، و"الحلاّج"(244هـ-309هـ)، وكلّها أسماء مهيّأة لتُحمّل بمواقف متعدّدة، خاصة تلك الشّخصيّات التّي نقلت عنها أخبار وقعت فيها كثير من الملابسات والشّائعات في العصر الذّي تنتمي إليه، على الرّغم من حرص الرّوائي، دائما، على أن تدّل هذه الشّخصيّات(العلميّة) على السّياق (م)، ولذلك يُرى في نصّ رواية (**جملكيّة آرابيا**) هذه البنية القبليّة الّتي تحمل التّأريخ وتفعّل التّاريخي، وهو ما يلتمس من خلال هذه المقاطع الآتية:[3]

"**كان رعب كابوس ليلة الليالي قد بدأ عندما اكتشف وجه أبي ذر الغفاري و هو يموت أمام عينيه ظلما وعطشا، رآه كيف اقتحمته الغيمة المبلولة بعمق،وبعدها اتضح وجه أمه مليئا بالخدوش،هي، لم يشك لحظة واحدة في يقينه و صفاء ذهنه، وجه رملة بنت الرفيعة الغفارية التي بدأت تذوب و تذوب حتى اندمجت مع أنين ابنها الذي كان يموت.تعرف علامات النهاية من وجه زوجها أبو جنادة بن قيس الذي مات بين ذراعيها**.....

[1]. واسيني الأعرج: جملكية آرابيا،ص25.

[2]: المصدر نفسه ،ص41.

[3]:ينظر،المصدر نفسه، ص ص 41 ،42 .

كل شيء جفّ في تلك السنة، وسيتكرّر ذلك مدّة سبع سنين.....كان أبو ذر يعرف أنّه سيموت وحيدا مثلما جاء إلى هذه الدنيا حين ناداه منادي الموت، حمل أبو ذر الغفاري زاده و زوادته ورحل.كان ابن أبي جنادة يقتفي خطاه خطوة خطوة.....و هو يردد على مسمعه:ستعيش وحيدا و ستموت وحيدا.....فردّ عليه و هو يبتسم:لا يمكنهم أن يقتلوا صحابيا جليلا، ضحك ابن أبي جنادة منه :ما أطيبك.أنت لا تعرف جنون السلطان، لم يتحرجوا في قتل خلفاء الرسول–[صلّى الله عليه وسلم] –يا ابن أمي، ولم يخافوا من قتل الحسين و تشريد آل البيت،فلن يحاروا في دمك "..

إنّ هذا الخبر الّذي حمّله الكاتب لنصّه الرّوائي" **جملكيّة آرابيا"**، إنّما هو خبر–رواه كثير من الرّواة باختلاف –ذلك لالتباس الوقائع وغياب الحقيقة، وربّما اعتمد الرّوائي على تلك الاحتمالات الّتي روتها كتب الأوّلين، وقد وجد فيها فرصته الّتي ستفتح أمامه العديد من الثّغرات لتحميل نصّه لغة غير تلك اللّغة الّتي اتّفق عليها بعضهم .

تتجلّى هذه اللّعبة من خلال العبارة المسطّرة في قوله السّابق:"**ستعيش وحيدا وستموت وحيدا"**، وهي عبارة ردّدها الكثير من الرّواة لمّا لحق أبو ذر–رضي الله عنه– بالنّبي–صلى الله عليه وسلم–في أحد غزواته "تبوك"، وقد تأخّر عنهم حتّى قيل :"**يا رسول الله،قد تخلف أبو ذر، وأبطأ به بعيره"، فقال "دعوه فإن يك فيه خير فسيلحقه الله بكم وإن يك غير ذلك فقد أراحكم الله منه**"[1]،.

وتلوّم [انتظر ومكث]أبو ذر على بعيره، فلمّا أبطأ عليه أخذ متاعه فحمله على ظهره، ثمّ خرج يتبع أثر رسول الله (صلى الله عليه وسلم)ماشيا، ونزل رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) في بعض منازله، فنظر ناظر من المسلمين فقال:يا رسول الله، إن هذا الرجل يمشي على الطريق وحده، فقال رسول الله(صلى الله عليه وسلم): "**كن أبا ذر**"فلمّا تأمّله القوم، قالوا:يا رسول الله، هو والله أبو ذر، فقال رسول الله (ص): **رحم الله أبا ذر يمشي وحده ويموت وحده و يبعث وحده**"[2].

لقد استأنس الرّوائي بهذا الاختلاف، فاستخدمه ليضع مسافة جديدة في المستوي (م) تفصله عن المستوي(مَ)، قد تختلف عنه أو قد تشبهه، إلاّ أنها مسافة لن تكون هي بالتّأكيد.لأنّها مسافة صناعة الرّواية التّي يستعين بها الرّوائيّ في بناء التّخييل ومن ثمّ تصوير التّاريخي.

[1]:عبد السلام هارون :تهذيب سيرة ابن هاشم ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، المجمع العلمي العربي الإسلامي، منشورات محمد الداية ،بيروت،ص 332.
[2]:المرجع نفسه، ص 332.

لعلّ الحوار التّالي؛ الذّي كان بين الصّحابي "أبي ذر الغفاري" و "معاوية بن أبي سفيان" (رضي الله عنهما) كفيل بأن يوضّح هذا التّصوّر الذّي يفسّر عمليّة انتقال الشّخصية بين (الماقبل النّص) والنّص، على هذا النّحو ؛[1]

– " هذا هو الدرويش الكذاب الذي شغل المدن و الأمصار؟.

– رد عليه أبو ذر بامتلاء و كبرياء .

– لديّ أب يا سيدي،ركعت له النخلات الصحراويّة الوحيدة...أبو جنادة بن قيس،فلا تذمني بأصلي ....

– قال الحاكم الرابع:والزّبد يتطاير من فمه، في أقصى درجات رعشة الانفعال.

تفو عليك وعليها وعلى أصلها وفصلها ....قبيلة حلالها حرام، وحرامها حلال، باعت الله والخليفة والبلاد والعباد لأعداء الأمة .

يشرح هذا الحوار التّصوّر الممكن لعمليّة بناء الشّخصيّة في التّاريخي.أي؛ تنتقل ش(شخصيّة أبي ذر رضي الله عنه) من(م) إلى(مَ) لتنتج شَ(شخصية أبي ذر)في(مَ).

لقد عرض هذا المقطع أخبارا عن قبيلة" أبي ذر "–رضي الله عنه–وأصل والديه ، وفي الواقع، قد أوردت بعض الكتب أنّ قبيلته كانت على مشارف مكة بواد، وهي من القبائل التي تعترض القوافل[2] وهذا ما سمح للرّوائي بإنتاج هذا التّصور الممكن، ليقول في نصّه**"قبيلة حلالها حرام وحرامها حلال"**.

ما يعزّز هذا الممكن ذكر الرّوائي حوارا آخر لأبي ذر(رضي الله عنه) مع الحاكم يجادل فيه عن مال العامّة، وهو من الوقائع التّي اختلف فيها الكثيرون؛ منها ما قدمه تاريخ الطّبري(224 هـ– 310 هـ)عن هذه الحادثة في فصل: (أخبار أبي ذر رحمه الله، السّنة الثّلاثون)، وذلك في قوله:

---

[1]: ينظر، واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص 43 .

[2]:"لقد كان أبوذر رضي الله عنه ،ربعيش في قبيلة تسمى غفار وهي قبيلة مشهورة بقطع الطريق على القوافل ،رفإن أعطتها القافلة ما تريد وإلا أغارت عليها وأخذت كل مافيها".

ينظر، محمد المصري (أبو عمار):أصحاب الرسول ،صلى الله عليه وسلم،مج 2 ،ص217.

"لما ورد ابن السوداء الشّام لقي أبا ذر فقال: يا أبا ذر ألا تعجب إلى معاوية، يقول المال مال الله ألا إنّ كل شيء لله كأنه يريد أن يحتجنه دون المسلمين ويمحو اسم المسلمين .

فأتاه أبوذر، فقال: ما يدعوك أن تسمي مال المسلمين مال الله ! قال:يرحمك الله يا أباذر، ألسنا عباد الله، والمال ماله، والخلق خلقه والأمر أمره !قال :فلا تقله، قال:فإني لا أقول: إنه ليس لله، ولكن سأقول مال المسلمين".[1]

استغلّ الرّوائي "واسيني الاعرج" هذا الحدث، في روايته "**جملكيّة آرابيا**"، وقد نقله ليعبّر عن قضيّة المال والرّعية بما يتاح له من تأويلات، سواء أكان بالعبارات نفسها أم بمعانيها، وهو ما يبديه هذا المقتطف:[2]

."وحين مدّ السّماط، ناداني معاوية بن أبي سفيان، الذي يجمع المؤرخون أنّه خرج من عرق الحاكم الرابع .

.تفضل شاركنا ياصاحبي، لقد أنجزنا المأدبة على شرفك يا ابن رملة بنت الرّفيعة.

أمدّك الله بنعيم الصحة والعافية، مازلت يامولاي على عهدي القديم،كأس من الحليب وصاع من التّمر.

.ألا يمكن أن تتعلم أنّ الخير والمال هبة من الله.

. الخير للجميع ياسيدي، وليس للخاصة فقط.

.آنت تكفر بنعمته تعالى يا ابن بنت الرّفيعة ؟

. أكفر بمن يشعل النار في مالٍ غير ماله، سنحاسب على كل لقمة ليست لنا.

. الحمد لله الذي لايحمد على نعيم سواه.

. على مكروه سواه ياسيدي .

.بحسب زاوية النظر".

[1]:أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك ،تاريخ الطبري ،تح أبو صهيب الكرمي،بيت الأفكار الدولية، الأردن،السعودية،د ط،د ت،ص737.

[2]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص45.

يفسّر النّص السّابق، الكيفيّة التّي استطاع الرّوائي أن يصيّر بها شخصيّة(العلم) من المستوي الأول (م) إلى المسوي الثاني(مَ)، حيث اقتضى منه انتقاء هذا العلم وتحويله بترك مسافة روائيّة تفصله عن المستوي ماقبل النّص(م) ليمتلك بنينة خاصّة تخضع لرؤية الكاتب، لأنّ تحويل ش(أبي ذر)إلى علامة شَ(مَ) في النّص الرّوائي- على الرّغم من اكتمال الرّؤيا عنه في السّياق الأوّل-سيكسبها دلالة مختلفة تخضع لعلامات جديدة تتعلّق بسياق المستوي (مَ). إذ غالباّ ، "كل ما يشتغل كعلامات أيقونية، لا ينظر إليها في حرفيتها بل من خلال انضوائها داخل هذا النسق أو ذاك "[1].

يعني أنّ عمليّة الرّؤية تتشكّل انطلاقا من معرفة سابقة في السّياق(م) لتقام على إثرها علاقة جديدة تتبنين داخل النّص المكتوب الحامل للسّياق(م)، فينتهي وفق ذلك الأساس إلى إنتاج معرفة جديدة تتعلّق بالسّياق (مَ) للنّص.

تُردّ قضيّة بناء هذه الشّخصيّة إلى جملة الاختلافات الواقعة حوّل أحداث هذا الصّحابي* التّي أتاحت للنّص الرّوائي اكتساب ديناميّة مختلفة، وهو الاختلاف الذّي دفع المؤرّخ "الطّبري" يصرّح في تاريخه، بالقول :"وأمّا الآخرون، فإنّهم رووا في سبب ذلك أشياء كثيرة وأمورا شنيعة كرهت ذكرها" [2].

لقد جنّد الرّوائي مجموعة من الاحتمالات لإدراك رؤى الرّواية الممكنة، حيث كان (للماقبل النّص) النّصيب الأكبر في بنائها، لهذا فهو لم يكتف بما تتركه الاحتمالات من ثغرات لتحديد مسار النّص الرّوائي، بل قام بإحداث ثغرات على مستوى يقين تلك المعارف، أو(ما يظنّ إنّه اليقين)، على نحو مساءلته" الطّبري" في رواية"**جملكيّة آرابيا**"، بل إنّه يتّهمه كغيره من الورّاق، (روّاة التّاريخ)، بتزييف التّاريخ وكأنّه لم يسلم هو الآخر من هذه المعضلة، فتحوّلت الرّواية، (**جملكيّة آرابيا**)، إلى جملة تساؤلات تحمل اتّهامات جريئة نحو كلّ ماض، تقريبا، وهو ملمح يتجلّى منذ أن أوقع النّص الرّوائي الاتّهام على كاهل "شهريار" في "قصص ألف ليلة

[1].سعيد بنكراد : نحو سميائيات الأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط ، ط 1، 1996 ،ص17.

*في الواقع لقد قام محقق كتاب "تاريخ الطبري" ،محمد بن طاهر البرزنجي ،ببحث الأخبار الصحيحة من الضعيفة والبث فيها عن طريق الحجة والسند مسقطا ماكان ضعيفا وباطلا في عنوان جديد هو (صحيح تاريخ الطبري) ، حيث أورد الجزء الأول من قصّة خبر معاوية وأبي ذر (رضي الله عنهما)، وأسقط غيرها ممّا تلاها، لكنّه رجع إلى بعضها في الهامش عن طريق سند "البخاري" و"أسعد" ليثبت صحّة ما قيل في أمر الصحابي "أبي ذر"-رضي الله عنه-، ينظر ،جرير الطبري:صحيح تاريخ الطبري،الخلافة الراشدة،مج 3 ، تح محمد بن طاهر البرزنجي ، دار ابن كثير، لبنان، سوريا،ط 1 ، 1428 هـ، 2007 ، ص ص 318 -320.

[2]:أبو جعفر محمد بن جرير الطبري:تاريخ الأمم والملوك، تاريخ الطبري، ص 738.

وليلة"، حيث صار كلّ حاكم عند الرّوائي "واسيني الاعرج"يعادل الملك "شهريار"، كذلك لم تسلم "شهرزاد" الأخرى (شخصيّة قصص ألف ليلة وليلة) من مساءلة صريحة عن حقيقة أبنائها.

ظلّ الرّوائي يسائل كلّ السّابقين ويشكّ في يقينهم، وهو في ذلك يذهب مذهب الكاتبة الرّوسية "نتالي ساروت" " Nathalie Sarraute" التّي علّق صاحب كتاب "مدخل إلى نظريات الرواية" على توجّهها إلى هذا المذهب في أنّه (الشّك) الّذي تراه؛ "ليس مبطلا للرواية بل إنّه استيراتيجية في خدمة استغوار روائي لحالات الوعي التي تلاحقها هي في تحيّز علني، أي ما يشكّل منهجها الخاص ومجالها الخاص:لاستقصاء الصّور لسيكلوجية الأعماق"[1].

ومن ثمّ أصبح الشّك عند"واسيني الاعرج" من دوائر تحقيق فعل روائي، وهاهو يوجّه أصبع الاتّهام، مرّة أخرى، نحو الطّبري:

"حتى أنت يا شيخي ؟ماذا فعلت أيّها الطبري بقلمك؟ لماذا جردته من كل حنين وشوق وسخرته لمن كان يملك القرار؟ كيف قبلت أن تكون وراقا كغيرك ، تنجر الأقلام وتدعو الرعية إلى أن تنتبه إلى هذه الظاهرة المحمودة التي لاتتكرر إلاّمرّة واحدة في كل سبع قرون، كنت تظن أيّها الطبري أنّ الزّمن الذي يكذّب دعواك لن يأتي أبدا، وأنّ الذين يقرأون بعيون مفتوحة التي لا تنطفئ نورها، لن يوجدوا أبدًا هاقد عدنا إليك ياشيخي، نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب وجلّدت بالقطيفة والمخمل ...كتبت وأن تضع كيس النقود الذهبية في جيبك "[2].

أمّا ما يحصل على مستوى هذا المقتطف من النّص، فتجاوز فيه الرّوائي التّأريخ لتفعيل التّاريخي، ذلك يعني أنّ الرّواية التقت مع التّاريخ في المستوي(مَ) فتعلّقت به ولكنّها قد ناقضته في تلك المعطيات بأسلوب مؤسّس نقديا، وهو أسلوب يدلّ على إدراك الرّوائي لمقتضيات البنية السّردية، حيث تتجلّى هذه الكيفيّة من خلال توظيف المعارضة السّاخرة "pastiche satirique "ذات الوظيفة الهجائية" fonction critique"[3] .

أعلنت الرّواية في قضيّة التّأريخ معارضة قويّة لما قدّمه "الطّبري" من أخبار حول الأوّلين، إذ تتّهمه بالتّوثيق الزّائف والتّطاول على الحقيقة، رغم إنّ الطّبري لا يختلف في ما حمله هذا الخبر عمّا روته الكثير من

---

[1]. بيير شارتييه:مدخل إلى نظريات الرواية،ترعبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط1 ، 2001 ، ص205 .

[2]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص46.

[3] .*Gerard Genette :palimpsestes ,(la littérature au second degré), éd Seuil ,1982,p32.*

الكتب، فقد تحدّث صحيح البخاري(810- 870م) عن هذه القضيّة المتعلّقة "بأبي ذر الغفاري ومعاوية"(رضي الله عنهما) في أمر الزّكاة ومال المسلمين و قد ذهب الجمهور إلى أنّ أصح الرّوايات ما كانت "عن البخاري"[1].

كذلك استأثر الرّوائي بهذه الواقعة الّتي تخبر عن إمكانيّة نفي معاوية أو عثمان-رضي الله عنهما- ل"أبي ذرّ الغفّاري"، رضي الله عنه، بسبب اختلافهم في تفسير الآية الكريمة الرّابعة والثّلاثين (34) من سورة التّوبة ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ كَثِيراً مِّنَ الأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالفِضَّةَ وَلاَ يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ**﴾، والتّي يذكر في نصّه أنّ "أبا ذر" — رضي الله عنه- قد ألبّ فيها الفقراء ضدّ الأغنياء .

لقد سمّى الرّوائي(واسيني الاعرج) فصله الأول من الرّواية "**بواو الحق**"، وهو يحيل على تلك الواو الموجودة في الآية الكريمة، كما في قوله الآتي: [2]

هاااه يا أبا ذر، هل تسمعني؟ تؤذيني حالتك المزرية، الأغنياء يشكونك لأنك تحرض الفقراء عليهم ؟ ما قولك في هذه التهمة ؟.

. أ نت تعرفني يا سيدي، لست من هؤلاء، لم أفعل ما يؤذي أحدا، أنهاهم فقط عن تكريس الأموال و أذى الفقراء الذين لا سلطان لهم إلا الله و ناس الخير .

. الله هو الآمر الناهي، أتنكر علينا نعمته تعالى؟

. أسترشدك بالآية التي تقول يا سيدي:"[و] الَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ والفِضَّةَ ولاَ يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ".

. صوّب كلامك، واتّقّ ربّك، الآية نزلت في الأحبار و أغنياء أهل الكتاب من الرهبان ولا يشمل حكمها المسلمين .

- **لا؟.. نزلت فيهم و فينا أيضا يا مولاي .....**

.أنت تشوّه الآيات يا ابن بنت الرفيعة، حرف الواو[و] غير وارد في هذه الآية بالذات صحّح نفسك واستغفر ربك،قبل أن آمر بقطع رأسك .

[1]. ينظر،أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري،كتاب الزكاة، تح صدقي جميل العطار، دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع، لبنان،د ط ، دت ، ص 334.

[2]. ينظر، واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص ص 47 ،48.

. و اتفق الوّراقون، البراقون والسراقون....و تآمر الجميع على حذف حرف الواو[و] حرف الفقراء من الآية فتقطع الصّلة بينها و بين السّابق أي القسم الأول من الآية.

إذن، يظهر التّعالق النّصي واضحا في رواية "**جملكيّة آرابيا**"، حيث كان كلّ ما استعمله الرّوائي في هذا المقطع محاكاة لما هو في كتب الأحاديث أو كتب سابقة، اهتمت برواية أحاديث النّبي- صلى الله عليه وسلّم- أو اهتمّت بنقل ما وقع بين صحابته وخلفائه-رضي الله عنهم-؛ ومن بينها ما ورد عن صحيح البخاري في الحديث" السّادس بعد الأربعمائة والألف"، وفيه يقول:

"حدّثنا عليٌّ، سمع هُشَيْمًا،قال أَخْبَرَنَا حَصِينٌ، عن زيد بن وهب، قال : مررتُ بالرَّبَّذَة، فإذا أنابأبي ذرٍّ، رضي الله عنه، فقلتُ له: ما أَنْزَلَكَ مَنْزلكَ هذا، قال كنت بالشّام، فاختلفت أنا ومعاوية في :﴿ **وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ والفِضَّةَ ولاَ يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ الله** ﴾ -التوبة 34 –

قال معاوية نزلت في أهل الكتاب ،فقلت له :نزلت فينا وفيهم، فكان بيني و بينه في ذاك ، وكتب إلى عثمان، رضي الله تعالى عنه، يشكوني، فكتب إليّ عثمان أن أقْدَمِ المدينة، فقدمتها، فكثُرَ عليّ النَّاسُ حتّى لم يروني قبل ذلك، فذكرت ذاك لعثمان فقال لي: إن شِئت تّنحَّيتَ، فكنت قريبا، فذاك الذّي أنزلني هذا المنزل، ولو أمّروا عليَّ حبشيا لسمعتُ وأطعتُ" [1] .

لا يختلف الخبر في هذا النّص عمّا ذكره"واسيني الاعرج" في الرّواية، وهو ما يؤكّد بقوّة اعتماده على المستوي(ما قبل النّص)، الذّي لجأ إليه الرّوائي حتّى يستطيع أن يبني شخصيّة "بشير المورّو" التّي تتماهى بشخصيّة العلم "أبي ذر"- رضي الله عنه- مثل هذا القول الذّي يظهر امتزاج الشّخصيّتين في شخصيّة واحدة، حيث يتحدّث "بشر المورّو وكأنّه "أبوذر الغفاري"-رضي الله عنه-؛

"**هو أنّ بشير المورّو شعر وكأن كابوس معاوية أصبح حقيقة وكأن أبو ذر الغفاري لم يكن مجرد رؤيا**"[2].

وقد ركزّ"الرّوائي"على الاحتمال الضّعيف في قصّة "أبي ذر الغفاري"—رضي الله عنه-بغية تأسيس تصوّره للشّخصيّة الرّوائيّة التّي يتطلّبها النّص التّخييلي، مع ذلك فإنّ التّخييل، في مثل هكذا مواضع، لا يكون بمثابة تأشيرة حريّة تصوّغ لصاحب النّص الحديث فيما يشاء، بل عليه الالتزام حيث يفترض ذلك، خاصّة مع

[1]:ينظر،أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري،(كتاب الزّكاة ،الحديث 1406 وطرفه في4660) ،ص334.

[2]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص 51.

صحابة رسول الله- صلى الله عليه وسلّم-الذّين وصفهم بالنّجوم، وحق التّابعين الاهتداء بهم والاقتداء بسيرهم.

يعتمد الرّوائي"على واقع الخلاف في تفسير الآية الرابعة والثلاثين من "سورة التّوبة" ليقيم تساؤلات أخرى عن تلك الحقيقة المعروفة التّي سجّلتها كتب معيّنة؛ أمثال تاريخ الطبري[1]، أو شرح صحيح البخاري[2]، كما إنّه يحيل على أسماء معروفة للصّحابة ويعزّز بذكرها ماكان من اختلاف حول حرف"الواو":

"وشكّلت لجنة من كبار الوراقين الكبار الذين تخر الأمة لكلامهم المرصع بالبلاغة كما يقولون.ولم يدع للجنة كبار القوالين المعروفين كابن عباس وعبد الله بن مسعود، وعلي بن أبي طالب وغيرهم.واقتصرت العملية على أثرياء المدينة كزيد بن ثابت...وعبد الله بن الزبير....وسعد بن العاص بن أمية....واتفق الجميع على حرق حرف الواو[و]من الآية، أو حذفها، فهي دخيلة..."[إلى أن يقول**]"أنا نفسي كنت أركض من أجل الواو التي أرادوا نفيها.لم تقعد الدنيا إلا بعد أن استنفر أُبَي بن كعب، فاستقام المعنى الذي اندفعنا من ورائه"[3].**

إنّ الغاية من إيراد هذه الرّوايات عن أخبار السّابقين هو معرفة الكيفيّة التّي يتعامل بها الرّوائي مع المادة التّاريخية والاطّلاع على الممكنات الّتي تفتحها أمام المبدع الرّوائي، فإذا ما قوبلت هذه المادّة بما هو موظّف في النّص الرّوائي، كان من الممكن تحديد مواطن المحاكاة أو المعارضة أو الحذف والتّمطيط الذّي يمارسه الرّوائي على مكوّنات الرّواية.

لذلك تكاد تكون شخصيّة(أبي ذر) في الرّواية، شَ(مَ)، على سمت شخصيّة العلم الصّحابي"أبي ذر الغفاري" –رضي الله عنه- في المستوي التّاريخي ش(م)، فما برح الرّوائي هذا العلم إلاّ وهويسوق مختلف الاحتمالات التّي تتمظهر خلالها شَ(مَ) في جميع تفاصيلها، على نحو الحوارات التّي استعملها الرّوائي بين

[1] :ممّا رواه الطبري (839م-923م)عن أبي ذر(32هـ/652م) "قام أبو ذر بالشام وجعل يقول:يا معشر الأغنياء،واسوا الفقراء.بشر الذين يكنزون الذهب و الفضة ولاينفقونها في سبيل الله بمكاو من نار تكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم.فما زال بها حتى ولع الفقراء بمثل ذلك،وأوجبوه على الأغنياء،وحتى شكا الأغنياء ما يلقون من الناس" "،ينظر، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك،تاريخ الطبري،ص734 .

[2]:لقد ورد في كتاب الزكاة ،قول ابن عبد البرّ:"وردت عن أبي ذر آثار كثيرة تدل على أنه كان يذهب إلى أنّ كل مال مجموع يفضل عن القوت وسداد العيش فهو كنز يُذم فاعله ،وأن آية الوعيد نزلت في ذلك ،وخالفه جمهور الصحابة ومن بعدهم و حملوا الوعيد على ما نعي الزكاة وأصح ما تمسكوا به حديث طلحة وغيره في قصّة الأعرابي..." ينظر،محمد بن صالح العثيمين:شرح صحيح البخاري،"كتاب الزكاة"ج 4،المكتبة الإسلامية،القاهرة والنبلاء للكتاب ،مراكش ،ط 1 ، 2008 ،ص616 .

[3]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص 48 .

شخصيّة معاوية وأبي ذر[1] –رضي الله عنهما–مشيرا إلى مواضع الاختلاف، وهو بذلك تخطّى ما تعنيه الشّخصيّة (العلامة الفارغة)[2] التّي ستمتلىء تدريجيا إلى الشّخصية الثّابتة الممتلئة في الماقبل النّص.

في واقع الأمر، استلهام الرّوائي لهذه الوقائع إنّما هي محاولة لبناء شخصيّة"بشير المورو"من خلال تصوّر فريد يتعالق فيه أولئك الأعلام الّذين يبحثون عن العدل والاستقامة لينتهي ب"بشير المورّو" إلى أسطورة رجل تاريخي.لذلك لا يتحرّج، مرة أخرى، وهويصطفي محطّة مميّزة من محطّات حياة"أبي ذر الغفاري"–رضي الله عنه– بصحراء الرّبذة* والبحث في سبب انتقاله إليها، وهو أمر دفع الرّوائي إلى استغلال العديد من الملابسات المحيطة بهذه الواقعة، ممّا فتح أمامه الكثير من الثّغور التّي تمكّنه من تجسيد شخصيّة"أبي ذر"–رضي الله عنه– كما يريدها في متنه الحكائي .

لقد اشتغل الرّوائي على قضيّة النّفي إلى"صحراء الرّبذة" التّي كانت في حقّ "أبي ذر"–رضي الله عنه– وافترض الرّوائي مواقف للقصّة تختلف عمّا كان سائدا، كما هي الحال في هذه الفقرات؛[3]

–"أين هو الآن؟هل بدأ تيه المنفى القاسي؟أول ليلة من هذا الجحيم قضاها في خباء مهلل منصوب على تل الربذة، بجوار نخلة مغبرة، ظلت تنحني وتنحني حتى ظلّلته عن آخره هو وزوجته وابنيه عمارة وذر.الغيمات القليلة التي غطت رؤوسهم طوال الرحلة بدأت تموت عطشا وجوعا .لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الحاكم الرابع، والحاكم الذي خرج من عرقه، زاد أنين عمارة.فقدت ملامحها.....

.....

طلبت عمارة ماء. نفذ الماء يا ابنتي،قال لها أبو ذر منكسرا نحن في منفى الموت ....

.....

–انتهى كل شيء أترين الجوارح التي تتبعنا يا ابنة بنت الرفيعة؟بعد قليل سنصبح طعما شهيا لها،كانت عمارة وردة بريئة مليئة بالعطر ونوار البوادي، فأصبحت تربة ونثارا من الغبار.....".

---

[1]:ينظر، المصدر السابق، ص ص 48، 49 .

[2]:ينظر،فيليب هامون:سميولوجية الشخصيات الروائية،ص40.

*مدينة أثرية تقع شرق المدينة المنورة ،وتبعد عنها قرابة 170 كلم ،وهي إحدى محطات القوافل على درب زبيدة الممتد من العراق إلى مكة المكرمة ،وتقع اليوم 100 كلم جنوب شرق محافظة الحناكية و200 كلم شرق المدينة المنورة .ينظر ،41 :12 سا،http://ar.m.wkipedia

[3]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا،ص ص 63، 64 .

ما سجّله النّص الرّوائي عن هذا المنفى ومعاناة "أبي ذر الغفاري"-رضي الله عنه-من خلال شخصيّة"بشير المورّو"، اختلف في ذكره السّابقون، بين إثبات و نفي، حيث ينفي الكثير منهم حادثة نفي"عثمان بن عفان لأبي ذر"-رضي الله عنهما-على نحو ما قدّمه" تاريخ الطبري"وغيره الذّين يرجحون اختيار "أبي ذر" –رضي الله عنه – لهذه الصّحراء بنفسه وليس للخليفة في هذا الاختيار سلطة عليه* [1].

إلاّ أنّ الكاتب تنبّه بذكاء إلى هذا الخلاف الذّي يثبته البعض وينفيه البعض الآخر في هذه الواقعة، وهو أمر منوط بالمبدعين، فأخذ ينسج من خلال ذلك شخصيّة "أبي ذر" الرّوائية التّي خالفت حقائقها التّاريخ، في هذا الموضع، ليتقن لعبته السّرديّة.

ولكنّه، في الواقع، يتجاوز فيها، كثيرا، الحقائق، إذ لايتعلّق الأمر بالتّخييل وحسب، وإنّما عندما يبلغ من القول حدّا تتطاول فيه الرّواية على أمور الدّين وشعائره، أو أن تنسب للصّحابي "أبي ذر الغفاري"، رضي الله عنه، ماليس فيه أو ما لم يعرف به، فيشوّه النّص الرّوائي صورة هذا الصّحابي أوغيره من الصّحابة للمتأخّرين أوالقارئ بصفة عامّة، ممّا يبعث الإنكار والرّفض، أحيانا ولو كان تخييليا.

على الرّغم ممّا يحدث من تجاوزات غير مقبولة، كما سبق ذكره، فإنّ النّص الرّوائي يحقّق في كلّ شخصيّة " علم من الأعلام "استدعاها؛ تسميّة أو وصفا أو فعلا.... تصوّرا تاريخيا، ومن ذلك هذا الحدث الذّي ترويه شخصيّة " أبي ذر" في النّص الآتي :

-"دموعك تكفيني يا أم عمارة لقد نسيَنا من وضعنا فيهم آخر مآوينا.....

---

[1]. ينظر ، أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري، كتاب الزّكاة ،ص 334.

ومحمد بن صالح العثيمين:شرح صحيح البخاري،"كتاب الزّكاة"ج 4،ص618 .وأبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، تاريخ الطبري،ص734.

*يقول صاحب كتاب "أصحاب رسول الله":بكل أسف وجدت أن كثيرا ممن كتبوا عن الصحابة-رضي الله عنهم-يثبتون في كتبهم أن عثمان بن عفان-رضي الله عنه-قد أخرج أباذر-رضي الله عنه-إلى الربذة على الرغم من أن أباذر كان لا يريد ذلك.وهذا ظلم عظيم،ومنكر أثيم...وإنما كان هذا من عثمان تخييرا لأبي ذر" ينظر، أبو عمار ،محمد المصري،:أصحاب الرسول، مج 2 ،ص222.

كما أن صاحب كتاب "صحيح تاريخ الطبري" ،فقد ذهب إلى أنّ عثمان قد خير أبا ذر للذهاب إلى الربذة –رضي الله عنهما- نافيا غير ذلك ممّا رأى إنّها أباطيل، ينظر ،جرير الطبري:صحيح تاريخ الطبري،الخلافة الراشدة،مج 3 ، ص 318 .

*في حين يذكر صاحب كتاب تهذيب السيرة وقوع النفي من قبل الصحابي عثمان بن عفان-رضي الله عنه" ،ينظر، عبد السلام هارون: تهذيب سيرة ابن هاشم، ص ص 332 ،333.

–كذبت على نفسي كثيرا وكان يفترض أن أستعد لموتي، حين خرجت من باب الحاكم الرابع، رأيت للمرة الأخيرة وجهه الذي هرب الدم منه.عرفت أني هالك لا محالة، وأني سأموت وحيدا في خلاء القفر كما قال الطالع في بلدتي"[1].

إنّ ما ورد من حقيقة في هذا المقتطف إنّما يمكن أن تفسّره العبارة المسطّرة، وهي التّي مكّنت الرّوائي من اختيار وبناء التّاريخي، لأنّها تمثّل "خيوط الممكن* "في هذه الواقعة، حيث يعود الخبر المحمول وفقها إلى روايات السّابقين؛ ومن ذلك ماورد "عن عبد الله بن مسعود، قال:لما نفى عثمان أبا ذر إلى الرّبذة، وأصابه بها قدره، لم يكن معه أحد إلاّ امرأته وغلامه، فأوصاهما أن غسلاني وكفناني، ثم ضعاني على قارعة الطريق، فأول ركب يمرّ بكم فقولوا:هذا أبو ذر صاحب رسول الله (صلى الله عليه وسلم)فأعينونا على دفنه. فلما مات، فعلا ذلك به، ثم وضعاه على قارعة الطريق، وأقبل عبد الله بن مسعود في رهط من أهل عُما[معتمرين]فلم يرعهم إلاّ بالجنازة على ظهر الطريق، فقد كادت الإبل تطؤها، وقام إليه الغلام، فقال:هذا أبو ذر صاحب رسول الله(صلى الله عليه وسلم) فأعينونا على دفنه.قال فاستهل عبد الله بن مسعود يبكي ويقول :صدق رسول الله(صلى الله عليه وسلم):تمشي وحدك وتموت وحدك !ثم نزل هو وأصحابه فواروه"[2].

من خلال هذه الرّواية في حقّ الصّحابي، يتّضح أنّ "واسيني الاعرج"يعتمد كثيرا على ما ذهبت إليه مصادر الرّواية المختلفة في هذا الموقف،ل تتحوّل خيوط الممكن في "**جملكيّة آرابيا**"إلى حقائق كائنة –في الغالب– إذ لا يختلف الخبر في" **جملكيّة آرابيا**" عمّا هو موجود في مصادر هذا الخبر تأريخيا، إلاّ بعض التّفاصيل المنثورة في ثنايا الكلام، على نحو قوله: [3]

"صرخت أم عمارة بأعلى صوتها وهي تنزع الملاية لتضعها على صدري[أبي ذر]امرؤ يموت في الخلاء ولا يجد من يكفنه ؟يا بهدلة العرب ويا قصورهم وجبنهم !؟

القافلة الراحلة لم تتحسس جيدا مصدر الصوت، ولم تعره انتباهها أبدا، لكن استمرار الندب جعلها

---

[1]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص 66 .

* يمكن تمثّله بالظاهرتين نفسيهما في الخَيط الْأَبْيَض" هُوَ أول مَا يَبْدُو من الْفجْر الْمُعْتَرض من الْأُفق" ،أو الْخَيْط الْأسود" هُوَ مَا يَمْتَد مَعَه من غلس اللَّيْل"،ينظر، أبو البقاء الحنفي(أيوب بن موسى الحسيني القريمي الكفوي)، (ت: 1094ه): الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ، تح عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة ، لبنان، ج 1 ،د ط ، دت ، ص 434 .

[2]: عبد السلام هارون: تهذيب سيرة ابن هاشم، ص ص 332 ،333 .

[3]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص ص 68 ،69 .

تتوقف من جديد وتحدّد مكان الاستغاثة.....

مدوا أياديهم للمساعدة خاف أبو ذر منهم وهو يتنفس آخر الأصوات.....

.....

"أرجوكم أنا ابن اليتيم والمظلمة.أنا جليس الفقراء وحبيبهم ومفتيهم عندما يتخلى الفقهاء عن صدق الحكاية ويبيعون رحمة الله بالرخيص.أررجوكم ...لا يكفنني رجل منكم إذاكان أميرا أو عريفا أو بريدا أونقيبا أو ملحقا بخليفة.عرف بقايا ملامحه رجل من الأنصار، صعب عليه نسيان الفقر والجوع الذي عاناه من الحاكم الرابع، انكفأعلى قدميه ثم بكى جمرا:عرفت ألمك يا أنبل بني الناس، يا أبا ذر لقد رأيتك تحرق نفسك كالحطب اليابس من أجل الذين لا رب لهم يحميهم من القتلة ويؤمنهم من خوف.أنا أكفنك يا عم في ردائي،لي ثوبان من غزل أمي حاكتهما لي لأحرم بهما ،فهل تقبل بي؟ همهم بالبكاء:أنت من تكفنني،نورك يكفيني " .

لقد اعتمد "واسيني الاعرج"على المرجع الموجود في (الماقبل النّص) لبناء هذا العلم، إلاّ أنه حاول ترك مسافة بين الرّواية والمرجع من خلال ذكر اعترافات "أبي ذر" —رضيالله عنه–في النّص الرّوائي وكذلك تحويله شخص الصّحابي المقرئ والمحدث والفقيه"عبد الله بن مسعود" (6هـ-32هـ)–رضي الله عنه– إلى شخصيّة رجل مجهول، وهو نوع من التّوجيه الذّي يمارس على المتلقي لإنتاج المختلف أو الممكن الذّي يظلّ معتمدا في هذه الرّواية على خيوط الممكن في المرجع، وهي حالة تتعلّق بنص المتعة الّذي يصفه "رولان بارث" بأنه يضع المتلقي في حالة ضياع أوالّذي يتبعه إلى حد الملل أو إنّه يجعل القاعدة التّاريخية والثّقافية والسّيكولوجية للقارئ تترنح، كما أن هذا النّص يزعزع ثبات أذواقه وقيمه وذكرياته كما يؤزم علاقته باللغة[1].

من الأعلام التّي كان لهانصيب في النّص ،أيضا، شخصيّة "نائلة" زوجة عثمان بن عفان–رضي الله عنه– التّي اكتفى الرّوائي باستذكارها وإيراد رسالتها التّي وجهتتها إلى معاوية بن أبي سفيان —رضي الله عنه–"**أما بعد، فإني أدعوكم إلى الله الذي أنعم عليكم وعلمكم الإسلام وهداكم من الضلالة...**"[2].

[1]:ينظر،رولان بارث:لذة النص،تر فؤاد صفا،الحسين سحبان، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط2 ، 2001 ، ص22.

[2]:واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص ص 591 -593 .

هناك شخصيّات أخرى كانت حاضرة في ذاكرة الرّواية، وهي من الأعلام الذّين كان أثرهم بارزا في التّاريخ، ومن بين أولئك، هذه الشّخصيّات الآتية :

2 – **ابن رشد***(520 هـ-595 هـ)

هو من الأعلام التّي استلهمها "واسيني الاعرج"، في روايته "**جملكيّة آرابيا** " أيضا، وقد عرفت هذه الشّخصيّة في عصرها بمكانة متميّزة لما سجّله فكرها من دور في الفلسفة والمنطق، وكأنّ الرّوائي يبحث عن نقاط التّشابه بين الأزمنة المختلفة، فيختار منها عوالم تبدو متكرّرة بمواقف أصحابها ووقائعها، ليستدعي في زمن متأخّر عن"أبي ذرالغفاري"-رضي الله عنه- هذا العلم (ابن رشد).

تعرض الرّواية من خلال هذه الشّخصيّة، أيضا، مواقف الحكّام ومعاملاتهم للرعيّة وأهل العلم خاصّة، فيشترك مع كلّ أولئك السّابقين فيما تلقاه هذا "العلَم"من ظلم الحكم وفساد حكّام الأمّة، على حدّ ما تعرضه الرّواية، ولذلك تبث "الرّواية"هذه الرؤية في مختلف اختياراتها، فتوجّه خيوط الممكن في الرّواية-غالبا-نحو هذا الأفق، خاصّة أنّ "واسيني الاعرج" قد صرّح في كذا موضع من الرّواية عن زيف التّاريخ وأنّ الحقيقة تُطلب من أفواه "القوالين"، كما في قوله:

"**ماذا لو بدأنا من اللحظة التي نفي فيها ابن رشد؟قال أحد القوالين على أطراف المدينة.فبينهما شبه الدم والنجوم، سيتغير كل شئ حتما.أبناء الكلبة،خافوا منه مثلما يخافون من وباء الطاعون، ابن رشد حرك المواجع**"[1].

تحاكي الرّواية "**جملكيّةآرابيا**"سير كثير من العظماء بطرق متشابهة، غالبا، ليظلّ المهم في هذه الحال، هو معرفة كيف صيّرت الرّواية "**جملكيّة آرابيا** "هذه الأعلام ؟ .

إنّ من أهم المبادرات التّي أفرزها الرّواية في اتّصالها بأولئك الأعلام، هي معاينة مسار فترة الخلافة الإسلاميّة ومواقف المسلمين، والبحث في الطّرق التّي سنّها الحكّام في قيادة الرّعية،حيث كشفت الرّواية منهجهم في قيادة الأمم على مدار أزمنة مختلفة؛ إذ يتعالق حدث الرّواية بتواريخ معيّنة ويصف وقائعها، خاصّة

*ابن رشد(أبو الوليد بن محمد)(1126م-1189م)، فيلسوف عربي ولد في قرطبة وتوفي في مراكش، درس الكلام والفقه والشعر والطب والرياضيات والفلك والفلسفة، له"فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال.
ينظر ،كميل إسكنر وآخرون:المنجد في الأعلام ، ص8 .

[1]:واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص ص 32 .

منها، مناهضة الحكم السّائد آنذاك، وقد كان سبيل النّص في ذلك تقنيّة الانتقاء التّي يؤسّس بواسطتها حقائق الرّواية، ومن ثمّ، حقيق القول بأنّ رجوع الرّوائي إلى سند التّاريخ كان سائدا في مختلف أعلام الرّواية، سواء ما اتّفق على مصائرها أم ما اختلف فيها، هذه العودة التّي تخضع في تفاصيلها المحكيّة إلى المعادلة السّابقة:

ش∋(م)⟵ شَ∋(مَ) ومنه شَ∌(م) و شَ ∄ (ن) إذن ش≠شَ ومَ≠مَ.

إنّ هذا التّصوّر يمكن أن يفسّره قول الباحث"سعيد بنكراد" في إنّ :"الكون النّصي لا يمكن أن يدرك وأن تفك رموزه إلا من خلال وجود تشابه بين التجربة المؤسسة فنيا (بنية مخيالية محددة من خلال قوانين الفن) وبين التجربة الفعلية(بنية واقعية تتحكم فيها قوانين عالم التجربة المحسوسة أي التجربة العادية)" [1].

فعلا، إنّ النّص الرّوائي يؤكّد رجوع الكاتب "واسيني الاعرج" إلى هذه الإحداثيّات على مستوى الأعلام، لينطلق من ش(س،ع) في المستوي(م)، التّجربة الفعلية للشّخصيّة في ظروفها الزّمانية والمكانيّة، وبعمليّة التّحول تشغل ش(م) عالما جديدا ممكنا في (مَ) من خلال قوانين نصيّة خاصّة بالتّجربة المؤسّسة فنيّا، لتنتج شَ(سَ ، عَ).

تتجلّى الغاية من العودة إلى هذا الوجود السّابق للأعلام ضمن التّجربة الكائنة في إنتاج عالم ممكن قد يشبه (الماقبل النّص)، وهذا التّشابه هو خيط الممكن الّذي يهتدي بواسطته المتلقي إلى بناء معارفه (ولا يهمّ نوع المعارف، صدقت أم كذبت)، فيحدث التّواصل(من فهم وإفهام)،وإلاّ كان العكس، إذ تحدث القطيعة مع النّص الرّوائي الّذي لا تتقاطع أفقه مع المتلقي ليتحوّل إلى طلسم مبهم لا معنى له.

لذلك يعدّ العلم (ابن رشد) من التّجارب الّتي حاول "واسيني الاعرج "تأسيسها اعتمادا على (الماقبل النّص)، وهو ما يسجّل في هذا القول:

"افصلوا ولا تجمعوا بين المختلفين، عالم الطبيعة وعالم ما بعد الطبيعة، عالم الغيب وعالم الشهادة، الاستدلال لا يصح إلا حيث تكون النقلة معقولة بنفسها وذلك عند استواء الشاهد والغائب، افصلوا المقام فيما بين الشريعة والحكمة من اتصال" [2].

[1]:سعيد بنكراد:النص السردي، نحو سيميائيات الأيديولوجيا، ص 33.

[2]:واسيني الأعرج: جملكية آرابيا،ص 33..

لقد مثّل "ابن رشد" محطّة متميّزة في الفلسفة في عصره، وما سجّله النّص السّابق في هذا المقام أنّ الرّواية لم تختلف مع المستوي (الماقبل النّص) لتاريخ هذه الشّخصيّة، وإنّما اشتغلت بطريقة التّقليص للأسلوب والمحافظة على المعاني والتّكثيف اللّغوي" condensation"[1] .

إنّ ما استرجعه النّص الرّوائي من معلومات تخصّ شخص"ابن رشد" تتعلّق جميعها بما أوردته مراجع مختلفة سابقة عن الرّواية، ولذلك لا يظهر النّص أي اجتهاد في حقّ هذه الشّخصيّة مكتفيا بما سجّلته تلك المراجع في (الماقبل النّص)، كتعدادها لمميّزات الفلسفة عند" ابن رشد "في المقتطف السّابق وقد أثبتتها المراجع في مقال عنوانه: [2]

"فيما بين الحكمة و الشريعة وفيه يحاول التوفيق بين الشريعة والفلسفة"على نحو؛

- "تفرقته بين عالم الشهادة وعالم الغيب.
- لا يجوز تطبيق المعاني الإنسانية على الأمور الإلهية.
- التوفيق بين الشريعة والحكمة".

إذن، يتمّ إنتاج التّخييل في نص"**جملكيّةآرابيا**" عن طريق استدعاء أنساق تاريخيّة لتكون مرجعا يعود إليه المتلقي في توليد التّاريخي، و"ابن رشد" وغيره من الأعلام هي أحد تلك الأنساق المؤسّسة لإنتاجيّة التّخييل، مع الإشارة إلى حرص الرّوائي"واسيني الاعرج" على نقل هذه الأنساق المنتجة والمكتملة في"ما قبل النّص"بالتّصور نفسه، وهو ما دلّت عليه التّمثيلات السّابقة، على الرّغم ممّا سادها من تمطيط أوتكثيف، وارد على لسان القوّال أوالرّاوي، كقول(بشير المورّو) في هذا المقتطف معبّرا عن تلك المعارف المتعلّقة ب(الماقبل النّص):

"قل أين خبأت رأسك يا ابن أمي؟أما كان ممكنا، إلا أن تعودن الدنيا بعدك صارت رخيصة، ارفع صوتك ياابن رشد عاليا، إنهم يتهمونك بالزندقة والإلحاد؟لا يعرفون ألامك وأنت تضع وجهك على عتبة الدار وتنظر وراءك مودعا مدينتك التي احببيها حتى الانهيار...كان عليك يا أبا الوليد القرطبي أن

[1] : *voir ,Gerard Genette :palimpsestes ,p341*

[2]:ينظر،محمد أمين فرشوخ:موسوعة عباقرة الإسلام،في العلم والفكر والأدب والقيادة،ج1،دار الفكر العربي،بيروت ،لبنان،د ط ،1996 ،ص ص73- 75 .وكميل اسكندر حشيمه وآخرون:المنجد في الأعلام،ص8 .

تواصل إصرارك على الفصل...لقد سرق الوراقون حقك وحق أستاذك أبي بكر الصائغ ابن باجة وصديق الهم والأنين ابن طفيل*"[1]

يلاحظ على القول السّابق توجيه الروائي للمتلقي نحو قصديته الخاصّة في النّص، وهو الأمر الذّي يتجلّى من خلال استذكار "بشير المورّو" لعدد من الأعلام كانوا معاصرين"لابن رشد"، لكن هل هذا الأمر يتطلّب هذه الدّقة في تعيين ألقاب الأعلام وأسمائهم؟.

إنّ اهتمام "واسيني الاعرج" بعالم"ابن رشد"، دفعه إلى تأثيث هذا العالم على نحو ينقل التّجربة الحسيّة الفعليّة الواقعة في حياة "ابن رشد" وذلك لإصابة أمرين؛

1 .أحدهما التّعبير عن رسالة فكريّة ضمّنها "الرّواية"،وهي واقع المواجهة بين المفكر والسّلطة أو(المثقّف والحاكم)، شأن هذا المقتطف(التّالي) الّذي جال فيه الرّوائي في بقاع متعدّدة من الأمّة الإسلاميّة وفي أزمنة مختلفة، وكأنّه يقحم محمولاتها إقحاما، إذ لم يكن في حاجة إلى هذا التّفصيل لولا مقصديته التّي يمكن أن يبرّرها قول أحد الكتّاب"قراءة نص سردي ما ممارسة لعبة تتعلم من خلالها كيف تعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي،إننا ونحن نقرأ روايات نهرب من القلق الذي ينتابنا ونحن نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي تلك هي الوظيفة الاستشفائي" [2]،.

هذا الأمر حوّل النّص الرّوائي إلى مرافعة قضائيّة يستجدي من خلالها عدالة الأمّة العربية وينذّد بظلمها، على نحو هذه الفقرة التّي حمّلها الكثير من القضايا، والّتي لم يفصل فيها بين الدّاني والمدان:

"ماذا فعلت يا عمّي الطاووس عندما ذبحوا أمامك ذاكرة هذه الأمة الحزينة ابن رشد والحلاج؟ عندما شووا لحم ابن المقفع وهو حي؟ عندما قطعوا أنفاس طه حسين وفرضوا الرقابة عليه لدرجة الارتداد عن رأيه؟ يوم اغتالوا نشيد الأمة ونورها حسين مروة ومهدي عامل ومحمد بوخبزة، بالحديد البارد والنار الهالكة؟ يوم حاولوا ذبح حرف النور نجيب محفوظ أمام الملأ وحولوا كل أبجدياته الحية

[1]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا،ص ص 38 ،39 .

* ابن باجة(أبو بكر محمد بن الصائغ)،(ت1138م)فيلسوف عربي شهير، امتاز بمعارفه الطبية والفلكية والموسيقية ،توفي مسموما،له(تدبير المتوحد)،

-ابن طفيل(أبو بكر محمد)،(1100 م-1185م)،عالم موسوعي وفيلسوف أندلسي ،اهتم بالطب والرياضيات والفلك والشعر،ينظر كميل إسكندر وآخرون:المنجد في الأعلام، ،ص ص 8- 10.

[2]:أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد،تر سعيد بنكراد ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،2005 ،ص9 .

إلى عورة؟يوم حكموا بتفريق ناصر حامد أبوزيد عن زوجته...والقائمة طويلة ياعمي الطاووس" *[1].

2. الأمر الثّاني؛هو إنتاج التّاريخي لا التّأريخ وهو حال تحقّقة، مثلا، كلمة ذيّل بها ذلك المقتطف وهي"الطّاووس"وفيها تتجسّد لعبة السّرد التّي تنسب هذه الأعلام التّاريخية إلى واقع جديد هو واقع تخييلي استنزف فيه الرّوائي المرجع بلا انقطاع ليعيش المتلقي مشاهد بطريقة لا تعيد الماضي وإنّما لتتجاوزه، وهذا تفسّره طبيعة "شخصيّة الكائنات(التّخييلية)[الّتي]تكمن في إحالتها في ذات الآن على الواقعي واللاّواقعي أوبكلمة أدق،في اللاّواقعي انطلاقا من الواقعي،كيف بالإمكان التفكير في النص بمعزل عن خارج النص"[2].

طبعا، الحديث عن (ما قبل النّص) هو محاولة لإيجاد نقاط تواصل بين المستويين(م) و(مَ)، فلا يمكن أن يحدث الانسجام إلاّ إذا كان هناك تقاطع بينهما؛المرجعي والتّخييلي، ولمّا كان "واسيني الاعرج" ينحت مباشرة من هذا المرجع،كان لزاما عليه استخدام أدوات مخصوصة لتهيئة مرجع تخييلي(في النّص الورقي)، التّي تشكّلت في الرّواية عن طريق التّحول والمحاكاة وغيرهما ممّا انبثقت عنها مفاصل الحقيقة الممكنة.

لذلك يغوص الكاتب" واسيني الاعرج "في تفصيلات كثيرة حتّى يتيح للمتلقي رؤية جديدة، وهو في هذا المقطع يعلن عن حوار دار بين الحاكم و "ابن رشد" حول قضيّته في الفصل بين الحكمة والشّريعة:

"وترك ابن رشد يموت وحيدا في فرغات المدن الحيّة،ويبحث عن قلم آخر أكثر مقاومة بعد أن

---

[1]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص 275 .

* يستذكر "واسيني الأعرج" أسماء معروفة من المفكرين الذين تعرضوا للقتل أو قتلوا نحو؛

-عبد الله بن المقفع(روزبة) (724م-759م)فارسي الأصل، درس الفارسية وامتلك ناصية العربية، بيانا وأدبا،نقم عليه المنصور وقتل ولم يتجاوز ست وثلاثين، له (كليلة ودمنة والأدب الصغير والكبير)

- **حسين مروة** (1910 م-1987 م) المفكر الباحث اللبناني صاحب كتاب" النزاعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية" ،

- **نجيب محفوظ** (1911م- 2006م)،روائي مصري وكاتب للقصة القصيرة، ينتمي إلى الحركة الواقعية الأدبية، أول عربي نال جائزة نوبل في الأدب، له أولاد حارتنا والحرافيش

-و **مهدي عامل**(حسين عبد الله حمدان)(1936م -1987م) المفكر، الشاعر،صاحب كتاب(مدخل إلى نقض الفكر الطائفي),

-**محمد بوخبزة**(قتل 1993م) ، دكتور في علم الاجتماع ومدير المعهد الوطني للدراسات الاستيراتيجية،

-**نصرحامد أبوزيد**(1943م-2010 م)باحث مصري أكاديمي متخصص في الدراسات الإسلامية وفقه اللغة العربية والعلوم الإنسانية،له(نقد الخطاب الديني)، ينظر ،كميل إسكنر وآخرون:المنجد في الأعلام، ومحمد أمين فرشوخ:موسوعة عباقرة الإسلام،في العلم والفكر والأدب والقيادة،ج1 ،والموقع -https://ar.m.wikipedia.org ، 9/6/2016 -12:- سا

[2]:فانسون جوف:أثر الشخصية في الرواية،تر لحسن أحمامة ،ص220 .

كسر إخوته قلمه وحنينه، ووقف الجميع يصفقون عندما طرد خارج أسوار مدينته بعد أن صمت الجميع أمام مشهد حرق كتبه،...جبناء يستمرون في الحياة، لكل عصر أبطال يموتون...وضعوا له الكمائن في كل مكان حتى أخرجوا أبا الوليد من أسوار قرطبة إلى العراء...عندما سأله أبويوسف يعقوب الذي كان قد تولى الخلافة إثر وفاة والده عن أن ما يفعله يثير الناس ضده،أجابه أنه لم يفعل أكثر من إيقاظ العقول النائمة من سباتها التي دامت طويلا.

فرد أبو يوسف أترك لهم دنياهم فهم سعداء بها فرد عليه ولكني غير سعيد، ولن أكون سعيدا بظلال الجهل.فالدنيا دنيايان ،دنيا قائمة ونرفضها ودنيا مغيبة نبحث عنها حتى الموت.....ثم لكز أحد وراقيه التابعين:أكتب ما أمليه عليك،أيها المؤرخ الوفي، اليوم نفينا أبا الوليد خارج أسوار قرطبة حتى لا نقدم على قتله لقد تعدى حدوده وحدود الله وحدود الحاكم...هذا الرجل يؤلب ضدي الرعية بكتاب ألفه سيقلب كل شيء لو كتب له أن يقرأ من الجميع:فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال"[1].

إنّ "واسيني الاعرج"يحمّل نصّه من المعارف مالا حاجة لها في نقل المشهد، وكأنّه يقحمها لإثارة المتلقي، فإذا ما أعيد النّظر في عبارة" **الذي كان قد تولى الخلافة إثر وفاة والده"** المقتطفة من الفقرة السّابقة، فإنّه لا يمكن تفسير تسجيلها إلاّ بقصديّة معيّنة متمثّلة في توجيهه للمتلقي نحو قضيّة"أبويوسف يعقوب في التّاريخ الأندلسي"، وذلك حتّى لايلتبس الأمر على المتلقي ولا يتبنّى فكرة غيرها، وكأنّ الرّوائي يبحث داخل هذا الموضوع عن ضمان يحقّق هذه الصّلة التّاريخيّة دون غيرها، وهذا ما يوقعه في الانغلاق، أحيانا، فيحدّ من إمكانية تعدّد الاستدلال في النّص.

مايلفت الانتباه، دائما، هو أنّ"واسيني الاعرج" يقصد هذا التّوجه ويتكلّفه في فقرات كثيرة، يقحم فيها معلومات متفرّقة في مجالات متعدّدة، وقد عبّر"أمبرتو إيكو"عن هذه الرّؤية حينما صنّف النّصوص إلى أنماط، البعض منها تتطلّب قدرا أقصى من تدخّل القارئ، دون أن ينحصر ذلك التّدخل في الحكاية فحسب، فتكون نصوصا مفتوحة وأخرى تتطلّب تعاضدا من قبل المؤلّف، إلاّ أنّها تواصل التّفكر بتكتّم فيما تشاء، فهي نصوص منغلقة وزجرية[2].

[1]. واسيني الأعرج: جملكية آرابيا،ص ص45 ،46 .

[2]:أمبيرتو إيكو:القارئ في الحكاية ،ص289 .

3-الحلاج*(244هـ-309هـ)

هو علم من أولئك الأعلام الذّين لم يستطع أن يغفلهم "الرّوائي" لما تميّزت به مسيرته من نزاعات وفجوات على مستوى تاريخ مذهبه ودراساته، إلاّ أنّ هذه الشّخصيّة الفلسفيّة لم تشغل مساحة كبيرة على مستوى النّص الرّوائي، إذ اكتفى بذكرها في مواقف معيّنة تتّصل أكثرها بما يتعلّق بشخصيّة الفيلسوف العلم "ابن رشد "أو، أحيانا، بغية تعزيز فكرة علاقة الحاكم والمفكّر، خاصّة من خلال علاقة أولئك الأعلام بحكّامهم، ولذلك لم يتوان في استحضار كلّ الأعلام الّذين يعزّز بذكرهم فكرة القهر والظّلم التّي مارسها الحكّام في حقّ شعوبهم، وخاصّة ما لقيه مثقفوالأمّة:

"إنها وصيّة ابن المشئوم والمشئومة ابن الفرات، نسيك يا شيخنا الحلاج تواجه خراب القصور وحيدا، نسي دمك وصليبك وقال:هو لكم لقد حل دمه...لم تبق أمامك يا شيخي السخي إلاّ الصحراء ومريدوك في سوس، عندما ألقى عليك القبض صاحب البريد سألك بعد أن عرفك من نداءاتك الداخلية هل أنت الحلاج؟قلت له بلا تردد:وماذا ترى؟ تلعثم وعرف في سره أن صاحب سؤال مثل هذا، لن يكون إلا الحلاج.ساقوك إلى بغداد حتى بدون أن يكلفوا أنفسهم مشقة التأكد مقيدا بالحديد، وصليل السيوف المعقوفة، وأصوات العسس المتداخلة التي لم تكن تفهم الكثير منها سوى تهمة الزندقة...طلبوا من وراقهم الطبري،نعم الطبري يا سيدي ومولاي الأعظم أن يسجل ما يروونه عنه،ملأ الريشة القصبية بالسماق ثم دون ما رواه القتلة واحتفظ بالحقيقة لنفسه قبل أن يسرب بعضها بين الحرف المرتعشة خوفا" [1].

تتمادى جمل الرّواية واضحة في تخطئة التّاريخ وتكذيب روّاته إلى حدّ جعله، ربما، يستنهض من كلّ حقيقة مكتوبة حقيقة ثانيّة مفترضة أو ممكنة ويبحث في أسبابها، وهو ما أومأت إليه العبارة المسطّرة-سابقا- التّي تؤكّد اعتماد الرّوائي كثيرا على كتب التّاريخ والنّهل منها، إذ يذهب-في المقتطف السّابق- إلى أنّ ما أثبته (التّاريخ) في حقّ"الحلاّج" مزيّف وبعيد عن الحقيقة، وعلى هذا الأساس يمضي الرّوائي" قي بناء التّخييل في هذه الرّواية، وقد مثّلت فيها حقيقة الوثيقة جسرا للتّواصل بين المستويين(م) و(مَ).

[1]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص222.

* الحلاج(الحسين بن منصور أبو مغيث)(244 هـ-309هـ/858م-922م) فيلسوف من كبار الصوفيين الزهاد ، فارسي الأصل أتهم بالزندقة والقول بالحلول،فحكم عليه وسجن ثماني سنوات ثم عذب و صلب،وأعدم ببغداد ، أنشأ مذهبا في التصوف وأثار حوله الجدل فقدسه البعض وكفره آخرون، من كتبه ا(الطواسين) ، ينظر كميل إسكندر وآخرون:المنجد في الأعلام،.ص223 .

ينقل الرّوائي، مرة أخرى، على لسان القوّال قولا عن "الطّبري"، يرافع فيه عن الحقيقة الّتي لم يقلها التّاريخ ويصفه بالمتكسّب:

"كان القلم خفيفا بين أصابعه.وجه عينيه باتجاه الورقة الصينية الصفراء وصندوق المال، مسح على شاربيه الطويلين، ولحيته الكثة، ثم بدأ بعدها يخط الرواية كما شاءها سدنة السلطان.وهكذا كله:أحضر إلى دار الوزير علي بن عيسى، رجل ذكر أنه يعرف بالحلاج، ويكنى بأبي محمد...مشعوذ ومعه صاحب له، سمعت جماعة من الناس يزعمون أنه كان يدعي الربوبية..."[1].

فعلا، إنّ النّص الرّوائي يشكّك في كلام المؤرّخين الأوائل ويستفزّ المتلقي لتعيين الحقائق، وهو ما جعل النّص الرّوائي متكلّفا ومضغوطا، أولويّته، أحيانا، تقديم المعارف والمعلومات (صادقة كانت أم كاذبة)لكنّه، في جميع الحالات، لا ينفصل عن المرجع في بناء التّخييل التّاريخي، لذلك تثبت الأسناد الموجودة، أنّ الرّوائي "واسيني الاعرج" قد عاد في المقتطف السّابق إلى مدونة "تاريخ الطّبري" سندا تاريخيّا، وذلك من خلال هذا النّص المنقول عن"السّنة الحادية والثّلاثمائة" التي يقول فيها:

"وفيها أحضر إلى دار الوزير علي بن عيسى رجل- ذكر أنه يُعرف بالحلاج ويكنى أبا محمد-مشعوذ، ومعه صاحب له، سمعت جماعة من الناس يزعمون أنه يدعي الربوبية، فصلب هو وصاحبه ثلاثة أيام، كل يوم من ذلك إلى انتصافه، ثم ينزل بهما فيؤمر بهما إلى الحبس، فحبس مدة طويلة، فافتتن به جماعة...إلى أن ضج الناس ودعوا على من يعيبه، وفحش أمره، وأخرج من الحبس، فقطعت يداه ورجلاه، ثم ضربت عنقه، ثم أحرق بالنار"[2].

لقد نسخ "النّص الرّوائي" العبارة المسطّرة دون تحريف من كتاب "تاريخ الطّبري"، وهذا ما يدعو إلى أن بناء التّخييل في المستوي (مَ) لا ينفصل عن سياق المستوي(م) في نحت مراجعه، بل إنّه يستعين بعمليّات الانتقاء والتّركيب والحذف والقطع في تشكيل التّاريخي، حتّى يحدث انسجام النّص الرّوائي الذّي يتدخّل فيه "الماقبل النّص" بالنّصي، لأن المحتويات الدّلالية –كما يقول فولفغانغ إيزر- "تبنى داخل النّص من العناصر المنتقاة من الخارج وترسم ملامحها من خلال العرض الخطاطي للشّخوص و الأفعال"[3].

[1]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا،ص ص223 .

[2]:أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، تاريخ الطبري، ص2162 .

[3]: فولفغانغ إيزر:الخيال والتخييلي، تر حميد لحميداني، ص14

إذًا، تشكيل هذه العناصر المنتقاة يتحكّم فيها المرجع الذّي سادت سلطته على نص الرّواية حتّى وإن أكسبها المستوي(مَ) تصوّرا مختلفا، فإذا ما عدنا إلى نص"تاريخ الطبري" لانتقاء بعض الكلمات، نحو:الشّعوذة، الرّبوبية، قطع الأطراف، الحرق، فستظهر هذه المفاهيم على نحو مشابه في رواية"**جملكيّة آرابيا**" إلاّ أنّها ستمتلئ بأفق جديدة، توجّهها رؤية الرّوائي التّي تؤطّرها علاقات النّص الدّاخليّة بأدوات لا بدّ أن تكون ذات كفاية صناعيّة لتعيين دلالة تلك المفاهيم أو جماليّاتها.

هذا التّصور يستدعي أن تتّخذ تلك العناصر المنتقاة شكلا تستجيب له بنية النّص في المستوي(م)، فالرّوائي يوظّف تلك العبارات السّابقة من المرجع (تاريخ الطبري) ليستفيد منها النّص الرّوائي في تشكيل التّاريخي، كما في قوله:

"**ظل يسمع التهم الملفقة ويعيد السمع مجبرا وملامحه تتغير تتغير، حتى نسي أنه هو هو، قالوا له إنك ساحر، تصنع الكرامات وتدعي الألوهية والحلول وإحياء الموتى.جاءوا بالشاهد الأول، قال هو، قال وهو يفرك جيبه ويستمتع بشنشنة الدنانير الذهبية:شاهدته وهو يحي طائرا ميتا كنت أحبه.قال الثاني وهو يدفع إلى وسط الساحة الواسعة لقد مدد في عمري أكثر من عشرين سنة وأضاف الجن تخدمه فتحضر له ما يشتهي من الفواكه في غير أوانها، يمد يده في الهواء ويلوّح بها فتعود مملوءة بالنقود، قال آخر:كان يعرف الغيب ولهذا عبده مريدوه...جاء يجر وراءه شاهدا جديدا، قيل له قل كل ماتعرفه.قال سمعته يا سيدي يقول:أنا الرحمان الأرحم ورب العوالم الأربع**"[1].

لقد استطاع "واسيني الاعرج" أن ينتج تجليّا خطّيا لتلك العناصر، حيث تخدم سياق النّص، خاصّة إنّ الرّوائي قد أنكر كثيرا من الحقائق على مستوى"الرّواية"، وهو ما يفسّره المقتطف السّابق الذّي ارتبط بلفظة "الشعوذة" التّي ذكرها المرجع (تاريخ الطّبري)، ثمّ ما أوحت به رؤية الرّوائي الّتي وصف فيها الرّواة بالتّكسب والمنفعة من وراء تدوين الأكاذيب، ولا يغفل إلى جانب هذا كلّه؛ المتلقي وسطوة نظرته في تخريج النّص إلى تأويلات وقراءات لا يبادر إليها صاحب النّص في حدّ ذاته.

إذ يمكن للنّص الواحد أن تتعدّد مدلولاته بتعدّد أوضاع المتلقّين وباختلاف ظروفهم، ولهذايؤكّد "فولفغانغ،إيزر" أنّ النّص يمكن فهمه بطرق مختلفة وعديدة طبقا للقوانين السّائدة الّتي تؤثّر فيه، مبيّنا أنّ السّبب في ذلك يرجع إلى عدم كفاءة الآلاف من القرّاء الّذين يبحثون عن المعنى الخفي رغم وجوده داخل

[1]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا،ص ص223 .

الأفق الأدبي للنّص، إضافة إلى ذلك توحي تعدّدية المعنى إلى بعد في تناول التّجربة[1]، ولعلّه الجانب الذّي ركّز عليه "الرّوائي" من خلال تكثيف المعلومات من المستوي(م)، "الماقبل النّص" لإنتاج التّاريخي.

يظهر هذا التّحليل في رواية"**جملكيّة آرابيا**" الّتي حمّلها "واسيني الاعرج" ممكنات كثيرة من خلال ثغور التّاريخ الّتي يفزع إليها، غالبا، في استدعائه الأحداث ومساءلته للحقيقة أو محاوراته للشّخصيات، كما يبدو في المقتطف الآتي: [2]

-" **لم تجبني أهذا منك يا أبا محمد؟**

–نعم،نعم،نعم...

–تقولها بدون حياء ولا خوف من ربك ومن سيدك أمير المؤمنين؟

–افعل ما تراه صالحا يا مولاي،لقد ثقلت موازني.

–يا سارق النبوة ومدعي الألوهية؟ألا تخاف من ربك الذي خلقك فسواك.

–تعترف إذن بربوبيتك؟

– ادعيت الربوبية ،ولكن هذا عين الجمع عندنا نحن الصوفية.

إنّ النّص الرّوائي عند"واسيني الاعرج" يعتمد على التّأريخ في" الماقبل النّص" لتأسيس موضوعه، إذ يعرض "أعلام" روايته كما هي في امتدادها إلى التّاريخ، حيث يقتبس نصوصا عنهم بلا تغيير في معظم الوقت، لا لشيء إلاّ لتحصيل التّاريخي و اكتساب صدقه، وكذلك فعل مع علم آخر هو "ابن تيمية"* الّذي ينقل له نصا عن كتاب"الفتاوي: "**يقول القائل في الفناء"أنا الحق،أوسبحاني أو ما في الجبة إلا الله،إذا فني مشهوده عن شهوده وبموجوده عن وجوده وبمذكوره عن ذكره...**"[3] .

---

[1].ينظر،فولفغانغ إيزر: الخيال والتخييلي، ص26 .

[2]: واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص ص224 .

* ابن تيمية(تقي الدين أحمد)، (661هـ-728هـ/1263م-1328م)، ولد في حران وأقام بدمشق ،فقيه حنبلي وإمام من الأعلام، جدد المذهب، منع من التدريس ومات سجينا، من آثاره(الفتاوى والرسائل).

ينظر كميل إسكنر وآخرون:المنجد في الأعلام،.ص223 ،ص5.

[3]: المصدر نفسه ،ص ص293.

هذه المقتطفات تُعزّز بإحالات في هامش الرّواية، وهو إصرار إضافي على حضور المستوي(م) في النّص الرّوائي ليكون من متطلّبات إنتاج التّخييل، خاصّة إنّه تحوّل في "**جملكيّة آرابيا**" إلى مفتش و منقب عن الحقيقة، ولهذا تطلّب بناء الرّواية العودة إلى التّاريخ الّذي يمثّل "دراما يعاد كتابتها باستمرار عن طريق حوادث واقعية، لكنها مرهونة بقواعد خاصة تتناسب مع بنيات وتوجهات المخيال"[1] .

إنّ ما تقتضيه العمليّة الإبداعيّة في هذا المجال هو استحضار واقعا تاريخيا كائنا لتصميم التّاريخي أو إنتاج المرجع التّاريخي وتغدو بذلك (الأعلام) وسائط لتفعيل هذه العمليّة الإبداعيّة، ويمكن إدراك هذا المفهوم من خلال ما صرّح به الكاتب في الخطاب المقدّماتي لرواية "**رماد الشرق1**" الّتي يستشهد فيها بقول "ليون تولستوي" من"الحرب والسّلام" بقوله:

"للتاريخ حركيته الخاصة التي لا تخضع إلا لقوانينها الذاتية التي تظل مستعصية الفهم على الإنسان حتى الشخصيات الاستثنائية ليست في النهاية إلا وسائط لا شعورية للتاريخ، فهي تنجز أهدافا كثيرا ما ينفلت معناها منها[2].

نتيجة:

إنّ ما يصل إليه المتلقي والدّارس لهذا العمل الرّوائي هو حقيقة اعتماد "واسيني الاعرج"على التّاريخ مرجعا قائما في تشكيل أعلامه، بل مجاراته ومطابقته بالولاء التّام لمدوّناته، والرّجوع إلى نصوصها والاقتطاف منها دون حدود.

لقد تجلّت تقنيّة المحاكاة في هذا التّشكيل بوضوح، وكان للأعلام الّذين اعتمدتهم هذه الرّواية دور مهم في تمثّل حقائق التّاريخ، خاصّة إنّهم ممّن برزوا في مجتمعاتهم وكانت لهم حظوة العلم، إلاّ أنّه، من جانب آخر، مارس عليهم، أحيانا، لعبته السّردية التّي منحتهم التّشويه في بعض الأمور، ممّا أدّى إلى تسرّب الشّك إلى تاريخهم، وذلك عندما قام بإحداث ثغرات على مستوى يقين تلك المعارف منتجا جنسا من المعارضة.

[1]:ينظر،عبد الله عبد اللاوي:ابستيمولوجيا التاريخ،ص ص 11 ،12.

[2]:واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج 2،ص5 .

2. 4. 2 . الفنون

من المهمّ جدّا، الإشارة إلى الاختلاف الذّي يحدثه عالم الفن بمجالاته المتنوّعة داخل عالم الأدب وفنونه، ولا يغفل فيه ذلك التّمايز الذّي يمكن أن ينتج عن صراع هذه الفنون نحو البقاء والتّأثير في غيرها، لأن"الفن إثبات للتّكرارات ولعب عليها، الفن تأكيد للفوارق وتعميق لها[1]".

لذلك كان عالم الرّسم أو الموسيقى مما يستحقّ العناية به في هذه المدّونات الرّوائيّة، كونهما يتدخّلان في بنينة عالم الرّواية، وقد كان اهتمام الرّوائي بهذا الجانب واضحا في تشكيل أفق عالمه التّخييلي، ويتجلّى بتجنيده "لماقبل النّص"في هذا المجال، وهو ما يمكن أن تجسّده عيّنات من أعماله الإبداعيّة.

لابدّ أن حقيقة تدعيم العمل الأدبي بفنون خارجة عنه، لم تكن وليدة الرّوائي"واسيني الاعرج"، إنّما هي صورة غلبت على الأدب الرّوائي، بل إنها تحوّلت ، أحيانا، إلى ضرورة في بنية الرّواية، وهو ما تحدث عنه "ميشال بيتور" Michel.Butor " في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة"، حيث اهتمّ في فصل "أبعاد الرواية" بالتأكيد على هذه القيمة الفنيّة التي تعدّ أيقونة أخرى في تعيين التّخييل، إذ يرى أنّ فني الموسيقى والرّواية يوضّح أحدهما الأخر ولذلك يجدر بكلّ واحد منهما أن ينكبّ على مطالعة الآخر، فإذا كانت الرّواية تبغي أن تكون صادقة في عملها، فينبغي لها أن تتكلّم عن عالم تحدث فيه الموسيقى أوتكون فيه الموسيقى ضروريّة لا يمكن الاستغناء عنها،ذلك أنّها ترجو تصوير الحقيقة البشرية[2] .

إنّ هذه العلاقة التي أنتجها هذا العالم الجديد في الرّواية، جعلت هذه الأخيرة ترتاد فني الموسيقى والرّسم، فأصبحا الرّسم والموسيقى لبنة تشكيليّة في معماريّة الرّواية، لذلك يرى "ميشال بيتور"أن الموسيقى والرّسم إذا ما كمّلا المادة الرّوائية،أمكن أن يكونا عنصري نقد لها[3].

كانت نتيجة هذا التّوجه الجديد ميلاد أعمال روائيّة "لواسيني الاعرج" جسّدت هذا التّمازج الفنّي ، بل إنّ بعض رواياته تحوّلت إلى مشاريع لتأطير هذه الفنون ،الّتي ستحظى بالدّراسة من خلالهما (الرسم.الموسيقى).

---

[1]: عبد العالي معزوز:فلسفة الصورة،الصورة بين الفن والتواصل،أفريقيا الشرق،المغرب،2014 ،ص 106.

[2]:ينظر،ميشال بيتور:بحوث في الرواية الجديدة، ص 40.

[3]:ينظر،المرجع نفسه ،ص 41.

2-1 الرّسم

يعدّ الرّسم علامة مهمة من علامات قراءة الرّواية، فهو أداة بنّاءة في تشكيل عالمها، وأصبحت حاجة الرّواية إلى الألوان لا تقل عن حاجة الرّسم لها، فكانت عناية الرّوائيين بهذا الفنّ مميّزة إلى حدّ صار فيه اللّون أيقونة لتحديد دلالات عالم الرّواية، التّي تبرز على مستوى النّصوص في شكل يوحي بأنّ النّص يتحوّل إلى لوحة فنّية، يؤثّثها بطريقة تنسجم فيها لغة الرّواية والموضوع، ولذلك يقارب "ميشال بيتور" بين الجهد الذّي يقدّمه الرّسام والجهد الذّي يقدّمه الرّوائي في محاولة خلق انسجام طبيعي في النّص الرّوائي أو على مستوى لوحة الرّسم، عندما يقول :"الرّواية تستطيع أن تدخله[الرسم]في إطارها، بل عليها أن تفعل ذلك في بعض الأحيان"[1].

يقدّم هذا الباحث، في موضع آخر، كيف يمكن أن يتدخّل هذا العالم الفنّي (الرسم) في تشكيل لوحات الرّواية، فيذكر في هذه الحال حاجة الرّوائي إلى وضع مسند لآلة تصوير أو للمصوّر في نقطة من المدى الموحي، إلاّ أنه ستعترضه مشاكل الإطار والتّأليف والمنظر وهي التّي تعترض الرّسام، فيكون هنا كالرّسام عليه أن يعبّر عن العمق بانتقاء بعض الوسائل كتكديس عدد من المناظر الجامدة، حيث يمثّل في هذا الموضع بما قام به أحد الكتّاب"زولا"الذّي احتاج إلى إغراق لوني ليوضح ويصف إحدى البنايات [2].

يتأكّد هذا القول، في موضع آخر، بقول الفنّان" فان غوخ" :"تمتعوا بالإنصات إلى إميل زولا وهو يتحدث عن الفن إنه بنفس مقدار أهمية مشهد رسمه رسام بورتريهات"[3].

إنّ الألوان هي لعبة من ألعاب بناء تفاصيل الرّواية، ولقد أدرك، جيّدا، الرّوائي"واسيني الاعرج" هذه اللّعبة، فراح يرصف عددا من اللّوحات الفنيّة في رواياته، بل إنّها تغزو بعض النّصوص؛ لتتحوّل الرّواية إلى معرض ألوان مفتوح، وهذا يدلّ على ما تتمتّع به الرّواية من قدرة كبيرة في احتواء "الما قبل النّص"، خاصّة إنّ "الجنس الروائي له قابليّة لاستضافة مرجعيّات فنيّة خارجيّة لتشكيل عالمه التّخييلي، وهذا ما سيضمن استمراريّة الرّواية كفن للحياة بكل تناقضاتها وتعقيداتها"[4].

---

[1]:المرجع السابق، ص 41.

[2]: المرجع نفسه،ص 44.

[3]:ريجيس دوبري :حياة الصورة وموتها،تر فريد الزاهي،أفريقيا الشرق،المغرب،2002 ،ص 38.

[4]:عبد الحق بلعابد:مرجعيات في النقد والأدب واللغة ،مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر/مج 1،عالم الكتب الحديث،(27-29 تموز2010)،جامعة اليرموك،ص

اللّون سلطة للتّاريخيّ

لقد تخطّت عناية الرّوائي بفنّ الرّسم من مجرد ذكر هذا العالم وتعداد فنّانيه إلى تجسيد مواضيعه أو تيماته بشكل خاص، كالخوض في قراءة اللّوحات وتحديد طبائعها والمدارس التّي تنتمي إليها إلى تحليل الألوان وتدرّجاتها ودلالاتها..... وذلك من خلال العمل الإبداعي"**كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس**"، مستعينا بشخصيّته التّخييليّة الفنّانة التّشكيليّة الفلسطينيّة(مي)، حيث يعرض حياتها ويتتبّع عالمها الفنّي في رسم لوحاتها وتشكيل معارضها، بقلم فنّان تشكيلي متمرّس ،فكيف استطاع هذا النّص الرّوائي أن يحتضن هذا العالم الفنّي؟

اعتمد النّص الرّوائي، في هذا الجانب، على خلق أرضيّة مناسبة للفنّ، ويتجلّى ذلك فيما جنّده الكاتب من معارف خارج المستوي(م)،فهو يعود في تأسيس عالم شخصيّة الفنّانة (مي) إلى عالم الواقع،المرجع والتّاريخ، لإنشاء سند قوي في بناء حدود هذا العالم الورقي؛ لينبض بحياة جديدة هي حياة الرّواية، لذلك حرص الرّوائي على أن يستدعي السّند المناسب الذي يقرّب المسافة بين الرّسم التّشكيلي والرّواية، وليتمكّن المتلقي من قراءتها واستخراج دلالتها حتّى لا يقع التّعتيم، لأنّ صناعة دلالة هذه الرّواية من شأن هذا العالم في (الماقبل النّص) أوبعض جوانبه، أي من شأن تلك المسافة، إذ يشترط أحد الدّارسين أن تكون هناك مسافة تفصل العين عن موضوع رؤيتها،لأنّ التصاق الموضوع بالعين لا يمكن من رؤيته إلا إذا استطاعت أن تثبته وتحدّد أبعاده،فالعين حاسة المسافة، وهي حاسة المكان[1]، ولرؤية هذه المعاني لا بدّ من وجود تلك المسافة، خاصّة أنّ جدوى الرّسم يتحقّق في ارتباطه بالمكان واشتغاله وفق حدوده، وأكيد أن هذا التّوجه يستدعي الوقوف عند الكيفيّة التّي تتمّ بها صناعة علامات الرّسم التّاريخي في الرّواية.

تميّزت رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" باشتغالها على طريقة الفنّ التّشكيلي، وقد قيّضت لذلك ثلّة من الفنّانين التّشكليين؛ تعرض تارة أعمالهم ولوحاتهم، كما تحاول في أحايين كثيرة محاكاة رسوماتهم من خلال شخصيّة الفنّانة التّشكيليّة "مي" الفلسطينيّة المغتربة الوطن والأرض، "القدس"، فكانت الألوان تلبي حاجة هذه الفنّانة إلى حضن تربة الوطن، بل كانت الألوان مسكّنا لألامها في المنفى وأنيسا لفقدها،كما هو واضح فيما سجّلته الرّواية من تصريح للفنّانة "جمانة الحسيني" في الخطاب المقدماتي للنّص:"**إنّ اللون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع ،بما في ذلك تعبيره عن أشد اللّحظات مأساوية**"[2] .

---

[1].عبد السلام بنعبد العالي:ثقافة الأذن وثقافة العين،دار توبقال للنشر،المغرب،ط2،2008 ، ص7.

[2]:واسيني الأعرج : كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،الفضاءالحر،2009 ، ص 7.

هذه الفنّانة التّي يشبه تعبيرها عن اللّون تعبير "مي" في قولها: "**في غمرة عرس من الألوان : وجدتها ...وجدتها... سألتها:ماذا وجدت يا يما؟ قالت وهي تكاد لا تعبر اهتماما لكلامي من كثرة انتشائها بالفراشات التي غطتها كليا :الأ لوان يا يوبا ...الوان القدس ... تصور ...وجدتها مجتمعة كلها في جناحي فراشة .فهمت ليلتها لماذا كان اللون هو انشغال أمي الأول والأخير. كان حياتها** " [1] .

"جمانة الحسيني"* هي واحدة من مجموعة فنّانات أسرهنّ اللّون واشتهرن به، لذلك لم يغفل الكاتب دورهنّ، فخصّهنّ بالذّكر في الخطاب المقدّماتي للرّواية ليعمّق روابط عالمه بعالم الفنّ في الواقع، فيكتسب قوّة صدق وجوده، وذلك في قوله :"**هوجيت كالان **،جمانة الحسيني، مريم بان، وعلا حجازي، هذه الآلام من جراحاتكن الخفية ومن صراخاتكن المكتومة، شكرا على كل شيء، مايزال في ألوانكن الطفولية بعض الأمل على الرغم من تعميم المحرقة وانتقالها إلى كل حواسنا الهشة**" [2] ، وهو بذلك يعلن عن ارتباط التّخييل بالتّاريخ ويؤسّس لعالمه الرّوائي بالشّكل المناسب.

1: واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،ص 10.

[2]: المرجع نفسه،،ص 8.

***جمانة الحسيني(1932- 2018)** :فنانة تشكيليّة ونحاتة فلسطينية اهتمت أعمالها بموضوع القدس خاصّة في أعمالها المبكرة لتنتقل إلى التّجريد فيما بعد،. شاركت في معارض جماعية منذ معرض متحف سرسق الجماعي في بيروت عام .1960 درست الرسم والنحت والخزف لمدة ثلاثة أشهر فقط، أثناء دراستها للعلوم السياسية في الجامعة الأمريكية في بيروت .ابتدأت العمل المتواصل في البيت وحدها. أقامت أول معرض لها في لندن عام 1965. رسوماتها كلها عن فلسطين، وعن الأحياء الشعبية في القدس .ترسم الخيل والنمور والفهود باعتبارها رمزاً للثورة والعودة. درست فن الزجاج الملوّن في باريس .وتظهر الهندسة في لوحات جمانة الحسيني، فلوحاتها متناسقة متوازنة ذات تأثيرات إسلامية. ينظر، 10 :00 سا ،16 /2 / 2020 ،الموقع www.alaraby.co.uk

.-هوجيت كالان:** فنانة لبنانية، ولدت "هوجيت بشارة الخورى" فى بيروت عام 1931، بدأت الرسم فى سن السادسة عشرة تحت إشراف فرناندو مانيتى، وهو فنان إيطالى كان يقيم فى لبنان، لم تدرس الفن إلا فى سن الثالثة والثلاثين وذلك فى الجامعة الأميركية ببيروت، أنهت دراستها عام 1968 لتقيم معرضها الشخصى الأول عام 1970 فى "دار الفن والآداب" وهى القاعة التى صارت فى ما بعد تحمل اسم صاحبتها جانين ربيز المكان الذى حرصت "هوجيت" على عرض أعمالها فيه وذلك بدءا من عام 1993 وحتى اليوم.

– **علا حجازي:** فنانة تشكيلية سعودية ،معلمة ، تعيش في جدة .تقع أعمالها ضمن الأبجدية العربية واستخدام الحبر المطبوع، كما تخشى من إعطاء أعمالها عناوين مميزة لأن العناوين برأيها تؤدي إلى تقييد نطاق الخيال. تستخدم في أعمالها الألوان الجريئة، خاصة الأحمر والأزرق. درست الأدب والبلاغة في جامعة الملك عبد العزيز في جدة، وشاركت في عددٍ من المعارض داخل السعودية. من أقوالها، "هو الصمت وراءه مخاض عسير لولادة لوحة"

"– **مريم بان**"مريم بن حائيم" : روائيّة وشاعرة ورسامة جزائرية يهودية،مجاهدة في صفوف الثورة الجزائرية من النماذج الصامدة من الكتاب الجزائريين اليهود الذين قاوموا التهجير وظلوا مرتبطين بوطنهم، ة (2001 –1928) والتي ظلت مقيمة في الجزائر حتى عام 1991، أي حتى دخلت الجزائر في الحرب الأهلية التي سُمّيت بالعشرية السوداء، فغادرت على إثر ذلك مدينة الجزائر العاصمة نحو فرنسا (مرسيليا)، وهي الوضعية التي كانت السبب في تهجير كثيرين من المثقفين بعدما شعروا بأن حياتهم أصبحت مهددة لمواقفهم الفكرية المناهضة للظلامية والتطرف والإرهاب عاشت الكاتبة مريم بان حياتها قبل استقلال الجزائر كما في فترة ما بعد الاستقلال كمثقفة مبدعة، شاعرة وروائية ورسامة تشكيلية، . ينظر، 33 :00 سا ،16 /2 / 2020 ،الموقع.www.lahamagy.com .

تبدأ هذه الرّحلة اللّونيّة في النّص الرّوائي من خلال لوحة الغلاف الخارجي للرّواية الذّي يتمثّل في لوحة تشكيليّة للفنانة السّعودية"علا حجازي"، يستعيرها الرّوائي لتشكيل غلافه الخارجي، و هو في هذا المسار يتّجه توجّها جديدا كغيره من معاصريه الذّين تحوّلوا نحو التّشكيل البصريّ،كما يبدو أنّ النّص يماثل بين بطلة الرّواية "مي" و "علا حجازي" في مسارها الفني، كما هو واضح في أقوال بعض الباحثين"إن علا حجازي الباحثة عن هويتها العربية لا تختلف عن بطلة الرواية الباحثة من خلال لوحاتها عن هويتها العربية المقدسة " [1]

على الرغم من أن النّص هنا أقرب لتمثّل حياة الفنّانة " جمانة الحسيني"، وهو مادّل عليه ذلك التّصريح في الخطاب المقدّماتي، سابقا، وكذلك ما وصفت به "مي" بطلة الرّواية، في روايتي" رماد الشرق" بأنّها من عائلة "الحسيني" الفلسطينيّة بالقدس، التي سافر إليها شريف الجزائري" والد" مي" بعد وفاة والده، فعائلة الحسيني أخواله وأخوال"مي" ابنته، وهو ما تنقله "مانيا"والدة "مي"في قولها ؛ "**ستتحرك كل القبيلة وتبدأ في عمليّة البحث ...سيتحرك آل الحسني والحسيني معلنين أن ابنين منهم اختطفا من طرف العصابة اليهودية**... "[2] .

إلاّ أن عائلة "شريف" والد"مي" لمّا قضى الاحتلال على كل عائلته في المقاومة الفلسطينيّة، ولم يبق غيره وابنته، سافر بها إلى خارج القدس والأراضي الفلسطينيّة لينجو بها من اضطهاد اليهود، لتكمل حياتها هناك في الغربة التّي جسدتها رواية "**سوناتا لأشباح القدس**"،.

كقول مي في هذه العبارات ؛"**أنا مريضة بوالدي وهو مريض بي وكلانا مريض بأرض سرقت من فاشه ...أعرف جيدا أنه له خير للحظة واحدة، لاختار أن يموت على تربة القدس على أن يعيش داخل ..نيويورك أو سياتل، حاول العديد من المرات أن يعود إلى القدس نولكنه لم يستطع أبدا...بعد شهر سلمني ...حوائجه القليلة ...صورة معروفة عن أحد مقاهي القدس في الحي القديم ، صورة الشيح الحسيني بهيأته الوقورة وطربوشه وعينيه الزائغتين .الأمير فيصل وهو يضحك من قلبه مع لورانس العرب، فوزي القاوقجي ببسمة العصفور المخدوع .الملك عبد الله الذي تبدو على ملامحه أية تحولات**..."[3] .

[1]: حنينة طبيش : سيميائة الصورة الغلافية، قراءة في مجموعة من روايات واسني الأعرج، مجلة فتوحات العدد 3 ، جوان 2016 ، ص ص 99 ، 100 .

[2]: واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج2 ،الذئب الذي نبت في البراري، منشورات الجمل،بيروت ،بغداد، ط1 ،2012 ،ص 33.

[3]واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،ص 31 .

لقد شكّلت لوحة "علا حجازي"الغلاف الخارجي" للرّواية "**سوناتا لأشباح القدس**"كما هو واضح في الصّورتان التّاليتان، حيث تمثّل الصّورة رقم – 1– على اليمين لوحة غلاف الرّواية، أمّا الصّورة رقم –2 – على اليسار، فهي اللّوحة التّشكيليّة للفنّانة "علا حجازي"، في حين تتجلّى عمليّة التّشكيل من خلال شطر اللّوحة الثّانيّة ل"علا حجازي" ببياض تشقّه عبارات؛ كلمات وحروف هي عنوان النّص الرّوائي لتتشكّل في النّهاية الصّورة الأولى (رقم 1) بجميع ملامحها ودلالاتها الممكنة من تضافر هذه الأيقونات المجتمعة، فتكون عتبة مناسبة لولوج سوناتا الفلسطينيين .

اللوحة .1 .غلاف "سوناتا لأشباح القدس"– اللوحة .2 . لوحة علا حجازي–

لم تتخط الرّواية عالم الفنّ والتّشكيل، ولم تتوقّف عند حدود الغلاف، بل إنّ هذا الأخير كان بداية الرّحلة لعالم أخمدته الآلام ، إلاّ أنّه لم يزل بالألوان يطوّعها ليصنع فجرا جديدا لكلّ من فقد الوطن، لكنّ النّص يبيّن أنّ الوطن يظلّ نداء قويّا في الذّاكرة، لن يفقد أصحابه أملا في حقّ العودة إليه ولو في شكل رماد منثور، كما فعلت الفنّانة "مي" .

حتّى تؤسّس الرّواية لهذا العالم القويّ بألوانه، كان طبيعيّا أن تنتقي الرّواية"كريماتوريوم" مجموعة من الأعلام الفنانين واللّوحات التّي تعود إلى(ما قبل النّص) في سياق(م)؛ ومن تلك الأسماء الشّهيرة يعلو اسم

الفنان الإسباني"بابلو بيكاسو(Pablo Picasso)* في لوحته"آنسات أفينيون"(Les Demoiselles d'Avignon) الموجودة بمتحف الفنون الحديثة بنيويورك، وقد وثّقها الرّوائي في الهامش ب(moma museum of modern art) وهو يقول على لسان يوبا ابن الفنانة "مي":

"تعرف يا فرانشيسكو...آنسات أفينيون...رأيتها في متحف الفنون الحديثة مع أمي ...ذهبت أنا وأمي إلى المتحف، دخلتْ ثم جلستْ في صدر المتحف تتأمل تفاصيل آنسات أفينيون، لم تستطع أن تخبئ دهشتها من التفاصيل الهامشية التي كانت تزخر بها اللوحة"[1] .

هاهو الرّوائي ينقل دهشته إلى شخصيّاته الرّوائيّة، محاولا نقل التّجربة كما يعيشها الرّسام، ومركزا فيها على المختلف من الأشياء، لذلك لم يتوان في التّمثيل بهذه اللّوحة التّي شهدت في عصرها وإلى الآن تميّزا خاصّا، يشهد له الفنّانون وأهل الاختصاص في ذلك، كقول أحدهم :"تمثل لوحة أنسات أفينيون البداية الفعلية للاتجاه التكعيبي في الرسم من حيث إنها اهتمت بالأشكال لا بالأشخاص بل حتى الأشخاص (الفتيات) ماهي سوى أشكال لا يمنع أن تستنتج من أفكار الصراع بين الفضيلة والرذيلة، بين الشهوة والألم، خصوصا أنها تصور مشهدا من بيوت الدعارة، إنه افتتح عصرا جديدا في التشكيل الحديث والمعاصر، فالوجوه أحجام والأجسام أشكال هندسية، فلا توجد أسبقية لزاوية نظر على زاوية نظر أخرى،كل زوايا النظر متساوية في القيمة، يمكن النظر إلى وجوه الفتيات من جوانب عدة، من الأمام ومن الجانب كما من الخلف.بل في بعض الأحيان تصوب إحدى الفتيات إلينا النّظر كما لو توجد قبالتنا بينما هي تدير لنا ظهرها، ويرافق ذلك اقتصاد شديد في اللون[2] .

لا تختلف المعلومات في (ما قبل النّص) عمّا ساقه الرّوائي في نص"**سوناتا لإشباح القدس**"، إذ نقل الرّوائي ما كان رائجا حول هذه اللّوحة ولم يتجاوزه إلى التّخييل وهذا ما يؤكّد بوضوح على تعويل الرّوائي على المستوي (الماقبل النّص)،و كأنّه يسعى نحو تحيين الماضي من جانب، و تجسيد العلاقة بين الرّواية والرّسم من جانب آخر، لأجل بعث حياة كائنة الوجود في الرّواية.

---

*بابلو رويز بيكاسو-1881 م-1973م) ولد بملاقا في إسبانيا وتوفي بفرنسا في موجان بسبب نوبة قلبية،رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني،يعود له الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية،أرسله والده إلى أكاديمية مدريد،وقد أعجب بأعمال الفنان اليوناني "إل غريكو "من أعماله "فتاة أمام المرآة ،حلم،غرنيكا،المرأة الباكية،لقد صنفت أعماله وفق فترات:الفترة الزرقاء،الوردية،الأفريقيةالتكعيبية التحليلية،التكعيبية التركيبية ،ينظر : تاريخ 22-8-2019 – 23: 56 سا الموقع httsp ://ar.m.wikipedia.org.

[1]: واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس ،ص ص 53 ،54.

[2]:عبد العالي معزوز:فلسفة الصورة،الصورة بين الفن والتواصل ،ص ص 20 ،21 .

يمكن تحسّس ذلك في قول شخصيّة (مي) التّي تصرّح بتلك التّفاصيل والدّقائق، والتّي لا يمكن أن يعرفها إلاّ فنّان متمرّس في هذا المجال:"**آنسات أفينيون لبيكاسو شيء آخر بهندستها وشكلها وألوانها ،خمس نساء عاريات في وضع بين الغواية والدهشة،لحظة قطيعة مع مقاييس الفن الأوربي المتوارث، ورهان ضخم ضد الضوابط الفنية والجمالية التقليدية،ظل اسمها من 1907 إلى 1920 الماخور الفلسفي لأنها كانت تحيل إلى ماخور كاريردافينيا في برشلونة وهي تبين إلى حد كبير بحث بيكاسو عن الأشكال الحية ورغبته في التجديد**"[1].

يتّضح في المقتطف عناية الرّوائي بالمعلومات المختلفة؛من خلال عودته للمستوي(ماقبل النّص) وجمع التّفاصيل المؤسّسة لهذا الفنّ حتّى يتسنّى له تشكيل المرجع الإسنادي الحقيقي في عالم الرّواية، وطبعا لا يمكن إلغاء هذا التّدخل الخارجي الذّي لم تختلف رؤيته عمّا ساد في العالم (الرّوائي)، ليحدث في عمله الإبداعي إيقاعا متميّزا على نحو إيقاعات الفنون؛ "فالرواية كالمنمنمة تنطوي على فن الجزئيات، وإن الفنون الأخرى حتّى التشكيلية منها تسمو بأخفى خفايا الضمير الفردي والجماعي على نحو رمزي أو تزييني"[2].

إذًا، العودة إلى(ماقبل النّص)، في النّص الرّوائي دفعت الرّوائي إلى انتقاء ما تميّز من أعلام في هذا المسار الفنّي، مع التّركيز على أولئك الذّين كان لإبداعهم دور بارز في التّغيير،كاستشهاده بالفنّان المتميّز "أنطوني غاودي"*(Antoni Gaudi)، إذ عبّرت شخصيّة(مي) عن تفرّده واختلافه في فن الهندسة المعماريّة، حيث لم يشغل نفسه بوضع تصاميم خطيّة لها، على نحو ما هو معروف، بل اتّخذ طريقا مغايرا في الإبداع:

"**تعرف أن الفعل الذي خلفته في هذه اللوحات كان كبيرا، ولا أعلم السبب ،ربما لأن بيني وبين بيكاسو إسبانيا ومرتفعات كاطالونيا وجنون غاودي الذي لم يكن يؤمن بالخطوط المستقيمة ولهذا جاءت هندسته معشقة بحماقاته،أعمدة تشبه الجذوع المائلة وأسقف مطرزة بالزليج ومسطحات غير مستقيمة، ومشترك أحمق تصعب مقاومته–ربما بيني وبينه– رماد الحروب الأهلية التي أحرقت أرواحنا**

---

[1]:واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،ص 54.

[2]:ر.م ألبيريس:تاريخ الرواية الجديدة،تر جورج سالم،منشورات بحر المتوسط،منشورات عويدات،بيروت ،باريس،ط2 ،1982 ،ص 6.

*أنطوني غاودي(1852 1926 م)ولد في منطقة كتالونيا وتوفي ببرشلونة–لقد كان من أشهر المهندسين المعماريين الإسبان وتميز أسلوبه بوضع مجسمات ثلاثية الأبعاد ويسبك التفاصيل كما يتصوّرها،دون رسم مخططات تفصيلية، كان يمزج في تصميمه مجموعة من الحرف مثل الخزف ،الزجاج،صهر الحديد ،والنجارة،وقد اعتبرت اليونيسكو في الفترة مابين (1948–2005)سبعة من أعماله على أنها مواقع تراث عالمي" وكان من أهم منجزاته "ساغرادا فاميليا"أو العائلة المقدسة"قصر الأسقف،كازاميلا ،ينظر،الموقع، التاريخ(24 :23 سا،22–8–2019)أنطوني غاودي httsp ://ar.m.wikipedia.org

ومدننا"[1].

يسترسل "واسيني الاعرج" في منح نصّه هذا تلك الشّهادات التّي تعدّ واحدة من التّقنيات المهمّة في تدعيم النّص الرّوائي ، والتّي تكسبه فعلا تاريخيّا ،من خلال عودته إلى (ماقبل النّص)،حيث يسترجع فنانّا انطباعيّا متفردا وهو"فينسنت وليام فان غوخ(Vincent Willem Van Gogh) *،صاحب اللّوحة "اللّيلة المرصّعة" ،(la Nuit étoilée) التّي يعرضها،على لسان شخصيّة(مي)، بتحليل دقيق للألوان والظّلال على نحو ماهو معروف عند الفنّانين المختصّين:

"**أنظر مثلا الليلة المرصعة**** **لفان غوخ فقد تركت في شوقا كبيرا للنور، لا شيء سهل في الجهة اليسرى، الظل الأسود لشجرة الصنبور المتوحش، تظهر كعلامة سواء ثابتة في عالم يسير نحو حتفه، وفي عمق اللوحة يشكل اللون الأسود كل انشغالات الفنان وحزنه"[2].

يؤكّد هذا التّحليل للّوحة وقراءة ألوانها اعتماد النّص الرّوائي، كثيرا، على (الماقبل النّص) في بناء التّخييل، إذ لا تختلف تصريحات الشّخصيّة الرّوائية في قراءة اللّوحة عمّا هو سائد في ذلك المستوي(م) الذّي ينسب إليه المرجع التّاريخي، كما هو في قول أحد الدّارسين:" والشجرة تنمو بشكل مثير، توحي وكأنها تسعى إلى ملامسة السماء وأنها تتموج مع النجوم، وكان اللون الأزرق في هذه اللوحة يعبر عن وحشته"[3].

لقد حرص الرّوائي في عمله"**سوناتا لإشباح القدس**"على أن ينقل انطباع الفنّان المختص، وذلك بتجميعه المعلومات الدّقيقة التّي من شأنها إثارة المتلقي، بما توحيه تلك اللّغة الواصفة للعمل؛ من شكل اللّوحة

---

[1]:واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،ص 53.

* فان غوخ(1853 -1890 م) رسام هولندي من الفنانين الانطباعيين/كما كانت عائلته لفترة طويلة كرتبطة بعالم الفن،عانى من المرض العقلي ،رسم مايفوق 800 لوحة زيتية،لقد مال إلى الزهد في حياته مما أدى إلى طرد الكنيسة له وفقد منصبه مما جعله يتّجه نحو الحياة الفنيّة ،واهتم بحياة الفلاحين ورسمها واستطاع إنتاج لوحته العظيمة"أكلو البطاطا"1885 ،وانتقل إلى باريس وتأثر بالفن الياباني..انتحر غوخ في عمر يناهز 37 بعد أن اطلق الرصاص على صدره ،ينظر : تاريخ 22-8-2019 – 23: 56 سا الموقع .httsp ://ar.m.wikipedia.org

[2]:المصدر السابق ،ص 53.

**ممّا قيل عن هذه اللوحة(الليلة المرصعة1889) للفنان الهولندي الأصل والفرنسي المنشأ، فينسنت وليام فان غوخ(vincent willem van gogh),الذي رسمها وهو بالمصح العقلي عن ليل مدينة سان ريمي دوبروفنس،على الرغم من أنه رسمها في النهار،وهي تظهر الاضطراب في الألوان وطريقة الرسم وهي توحي بالحلمية وتحمل جوا فنتازيا والشجرة تنمو بشكل مثير، توحي وكأنها تسعى إلى ملامسة السماء وأنها تتموج مع النجوم،وكان اللون الأزرق في هذه اللوحة يعبر عن وحشته"،ينظر، عبد العالي معزوز:فلسفة الصورة،الصورة بين الفن والتواصل،ص ص 96 ،97 الموقع httsp ://ar-ar.face - 2/1/2013- .book ;com

[3]:عبد العالي معزوز:فلسفة الصورة،الصورة بين الفن والتواصل، ص 97.

الفنيّة أو ألوانها وتعابيرها، إذ غالبا ما"تسعى اللغة إلى إظهار الصورة بالرغم من أنها لا تملك قدراتها التأثيرية، هكذا يتحقق المرئي في المقروء.وذلك ما يسمى أدبا"[1].

استدعى تصميم موضوع يتحدّث عن عالم الرّسم من الرّوائي "واسيني الاعرج "أن يتوسّل بجميع المفاهيم، مباشرة وغير مباشرة، ليستعيد قوّة الفنان ورؤية المختصّ، خاصّة وهو أمام عالم قيل عنه إن "الروائي هو الذي يصنع اللوحة فيه وأنّ الفنّان لا يملك المفاتيح وأن المتفرج هو من يفتح ويغلق أبواب العمل الفني، فما حفّز الفنان على عمل تلك اللوحة يمكن أن يصل معكوسا إلى المتفرج"[2] .

ربمّا هذا الأمر ما دفع "واسيني الاعرج" إلى عدم اعتماد رؤيته الخاصّة في وصف اللّوحات والاستعانة برأي أهل الخبرة، ممّا جعل نصّه يثقل بتلك المقاطع الاستشهادية وغيرها ممّا له صلة بالفنّ أوبالمختصين في هذا المجال.

فعلا، لقد حاولت الرّواية أن تبدو في كامل انسجامها، لغة وأسلوبا وأن تظهر وعيها بالموضوع وتحكمها في أجزائه، عندما يقتحم الرّوائي صمت تلك اللّوحات ويترجمها؛ محاكيا طبائع أصحابها، ومتبنيّا أفكارهم وتلاعبهم بالألوان؛ وصفا ومزجا وتوزيعا..ليغلب القول:إنك بصدد قراءة تجربة فنيّة خصبة، ويمكن أن تشهد هذا التّحليل، مرةأخرى، أثناء عرضه للوحة"الرّقصة لماتيس"(La Danse de Matisse)*:

"نفس الإيقاع نجده في الرقصة لماتيس، لوحة عملاقة أنجزها صاحبها في 1909 ،أجساد باهتة ومرتخية على حافة الشاطئ تداخل لونه الأخضر بالأزرق،حركة البشرية في عفويتها وبدائيتها وهي تكشف محيطها و إيقاعات فضائها وأجسادها.أحدثت وزبعة كبيرة عندما قدمت في معرض الخريف في نيويورك...لا يوجد سبب سوى عقلية مغلقة ومتخشبة لم تكن تفرق بين الحياة والفن،روكغلير مالكها،

[1]:ريجيس دوبري :حياة الصورة وموتها،تر فريد الزاهي،،ص 40.

[2]:ريجيس دوبري :حياة الصورة وموتها، ،ص 39.

* هنري ماتيس(Henri. Matisse) ،(1869 -1954 م)فنان فرنسي بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة ،من أكبر أساتذة المدرسة الوحشية والفنانين التشكيليين في العصر الحديث، وهو نحات ومصمم مطبوعات من المدرسة الوحشية التي قامت على أنقاض الانطباعية واتسمت برد الاعتبار للون ليتسم بثورة الألوان وعنفها بكيفية تجعلها صارخة وعنيفة،اعتبرت لوحات ماتيس علامات فارقة في تاريخ الفن الحديث واللون عنده يعبر عن نفسه ،فكانت صادمة للذوق أثناء عرضها في صالون الخريف 1906 ((salon d'automneالرقص1909 -1910)(الرقصة هما لوحتان يبين الرسم شخصيات ترقص ورسمت بالأحمر قوية ضد المناظر الطبيعية،الخضراء منبسطة جدا والسماء أزرق،إنه يعكس سحر الناشئة مع الفن البدائي ويستخدم مجموعة من الألوان الكلاسيكية البرية:ألوان الدافئة مكثفة على خلفية زرقاء-خضراء وتنقل مشاعر التحرر العاطفي ومذهب المتعة، ينظر،:عبد العالي معزوز:فلسفة الصورة،الصورة بين الفن والتواصل، ص 93 ،والموقع httsp ://ar-ar.face book ;com

قبل وفاته، أهداها لمتحف الفنون الحديثة في 1963 ، حسنا فعل وإلا لأحرقها المعتوهون وما أكثرهم في الدنيا"[1].

إذًا، حاجة الرّواية إلى نضد متكامل في عالم الرّسم لن يستوي إلاّ بإضفاء تلك اللّمسات المتميّزة لأصحاب الفنّ الذّين أسّسوا قواعد الرّسم وشكّلوا مدارسه المختلفة، لتشبه الرّواية في هذا الوضع مشروع بحث يتبنّى موضوعات الرّسم المختلفة، فيتوسّل إليه بمختلف الأجهزة والأنظمة التّي تحييه وتحقّقه.

بهذه الطّريقة، يكون الرّسم مقابلا لتأثيث غرفة –على حد قول ميشال بيتور–"ليس هناك ما يؤذي نظر الفنان مباشرة أكثر من تنظيم الأثاث...نحن نتكلم على الانسجام في غرفة كما نتحدث عن الانسجام في لوحة، ذلك أن كلتا الغرفة واللوحة تخضعان معا للمبادئ الخالدة التي تتحكم بالفن وأنواعه[2].

إنّ اعتماد "الرّوائي"على سياق (ماقبل النّص) في إنجاز عمله الرّوائي يفسّر اتّجاهه نحو تراكم معرفي جدير ببناء عالم الرّسم؛ وتتحقّق هذه الجدارة في إعداد انطباع مناسب لموقف شخصيّاته، وهذا لا يستلزم واقعيّة العمل بقدر ما يستجيب لأداء تاريخي في النّص الرّوائي.

لذلك رصّع الرّوائي نصه بذلك الكم من اللّوحات والفنّانين الذّين بمقدورهم أن ينقلوا هذا العالم ويعبّروا عنه، فقد يقوم، "اللاوعي الذّي يشتغل بالصّور والتّداعيات الحرة بالتبليغ أفضل من الوعي بالكلمات،...ليس للفنان ما يقوله...إنه يرسم عوض أن يكتب أويتحدث ...والكلمات بإمكانها أن تترجم حرفيا الصورة وآثارها وصداها وانحرافاتها "[3].

لقد اكتسب العمل الرّوائي دعائم فريدة في تمثّله لقضايا الفنّ، وقد كان (الماقبل النّص) مصدر طاقته التّي أتاحت للرّواية الاشتغال على مستويات متنوّعة في الرّسم، إلى درجة يغدو فيها العمل الرّوائي صحيفة فنيّة تتقصّى أخبار الفنّانين وتتبّع أحداثهم، خاصّة تلك التّي ترتبط ببنيّة النّص، كحاجته للفنّان"رودولف إرنست"(Rudolph Ernest)* عند تعبيره عن الحالة النّفسية القلقة للّشخصيّة (مي) في قوله: "**وأذهب نحو**

---

[1]:واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس ،ص54 .

[2]: ميشال بيتور:بحوث في الرواية الجديدة،ص 50 .

[3]:ريجيس دوبري :حياة الصورة وموتها،تر فريد الزاهي ،ص 40 .

* رودولف إرنست(rudolph ernest)(1854–1932م)، فنان تشكيلي من الرسامين المستشرقين الأوربيين(أسترو–هنغواس) ،من مدرسة الفنون الجميلة لفيينا،ولد في فيينا وأكمل دراسته بروما،اهتم برسم المناظر الطبيعية الإيطالية والشخصيات الكلاسيكية،سافر إلى الشرق الأوسط وزار المغرب واسبانيا وتركيا،ينظر ،الموقع:m.wikipedia.org //: https،2019/5/21 27 :15سا

الألوان الزهرية كما كان يفعل رودولف إرنست بألوانه المائية كلما اجتاحتها عواصف الغربة والوحدة، كلما ثقل الجو على صدري أندفع مرة أخرى نحو الرمادي،ويبقى اللون الزهري هامشيا" [1].

أدّت لحظات التّذكر الدّور نفسه في عمليّة الاستحضار، إذ أسهم النّظر إلى المعلم الفنّي "متحف طليطلة" إلى استعادة "مي"حكاية الفنّان "غريكو إل" (Gricco Il) *، وهي تقف أمام متحفه هذا الذّي يعود إلى القرن السّادس عشر؛ "**غريكو لم يتخلص أبدا من أصله الكريتي المتصلب والخشن أحيانا في فضاءاته وألوانه وظلمته ،كان ابنا وفيا لأرض كريت التي ولد فيها سنة 1541 وغادرها نهائيا ليستقر في 1577 في طليطلة**"[2].

لا تفوّت الرّواية فرصتها في استجداء كلّ ماله علاقة بعالم الفنّ، إذ بمجرّد ارتدادها نحو علم من أعلام هذا الفنّ، إلاّ وسعت حثيثا إلى إقحام عالمه، سواء استغنى موضوعها عن تلك المواقف والمعلومات أو كان في حاجة إليه، لذلك يبدو أنّ الرّوائي يعزّ عليه أن يغفل عن أي فنّان، فراح يسوق كلّ ما تجود به الذّاكرة من أعلام الفنّ أوآثارهم الفنيّة،كما هو الحال مع الرّسام الجزائري "محمد اسياخم"**، الذّي اعتلي ذكرى الفنّانة (مي) عندما أقدمت على رسم لوحة فنيّة تخلّد فيها ذكرى والدها:"**في اللحظة تلك تذكرت محمد اسياخم الذي لم يخرج من وجه أمه**"[3] .

لقد تحوّلت صناعة الرّواية عند"واسيني الاعرج" إلى مواقع تحقيق، سيطرت فيها الوثائقيّة، رغم ذلك لم تنب العمليّة عن خلل في الانسجام، إلا قليلا، تفسّره حاجة الرّواية إلى(ما قبل النّص) لتفعيل التّاريخي، خاصّة، إنّ التّاريخ فعل يحيط بالبشر في جميع أداءاتهم، وما الرّسم إلا واحد من تلك الأداءات التّاريخيّة.

---

[1]:واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،ص246.

*غريكو إل(دومنيوكوس ثيوتوكوبولوس)،" Gricco Il"، (1541-1614م) رسام ونحات ومهندس معماري إسباني أحد أكبر الرسامين في العالم ، ولد بإيراكليوس(كانديا) بالجزيرة اليونانية كريت ،وانجز أكثر أعماله بإسبانيا،وقد أطلق عليه الإسبان،غريكو اليوناني.ينظر،الموقع : https ://ar m.wikipedia.org: 39:1512/5/2019، سا.

[2]:واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس، ص 299 .

[3]:المرجع نفسه ،ص349 .

* *محمد اسياخم(1928 -1985م) ،فنان جزائري بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة ،ولد بمنطقة القبائل "أزفون" بتيزي وزو ،أقام بفرنسا وانتقل إلى ألمانيا واستقر بها إلى استقلال الجزائر ،حيث عاد كصانع رسوم كارتونية للجريدة اليومية "جمهورية الجزائر" ،من رواد الحركة التجريدية في العصر الحديث ،وعضو في الاتحاد الوطني الجزائري للفنون التشكيلية،تناول في مسيرته موضوع الريشة والعملة الورقية واللوحة وسيلة لإيصال فكره ومبتغاه،فقد صمم العملة النقدية الجزائرية ما بين 1965 و1982 وكذلك الطوابع الجزائرية.استلم أول جائزة الأسد الذهبي لليونيسكو للفن الأفريقي سنة 1980 ،ينظر الموقع: https ://ar.m.wikipedia.org، 2019/5/21، 59:15سا.

يبرهن "واسيني الاعرج "عن هذه العلاقة من خلال تأطيره لهذا الفعل بمجموعة من اللّوحات الفنية التّي علّقت على جدار سجن (بشير المورو) في"**جملكية آرابيا**"، على الرّغم من انفصال الموضوع في هذه الرّواية عن هذا المعلم الفنّي، إلاّ أنّ النّص يثير موضوع الفنّ:

"أثارت انتباهها اللوحات التي كانت تتسلق الحائط لرونورا وبيكاسو ورفايلو ولوحات سلفادور دالي ودافينشي*، وكلها لوحات مؤطرة بشكل مذهب تكاد تعطي الانطباع بأنها أصلية"[1].

إذن، لم يكن ليخفى ولع الرّوائي بهذا العالم، الذّي جال فيه ذهابا وإيابا، مانحا الرّواية هندسة خاصّة يؤمّنها المستوي (ما قبل النص) لصناعة التّخييل التّاريخي، فيكسب الموضوع صلابة الحقيقة التّي تمثّلها الظّاهرة المعرفيّة والأداة الجماليّة لتأديّة متخيّل روائي(مَ).

كانت طريقة البناء هذه، لا تخلو من تفعيل مختلف آليّات الكتابة من تناص وتصوير وغيرهما، فهي تتطلّب أدوات غير تلك التّي تعارف عليها الكتّاب أو المتلقّون من شخصيّة ومكان وزمان أو حبكة ووصف وغيرها، وقد استطاعت الرّواية أن تنجلي عن جوانب كثيرة لم تكن من اختصاصها، فنقلت الرّسم بمختلف رواسبه، ليتعامل المتلقي مع بيانات جديدة يمكن أن تسرد أو تحكي دونما حاجة إلى غيرها من الأنساق السّابقة، فأصبحت كفيلة بإشباع حاجات (التّأليف والتلقي).

أصبحت الصّورة البصريّة تصاحب الصّورة اللّغويّة وتتفوّق، أحيانا، في إصابة المعاني التّي تعجز عنها اللّغة وهو ما جسّدته اللّوحات الفنّيّة بتفاصيلها اللّونيّة المعروضة، إذ ولّدت طاقات هائلة من الدّلالات في عمليّة انفتاح علامات (الماقبل النّص) داخل النّص الرّوائي، "فانفتاح الصورة خلال عصر الفن ظل يعرض الفنان مع ذلك للتعالي ويعني التّعالي ببساطة البرانية لا الماورائية، وإنما ما يوجد خارجا[2].

---

[1].واسيني الأعرج: جملكية آرابيا،ص519 .

* ليوناردو **دا فينشي**(Leonardi Da Vinci)(1452-1519)،ولد بفينشي،إيطاليا،كان موسوعيا،ينتمي إلى عصر النهضة"رساما،مهندسا،عالم نبات،عالم خرائط،جيولجيا،موسيقيا،نحاتا،معماريا، -**سلفادور دالي**(Salvador felipe jacinto Dali)(1904 -1989 م)إسباني من أهم علامات الفن التشكيلي في العالم وهو نموذج للفنانين العباقرة وللمجانين المبدعين الذين يختلط عندهم الجنون بالعبقرية ،وهومن أبرز أعلام المدرسة السريالية,تتميز أعماله بالغرابة وصدم المشاهد ،ينظر الموقع،https ://ar.m.wikipedia.org، 2019/5/21 ، 16: 12 سا، carodar.youm7.com – ، **رفايلو،رفائيلو سانزيو**(Raffaello Sanzio، 1483 -1520 م):رسام إيطالي ولد بروما من عصر النهضة ،تولى منصب رئيس المهندسين المشرف على مباني بلاط البابوات ،يوليسيوس الثاني " ثم "ليون العاشر"،يعد من أساتذة الحركة الكلاسيكية الأولى يجمع فنه بين الدقة والتنفيذ وتناسق الخطوط ،كان له أثر كبير على فن التصوير،ينظر الموقع : https ://ar.m.wikipedia.org، 2019/5/21، 21:16 سا

[2]:ينظر،ريجيس دوبري :حياة الصورة وموتها،ص ص 47 ،48 ..

يعبّر عن هذا الموقف أحد الدّارسين، حينما تحدث عن كتابة جديدة مفصولة عن قوقعة طبيعة الشّخصية ومتخلّصة من أقمطة الحبكة ومتحرّرة من الضّغوط الشّكلية للحوار التّقليدي، فهو يصفها على أنّها مادة غفلة مثل الدّم بلا اسم و لا حدود، لا تظهر فيها المعالم المريحة المعتادة لأنّها تستعمل طريقة الرّسم التّجريدي ، ثمّ يردف بأنّه مكسب للفنّ الحديث وهو يعبّد الطريق للرواية[1].

إذًا، ثمّة شكل جديد يتطوّر، ينحرف ويستطيل لتشكيل عمق مختلف في تداول بنية الرّواية، قادر على امتصاص ما يحدثه التّاريخي، فكان فنّا الرّسم والموسيقى من الممكنات التّي اتّسع حجمها داخل العمل الرّوائي عند "واسيني الاعرج"، بما أقامه من عالم فنّي خاص بفنانّيه ولوحاته ومعارضه وكلّ ما يحمل توجّها فنيّا للرّسم

لا يفوته في ذلك التّأكيد على اختياراته في المستوي(م) لتقويّة إطاره الفنّي وتفعيل التّاريخي، بما حملته النّصوص الموازيّة (paratextes) من مفاتيح مهمّة لإضاءة موضوع النّص الرّوائي.

وهو ما يحقّقه الخطاب المقدّماتي، سندا، في توجيه المتلقي نحو مقصديّة الرّواية، إذ يصدّر رواية (**سوناتا لأشباح القدس**) بمقتطف من رسالة مطوّلة للفنّان "فان غوخ"، يوجهّها لأخيه(ثيو)"1890" قبل أن ينتحر، محيلا فيها إلى جزء استشهد به في الحديث عن الألوان ، اقتبستها الرّواية حرفيا بلا تغيير:

"كل الألوان القديمة لها بريق حزين في قلبي هل هي كذلك في الطبيعة، أم أن عيني مريضتان؟ها أنا أعيدها كما أقدح النار الكامنة فيها .في قلب المأساة ثمة خطوط من البهجة أريد لألواني أن تظهرها في حقول الغربان وسنابل القمح بأعناقها الملوية"[2].

كما استحضرت الرّواية، سابقا، مقطعا عن الألوان لفنانّة تشكيليّة فلسطينيّة في الخطاب المقدّماتي، "**إن اللون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع بما في ذلك تعبيره عن أشد اللحظات مأساوية**"[3].

ما يلاحظ على مستوى هذه الخطابات دقّة اختيار الرّوائي للنّصوص التّي جمعت القولين ليبينا عن سحر اللّون وعن أساه في الوقت نفسه، فيكون موضوعا وأداة لتجسيد حياة الفلسطيني ومعاناته.

---

[1]: ينظر،بيير شارتييه:مدخل إلى نظريات الرواية،ص 205 . .

[2]:واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،ص8 ، و ينظر الموقعouardianas.over-blog.org/article-86400

[3]:المصدر نفسه ،ص 8 .

2 –2 .حروف الموسيقى:

لم يستطع الرّوائي "واسيني الاعرج" أن يتخطّى عالم الفنّ في رواياته، بل إنّ معظم أعماله الرّوائيّة تصدح في كم من موقع عن ارتباط عالم الكتابة عنده بعالم الفنون المختلفة، فمن مجال المؤثّرات البصريّة إلى مجال المؤثّرات الصّوتيّة، هذه الأخيرة التّي لم تشأ أن تترك لونها بلا صوت، فارتقت الحروف بصوت موسيقى تردّد فيه كلّ ملهمات اللّحن الذّي عرفه الرّوائي وتأثّر بعذوبته، وهو في ذلك قد جمع بين الحرف البصريّ والحرف الصّوتي، فكان عالمه الرّوائي متعدّد الألوان .

لقد رفض الرّوائي أن يكون حرفه بلا لون ؛ فمن تشكيله بالرّسم، تارة، إلى تشكيله بالموسيقى، تارة أخرى، لذلك سعت الرّواية في محاولاتها العديدة إلى إدراج هذا الفنّ، وإن تعذّر عليها ذلك ولم تدرك السّياق المناسب لإدراج مرجع موسيقي ما لخفاء العلّة المناسبة، فإنّه يكتفي منه بذكر علامات تحيل إلي موضوع الموسيقى، وهذا بلا شك ينبئ عن ضرورة الموسيقى فنّا في إطلالات الكتابة الرّوائيّة عنده، فكيف تتصوّر هذه الحروف إن جمعت تلك الفنون؟

لابدّ أنّها ستكون حروف نص هجين، فهي نص للموسيقى ونص للرّسم وقد تجمع إليهما نصوصا أخرى، على اعتبار طواعيّة الحروف للتّشكل والتّحاور داخل النّص الرّوائي، كاجتماع مجموعة من الأنماط الفنيّة فيه نحو: "الأفلام والسمفونيات والمباني ولوحات الرسم هي تماما مثل النصوص الأدبية تتحدث دائما بعضها مع بعض وتتحدث كذلك مع الفنون الأخرى"[1].

يتحدّث الكاتب الرّوائي الكولومبي "غابرييل غارسيا ماركيز"(1927 –2014) في مقدّمة كتابه "كيف تكتب الرّواية"عن هذه العلاقة الموجودة بين الموسيقى والرّواية، وكيف يمكن أن تكون الرّواية سببا وإلهاما في إبداع قطعة موسيقيّة، عندما يستذكر حوارا له مع أحد الصّحافيين، هذا الأخير الذّي كان يعتقد أنّ الكاتب هو مؤلّف إحدى الأغنيّات الشّائعة في ذلك الحين"الفراشات الصّفراء"، إلاّ أنّ الحقيقة التي يذكرها الكاتب تكشف أنّ هذه الموسيقى في حقيقة الأمر مستوحاة من كتاب كان قد ألّفه ولم يكن هو مؤلّف الموسيقى[2].

---

[1]:جراهام ألان:نظرية التناص ،تر باسل المسالمة،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،دمشق،سوريا،ط1 ، 2011 ،ص 235 .

[2]:ينظر،غابرييل غارسيا ماركيز:كيف تكتب الرواية؟ ومقالات أخرى،تر صالح علماني،الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،دت ،ص 7 .

قد تكون هذه الظّاهرة سمة جديدة تتمتّع بها الرّواية، وعليه فإنّه من الطّبيعي أن تكسبها تجليّا مختلفا ينعكس، حتما، على بنيتها، وذلك ما يُستوحى من قبل تعليق الكاتب السّابق"غابريال غارسيا"، الذّي يحيل إلى إمكانيّة صناعة الكتابة الإبداعيّة لموسيقى تؤلّف تبعا لبنية الرّواية ومن هندستها الخاصّة.

لذلك تتأكّد عناية الرّواية عند "واسيني الاعرج" بهذا التّوجه الفنّي من خلال تلك التّمظهرات الموسيقيّة التّي دعت إلى التّوقّف أمام هذه الظّاهرة، ورصد كلّ ماله علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالموسيقى نحو، أسماء الموسيقيين والمقاطع الموسيقيّة والغناء وغيرهم.

لعلّ الخوض في مثل هذه القضيّة يقود إلى التّساؤل عن علاقة الموسيقى أو الفنّ، بصفة عامّة، بالتّاريخي في الرّواية، إلاّ أنّ الإجابة، على هذا المستوى من الدّراسة، ارتبطت بصورة هذا التّاريخي الذّي تقع في كنه كلّ قضايا الإنسان.

وبما أنّ الموسيقى نتاج هذا الجنس الإنساني فهي من متعلّقات التّاريخ، خاصّة إنّها فعل خارجي استجاب له فعل النّص الرّوائي بتقنياته المتعدّدة صوتا أو صورة ، وكلمّا أدرك المتلقي تلك الدّلالات الموسيقيّة كانت حقيقتها أقرب للصّدق، سواء أدلّت عليها الحروف والكلمات أم دلّت عليها علامات أخرى ممّا هو متاح من وسائل تعوّض الكتابة في أيام هذا العصر.

إذن، ستصبح هذه الأدوات أو الوسائل دوالا للفعل التّاريخي، عندما يستعين المؤرّخ بتطبيقاتها في تحديد إجراءات التّاريخ ؛ تفسيرا وتحليلا، أو توثيقا وأرشيفا...،ذلك "إنّ التّاريخ لا يتوفّر للمؤرّخ المعاصر إلاّ من خلال شبكة من النّصوص السّابقة المشبّعة بآثار الكتّاب السّابقين ...وافتراضاتهم.فالتّاريخ موجود كشبكة واسعة من النّصوص الذّاتية إذ يكون التّفسير التّاريخي الجديد نضال الكاتب للتّفاوض على إيجاد طريق من خلال شبكة تناصيّة من الأشكال والتّمثيلات السّابقة"[1] .

والرّسم والموسيقي هما أحد تلك التّمثّلات التّي عبّرت عنها الذّوات ؛ فردا و جماعة لتشارك في أداء التّوثيق التّأريخي.

[1]: المرجع السابق ،ص259 .

الرّواية صوت للموسيقى

يتّخذ الصّوت الموسيقى في نصوص الرّوائي"واسيني الاعرج"مظاهر متعدّدة تشكّلها حروف الرّواية وكلماتها، وعادة ما تكون هذه الأصوات في شكل مقاطع موسيقيّة يستشهد بها النّص الرّوائي أو من خلال ذكر أسماء موسيقيين من (الماقبل النّص)،كما قد يكتفي، في أحيان أخرى، بتسجيل أنواع من الآلات الموسيقيّة للدّلالة على ظاهرة فنّ الموسيقي، إلاّ أنّ هذه الظّاهرة تتّسع في بعض رواياته بشكل كبير لتتحوّل إلى مشروع له دعامته وأفاقه، وهو ما تبنّته نصوص روائيّة بعينها،كرواية"**سوناتا لأشباح القدس**" التّي يشاطر فيها مشروع الرّسم مشروع الموسيقى.

لقد جسّدت شخصيّة "يوبا" ابن الشّخصيّة الفنيّة التّشكيليّة "مي" مشروع الموسيقى الذّي يظهر في النّص خطّا موازيا لموضوع الرّواية، فكان معادلا موضوعيا لها، أسّس بنية الرّواية ولم ينته إلاّ بانتهاء مشروعها، وقد ورد في بداية النّص الرّوائي ما يدلّ على هذه المعادلة بين موضوع الرّواية والسّوناتا في قوله: "**تمنى أن تكون مي حاضرة ولكنها انسحبت بعد أن خلفت بين يديه سوناتا لم تكتمل كانت تحمل اسمها والكثير من الوصايا التي كان عليه قطع بحار الظلمات لتأديتها**"[1] ، أو حين يقول أيضا: "**وعزفت أخيرا السّوناتا التّي استعصت عليّ زمنا طويلا، ولا أدري إلى اليوم كيف حضرت المقطوعة التّي قضيت زمنا أبحث عنها بدون أن أعثر على استقامتها المرجوة**"[2].

إنّ إمكانية إنتاج الرّواية للموسيقى ليس أمرا مدهشا أوبعيدا، وربّما في اختيار الرّوائي لموسيقى ما في نصوصه هدف وغاية، يوطّن بها موضوعه ويؤصّل تجربته الفنّيّة. لذلك فأوّل ما تطالع به الرّواية متلقّيها هو عنوانها الذّي يحمل عبارة "**السّوناتا**"؛ والتّي تعني قطعة موسيقيّة، وكأنّ الرّوائي يصنع بكلماته هذه الموسيقى، ولكنّها تظلّ موسيقى خاصّة في بنيتها، فهي وليدة حروف وكلمات تبنّت التّعريف بصوت شعب لازال يتطلّع إلى ظلال الحريّة ويصارع غريمه منذ أزمان مضت،لهذا فالرّواية توجّه هذه "السوناتا" لتحاكي حياة أهل فلسطين الذّين شرّدوا في أراضيهم وطردوا منها ولم يعودوا إليها إلاّ وهم أجساد هامدة، غالبا:

"...**إنها أغنية أحد أجدادي الذي لم يجد الوقت الكافي لتوديع مدينته، فحمل على ظهره ثقل أندلسه ....في هذه الأغنية شيء صعب يأتي من بعيد لا أستطيع مقاومته أبدا .هل جربت أن تسرق**

[1]:واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس ، ص 21.

[2]: المصدر نفسه ، ص ص9 ،10 .

منك مدينتك الوحيدة ،بالضبط في اللحظة التي بدأت تعرفها فيها وتستنشق كل صباح عطر تربتها ,أنا جربت ذلك وأشعر بعنف الغياب ....لا أحد في الدنيا في منأى عن فقدان منبته وتربته ،ويبدو أن قدرنا الكبير هو أن نتدرب باستمرار على الفقدان ...."[1] .

أرادت الرّواية أن تحمل في سوناتاها حياة الشّخصيّة "مي" التّي مثّلت صورة عامّة لكلّ مغترب منفي عن الوطن، فهي تلك الطّفلة الفلسطينيّة التّي أجبرت على مغادرة بلدها صغيرة ، فظلّت أحلام المدينة القديمة عالقة بذاكرتها ،و"مي" هي واحدة من كلّ أولئك الفلسطنيين الذّي لم يروا بلدهم بعد أن فارقوها عنوة، ولازالوا يحلمون بالعودة يوما ما،فارتبطت هذه "السوناتا " بمغتربي الأرض الفلسطينيّة وترجمت حياتهم صوتا موسيقيّا شجيّا: "**عندما انسحبت مبكرا، لم يتوقف الزمن ولكنها تركت السوناتا معلقة بين أصابعي، وكأن كل الرهانات كانت مرتبطة بنبض قلبها ووقع حركات أناملها وهي تتحرك على بياض اللوحة**"[2]

ما قام به الرّوائي "واسيني الاعرج "في هذا العمل الرّوائي، هو محاولته تسخير الموسيقى لفعل الكتابة الرّوائيّة، على نحو تسخير فن الرّسم –سابقا– ؛ فكانت حروف الرّواية وكلماتها تستدعي موسيقى من (الماقبل النّص)، عزفت حياة النّاس في مقطوعات موسيقيّة خاصّة من خلال موسيقيين معروفين حملت أصواتهم هموم هذا الشّعب.

لذلك عمدت الرّواية إلى استرجاع كلّ ما يتّصل بهذا الفنّ لتنشئ سندا تاريخيّا في الموسيقى، تقوم على تسجيل أسماء علَمية في الموسيقى أو رموز هذا الفنّ وغيرهم ممّن ارتبطت مشاريعهم بهذا العالم الفنّي للموسيقى في (الما قبل النّص)، ليكونوا معادلا موضوعيا توحي به بنية النّص الرّوائيّة .

أحصت رواية"**سوناتا لأشباح القدس**" أسماء عديدة معروفة في ساحة الفنّ الموسيقي، فكان من بين تلك الأسماء الكثيرة التّي ردّدتها الرّواية هذه المجموعة من الفنّانين الذّين يحيل ذكرهم في النّص على قضيّة من قضايا الموسيقى، نحو؛ ماريا كالاس، أوبرا لاسكالا بميلانو، بيانو ريشاردسن عازف هارلم، ولاترافيا وهي أوبرا لفردي غويسيبي، وقد استعان الرّوائي في هذا الشّأن بالنّص الموازي، الذّي استخدمه بشكل كبير لتفعيل التّاريخي من خلال المستوي" الماقبل النّص"(م)، كأن يوثّق في الهامش مصطلح " لاترافيا" معرّفا بها في قوله :

---

[1]: المصدر السابق ، ص24.

[2]:المصدر نفسه، ص 27.

" la Traviata أوبرا للموسيقي الإيطالي غويسيبي فردي، وأدت دورها الأساسي(فيوليتا) السوبرانو ماريا كالاس"[1]*.

يتأكّد اهتمام الرّوائي بالموسيقى من خلال إلحاحه على موضوعاتها، فهو يعود إلى عبارة"لاترافيا"بصورة متواترة، ففي صفحة واحدة يكرّرها ثلاث مرّات إلى أربع في شكل عناوين أو داخل المتن ، ثمّ إنّه من موقع إلى آخر يقدّم معلومات مختلفة في حقّها يضمّنها الرّواية،كما في قوله:"**كان الصوت صافيا.ترك نفسه ينساب في عمق بيل كانتو...Bel canto واسترجاع ملامح فيوليتا كما بدت له في العرض الأول بباريس بفصوله الثلاثة : فيوليتا أوسيا لاترافيا Violitta Ossia la Traviata (1853) اسمها الأصلي، التي كتبها للأوبرا فرانشيسكو ماريا بيافي عن رواية سيّدة الكاميليا لألكسندر دوما الابن**"[2].

إذا ما تأمّل المتلقي المقتطف يجد أنّ المعلومات المسجّلة بعد كلمة "**الثّلاثة**" المسطرة في النّص، تبدو وكأنّها اقحمت بعنف في السّياق النّصي، وما ذلك في واقع الأمر، إلاّ دليل على ولع الرّوائي بالسّياق الخارجي (المرجع) لماقبل النّص(م)، أي اعتماده على التّاريخ لا لشيء إلاّ لتحقيق الصّدق التّاريخي في النصّ الرّوائي وتفعيله، لكنّ توظيفه في النّص بشكل طارئ جعل بنية النّص الرّوائي ترتبك .

---

[1]: المصدر السابق ، ص ص 9-17.

*فردي غويسيبي (Guiseppe fortunino francesco Verdi)،(1813 -1901 م)،ملحن وموزع وموسيقي وسياسي إيطالي ،ينتمي إلى التيار الرومانسي ،من أعماله أوبرا عايدة ألفها للخديوي اسماعيل في افتتاحه لقناة السويس و عطيل ،ونابوكو ،وريغوليتو ،الصلوات المسائية الصقلية،وفالستاف ،الحفل المقنع، الدون كارلوس ،.

-لاسكالا((**La Scala**:)، مسرح تيترو ألا سكالا في ميلانو بإيطاليا هو أحد أشهر دور الأوبرا في العالم،افتتح في عام 1778 م. "المعروف باسم **لا سكالا** (تحت اسم نوفو رجيو دوكال تيترو إلا سكالا، مع عرض لأوبرا سالياري إليوروبا ريكونوزشيوتا.ففي في عام 1776 أحرقت النار المسرح السابق، والمعروف باسم دوكال، فتوجه عدد من أثرياء ميلانو بطلب من الدوق فردريك النمساوي، ليساعدهم في بناء مسرح جديد. قدم المهندس المعماري، ذو النزعة الكلاسيكية الجديدة جوزبي بايرماريني تصميما أوليا للمسرح الجديد، لكنه رفض من قبل الحاكم النمساوي كونت فيرمين،و في المرة الثانية، قبلت إمبراطورة النمسا، الإمبراطورة ماريا تريزا، أن يتم بناء المسرح الجديد، فبني في محل كنيسة القديسة ماريا في سكالا، والذي منه حصل المسرح على اسمه، تم هدم الكنيسة، وبدأت أعمال البناء التي انتهت بعد سنتين. ليسع بعدها لـ 3000 متفرج، وستة مقصورات، كما يضم المنصة الأكبر في إيطاليا.

-ماريا كالاس(Maria Anna Cecilia sofia Kalogeropoulos)،(1923 -1977م) ولدت بنيويورك، مغنية أوبرا يونانية ،وموسيقية ،اشتهرت بالكثير من الأدوار خاصة للمؤلفين الايطاليين مثل "نورما" لبليني ومدام بترفلاي لبوتشيني و"عايدة و"ماكبث" إضافة إلى "لاترافيا" وحفلة تنكرية لفيردي.

- لا ترافيا هي الإعداد الموسيقي لقصّة"غادة الكميليا" التي كتبها ألكسندر دوماس الابن ،والموسيقار Guiseppe Verdi هو من ألف أوبرا لاترافيتا وأطلق على بطلته اسم فيوليتا عوض عن مرجريت جوتييه في "غادة الكميليا".

-**السوبرانو**:يدل على أعلى صوت نسائي.

ينظر الموقع : www ,masress,com/alkahera/3830 و https :ar.m.wikipedia.org)، 28-5-2019، 29:12 سا

[2] : واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس ، ص 18.

يمكن الاستدلال على ذلك الارتباك، أيضا، من خلال المقطع السّابق نفسه "**كان الصوت صافيا.ترك نفسه ينساب في عمق بيل كانتو...Bel canto واسترجاع ملامح فيوليتا كما بدت له في العرض الأول بباريس بفصوله الثلاثة : فيوليتا أوسيا لاترافيا Violitta Ossia la Traviata (1853) اسمها الأصلي ، التي كتبها للأوبرا فرانشيسكو ماريا بيافي عن رواية سيّدة الكاميليا لألكسندر دوما الابن**"، والذّي جاء في إطار تذكّر الشّخصيّة الموسيقيّة"يوبا" للفنانة الممثّلة "فيوليتا"، وهو بالطّائرة يستمع إلى أوبرا لاترافيا، حيث يفقد المقتطف الانسجام المفترض مع بقيّة المقاطع في النّص،إلى درجة يبدو فيها الرّوائي مهتمّا بتفاصيل هذه الأوبرا الموسيقيّة على حساب تناسق المعطيات في النّص واتّساقها.

لقد أدّى اعتماد الرّوائي على الماخارج النّص(م)، بشكل مطلق، إلى إغفاله ل(الماقبل النّص)، وذلك عندما ذهب به الأمر إلى تكثيف المعلومات في النّص التّي يتكّلف، أحيانا، في رصفها عند كلّ فرصة يذكر فيها اسما من أسماء أولئك الأعلام المشتغلين بمختلف هذه الفنون.

كما يتّضح جليا، استلهامه لهذه المعارف أوالمعلومات في فنّ الرّسم، سابقا، وكذلك فعل مع فنّ الموسيقى، ليتأكّد اعتماد الرّوائي "واسيني الاعرج"على المستوي(م) في بناء الرّواية، وكذا تأثّره بهذا المستوى نفسه في إيثار استعماله والتّعبير عنه بأسلوب أمين يتحرّى فيه الحقيقة والنّقل الحرفي (للماقبل النّص) في بعض المواضع .

لإدراك تلك المعلومات في "الماقبل النّص"، يراقب الرّوائي"واسيني الاعرج" شخصيّاته بدقّة، فيتربّص كلّ فلتاتهم ليستعيد قضيّة ما قد ارتبطت يوما بموضوع الموسيقى وأهلها، ولذلك عند استذكاره صوت الفنّانة "ماريا كالاس" على لسان الشّخصيّة"يوبا"يستحضر المستوي(م) المتعلّق بهذه الشّخصيّة ويسترسل في بثّ ما يتعلّق بأخبارها، فيتحوّل همّ الرّوائي عندئذ إلى جمع أكبر قدر من المعلومات عن فنّ هذه الشّخصية الموسيقيّة بوجه خاص، وهو ما يمكن أن يُتمثّل في قوله هذا:

"**بدا له صوت ماريا كالاس نقيا كحجرة ماس نادرة وشجيّة في نواحه.شعر بأن السوبرانو يحتاج في لاترافيا إلى جهد استثنائي ليتمكّن من أدائها على أحسن وجه،** [ثم يتابع التّفاصيل الخاصّة التي يمكن أن تستغني عنها الرّواية]،**ماذا لولم يكن غويسيبي صاحب 39 سنة،موجودا في باريس في شتاء1852 مع**

معشوقته الكنتاتريس غويسيبينا ستريبوني؟ لو لم يشاهد عرض لاترافيا الأول في باريس في 2 فبراير1852 "[1].

اتّخذ الرّوائي من وصف صوت الفنانّة "ماريا كالاس" ثغرة لغويّة لاستحضار المعلومات الخارجيّة التّي تتابع تفاصيلها حتّى يظهر بعضها مكرّرا زائدا، كما هو الحال في الكلمات المسطّرة "**غويسيبي صاحب 39 سنة،موجودا في باريس في شتاء1852** التّي يمكن حذفها دون أن يتأثّر المعنى.

فعلا، إنّ مثل هذه الشّواهد أكّدت أنّ البنيّة النّصيّة في نص" **سوناتا لإشباح القدس** " قد اعتمدت كثيرا على استثمار خيوط خارجيّة عن النّص، أي ما يمكن تسميته ب(خيوط الممكن)، ضمّنها بكيفيّات مختلفة راجيا الكاتب من ورائها توجيه مسار أفق النّص حتّى لا تحدث عبثيّة القصد، "فتوليد النّص هو تحريك استيراتيجيّة تشترك فيها توقّعات أفعال الآخر كما هو الشّأن في كل استيراتيجية"[2].

تبرز هذه القصديّة من خلال عودة النّص الرّوائي، مرارا، إلى المستوي الماقبل النّص(م) لتقديم معلومات عن الموسيقار"غويسيبي" وأوبرا "لاترافيا "، كما هو عليه في واقعه الكائن*، إلاّ إنّه، أحيانا، يفشل في ربط هذه العقد اللّغويّة ووصل معانيها ممّا جعل بعضها زائدا أو إنّه وُضع في غير موضعه،فتبدو الرّواية غير متّسقة يعتريها التّكرار، على نحو ماسبق من تفصيل في شخصيّة غويسيبي؛ عند ذكر سنّه وتاريخ المشاهدة ل لأوبرا لاترافيا:

"**ماذا لو لم تحدث تلك الصدفة الشتوية الجميلة ,تمتم يوبا وهو يسترجع بعض صفائه . ماذا لو لم يكن غويسيبي صاحب 39 سنة ، موجودا في باريس في شتاء 1852 ,العشق سيد الخلق...أليست فيوليتا إلا الوجه الآخر لحرقة غويسيبينا التي كانت تملأه, مثل فيوليتا، تركت غويسيبينا كل شيء حتى ابنيها من اجل معشوقها الذي رأت فيه بداية الحياة ومنتهاها . فيوليتا المريضة بالسل ظلت مشدودة إلى عودة عشيقها ليدركها لحظات قبل النهاية وتذهب هي نحو الموت السعيد..**"[3] .

إنّ هذا الاسترجاع للماقبل النّص لايعني إلغاء دور المتلقي في بناء دلالات النّص، بقدر ما يفسّر حرص

---

[1]: واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس، ص 18.

[2]:أمبيرتو إيكو:القارئ النموذجي،ترأحمد بو حسن، طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1 ،1992 ص160.

*لا ترافيا ، ينظر الهامش ،ص 140.

[3]: المصدر السابق، ،ص ص 18 ،*19*.

الرّوائي على إمداد شخصيّاته الفنيّة بحركة دينامية، تستقطب المتلقي وتحفّزه في بعض الحالات التّي يتجاوز فيها النّص التّكلف، فتبتعد اللّغة إذ ذاك عن التّعسف في رصد محمولات التّاريخ .

لذلك لا غرو في اعتبار أنّ الوقوف عند مثل تلك الاستشهادات السّابقة لفنّ الموسيقى وتحديدها على مستوى النّص؛ كاستذكار تفاصيل دقيقة في حياة هؤلاء الفنّانين (غويسيبي، فيوليتا، غويسيبينا) تتعلّق بمعرفة درجة توظيف الرّوائي للماقبل النّص(المرجع) في العمل الإبداعي.وكذا بكيفيّة إنتاجه للتّاريخي، أمّا عمليّة إشباع هذا المرجع بدلالات تنحرف فيها عن (الماقبل النّص)؛ سواء على مستوى الكاتب أو على مستوى المتلقي، فالعمليّة كفيلة بإفقاد النّص مشروعيّة المرجعيّة لينطوي النّص تحت إرادة القوّة التّخييليّة التّي تكسبه إيّاه الكلمة اللّغويّة ورؤية المتلقي.

في واقع الأمر، عملية استدعاء الرّوائي"واسيني الاعرج" للماقبل النّص، المستوى (م)، طغت كثيرا على أعماله الرّوائيّة حتّى تحوّلت فيها هذه النّصوص الرّوائيّة إلى موسوعة معرفيّة تتدفّق معلوماتها عن طريق العودة إلى الشّخصيّات العَلَميّة في الزّمان الماضي أو غيرها من الوسائل الإخبارية، التّي يرى "كريزنسكي" أنّها من تمظهرات التّناص، حيث يفترض أنّ النّمذجة التّناصية للرّواية تتضمّن: الاستشهادات من مؤلفات أدبية أوفلسفية وشعرية والإحالة على نصوص فنيّة من قبيل الموسيقى والرسم أو السينما أو العلاقات المتماثلة نصيا بين نص رواية ومابين نص الرواية وكذلك إقامة التعارض بين نصين [1].

يجسّد الرّوائي هذا التّصوّر في رواية"**سوناتا لأشباح القدس**"من خلال شخصيّة الفنّانة "مي"التّي يستخدمها للتّقاطع مع المستوي(م) الخاص بفنّ الرّسم، أمّا شخصيّة "يوبا" فيستجدي بها المرجع الفنّي الخاص بالموسيقى، وهما معا يتشابكان لتحرير رواية"السوناتا"، وهي عمليّة تتكرّر في رواية"**جملكيّة آرابيا**"، إذ يستعمل شخصيّة"بشير المورّو"سندا للانتقال إلى المستوي(م) الذّي يتّصل بواسطته بأمكنة معروفة؛ نحو الأندلس، الحجاز ...، أو من ناحية أخرى يتّصل بأعلام الفكر والدّين كالحلاج وابن رشد وأبي ذر الغفاري – رضي الله عنه– وغيرهم متّخذا التّذكر والارتداد إلى الماضي وسيلته في ذلك.

لقد أكدّ الرّوائي"واسيني الاعرج" في عمله هذا اتّصال الكتابة الرّوائيّة بالموسيقى، وكأنّه يتتبّع خطى الموسيقار "غويسيبي فردي" الذّي حوّل رواية "غادة الكميليا"، لألكسندر دوماس الابن" إلى أوبرا شهيرة

[1]: ينظر،فلاديميركريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، تر عبد الحميد عقار، طرائق تحليل السرد الأدبي ، دراسات، منشورات اتحاد كتاب ، المغرب، ط2 ،1992 ، ص *208*.

"لاترافيا" إيحاء منه بالعلاقة الموجودة بين فنّ الموسيقى والرّواية، ولذلك يصوّر "واسيني الاعرج"شخصيّة"يوبا" في روايته "**سوناتا لأشباح القدس** "، شخصيّة فنّان مبدع موسيقي يبحث عن تقنيّة ما تكون فريدة في تأليف سوناتا لأولئك الفلسطينيين المغتربين الذّين منعوا من العودة إلى وطن سلب منهم بالقوّة.

لقد زاوج النّص الرّوائي بين فنّين ولغتين؛ الكلمة والصّورة، والصّوت واللّون، ومن جانب آخر توحي عمليّة التّجانس في هذه الرّواية بتقصّي "السوناتا "مسار "أوبرا لاترافيا"، بل إنّها تصرّ على أن تحمل هذه "السّوناتا" لغة "لاترافيا":

"**يغمض يوبا عينيه لتفادي كل الجراحات ..... تتوغل فيها إيقاعات لاترافيا ممزوجة للأناشيد الجنائزيّة .**

–لابدّ ان تلبس السوناتا لباس هذا الحداد وإلاّ...فلا معنى لوجودها" [1].

اعتمدت الرّواية بنية هجينة للتّعريف بموضوعها، إذ تلوّنت فيها الكتابة بالفنون، لتتحوّل إلى علامة كبيرة دوالها الكلمات والخطوط والألوان، فتتدرج مدلولاتها بين الثّبات والتّحوّل من خلال ما يضفيه السّياق من قيم، هذا الأخير الذّي تتّحد فيه الموسيقى والرّسم لإنشاء عالم منسجم في علاقاته، لذلك كان النّص ينقل، تارة، ألم المهاجرين الفلسطنيين باللّون على لسان الشّخصيّة "مي"، وتارة أخرى، يحمّل ألمهم ذلك داخل نوتات الموسيقى للفنّان"يوبا"، لينتج في الأخير هذه "السّوناتا " التّي أرادها أن تترجم حياة الفلسطيني في القدس.

لم تكن شخصيّة الموسيقي"يوبا" لتنهي هذا العمل إلاّ بعد أن يتمكّن من التّعبير عن حياة والدته "مي" الموزّعة بين إقامتها في نيويورك واشتياقها لموطن ولادتها القدس، وهو كما يدلّ عليه هذا القول :"**هذا هو بالضبط مفصل السوناتا التي تجسد أحلام مي وهي تفتش في جرحها عن لون لمدينتها المسروقة الزرقة النيلية، أنتم لا تعرفون القدس جيدا...القدس خبز الله وماؤه، مدينة تكفي الجميع، قلبها واسع، دينها كبير، إيمانها متعدد وأشجارها تغطي كل العرايا ومراياها ليست عمياء وحيطانها ليست للبيع.صرخة مي الدائمة**"[2].

[1]:واسيني الأعرج:كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس، ص25 .

[2]:المصدر نفسه،ص26 .

كما لجأ الرّوائي في توطيد علاقته بالموسيقى في النّص إلى استعمال مصطلحات تقنيّة،كقوله:"**خطّ يوبا سلسلة من النوتات المتتالية عن الحركة الأولى الأداجيو، تمتم وهو يبحث عن أكثر الإيقاعات حنينا هذه هي الافتتاحية التي تجعل بقية الحركات تتدفق بلا توقف**"[1].

حاول الرّوائي تقديم دلائل قويّة لإثبات اختصاص شخصيّاته في هذا المجال،لذلك سعى إلى تعيين بعض الحركات المميّزة للموسيقى في نصّه ك"الأداجيو"، Adagio، التّي وثّقها في الهامش ب"الحظ ،القدر"[2]، وكما ذكر، أيضا في موضع آخر قوله:"**هذه اللحظة الحاسمة في السوناتة في لافويقي**. ; la fugue وقد همّش لها في قوله:الهرب والانسحاب،في اللغة اللاتينية، ثمّ يشرحها بأنها تمنح حرية كبيرة للموسيقى وتحدد الانتظام النهائي حيث تتناغم فيه الموضوعات وتتشابك بقوة"[3].

دعّم"واسيني الاعرج"عمله الرّوائي بالعودة إلى المستوي(م) الخاص بالموسيقى، لينشئ ملفا واسعا في تحقيق التّاريخي في نصوصه هاته،حيث سجّل اسما آخر في هذا الفنّ وهو الموسيقار الألماني "سيباستيان باخ* "Johann Sebastian Bach"فمن جهة، يكون قد بنى لروايته الأرضيّة المناسبة للموضوع، ومن ناحية أخرى أكسب الرّواية العمق والأصالة، " **فيذكر أن شخصيّة "يوبا"استفادت منه حين"تذكر سيباستيان باخ الذي كان كثيرا ما ينهي لافويقي بالانتظام نفسه خصوصا عندما تكون السوناتا على وقع لامييوز**"[4].

ثمّ ذيّل قوله هذا برسم للنتوتات الموسيقية والسّلم الموسيقي، وشرح فيه بعض العلاقات الموجودة بين هذه النّوتات "**لاحظ يوبا أن الفاصل الأول للموضوع كان عبارة عن خماسية نازلة(مي–لا) بينما حدث في الفاصل نفسه تحول إلى رباعيّة نازلة(لا–مي)في الجواب.لكن هذه التحويلات في الفواصل لم تغير الشيء الكثير لا في القرار ولا في الجواب ولكنه شعر بضرورتها للحفاظ على سلاسة الإيقاع.أصعب شيء في لافويقي هو تفادي الرتابة المتولدة عن تكرار الموضوع نفسه...المهم الحفاظ على الهرمونيا**

---

[1]:المصدر السابق،واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،ص24 .

[2]: المصدر نفسه ،ص24 .

[3]: المصدر نفسه ،ص36 .

*جوهان سيباستيان باخ(Johann Sebastian Bach)،(1685 -1750 م)،موسيقار ألماني ،قائد فرقة موسيقية ،ملحن وعازف الأرغن،وعازف كمان،وموزع ومخرج جوقة ،يعتبر أحد عباقرة الموسيقى الكلاسيكية في التاريخ الغربي،من مؤلفاته:التوكاتا والفوجا على الأرغن والكلافان المعدل جيدا،وكتاب فن الفوغة ،الآلام كما هي عند القديس ماثيو،ينظر الموقع:(https :ar.m.wikipedia.org) ، 28 -5-2019 .07 :12 سا .

[4]: واسيني الأعرج:كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،ص36.

وعلى ملكة التوقف عند الضرورة والعمل على الخروج بأناقة قبل أن يصاب الجمهور بالضجر، لأن أي تمديد سيكون وخيما"[1].

الشّكل:[2]

وثيقة تبيّن حركة- لافويقي-" la fugue"

إذًا، ممارسة الرّوائي لهذا الفنّ، جعلته يدقّق في تفاصيل الموسيقى ليبلغ وحداتها ومفاتيحها حتّى يعطي للموسيقى فعليّة التّاريخي فيكسب عمله قوة الحقيقة التّخييليّة، وهو ما دفعه إلى تقصّي هذه المستويات الخارج نصيّة .

إنّ العمليّة الإبداعيّة تخضع إلى بنية قبليّة سابقة عن إنتاج النّص المبدع، التّي من شأنها إقامة البنية التّأسيسيّة للموضوع، لذلك كان الرّوائي"واسيني الاعرج" يتحرّى هذه البنية في "الماخارج النّص" في معظم رواياته لتأصيلها، فلم تختلف تقنيّة العمل الرّوائي عنده إلاّ في المواضيع، في أغلب الحالات.

موسيقى مملكة الفراشة

لم تختلف هذه الرّواية "**مملكة الفراشة**" عن غيرها من الرّوايات التّي سارت اتّجاه هذا المشروع الفنّي الموسيقي، إذ اعتنى فيها الرّوائي بفنون مختلفة؛ الرّواية والمسرح والرّسم ، الأوبرا و الموسيقى... لدرجة تحوّلت فيها الرّواية إلى صالة عرض متعدّدة الفنون، وقد كانت الموسيقى واحدة من تلك الفنون التّي رعتها الرّواية ،

[1]. المصدر السابق،ص37.

[2]: المصدر نفسه ،ص36.

حيث اهتمّت فيها بقضيّة الموسيقى بخصوصيّة شديدة، عندما تتبّعت مسيرة فرقة موسيقيّة (ديبو-جاز) (Dépo-jaz) التّي تشكّلت باجتماع مجموعة من محترفي الموسيقى الأحرار، والتّي تشترك فيها شخصيّة الصيدليّة (ياما)، بطلة الرّواية، عازفة على الكلارينات، ليلج النّص هذا العالم الموسيقي بكلّ تفصيلاته.

إن كانت الموسيقى في رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" وليدة حياة شخصيّاتها والمعادل الموضوعي لتلك الحياة، فالموسيقى في رواية "**مملكة الفراشة**" ردّة فعل لرفض نمط الحياة المفروض على شخصيّاتها، فالموسيقى في هذا الوضع علامة للّغة المناهضة للعنف الموجّه للإنسانيّة في تلك المرحلة، التّي عبّرت عنها الرّواية، حيث أصبحت الموسيقى وحدة من وحدات النّص وعلاماته ذات الدّلالة، لأنّ "العلامة أكثر شمولا من كونها علامة لغوية، واتخذت طابعا أعم من النظام اللغوي، فأصبحت الحقائق المادية التي يمكن تلقيها عن طريق الحواس تدخل جميعا تحت إطار العلامة، وما الموسيقى والإيماءات وأنواع التحايا الإنسانية والرقصات بالإضافة إلى الصّورة سوى علامات فهناك بعض الأنظمة التي تخترق حياتنا والتي لا تخضع لسلطان اللغة الطبيعية"[1] .

لذلك تجلّت علامة الموسيقى في النّص من جانبين؛ الأوّل مثّلته الفرقة الموسيقيّة(ديبو-جاز) التّي تُعدّ مشروعا قائما بذاته في هذا النّص الرّوائي، حيث تحقّقت استمراريّته في جميع الظّروف.

أمّا الثّاني فتجسّد من خلال دعامة المستوي الماخارج النّص(م) الذّي أمّن للموسيقى أسسا بيّنة افترضها هذا المشروع حتّى تكتسب الرّواية التّاريخي، فكان المستوي(م) مجالا لإمداد الرّواية بالتّصوّر الممكن، وأيضا في البحث عن الكيفية التّي يتجسّد بها في رواية"**مملكة الفراشة**"؟

الحديث عن هذا المستوي الكائن في" الماخارج النّص" استدعي الانتباه إلى جميع السّندات التّي وظّفها الرّوائي لإقامة فواصل واضحة لهذا العالم على مستوى "الماقبل النص"، فكان من أوّل تلك السّندات التّي تردّدت عليها الرّواية لإشراك المتلقي في هذا المجال، هو تقديم دقيق لهيكلة الآلات الموسيقيّة المعتمدة عند أعضاء الفرقة الموسيقيّة (ديبو-جاز)، وقد انبرى هذا التّعريف عن معرفة خاصّة، ضليعة بخصائص الآلات ووظائفها وأنواعها: **الكلارينات، الساكسو، القيثارة الجافة والقيثارة الكهربائيّة، الكلافيه، الباس، الباتري والطبل الإفريقي، الهارمونيكا، البيانو...**[2].

[1]: مهدي صلاح جويدي:التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،عالم الكتب الحديث ،الأردن،ط1 ،2012 ،ص51 .

[2]:ينظر،واسيني الأعرج:مملكة الفراشة،دار الآداب،بيروت،ط1، ،2013 ،ص 12.

استطاع الرّوائي أن يؤسّس مرجعيّة نصيّة لموضوعه في الرّواية، انطلاقا من تلك الأسناد الخاصّة بفن الموسيقى، وهو ما يؤكّد على حاجة النّص إلى مستو سابق عنه، ينطلق منه ولا يشترط أن يعود إليه، ذلك حتّى لا يجد المتلقي نفسه أمام نص لا موقع له فيه، ولا يستطيع أن يفهمه، فيتحوّل همّ الكاتب، إذ ذاك، إلى مجرّد الكتابة والتّأليف ولا يعنيه مصير النّص، وما يتعرّض له من تأويلات القراءة المختلفة، وكأنّه يلقي بزجاجة في البحر[1]-على حّد تعبير أمبرتو إيكو.

لذلك كان الرّوائي حريصا على أن يلتقي أفقه بأفق المتلقي لتتقاطع مستويات القراءة، وإنّه لمطلب يؤسّس لعمليّة التّواصل بين المتخاطبين، وهو ما يتيح التّفاعل و التّواصل النّصي، وما كان لهذا التّواصل أن ينجح لو أغفل الخطاب المرسل إليه، أولم يؤسّس الرّوائي متلقّيه؛ فاختصاص بطلة الرّواية بآلة "الكلارينات" دفعت الرّوائي إلى الاشتغال على تأسيس ذلك المستوي(م) الكفيل باحتضان فضائها وصناعة فضاء المتلقي.

نظرا إلى متطلّبات هذه العمليّة التّأصيليّة، وحاجة العمليّة الإبداعيّة إلى التّفاعل بين أطراف الخطاب، انطلق الرّوائي في تعيين هذا المدى من خلال استحضار رأي الموسيقي البلجيكي أندري غريتري (André Grétry) *في الكلارينات، في قوله: "**الكلارينات هي التعبير الأرق عن الألم.عندما تنبعث منها أنغام الفرح،تضفي على ذلك لمسة الحزن، لو كان يسمح بالرقص في السجون،كنت طلبت أن يتم ذلك على أنغام الكلارينات** "[2] . وقد تمّ توثيق هذا النّص في هامش الصّفقة ،مرفقا بترجمة له إلى اللّغة الفرنسيّة .

كما لم يستغن النّص الرّوائي، لإدراك حاجات العمل الإبداعي، عن الاستشهاد برموز أخرى للموسيقى العالميّة أو استذكار مواقفهم الشّهيرة في تأسيس العالم الموسيقي، بغية تعزيز موقف شخصيّاته في الموسيقى، إذ يتجلّى ذلك، بشكل خاص، من خلال ما قدّمه الموسيقي الفرنسي "هكتور برليوز "**(Hector Berlioz) من معلومات حول الكلارينات في كتابه"دليل الألات الموسيقية والأوركسترالية الحديثة "، الذّي اقتطفت منه

---

[1]: أمبيرتو إيكو:القارئ النموذجي ،تر أحمد بو حسن، طرائق تحليل السرد الأدبي ،ص159 .

*أندري غريتري(André Ernest Modeste Grétry)(1741-1813) مؤلف موسيقي بلجيكي،أبرز شخصيّة في أوبرا العصر الكلاسيكي الفرنسي،أشهر أعماله الأوبرات الكوميدية.(ينظر،الموقع غريتري httsp ://ar.m.wikipedia.org ،3 0:18 سا/23 -2- 2020 .

[2]: واسيني الأعرج:مملكة الفراشة،ص 15.

**لويس هكتور برليوز(Louis Hector Berlioz)(11/12/1803 -8/3/1869)مؤلف موسيقي فرنسي تميّزت أعماله بقوة الحس الدراماتيكي وثراء النّص الأوركسترالي خلف العديد من الكتابات الموسيقيّة من أهمها"السيمفونية الخيالية -symphonie fantastique" و"لعنة فاوست الأبدية"،مقتبسة عن قصة للكاتب الألماني غوته("أوبرا الطروادیون"،روميو وجولييت"عن الرواية المشهورة للروائي المسرحي الإنكليزي وليام شكسبير.(ينظر الموسوعة العربية arab-ency.com وwww.marefa.org،15 :18 سا/ 23 -2 -2020 .

الرّواية مقاطع للاستشهاد، أي بما يعادل ثلاثة وعشرين سطرا باللّغة الفرنسية، يصف فيها صوت هذه الآلة وقدرتها في التدرّج الصّوتي وما تحدثه من تأثير منفردة، وكذا دورها في المجموعة الصّوتيّة، ومنه هذه العبارات:

"clarinette est peu propre à l'idylle,c'est un instrument épique……."[1]

وبعد عرض تلك المقاطع ، يوثّق نصّه بترجمة كاملة في الهامش:

"**الكلارينات مناسبة للتّعبير عن المبهر،آلة ملحميّة...**" [2]

بحث الرّوائي"واسيني الاعرج" بقوّة عن رؤية قادرة على تحصيل هذا الأفق الذّي تنسحب إليه الرّواية، عالما متكاملا؛ لغة وبناء ودلالة، جعلته لا يدّخر جهدا في تحديد فواصل للماقبل النّص (م) ليتحقّق بها التّواصل، وهو ما مثّلته تلك المرجعيّات المكثّفة عن عالم الموسيقى، أي إنّه عمل على بناء تصوّر مفترض لمتلق قريب من نصّه يستطيع أن يتواصل هذا المتلقي مع ما يستمدّه من التّجلي الخطّي للنّص،حيث" يفترض قدرة قارئه النّموذجي.....وأكثر من ذلك يسهم في إنتاج هذه القدرة" [3] .

لقد كانت الرّواية تعود إلى هذا العالم الفنّي السّابق الكينونة عن النّص على امتداد صفحاتها؛ في إطار محاورات الشّخصيّة "ياما" مع غيرها من الشّخصيّات وكذا عند مناقشاتها لموضوع الموسيقى والغناء أواستماعها للموسيقى، إذ تتحيّن الرّواية الثّغرات اللّغويّة الدّالة لإدراج كلّ ما له صلة بهذه البنية من نصوص وفقرات تنتمي إلى "الماقبل النّص"، أواستدعاء أسماء يحرص على تمييزها وإثبات قائلها وأزمنتها،كما هو الحال في قولها :

"**فجأة تنتشي سيرين ...لكنّها سرعان ما تصاب بخيبة في الزيارة الموالية، عندما تجدني كعادتي إما غارقة في موسيقى كيني دجي* أو نائمة على الكلارينات أو متماهية مع رواية جديدة**"[4].

---

[1]: *واسيني الأعرج:مملكة الفراشة،ص ص 16 ،17 .*

[2]: *المصدر نفسه ،ص 17.*

[3]: *أمبيرتو إيكو:القارئ النموذجي ،ص161.*

*هو الموسيقي المعروف ب كيني دجي(kenny G) واسمه كينث غورليك (Keneth Gorelik) ولد 1956 بسياتل واشنطن، هو عازف ساكسفون أمريكي، معروف باسمه الفني **كيني جي**، ."**Kenny G**" وألبومه الرابع *Duotones* جعله في خانة الموسيقيين الناجحين في 1986. المجال الذي تخصص كيني جي في أدائه هو الساكسفون السوبرانو *soprano saxophone* كما يعزف أحيانا "الألتو ساكسفون" و"التنوري ساكسفون". كيني جي حاز على عدد من الجوائز بينها على جائزة الغرامي،ينظر،الموقع:كيني جي httsp ://ar.m.wikipedia.org . **22: 15 سا/23 -2 -2020**

[4]: *واسيني الأعرج:مملكة الفراشة، ،ص 92 .*

استذكر النّص الرّوائي"**مملكة الفراشة**" الموسيقي المعاصر "كيني دجي"، مرّات متعددّة، في مناسبات مختلفة، وكثيرا ما أحال إلى أغنيته *(in the rain) بشكل خاص، ليحيّن موضوعه، فيحمل دلالة العصر ويعبّر عن المكوّن الحضاري لهذه الفئة المعروضة الممكنة في هذا النّسق الثّقافي، ليصبح المتلقي على تماس مباشر بسياق الذّات المتلفّظة، (أي يعيش ويستشعر لحظاتها).

لعلّ الاحتفاء بهذه الأغنيّة يتعلّق بالمعاني التّي تتركها تلك العبارات المردّدة من قبل الشّخصيّة "ياما" ،لمناسبتها الموضوع في قولها: " **في بلادنا نحبّ الرّقص،ونكره الحروب أيضا**

ونحبّ التّانغو كثيرا...

التانغو ليس للأقوياء فقط ....."[1]

لذلك، فالحديث عن قيمة الموسيقى عند "ياما" يتطلّب العودة إلى السّياق المناسب، سواء على مستوى تشكّل الموسيقى أومستوى كلمات الأغنيّة، أو على مستوى صاحب الأغنية أوالموسيقي، فيستمدّ الحدث مصداقيّته من خلال تعيين تلك المرجعيّة المتعلّقة بعالم الموسيقى.

على نحو ما قدّمته كلمات مثل "كيني دجي" أو"الكلارينات"أو" in the rain"، أو غيرها من العبارات التّي سعت إلى بناء عالم الموسيقى التّاريخي، وهو ما يلاحظ، أيضا، في هذا المقتطف الذّي تحيل فيه الرّواية إلى موسيقى خاصة شهدتها الشّخصيّة (ياما) حين تقول:"**موسيقى الجنة الرومانتيكيّة "****، **كانت تأخذني وتسحبني بعيدا لتقذف بي في غيمة**"[2].

---

* أغنية (in the rain) لكيني جي من **الألبوم**: Breathless ، **الصادر 1992**،" في بلادنا نحب الرقص،ونكره الحروب أيضا- ونحب التانغو كثيرا...التانغو ليس للأقوياء فقط..."، **ينظر ،الموقع**: www.youtube.com 08 :17 سا /26-2-2020."

[1]: واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 174.

[2]:المصدر نفسه،ص94.

** هي عنوان موسيقى ألفها الموسيقي "أندري ليون ماري نيكولا ريو"،(André Léon Marie Nicolas Rieu)، المولود "بماسترخت"،(هولندا)،في يوم (1-10-1949) ، عازف كمان وقائد أوركسترا يوهان شتراوس لعزف الفالس (wals)، حيث يعتبر سفير رقصة فالس(،والجنة الرومانتيكية ، (romantic paradise)،من أعماله الشهيرة ،وقد كرم عدة مرات منها وسام الأسد الهولندي (Order of the Netherlands Lion) من قبل هولندا، وفارس من نقابة الفنون والآداب (Ordre des Arts et des Lettres) من فرنسا، ووسام الشرف من قبل محافظة مسقط رأسه ليمبورغ،من ألبوماته :. The last rose ، Songs from my heart، Tour d'amour،، Hollands Glorie.Merry Christmas ..... The second waltz، The flying Dutchman،، ينظر الموقع: httsp ://ar.m.wikipedia.org. **15 :22 سا/23 -2 -2020.**

أي إنّ الرّوائي يستفزّ المتلقي، مرّة أخرى، بهذه العبارة المتمثّلة في عنوان جذّاب (**موسيقى الجنّة الرومانتيكية**)، حيث تتحوّل إلى مؤشّر له دلالة خاصّة، وهذه الدّلالة لا تتحقّق إن لم يكن المتلقي قادرا على إدراك علاقتها بالسّياق أوبموسوعته الخاصّة، ومن ثمّ يفشل التّبليغ ولا يحدث التّواصل.وحتّى لا تحدث هذه القطيعة سارع الرّوائي إلى وصل الخيوط التّأسيسيّة لإنتاج الممكن(خيوط الممكن)، معقّبا على العبارة (**الجنّة الرومانتيكيّة**) بسند هامشي ينسب فيه العبارة إلى صاحبها (أندري ريو).

أمّا ما يلفت الانتباه، هنا، فهو عدم إحالة الكاتب "واسيني الاعرج" على الموسيقار"كيني دجي" في الهامش للتّعريف به، كما فعل مع غيره من الفنّانين، وكأنّه كان يعتقد في اشتراك السّياق المؤسَّس بين المتلقي والنّص؛ ويعود السّبب، غالبا، إلى معاصرة هذا الموسيقي للزّمن الحالي، زمن القراءة، ممّا جعل الكاتب يرجّح ذلك الاعتقاد، ويعتمد عليه في الحكم بتقاطع مستوى النّص مع مستوى التّلقي .

تكشف هذه الإجراءات إسهام الكاتب في توجيه نصّه إلى أفق معيّن، والمهمّ في هذا الأفق أن يكون ممكنا بواسطة ما، والنّص هو من يتيح هذه الواسطة ويؤسّسها بما يهيئه الكاتب في (الماقبل النّص) من مكتسبات لانسجام النّص، "فبفضل المعارف اللّغويّة المكتسبة،نستطيع بناء كل النّصوص التّي نتصورها أوالممكنة نظريا "[1].إلاّ أنّ" واسيني الاعرج"يثقل النّص، أحيانا، أثناء مبالغته في استخدام (خيط الممكن) من الماقبل النّص(م).

لقد أصبح النّص الرّوائي "**مملكة الفراشة**" نصّا محشوا، متكلّفا، ذلك ما يكشفه تردّد الرّواية على علم آخر من أعلام الفنّ المشهورين وهو: (بوريس فيان)(Boris Vian) *، إذ يتجلّى إعجاب الرّوائي بهذه الشّخصيّة العلم من خلال تماهيها بشخصيّات الرّواية، حيث سيطرت على فكر والدة (ياما) المسمّاة فريجة أوفيرجي لتتمثّل هذه الأخيرة في شخص الفنّان "بوريس فيان"، بل إنّ"واسيني الاعرج"يحيل على هذا الكاتب والموسيقي الفرنسي في سيرة كاملة مفصّلة بلغت صفحة كاملة، وقد كان بإمكانه أن يكتفي فيها "بخيوط الممكن"التّي

[1]:فرانسوا راستي:فنون النص وعلومه،تر ادريس الخطاب،دارتوبقال للنشر،الدارالبيضاء،المغرب،ط1 ،2010 ،ص91 .

*ولد بورس فيان بتاريخ 10 آذار/مارس 1920 بمدينة فيل دافري في أقليم السين والواز (المسمّى اليوم أعالي السين (وتوفّى بتاريخ 23 يونيو/حزيران 1959 في الدّائرة السابعة في باريس وهو كاتب فرنسي وشاعر وشاعر غنائي ومغنّي وناقد وموسيقي جاز،عازف بوق(وهو أيضًا كاتب سيناريوهات ومترجم من اللغة الانجليزيّة ومحاضر وممثل ورسّام ومهندس متخرّج من المدرسة المركزيّة بباريس) الدّفعة 42 ، تناول بورس فيان جميع الفئات الأدبيّة، الشعر والمقالة والقصة والمسرحيّة والسيناريو،.. هو أيضًا صاحب لوحات ورسومات أوّليّة عرضت لأوّل مرّة سنة 1946 في ملحق من المجلة الفرنسية الجديدة.، لقد نشر بورس فيان، تحت إسمه الفنّي فرنون سوليفان، عدّة روايات أمريكيّة الأسلوب منها سأذهب لأبصق على قبوركم الّذي أثار ضجّة كبيرة ومنع. وقد نشر أعماله تحت أسامٍ فنيّة أخرى، أحيانًا على شكل لفظ مقلوب، لإمضاء عدد كبيرٍ من المؤلّفات. ينظر، واسيني الأعرج :مملكة الفراشة ، ص 126.

ارتبطت بها شخصيّة (فيرجي) لصناعة عالم الممكن، لا أن يتحوّل النّص إلى متابعة دقيقة مكثّفة من قبل السّياق الخارجي لهذا الفنّان وغيره، إلى درجة تقديم قائمة طويلة لأعماله، بلغت صفحتين، يعدّد فيها إنتاج هذا الفنّان في الموسيقى والرّواية والشّعر والدّراسات وما نشره باسم مستعار أو اسمه الحقيقي وهكذا[1].

أسفرت هذه المتابعة المستمّرة لإرادة النّص عن فعل تاريخي يتحكّم في تأصيل النّص ويوجّهه بواسطة خيوط الممكن التّي تتدخّل في إنتاج العالم الممكن وتفعّل التّاريخي، إلاّ أنّ المبالغة في تأثيث هذا الإطار بالماقبل النّص أوقعه في الارتباك والتّكرار، وشهد نص"**مملكة الفراشة**" هذه الحقيقة في عدّة مواضع؛ عندما استرجع هذا النّص مرات متكرّرة المعلومات نفسها، أو إنّها ، أحيانا، قد تكون معلومات فضلى ولا حاجة إليها في بنية الحدث، على نحو إعادته ذكر الأعمال الرّوائيّة للموسيقي الكاتب"بوريس فيان" في هامش الصّفحة ثلاثة وأربعين بعد المائة (143)، وقد ذكرها، قبل ذلك، في متن الرّواية بحدود حجم صفحتين، تتوزّع على الصّفحات الآتية: (مائة وثلاثون، 130، ومائة وإحدى وثلاثون، 131 ، ومائة واثنان وثلاثون، 132).

كما لا يسكت النّص الرّوائيّ عن الالتفاف المستمّر إلى أحد أعمال هذا الموسيقي، وهو"سأذهب لأبصق على قبوركم"، (j'irai cracher sur vos tombes1946)[2] ،وكثيرا ما يكرّرها بعبارات متقاربة في صفحات مختلفة من الرّواية، قد يتعلّق السّبب بارتباط موضوع الرّواية بهذا الفنّان تحديدا، أو لعلّه قصد إفادة المتلقي بمعلومات إضافيّة عن هذا الفنّان وإبداعه، ولكنّ توظيفها بطريقة متكلّفة أفقدته الانسجام وأخرجته عن بنية النّص الرّوائي، ومن بين تلك الجمل التّي ردّدها النّص مذكّرا بالعمل الإبداعي لهذه الشّخصيّة يذكر:

- "هو يرى فيها الفيلم المقتبس عن روايته"سأذهب لأبصق على قبوركم"،الصّفحة، مائة وأربعة وتسعون(194).
- "وهويرى عرض الفيلم المقتبس عن روايته"سأذهب لأبصق على قبوركم"،الصّفحة،مائةوأربعة وخمسون(154).
- "في بداية عرض الفيلم المقتبس عن روايته"سأذهب لأبصق على قبوركم"، الصّفحة،ثلاثمائةوتسعة وعشرون(329).

ربّما كانت العناية بالمعلومة وتقصّيها في(الماخارج النّص) أحد أسباب انفتاح النّص على التّاريخي، لذلك لا تنفكّ الرّواية أن تخوض في قضيّة فنيّة ما إلاّ وهي تستحضر الموسيقي (بوريس فيان) في معظم منجزاته، فتستشهد بنصّه الشّعري"الهارب" (le déserteur) ، وتقتطفه كاملا، ماعدا، بعض الأبيات، وذلك من خلال

[1]: ينظر، المصدر السابق ،ص ص 130- 132.

[2]:المصدر نفسه،ص143 .

محادثات الشّخصيّة "ياما" مع أصدقائها عن تلحين وغناء بعض الموسيقيين لهذه القصيدة (الهارب)، نحو: "ريتشارد أنطوني"(Richard Anthony)* بصوت الهارمونيكا أو"مولودجي"(Mouloudji)**بالترونبيت،كما يقدّم النّص، أيضا، ترجمة لهذه القصيدة المقتطفة باللّغة العربية ، في الهامش[1].

إنّ إدراج الرّوائي لهذه النّصوص المكثّفة في نصوصه الرّوائيّة تثير عدّة تساؤلات؛ هل الرّوائيّ يصنع متلقيا أم كاتبا ؟ أم إنّه يبني نسقا ثقافيا لكليهما؟ ثمّ هل استطاع بهذا التّناص أن يقدّم معرفة أو إنّه تطاول على النّص وجشّمه ؟

تتعلّق الإجابة عن هذه الأسئلة بالهدف الذّي رمت إليه الأطروحة، في هذا الجزء، وهو البحث عن المكوّن التّاريخي في النّص الرّوائي، أي كيف يمكن أن تتحوّل هذه النّصوص إلى مؤشّرات للتّاريخي بفعل روائي، ولذلك لا تهتمّ الإجابة، في هذا الصّدد، بالبحث في دوافع الاستشهادات أوفي إمكانية التّأويل لها، وإنّما تتجلّى غاية البحث في معرفة أهمّ طرق انفتاح النّص على فعل التّاريخ ، ومدى انسجام ذلك مع البنية الرّوائيّة .

لعلّ الرّجوع، ثانية، إلى نص"**مملكة الفراشة**" يجيب عن جانب كبير من هذا القول السّابق، إذ أدرج "واسيني الاعرج" في نهاية الرّواية ملحق شكر وعرفان، (بلغ حدود الصّفحتين والنّصف)، يعترف فيه بفضل أهل الاختصاص الذّين كان يعود إليهم في كتابة رواياته:"**بدأت أشعر،في السنوات الأخيرة،بأنّ مساعدة الكثير من المختصين لي، في مهامي الروائيّة، ديْن على عاتقي.فما كتبتُ رواية جديدة إلاّ وشعرت بثقل هذا الواجب الذّي عليّ تأديته.فقد ساعدوني بقوة وبلا مسبقات.وهذه الرواية، كغيرها من النّصوص السابقة، تدين لجهودهم بالكثير، أدرك سلفا أن الرّواية، وهي تصوغ مخيالها الخاصّ ومساراتها**

*:ريشارد أنطني(Richard Anthony):(13-1-1938)/19-4-2015) مغني فرنسي مولود بالقاهرة ،توفي ، في بيجوماس في فرنسا بسبب سرطان عن عمر يناهز 77 عامًا.يعد ريتشارد أنتوني ، أحد أكثر المغنين شهرة في الستينيات من القرن العشرينولد في عام 1938 في القاهرة ، اضطر إلى المنفى مع أسرته بعد طفولة متميزة في مصر. بعد بضع سنوات قضاها في الأرجنتين ، انضم إلى كلية برايتون في لندن. قام بخطواته الأولى في الموسيقى هناك ، كعازف منفرد للجوقة. بعد حصوله على شهادة البكالوريا في فرنسا ، بدأ العمل مع زوجته الأولى ميشيل. بمجرد انتهاء أيام العمل ، يستمر في لعب الساكسفون في الحانات. وأخيراً قرر الشروع في التعديلات الفرنسية لأغاني البوب الإنجليزية.في عمر 20 عامًا ، حقق نجاحًا مدهشًا ، خاصة مع ألبومه Nouvelle Vague .،ومن أعماله: أنت قدري. You are my destiny. ينظر ، الموقع https://www.gala.fr/stars_et_gotha/richard_anthony 47 :17 سا/27 -2 -2020

**:مولودجي،Marcel André Mouloudji:(16-1-1922 /14-6-1994) فنان فرنسي من أصول جزائرية،غنى قصيدة الهارب ،ولد مارسيل مولودجي في باريس عام 1922 لأب ماسون وأم مدبرة منزل. ووالدته ، أوجيني رو ، هي بريطانية ولدت في باريس عام 1901. ، خلال فترة المراهقة ، انضم مارسيل و شقيقه في حركة شبابية يسارية ، الصقور الحمراء ،، استضاف جان لويس بارول ، مارسيل أنتونيه، الذي قدمه إلى الوسط الفني في باريس. شارك في الحياة الفنية المرتبطة بالجبهة الشعبية عام 1936،وتوفي في 14 يونيو 1994 ،. تم دفنه في مقبرة بير لاشيز 3 (القسم 42) في باريس، من ألبوماته Inconnus Inconnues ينظر الموقع https://fr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Mouloudji#Biographie :7 :18 سا/27 -2 -2020 .

[1]:ينظر،،واسيني الأعرج:مملكة الفراشة،ص240 .

المعقدة، من الأنانيّة بحيث لا تنصف أحدا، أحيانا حتى كاتبها ...ومع ذلك، فلولا هذه الأيادي الكريمة والخفية، في شتى المجالات، لما جاءت الرواية بالشكل الذي أريد لها أن نكون عليه. شكري اليوم يذهب نحوهم جميعا ونحو غيرهم ممّن لم أذكر أسماءهم"[1].

لا يكتفي الرّوائي بهذا الاعتراف، بل يورد أسماء لشخوص مميّزة في هذا العالم الفنّي، وهي التّي منحته – كما اعترف سابقا–ذلك الانفتاح النّصي على مختلف خبايا عالمهم ليتمكّن من إخراج هذه الرّواية في صورتها التّي هي عليها، ومن بين أولئك الذّين اعترف الرّوائي بفضلهم مجموعة من الفنّانين مثل؛ **امحمد بن قطاف*** ، **بن حلاّق أنيس**** و**شانتال غاليسو*****، وكذلك أطباء؛**سهام شراد****** و**رشيد زهار*******، إذ خصّ كل واحد منهم بتعريف موجز لمسارهم الفنّي، ألحقه في نهاية الرّواية معنونا ب (شكر وعرفان)، والغريب أنّ سيرهم هذه ارتبطت بخطوط الرّواية"**مملكة الفراشة**"، بشكل واضح، إذ أنشأ من خلالهم شخصيّات تنتمي إلى التّاريخي وتحمل انشغالهم معتمدا على (خيوط الممكن).

نتيجة:

ما يجب أن يقال بهذا الشّأن أنّ"واسيني الاعرج"يتّجه نحو محاولة تجريبيّة في تأصيل هذا الشّكل الرّوائي وهو ما يمكن إدراكه من خلال تدرّجه المستمر في أعماله الرّوائيّة إلى تحقيق نموذج خاص في الفنّ الرّوائي ، مع أنّه يجب أن توضع في الاعتبار حقيقة أنّ الفنّ الرّوائي استطاع أن يتجاوز كلّ الأشكال ولم يستقر على أي منها، إلاّ إذا ما ارتبطت بظرف أوأيديولوجيّة ما،كما يقول باختين: بأنّ الرّواية تسمح بإدخال جميع أنواع الأجناس التّعبيرية في كيانها، سواء أكانت أدبية كالقصص والأشعار، أم خارج–أدبية كالدّراسات عن السّلوك والنّصوص العلمية والدّينية،كما ينفي"باختين " إمكانية إيجاد جنس تعبيري واحد لم يلحق بالرّواية وإن

[1] :المصدر السابق،ص419 .

* امحمد بن قطاف(1938 –2014 م) :كاتب مسرحي وممثل جزائري ،مدير المسرح الوطني .

**والفنان بن حلاّق أنيس:عازف على القيتارة الجافة والكهربائية بباريس ورئيس فرقة الجاز،من أعماله "مشروع متناقض" و"مسرح القردة"،

*** شانتال غاليسو:عازفة على الكلارينات والنشيطة في فيستيفال الجاز في سان جرمان ديبري بباريس،

**** سهام شراد ، متخصصة في الأدوية ومركباتها التي استفاد منها في الصيدلية،

*****، رشيد زهار:الكادر[إطار] في بيوتيك التابعة لمجمع صيدال الطبي ،عرفه بحرب استيراد وتسويق الأدوية.ينظر،واسيني الأعرج:مملكة الفراشة، ص ص419 – 421 ، الموقع (httsp ://ar.m.wikipedia.org) ،28 -5-2019 ، 23:15سا.

حافظت تلك الأجناس على استقلاليتها وطبيعتها الأسلوبيّة [1].

مع كلّ ما سبق، لا تُتجاوز الحقيقة إذا ما قيل إنّ الرّوائي في مدوناته هذه يتخيّر متعالياته النّصيّة بدقّة، فعناوين رواياته وفصولها وما فيها من أحداث لا يمكن أن تخضع للصّدفة، بل إنّها تعكس بقوّة حرصا كبيرا ويقظة مستمرّة في رصد ما يجب أن يلائم مشروعه الرّوائي الخاص، ولذلك كان التّعالق النّصي بمدوّنة" الأمير "لماكيافيلي، مثلا، تعالقا موجّها لإثبات حقيقة المتخيّل عنده الذّي لا يخضع لأبعاد الزّمان الحقيقيّة، وإنّما هي توليفة جديدة في الزّمن وحقيقة اللاّحقيقة، أي ما يمكن أن يكوّن مرجعيّة تخييليّة تعبّر عن الحدث الرّوائي الذّي يوحي بداخله بالحدث التّاريخي المنفلت والمفترض بصورته المماثلة أو المختلفة .

لمّا استعملت الرّواية مثل هذه التّعليمات فإنّ ذلك أعطاها حركيّة مختلفة؛ إذ أنتجت نصا تخييليّا بفعل تاريخي، فاكتسبت الرّواية مرجعيّة تخييليّة التّاريخي، وما عودة الرّوائي لهذه النّصوص واستطلاعها إلاّ تمثّلا بإحدى عمليّات تشكيل المتخيّل التّاريخي، وليس إعادته، فهذا، (السّابق)، يمنح للنّص سياقا جديدا يكفل له صنع إيحاء جديد مختلف،و كأنّه "يقطع تلك الأجزاء من الدّلالة الفضفاضة التّي لا تتساوق مع الدّلالات المجاورة في الجملة"[2] ،أي إنّ الأمر يتعلّق بمعنى التّحديد -كما أشار إليه أحد الكتّاب- الذّي يتعيّن بتحديد المقصد بعد كلّ عمليّات القطع لتكون غيرها(الكلمات) مجاورة ومن البديهي أنّ كلّ الكلمات المجاورة محدّدة بالطّريقة نفسها[3].

ما يحدث في النّص الإبداعي هو وجود حركة لغويّة تنمّ عن عمليّة توليديّة تنقل النّصي وخارج النّصي في صورة جديدة، لا يمكن أن توصف إلاّ بكونها شكلا متخيّلا، لأنّها تنتقل من نص إلى نص ثان، ولذلك ينفي "تودوروف" أن تكون جمل الخطاب تحمل مرجعا لأنّها تحمل قصدا تخييليّا"[4] ، أي أنّ توظيف هذه المحمولات في إطار نص تال يفقدها صفة الحقيقة المرجعيّة، وما ذلك إلاّ لكونها ستنسب إلى حقيقة أخرى لاحقة هي حقيقة تخييليّة، وهذا يعزّز التّصوّر: التّاريخ يحيط بنا نختاره ويخيّرنا، نصنعه ويصنعنا.

[1]:ميخائيل باختين:الخطاب الرّوائي، تر محمد برادة ،دار للفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، ط1،1987،ص 161.

[2]:هرالد فاينرش:اللغة والكذب،تر عبد الرزاق بنور،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1 ،1436 هـ ،2015 م ،ص68 .

[3]:المرجع نفسه ،ص69 .

[4]:ينظر،تودوروف:مفاهيم سردية ،ص ص 45 ،46 .

توطئة:إمكانات التاريخ في الرواية.....159

1.إمكان عالم تخييلي يعادل التاريخ:.....168

تمظهرات التاريخي في عالم الممكن لروايتي"كتاب الأمير ورماد الشرق،ج1 ،ج2 ".....173

التوثيق ..180

1 . الفضاء المأهول 2 .الزمان التاريخي 3.الشّهادة. 4 .الأرشيف 5 . البرهان الوثائقي.....181

1. 1 عالم ممكن الأعلام ،"كتاب الأمير".....189

1. 1 1. العنوان 192

1. 1. 2.محاور تشكّل عالم العلم.....196

1. 2. عالم ممكن الأحداث،"رماد الشرق،ج1 ،ج2".....214

1.2.1. المواثيق 225

1. 2. 2.الرّسائل.....230

1. 2. 3. الشّهادات.....237

1. 2. 4 . الجرائد.....249

1. 2. 5. الصّور 252

نتيجة 257

2 . إمكان عالم تخييلي يتجاوز التّاريخ:.....**258**

تمظهرات التاريخي في عالم ممكن لروايتي "جملكيّة آرابيا ،و2084 ،حكاية العربي الأخير.....262.

2. 1. عالم ممكن العجائبي في" جملكية آرابيا .....267"

2. 1. 1. السارد في ممكن العجائبي.....268

السّارد القوال.....269

السّارد دنيازاد.....275

2. 1. 2 . الشخصية العجائبية.....280

التحول في شخصيّة بشير المورّو.....281

تحول مادي.....285

تحول معنوي.....290

نتيجة 296

2. 1. 3. تعجيب الأحداث.....295

النّظر.....296
2 . 1. 4. اختراق الزمان.....299
النوم.....302
العدد.....303
الاستيقاظ.....304
التّغيّر.....304
الكهف.....304
2 . 1. 5. تعجيب المكان.....306
اتصال الزمان بالمكان.....306
الاتصال والانفصال في الفضاء.....307
2 . 1. 6 . الكرامات.....311
نتيجة 313
2 . 2 . **عالم ممكن الغرائبي في** 2084 ،حكاية العربي الأخير.....315
2 . 2 1. موضع الشخصية في الغريب.....222
1.غربة الانتقال الجسدي 323
2 غربة التحول النفسي.....329
2 . 2 .2. الأحداث في إطار الغريب.....337
هلاك الإنسان العربي 338
ابتكار القنبلة.....340
ابتداع لغة جديدة.....342
2 . 2. 3. إغراب المكان 344
تسميّة المكان 345
الموقع المكاني.....347
هيئة المكان.....351
2 . 2. 4 الغرابة في الزمان.....352
نتيجة.....354
. . **3 إمكان عالم تخييلي دون التاريخ**:.....356
تمظهرات التاريخي في عالم الممكن لروايتي"البيت الأندلسي" ،وسيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني"..... 358
3 . **1 عالم ممكن لهوية الذات في** سيرة المنتهى.....362
انتمائية الذّات.....365
3 . 1 . 1 هوية الذات الكائنة،كما عاشها.....366
1 . 1 . الاسم 367
1 . 2 . اللقب 369
1 . 3. النشأة.....370
1 . 4 وصف علامات الذّات.....380
3 . 1 . 2. كينونة الذات الافتراضية(كما يشتهي أن يعيشها).....381
2 . 1 الانتماء الأندلسي(الجد الروحو).....384

2. 2 ،الانتماء إلى الزمان الماضي المفترض.....386
3. 2 ،الانتماء المكاني (غرناطة).....388
نتيجة 394
2. 3 **عالم ممكن لهوية الذوات في البيت الأندلسي**.....395
1. 2. 3 .الانتماء والاختلاف.....401
2. 2. 3 البنية المجتمعية.....403
تسمية الذوات المجتمعيّة.....406
الأرض والوطن.....413
الدارالأندلسية معادل هووي للذّوات.....416
3. 2. 3 البنية الثقافية.....418
التّعدّد اللّغوي.....420
المثقف.....422
المخطوطات 425
الموسيقى والهوية.....429
4. 2. 3 .الانتماء الديني ومحاكم التفتيش 431
5. 2. 3.الانتماء السياسي.....437
نتيجة 439

توطئة : إمكانات التّاريخ في الرّواية.

ليس من المبالغة، أبدا، ما ردّده كثير من الدّارسين في حقّ العمل الرّوائي حين اعتبروه عالما للحياة متخيّلة، إذ مهما كانت حقيقة هذه الحياة باختلاف حدودها (بدايات أونهايات)، ومهما تعلّقت هذه الحياة بوجود كائن ما، فالمهم في كلّ ذلك أن تعبّر الرّواية عن تلك الكينونة بشكل ما، ولأنّ هذه الحياة تتباين كائناتها بين ماهو معلوم ومتداول وبين ماهو غير معروف، فقد اضطلعت الرّواية بهذه الكينونة لتكون فعلا تخييليّا لكلّ ما عرف في هذه الحياة الممكنة أو من جانب آخر، لكلّ ما خفي منها، أيضا، لذلك استطاعت الرّواية أن تكون حاوية لكلّ مظاهر كينونة الحياة متخيّلة، وهو ما خوّلها أن تتميّز بقدرتها الكبيرة على الاتّصاف بمختلف السّمات الفنّية التّي تعود إلى أجناس مختلفة.

لذلك اكتسبت الرّواية نوعا من التّعقيد يعود إلى سمات عديدة تتعلّق بأنواع أجناسيّة مختلفة، وهذا يعني أنّها استجابت لدورات الكينونة وحمولاتها ممّا يجعلها تقبل التّعدّد في التّأويل، يؤكّد النّاقد "رولان بارث" هذا التّصوّر، حين يرى أن ليس للنّص معنى وحيد أو معاني مترابطة منطقيا تفضي إلى معنى نهائيّ، و هو لا يبحث عن حقيقة المعنى بل يهدف إلى البحث عن موقع إمكان المعاني أو ما يسمّيه بالموقع الهندسي أو موقع ممكنات النّص، فيقول: " إنّ المعنى بالنّسبة لي :ليس إمكانا ، و ليس أحد الممكنات، إنه كينونة الممكن ذاتها، إنّه كينونة التّعدد" [1] .

لعلّه من الجدير البحث في هذا الممكن الذّي لا يتوقّف عند حدود تعدّد الإمكانات، بل إنّه– لما ذهب إليه بارث –كينونة تعدّد الإمكان، أي كيف يصبح الممكن كائنا؟

تستدعي الإجابة في هذا المستوى وجود حدّين؛ الأوّل يتعلّق بالممكن أو العالم الممكن* والثّاني يستلزم تحصيل "الكيف" في الممكن، وطبيعة التّشكّل في إحداث كينونة من الكينونات المتعلّقة بالممكن.

يذكر صاحب "جامع العلوم في اصطلاحات الفنون" هذا المصطلح ضمن ثلاث قضايا اختلفت وفقا

---

[1]: رولان بارث :التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة و الإنجيل و القصة القصيرة)، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة و النشر ، سوريا، ، منشورات الزمن ،المغرب ، 2009 ،ص 32 .

**طبعا لا يمكن أن أعود بهذا المفهوم المتعلّق بالعالم الممكن إلى ما قد عرف من مفاهيم خاصة ،فلسفية وغيرها إلى عوالم بديلة عن العالم الحالي ،ولكن الوضع يتعلّق هنا بتحديد حالات الإمكان في النّص الرّوائي لواسيني الأعرج،لأنّ مفهوم العوالم الممكنة يردّ في أصله إلى "مفاهيم فلسفية خاصّة:ينظر، عثمان الميلودي: العوالم التّخييلية في روايات ابراهيم الكوني،بحث في الطبيعة والمستويات والأسلوب،آلانيا،محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع،الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1 2013، ،ص 30.*

لحكم العقل على موضوعاتها، فكانت هناك الواجبات والممتنعات والممكنات؛ هذه الأخيرة التّي قضى بأنّها "القضايا التّي تحكم العقل بإمكان وجود موضوعاتها، أي تساوي وجودها وعدمها في الخارج " [1].

هذا يعني أنّ الإمكان يتحقّق وجوده في الذّهن وإن انعدم خارجيا، فيكفي أن يثمّن العقل وجود هذا المتخيّل بقبوله وعدم اعتراضه على افتراض حقيقة ما لا تمتنع* عن العقل.

لم تختلف محاولة الباحث"إمبرتو إيكو" في تقديم مفهوم هذا الممكن عن التّعريف السّابق، وذلك في افتراض وجود قضية ونقيضها لتحديد الماهيّة، حيث يقول:"إننا نعرف العالم الممكن بأنّه حالة من الأمور يعبّر عنها مجموع من القضايا،حيث تكون كلّ قضية إما "م" ،أو لا "–م" وعلى هذا فإن عالما مشكلا من مجموع أفراد موفوري الخاصيات،وبما أن بعض هذه الخاصيات أو المحمولات قد يكون أفعالا فإن عالما ممكنا قد يرى بوصفه سياقا من الأحداث"[2].

استعرض"إيكو"لتوضيح هذا التّصوّر أكثر، مجموعة من المواقف؛التّي منها ما تذهب في تحديد العالم الممكن إلى مقارنته بعالم رواية كاملة، أوأن مفهومه يتحقّق بأن يكون لكلّ عالم ممكن كتابه الخاص به، نافيا بذلك أن يكون كلّ عالم ممكن يوازي نصّا أو كتابا هو نص يحكي عن عالم ممكن، لأنّ كتابته لكتاب موثّق تاريخيّا، سيرده إلى ما يعرف بالعالم الواقعي[3].

إذا كان هذا التّاريخي مرتبطا بالتّوثيقيّة الواقعيّة، فلا تقلّ حاجة الممكن، أيضا، في صوغ إمكاناته إلى وجود هذه العلاقة الماديّة، فإنّ أي عالم ممكن لا يستطيع أن يتعيّن خارج حدود واقعيّته المفترضة عقليا، لأنّه سيفقد توازنه خارجها، ولا يسعه أن يستقلّ ليبني من عدم عالما متكاملا ؛ شخصياته، أفعاله، ومختلف حاجاته بتأثيثاته جميعا، "فالعالم الممكن–كما حدده إيكو–بحاجة إلى وفرة العالم الواقعي القائم في موسوعيّة القارئ حتّى يتراكب" [4].

1:القاضي (عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكري)،(ت 12ه):جامع العلوم في اصطلاحات الفنون،تعريب ألفاظه الفارسية ،حسن هاني فحص،ج 3 ،دار الكتب العلمية، لبنان،ط 1 ،1421 ه،2000 م،ص 63 .

*لأنّ الممتنعات هي تلك القضايا التّي يحكم العقل بامتناع وجود موضوعاتها في الخارج ،ينظر ،المرجع نفسه، ج3 ،ص63 .

[2]:إمبيرتو إيكو:القارئ في الحكاية،ص ص 128،129.

[3]:ينظر،المرجع نفسه ،ص128.

[4]:ينظر،المرجع نفسه ،ص172.

يتبيّن، عند ذلك، أنّ العالم الممكن يتّخذ منحيين لدى المتلقي؛ المنحى الأوّل، وهو الذّي يشترك فيه العالم الممكن مع موسوعيّة المتلقي، فيتقبّل هذا الأخير القضيّة ويوافقها، أمّا المنحى الثّاني فهو الذّي يختلف فيه العالم الممكن مع هذه الموسوعيّة، فترفض على إثره القضيّة لامتناع وجودها إلاّ إذا ما أنتج المتلقي مقابلا لهذه القضيّة في موسوعيّته، وهو ما يمكن أن يحدث على مستوى زمان دون آخر، فما عدّ في يوم ما قريبا متقبّلا، صار في زمان آخر غريبا مختلفا.

لتجاوز هذا الارتباك المتعلّق باختلاف الممكن، لابدّ من الرّجوع إلى بنية النّص لضبط تلك الإمكانات بغية تحديد الإجابات الكافيّة، فلا يمكن الكشف عن تلك الدّلالات النّصيّة إلاّ بتحليل بنيتها، أوّلا، ثمّ تحديد دلالة النّص بما تكتسبه من خلال سياقات واسعة، معرفيّة وثقافيّة مرهونة هي الآخرى بتحديد ملامح بنية النّص وتشكّلاته، فيكون المتلقي مستعدّا لأن يضع هذه الرّهانات بما يتّفق و زمانه وما تحددّه سياقات ذلك الزّمان، فلا يتّسع الاختلاف ويصبح محدودا.

هناك أمر آخر يتعلّق بنوع العلاقات القائمة داخل الممكن، من قبيل؛ دلالة الممكن على الواقع في حدّ ذاته، وهذاالإمكان يصبح متاحا، عندما تنتج سلسلة من الانزياحات داخل التّاريخ الذّي تنتمي إليه الأخيلة والواقع معا، فيتشكّل العالم الرّوائي ويدرك، أيضا، لأنّه سيكون الممكن الّذي من شأنه تحقيق هذا الوجود الإمكاني في النّص الإبداعي، ولابدّ من أن تتقاطع فيه حقيقة المبدع بحقيقة المتلقي-(العناصر التّاريخية المشتركة؛ الثقافية وغيرها المدرجة في النّص)- التّي لا يمكن إقصاء دورها في تحقيق وجود الممكن"فالنّص باعتباره سلسلة من الأفعال الممكنة التي تتحقق من سيرورة القراءة"[1].

تتعلّق هذه الأفعال الممكنة ببرنامج سردي على مستوى التّركيب يمكّنها من توليد الوظائف التّي تنقل عالم القصّة من حالة الإمكان إلى حالة التّحقق، فالانتقال من الوظيفة كفعل متحقّق يؤدّي إلى المواصفة كفعل محتمل ومن المواصفة إلى الوظيفة كانتقال من الاحتمال إلى التّحقق[2].

يتجلّى ذلك من خلال إسناد الرّوائي قضايا العمل الرّوائي إلى قضايا أخرى قائمة وموجودة، غالبا، في التّاريخ، فهو عندما يتحدثّ عن شخصيّة"دنيازاد"في رواية"**جملكيّة آرابيا**" يقوض لها أفعالا، وظائفها ثابتة العوامل تقريبا على مستوى سابق(أي في نص ألف ليلة وليلة)، ولذلك تنزاح وفق أحد الاحتمالات الممكنة

[1].سعيد بنكراد:سيميولوجية الشخصيات، في رواية العاصفة والشراع لحنا مينة،ص105 .

[2].ينظر،المرجع نفسه ،ص79.

المتاحة للمتلقي،كالاحتمال المرتبط بقضيّة شخصيّة"شهرزاد"راوية قصص"ألف ليلة وليلة"، أويمكن أن تولّد قضيّة جديدة تنزاح فيها إلى شخصيّة جديدة منفصلة عن شهرزاد اللّيالي، من جانب احتمالي ثان،كما قد يحيل النّص إلى الجمع بين الاحتمالين؛ فيكوّنان معا(شهرزاد اللّيالي ودنيازادالجملكيّة) وهما معا شهرزاد الجديدة، وإنّ الذّي يجعل النّص يسير إلى تحقيق احتمال أحدهما هو التّجلي الخطابي الذّي يدركه المتلقي استنادا للانزياحات السّابقة في ممكنات النّص "**جملكيّة آرابيا**" وعلاقته بما ساد في النّص السّابق(ألف ليلة وليلة).

تقود هذه الاحتمالات إلى تفسير العالم الممكن للتّخييل: بأنّه عالم افتراضي لا ينشقّ عن المرجع (حقيقيّا كان أم تخييليّا)، وإنّه عالم تشترك في إنتاجه رؤى متعددّة؛ المبدع والمتلقي وبنية النّص التّي تحدّد العلائق القائمة بين الموسوعتين(مبدعا ومتلقيّا)، في أطر التّاريخ، ولعلّ حصر النّاقد"جوناثان كالر"(Jonathan Culler) في كتابه النّظرية الأدبيّة (Leterary Theory) أسباب إقبال القارئ على الأدب، في إمكانيّة وصف هذا الأخير بالقصّ الخيالي وأنّ لمنطوقاته علاقة خاصّة بالعالم[1]، مايفسّر هذا المذهب، ويتجلّى ذلك بدقّة من خلال تحديده لعناصر هذا العمل القصصي في؛ "المتحدث والعاملين والأحداث وجمهور مضمر"، كما أنّه يعرّف الجمهور"بأنّه يتشكّل من خلال ما يتّخذه العمل(الأدبي) من قرارات عمّا ينبغي شرحه وما الذّي يفترض أن يعرفه الجمهور"[2] .

عطفا عليه، يمكن التّمييز بين صنفين من المبدعين الرّوائيين في استحضار التّاريخي(التّخييل) .

أ- الصّنف الأوّل : هو صنف من الكتّاب تبدي أعمالهم توجّها خاصّا نحو قراءة كتب التاّريخ وتتبّع أخبار الشّعوب والهدف في هذه الحال يمكن أن يتّضح من خلال صورتين؛

- الصّورة الأولى يتمّ استرجاع التّاريخ فيها لغاية فكريّة أوأيديولوجية أو التّنديد بموقف معين أو دعوة إلى التّغيير أو تمثّل قضايا ماضيّة،وغيرها.
- الصّورة الثّانية،يمكن أن توحي(بعجز أو ترفع) الرّوائي عن صنع عالمه وفقا لعوالمه الذّاتية ابتعادا عن الذّاتية أولضعف ذاكرته وضيق مخيّلته في تزويد عمله الفنّي بالإمكانات والإمدادات المعرفيّة اللاّزمة لصناعة الرّواية، ممّايجعله يندفع نحو المصنّفات الموضوعيّة التّاريخيّة للتّزوّد بالمادة المناسبة لبناء رؤيته التّخييليّة في العمل الفنّي، أي بناء رواية يلتمس في تأصيلها إلى مواد خارجة عنها مطلقا.

[1]. جوناثان كالر:النظرية الأدبية،تر،رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة،سوريا،2004، ص41.

[2]. المرجع نفسه، ، ص41 .

ب–الصّنف الثّاني ؛وهو من يعتمد على مخيّلته وذاكرته الخاصّة في إنتاج العمل الرّوائي، وهذا الصّنف ينتج اتّجاهين في الرّواية:

- اتّجاه يحدث شكلا من الرّواية موضوعه يمكن (أن يكون أو يمكن أن لا يكون) على مستوى التّاريخ بمفهومه الواسع أو الخاص، لاستشرافه وقائع انطلاقا من خبرته و قراءاته.
- اتّجاه آخر يحدث شكلا من الرّواية (كائنا) على مستوى التّاريخ لوقوعه وإمكانه، وعليه فالرّواية هنا، إمّا إنّها ستكون تاريخ حياة عادية(حادثة)(لم يؤرّخ لها)،لكونها لم تتجسّد بمفهوم خاص عند المؤرّخ،وإمّا ستتّجه الرّواية إلى تاريخ حياة (أُرّخ لها) ،ولكنّ الكاتب لم يقصدها بذاتها،فيكون قد اشتبه بتاريخ تلك الحياة،وبالتّالي سينتج نصّا يشبه تاريخ(الحياة)ولكنّه لا يمثّله،فيقع النّص ضمن المتخيّل .

إلاّ إنّه يجب التّوضيح، جيّدا، بأنّ كلّ هذه الأصناف الرّوائيّة هي من وقع التّخييل وإنّما المراد ممّاسبق، هو تعيين كيفيّة وقوع هذا التّخييل في علاقاته بالتّاريخ .

في واقع الأمر، إنّ هذه الأصناف يمكن أن تحيل عليها بعض الأشكال الرّوائية على مستوى تطوّر جنس الرّواية، كذلك النّوع من الرّوايات الّذي تأسّس في حدود "القرن الثّامن عشر(1870)، أمثال روايات جرجي زيدان،فرح أنطوان،يعقوب صروف"[1].

وهو نوع يمكن أن يتجسّد في الصّورة الأولى–المحدّدة سابقا–التّي يمثّلها الصّنف الأوّل للرّوايات.

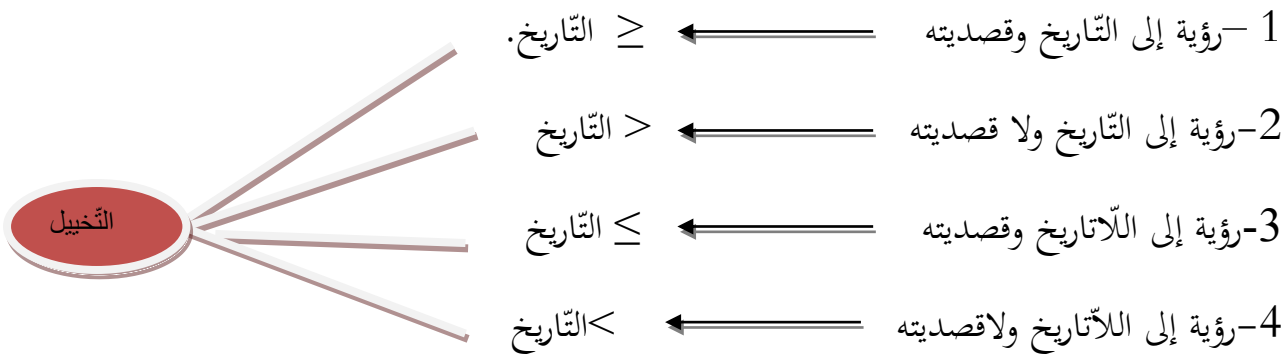
بينما يمكن أن يقع نوع آخر من هذه الرّوايات التّي اهتمّت بمواضيع مثل؛ الواقعيّة والرّومانسية... في إطار الاتجاه الثّاني للصّنف الثّاني. وعليه فوضعيّة اقتران التّاريخ بالتّخييل هي القادرة على توجيه الرّواية إلى فروع ما*.

إنّ هذه الفروع النّاشئة عن التّلاقح بين التّخييل والتّاريخ هي القادرة على إنتاج الممكن الرّوائي، وعند ذلك يمكن تعيين تلك العوالم الممكنة لعالم الرّواية، إلاّ إنّه قبل ذلك يتوجّب في هذا الموضع وانطلاقا –ممّا سبق– تحديد أربع(4) رؤى في إنتاج النّص الرّوائي، وهي تكتمل في هذا التّشكيل الآتي:

---

[1]: ينظر،محمد القاضي ومجموعة مؤلفين:معجم السرديات،ص212.

*"المقصود بجنس روائي فرعي ضروب الكتابة الروائية وأنواعها الدّاخليّة المتعدّدة التّي تفرّع إليها الجنس الروائي بفعل عاملين زمن تاريخي تطوّري و آخرينائي فنّي يفسّر تعدّد أشكال الرّواية وتنوّع طرائقها" ينظر، المرجع نفسه ،ص135.



إذا استطاع الكاتب الرّوائي أن يحسم رؤيته اتّجاه فرع ما، فهو بذلك يعلن نوعا من الأنواع، فما عليه إلاّ أن يبحث عن الحبكة القادرة على تكييف خبراته من جانب، وصناعة برنامج سردي من جانب آخر، لينتج في الأخير واحدا من تلك الأشكال الأربعة.

يشير"جوناثان كالر"إلى طريقتين للتّفكير في الحبكة؛ فمن ناحية، الحبكة طريقة في تشكيل الأحداث لتجعلها قصّة حقيقيّة لإدراك الأشياء، ومن ناحية أخرى هي ما تشكّله السّرديات في تقديمها للقصّة ذاتها بطرق متباينة، ثمّ يوضح إنّ الحبكة أوالقصّة هي المادّة التي يتمّ تقديمها، ويقوم الخطاب بترتيبها من وجهة نظر معينة، لكون الحبكة تشكيل الأحداث[1]، والتّي لا يمكن أن تتجاوز تلك الحدود الموصوفة للتّخييل في مقاربته التّاريخ .

يمكن أن يلتقي هذا المفهوم بما ساقه الكاتب "سعيد علوش" في"معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة" حول الحبكة وعلاقتها، ذلك بأنّه يمكن تميز الخرافة عن الحبكة، بإدراج هذه الأخيرة في النّظام الذّي تتابع فيه مجموع الأحداث (الحوافز) المكونة للخرافة داخل القصّة فعليا[2].

مماسيق، يُفهم أنّه لإنتاج نص روائي لابدّ من وجود عاملي المادة(المضمون)والبنية أي؛ (الشّكل)الذّي تؤسّسه الطّريقة أوالكيفيّة السّردية لعامل التّخييل، أمّا المادة في هذا الجنس الأدبي فيعهد بها إلى تاريخ الحياة بماضيها وحاضرها ومستقبلها أوحتّى غيبها(وهو ما يقابل الخيال عند كلّ من المبدع والمتلقي)، وربّما كان امتصاص الرّواية لهذه المادة التّاريخية علّة للنّقاد والباحثين في إدراجها ضمن الرّواية التّاريخيّة.

لعلّ ما يعوز النّظر إليه، هو قضية مصطلح التّاريخيّة، الذّي لا يجسد وجوده جنسا في الرّواية أونمطا قائما بذاته بقدر ما يمثّل تشخيصا لمادة إنسانيّة منقضية، فما هذا الجنس الأدبي إلاّ رواية فنّية، تظلّ تخييليّة،

[1] جوناثان كالر:النظرية الأدبية،ص ص 104، 105 .

[1] ينظر،سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص64.

مهما اختلفت الصّورة(الخيال) أوالمادة التّي جسدت بنيتها، ولمّا كان الماضي معروفا بشكل ما، (أي تتراوح فيه الأسباب والنّتائج والمظاهر بنسبيّة معيّنة)، وكان المستقبل مجهولا، اتّجه المبدع نحو هذا الماضي لتحقّق كينونته،إذ يرجو منه بناء رواية (حياة)، خاصّة، إنّ اللّحظة الزّمانية تظلّ حاضرة إلى أن تنقضي، فتصبح ماضيا معروفا.بيد أنّ معظم الذّين اتجهوا إلى توصيف الرّواية بالتّاريخية اعتمدوا على محدّدات زمانيّة في تصنيفها.

لهذا كانت صناعة الرّواية من مادة التّاريخ، إنّما هي إعادة ابتكار للتّاريخ في حدّ ذاته" ولا يكون هذا الابتكار إلاّ عن طريق الكتابة لأنّ التّاريخ هو دراما يعاد كتابتها باستمرار عن طريق حوادث واقعية، لكنها مرهونة بقواعد خاصة تتناسب مع بنيات وتوجهات المخيال"[1]، الذّي لا يمكن أن توصف إلاّ داخله.

يعيش الإنسان في إطار الزّمان بأبعاده الثّلاثة، وكون الماضي معروفا، فالرّوائي يتّخذه منطلقا له(يتعلّم منه ويعتبر فيغيّر ويصلح أويهدّم...)، فالماضي هنا(في هذه الرّواية) هو مادتها الخام(أي، الذّي يصنع الخيال)، والذّي يشكّل بواسطته تخييله، وكثيرا ما يرجع إليه المبدع؛ خاصّة مادوّن منه، إذ هو الأقرب إلى التّاريخ، أمّا مالم يدوّن فيظلّ ينظر إليه–غالبا–على أنّه غير واقعي، خيالي أوماشابه...والسّبب الأكثر رجحانا، أنّ "مالم يدوّن" لم يكتسب الحقيقة المخوّلة له باعتراف التّاريخ .

يحيل هذا التّفسير، على سبيل المثال، إلى القصص في القرآن الكريم، على الرّغم من انتمائه إلى أزمنة بعيدة إلاّ أنّه سلم من أن يوصف بالخرافة أوالأسطورة لإخبار الأنبياء والرّسل عنه في القرآن الكريم، لذلك، "يجب التفريق بين التّاريخ، معرفة بأحداث ماضوية أي تأريخية التّاريخ الماضي والتّأريخ كإنتاج لأحداث تاريخية، إذ لا وجود للحقيقة التّاريخية دون تدوين لهذه الحقيقة، فالمجتمعات التّي لا تاريخ لها هي مجتمات بدون كتابة، وبدقة أكثر لا حقيقة تاريخية بدون سرد تاريخي"[2].

لقد كانت الخاصيّة "السّرديّة"هي أحد الأسباب المهمّة في اتّجاه المبدعين للعناية بهذا النّوع من الأجناس الأدبيّة(الرّواية)، حيث لازمت هذه الأجناس منذ القدم في كيفيّة حكيها أوسردها، أضف إلى ذلك تميّزها بالقدرة على استيعاب الذّاكرة الإنسانيّة وحملها لانشغال الإنسان في مختلف أطواره، فكانت الرّواية عند بعض الدّارسين"الشّكل النهائي حتّى الآن الأقدم ممارسة ثقافية عرفها الإنسان في تاريخه"[3].

---

[1]:عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)، ص ص 11 ،12.

[2]: المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية ،ص80 .

[3]:قاسم عبده قاسم ،أحمد ابراهيم هواري:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية)، ص1.

هذا الشّكل الذّي لم ينته بعد–على حد قول باختين–لأنّه يرتبط بالزّمان، فكلّ لحظة تضاف إلى التّاريخ هي رؤية جديدة في فنّ الرّواية، ممّا جعل بعضهم يعترف بأن"الرّواية التّاريخية هي الشّكل الأمثل الذّي يبرز أهمية الزّمان والمكان ويساعده في تفسير الوجود بوصفة شيئا مكتفيا للتّاريخ"[1]، (على الرّغم من التّحفظ الذّي تلقى به هذه التّسميّة؛الرّواية التّاريخية)، ولهذا أمكن، بيسر، أن تحمل الرّواية ذلك الإرث الإنساني الّذي يزاوج بين الحقيقة والخيال، بل إنّها، أيضا حوار النّصوص بمرجعيّاتها تحت سطوة الكتابة التّي تستثمر اللاّروائيّة(بماينتجه العالم الخارجي) بالرّواية، مادة للحكي.

أثبت هذا الأمر، فعليّا، تدخّل الخيال لصنع مسافة بين التّاريخ واللاّتاريخ، فارتقي العمل إلى جماليّة خالصة، تكون سلطة فعل التّخييل فيه نافذة للتّحرير والتّحول، واسطتها في ذلك هي اللّغة "يمارس المتكلم فعل تملك اللّغة، أي فعل إعادة إنتاجها وبالتّالي نموّها وتحوّلها"[2] لصناعة ما هو أشمل؛ عالما ممكنا للتّخييل، يحتاج فيه المبدع إلى كلّ تلك الطّاقات الإنتاجيّة في"بناء عالم روائي لا ينحصر في الوقائع الحكائية الحاضرة عبر المتخيل السردي بل إنّه ينبني أيضا على الوقائع الواقعية"[3].

ألا يحسن، إذن، أن يقال في هذه الحال؛ رواية اللّغة،لأنّها فعل تحقيق ذلك التّاريخ (أوالحياة) في الرّواية ، " فكلّ فعل يحتوي، بشكل ضمني أوصريح إمكانات توليد سيرورة دلاليّة، قد تتطوّر في اتّجاهات لا حصر لها و لاعد، وتلك أيضا سمات المحكي"[4]، ومن ثمّ سيكون الحكم بالتّاريخيّة، جنسا روائيّا، على طبيعة العمل الرّوائي في هذا الجانب، إنّما هو ظلم لهوّيتها الجماليّة وما تخوّله صنيعة التّخييل بين اللّغة وتاريخ (الحياة).

لذلك لا تكون الرّواية إلاّ صناعة لغة بتاريخ، وهي تشبه مهمة المؤرّخ الأدبي الّذي؛ "تظلّ مهمتة الأولى هي الكشف عن جمال الصّياغة وسحرها وتأثيرها وملاحقة تطوّر الصّور والأخيلة والإحساسات الفنيّة كعناصر مميزة للعمل الأدبي"[5].

---

[1]: مصطفى المويقن:تشكل المكونات الروائية،ص33.

[2]: يمنى عيد : الراوي و الموقع و الشكل ، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط 1 ،1986 .ص21 .

[3]: محمد عز الدين التازي،عنف الواقع وعنف الكتابة في رواية صنع الله ابراهيم (بيروت..بيروت)مجلة بصمات،المتخيل في الثقافة المغربية، ع4 ،جامعة الحسن الثاني، المحمدية،الدار البيضاء،ص61 .

[4]: سعيد بنكراد : السيميائيات السردية دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص 41 .

[5] : كليمان موزان: ما التاريخ الأدبي ، تر حسن طالب ، دار الكتا ب الجديد المتحدة ، ط1 ،2010 ،ص 39 .

الحديث عن الممكن في الرّواية هو إتاحة إمكانات لتوليد دلالات تستجيب لمجموع الأنساق الحاضرة في بنية الرّواية، وهوما يمكن أن يتجلّى داخل العمل الرّوائي في ممكنات احتماليّة معيّنة، لعلّها تجتمع في تلك التّصنيفات، الأربعة السّابقة، التّي حوت في تصوّرها مختلف الاحتمالات الممكنة للتّاريخي، بحيث لا تتجاوز فيه أنساق الرّواية متطلّبات إنتاج التّخييل.لذلك تبيّن أنّه من الممكن بنينة ثلاثة احتمالات تكون سلطة لفعل التّاريخ في الرّواية، وهي نتاج لتلك الأصناف، خاصّة، وقد اتّضح أنّ التّاريخ هو فعل الذّات في الحياة الإنسانيّة (اجتماعيّا أوسياسيّا أواقتصاديّا أوغير ذلك...)،أي لا يُستثنى من التّاريخ أمرما،فهو يحمل كلّ ما اعتنت به الإنسانيّة.

عندما أنتج الرّوائي عالمه الإبداعي، فهو قد يكون، واعيا قاصدا احتمالاته أوإنّه قد لايعيها، لكنّه يبقى تحت سلطة ذلك الفعل التّاريخي الذّي يتيح له أن يؤسّس عوالم تخييليّة، تتبنين بفعله وتتشكّل وفقا لدرجات تبنّي التّاريخ الذّي يعتمده في عالم التّخييل، ومن ثمّ يمكن اقتراح هذه العوالم، على هذا النّحو:

1-الممكن الأوّل؛(عالم ممكن تخييلي=التّاريخ):أي، إمكان عالم تخييلي يعادل التّاريخ. وهو في ذلك لا يتجاوز التّاريخ، ولكنّه ينشئ عالم ممكن تخييل تاريخي.

2-الممكن الثّاني؛(عالم ممكن تخييلي<التّاريخ):أي، إمكان عالم تخييلي دون التّاريخ.ويدخل في إطاره كلّ ما يتشكّل منه التّاريخ من تفاعلات إنسانيّة تعدّ جزئيّات في التّاريخ، فينتج عن هذا الفعل المؤطّر عالما ممكنا لتخييل يخصّ تلك الجزئيّة، التّي يمكن أن تحمل سمة حدث أوواقعة تترجم مستوى المجتمع بسياسة أفراده أوفلسفتهم أونفسياتهم أوسيرهم ...أي كلّ ما شكّلته تلك الذّات في التّاريخ.

3-الممكن الثّالث؛(عالم ممكن تخييلي>التّاريخ): إمكان عالم تخييلي يتجاوز التّاريخ.أي أن ينتج عالما ممكنا لاتاريخي التّخييل، فاللّاتاريخي هوما يتجاوز إدراك الذّات الإنسانيّة في تاريخها، وهنا يمكن أن ينصرف هذا العالم نحو ممكن تخييلي عجائبي أوأسطوري أوخرافي أوغريب... وغير ذلك مما يعبر التّاريخ زمانا ومكانا .أي الممكن التّخييلي للّاواقع* .

* لذلك يمكن أن يتّضح هذا العالم من خلال هذه المقابلة البسيطة بين (تاريخ ولا تاريخ)،فأن تفهم تاريخ ما، يستلزم استحضار لا تاريخه،فإذا ما قلت(أسود≠ أبيض)،فأنت تعني لا أسود ،فعليك استحضار الأسود في الحالتين الموجبة والمنفية،وهكذا هي الحال في إنتاج عالم ممكن لابد من وجود تاريخ في تأسيس التّاريخي واللّاتاريخي،للتوضيح أكثر ستعاين هذه العوالم التخييلية في بعض منجزات "واسيني الأعرج".

1. إمكان عالم تخييلي يعادل التّاريخ:

من خلال التّحديد السّابق للاحتمالات التّي يمكن أن ينشئها فعل التّاريخ في الخطاب الرّوائي، يكون هذا الاحتمال(عالم ممكن تخييلي=التّاريخ) الأكثر انتشارا وتداولا بين الرّوائيين، إذ يلجأ فيه الرّوائي إلى استعمال موسوعة التّاريخ، هذا الأخير الذّي يتولّد عنه صنف من الرّوائيين –(الثّاني من بين تلك الأصناف الأربعة التّي مثّلت بها سابقا)–يستنفذ التّاريخ في تشكيل سندات مبدعه الرّوائي، بل إنّه صنف يتّكل على التّاريخ ويقرأ تفاصيله،كما يتوجّه لخدمة مقاصده والبحث في أهدافه، وهو ما ولّد شكلا أوّليّا، وسم في البداية (**بتخييل≥ التّاريخ**)، أي"تخييل يعادل التّاريخ أو يكون دونه"، لذلك من المهمّ معرفة هذا العالم الممكن الذّي يفرض أسئلة كثيرة ، منها:

–كيف يشيد النّص الرّوائي هذا العالم؟ما محتوياته؟

–أ هو عالم ممكن تخييلي أم عالم ممكن تاريخي؟

–هل هذا العالم نتاج فعل روائي محض لصاحبه؟أم هو نتيجة طبيعيّة لفعل القراءة في النّص السّردي؟

–هل الرّوائي"واسيني الاعرج" يَفرض فعل التّاريخ في نصّه أم إنّه في هذا العالم يُفرض عليه الفعل التّاريخي؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة جديرة بأن تحيط بتحديد دقيق لهذا الممكن الذّي يرتبط ولا شكّ بقراءة "مبدع أومتلق ≥ التّاريخ"، ليوازي بذلك التّخييل التّاريخي، أي أن يكون المبدع الرّوائي موسوعيّا في تمثيله لمحمولات تساوي التّاريخ أودونه، وعليه لا يمكن أن ينتج هذا المبدع إلاّ إمكانا على قدر ما وصفته تلك المحمولات.

إنّ كان تحديد الممكن لا يتمّ إلاّ من خلال تحديد إجابات لأسئلة تتعلّق ببنية النّص، وهي إجابات قد تتّفق مع النّص المساءل، كما يمكن أن تخفق في كشف دلالاته، فإنّ تحقيق هذه الدّلالات يعزى إلى تحديد ملامح بنينته وتشكّلاتها ممّا سيدركه المتلقي من تأويلات تبنى وفقًا لما يستوعبه النّص من احتمالات، تصوّغها سياقاته التّي تتّسع لأداءات معرفيّة وثقافيّة مختلفة، داخل التّاريخ بصفة عامّة، فيكون" من الأساسي للتّعاضد أن يكون النّص ممكن الإحالة إلى الموسوعة بصورة متواصلة"[1].

[1] أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية،التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،ص153 .

إذًا، البحث في الممكن، في هذه الحال ،لايتعيّن إلاّمن خلال مبدأين أوعنصرين، هما ؛الإنتاج (Production)وما تفرضه خصوصيّة المبدع عليه، ثمّ الاستقبال(Réception) الذّي يصنعه متلق واع قادر على كشف تلك الخصوصيّة،كي يتميّز كلّ نص عن غيره ويحمل صفة التّفرد التّي تربطه بالإبداع أوالمبدع، عندها سيظلّ النّص هو الوسيط الذّي يجمع المستويين(الإنتاج والتّلقي).لأنّ القارئ في هذا التّلقي لا يمكن أن يوصف إلاّ بقارئ-إمبرتو إيكو-النّموذجي، الذّي"يجازف بأن يطرح فرضيات حول بنى العوالم"[1] .

فعلا، إنّ تجلي العالم الممكن مرهون بتوقّعات المتلقي الذّي يحاول تقديم فرضيّات حول ما هو ممكن، وبما أنّ المتلقي جزء من هذا العالم، أي التّاريخ الإنساني بما وقع أو لم يقع، فإنّه من البديهيّة أن يكون العالم الرّوائي من متطلّبات هذا العالم الإنساني، وعلى هذا الأساس تنشأ علاقة المتلقي بهذا الممكن التّي تستدعي أن يحمل المتلقي الكفاية القادرة على استنباط الممكن وكشف رهاناته؟.

إنّ تحديد هذا التّصوّر يمكن أن يلخّص من خلال ما ذهب إليه "أمبيرتو إيكو"؛ حين حدّد أن مقاس الحكاية يتعلّق بكفاية القارئ التّناصيّة أيضا، حيث مثّل بقصّة"أوديب الملك"، إذ وضّح أنّ المتلقي غير الملم بهذه الأسطورة ستختلف قراءته عن المتلقي النّموذجي، عندما ستروى للأوّل قصّة الملك الّذي هجر الابن بحكم نبوءة عرّاف بقتله، إلى أن تنتهي الحكاية إلى كشف الابن سرّه في قتل والده والزّواج بالأمّ، أمّا الثّاني الذّي يلمّ بالأسطورة ويعرف مأساتها، فيدرك ما يقع على أوديب ويسهم في الجداليّة القائمة بين إرادة أوديب في المعرفة ورغبته العميقة بعدم المعرفة، لتُصير القصّة نحو قصّة مذنب يرفض الاعتراف بذنبه متّخذا في اعتباره مستويات أعمق، البنى الفعلانية والإيديولوجية [2].

نظرا لما سبق، فتحديد الممكن في هذا النّوع من العوالم، ينبثق من خلال علاقة اتّصال المبدع الرّوائي بالتّاريخ ، وبما أنّ ماهيّة التّاريخ تتّخذ مفهوم الحياة، ماضيا ومستقبلا، فتحديد الممكن التّاريخي هنا سيشكّله واقع تلك الحياة، بيد أنّ إطلاق مصطلح التّاريخ كان قصرا على الواقع المكتوب أوالمسجّل، في حين يمكن أن يتّسع المفهوم ليشمل كلّ تلك المظاهر المكتوبة والشّفويّة.

تتحقّق هذه الأهداف عندما يتجلّى الممكن في افتراضات مقبولة تناسب بنيّة نصيّة معيّنة، أي من خلال ما ينتجه (الماقبل النّص)من احتمالات داخل النّص الرّوائي، وهذا يعني"ما قد يرسمه التّوقع المعبّر

[1] المرجع السابق،ص148.

[2] ينظر،المرجع نفسه ،ص ص 136، 137.

عنه"[1]،خاصّة إنّه تمّ معاينة هذا الشّكل بوضوح في الفصل الأوّل، وقد أبدى الرّوائي"واسيني الاعرج" اعتمادا قويّا على هذا المستوي (الماقبل النّص) في معظم منجزاته الرّوائيّة، وهو يفسّر-لا محالة-اتّساع البنية النّصيّة لقبول توقّعات كثيرة في الممكن التّاريخي، ولعلّ السّبب يعود إلى عمليّة إدراك المتلقي وقوع المحمولات القبليّة،إلاّ إنّه هناك من يرى أنّ هذه العوالم الممكنة ما هي سوى"حالات وأوضاع ووضعيات لا حالية في العالم"[2]، في حين قد يكون اختصار العالم الممكن إلى هذا المفهوم مؤدّيا إلى إنتاج الفوضى الّتي لا تجسّد إلاّ اللاّحقيقة.

لا يمكن أن تكون اللاّحاليّة ظاهرة عامّة وشاملة في الممكن لأنّها ستنتهي ولا شك نحو الغموض، ويصبح النّص الرّوائي في وضع اللاّقبول، لأنّه سيفقد شيئا مهمّا وهو التّصديق، الذّي يراعيه المبدع منذ مخطوطاته الأولى في العمل الإبداعي حتّى يكسب ثقة المتلقي، فعلى الرّغم من ارتباط العمل الإبداعي بالتّخييل الذّي يعدّ وسيلته في تحقيق الممكن، فسيظلّ التّاريخ بوقائعه موجّها له وإطارا يرتسم التّخييل بواسطته حتّى يستطيع المتلقي -باستمرار-تعيين أفقه داخل موضوع الرّواية.

بما أنّ هذا الإمكان، (عالم ممكن يساوي التّاريخ)، لايخرج عن دائرة فعل التّاريخ، فتحديده سيخضع لمعادلة يتنازعها المبدع والمتلقي، فإذا كانت موسوعة المبدع يؤطرّها التّاريخ بما يشمله من وقائع، فإنّ الممكن لن يجاوز هذا الإطار الذّي يكشفه المتلقي عندما تشترك موسوعته بموسوعة المبدع.

وهو الاحتمال الأكثر سيادة، وربّما يشبه هذا العالم في جوانب منه نوعا من الكتابة تسمّى بكتابة "النص المقروء"(texte lisible) عند "رولان بارث"هذا النّوع من الكتابة التّي توصف بها الكتابة في النّص الكلاسيكي، حيث إنّها نصوص منتجة وليست إنتاجية،كما أنّها شغلت مساحة كبيرة من الأدب، على عكس الكتابة في النّص المكتوب (texte scriptible) الذّي يربك النّقد ويستفزه لانفتاحه،كونه نصا يعاد إنتاجه [3].

لذلك يمكن ردّ ما قدّمه صاحب كتاب" قراءة الرواية"من تساؤلات عن دلالة "الشّفرة"إلى تلك العلاقة التي يتقاسمها المبدع والقارئ، وهو يعرض إشكاليته تلك في السّؤال عن الشّفرة الخاصة بتحديد الدّلالة أوالكشف عن الأطر الفنيّة وكيفيّة تحليلها، مبيّنا أنّها ترتبط بالمتلقي الذّي يقدّم في حقّه عيّنات مختلفة؛ بعضها يرفض التّحليل النّقدي للرّواية ويرده إلى الرّغبة في استعراض مهارة النّاقد العقليّة، وهذا النّوع يرغب في أن تقرأ

[1]: أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية،التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،ص 150 .

[2]:عثمان الميلودي:العوالم التخييلية،ص48 . :

[3] : voire,Roland Barthes :s/z,pp 11. 12.

الأشياء الماثلة بالفعل في الرّواية، وثمّة من يرى أن قراءة الرّواية على ذلك النّحو ستفسد تجربة الرّواية ذاتها وتبدّد متعتها التّي تعدّ غاية في قرءاة الرّواية، لا أن تتحوّل إلى استثارة عقليّة[1].

يبدو أنّ إشراك رؤية المتلقي في عمليّة إنتاج النّص الرّوائي الممكن ليس أمرا معقّدا، إنّما يحتاج المبدع إلى استحضاره أثناء عمليّة التّأليف وإشراكه في صنع النّص الرّوائي متحكّما في طبيعته الاستجابيّة،"ذلك أنّ الأدب يتحرك في إطار الاستجابات والانفعالات الإنسانية"[2]، وبما أنّ هذه الانفعالات هي وليدة الحياة التّاريخيّة، فكان لزاما على المبدع أن يعود إلى التّاريخ مرارا، ليحتكّ بإطاره ويتعرّف على مختلف قضاياه، خاصّة، إنّ هذا الأخير فاعل في كليهما(المبدع والمتلقي)، ولمّا كانت هذه الحياة ظاهرة زمانيّة تمتدّ بأبعادها الثّلاثة(ماضيا وحاضرا ومستقبلا)،كان اهتمام التّاريخ، في هذه الحال، يختصّ بما مضى منها، وهو ما قصد دراسته في هذا النّوع من الممكن المتمثّل في عالم تخييل يساوي التّاريخ، وعليه فإنّ هذا الإمكان يتيح احتمالين للتّخييل أحدهما شفاهيّ التّاريخ وآخر مسجّل التّاريخ، أي أنّهما لا يتجاوزان التّاريخيّ:.

بما أنّ التّاريخ فعل ظاهر في الرّواية، فإنّها ترتبط بشروطه الزّمانية وتتقيّد بحلقاته في التّغيير، أمّا الزّمان فيحددّ شكل الممكن في هذه الرّواية بواحد من هذه القضايا: (=،<،>)التّاريخ ، في حين ترسم مظاهر التّغيير نوع الممكن داخل التّاريخ بصفة عامّة (واقعي، اجتماعي...).لذلك ستقع الرّواية ضمن حلقة ما من حلقات هذا التّاريخ.

في الواقع يمكن أن تشبه ظاهرة التّاريخ في الرّواية بعلاقة الذّات الإنسانيّة بالزّمان، حيث تتّخذ الرّواية موضعا مقابلا للذّات، وعند معاينة مراحل النّمو لهذه الذّات، فإنّها تتجلّى في مرحلتين:

- الأولى:هي حياة هذا الفرد ماضيا(في عالم كينونته السّابقة؛ بمستوياته المختلفة، الولادة، الطّفولة، المراهقة..).
- الثّانية:هي حياته في المرحلة الحاليّة وما بعدها التّي تمثّل مرحلة تاليّة لما سبقها من مراهقة، أي في عالم(الشباب ،الكهولة..).

إنّ هذه الذّات(الشّابة) المقابلة للرّواية ستتعامل مع الماضي بموقفين: إمّا موقف المعجب بعالمه الطّفولي لما يرى فيه من كمال ونموذج فريد للسّعادة، وإمّا الثّائر ضدّ الماضي، الكاره لعالمه لما مرّ به من يئس وتعاسة في

[1]. ينظر،روجر.ب.هينكل:قراءة الرواية،مدخل إلى تقنيات التفسير،تر صلاح رزق،دار غريب للطباع والنشر والتوزيع،مصر،2005 ،ص ص 44 ،45.
[2]: ينظر،المرجع نفسه،ص 47 .

ذلك العالم، فالنّتيجة في الموقفين حياة رواية، الأولى تتطلّع فيها الذّات(شابا، مبدعا)إلى حياة الماضي فتكرّسه، والثّانيّة تثور ضدّ الماضي وتتطلّع هذه الذّات إلى مستقبل؛ تتفكّك فيه الطّفولة ويقوم بدلا منه عالم جديد لا يسعد بالماضي ولا يستعيده بل يناقضه، حتما، ليبني عالما مختلفا عن ماضيه، ومنه ستبقى الذّات(مقابلة لجسد الرّواية)في نقطة وسطيّة من كلّ تلك العلائق في الماضي والمستقبل، فهي لا تنفصل عن ماضيها ولا تمثّله في المستقبل.

هكذا هي الرّواية جسد شاب تشبهه في العودة إلى الماضي–(المعروف والمعاش سابقا) _عندما يجد المبدع فيه(أي في التّاريخ الماضي)الإعجاب والانجذاب، أو يتجاوزه بمنطق المناهض والدّاعي إلى مستقبل هو من يرسم وقائعه(توقّعا) حتّى لايتكرّر الماضي.والرّواية ، الجسد(البنية)، هي تلك اللّحمة التّي تتواشج عندها مختلف التّداعيات، ماضيا ومستقبلا، وعليه سيظلّ هذا الجسد الرّوائي في جميع مواقفه لا يفارق التّاريخ، مهما كان موجودا في ترديد معجب أو هجاء ثائر، مع ذلك فهو لا يمكن أن يكون إلاّ تخييلا .

ذلك لأنّه في الموقف الأوّل– الجسد– لا يمكنه أن يعود زمانا إلى الماضي، فهو يتخيّل ذلك الماضي، لكنّه لا يعيشه لانقضائه، فحياته فيه، مرّة ثانيّة، هي حياة متخيّل لا واقع فيها، أمّا الجسد في الموقف الثّاني، فمتطلّع نحو مستقبل لا يمكنه أن يتجاوز فيه الزّمان، (المعاش)، ولا يمكنه أن يقفز نحو حلقات زمانيّة مستقبليّة، كذلك حياته في هذه المرحلة ستكون حياة متخيّلة، وبالتّالي طلب هذه الحياة المجهولة لايتحقق إلاّ تخييلا، وبذلك تعدّ كتابة الرّواية (الجسد) كتابة تخييل، فهي لا تملك حقّ الحياة الرّوحيّة لتمنح شخصياتها الكينونة في الوجود، لكنّها قادرة على منحها تلك الحياة في وجود متخيّل للواقع.

لا يبقى في هذا المستوى إلاّ القول إنّ هذه الإمكانيّة التّي تسمح لعالم ممكن روائي أن يشاكل واقعا تاريخيا،إنّما هي إمكان تخييل واقعي.

التّاريخ فعل يمارس،وممارساته إمّا واقعة في الماضي المنجز أو المستقبل الذّي تجهل وقائعه،"لأنّ التاريخ يصبح مشبعا بنزوع الديمومة"[1]،وبما أنّ الممكن في هذا الجزء هو ممكن يتساوى مع التّاريخ،(وقد سبق القول إنّ هذا الممكن يمثّله صنف من الرّوائيين يتّجهون لقراءة التّاريخ المكتوب–غالبا كما سبق –) ،فإنّ إنجاز عالم ممكن في تخييل التّاريخ سيكون –حتما–حول تلك الوقائع الماضيّة التّي يتطلّع إليها المبدع كما يتطلّع الشّاب

[1] *عبد الفتاح الحجمري:ما الحاجة إلى الرواية،مسائل الرواية عندنا،دار الثقافة للنشر و التوزيع،المغرب،ط1 ، 2008 ،ص93 .*

إلى طفولته السّعيدة(كما اتّضح في التّمثيل السّابق)، ومنه يمكن أن يدخل في إطار هذا الممكن نوع من الاتجّاه الواقعي أوالتّاريخي وهو ممكن تخييلي للتّاريخ.

انطلاقا ممّا سبق، فإنّ هذا النّوع من الإمكان الذّي يعادل التّاريخ يمكن أن ينتج شكلين مختلفين؛

الأوّل يتحقّق عندما يهتمّ الرّوائي في تخييله بما وقع من أحداث في الماضي، يمكن أن تكون غير مؤرّخ لها، ولكنّها ستظلّ (هذه الأحداث)من التّاريخ باعتبارها وقائع سجّلها الزّمان، أمّا إذا توجّه الرّوائي في بناء تخييله إلى ما وقع من الأحداث وأرّخ لها، فهو في هذا الوضع سيكون أمام إمكان مختلف ثان، يحسن تسميته ممكنا لتخييل تأريخي[1]، لأنّ الرّوائي سيرتبط في هذا النّوع بما سجّله المؤرّخ، وللدّلالة على هذين الشّكلين، يمكن العودة إلى أهم البيانات التّي يتدخّل فيها(الماقبل النّص)لبناء هذا الممكن من خلال تمظهراته التّاريخيّة .

تمظهرات التّاريخي في عالم الممكن لروايتي "كتاب الأمير" و" رماد الشّرق1،2"

لقد كان إنتاج هذا النّوع من الرّواية يعتمد قديما على انسحابه نحو المضمون التّراثي التّاريخي، الذّي يتشكّل فنّيا لبناء كتابة رّوائية قريبة من التّأليف أوالتّأريخ التّاريخي*، لتعتمد الرّواية حينذاك على"بداية وعقدة وحل"[2]، شأنها شأن كثير من الأعمال الفنيّة، في حين تعتمد الرّواية الّتي تتقصّى التّاريخي لبناء عالم ممكن لتخييل تاريخي تقنيات جديدة لا تفي فيها باتّباع النّموذج الكلاسيكي، وإنّما استحدثت معايير إنتاجها،كتقنية الزّمن الّتي سارت فيها الرّواية شوطا كبيرا لتتجاوز بذلك خطى الرّواية الكلاسيكيّة، والّتي سنّها روائيون قدامى، حيث سيطرت بعد ذلك لعقود زمنية متتاليّة.

لذلك يبدو أنّ لفظة الشّكل التّاريخي أدّل على تجسيد الرّواية لهذه التّقنيّة في اختيارات التّاريخ ممّا كان سائدا عند القدامى من اختيارات أخرى كالتّاريخ الرّوائي، وهوما ذهب اليه أحد الدّارسين في تفرقته بين الشّكل التّقليدي للرّواية والشّكل التّاريخي، حيث ذهب إلى أنّ "رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني "هي من الشّكل التّاريخي وليست من الرّواية التّاريخية ثم يقول: إن"التوافق مع معطيات الشّكل التّاريخي في كتابات

---

[1] *هذا النّوع من الممكن هو ما ذهبت الدّراسات إلى تسميته بالرواية التّاريخيّة، إلاّ أنّ هذه التّسمية ستظل غير دقيقة لأن الرواية ليست تاريخا ولا يمكنها أن تستغني عن التّخييل مهما اعتمدت من توثيق وتسجيل.*

** كان لهذا الشكل الرّوائي مردود كبير على مستوى ساحة الإبداع قديما وقد "كان لروايات جورجي زيدان التّاريخية تأثير بيّن على تابعيه من الكتا ب ،فسار عدد منهم على الطريقة نفسها،وألبسوا الحقائق التّاريخية ثوب الحكى" محمد حسين أبو الحسن :الشكل الروائي والتراث،ص275 .*

[2] *محمد حسين أبو الحسن :الشكل الروائي والتراث ،الهيئة المصرية العامة،مصر ،ط1، 2012، ص277.*

المؤرخين، و[كذا] يكون لمحتوى الشّكل بأبعاده الشاملة وظيفته الفنية في إثراء الشكل الروائي وتطويره" [1] .

إنّ المبدع(الكاتب)هو وحده القادر على إنتاج هذا الممكن للعالم الرّوائي، الذّي يكون فيه الرّوائي "شاهدا متميزا على استمرار التّخييل الأول في حيواتنا التّالية...فالرواية، أية رواية إن هي إلا الطرق المتعرجة، المتشابكة...التي استخدمتها رواية الأصل لتعيش في خيال الرّوائي واستخدمها هو بالمقابل ليعيش حلمه الأول"[2].فعالم الممكن، إذن، لا ينقطع عمّا وقع لأنّه من حاجات المبدع الأساسيّة في تحرير إمكان التّخييل، على اعتبار أنّ الواقع جزء من التّاريخ، والممكن لن يكون إلاّ إطارا من أطر هذا التّاريخ.

إنّ هذه الرّؤية التّي وضّحت شموليّة التّاريخ لمعظم العوالم، والتّي كان من شأنها النّظر في الممكن (عالم تخييلي=التّاريخ)؛ على أنه ممكن يتعلّق بالواقع، وعليه يمكن أن تتجسّد آفاق هذا الممكن في المنجز الرّوائي "لواسيني الاعرج"، ولكن، هل الممكن في تخييله ممكن تاريخي؟ أم إنّه تمثيل للتّاريخي؟كيف يتشكّل هذا الممكن؟ ما دور الرّوائي في تحقيق هذا النّوع من الإمكان؟ وهل في إنتاج هذا الممكن استدعاء قارئ خاص؟

من الطّبيعي، أنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تتحقّق بالعودة إلى روايات "واسيني الاعرج"المخوّل لها معاينة هذه الممكنات، فالنّص الرّوائي لم يخل من أفاق للتّأويل يصنعها الرّوائي كما تصنعها البنية التّركيبيّة بتواطئ المتلقي، إذ يقوم الرّوائي بتسريب شفرات خاصّة في نصّه،كأنّها موزّعات وموجّهات لتحديد مفاتيح المعرفة، أوقد يتدخّل بافتراض تفسيرات تحدّد معالم النّص وتأويله.

وقد ذكر(جيرالد برنس)(Gerald Prince) أهميّة هذه الشّفرات، موضّحا دور الشّفرة الحدثيّة في بناء النّص؛"بوصفها الشّفرة المتعلقة بمسار الأحداث، الشّفرة أوالصّوت الذّي بموجبه يتمّ بناء سرد[...]الشّفرة التّي تتحكّم في تحوّل الأحداث إلى أحداث أكبر أوأقل، الشّفرة التّي تتحكّم في العقدة وأي مقطع يمكن أن تكون له دلالته وفقا للشّفرة الحدثيّة إذا قدم (عناصر مكتملة) لموقف أولي يتكيّف في العالم المسرود أوقدّم فعاليات(لها القدرة على الائتلاف في فعاليات أكثر) "[3].

لذلك، لا يمكن إلاّ الجزم بوقوع النّص ضمن إمكانات متعدّدة تتحكّم في بعضها هذه الشّفرات، ثمّ إنّ البنية التّركيبية، في حدّ ذاتها، تمنح المتلقي، في غالب الأم، أفقين، على الأقلّ:أفق أوليّ، قريب وهوما تحقّقه

---

[1]. المرجع السابق، ص277..

[2].مارت روبير:رواية الأصول و أصول الرواية،الرواية والتحليل النفسي،تر وجيه أسعد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،ط 1 ،1987 ،ص9 .

[3].جيرالد برنس:المصطلح السردي،تر عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط1،2003 ،ص 185 .

العبارات التّأكيديّة، أي تلك العبارات ذات الطّبيعة الواقعيّة، ممّا يسمح مبدئيا، بتحديد ذلك الأفق الممكن للنّص، الذّي يمكن أن يعدّ، في هذه الحال، إمكانا مباشرا، تقريبا،لاعتنائه بتقرير الحقيقة الظّاهرة .

أمّا الأفق الثّاني، فيتجلّى من خلال تلك العبارات التّأكيديّة نفسها–السّابقة–ذات الطّبيعة المحقّقة، لكنّها تؤدّي دور عبارات مشفّرة ،في الوقت نفسه، حيث تقترح افتراضات ضمنيّة بعيدة عن التّداول لاعتمادها على التّأويل، وهو ما يُفسّر إنتاج إمكانات معيّنة أخرى(قليلة أوكثيرة،خفية أوظاهرة) لتشكيل هذا الأفق من الممكن في نهاية السّرد، وقد يكون ممكن الواقع أحدها، على نحو ما تفسّره هذه الرّموز الآتية.

إذا كان العنصر (ت)،"تاريخ"، عنصرا ثابتا تاريخيا ومعروفا،و (خ)، (تخييل)، عنصرا مجهولا ،يطلب تعيينه،فإن العمليّة تستلزم وجود عنصر آخر(م)،وسيطا يحمل علاقة ضمنية ب(ت) ويفترض(خ)،حتّى تتمّ الإجابة عن كلّ ما يتّصل بهذه العلاقات، فإنّ(خ) الذّي يطلب تعيينه، سيحقّق على الأقل احتمالين في الإجابة، إمّا(خ=ت)أو(خ ≠ت)، ذلك إذا كانت(م)في الحالة الأولى تطابق(ت)[م=ت]، فتُوسم (خ) بحقيقته(أي حقيقة ت)ولا تتجاوزه، أمّا إذا كانت(م) تختلف عن(ت)،[م≠ت]لكنّها تحمل دواع منه فستكون النّتيجة هي(خ)، مهما أخذت من أسباب (ت)، يعني أن إنتاج نص تخييلي(خ)، لا يمكن أن يدلّ إلاّ على التّاريخ (ت)، سواء أكانت (ت) تاريخا أوتأريخا، وهذا حتما يتحكّم فيه العنصر(م) الوسيط الذّي لا يستغن عنه (مفاهيمه وبتقناته)، مبدعا كان أومتلقيا، إذًا:

{ت(م)=خ ،أي م × ت =خ أو {ت(م)= ت ،عندما.م ×ت=ت

أي،إنّ النّص يتّخذ في بداية إنتاجيته معلومات صريحة(العبارات التّأكيديّة) تكون قواعد لإنتاج معلومات ضمنيّة، فافتراضيّة لتحديد قراءة مناسبة للبنية السرديّة، رغم إنّ هذه القراءة تتطلّب إدراك الأسئلة القائمة في النّص–أو بدقّة أكثر–الأسئلة التّي تنتجها المعلومات الصّريحة أوالضّمنية في الجمل، لأنّه إذا ما حدّدت العناصر المكوّنة للنّص، والّتي قد تشكّل القواعد المعرفيّة الثّابتة في النّص، فإنّه سيتعيّن على البنية السّرديّة أن تقدّم أجوبة كافية لأسئلة النّص.

إنّ هذه الخصّيصة النّصية(العبارت التّأكيديّة تنتج الجمل المعرفيّة) هي التّي تسمح للمتلقي بطرح أسئلة على النّص الرّوائي، فعند قراءة(**كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس**)مثلا، فإنّ هناك أسئلة تنشأ داخل بنية الرّواية، على نحو:

- 1 –لماذا استعمل الرّوائي "مي"شخصيّة فلسطينية؟
- 2–لماذا اقتلعها الرّوائي من موطنها ليزرعها في وطن آخر؟
- 3–أكان فنّ "الرسم"أكثر تعبيرا عن أفق الموضوع أم هو تفسيرموجّه لقصدية الكاتب؟
- 4–لماذا يغلب الموت على نهايات عوالمها؟
- 5–لماذا قضى(الرّوائي) بأن يكون الابن "يوبا"فنّانا موسيقيّا؟
- 6 –ماضرورة التّصريح بزواج والد الشّخصية(مي)؟

كلّ هذه الأسئلة وغيرها التّي ينتجها النّص تجعل إمكانات ما تتشكّل، لتكشف عن عالم جديد، وهذه العوالم تنتجها إجابات متوقعة يفترضها المتلقي، منها هذه الصّيغ على سبيل التّمثيل:

- –كأن تكون العودة للقضية الفلسطينية من جديد على أنّها جوهر القضايا العربيّة.(إجابة خاضعة لقيد العبارة التّأكيديّة)
- –أو أن الرّسم يمكن أن تستخدمه الشّخصيّة في بعث القضية الفلسطينية والدّفاع عن حقوقها، خاصّة عند تمثّله ببعض الفنّانات العربيّات في الخطاب المقدّماتي.(إجابة خاضعة لقيد العبارة التّأكيديّة)
- –وذكر الزّواج يوحي بأنها شخصية غير مستقرة أوغير سوية في ظروف كانت فيها الزوجة الأولى مثاليّة والزّوج نموذج للوطنيّة...أو إيحاء بوضع جديد يكون طارئا في الرّواية(إجابة غير خاضعة لقيد العبارة التّأكيديّة، لكنّها توجّهها).

يثبت النّص في النّهاية أنّ هذه الإجابات المبنيّة وفق تلك الأسئلة تتفاوت في تحقيق عالم النّص الافتراضي، وهو ما يؤكّده"واسيني الاعرج"في رواية أخرى هي رواية"**رماد الشّرق1**" التّي أنتج فيها عالما ممكنا جديدا، تكون فيه الإجابات السّابقة(المتعلّقة بالنّص الأول"**كريماتوريوم**")غير يقينيّة بالنّسبة لهذه العوالم في النّص الثّاني"**رماد الشرق1**"الذّي يعدّ الجزء الثّاني للنّص(**كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس**)اعتبارا لارتباط الأحداث والشّخصيّات وتكملة للحكاية.

ما يستنتج من كلّ ذلك أنّ الأسئلة التّي تطرح حول النّص أوحتّى التّي لم تسأل بعد، يمكن أن يجاب عليها(جميعها أوعن بعضها)،كما يمكن أن تحظى بالعجز عن الإجابة تماما، ويرجع السّبب إلى أنّ"الرّوائي"في ربطه بين أفق النّص والشّفرات التّي تمنحها البنية السّرديّة(كالعبارات التّأكيديّة أوالجمل المعرفيّة مثلا)،لا يمكن في جميع الأحوال أن يشترك فيها مع المتلقي،كما أن هذا الأخير تختلف قدراته وتتباين ممّا يجعل الحكم نسبيا

ولا يمكن الجزم بالإجابة المتوقعّة في إنتاج العالم الممكن، انطلاقا من طرف واحد؛ البنية أوالمبدع أوالمتلقي..،بل يتدخّل التّأويل ليقضي بإشراك هذه الأطراف جميعها.

لذلك يبدو أنّ ما سعى إليه "جيرالد برنس" في البحث عن القراءة القادرة على احتواء النّص وإنتاج أجوبة كاملة هي من المحاولات المهمّة التّي تلتقي مع هذا الطّرح، إذ يقدّم محاولته في البحث عن القراءة الأمثل وما يقابلها من قراءة أدنى، وكيف تملك القراءة القدرة على إثارة قضايا غير محدودة متعلّقة بالموضوع، في بعض النّصوص، التّي تنتج أسئلة قد تكون ذات صلة بالموضوع-حسب القراءة-إلاّ أنّه لا يجد أجوبة لها، وبالنّظر إلى ذلك، فليس من السّهولة تحديد ما القراءة الأكمل، كما لا يمكن أن تضع القراءة المعنى التّام للنّص المعطى، مادام أنّ مجموعة الأسئلة المتعلّقة بالموضوع والأجوبة المناسبة للمعنى لذلك النّص قد تكون غير محدودة،كذلك ليس من السّهولة تحديد ما القراءة الأولى التي تستلزم فهم المعنى اللّغوي أوالتّي تستلزم القدرة على إعادة صياغة المضمون الدّلالي وتلخيصه للنّص أولأجزائه المؤلّفة منها[1].

إذن، تعدّد هذه القراءات هو من تعدّد المتلقين وتنوّع درجات تلقيهم (ضمن السيّاق في المابعد النّص)، ممّا يؤكّد أنّ صناعة الممكن في النّص الرّوائي قابلة للتّعدد والاختلاف، لأنّ الرّوائي يتاح له القول في هذه العوالم ما لا يتاح للمرء في الواقع، ولهذا السّبب، فتحديد إنتاجيّة النّص الرّوائي ضمن إطار إمكانيّة واحدة، قد يكون متعذّرا، خاصّة إذا ما ردّت بنية نص ما قادرة على إنتاج عوالم ممكنة تخييليّة مختلفة إلى إطار ممكن واحد.على الرّغم من أنّ مثل هذه الرّؤية قد تحدث عندما تقود إلى إمكان خاص معروف يتعلّق بنص روائي واضح في تكوين عالمه وهو ما يمثّله"التأريخي"، في غالب الأمر، فهو العالم الوحيد –تقريبا-القادر على إقامة علاقاته بثقة كبيرة.

هكذا، يمكن الإعلان؛ إنّ الممكن التّخييلي هو من يحدّد شكل عالم التّخييل، وهو من يستطيع أن يحقّق التّقارب نحو كينونة تاريخ عام شامل، دون التّفريط، طبعا، في العمليّة التّقنية للإنتاج المخوّلة بإيداع هذه الحياة التّاريخيّة في إطار هذا الممكن التّاريخي، فما تقدّمه الرّواية بأسلوبها وأدواتها هو ما يمنحها تلك الحقيقة المتخيّلة الممكنة، فلا ضير إن تحوّلت هذه الحياة عن حقيقتها الرّوائيّة نحو حقيقة الحياة الفعليّة التّي يعرفها المتلقي ولا ينبهر بإدراكها لأنّها ستكون، أيضا، جزءا من التّاريخي.

[1] *جيرالد برنس:علم السرد،الشكل و الوظيفة في السرد،تر باسم صالح،دار الكتب العلمية،لبنان،ط1 ،2012 ،ص ص 152 ،153 .*

لا شكّ، إذاً، أنّ الرّوائي الماهر هو من يملك قدرة الرّواية ولا تملكه هي، وهوما يؤكّد أنّ:"الرّواية الحديثة لا قواعد لها ولاوازع، مفتوحة على كل الممكنات"[1]، والفاصل في تحديد هذه الممكنات هو قدرتها وكفايتها في تبني عالم افتراضي، يستقيم بقواعد الرّواية ونظمها، فيمتلك الرّوائي هذه القدرة ويطوّعها لتفصح عن شكل مناسب لتحميل تلك المشاريع التّاريخيّة التّي اتّصف معظمها بواقعيّتها، وهو ما يفسّر طغيان الشّكل التّاريخي على هذا الممكن، (إمكان تخييلي=التّاريخ)، في المتخيّل الرّوائي ل"واسيني الاعرج"،و كان القول بالتّاريخي ،عموما، دون غيره من المسمّيات التّي تفرضها الموضوعات المتنوّعة (كالفلسفية، النفسية...) حتّى لا تقع تلك الأنواع النّاتجة عن أي موضوع مادة للرّواية في وضع تعجز فيه أن تنتمي إلى الجنس الرّوائي .

لعلّ العودة إلى هذا النّوع من التّصنيف للشّكل الرّوائي، يضمن –ولو جزئيا– عدم وقوع خلط فيما لو صنّفت وفق موضوعاتها، لأنّها، حتما، ستتعدّد وتختلف، ولن يحدث الائتلاف المفترض القادر على توحيد هذه المبدعات ضمن جنس الرّواية، لحصر النّتيجة، أخيرا، في شكل دقيق يبعد التّنافر أو التّكرار، فيما لو أُعتمدت أصناف روائية فرعية، قد تتجاوز العشرين فرعا اقترحتها المعاجم، وهو ما ذهبت إليه صاحبة الكتاب(رواية الأصول وأصول الرواية)في قولها:"ثمة أصناف فرعية روائية بقدر ما يوجد من الأوساط والمهن والتقنيات والأوضاع الاجتماعية التي يمكن تصورها...مع ذلك ثمّة حالات يتعذّر تصنيفها، وثمّة خرافات لابد لنا إما أن نرتبها في باب من الأبواب بالقوة وإما أن نسميها اسما آخر وذلك هو العيب الكبير، عيب التصنيف حسب الموضوع، تصنيف يجزئ بالضرورة أكثر مما يوحد، إنه يلغي مفهوم الجنس الروائي حتى قبل أن يكون بوسعه أن يكوّنه"[2].

إنّ هذا التّصريح كفيل بتفسير حاجة الرّواية إلى أن تحافظ على جنسها الذّي تتوحّد فيه الطّاقات الإبداعيّة المختلفة والذّي يعدّ منطلقا أساسيا في بنينة هذا التّشكيل الفنّي.

لقد كان اختيار الممكن التّخييلي التّاريخي إطارا لتلك الموضوعات السّابقة، إنّما هو درء لما يمكن أن يكون من تناقضات أوتنافر داخل هذا الجنس الرّوائي الشّامل، إذا أُخذ للموضوع اعتبار معين في تحديد الجنس الأدبي داخلها،لذلك كان السّعي إلى ردّ تلك العيّنات إلى الممكن التاريخي دون غيره، لأنّه الأكثر شمولية والأبين حجّة في قبوله اتّساع تلك الموضوعات، وهنا يمكن أن يطرح الشّكل اللاّواقعي الذّي سيكون دليلا آخر على التّشكيل التّاريخي، وهو ما يمكن أن يوصف في الممكن الثّاني(إمكان عالم< التّاريخ).

---

[1].مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية،الرواية والتحليل النفسي،ص 64 .

[2].المرجع نفسه، ص71 .

إنّ هذا التّحديد لايعني إلغاء فكرة التّخييل، ولا يثبت من جهة أخرى صدق الواقع(المعاش) في الرّواية، لأنّه لن يكون إلاّ جنس الرّواية التّي عرُف عالمها بالتّخييل، لتظلّ ت(م)=خ، أمّا عنايتها بالتّاريخ فلأنّه يشملها وهوالذّي يشيّد التّخييل الواقعي عالما من عوالمها، وهو، أيضا، السّبب في منحها مشروعيّة القبول والتّجاوب الطّبيعي مع المتلقي الذّي يسعى، دائما، إلى أن تكون الأشياء طبيعيّة في افتراضاته العقليّة، بل إنّه يفرضها طبيعيّة في حالات"اللاّمعقول"حتّى تصل إلى درجة يستسيغها ويتآلف معها، فيحدث الانضباط، عندها تبتعد الرّواية–جنسا أدبيا–عن الفوضى واللاّتجانس، حيث تستطيع، في هذه الحال، أن تخضع للتّفسير والتّحليل، اللّذين إذا ما فقدتهما الرّواية فقدت المعقوليّة والقبول، وهذا لأنّها"معادل للتجربة...وهي تزودنا بأشكال من التّجربة التي من شأنها أن تكون مستحيلة في الواقع، إنها شكل من أشكال التّجربة الفكرية وهدفها أن تعلمنا شيئا ما عن العالم الواقعي"[1] .

لكن، من جانب آخر، قد يبدو هذا الكلام لا منطقيا، لأنّه سيضيّق الرّواية ويقلص موضوعاتها كما أنه سيقزّم أهدافها في مجال"ما وقع"، إلاّ أن تذوب كلّ تلك الموضوعات المختلفة داخلها أوإنّها تتجاوز إطارها، ليكون القصد الوجيه من وراء التّحليل والتّفسير هوإعطاء الرّواية صفة الحياة، مهما كان نوع الموضوع ؛ معقولا، لامعقولا، أسطوريا، أوخرافيا ... لأنّ دور المبدع والمتلقي سيكتملان بإيجاد واسطة ممكنة(م)، معقولة تفسّر هذه المواضيع وتسوّغ العمليّة الإبداعيّة للقبول لتكسب صفة الصّدق(التّخييلي)، فيتقبلها جميع الأطراف ويثقون فيها.وقوفا عند هذا النّوع من الممكنات(ممكن معادل للتّاريخ).

يتبيّن أنّ تشكيل عالم روائي وفق هذه الرّؤية يحتاج إلى الرّجوع إلى(الماقبل النّص)، لإمداد النّص الرّوائي بأسناد خارجيّة، لكنّ هذا العالم التّخييلي لا يهمّه صدق هذا العالم القبلي أوكذبه، بقدر ما يهمّه الاشتغال على هذا الإيقاع التّسجيلي لتوصيفها بالتّاريخيّة، ليكون "التّاريخ موضوعا للرّواية"[2]، لذلك يمكن أن تستخرج هذه الصّيغ الدّالة على الممكن التّاريخي حتّى يتميّز بشكل ما،"فانفتاح أي نص لا يعني عدم انغلاقه على جنس أو نوع أو نمط محدد"[3]، إذ تظلّ عمليّة التّمايز قائمة بين الأجناس؛ فالتّاريخ غيرالرّواية، مهما تعالقت موضوعاتهما أواشتركت في مجالات أخرى، ولهذا السّبب، الأخير، يمكن تحديد الفواصل التّي يحدث فيها تقاطع الرّواية بالتّاريخ حتّى تستحقّ أن توصف بالممكن التّاريخي (ولا يقال رواية تاريخيّة)، لأنّ الرّواية، جنسا

---

[1]:كولن ولسون:فن الرواية،تر محمد درويش،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،ط 1 ،1429 ه،2008م ،ص 91 .

[2]:محمد حسين أبو الحسن:الشكل الروائي والتراث، ص271 .

[3]:سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان، ،المغرب،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،1433 ه، 2012 م،ص150 .

أدبيا، هي من تستغل تلك التّقنيات (التّي تنتمي للتّأريخ ، غالبا،)لتبني ممكنها التّاريخي.

لا تبتعد موضوعات"واسيني الاعرج"الرّوائيّة عن هذا الشّكل، فهولم يهمل هذا الواقع، إذ عالجت رواياته موضوعات مختلفة في إطار هذا الممكن، لذلك كان التّاريخ فعلا مهمّا لتأسيس معلما تعود إليه موضوعاته، فتُقاس درجات التّأويل(صدقا أو كذبا) في رواياته نسبة إلى ذلك التّاريخ، وهذا لأنّ التّاريخ يتّسم بالشّمولية – كما سبق وأن قيل– فإن اهتم المؤرّخ بما وقع، فالرّواية تهتمّ بما وقع وسيقع، أي بكلّ ما يتصّل بالحياة الإنسانيّة، وهو ارتباط تحدّث عنه (لوسيان غولدمان) في كتابه(العلوم الإنسانية والفلسفة)، حيث تحدث في فصله الأوّل عن" الفكر التّاريخي وموضوعاته"، وفيه يشرح علاقة التّاريخ بالاجتماع أوالمجتمع، ويرى أنّ كل حدث تاريخي يعتبر حدثا اجتماعيا، وكل حدث اجتماعي حدثا تاريخيا ولكي يتجاوز علم التّاريخ التّسجيل العفوي للأحداث، عليه أن يصبح تفسيريا أي اجتماعيا،كما يذهب إلى أن المعرفة الواقعيّة هي تركيب لمجردات مبرّرة [1]، وهذا يمنح التّاريخ الكليّة والشّموليّة في احتواء التّجارب الإنسانيّة.

لذلك، تحسّست الرّواية هذه الجوانب جميعها بالرّجوع إلى التّاريخ، لأنّه القادر على أن يمدّها بكلّ العناصر اللازمة لبناء تجربةما، وعليه تشكّلت معادلة الرّواية، تاريخيا، من خلال ما سجّله التّاريخ –وهو الأقل– نحو ما سجّلته الرّواية–وهو اللاّمحدود– ومن ثمّ شاع بين الكثيرين القول:"إن التّاريخ يقول مافعله النّاس وتقول الرواية الجيّدة ما ينبغي لهم أن يفعلوا"[2]، ومنه كان التّاريخ ساعدا للرّواية يشدّها فتحاوره تارة وتسائله أخرى من خلال بيان مهمّ في عمليّة التّأريخ لايستغني عنه، ولعلّ أهمّ هذه المعطيات التّي تعتمدها الرّواية ،هي:

التّوثيق:

يعد التّوثيق من العلامات المهمّة الّتي تحمل دلالة قوية على التّأريخ، فهو من الوسائل الدّقيقة التي تُراعى في عملية بناء الحقائق وإثباتها،إذلا يستغني عمل المؤرّخ عن هذه العمليّة الضّروريّة،ولما وجدت الرّواية في التّاريخ سبيلا للتّعبير عن حاجتها حرصت على امتطاء مركبه من خلال الاستعانة بأساليبه، على الرّغم من أنّ الرّواية لا تقدّم، في الأخير، سوى وهما تاريخيا لعالم متخيّل، فلا يمكن الاعتداد بتاريخ يعود إلى رواية ما ،مهما استدنت إلى التّوثيق فلا يكون مجرد استحضار الرّواية للوثيقة (عملا) تتّخذ فيه بديلا عن التّاريخ، فستبقى

---

[1]: ينظر،لوسيان غولدمان:العلوم الإنسانية والفلسفة ،تر محمد العدلوني و يوسف عبد المنعم ،"الترجمة في الفلسفة و العلوم الإنسانية"،دار الثقافة ،المغرب،ط 1، 1422 هـ،2001 م،ص ص 17، 18 .

[2]. مارت روبير:رواية الأصول وأصول الرواية،الرواية والتحليل النفسي،ص75 .

الرّواية عملا فنيّا ولا يمكن عدّها، بشكل من الأشكال، وثيقة تاريخيّة.

لكن إنتاج رواية ذات ممكن تاريخي يتطلّب العناية بهذه التّقنية الّتي من شأنها أن تكسب العمل الرّوائي مصداقيّة الحقيقة وتتيح له إمكانيّة بناء عالم تاريخي لا إقامة بحث تاريخي، فالرّوائي يسعى إلى كيفيّة مناسبة لتحقيق"تخييل عالم تأريخي"هذه الطّريقة تزوّد الرّواية بالأخبار التّاريخيّة أوالمادة الخام التّي تتبنين في إطار الرّواية، وهذا لا يطلب من العمل الرّوائي أن يتّخذ شكل الرّواية التّاريخية التّقليدي"من تصوير للشّخصية، وبداية مشوقة، وعقدةمحبوكة، ونهاية موحية..."[1]، بل إنّ اتّجاه الرّوائي إلى هذه التّقنيّة كان اتّجاها يختلف عن القديم في التشّكيل الرّوائي.

سعى الرّوائي إلى أن يمكّن عمله عند المتلقى، وليس هناك ما هو أنسب لتحقيق هذا التّمكن من الوثيقة التّي تلغي–ولو في ظاهرها –الخيال وتقيم المصداقيّة للحقيقة، بيد أنّ اعتماد الرّوائي على التّوثيق يكسب عمله علامات قوّة للاستدلال والتّفسير، القمينين بالتأثير على العقل، فقد كانت هذه الوسيلة من الطرائق السّردية التّي يؤثرها المبدع ليزاوج بين الجانب التّسجيلي وتفاصيل الحياة المنوطة بالفترة الزّمانية التّي اختارها موضوعا لكتاباته، ولتتّخذ الوثيقة موقعا مهمّا في عملية إنتاج نص من الممكن التّاريخي، أي(عالم تخييل يعادل التّاريخ)، فهي بمثابة مرآة تاريخه تعكس جانبا مخفيا في النّص وتدعّمه حتّى تحقّق توهّما حقيقيّا لهذا العصر، لذلك لم يغفل الباحثون هذه الإمكانيّة واهتمّوا بالدّور التّأسيسي لها على مستوى التّاريخ (كما الرّواية)إذ حاول الكاتب(بول فيان)"Paul Vyenne"أن يشرح هذه العملية القائمة على ارتباط الحدث بالوثيقة، وكيف سيختلف الوضع من شاهد إلى آخر، ومن موقف إلى غيره، ثم ليقول:"إن التّاريخ معرفة بالوثائق" [2] .

يقدم بول ريكور(Paul Ricœur)في مجال بحثه عن كيفيّة كتابة التّاريخ أوالمعرفة التّاريخية مجموعة من العناصر التّي تشكّل أسسا يقيم عليها المؤرّخ حججه في التّاريخ، أي كيفيّة بناء المرحلة الوثائقيّة في عمل المؤرخ محدّدا مستوياتها في:

1–الفضاء المأهول :

لقد حاول الكاتب أن يحدّد أهميّة الفضاء من خلال ارتباط مصيرالفضاء(المكان)بمصير الزّمان في عبارتي(الهنا والهناك)، وهو يدلّ بذلك على الفضاء المعاش، ثم إنّ الاستقصاء عمّا يعنيه المكان يجد سندا له في

[1]. محمد حسين أبو الحسن :الشكل الروائي والتراث ،ص274.

[2] :paul vyenne ,comment on écrit l'histoir,p15.

اللّغة العاديّة التّي تعرف تعابير من مثل موقع المكان والتّنقل من مكان لآخر، مبيّنا أنّها تتكلّم عن تجارب حيّة للجسد، الجسد الذّي هو(الهنا) المطلقة، وهو نقطة معلم (الهناك) سواء أكانت قريبة أم بعيدة ،للضّمني أوالمستبعد، للمرتفع أوالمنخفض لليمين أولليسار، للأمامي وللخلفي...و في واقع الأمر، يذهب الكاتب إلى أنّ هذه التّعيينات التّي تحدّد الجسد(التّنقل والبقاء) تحتاج إلى إحالة نحو خطوط وسطوح ومسافات...مسجّلة في فضاء منفصل عن الإسناد إلى"الهنا"و"الهناك"الملازمتين للجسد الخاص، ثم يستطرد إلى أنّ هذا الفضاء المعاش للجسد والبيئة وللفضاء العام يدخل الفضاء الهندسي ليكون الفضاء: "الوسط الذي تسجّل فيه التّذبذبات الأبطأ التّي يعرفها التّاريخ .[1]

2-الزّمان التّاريخي :

لقد حاول"بول ريكور"أن يشرح . في ما سبق . بأنّ تحديد الفضاء يتعلّق بالزّمان حيث يكون الزّمان التّاريخي مقابلا للفضاء المأهول، لذلك يسوق تعريفا"للزّمان "من خلال زمان المواقيت" temps chronique "" لإميل بنفينست" (Emile Benveniste) ويحدّده في[2]:

- 1.إرجاع كلّ الأحداث إلى حدث مؤسّس يحدّد محور الزّمن .
- 2.إمكانيّة اجتياز الفترات الزّمنية بحسب الاتّجاهين المتعارضين للسّابق واللاّحق بالنّسبة إلى التّاريخ صفر.
- 3.تشكيل جدول وحدات يستخدم لتسميّة الفترات المتواترة: اليوم، الشهر، السنة... إلخ

كما يشير "بول ريكور" إلى أنّ مفهوم هندسة الزّمن التّاريخي قد انتصر على تفكّك الزّمن الكلّي للتّاريخ الذّي أنتج معضلة العلاقات بين العديد من الأزمنة المحليّة.

3 -الشّهادة:

يرى "بول ريكور" أنّ الشّهادة تفتح دعوى ابستيمولوجيّة تنطلق من الذّاكرة الإخباريّة والشّهادة التّي لا تنتهي مسيرتها مع إنشاء الأرشيف (المحفوظات)، بل إنّها تنبثق من جديد في نهاية المسار الابستيميلوجي على مستوى تمثيل الماضي في القصّة وطرق البلاغة والتّصوير، والشّاهد هو ذلك الّذي يقبل أن يستدعي وأن يرد

---

[1]: ينظر، بول ريكور: الذاكرة ،التاريخ ،النسيان ،تر جورج زيناتي ،دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1 ،2009،ص ص 225 . 233 .

[2]: المرجع نفسه، .ص ص 234-239 ..

على نداء من المحتمل أن يكون مناقضا له، والشّاهد الموثوق به هو من يحافظ على شهادته عبر الزّمان بحيث تقترب الشّهادة من الوعد ويكون الشّاهد قادرا على الدّفاع عن أقواله أمام كلّ من يسأله حسابا عنها، وهذا الاستعداد للشّهادة يجعلها عامل أمن في مجموع العلاقات المكوّنة للصّلة الاجتماعيّة، لتسهم في الأمن العام فتجعل من الشّهادة* مؤسّسة [1] .

4 -الأرشيف:

إن لحظة الأرشيف هي لحظة الدّخول في الكتابة لعمليّة كتابة التّاريخ، يختلف الأرشيف عن الشّهادة في كونها شفهية أمّا الأرشيف فكتابة، إنّه يُقرأ و يُستشار، ولذلك فالأرشيف يبدو كمكان مادي يحوي مصير هذا النّوع من الأثر الوثائقي الذّي يتميّز عن الأثر الدّماغي والأثر العاطفي، غير أنّ الأرشيف ليس مكانا فيزيائيّا فضائيّا، بل هو كذلك موقع اجتماعي.

إن الجوهري في تكوين الأرشيف هو عبارة عن نصوص وعندها يكون تغيير وضع الشّهادة الشّفهيّة إلى وضع الأرشيف يشكّل التحوّل الأوّل التّاريخوي للذّاكرة .

يملك الأرشيف السّلطة على من يستشيره حتّى أصبح هناك هوس وثائقي يستولي على العصر.فإن وثائق**الأرشيف (المحفوظات) قد جاءت بغالبيتها من الشّهود على الرّغم منهم.[2]

5-البرهان الوثائقي:

تطرح مسألة مفهوم البرهان الوثائقي الّذي يدلّ على الجزء من الحقيقة التّاريخية الّذي يمكن أن نعرفه في هذه المرحلة من عملية كتابة التّاريخ، بأنّ مفهوم المساءلة ولائحة الأسئلة هما أوّل مايجب ترتيبه في عمليّة البرهان الوثائقي.وبالنّسبة للمؤرّخ فإنّ كلّ شيء يمكن أن يصبح وثيقة.والشّهادات الشّفهية لا تشكّل وثائق إلاّ بعد تسجيلها لتدخل إلى حلقة الكتابة وتعتمد عن دور الشهادة في المحادثة العاديّة، في هذه الحال نستطيع أن نقول إنّ الذّاكرة قد تأرشفت وتوثّقت[3] .

---

[1]. بول ريكور: الذاكرة ،التاريخ ،النسيان .ص ص 245-250 .

* " يمكن للشهادة أن تكون كتابة" ،ينظر المرجع نفسه ،ص254.

** (فمفهوم الوثيقة هو مجموعة الأدلّة والشّهادات التي يبلغ اتساعها الأخير اتساع الأولى للأثر)،ينظر، المرجع نفسه ،ص 267

[2]: المرجع نفسه ،ص ص 252 -259 .

[3].المرجع نفسه،ص ص 269 -271.

لقد كانت هذه العناصر أهمّ المؤشّرات الّتي يمكن أن يستخدمها الرّوائي في نصوصه ليقيم أدلّة واضحة ويبني وقائع تاريخيّة وإنّ استعارة هذه الأنساق التّاريخية ***من بحث المؤرّخ، ليس للدّلالة على تاريخيّة الرّواية أوتأريخيّة أحداثها، وإنّماالقصد من هذه الاستعارة هو تلبيّة مختلف الأبنيّة التّي حاول الرّوائي(واسني الاعرج)أن يقارب بواسطتها التّاريخ لبنينة عالم روائي لممكن تاريخي، ولذلك فالسّؤال الّذي يحتكم إليه في هذا الوضع هو:

هل راعى واسني الاعرج مختلف تلك الأسس التّأريخية في عمليّة الكتابة الرّوائية ؟وإلى أي درجة تبنّى إسناد قضايا رواياته إلى تلك العوامل المؤسّسة لعمليّة كتابة التّاريخ الحقيقي ؟

يحرص معظم المبدعين على اتّباع منهجيّة أوخطط معرفيّة في كتاباتهم، لأنّ وجود المنهجيّة الواضحة يعمق الأثر المعرفي ويضفي عليه العلميّة، فتصبح قراءة مثل هذه الأعمال-(نحوأعمال واسيني الاعرج)-قراءة خبيرة يتوسّم فيها هذا الطّابع المنهجي الذّي ستؤكّده استعمال أدوات خاصّة ترتبط بالشّكل التّاريخي في العمل الرّوائي.

سعيا وراء ذلك ستُتقصى تلك الأدوات داخل بعض الأعمال الرّوائية ل"واسيني الاعرج"، خاصّة إنّ الرّوائي قد صرّح في كم موضع بزيف التّاريخ ودعا إلى اعتماد شهادات جديدة في تسجيل التّاريخ، والتّي نسبها إلى شخص (القوّال)، إذ أعلن في"**جملكيةآرابيا**" نقمته على المؤرّخين وذلك لمّا أظهر غيظه لمؤرّخين معيّنين، أمثال"الطّبري" الّذي اتّهمه بزور القول أو زيف التّسجيل، في قوله :"**طلبوا من الطبري و وراقهم، نعم الطبري يا سيدي و مولاي الأعظم أن يسجل ما يروونه عنه، ملأ الريشة القصبية بالسماق ثم دون ما رواه القتلة واحتفظ بالحقيقة لنفسه قبل أن يسرب بعضها بين الأحرف المرتعشة خوفا كان القلم خفيفا بين أصابعه وجه عينيه باتجاه الورقة الصينية الصفراء وصندوق المال،مسح على شاربيه الطويلين ولحيته الكثة، ثم بدأ بعدها يخط الرواية كما شاءها سدنة السلطان...**"[1] .

فعلا، هناك من الدّارسين من يتّفق مع الكاتب في هذا الشّأن حين يبيّن أنّ الأخبار التّاريخية هي ما تناثر في الكتب القديمة من حوادث اختلط فيها الواقع "بالخيال والواقع والأسطورة"[2].

إن قدرة النّص على استيعاب بنيات نصيّة خارجيّة، خوّلت للمبدعين اكتشاف طرق متعدّدة لتحقيق

*** -هذه الأنساق يسمّيها بول ريكور بالذاكرة المؤرشفة أو"المرحلة الوثائقية"، ينظر، بول ريكور: المرجع نفسه ،ص 223 .

[1]. واسيني الأعرج:جملكيةآرابيا،ص222.

[2]. محمد حسين أبو الحسن :الشكل الروائي والتراث ص274 .

هذا الاتّجاه الرّوائي الّذي ينسل من التّاريخ، وبالتّالي اكتساب هذا الخارجي(الما قبل النّص)صفة البنية الدّاخليّة للإبداع، تجعله عنصرا من عناصر الرّواية (لاخارجيا عنها)، ممّا يضع النّص الجديد في تداول بين مجموعة من العناصر،كالقول مثلا بوجود المستوي"الما قبل النّص" و"المستوي النّصي"و"المستوي الما بعد النّص"، وعليه يحتاج النّص في تشكيل بنيته إلى الكاتب(المبدع)بخلفيّاته في عالم(الما قبل)، ثم المتلقي وكيفيّة إرسال النّص ضمن خطاب"الما بعد نص".

عندها يصبح التّاريخ بنية يفرضها النّص لتتفاعل مع بقية البنى وتشتغل في نطاقهم، فتتّسع الرّواية –وفقا لوصف ميخائيل باختين– لتسمح بأن يدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التّعبيرية سواء أكانت؛ "أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية.)أوخارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلميّة ودينية) [....]

إنّ دور تلك الأجناس المتخلّلة جد كبير لدرجة أنّ الرّواية يمكن أن تبدو كأنّها مجّردة من إمكانيّاتها الأولى في المقاربة اللّفظية للواقع ومتطلّبة لتشييد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيريّة أخرى مادامت الرّواية لا تعد كونها توحيدا تأليفا ،من الدّرجة الثّانية لتلك الأجناس الأدبيّة اللّفظية الأولى"[1] .

إنّ الجنس الرّوائي وفقا لهذا المنظور الباختيني متعدّد التّركيب ويحمل أصواتا مختلفة للخطاب الغيري، الذّي يمكن أن يستقلّ بجنسه كما يمكن أن يتخلّى عن مصطلحاته النّوعية ليصير طيّعا، ومهما كان نوع هذا الحضور الخطابي إلاّ أنّ آليّة اللّغة والأسلوب هما من تمنحان كلّ تلك الخطابات تشكيلا جديدا لعالم روائيّ، وهو ما يعطي فنّ الرّواية هذا التّفرد الخاصّ بجنسها..

إذ"يخضع التّعدد اللساني لتشييد أدبي والأصوات الاجتماعية والتاريخيّة التي تعمّر اللغة (جميع كلماتها وجميع أشكالها) وتعطيها دلالاتها الملموسة المحدّدة، تنتظم داخل الرّواية في نسق أسلوبي منسجم، مترجمة الوضعية الاجتماعية الإيديولوجية المميزة للكاتب داخل التعدد اللغوي لعصره"[2] .

بيّن هذا التّصور، من جهة أخرى، أنّ "ميخائيل باختين"ينفي أن تكون الرّواية ملغية لأفق الآخر وأصواتهم، بل رغم امتلاكها القدرة على جمع تلك الخطابات وخلق انسجام بينها، إلاّ أنّها لا تقهر العوالم التّي

---

[1]:ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، تر محمد برادة،رؤية للنشر و التوزيع ، مصر ، ط 1 ،2009 ،ص ص 160، 161 .

2 :المرجع نفسه ،ص123 .

تنكشف بداخلها، فالرّوائي "لايستأصل نوايا الأخرين من لغة أعماله المتعدّدة الأصوات"[1]، بل إنّه يتعامل معها يدخلها عمله دون أن تضعف أداءه ، ويحاول أن يجعلها موقع قوة لتثبيت عمله الإبداعي.

بقيت الرّواية، في كلّ الأحوال، مسؤولة عن واقعها، فهي من تنتجه وتجعله خاصّا، ولذلك فإنتاج التّاريخي هو شأن من شؤونها حتّى لو ارتبط بتاريخ أشخاص معروفين أوبتتبع سيرهم، فهناك ما يفصل بين هذه الذّات في الرّواية وتلك الذّات في الوجود الواقعي، ولذلك فمهما اشتبهت الذاّت الرّوائيّة بالواقع، فلن تكون هي(التّي في الواقع)، ولن تجسّد إلاّ ذاتها*، لأنّه سيظلّ هناك فاصل صغير بينها من بين فواصل كثيرة، وهو الزّمان الذّي لايحافظ على وجود الذّات بصورة ثابتة بين لحظتين، لأنّ ميزته عدم الثّبات والتّغيير والاستمرار حتّى لا تلتقي لحظة الماضي بالحاضر ولا لحظة الحاضر بالمستقبل .

على الرّغم من أنّ هذا الكلام، ربّما، يعارض ما عرّف به"جورج لوكاتش" الرّواية التّاريخية في وصفه لأحد الرّوائيين الذّين استعملوا التّاريخ حين يقول:"بأنها رواية تاريخيّة حقيقيّة، أي رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السّابق بالذّات"[2]، لكن أن يُمنح العمل الإبداعي صفة الحقيقة لا يعني أنّه ينقلها، وإنّما هو لا يزيد على أنه يأوّلها، بمعنى أن هذا العمل الإبداعي ينشئ عوالم مختلفة يدركها القارئ باجتماع ضوابط معينة، نحو خلفيّة القارئ وموسوعيّته، (أي؛معرفة إلى أي حدّ تتّم فيه عمليّة تلقي العمل؟)، ثمّ وضع المبدع نفسه في تحديد كيفيّة تمثّله لهذه العوالم، لأنّ أقلّ إمكان يستدعيه إنتاج عمل أدبي هو أن يستدلّ على ذلك الحدّ بتلك العوالم ويتمثّلها .

هذايعني أنّ قراءة أيّة رواية هي قراءة تمثيليّة لتلك العوالم، التّي يمكن أن يكون التّاريخ أوالواقع أحد عوالمها، عند ذاك، تتطلّب الرّواية (ذات الممكن التّاريخي) وجود مستووين –(أشرنا لهما سابقا) –لا يمكن أن يُستغنى عنهما في عمليّة الإنتاج، وهو المستوى(الما قبل النّص) الذّي يحدّد الإمكانات الخارجيّة في السّياق(الما قبل)، ثم المستوى (النّصي) الّذي سيبني سياقا نصيّا بتدخّل السّياق الأوّل(الما قبل)، ومن ثمّ فإنّ وجود هذا السّياق القبلي يحتّم على الدّارس أوالمبدع معرفة الإمكانات التّي يوفّرها العمل حتّى يتمكّن من تأسيس الممكن التّاريخي.

---

[1] *.ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، تر محمد برادة،ص122.*

[2] *.جورج لوكاتش :الرواية التاريخية ،تر صالح جوان الكاظم،منشورات وزارة الثقافة والفنون ،العراق،دارالطليعة للطباعة والنشر ،لبنان،ط1 ،1978،ص89.*

* *"وهو ما حاولت أن أبرزه في الحديث عن الذات (نحوالتمثيل السابق) في وجودها الماضي والمستقبلي وكيف (سيختلف)أو يستحيل عودة الذات إلى الماضي أو قفزها نحو مستقبل ما،ينظر ص ص 172 ،173 من هذا الفصل.*

لقد قام غريماس في كتابه(Du Sens) بدراسة حول السّرد الأسطوري الذّي عرض فيه مكوّنات بنيويّة تقوم عليها الأسطورة، وقد ردّها إلى ثلاثة عناصر تركيبية؛ الإطار والسّنن والرّسالة(l'armature , le code, le message)، حيث حدّد "أن السّرد يملك باعتباره تتابعا بعدا زمنيا، وأصناف السلوك التي تعرض من خلاله، تقيم بينها علاقات من الأسبقية والبعدية"–antériorité postériorité "[1].

وبما أنّ(بول ريكور)عرض رؤيته في تحديد تقنيّات المعرفة التّاريخيّة التّي لخّصها في الأسس الخمسة السّابقة، ولمّا كانت الرّواية ذات الممكن التّاريخي تسعى إلى تمثيل تلك التّاريخيّة، فلا بأس عليها أن تتمثّل تلك التّقنيّات، ولذلك سيكون طرح هذا السّؤال مناسبا، هنا؛ هل ستتّفق الآليّات التّي يوفّرها المستوى السّياقي مع تلك المعرفة التّاريخيّة؟.

تكون العمليّة جديرة بالنّظر، عندما تشتغل عناصر التّحويل في المستوي(الما قبل النّص) لإنتاج سياق نصي جديد يحتويها بطريقة لا تدل على(الما قبل)وإن كانت تمثّله، أي يجب أن ينفتح النّص لتلك العناصر المدمجة من التّاريخ بكيفيّة تسمح أن تذوب في النّص وتنسجم مع بنيته، حيث يقع الفهم والإفهام، وهنا يتدخّل المتلقي(القارئ)الذّي يجب أن يكون على قدر من الكفاية المعرفيّة التّي يتحقّق بها التّواصل الإفهامي (المعرفي)للنّص السّردي.

لأنّ وقوع اللاّفهم هو من الأسباب التّي يتجنّبها المبدع الرّوائي، ولذلك يضع في اعتباره، دائما، ذلك المتلقي ويفترض إنجازه من خلال البنية النّصية المعطاة، لأن"النّصية لا تحدد بواسطة سياجها البنيوي ولكن بواسطة انفتاحها في اتّجاه القارئ والسّامع الذّي يحدّد باعتباره مؤوّلا"[2] .

يؤكّد هذا التّصور، حاجة الرّواية إلى متلق متميّز حتّى تصير الرّواية في هذا الممكن التّاريخي أوغيره إلى تأويل واضح يمنعها عن الفشل، لذلك سيجتمع في هذا التّصور(الممكن التّاريخي) القارئ والما قبل النّص، وعليه يجب أن تكون هناك عناصر مشتركة بمثابة (جمل كبرى)توجّه المبدع والقارئ معا.

الجمل المعينة في هذا السّياق هي مجموع الإمكانات (خيوط الممكن)التي يحاول أن يتمثّلها المبدع ليطابق التّاريخ ويستطيع قراءتها المتلقي، أيضا، لذلك فتعيينها يتحدّد من خلال مؤشّرات خاصّة لا يستغني عنها التّاريخ ولا الرّواية بإسناد تاريخي، وهي ما يمكن أن يستنتج ممّا وقفت عليه الدّراسات التّاريخية :نحو

[1] :Algerdas Julien Greimas :Du Sens,essais sémiotiques, édition du seuil,paris 6,1970 ,p 187 .

[2] جون ميشال آدم :السرد،تر،أحمد الودرني،دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان ،ط1، 2015،ص162.

-الزّمان:الذّي لايعرف التّاريخ إلاّبه والرّواية، سردا، لاتتحرك حيواتها إلاّ داخله، وهو يظهر بمؤشّرات زمنيّة، مختلفة، لفظية حرفيّة أوفكريّة (لحظة، يوم، ساعة، صباح، مساء، شهر، سنة،...إلخ)(التّواريخ).

-الفضاء: ولايمكن إدراك الزّمن إلاّ بفضاء والحركة المكانيّة تولد الزّمان، لأنّ دوران الكرّة الأرضيّة يولّد الزّمان وأكيد إن توقّفت حركة المكان(الأرض)سيحدث توقف للزّمان وهذا ما يجعلهما متلازمين، يفترض وجود أحدهما وجود الآخر.

-الفاعل :وهي تلك الذّات التيّ يمارس عليها فعل الزّمان المكاني وتنعكس عندها دورات للزّمان .

إنّ هذا التّحديد لهذه العناصر يجعل الرّؤية تقترب مما سعى إليه"سعيد يقطين"حين طرح سؤالا عن العناصر المكوّنة للرّواية التّاريخية، وحتّى يفصل في هذه الماهيّة التّي انصرفت إليها كثير من الدّراسات بحثا عن شكل يؤسّس لهذه المادّة التّاريخيّة المنتجة روائيّا، والتّي باتت تسميّة الرّواية التّاريخيّة قدحا لها- على حدّ قول سعيد يقطين-إذيحاول هذا الأخير أن يدقّق في جوابه عن تلك الأسئلة بوضعه حدودا لعلاقتي التّاريخي والواقعي بالرّواية من خلال "مسافة زمانيّة"تختصّ بأحداث وقعت في الماضي البعيد لا القريب ولا الحاضر، عندما يقول؛ "إنّ المسافة كلّما كانت بعيدة جعلتنا ندخل دائرة التّاريخ وكلّما كانت قريبة من زمان الكتابة وقع التّردّد في إدراجها في نطاق التّاريخ أو غيره"[1].

بل إنّه يشترط أن تكون هذه المسافة حقبة زمانيّة ليقع التّمييز بين الواقعي والتّاريخي بين الماضي (التّاريخ) والحاضر(الواقع)، ف"لا يمكننا قياس المسافة الزّمانية باعتماد العقد أوالجيل أوالقرن ولكن بما يمكن تسميته بالحقبة الزّمانية ويقصد بها المدّة التّي تشترك بمجموعة من المواصفات المتصلة بالعصر المحدد وتلتقي في مجموعة من المقوّمات والمستويات كافة، بحيث تجعلها متباينة للحقبة التي تسبقها أوتليها على المستويات كافة: طبيعة التفكير، اللغة، العمارة، الملابس..."[2]

يمكن عدّ هذه المؤشّرات(الزّمان،المكان،الذّات) علامات ثابتة وقارة بوجود التّاريخ، وإذا أرادت الرّواية فعلا سرديا، فعليها أن تتمثّل هذا التّاريخ بتوظيف علاماته لتنتج التّاريخي، مع أنّها تلح على مطابقة التّاريخ، من جانب ما، لأنّ المطابقة بعيدة عن التّقمّص المثالي ولكنّها تحمل معنى إنتاج التّخييل المطابق لما وقع فعلا، أي أن تكون[ت(م)=ت]،حيث(**ت** تمثّل التّاريخي و**م** الوسيط النّصي)،لذلك فالرّواية تحتاج إلى مواقف دقيقة

[1].سعيد يقطين:قضايا الرواية الجديدة، ص160.

[2].المرجع نفسه ، ص162.

مركزيّة لتعلن عن التّاريخي وهو الحجاج بالتّاريخ عن طريق المواثيق والعهود أوالشّهادات لتمتلك المرجعيّة ويمكن البرهنة على صحّتها في الخطاب التّاريخي(زمانا ، مكانا، شخصيّة..).

في ضوء هذه التّحديدات، يمكن تمييز سلطة قويّة للممكن التّاريخي، حيث يعكس هذا الممكن عالما خارجيّا موازيّا للتّاريخ ويتمظهر بشكل دقيق من خلال شخصيّة العلم التّاريخيّة، وقد عُرفت منجزات روائيّة كثيرة بهذه الصّيغة، منذ الكاتب جرجي زيدان*إلى اليوم.إذ يمكن التّمييز في هذا السّياق بين رواية تتّخذ العنوان لعلم من الأعلام، وأخرى تتجسّد فيها التّاريخيّة موضوعا لاعنوانا، وهذه الحال يحسن تسميّتها ب"الممكن التّاريخي لغير الأعلام" أو"بممكن الأحداث"، رغم إنّ الباحث"سعيد يقطين"قد وقف في بحثه السّابق عند ماهيّة الرّواية التّاريخيّة التّي حددّها بعد أن عرض كثيرا من الدّراسات السّابقة في قوله إنّها رواية:" تنهض على أساس مادة تاريخيّة"[1].

لا يختلف النّاقد، في هذا الموقف، مع الرّؤية التّي يجسّدها هذا البحث إلاّ من حيث التّسميّة، لأنّ اشتغال الرّواية ذات الممكن التّاريخي للأعلام أوغير الأعلام ستكون تاريخيّة المادّة، إلاّ أنّ الخلاف يعاين من خلال الحقيقة أوالواقع اتّجاه هذا التّاريخ.وسيحسب للرّواية ذات"ممكن للأعلام"هذا التّوجه نحو الحقيقة التّي يراهن فيها الرّوائي قرآءه لاستجماعه ما يوثّق يقينه، إذ اضطلعت التّسميّة بهذا الدّور، بجدارة، ناهيك عن مادّتها ولعلّ في رواية"**كتاب الأمير**"ما يتوّج هذاالأفق.

1-1 .عالم ممكن الأعلام :"كتاب الأمير"

إنّ هذا الممكن ممكن العلم التّاريخي هو عالم يرجع إلى مادة التّاريخ(موضوعا وعنوانا)، وفيه اشتغل الرّوائي على بيانات التّاريخ، فانطلق منها وانتهى إلي نهايتها، غالبا، بَيْدَ أنّ تقديمها يكون وفق قواعد الخطاب الرّوائي الذّي يقوم على التّخييل سواء أكان واقعا حقيقيّا أم محتملا .

لذلك ستعود هذه التّسميّة التّي وسم بها هذا النّوع من الممكنات إلى نوع المادة التّي اشتغلت عليها الرّواية، حيث اتّخذت شخصيّة "الأمير عبد القادر الجزائري" موضوعا لها، فكان أن اختصت كلّ وقائعها بحياة

---

[1]: المرجع السابق، ص159.

*الكاتب اللبناني جرجي زيدان (1861 -1914)أنتج مجموعة من الروايات في هذا المجال،مثل سلسلة "روايات التاريخ الاسلامي" التي تناولت مراحل التاريخ الاسلامي حتى العصر الحديث نحو (رواية في مقتل علي رضي الله عنه،أبو مسلم الخرساني،أحمد بن طولون،أسير المتمهدي ،أنساب العرب القدماء،الحجاج بن يوسف ،العباسة أخت الرشيد،الأمين والمأمون،صلاح الدين الأيوبي،عبد الرحمان الناصر،استبداد المماليك.الانقلاب العثماني،فتح الاندلس ...ينظر سلسلة روايات جرجي زيدان،دار اليمامة للنشر والتوزيع ،2011 .

"الأمير عبد القادر "، وهو ما جسّده العنوان متوّجا بصياغته تلك للدّلالة على الموضوع، وهو حياة العلم "الأمير عبد القادر"، وإن كان الرّوائي لم يصرّح باسم الشّخصيّة (عبد القادر)، إلاّ أنّ ما يملكه المتلقي من مكتسبات ومعارف توجهّه إلى شخصيّة "عبد القادر الجزائري"، لأنّها الشّخصية المقصودة في هذا الخطاب وقد ترسّخت في الخيال الجزائري خاصّة بسمة الأمير، وهو ما أثبته سياق(الماقبل النّص)بكلّ تجليّاته التّي أحالت إلى الأمير، فأصبح هذا اللّقب مؤشّرا توسم به شخصيّة"عبد القادر الجزائري"، حيث"ينزل اسم العلم منزلة الاعتراف بالوجود"[1] والتّعريف بالمكانة .

إذا كان عالم الرّواية عند "واسيني الاعرج" يسعى إلى إنتاج نص تاريخي، فإنّ تاريخيّته النّصيّة هذه أقيمت على فواصل جديدة تخييليّة، لكنّها امتدّت إلى عالم كائن في سياق معلوم (فضاء، زمانا، شخصيّة) لتدرك عالما جديدا، إنّه عالم ممكن لعلم تاريخي، يعني أنّ النّص الرّوائي لجأ في تشكيل عالمه إلى التّاريخ المنقضي مرجعيّة تاريخيّة تقع في كنفها كلّ تلك العناصر ليمتح من حقائقها؛ بخواصها المشتركة الماديّة أوالمعنويّة نحو:(الهيئة، المحيط، الثّقافة، اللّهجة، اللّغة...)كي يتمكّن من استيعاب عوالمه.

ف"العوالم الممكنة ذاتها تخضع لتصوّرات متنوّعة، إذ يمكننا أن نتصوّر "عالما ممكنا"ككلّ لا مشروط من أحداث غير متناقضة.وفي هذه الحالة يبدو العالم الحقيقي عالما ممكنا من بين عدد لا متناه من العوالم "[2]، إذ تفعّل رواية"**كتاب الأمير**"هذا العالم بإدراج المستوي (الماقبل النّص) في السّياق النّصي للرّواية، ولكن هل يمكن أن تتحكّم هذه الدّعامة في النّص الرّوائي كليا؟.

مهما يكن اعتماد الرّواية على عالم حقيقي خارجي عنها، فهذا لن يؤدّي إلى خضوعها له، لأنّ الرّواية تملك خصوصيّتها النّصيّة والفنيّة التّي تجعلها تنفصل عن تلك الحقيقة ولوارتبطت بذلك السّياق؛"لأنّ النّص الرّوائي وهو يستوعب بنيات نصيّة عديدة ومختلفة زمنيّا وخطابيّا ونوعيّا،كيف إنّه ينتجها من جديد من خلال منحه إياها دلالة وأبعادا مختلفة عن التّي يكتسبها في سياقها وهو بذلك يقدّمها كعناصر بنيوية تساهم في عمليّة بنائه وتكوينه"[3]، تتمظهر في النّص في كيفيّات تشكّل الممكن للعلم التّاريخي، لذلك ستكون البداية من العنوان وعلاقته النّصيّة، أومعرفة (الماقبل النّص) من جانب الحقيقة واللاّحقيقة.

---

[1].عثمان الميلودي:العوالم التّخييلية في روايات ابراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمستويات والأسلوب، ص175 .

[2].روبير مارتان:في سبيل منطق للمعنى ، تر الطيب البكوش و صالح الماجري، المنظمة العربية للترجمة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، ديسمبر، 2006 ، ص 47 .

[3].سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،ص 128 .

أصبحت رواية"**كتاب الأمير**" من المنجزات المهمّة في الدّلالة على هذه المعادلة التّاريخيّة التّخييل، فهو حين يفعّل موضوع الأمير عبد القادر" ليكون فعلا روائيّا، يقوم بتأثيث موضوع الرّواية بكلّ ماعلمه أواستعلمه من أخبار التّاريخ وكتب السّابقين عن شخصيّة "الأمير عبد القادر"، حيث تظهر المعادلة السّابقة مكتملة، على هذا النّحو:

ش (الأمير) في الزّمان الماضي϶(الما قبل النّص)+ش ϶(النّص)=شَ في أزمان متعدّدة(خ)،خطاب التّخييل،مع العلم أنّ شَ(شخصية الأمير في الخطاب الرّوائي)≥ ش (الأمير في الخطاب التّاريخي) ،لأنّ الرّوائي لم يتجاوز التّاريخ المكتوب،غالبا، في تأطير هذا الممكن.

عندما وظّف الرّوائي هذا العنوان، فهو قد أعلن منذ البداية أن النّص الرّوائي استفاد من نصوص تاريخيّة، وبالتّالي سيتعامل المتلقي مع أحداث جرت، عندها يمكنه التّأكّد من حقيقة ذلك العالم الممكن خلال الخطاب التّأريخي الذّي يعدّ مرجعا ماديا ثابتا بقدر ما(زمانا وفضاء وشخوصا) .

إذ ينطلق الرّوائي من الأحداث المسجّلة في الزّمان الماضي(مؤرّخ،كتاب، شهادة..) لينفذ بمعادلته نحو أطوار زمانيّة أخرى لاستحداث حياة جديدة، قد يثبت فيها قضيّة أويستزيد أمرا، أويناقض أخرى،"والحاصل أنّ واحدا من العوالم الممكنة فحسب يصبح عالم ما هو موجود (غْ) عندما يكون الزّمن قد انقضى فأصبح المستقبل بدوره ماضيا"[1]، ممّا جعل بعض رواياته تبدو، في بعض الأحيان، مرصوفة بمعلومات كثيفة تعود إلى المستوي(الماقبل النّص)، لدرجة تتحوّل فيها هذه المعلومات إلى إرغامات تقولها الرّواية دون ضبط.

إنّ اتّجاه الرّواية إلى الماضي، إنّما هو توجّه نحو ما يعتقد فيه اليقين والثّبات مقابلا لمستقبل يظلّ متوهّما وغير يقيني، لذلك كانت العودة إلى الماضي، هنا، ضرورية لتركيب كينونة جديدة في المستقبل، وفي هذا الوضع ،كانت مهارة الرّوائي مهمّة في تحريك حياة الرّواية بطريقة يمتصّ فيها"الماقبل" دون أن يعيده أويعنيه، ولكنّه أكسب عمله زمنا ما، لأنّه كما نبّه أحدهم إنّ"التّزمين يفيد تحويل الرّواية إلى تاريخ مع تقويّة أبعاد التّخييل والإيهام"[2]، .بيد أن هذا كلّه يحدث ضمن إطار التّاريخ الكلّي.

فلا غرو أنّه سينتج إمكانا تاريخيّا خاصّا، حينما يوظّف عنوانا يتّصل بشخص الأعلام، وحتّى تتجلّى هذه الرّؤية لابدّ من العودة إلى(الماقبل النّص) من خلال مجموعة من المركّبات،كالعنوان مثلا.

[1] .روبير مارتان:في سبيل منطق للمعنى ،ص 48.

[2] .عبد الفتاح الحجمري: ما الحاجة إلى الرواية،مسائل الرواية عندنا،ص 91 .

1 –العنوان

للعنوان علاقة قويّة بالممكن التّاريخي للأعلام، فهو المؤشّر الأوّل للدّلالة على اختصاص هذه الرّواية بعلَم ما، وهذا ما يؤكّده دور العنونة في النّص (la titrologie،حيث يعدّ العنوان أثرا يستدلّ به على الشّيء أوالمضمون، ونظرا لذلك لم يستغن أيّ أثر أدبي على أن يكون له عنوان–في غالب الأمر– فأصبح العنوان من الظّواهر الأدبيّة التّي أولت لها المناهج الحديثة والمعاصرة اهتماما كبيرا، واعتبرته مكوّنا أساسيا في قراءة النّص، لكونه الواجهة التّي تعترض المتلقي، إمّا ترغّبه في المحتوى وإمّا تنفّره منه، ليكون بمثابة الدّعاية التّي تحقق إقبال المتلقي أوإعراضه عندما تفشل العنونة .

ارتباط العنوان بالنّص ليس وليد الحداثة إنّما هو تقليد درج عليه المبدعون، وقد كان لهذه العلاقة السّيميائيّة بين النّص وعنوانه دلالات مختلفة، اختلفت باختلاف المفهوم، إذ لم يلق العنوان التّحديد الواضح الذّي يفي بتأدية دوره ووظيفته، وقد عبّر "جيرار جنيت"عن هذه الصّعوبة بأن وضّح أنّ "وضع مفهوم للعنوان هو إشكال في حدّ ذاته ويتطلّب الأمر بذل جهد تحليلي، ذلك أن الجهاز العنواني كما عرفه عصر النّهضة أوقبل ذلك مجموعة عناصر معقّدة جدا"[1]، لذلك فالعنوان يرتبط بمجموعة أجهزة أخرى تشاركه في تشكيل النّص المحيط أوالنّص الموازي(paratexte)،"يرتبط النّص بما أسمّيه نصه الموازي ويمثّله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الدّاخلي، الدّيباجات، التّذييلات...."[2]، فالعنوان شبكة متداخلة من الأجزاء، قد تكون بسيطة كما يمكن أن تكون معقّدة، أي إنّ العنوان يتراوح مابين حرف وكلمة وجملة ، فأكثر أو أقل، المهمّ في كلّ ذلك هو علاقة العنوان بالمحتوى ودلالته عليه.

لا بدّ أنّ واقع المبدعين في آثارهم الأدبيّة يثبت هذه العلاقة، بل ويلّح عليها حتّى يكون العنوان مؤشّر الولوج إلى المتن، مع هذا يمكن أن يخرج العنوان عن هذا الإطار، فيتخلّى عن مسؤوليّة التّرابط بين مضمون النّص وعنوانه ليشتغل برؤى جديدة تتعلّق بإيهام المتلقي وإغرائه، أويُتّخذ أداة إشهاريّة تخضع لرغبات النّاشر الخارجيّة المتعلّقة بالطّباعة وغيرها .

ولمّا كان العنوان من أولويّات اهتمام الدّارسين والقرّاء معا، أصبح هذا الأخير لا يغادر النّص إلاّ وهو يتساءل عن جدوى بعض العناوين في علاقاتها بما تطرحه من مواضيع، أوعن التّعسّف الموجود بين الأثر

[1] :Gerard Genette :seuils,éditions du seuil ,paris ,6,fev 1987,p54 .
[2] :ibid,p10.

وعنوانه، لذلك أصبح من الضّروري أن يتحرّى المبدع الدّقة والضّبط في اختيار عنوان مناسب مع ألّا يخل من شعريّة ظاهرة الدّلالة .

لعلّ الاهتمام بالجانبين (الدّقة والشّعرية) دفع بالمبدعين إلى إضافة أجزاء نوعيّة للعنوان انعكست في شكل عناوين فرعيّة وداخليّة أوأشكال وصور فوتغرافيّة...وكلّ ذلك رجاء تأديّة العنوان لوظائفه المنوطة به، من مثل؛(التّعيين،(désignation)،الوصف(description)،الإيحاء (connotations)،الإغرائيّة (séduction)[1]).

لا بدّ أن عناوين الرّواية عند (واسيني الاعرج) لا تخرج عن مثل هذه الاختيارات، وبما أنّ رواية (**كتاب الأمير**)تمثّل نموذج عالم ممكن للأعلام فهي تتبنّى تاريخيّة العلم التّخييلي، لذلك لم تختلف صياغة العنوان الخاص بهذه الرّواية عن غيرها من العناوين القديمة أوالكلاسيكيّة التّي تغلب عليها المباشرة والتّرغيب، مع اشتباه كبير بعناوين الرّوايات البطوليّة والمغامرات، مع ذلك يتّخذ عنوان الرّواية طريقة مركبّة، إذ يتشكّل العنوان من طرفين ؛ الأوّل هو عبارة(**كتاب الأمير**) التّي توحي بنسبة لفظة(الكتاب)لأمير ما، وفي هذه الحال، يستحقّ أن يدلّ المعنى على أي أمير أوأن يتقاطع هذا العنوان بعناوين سابقة تشاطره التّسميّة فيتماهى معها، نحو كتاب الأمير لميكافيلي...

احتاجت الرّواية لجعل عنوانها دالّا ومعيّنا إلى طرف آخر يحسم من خلاله المعنى، وهو طرف غير لفظي يتمثّل في صورة الأمير(عبد القادر)المصاحبة للغلاف التّي يتلاشى معها الغموض والتّعميم لتكسب الرّواية مؤشّرا تاريخيّا قويّا وخاصّا، ذلك أن شخصيّة الأمير عبد القادر لا تحتمل إلاّ أن تكون تلك الشّخصيّة المقاومة للمستعمر في الثّورة الجزائريّة، وهو إمكان فصلت فيه الصّورة الموجودة وأثراه العنوان الفرعي(مسالك أبواب الحديد) الذّي دعّم الطّرف الأوّل من العنوان الرّئيسي وشخصّه أكثر.

بما أنّ شخصيّة العلم(عبد القادر)عرفت في حربها ضدّ العدوّ الفرنسي، فإنّ إدراك المتلقي لهذه الخلفيّة لن يعمّها الالتباس، وهو أمر أكّده النّص المدوّن على الغلاف الخلفي للرّواية الذّي يصرّح فيه بتعلّق نص الرّواية بشخصيّة الأمير عبد القادر، وبالتّالي استجابته للعنوان"**كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد هو أوّل رواية عن الأمير عبد القادر**"[2]، ثمّ يقدّم الرّوائي إشارات صريحة عن نوع التّفاصيل التّي اشتغلت عليها الرّواية في قوله :"**تستند فقط على المادة التاريخيّة وتدفع بها إلى قول ما لايستطيع التّاريخ قوله،تستمع إلى أنين النّاس**

---

[1] *:voir, op-cit,pp 76-87 .*

وينظر، أيضا ، عبد الحق بلعابد:عتبات،منشورات الاختلاف،الدارالعربية للعلوم ناشرون،ط1 ،2008، 1429هـ،ص ص 86- 88 .

[2] *.واسيني الأعرج:كتاب الأمير،مسالك أبواب الحديد،دار الآداب للنشر والتوزيع،بيروت ،لبنان،ط1 ،2005 ،الغلاف.*

وأفراحهم وانكساراتهم إلى وقع خطى مونسينيور ديبوش، قس الجزائر الكبير وهويركض باستماتة بين غرف الشّعب بباريس وبيته للدّفاع عن الأمير السّجين بأمبواز" [1].

يعدّ ما قدّمه النّاشر على خلفيّة الغلاف من تصريح في شخص(الأمير عبد القادر) أوإيماء ببعض التّفاصيل المتعلّقة بحياة الأمير عتبة أولى من العتبات التّي تعضد العنوان،كما أنّها إيذان للاهتمام بوقائع الأمير في حياته، حيث تقتفي فيها الرّواية أثار التّاريخ مع ما تمنحه عمليّة التّخييل من انزياحات تاريخيّة لصناعة لغة جديدة في رواية ممكن للأعلام، لأنّ هذا الفعل يعدّ من"الأشكال التّي تدخل بمضامينها ضمنيا أوعلنيا لتؤسّس داخل لغة النّص لغتها الثّانية ولتخلق داخل النّص ذاكرة للجنس وتجديدا له"[2]. فيظلّ الرّوائي واعيا بهذه الأشكال الخارجيّة التّي تنتاب النّص الرّوائي، بل إنّه يجعل المتلقي يعيها أيضا، على الرّغم من أنّه يصرّح في الخلفيّة ذاتها بأنّ الرّواية"**لا تقول التّاريخ لأنّه ليس هاجسها ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها**"[3].

إذ تتطلّب عمليّة الوعي هذه مراعاة قصديّة التّاريخ وهي عمليّة مارسها الرّوائي على نصّ(**كتاب الأمير**) من خلال احتفائه بتتبّع وقائع التّاريخ المتعلّقة بالشّخصيّة ومستلهما التّعابير التّاريخيّة، وهو ما جعل هذه الرّواية تصنّف في إطار (عالم ممكن للأعلام).

استغلّ الرّوائي كلّ المساحات التّي وفّرتها الرّواية لصالح إقامة تاريخ تخييلي، وهو الأمر الذّي جعل هذه الرّواية تستجيب لأن تكون ممكنا لعلم تاريخي، ولذلك استفاد الرّوائي من الخطاب المقدّماتي أوالتّصديرات عموما(les épigraphes) التّي تتّخذ موضعا مهما في عمليّة التّواصل مع المتلقي، إذ حددّها (جيرار جنيت) على أنها"اقتباس يتموضع، عموما، متصدّرا رأس العمل أو جزءا منه"[4]، وهومادفع الرّوائي(واسيني الاعرج) إلى تدوين مقولة للأمير في شأن حرّيته مفاوضا أحد القادة الفرنسيين، وقد سجّلها على مستوى خلفيّة صفحة العنوان الدّاخلي للغلاف في قوله:

« si tous 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]. واسيني الأعرج:كتاب الأمير ،الغلاف .

[2]عبد اللطيف محفوظ:صيغ التمظهرالروائي،بحث في دلالة الأشكال،منشورات مختبر السرديات،كلية الاداب والعلوم الإنسانية،بنمسيك،الدار البيضاء،ط1 ،2011 ،ص94 .

[3]المصدر السابق، كتاب الأمير،الغلاف .

[4] : Gerard Genette :seuils ,p134.

الأمير عبد القادرl'Emir Abdelkader"[1]

إنّ تسجيل الرّوائي لهذه العبارة في بداية النّص على لسان الأمير منحت المتلقي تصوّرا واضحا عن شخصيّة الأمير وعلاقته بالعنوان، ولكنّ الأمر المميّز في هذه العبارة أنّها باللّغة الفرنسيّة وموضوعة بين مزدوجتين، فهل هي ممّا يعود إلى(الماقبل النّص)؟

في الواقع، إنّ لهذا القول مقابلا على مستوى الخطاب التّاريخي، ولكنّه كتب باللّغة العربيّة، وهو جواب الأمير عن عرض قدّمه الماريشال"بيجو"(Thomas Robert Bugeaud) في رسالته للأمير وهو ب"أمبواز"(Amboise)حيث ردّ بقوله:"**لو جمعت فرنسا سائر أموالها ثمّ خيّرتني بين أخذها وأكون عبدا وبين أن أكون حرّا فقيرا معدما لاخترت أن أكون حرّا فقيرا** "[2]، وهذا يعني أنّ الرّوائي كان يؤسّس لخدمة قصديّة التّأريخ،كما أثبت، من جانب آخر، استعداده منذ البداية لتشكيل رؤية التّاريخ اتّجاه شخصيّة الأمير، وهو الذّي منح العنوان دورا مهمّا في تحديد هذا الشّكل الممكن لعلم تاريخي، لذلك فعلامات الحرص على إنتاج رواية تضاهي التّاريخ تظهر من خلال سعي الرّوائي نحو الخطاب التّأريخي منطلقا من العنوان وما يحيط به من عتبات وحواشي.

لقد كان عنوان الرّواية مرتبطا–فعليا– بعرض ممكن عن حياة بطوليّة لشخصيّة الأمير الثّوريّة، إلاّ أنّ النّص الرّوائي قد استطاع أن يجمع بين حيوات مختلفة شكّلت حياة أمّة في زمان ما من خلال تتبع تلك التّفاصيل المعلنة، من جانب، أوالتّنقيب عن الخفي منها وثائقيّا أوتخييليّا، من جانب آخر، حيث حاولت الرّواية أن تستردّ مراحل مختلفة من حياة الأمير بشكل لاينافي فيه التّأريخ مع أنّه أعرض ،في غالب الأمر، عن استخدام المزدوجتين أوغيرها من الأساليب التّي توحي بالاستشهاد أوالتّناص.

بل كان توظيفه لكل تلك المعلومات ينطلق من لغة الرّواية الجديدة وهو ما يمكن أن يظهر من خلال محطّات الرّواية في متابعة شخصيّة(الأمير)؛ ابتداء بحياته قبل البيعة، فالمبايعة ومحاربة العدوان ثم استسلامه ونفيه...وغيرها من التّفاصيل وحتّى تتحقّق هذه الرّؤية لابدّ من التّوقف عند تلك الوقائع على مستوى الرّواية التّي تؤكّد هذا النّوع من الممارسة التّاريخيّة .

---

[1]. واسيني الأعرج:كتاب الأمير،ص5.

[2]محمد بن عبد القادر الحسني:تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر،سيرته القلمية، ج2 ،المطبعة التجاريّة،عزوزي وجاويش،الاسكندرية،1903 ،ص27 .

2 –محاور تشكّل عالم العلم:

إنّ الحديث عن هذا الجانب المتعلّق بمسيرة العلم (الأمير)يعدّ من المؤشّرات المطلوبة في تشكيل ممكن للأعلام، إذ لا يستقيم بناء عالم محوره فعل شخصيّة من الشّخصيّات ولا يتمّ فيه تحديد معالمها في ذلك العالم، ولذلك كان من الطّبيعي البحث عن أهمّ المحاور التّي اشتغل عليها(واسيني الاعرج) لتشكيل عالم خاص بالأعلام.

لابدّ أنّ اللّغة التّي اضطلعت بهذه المهمّة في بناء عالم من الأعلام التّاريخيّة لغة تتقصّى الوقائع والأحداث، وهو مادلّ عليه العنوان مؤشّرا أوّليا، لذلك فمهما خبت لغة التّاريخ واختفت وراء لغة السّرد التّخييلي فإنّها لا تعدو إلاّ أن تكون أسنادا من(الماقبل النّص)، وقد اتخذّت هذه الأسانيد أشكالا مختلفة كالرّسائل والمعاهدات والشّهادات وغيرها ممّا يعترف به في حقّ هذا العلم في مرحلة من مراحل حياته، نحو أوّل وثيقة في هذا النّص التّي سجّلها الرّوائي بعنوان–عبد القادر في قصر أمبواز–:[1]

- **مهدى إلى السيد لويس نابليون بونابارت رئيس الجمهورية الفرنسية.**
- **بقلم مونسينيور أنطوان–أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق.**
- **ثم في أسفل الصفحة كلمة بوردو مكتوبة بخط بارز وتحتها:الطبع والليتوغرافيا ل:ح فاي،شارع سان كاترين،139 ،أفريل 1849.**

قام الرّوائي، عندئذ، بتحميل نصّه أسناد(الماقبل النّص) لتشكيل تخييل التّاريخ، فتتبّع لذلك مسيرة (الأمير عبد القادر) من خلال ماسجّله المؤرّخون من نصوص ومواثيق وغيرها، قد انتقى أحداثا منها أونصوصا وعبارات، وفي أحوال كثيرة سرد أخبارا عنها، وهو ما يُدرك في هذا المقتطف الذّي يفسّر أجزاء كبيرة من أحداث الرّواية، حيث إنّ ما سجّله النّص التّاريخي عن(الأمير عبد القادر) في (الماقبل النّص) حضر بشكل متفاوت في أبواب الرّواية وفصولها، يقول في ذلك :"لكن حلفت أن أدافع عن ديني وأحافظ على بلادي إلى حد تضعف دونه قوتي وأظن أنّني لم أعمل القدر الكافي ومع ذلك كان مركزي بالدائرة أواخر سنة 1847 خطرا وخيما فتحرك عليّ حاكم مراكش وأظهر ماعنده من الحنق وأظنه يتعقبني ويحاربني[...]ومع هذا كله لم يحضر بفكري أن أعقد الصلح مع الفرنسويين لكبي لما رأيت أهلي في معسكر الدائرة على خطر عظيم من الجنرال[أوست]قررت ما يلزم أن أعمل محافظة عليهم من التعب على أني كنت قادرا على التخلص رغما بهمة

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير،ص20.

من كان حولي من الفرسان الصناديد...آويا إلى قبائل الصحراء[...]لكني تركت ذلك حبا لراحة أهلي والجرحى وضعفاء أصحابي،و كتبت إلى الجنرال لامورسيير بأن الحكومة الفرنساوية إذا كانت باقية على نواياها لي مما طالما حدثوني به و أنها تأذن لي إذا تركت السلاح بالذهاب إلى الشرق الذي هو مطمع أنظاري، تركت لها سلاحي فأرسل لي لامورسيير سيفه وخاتمه عهدا على إنجاز جميع ماطلبته منه بأسرع وقت فطلبت منه تأمينا بالكتابة[...]فبعث لي بالتأمين الخطي ممضيا باسمه الفرنساوي مختوما بخاتمه بالعربي فاطمأن لذلك قلبي حيث إنه وكيل الحكومة الفرنساوية..."[1] .

شهد هذا النّص –وإن كان طويلا–اعتماد الرّواية(**كتاب الأمير**)على التّأريخ، حيث لم تخالف فعل التّاريخ في(الماقبل النّص)، بل إنّ الموازنة بين النّصين الرّوائي والتّأريخي، تؤكّد عناية الرّواية بكلّ التّفاصيل حتّى الخفيّة منها، إذ لم تقترح الرّواية فعلا ما إلاّ وكان على خطى الأحداث المعروفة، غالبا، وهوما يعزّز أنّ تشكيل ممكن للأعلام تاريخيّا يتطلّب العودة إلى ما قدّمته مختلف الوثائق ونقله المؤرّخون وغيرهم في(الماقبل النّص)، وهذا لا يُفسّر بفرض نموذج ما في الكتابة، وإنّما الدّاعي إلى ذلك هو حاجة هذا النّمط من الكتابة إلى بيانات خارجيّة لإقامة ممكن لعلَم تاريخي تخييليّا، وأمّا أن يتحوّل هذا النّموذج إلى إرهاصات ثابتة في بناء أيّ رواية، فسينقلب العمل الأدبي إلى مجرّد بحث عن قيم عقيمة مفلسة لا تتجاوز إعادة الإنتاج.

من ثمّ، يمكن أن تحمل تلك الشّهادات التّي سجّلها الرّوائي على لسان بعض شخصيّاته في الرّواية أمرين يستقرئهما القارئ هما؛ الأوّل يتعلّق بتطلّع القارئ إلى بناء تصوّر ممكن لهذا النّوع من الشّخصيّات"الشّاهدة" من خلال الكتابة التّخييليّة، وأمّا الثّاني فهو البحث عن نموذج مواز ثابت كائن لهذه الشّخصيّة في(الماقبل النّص) والاعتقاد في حقيقته، وفي جميع الأحوال سيظلّ موقف القارئ سليما حتّى وإن ميّز أحدهما عن الآخر.

يمكن أن تتجلّى هذه الدّلالات داخل عبارات النّص وفقا لأفق القارئ واعتقاده فيما يقرأ، وهو ما يحدّده هذا المقتطف التّالي الذّي نقلت فيه الرّواية أخبارا عن قضيّة الأمير في المنفى، حيث كان انعقاد المجلس برئاسة الجنرال(غيزوGuizot) لمناقشة أمر حريّة(الأمير عبد القادر)، ومن خلاله تمّ استحضار شهادات مختلفة، كحيثيّات قضيّة استسلام الأمير، وفي هذه الحال، يمكن للمتلقي أن يضع هذا الشّاهد موضع التّخييل كما يمكنه أن يضعه موضع التّأريخ: "**شهادة البرانس دولاموسكوفا**(le Prince De la Moskouva) **أقولها صراحة على حكومتنا أن لا تتردّد في ترسيم الوعد الذّي قدّمته لعبد القادر لنتذكّر قليلا كيف تمّت**

[1]. محمد بن عبد القادر الحسني: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر،سيرته القلمية،ج2 ،ص ص 13، 14 .

الوقائع:عبد القادر عندما عرف إخفاق مفاوضاته مع سلطان المغرب وحبس خليفته البوحميدي عرف أن عليه أن يبحث عن مخرج مع الفرنسيين،لذلك قطع بكلّ شجاعة مسالك الملويّة على الرّغم من قوّة مياهها والأوحال[...]وعندما عرف بانسداد كل المنافذ المؤدية إلى الجنوب سلم نفسه ووضع سيفه بين يدي الجنرال دولا مورسيير هذا الأخير استقبله هو والثمانين فارسا الذين كانوا يحيطون به، ثم اقترح عليه شروط الاستسلام التي تعرفونها جميعا..."[1].

لكنّ هذا الشّاهد كان حافزا للانتقال نحو مستويات جديدة في الحدث تتباين بين نموذج كائن ونموذج ممكن، إذ امتدّت الأحداث في شأن هذا الخبر إلى عدّة صفحات متتاليّة، فبعد حادثة الاستسلام، بدأ أعضاء المجلس في التّدخّل للإفادة بتصريحات مختلفة، وكلّ شهادة من هذه الشّهادات يمكن أن تقع في موقع الحقيقة كما هو الحال في موقع التّخييل، على نحو ما سجّلته شهادة "لامورسيير"في حقّ استسلام الأمير: **أقول لكم ماكان يمكن أن آخذ لو سلكت هذا الطريق الذي تقترحه علي؟كنت سأقوم بغارة أخرى وأخبركم بعدها بأني حجزت خيمة الأمير ،سجادته، ربما واحدة من نسائه ومع بعض الحظ خليفة من خلفائه...إذا كان وجوده في الصّحراء أفضل من وجوده في الاسكندرية، ابعثوا به إلى الصحراء...ساد صمت ...."**[2] .

إنّها حادثة ارتبطت بعالم كائن في الماضي، ذلك العالم الذّي تأسّس من خلاله ممكن علم الأمير، وهو مادلّت عليه هذه العبارات المنسوبة إلى(الجنرال دولامورسيير) في(الماقبل النّص)؛"وأنا أتحقق أني لو ركبت الخطر بالزّحف على عبد القادر ما رجعت إلاّ بخيمته وسجّادته وأنّه ليذهب إلى الصّحراء بحيث لا يمكنني أن أصل إليه "[3].

لقد أثبت أسلوب التّخييل الرّوائي في هذا النّص"**كتاب الأمير**"أنّ اجتهاد الرّوائي في تخيّل أكثر التّفاصيل المتعلّقة ببناء إمكان عالم للأعلام مرتبط، غالبا، بما سجّله المؤرّخون أوغيرهم، وهو ما عكس سلطة مباشرة للتّاريخ على التّخييل.مع ذلك فإنّ العمليّة لاتذهب إلى الموازنة بين (الماقبل النّص) و(النّص) أوالبحث في درجة صدقهما، وإنّما الموقف يفسّر حاجة هذا النّمط الرّوائي من"ممكن الأعلام" إلى"الماقبل النّص"في بناء

[1]. واسيني الأعرج:كتاب الأمير،ص32 .

[2]المصدر نفسه ،ص ص 37 ،38 .

[3]. محمد بن عبد القادر الحسني: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر ،ج2 ، ص ص 16 ،17 .

موضوعه، وهو ماسعت إليه الرّواية في تأسيس عالم شخصيّة"الأمير عبد القادر الجزائري"، حيث أدرجت أسنادا اختصّت بحياة هذه الشّخصيّة وبطولاتها في مراحل متفاوتة؛كالمبايعة ،الإمارة ،الحرب ،بناء الدّولة، والمنفى...بغض النّظر عن درجة صحّتها، لأنّ الإشكاليّة تتعلّق بإثبات علاقة ما بين النّص الرّوائي وبمواد خارجة عن النّص تنتمي إلى(الماقبل النّص)،أي كلّ ما اعتمدته الرّواية من سجلاّت خارجيّة تتعلّق بسيرة الأمير في نصّه*.

لذلك كان ضروريّا الوقوف عند تجليّات هذا النّمط الرّوائي أوممكن الأعلام التّاريخيّة، وتحديد كيفيّة تشكّل صورته على مستوى الرّواية(**كتاب الأمير**)التّي تحوّلت فيه إلى عمل بيوغرافي يقتفي الأثر التّأريخي في الماضي، رغم إنّ "الكتابة البيوغرافيا مغامرة ومخاطرة بين العلم والخيال.بين الحقيقة والرغبة في بناء العالم المفقود، إنها عملية إحياء جديدة، حيث نلمس التوتر بين التّاريخ والخيال والذّاتية بشكل أكبر كلّما تعلّق الأمر بسدّ النّقص في ثغرات الوثائق" [1].

لعلّه في البداية يجب التّنبيه إلى أنّ الرّواية قد انطلقت في تشكيل هذا الممكن من مرحلة متأخّرة في حياة الأمير وهي المنفى، إلاّ أنّها ما لبثت أن عادت لبداياتها لتلتزم من جديد بمحاور قصّة الأمير مع تفصيلات مختلفة استدعاها التّخييل مرارا، وهذا جعل الانطلاقة الفعليّة لقصّة الأمير الموافقة للتّرتيب الحقيقي للأحداث تكمن في استفتاحيّة اختصّت بسرد وقائع سادت منطقة"اغريس"سنة 1832 أو(عام الجراد الأصفر)، حيث كان والد الأمير عبد القادر"محي الدين"مسؤولا يحتكم إليه النّاس، وقد امتدت صفحات هذه المرحلة من الصّفحة "أربعة وستين"(64) إلى غاية"اثنين وثمانين" (82)، والتّي يعلن فيها أنّ هناك بشيرا سيختار للمبايعة ،هذه الأخيرة التّي تعدّ مرحلة جديدة في حياة الأمير،إذ تعلو فيها راية الجهادبقيادة الأمير ضدّ العدو الفرنسي- وإن كان الأمير قد خرج للجهاد قبل إمارته- لذلك كان اختيار هذه المرحلة للانطلاق في سرد مسار الأمير مهمّة جدّا، على اعتبار تأثيرها ودورها في تغيير موازين الدّولة الجديدة عند" الأمير عبد القادر"، ولأنّها تفصل بين مرحلة التّعلّم ومرحلة القيادة عند الأمير.

---

* *لا يمكن، طبعا، التّوقف عند كلّ تلك الجوانب من حياة الأمير في التّاريخ، وإنّما يستحضر بعضها للدّلالة على حاجة ممكن الأعلام لل(ماقبل النّص).*

[1]. *خالد طحطح: البيوغرافيا والتاريخ، دار توبقال للنشر،المغرب،ط 1 ،2014 ،ص ص 124 ،125 .*

عناية بهذه المحاور التّي أُسّس وفقها عالم الرّواية في "كتاب الأمير"،تمّ تتبّع مراحل مهمّة من حياة شخصيّة "الأمير" على المستووين الرّوائي(النّص اللّاحق) والتّأريخي(النّص السّابق) للدّلالة على علاقة التّاريخي بالتّخييل في عمليّة بناء عالم ممكن للأعلام:

محاور تأسيس ممكن العلم(الأمير عبد القادر)	الخطاب التّاريخي،(النص السابق)	ص(الماقبل النّص)	الخطاب الرّوائي: (النص اللاحق)	كتاب الأمير ص
1 –حياته قبل البيعة: ينقل فيها الروائي اهتمامات (عبد القادر) في حياته،كما اهتم بذكر أخلاقه وصفاته من طلب العلم والسعي ورائه وحب القراءة والفروسيّة، ومهاراته في الصيد وركوب الخيل والقتال لدرجة لا تتميّز فيها صفاته الحقيقية عن الصفات التخيلية التي تخصّه بالتّفوق* والتّميّز،	–هو الراعي الكبير للكتب والمخطوطات،أنهى حياته في التّأمل و التّفكيروالتّدريس والكتابة[...]يلاحظ في الصف الأول فارس شاب مقدام ،كان يعدو على فرسه وسط كرات المدافع...يلتقط المجروحين تحت كثافة النيران الفرنسية	*ينظر على سبيل التمثيل لا الحصر –عمار بلخوجة:الأمير عبد القادر لاسلطان ولا إمام،ترجيب شنيني،منشورات ألفا،الجزائر،ط1، 2008، ص ص 73 –75 . –	–عبد القادر واحد من هذا الشباب الغاضب كم تمنى أن يتفرغ لكتبه ومعارفه ولكن عندما تحترق البلاد يصير العلم جبنا والتهاون خيانة[...]عبد القادر رجل لغته السيف وكلام الله"	69، 68
2 المبايعة(مبايعة الأمير للإمارة) لقد كان الحديث عن هذا المحور أمرا تفرضه طبيعة الشّخصيّة التّي كان تنصيبها في هذا المقام من	–ولما تلاحق الناس الذين يعتد بحضورهم للبيعة وجلس سيدي الوالد تحت الشجرة قام والده فبايعه ثم لقبه بناصر الدين.....انفرد أفاضل العلماء لتحرير صك البيعة. بعد أن تم أمر البيعة أمر أن يكاتبوا رؤساء القبائل ....."بسم الله وصلى الله	،و ينظر محمد بن عبد القادر الحسني: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر،سيرته السيفية،ج1 ،المطبعة التجاريّة،عرزوزي وجاويش،الاسكندرية،1903 ص ص 97 –100	– صك البيعة على ممثلي القبائل الكبيرة...أرسل صك البيعة إلى أراضي بايلك معسكرو... "بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد الذي لانبي بعده ..... حرر بأمر من ناصر الدين السلطان وأمير	90، 89.

الإمارة فاصلا بين حياتين:حياة القبيلة وحياة الدولة،ولذلك كان اهتمام الرّوائي بهذا الجانب ليس بدعة وإنّما هو متقفّ لأصحاب الأثر في (الماقبل النّص)،ولايقدم الرّوائي في مواقفه تلك فلسفة جديدة فما هي إلاّ انعكاس لما هو سابق ،إذ اهتم المؤرخون أنفسهم بهذه المرحلة ،فكان عمل (واسيني الأعرج) لا يتعارض مع تلك المادة وإنّما يعزّزها ويعمّق أثرها،وهو ما يبدو من خلال إيراد الرّوائي لنص البيعة كاملا،كما يبدو من خلال النّصين أنه لا تعارض بين مادتيهما بل جاء النّص الرّوائي تابعا،وهو يبيّن حاجة الرّواية إلى إمدادات ترتكز عليها في تخييلها	على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده.....في الثالث من رجب الفرد سنة ثمان وأربعين ومائتين وألف هجرية ،الموافق للسابع والعشرين نوفمبر سنة اثنين وثلاثين ثمانمائة وألف.	شارل هنري تشرشل:حياة الأمير عبد القادر ،تر أبو القاسم سعد الله، الدارالتونسيةللنشر، تونس1971،ص59 -عبد الرزاق بن السبع :الأمير عبد القادر وأدبه مؤسسة جائزة عبد العزيز سعودالبابطين للإبداع الشعري،أغسطس 2000 ،ص22. -عمار بلخوجة:الأميرعبد القادر لاسلطان ولا إمام، تر حبيب شنيني، منشورات ،ألفا،الجزائر،ط 1 ،2008 ،ص ص 71 ،91 ،95 .	المؤمنين عبد القادر ابن محي الدين أدام الله عزه وحقق نصره،آمين بتاريخ الثالث من رجب 1248 الموافق ل:27 نوفمبر1832 .(سنة ثمان وأربعين ومائتين وألف هجرية ،الموافق للسابع والعشرين نوفمبر سنة أثنين وثلاثين ثمانمائة وألف).	
	الماقبل النص-النّص السّابق	الصّفحة	الرّواية- النّص اللاّحق	الصّفحة
3-مرحلة الجهاد		ينظر،على سبيل التمثيل-عمار		

وتجسّد من خلال جهاد الأمير ضد المستعمر وما كان سائدا من إجراءات حربية بين الطّرفين على نحو؛ المعاهدات والرسائل والشّخصيات الحربية ،وكلّ ما له علاقة بشخص الأمير إذ تعدّ من الأسانيد القوّية التي تسهم في بناء عالم ممكن للعلم . أ- **المعاهدات** لقد وجد الروائي في المعاهدات ومفاوضات الأمير مع الفرنسيين مجالا واسعا لتوثيق عمله الفني،وقد التزم بهذه المعلومات الخارجية على نحو يطابق ما أورده في الرواية سواء على مستوى هذه المعاهدة أو غيرها (التافنة)مما لم يذكر في الجدول،حيث يحدد بنود الاتفاقية وانعقادها وظروف وتاريخها والقواد الذين	**-معاهدة دوميشال** " يتعلق الأمر بأول انتصار دبلوماسي..صارت الدولة الفتية تتمتع باحتكار الصادرات والواردات بما أن المعاهدة منحت الأمير الاستغلال الخاص والحصري لمرفأ أرزيو ويذكر أن بعض التجار فتحوا وكالات تجارية بأرزيو لكنهملكنهم فوجئوا حينما أرغموا من طرف عبد القادرعلى الخضوع إلى الاحتكار...فتأسس الأمير التاجر الوحيد في حدود دولته ومنع العرب أن يتعاملو ا مع الأوروبيين،بل كان لزاما عليهم أن يبيعوا على وكيله بأسعار يحددهاهو. **لقاء الأمير لبيجو(معاهدة التافنة)** التقى وجها لوجه مع الجيش العربي الذي كان مكونا من 15000 فارس...كان عبد القادر ممتطيا جوادا أسود هائلا يقوده بمهارة خارقة	بلخوجة:الأميرعبد القادر لاسلطان ولا إمام،ص ص 76، 77 . شارل هنري تشرشل:حياة الأمير عبد القادر ،تر أبو القاسم سعد الله، ،ص 77 78، و عبد الرزاق بن السبع :الأمير عبد القادر وأدبه، ص 41 شارل هنري تشرشل:حياة الأمير عبد القادر ،تر أبو القاسم سعد الله، -120- 124 ..	**معاهدة دو ميشال** " أعاد قراءة بنود الاتفاقية مع دوميشال كثيرا ولم يجد مايثير الجدل". "يجب أن ندافع عن اتفاقية الهدنة بكل الوسائل من مصلحة بلادنا وتجارتنا،الاتفاق يعطينا حق السيادة على جزء كبير من البايلك الوهرانيوحق الإشراف على حركة السفن والتجارة في مرسى أرزيو،رجالنا يتحكمون في حركة تجارة القمح وغيرها،نحن من يمون أسواق وهران وإلاسيموت سكان المدينة جوعا. **لقاء الأمير لبيجو** خرج الأمير وكان محاطا بمئة وخمسين فارسا كان على حصانه الأسودببرنس خفيف بني....بعد نقاش دام برهة من الزمن بدأت مراسيم التوقيع)	114،115 . 124 -212 . 215

نسبت إليهم				
ب -المعارك يحرص الرّوائي على الوصف الدقيق أثناء عرضه لأحد المعارك ،فيعدد عتادها وعدد عساكرها وطريقة تنظيمهم وأسماء قاداتهم كما يسجّل تاريخ المعركة والمنهزم فيها من المنتصر،والمقطع من المعارك المهمّة التي نوهت كتب المؤرخين بفضل الأمير في قيادتها وتسييرها.وقد التزم الأعرج فيها بكل مانقلته نصوص سابقة ،ولذلك لم يخالف النص السابق بل تتبعه حتى في ترتيب الأحداث وهو ما يلاحظ في الموازنة بين خانتي الجدول للنص السابق والنص اللاحق اللتين تؤكدان على التحام النصين لا على مستوى	**أحداث معركة المقطع** 1 –في يوم 26 جوان 1835 خرج تريزل إلى الحرب على رأس5000 . 2- وكان الهدف مباغتة جيوش الأمير المعسكرة على ضفاف وادي سيق. 3–سرعان ما بلغ عن طابور تريزل.وقع اشتباك جدي في غابة مولاي اسماعيل. 4 –عمت الفوضى في المعسكر الفرنسي ،قتل العقيد أودينو أثناء الهجوم الذي قام به الجزائريون. 5 –صدر الأمر بالرجوع إلى الوراء للحد من الخسائر وفي آخر النهار خرج تريزل من المأزق بمشقة وحاول إعادة تنظيم جيوشه. 6 –خيّم على ضفاف وادي سيق وهو يجتر هزيمته الأولى 7 –واصل تريزل تراجعه نحو وهران ولكنه حشر من جديد على مستوى سبخة المقطع 8 –لم يكن الرتل الفرنسي مستعدا لمواجهة هذا الهجوم المفاجئ الذي يسجل لصالح الاستيراتيجية الحربية للأمير. 9 –كثير من الجنود الفرنسيين ماتوا أثناء هروبهم غرقا وحاول الناجون الالتحاق بأرزيو.	ينظر، شارل هنري تشرشل:حياة الأمير عبد القادر ،تر أبو القاسم سعد الله، ص95-98 . – عمار بلخوجة :الأمير عبد القادر لاسلطان ولاإمام،ص ص 78 -80. ص79 . ص79 . ص79 . ص79 . ص79 . ص79 . ص80 .	**أحداث معركة المقطع** 1–عددهم يتجاوز الثلاث آلاف عسكري مدججين بالأسلحة 2–كان(تريزل) ينظم مواقعه ويحتل الأماكن الاستيراتيجية جنبات نهر سيق. 3–بدأ الزحف نحو غابة مولاي اسماعيل وما كادت الفرق الأولى تتقدم حتى بدأت المناوشات الأولى. 4–حاول الكولونيل أودينو أن يفك الخناق بواسطة الرماة لكن رصاصة اخترقت جبهته 5–حاول تريزل أن يعيد تجميعها(القوات)في الوقت الذي كان فيه نافخ البوق قد بدأيعلن عن التراجع. 6 –استطاع تريزل وبصعوبة كبيرة أن يخرج من مضيق الغابة وينسحب نحو السهل. 7 –الهجوم الول كان مفاجئا وصاعقا،الخيالة اخترقوا معسكر تريزل. 8–مما دفع بالمقدمة ذات الأعداد الهائلة إلى التوغل عميقا في السبخات الخادعة. 9 –الجنرال تريزل استطاع أن يتوجه نحو طريق أرزيو..المجموعة الأمامية وسط الضجيج لم تسمع أمر الانسحاب فوجدت نفسها داخل كماشة ليسحقها بارود المدافع وبنادق الأمير	66 158 . 158 159، 159 . 159 159 . 159 . 159 . 162 . 162 - 164 .

المعنى فقط بل تجاوز هذا التطابق إلى استعمال مفردات النّص السابق وعباراته ولم يتجاوزها تخييلا .				
ج.التنكيل بالشعب إنه من العمليات الأساسية التي كان يمارسها العدو ،ولذلك لم يفوتها الأعرج فقد قدم صفحات متعددة تصف الحرق والتعذيب والقتل الجماعي ومن أمثلة ذلك حرق إحدى القبائل التي نقل أخبارها الأعرج بما يناسب نصوص(الماقبل النص) ومهما تراوحت درجات الصدق أو الكذب في هذه النصوص السابقة إنما يكفي أن تكون نصا سابقا،إذ يظهر حرص الروائي على إنتاجه لممكن تاريخي يؤسسه سرد حياة العلم عبد القادر	**حدث الحرق** هو إقدام أجد القادة الفرنسيين(بليسييه)على إحراق قبيلة كامل. -"عندما ضيق القائد بليسييه الخناق على أفراد هذه القبيلة وهي في بطن أحد الكهوف...وقرر أن يصب عليهم نار جهنم . اتجه الجنود الفرنسيون صوب فجوة الكهف يوصدونها بالمتاريس ويشعلون بداخلها ومن حولها النيران -وجد الفرنسيون سبعمائة وستين جثة أخرجوا منها ستين أعرابيا يعانون سكرة الموت.	وينظر،عبد الرزاق بن السبع الأمير عبد القادر وأدبه: ص20 . ص21 .	**حدث الحرق** -قرأ في جريدة الأخبار24 جوان1845 التي عرضت وقائع الجريمة التي ارتبكها بليسييه في حق سبعمائة وستين ضحية في غار جبال الظاهرة كل شيء بدأ عندما تجمع سكان أولاد الرياح في المغارة درءا لهجوماتالعساكر الفرنسية عندما تمت محاصرتهم من كل الجهات وسدت عليهم كل المنافذ ... ملئت المداخل بالزيوت الحارقة والزفت ثم اشعلت النيران وعلت ألسنتها في كل مكان حتى الصخور متوغلة في أعماق المغارات"	415 395 396، .

	الماقبل النص–النص السابق	الصفحة	الرواية– النص اللاحق	الصفحة
4–بلاد المغرب تعدّ بلاد المغرب حلقة مهمّة في حياة الأمير ولا يمكن التّغاضي عن علاقاته بحكّام هذا البلد،إلاّ أنّ الحدث البارز في هذه العلاقة هو ردّة فعل الحاكم عندما اتّجه الأمير إلى البلاد المغربية بعد أن سدّت في وجهه كل سبل النّجاة،وقد اعتنى الرّواني بأدق التّفاصيل لإبراز الحدث ،حيث اهتم بذكر تفاصيل المعركة التي جمعت الأمير بسلطان المغرب على حافة نهر الملوية بحرص شديد وبوصف دقيق يتجاوز العشرين صفحةوطبعا اهتمامه لم يتعد حدود التّاريخ.وهذا ما يلاحظ على مختلف الأحداث	النص السّابق"الماقبل التص" ولما سدت في وجه الأمير السبل ولم تبق أمامه إلا الناحية الغربية المتاخمة للحدود المغربية،اضطر إلى الالتجاء إليها ليجمع قواته ويطلب العون،فاتصل بسلطان المغرب الذي لم يستجب لنداء الأخوة تحت تهديد فرنسا له باحتلال المغرب..مما اضطر مولاي عبد الرحمان بن هاشم إلى عقد صلح مع فرنسا في 10 سبتمبر1844 بشروط مخزية أملاها عليه الجنرال بيجو،من بينها طرد الأمير عبد القادر من الأراضي المراكشية القبض عليه في أي فرصة تتاح من أجل سجنه أو قتله أو تسليمه. بعث أحد خلفائه إلى سلطان مراكش البوحميدي ليستعطفه وسار إلى فاس فلم يحتفل به السلطان ثم ألقي القبض عليه وبعد أيام قلائل أتلف بسم أكرهه ناظر الحبس على شربه.	الصفحة وينظر،عبد الرزاق بن السبع الأمير عبد القادر وأدبه.ص46 محمد بن عبد القادر الحسني: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر،سيرته السيفية،ج1 ، ص ص320، 321 .	النّص اللاّحق"كتاب الأمير" رد السلطان الذي وصلني..:إما الاستسلام له أو الخروج إلى الصحراء وإما الحرب...أن إخوتنا يحضرون لقتلنا... خرج العقون من فاس في 14واكتوبر1847 على رأس جيش جرار مكون من خمسة عشر ألف رجل لم يخرجوا حتى في معركة وادي إيسلي.الهدف كان واضحا:إبادتنا نهائيا أو دحرنا باتجاه الجزائر حيث كان الجنرال لاموريسيير ينتظرنا بآلته الفتاكة.تم تسليح سكان وجدة والريف حتى لا تترك لنا أية فرصة للنفاذ،تضاعف عدد العساكر بمرورها عبر القبائل المنصاعة لإرادة السلطان عبد الرحمان...لم يكن هناك حل آخر،إما الموت أو القبول بالتصفية الجسدية،لأن الميزان من ناحية العدد والقوة كان مختلا تماما . قتل البوحميدي خليفة تلمسان مسموما في سجن السلطان المغربي. مولاي عبد الرحمن باعنا بالرخيص في اللحظة التي وقع فيها التي تعتبرنا قطاع ضد الوثيقة طرق.	الصفحة 431 421 422، 423 . 458 ..
	معركة نهر الملوية –جهز ولديه محمدا وهو ولي عهده وأحمد في خمسين ألف مقاتل وسيرهم إليه في الثاني من المحرم سنة أربع وستين ومائتين والعاشر من ديسمبر سنة سبع وأربعين ثمانمائة نزلا بجيشهما في قلعة سلوان على بد ثلاث ساعات من الدائرة	محمد بن عبد القادر الحسني: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر،سيرته السيفية،ج1 ، ص321	**معركة نهر الملوية** جيشهم المكون من أكثر من مائة وخمسين ألف عسكري نوفي هذه اللحظات ينقسم كالخلية إلى ثلاثة أقسام في شكل كماشة،جهة يديرها ابنه مولاي محمد العقون والجهة الثانية يديرها ابنه الثاني مولاي سليمان...وليسوا إلا على بعد ثلاث ساعات فقط ،وهويرابطون في قلعة سلوان الأثرية..	431 461–

	الماقبل النص–النص السابق	الصفحة	كتاب الأمير– النص اللاحق	الصفحة
التي ينقلها والتي يسجّل منها هذا الموقف الذي يتفرق بين صفحات قد تذكر في حواره مع مونسينيور ديبوش أو مع خلفائه وغيرهم.				
5–مرحلة الاستسلام إنّها المرحلة الحاسمة التي نقلت الأمير نحو مصير مختلف،دفعته إلى ذلك ظروف الحرب وأحوال النّاس والأرض ،إذ وجد الأمير نفسه محاصرا من كلّ الجوانب ولم يبق أمامه إلاّ الاستسلام.وقد أرخت هذه الحقائق واتّفقت معظم النّصوص في (الماقبل النّص) على تفاصيلها.لذلك تظهر الأحداث في الرّواية موافقة لتلك المواقف،حيث إنّها تحييها وتجدّد آثارها العميقة في	**المفاوضات** لقد حاول أن يدرك الرّوائي ماأفلته المؤرخ ،فتتبع الحدث زمانا وفضاء ونقل المشهد بوصف حركات الأمير وردود أفعاله وأقواله متحريّا في كلّ ذلك الصّدق،بل إنّه نقل كلّ ما قد قيل في شأن هذا الحدث ،منطلقا من عبور الأمير إلى الملوية وكيف بدأ جيش الفرنسيين يطوّقون كلّ المنافذ: 1–كان الجنرال لامورسيير حاكم ولاية وهران لما بلغه سوق صاحب المغرب جموعه على الأمير. –ونصب العيون على الأمير وفرق الجيوش في ما بين بني يزناسن ومعسكره وربط عليه الطرق حتى لا يتخط تلك البلاد إلى الصحراء.... 2–فجمع خاصته وذويه وقال ياقوم إن الأحوال كما ترون والأخبار على ماتسمعون،فما الرأي وما الحيلة؟ 3–فقال لا أرى إلا التسليم إلى قضاء الله تعالى والرضى به 4–ولقد أجهدت نفسي في الذب عن الدين والبلاد وبذلت وسعي في طلب راحة الحاضر منها والباد... 5–و أقمت على ذلك ما ينيف على سبع عشرة سنة أقتحم المهالك...ثم	محمد بن عبد القادر الحسني: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر،سيرته السيفية،ج1 ، ص323 324 325 عبد الرزاق بن السبع :الأمير عبد القادر وأدبه.ص47	**المفاوضات** 1–لا موريسيير يعرف المنطقة جيدا حتّى في الظلمة. –نحن في سباق مستحيل معه،قد يكون من الصعب علينا تحديد مكان العبور...يجب أن نغلق عليه مضيق القربوس نهائيا.قد يكون آن عندبني ايزناسن يستعد للتوغل نحو الجنوب. –عملية التطويق لم تترك شيئا للصدفة سهول الطريفة وسيدي ابراهيم وجبال امسيردا والمناصب ووادي كيس صارت شبه مغلقة ومضيق القربوس قد سد تماما.. 2–(الأمير ومشاورته لقادته):"الوعد الذي أعطيتموه لي وبقيتم أوفياء وصل إلى حده كان من واجبي أن أفي بما قطعته على نفسي أمامكم...إذا كنتم ترون أنه ماتزال لدينا القوة لنصرة الحق قولوا بصدق...وإذا كنتم ترون أن كل شيء قد انتهى أرجو أن تعفوني من هذا العهد 3–فيما يخصني قد احترت وانتهى أمري...نبعث للاموريسيير بالمقترح ونرى ماذا يجيبنا... 4–يا أمير المؤمنين لقد فعلت المستحيل لنصرة الحق...ولكن ما الفائدة الدائرة بين أيديهم وكل المنافذ مغلقة..... 5–لقد شاء الله أن تنتهي هذه	468 469،. 460 461

نفس كلّ فرد وتقف على مشاهد تصوّر نهاية جهاد شخصية الأمير ،هذا العلم البطل الّذي أبت نفسه إلا أن تكون حرّة،هاهو يقف عاجزا مضطرا لفعل الاستسلام الّذي لا يمكن أن يصدر إلاّ من قبل ذات شجاعة تحسن تقدير الأمور في أزمان قياسيّة،فقد اختار حياة الآخرين وسلامتهم ،وهي علامة أخرى من علامات التفوّق التي يوصف بها مؤسس الدّولة الجزائريّة	أخذوا يتداولون الرأي بينهم حتى قو قرارهم على التسليم. 6-ثم إن الأمير عاجله الحال أن يكتب كتابا في ذلك إلى الجنرال لامورسيير،فبعث رسولا من حاشيته ليخبر الجنرال باللسان...وجد الدائري الشهير بابن خوية فأطلعه على الأمر وسار معه نحو المعسكر الفرنسي. 7-بلغ الرسول الرسالة الشفاهية إلى الجنرال فاهتز لذلك سرورا وبادر ببعث سيفه إلى الأمير مع ورقة ختمها بختمه على بياض ليشترط الأمير وأرسلهم صحبة ابن خوية وفي الوقت نفسه كتب إلى ملكهم . 8وبعد أن تم بينهم على شروط.-ثم سار الأمير بأهله وخاصته وأتباعه إلى المرسى حيث ابن الملك ولامورسيير...وبعد أن استقر بهم المجلس قال الأمير..قد أخذت على الجنرال لامورسيير عهدا وميثاقا،فلا أخشى أن ينقضه ابن الملك فرنسا ..فأجابه الدوك بما يوافق قول الجنرال... 9-قام الأمير وقدم له سيفه...وبعد أهداه جواده الأدهم مع طبانجته وساعته		الحرب.قاتلنا مدة خمس عشرة سنة لإنقاذ شعبنا من غطرسةالغزاة..... 6-حاول أن يكتب الرسالة...وضع الأمير ختمه على الورقة بصعوبة وطلب من موح اليزناسي ومبعوثين اختارهما من خيرة من يثق فيهم ليذهبوا بها نحو الآغا بن خويا ويوصلوا له الشروط التي طالب بها الأمير مقابل استسلامه هو ومن معه. 7 –قال الرجل المسن المصاحب لابن خوياالسلطان يطلب منكم الأمان مقابل تسليم نفسه هو وجماعته،برقت عينا لاموريسيير بشكل حاد وغير معهود...بلغوه الأمان ...سلمه سيفي الذي لم أعطه لأحد قبله وختم باريز معاوني... 8-سارت القافلة صوب جامع الصخرة بالغزوات،في المساء نفسه التحق الدوق دومال ولاموريسيير بالبقية"الجنرال لاموريسييرأحاطني علما بكل ماحدث بينك وبينه وأعطاك الأمان..فأنا أزكي هذا الالتزام وأثمن حكمتك. 9 –أهديك أعز شيء لدي الآن وآخر ما ملكت يداي هذا آخر حصان ركبته(الأسود).....	462 473 480
	2 -الترحيل نحو فرنسا وهنا تكمن المقاطعة بين الذات وموطنها وهي لحظة الانشطار ،التي سيواجها الأمير وأتباعه،هو موت ثان بحياة مختلفة. -في ثالث يوم وصوله إلى الغزوات سار بأهله ومن بمعيته إلى المرسى والناس على اليمين والشمال يبكون وينتحبون ولم يزالوا على ذلك إلى ان ركب البارجة البحرية المعدة لركوبه واسمها اصمودة(احمودة) وتوجه نحو فرنسا.	محمد بن عبد القادر الحسني: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر،سيرته القلمية،ج2 ، ص 4	الترحيل نحو فرنسا ركب الجميع ،الأمير وحاشيته وأمه لالاالزهراء وزوجاته:خيرة وعيشة ومباركة وخلفاؤه وما تبقى من قادته الذين اختاروا المنفى معه والدوق دومال ولاموريسيير على متن السفينة الثقيلة الصولون(solon) لتنقلهم نحو سفينة الأصمودي(asmodée) التي كانت في انتظارهم في مرسى الكبير بوهران	483 . 483
	الماقبل النص-النص السابق	الصفحة	(النصي)الرواية- النص اللاحق	الصفحة
6. المنفى	بعد أن وصل الأمير إلى الأراضي الفرنسية			

لا شك أن هذه المرحلة أكثر المراحل استجابة للنّص التاريخي،ذلك أنها ارتبطت بفضاء يتوفر على وسائل اتصال متنوعة قادرة على نقل أخبار الأمير وتسجيل كل تحركاته،مهما اعتراها من زيف أو مجانبة للصواب .تتشكل هذه المرحلة من محطات مختلفة مرت على الأمير خارج تربة وطنه منها؛ خروج الأمير من الوطن–نزوله بسجون فرنسا المختلفة ؛لامالاق ،أمبواز..– .مساعي مونسينيور ديبوش –زيارة البرنس نابليون للأمير– منح الحرية للأمير ودعوته لزيارة باريس واستقبال أهالي باريس ،سفره....وطبعالا يمكن التمثيل لكل الأحداث وإنما أختير بعضها فقط ليكون دليلا	بدأت قضيته تأخذ مجرى مختلفا عمّا تعهدت به السلطة الفرنسية في وطنه الجزائر،على نحو ماأحالت إليه نصوص معينة في الماقبل النص: **1 السجن** –غادر الأمير أرض الوطن...هو وأتباعه الثمانون في 17 محرم 1264 هـ/25 ديسمبر1847 م وسيق الأمير ورفقائه إلى قلعة لامالاق –إذ جاء الموكلون بهم وحملوهم من البرج إلى قلعة طولون والجنود محيطة بهم وأظهروا لهم غاية الوحشة وسوء المعاملة والأمير مظهر لتجلد..ثم دخل عليه الكورنيل دوماس وأخذ يسليه ويخفف عنه.	محمد بن عبد القادر الحسني: تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر،سيرته القلمية،ج2 ، ص 9 عبد الرزاق بن السبع :الأمير عبد القادر وأدبه.ص49. تشرشل :حياة الأمير عبد القادر،ص251 .	**السجن** كانوا محاطين بفرقة من الجندرمة...توزع الثمانية والثمانون شخصا على العديد من العربات واتجه الجميع باتجاه قلعة لامالاق(la malgue).	522
	2 مونسينيور ديبوش السينيور ديبوش أسقف الجزائر كتب إلى الكولونيل دوماس،يخبره بعزمه على زيارة الأمير –(دوماس)إنك أيها الأسقف المحترم ذاهب لترى الأمير الأسير وحقا إن سفرك هذالا يذهب عبثا ولا يخفى أنه قد عرفت الأمير عبد القادر حينما كان السعد خديمه والعز رفيقه وكانت الجزائر كلها تعترف بسيادته وسطوته وستجده الآن من حيث عزة النفس وقوة الجأش أعظم وأكثر..لا يظهر الضجر عاذرا لأعدائه متغافلا عن إساءتهم.....	محمد بن عبد القادر الحسني :تحفةالزائر،ج2،ص13 .تشرشل:حياة الأمير عبد القادر،ص 257، 258 .	**مونسينيور ديبوش** –لقاء ديبوش بالكولونيل أوجين دوماس (eugène) daumas .) –مونسينيور كيف أنت لولا الأمير لما التقينا؟ –في نيتي أن أبقى معه خمسة أيام. –ستزور الشخصية الاستثنائية،ولن تندم على مشقة السفر.عرفت عبد القادر في أيام عزه وقت كانت الجزائر كلها تحت سطوة سلطانه وقوانينه،ستجده اليوم أكبر وأكثر إدهاشا في نقاشاته..ولا يتشكى أبدا. ويجد الأعذار حتى لخصومه ولا يسمح لأحد أن يمسهم بسوء...	46
	3 انعقادالمجلس الخاص بدراسة وضع الأمير شهاة أحد الشخصيات(لامورسيير الذي وقع عليه اللوم في قبول شروط الأمير في استسلامه وأنه كان بإمكانه أسره بدل	محمد بن عبد القادر الحسني:تحفةالزائر،ج2 ،ص16، 17.	**انعقاد المجلس الخاص بدراسة وضع الأمير** شهادة لامورسيير في المجلس عند لومه عن تلك الشروط التي وقع عليها في استسلام الأمير:	38

على اعتماد الرّوائي على الماقبل النص الذّي بلغ النقل منه إلى نسبة كبيرة يكاد يتطابق فيها النصان التخييلي والتاريخي .	ذلك). -وأنا أتحقق أني لو ركبت الخطر بالزحف على عبد القادر ما رجعت إلا بخيمته وسجادته وأنه ليذهب إلى الصحراء بحيث لا يمكنني أن أصل إليه .....فسكتوا وانفض المجلس		أقول لكم ماكان يمكن أن آخذ لو سلكت هذا الطريق الذي تقترحه علي؟كنت سأقوم بغارة أخرى وأخبركم بعدها بأني حجزت خيمة الأمير ،سجادته ،ربما واحدة من نسائه ومع بعض الحظ خليفة من خلفائه...إذا كان وجوده في الصحراء أفضل من وجوده في الاسكندرية، ابعثوا به إلى الصحراء...ساد صمت	37- 38،
	4. **رسالة بيجو للأمير** يفاوضه في تغيير شروط الاستسلام بعد انعقاد مجلس برئاسة نابليون .....فالملك الذي سقط في الأيام السابقة كان وعني وعدا وثيقا بإطلاق صراحك وإرسالك إلى مكة ثم جاءت الحكومة التي قامت عليه وخلفته فنظرت في أمرك وجنحت إلى ما جنح إليه الملك ولكن أجبرها الصوت العمومي على ترك ذلك والآن أخبرك أخبار صاحب حقيقي لك أنه ربما تمضي سنون عديدة ولا يتيسر لك التوجه إلى المواضع التي طلبتها وإن سليت نفسك بالأماني الباطلة فإن ذاتك تصير في أشد الكدر وبناء على ذلك أشير عليك أن تكون على حسب الحال التي أبرزتها حوادث الدهر على وفق الإرادة الإلهية وذلك بأن توطن نفسك على جعل فرنسا وطنا لك فتطلب من الحكومة أن تعطيك أملاكا جديدة في أرضها ينتج لك منها ما تعيش به كواحد من كبرائنا مع مداومتك على أداء وظائفك الدينية كما تريد وبلوغ مرادك من تربية أولادك حيث إني أعلم أمر المعاش لا يهمك وإنما يهمك مستقبل أولادك مع حقوق الجماعة الذين هم في معيتك فإنك تراهم يموتون كدا...	محمد بن عبد القادر الحسني:تحفة الزائر ،ج2،ص21 . تشرشل:حياة الأمير عبد القادر ،ص263، 264 .	**رسالة بيجو للأمير**،يقول فيها: -لقد قلب الملك الذي سبق وأن أكد لي على تسريحك وتسهيل ذهابك إلى مكة،الحكومات التي أعقبت وجدت نفسها تحت ضغط الرأي العام فتخلت عن هذا الوعد،أرى من واجبي أن أحدثك بصراحة الصديق الحقيقي،سيمر وقت طويل قبل أن يسمح لك بالذهاب إلى مدينة النبي،الصراحة أحسن من الأماني الكاذبة،الأفضل هو أن تتخذ قرارا متماشيا مع الوضعية التي اختارها الله لك،أتمنى أن تصل إلى قرار تبني فرنسا كوطن لك وتطلب من الحكومة أن تمنحك أنت وعائلتك قطعة أرض غنية وستكون لك حياة مساوية لحياة أي مواطن فرنسي محترم أعرف أن مقترحا مثل هذا قد لا يغريك كثيرا ولكن فكر أكثر في مستقبل أبنائك وحاشيتك أنت ترى أنهم يموتون يوميا مللا وكمدا.	537 563 .

	5 زيارة نابليون –لما سنحت الفرصة للبرنس في إنجاز وعده اعتزم على الخروج من باريس...فلما مر بمدينة تور بعث إلى القبطان بواسيني يخبره بمروره على أمبواز ويأمره أن يتلقاه في موقف السكة الحديدية ويهيئوا له عجلات يتوجه فيها إلى القصر ليجتمع بالأمير. –ولما وصل محطة السكة الحديدية نزل وسلم على الجمهور الذي ينتظره ،ثم ركب متوجها إلى القصر ولما قرب منه نزل الأمير عند باب القصر،فلما رآه البرنس نزل عن العجلة فتلقاه الأمير وسلم عليه.	محمد بن عبد القادر الحسني :تحفة الزائر في مآثر الأميرعبد القادروأخبار الجزائر،سيرته القلمية،ج2 ، ص 9 ص38 . –عبد القادر بن السبع:الأمير عبد القادر وأدبه ،ص53 . تشرشل:حياة الأمير عبد القادر ،ص265	زيارة نابليون –منذ أن تلقى الكومندار بواسيني نبأ زيارة البرنس والتحضيرات الخفية تسير بسرعة. –توقف بواسيني برفقة كتيبة عسكرية في محطة أمبواز في انتظار وصول البرنس – الرئيس لويس نابليون. –عندما نزل البرنس– الرئيس لويس نابليون من القاطرة استقبله الكومندان بواسيني عند حافة الدرج الأول للقاطرة الرئاسية...تحدث الرئيس طويلا مع الكومندان بواسيني...وسارا باتجاه القصر. –نزل الجميع من السيارات وساروا وراء البرنس ..باتجاه القاعة الكبرى للقصر . –هز الأمير رأسه قليلا .....تقدّم نحوه لويس نابليون خطوات قليلة ليقف على يمين الكومندان بواسيني قبل أن يمد يده لتحية الأمير الذي مد يده وانحنى قليلا احتراما للشخصية .	565 566
	6 –تنفيذ الوعد –هذه ورقة تسريحك تعلن بوفاء عهد فرنسا لك فأخذها مستبشرا بما سمعه منه...ونص مافي الورقة عبد القادر إنني أتيت لأعلن لك بحريتك وإنك ستحمل بمن معك إلى سلطان عاصمة تركيا وذلك بعد الفراغ من الترتيبات المقتضية لسفرك وستعين لك الحكومة الفرنساوية مرتبا يليق بمقامك واعلم أن سجنك قد كدرني كدرا مدة طويلة وكنت أحسب أن الحكومة السابقة قد قصرت حيث إنها لم تتم ارتباطاتها معك وعندي أن عدم الثقة بأمة عظيمة من جهة نقض عهدها يحط قدرها وشأنها....وإذا كنت عدوا لفرنسا فلا يمنعني ذلك من أن أشكر أخلاقك الحميدة وشجاعتك وصبرك على الشدائد لذلك أفتخر بإطلاقك واثقا ثقة تامة بقولك حرر في السادس عشر من	. محمد بن عبد القادر الحسني :تحفة الزائر في مآثر الأميرعبد القادروأخبار الجزائر،ج2،ص39 . تشرشل:حياة الأمير عبد القادر ،ص266 .	تنفيذ الوعد –قال البرنس je suis venu vous annoncer votre liberté –جئت لأخبرك بحريتك ستقاد إلى بروسة في دولة السلطان وعندما ننتهي من الترتيبات الضرورية،ستتلقى من الحكومة الفرنسية معاملة كريمة تليق بمقامك العالي،منذ مدة طويلة ووضعكم يؤرقني،لأنه يذكرني بالتزامات تم اتخاذها ولم تنفذ ولا شيء أذل من حكومة دولة كبيرة لا تفي بوعدها...لقد كنت خصما عنيدا لفرنسا ولكن هذا لا يمنعني من الاعتراف بشجاعتك وقوتك وتواضعك في مأساتك،ولهذا فانا سأتلزم بشرف إنهاء حبسك وثقتي كاملة في كلمتك" .	566 567

	(أكتوبر) تشرين الأول سنة اثنتين وخمسين وثمانمائة "			
	7 –نابليون عند الأمير قدم له الأمير والدته فقبل البرنس يدها وسألها الدعاء ثم قدم له اولاده وخليفته والأتباع فحيوه تحية إعظام وإجلال... ثم قال البرنس للأمير إنني بعد عشرة أيام أراك في باريس لتحضر الاحتفال المقرر إجراؤه ووجودكم بذلك الاحتفال يكون باعثا على الافتخار ثم هيئت سفرة الغذاء وكان الأكل جزائريا....	محمد بن عبد القادر الحسني :تحفة الزائر في مآثر الأميرعبد القادر ،ج2،ص 39 المرجع نفسه ،ص39 تشرشل حياة الأمير عبد القادر ،ص267	نابليون عند الأمير -نادى الأمير كل حاشيته لينحني الجميع أمام منقذهم بما فيهم أمه لكن البرنس- الرئيس مد يده نحوها ورفع رأسها وقارة بن محمد وقدور بن علال والآخرون... -لم يغادر بونابرت القصر إلا عندما قاسم الجميع الكسكسي الذي حضرته نساء القصر..... وصل الأمير لإلى باريس في قطار الثانية....	568 568 570 .
	8 زيارة الأمير لباريس -الوثيقة المكتوبة التي قدمها الأمير لنابليون "الحمد لله وحده أطال الله بقاء سيد الملوك... - اطلع الأمير على دوائر القصر،ثم مشوا به على الاصطبل فرأى فيه فرسا عربيا،فقال البرنس أعد دت هذا الفرس لتركبه غدا.. -قول الأمير:إن الوالدة كانت في خامس عشر أكتوبر تمشي متكئة على العصا وفي السادس عشر منه صارت تمشي مستقلة من غير عصا.. -اطلاع الأمير على صناعة المدافع والمطبعة -إهداء نابليون السيف للأمير -عودته لأمبواز وسفره إلى بروسة	محمد بن عبد القادر الحسني :تحفة الزائر في مآثر الأميرعبد القادروأخبار الجزائر ،ج2،ص 41 .تشرشل:حياة الأمير عبدالقادر ، ص268 .محمد بن عبد القادر الحسني :تحفة الزائر في مآثر الأميرعبد القادروأخبارالجزائر،ج2،ص42 . المرجع نفسه ،ص40 المرجع نفسه،ص44 .	زيارة الأمير لباريس الحمد لله وحده على صاحب المعالي البرنس-الرئيس لويس نابليون حفظه الله.. بعد جويلة كبيرة في حدائق القصر،اقتيد الأمير بصحبة البرنس لزيارة القصر..ثم الاصطبل..وقف قليلا على حصان ابيض كثير الرشاقة...هو لكي اعبد القادر من الان هدية مني..في الغد ركبه الأمير. -قول الأمير:طوال أيام الحجز كانت أمي لاتحرك جسمها إلاّ بالاتكاء على عصاها،ولكن منذ أن أصبحنا أحرارا..صارت تتحرك دون عصا كالشباب - -زيارته لدار المصانع و المطبعة -إهداء نابليون السيف للأمير	579 . 580. 580 . 584 . 585

من خلال هذا الجدول الذّي حوى بعض مراحل حياة العلم (الأمير عبد القادر)،اجتمع النّصان"الماقبل النّص"والنّص، وقد خضعت فيه معاني النّص الرّوائي إلى مشاهد"الماقبل النّص"،بل إنّ الرّواية حاكت أسلوب وعبارات(النّص السّابق) في التّعبير عن المواقف والأحداث نفسهما، إلى حدّ لم تخالف فيه الرّواية تلك التّفاصيل الصّغيرة التّي بدت أنّها من خيال الكاتب، ولكنّها سرعان ما كشفت عن رصيدها الذّي متح من التّاريخ، وهو ما أثبت وفاء النّص الرّوائي لأخبار(النّص التّاريخي)بنسبةعالية، وإن كان هذا لايعني إعادة

التّاريخ، مع أنّ النّص قد شاكل، أيضا، ترتيب الأحداث على مستوى خطاب التّاريخ،كما اعتمد الأسماء التّاريخيّة نفسها، مثل(أسماء خلفائه ومعاونيه، أوالقبائل وشيوخها، إخوته، أوأسماء الفرنسيين).

كذلك التزمت الأماكن في النّص بحدود الخطاب التّاريخي ومسميّاته في (النّص السابق)؛ من مدن وشوارع وفضاء المعارك أوغيرها، وهذا يجيز القول:إنّ الرّوائي كان موثّقا لتأريخ الأمير عبد القادر تخييليا[1]،وكأنّه يكتب سيرة غيرية للأمير،ليحقّق أصالة هذا العمل في"البحث عن جعل القارئ يصدق...باسم الحقيقة ولكن لمصلحة الوهم"[2] وهو ما يمكن أن تؤكّده هذه القائمة الاسميّة في النّص الرّوائي التّي استعاترها الرّواية من المستوي (الماقبل النص)، والتّي ذكر منها الآتي:

الشّخصيات	وظائفها أو ما تمارسه	الصفحة(النص اللاحق)	النص السابق
جماعة الأمير :ومنهم:			
1. مصطفى بن أحمد التهامي	1. خليفة معسكر		-محمد بن عبد القادر الحسني:تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر ج1،ج2.
2. قدور بن محمد بن برويلة	2. كاتب الأمير(وشاح الكتائب)	456	
3. مبارك بن علال	3. خليفة مليانة	282	
4. محمد البوحمدي الولهاصي	4. خليفة تلمسان	300	
5. قدور بنعلال(خلفا لمبارك بن علال وحفيذه)	5. خليفة	119	
6. البركاني	6. خليفة المدية	430	-عبد القادر بن السبع:الأمير عبد القادر وأدبه.
7. مصطفى بن محي الدين	7. أخو الأمير		
8. الميلود بن عراش	8. مبعوثه في المراسلات	355	
9. مصطفى بن اسماعيل	9. من الأعيان وقدحارب الأمير	457	
10. ابن دوران	10. وكيل للأمير في المفاوضات بين الأمير وفرنسا	284	
11. عمر ليون الروش	11. مستشار الأمير الخاص	121	-عمار بلخوجة :الأمير عبد القادر لاسلطان ولا إمام.
12. عبد القادر بن كليخة	12. قايد تكدامت	291	
13. الخليفة العربي	13. خليفةالاغواط انضم لبيجو	114	
14. ابن يحيا	14. قائد للأمير	293	
15. محمد الصغير التيجاني	15. شيخ زاوية حاربه الأمير لارتداده	293	-شارل هنري تشرشل:حياة الأمير عبد القادر ،تر أبو القاسم سعد الله،
	16. أخو الأمير	310	
		264	

[1]. *ويحتمل أن يكون السّبب في ذلك الملابسات التّي لحقت هذه الشّخصيّة وعدم وجود أمانة قويّة في كتابة حقائق التّاريخ ،خاصّة أنّ الكثير من الحقائق سجّلت بفعل أيد استعماريّة وهي من تولت الترويج لها ممّا ولد غياب الضّبط ،لكن ستظل هذه الحقائق موجودة على مستوى النص السابق والروائي قد اعتمدها بغض النّظر عن صحّتها أو زيفها.*

[2]. *مارت روبير:رواية الأصول وأصول الرواية،الرواية والتحليل النفسي،ص ص 82،81 .*

16. السعيد.....	القواد:	310
.....	قائد	.274
جماعة الفرنسيين: ويذكر منهم	/	266
1. الجنرال دي ميشيل(**Desmichel**)	/	
2. الماريشال كلوزيل(**Clausel**)	/	
3. الكومندان دوصال(**De salle**)	/	87
4. بيجو طوماس روبرت(**Bugeaud**)	/	171
5. الكولونيل فلوري(**Fleury**)	/	298
6. الكابتان مرغونا(**Marguenat**)	/	302
7. الكولونيل طارطاس(**Tartas**)	/	343
8. الماريشال سيكوت(**Sicot**)	/	343
9. لاموريسيير(**Lamoricière**)	الرئيس الفرنسي	359
10. بواسيني(**Boissonnet**)	من القادة	360
11. الكولونيل بوفرت(**Beaufort**)	/	29
12. لويس نابليون(**Napoléon**)	/	504
13. الجنرال أوجين دوما **Eugène**) **daumas**)	حاكم الجزائر في الاستعمار الفرنسي	289
14. الجنرال كوربي دوكونيور **Courbet**) **de cognord**)	عين أسقفا للجزائر في مرحلة الاستعمار	512
15. الدوق دومال(**Duc D'aumale**)		563
16. المونسينيور أنطوان أدولف ديبوش(**Antoine Dupuch**)		578
		581
		30
		11

عادت الرّواية، من خلال الجدول السّابق، إلى(النّص التّاريخي)لتوثيق شّخصيّاتها، فقد حافظت على هذا الانتماء ولم يتدخّل الرّوائي بخياله لبنينة هذه الشّخصيّات ولم يغيّر فيها؛ لااسما ولالقبا أوكنية، إلاّ نادرا،بل إنّه استعمل،كثيرا، لغة السّرد التّاريخي وحافظ على صيغها الأسلوبيّة التّي تتبنّاها تلك الشّخصيّات، وكلّ ذلك أوحى بعمليّة تشكيل ممكن تاريخي، وهي إجراءات تؤكّد بدورها على أنّ بناء تخييل لهذا الممكن، خاصّة ما(يعادل التّاريخ) منه، نمط يختص بإنتاجه هذا الشّكل' عالم ممكن للأعلام'،لأنّه الشّكل الوحيد القادر على استيعاب مختلف الجوانب في التّأريخ.

كما يمكن أن يتحقّق هذا الشّكل في صورة أخرى أقلّ التماسا لمواطئ التّأريخ، وهو ممكن لا يسرف في استدعاء الماضي أوالتّاريخ، وإنّما قد تكون الجزئيّة التّأريخيّة حافزا لبناء سياق تاريخي يمتدّ إلى فترة تاريخيّة طويلة

بارزة الأحداث على مستوى(الماقبل النّص)، لكنّ هذا النّوع لا يتمادى في ضبط التّاريخ وتسجيله على نحو(ممكن العلم)،بل تقلّ فيه مؤشّرات التّأريخ وأخباره حتّى تفصل بينهما(التّأريخ والتّخييل)مسافة اختلاف، تستغلّها الرّواية في ذكر تفاصيل حياة موحية بتلك المرحلة الحيّة، ولهذا يستحقّ هذا الممكن أن يكون دالا على الحدث التّاريخي ويسمّى باسمه "عالم ممكن للأحداث".

في حين أنّ إشارات التّأريخ في نص"**كتاب الأمير**"أكّدت على تأثّر الرّوائي"واسيني الاعرج"بروايات التّأريخ واطّلاعه على تفاصيلها إلى حدّ غابت فيه تلك المسافة القائمة بين التّخييل والتّأريخ، بل إنّه يلازم حركات التّأريخ ويفتّش عمّا غفله، وعليه يصبح اعترافه الآتي:"كلّ الحوارات التّي اعتمدتها في الرّواية بين الرّجلين ،مونسينيور ديبوش-الأمير هي سجالات وحوارات موثقة تاريخيا" [1]،دليلا على ذلك .

1-2.عالم ممكن الأحداث : "رماد الشرق ج1 وج2 " .

إذا كان "عالم ممكن للأعلام" حركة منتظمة داخل التّأريخ توافق زمانيا ثوابت التّاريخ ودلالاته، فإنّ عالم "ممكن للأحداث"هو حركة غير منتظمة، تلحق ثوابته مجموعة من المتغيّرات تتسارع أو تتباطؤ داخل الزّمان التّاريخي، إلاّ أنّ انحصاره في المجال الزّماني التّأريخي المحدّد يؤهّله لأن يكون نمطا في"العالم الممكن المعادل للتّاريخ"،حيث لا يسيطر العنوان التّأريخي على النّص الرّوائي ولا تلجأ فيه الرّواية إلى عمليّة تسجيليّة لحياة علم من الأعلام، بل إنّ هذا النّوع تظهر فيه مبادرة النّص التّاريخي من خلال بعض ثوابت التّأريخ كحدث معيّن من الأحداث التّي تقتحم من خلالها الرّواية النّصين؛ التّاريخي والتّخييلي، فيمتدّ النّص الجديد بين حدث كان وآخر يكون، لينتج عالما ممكنا للحدث تاريخيّا، والاعتداد بالحدث في هذا الممكن لايحيل إلى غياب الحدث في ممكن العلم، وإنّما الأمر أوجب التّمييز بين عالم روائي يستحضر التّأريخ في كلّ أنساقه ليكون سلطويا؛من خلال العنوان والمحتوى واللّغة والأسلوب... وبين عالم روائي لحدث ما تتجلّى فيه هذه السّلطة في مواضع معيّنة ومحدودة، إلاّ أنّ وجودها ضروري لبنينة النّص وتوجيهه تاريخيّا.

للدّلالة على هذا الممكن تُتّخذ رواية (**رماد الشّرق**) بجزئيها الأوّل والثّاني[2] نموذجا مناسبا لهذا التّشكيل التّاريخي، حيث تتمظهر فيه أحداث التّاريخ داخل التّخييل، أي من خلال ضمّ آثار التّأريخ الخاصّ والبارز(في

---

[1]. كمال الرياحي:واسيني الأعرج ،دون كيشوت الرواية العربية، دار الكتب الوطنية ،تونس،2009 ، ص 83 .

[2]. واسيني الأعرج ،رماد الشرق،ج1(خريف نيويورك الأخير) منشورات الجمل ،ط 1 ،بغداد ،2013 .ج 2 ،(الذئب الذي نبت في البراري)،منشورات الجمل،بيروت بغداد ،ط1، 2013 ،

الماضي) إلى الخيال، فالرّواية في هذا الممكن لاتعكس الحياة التّأريخيّة أوأجزاءها كما هي، وإنّما تنتج ما يشبهها تخييليّا، ولذلك تطلّب هذا النّوع من الممكنات استحضار بصمات التّاريخ التّي تتجلّى -وفقا لأحد الدّارسين - في ثلاثة عوامل :[1]

1-الصّريح(ويمثّله:ما يقال ومن هو أنت)؛ أ .فعلى مستوى مايقال يتعيّن الأخذ في الاعتبار ماهو مقول بصراحة، وفيما يتعلّق بمجتمع النّص يتوجّب على التّحليل أن يتساءل عن الأشياء التّي تؤثّثه والأعراف التّي تحكمه.ما الذّي نجده في الواقع ؟ما هو رهان إعادة الصّياغة؟

ب.أمّا على مستوى الأنت فتتجلّى علاقة الرّواية بالتّاريخ من خلال محوها وصمتها، أي من خلال مايرد فيها أولايرد؛ (وكان عليه أن يكون بشكل خاص)، فيسمح هذان المستويان برؤية ما يتمّ التّأشير عليه وما يتمّ تفاديه وما يكون أمام المشهد ويلقى به على مستوى الأنت.

2-عامل الضّمني؛(التّمظهرات الشّكلية للاّوعي الاجتماعي)،حيث تكون علاقة النّص بالتّاريخ غير مباشرة وموحى بها ،فيسهم الرّوائي دون علم منه في اللاّوعي الاجتماعي، فأخذ الضّمني في رواية ما في الاعتبار لهو أحد السّبل في تحيين علاقته بالاجتماعي، إذ إن بعض الظّواهر الدّاخلية في النّص لا تكون قابلة للتّفسير إلاّ بواسطة الإحالة الضّمنية على النّص الثّقافي المتداخل.

3- وثالث عامل هو المنحرف أوالمائل(الإيديولوجيّة، والخطابات المعمول بها والمؤسّسات)، وهي محدّدة

كتمثّل متخيّل لواقع تحدّده شروط وجود معيّنة.ومن المنطقي أن يكون التّخييل الرّوائي متأثّرا بها، فتمرّ علاقة الرّواية بالتّاريخ من خلال تلك الإبدالات المستمدّة من الأيديولوجيا والخطابات وغيرها.

من ثمّ، سيكون تحديد شكل هذا الممكن في الرّواية(**رماد الشرق** 1 ،2) متعلّقا بتلك العوامل الثّلاثة تقريبا، بغية تعيين علاقة النّص الرّوائي بالتّاريخ وكيف تتمظهر هذه العلاقة على مستوى لغة الرّواية مقارنة بنص (**كتاب الأمير**)الذّي طغى عليه التّصريح بالتّأريخ والجنوح في تفسير المواقف والأحداث إلى النّص التّأريخي.

في الواقع، مثّلت هذه الرّواية(**رماد الشّرق1**)حلقة أخرى متّصلة برواية سابقة(**كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس**)، حيث ترجمت هذه الأخيرة حياة جيل اغترب ولادة كما اغترب نشأة، وهو جيل ارتبط وجوده بوجود جيل قبله تمتدّ إليه غربة هذا الجيل الثّاني ومنفاه ولكنّ ولادة هذا الجيل الأوّل كانت عربيّة في

[1]: ينظر،فانسون جوف: شعرية الرواية،تر لحسن أحمامة،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،ط1 ، 2012 ،ص ص 172 -197 .

أرض الوطن"فلسطين"، وهو ما عبّرت عنه رواية (**رماد الشّرق1**) التّي كانت بداية الحكاية ثمّ اكتملت حكاية جيلها الثّاني في"**سوناتا لأشباح لقدس**"، ثم الجيل الآخر في(**رماد الشّرق ج2**)على الرّغم من أنّ (**كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس**) هي الرّواية السّابقة زمانيا في الكتابة عن الرّوايتين الأخريتين .

لقد عاد الرّوائي في المدوّنة (**رماد الشرق، ج1**) إلى أحداث سابقة في (الماقبل النّص)لتجليّة بعض الحقائق التّي تبنّت منح هذه الحياة إلى شخصيّات جديدة في الرّواية، حيث هذه الأحداث هي شريان مسار الرّواية، فبالإضافة إلى اعتماد النّص على المنجز الرّوائي(**كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس**)الذّي خلّد القضيّة الفلسطينيّة ومأساة المغترب الحالم بحضن الوطن والعودة ولو في شكل رماد في سوناتة للأشباح،. حيث استمرّ شبح الغربة مع الأجيال الموالية، ولم يتلاش عند حدود الجيل الأوّل، بل توارثته الأجيال لتكبر معاناة اللاانتماء والإحساس بالانفصال بين أرض ووطن، إذ تظلّ نظرة عدم القبول والرّفض مرافقة لكيان أولئك المغتربين، ولهذا عاينت رواية(**رماد الشّرق ج1**)هذا الموقف بشكل واضح من خلال الشّخصيّة(جاز)أحد أفراد الأجيال اللاّحقة، التّي هي ثمرة مغتربين، تنتهي أصولها إلى العرب من حيث نسب الوالدة فقط.

استثمرت الرّواية في التّعبير عن هذه القضيّة المستوي (الماقبل النّص)، حيث اعتمدت على الأحداث الخارجيّة في بناء عالمها التّخييلي، لأنّ "المخيال لا يعني الأوهام أو الصّور بالمعنى المادي للكلمة، إنه الدّلالات الكبرى التي تجعل من المجتمع متماسكا ككل، وبواسطة هذه الدلالات الكبرى يعطى المجتمع معنى على حياة الأفراد "[1].

كان أوّل حدث اتّخذته"الرّواية" معلما لتشكيل إطار الموضوع الممكن في التّخييل التّاريخي هو"حدث تفجيرالبرجين التّوأمين"في الولايات المتّحدة الأمريكيّة،إذانطلقت الرّواية منه وقد انتهت الرّواية (**كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس**)عند وقوعه.

وفيه اتّخذت الرّواية دور الإعلامي الذّي يبحث عن الحقيقة بين هذا وذاك ، استمعت خلاله إلى شهادات المواطنين ونقلت إحساسهم وتعرّفت على ردّة فعلهم ومواقفهم،كما صوّرت مشاهد الدّمار والحرائق :"**كان البرج الشّمالي يشتعل و أدخنته تتصاعد عاليا لتتحوّل فجأة إلى فرن عال لمصنع قديم**"[2].

---

[1]. عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)، ، ص 10

[2].واسيني الأعرج:رماد الشرق 1 ،خريف نيويورك الأخير، ص20 .

ظهر هذا الخبر في الرّواية بمثابة إعلام عن نقطة بداية للتّاريخ، فكانت الواقعة فعل تزمين لأحداث الرّواية، وكأنّها وثيقة تأريخ مسار الرّواية، فكان هذا التّصوّر سند احتمالها الانتماء إلى الماضي التّاريخي رغم تغيّراته، لأنّ هذا الانتماء لا يدلّ على الالتزام التّأريخي، وإنّما هو المعادل التّاريخي الذّي تحوّل فيه الحدث في (الماقبل النّص) إلى فعل تخييل تاريخي، محوره الواقع ، ويمكن أن يُميّز هذا التّفعيل من خلال هذا الحوار الذّي جمع الشّخصيّتين: (جاز وميترا) [1]:

بقي جاز مشدودا إلى ميترا ويده تحاول أن تكتم صرخة ملأت صدره الذّي ضاق فجأة My God ؟ دفن رأسه بين يديه كأنه كان يخشى على بصره من العمى.رفع عينيه من جديد قبل أن يغمضهما على النيران و الأدخنة وهي تتصاعد عاليا من البرج الشّمالي. مد يده بشكل آلي إلى حبات زجاج إطار اللوحة التي انتشرت هنا وهناك كعقد لؤلؤ تقطع خيطه .

–زلزال؟لابد أن يكون زلزالا مدمرا.

رددت ميترا وهي تحاول أن تفهم ما كان يحدث.

–هل ترين ما أرى ؟ لا. ليس زلزالا.نيويورك تشتعل يا ميترا. – الانفجار جاء من مانهاتن.أنظري الأدخنة الكثيفة وألسنة النار التي تتصاعد من المركز التجاري ماذا يحدث؟ أنظري...أنظري...

[.....]

.لم يمر وقت كثير.بالضبط سبع عشرة دقيقة.كانت الساعة الحائطية تشير إلى التاسعة وثلاث دقائق عندما غيرت الطائرة التي كانت تعبر سماء نيويورك،مسارها فوق مانهاتن بنصف دورة واتجهت مباشرة صوب البرج الجنوبي بسرعة جنونية وكأنها كانت في سباق محموم مع الموت،لتخترقه بعنف ويخرج الحطام الملتهب من الجهة المقابلة.اشتعلت النيران التي اصفرت ثم احمرت ثم اسودت في النصف العلوي من البرج وصعدت ألسنتها عاليا.تشبث جاز بميترا و حاول ألا يرى ما كان يحدث أمام عينيه.

حملت تلك العبارات إنباء واضحا عن الوقائع، فقد حدّدت الموضع والزّمن المرتبطين بحادثة الانفجار، ممّا جعلها تؤدّي دور التّاريخ التّسجيلي، حين نقلت الرّواية موقفا من المواقف التّي، ربما، كررّت مشاهدها على مستوى مساحات شاسعة من الحدث، وهي تشرح فيه ردّة فعل المواطن أثناء هذا الانفجار، إلى حدّ لم تختلف

[1] المصدر السابق،ص20 .

فيه الرّواية مع ما نقلته وسائل الإعلام، أومع ما سجّلته الكتب إزاء تحليلها للحادثة، ولعلّ ما ذكره (جاك دريدا)(Jacques Derrida) في حوار له(يوم22 أكتوبر 2001)واحدا من تلك الشّهادات الممكنة في حقّ الحدث،حيث ذهب في كتابه (ماذا حدث في حدث 11سبتمبر) إلى تحديد المكان والزّمان أيضا :"ماحدث، على ما يبدو، في11 سبتمبر، على بعد خطوتين من هنا، في مانهاتن أو في واشنطن، غير البعيدة من هنا"[1]..

أوما يبدو في محاولته إعطاء تحليلات كفيلة بتفسير الأسباب عندما يقول:" الواقع أن تأملات بعض المهندسين المعماريين الأمركيين عن البرجين التّوأم قد تضمّنت توقعات بإمكانية وقوع هجوم إرهابي ضدّها"[2]، وكلّها لا تختلف عمّا تبنّته الرّواية "**رماد الشّرق1**" من تأويلات اتّبعت في بنيتها بنية (الماقبل النّص)، كهذا المقتطف الذّي ردّ فيه أسباب الانفجار إلى الأسباب نفسها التّي ذكرها "جاك دريدا"، وذلك في قوله:"**لا هذه حرب.حرب.لا يمكن أن يكون ذلك زلزالا أو حادثا عارضا. والضربة مقصودة ولا يمكنها أن تكون خطأ بشريا.لا بد أن تكون الطائرة قد غيرت مسارها، فليس هذا مسلكها الاعتيادي.لا يعقل**[3].أو حين يصرّح مباشرة"**تعرضت نيويورك لعمل إرهابي...**"[4]، وكذلك في قوله : "**ماكان مجرد حادث عابر كثيرا ما يحدث لطائرة ظلت مسارها و حاولت عبثا أن تدور حول نفسها، سرعان ما اتّضح أنه عمل محكم ومسبق التنظيم**"[5] .

تُردّد هذه التّصريحات في جعبتها صوت التّأريخ، الذّي يسارع إلى نقل الأحداث الكبرى وتسجيل حيثياتها، ولذلك اعتمدت معظم هذه الجمل على التّركيب الإستفهامي بغية الاستعلام، فتكسب حوافز تلقائيّة للتّصوّر الممكن في هذه الحال، وهو تصوّر لا يختلف عمّا حدث يوما ما في "11 سبتمبر2001 " .

حاولت هذه الحركة التّاريخيّةأن تثبت كينونتها داخل الزّمان الرّوائي بواسطة ضوابط ثابتة تاريخيّا إذ"مهما يكن من أمر فإنّ قيمة الحقيقة لا يكون لها معنى إلاّ في علاقة مع الزّمن ومع احتمال الوجود "[6]، كالبيانات المتعلّقة باسم الرّحلة واتّجاهها، وقد شكّلت هذه البيانات سندا تأريخيّا لتمثّل الحدث وتثمينه بالصّدق،وهو ما

---

[1] جاك دريدا:ماذا حدث في حدث 11 سبتمبر ،تر صفاء فتحي ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ، 2006 ،ص 38 .

[2] المرجع نفسه ،ص 43 .

[3] . واسيني الأعرج:رماد الشرق 1،ص21 .

[4] المصدر نفسه،ص26 .

[5] المصدر نفسه، ص27 .

[6] روبير مارتن :في سبيل منطق للمعنى، ص 135.

وصفته هذه العبارات:"**الرحلة 11 التي اصطدمت بالبرج الشمالي أقلعت من بوسطن، الرحلة 175 التي اخترقت البرج الجنوبي أقلعت هي كذلك من بوسطن**"[1] .

استعمال مثل هذه الوحدات الاستعلاميّة، تضفي هالة من اليقين الواقعي، هذا الأخير الذّي يمكنه أن يكون من مستويات التّاريخي، حيث أسهمت هذه الصّياغة في تتويج الحدث بملابسات إمكان الحدث؛ من استفسارات متتاليّة عن الاصطدام، والحريق، ونوع الطّائرة، وتخصّصها بنقل المسافرين أولا، وهي بيانات تستشعر يقين المتلقي، لما أرخّ له، لقبول منطقه والانفعال مع القضايا التّي يعرضها النّص الرّوائي،كسؤاله، هنا، عن موقف إحدى قنوات الأخبار: "**أمر مثل هذا لن يغيب عن cnn س،ن،ن ،كيف يشتعل البرجان؟ اصطدام طائرات ركاب أم ماذا ؟ طيب لماذا تم تغيير مسارها ؟ أنا لا أفهم**"[2].

لقد أحدث الرّوائي في النّص مجموعة من التّساؤلات، كثيرا مارددّها الإعلام أو أدلى بها المحلّلون وأصحاب الاختصاص، وهي أسئلة أنشأها الحدث وفرضتها طبيعة الأشياء، ولذلك يهيئ النّص ظروف وقوع الحدث لصناعة عالم مناسب له، وهوماحاول أن يعبّر عنه(جاك دريدا) في قوله:"نبدأ في التفكير في الأثر الأول لهذا الحدث؛ من أين أتى إلينا وكيف فرض علينا هذا الأمر الذي يمثل في حد ذاته تهديدا لنا؟من الذي أمرنا بهذا الأمر المهدد...يجب أن يرددوا، يجب إعادة التسمية 11 سبتمبر، رغم أنكم لا تعرفون ما تتحدثون عنه في نهاية الأمر ولم تفكروا بعد فيما تدعونه بهذا الاسم،وأنا دون شك على اتفاق معك في أن هذا الشيء "11 سبتمبر قد أعطانا الانطباع بأنه حدث عظيم ولكن ماهي في تلك الحالة ماهية هذا الانطباع؟ وماهي ماهية الحدث وفوق هذا وذاك ،ماهي ماهية الحدث العظيم؟"[3] .

لعلّ ما قدّمه(جاك دريدا)في تحليل أحداث سبتمبر، أبان بوضوح، نوع الإجراءات التّي يجب أن يتمثّلها النّص الرّوائي، وكذا نوع الصّيغ التّي تمارس على مستوى الخطاب حتّى يتمكّن من إنتاج التّاريخي، وهو ما لهجه أسلوب الرّواية حين رفعت تقريرا عن ذلك الحدث، حيث ترددّت تلك الأسئلة على ألسنة الشّخصيّات؛ مستفهمة عن الوضع، ومستعظمةالوقع، متطلّعة إلى اليقين، وما هذه الاستفسرات، في الواقع، إلاّاستبيانات موجّهة نحو التّاريخي لفهم كلّ الملابسات.

---

[1]. واسيني الأعرج:رماد الشرق 1، ص21 .

[2]. المصدر نفسه،ص21 .

[3]. جاك دريدا:ماذا حدث في حدث 11 سبتمبر ،ص39 .

إنّ هذه المساءلة التّاريخيّة على لسان الشّخصيّات حقّقت تصوّرا مناسبا لاحتواء السّياق ومرجعيّاته فتكون الإجابة من قبيل السّؤال بعرض احتمالات ممكنة متعدّدة، قد يكون أحدها من خطاب الممكن التّاريخي، نحو هذه الجمل السّابقة الذّكر:

- **ماكان مجرد حادث عابر.**
- **كثيرا ما يحدث لطائرة ظلت مسارها و حاولت عبثا أن تدور حول نفسها،**
- **سرعان ما اتّضح أنه عمل محكم و مسبق التنظيم.**

هذا الأسلوب يعطي للرّوائي إمكانيّة خلق تصوّر ذي منحى تاريخي دون الاعتداد بالسّند تأريخيا وإن كان السّند أحد هذه التّصوّرات التّي يحيل إليها هذا المنحى، وبالتّالي هو يعطي المبدع فرصة خطاب أطراف متعدّدة من متلقي التّاريخي في(الماقبل النّص)دون إقصاء إحداها لمنح عمله صبغة التّخييل التّاريخي لاجتماع الظّاهرتين معا(التّأريخ والخيال)،لهذا،أحيانا، يصبح"الروائي مجبرا على أن يرصد ويسجل الوقائع التّاريخية في البيئة التّي تدور بها أحداث روايته، حتى وهو ينشئ بنيانه الرّوائي وفقا لقدراته الإبداعية وخياله الفني"[1] حتّى تجتمع عنده إمكانات مختلفة في بناء عالم الممكن المعادل للتّاريخ.

إلاّ أنّ تدخل الذّات الإبداعيّة للرّوائي سيصوغ لهذا التّاريخ إحداثيات جديدة أَ(سَ ،عَ) في المستوي نفسه، ممّا يجعلها تستحقّ أن توصف بأنّها "مرجع تخييلي"" للعالم الممكن التّاريخي"، لذلك ردّ أحد الكتّاب رجوع الرّوائي، بصفة عامّة، إلى المستوي(الماقبل النّص)إلى أسباب تتعلّق بالكاتب الرّوائي نفسه، لأنّ الرّواية عنده مرآة لرؤية وجه الرّوائي، أوإنّها في الأساس محاولة لإحداث الذّات، الهدف منها فهم نفسه وإدراك غرضه[2]، لكن لا يمكن أن تتوقّف أهداف الرّواية عند هذه الحدود الضيّقة، لأنّ انعكاس الذّات في العمل الإبداعي هو نوع من التّوجه نحو إدراك صورة من صور الذّات المتعدّدة في الإنسانيّة التّي يسعى الكاتب لأن يحتويها جميعها،كما يمكن حمل هذا التّفسير على محاولة تحقيق التّواصل في عمليّة اتّصال الرّواية بمختلف الأطراف عن طريق استحقاقها التّعريف بمرجعيّة ما، وهو ما عدّه- الكاتب السّابق- أوراق اعتماد الرّوائي

إنّ الحوار السّابق بين شخصيّتي(جاز وميترا)حول أحداث"11 سبتمبر"يجيز اعتماد الرّواية هذا البعد التّأسيسي في منظومتها،كما بدت هذه القضيّة في نص(**سوناتا لأشباح القدس**)من خلال عمليّة إكساب

---

[1]. قاسم عبده قاسم،أحمدابراهيم الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، (نصوص تاريخية و نماذج تطبيقية من الرواية المصرية) ، ص8 .

[2].ينظر،كولن ولسون:فن الرواية،،ص 241.

الحدث وقعا تاريخيّا يستند إلى مرجعيّة محدّدة حين يستنفر أسلوب التّوثيق في تلك الحادثة التي ارتبطت بموت الشّخصيّة"مي"والدة مبدع السوناتا"يوبا"، هذا الأخير الذّي يتغيّر اسمه إلى"جاز"في رواية"**رمادالشرق1**" التّي تكتمل فيها السوناتا مستفتحة أحداثها بحدث"11سبتمبر" الذّي انتهت عنده رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" والذّي تصفه في القول؛"**في ذلك الصّباح من يوم الثلاثاء** 11 **سبتمبر**2001،**ذهب ليعتذر لمي لتأخره...– "ثم ماذا يا يما...شكرا لك أنك منحتني قدرا آخر حتى وأنت ميّتة... كان يمكن أن أكون واحدا من ال** 2986 **ضحية التي اندثرت في ساعات قليلة ،1366 في البرج الشمالي الذي تهاوى على الساعة العاشرة وتسع وعشرين دقيقة بعد أن صدمته الطائرة 11 AA ، على الساعة الثامنة وست وأربعين دقيقة بالتوقيت المحلي ،أو من بين600 ضحية في البرج الجنوبي الذي سقط على الساعة التاسعة وخمسين دقيقة،أي سبع وأربعين دقيقة من الاصطدام بطائرةA175** أو...**كان يمكن أن أكون من بين 293 الذين اكتشفت أجسادهم كاملة،أوحتى من البقية، أي من ال0000 2 من الأشلاء وقطع العظام التي تم تحديد هوياتها بصعوبة،وربما أكثر من ذلك كله،أي أن يكون من بين1151 الذين لم يعثر لهم على أي أثر ...وربما ....من يدري؟لا هذا ولا ذاك،كان يمكن أن أسافر في إطار مهامي كما أفعل عادة بين بوسطن في الماساشوسيتس ولوس أنجلوس في كاليفورنيا،وأكون من بين 92 راكبا من ركاب الرحلة AA11، أو من بين 65 راكبا من ركاب الرحلةUA175 ... وكان يمكن ...أن أكون من بين الناجين الثمانية عشر،الذين خرجوا بأعجوبة من نيران البرج الجنوبي،أرأيت كيف صرت أحفظ الأرقام؟...أي حظ سحبني في ذلك الصباح نحو قبرك يا أمي.....** "[1] .

لقد اعتمد الرّوائي في تسجيل هذه الواقعة على تعداد الإصابات والأضرار البشريّة، وهو بهذا الفعل يريد أن يقترب من عمليّة التّأريخ في الاستماع لشهادة إحدى الشّخصيّات الحاضرة في الحدث (يوبا=جاز) التّي تقدّم معلوماتها في شكل تقرير حدّد في ثناياه الزّمان والمكان والوقائع والنّتائج والملاحظات، فتقمّص الرّوائي دور الإعلامي الذّي سلّط أضواءه على جميع الاحتمالات، خاصّة وأنّ أحداث (11سبتمبر)كانت من الأحداث المفاجئة التّي غطّتها مساحة إعلامية كبيرة قد تخالطها الفبركة والمغالطة–كما أشار أحد الباحثين– إلى أنّ لوسائل الإعلام قدرة رهيبة على قلب الحقائق وتشويهها ويعدّ "حدث 11 سبتمبر"نتيجة لهذا النّوع من الأحداث المكسرة التي تأتي فجأة غير أنها تخضع أمام اندهاش الجميع إلى التّضخيم والأسطرة، فقد كتب بشأنه

[1] .واسيني الأعرج: كريماتوريوم ،سوناتا لأشباح القدس،ص ص 388، 389 .

الكثير وصدرت بشأنه تأويلات متعدّدة وما زالت آثاره وتداعياته على العالم حاضرة إلى اليوم [1].

لذلك احتاج الرّوائي في صناعة هذا الحدث إلى البحث في سلسلة المعطيات التّي استنزفتها الأخبار أووسائل الإعلام المختلفة ليتوصّل إلى تكوين برهان وثائقي لهذه الحادثة انطلاقا من شهادات عيان وغيرها من المصادر التّي تبنتها الرّواية، وهو ما يمكن توضيحه في هذا الجدول، بناء على ما قدّم في المقتطفات السّابقة من النّصين؛ السّابق(**سوناتا لأشباح القدس**) واللاّحق(**رماد** الشرق1)، على سبيل المثال :

البرهان الوثائقي	الأرشيف		الشهادة		الفضاء المأهول	الزمان التاريخي
عملية المساءلة:تقديم المؤشرات والبحث عن الأجوبة	مجموعة النّصوص المختلفة:		طريقة الطرح والتصوير البلاغي:		تعيينات	الزمان المحوري (التوقيت المحلي)
*شهادةجاز:**1-رؤيته لاشتعال البرج الشمالي**	(النص السابق) كريماتوريوم	النص اللاحق رمادالشرق1)	النص السابق(كريماتوريوم)	النص اللاحق(رمادالشرق1)	المواقع:تحديد الجسد(الهنا/الهناك):	*الثلاثاء 11 سبتمبر 2001 .
2-تغيير الطائرة لمسارها فوق مانهاتن بنصف دورة	موقعها: موقع اجتماعي: الذاكرة -	-غير متوفرة لأن الحدث مباشر	شهادة يوبا: ينقل الحدث من ذاكرته عند زيارته قبر أمه الذي كان سببا في نجاته من حدث الاصطدام ويسمي الرحلات ويعدّد الضحايا" عدد الضحايا: -الإجمالي:2986 -البرج الشمالي1366 -البرج الجنوبي600 -بأجساد كاملة293 -الأشلاء2000 -لم يعثرعليهم1151 -رحلة 92AA11 -رحلة 65:UA175	شهادة جاز: ينقل الحدث من نافذة بيته مباشرة يصوّر هول الحرائق وفزع النّاس وانغلاق الطرقات ثم ينتقل للمستشفى فيحدد نوع الإصابات وعمليات إنقاذهم.وأثر الحدث في أنفسهم وكذا معاملة غيرهم من الأجنبيين واتهامهم بالإرهاب	*مدينة نيويورك -البرج الشمالي -الرحلةAA11	الاصطدام:8:46س السقوط:10:29 سا
3-اتجاه الطائرة مباشرة صوب البرج الجنوبي					-البرج الجنوبي -الرحلة UA175	الاصطدام:أي9:03 سا السقوط : 9:50 سا (47 د من اصطدام الطائرة)
4-السرعة جنونية						
5-اختراق الطائرة للبرج						
6-طائرةثالثة هوت على البنتاغون.						
7-سقوط طائرة في غابة بنسلفاني.						
8 -إخلاء البيت الأبيض						
-رئيس البلدية الجمهوري رودولف جولياني rudolph guiliani						
*أجوبةجازالممكنة						

[1] خالد طحطح : عودة الحدث التاريخي، دار توبقال للنشر،المغرب،ط 1 ،2014 ،ص ص 151 ،152 .

-هذه حرب -زلزال -حادث عارض -الضربة مقصودة. احتمال وقوع هجوم إرهابي آخر						

رغم إنّ الهدف الذّي تجلّى من خلال هذا التّوثيق هو محاولة لاكتشاف الرّاهن بتحيين الماضي خلافا لما هو واضح في ممكن العلم الذّي أشّرت كلّ علاماته إلى التّأريخ لشخصيّة الأمير.إلاّ أنّ الرّوائي استطاع أنّ ينتج سندا تاريخيّا لبنينة الرّواية، خاصة إنّ ما يعتدّ به -غالبا- هو التّاريخ المكتوب لاعتقاد الصّدق فيه.وفعل بناء التّاريخي في هذه الرّوايات ناتج –أحيانا-عن اعتقاد الرّوائي بالزّيف الذّي لحق الحقائق وحّرف الأخبار وزوّرها، ولذلك كان الرّوائي يعتمد كثيرا على ما يقوله القوال-على نحو رواية **جملكيةآرابيا**-التّي شهد فيها الرّوائي لتاريخ الطّبري بالتّطاول على الحقائق وتزييفها[1]،كما هو الحال مع أولئك الذّين رأوا أن"الأخبار التّاريخيّة هي ما تناثر في الكتب القديمة من حوادث اختلط فيها الواقع بالخيال والتّاريخ بالأسطورة"[2]، وهذا يفسّر، من جانب آخر، تسمية كلّ ماض بالتّاريخ ، بغض النّظر عمّا يعتريه من وهم أوحقيقة.

لقد غلب على نصوص روايات"الاعرج" كثرة التّوثيق لتلك المعلومات التّي انتمت إلى(الماقبل النّص)، مثل ماهو موجود في روايات؛(**جملكية آرابيا،كتاب الأمير، مملكة الفراشة...**)، إلاّ أنّ هذه العمليّة قلّ أثرها في نص(**رماد الشّرق1و2**)، إذ عزفت الرّواية عن استعمال الهوامش للتّعريف بالأحداث التّاريخية أوما اتّصل بها من تواريخ وأعلام إلى توظيف تلك المعلومات تاريخيّا ومباشرة في إطار السّرد الرّوائي، مع كتابتها بخط سميك أوتمييزها بالمزدوجتين، أحيانا، مثل قوله في هذا النّص:"**فتح آخر كتاب امتدت له يده..**"**في الرابع من شهر**

---

[1]. :ينظر، واسيني الأعرج:جملكيّةآرابيا،.

[2]:محمد حسين حسن :الشكل الرّوائي والتراث ،ص274

** جورج كليمنصو(georges clemenceau)،اشتغل رئيس وزراء فرنسا من1906/10/25 إلى 1909/6/24 وأيضا من 1917 إلى 1920 ،ديفيد لويد جورج(david lloyd georges)سياسي بريطاني من زعماء حزب الأحرار البريطاني كان رئيسا للوزراء أثناء النصف الأخير من الحرب العالمية الأولى(1916/9/7 إلى 1922/10/19) ،ويكهام ستيد(henry wickham steed)،(1871 –1956) ،مؤرخ للتاريخ صحافي،(رئيس تحرير صحيفة التايمز ،ينظر،أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى،(تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)،مج 1 ،(النضال بين العب والترك)،مكتبة مدبولي،القاهرة.ص ص.
والموقع wwwmarefa,org/index.php،2017/3/21، 12: 15 سا و htpps://fr.m.wikipédia.org

مايو استدعى كليمنصوويكهام ستيد وشكا له بمرارة من أن لويد جورج كان دوما ينقض الوعود التي كان يقطعها على نفسه:في بادئ الأمر أبدى لويد جورج موافقته التامة على أن تكون فرنسا الدولة المنتدبة على سوريا....."**[1].

انماز هذا النّص عن غيره من النّصوص الرّوائيّة الأخرى بالإحجام عن التّعريف بشخصيّات الرّواية المرجعيّة أوالإحالة إلى الأحداث التّاريخيّة لتمييزها،كما هو الشّأن في رواية "**مملكة الفراشة**"، وإنّما ساوى نص"**رماد الشرق1** "بين التّاريخي والخيالي في عمليّة السّرد، سواء أكان متناصا حرفيا مع التّأريخ أم متصرفا فيه ومع ذلك ليس للرّواية إلاّ أن ترتدّ نحو(الماقبل النّص) بأشكاله الممكنة لتسويغ التّاريخي في عالم ممكن للأحداث أو ممكن الأعلام .

إنّ النّص لايستغن بأنماطه المتعدّدة عن العودة إلى مواد خارجيّة على النّص الرّوائي، لأنّها من عمليّات تأسيس التّخييل في الرّواية، وهي أيضا من حاجات استقبال المتلقي للنّص، حيث ارتبط حاضر الأمم بماضي الشّعوب بواسطة تلك المكوّنات التّاريخية(المجتمع ،الاقتصاد، السّياسة...)،لالشيء إلاّ لأنّها وليدة تفاعل الذّات الإنسانيّة بؤرة كلّ تاريخ .

وجود هذا الرّابط بين الخيال وماهو كائن أوواقع في خارج النّص من القضايا المهمّة التّي أثارت نقاش الدّارسين، فكان هناك تصوّرات مختلفة، منها مادعت إليه "كايت همبرغر"(kate hamburger) التّي تذهب إلى تموضع الحقيقة داخل الخيال ذاته دون الارتباط بمرجعيّة خارجيّة، أي أنّ الواقع الخيالي يوجد بذاته وأنّ الحقيقة لا تعرف بالتّطابق مع حالة من العالم وهي لا تستمدّ مصدرها إلاّمن الخيال وبالتّالي السّردي لا يحتوي على قصّة حقيقيّة لأنّه مجال الوظيفة الرّوائيّة فقط [2].

فيما انتقد صاحب"في منطق المعنى"هذا التّوجه الذّي رأى أنّ جميع علامات الخياليّة لا تفرض نفسها بالبداهة نفسها، فحتّى إن خلت اللفيظات من الإحالة على الواقع فهي تقدّم باعتبارها ذات إحالة عليه،فإن ماهو معروض يُعرض باعتباره موجودا، وما يقال يقدّم باعتباره حقّا، وذلك من خلال مفهوم صورة محيط(المعتقد) والراوي العليم [3]، هذه النّظرية تفسّر جوانبا من علاقة المرجع بالتّخييل أي الاعتداد بالتّاريخي في

---

[1]: واسيني الأعرج:رماد الشرق1،ص54 .

[2]: ينظر، روبير مارتن :في سبيل منطق للمعنى،ص ص 359 - 363 .

[3]: ينظر، المرجع نفسه،ص 366 .

النّص وكيف يتحقّق، ولذلك كانت المواثيق والرّسائل والتّقارير وغيرها حيّزا واسعا لتحقيق الشّكل التّاريخي لممكن الأحداث الرّوائي ،كما هو الحال في هذه العيّنات:

1-المواثيق:

لقد اشتغل النّص الرّوائي على عدد لا بأس به من الوثائق التي أفرزت واقعا للتّاريخيّة زمانا أو مكانا،كما حاول أن يجمع الوثائق المختلفة التّي تعزّز بها قضايا الأحداث ممّا جعله يرجع في هذا الأمر إلى(الماقبل النّص)،خاصّة إنّه اعتنى في هذه الرّواية "**رماد الشّرق**"بتاريخ مرحلة معقّدة الأحداث ومتداخلة الأسباب،وعودته للتّاريخ تمنحه ثراء فكريّا ،ذلك أنّ "مجال التّاريخ هو التراكم"[1] الموصوف في (الماقبل النّص). ،فكان النّص يرتدّ إلى هذه التّراكمات المعرفيّة من ذكر القوانين والمؤتمرات والتّقارير والثّورات والمناشير واللّقاءات والشّخصيّات وغيرها ليبرّر السّياق الدّلالي للنّص كي يناسب التّاريخي في الرّواية ما كان أو ما يمكنه أن يقع ،خاصّة إنّ الرّواية"تمثّل أمورا كانت ممكنة الوجود ولكنها لم توجد قط"[2]،لأنّ عملها سيظلّ التّخييل الذّي لايحيل إليه إلاّ ماهو مكتوب في الرّواية،وما عودتها إلى (الماقبل النّص)إلاّ لإنتاج نوع من الوساطة بين المبدع والمتلقي وهوما دلّت عليه مجموع الوثائق المختلفة التّي يمكن تقديم بعض الأمثلة التّوضيحيّة عنها لتمييز الأحداث:

المواثيق	النصوص :رماد الشرق 1 (النص اللاحق)	الصفحة	(النص السابق):(كتاب الثورة العربية الكبرى)[3]	الصفحة
المؤتمرات واللقاءات	-لقاء سري للأمير فيصل مع مصطفى كمال2جويلية1919	392	1- اجتمع الملك فيصل بن الحسين...سرا مع الدكتور حاييم وايزمن"زعيم الصهيوني في 3 من كانون الثاني(يناير)1919.[4]	13
	-اتفاق لويد جورج-كليمانصو 13 أيلول1919	234		
	1-لقاء وايزمان بفيصل في معسكر الغويرة يوم 4جوان1918 .	350	2-هيئة العربية الفتاة:أسسها"أحمد قدري،رفيق التميمي،رستم حيدر..."	17
	-اجتماع سان بيتسبوغ4آذار1916 لتقسيم المنطقة العربية			
	2-هيئة العربية الفتاة(ياسين الهاشمي،أحمد قدري،رفيق التميمي،سعيد حيدر،أحمد مريود،عزةدروزة،شكي القوتلي)	401	3-و للمرة الأولى يتصل فيصل برجال الجمعيات العربية السرية ولا سيما جمعية رجال جمعيتي الفتاة	

[1]:عبد الله عبد اللاوي:حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة،السلطة ،التمثلات،ابن النديم للنشر والتوزيع،وهران،دار الروافد الثقافية،ناشرون،لبنان،ط1، 2012، ص105 .

[2]:مارت روبير:رواية الأصول وأصول الرواية،ص75 .

[3]:أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى (تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)،مج 1.

[4]:صبحي ياسين :الثورة العربية الكبرى في فلسطين،1936-1939 ،دار الهنا للطباعة،1959،ص13 .

	3-لقاء فيصل مع جمعية الفتاة وجمعية العهد واطلع على مساعي الزعماء العرب للاستقلال عن الدولة العثمانية -بيان(1ديسمبر)(تعويض الجنود البريطانيين بالفرنسيين)	393 213-	والعهد كان في مقدمة الذين اتصلوا به(فيصل)في هذا الدور الدكتور أحمد قدري معتمد جمعية العربيةالفتاة في دمشق و أحد مؤسسيها ود عبد الرحمان الشهبندر ومحمد الشريقي وياسين الهاشمي وعلي رضا الركابي وقد س بما سمعه من تصريحات...فقد أفهموه أنهم مستعدون للعمل و إضرام ثورة عربية في سوريا لتحرير البلاد العربية الخاضعة لتركيا...	17- 111 112-
العهود والقوانين	1-وعد بلفور(تصريح2نوفمبر1917)من قبل اللورد بلفور(وزير الخارجية البيطانية) إلى اللورد روتشيلد (أحد أقطاب الصهيونية العالمية)"إن حكومة جلالة الملك تنظر بعين العطف إلى تأسيس وطن قومي للشعب اليهودي في فلسطين .."فقد نشرته جريدة المقطم في عدد9نوفمبر1917 2-اتفاقيات سايس وبيكو"مارك سايكس البريطاني وجورج بيكو قنصل فرنسا ببيروت"(ماي 1916)،(فرنسا وبريطانيا)"إنشاء دولة لليهود في فلسطين" -المادة الثالثة تفصل التقسيم..:العراق وفلسطيمن والخليج للإنجليز والساحل السوري تحت سيطرة فرنسا وأنشئت إدارة دولية لفلسطين...وقسمت بخطوط لفرنسا المنطقة الأولى(الزرقاء) ولانجلترا المنطقة الثانية الحمراء. -توقيع مع "حاييم وايزمن" على وثيقة الاعتراف بالوطن القومي لليهود(3كانون الثاني1919) والبند الثالث من بنودها التسعة هو تقديم الضمانات لتنفيذ وعد بلفور(2 ت2 1917)والبند الرابع يشجع الهجرة اليهودية إلى فلسطين... 3-شروط (غورو-فرنسا)على الأمير فيصل:1وضع سكة رياق-2حلب تحت تصرف فرنسا3-قبول الانتداب الفرنسي4-قبول الأوراق النقدية الجديدة5-إلغاء التجنيد الإجباري-معاقبة المجرمين الذين استرسلوا في معاداة فرنسا.	1-233 و352 2-350 ، 3-350 ،351 359- 374-	1-وعد بلفور:فقد نشرته جريدةالمقطم يوم9نوفمبر1917وهوصادر بصفة كتاب من اللورد بلفور وزيرالخارجية البريطانية يومئذ إلى روتشيلد"يسرني أن أبلغكم بالنيابة عن حكومة جلالة الملك ...أن ينشأ في فلسطين وطن قومي لشعب اليهود" . 2-في 2نومبر عينت الحكومة الفرنسية المسيو جورج بيكو قنصلها العام في بيروت سابقا...فاجتمع إلى السير مارك سايكس النائب في مجلس النواب البريطاني المنطقتان:أ (داخليةسورية)لفرنساوب(داخليةعراقية)لانجلترا..وبياح لفنسا في المنطقة الزرقاء ولانجلترا في المنطقة الحمراء.ص184 ،185. -..اجتمع الملك فيصل بن الحسين...سرا مع الدكتور حاييم وايزمن"زعيم الصهيوني في 3 من كانون الثاني(يناير)1919 .[1] بلفور:يسرني جدا أن أبلغكم بالنيابة عن حكومة جلالة الملك أنها تنظر بعين الرضا والارتياح إلى المشروع الذي يراد به أن ينشأ في فلسطين وطن قومي لليهود وتفغ خير مساعيها لإدراك هذا الغرض -3 يوم 23 ديسمبر1917 اجتماع كبير في باريس حضره السير مارك سايكس والمسيو جورج بيكو و المسيو غومن أقطاب وزارة الخارجيةالفرنسوية وعدد من السوريين واللبنانيين...	303 184 ، 185 13- 303- 301-
ميثاق الأحداث والأخبار	1-(محاولة الاغتيال):أراد قتل ابني فيصل وإعدامه ولولا خير بعض الناس الذين أخبروه قبل فوات الأوان لأعدم...عندما دخل إلى الشام وأقام عند عائلة البكري...	213. 241. -276. 285	1- وكان جمال باشا يريد من استقدلم علي إلى دمشق أنةيقرنه بأخيه فيصل فيظلان هينة لديه يمنعان أباهما من إتيان أي حركة ضد الدولة فأخذ يفتل خيوط الرأي مع إخوانه في دمشق باحثا عن وسيلة يتوسل بها ليفلت من الشرك...لأنه أدرك عدم إمكان إضرام ثورة في الشام بعد ما فرق جمال باشا ضباط العرب... ويقول	117 ، 118

[1] صبحي ياسين :الثورة العربية الكبرى في فلسطين،1936-1939 ،ص13 .

	(أحداث الثورة العربية)وبدأت شمس الأحد 29 سبتمبر 1918 ...نظر فيصل باتجاه دمشق...هل انتهى الشريف ناصر من تنظيم القوات العربية للدخول إلى دمشق...نوري الشعلان وسلطان الأطرش وعودة أبو تايه سيسحبون وراءهم أكثر من ألف خيال.....		نسيب بك البكري...إذا كنت تستطيع أن تنجو بنفسك فانج ولا تعد إلى دمشق فإنهم يضرمون لك الشر...
	-كانت قوات الشريف ناصر قد انقسمت إلى مجموعات صغيرة بحسب القبائل المنتمية إليها...سارت القوات نحو مدينة دمشق..	-263	2-الثورةالعربية: الحركة الكبرى لاحتلال الشام:وفي صباح 29 اتصلت بالجيش بالبريطاني وزحفت إلى دمشق...وكانت خيالة الجيش العربي بقيادةالشريف الناصر.ودخلتها بين هتاف الأهالي وترحيبهم ورفع العلم العربي على أبراجها.وكان على رأسها النوري السعيد قائد القوى النظامية في السرية وجميل المدفعي قائد المدفعية ود أحمد قدري وعلي جودت الأيوبي
	-من الجانب الإنجليز كان لورانس العرب وأللنبي في غزة 30 سبتمبر رفعنا العلم العربي عاليا.	-267	
	-كان الأمير ناصر يدرك جيدا صعوبة المهمة ولكنه كان على يقين من أن طلائعه ستستقبل في دمشق بحفاوة..فهاجنة عقيل ونوري شعلان وعودة أبو تايه وجموع الدروز وسلطان الأطرش يكفون وحدهم لتحريك المدينة		-وبدئ بإنشاء الحكومة العربية وشارك لورانس العرب بقيادة أللنبي فيصل في هذه المعركة .أما الأمير فيصل فبلغ يوم 2 قادما بالسيارة من الأزرق وقد استقبل والحلفاء استقبالا حماسيا منه احتلت محطة درعا
	-انتهى إلى تشكيل مجلس شورى أوكلت له مهمة اختيار رئيس الحكومة		
	-دخول العرب بعد خروج الأتراك من دمشق وتعيين الأمير سعيد الجزائري حاكما لهامؤقتا وتشكيل مجلس شورى في انتظار الأمير فيصل أوت1918 ورفعهم للعلم العربي الكبير بوجود الأمير عبد القادر الصغير ورفض شكري الأيوبي لسيادة الأمير سعيد	-264 -267 276 -267	3-(المغادرة)وكان من أشد مايبعث الأسى في نفس الجندي التركي ماكان يجيب به الجندي الواقف أمام العربة (السكة)لمنعهم من الوصول إلى عربة القطار. -بقي عدد عظيم من الضباط والجنود الترك في تلك المدينة لا يقل عددهم عن ألف وخمسمائة تسلمتهم الحكومة العربيةنكما تسلمت الأسرى الآخرين...
	3-(مغادرة الأتراك)الأتراك بدأوا يخرجون ويجمعون عفشهم ويتوجهون نحو محطة الحجاز	273	
	-وماذا نفعل بالأتراك المتمركزين في بعض أماكن دمشق...إما نسرحهم ونتركهم يلتحقون بالذين هربوا أو نترك الشعب يتصرف.....	-273	4 -كان الأمير سعيد الجزائري بين الذين نفاهم جمال باشا إلى الأناضول أيام السبي والهجرة ...ورغم قيادته بعض المغاربة المتطوعين المغاربة في أوائل الحب للقتال في صفوفها.....
	- الأفضل أن نساعدهم على الخروج بدوابهم وآلياتهم ونحميهم ريثما يركبون قطارات الحجاز هم وحماتهم الألمان.....	-274	
		-275	5-(مخطط التقسيم)وأما فيما يخص بسوريا والبلاد العربية التي وراءها فلن تدع فرنسا إلى الآخرين أمر العيانة يتقدم هذه المقاطعات ونموها فهي من هذه الجهة مابرحت من القديم تهتم بمصير قاطنيها
	4-إلقاء القبض على الأمير سعيد الجزائري.		
		-301	-وانخفضت حماسة الانجليز لعهودهم وتلاشت يو 16 سبتمبر فعقدوا اتفاق باريس مع الفرنسويين وقد وافقوا فيه إحلال الجيش الفرنساوي محل الجيش الإنجليزي ...في المنطقة الساحلية مقابل تنازل الفرنسويين عن
	5-(تقسيم المناطق العربية)مفاوضات كليمانصو مع فيصل لانسحاب القوات البريطانية وتعويضها بالفرنسيين في سوريا	-374	

	– دخول الفرنسيين وسفر الأمير فيصل بقرار فرنسا بسفره نحو حيفا أو عمان،واستشهاد يوسف العظمة. –منع الأمير فيصل من السفر ومفاوضاته مع غورو لقبول انتداب فرنسا ووضع شروط لذلك 6–(العلاقات ومساعي الشخصيات السياسية) علاقة لورانس والأمير فيصل وإدموندألنبي(القائد العام للقوات البريطانية الشقية) 7– دخول الجيش الفرنسي إلى سوريا واستشهاد يوسف العظمة وسفر الأمير فيصل.	473،– 378– 203– 470– 473، .	الموصل و فلسطين. 6–مختلف الأحداث من اتفاقيات والتحالف الثوري ضد تركيا 7–دخلت الجيوش الغازية دمشق 1920/7/27 بعد معركة دامية قادها البطل الشهيد العربي يوسف العظمة[1].	217– 241، 12– .
المواثيق	النصوص :رماد الشرق 2 (النص اللاحق)	ص	الثورة العربية الكبرى في فلسطين"1936 –1939	الصفحة
المؤتمرات واللقاءات	1–اجتماع اللجنة العربية العليا في القدس11 أكتوبر1936 وقرار وقف الإضراب الذي دام مائة وخمسة وسبعين يوما. 2–اعتراف "توماس"وزير المستعمرات البريطاني في 22 أفيل 1936 بأن اليهود هم من بدؤوا الاعتداء على العرب في تل أبيب 4 –لجنة شو:للتحقيق والفصل في الحقوق والمطالب المتعلقة بحائط البراق الشريف	52– 104– 103– 104– 47–. .	1–26 يناير 1936 أصدرت اللجنة العربية العليا أول بيان لها تدعو فيه الشعب إلى الاستمرار في الاضراب حتى تستجيب حكومة الانتداب إلى المطالب.. وفي أكتوبر(تشرين الأول قررت، بعد الاستشارة، إنهاء الإضرابات 2–تألفت لجنة تحقيق عن أسباب الاضطرابات وكانت برئاسة القاضي"توماس هايكرفت"قدمت تقريرا إلى مجلس النواب البريطاني وجاء فيه أن سخط العرب قد ازداد بسبب سياسة الإنجليز الرامية لتهويد فلسطين وان الشعب من مسلمين ومسيحيين يقاومون سياسة الحكومة البريطلنية وطالب التقرير بإنصاف العرب إلى حد ما. 4–لجنة شو:لجنة تحقيق لدراسة الأسباب التي أدت إلى الثورة (البراق)	32– . 39– 17–. 18– .
العهود والقوانين	1–نهاية الانتداب البريطاني على فلسطين 15 ماي 1948 2–ثورة23 آب 1929 :رفض أي حق لليهود في مكان البراق الشريف ومنعهم من النحيب ورفع الأصوات ووضع أدوات أمام الحائط من كراسي وأدوات العبادة والقراءة... 3–وينستون تشرشل.وزير المستعمراتإبان الحرب العالمية الأولى..كان من أقسى منتقدي الكتاب الأبيض لسنة 1939 في البرلمان قبل توليته الحكم معتبرا إياه خيانة للعهد الذي قطعته بريطانيا للصهيونية واعتبر نفسه من ضامنيه الرئيسيين...وهو الذي وضع الصيغة الأولى للكتاب الأبيض	202– 47،48– 38– 120–	– 2–ثورة البراق في 15 آب (أغسطس)1929 ،تقد جموع يهودية نحو حائط المبكى لاحتلال الحائط وكانوا ينشدون أناشيدهم..فأثاروا سخط الشعب العربي فقاموا بمظاهرات وأحرقوا منضدة الشماس اليهودي والاسترحامات في ثقوب الحائط.. 3–في 17 /1939/5 أعلنت بريطانيا رسميا بعد مؤتمر لندن إلغاء مشروع التقسيم وتبني الكتاب الأبيض.. ثم تم إسال لجنة أنجلو أمريكية لألغاء الكتاب الأبيض	17– 227–و 234 . 231– .

[1] صبحي ياسين :الثورة العبية الكبرى في فلسطين،1936–1939 ،ص12 .

	سنة1922 الذي يفسر فيه وعد بلفور وكيفية تطبيقه..ورفض ترتيبات الكتاب الأبيض،كتابا يقايض بأراضينا. 4- أكتوبر 1936 عقدت اللجنة العربية العليا اجتماعا كبيرا وقررت وقف الاضراب 5مفتي القدس الحاج أمين الحسيني ورئيس المجلس الأعلى الإسلامي	104 . - 47و109 .	سنة 1946 4- قررت اللجنة العربية العليا بالإجماع بعد الاستشارة، إنهاء الإضراب والاضطرابات ابتداء من صباح الاثنين المبارك26 رجب 1355 هـ ،12 تشرين الأول(أكتوبر)1936 . تأسست الهيئة العليا لفلسطين وتقر مقاطعة يهود فلسطين اقتصاديا. 5-الحاج امين الحسيني رئيس المجلس الإسلامي الأعلى
ميثاق الأحداث والأخبار	1-سقوط القدس بأيدي الإنجليز ،يوم الأحد 9 ديسمبر1917 وانسحاب القوات العثمانية. -حزب الاستقلال يرفع لواء استقلال البلاد العربية ووحدتها. 2-خبر قتل اليهود لعربيين وقيام مظاهرة في نابلس تعبيرا عن سخطهم وتحولت في الخليل إلى مذبحة يهودية،قتل فيه ستون يهوديا وجرح مائة،وكماقتل اليهود إمام المسجد وستة أفراد من عائلته ونهبوا ثلاثين مخزنا للعرب،فكان عدد العرب الذين قبض عليهم 792 منهم عشرون حكما بالإعدام مقابل 92 يهوديا منهم حكم واحد بالإعدام . -انسحاب القوات التركية من فلسطين9 ديسمبر 1929. -قرر العرب عدم بيع الأراضي والوقوف بصرامة ضد الهجرة اليهودية. - كل شيء كان في حالة غليان ...سار سكان نابلس في مسيرة كبيرة بعد الصلاة احتجاجا على اعتقال أكرم زعيتر...بدأت العمليات ليلا بنسف الجسور..وهوجمت السيارات المخصصة لنقل اليهود..وتم قطع الهواتف وخطوط البرق وسد الشوارع بالحجارة وتم الهجوم على المستوطنات اليهودية وأحرق الكثير منها. 3- لم يكد القطار بين كفر جنس ومحطة اللد ينطلق حتى فاجأه الثوار بإطلاق الرصاص بكثافةهائلة مما أرغم سائقه على مضاعفة السعة وكانت عملية دفع القطار إلى السرعة عملية مخططا لها،إذ عندما وصل إلى ناحية القضيب المنزوع فوق الجسر اختل توازنه فارتج ونزل من الأعلى الجسر إلى وسط الوادي بكل حمولته الثقيلة. 4-طبقت بريطانيا نظام الطوارئ على الكثير من المدن الفلسطينية وفرضت الغرامات المشتركة والضرائب الإضافية ونظام منع التجول وصادرت كل ماوجدته من سلاح عند	19- و95 28- 54- 95- 104- 105- 106- - 109 109- 105- . 114- 117، .	1-لما دخل الجنرال اللنبي القدس يوم 9 ديسمبر 1917 رسميا مشى إلى جانبه ممثلو دول الحلفاء ولم يمثل الدولة العربية الجديدة ممثل في ذلك الاحتفال الرسمي ..[1] 2-لقد سارت المظاهرات العربية بعد صلاة الجمعة وقد اشترك فيها ألاف مؤلفة من أبناء الشعب العربي في فلسطين معبرين عن السخط الشديد من جراء اعتداء اليهود على المقدسات...وعم الهياج سائر فلسطين ووقع الهجوم على اليهود في مدينة الخليل وقام الشعب بالهجوم على ثكنة البوليس في نابلس وهجمات على اليهود في حيفا والمستعمرات..وجرى قتال في نابلس.. ومظاهات دامية في يافا..وتمكن الأبطال من جرح المئات من اليهود.. 3-وقد نصب المجاهدون كمينا بين محطة اللد ومحطة كفر جنس وعندما وصل القطار إلى الكيلومتر 107 فوجئ بإطلاق النار بغزارة هائلة مما أرغم السائق على االسير بسرعة جنونية وجرى تبادل إطلاق النار مع حراس القطار ولما وصل القطار إلى ناحية القضيب المنزوع فوق الجسر اختل توازنه وانقلب من أعلى الجسر إلى أسفل الوادي وكانت النتيجة أن قتل أكثر من عشرين بريطانيا مع سائق القطار ومعاونه ولم تقع أي إصابة بين المجاهدين. 4-في ليلة 1939/1/6 تحركت قوات بريطانية كبيرة...لتطويق القرى والجبال الواقعة جنوب القدس.... -كان أول من استلم القيادة للثورة في منطقة القدس البطل المشهور عبد القادر الحسيني1939	39- 20- . 21- . 303- 18، 17- 206- 192- . 166- .

[1]. أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى (تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)،مج 1 ،ص303.

	الأهالي وتواطأت مع الحركة الصهيونية في تنفيذ مخططها(الوطن القومي لليهود) 4-ذكر معركة جنوب القدس التي شارك فيها عبد القادر الحسيني بمعية ابو دية،كمال عريقات..:كمال عريقلت الذي كان يشرف على العمليات مباشرة...-ان عبد القاد الحسيني ...محاطا بقليل من الضباط والعسكريين بعد أن دفع بالجميع نحو الجبهة...-عندما بدأ فجر 8نيسان يلوح في الأفق كنا قد تراجعنا إلى الوراء وكانت الإمدادات اليهودية قد وصلت إلى المكان...-في لحظة اليأسهذه رأيت ضابطا يعبر مباشرة باتجاه أبودية...وشعرت به ير يد أن يصرخ بأعلى صوته	154- 253- .	-كان القائد عبد القادر موسى الحسيني أنذاك مرابطا مع 75 بطلا...وبدأت المعركة واستمر القتال طوال النهار.	192 .

أعرب هذا الجدول عن مجموعة من الأسناد التّي وثّق بها الرّوائي(واسيني الأعرج)عمله الإبداعي (**رماد الشرق 1 .2**)؛من معاهدات ولقاءات وأحداث...وبالموازنة بين النّصين التّاريخي(السّابق) والرّوائي(اللّاحق) تجلّى واضحا أنّ بنية التّاريخ التّخييلي في الرّواية قد اعتمدت على (الماقبل النّص) إلى حدّ يطابق فيه الرّوائي بين النّصوص على المستووين، إذ تجاوز عمله الاستفادة من مضمون كتب التّاريخ إلى النّقل الحرفي لبعض الأحداث، فكان ارتباطه بالوثيقة يشبه ارتباط المؤرّخ بها وهو في ذلك يعترف بما للوثيقة من فضل، ليكون بناء ممكن تاريخي للأحداث كالتّأريخ الذّي هو"من أشد العلوم الإنسانيّة ارتباطا بالوثيقة، لأنّه بواسطتها يمكننا القبض على الواقع التاريخي"[1]، وهو ما فسّر محافظة الرّوائي على الأسماء الحقيقيّة للشّخصيّات التّاريخيّة، ولم يكتف بذلك القدر، ولكنّه فصّل في الخلفيّات والملابسات التّي أدّت إلى الأحداث المعروفة .

2 -الرّسائل:

شكّلت الرّسائل مرتبة مهمّة في التّوثيق عند الرّوائي، وهي من الوسائل التّي سخّرها النّص لخدمة التّاريخي، وقد اتّخذت هذه الرّسائل شكلا يناسب الوظائف المنوطة بها للتّعبير عن موضوع الرّواية، وهي كذلك في(**كتاب الأمير**)أو(**رماد الشرق1 ،2**)، إذ التزمت فيهما بنوع الخطاب وطريقة الاستفتاح والاختتام وطبيعة اللّغة والأسلوب المباشر والبعد عن التّنميق، واستعمال الجمل القصيرة وتحديد الموضوع وضبط المعلومات والتّقيّد بأسلوب التّدرج في الخطاب، لما عرفت به من تقريريّة ووصف، في الغالب، على خلاف الرّسائل في (**مملكة الفراشة**)مثلا، التّي أخذت من اللّغة الشّعرية قدرا كبيرا وإيهاما متعدّدا، محاكية بشكلها هذا نوع الموضوع وما يتطلّبه السّياق الذّي كتبت فيه..

[1] *عبد الله عبد اللاوي:حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة،السلطة ،التمثلات ،ص105 .*

من تلك الرّسائل المدرجة في النّص؛ رسالة"جمال باشا"العثماني الملقّب"بالسّفاح"والي الشّام الذّي أصدر حكم الإعدام في حق نخبة من العرب المثقّفين-(منهم:كتّاب، مفكّرون، صحافيّون وضبّاط)- الدّاعين إلى الإصلاح، وقد نفّذت العمليّة أمام ديوان الحرب بعالية على ساحتي البرج والمرجة ببيروت وفي دمشق أيضا،حيث علّقوا على مشانقها بتهمة الخيانة العظمى للدّولة،وقد تمّت على مرحلتين في21آب(أوت)1915و6 أيار(ماي)1916، وقدذكرمنهم: يوسف الحايك، نخلة مطران، فيليب وفريد الخازن،عبد الحميد الزهراوي ،شفيق بن أحمد العظم، الأمير عمر بن عبد القادر الجزائري، عمر بن مصطفى حمد ورفيق بن موسى رزق،شكري العسلي،رفيق رزق سلوم، رشدي الشمعة،شكري العسلي،عبد الوهاب الإنجليزي، الشيخ أحمد حسن طبارة، باترو باولي وجرجي حداد، وسليم بن محمد سعيد الجزائري...وغيرهم[1]ممّن عرفوا ب"شهداء عاليه مايو1916".

لقد وثّق النّص الرّوائي هذا الحدث المتعلّق بمشانق عاليه في هذه الرّسالة:"**باسم الله الرحمان الرحيم...وقد سيق إلى ديوان حرب عاليه الأشخاص الذين ظهر أن لهم علاقة في هذه المسألة بدرجات متفاوتة مع من تبين أن لهم دخلا في المساعي الخائنة التي تدل على اشتراكهم مع العدو ضد الخلافة الإسلامية...فحكم الإعدام على شفيق بن أحمد مؤيد العظم،والأمير عمر بن عبد القادر الجزائري،وعمر بن مصطفى حمد، ورفيق بن موسى رزق سلوم،ومحمد بن حسين الشنطي، وشكري بن بدري علي العسلي، وعبد الغني بن محمد العريسي، وعارف بن محمد سعيد الشهابي،وتوفيق بن حمد البساط،وسيف الدين بن أبي النصر الخطيب،والشيخ أحمد بن حسن طبارة،عبد الوهاب بن أحمد الإنكليزي،وسعيد بن فاضل عقل،وبيترو باولي،وجرجي بن موسى الحداد، وسليم بن محمد سعيد الجزائري،وعلي بن الحاج عمر النشاشيبي، ورشدي بن أحمد الشمعة، وأمين لطفي بن محمدحافظ، وجلال بن سليم البخاري، لثبوت اشتراكهم في هذه التشبثات بالدرجة الأولى وبصورة فعلية...وبناء على التدابير التي تخولني إياها المادة الثانية من القانون المؤرخ في 14 أيار سنة1331 هـ ، المتضمن التدابير التي ينبغي للجهة العسكرية التوسل بها في وقت النفير العام ضد الخارجين على الحكومة وإجراءاتها... التوقيع :قائد الفيلق الرابع وناظر البحرية :جمال باشا**"[2].

[1]. ينظر أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى (تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)،مج 1 ،ص76 ،وينظر الموقع الالكتروني: www.aztagarabic.com/archies/2194كتاب شهداء الحرب العالمية الكبرى لرادهم الجندي31/10/ 2016 ،.58 :21

[2]. واسيني الأعج:رماد الشرق1،ص ص 183 ،184 .

اتّصفت هذه الرّسالة بالتّسجيليّة والوثائقيّة لاعتمادها النّقل الأمين في التّعبير عن أحداث "عاليه"، حيث حافظت على كلّ ملابسات الحدث التّأريخي؛ من ذكر الزّمان والمكان وأسماء الشّهداء وما قيل في حقّهم في ذلك الحدث.كما أنّها تدرج في إطار الشّكل التّقليدي للرّسائل الذّي يُستفتح بالبسملة والثّناء على الله ونبيه الكريم، وقد كانت رسالة ديوانيّة أوإداريّة التزمت بحدود هذا الشّكل؛ في قصر العبارات، وتحديد الموضوع ودقّة الحقائق والبعد عن التّلوين والزّخرف اللّفظي، وتسجيل المعلومات الخاصّة بالفضاء من تحديد المكان والزّمان والمرسل والمرسل إليه، ممّا جعلها تقترب من التّقرير،كما أنّها اختتمت بتوقيع المرسل وذكر منصبه وتحديد رتبته أودرجته المهنيّة.

في الواقع، يعدّ موضوع هذه الرّسالة الحدث الجوهري الذّي بنيت عليه أحداث الرّوايتين(**رماد الشرق** 1 و2)، فبعد حادثة تفجير البرجين ورؤية شخصيّة(جاز) لبعض شهداء عاليّه في صورة في المعرض، بدأت مرحلة جديدة في عمليّة إنجاز السّمفونيّة التّي كانت فيها أحداث عاليه" سببا لارتدادا "جاز" نحو ماضي أجداده لأمّه ذي الأصول الفلسطينيّة التّي ينتهي نسبها إلى أسرة الأمير عبد القادر الجزائري، وبالتّالي البحث في أعماق القضيّة العربيّة عن طريق الرّجوع إلى أسناد من الماضي، حيث كانت العائلة الجزائريّة في"دمشق"ثم انتقال شريف ووالدته(صفيّة) زوج سليم نحو"القدس "–بعد استشهاد والده شنقا في عاليه– حيث أهلها لتبدأ مسيرة الثّورة في فلسطين وتسلّط الرّواية الضّوء على هذه العائلة ذات الأصول الجزائريّة، في مابعد الحرب العالميّة الأولى وحتى الحرب العالميّة الثانيّة، وهو ماعالجته رواية (**رماد الشّرق ج2**)، وعليه اجتمعت هذه الرّوايات، تقريبا، للبحث في تاريخ عائلة واحدة بأجيالها المختلفة والمتفرّعة في مراحل زمانيّة معيّنة.

بدأت هذه الرّحلة بما انتهت إليه رواية "**كتاب الأمير**"من ترحيل "الأمير وعائلته"نحوبلاد الشّام، وعندها تكفّلت رواية "**رماد الشّرق1** "بسرد حكاية جيل"أحفاد الأمير وإخوته"في حي المغاربة بدمشق، عن طريق الحفيد "شريف ابن سليم الجزائري"، مع وجود شخصيّات أخرى في هذه المرحلة التّاريخية(الحرب العالميّة الأولى)؛أمثال يوسف العظمة وساطع الحصري وغورو ولورانس العرب(توماس إدوارد لورانس)...وحكومة كليمنصو وما وقع بينها وبين فرنسا حول مصير دمشق، ووعد بلفور بخصوص التّقسيم العربي وفلسطين ...وغيرهم ممّن عاش في ظلّ حكم "الأمير فيصل ابن شريف مكة حسين بن علي"(الملك فيصل الأوّل) .

لقد جسّدت هذه الرّوايات أحداثا اتّصلت فيمابينها عن طريق اشتراك شخصيّات من هذه الرّوايات في نسب واحد أوالعائلة نفسها على شكل سلسلة من القضايا امتدت إلى(الماقبل النّص)، وهو أمر ساعد على بناء ممكن للأحداث، وكانت الرّسائل إحدى الأدوات التّي اتّصلت بها هذه الأزمنة :

الأحداث= 1-**كتاب الأمير(الجزائر+فرنسا).....2-.رماد الشرق ج1،(دمشق) .....3-رماد الشرق،ج2(القسم الأول من الحكاية في القدس).....4-سوناتا لأشباح القدس (نيويورك).....5-.رماد الشرق، ج2 (القسم الثاني من الحدث في نيويورك)** .

إنّ معظم الرّسائل التّي سجّلتها روايتي(**رماد الشّرق** 1و2)لا تختلف شكلا أومضمونا عن الرّواية السّابقة ، حيث وظّفت هذه الرّسائل للتّبليغ والتّعريف ببعض قضايا الدّول وأحداثها،كما اعتنت بضبط معلومات الإرسال بدقّة، بل إنّ النّص لجأ، أحيانا، إلى كتابة الرّسالة ضمن إطار يحويها ويعيّن حدودها، على نحو رسالة (رسالة الأمير فيصل بواسطة الأمير محمد السّعيد الجزائري في أواخر جويلية 1918 إلى جمال باشا المرسيني أوجمال باشا الصّغير) في الشّكل الآتي [1]:

قيادة

الجيوش العربية الشّمالية

ديوان الأمير

باسم الله الرحمن الرحيم

رقم.....

تاريخ:3-2 القعدة336

والحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده

حضرةالأخ الكريم

تلقيت كتابك وسررت على صحتك،وعسى الباري يحفظك ،

ولعلمي بصفاء نيتك وخلوصك وما بيننا من

[1]. واسيني الأعج:رماد الشرق1،ص ص 216، 217 .

الروابط الودية أحرر لك هذا

.....

وتأتي الليلة القابلة الموافق3-4 القعدة336

...في وادي عقيقة....وسيكون في ذلك المحل فانوسا أحمر مع ما يلزم لخدمتكم فاعتمدوا عليهم....وإن كانوا أجبروك على المجيء ولا بيدك ما يطمئن به قلبك فأنت بمحلك والعرب وشأنهم والسلام عليكم ورحمة الله .....

أخوك فيصل

أُستغلت الرّسالة بطريقة فعّالة في النّص، فكانت مدارا للحدث ودليلا يوثّق به الرّوائي نصّه، وهي من الحوافز القويّة لاسترجاع الماضي والبحث في ملابساته، ممّا حوّل النّص الرّوائي إلى ورشة تحقيق تستجمع الأدّلة الممكنة لعمليّة التّأريخ، وكان اهتمام النّص الرّوائي" بهذه الجوانب مثيرا لصدق الحدث وتثبيت الاعتقاد بالحقيقة التّي أعاد النّص إنتاجها أوقد تكون ممّا أغفله المؤرّخون يوما أواختلفوا فيه.

إنّ التّركيز على الرّسائل هو من شأن التّقنيّات التّي اعتمدتها بنية هذا الممكن لإنتاج التّاريخي، وبما أنّ الأمر يتعلّق بأحداث الحياة وأخبارها الماضيّة، فإنّ استعمال مصطلح ممكن للأحداث يكون مناسبا للدّلالة على هكذا موضوع، إذ اختلف طريقة بناء التّاريخي في روايتي (**رماد الشرق** 1 و2) عن طريقة بنائه في رواية (**كتاب الأمير**)، حيث اختصّ هذا النّص الأخير بتتبّع ما أنجزه التّأريخ في جميع تفاصيل مسيرة شخصيّة العلم"الأمير عبد القادر"، في حين اكتفى النّص الأوّل بإدراج بعض القضايا الموجّهة لتاريخيّة النّص من حين لآخر كالرّسائل .

إذًا، لم تكن تلك الرّسائل التّي اعتمدتها الرّواية إلاّ امتدادا للمستوى (الماقبل النّص)، وهو ما منحها التّاريخيّة والرّسالة التّالية ماهي إلاّ نسخة من النّسخ التّي أثبت وجودها عالم(الماقبل النّص) للرّسالة السّابقة والتّي مثّلت ردّ "الأمير فيصل "على "الأمير سعيد" لما أوكله به (جمال باشا)، وهي دليل اتّصال الخطاب الرّوائي بالخطاب التّاريخي:[1]

[1]. أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى (تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)،مج 1،ص 305 .

عين وحيدة في 18 أغسطس سنة1918

عزيزي الأمير سعيد المحترم

"تلقيت رسالتك وسررت لدوام صحتك –عسى الباري أن يحفظك،ولولا علمي بصفاء قلبك وخلوص نيتك ماكنت أرى لزوما للرد على كتابك،ولكن بالنظر لما بيننا من الأخوة والمحبة أرى–أن كانوا(أي الترك)قد زودوك بما تثق به ويطمئن إليه قلبك فأحضر إلى وادي عقيقة هذه الليلة تجد عشرة رجال يحملون فانوسا أحمر.فاعتمد عليهم وهم يقودونك إلينا وإن كنت لا تحمل ما يطمئن إليه القلب فلا تتعب نفسك فأنت في مكانك،والعرب وشأنهم والسلام.

نظرا لتعدّد الرّسائل واختلافها في النّص الرّوائي، يُقدّم هذا الجدول ،التّالي، نماذج من النّصوص (المرسلة)، وقد رتّبت في الجدول وفق ديباجتها واختتامها وطريقة العرض والغرض منها، وكذا بتحديد طرفي الإرسال فيها للإبانة عن اعتداد النّص الرّوائي بالرّسائل (محتوى أونصا حرفيا)، وهي في أغلبها رسائل للتّفاوض أوبرقيّات متبادلة بين حكّام العرب وغيرهم من الأجانب على مستوى النّصين السّابق واللاّحق:

الرسالة	الشكل	المضمون	التاريخ	الاستفتاح	الاختتام	ص(رماد الشرق ج 1 ،ج2)	ص(الثورة العربية الكبرى
1–الأمير فيصل إلى الأمير سعيد واسطةجمال باشا الصغير	الإطارالخارجي –اسم المرسل:قيادة الجيوش العربية،ديوان الأمير –الرقم: –المرسل إليه:جمال باشا	–مفاوضات جمال باشا الصغير مع الملك فيصل حول الاتحاد ضد الإنجليز ومطالبة الملك فيصل بخروج الأتراك من الأراضي العربية	2-3-القعدة 336 (الأحد 10 أغسطس) الساعة:الواحدة	–البسملة –الحمدلة والصلاة على النبي(صلى الله عليه وسلم)	– السلام عليكم ورحمة الله –التوقيع :أخوك فيصل	الجزء1 216–217، .	305
2–الأمير فيصل إلى جمال باشا (السفاح)(الواسطة الأمير سعيد)	الإطارالخارجي –اسم المرسل:قيادة الجيوش العربية،ديوان الأمير	هي رسالة يرد فيها الأمير فيصل على جمال باشا السفاح في أمر القضية السابقة نفسها عن مراسلة يوم	4-5 القعدة 336	–حضرة القائد العام	–ذكر التاريخ:5ذي القعدة سنة 1336 –التوقيع:فيصل	220،219	306

	-الرقم: -المرسل إليه:جمال باشا قائد الجيش الرابع(القائد العام)	34-7-5					
3-جزء من رسالة الأقطاب السبعة(رواد الحركة العربية التي بعثوا بها إلى الحكومة البريطانية سنة 1918 وتصريح هوغارت	لم يقدم شكلها الكامل لأنه ركز على الحدث لتبرير موقفه أمام الضابط يوسف العظمة	ذهاب الوفد العربي :رفيق العظم ،مختار الصلح،عبد الرحمان شهبندر،خالد الحكيم،فوزي البكري،حسن حمادة،كامل القصاب الذين أعربوا الحكومة البريطانية عن قلقهم من وعد بلفور	16-جوان 1918	"فلقد أعلنت بريطانيا في التصريح إلى السبعة أهم بيان رسمي...." -لم يسجل البنية ماعدا مضمونها الأساسي	ذكر التاريخ وتجديد بريطانيا لوعدها(استقلال المناطق العربية التي كانت مستقلة أما التي كانت تحت حكم الترك فلها اختيار الحكم الذي تشاء"	235 و353	
4-برقية:من قبل الأمير فيصل موجهة إلى الجنرال غورو وبالرقية جواب غورو عن البرقية الأولى	غياب الإطار الخارجي	إعلام غورو بقبول شروط الخاصة ببنود مذكر 14 جويلية 1920 (حق فرنسا في تعويض بريطانيا انتدابا على سوريا) -شكر غورو لفيصل على قبوله الشوط	18-19 جويلية 1920	"باسم الحكومة الفرنسية....	ذكر الضمانات	412 -405 406	
الرسالة	الشكل	المضمون	التاريخ	الاستفتاح	الاختتام	النص اللاحق:رماد الشرق	الصفحة (النص السابق)
5-رسالة(منشور):من	غياب الإطار	التنديد بأعمال العنف غير	1 سبتمبر 1929	عدت من المملكة	أعلن لعموم الأهالي بأنني عازم على تطبيق المبادئ		الجزء2

قبل البريطاني تشانسلور إلى أهالي فلسطين	الخارجي	الشرعية في حق أفراد من الشعب اليهودي		المتحدة فوجدت بمزيد من الأسأن البلاد في حالة اضطراب....	التي ينطوي عليها الكتاب الأبيض الصادر في 19 تشرين الثاني1928. -تحديد التاريخ:1 أيلول1929 . -التوقيع:المندوب السامي والقائد العام:ج.ر.تشانسلو		52-53،

أبانت هذه الرّسائل سعي النّص الرّوائي إلى تمثّل التّاريخ، وهذا لا يدّعي، أبدا، أنّ النّص يعيد التّأريخ، بل تطلّبت عمليّة بناء ممكن للأحداث استغلال منافذ التّأريخ ليكسب هذا الممكن مرجعيّة التّاريخ التّخييلي ،ولهذا تمثّل النّص أحداثا من المستوي(الماقبل النّص) مستأنسا بإجراءات المؤرّخ في التّوثيق؛ في المحافظة على الأدلّة الواردة ونقل الأخبار بأمانة،كما هو واضح في النّموذجين السّابقين.

وعلى الرّغم من أنّ الرّسائل المبعوثة من أطراف عربيّة قد حافظت على شكلها القديم(أو الإداري) الذّي يعتني ببنية المقدّمة كما يهتمّ بصيغ الختام،إلاّ أنّ الرّسائل الموجّهة إلى غير العرب أبانت عن اختلاف طريقة الولوج للمحتوى والابتعاد عن ذلك النّوع من الدّيباجة.

3- الشّهادات

لمّا كانت الشّهادة أداة مهمّة و"من شروط إمكانيّة الوجود إلى القضيّة الفعليّة لعمليّة كتابة التاريخ"[1]، فإنّها كانت إحدى الإمكانات الأولى المتاحة للمؤرّخ ليقيم بيانه التّأريخي، ولذلك اهتمّ الرّوائيّون بإدراجها في إبداعاتهم الأدبيّة كي تستحقّ أعمالهم حقيقة الفعل التّاريخي، وما القول بالشّهادة في وضع ما إلاّ للبحث عن سبيل للثّقة أوالتّوثيق، أي إعادة بناء ملف الأرشيف من جديد، هذه الخصائص حدّدت بشكل ما نوع الشّهادة التّي يجب أن يخاطب بواسطتها الرّوائي المتلقّي، وغالبا ما عرفت الشّهادة بصفة الإخبار مشافهة عن ذاكرة ماضيّة، أي ماتنقله شخصيّة معيّنة أو تعرضه -زمانا ومكانا-حول قضيّة مطروحة أوفعل واقع، مع العلم أنّ الشّهادة يمكن أن يوصف بها ما هو مكتوب أيضا، (أي الشّهادة إذا تأرشفت)، فيعتدّ بها في تحقيق البرهان

[1] بول ريكور:الذاكرة،التاريخ،النسيان،تر جورج زيناتي،ص245 .

التّأريخي لكونها حجّة من حجج إقامة الحقيقة فكتابتها، التّي تتمّ عن طريق" التّسجيل[الذّي]هو لحظة الذّاكرة المؤرشفة (archivée)"[1].

تتدخّل آليّات أخرى لتجسّد ثبات الشّهادة واستقرارها كاستعمال الصّور الفوتغرافيّة أو التّلفيزيونيّة ناطقة وصامتة أوغيرها من الوسائل الحديثة التّي أصبحت مدرجا كبيرا لتفعيل وظيفة الشّهادة، وقد أقام الرّوائي (واسيني الاعرج) برهانه في إنتاج فعل تاريخ تخييلي على مجموعة من الأسناد استدعاها من (الما قبل النّص)، كما أنّه حرص على الاستشهاد بها عن طريق شهادة بعض الشّخصيات أوعرضها في شكل وثائق مؤرشفة قد حفظت فيما مضى.

كثرت في أعمال (واسيني الأعرج) هذه الشّهادات التّي تحوّلت،أحيانا، إلى عمليّة تحقيق بوليسيّة تفتّش عن صحّة المعلومة، لذلك بدا أنّ ما استعمله الرّوائي من شهادات على مستوى نصوصه تجلّت وفق تصوّرين يمكن تسجيل بعض محدّداتهما في بناء شهاداته التّخييليّة:

الأوّل-الشّهادة الفاعلة في التّجربة التّاريخيّة :

تقتضي هذه الشّهادة استحضار شخصيّات شاركت في تفعيل الحقائق أوفي تمثّلها لفعل التّاريخ؛ كاستدعائهم من خلال إعادة مشهد قد مضى لاستعادة ظروف الحقيقة، على نحو قريب ممّا اصطلح عليه بالشّخصيات المرجعيّة،كونها توثّق الحقيقة، لأنّ صحّة الشّهادة ترتبط بقيمة الذّات الشّاهدة التّي عرضت الخبر أوتصوّرته،حيث إنّ"التّأكيد على حقيقة الواقعة لا ينفصل عن ربطه بالتّسميّة الذّاتيّة للشّخص الشّاهد"[2]، وعليه ليس هناك ماهو أنسب في تجسيد هذه الوظيفة من استحضار تلك الشّخصيّات التّاريخيّة بأسمائها الحقيقيّة لأنّها ستكون محلّ إثارة الواقعة والنّقل المباشر لها، "فتحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة.وإن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثّقافة"[3]، وهذا يعني أنّ الشّهادة ترتبط بنوع المعرفة والقاموس القبلي الذّي يمتلكه المتلقي.

ظلّت الشّخصيّة التّي عاشت التّجربة مثالا صادقا عن الشّهادة، ففزعت الأعمال الأدبيّة إلى هذا النّوع من الشّهادات مستجديّة من خلالها أطوارا مختلفة من التّأريخ،كالدّور الذّي أدّته شخصيّة"مونسينيور ديبوش"

---

[1]:المرجع السّابق ،ص245 .

[2]:المرجع نفسه، ص248.

[3]:فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية،ترسعيد بنكراد،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر2012 ،ص 29 .

في التّعريف بقضيّة "الأمير عبد القادر"، إلاّ أنّ الفاعليّة لا تقتصر على اختيار ذات مشاركة تأريخيّا،لأنّ ذلك يقود إلى بناء ممكن الأعلام، غالبا، وعليه يصحّ لهذه الذّات أن تكون شخصيّة مبتكرة في التّاريخي،كأن ينسبها الرّوائي إلى واقع تأريخي معيّن، فتكون لسان اعتراف ذلك الواقع وجزءا من تلك التّجربة، فتجتمع لديها الشّهادة والفاعليّة ينقل فيها الرّوائي تجربة الذّات ويستحضرها بجميع ظروفها.

يتحققّ هذا المشهد في شخصيّة (شريف) حفيدالأمير عبد القادر في الجزء الأوّل من الرّواية، عندما استرجع شهادته في دمشق بحيّ المغاربة، ناقلا مشاهد بطوليّة لدور أبناء الأمير عبد القادر الجزائري وأحفاده (الأمير عمر،وسليم الجزائري شهيدي 6 ماي1916والأمير عبد القادرالصّغير والأميرسعيد..)في حكومة(الملك فيصل الأوّل) وعلاقاتهم بحكم الأتراك والإنجليز،كما كان شاهدا على حياة أعمامه ووالده"سليم بن عبد القادر الجزائري"في حيّ المغاربة ومشاركاتهم في الثّورة في الشّام.

إنّ عرض هذه التّجارب وتحيين وقائعها جعلتها مشاهد تتمثّل التّاريخ ليعيشها المتلقي ويستشعرها في زمانه، وهذا ما تحقّق عندما استحضر الرّوائي أحداثا على نحو"مشانق عالية"؛يسائل في ظلّها مواقف التّأريخ من خلال شخصيّة"شريف" الشّاهد على هذه الأحداث، عندما سرد ماخفي من ملابسات وتفاصيل قد جهلها المتلقي أووقع في شأنها اختلاف على مستوى التّأريخ، فتحوّلت غاية الرّوائي في هذا الموضع إلى غاية مؤرّخ همّه "الوقوف على مغامرات الرّجال العظام "[1]،حيث اهتمّ النّص بحكاية هؤلاء الشّهداء ،فعرض محاوراتهم في السّجن ،ثمّ مسارهم في الطّريق وصولا إلى ساحة المشنقة ،على هذا النحو: [2]

مشانق عاليه

...فجر 6مايو ...1916.

- **عندما دقت ساعة السجن الكبيرة دقتها الثّالثة،عرف يوسف استيفان أن يوما آخر قد مات وأن يوما جديدا سيستمر مبتورا .....**
- **لم تمر غلا ساعات قليلة على دخول اليوم السادس من شهر الزهر من سنة الخوف**
- **[.....].**
- **أشعر كأن شيئا لايعوض بدأ يتخلى عني يا شيخ طبارة...**

[1]:عبد الله عبد اللاوي:حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة،السلطة ،التمثلات، ،ص104 .

[2]:ينظر ،واسيني الأعرج:رماد الشرق،ج1 ،ص ص 147 – 149 .

- **أنت مؤمن ،استغفر الله يا يوسف استيفان.....**

خلال هذا العرض قدّم "النّص الرّوائي "حوارات مختلفة تمّت بين الشّخصيّات المسجونة ،إذ وصف مواقفهم من الإقبال على الموت وردود فعلهم مستنطقا تلك الشّخصيّات التّاريخيّة التّي عرفت ب"شهداء مايو **1916** "، وهولم يعارض في هذه الوقفات ما ذكرته كتب التّاريخ في حقيقة هؤلاء الشّهداء، ومع ذلك نسب إلى هذا الشّخصيّات الكثير من التّخييل، خاصّة حين تكلّم عن شخصيّة"يوسف استيفان"ومحاورتها لشخصيّة"الشيخ أحمد حسن طبارة"، ثمّ هروبه من السّجن أثناء عمليّة التّرحيل.

وهذا الوضع لم تذكره كتب التّاريخ المعتمدة، كما أنّها لم تورد هذا الاسم تحديدا، إلاّ أنّ الرّوائي أسند إلي هذه الشّخصيّات الإخبار عن بعض أحداث التّاريخ أثناء الحوار.مثل قوله للجلاد عند حبل المشنقة :"**تعرف ماذا قال محمود لجلاده وهو يشد حبل الشنق حول عنقه؟"يشهد الله أنّ مافعلته وما قمت به إنّما كان على اعتقاد راسخ بأنّني أخدم بلادي وأنقذها...فما أسعد حظنا أنا وأخي محمد إذا كان موتنا حياة للأمة العربية**"[1].

إنّ هذه المقولة المنسوبة إلى"محمد المحمصاني" تثبت أنّ الرّواية لم تدّخر جهدا في اللّجوء إلى أسناد التّاريخ للتّعبير عن تلك اللّحظات التّاريخيّة، وهي لم تر بأسا في استدعاء هذين الأخوين" محمود ومحمد المحمصاني"لتحصين درجة المستوى التّاريخي في الرّواية من خلال تلك الجمل السّابقة التّي سجّلها التّأريخ في أثناء عمليّة الإعدام التّي أشنقت فيها القافلة الأولى من الشّهداء في" 21 أوت 1915".

وهو يقول ؛"لمّا وقف محمد تحت الحبل أجال نظره في الجميع وقال بصوت جهوري:-يشهد الله إني لم أخن وطني دقيقة واحدة، يشهد الله أن مافعلته وقمت به من الحركات التي اتهمت بها إنما كان عن اعتقاد ثابت لا يتزعز بأني أخدم بلادي وأنجيها إني أموت شهيدا، فلتحيا أمتي وليحيا العرب"[2].

استمرّت المحاورات السّابقة إلى أن وصل السّجناء إلى ساحة الموت، فيقول السّارد:"**بدأ السجناء ينزلون واحدا واحدا بقمصانهم الفضفاضة البيضاء..:الشيخ أحمد طبارة، سعيد فضل عقل،عبد الغني العريسي،جيورجي موسى حداد،سليم الجزائري،عمر حماد،بيترو باولي،عارف الشهابي وتوفيق البساط**"[3]

---

[1]: *المصدر السابق ،ص 153 .*

[2]: *أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى (تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)،مج 1،ص 89 .*

[3]: *المصدر السابق ، ص ص 168 ،169 .*

لقد عدّد الرّوائي من خلال هذا الوصف أسماء الشّهداء الذّين أعدموا في ساحة عالية ببيروت في 6 ماي 1916 ."شهداء6مايو1916"، وهي الأسماء نفسها التّي ذكرتها كتب التّاريخ،نحو "سعيد عقل، باترو باولي، جرجي حداد، عمرحمد، عبدالغني العريسي، عارف الشهابي، الأمير عارف، الشيخ أحمد طبارة، محمد الشنطي، توفيق البساط، سليم الجزائري، أمين لطفي"[1]، ثمّ عرض عمليّة إعدام كلّ فرد وما صاحبها من تصريحات بطريقة لا تختلف عمّا سجّلته الكتب التّاريخيّة ، على نحو: [2]

يسأل بيترو:"قل لي يا دكتور فؤاد،هل تعرف مدة الاحتضار قبل الموت؟لم يرد فؤاد غصن ولكن سليم (الجزائري)هو الذي رد عليه:حبيبي باولي...جدي رام داني وهو يرمي بنفسه في عمق النار في طليطلة عندما كان الناس يحرقون فقط على شهادة لا إله إلا الله،محمد رسول الله...ماذا تقول عن أحبابنا في الشام، عبد الحميد الزهاوي، شفيق العزم، الأمير عمر الجزائري وغيرهم؟ربما يكونوا قد أعدموا أوهم في طريقهم الآن إلى ساحة المرجة.

–وجودنا هنا لا يتعلق بدعوة عشاء مع جمال باشا"

لم يتوان النّص الرّوائي أن ذكر في هذا المشهد أسنادا من(الماقبل النّص) أوحت بالواقعة التّاريخيّة واستحضرت الأجواء التّي اعترتها، حركة وشعورا نفسيا، إذ عاد بشخصيّته "شريف" إلى الماضي مستذكرا جدّه، كما إنّه يُعلم في هذا التّذكّر بمصير شهداء آخرين تلقّوا المصير نفسه في اليوم ذاته ليعدموا في ساحة المرجة بدمشق:"أما في دمشق، وقد أعدم فيها كلّ من عبد الحميد الزهاوي وشفيق المؤيد، وعبد الوهاب الإنجليزي، وشكري العسلي، والأمير عمر الجزائري ورفيق رزقي سلوم في نفس الوقت الذي أعدم فيه شهداء بيروت أي في صباح 6 مايو"[3]، وهو في كلّ هذه العيّنات اعتمد على الشّخصيّات المرجعيّة والأحداث التّي ارتبطت بها هذه الشّخصيّات، أودلالتها على أزمان قد شهدت وقائع سجّلها التّاريخ ليتحقّق النّوع الأوّل من الشّهادات، وهو الحضور الفعلي للشّخصيّات المرجعيّة وتحيين وجودها لمرحلة معيّنة في الرّواية ،فتجسّد الجانب التّاريخي في هذه المواضع، ممّا أدّى إلى ارتباط هذا النّوع من الممكن بالحدث من حين لآخر، وهو في ذلك مختلف عن الحدث في ممكن للأعلام، هذا الأخير الذّي يتواصل فيه الحدث من بداية الحكاية إلى نهايتها زمانا ومكانا تاريخيين، ولعلّ ذلك ما يؤكّد الاختلاف بين ممكن للأعلام وممكن للأحداث.

---

[1]. ينظر، أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى (تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)، مج1، ص ص 90 -95 .

[2]. واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج1 ،ص 169 .

[3]. المرجع السابق،ص 96 .

استعرض النّص الرّوائي مواقف الشّهداء أثناء الإعدام وإخراجهم للشّنق مجموعات مجموعات، لدرجة أنّه حافظ على الترّتيب نفسه الوارد في الواقعة التّأريخيّة، إذ تتبّع الأسماء نفسها وسجّل أقوالهم بعبارات مماثلة أومتقاربة، أحيانا، وكلّ هذه الترّتيبات أدّت إلى تفعيل الشّخصيّات في التّخييل التّاريخي فأنتجت نّصا لممكن الأحداث، ومن تلك الشّهادات التّي سجّلها النّص الرّوائي لتوافق النّص التّاريخي(النّص السّابق) ما يوضّحه هذا الجدول من اعترافات بعض الشّهداء:

قوافل الشّهداء	النّص السابق(الثورة العربية الكبرى)،مج1	الصفحة	النص اللاحق(رماد الشرق ج 1)	الصفحة
المجموعة الأولى: سعيد عقل ، باترو باولي، جرجي حداد	-غضب المرحوم باترو باولي من كل هذه الحركات والرسميات وصرخ فيهم بصوته الجهوري:عجلوا بنا وخلصونا من وجوهكم اللعينة كان الأولى بكم بدلا من أن تفحصوا أجسامنا بدقة أن تحاكمونا بعدل..إننا لا نخاف الموت سعيد عقل:غفر الله لمن ظلمني وأسأل رب أن يكون دمي الذي يراق الآن سببا في المستقبل لحياة بلادي وشرفا لعائلتي وأولادي	91	-خيو؟مش كان أولى بكم أن تحاكمونا بعدل بدل أن تفحصونا بميك طريقة حيوانية وتسمعونا كل خزعبلاتكم؟يالله بسرعة أعدمونا وخلصونا قال بيترو باولي. سعيد عقل:غفر الله لمن ظلمني.واسأل ربي أن يمنح دمي الذي يراق اليوم، بلادي وأولادي حياة وشرفا جديدين.	174 .
المجموعة الثانية: عمر حمد،عبد الغني العريسي، الأمير عارف الشهابي.	-اذهب وقل لرئيسك أن عبد الغني يطلب أن يعدم مع رفيقه. لما وقف عمر حمد على منصة الإعدام خاطب رضا باشا ومدير البوليس باللغةالفرنساوية ماتعريبه:إني أكلمكما بالفرنسية لأنكما لا تفهمان العربية،بلغا حكومتكما الظالمة أن هذا العمل الذي تعمله الآن سيكون سببا في خرابها وتقويض أساساتها" فضرب الكرسي من تحته قبل أن يتمكن الحبل من عنقه فأهوى المسكين إلى الأرض وهو بين حي وميت،فما كان من لؤم ذلك الوحش إلا أن وخزه بسيفه شاتما لاعنا ثم...ووضع الحبل في عنقه رغم سيلان الدم من جرح بالغ أصاب رأسه -والتفت عبد الغني...وقال لهم:عار عليكم أن تعذبوا المحكوم بالإعدام إلى هذه الدرجة إن الإنسانية ستنتقم منكم على هذه الأعمال(وحاول البوليس أن يعجل في وضع الحبل) -دعنا نتكلم ياهذا واحترام إرادة رجل يموت -ولماذا الكلام ومن يسمعك ويعتبر كلامك الآن؟دعنا من هذا الخلط يا عبد الغني. -بلغوا جمال باشا أن الملتقى قريب وأن أبناء الرجال الذين يقتلون اليوم سيقطعون في المستقبل بسيوفهم أعناق	93 -94	-وقد طلبوا أن يموتوا مع-قال عمر حمد بالفرنسية: Reda pacha,informe ton gouvernement si injuste et si médiocre,que se crimes impardonnables seront la cause de sa perdition inévitable.) "يا رضا باشا بلغ حكومتك الظالمة والرديئة،أن ظلمها سيكون سببا أكيدا في تقويض بنيانها" في لحظة خاطفة ضرب الكرسي من تحت رجليه حتى قبل أن يحكم الحبل في عنقه فهوى إلى الأرض وسال الدم من وجهه،بسرعة ،أطبق عليه الجند بأمر من رضا باشا فطعنوه بشكل مميت وأعادوه إلى الحبل... -لم يتحمل عبد الغني العريسي...فصرخ بأعلى صوته:لعنة الله عليكم.لن يغفر لكم أحد جرائمكم.ستتبعكم اللعنة إلى قبوركم أيها القتلة(قفز الجلاد لكي يشد الحبل على عنقه..) -يارجل شوي،شوي؟شاطرين بس في القتل.احترم على الأقل إرادة رجل يموت. -يا الله ،خلصنا. وشو الفائدة؟من يسمع كلامك في هذا القفر؟	175 -175 .

	أبنائك الأتراك		–...بلغ سيدك جمال باشا أن يوم اللقاءقريب ،وأن أبناءنا الذين يعيشون موتنا سينتقمون لنا...	
المجموعة الخامسة: سليم الجزائري،أمين لطفي	–ومشى الضابطان معا بثيابهما العسكرية ومهاميز أحذيتهما الطويلة ترن على بلاط الشارع وكان سليم الجزائري يردد نشيده المشهور....قال لرضا باشا:قل لهذا الخنزير الكلب جمال باشا أن لا يفرح بموتي لأن روحي ستظل حية وتعلم بنا البلاد من واء القبر دروس الوطنية وبغض الأتراك" –لما جاء دور المرحوم أمين لطفي صعد إلى المنصة وهو يضحك...هازئا بالدولة التركية،وتلبس البوليس في وضع الحبل فالتفت إليه وقال له ساخرا باللهجة المصرية:ألم تعلم طرق الإعدام كما يجب ياواد؟ضع الحبل في عنقي بفن ونزاكة	–96 .	وكان سليم الجزائري وأمين لطفي من كبار الضباط،فسيقا إلى ساحة الإعدام بلباسهما العسكري وهما ينشدان.قال سليم ...مخاطبا رضا باشا:قل للخنزير جمال باشا ألا يفرح بموتي،فلن يهنأله بال وروحي ستظل حية.وأني سأحرمه من النوم حتى وأنا في قبري المظلم	176

أدركت الشّهادات في النّص الرّوائي مضامين النّص السّابق وعباراته، حيث تطابقت أخبار الشّهداء في الخطابين (السّابق واللاّحق)، وقد حرص(واسيني الاعرج) حرصا كبيرا في نصوصه هذه على النّقل بأمانة المؤرّخ لماساد في(ما قبل النّص)، فكان بناء نص التّخييل عنده مقرونا بعالم المستوى (الماقبل)، إذ لم يتصرّف في الحوارات التّي رافقت هذه الشّخصيّات، إلاّ قليلا، فقد أنطق شخصيّاته بالكلمات نفسها، وهنا يجدر طرح السّؤال بطريقة مخالفة، وهو هل بناء هذا النّوع من عالم الممكن يحدّ من حرّية المبدع في تشكيل النّص الإبداعي ؟أم إنّ الامتثال إلى حدود سابقة على النّص من حاجات الكتابة التّي لااستغناء عنها؟

كثيرا ما يفرض الموضوع شكل النّص ونمطه، ولهذا كان هذا النّوع من العوالم نتيجة هذا التّصوّر الذّي اندفع فيه النّص الرّوائي إلى اعتماد تلك الأسناد الخارجيّة التّي من شأنها إعداد ممكن الأحداث كشكل ينماز عن غيره من الأشكال بما يقع من تقارب بين التّأريخ والخيال، مع أنّ هذه العلاقة بين الخطابين هي من تمنح العمل الإبداعي التّخييل مهما تقلّصت المسافة بينهما أوحتّى تطابقت وقائعهما .

تكرّرت مساعي النّص في الاتّجاه نفسه للشّهادة بحثا عن أفق للتّاريخي، بل إنّه ولج الكثير منها بالطّريقة نفسها في تفعيل الشّهادة، وهذا يحقّق الدّعوة القائلة"أنّ الحقيقة تبلغ مرتبة اليقين عندما يرويها من صنعها بنفسه"[1]،كحديثه عن المفاوضات بين الأتراك و"الأمير فيصل" أوسرد معركة العرب مع الفرنسيين وما كان من أحداث بين "الأمير فيصل"وجهاز الدّولة أوأركان الجبيش، وكذلك في أسلوب المراسلات وغيرها ممّا اعتنى به النّص الرّوائي في فصول الرّواية، وكلّ ذلك أسهم في إنتاج عدد كبير من الشّخصيّات التّاريخيّة (مرجعيّة)،

[1]. عطيات أبو السعود :فلسفة التاريخ عند فيكو ،منشأة المعارف ،الاسكندرية ،مصر، 1997 ،ص 175 .

فأسّس شهادات فاعلة إلى جانب شهادات أخرى عن طريق الواسطة، فلا مندوحة لمتلقيه في اعتقاد الصّدق فيها،كما عبّر عن ذلك"أمبرتوإيكو":"يبدو أن الكثير من القراء كيفما كان مستواهم الثّقافي، إمّا أنّهم غير قادرين على التّمييز بين الواقع والتّخييل، وإمّا أنّهم لا يستطيعون فعل ذلك.إنّهم ينظرون بجديّة إلى شخصيّات التّخييل كما لو أنّها كائنات واقعيّة"[1].

2- الثّاني: الشّهادة بالواسطة:

تجلّت هذه الشّهادة فيما نقلته تلك الشّخصيات الرّوائيّة بأنواعها من أقوال أوعرضته من وثائق في محاوراتها في النّص، فقد لجأ الرّوائي في التّقصي عن الحقيقة إلى التّفتيش عن مصاحبات لها ممّن أخبر عن الواقعة ولم يعشها أوامتلك وثائق مشروعيّتها، وفي هذه الحال تراجعت الشّهادة إلى درجة ثانية سابقة عن مرتبة شهادة الشّخصيّة الفاعلة، لاحتجاب هذه الأخيرة عن سرد الواقعة بنفسها، وإنّما اكتفت الذّات الواسطة بسرد تفاصيل غيرها، وهو ما حرص عليه(بول ريكور)عند محاولة تقديمه أجوبة عن سؤاله:(إلى أي حدّ يمكن الوثوق بالشّهادة؟)، هذا السّؤال دفعه إلى عرض مجموعة من المراحل أوالإمكانيات المناسبة التّي تتحقّق فيها الشّهادة والتّي يمكن أن تلخّص في:"مشاركة الرّاوي في التّجربة، إعلان الشّاهد حضروه اسميا، الإقرار بحقيقة ماحضره والتّأكيد على ذلك، قيام الشّاهد بالرّد سجالا على منتقديه، استعداد الشّاهد لتكرار قوله والمحافظة عليه والدّفاع عنه، الحفظ في الأرشيف في إطار مؤسّسات معيّنة(الشهادة مؤسّسة)"[2]، ولغياب هذه المشاركة الفعليّة للذّات،كان وسمها بالشّاهد الواسطة مناسبا لدورها .

إنّها شهادة تبعث الحقيقة من خلال غيرها، وكأنّها وساطة مرجعيّة أي؛ "تشكيل ينزع إلى إقامة علاقة تمثيل مع المرجعيّة الخارج نصيّة، وليس علاقة تطابق معها"[3]، ويمكن أن يمثّلها دور شخصيّة(جاز) الذّي اتّجه في بحثه عن الحقيقة نحو شخصيّة جدّه(باباشريف)، ليكون الشّاهد الواسطة في كشف الحقيقة عن طريق بعث الماضي وسرده مع تقديم أدلّة ووثائق لإثبات صحّة شهادته، أي إنّ الشّهادة تتحقّق سواء استدعى الرّوائي الذّات الشّاهدة نفسها لتحيي الواقعة فتكون شهادة مباشرة، أم أن تروي عنها إحدى الشّخصيّات الواسطة أم إنّها تقدّم أدلّة تتعلّق بالواقعة، فتكون شهادته غير مباشرة، وفي هذه الحال ظلّت شخصيّة(شريف)- جدّا(رماد الشّرق 2) وابنا(رماد الشّرق 1)- شاهدا محوريّا في هذا الشّأن.

---

[1]:أمبيرتو إيكو:اعترافات روائي ناشئ،تر،سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط1 ،2014 ،ص 83 .

[2]:ينظر ، بول ريكور:الذاكرة،التاريخ،النسيان،ص ص247 -251 .

[3]:عبد الرحمان التمارة:مرجعيات بناء النص الرّوائي،ص80 .

حقّقت مشاهد من رواتي(**رماد الشّرق**)في جزئيها الأوّل والثّاني هذه الظّاهرة حين عرضت شخصيّة (شريف)أسنادا خارجيّة لتمكين الشّهادة تاريخيّا، فتروي الصّور والرّسائل والوصايا والتّواريخ والأمكنة تلك الحقيقة المتعلّقة بالوقائع التّاريخيّة وشخصيّاتها، ف"كلّ فعل هو في الأصل قصّة ممكنة، لأنّه يحيل على كم زمني محتمل "[1]، ولأنّه ينشئ حركة في التّاريخ .

اعتمد النّص في تقرير أحداث ماعلى ما تقوله شخصيّة الشّاهد بالواسطة؛كشخصيّة(جاز)الذّي أسندت إليه عمليّة الإخبار عن جدّه(باباشريف)الذّات الشّاهدة، فكان تسجيل أزمنة الوقائع من أهمّ العمليّات التّي أخبر عنها هذا الشّاهد، لأنّ"الزّمان التّاريخي هو عنصر أساسي لتاريخيّة أيّ مجتمع...والزّمن التّاريخي يعطي معنى إلى كلّ هذه المؤسّسات عن طريق نظرة إلى الكلّ وإلى بناء نظري إلى العالم"[2].

وهذه التّواريخ كثيرة في الرّواية مابين تواريخ عالميّة اختصت بحروب العالم، وأخرى خاصّة بقضايا الحكومة العربيّة أنذاك وغيرها،مثل سرد شخصيّة الشّاهد (باباشريف) لشخصيّة(جاز) الرّاوي العليم أحداث قصّة تسليم القدس للإنجليز:"**عندما دخل أللنبي،يقول جدّي من أمي، هلّل أغلب السكان لهذا الانتصار العظيم ودحر الأتراك.فقد طلع فجر الأحد 9ديسمبر من سنة 1917 وإذ بالقدس أصبحت في يد الإنجليز وحلفائهم.في هذه اللّحظة بالذّات كان قد انتهى الاستبداد التركي نهائيا...أن هذا الاحتلال هو نفسه من سيقسم البلاد قبل أن يمنحها هديّة للحركة الصّهيونيّة** "[3].

تحقّقت الشّهادة في هذا المقتطف من النّص من خلال الإعلان عن دخول الانتداب الإنجليزي إلى الأراضي الفلسطينيّة في(9 ديسمبر1917)وذكر مجموعة من الأسماء الشّاهدة على هذا القرار ك(أللنبي ،الصّهيونية، االحلفاء ،الإنجليز ،الزّمان).

هذا وقد تمثّل الحدث تاريخيا في هذا المقتطف من خلال إسناده إلى شخصيّة"شريف"شاهدا اصطناعيا على حقيقة تاريخيّة **يقول جدّي من أمي** ،وهو ماجعل هذا الممكن كونا تخييليّا تفوق فيه التّخييليّة ممكن الأعلام، لأنّ هذه الوساطة هي من تبنّت تاريخيّة الممكن ليكون في إطار "المعادل التّاريخي"ولا ينحرف خارجه، وهي من جانب آخر تؤسّس"لمداخل جماليّة في بناء مرجعيّة النّص الرّوائي عبر إعادة بناء العناصر المنتقاة

1: سعيد بنكراد : السيميائيات السردية دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص 54 .

2:عبد الله عبد اللاوي:حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة،السلة،التمثلات، ص 99 .

3. واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج2 ،ص19 .

لتشكيل الرّوائي وفق جماليّة الإزاحة"[1]، هذه الإزاحة هي من تبني دلالات النّص والتّاريخيّة إحدى هذه الدّلالات.

سجّل الشّاهد بالواسطة حدثا آخر في هذا الموضع، حين يسائل جاز"جدّه "بابا شريف"عن أمور تاريخيّة ، فترتدّ الشّخصيّة الشّاهدة بتحفيز الشّخصيّة الواسطة إلى الماضي في قوله: [2]

- **كان جاز مأخوذا بصفاء ذهنيّة جدّه بل وحدتها،وهو يراه يرشف جرعة أخرى من قهوته المرة...**
- **أنا لا أفهم ياجدي كيف يقبل الأمير فيصل بأن تدار دفة الحكم في حضرته بذلك الشكل البغيض...هل عرف بقصة سجن الأمير سعيد ومقتل الأمير عبد القادر الصغير،فهو يعرفهم جيدا.وهم أصدقاؤه وأصدقاء والده ألم يصدر منه فعل يحفظ ماء الوجه؟**
- **أعتقد أن صديق فيصل الوحيد هو لورانس والإنجليز...ثم إن المغاربة قاطبة كان ينظر إليهم على أنهم من المناصرين لفرنسا .....كان حلم فيصل أن يصير ملكا على المنطقة.....**
- **فترة الفراغ لم تدم طويلا. 5 من أكتوبر1918 عهد فيصل إلى رضا الركابي بتأليف حكومة تدير البلاد ومنحه صلاحيات الحاكم العسكري،فتكونت من عرب الأقطار المشاركة في الثورة،فتولى قيادة الجيش نوري السعيد وهو عراقي،إدارة الأمن العام أوكلت لجميل المدفعي من العراق كذلك،إدارة الشرطة لمحمد علي التميمي من فلسطين،قيادة موقع دمشق لزكي العظمة من سوريا وإدارة العدلية لأسكندر عمون وهولباني ماروني من دير القمر.....**
- **وشكري الأيوبي؟ لم أفهم جيّدا وضعه.أكان يهمه فيصل إلى هذه الدرجة أم إنه كان معنيا بالأتراك**

لقد جمع هذا الحوار بين الشّخصيّة الواسطة والشّاهدة، فكان الحوار بمثابة مساءلة الحاضر للماضي، حيث مثّلت شخصيّة"شريف"الشّخصيّة الممكنة القادرة على الاستجابة للحاضر(باباشريف)والانتماء إلى الماضي(شريف)، فاجتمع التّاريخ(ماضياوحاضرا)عند هذه الذّات، ولذلك فالذّات الشّاهدة تشرح مواقف التّاريخ وتحلّلها للذّات الواسطة، فاحتاجت هذه الذّات إلى علامات تؤشّر على تأريخيّة الأحداث وتعضد يقينيّته فكان منها؛الأسماء العلميّة:الأمير فيصل، الأمير سعيد، الأمير عبد القادر الصغير، لورانس ،رضا الركابي، نوري السعيد، محمد علي التميمي، زكي العظمة ... –حكومة رضا الركابي– الزّمان: 5 من أكتوبر1918 .

[1]: عبد الرحمان التمارة:مرجعيات بناء النص الرّوائي،ص80.

[2]: واسيني الأعرج:رماد الشرق،ج1 ،ص ص 329 -331 .

ارتبطت أغلب هذه العلامات التّي تبنّت تاريخيّة الأحداث بأسناد في(الماقبل النّص)ممّا أكسبها مرجعيّة تاريخيّة لايطالها إذ ذاك اللّبس أوالعبث، مع ذلك لا تنحصر علامات التّأريخيّة في هذه المؤشّرات وإنّما للتّاريخ علامات مختلفة، فلم يعد"يقتصر على الأحداث السّياسية والمعارك الحربية وسير الأبطال، أصبح يهتمّ بمشكلة أصول تكوين المجتمع المدني ويتناول البنية الحضارية للمجتمع البشري بما تشمله من تنظيمات سياسية واقتصادية وفن وقانون ولغة إلى سائر التنظيمات الاجتماعيّة الأخرى"[1]، وهذا ما جعل التّاريخ منفتحا وفق أبعاد الزّمان الثّلاثة(الماضي، الحاضر، المستقبل) على مستويات الحياة .

لماّتعلّق هذا الإمكان بأحداث"عالم يعادل التّاريخ" عوّل النّص، كثيرا، على الشّخصيّة الشّاهدة بالواسطة في إثبات التّأريخيّة، لكنّ طول الأحداث على مستوى قصّة التّضمين جعلها لا تظهر إلاّ في بداية قصّة "الإطار"حين تجتمع شخصيّة"جاز"بشخصيّة"باباشريف"لتروي الأحداث بعدها الشّخصيّة الشّاهدة "شريف"التّي اختصت بنقل الحدث مباشرة دون حاجة لشخصيّة الشّاهد بالواسطة"جاز"،كما هو الحال في هذا الحوار الذّي جمع مجموعة من الشّخصيّات العلَميّة في حرب القدس ضدّ اليهود، فكان"شريف"راوي الحدث الذّات الشّاهدة على تاريخيّة المعركة مع شخصيّة معروفة "(شخصية الحسيني)" التّي يقول فيها[2]:

- **عطس الحسيني.شعر بالألم يعتصر أعماقه وهو يعد حامية القدس من جيش الإنقاذ.**
- **هل يعقل؟ هل يدري ضباط الشام أن القدس محاطة بالأرغون و...ومجرمي الهاغانا...**
- **.قال كامل عريقات الذي كان يشرف على العمليات مباشرة:منتصف الليل يجب أن يسوى كل شيء...عليهم بأربعة مدافع هاون و200 مجاهد مدرب بشكل جيد والقنابل...**
- **ثم التفت عبد القادر الحسيني نحو أبو دية:**
- **على كل لا خيار لدينا إذا تركناهم حتى الصباح ستلحق بهم قوات الدعم وسيتغير وجه المعركة.**
- **لم أكن بعيدا ،كنت في الصفوف الأمامية،ناداني كامل عريقات وأعطاني الأمر بالاندفاع والتوغل عمقا،بدأت العمليّات الأولى بالقصف بمدافع الهاون،زالرشاشات وبدأ التقدم على ثلاثة محاور.نجم عن ذلك انسحاب القوات اليهودية من المنحدرات لتتركز في قمة القرية ...كنت في قوات القلب**

---

[1]: عطيات أبو السعود :فلسفة التاريخ عند فيكو ،ص 243 .

[2]. واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج2 ،ص ص214 -217 .

- **عندما كلفي أبو دية بالاتصال بالقيادة لتبليغها بآخر المستجدات...لأبلغ عبد القادر الحسيني بالصعوبات التي كنا نعانيها،ولحث الميمنة على التقدم لمساعدة القلب .....**
- **يبدو أن حساباتنا غير دقيقة ...ألم تقولوا إن تحريك الميمنة هدر للطاقات وأن لقلب وحده قادر على الاختراق.....**
- **رد الحسيني بصرامة وجفاف.....لايوجد حل آخر.**
- **سيدي أبودية يقول بضرورة تحريك الميمنة قبل الفجروإلا انكسر كل شيء.**
- **عندما بدأ فجر 8 نيسان يلوح في الأفق،كنا قد تراجعنا على الوراء،والإمدادا اليهودية قد وصلت ...وكان عبد القادر الحسيني قد ترك مركز القيادة واتّجه صوب الميمنة لتحريكها....**
- **هل يعقل ياشريف؟التف من جهتي وهو يبحث عن كلماته الهاربة:خير إن شاء الله ياسيدي.**
- **الخبر ليس مؤكّدا ....يبدو أن عبد القادر الحسيني استشهد.....**

من خلال المقتطف السّابق روت شخصيّة(شريف)مشاركتها إلى جانب أسماءخاصّة، ممّا أكسب الخبر صدق التّاريخيّة،كونه شاهدا فاعلا في الحدث إلى جانب تلك الشّخصيات التّي تعدّ في حدّ ذاتها علامات لتوثيق الحدث ووقوعه، والمشاركة من الصّفات التّي اشترطها "بول ريكور" سابقا لتحقّق الشّهادة، ولهذا اعتدّت الرّواية بتلك الأسماء التّي ذكترها الذّات الشّاهدة، نحو عبد القادر الحسيني، وكامل عريقات والهاغانا وغيرها.

وهذه التّجليّات تعود إلى ما تحدثه العلاقة الممكنة بين الذّات في النّص والذّات في(الماقبل النّص)حيث مثّلت شخصيّة"شريف" هذه الذّات التّي امتدت فاعليّتها بين كينونتها في الماضي(المرجع) وإمكانها في المستقبل والحاضر الذّي تجلّى في الخطاب الرّوائي، وقد نوّه "كريزنسكي"بهذه العلاقة أو التّذويت المرجعي التّي تتكوّن من ذاتيّة ملفقة مقيّدة بوجهة نظر الذّاتيّة السّردية، حيث إنّ وظيفتها المركزيّة الرّوائيّة هي إنتاج علاقة خياليّة دافعية المرجع، وهي علاقة تنظم السّرد وتدعمه باعتباره آثارا ذاتيّة وخاصّية محرّكة للموضوع[1] .

على هذا الأساس قامت ظاهرة الذّات الشّاهدة النّصيّة التّي تخترق التّاريخيّة بإنتاج مرجعيّة ذاتيّة تستند مكوّناتها إلى بنية (الماقبل النّص) وتجلّيها بنية الخطاب الرّوائي، والرّابط بينهما هي وحدات النّص وعلاماته التّي تمتلك خاصيّة الانتماء والتّأويل، ولكنّها لا تنقطع عن إرادة الذّات الفاعلة في تحريك التّاريخيّة.

[1] : voir , w.krysinski :carrefours de singes ,essais sur le roman moderne ,p 23.

4-الجرائد:

لم تختلف حاجة "ممكن الأحداث" في نصي "**رماد الشّرق**" إلى الجريدة عن حاجته إلى الشّهادة ،لأنّ الإفادة بالتّاريخي ثمّنت كلّ ما له فاعليّة التّوثيق ،فاستثمر النّص الرّوائي ،في هذا الشّأن، كلّ ما تعلّق بتلك الصّحائف من اعترافات وتصريحات أو رسائل نشرت على مستوى صفحاتها ، لتوثّق بواسطتها الذّات شهاداتها التّاريخيّة،وهي كثيرة ومن بينها تقديم شخصيّة الجدّ (باباشريف) ورقة قديمة مكتوبة (قصاصة) ،قد أدان فيها المسؤولون مقتل "رستم حيدر وزير المالية" ،ثمّ نسبوا جناية القتل إلى "حسين فوزي توفيق مفوض الشرطة" ،وذلك من خلال مشهد عرضت فيه شخصيّة (باباشريف) مجموعة من الأوراق للحفيد (جاز)،كما هو في هذه العبارات :"**ثمّ مد يده إلى الصّندوق وبدأ يبحث فجأة أخرج وثيقة مكونة من ثلاث وريقات من صحف قديمة تكاد تلتصق مع بعضها بعضا علت أطرافها صفرة وتمزقات صغيرة..**"[1].

لقد رغّبت عمليّة الوصف هذه(وثيقة، ثلاث وريقات، صحف قديمة، ملتصقة، صفراء، ممزقة)إلى معرفة المحتوى،كما أنّها شكّلت حافزا قويّا للتّعبير عن أهميّة الوثيقة، فكان الوصف مؤشّرا تاريخيّا يحمل متلقّيه على التّصديق لما فيه من إيهام بالتّحقّق، وكأنّ قيمة الحقيقة والصّدق تتحقّق من خلال قدم الوثيقة واحتفاظ الشّخصيّة الشّاهدة بها مدّة زمانيّة طويلة، وهي، من جانب آخر، دعوة لربط الحقيقة بمدلولات (الماقبل النّص) المختلفة الثّقافيّة والسّياسيّة ..،كما كان لهذا الحرص الدّقيق في تمثّل الأشياء دلالة أخرى استفزّ بواسطتها النّص مرجعيّة الذّات التّي تحوّرت لمقتضيات خارجيّة، فينبّه عندئذ إلى"إبراز كم وافر من الإشارات التّراثية، غرضها مجابهة حالة إنكار للذّات و تهميش للهويّة يتعرّض إليها الإنسان العربي"[2]، وخاصّة الاغتراب عند شخصيّة "باباشريف".

خضع النّص الرّوائي في تشكيل عالم ممكن للأحداث إلى المواءمة بين التّيمات الفكريّة والبنى الأسلوبيّة لتتكاثف حوافز التّأريخ من خلال الزّمان و طبوغرافيّة النّص، لهذا انبثق الفعل التّاريخي من خلال عرض تلك القصاصة بكتابة سميكة وموضوعة بين مزدوجتين للإشارة لأهميّتها.

ممّا ورد في هذه القصاصة قوله: "**بينما كان صاحب المعالي السيد رستم حيدر وزير المالية جالسا في مكتبه الرسمي حوالي الساعة الحادية عشرة قبل ظهر اليوم، إذ استأذن في الدخول عليه المدعو**

---

[1]. واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج1 ،ص ص332 .

[2]. رزان ابراهيم محمود : الرواية التاريخية بين الحوارية و المنولوجية ، ص 53 .

حسين فوزي توفيق من مفوضي الشرطة المفصولين، فأمر بإدخاله.ولماحضر أمامه قدم إليه كتابا وبعد ما قرأه معاليه، توجه نحو الباب للخروج فأطلق المذكور عليه من الخلف رصاصة من مسدسه ،فأصابت خاسرته من الجهة اليسرى ونفذت من الأمام.....18 **كانون الثاني** 1940 **مدير الدعاية العام**"[1].

استمرّت هذه الشّخصيّة الشّاهدة في تقديم وثائق من الماضي لإقامة دلائل توثيقيّة للحقيقة، تعدّ في الواقع دليلا ذهنيا أسّسته تلك العلامات اللّغويّة، إذ ركّز النّص على طريقة عرض قصاصات الجريدة وفضائها الطّباعي، لتنماز هذه الوثيقة عن غيرها بفضل ممارستها لمراسم التّوثيق أكثر من دلالتها على المحتوى، فتستحقّ الشّهادة.

والرّواية استعملت هذا النّوع من الأخبار الصّحفيّة للتّعبير عن أمور سكت عنها التّاريخ، أوقد تكون حقيقة لم تراع بشكل لائق،كما هو واضح في هذا المشهد، إذ فتح الجدّ(بابا شريف)، مرة أخرى، قصاصة قديمة تعود لما مضى؛"**وفتح شريف وريقة أخرى كانت ملصقة بالأولى وكأنها لم تفتح منذ زمن غير يسير**"[2].

انزاحت هذه الوريقة بتشكيلها اللّغوي عن نمط كتابة النّص حين قدّمها الرّوائي داخل إطار ومكتوبة بخط سميك وبين مزدوجتين :"**إن داعيا وطنيا دعاني بهذه التجربة مادمت قد صممت على الانتحار وهي أن أنقذ أمتي وبلادي من شرور أحد الخونة على الأقل وأنه ليس هناك من حرضني على هذا الواجب والله شهيد.**"[3].

إنّها كلمات تعلن عن انتحار" رستم حيدر"، وأهميّتها تتجلّى من خلال مناقضتها للتّصريح السّابق الوارد في الجريدة الذّي أوعز ارتكاب الجريمة إلى"مفوض الشّرطة"، ولذلك يتطلّب البحث عن الحقيقة الفعليّة الحجّة القويّة الموضوعة في إمكانات التّاريخ كلّه، خاصّة ما وقع منها، وهذا يثبت من ناحية أخرى غموض القضيّة وملابساتها، ممّا دفع النّص الرّوائي إلى الاستفادة من كلّ الاحتمالات التّي تبنّتها الادّعاءات في ذلك الوقت، مستندا بطبيعة الحال، إلى ما نقل عن (الماقبل النّص)، لذلك كانت العودة نحو كلّ تاريخي من"التّراث الفكري والأدبي والتّاريخي والأسطوري يعد مكوّنا أساسيا في النّص الرّوائي وهو مامنحها(الرّواية المغربية) تحررا

---

[1]. واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج1 ، ص333 .

[2]. المصدر نفسه ، ص334 .

[3]. المصدر نفسه ، ص ن .

نسبيا من الأشكال السّردية الغربيّة لإتاحة البحث عن أصالة محتملة في مجال الإبداع العربي [1] .

لم يتوقفّ النّص الرّوائي عند ذلك الحدّ من العرض بل استدعى قصاصة ثالثة للإبانة على نوع الحكم الذّي آلت إليه القضيّة وطرق الفصل فيها، وذلك عن طريق قراءة مرسوم نعي الضّحيّة الذّي قررّ فيه اتّهام الجاني"حسين فوزي توفيق"، وقد دوّنه النّص بالطّريقة السّابقة نفسها من مزدوجتين وخط سميك"**بأسف عظيم ننعى المرحوم السيد رستم حيدر.... وسيكون التّشييع رسميا وشعبيا في الساعة العاشرة من صباح غد.ولا يسع العراق حكومة وشعبا إلا أبداء الأسف الشديد....بغداد 22 كانون الثاني 1940** "[2] .

اتّضح ممّا سبق من وثائق معروضة أن غياب الذّات الفعليّة"الشّاهدة"في الحدث أو التّجربة الواقعة جعلت الرّوائي يبحث عن منفذ تستقيم فيه الشّهادة وتتحقّق صلاحيتها، وهو ما دفعه إلى استخدام البيانات السّابقة ؛كتحديد الزّمن وسلامة الأوراق وإعطائها شكلا خاصا يميّزها بالصّدق ويبعدها عن الزّيف.

كلّها إجراءات لتفعيل شهادة الحدث لتحقيق كينونة الفعل في هذا الممكن كما هي كائنة في التّاريخي، ف"أن يطرح التّاريخ–أقصد تاريخ المؤرخين–نفس القضايا ونفس الجدالات التي تطرحها نظرية النّص ونظرية الفعل لا يجب أن نندهش لذلك، مادام التاريخ–التاريخ الرسمي– من ناحية نوعا من أنواع المحكي محكي حقيقي مقارنة مع المحكيات الأسطورية أومع المحكيات التّخييليّة...وما دام يحيل على أفعال النّاس في الماضي"[3].

لذلك عزّز النّص الرّوائي ثقته في بناء التّاريخي باتّباع خطوات الخطاب التّاريخي في رصد الحقيقة وأفعال النّاس، فكان البحث عن الأسناد من أشراط هذا الممكن، كتقصّيه للأخبار على مستوى الجرائد، حيث رصد النّص في موضع آخر خبرا قد نشرته إحدى الصّحائف، عندما بدأت مفاوضات"مارك سايكس"عن بريطانيا و"جورج بيكو" عن فرنسا في تقسيم أرض الشّام تعرض على الملأ، وما صاحبها من حقائق وعد بلفور وقضيّة الوطن القومي لليهود في فلسطين، حيث أحال النّص إلى تلك الجرائد في ذلك الوقت حتّى يؤكّد صدق الحدث لإثبات هذه القضيّة، في قوله:"**الأزفت من هذا وعد بلفور وتصريح 2 نوفمبر1917 الذّي أصبح حقيقة غير مشكوك فيه...لم يعد سرا فقد نشرت المقطم في عدد 9 نوفمبر1917 برقية من مراسلها في لندن**

1: أحمد اليبوري :الرواية المغربية و التراث ، الرواية العربية في نهاية القرن رؤى و مسارات ، أعمال ندوة 25 ، 26 ،27 سبتمبر 2003 الرباط ، تنسيق عبد الحميد قار ، خديجة الكور ، منشورات وزارة الثقافة ، مطبعة دار المناهل ، فبراير ، 2006 .ص 147 .

2. واسيني الأعرج:رماد الشرق ،ج1 ،ص ص334 ،335.

3:بول ريكور:من النّص إلى الفعل،أبحاث التّأويل ،تر محمد برادة ،حسّان بورقيبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،مصر ط 1 ، 2001 ،ص135

نص التّصريح ونقلته المنار كذلك"[1].

من أبرز العلامات التّي حاجج النّص بها التّاريخي هي الإدلاء بتسميّة الجريدة"المقطم" و"المنار" لأنّ في التّسميّة تعزيزا للموقف وإثباتا لما وقع،لارتباطها بزمان معيّن،فيكون الزّمان أوالفترة من مقتضيات التّأريخيّة،وهو ما يحدث على مستوى التأريخ في حدّ ذاته، حيث"إذا تبدى أن التاريخ يتأرجح بين علم حقيقي وشرح شعبي، فذلك لأن القوانين غير المصاغة التّي تزعذمها برهنته هي بذاتها ضوابط مستوى متغير"[2] .

5-الصّور:

تضاهي الصّورة بمحمولاتها الدّلاليّة الخاصّة سياقا لغويا متداخلا، لقدرتها على الجمع بين العرض الإخباري والرّمزي، والإخبار أو الإبلاغ وظيفة من بين الوظائف الأخرى التّي تؤدّيها الصّورة كالتّمثيل والمفاجأة والدّلالة وإثارة الرغبة[3]، ولذلك يستعين النّص الرّوائي بالصّورة على اعتبار أنّها وثيقة مهمّة في إثبات الوقائع، فهي تطابق ما تنقله وتحفظ التّفاصيل، لقابليّتها للتّأويل"شأنها في ذلك شأن الكلمة، لا تدلّ من خلال ممكناتها الذاتية، بل تقوم بذلك استنادا إلى محيط مباشر أوضمني يستعيد بالتّناظر والإيحاء وضعيّات إنسانيّة سابقة "[4].

لذلك اعتنى النّص الرّوائي بمجموعة من الصّور التّي عرضها في مواقف معيّنةلتعزيز الحدث بأدلّة قويّة ،فلجأ إلى صور من الزّمان الماضي، ولكنّ غايتها لم تكن إبلاغيّة وحسب وإنّما تجاوزت الصّورة الإخبار للدّلالة على مواقف راسخة في التّأريخ إلى إدراك مرجعيّاتها، هذه المرجعيّة عبّر عنها النّص بلغة تستنطق رموز الصّورة، لأنّه"لا تتمايز صورة ما عن الحقيقة أبدا عن مرجعيتها (عمّا تعرضه)،"de se qu'elle représente""[5].

تظافرت هذه الصّور في النّص الرّوائي بطريقة تعلن اللّغة عن وجودها، فالنّص هو من يتبصّر الصّورة ويقرأ رموزها ومكوّناتها، فلا يوجد عرض للصّور بصريا ولكنّ النّص يجعل المتلقي يراها في اللّغة، فدلّت اللّغة على رؤية الكاتب وتصوّره للصّورة لبعث واقع مضى وحياة انطوت، وهاهو يحرّك أرشيفها من جديد لاتّخاذها شاهد عيان على تأريخ لا يعترف بكلّ أحداثه ،كقوله:

---

[1]. واسيني الأعرج:رماد الشرق ، ج1 ،ص ص233، 234.

[2]. بول ريكور:من النّص إلى الفعل،أبحاث التّأويل ،ص 137 .

[3] :Roland Barthes :la chambre claire,note sur la photographie ,éd seuil ,gallimard ,1980,p51.

[4].سعيد بنكراد:وهج المعاني،سيميائيات الأنساق الثقافية،المركز الثقتفي العربي،المغرب ،لبنان، ط1، 2013، ص ص 163، 164 .

[5] : op-cit ,p16.

"رشف بابا شريف قليلا من القهوة ،ثم أخرج الصّورة الأولى وكأنه نظم أرشيفه بحسب التّرتيب الذي يشتهيه،الصورة تكاد صفرتها تمحي،العلامات السوداء بها كانت كبيرة وتبين أنها بدأت تتآكل.....رجل بلباس عربي ينزل قليلا في جزئه العلوي....في الخلفية صفرة طغت على كامل الصورة وأعطتها قداسةكبيرة...هل عرفت هذا الرجل؟.....هذه صورة للأمير فيصل في شبابه،عندما كان حاملا للسلاح ويجر وراءه القبائل العربية في بلاد الشام والحجاز لتحير الأرض أول ملك لأول مملكة عربية في القرن العشرين .....وهذه صورة القائد الإنجليزي أللنبي الذي قهره وكذب عليه لسنوات قبل أن ينصحه بالخروج من أرض صارت فجأة ليست له.لم يكن المسكين إلا مسطرة وخطوطا حمراء وزرقاء قسموا بها البلاد ليتحولوا إلى قتلة أسوأ من الأتراك وجمال باشا"[1].

الصّورة الفوتغرافيّة مشهد من المشاهد الرّوائيّة يجتاح سكونها المتلقي فتستثير ذاكرته برواسب من الزّمان، لكنّها انقلبت في النّص"رماد الشّرق"إلى إثارات نفسيّة تصنعها اللّغة وتفعّل وجودها انفعالات الحدث المكتوب،"فالصّورة لا تقول ما يقوله المكتوب ولا تكرّره، تماما كما لا يمكن أن تكون تمثيلا مباشرا ومحايدا لما حدث، فهي قد تكون أوسع منه أوأقل منه أونقيضا له"[2].

لذلك اختار النّص أن يستنطق الصّور لغة ويوجّه إرادتها إلى حيث تستجيب لها دعوة التّاريخي من أحداث وقرارات، وإنّ كان غياب الصّورة البصريّة جعل هذه الاستجابة لا تتحقّق بالبحث في ما تخزنه الصّور من رمزيّة، ولكنّها تتحقّق من خلال اتّحاد مقولاتها بمرجعيّات التّاريخ، فكان للعودة نحو ماض سجّلته الألوان والخطوط والأجسام دوالا كافيّة لتشكيل ملامح مميّزة، وحرص النّص على الصّورة هو من باب الحرص على الشّاهد، فاستدعاؤها هواستدعاء شخصها للشّهادة، خاصّة إذا رافقها تحليل يعلّق على ما تبديه الصّورة من مواقف وملابسات، وفي هذا يرى" رولان بارث":أنّ"حضور الشيء في الفوتوغرافيا(في إحدى اللّحظات الماضيّة) ليس مجازيا على الإطلاق "[3]، وهو ما جسّده النّص حين تجاوز (الرّاوي) قضيّة العرض البصري للصّورة إلى العرض اللّغوي محدّدا اسمها وعلاقتها ودورها في القضيّة العربيّة لتكون من الوثائق الشّاهدة على الحدث.

استعان النّص الرّوائي بالصّور لإعادة نسج خيوط القضيّة العربيّة الشّائكة أمام المتلقّين، حيث استمرّ في تقديم التّفاسيروالعلاقات بين الصّور والأحداث حتّى تتّضح الأمور، ومن ذلك، ما علّق به على إحدى الصّور،

---

[1]. واسيني الأعرج:رماد الشرق ، ج1 ،ص ص 138، 139 .

[2].سعيد بنكراد:وهج المعاني،سيميائيات الأنساق الثقافية،ص168 .

[3]: Roland Barthes:la chambre claire , p123 .

في قوله:"**فهذه الصّورة فلابد أنكما تعرفانها جيّدا،فقد كتبت جرائد ذلك الوقت عنها كثيرا حتى بدا كأن الثّورة العربيّة هي هذا الشّخص.لورانس العرب الذي سخر بالعرب ولعب على ذقونهم ....خاض معهم كل المعارك .هو الذي رتب دخول الأمير فيصل إلى دمشق وهو الذي رتب موت الكثيرين ممن رفضوه**"[1].

حاول النّص الرّوائي أن ينقل هذا العالم الكائن في الماضي من خلال الكلمات لاحتجاب الأشياء ، وأردف يستعرض سجّلاته معلنا الأدلّة والبراهين التّي تثبت تاريخيّة ما يقوله، ومن ذلك ما كتب على ظهر إحدى الصّور، ثمّ قراءة تلك الكلمات التّي سجّلها"(السّير رونالد ستورس*،حاكم القدس العسكري بين سنوات 1917 –1920) على هذه الصّورة في قوله :

"**لقد عرف البعض جانبا من شخصية لورانس، وعرف غيرهم جانبا آخر من شخصيته، ولكنّي لا أظنّ أن أيامنهم عرفه على حقيقته...إن لورانس شأنه شأن صناع الإمبراطورية الذين لاتحد من حركتهم المخاوف ولايأبهون للكسب الشّخصي وإنّما يهتمون بما يحقّقونه لبلادهم ولذلك سيظل لورانس مثالا فريدا.لقد صنعت الحرب شخصيّات مهمة لعل أبرزها الرومانسي الخجول العبقري الذّي سيخلد اسمه في التاريخ:لورانس العرب.**"[2].

لقد حدّد هذا التّصريح خلف الصّورة تعريفا جديدا لشخصيّة لورانس العرب، فأراد الجدّ (بابا شريف) أن يقدّم لحفيده دليلا آخر يستقرئ به هذه الشّخصيّة التّي اشتهرت بصداقتها للأمير فيصل، وهو في ذلك يبني تصوّرا مختلفا للأحداث ولكن بشهادة التّأريخ،" فالتّاريخ لا يتجدّد باكتشاف وثائق جديدة بقدر ما يتجدّد بنوعيّة الأسئلة التي يطرحها المؤرخ على الوثائق وتأويله لها"[3].

من الصّور، أيضا، التّي استخرجها الجدّ لحفيده"جاز" صورة" **أول وزير للحربية في الدولة العربية الفتية :يوسف العظمة، الله يرحمه، عندما انسحب الآخرون إلى الخلف، وامتطى فيصل قطار درعا،كان هو**

---

[1]: واسيني الأعرج:رماد الشرق ، ج1 ،ص ص. 139.

*السير رولاند هنري أمهرست ستورس(sir Ronald Henry Amherst) (1881 -1955) أحد موظفي الأنجليز ممن خدموا الشرق الأوسط خلال ح ع 1 على مدى 30 عاما ،له مذكرات بعنوان توجهات (orientations)1937،وكتاب "لورنس العرب والصهيونية وفلسطين"،ينظر http://ar.m.wikipedia.org ، 24- 3 -2020، 21: 14 سا .

[2]: المصدر السابق ، ص ص. 139،140 .

[3]: فريد بن سليمان :مدخل إلى دراسة التاريخ، مركز النشر الجامعي،سلسلة علوم إنسانية ،تونس،دط ،2000 ، ص45 .

يخوض حربا خاسرة ولكنها شريفة."[1] ، حيث راح يوضح دوره في الحرب وإخلاصه في الجهاد وموقفه من الأعداء وكأنّه يستعيد قيمة هذه الشّخصيّة في أحداث الثّورة العربيّة، ورفضها للمواقف السّلبيّة وتفضيل الحرب على الاستسلام، فكانت الصّورة وسيلته في ردّ الاعتبار لهذه الشّخصيّة التّي لم يعطها التّأريخ حقّها لاختصاص التّاريخ بتسجيل عظائم الأحداث والسّكوت عن صغائرها،

والغالب أنّ هذه التّفاصيل الصّغيرة* هي من تصنع المواقف وتغيّر مجرى الأحداث، فكان الجدّ الذّات الشّاهدة على ما طرحه المؤرّخ:"**الجنرال غورو–قال جاز وهو ملتصق بشفتي جدّه المرتبكتين:بالضّبط .هو عينه.طلب منهم أن يلغوا قرار الاستقلال وتأسيس الدّولة العربيّة .صرخ يوسف العظمة في وجه أصدقائه لفعل شيء، ولكنّه لم يسمع أي صدى لنداءاته...وعندما وصل تهديد غورو الثاني خاف الجميع.اقتنع فيصل بتسليم الأمر وحل الجيش ومؤسّسات الدّولة الفتيّة...فوجد العظمة وحده أمام مصير كان قد ختم بالشمع سلفا...دخل المعركة وهو يدرك أن موته كان أكيدا..."**[2] .

صدح النّص الرّوائي باجتماع قدر كبير من الوثائق الشّاهدة على عالم الأحداث لبناء عالم ممكن له، وهو سعي نحو بناء رؤية تاريخيّة لهذا العالم بوثائق الماضي في(الماقبل النّص)، ولكنّها اختلفت عنه في استقراء تلك الحقائق بطريقة مغايرة، ابتغاء تصحيح هذا التّأريخ، فكان فعل النّص فعلا تاريخيّا، لذلك فهو يقارب بين جميع الاتّجاهات ليلامس جوانبه المفقودة.

وهذا مالم يثنه عن قراءة أخرى لصورة قائد فرنسي(الجنرال غورو**) :"**ثمّ أخرج بابا شريف صورة أخرى من الصندوق كانت أكثر وضوحا وملامحها دقيقة.رجل يتكئ على سيارة جميلة...بيد واحدة،**

---

[1]: واسيني الأعرج:رماد الشرق ،ج1 ،ص 141 .

*هذه التّفاصيل آثارتها "موسوعة سوريا السياسية" في حلقتها العاشرة بموضوع "يوسف العظمة ومعركة ميسلون" ،ينظر الموقع:10 يوسف العظمة ومعركة ميسلون" youtube,com. ،24 -3 -2020 ،13: 54 سا،

[2]: المصدر السابق،ج1 ،ص ن .

**هو الجنرال هنري جوزيف أوجين غورو(Henri Joseph Eugène) ، ولد في باريس17 نوفمبر 1867 وتوفي بها16 سبتمبر 1946 ،وقال عنه الجنرال كاترو في كتابه "مهمتان في الشرق الأوسط":كانت جنازته بلا نشيد وبلا رجال الدولة وبلا جنرالات،تعرض للاغتيال عديد المرات من قبل الثوار كأحمد مريود ثارا ليوسف العظمة في معركة ميسلون ،كان يناديه أهل دمشق ب"غورو نصفه خشب" ،يصرح صاحب هذا المقال أن هناك الكثير مما لم يسجله التّاريخ من هذه الوقائع التي يجب إعادة كتابتها بما هو متوفر من أدلة لازالت موجودة عند بعض الأشخاص"فلم يزل الوقت بين أيدينا لتصحيح ما يمكن تصحيحه" ،ينظر المقال"محاولة اغتيال الجنرال غورو" ،الموقع : https://m.facebook.com، 13 :16 سا/ 24 -3 -2020 .

الثانية تبدو مقطوعة...في يده عصا يشير بها إلى بعض المحيطين به أن يتحركوا للقيام بعمل ما،ثم صورة ثانية وهو يركب عربة يجرها بشر...ارتبك جاز وهو يتفرس تفاصيل الصورة"[1].

واستمر الجدّ في عرض الكثير من الصّور على الرّغم من أنّ الحفيد كان يبحث عن صورة بعينها إلاّ أنّ الجدّ أراد أن ينقل الحدث بجميع جوانبه حتّى يكون كاملا وواضحا، لأنّ"أية صورة فوتوغرافية لا تقوم بمجرد التسجيل البسيط لإحدى الوقائع أوالأحداث ..لكنها ...إحدى مفردات ذلك العدد اللامحدودمن تلك التمثيلات المعرفية الممكنة "[2].

لذلك واصل الجدّ هذه العمليّة "**سحب بابا شريف صورة أخرى وأخرى وأخرى....ولكن الصّور التي كان ينتظرها جاز وميترا لم تظهر**"[3]،إلى أنّ أخرج الصّورة التّي شوّق حفيده إليها هي صورة الجدّ (سليم الجزائري)مع مجموعة ممّن أخذ نحبهم في مشانق عاليه ببيروت؛"**هذاهو سليم.الله يرحمه.والدي.جدك.الصورة أخذت لهم في سجن عاليه،بمرتفعات بيروت،مكان المحكمة العرفية،ساعات قبل إعدامهم،يضحكون وكأنهم يتهيأون لحضور حفل ساخر**.[4]

حلّل الجدّ ملامح الصّورة ووقف عند أولئك الأشخاص الأحد عشر شهيدا وفصّل في حقيقة هذا الحدث من خلال عنوان فصل مستقل في النّص الرّوائي هو(مشانق عاليه) التّي يروي فيها كلّ التّفاصيل والملابسات للشّخصيّات جميعها،تقريبا.

إذن، لم يكن إيراد الرّوائي لهذه الصّور، عبثا، وإنّما هي عمليّة تقصي الوقائع وبعث مواد وثائقيّة لصناعة المشاهد التّاريخيّة التّي تبني عالم ممكن للحدث، "فالعوالم الممكنة باعتبارها بناءات ثقافية، تستقي صورها من واقع مرئي"[5]، غالبا، مايكون سندا في ضبط المعارف والأجسام.

لقد أدّت هذه الصّور دورها في تجليّة الغموض واستحضار المشاهد لتوثّقه، وهو ما سعى الرّوائي في تشكيله من خلال استعماله لمختلف قصاصات الجرائد والبرقيات والصّور وكلّ ما يمكنه أن يسهم في تحقيق

1: واسيني الأعرج:رماد الشرق ، ج1 ،ص 141 .

2: تشاندلر دانيال : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)،تر شاكر عبد الحميد ،ص ص 149 -150.

3: : المصدر السابق، ج1 ،ص 142 .

4: المصدر نفسه ،ص143 .

5: غي غوتيي:الصورة المكونات والتأويل،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1 ،2012 ،ص83 .

التّاريخي، فكان معرض الصّور جسرا لمعرفة وملاحظة " أن التراكيب أوالوحدت التركيبية في الصورة الفوتوغرافية، تتشكل من علاقات مكانية أوتصويرية / مفاهيمية لا من علاقات التتابع أو التوالي في الزمن "[1].

نتيجة:

لقد حاز النّص الرّوائي في هذا الممكن على مواد كثيرة للتّوثيق لا تختلف عمّا أدركه علم التّاريخ في بناء قضاياه التّاريخيّة، إذ راح يتتبعها ويحلّلها بطريقة موضوعيّة، اعتمدت على(الماقبل النّص)، ولأنّها تنشد بناء الأحداث كان ضابطها الافتراض الممكن الذّي يزاوج بين ما يمكن أن يقع وما وقع ، فهي إن لم تقع يمكنها أن تكون في يوم من الأيام ، وهو جانب جعل الفعل الرّوائي، هنا يلازم، فعل التّاريخ في التّوثيق،كما هو الحال مع المؤرّخ، الذّي وصف مجموعة من المواد التّي مارسها المؤرّخون قديما وحديثا في توثيق قضاياهم، وهي[2]:

- .النّصوص ووثائق الأرشيف:وهي الأكثر تفضيل عند المؤرّخ وهي نوعان:أرشيف رسمي حكومي من معاهدات دولية ومراسلات وزارية...وآخر خاص ملك للأفراد والعائلات والمؤسسات الخاصة كعقود الملكية والزواج...
- . الصحف:ومنها ماهو حكومي وخاص....
- .وثائق سمعية وبصرية:الراديو ،التلفاز.السنما ،الفيديو...
- .مؤلفات أدبية،كالرّوايات والأشعار....
- .أعمال فنيّة:كاللّوحات الفسيفسائية في دراسة المجتمع الرّوماني مثلا.....
- .الصور الشمسية ،.كالصّور الملتقطة في الاستكشاف الجوي عن الآثار.
- الوثائق الأثرية،من عمارة ونقوش ومسكوكات.خزفيات.....
- المصادر الشفوية :كاستغلال شهادات شفوية لشهود عيان عاشوا الأحداث أو كانوا أحد أطرافها.

تكاد تطابق هذه المواد تلك المفاصل التّي اتّبعت في البحث عن تمظهرات التّاريخي على مستوى ممكن الأحداث.

1: تشاندلر .دانيال : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ،ص 150 .

[1]. واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج1 ، ص233.

[2]. فريد بن سليمان :مدخل إلى دراسة التاريخ،ص ص 42 -45 .

2 – إمكان عالم تخييلي يتجاوز التّاريخ

بما أنّ إنتاج ممكن ما ارتبط بنوع العلاقة الموجودة بينه وبين التّاريخ، فهل هذا الإمكان الذّي تخطّى فيه المبدع قرارات التّاريخ قادر على إنتاج إبداع يتواصل فيه مع المتلقي؟أم أنّ الأمر يتطلّب النّظّر في نوع التّاريخ المتخطّى، ثمّ كيف تعامل المبدع مع مادتّه لإنتاج هذا التّخييل ؟

نظرا، لما ثبت تحديده من اختلاف بين التّاريخ المسجّل والشّفهي، فإن أحدهما ينماز عن الآخر بما تضفيه ضوابط وجود التّدوين أوغيابه، حيث غلب قديما، كما سبق وأن قيل، ارتباط مصطلح التّاريخ بما أرّخ له*، أي كلّ ما خضع لعمليّة تأريخ وتسجيل، على الرّغم من أنّ التّاريخ مصطلح واسع يتجاوز هذه المحدّدات ليشمل التّاريخ الإنساني؛ قديمه وحديثه ومستقبله، مادوّن منه وما لم يدوّن، ولذلك "لاوجود لواقع تاريخي مكتمل وجاهز أمام المؤرخ، فالواقع التّاريخي –كما يقول ريمون أرون–.واقع إنساني غامض ولاينتهي غموضه ويتجلى هذا الغموض في تعدد نواحي الوجود الإنساني ومجالاته"[1].

لعلّ إشارة(كمال أبوديب) في دراسته"الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة"إلى التّمايز بين الكتابيّة والشّفاهيّة أمر أثبت ما انتشر من توصيف بالتّاريخيّة لما هو مدوّن وإسقاطها عمّن فقد هذه الصّفة التّسجيليّة، وذلك حين وصف صاحب مخطوطة الكتاب العظمة(**عبد الله بن سلام)***بأنّه يدّعي الطّبيعة الكتابيّة لمادته وتجنّب الوسم بالسّرديّة المشافهة لترسيخ نفسه في التّاريخي والواقعي.

وقد عدّ هذا التّصرف من أروع الأمثلة العربيّة في رفع شأن الكتابة إلى هذا المستوى الخطر، فهو يرى أنّ الكتابيّة تتماشى مع الموثوقيّة والمصداقيّة والتّاريخية والألوهيّة والسّرمديّة وتتناقض مباشرة مع المختلق والمرتاب فيه والمشكوك في أمره والموقّت الزائل، لتكون المعرفة الكتابيّة نقيض للمعرفة الشّفاهية [2] عنده.

---

*ينظر، الفصل الأول ،الرواية والتاريخ ،ص ص:14 -19 .

[1]:عبد الله عبد اللاوي:حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة،السلطة،التمثلات،ص105 .

[2] : ينظر،كمال أبو ديب:الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي،لبنان،دار أوركس للنشر ،بريطانيا،ط1،2007 ص 17 .

**عبد الله بن سلام بن الحارث (أبو يوسف الإسرائيلي) (550 م -43 هـ) ولد وتوفي بالمدينة المنورة وهو صحابي جليل من ذرية النبي يوسف عليه السلام وكان ممن أسلم مبكرا ،فكانت قصة إسلامه يوم قدوم النبي صلى الله عليه وسلم المدينة المنورة ،ومن مناقبه أنه نصر عثمان يوم الدار...ينظر،الموقع: https://ar.m.wikipedia.org -45 :22سا/20 -07-2019 م.

***لقد اتّخذ صاحب كتاب العظمة من الصّحابي راوي الحديث "عبد الله بن سلاّم "راوية وساردا للأحداث التّي يتلقّاها عنه الصّحابي"عثمان بن عفان" –رضي الله عنهم- ،ينظر المرجع نفسه،ص ص 9 ،10.

ولهذا كانت الكتابة عمليّة توثيقيّة للحقائق حتّى وإن كانت مزيّفة ،فكان هذا الزّيف الممكن داخل المادّة المسجّلة دافعا إضافيا لإعادة النّظر في المادّة الشّفويّة التّي أصبحت تشكّل مظهرا آخر للتّاريخ، فإن كان التّاريخ هو الذّاكرة الجماعيّة لأمّة مهما اتّسعت أوقبيلة مهما صغرت، فإنّ كلّ مخلّفاتها تشكّل مقوّمات ذاكرتها، فلافرق آنذاك بين العمارة والأثر المكتوب أوغير المكتوب .فالذّاكرة هي كلّ ذلك وهي مرتبطة بكلّ المقوّمات المحسوسة وغير المحسوسة بما في ذلك مخيال تلك المجموعة البشريّة والمكوّنة لموقع الذّاكرة المشتملة على كلّ مكوّنات التّراث (الثقافي، البيئي ،المعماري، الفنّي) بما في ذلك حدود المكان وتاريخه ومعالمه وعاداته ومشاهده المختلفة، وهي المكوّنة لأبعاد التّراث[1]. ،وبناء عليه تمّ تحليل هذه الرّؤية في النّص الرّوائي استنادا إلى هذه المتراجحة التّي يتجاوز فيها العالم الممكن التّاريخ؛(إمكان عالم تخييلي> التّاريخ)بتجاوزه الفعلي لقرارات التّاريخ.

أقام ،في هذا الشّأن، أحد الدّارسين اتّجاهين في الرّواية، ذلك باعتبار أنّ الرّوائي إمّا يلتزم بالعالم الموجود وإمّا أن يخلق عالما آخر، فهو في الحال الأولى، أشبه بالرّوائي ؛بلزاك، هوغو، وتولستوي وبروست...وجميع أولئك الذّين ينمقون تاريخهم الخاص ويقولون عن أنفسهم أنّهم علماء نفس وصادقون في تعبيرهم عن الواقع... والرّوائي في الحالة الثّانية، هو سرفانتس بقدر ماهو مؤلف روايات الفروسيّة، وهو هوفمان وكافكا ...وغيرهم،وهم يلقون بالعالم خارج العالم إذ يتجاهل التّاريخ والجغرافية أو يقلبهما[2].

إنّ هذا النّوع من الرّوائيين يتقاطع مع ما تمّ وصفه–سابقا–بأنّه روائيّ تكون قراءاته دون التّاريخ، لأنّه غير مهتمّ ولا متطلّع إلى التّاريخ المكتوب، وبالتّالي إبداعه سيحرّر ما لم يذكره التّاريخ (غياب المرجع)، أوينتج ممكنات قد تشبه التّاريخ ولاتعنيه، لهذا ميّز هذا الباحث بين روائيي الاتّجاهين، إذ اضطرّ النّوع الأوّل إلى"أن يقيس كلّ شيء وأن يتحقّق من كلّ الأشياء حتّى يعبّر عنها بصورة تطابق مايعتقد أنّه الحقيقة، فلا بدّ له إذن من أن يتعلّم كلّ شيء وأن يكون صانعا وتاجرا وصاحب مصرف وعسكريا وفيلسوفا وعالما"[3].

تجلّت خصائص هذا النّوع بوضوح في أعمال"واسيني الاعرج"، الذّي عاد في روايته"**مملكة الفراشة**" إلى عالم الموسيقى والأدب والرّسم وقام بتوثيق نصوصه،كما أنّه دخل مجال الصّيدلة ومشاريع الأدويّة لينتج عالما يتّخذ مقاساته من عالم في(الماقبل النّص)، فتطابق صناعة الرّواية لهذه الفنون والعلوم عالم الواقع الذّي

---

[1]. فريد بن سليمان :مدخل إلى دراسة التاريخ،ص 20. .

[2]. ينظر،مارت روبير:رواية الأصول وأصول الرواية،الرواية والتحليل النفسي،ص ص 126، 127 .

[3]: المرجع نفسه،ص127 .

صيغت فيه هذه الأعمال وأصبحت لها كينونتها الخاصّة، والدّليل على ذلك اعتراف الروائي"واسيني الاعرج" في خاتمة الرّواية برجوعه إلى الحياة الإنسانيّة في بناء عالمه الروائي، حيث أورد سير مجموعة من النّاس قد أسهموا في تشكيله الرّوائي،كالأطباء ومختصّين في الصّيدلة و رجال المسرح[1] وغير ذلك، وهو شكل اكتسح أغلب أعماله الرّوائية.

أمّا أولئك الذّين مثّلوا الاتّجاه الثّاني، فمنهم روائي"لا يعترف بأي التزام خارجي بالنّسبة إلى رؤيته، وبوصفه حرّا، فإنّه يبتكر مخلوقات غريبة يسمّيها جنّيات وعمالقة وأقزام...هو وحده الذّي يضفي ضربا من النّظام في استحالات أخيلته"[2].ومع ذلك لا يمكن أن يعدّ هذا الابتكار تجاوزا مطلقا، إذ تظلّ الرّواية مشدودة بخيطي(واقع الحياة التّاريخي والتّخييل التّاريخي)لإنتاج عالم مختلف فعليا، لكنّه عالم التّاريخي، لأنّه ينتمي إلى الإنسانيّة، فلا تنفصل ممارسته عن الواقع ،لكن ليس أيّ واقع، لأنّ التّقاليد السّردية هي من تصنع هذا الواقع، وعندها ستفرض هذه التّقاليد والتّقنيات حقيقة روائيّة؛ تخييلا كان أم واقعة.

إذن، لا يعدّ اتّصاف الرّواية بالتّاريخيّة نقلها المباشر للحياة الموثّقة الحقيقيّة بقدر ما يتعلّق الأمر بعلاقات السّرد في تعبيرها عن العنصر البشري، الذّي لايقبل حقيقة الأشياء إلاّإذا مارست كينونتها المفترضة، وهذا يفسّر،كثيرا، اعتماد الرّواية على صيغ التّمثيل والتّجسيد بالوصف وغيره ليصحّ وصفها بالحياة، لذلك عندما تقوم الرّواية بعرض عالم ممكن، سيظلّ هذا العالم عالما تخييليّا، ولن تكون الرّواية ،مهما اتّسعت، إلاّ عالم تخييل تاريخي، (إنّه موجود بالافتراض).

لابدّ أنّ عمليّة إدراك هذا العالم ارتبطت بإمكانيّة إدراك المتلقي لهذا العالم التّخييلي التّاريخي، فهو الوحيد القادر على منح العمل الرّوائي مشروعيّته في القراءة وإعطائه صيغة الوجود، لأنّ المتلقي في قراءته لأيّ عمل إبداعي سيفتّش-حتما-عن حقيقة تتقاطع مع ما يفترضه.

لذلك فهو يسعى إلى أن يمنح أشياء هذا العالم صفات طبيعيّة لا تتناقض-في الغالب- مع افتراضاته العقليّة،بل إنّه-كثيرا- ما يصوغ لهذه الأشياء ،(حتّى وإن انتمت إلى اللاّمعقول)أسبابا ودوافع عقليّة يألفها ويشعر بواقعيّتها،لأنّ تعبير الرّواية عن اللاّوجود (اللامعقول) المطلق في موضوعها،ليس من سمت السّرد،لأمر بسيط هو ارتباط السّرد بالوجود في الزّمان،وغياب هذه البدايات والنّهايات الحدوديّة عن السّرد سيوقعه في

[1]: ينظر،واسيني الأعرج مملكة الفراشة،ص ص 491 -421 .

[2]. مارت روبير:رواية الأصول وأصول الرواية،ص127 .

العجز والفوضى، ومن ثمّ إنّ مصطلح التّجاوز في التّاريخ لا يفهم منه الإبهام والغموض المطلقين .

يؤكّد هذا التّصوّر ما قاله (ولاس مارتن)(Walace Martin) في (نظريات السّرد الحديثة)؛إنّ الواقعيّة ترتبط بالشّعور بالواقع في القراءة "فإذا اعتقدنا (عن وعي أو غير وعي) أن قصته قد تكون حدثت فعلا فإنّنا سنستغرق فيها بطريقة خاصة"[1].

إذاً، التّاريخ التّخييلي هو شيء يختلف عن التّأريخ، مهما شابهه، وإنّما يحتاج المبدع للدّلالة عليه إلى التّخييل الذّي استطاع أن ينتج أفاقا مختلفة للتّاريخ وبزوايا متعدّدة، لذلك فالتّخييليّة، بتقدير(والاس مارتن)، هي من تحدث الوعي"إنّ التّخييلية ووسيلة الوصول إلى وعي الشّخصيات هما التّقاليد الأوليّة التّي يقوم عليها السّرد الواقعي، وهناك تقاليد أخرى ذات طبيعة لغوية(مثلا استعمالات خاصة للفعل الماضي والضّمائر التّي تجعل الحدود بين المؤلف والشّخصية وبين الماضي والحاضر غير واضحة"[2]..

من الواضح أنّ إنتاج عالم ممكن معيّن يحتاج إلى أدوات كتابة تخدم نوع التّخييل،كما أنّ إنتاج عالم ممكن للتّاريخ ليس أمرا غريبا، مادام المبدع يملك حق إنتاج عالمه الرّوائي، كما يملك القدرة في التّحكم في نوع العوالم، وفي هذه الحال،كان إمكان إنتاج عالم تاريخ تخييلي متاحا بقدر ما توفّره المعارف والثّقافات في(الماقبل النّص).

لكنّه سيغدو صعبا من، ناحية أخرى، لأنّه يقع بين عالم (الماقبل النّص) وكيفيّة معالجته على مستوى النّص اللّغوي، أي أنّ الأمر يتطلّب نظريّة في العوالم الممكنة، تهيئ للمبدع إنتاج عالمه، إذ "تزوده بنظرات نافذة في الطّرق التي بواسطتها يعيد التّخييل الواقعي خلق عالم يشبه في كلّ مظاهره، عالمنا الخاص"[3].

من المهمّ، في كلّ ذلك، ألاّ يتحوّل إدراك التّاريخ إلى مجرد تعداد ما هو حقيقي أوتخطي ماهو تخييلي، بل يجب تجنّب مثل هذه القضايا، لأنّها ستؤدّي إلى طريق مقطوع لن يثمر بعالم ممكن في التّخييل التّاريخي، وإنّما سيشتّت المتلقي بين مصطلحي؛التّصديق والتّكذيب، الشائعين في الأدب، بيد أنّ الأمر يتعلّق بالحياة في الرّواية، وعليه بناء هذه الحياة الإنسانيّة تحتاج إلى كيفيّة للتّعبير عن شكل ما للممكن التّاريخي .

---

[1]. والاس مارتن:نظريات السرد الحديثة،ترحياة جاسم محمد ،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرةدط، 1998 ،ص73 .

[2]. المرجع نفسه،ص88 .

[3]. المرجع نفسه ،ص246 .

ربّما، ما دعا إليه(لوسيان غولدمان)في البحث في مشكلة العلاقة بين الشّكل الرّوائي والوسط الاجتماعي الّتي رأى أنّها من أولويّات سوسيولوجيا الرّواية، محاولة جادة لردّ الشّكل الرّوائي إلى تلك العلاقة المتطوّرةداخل الوسط الاجتماعي، حيث ذهب إلى أنّ هناك علاقة بين النّوع الأدبي والمجتمع الفرداني الحديث[1]، وهذا علّل من جانب آخر ارتباط الرّواية بالفرد ذاتا إبداعيّة أواجتماعيّة، والّتي انعكست داخل الإبداع الرّوائي.

لابدّ أنّ هذا يفسّر انتماء الأشكال الرّوائية جميعها إلى التّاريخ الإنساني الشّامل، حيث تتّضح حدود هذه الأشكال من خلال درجة علاقتها بالتّاريخ، لتحصيل ثلاثة أشكال-سبق أن حدّدت- الشّكل الذّي يتساوى والتّاريخ(إمكان=التّاريخ)، الشّكل الذّي يتجاوز التّاريخ(إمكان>التّاريخ)، وآخر يكون دون التّاريخ (إمكان<التّاريخ).

وهو وضع علّل ماذهب إليه(غولدمان)في ربطه لهذه الحياة بالواقع الاقتصادي، فهو رأى أن الوعي الجماعي ليس واقعا أوليّا ولاواقعا مستقلاّ بنفسه، وإنّما يتهيّأ كما قال:"بشكل ضمني في السّلوك الشّامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية[2]، عندها يجب التّنبيه إلى أنّ هذا الممكن المنجز تاريخيّا اتّصل بوعي المجتمع وبالتّالي اتّخذ من حدود التّاريخ فواصل للكتابة، حيث تتبنّى شكلا معيّنالها، أمّا حدود هذا الشّكل فميّزته العلاقة بين التّخييل و(الماقبل النّص)، فماهي أطر هذه الحدود في النّص الرّوائي الواسيني؟.

تمظهرات التّاريخي في عالم الممكن لروايتي"جملكيّة آرابيا" و"2084 حكاية العربي الأخير"

لمقاربة هذا النّوع من الممكن ولمعرفة حدوده وجب الرّجوع إلى مصطلحات يتحقّق في ثناياها تجاوز التّاريخ بشكل ما ،وهي نماذج لروايات عصفت بقرارات التّأريخ والوقائع لتنتشي بما يحرّرها من وثائقيّة الماضي التّأريخي، إلاّ أنّ هذا الانقطاع لا يكون عامّا في روايات"واسيني الأعرج"، وإنّما يحدث ذلك على مستوى أجزائها أوفصول منها ليبقى عامل(الماقبل النّص) يتحكّم في شأن الكثير من أعماله.

لقد استعملت عبارات العجيب (le mereilleux)،الفنتاستيك(الفنطاسطيك)،أوالعجائبي (le fantastique)، الغريب(l'étrange)، الخرافة (la fable)،وكذا الأسطورة(le mythe) وغيرها للدّلالة على هذه الأشكال التّي أحسبها تتجاوز التّأريخ نحو التّاريخي، وعليه تطلّب الأمر الوقوف عند بعضها لتحديد تمظهراتها بشكل صحيح على مستوى النّصوص الرّوائيّة عند "واسيني الاعرج".

---

[1]: ينظر،لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجي الرواية، تر عبد الدين عرودكي،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1 ،1993،ص 21 .

[2]: المرجع نفسه، ص 25 .

ممّا أسعف هذه التّمظهرات الممكنة لعالم يُتجاوز فيه التّاريخ داخل النّص الرّوائي هو العودة إلى تلك المصطلحات التّي وصفت النّص الرّوائي بالخروج عن الطّبيعة وسننها،إذ لجأ الرّوائي إلى الفعل الخارق في تسويغ حكاياته، لذلك تبنّت الدّراسات الكثير من المسميّات للتّعبير عن تلك الدّلالات، وما كان مقاربة التّجاوز في الممكن بالعجيب أوالغريب أوما شاع من مصطلحات في هذا الشّأن، إلاّ لأنّ الرّوائي في هذا الموقف ضمّ التّاريخ حينا وعزله في الحين نفسه، ليشقّ له طريقا نحو اللاّواقع، حيث اللاّتاريخ، مع ذلك يبقى هذا التّجاوز محدودا على مستوى روايات"واسيني الأعرج"لارتباط أعماله بالمنجز في(الماقبل النّص) .

كما أنّ عمليّة الفصل في هذه العلامات المبيّنة لهذا التّجاوز اعتراها اللّبس من جوانب مختلفة ناشئا عن الخلط الموجود في تلك المفاهيم وما تقتضيه حدودها من تقاطع فيما بينها، فقد عرفت الخرافة تداخلا بقرينتها الأسطورة إذ كانت"أوثق الكلمات صلة ب"أسطورة" في استعمالات العرب هي كلمة خرافة التّي تطلق على الحديث المستملح من الكذب"[1]، لذلك تأرجحت الأسطورة مابين قصّة وحكاية شعبيّة وتاريخ الأديان والآلهة وحتّى تواريخ الأبطال وهو ماحاول أن يستجمعه عبد المالك مرتاض في" الميثولوجيا عند العرب"حيث حاول أن يفصل في هذين المفهومين اللّذين يرى فيهما عند مستعملي"اللغة العربية، في مألوف العادة،[ما]يلبسون معنى الخرافة بمعنى الأسطورة"[2]، فطرح قضيّة التّأصيل للمصطلحين بردّهما إلى أصولهما اللّغويّة العربيّة، متوقّفا عند مفهوم الخرافة في قوله:"فكأن هذه الحكايات التّي يقدّمها القاص الشّعبي تحت اسم الخرافة هي فعلا خرافة النّخيل،أي ما نجني منه من أجود الرّطب وأحلاه مطعما، وألذه مذاقا ...فإنّنا حين أطلقنا لفظ خرافة على هذا النّوع من الأدب فإنّما راعينا هذه الأصول الاشتقاقيّة"[3].

لم تسلم الأسطورة من هذا اللاّتحديد عند العرب في معرض حديث عبد المالك مرتاض وغيره، إلاّ أنّها دلّت في الغالب على محاولة متبصّرة وخياليّة لتفسير الظّواهر الحقيقيّة أوالمفترضة التّي تثير فضول واضع الأسطورة والتّي تتمحور حول ثلاثة عناصر؛ الإنسان والطّبيعة والآلهة، وهي لامؤلّف لها فهي من نتاج الشّعب تشير إلى وقائع حدثت في الماضي لكنّها مازالت مستمرّة في الحاضر ويمكنها أن تستمرّ في المستقبل وهي بالنّسبة لمعتقديها حقيقيّة وواقع لا يتطرّق إليها الشّك[4].

---

[1] محمد القاضي وآخرون:معجم السرديات،ص 24 .

[2] عبد المالك مرتاض:الميثولوجيا عند العرب(دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،الدارالتونسية للنشر،1989،ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص ص 12 ،13 .

[4] ينظر،محمد حسين أبو الحسن:الشكل الروائي والتراث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط1 ، 2012 ،ص ص 354 -356 .

مع ذلك ينبّه أحد الدّارسين إلى أن الأساطير ذات درجة متفاوتة من المصداقيّة،فهناك أساطير الآلهة المغرقة في الخيال وأخرى ذات علاقة بالأبطال من البشر وحروبهم ونوع آخر من الأساطير يكتسب بعض المصداقيّة ويحظى ببعد تاريخي ما[1].وهذا يقضي أن التّاريخ الإنساني هو من يصنع الأسطورة وهو من يسهم في استمرارها بإنتاج معان تجدّدها وتثريها .

كما إنّه من المهمّ عرض ما سجّله"رولان بارث"في حقّ الأسطورة، إذ نظر إليها من زاوية مختلفة انمازت عماّ ساقه السّابقون بكونها كلاما وليس أي كلام، فلابد للّغة من شروط حتى تصبح أسطورة، فهي عبارة عن منظومة اتّصال إنّها رسالة وهي ليست موضوعا ولا مفهوما ولا فكرة إنّها صيغة من صيغ الدّلالة،كما أنّه يذهب إلى أنّ الأسطورة لا تعرف بموضوع رسالتها إنمّا من خلال الطّريقة التّي تلفظها بها، وللأسطورة حدود شكلية ولاوجود للحدود الجوهرية، لينتهي في هذا العرض إلى أن كلّ شيء يمكن أن يصبح أسطورة.لذلك، لا يمكن أن تظلّ هناك أساطير أبديّة، فالتّاريخ البشري هو الّذي ينقل الواقع إلى حالة الكلام إنّه وحده الّذي ينظّم حياة وموت اللّغة الأسطوريّة، الأسطورة كلام اختاره التّاريخ ولا يمكنها أن تنبثق من طبيعة الأشياء [2].

خلص "رولان بارث"في ختام هذه الجمل إلى مفهوم دقيق يشكّل تلك الدّلالة، ويحدّده في قاعدتين، من خلال قوله:"الأسطورة تتضمّن منظومتين سيميولوجيتين:المنظومة اللّسانية، اللّسان والتّي سأسمّيها اللغّة–الموضوع لأنّ اللّغة التّي تدرك الأسطورة ذاتها فيها لتبني منظومتها الخاصّة، والأسطورة نفسها، وسأسمّيها مابعد اللّغة، لغة على لغة(metalangage)لأنّها لسان آخر نتحدث به على اللّسان الأوّل"[3]،فتكون اللّغة وحدها القادرة على منح الحياة للأسطورة بأن تملأها بعد فراغ لتسود في زمان ومكان ما.

من المفاهيم الأخرى التّي راج استعمالها في هذا الجنس الأدبي؛ لفظ العجيب*، وهو الآخر يتداخل مع مصطلحات أخرى قريبة الاستعمال منه،كالغريب والعجائبي وجميعها تشترك في كونها دعوة نحو الإدهاش وتجاوز الطّبيعي بما يسمح من تداخل بين الواقع والتّخييل، فيكون المتلقي بين عالمين؛ عالم الحقيقة الحسيّة(يشم

---

[1] محمد السعيد محمد عبد الغني:نظرة الأثنيين إلى الأسطورة،عالم الفكر(الأسطورة)،مج 40 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ، ع 4 أبريل يونيو،2012 ،ص8 .

[2] رولان بارث:أسطوريات،أسطرة الحياة اليومية،تر قاسم المقداد،دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا، 1433 هـ ،2012 م ،ص ص 225 ،226 .

[3] المرجع نفسه ،ص 232 .

* ورد في المعجم الوسيط:العَجَبِ:أعجابٌ وجمع عَجِيبٍ :عَجَائِبُ،الاسم:العَجِيبَةُ والأُعْجُوبَةُ ،عجَّبْتُهُ تَعْجِيبًا ومَا أَعْجَبَهُ بِرُّايِهِ،التَّعَاجِيبُ:العَجَائِبُ وأَعْجَبَهُ:حَمَلَهُ على العَجَبِ منْهُ وأُعْجِبَ بهِ:عَجِبَ ومُسَرَّ،أَمْرٌ عَجِبٌ وعَجِيبٌ ومُعْجَابٌ وعُجَّابٌ وعَجَبٌ عاَجِبٌ وعُجَابٌ أو العَجِيبُ،كالْعَجَبِ والعُجَابُ:ماَجاَوَزَ حَدَّ العَجَبِ،ينظر، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي(ت817 هـ):القاموس المحيط،فصل العين ،باب الباء،مادة(عجب)،تح محمدنعيم العرقسوسي،مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط8 ،1426هـ-2005 م ، ص 112 .

، يرى، يسمع،يتذوّق،يلمس)، وعالم الوهم أواللاّحقيقة(التّخييل)، فينتج حالا من اللاّواقع يتجاوز فيه المتلقي الأسباب الطّبيعيّة، وهو ما ذهب إليه صاحب" معجم السّرديات بأنّ "العجيب ما يرد في النّص القصصي من أحداث وظواهر خارقة لا يمكن تفسيرها عقليّا، فهو يتعلّق بظاهرة غير معروفة ولامسبوقة فزمانها إذا هو المستقبل"[1].

أمّا الغريب فحددّه "المعجم السّابق"بما يصحّ تفسيره على مستوى قوانين الطّبيعة وهو في ذلك يعتمد على ما جاء به" تودووف"من مفاهيم حاول أن يضبط بها الفوارق الموجودة بين تلك المصطلحات السّابقة،إذ يقرّر أنّ الغريب"يقتضي أن قوانين الواقع تظلّ غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة، أمّا إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطّبيعة، فيمكن أن تكون الطّبيعة مفسَرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب"[2]، بينما حدّد العجائبي بكونه درجة بين الغريب والعجيب يقع فيها تردّد القارئ زمن الحدث،في قوله:"يقوم العجائبي(le fantastique)على تردّد للقارئ(une hésitation du lecteure) قارئ يتوحّد بالشّخصية الرّئيسة عند طبيعة حدث غريب.هذا التّردّد يمكن أن ينفرج إمّا لما يفترض من أنّ الحدث ينتمي إلى الواقع.إمّا لما يقرّر إنّها ثمرة للخيال (l'imagination) أونتيجة للوهم(l'illusion)؛ أوبعبارة أخرى يمكن أن يقرّر أن الحدث يكون أولا يكون، ومن جهة أخرى يقتضي العجائبي نمطا معينا من القراءة:والذّي من دونه يمكن أن ينزلق إلى الأليغوريا (l'allégorie) أوالشعر[3].كما أدرج (سعيد علوش) في معجمه مفهوم العجائبي بمصطلحه (الفانتاستيك) وقد حدّده بالمفهوم الذّي قدّمه(تودوروف)في قوله:"الفانتاستيك:نوع أدبي يوجد في لحظة تردّد القارئ،بين انتماء القصّة إلى الغرائبي أوالعجائبي "[4].

اشرتط الكاتب"تودوروف"لتحقيق العجائبي في النّص شروطا تجعله واضح الحدود غير ملتبس وذلك بإقراره لثلاثة شروط؛ الشّرط الأوّل للعجائبي هوأن يحصل شعور التّردد بين الواقع واللاّواقع لدى القارئ موازيا للشّخصيّة، أي أن يحدث التّوحد بالشّخصيّة وهو الشّرط الآخر، إلاّ أنّ التّوحد مع الشّخصيّة يمكن أن يكون اختياريا ،والشّرط الثّالث :ألاّ تكون القراءة لاشعريّة ولا أليغوريّة، وهو ما يقرأ في قوله،"إنّنا الآن في وضع تدقيق وتكميل تعريفنا للعجائبي.هذا الأخير الذّي يقتضي شروطا ثلاثة منجزة:أولا يجب أن يرغم النّص القارئ على اعتبار عالم الشّخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التّردّد بين تفسير طبيعي(explication naturelle))

[1] محمد القاضي وآخرون:معجم السرديات،ص285 .

[2] :Tzvetan Todorov :introduction à littérature fantastique ,éd du seuil,1970,p 46.

[3] :ibid ,p 165 .

[4] سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية، المعاصرة،دار الكتاب اللبناني ،لبنان،سوشبريس،المغرب ،،ط1 ،1405 هـ-1985 م ،ص 170.

وتفسير فوق–طبيعي(explication surnaturelle)للأحداث المرويّة.ثمّ قد يكون هذا التّردّد محسوسا بالتّساوي من طرف شخصيّة؛على ذلك يكون دور القارئ مفوَّضا إلى شخصيّة وفي نفس الوقت يوجد التّردّد ممثّلا،حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر؛ ويتوحّد القارئ مع الشّخصيّة، في حالة قراءة ساذجة، أخيرا ينبغي أن يختار القارئ موقفا معيّنا اتّجاه النّص: إنّه سيرفض التّأويل الأليغوري(allégorique) مثل التّأويل الشّعري، وليس لهذه المقتضيات الثّلاثة قيمة متساويّة.فالأوّل والثّالث يشكّلان الأثر حقّا؛ أمّا الثّاني فيمكن أن يكون غير ملبّى" [1].

لقد قدّم الإمام العالم القزويني*(ت682 هـ)مفهوما للعجيب يقارب المفاهيم الموجودة وذلك في قوله:"قالوا:العجب:الحيرة، تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشّيء أوعن معرفة كيفيّة تأثيره فيه، "[2] ،يتقاطع هذا المفهوم مع ما سبق من مفاهيم في أثر الحيرة والتّردّد الذّي يعتري المتلقي، إلاّ إنّه يتعارض معهم في جعل الحيرة تقع في نفس المتلقي لافي طبيعة الشّيء، كما دلّت عليها عبارة (قصور الإنسان عن معرفة السّبب)،كذلك لم تغب لفظة الغريب عن استعماله، بل ناقشها بكثير من التّفصيل** والبحث وهذا يفسّر من جانب آخر تقارب دلالة المصطلحين، وهو ما يلاحظ في قوله:"الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة..." [3]. فالغرابة في هذا التّحديد تعني اختراق القوانين وتجاوز العادات ولا يكون ذلك إلاّ بما يحدث عجزا في الحياة الطّبيعيّة للبشر، وهو أمر يحمله على العجائبي بدل الغريب كما جاءت بهما التصوّرات الحديثة .

بما أنّ أغلب هذه المصطلحات تتقارب وتتقاطع، فإنّه من الأجدر معاينة هذه المفاهيم من خلال ما وظّفه الرّوائي من أشكال على مستوى النّص الرّوائي لاختبار الطّرق التّي استطاع الرّوائي أن ينفذ من خلالها إلى هذا الممكن الذّي تجاوز بواسطته التّاريخ، وعليه ستكون روايتي(**جملكيّةآرابيا**)و(**2084حكاية العربي الأخير**) نماذج المقاربة لاكتشاف أنساق تمظهر الممكن التّاريخي المتجاوز للتّاريخ .فماهي،إذًا، طرق تشكّل هذا الممكن على مستوى روايتي (واسيني الاعرج)؟. ولماذا العجيب أو الغريب في نص الممكن التّاريخي؟

---

[1] : tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique pp37,38

،ينظر ،أيضا، تزفيطان تودوف:مدخل إلى الأدب العجائبي،تر الصديق بوعلام،دار الكلام،المغرب،ط1، 1993 ،ص 54 .

* القزويني(و 506 هـ –ت 682 هـ) هو زكريا بن محمد بن محمد ينتهي نسبه إلى أنس بن مالك الأنصاري النجاري،مؤرخ وجغرافي و من القضاة ،ومن كتبه:آثار البلاد وأخبار العباد وخطط مصر،وعجائب المخلوقات"ينظر، زكريا بن محمد بن محمود القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات ،منشورات ،مؤسسة الأعلمي للطباعة ،لبنان، ط1 ،1421 هـ ،2000 م ، ص 5 .

[2]:المرجع نفسه ،ص10 .

** إنّ التّفاصيل المقصودة سيأتي الحديث عنها في الجزء المتعلق ب"عالم ممكن الغرائبي"ص 310 .

[3]:القزويني:عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ص15 .

فعلا، إنّ الإجابة عن هذا السّؤال تتطلّب العودة إلى التّقسيمات المفترضة، سابقا، التّي تمحورت في أنماط ثلاثة لاستعمال التّاريخي في نصوص"واسيني الاعرج"، والتّي تشكّلت في إطار التّاريخ الكلّي الشّامل الذّي مرّة يعادل فيه الخبر الرّوائي الخبر التّاريخي وأحيانا يكون الخبر الرّوائي دون التّاريخي، وأخرى يتجاوز فيه الخبر الرّوائي التّاريخي،وهذا التّجاوز يمتدّ في اتّجاهين(اتّجاه نحو المستقبل وآخر نحو الماضي)، فالماضي منهما حرص فيه النّص الرّوائي على اقتباس حدث مضى زمانيّا للعبور من خلاله نحو اللاّواقعي أواللاّتاريخي؛ مستندا في كلّ تجاوزاته إلى القوى الخارقة والفعل المذهل واللاّمألوف من حقائق الطّبيعة، أمّا الاتّجاه الثّاني المستقبلي فيتّجه فيه النّص نحو زمان المستقبل، لإدراك ما لم يعرفه الواقع بعد، ولكنّه ذو صنعة تاريخيّة بمظاهر لم يعرفها الإنسان أومواقف لم يألفها، أي إنّه يمكن أن يكون شكلا من أشكال الغريب.

استنادا إلى هذه التّوصيفات اختيرت رواية"**جملكيّة آرابيا**"للبحث في ممكنات العجيب،في حين التمست في رواية"2084 **العربي الأخير**" ممكنا مناسبا لمقاربة الغريب.

2-1 .عالم ممكن العجائبي في "جملكيّة آرابيا"

تعدّ رواية "**جملكيّةآرابيا**" من أنسب المدوّنات التّي حاول فيها الكاتب أن يقترب من هذا الجنس الرّوائي وذلك لتعالقها بنصوص(الماقبل النّص) الذّي تعدّدت أشكاله؛ مابين قصص(ألف ليلة وليلة) وسير للصّحابة ومواقف بعض المفكرين والفلاسفة وغير ذلك...ممّا منح النّص القدرة على توليد مظاهر العجائبيّة، حيث اجتاح عديد الخوارق التي أكسبت بعض موضوعاته الغموض وألقت في نفس المتلقي التّردد والذّهول الذّي يُطلب تفسيره. مع ذلك من المهمّ الإشارة إلى أنّ قصص اللّيالي التّي وظّفها "واسيني الاعرج" في هذا النّص لم تكن هي إحدى تلك القصص التّي عرفت بعجائبيّتها كقصص الجان، ولذلك ففعل الخرق فيها لم يكن يوعز إلى توظيف تلك القصص العجيبة في ذاتها، وإنّما كان نتاج نصوص أخرى مختلفة اشتغل عليها الرّوائي لتوليد ممكن التّاريخ عجائبيّا .

طلبا لعجائبيّة التّاريخ في هذا النّص الرّوائي، يتعيّن، في البداية، تحديد أهمّ مؤشّرات العجائبي التّي تنتج عن اتّصال النّص الرّوائي بالتّاريخي في"الماقبل النّص"، والتّي تتبلور من خلال تحديد ممارسات النّص الرّوائي لقوى الانتهاك والإدهاش وهتك قوانين الطّبيعة وتجاوزها، قصد إدراك اللاّتاريخي، أومقاربتها بما سجّله الباحثون من موضوعات أوتيمات تتعلّق بتشكيل السّرد العجائبي؛فقد حدّد"تودوروف" موضوعات مختلفة للعجائبي، منها الازدواجية الشّخصيّة أوالمضاعفة، الحتميّة الشّموليّة والسّببية، النّظر والمرئي واللاّمرئي، تحوّلات الزّمان

والفضاء...[1]، بالإضافة إلى موضوعات أخرى متداولة كانت تتعلّق بالأدب العجائبي في العصر الماضي الذّي يوغل في الخيال والقصص السّحريّة، في حين تميّز الخطاب العجائبي الحديث بمواضيع"تنطلق من الواقع واستيهاماته ومشاغله غير الواعيّة، ليس لتأكيده، ولكن من أجل تفجيره، وهذه التّيمات ليست، في حد ذاتها، هدفا كما هو شأن موتيفات العجائبي القديم، بل هي وسيلة يتمّ عبرها بناء الرّواية ونسج خيوطها بتلوينات متشابكة"[2].

صنعت هذه التّيمات الحديثة علامات مختلفة للعجائبي، حيث يمكن للمتلقي من خلالها أن يعي الأدوات القادرة على تحقيق صور التّجاوز والاختراق، وقد عدّ فيها "تودوروف" التّردّد مرجعا أساسيا في إنتاج العجائبي، جرّاء ما يحدثه من حيرة وقلق بين تفسير واقعي وآخر لاواقعي، ولإدراك هذه المؤشّرات وقع المتلقي بين عالمين؛ عالم تاريخ الإنسانيّة الطّبيعي وعالم اللاّتاريخ حين تخضع الحياة إلى قوانين فوق – طبيعيّة، وذلك وفق تقنيّات متعدّدة لتعجيب السّردي، وخير من فصّل في هذه القوانين النّاقد"تورودوف" لمّا أعطى لتلك المصطلحات العجائبيّة دلالات تنماز مفاهيما وتتقيّد بمجالات عملها وأنواع أدوارها؛ كالتّداخل الموجود بين العجيب والعجائبي، ومن هذه الصّور التّي تقع في ظلّ العجائبي لكنّها تخدم صورا للعجيب لا غير؛" العجيب المبالغ فيه، والعجيب الغريب والعجيب الأدبي والعجيب العلمي"[3].

كلّها أشكال تتداخل في بنية العجائبي الذّي لا يكون إلاّ خطابا سرديا تجلّت فيه مكوّنات الخطاب الرّوائي ولكن بتشكيلات العجائبيّ الذّي امتلك طرقه الخاصّة وأدواته للاشتغال بانسجام في بنية العمل السّردي وهو في ذلك لا يستغن عن مكوّنات الخطاب الرّوائي؛ الرّاوي والأحداث والشّخصيات والمكان والزّمان... لقد صنعت رواية"**جملكيّة آرابيا**"عجائبيّتها في إطار هذه المسوّغات التّي شكّلت للخطاب، فماهي مظاهر التّعجيب التّي توسّمها الخطاب السّردي في **جملكيّة آرابيا؟**

1-السّارد في ممكن العجائبي

يؤدّى السّارد في النّص الرّوائي، عادة، أدوارا متخصّصة(كالرّاوي العليم والرّواي المصاحب"مع"...) ، وكلّها تستجيب لنمط معيّن من التّشكيل السّردي، ولبلوغ مظاهر العجائبيّة في النّص الرّوائي" **جملكيّةآرابيا**"

---

[1] *:voir,tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p113.*

[2] *.شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،دارالأمان،المغرب،دارالاختلاف،الجزائر،ط1 ،1430هـ،2009 م،ص90.*

[3] *:voir, op-cit ,pp60-62 . « merveilleux hyperbolique, merveilleux exotique, merveilleux instrumental, merveilleux scientifique(science fiction)»*

لامناص للسّارد من اتّباع حركات السّرد المنوطة بتأديّة الوظائف المناسبة للشّكل العجائبي، إذمهما تنوّعت وظائف السّارد في الخطاب الرّوائي، فإنّه يظلّ كائنا تخييليّا(ورقيّا كان أم إلكترونيّا) والكتابة هي من تصنع شكله ، كما عبّر عن ذلك "تودوروف:"ننسى أن مشكل الشّخصيّة قبل كلّ شيء لساني ،لأنّه لا يوجد خارج الكلمات ولأنّه أيضا كائن ورقي"[1] ،وفي كثير من الأحيان توكّل إليه توزيع الأدوار إذا كان ساردا عليما،كما يمكن أن تشاركه أصوات أخرى في تأديّة مختلف المهام السّرديّة التّي قد يتساوى في ذلك معها أو يتجاوزها أو يكون دونها،وفي كلّ الأحوال،هي علاقات تقوم بين السّارد والشّخصيّات،ولعلّ وجود"السّارد المجسّد يلائم العجائبي،لأنّه ييسر التّماهي الضّروري فيما بين القارئ والشّخصيّات"[2] .

لقد سلكت رواية"**جملكيّةآرابيا**"طرقا متعدّدة لإبلاغ أصواتها، ولمّا كان صوت"الماقبل النّص"بؤرة بارزة في نسيج الرّواية، فقد تناوب السّارد–خدمة لهذا الصّوت–بين نمطين كبيرين :

الأوّل:السّارد(الرّاوي القوال):

إنّ السّارد في هذا النّمط راو عليم مهيمن يمتلك بدايات الحقائق ونهاياتها، فهو راو من الدّرجة الأولى، وهو كالحكواتي الشّعبي الذّي يقصّ أحاديثه ويرويها في أماكن شعبيّة متفاوتة من سوق ومقهى وشارع...وقد اتّخذ في "**الجملكيّة**"اسم (القوال)دالا ومهمّته تمثّلت في نقل أخبار الأوّلين والسّابقين وحفظ الأسرار المجهولة، وقد اطّلع بتفوّقه على شخصيّات الرّواية وتعرّف على ماوقع وما يقع، وهو دور أسند إلى (راوي الصّدفة) الذّي علم برؤيته تلك خفايا الأحداث ومصائر الشّخصيّات، متمثّلا ب"الرؤية من الخلف" أو (الرّاوي >الشّخصيّة) الذّي يعرف فيها هذا الرّواي أكثر من الشّخصيّة بغض النّظر عن الكيفيّة التّي حصل بها على هذه المعرفة التّي تخترق البيوت والجدران والجماجم، فلا تخفى عليه أسرار شخصيّاته[3]، وهي رؤية اقتضاها الحكي العجائبي، أحيانا، إذ تسمح للسّارد بالانتقال بين الوصف والسّرد وغيره من أنماط الحكي بطريقة متحرّرة .

ظهرت العجائبيّة عند هذا الرّاوي من خلال ما يرويه من حكايا، حيث أعلن منذ انطلاق الحكاية في الصّفحة الأولى بأنّه راو مختلف وأنّ ما سيرويه لم يكن معهودا، ممارسا في قوله فعل التّشويق والتّرغيب الممزوج بالإدهاش اتّجاه ما سيحدّث به، وقد تعلّق كلامه بحكاية حدث تاريخي، وهو في ذلك لم يتعارض مع نسيج عالم الممكن التّاريخي، هذا ماأكّدته استفتاحيّته للنّص في أوّل سطر في الرّواية:"**كلّ حكاية بدأت بكتاب**

---

[1] تودوروف:مفاهيم سرديّة،تر عبد الرحمان مزيان،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2005 ،ص 71.

[2] : tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p 95 .

[3] تودوروف:الأدب والدلالة ،تر محمد نسيم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا، ط1 ،1996 ،ص 78 .

انفتح على الخوف وانتهى في قلب النّار"[1] ،فذكر الكتاب هنا إيماء إلى ظاهرة الاعتداد بكلّ ما سجّل وحوته دفتان،إذ وجود هذه الدّفة يلغي احتمال الكذب ويعطي انطباع الصّدق، وكذلك قوله في موضع آخر:"**كلّ شيء بدأ بكتاب وانتهى أيضا بكتاب**"[2]، فالرّوائي يصيّر فعل الرّواية نحو التّاريخي ولكّنه سلّط عليه فعل التّعجيب الذّي أتاح له قول مايريد وبكلّ حرّية بعد أن فشل النّص التّأريخي عن قول الحقيقة، لذلك يهب لفعله الرّوائي فعل التّاريخ عن طريق صناعة الحكاية التّي مثّلت وجها جديدا للحقيقة الفعليّة والتّي من شأنها هي وراويها "الڤوال" تشكيل التّاريخ لا المؤرّخ:"**التّاريخ عاجز عن إدهاشي لأنّه يكتبه المنتصرون بخوف من الانزلاق أوبتصفيّة حسابات مسبّقة بينما الحكاية تظلّ مساحة الحق والحريّة**"[3].

ماساقه النّص في هذه العبارة يؤكّد الأقوال السّابقة في أنّ التّاريخ الذّي حوته الكتب تاريخ مزيف اعتراه التّشويه والكذب، لأنّ التّاريخ يكتبه المنتصرون متحرّرين من قوى الضّعيف الذّي لا يملك فرصة التّعبير إلاّ من خلال ما تتيحه الحكاية، فبواسطتها علقت الحقيقة في ذاكرة الڤوّالين والحكّائين الذّين صدحوا بما شاهدوه، فكانت الحكاية مورد الحقيقة ومصدرا يجب اعتماده في تسجيل التّأريخ لا تلك الكتب ،ذلك أنّه يعسر على المؤرّخ الإلمام بأبعاد الزّمان وتحديد ملامحه، لأنّ الأحداث التّي تروى يمكن أن تكون قد تمت في فضاء غير زمني وغير تاريخي، لذلك لا يسع التّاريخ أن يحاصرها، كتلك الأحداث التّي كان يرويها الطّبري مع أنّها حقائق لا يعتريها الشّك فواقعيتها تقع في زمان غير تاريخي، لأنّ التّاريخ عنده يبدأ مع بداية الخلق ويستمرّ حتّى نهاية الكون[4] ،وقد أومأ النّص الرّوائي إلى أنّ ما اشتهر بتسميّة التّاريخ ممّا سجّلته الكتب التّأريخيّة لا يمثّل الحقيقة المفترضة، بل استعاض عنها بتاريخ جديد بديل، لكنّه تاريخ بطريقة التّعجيب ينتقل فيه المتلقي نحو اللاّواقع وإلى غير الطّبيعي، وذلك عندما يصرّح:"**لست مهما، أنا راوي الصّدفة وراوي الصّدفة معذور لأنّه لا يقول في النّهاية سوى مشاهداته ومكاشفات من عاشرهم من القوالين..**"[5].

لقد أكّدت الرّواية هذا الطّرح في اعتمادها على ما يقوله أولئك المتجوّلون المتميّزون الذّين ينقلون الأخبار بكلّ حريّة حين قدّمت تعريفا خاصّا ب"الڤوال"لإبانة ماهيّته ودوره في ترسيخ الحقائق والتّأثير في أنفس المتلقّين من خلال التّهميش له في هذه العبارات:"**إنّه المتمرس على القول الذّي يروي التّاريخ وسيرالأوّلين بطريقته**

---

[1]. واسيني الأعرج :جملكية آرابيا،ص 7 .

[2]. المصدر نفسه ،ص 11 .

[3]. المصدر نفسه، ص ن .

[4]. ينظر،عبد الله عبد اللاوي:حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة ،السلطة، التمثلات،ص 140.

[5]. المصدر السابق، ص 7 .

الشّعبيّة وكثيرا ما يكون مناقضا للحقائق التّاريخيّة المرسّخة بالقوّة"[1]، والقوّة إشارة إلى الخطيئة التّي لازمت المؤرّخ عند استناده في بناء التّأريخ إلى ما تفوّضه السّلطة ولوكان على حساب قيمه، كما بيّن ذلك في قوله السّابق يكتبه المنتصرون بخوف من الانزلاق أوبتصفيّة حسابات مسبّقة، ومن ثمّ كان"الڤوال"العملة النّادرة الباقية في العصر الحالي، وفي ظلّ مخابر البحث المتخصّصة في شأن البشر وتاريخهم وهو ماصرّح به في مواضع أخرى.

لقد سعت الرّواية إلى تجميع الأدلّة التّي تقود إلى التّاريخ الفعلي، الذّي تعتقد فيه اليقين، إلاّ أنّ "السّارد"(راوي الصّدفة) يشير إلى أنّه تاريخ لن يُتقبّل بسهولة، إذ صعوبته تكمن فيما يلحقه من خرق وانتهاك مع أنّ فعل الانتهاك فيه ليس إلاّ وسيلة لبعث الحقيقة، وأيّ حقيقة تلك التّي تستدعي الاستغراب والتّعجب؟: "**ما سأحكيه قد لايصدقه النّاس بالبساطة المعهودة، لأنه يقع في صلب ليلة الليالي، وفي حواشيها وخارج الحساب الزمني وميزان المكسور والثواني والدقائق والسّاعات والأيام**"[2]، فتعليق الرّاوي يوضّح أنّ الحكاية تتجاوز نظام الزّمن وبالتّالي نظام المكان، وهو كلام يدفع المتلقي للسّؤال عن السّبب؛لماذا تخرج الحكاية عن حساب الزّمن؟أولماذا لا يُصدّق النّاس هذه القصّة؟

إنّ هذه الأسئلة الطّارئة دعوة إلى البحث عن أسباب اللاّمعقول واللاّواقع التّي تفقد فيها الحكاية نظامها الطّبيعي لتحقّق العجائبي، لذلك يظلّ المتلقي مدهوشا منتظرا، ويتحقّق هذا التّوتر في قوله لايصدّقه النّاس، وكلّ ما لا يصدّق هو مختلف وعجيب، إذ يتأكّد هذا المعنى في عبارة أخرى هي؛ خارج الحساب الزّمني، حيث انطلقت الحكاية بعد ذلك بطريقة مشوّقة مستفزّة واقع المتلقي:"**في تلك الليلة،ليلة الاستثناء والرعشة بدت بلاد آرابيا غريبة كأنّها تصحو من كابوس طويل،كان الناس في عمق الدّهشة...**"[3].

إنّ عجائبيّة النّص تستجيب لعمليّة الإدهاش التّي مارسها "السّارد "الڤوّال"عند عرض تلك اللّيلة، والتّي وصفها بالتّحول لما يصحبها من انقلاب الحياة وتناقضها"، فالشّرط الأساسي لتقويض الميتافيزيقا وللسّرد هو الانتقال من الألفة إلى الغرابة"[4]، فكلّ شيء تغيّر من خلالها وبدأ عهد جديد، وهي في ذلك غريبة، ليلة مجهولة يكتنفها الغموض؛"**ليلة اللّيالي هي الوحيدة التي تأتي من حيث لا ينتظرها أحد وتسحب مثل**

---

[1]. واسيني الأعرج :جملكية آرابيا،ص 7 .

[2]. المصدر نفسه، ص ن .

[3]. المصدر نفسه ، ص 8 .

[4]. عبد السلام بنعبد العالي:الأدب والميتافيزيقا،دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو،دارتوبقال للنشر،المغرب،ط1 ،2009 ، ص 12 .

موجات تسونامي كل شيء في طريقها...قبل أن تتحول إلى طوفان يشبه طوفان الكتب المقدسة الذي يعقبه الصمت المريب حيث لا حياة"[1].

مارس النّص الرّوائي فعلا عجائبيّا عن طريق الوصف الذّي استطاع أن يكون أداة قويّة في تفعيل التّعجيب، بإنتاجه لأسئلة تثير الاستغراب والتّعجب ممّا انتاب هذه اللّيلة الموصوفة، ومنها؛كيف تقع هذه اللّيلة؟ ماحكايتها؟متى ستقع؟وأين ستقع؟..وهذه التّساؤلات تنبعث عندما يجد المتلقي نفسه في وضعيّات غير مقبولة تسترعي فضوله فينجذب نحو تفسيرها، لأنّ الفضول"مبدأ تستند إليه الحكاية العجيبة والغريبة،أن يكون الإنسان قادرا على اكتشاف بقاع بعيدة وأشياء غير مألوفة وكائنات غير معروفة.."[2]

لذلك أصرّ الرّاوي (الفوّال) على هذه الرّؤية العجيبة أثناء عمليّة الإخبار، وبوصفها أنّها ليلة:"**لاتشبه في شيء اللّيالي العاديّات الموريات،موجة ساحقة لا عيون لها،لا ذوق ولا قلب لها وربما لا ذاكرة أيضا لأنّها هي الممحوعينه**"[3].

تكاد طريقة الوصف هذه تربك المتلقي، فهو مقبل للاستماع عن ليلة ليس كمثلها شيء، فالإنسان يفقد فيها كلّ حواسه؛ تتعطّل حاسة النّظر أويسودها الظّلام وكذا الذّوق، والإحساس بالقلب، فهي ليلة بلا ذاكرة أي بلا زمن وبلا مكان، بل إنّها الماحية والمزيلة لكلّ شيء، أكيد، إنّ المتلقي أصبح لا واعيا أمام هذه الصّفات غير الطّبيعيّة التّي سلبته قوّة التّحكم، فتحوّل هدفه نحو البحث عن الحقيقة.

يشبه المتلقي في هذا الموقف قارئ الحكاية في حالة القراءة العادية التّي وصفها"عبد الفتاح كيليطو"،"أنّها تشد خناق القارئ وتجعله يبتلع الأحداث دون مضغ وأنّ اللّذة التّي تمنحها هذه القراءة تجعل القارئ يجري وراء الوهم ويفقد انضباطه وتحكمه في نفسه إلاّعندما تظهر نقطة الختام، على عكسها القراءة العالمة التي تحرر القارئ من هذا الوهم والمشاركة الوجدانية وتدفعه إلى مرتبة القائم بالسرد[4].

قام الرّاوي بتكثيف صور الوهم والخيال لشدّ انتباه المتلقي وإدخاله إلى عالم الغرابة، حتى يضمن، على الأقل، وقوع الإدهاش فيندفع المتلقي وراء ما يسمعه ويجعله مرتبطا بماسيأتي، وهو ما أوحت به جمل ردّدها

---

[1]: واسيني الأعرج :جملكية آرابيا، ص ص 8 ،9 .

[2]:علي الشدوي:جماليات العجيب والغريب ،مدخل إلى ألف ليلة وليلة،النادي الأدبي الثقافي،السعودية،رمضان 1424 هـ،نوفمبر2003 م،ص42 .

[3]:المصدر السابق،ص 10 .

[4]:عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسات بنيوية في الأدب العربي،دار توبقال للنشر،المغرب،ط4، 2007 ،ص ص41 ،42 .

الرّاوي من حين لآخر ليمتلك ناصية المتلقي : "**لقد أقسمت....أن أقول الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقة كما لمستها بنفسي أو كما روتها المخطوطة الضائعة**"[1].

كلّما ردّد الرّوائي هذه العبارات،كلّما جدّد التزامه بروابط التّاريخ، حين أقسم بصحّة شهادته، أوحين أنتج ايستيهاما آخر باستخدامه لفظة المخطوطة الضّائعة التّي حققّت دلالتين؛ إحداهما الارتباط بالماضي وواقعه المسجّل والمحفوظ(التّاريخ)، والآخر هو الإيهام بوجود أسطورة ما في زمن ومكان معيّنين من التّاريخ، وفي الحالتين هناك استفزاز للمتلقي الذّي يزداد فضوله للكشف عن أسرار الحكاية والتّنقيب عن الحقيقة، ولذلك عاد الرّاوي مرة أخرى إلى موضوع"ليلة اللّيالي"وربطها بهذه"المخطوطة"أوالأسطورة الضّائعة، من خلال شرحه لهذه اللّيلة في الهامش:"**لا أحد يعرف بالضبط الزمن الذّي استغرقته ليلة اللّيالي، لأنها لاتشبه الليلة العادية...قيل أنها كانت الليلة الأطول في حياة جملكيّة آرابيا والأكثر عتمة وحملة بالنور، بعض المرويات التي ترد في هذا المتن، أصلها رقائق قديمة نُسخت باليد من مخطوطة مندثرة ضاعت في الرّبع الأول من العهد الميت عندما احترقت جملكية آرابيا نهائيا في ذلك الخريف الرمادي .يقول العارفون من علماء الآثار والأنثوبولوجية إنه عثر عليها بالصدفة أثناء عمليات تنقيب في الربع الخالي وفي أمكنة كثيرة من جملكيّة آرابيا البائدة مدفونة بين أربع صخور كلسية امتصت الرطوبة وحفظت رقائق المخطوطة من التلف وجوع الحشرات المتوالدة بكثرة**"[2].

أبرز هذا المقطع مدارات متداخلة للعجائبي من الغريب والعجيب، فهو بداية يوهم المتلقي بلغة المجاز والتّصوير بوجود كيان غير طبيعي وليلة لا تشبه مثيلاتها من اللّيالي الطّبيعيّة، لأنّها تجاوزت قوانين الطّبيعة وانضمّت إلى ما فوق–الطّبيعة، باعتبار مجموعة من الأسباب، أهمّها هذه المؤشّرات الآتية:

1.الزّمان:غير محدّد فاللّيلة لاتنتمي إلى قوانين الطّبيعة الزّمانيّة، من خلال هذه الإشارات:

- –الليلة الأطول في جملكيّةآرابيا.
- –جمعت بين العتمة والنّور.
- – وقعت في الرّبع الأوّل من العهد الميت(وهو زمان لم تشهده الطّبيعة ولا البشريّة فيما تعارفت عليه).
- –الخريف الرّمادي :وصف جديد (لا يصنف ضمن الفصول الطّبيعيّة).

[1]: واسيني الأعرج :جملكية آرابيا ،ص 10.

[2]. المصدر نفسه ،ص ن.

2.المكان:غير معروف ومجهول الموضع:

- -جملكيّةآرابيا :هو مكان (لا يظهر في المواضع الجغرافية المعروفة في الطّبيعة).
- -أصلها رقائق قديمة، (غير موجودة).
- -البائدة ،فهي من الآثارالتّي لم تعد موجودة
- مخطوطة مندثرة:مخطوطة وجدت بين الصّخور أحالت إلى هذا الاسم المبهم (جملكيّة).

إنّ هذه التّوصيفات جعلت المكان فوق قوانين الطّبيعة، غير معروف وبائد،كذلك الزّمان فيها مجهول القوانين ولم تعرف حدوده، وهي توصيفات كفيلة بتحقيق مؤشّرات العجائبي وقد بيّن"عبد الفتاح كيليطو" أثناء تحليله قصّة السّندباد البحري أنّ إنتاج الغريب يحتاج إلى أربعة صفات؛الأولى: تتعلّق بحجم المخلوقات التّي تختلف عما هو شائع في العالم المألوف، مثل الضّخامة أوالقزم، الصّفة الثّانية:تحدّد الفضاء، بمزجه للمتناقضات والمتنافرات، الصّفة الثّالثة :أقرّت بوجود شعائر وعادات لم تكن موجودة، الصّفة الرّابعة: تتعلّق بالتّسميّة، فكثيرا ما تعجز الشّخصية في الحكاية عن تسميّة الأماكن، مثل عجز السّندباد عن تسمية الأماكن الّتي تلقيه العواصف فيها[1].

كما قام"تودوروف"بتصنيف هذا النّمط من العجائبي ضمن مايسمّيه"العجيب الغريب" (merveilleux exotique) ؛حيث"تكون هناك أحداث فوق-طبيعيّة والمتلقي لهذه الحكايات يفترض أنّه لايعرف المناطق التّي تجري بها الأحداث، وبالتّالي فهو لايضعها موضع الشّك ويعطي لذلك مثالا من خلال الرّحلة للسّندباد وطائر الرّخ(l'oiseau roc) الذّي تحجب أبعاده الأعجوبيّة الشّمس، فقد كانت أحد قدمي الطّائر أضخم من جذع الشّجرة العملاق"[2].

اتّضح من هذا التّحليل أنّ السّارد(القوّال) قد استثمر في خطابه كلّ الأدوات التّي بإمكانها سلب صفات الطّبيعيّة عن الحكاية وإمدادها بطاقات الفعل العجائبي الذّي نفى عنها التّصديق(لايصدّقها النّاس)، وغياب الصّدق يؤمّن لها اللاّواقع كشكل لا يتحقّق فيه الزّمان أوالمكان أوالتّجسيد الحسّي بصوره المختلفة، ليكون هناك بديل آخر عنها سمته الغموض والإبهام،كما هو الحال في وصفه لواقع"الجملكيّة":"**وكم لا يعد ولا**

[1].ينظر،عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسات بنيوية في الأدب العربي،ص ص112، 113 .

[2] :voir,tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p60.

يحصى من الوقائع التي صعُب علي فهم الكثير منها لحظتها قبل أن ينتهي كل شيء في عمق كتاب دفنت فيه أسرار جملكية آرابيا وحاكمها..."[1].

استمّر السّارد في إضفاء جوّ الغرابة على عالمه، وكثيرا، ما كانت اللّغة حافزا لإنتاج تلك الهالة من الضّياع في اللّاطبيعي يتلاعب فيها السّارد بلغة النّص التّي تتخطّى فيه الدّلالة على الواقعة بذاتها، لإنتاج مغامرة لغويّة تتموضع بين حدّين؛حدّ المعقول وحدّ اللاّمعقول في تصوير الحاضر من خلال الماضي أوسرد قصّة اليوم على أنّها قصّة الماضي، فتتداخل الأزمان والأمكنة:"**كلّ شيء بدأ بكتاب....وهاهو اليوم يعود إليه.قد ينفتح بدوره على كتاب آخر لا أحد يعرف أسراره الخبيئة ولا بلاغته الخادعة، لا أحد يعلم متى يتم الإنباء ...لاصدفة فيما حدث،كل شيء جاء مثلما كان محفوظ في كتب النور... لقد تعبنا...تعبنا**"[2].

يمكن أن يدلّ هذا الكلام على وجود تصوّر قريب لغرابة "ليلة الليالي"، التّي لن تكون إلاّ حكاية من حكايات العصر الحالي، من خلال فاصل ختم به (القوّال) وصفه لحكاية(اللّيالي)،في قوله:(**لقد تعبنا... تعبنا**) التّي تقابلها عبارة ردّدها أحد ثوّار(الرّبيع العربي) في(الثّورة التّونسية)"(2017)* ضدّ ظلم الحاكم بقوله(**لقد هرمنا...هرمنا**) والتّي ظلّ الإعلام ينقلها ويكرّرها.

إلاّ أنّ الدّهشة تبقى تعلو محيا المتلقّي لأنّه لم يفهم بعد حكاية(اللّيالي) وإن عرف حِكمتها لما خصصّه (القوّال) من وصف مكنوناتها، وهي ظاهرة تذهب إلى أنّ الممكن لا يتعارض قطعا مع العجائبي؛ لأنّ الأوّل مقولة لها علاقة بالانسجام الدّاخلي في تقديم الجنس، والثّاني يرجع إلى الإدراك الغامض للقارئ وللشّخصيّات، حيث هناك ممكن داخل جنس العجائبي يكون بردود أفعال عجائبيّة[3] .

إنّه غموض سرمد على "ليلة اللّيالي"، وكان (القوّال) أحد دعاته، لأنّه أرادها ليلة مختلفة بألوانها وبأبعادها ليستفزّ بواسطتها ذلك المتلقي الذّي لم يستطع أن يصل إلى ما يقنع فضوله لقبول واقعها، لذلك احتاجت أقوال هذا (القوّال) إلى راو ثان مختلف يضطلع بعرض أخبار اللّيلة الغامضة(ليلة الليالي).

الثّاني:السّارد(الرّاوي دنيازاد):

---

[1]. واسيني الأعرج :جملكية آرابيا،ص 11.

[2]المصدر نفسه، ص 12.

- *الثورة التونسية :ثورة شعبية اندلعت يوم "17 ديسمبر 2017 " تضامنا مع الشاب "محمد البوعزيزي" البطال الذي أضرم النّار في جسده بسبب مصادرة الشّرطة لعربة كان يبيع عليها.*

[3] :voir,tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p51.

يأتي هذا السّارد في الدّرجة الثّانية بعد(القوّال)،لأنّه خضع للرّاوي الأوّل والتحم بقصص اللّيالي وشارك شخصيّاتها في بعض الأحداث، فهو الرّاوي الذّي نقل عنه الرّاوي الأوّل أخبار الحكاية، مع ذلك فقد أدّى دورين في الحكاية؛ دور راو عليم بأخبار اللّيالي (الرّؤية الخلفيّة)، عندما سرد الحكاية للمتلقي (المستمع .الحاكم بأمره) بتفاصيلها.

ثمّ دور أحد الشّخصيّات(زوج الحاكم بأمره) التّي تقاطعت حكايتها مع قصص اللّيالي وانتهت إلى النّهاية نفسها التّي قرّرتها الرّاوية(دنيازاد)، وهو في هذه الحال يمثّل "السارد الملتحم بالحكاية :وهوالسارد المتضمن في الحكاية ويشغل وظيفتين في آن: فهو راو ومشارك في الأحداث، "أمّا الدّور الأوّل فيمثّله"السارد غير الملتحم بالحكاية:ويتعلّق الأمر بالسّارد الذي يحتفظ بوظيفة الحكي دون إشراكه في أحداث الرواية"[1].

هناك عمليّة تناوب بين هذين السّاردين فعندما يخفت صوت الرّاوي العليم يعلو صوت الرّاوي المصاحب(الرّاوي=الشّخصيّة)أو"الرؤية المحايثة "وفيها تتطابق معرفة الرّاوي مع معرفة الشّخصيّات، ولا يمكنه أن يقدّم لنا تفسيرات قبل أن تجدها الشّخصيّات ذاتها[2]، حيث انطلقت عمليّة السّرد عند هذا الرّاوي "دنيازاد" حين توقّف الرّاوي الأوّل عن الحكي والوصف، وفي هذه العمليّة تقاطع السّرد في رواية"**جملكيّةآرابيا**" بقصص"ألف ليلة وليلة" التّي لم تكن مصدرا للعجائبيّة في هذا النّص.

لأنّ عجائبيّة النّص **الجملكيّة**" لم تتحقّق بإدراج قصص العجيب فيها، وإنّما اكتسبت الرّواية عجائبيّتها من صور أخرى ضمن (الماقبل النّص)، وقد كان لهذا العالم (الماقبل النّص) دور في بناء ممكن تاريخي يتجاوز بعجائبيّته التّاريخ، أمّا عجائبيّة السّارد فتجلّت أولاّ، من خلال شخصيّة اللّيالي (دنيازاد)التّي روت أخبار هذه اللّيلة المختلفة وأنجزت بفاعليتها في قصّة (**الجملكيّة**) إطارا لتخييل التّاريخ العجائبي،مستجيبة بذلك لقوانين النّص في الظّهور والخفاء،في تناوبها مع الرّاوي(القوّال)الّذي يقدم، من حين لآخر، وصفا للرّاوي الثّاني(دنيازاد)من خلال إسناده إلى "ليلة اللّيالي"التّي مجّدها في عرضه السّابق واستلب بحديثه عنها مكامن إعجاب المتلقي، لتحرّر(دنيازاد) بكلامها فيما بعد أخبار هذه اللّيلة ووقائعها"**ليس مهما أن يكون اسمها دنيا أو دنيازاد...قصّتها أطول من قرن وأقصر من كلمة**"[3].

---

[1]: ينظر،شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص ص 156، 157 .

[2]. ينظر،تودوروف:الأدب والدلالة ،تر محمد نسيم خشفة،ص78.

[3]. واسيني الأعرج : جملكية آرابيا،ص 15.

هناك صلة قويّة بين ما تؤدّيه(دنيازاد)من وظيفة داخل السّرد وبين وقائع هذه اللّيلة السّحريّة التّي أعطتها مؤشّرات التّخييل لتجاوز التّاريخي؛"**في تلك اللّيلة التّي يسميها العارفون "ليلة اللّيالي"والتّي لا تشبه أية ليلة أخرى، نظرت دنيا إلى السّاعة...كانت تعرف أن الزمن توقف عند اللحظة الفاصلة بين الحرائق الأخيرة التي اجتاحت مساحات آرابيا العامة...لعبت دنيا آخر الورقات لتسمع صاحب جملكية آرابيا،الحاكم بأمره، الغارق في غيه،كل الحكاية...**"[1].

إنّ اهتمام هذا الممكن بالتّاريخي أرضخ العجائبي إلى حدوده، ذلك عندما جمع النّص بين ليلة غريبة تباينت فيها ظواهر الزّمان وبين شخصيّات تاريخيّة اكتساها الغموض لتطّلع من جديد على ما لم يطّلع عليه البشر ماضيا، فستكون النّتيجة اختراق المألوف الذّي رأى فيه "عبد الفتاح كليطو" طريقا إلى صناعة الغرابة ؛فإذا أراد المرء أن يتجدّد فما عليه إلاّ أن يغترب،أن يبدّل مُقامه،أن يغرب كما تفعل الشّمس.على أنّ غروب الشّمس ليس ضياعها، لأنّها تشرق على قوم آخرين يسرّون بمقدمها [2].

وعودة "دنيازاد"في هذا النّص عودة متجدّد لشمس غربت حينا من الزّمان ولكنّ أسرار اللّيالي ظلّت الأجيال تتداولها:"**فليلة الليالي استمرت زمنا لم يستطع تحديده علماء الخط والرمل، ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار والأنواء الخالية من أي عطر،كانت دنيا تعرف الكثير مما خبأته أختها، أو ما قيل إنها أختها، شهرزاد عن شهريار**"[3]. أسفرت هذه العبارات على انتساب "ليلة اللّيالي في الجملكيّة" إلى الحكاية القديمة لقصص"ألف ليلة وليلة"، ومع ذلك حاولت الرّاوية أن تجدّد حكايتها بضمّها إلى ما يمكنه أن يصنع التّاريخ، وهي تتحسّس، تلك الصّلة التّي تربطها ب(شهرزاد)، لذلك ألحّ الرّاوي(القوّال) على إظهار هذه العلاقة لتحقيق التّاريخي، بين احتمال عودة "دنيازاد "إلى هوّيتها في قصص اللّيالي وبين ظهورها الجديد في"الجملكيّة"، حيث تشرق ملامح النّص القديم تارة وتغرب أخرى:"**أنا دنيا أو دنيازاد كما شئتني ولست بأي حال من الأحوال شهرزاد أنا وأنت في جحيم ليلة الليالي** "[4] .

استمدّت(دنيازاد) فعل الخرق في سردها لمّا طرحت هوّيتها وابتعدت عن شخصها، فاقتربت ممّا هو غير طبيعي بالخروج عمّا هو معتاد مطّرد ومكرور، "إنّه الخروج عن الحضور والتّطابق والهويّة نحو ماهو مخالف نحو

---

[1]. المصدر السابق،ص 15 .

[2]. :ينظر،عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،ص72.

[3]. المصدر السابق،ص 17 .

[4]. المصدر نفسه ،ص 20 .

الغريب الذّي لا هويّة تحده وتحدّده"[1]، فكانت تروي للحاكم بأمره قصّة"بشير المورّو"التّي خالط الواقع فيها الخيال والغيب، وقد اتّبعت في ذلك أسلوب قصص(ألف ليلة وليلة)في عمليّة السّرد؛ من ديباجة التّقديم وأسلوب التّضمين بين قصصها المختلفة*، وقد سارت على خطى أختها(شهرزاد) في عمليّة القصّ، التّي اتّخذت الحكاية منهجا لتأخير الموت، إذقامت "ألف ليلة وليلة"بتضمين قصصها العنصر العجائبي الذّي كان وسيلة "شهرزاد"في تأجيل الموت، حيث كلّما تعجّب من قصّة كانت تنظره لسماع ما أعجب منها في اللّيلة الموالية وهكذا، وكذلك فعلت(دنيازاد) فكرّرت الموقف نفسه في اتّقاء الموت"**كانت دنيا تعرف أن شأنه الكبير سينتهي بقتلها كما تعوّد أن يفعل مع نسائه**"[2] ،ولكنّها كانت تنتظر اللّيلة الغامضة التّي تعدّ طرفا مهمّا في أحداثها، فكان النّص يتوسّل في ليلته هذه بالتّاريخي،كما"توسّلت الحكاية العربية بالعجائبي لتعليم التّاريخ"[3].

فعلا،إنّ النّص الرّوائي استرجع التّاريخ ليعتبر التّاريخُ، من خلال رفضه بعض حقائقه وتقصّيه مصادر "القوّالين"الشّفويّة لبناء التّاريخ، فكان اتّصال نص(**جملكيّةآرابيا**)بالتّاريخ خطوة نحو إنشاء اللاّتاريخ ،فإن كانت السّاردة "دنيازاد" تعود إلى شخص الصّحابي(أبي ذر الغفاري)-رضي الله عنه- طلبا لتفيعل التّاريخ، فهي تتجاوزه ليتلاشى النّص نحو فضاء عجائبي لاتاريخي، يتوّلى "بشير المورّو"تقديمة بدلا من الصّحابي،

لذلك تتأرجح رواية السّاردة"دنيازاد" بين ماهو طبيعي وما هو غير طبيعي، وهي سمة غلبت على النّص كلّه، إذ لم تطغ عليه العجائبيّة وإنّما ظهرت في بعض أجزائه متفرّقة، وهذا ينفي" الاّدعاء أنّ العجائبي لايوجد سوى في جزء من الأثر ،لأنّه هناك نصوص تحافظ على الغموض حتّى النّهاية "[4] .

من أهمّ نقاط التّعجيب التّي مارستها الرّاوية اتّجاه مسرودها هي مجابهة الواقع بالخيال، فمزجت بين الحلم واليقظة،ولفّقت الخيال أوالكذب إلى اليقين والغيب من خلال مساءلة تلك العوالم، وقد كانت هذه الشّخصيّة"أبي ذر الغفاري"-رضي الله عنه- واحدة من شخصيّات كثيرة تماهت فيها شخصيّة(بشيرالمورّو) واختلط فيها الماضي بالحاضر كما الحلم باليقظة حتّى تحوّلت الرّواية في مواضع كثيرة إلى مجرد هذيان، من ذلك قوله:"**أطفئت أنوار الجنة...ونبت الزقوم على أشجار الجنة...يقولون أكثر من ذلك كله،إنّ لبشير المورّو طرد من الجنة،بل من النّار لأنّهم لا يعرفون بالضبط هل استقبلته الملائكة،أم شقت صدره**

[1] عبد السلام بنعبد العالي:الأدب والميتافيزيقا، ص 14.

* ينظر،الفصل الأول،ص ص 61 -65 .

[2]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص34.

[3] عبد السلام أقلمون:الرواية والتاريخ،ص103.

[4] .tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p.48

جموع الزبانية، فألسنة جهنّم انطفأت عند ذنوبه الكثيرة...إنه عاد وبعث من القبر ليعيد الرواية إلى مسارها...يؤكدون يا صاحب الباب العالي أن قصة الموريسكي المجنون،كذبة كبيرة بناها حكماء المدينة السبعة والعمال وصدقها وصدّقها بشير المورو"[1].

ازداد حجم هذا الهذيان الذّي استغربه كلّ من المتلقي والشّخصيّة في حدّ ذاتها عندما خاضت السّاردة في التّفاصيل التّي تبعثرت بين حقيقة وخيال، ممّا أوحى بعالم فوق –الطّبيعة، وقد قدّمت صورة غريبة عن هذه الشّخصيّة تشويقا لقصّته :"**يقولون يامولاي...إنّ بشير المورو نفي من الجنة لأنّ إثمه كان أثقل من أيام الحشر نفسها، ولأن الجنة كانت قد أوصدت أبوابها منذ دخول الصحابي الجليل أبو ذر الغفاري ...ومنذ أن وقف الحلاج أمام الله...**"[2].

لم تتوقّف السّاردة عند حدّ تحقيق الغرابة بالشّخصيّة الخياليّة "بشير المورّو"بل إنّها انزلقت نحو الغيب فتدخّلت بشخصيّتها في قضاياه حتّى تمنحها التّعظيم، وهي في ذلك تجاوزت التّاريخ إلى اللاّتاريخ، إذانطلقت ممّا قد عرفه التّاريخ في (الماقبل النّص) فكان عالم إمكان تاريخي لممكن متجاوز التّاريخي بأسلوب التّعجيب، فاستدعى النّص أسماء أعلام من الماضي وجعلها تتقاطع مع شخصيّة"المورّو" نحوالصّحابي أبي ذر الغفاري– رضي الله عنه– الذّي حمّلَ النّص اسمَه دلالات متباينة،"لأنّه من غير العادي استعمال اسم علم إذا لم نفكر بأنّ هذا الاسم يقول شيئا ما لمخاطب "[3] ،كما أنّ للّغة المجازية دورا في تفعيل هذا الخيال والإيهام به، حين اتّبع السّارد في روايته أسلوب الحكاية الشّعبية التّي أغرقت النّص في متاهات أخرى من قوى الخرق نحو قوله ؛"**الكثير من الآتين بعد أبي ذر،يا سيدي العالي، دقوا أبواب الجنة، وفي كلّ 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 حادة، وكل شق يزن سبعة أرطال، وفي كل رطل ثقل يوم من أيام القيامة.**"[4].

إنّ هذه الدّيباجة تستلب لباب المروي له؛ فهي تربط وثاق المتلقّين،كما ربطت"الحاكم بأمره"بعرى الحكاية فتأسرهم حبالها، فلا يسأموا الاستماع إليها،وهو ما مارسته"دنيازاد"حتّى لا يبرح"الحاكم بأمره" مجلسها حين تشوّقه لما سيأتي أولمّا تخبره بامتلاك سرّ الحكاية وخباياها:"**كانت تعرف ما لم يعرفه غيرها.تعرف السر**

---

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص28 .

[2]. المصدر نفسه ،ص 25 .

[3]:تودوروف:مفاهيم سردية،تر عبد الرحمان مزيان،ص100.

[4]. المصدر السابق،ص27 .

الكبير الذي صاحب بشير المورو،آخر السلالات المنقرضة، القادم من أدخنة وهزائم غرناطة لاينطق عن الهوى أبدا"[1].إنّ تورّط النّص في استعمال هذه العبارة الأخيرة(**لا ينطق عن الهوى**)،استبداد بالمتلقي، لأنّها عبارة لا يمكن أن يوصف بها إلاّ الأنبياء، ولكنّ انتسابها لهذه الشّخصيّة إنّما للتّعبير عن معرفتها لقضايا غرناطة التّي كان شاهدا على أحداثها، وكأنّها عبارة تستفزّ بها السّاردة "الحاكم بأمره" الذّي انشغل بقضيّة هذا الرّجل وحقيقته، وهو ما تولّت(دنيازاد) إيصاله، لذلك فهي تفتح بابا آخر للحكاية من خلال هذه الشّخصيّة؛ فما هي طبيعة اللاّواقعي في هذه الشّخصيّة الرّوائيّة؟وهل تحقّق الشّخصيّة في(**جملكيةآرابيا**) قوانين عجائبيّة التّاريخي؟

2 -الشّخصيّة العجائبيّة:

تعدّ الشّخصيّات محطّة لابدّ منها في تشكيل هذا النّمط من الممكنات وغيره، ولقد أظهرت الدّراسة السّابقة للرّوايات-في الفصل الأوّل- ارتباط هذا العالم الممكن بمرجعيّات(الماقبل النّص)، ممّا أسهم في إنتاج عالم جديد تخضع أنساقه إلى عالم الممكن (النّصي)، والشّخصيّة الرّوائيّة في أعمال"واسيني الاعرج"لا تنزاح عن هذه التّشكيلة لعالم الممكن التّاريخي إلاّ أنّ إنتاجها في إطار العجائبي يستدعي القول:هل تحتاج الشّخصيّة في هذا الممكن إلى السّند(الماقبل النّص)أم إنّها تستغني عنه لأنّه إمكان يُتجاوز فيه التّاريخ؟.

لابدّ من الإشارة إلى أنّ النّص الرّوائي عند"واسيني الاعرج"، نص يرتبط بالسّابق وينطلق منه لإثارة قضايا استمدّت طاقتها من الماضي لتشتغل في المعاصر، والشّخصيّة الرّوائيّة هي جزء مهمّ في هذا النّظام، ومن ثمّ فهي لا تتجاوزه ولكنّها تقوم بالدّور الذّي يسهم في تأسيس هذا النّظام الذّي عقده الرّوائي بمشاركة المتلقي،"فالشّخصيّة هي موضوع القضيّة السّرديّة"[2]هنا.

في الواقع، لايمكن أن توصف شخصيّة مابكونها عجائبيّة لذاتها، لأنّ هذا التّوصيف إنّما تتلقّاه الشّخصيّة من خلال ممارسة المتلقي، الذّي يتحوّل في هذا النّمط من الكتابات إلى متلق عارف ناقد برؤيته العميقة المتحوّلة، لا تعوزه تجربته التّي تنقله من متلق بسيط إلى متلق إيجابي يعايش التّجربة الخارقة ويتفاعل معها ويتساءل عن أحداثها العجيبة ويتّخذ موقفه من مفارقات شخصيّاتها التّي لابدّ أن تتّسم بما يقرّر عجائبيّتها من تحوّل وتعارض، لذلك فمدلول الشّخصيّة-حسب هامون-لايتشكّل فقط من خلال التّكرار(تكرار الإشارات

[1]. ا واسيني الأعرج:جملكية آرابيا ،المصدر السابق ،ص18 .

[2]:تودوروف:مفاهيم سرديّة، 73.

،تكرار البدائل..) أومن خلال التّراكم والتّحولات(من أقل تحديد إلى أكبر تحديد)،ولكن يتشكّل أيضا من خلال التّقابل"[1].

الاختلاف الذّي تميّزت به هذه الشّخصيّات أوما وقع عليها من تغيّرات وتبدّلات بالنّظر إلى استقرار الحياة العاديّة هو ممّا يطلبه تعجيب الشّخصية، فهي في النّهاية ليست إلاّ شخصيّة تخييليّة تقاطع فيها الخيال والواقع كما الطّبيعي واللاّطبيعي، وقد اعتنى الكاتب بأن تكون هذه المؤشّرات مناسبة من خلال التحام الصّورة الدّاخليّة للشّخصيّة بالصّورة الخارجيّة،"لأن وصف المظهر الخارجي للشّخصية يسهم في إعطاء صورة واضحة تتكامل مع الوصف الجسمي"[2].

على الرّغم من أنّ هذه السّمات مطلوبة في أي خطاب سردي بشكل عام،إلاّ أنّها في الخطاب العجائبي لابدّ أن ترتسم بصفات الغرابة والخارق العجيب الذّي من شأنه مخالفة المألوف، فتحدث المفارقة بين الشّخصيّات العجائبيّة وغير العجائبيّة ليتنامى شعور القلق والفزع نحو هذا الحدث من قبل الشّخصيّة والمتلقي معا،فوفقا ل"تودووف" من صفات العجائبي أن يقرّرا البطل والقارئ إذا ما كان حدث معيّن وظاهرة معيّنة ينتميان إلى الحقيقة أو المتخيّل،هل هما واقعيان أم لا؟إنّها مقولة الواقعي ،تلك التّي أعطت أساسها لتعريفنا للعجائبي"[3] وعليه هل اتّسمت شخصيّات "**جملكيةآرابيا**" بهذه الصّفات اللاّواقعيّة في بناء النّص الرّوائي؟

التّحوّل في شخصيّة "بشير المورو":

إنّها الشّخصيّة الأكثر غوصا في اللاّواقعي وهي الوحيدة التّي نفذ من خلالها الرّاوي نحو اللاّمعقول ،فكانت المقصودة في إطار الحكي كلّه، حيث اجتمعت مختلف القصص المضمّنة في الرّواية لتنساب في إطارها، فالسّرد افتتح برواية قصّة هذا الرّجل الموريسكي الأخير"بشير المورّو"الذّي رمته محاكم التّفتيش المقدس من أندلسه (غرناطة) إلى ضفاف أخرى، حيث أرض(**جملكيّةآرابيا**) ليواجه مصيرا آخر في ظلّ(الحاكم بأمر)، وفي هذه الحكاية روى "بشير المورّو"طريق الانتقال الذّي ساده كثير من الغرابة، لغرابة المكان الذّي وجد فيه، ولما عرفه في مسيرة حياته هذه من اختلال الوقائع وتداخل الحقيقة بالحلم والنّوم باليقظة، هذا ما جعل القصّة يسودها الغموض والإبهام.

---

[1]:فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية،ص 40 .

[2]:شعيب حليفي:شعريّة الرواية الفانتاستيكية،ص 173 .

[3]:voir,tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p175 .

انطلق الرّاوي في السّرد بالقول:"**حكاية بشير المورو"التي كانت السبب الأوّل في حرق قصر عزيزة ونهاية السّلطان،روتها دنيا كما وصلتها تفاصيلها،ورواها قبلها أناس كثيرون.رسمها الفوّالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة**"[1].فمن أكثر الأمور التّي خدمت العجائبيّة في هذا النّص هو أسلوب وصف ليلة اللّيالي أووصف الأشياء التّي حلّت بها.

ولمّا كانت القصّة تتناقل على أفواه"الفوّالين" فذلك أعطاها بعدا آخر للتّحرر والتّعجيب، وقد أدخلها إلى هذا العالم الغريب تماهيها بقصص الأوّلين واسترداد حكاية بعض السّابقين من خلال حياة"بشير المورّو"؛ كالصّحابي أبي ذر الغفاري-رضي الله عنه- وابن رشد والحلاج وآخرون يذكرهم بشيء من الإيجاز والإشارة.

كما شغلت قصّة"أهل الكهف"الحجم الأكبر من حياة "بشير المورّو" الذّي استيقظ من نوم لايدر مدّته وفي مكان لا يعرفه،ممّا جعله يتساءل في نفسه عن الحقيقة والخيال اللّذين يعيشهما:" **قيل الكثير عن بشير المورّو.حتى هو عندما عاد من الكهف اندهش في الكثير مما سمعه من أفواه الفوّالين الذين لا يعرفون إلا رواية الحقيقة كما يحسونها.تساءل بشير المورو في خوفه،هل ما حدث له كان حقيقة أم مجرد حكاية من اختراعه أم من اختلاق من جعله بطلا ليقاله نهائيا..... الشيء الذّي يدركه جيّدا ولا يشك فيه لحظة واحدة،وعلى الرغم من التأويلات التّي حدثت لاحقا، هو أنه حين استيقظ وجد نفسه للمرة الأولى يواجه خوفا من نوع جديد داخل كهف مظلم لا يعلم جيدا كيف دخله**"[2].

عندما يُدخل السّارد شخصيّاته ضمن وهم الحقيقة والخيال، فهو يمهّد للحظات الانتقال من الحياة العاديّة إلى الحياة فوق-طبيعيّة، وسبيله في ذلك الخيال، حيث اعترف أحدهم بأنّ" الخيال هو المكان الذّي أجرّب فيه قدرتي على الفعل الذّي أكون فيه في مستوى أقدر" [3].

وكان الحديث عن "ليلة اللّيالي" وسيلة الرّاوي في ولوج هذا العالم ،حيث جعل منها ليلة مختلفة وصيّر فيها شخصيّة "بشير المورّو" إلى إنسان خارق ينتمي إلى عالم مختلف، فهوإنسان امتلك قوى تفوق قوّة البشر، استطاع أن يغيّر ويواجه الظّلمة، ولذلك لا يتردّد الرّاوي في إعطاء صفات العجب لهذه الليّلة التّي عكست اللاّواقع عند هذا الإنسان:"**ليلة اللّيالي استمرت أكثر من الزّمن الأرضي.حتّى الكتب التّي تحدثت عن**

---

[1]. واسيني الأعرج :جملكية آرابيا،ص21.

[2]. المصدر نفسه ،ص ص 23، 24.

[3].بول ريكور:من النّص إلى الفعل،ص 173.

الأرصاد والأنجم والأنواء توقفت عند حدود بداية هذه اللّيلة لأنّها رأت بعدها دخانا كثيفا يتصاعد على أطراف البحر"[1] .

إنّ هذا القلق الذّي أصاب شخصيّة"المورّر" إنّما هو قلق القارئ حين يتساءل عن حقيقة رجل نام في الكهف، وعن ليلة تجاوز زمانها الزّمان الأرضي، فهذا الغموض يؤدّي إلى الرّيبة والتّردّد بين احتمال انتماء هذه القصّة للواقع أوإلى نسج الخيال، إذ التقّت شخصيّة المتلقي في معطف شخصيّة النّص الرّوائي واتّحدت معها في الشّعور بهذا القلق والارتباك، وهذا أحد المعطيات التّي تحدث عنها "تودوروف"عند مناقشته لأراء بعض المنظّرين فيما يسمح بوجود جنس عجائبي؛ "كل القصص فوق- الطبيعيّة، قصص خوف ترغمنا على التساؤل فيما إذا كان ما نعتقده أنه خيال محض، ليس واقعا، بعد كل شيء"[2].

استرسل السّارد للإيهام بعجائبيّة الشّخصيّة من خلال إدهاش المروي له في اختراق قوانين الحياة المتعارف عليها، ثم استدرك ذلك في الاعتقاد بأنّ القصّة ممكن أن تكون مجرد كذبة أو تحت تأثير الخمر وأشياء أخرى ممّا تذهب العقل؛"**أن يقنعوه بأنه لم يعد من أي تاريخ أندلسي ،وإنه مجرد رجل كآلاف النّاس،مدمن كبقية سكان آرابيا على الزطلة والكيف وحبوب الهلوسة** " [3] ،وهذا التّصور لا يختلف عمّا اعتّد به من مواضيع شكّلت النّص العجائبي عن طريق الأنا أو الأنت "إنّ عوالم الطّفولة والمخدر والفصاميّة والتّصوّف تكون بالنّسبة لذاتها استبدالا كاملا تنتمي إليه،على حدّ السّواء،موضوعات الأنا"[4].

ارتبط أثر النّص بالمتلقي كما ارتبط بشخصيّة"بشير المورّو" حين زاوج النّص بين الحقيقة والخيال ممّا جعل المتلقي متوهّما بينهما؛إمّا أن يتلقى تمثّل (بشير المورّو)لقصة(أهل الكهف) على أنّها وهم غرسته شخصيّة"بشير المورّو"في ذهنه، أوأن يتقبّل قصّة"المورّو"في الكهف على أنّها من الخوارق التّي ارتقت به إلى"فوق-الطّبيعية" وبالتّالي سيروم هذا التّفسير ويقرّ بأنّه حقيقة لا يد للخيال فيها،"**حقيقة بشير المورّو ڤوّال غرناطةوهي تستسلم لحكامها الجدد أكثر تعقيدا مما يتصوره الجميع،كلّ شيء بدأ من تلك اللّيلة التّي لم يستطع حصرها...عندما فتح عينيه لأوّل مرّة في الكهف الذّي نام فيه طويلا..**[5].

---

[1]. واسيني الأعرج : جملكية آرابيا ،ص ص 24 ،25 . .

[2].tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p39

[3]. المصدر السابق ، ص 28 .

[4] .op-cit ,p155.
وينظر،تزفتان تودوروف:مدخل إلى الأدب العجائبي،تر الصديق بوعلام،ص 185 .

[5].المصدر السابق ، ص30.

اختيار النّص لأحد الاحتمالين دفعه إلى وصف هذه الشّخصيّة بصفات عجيبة،كي يكسب رهان المتلقي ويضمّه إلى قلق الحكاية وتوتّراتها؛ فلم تكن عودة النّص للتّاريخ في (الماقبل النّص) إلاّ لسحب(حكاية الموريسكي في الأندلس والمنفى) من التّاريخ نحو اللاّتاريخ، وفيه وضع شخصيّته في قلب قصّة الكهف

كان"بشير المورّو"واحدا من تلك الشّخصيّات التّي نامت طويلا جرّاء ظلم سابق-لحقها في زمان ما- ثمّ استيقظت في ظلم زمان آخر متغيّر، لكنّه لا يختف فيه التّاريخ السّابق عن اللاّحق:"**لم يتكلّم ظلّ بشير المورّو مندهشا وسط هذا الذّهول، عرف بحاسة شمه وخبرته أن الأنجم ليست إلا وجوه الشهداء ...كل هذه الأشواق ظلت تتزاحم بقوة في دماغه، لكن السؤال الكبير، سؤال مجيئه في هذا الزمن بالذات،هو ماكان يؤرقه ويشغل باله.**"[1] .

في الواقع، لم يبحث النّص الرّوائي عن إيجابيّة هذا الزّمان التّاريخي كما تفعل كتب المؤرّخين، بقدر ما سعى في هذا الممكن إلى محاورة التّاريخ لكشف خفاياه وتجاوز حقائقه التّي قد تكون وهميّة-حسب نظرته- لذلك اخترق تلك الحقائق من خلال العجائبي، ليجيب بطريقة مختلفة عن كيفيّة إنتاج ممكن لا تاريخي من خلال مداهمة التّاريخ، فتوغّل النّص في حياة المسلمين في الأندلس وما أصابهم من أذى محاكم التّفتيش ، فما وجد إلى ذلك سبيلا يكون فيه أقرب إلى تصوير حياة القهر والعذاب من صور العجائبي التّي تستطيع أن تنتهك المألوف وتتجاوز بقوى الخرق كلّ طبيعي لتصنع اللاّمألوف، وهو ما جسّده النّص في قصّة "المورو"في الكهف الذّي حاول أن يعيد النّظام الحقيقي لمدينة"**جملكيةآرابيا**"؛"**وهو يحاول أن يفهم وضعه داخل الكهف الذي فتح عينيه داخله.في البداية أراد أن يحوقل ويبسمل لكن العربية استعصت على لسانه حتى القشتالية التّي كان يتقنها لم تسعفه أبدا**"[2].

لقد طفق النّص بمجموعة من التّساؤلات طرحتها الشّخصيّة بمشاركة المتلقي تمهيدا للمرحلة التّالية من الحكاية وهي في كلّ ذلك،بحثت عن تفسير ممكن لكلّ غريب وقع على مستوى الأحداث،حيث كان للتّغيرات التّي اعترت الشّخصيّة دور بارز في التّنبيه إلى هذا الغريب الذّي ميّزها في الانتقال من حال عاديّة إلى أخرى عجيبة، وهذا التّحوّل نبّهت إليه تلك الأسئلة التّي انتابت الشّخصيّة بحثا عن الحقائق التّي استوقفتها داخل الحكاية،ومن هذه الأسئلة المستوحاة؛ ترديدها لعدم معقوليّة ما حدث معه في الحفرة أو الكهف،والتّي عبّر عنها

[1].واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص 32.

[2].المصدر نفسه، ،ص34 .

بقوله : **هل يعقل هل تغيرت الدّنيا بين يوم وليلة، هل هي عودة عام الرّماد الذي غزا شوارع غرناطة وأكل أحلام حي البيازين**" [1].

أكّدت هذه العبارة أنّ التّحوّل باب من أبواب التّغيير وأنّ الدّنيا التّي عرفها لم تستقرّ على حالها، ولكن عندما يكون التّحول محكوما بصدفة ما ولا يخضع إلى أسباب قمينة بالإجابة عن أعراض التّحوّل، فالنّتيجة هي إنتاج أسئلة على نحو تساؤلات شخصيّة"بشير المورّو"التّي طلبت تفسيرا لوجود اللاّمألوف:" **قال وهو يبحث عن إجابات مفقودة داخل ذاكرته التي نسيت كل شيء ماعدا أنين غرناطة البعيدة...لا يمكن أن يكون ماوقع لي مجرد إغفاءة حدثت معي عندما قادتني مياه المتوسط إلى أعماق هذا الكهف الهرم؟**"[2].

حتما، ستكيل هذه الشّخصيّة بمشاركة المتلقي مايقع من أحداث لتجيب عن أسباب المختلف وعلاقته في تحديد مظاهر العجائبي، والذّي كشفته تلك المتغيّرات(الماديّة والمعنويّة) التّي واجهها "بشير المورّو" كونه بؤرة حدث التّغيير في انتقاله بين زمانيين ومكانيين، أوعلى الأقل من خلال ما تظهره الأجسام من تحوّلات.

. **أوّلا:تحول مادي:**

المقصود بالتّحوّل المادي هو ما تمارسه الرّواية من تحوير وتحويل لتعجيب الجسد، أي كيف مارس الفعل العجائبي أثره على الجسد، أوكيف جمع الجسد بين المنطق واللاّمنق، وبمعنى آخر؛ إن كان العجب والغرابة هي نتاج اللاّمألوف، فهل تحوّل الجسد صورة لغياب هذه الألفة؟ فماهي مظاهر هذا التّحوّل ؟ وما خصائصها؟ وبمعنى آخر كيف أسهم هذا التّحوّل في تفعيل العجائبي؟

لقد توسّل النّص في إخضاع الجسد للعجائبيّة إلى الحلم الّذي هو أقرب إلى حلم اليقظة، عندما اختلط الوهم بالحقيقة:"**في الواقع كل ما حدث كان على هامش الجحيم الذي سكن أحلامي في هذا الكهف،للحقيقة وجه آخر**"[3]، وعليه انغمس الجسد في هذه الصّور التّي تراوح فيها بين التّلاشي والظّهور ،أغلبها حين تعلّق النّص ب(الماقبل النص) في تقديم أوجاع الأمّة في الأندلس وفقدهم للأرض أوحين استعاض عن ذلك إلى الإشارة إلى الواقع المباشر ومرارته أيضا، وهو ماحقّقتة قراءة النّص اللاّحق في ضوء النّص السّابق الذّي دعا إلى البحث عن العبرة في قصص الأوّلين واستثمارها لتفكيك ما يحدث على مستوى أمّة العرب

[1]: واسيني الأعرج:جملكية آرابيا، ص 34.
[2]: المصدر نفسه،ص37.
[3]: المصدر نفسه،ص29.

أوالجزائر بشكل خاص، وقد ضبط معارفه تلك عن قصص الأوّلين في كثير من الأحيان للإعلام بالحقيقة غير مشوّهة، وهذا بيّن مذهب الرّوائي في امتطاء هذا الجنس الرّوائي للاحتيال على المتلقي في إظهار الحقائق.

قد يشير تحوّل الجسد(الجسم)على مستوى النّص الرّوائي إلى ظاهرة التحوّل المجتمعي بين الماضي والحاضر، ولكن هذا التّحوّل لم يؤثّر في قيم الحكّام وسلطتهم، إذظلّت المسيرة ثابتة بقوانينها وتجاوزاتها، ومنه ركّز النّص على كيفيّة إدراك التّحول ولماذا التّحوّل لدى هذه الشّخصيّة، هذا الأمرتطلّب بحثا في إجراءات التّغيير، ولالتباس الإجابة أصرّ النّص الرّوائي على المنحى الخيالي في فعل التّعجيب الذّي اخترق الواقع ونفذ به نحو دلالات استجدت الكثير من احتمالات الممكن لكثافة حمولتها في النّزوع إلى امتصاص وقائع الرّاهن وإضاءتها بومضات (الماقبل النّص) في التّاريخ.

تلك هي الكثافة التّي عدّها بعضهم من شروط التّأهيل لدى الشّخصيّة، في اعتبار أنّ من يتّصف بها مؤهّل لمفاجأة القارئ بطريقة مقنعة وإن لم يفاجئه فهي شخصيّة مسطّحة فالشّخصيّة الكثيفة تشبه إلى حدّما تلك الشّخصيّة الحركيّة [1]، وقد شهدت شخصيّة "المورّو" هذه المفاجآت على مستوى الجسد والنّفس:"**لاحظ بشير المورو وهو في الكهف، أن بؤرة الضوء كانت تزداد اتساعا وأحجام الظلال المرتسمة تضيق شيئا فشيئا تمتم ثم تكلم ...هل أنت هو بشير المورو الذي تحدثت عنه كتب الأولين، أم مجرد حكاية جيء بها لأجل استعادة التوازن المفقود ؟قل الحيرة حرقة .يابن أمي وأبي ...ما أحزنك وأنت تبحث عن مفقوداتك داخل فراغ تأصّل على الخوف ورعشة المجهول**"[2] .

إنّ تعاضد هذه المتحوّلات المفاجئة للمتلقي مع غيرها من الثّوابت كانت من مؤشّرات تأويل النّص التّي احتاجها في بناء عالمه الممكن مهما تراوحت معطياته بين الحقيقة والخيال، وهذا سمح بوجود قارئ ذي كفاية عاليّة قادر على تتويج العمل السّردي برؤى جديدة وذكيّة.على الرّغم من أن الرّوائي قد فتح عالمه على أحداث خياليّة وشخصيّات غير واقعيّة، حتّى تظلّ سلطته غير واضحة في بناء الممكن.

ومع ذلك فهذا لايدينه ولا يدين المتلقي في الوقت نفسه ،فما النّص،في الأخير، إلاّ علامة أنتجتها اللّغة وهي قادرة على إنتاج دلالات مختلفة استجابة لرؤية معينة،وعندما تتعلّق هذه الدّلالة بالعنصر العجائبي فلا يسعها إلاّ أن تنماز عن بقية الخطابات الأدبيّة بما تخلّفه من خوف وفزع لدى المتلقي، ولاتتحقّق إلاّ داخل

[1]. ينظر،تودوروف:مفاهيم سردية،ص 76.

[2]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا، ص 37.

اللّغة بما تدركه العلامة من وظائف ممكنة للعجائبي، حدّدها "تودوروف"في"الوظيفة التّداوليّة (pragmatique) التّي تستجيب للعلاقة القائمة بين العلامات ومستخدميها، والوظيفة التّركيبية (syntaxique) التي تغطي علاقة العلامات فيما بينها، ثم الوظيفة الدّلالية (sémantique)التّي هدفها علاقة العلامات مع ما تشير إليه، مع مرجعها"[1].

لقد راهن الرّوائي على الأجسام لتكون من العلامات التّي تستبين أبواب معرفة العجائبي، حيث اختلط الوهم بالحقيقة لبنينة الحكاية التّي استحالت إلى شبكة من تعاضدات التّاريخي في(الماقبل النّص)، الماضي والحاضر والمستقبل، ومع ذلك لم تفرط الرّواية في تعاملها مع الأجسام إلاّ بقدر يكشف التّغيير الذّي لم يكن غاية في حدّ ذاته، بل استدعته المكاشفات التّي تطلّع إليها النّص من خلال ربط قصّة"بشير المورّو" بوقائع اليومي والماضي، ولذلك فالعجائبيّة لم تكن سمت الرّواية وإنّما كانت وسيلة الرّوائي في اجتياح المحظور والخفي في محاولته استعادة الحقيقة المطموسة عبر التّاريخ الإنساني، وهذا يبرّر مواضع تحوّل الجسد وأهداف التّحول، ولذلك مارست الرّواية تحويل الأجسام حسب الظّروف والغايات التّي لا تتجاوز مواقف بعينها.

إنّي لأجد التّحوّل سمة قويّة في رصد عجائبيّة الجسم، هذا الأخير الذّي لا ينكف على الشّخصيّة فحسب، بل إنّ مفهوم الجسم هنا يتّسع ليشمل كلّ ما يشغل حيزا في الفراغ من الأجسام، ولكن أيّ الأجسام الماديّة أصابها التّحوّل على مستوى الرّواية؟ فهذا ما يجب تحديده بالرّجوع إلى ما وصفته نصوص الرّواية، أمّا وصف المتحوّل فسيكون من خلال الانتقال من حال عاديّة إلى حال غير الطّبيعيّة .

بما أن نص"**جملكيةآرابيا**"من النّصوص التّي وظّفت عناصر مختلفة لتحقيق العجائبيّة، فقد استعانت بصور التّحول التّي خصّت بها بعض الأجسام، وهي في ذلك لم تسْعَ إلى بناء رواية عجائبيّة بقدر اهتمامها بتأديّة وظائف بعينها؛

أهمّها تطوير الأحداث الرّوائيّة المنشقّة عن أحداث"ألف ليلة وليلة" واستغلال ذلك في إثارة وقائع الزّمان المعاصر،حيث تمنحه هذه العناصر الانقياد إلى فضح ما لم يُشهّر به والاطّلاع على خفايا المجتمع،ليكون العجائبي طريقا إلى قصد المواضيع المحظورة،ولعلّ المحظور ممّا يقع في المستبعدات المنشئة للتّعجب والغرابة وعلى حدّ قول أحد الكتّاب:"إنّ العجيبات إنما تكن من البعيدات،وما يحدث العجيب يحدث اللّذة"[2].

[1] .tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p98.

[2] بعبد الفتاح كليطو:الأدب والغرابة،دراسة بنيوية في الأدب العربي،ص 68 .

برزت تلك التّحوّرات فيما عرضته الرّواية من اختلافات طرأت على جسم "بشير المورّو"، ولقد أوحت هذه التّغييرات بوجود عالمين مختلفين؛عالم الماضي بما عاشه "بشير المورّو"وعرف من أفاقه، وعالم الحاضر الذّي انطلق منذ زمن استفاقته من النّوم داخل الكهف، إيذانا بوقوع حدث ما أوحكاية جديدة؛ "**الذي حدث بعد ذلك هو أنه جلس في الزاوية الضيقة داخل الكهف ثم بدأ يتحسس محيطه بهدوء ليتأكد بعدها أنه مايزال محكوما بالأرض.تتبع البقعة الضوئية التي انكسر نورها على إحدى الصخور القديمة التي بان تآكلها واضحا،وأن الأزمنة نحتتها انتهت.ظهر بشكل واضح الثقب الذي كانت تتسرب منه الأشعة من أعلى الكهف...تحسس لفائف الخيوط العنكبوتية التي ملأت رأسه**"[1] .

انتبهت الشّخصيّة إلى كلّ تلك الأشياء التّي فقدت ملامحها السّابقة، ومن بينها أنسجة العنكبوت التّي غطّت شعره ،حيث أنبأ وجودها عن انقضاء فترة زمانيّة ما استطاعت فيها العنكبوت الاطمئنان لهذا الرّأس الذّي اتّخذته بيتها، فكان مبعث استغراب الشّخصيّة، وهو متغيّر مادي تعلّق بمظهر الجسم المتأثّر.

يبرز النّص كثيرا الفوارق الزّمانيّة بين عالم "بشيرالمورّو" الماضي وعالمه الجديد في قوله:" **مد بشير المورو يده من جديد إلى الحائط المتآكل.شعر بالتربة المتهالكة تملأ كفه.أشياء كثيرة تغيرت منذ ذلك الزمن البعيد الذي قاده فيه البحر إلى هذا المكان**"[2].

فعلا، لقد أوحت عبارات "**الحائط المتآكل**" ،"**التّربة المتهالكة**" بوجود تحوّلات ماديّة داخل فضاء الكهف انتقلت فيها المادة من حال إلى حال باعتبار زماني، كما دلّت جملة "**أشياء كثيرة تغيّرت** "على إحساس الشّخصيّة بهذه التّغيّرات،وهذا يعني غياب الألفة بينه وبينها،أي أنّها امتلكت علامات ميّزت بين كينونة هذه الأشياء ماضيا، ثمّ صيرورتها في زمان لاحق، وهي علامات تحقّقت على مستوى المظهر الخارجي كالحائط المتآكل أوالتّربة المتهالكة، وقد أكّد النّص سمات التّحول من خلال الإشارة إلى مُضي زمان طويل،كان سببا في ماوقع من استغراب في نفسي الشّخصيّة والمتلقي؛"والشّعور بالغرابة هو علّة التّأثير الّذي ينتاب المتلقي"[3]بوجود صور المستغَرب في حدّ ذاته.

قد لا تُحمل علامات التّغيير المادي في هذا النّص على الغرابة، لأنّها من الممكنات التّي تتعلّق بأسباب

---

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص36.

[2]. المصدر نفسه، ص39.

[3].عبد الفتاح كليطو:الأدب والغرابة،دراسة بنيوية في الأدب العربي،ص 69 .

بيّنة، وعليه قصّة الاستغراب تكمن في الكيف أوالعلّة.كأن تسعى الشّخصيّة والمتلقي معا إلى الإجابة عن هذه المبهمات وفكّ رموزها.

مثلا بعد استيقاظ"بشير المورّو"، يصف الرّاوي ماكان بجسمه من أثار الحرق على يديه ورجليه، متسائلا عن وجودها إلاّ أنّ غياب الحقيقة هو ما يولّد الغموض:"**لكن الذي لم يفهمه أنه عندما استيقظ داخل الكهف وجد يديه محروقتين من شدّة الحر،ورجليه مُبوقتين مليئتين بماء الاحتراق،وفمه وأنفه غاصين في الرمال وجد أشياء كثيرة ربطته بالحكاية التي عاشها عندما فتح عينيه من الإغفاءة الأولى....قال وهو يحاول أن يفهم سر الحكاية المدمية لا أثر لكل ما حدث داخل هذا الكهف البارد**"[1].

ارتسمت هذه الآثار المختلفة على جسد"بشير المورّو"، لكن تفسير وجودها تعلّق بحدث ما طبيعي، بيد أنّه غابت حلقته الزّمانيّة عن ذهن الشّخصيّة ممّا أوقعه في الاستغراب، لأنّ "متابعة حكاية هو في الواقع، فهم متوالية من الأفعال، من الأفكار ومن الأحاسيس"[2]، لكنّ الوضع اختلف عندما تساءل"بشير المورّو" عن طول لحيته بقدر ما، أوعن سبب تفتت اللّباس عند ملامسته وكذا تحوّل السّطل الموجود إلى أتربة،كلّ هذه الأشياء ملامح لوقوع فعل غير طبيعي، وهي من المظاهر التّي أنتجت فعل العجائبي؛"**حاولت أن أقنع نفسي بأن ما يجري لا يمكن أن يكون امتدادا لكابوس الحاكم الرابع ولكنه كابوسي الخاص وحاضري .مددت يدي باتجاه الفجوات .نزعت الأتربة .بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الكتلة الواحدة تلوى الأخرى.اللباس الذي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة...هل يعقل أن يكون هذا الزمن قد مر على اللحية التي أصبحت تملأ وجهي .... .مددت يدي باتجاه السطل فلم أسحب إلاّ نصفه العلوي لأن النصف السفلي كان قد تحول إلى أتربة.أما الصرة قد تفتت قبل أن ألمسها بيدي**"[3] .

لقد كانت هذه التّحوّلات الماديّة من التّمظهرات التّي أدّت إلى قراءة النّص قراءة عجائبيّة لعدم وجود تفسير عقلي لتلك الأحداث التّي مرّت بها شخصيّة "بشير المورّو" سواء على مستوى شخصه أوعلى مستوى المكان، أمّا ما كان يعتري ذهنه من حقائق تتراوح بين حال ماضيّة وحال حديثة، ولا يقع عند المتلقي موقع الحقيقة فيمكن ردّه إلى التّحول المعنوي كما يأتي.

---

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص ص 67، 68 .

[2].بول ريكو:من النص إلى الفعل،ص138 .

[3]. المصدر السابق،ص ص 76، 77 .

ثانيا:تحول معنوي:

يقصد به مختلف التّحوّلات المعنويّة التّي اعترت الشّخصيّة،كونها الجسم العاقل الذّي بإمكانه استشعار هذه المظاهر المعنويّة، وإذا كانت المتغيّرات المادّية من نصيب شخصيّة "بشير المورّو"، فإنّ لهذه المتغيّرات أثارا موازيّة على مستوى نفسيّة الشّخصيّة نفسها، ولمعرفة مظاهر التّحوّل الفكري أوالذّهني وجب الانطلاق من حيث بدأ ظهور نمط فكري جديد للشّخصيّة، وذلك مذ انتهاء الرّحلة إلى الكهف الذّي صيّر "بشير المورّو" إلى حقائق مختلفة بعد اكتشافه للمتغيّرات الماديّة؛ "**هل أنت هو بشير المورو الذّي تحدثت عنه كتب الأولين،أم مجرد حكاية جيء بها لاستعادة التوازن المفقود؟**"[1]، فهذه الجملة الاستفهاميّة بيّنت أن"بشير المورّو"لم يع ما حدث له إلى حدّ شكّ في هويّته وذاته، فهو لايعلم إن كانت شخصيّة"بشير المورّو" وصفت كينونته هو أوكينونة غيره، وإنّه لوضع يصير إليه الفرد إذا فقد توازنه الذّهني لسبب ما .

لقد أصاب هذه الشّخصيّة الاندهاش منذ استيقاظها في الكهف، فكانت هناك جملة من المتغيّرات ألقت في نفسه الخوف والشّك في كلّ ما حدث، وفي العبارة الموالية إشارات معنويّة إلى هذا العالم الطّارئ الذّي دخلته الشّخصيّة ولم يدركه ذهنه؛ "**بدءا من اللحظة التي قادته فيها الجماعة الملثمة إلى هذا الكهف المعزول داخل هذه البرية المقفرة.كانوا ستة، وعندما انضم إليهم الحارس أصبحوا سبعة...فقد جاؤوا به إلى هذا الكهف وخبؤوه...ثم قالوا له نم قليلا فأنت جد متعب، وحينما تستيقظ، انزع الصخرة الكبيرة من الممر وستجد من يقودك إلى المدينة ويفتح أمامك أبواب المستحيل...وبعدما نام نوما لا يدري بالضبط إن طال أم قصر...كان رعب كابوس ليلة الليالي قد بدأ عندما اكتشف وجه أبوذر الغفاري**" [2].

ما قدّمه هذا النّص من أخبار تؤكّد أنّ شخصيّة"بشير المورّو"مقبلة على هذا التّحوّل، فالجملتان؛ "**ويفتح أمامك أبواب المستحيل**"و"**كان رعب ليلة الليالي قد بدأ**" تبيّنان أنّها شخصيّة غير عادية، فقد هيأها الحكماء لاستقبال مالم تكن ستطيقه قبل هذا الوقت، لهذا صرّحت هذه الجماعة في كم موضع أنّ مجيء شخصيّة"بشيرالمورّو"كان محسوبا ومنتظرا:"**الحمد لله أنك أصبحت هنا في الوقت الذّي كتب لك أن تكون فيه**"[3]. أوقوله حين وصف الرّاعي خروجه من الكهف، وفيه إقرار بما حدث من تأثير نفسي أومعنوي

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص 37.

[2]. المصدر نفسه، ص 41.

[3]. المصدر نفسه، ص 88.

على غيره ممن يتلقّونه:"**هو أنت إذن يا سيد الأقوام كلها؟هذه علامات مجيئك في هذا العصر المتأخر وبشارتك الكبرى التّي تخرجها للناس متى شئت وأنّا شئت،علامتك تعمي الأبصار...هذه دابتك التي تنتظرك منذ زمن بعيد ،بوراقك..**"[1]، لقد كانت حقيقة انتسابه إلى ماهو مختلف كشفا جديدا لذاته،فهي من الحقائق التّي بدأ"بشيرالمورّو"في معاينتها، إذأصبح يرى نفسه في شخصيّة(المخلّص)المنتظر الذّي يقضي على بؤر الفساد ويعلو بالإنسانيّة"**كان بشيرالمورّو قد خرج من غفوة الموت،ليتأكد الجميع من أنه علامة زمانهم الأكيدة التي طال ظهورها وانتظارها**"[2]، كما اعترت ذهنه مشاهد مختلفة لأعلام الفكر والدّين والسيّاسة من ذوي المواقف البارزة في التّأريخ،فتقمّص شخصيّاتها ليعيش أدوارها؛نحو شخصيّة "أبي ذر الغفاري"-رضي الله عنه- التّي كان يرى فيها حقيقة زمانه،فتماهى معها وشاطرها أفكارها وكأنّه يتّحوّل في تلك اللّحظات بين شخصيّتين فما إن تحدّث عن نفسه حتّى تداخلت حياته في حياة هذا الصّحابي ، وقد استحوذت هذه المشاهد على مساحة كبيرة من الرّواية:"**لكن الذي استعصى عليه فهمه من أين جاءته تلك الآلام التي ذبحت أباذر الغفاري؟قال في خاطره وهو يتحسس المسلك الموصل إلى الشبح ...عندما اكتشف وجه أبو** [كذا] **ذر الغفاري وهو يموت أمام عينيه ظلما وعطشا[...]صرخ بشير المورو وهو يلبس آلام أبو ذر في أدق تفاصيلها، بأعلى صوته**"[3].

هذه الصّور نقلت حالة الانشطار التّي كان يعيشها"بشير المورّو"بين شخصيّتين، فقد رأى حاضرا بماضيين؛فالحاضر عنده هو زمن جديد شكّله الدّخول إلى فضاء الكهف الذّي ولّد شخصيّة خارقة متغيّرة ومغيّرة، والماضي فيه هو ماضي الموريسكي الأخير وماضي تلك الشّخصيّات التّي تقمّصها في حاضره والتّي انغمس فيها حينا وانفصل عنها حينا آخر، وهذا الانشطار قاده إلى عالمين منفصلين لذاته:"**أنا هو، وهو أنا...من أين لي أنا الڤوّال البسيط الطّيب، الغرناطي المسكين، أن أدفن في ألم الصحابي الجليل، وأقوم من دمه الذّي جف قبل أن يسيل في القفر والصّحاري،يجب أن تصدّقوني .لقد رأيت كلّ ما أرويه الآن في حضرتكم .لم يكن حلما بل جزء من جحيم ليلة اللّيالي...يجب أن تصدّقوا فقط أنّي لست مجنونا..**"[4].

---

[1]. المصدر السابق، ص 99 .

[2]: المصدر نفسه،ص 81.

[3]. المصدر نفسه، ص ص41 -43 .

[4]. المصدر نفسه ،ص 60 .

أحال كلامه، في المقتطف السّابق، على احتمال أحد الأمور؛إمّا الجنون أوالصّحة والسّلامة أوادّعاء أحدهما، إلاّ أنّ أفعاله كما وصفها النّص لم تكن طبيعيّة لمحاولاته التّأثير على المتلقي"**لقد رأيت كلّ ما أرويه**"،" **يجب أن تصدّقوا**"، وهي ظاهرة لم تخصّ شخص"أبي ذر"-رضي الله عنه-وحده وإنّما انسحبت على مجموعة من الأعلام الآخرين الذّين حدث بينهم وبين"بشيرالمورّو"انفعال شديد، كشخصيّة"ابن رشد" و"الحلاّج" وذلك من خلال منازعته أفكارهما وآلامهما التّي تشبه آلام"بشير المورّو"، ولكن كيف صنعت هذه الشّخصيّات معالم العجائبي؟

في هذه الحال يجب النّظر إلى الأمر بمنظار مختلف ؛لأنّ شخصيّة"بشير المورو" تماهت بفكرها في ذوات هذه الشّخصيّات للاقتراب من حياتهم والإحساس بمأساتهم، وهو جانب اعتنى النّص الرّوائي بتبليغه، فكانت عمليّة التّماهي في ذوات هذه الشّخصيّات أكثر ملحميّة وتأثيرا لاستشعار عواطفهم واستنطاق أفكارهم ،لكنّها منحت الفعل الرّوائي غموضا نظرا للانتقال غير المعلّل بين هؤلاء الأعلام ،ممّا أوقعه في ازدواجيّة غامضة للشّخصيّة،هذه الازدواجيّة أو"الشّخصيّة المضاعفة"، من الموضوعات أو التّيمات التّي نبّهت إليها الدّراسات لأن تكون من قبيل الأدب العجائبي ،حيث تنحلّ الذّات في الأخرى وقد يتضاعف الشّخص ليكون متعدّدا ،فيحدث انمحاء الفواصل بين الذّات والموضوع ،ولذلك يكون تضاعف الشّخصيّة نتيجة مباشرة للعبور الممكن بين المادة والرّوح:إن الشّخص الواحد هو أشخاص عديدون ذهنيا،ونفس الشيء يصير جسديا[1].

لقد اخترقت شخصيّة "بشيرالمورّو"عديد الشّخصيّات، منها ما اندمج بذاتها فكريا وجسديا فرأى نفسه في ذات الآخر واستشعر آلامها وأيّامها، على نحو ما سبقت الإشارة إليه في شخص"أبي ذر الغفاري"-رضي الله عنه- "**هو ذا أبو ذر يعود يملأني ويملأ شراييني .أراه الآن واضحا مثلما رأيته لأول مرة في الكابوس الجارح** "[2] ،مع أنّ هذه المشاهد لا تطول، إذ سرعان ما ينقلب الحديث عنها إلى الضّمير الغائب، أويصرّح في كلامه بما يدلّ على انفصال ذاته عن تلك الشّخصيّات، وهو بهذا التّصرّف ينقطع عن الفعل العجائبي ليستردّ واقعه من جديد أو يغوص في واقع الشّخصيّة وتفاصيل حياتها،كذكر النّص لما كان بين"أبي ذر" و"معاوية" -رضي الله عنهما-:"**آه يامعاوية أنت تعرف أكثر من غيرك أنك لا تستطيع أن تغيّر من مجرى الأحداث...**"[3].

---

[1] :Voir,tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p122.

[2]: واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص ص55 .

[3]:المصر نفسه،ص ن.

مع أنّ النّص استرجع عن طريق"بشير المورّو"حكاية معاوية"ليتماهى"بأبي ذر الغفاري"-رضي الله عنهما-إلاّ أنّه انقطع عنه في هذه الجملة نفسها ليتّصل بشخصيّة أخرى"الحلاج:"**النقطة أصل كل خط والخط كله نقط مجتمعة...ومن هذا قلت ما رأيت شيئا إلاّ ورأيت الله فيه...يا سيدي النينوي رأيتهم، رأيتهم بالعين التي يأكلها الدود...حزروا رقبته،وفصلوا رأسه، ثمّ نصبوه على جسر بغداد، بعدها أرسلوه إلى خراسان.أما الجثة فقد صبّ عليها الزيت وأحرقت بالنار.ولما أصبحت ألقي بها من أعلى مئذنة في دجلة.في يوم الثلاثاء 6آذار922 .وبعضهم قال كلاما كهذا :لقي الحلاج مصرعه مصلوبا بباب خرسان المطل على دجلة على يد الوزير حامد ابن عباس ، تنفيذا لأمر الخليفة المقتدر في القرن الرابع الهجري وأشهد معك أن رائحة الاحتراق التي ملأت أنفي،هي نفسها الرائحة التي استيقظت عليها أول مرة في الكهف،كان جسدي قد تقلص حتى صار كتلة يابسة..**"[1].

هذا الانقطاع والاتّصال السّريعين والمتتاليين، يمكن أن يفسّر بما أشار إليه أحد الباحثين في أنّ إدراك الشّخصيّة ينهض من ثلاث مقولات هي:المؤكّد والمحتمل والممكن، حيث يشكّل المؤكّد الشّخصيات التّاريخية التّي لنموذجها واقع مؤكّد في العالم المرجعي للقارئ، وأمّا نموذج المحتمل فيحيل على أدوار معروفة ومعتادة، والممكن هم الممثّلون المتفرّدون الممكنون ببساطة مهما كان خضوعهم لقوانين العالم الواقعي ضعيفا[2]، وفي هذا الوضع يمكن أن تكون عمليّة إدراك الجسد معنويا هي إدراك لواقع شخصيّة "بشير المورّو" في وضعيّات مختلفة لتلك الشّخصيّات.

لا يسلم المتلقي من هذه التّوترات، ليكون أمام عدّة احتمالات منها؛ أن يكون الجسد عاديا أومميّزا بذاته أوممكنا، وهي عمليّات قد جمعها نص"**جملكيّةآرابيا**"وقرن بينها، حيث يلاحظ ذلك انطلاقا من احتمالات التّحول المعنوي لشخصيّة"بشير المورّو"التّي مثلّت شخصيّة النّموذج المحتمل والمؤكّدوالممكن في نفس الوقت فالمحتمل يظهر من خلال التّعريف بشخصيّة "بشير المورو" في الأندلس وحياته في مجتمعه، لكنّها تتحوّل إلى احتمال نموذج ثان تمثّله شخصيّة أبي ذر الغفاري"-رضي الله عنه- أوالحلاّج.وابن رشد وهو نموذج المؤكّد، إذ تعود فيه الرّواية إلى الشّخصيّة التّاريخيّة ذات الكينونة المكتملة، وأمّا النّموذج الممكن فيظهر من خلال اختراق "بشير المورّو"لكلّ مألوف وامتلاكه لفعل الإدهاش والعجب ولهذا يمكن القول إنّ شخصيّة"بشير المورّو" جمعت في جسدها هذه الاحتمالات الثّلاثة من خلال عمليّة التّحوّل والاندماج.

---

[1]. *المصدر السّابق، ص ص231، 232 .*

[2]. *ينظر، فانسون جوف:أثر الشخصية في الرواية، تر لحسن أحمامة، ص77 .*

نتيجة

كأنّ الرّوائي يبحث عن ثغرات لتوصيل محمولاته الفكريّة، بل إنّه يقحمها، حتّى لا يرى لها اتّصالا بما قبلها إلاّ بدقّة نظر،كحديثه عن موقف الحلاّج من النّقطة والمستقيم في الرّواية لإثبات رؤيته وغيرها من الأمور التّي استرسل في ذكر تفاصيلها التّاريخيّة. وعليه كان ازدواج الشّخصيّة من الثّغرات التّي هبّ الرّوائي إلى استغلالها بشدّة وقد فعل ذلك مع معظم الشّخصيّات التّاريخيّة التّي استند إليها، حيث انغمس في ما كان من شؤونها خاصّة الملتبسة منها.وفي هذا لابدّ من الاعتراف أنّ النّص الرّوائي كان مثقلا ب(الماقبل النّص) إلى درجة انقلب فيها العمل الإبداعي إلى عمل وثائقي.

ثمّة مسألة لا يجب تجاوزها، وهي الغاية من الكتابة الرّوائيّة في حدّ ذاتها التّي، على الأرجح، تجمع بين المعرفة والمتعة، أمّا وقد سار نص "واسيني الاعرج" هذا المسار الذّي غلبت فيه الآثار المعرفيّة فقدّ تحوّل فيه عمل المتلقي إلى بحث موسوعي أوبحث في معجم للمعارف عموما.ولهذا لابأس من الاعتراف بأنّ هذا الشّكل هو ممكن عالم تاريخي، حتّى وإن كان فعل الروّاية قد تجاوز فيه فعل التّاريخ، وهو في كلّ ذلك مارس فعلا تخييليّا انتقل فيه من التّاريخ إلى اللاّتاريخ ليدرك ممكن عالم تاريخي يتجاوز فيه فعل التّاريخ عن طريق أدوات خاصّة للتّعجيب، و"أن كل حدث محتمل، وأنه لا يجوز استنكار واستبعاد واستحالة أي شيء في التّاريخ"[1] .

من المهمّ التّنبيه إلى أنّ صناعة الحدث تحكّمت فيه شخصيّة "بشير المورّو" التّي سلّطت الرّواية أضواءها عليها، إلاّ أنّ الأهمّ منه أنّ هذه الشّخصيّة لم تكن إلاّ واسطة الرّوائي للعبور إلى التّاريخي، فمن خلالها سافر المتلقي إلى أزمنة انقضت؛ ليتعرّف على حياة المورسكيين في الأندلس وتاريخهم، وحياة المفكّرين في العهد الأموي وكذلك عهد الخلافة.

لقد سعى الرّوائي إلى تجميع شظايا التّاريخ ليعيد قراءتها بشكل مختلف، وهذا يؤكّد على غاية الكاتب في نقل الهم التّاريخي والتّعريف به، فهوالقائل: "الرّواية بالنّسبة لي هي تراجيديا تقول تاريخا نقرأه اليوم بالكثير من الألم"[2] ، فالشّخصيّة التّخييليّة "بشير المورّو" اتّخذت التّأريخ مسلكا عبرت بواسطته إلى شخصيّات عديدة تماهت بحياتها لتمتدّ بعجائبيّتها نحو اللاّتاريخ، لكنّها أدركت التّاريخ في الأخير.

---

[1] *عبد الله عبد اللاوي:حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة ،السلطة،التمثّلات ،ص 141 .*

[2] *كمال الرياحي:واسيني الأعرج،دون كيشوت الرواية العربية،ص104 .*

3-تعجيب الأحداث:

لقد عوّل الرّوائي في بناء "**جملكيّةآرابيا**"على تطوير أحداث" اللّيالي"وإخراجها من سيرورة قصص"ألف ليلة وليلة" والانشقاق عنها بإنشاء زمان تعاقبي آخر تنفصل بواسطته الأحداث عن الماضي، حيث استحدث النّص رواة جددا ينقلون الأخبار عن أولئك السّابقين لإنشاء تصوّر مختلف لقصص اللّيالي، وليس هدفها في ذلك أن تحاكي قصّص"ألف ليلة وليلة"، وإنّما أن تشتقّ فعل حكي يمتدّ منها وينفصل عنها إلى غيرها ، مع أنّ النّص الجديد لم يلغ أسلوب قصص"ألف ليلة وليلة"ولا بنيته في طريقة السّرد، ولهذا كانت القصّة في"**جملكيّة آرابيا** "جزءا آخر لقصّة "ألف ليلة وليلة"، ويظهر ذلك في قول الرّاوي عن"دنيازاد":"**وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرّة والتاجر،حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح**"[1]، وحتّى يتحقّق هذا العناق التّاريخي بين الماضي والحاضر أنشأ النّص فعلا للتّاريخي بتصويره لمامضى في إطار جديد لحكاية امتصّت أحداث الحاضر، ذلك أنّ" التّاريخ من ناحية أخرى يقوم على إعادة تنشيط،أي إعادة تفكير الفكر الماضي في الفكر الحاضر للمؤرخ"[2]، إذ تؤكّد الرّواية أنّها أحداث الحاضر والماضي في شكل مختلف، ولكن تحسّبا لعدم الوقوع في تلك المحاكاة انزاحت الرّواية إلى اللاّتاريخ وتجاوزته بتأطير عجائبي للقصّة خضع فيه الحدث إلى تصوّر يناسب الملامح الجديدة لهذا العمل السّردي.

أدّى الحدث دوره كغيره من المكوّنات السّرديّة في إنتاج تلاحم قوي بين جميع الأنسجة النّصيّة التيّ اجتمعت كلّها حول هدف واحد هو بناء العمل الرّوائي، والحدث في الرّواية العجائبيّة"يتّخذ أشكالا متميّزة تجعل من الحدث الفانتاستيكي عنصرا دلاليا يجاور العناصر والمكوّنات الأخرى، فيعمل على التّموضع بشكل يزاوج بين الغموض والوضوح، ثمّ يرقى من الحدثية إلى الصّورة بكثافة مقولها واقترابها من الواقع في تحوّلاته، ومن المخيلة باستيهاماتها وحساسيتها، تجاه تلك التّحولات"[3] فلا يحتاج إنتاج حدث عجائبي إلى تعقيد الأدوار أوإلى تكثيف صور اللاّواقع، بل إنّ حاجته إلى انسجام تلك المتعارضات أكبر، حيث تعاضدت جميعها لتشكيل قابليّة التّصوّر في هذا العالم المختلف.

قامت الأعمال السّرديّة عند"واسيني الاعرج"-غالبا-على استثمار عوالم خارجيّة، على الرّغم من أنّها عملت بجهد لإثبات استقلاليّتها الخاصّة التيّ اضطلعت بتمويهها اللّغة لصناعة شعريّة المتخيّل بانسجام

---

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص22.

[2].بول ريكور: من النص إلى الفعل ،ص136.

[3].شعيب حليفي:شعريّة الرواية الفانتاستيكية،ص 142 .

متكامل، والسّرد العجائبي لم تثن عزيمته هذه المقولات الخارجيّة لصنع الدّهشة والتّردد لاكتساب خاصيّة التّعجيب، ذلك أنّ الخطاب العجائبي لا يخضع إلى السببيّة العقلانيّة-في أغلب تفسيراته- ممّا جعله أكثر تحرّرا في إنتاج الأحداث وانسيابها حتّى ولوغابت معقوليّتها، فقد استعان الرّوائي بوسائل عجائبيّة طارئة(عجيب آدوي/ألاتي)سخّرها لتقديم تحوّلا في العلائق مع الطّبيعة في اتّجاه حدث فوق –طبيعي،لذلك عرف السّرد العجائبي كثيرا من المسوّغات التّي وظّفتها الرّواية في الصّراع بين الواقع واللاّواقع أوبين الطّبيعي واللاّطبيعي فكانت علامات بارزة لها في تمثيل العجائبي؛ على نحو النّوم أوالطّيران أوالنّظر والمرآة وغيرها ممّا يعدّ من الأدوات التّي تتدخّل في إطار تحقيق بعض مشاهد العجائبيّة .

النّظر:

لقد تميّزت رواية"**جملكيّةآرابيا**" بتفعيل أنظمة مختلفة لتلك العلامات السّابقة، وقد كان لحاسّة النّظر دور مهم في تعجيب أحداثها، حيث تعلّق تفعيل الحدث وسيرورته باختبار قدرة هذه الحاسّة في رؤية اللاّمألوف، إذ أسهم هذا الفعل في تحسّس المختلف على مستوى صورة"بشير المورّو"الذّي ظهر من خلال ردّة فعل المشاهدين له، في قوله:"**إنّه حينما خرج من الكهف كان مخيفا كلّ من رآه ولى الأدبار ممتلئا بالرّعب**"[1]، وهذا بيّن أنّ الحكم بعجائبيّة الرّجل إنّما يسوّغه منظره المرعب والمخيف الذّي أنتج اللاّطبيعي لدى المشاهدين، فكلّ من رأى"بشير المورّو" لاحظ اختلافا بينه وبين بني جنسه، ليس هذا فحسب، بل إنّ الوضع بلغ حدّ الرّعب، وبالتّالي تكوّن العجب، هنا، من خلال علامة الرّؤية التّي ذهب بعضهم إلى أنّ وجودها في بعض القصص"مصاحب كلّ ظهور لعنصر فوق-طبيعي بدخول معادل لعنصر ينتمي إلى مجال النّظر"[2]، فكان النّظر من الأسباب التّي تكوّن ردود فعل مختلفة للمتلقي أوللشّخصيّة اتّجاه الحكاية، فغدا وجود الحكاية علّة لهذه الحاسة، من خلال؛ رؤية ما هو مختلف-أو رؤية ما لم يعهده أو مشاهدة ما يجهل سببه...

لم يكتف الرّوائي بالإخبار عن وضعيّة الرّعب التّي بدت على شخصيّة "بشير المورّو" و إنّما توغّل عميقا في وصف منظره وملامحه المتغيّرة التّي كانت من دواعي تعلّق النّتيجة بأسباب ما في البحث عن المتناقض ؛"**الأتربة تملأ الجسد المنهك،اللّحية متدلية مثل خيط جهنّم المحروق وقطمير الكلب عند بوابة المغارة يروح ويجيء**" [3]،وهو في كلّ ذلك سار بتواتر، إذ انتقل من وضع إلى آخر عن طريق تعلّق اللاّحق

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص ص 78 .

[22].tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p127

[3]. المصدر السّابق، ص 79 .

بالسّابق، وبما حقّقته الرّواية من إمكانات جعلت الظّاهر فيها يحيل على الخفي والأخير على الأوّل؛ فوقوع العجب والرّعب عند رؤية الشّخصيّة يستشعر البحث عن صوره ،وعليه حاول"المروي له" تجلية الأسباب الخفيّة المنتجة للحدث الرّاهن المختلف،كما تطلّع المتلقي إلى معرفة الماضي وإلى كشف ما وراء الحدث، وهو في ذلك يمارس لعبة السّرد أوما دعاه"عبد الفتاح كيليطو" بقواعد السّرد" التّي تحتاج فيه الحكاية إلى ثلاث قواعد[1]؛

"الأولى؛ أن اختيار إمكانيّة مرتبط بالإمكانيّة التّالية وبمقتضاها يتمّ اختيار الإمكانيّة السّابقة لها، أي أن تتحكّم كلّ إمكانية فيما سبقها وهو ما اصطلح عليه ب(تعلّق السّابق باللاّحق).

الثّانية؛ ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية، فهناك أنواع تفرض تسلسلا معيّنا يكون على القائم بالسّارد أن يحترمه، فالمرور من نقطة إلى نقطة أخرى في الحكاية يتمّ وفقا لجدول من الأحداث يجب تكراره.

الثّالثة؛ وهي قاعدة تخصّ العرف والعادة، أي أنّ تسلسل الأحداث رهين باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور، والقائم بالسّرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حد يمكن أن يقال أنّ القائم بالسّرد الفعلي هوالقارئ

عندما تتكامل هذه العلاقات سيُتمكّن من إنتاج نسيج يصمد أمام مختلف الاختيارات التّي يحتاجها بناء عالم ممكن التّاريخي، وهذه الحال تفسّر أنّ استعارة الرّوائي لشخصيّات اللّيالي لم يكن من باب الصّدفة وإنّما وجودها هو من الإمكانات التّي تحقّق مشروعيّة السّرد على نحوما، إذ أتاح أسلوب اللّيالي الانزياح إلى العجائبي وتضمين قصص مختلفة وتناوبها في نص"**جملكيّةآرابيا**"مع محافظتها على تسلسل الأحداث بطريقة تتشابه فيها بسرد قصص"ألف ليلة وليلة"، كما أنّ استخدام الرّوائي لقصّة"أهل الكهف"جعلته لا يحيد عن إمكانات هذا الاختيار الذّي تفرضه نوع الحكاية من جانب ومعارف المتلقي من جهة أخرى، مثل توظيف النّوم وطول اللّحية وتغير الأشياء ووجود الكلب"قطمير"وكلّ هذه المتغيّرات علل لوقوع العجائبي وقدارتبطت بما هوسابق للنّص.

تعلّقت الحكاية في نص"**جملكيّةآرابيا**"ب"الماقبل النّص"ممّا خوّل الحدث فيها إلى أسناد من الماضي فالرّوائي يوزع إلى التّاريخ، يستمدّ منه إمكانات إنتاج التّاريخي، لكنّه يتخطّاها نحو اللاّتاريخي بواسطة أفعال العجيب، ظهر هذا من خلال اشتغال النّص على مستويات متعدّدة؛ الشّخصيّة، الوصف، السّرد...فهي نوى الانتقال بين مستوي السّياق (النّصي) ومستوي(الماقبل النّص) لتوليد التّردّد والدّهشة والقلق الذّي يحكمه فعل

[1]. ينظر،عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسات بنيوية في الأدب العربي،ص ص41 -43 . .

خرق القوانين وانتهاك أعراف البشر وطبائعهم.

لقد تمثّل نص"**جملكيّةآرابيا**"هذه التحوّلات من خلال شخصيّات(واقعيّة أومتخيّلة)؛ عرفها التّاريخ وسجّل مواقفها،مثل(الصّحابي أبي ذر الغفاري، الفيلسوف ابن رشد، المتصوّف الحلاج، الخليفة معاوية بن أبي سفيان، شخصيّات اللّيالي شهرزادودنيازرد،..)أوممّا عرفه من قصص"ألف ليلة وليلة" وقصّة"أهل الكهف"..وفي هذا الوضع كان النّص الرّوائي"**جملكيّةآرابيا**"مرتبطا في صناعة الحدث العجائبي ب(الماقبل النّص) الذّي تجسّد في العودة إلى أحداث سابقة قد انتهت فعليا، وهو ما أدركه أحد الدّارسين باسم (سردية التّاريخي) فيما عدّد أنماطا أخرى يمكنها أن تكون ممّا انتهى في السّابق، ولكنّها تتوقّف على نوع الحدث الذّي استرجعه وهي :"سرديّة اليومي وهو الذي يعتمد في مرجعيّته على الواقع العياني، وسرديّة الطابو:والمتعلق برصد اللحظات السياسية في تاريخ المجتمع وسرديّة التعجيب:وهو حدث يستطيع أن يمتص الأسطوري والفلكلوري والرمزي والشعري"[1].

لقد جمعت رواية"**جملكيّةآرابيا**"بين هذه الأنماط واستطاعت أن تعيش مختلف تلك التّداخلات، حينما استرجعت حياة من الماضي من خلال الاطّلاع على مسيرة الموريسكي'الأخير'أوفي عقد عهدة مع الحكاية لدى'دنيازاد'، أوحتّى عندما رفض تاريخا ما ليستردّ تاريخا آخر بحلقات لم يعرفها المتلقي،وهذا ما جعل مظاهر العجائبي في الرّواية تتجلّى من خلال إمكانات معيّنة، لأنّ الهدف من كلّ ذلك،كما يبدو، هو إنتاج اللاّتاريخ لإدراك التّاريخ. وعليه احتكم تعجيب الحدث في الرّواية إلى هذه المعادلة:

التّاريخ(الماقبل النّص) ← (البداية) اللاّتاريخ(النّص) ← (النهاية) التّاريخي(المابعد النّص)

لقد انطلق النّص الرّوائي ممّا هو متداول عند المتلقي ومألوف؛ من أخبار الماضي أوممّا نقلته كتب التّأريخ، ليحيك ما هو غير متداول وغريب، حيث سخّر أدوات سرديّة متعدّدة في إنتاج الخطاب السّردي المناسب (لممكن الأعلام، أوالأحداث، أوالعجائبي...)؛وغايته في كلّ الأحوال تحقيق التّاريخي برؤى مختلفة ودرجات متفاوتة، وهكذا كان إنتاج العجائبي في رواية"**جملكيّةآرابيا**" أحد تلك الأنماط التّي فعّلها الخيال، حيث"لافعل دون خيال وذلك بطرق شتى على صعيد التّطلّع، على صعيد التّحفيز وحتّى على صعيد القيام بالفعل" [2] ،وقد زاوج النّص الرّوائي بين التّفسير العقلي للفعل والتّفسير فوق-الطّبيعي إلى حدّ يمكنك أن تقول:إنّ الرّواية

[1]:شعيب حليفي:شعريّة الرواية الفانتاستيكية،ص 142، 143 .

[2]:بول ريكور:من النص إلى الفعل، ص 173.

عجائبيّة عندما تتماهى أحداثها بين الخيال والوهم في(اللاّطبيعي)،أوأن تحكم عليها، أحيانا أخرى، بالتّاريخ حين يتقابل فيها حدث الماضي بالحاضر (الطّبيعي)، ومع ذلك تبقى هذه الحدود غير واضحة ويمكن تقديرها بشيء من الاستغراب، والذّي يظهر من خلال انتهاك قوانين الطّبيعة.

4-اختراق الزّمان:

لمّا كان الزّمان أحد مفاصل البنية السّرديّة التّي يستدعيها العمل في تأديّة وظائف السّرد المختلفة، حيث إنّ"التّعبير عن الزّمن هو موضعة الحدث في مدار الزّمان بالنسبة للحظة زمنيّة معينةT مأخوذة كمرجع"[1]، والوضع لايختلف عن هذا المفهوم في الخطاب العجائبي؛ لكونه مؤشّرا لإظهار فعل التّحوّل غير الطّبيعي في سيرورة الحدث، وهو أحد منح القبول على مستوى العجائبي.

ولقد عاش "بشير المورّو" هذا الانتقال الزّماني الذّي فصل بين مرحلتين؛ما كان في الزّمان الأوّل من حياة المسلمين في الأندلس(أوعلى الأقل ما ظنّ أنّه يوما ماموجود)، ثمّ ماصار إليه في زمان لاحق حيث مملكة"**جملكيّةآرابيا**":"**عندما دخلت إلى الكهف كان اليوم يوم جمعة والسنة هي 1609 ،غادرت غرناطة مجبرا ودعتها بعيني فقط في سجن المنفى...كانت محاكم التفتيش المقدس ترفع في وجوهنا محارقها وإرهابها...**"[2].

إنّ الزّمان الذّي ذكرته الشّخصيّة" **1609 م**"زمان مضى قد ودّع فيه كثير من المسلمين أرض الأندلس بعدما فرضت عليهم محاكم التّفتيش التّنصير أوالانتقال إلى العدوة الأخرى، وكان"بشير المورّو"واحدا من أولئك الّذين ضاقوا ويلاتها لينتهي مصيره نحو أرض لم يعرفها، ولكنّها كانت أرض الأجداد يوما ما،وهذا الانتقال هو من الصّور التّي سرّبت خلاله الحكاية أفعال اللاّمعقول، وألقت بشخصيّة"بشير المورّو"إلى عالم مختلف لاختلاف الزّمان فيه عمّا عرفته ذاته.

لم يرتبط"بشير المورّو"بالماضي وحسب، وإنّما انتقل إلى المستقبل، وفي انتقاله هذا اعتراف بشموليّة الزّمان الذّي دلّ على شموليّة التّاريخ، وذلك حين بدأت ليلته الفريدة التّي تعدّ فاصلا زمانيا بين فعل طبيعي وفعل لاطبيعي:"**ليلة اللّيالي جذور تمتد من تلك اللحظة الحزينة . كان عليّ تصديق كلام الرّاعي الذّي وجدته فيما بعد عند بوابة المغارة، يعد الأوقات بالأزمنة الرملية ليؤكد لي أن حضوري كان مكتوبا وأنه لا خيار**

[1] ك.أوريكيوني:فعل القول من الذاتية في اللغة،تر محمد نظيف ،ص68 .

[2] . واسيني الأعرج:جملكية آرابيا، ص 70.

لي أبدا في الاختيار...فترة النوم التي قضيتها داخل الكهف تبدأ في الظاهرة منذ الفترة الصباحيّة عندما قادني جماعة الملثمين السبعة ..."[1].

يُخبر النّص عن زمان مختلف عجيب تعيشه الشّخصيّة عند استيقاظها من النّوم، إذ وقع في نفسها موقع الاستغراب، وذلك ما تؤكّده شخصيّة"الرّاعي"التّي تثمّن فعل الغرابة، ولهذه الأفعال غير الطّبيعيّة مؤشّرات نصيّة جسّدتها عمليّة التّحول الزّماني"عند الاستيقاظ"، والتّي أنتجت تساؤلا عند المتلقي حول"بشير المورّو"، وحول الرّاعي أيضا:من هو الرّاعي؟ لم يعدّ الزّمن بالرّمل؟ماسرّحضوره أمام المغارة؟ لم نام "بشير"في الكهف ؟ وما حقيقة الاستيقاظ؟.

لقد عبّرت هذه الأسئلة عن وجود استنكار ودهشة، أمّا وقوع الاندهاش عند المتلقي فمن دلالات عجائبيّة النّص، ومن مؤشّراتها غياب الوعي بالزّمان لدى شخصيّة "بشير"، وعدم إدراك الزّمان يحيل إلى ما هو غير طبيعي لعدم وعيه حقيقة وجوده في هذا الزّمان، ولأنّ معرفة الزّمان تعني معرفة الذّات، ولمّا يتحدّد الزّمان عند"بشيرالمورّو"يتحدّد واقعه ويتّضح دوره في هذا الواقع، ذلك"أنّ تاريخيّة الإنسان[باعتباره كائن تاريخي] تتأكّد من خلال وعيه بزمنيّته،لأنّ التّحكم في الزّمن هو الذّي يعطي بشكل لا نزاع فيه قيمة للأفعال الإنسانية"[2]،وعندما تغيب حدود الزّمان عند الفرد تتلاشى كينونته الإنسانيّة.

تلاشي الزّمان وغياب حدوده يؤدّي إلى الوهم وانطماس الحقائق، ومنه الاستغراب، وهو ما ذهبت الرّواية إلى تجسيده من خلال حياة "بشير المورّو"؛فالزّمن أكسبها أبعادا جديدة واستعمالات فوق–طبيعيّة،لأنّه مهما اختلفت هذه المؤشّرات سيظلّ الزّمن محدد تاريخيّة الإنسان التّي تقابلها لاتاريخيّته في عالم اللاّواقع ،"فالتّاريخيّة هي دراسة التّغيّر من خلال الزّمن"[3]، لذلك فمعاينة الزّمان في نص"**جملكيّةآرابيا**" هو تحديد هذه المتغيّرات وطبيعتها، ويمكن أن يوضّح هذا المقطع بعض تلك المتغيّرات:"**حاولت أن أتتبع نباح الكلب الذّي بدأ يقترب.تأكدت من أن مكان التبليط هو نفسه الباب الذي سدّ قبل الخروج.حاولت أن أقنع نفسي بأنّ ما يجري لا يمكن امتدادا لكابوس الحاكم الرابع ولكنه كابوسي الخاص وحاضري.مددت يدي باتّجاه الفجوات.نزعت الأتربة،بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط، الكتلة الواحدة تلو الأخرى.حتّى اللّباس الذّي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التّي حاولت إزاحتها.ومع ذلك لم**

---

[1]. المصدرالسّابق ، ص ن.

[2]:عبد الله عبد اللاوي:حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة ،السلطة والتمثلات، ص95 .

[3]:المرجع نفسه، ص95 .

أشعر لا بالتّعب ولا بالوهن، ولا بثقل الأجسام الضخمة،ولا حتّى بالجوع.هل يعقل أن يكون كل هذا الزمن قد مر على اللّحية التّي تملأ وجهي؟مرّ عليها الزّمن الآخر حينما تمدّد السيف القشتالي على الأعناق التي قدّمها أبو عبد الله محمد الصغير للممالك الشمالية"[1].

قدّم هذا النّص مجموعة من المفارقات التّي أنتجت توتّرا لدى"بشيرالمورّو"وكذلك"المتلقي"، هذا الأخير الذّي لايستطيع أن يقرّر أيّ الزّمنين وصف السّارد، فالمؤشّرات الأولى بيّنت أنّ الرّجل قد مرّ عليه زمن طويل داخل الكهف، وهوما فهم من هذه الألفاظ"**تساقط التربة عند لمسها–تفتت اللباس الذي كان يرتديه–كبراللحية وامتدادها على وجهه**"، في حين عكست العبارات الأخرى دلالات مناقضة لما عبّرت عنه الألفاظ السّابقة، فمثلا"–**عدم الشعور بالتّعب والوهن ولا بثقل الأجسام وعدم إحساسه بالجوع**" أشارت إلى قصرالزّمن الذّي قضاه "بشير"في الكهف،إذلا يحتمل الإنسان غياب الماء والطّعام مدّة معيّنة، فإذا بقي الإنسان هذه المدّة دون شراب وماء، هلك جوعا وعطشا ولحقه التّعب والوهن لضعف جسده، وبما أنّها كلمات نفت كلّ ذلك، فالأمر يحدث تردّدا واستغرابا يحقّ أن يوصف بالعجائبي لغياب الألفة فيماوقع، ذلك أنّ"فن العجائبي مثالي يعرف كيف يحافظ على التّردّد"[2]،مع ذلك فإنّ العجائبي هنا يمكن أن يحمل إشارات إيهاميّة إلى الرّاهن الذّي أصبحت حقيقته لاتختلف عن الخيال والوهم في التّلاعب بمصائر النّاس والاعتداء على حياتهم .

يحسم هذا التّردّد بالاتّجاه نحو اللاّواقع عندما أثبت النّص أن ماعاشه "بشير المورّو"داخل الكهف يقينا لا يغشاه الوهم، وذلك باللّجوء إلى تكثيف صور التّعجيب وتقديم الأدلّة التّي أبطلت كلّ ادّعاء في تفسير حقيقة نوم"بشير الموّو"بغير هذه الحقيقة، وهوماتجلّى في هذه الجمل:"**عندما نزعت الأتربة،انزلقت بعض الشلالات الضوئيّة الناعمة من الفجوات،ثمّ بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح وتميل باتّجاهي ببطء...في البداية أصبت بعمى كلي.ثمّ شيئا فشيئا أصبحت أميّز بين الأشكال التّي كانت تحيط بي...شعرت بالرمل يملأ حلقي ويسده.تذكّرت السطل الذّي تركه لي الممثلون قبل أن يغادروا المكان وصرّة الكتان التي وضع فيها الأكل...مددت يدي باتجاه السطل فلم أسحب إلا نصفه العلوي، لأن النصف السفلي كان قد تحول إلى أتربة قد التصقت بالأرض.أما الصرة تفتت قبل أن ألمسها بيدي.تأكّدت هذه المرة من أن الزمن الذي مر ليس هينا، وأنّ ماوقع لي ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف**"[3].

[1]: واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص 76.

[2]: tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p49 ..

[3]: المصدر السّابق،ص 77.

كان تفتّت السّطل وغيره من علامات طول مكوث"بشيرالمورّو"في الكهف، إلاّ أنّه أدرك في الوقت نفسه أنّ هذا السّطل وصرّة الطّعام قد وضعها الملثّمون، وبالتّالي حدث أمر غير طبيعي أجاب عنه في العبارة "**تأكّدت هذه المرّة من أن الزّمن الذّي مرّ ليس هينا** "، وهذا التّأكيد أدخل المتلقي في عالم جديد بقوانين مختلفة، حيث استطاع الإنسان أن ينام نوما متواصلا لسنين عدّة، ولا تؤثّر فيه الفصول ولا عوامل الطّبيعة، إذ حافظ جسمه على سلامته، هذاولم يشعر النّائم بمرور الزّمان، فكان الانتقال في الزّمان إلى المستقبل من الأنساق التّكوينيّة المهمّة في بناء العالم الرّوائي، إذ يمكنه أن يمنح الوجود متغيّرات بين المعقول واللاّمعقول ،"فالتزمين داخل بنية النص هو برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث "[1].

تدخّلت حادثة النّوم فجعلت شخصيّة"بشير المورّو" إنسانا غير طبيعي، بل ويمتلك كرامات خاصّة،والنّوم على هذه الحال لا يقع في المعقول ولا يحدث في الطّبيعة، رغم ذلك استجابب شخصيّات الرّواية لهذا الوضع وصدّقته، والسّبب،على الأرجح، متّصل ب(الماقبل النّص) لأنّ قصّته ليست بديعة الفكرة، وإنّما سبق وجودها في قصص الأوّلين ممّا سهّل استيعابها من قبل المتلقين، وهذه القصّة كما صرّح"بشير المورّو"؛ قصّة"أهل الكهف"التّي نقل "**القرآن الكريم**"وقائعها، ولذلك كانت عبارته دليلا أثبت الحقيقة غير الطّبيعيّة "**ماوقع لي ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف**"، فهذه الممثالة جعلت السّارد يتقصّى كلّ الأخبار التّي ربطت قصّة "المورّو"بقصّة أهل الكهف، فاجتمعت عناصر التّعجيب في القصّة ولتكون وقائعها غير معقولة حاكت ما لا يقبله العقل ولم تألفه طبائعه، وهي معجزات الله في خلقه التّي خضعت لإرادة الله وعجزت إرادة البشر عن إدراكها، فحملت قصّة المورّو" مؤشّرات وعلامات هذه المعجزة التّي خصّ بها الله فتية الكهف،وهي:

1 – النّوم:

لقدعرضت القصّة طريقة نوم"المورّو"بأسلوب لا يختلف عن كيفيّة عرض القرآن لنوم أهل "الكهف"، كماأنتجت القصّة ردود فعل نفسها، فيما يخصّ فترة النّوم وعدد الفتية أونوع الأسئلة المتعلّقة بمدّة البقاء﴿ **قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ**﴾ (من الآية19 ،سورة الكهف).. ،وذلك مثل قوله:"**قلتَ ربما مكثت يوما أو بعض يوم**"[2]،وكذلك سارت القصّة على درب القرآن الكريم في ضبط فترة المكوث داخل الكهف؛﴿**وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا** ﴾،(الآية25 ،سورة الكهف)، التّي عبّر عنها النّص الرّوائي بقوله:"**قيل لك فيما**

[1]: سعيد بنكراد : السيميائيات السردية دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص 156 .

[2]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص 78.

بعد، إنّ الزمن الذي قضيته يتحدّد بثلاثة قرون،تزيد تسع سنين بالقمرية، وهي ثلاثمائة بالسنوات الشمسية...كانوا متأكدين من أنك ستأتي بعد ثلاثة قرون بالتّمام والكمال..."[1].

2- **العدد:**

حدّدت"قصّة الكهف"في القرآن الكريم عدد الفتية الذّين ناموا في الكهف بسبعة أفراد، أقل أو أكثر، من ذلك بقليل﴿ **سيَقُولونَ ثلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ ويَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ ويَقُولُونَ سَبْعَةٌ وثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ**﴾ (من الآية22 ،سورة الكهف)، وكذلك حدّدت الرّواية عدد المرافقين لبشير المورو"بسبعة:" **في اليوم السابع جاء الملثمون السبعة وأنقذوني، بعد أن قادوني باتجاه الكهف وطلبوا مني النوم ومحاولة الراحة والنسيان.كانوا يجرون في أثرهم كلبا أليفا لا ينبح إلاّ عند الضرورة.ثم أضافوا حين تستيقظ ستجده عند الباب ينتظرك"**[2].

حاول النّص الرّوائي ألاّ يفارق القصّة في القرآن بجميع تفاصيلها حتّى يكتسب النّص الرّوائي مرجعيّة التّاريخ، ويبدو هذا أيضا من خلال حرصه على ذكر الكلب المرافق لفتية"الكهف في القرآن:﴿ **وتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ونُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ اليَمِينِ وذَاتَ الشِّمَالِ وكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوْ اِطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا ولَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا**﴾ (الآية 18،سورة الكهف)،فردّد محاكيا هذا الوضع في الرّواية قائلا:"**الكلب قطمير،"قال له علماء المدينة بعد هذه الحادثة بزمن كثير،إن الكلب كما وصلهم ذلك من إحدى روايات حسن البصري،كان اسمه قطمير**"[3] أوفي قوله،كذلك:"**وقطمير الكلب عند بوابة المغارة يروح ويجيء كأنه يعرفك جيدا**"[4].

استطاع النّص الرّوائي أن يكسب طاقة العجائبي من خلال عنايته بهذه الظّواهر الزّمانيّة التّي تردّ إلى ثلاث وضعيّات مختلفة على مستوى (الماقبل النّص)، حيث يمكن للزّمان أن يقابل تاريخا خاصا مأخوذا كمرجع بفعل أهميّته التّاريخيّة في حضارة ما،كالتّقويم الزّماني بالنّسبة لمولد المسيح –عليه السلام- أوأن يدلّ على لحظة زمانيّة T_1مسجّلة في السّياق الكلامي، وهوما يتعلّق بمرجع مقامي، أو أن يدلّ الزّمان على T_0 ،وهي لحظة الإجراءالمقولي،أي المرجع الإرشادي [5].

---

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص79 .

[2]. المصدر نفسه، ص74 .

[3]. المصدرنفسه،ص78 .

[4]. المصدر نفسه ،ص79 .

[5]. ينظر،ك.أوريكيوني:فعل القول من الذاتية في اللغة،تر محمد نظيف ، ص ص 68، 69 .

3- الاستيقاظ :

لقد نام فتية "الكهف"مدّة طويلة ثمّ استيقظوا في زمان آخر، كذلك حدث الأمر نفسه مع هذا الرّجل الذّي جارى فيه السّارد قصّة"أهل الكهف"ليحاكيهم في أسباب النّوم وظروف الاسيقاظ، عندما يقول:"**عندما اسيقظ داخل الكهف...عندما فتح عينيه من الإغفاءة حاول جاهدا أن يقنع نفسه بأن ما حدث له لم يكن إلا أحجية عذبته مدة من الزمن**"[1].

4- التّغير:

كثيرا ما حُدّد الزّمان بأثر مروره على الأشياء وتغيّرها من لحظة إلى أخرى ...ومن سنة إلى غيرها، فما بالك بأثره على الإنسان الذّي نمت حياته بالتّغير، حيث حفرت كلّ لحظة تمرّ عليه علامات للزّمن، ومن ثمّ "يضفي الزّمان –بشكل حتمي –على الحادثة التّاريخية تاريخيّتها، ومن هنا لا يمكن تصوّر التّاريخ خارج الزّمن"[2]

إلاّ أنّ ما لحق"بشير المورّو"من تغيّرات لم تكن مدهشة بقدر الزّمن الذّي مرّ عليه، فقد وصفته الرّواية سالم الجسم والعقل عموما، إلاّ مااعتراه من تبدّلات جسميّة قليلة هدفها إثبات مرور الزّمن، كذكره لأشياء تدلّ على انقضاء العهد السّابق، نحو اللّحية وتفتّت الملابس،كما يظهر في قوله:"**اللّحية التّي أصبحت تملأ وجهي**"[3]، أوقوله في موضع آخر يصف تغيّر العملة النقديّة لأنّها تخصّ عهدا سابقا غير هذا العهد:"**إن نقدك انتهى مفعولها منذ أكثر من ثلاثة قرون**"[4]، وقوله:"**هذه الدّراهم لم تعد صالحة**"[5].

5- الكهف:

(الكهف)هوالمكان الذّي اختاره السّارد ليكون مختبر العجب وباعث الإدهاش، وقد وصفه بكلّ المميّزات التّي دلّت عليها قصّة"أهل الكهف"متمثّلا بمواضع العجب فيها؛من طريقة طلوع الشّمس وغروبها وكيفيّة دخولها في فجوات الكهف وبرودته...:"**فترة النوم التي قضيتها داخل الكهف تبدأ في الظاهر منذ الفترة**

---

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا ، ص67 .

[2]:رزان محمود الرواية التاريخية بين الحوارية و المونولوجية ، ص 45 .

3:المصدر السابق ،ص67 .

[4]: المصدرنفسه،ص78 .

[5]: المصدرنفسه، ص103.

الصباحية عندما قادني إلى هذا المكان جماعة الملثمين السبعة"[1].أوقوله: "**لا أثر لكل ما حدث داخل هذا الكهف هاهي الشمس تتسرب من بين الشقوق"**[2].

لقد اتّخذ النّص الكهف بهذه المواصفات سبيلا للعجائبي ومطيّة التّسلّل إلى الغيب ومشاهد فوق-الطّبيعي لممارسة الإدهاش(تقنيا وفكريا)بكلّ حريّة، ومن تقنياته انحلال الزّمان في المكان ليستقطبا كلاهما العجائبي، "لأنّ زمان وفضاء العالم فوق-الطّبيعي...ليسا هما زمان وفضاء الحياة اليوميّة، ذلك أنّ الزّمان يظهر معلقا ويمتد خلف ما تحسبه ممكنا"[3].

فكان الكهف من الأفضية التّي اشتغل عليها الرّوائي في خرق المألوف وانتهاك قوانين الحياة العاديّة الذّي تختفي فيه حواجز الارتباط بالطّبيعة .

في الواقع،كان دخول فضاء الكهف هو بداية الحدث العجائبي كما أنّه كان نهاية لعجائبيّة قصّة"بشير المورّو"، وقد سار فيها النّص الرّوائي على خطى"قصة أهل الكهف"،حتّى في الخاتمة التّي روت موت الفتية في الكهف نفسه واتّخاذ موضعهم مسجدا،كذلك فعل"بشير المورّو"، فبعد مرور"ليلة اللّيالي"واستعادة الحكم في "**جملكيةآرابيا**"عاد إلى الكهف الذّي خرج منه لتنتهي حياته هناك:

"**الذّين رووا في الكتب القديمة والرقائق،عن عودة بشير المورّو إلى الكهف لم يكونوا مخطئين أبدا...أخذوا تربة بيضاء وضعوها في بوقال زجاجي كبير وكتبوا عليها هنا ينام شهيد المدينة التي استعادت وجهها بعد ضياع استمر قرونا طويلة**"[4].

إذن، لم يكن الكهف إلاّ المكان السّحري الذّي يلبي حاجات العلماء في ظهور رجل يخلّصها من ظلم الحاكم الذّي استمر طويلا، وهذا يعكس رؤية الرّوائي إلى الواقع العربي الذّي لا يختلف عن عالم التّخييل حيث أُعدمت فيه وسائل النّجاة ويئست الشّعوب في طلب تحرّرها من سلطة الحكّام، إلاّ في وجود معجزات تفوق قدراتهم وتخترق قوانينهم فأصبح الفرد العربي يتطلّع إلى هذه الممكنات التّي ،على الأقلّ، ترضي أحلامهم ونزعاتهم، والنّص لا يخلو من إشارات قويّة إلى قضايا الشّعوب العربيّة العالقة في دائرة الحاكم.

---

[1]. المصدر السّابق،ص70 .

[2]. المصدرنفسه، ص68.

[3].tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p124.

[4]. المصدر السّابق،ص ص649 ،650 .

5-تعجيب المكان:

لا ينقطع المكان عن الزّمان ولا تنفصل حدودهما في معظم الحالات،وهما معا ينتجان ذاكرة الإنسان تاريخيا، لأنّ وجود الحقيقة من وجودهما، وعندما يتلاشي الزّمان والمكان تتلاشى ذاكرة الحقائق، ولذلك قد تتحقّق عجائبيّة الرّواية بهذا المكوّن السّردي كما تتحقّق بغيره، و"هكذا فإن كلّ رواية هي شيء عجيب بمعنى ما.ولكن هذا العجيب قد يكون ضعيفا أوعجيبا اجتماعيا أوسيكولوجيا، وقد يكون في بعض المرات بوليسيا بكل يسر"[1]،فاختلاف المكان عمّا هو مألوف يعطي للأشياء كيانا جديدا في الرّواية العجائبيّة ،فقد يكتسب أبعادا فيزيائيّة مختلفة، منها ما هو ضخم الحجم أومتناه في الصّغر بقدر يحقق الدّهشة والاستفهام، أمّا المكان في"**جملكيةآرابيا**"أوالفضاء بشكل عام فلم تشتغل الرّواية فيه على مؤشّرات الأجسام والأبعاد بعينها، وإنّما تحقّق التّعجيب من خلال علامات أخرى مارسها فعل الزّمان على المكان، فعندما تغيّر الزّمان تغيّرت الأماكن وهو ما أكسب المكان صورة مختلفة أوعلى الأرجح أن ينشئ المتلقي اتّجاه المكان تصوّرا لم تألفه طبائعه من خلال أمرين هما؛

أولا:(اتصال الزّمان بالمكان):

لقد تعدّدت الأزمنة في الرّواية وتداخلت بتداخل القصص ممّا أدّى إلى تنوّع الأفضية، ففي بداية الرّواية انطلق الرّاوي"**الڤوال**"ليصف زمان"ليلةاللّيالي"وغرابته في أرض"**جملكيّةآرابيا**"، ثمّ عُهد السّرد إلى الرّاوية "دنيازاد"مناوبة مع الرّاوي"الڤوال"،ومسترجعة ما كان قبل"ليلة اللّيالي"وما حدث ل"بشير المورو"، مبيّنة انبعاثه من جديد داخل(الكهف)،وهوالفضاء الذّي صيّر شخصيّة"المورّو"إلى شخصيّة لاطبيعيّة،لتعود الرّاوية "دنيازاد"من خلال قصّة"بشير المورّو"إلى زمانين مختلفي المكان؛ زمان حياته في أرض الأندلس(غرناطة)، وما لقيه سكانها من محاكم التّفتيش المقدس بعد أن دخلها(فردناندالأرغوني وإيزابيلا القشتالية) ثمّ انتهاؤه إلى زمان آخر في البحر حيث سفينة(الإرمادة) .

هذا المكان"البحر"مثّل زمان الانتقال بين الأندلس والضّفة الأخرى من البحر للجملكيّة، على الرّغم من أنّه لم يغب عنه،هو الآخر، اختراق المألوف الذّي ساعد الشّخصيّة على بلوغ ذلك المكان الذّي وقعت فيه"ليلة اللّيالي"في مملكة(آرابيا)مع حاكمها(الحاكم بأمره)، والتّي انتهت بنهاية زمان اللّيالي، فكان هذا الالتحام الزّمكاني(الكرونوتوب)من أسباب تحقّق العجائبي على مستوى المكان، وطبعا لقد كان في المبحث السّابق من"

[1]:ر.م. ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة ،تر جورج سالم، منشورات بحر المتوسط،منشورات عويدات،بيروت،باريس،ط2، 1982 ، ص421 .

"اختراق الزّمان"تفصيل دقيق في عوامل تعجيب الزّمان، وهي في هذا الموضع بحث في كيفيّة اختراق ذلك الزّمان للمكان حتّى يوصف المكان بالتّعجيب.

ثانيا:الاتّصال والانفصال في الفضاء(المكان):

أمّا الوضع الآخر للمكان الذّي ولّد السّرد العجائبي، فهو اتّصال الأمكنة ببعضها ثمّ انفصالها بشكل ما ،فعندما ذُكرت الأماكن السّابقة التّي مرّ بها"بشير المورو"بدت في شكل سلسلة تعلّقت فيها بداية المكان التّالي بالسّابق، أي إنّ النّص الرّوائي قد عرض هذه الأماكن مرتّبة بطريقة وافقت الزّمان القصصي؛ منطلقا من(ألميريا) الأندلس، فالبحر، ثم الكهف وصولا إلى الجملكيّة، لكنّ الذّي غيّر أوصاف المكان هو ذلك الانقطاع الذّي حدث داخل السّلسلة الزّمانيّة، لا لأنْ ينفصل نهائيا ولكنّه يتّصل بحلقة السّلسة اللاّحقة لها، فثمّة عدم تآلف بين الطّبيعي في الاتّصال واللاّطبيعي في الانفصال اللذّين ينشآن عند تقاطعهما, فبينما كان"بشيرالمورّو" في سفينة القرصان الإيطالي(الإرمادة)الذّي واجهته فيها صراعات الموت فقاومها طلبا للبقاء، تحوّل على إثرها إلى بطل خيالي، إذ رسم له الرّكاب شخصيّة عجيبة تملك قدرات خارقة وهذا التّحول هو انعكاس للمكان الذّي انتقل إليه وفرض عليه لعبة البقاء، التّي يتحكّم فيها الأقوى،"**رجل ونصف ...فحل صحيح ...شفت كيف قلبه على ظهره بضربة مفاجئة؟لم يستعمل كل قواه الخفية.ساحر؟باين على وجهه**"[1].

صاحبت عمليّات التّحوّل هذه تغيّر المكان، الذّي منح الشّخصيّة"بشيرالمورّو"كرامات أخرى فهو بعد نجاته من السّفينة التّي أرادوا قتله فيها، تدخّل السّارد على لسان أصغر الحكماء السّبعة ليقول إنّ قصّته في هذه الفترة–(من سفينة البحر إلى الشاطئ)– مفقودة الحلقة وقيل في حقّها الكثير من الرّوايات، من بينها ما يذكره في قوله:"**الحقيقة هي أنّ ڤوالي جملكية آرابيا، الذين انتظروا كثيرا من أجل معرفة الحقيقة، وصلهم قبل زمن أن سفينة بشير المورّو انكسرت وأصبحت مجرد قشة صغيرة في أعماق البحر.كان الموج يصل السماء بالأرض وكانت القشة تقترب من بشير حتى وصلت إليه، فمدّ يده، ثمّ يده الثانية، ثمّ نادى بأعلى صوته دابة البحر التي اختفت بين الأمواج الهادرة، لكن سمع الدابة كان ضعيفا.فسمعت الصرخة متأخرة.وضعت يدها على الموجة فانكسرت،وعلى البحر فأصبح زورقا صغيرا مصقولا بألف لون.وحين فتح بشير عينيه وجد العالم قد تغير كثيرا...القشّة صارت قطعة خشب مغرفة مثل السفن الهندية...وبدأت القشة تزحف باتجاه الشاطئ المتوسطي...وحين استيقظ وجد نفسه وسط كتيبة تركية**

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص168 .

مدججة بالسيوف .."[1].كان التّنبيه إلى غياب الحقيقة وغموضها من أسباب التماس العجائبي فيما حدث ،لذلك تعدّدت تلك الاحتمالات للايهام بالعجيب.

أضاف هذا الفضاء المنفتح من البحر فعلا خارقا للشّخصيّة، حيث منحها قاربا بعد غرق السّفينة (**ظهور دابة البحر وضعت الدابة/يدها على الموجة فانكسرت**/و**على البحر فأصبح زورقا صغيرا، وتحوّل القشة إلى زورق**)، وهو نوع من العجائبي يسمّى ب"العجيب الأداتي"(merveilleux instrumental)،حيث تظهر فيه ألات صغيرة، انجازات تقنية غير عملية في العصر الموصوف، لكنّها بعد كلّ ذلك فهي ممكنة تماما، على نحو قصّة"الأمير أحمد" في"ألف ليلة وليلة"،واستعماله للسّجاد العجيب الطّائر...وهذا النّوع من العجيب هو ما يسميّه الكاتب في أيّامنا بالخيال العلمي(la science-fiction)،ففيه يكون العجيب مفسّرا بطريقة عقلانيّة من خلال قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر في عصر تلك القصّة العجائبيّة[2] .

يمكن رؤية هذه الظّاهرة من خلال المكان"البحر"الذّي أصبح مصدرا للأفعال المدهشة بحركاته المفاجئة اللاّمألوفة وفوق–الطّبيعيّة،التّي منحت الغريق "قشّة" تتحوّل إلى" قارب "فقد كان ظهورها عارضا لتغيير مصير شخصيّة "المورّو"، والعارض لا يخضع لأسباب عقليّة –غالبا–إذ تحدث فيه عمليّة انتقال من القارّ إلى المتحوّل خلال زمان محدود، لأنّها ما تلبث أن تستقرّ ثانية، وهذا النّوع من القوى التّي تكون مفصولة عن أسبابها نحو خروج"دابة البحر"هاته التّي تدخلت لإنقاذ حياة"بشير المورّو"ثمّ اختفت، إنّما هو من العناصر التّي يطلق عليها اسم"السببية المتخيّلة" (causalité imaginaire)، حيث يحدث نوع من انتفاء السّببية"فيكون هناك تدخل لسببيّة معزولة غير موصولة ،على نحو مباشر، بالسّلاسل السّببية الأخرى التّي تضبط حياتنا...فإنّه يكون علينا أن نفترض تدخل قوى أوكائنات فوق–طبيعيّة(مجهولة عندنا الآن).إن جنية ما إذ تضمن المصير السعيد لشخص معين،لا تعد أن تكون تجسيدا لسببية متخيّلة"[3] .

لكنّ المشكلة التّي صادفت بنية العجائبي في هذا النّص هو أنّه نص لا يمتهن فعل الخيال في تمكين الأحداث، لأنّه سرعان ما يكشفها للمتلقي، مرتدّا بتخييليّته إلى أسباب أخرى، وقد فُسّر أكثرها بالحلم ؛باعتبار أنّ ماعاشه"بشير المووّو"لم يكن سوى حلم يقظة أوهذيان إنسان مجنون"فتن بتاريخ غرناطة وكتبها" ،وهي مفاتيح يديرها السّارد كلّما انفلت المتلقي وراء هذه القوى ليكبح جموح الخيال عنده، فلا يتحوّل العمل

[1]. المصدرالسابق، ص118 .

[2] :Voir ,tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,pp 61 ,62.

[3] .ibid ,p116.

السّردي إلى وهم منفصل عن الواقع التّاريخي؛"**ما الذّي تغيّر هي نفس الأقاصيص ونفس الأحاجي ونفس العقلية الخائبة بين غرناطة وجملكيةآرابيا،خيط من الدم خطّه محمد الصغير أبو عبد الله،وربما زبانية الحاكم الرابع من قبله**"[1] وهذا أثبت، من جانب آخر، أنّ النّص لا يفلت قبضة التّاريخ ،وإن فعل في بعض المحطّات فتجاوزا لكلّ طبيعي، لأنّ الغاية الأسمى في بناء هذا الممكن هي تجليّة التّاريخ في إطار اللاّتاريخ، وكان العنصر العجائبي هو الأداة السّرديّة التّي اشتغل عليها .

ثمّة شأن آخر قد عوّلت عليه الرّواية في عمليّة التّعجيب وهو **الارتحال أوالسّفر** الذّي جسّد علامات واضحة في تكوين العجائبي، حيث حدث الانتقال من الفضاء المألوف إلى اللاّمألوف، فمن السّفينة إلى البحر الذّي التقطته فيه الأمواج وكانت سبب نجاته، وهذه الحال لا تختلف عمّا أشار إليها بعض الدّارسين في تأسيس العجائبي، إذ يذكر"عبد الفتاح كيليطو"في رحلة السّندباد أنّ الانتقال بين فضاء أليف نحو فضاء غريب عنصر مهمّ في بنية النّص العجائبي:"السّفر سبب للانتقال من الفضاء المألوف إلى الفضاء الغريب، فلو بقي في الفضاء الأوّل لما كانت هناك حكاية إذ الشّرط الأساسي للحكاية هو الانتقال أي اجتياز العتبة الفاصلة بين فضاءين"[2]، وانتقال"بشير المورّو"من أرضه في الأندلس(غرناطة)إلى بلاد أخرى هو ماأدّى إلى انبعاث العجائبي،حيث شكّل البحر عتبة ذلك السّفر .

تبلور هذا الانتقال في عملية اتّصال وانفصال الأمكنة نفسها في الرّواية، فبعد وقوع الانفصال عن السّفينة حدث الاتّصال بالبحر، وبين هذا الاتّصال والانفصال حدثت فجوة العجائبي، حيث أُخترق المألوف الذّي كان مستقرا في بحث الشّخصيّة عن منفذ لحياتها داخل السّفينة المعروفة(اتّصالها بالمكان المألوف)، ولكنّها انفصلت عن هذا المكان فحدث الاضطراب في انفصالها واتّصالها بالبحر، إلاّ أنّ هذا الأخير يعيد السّكينة بفضل الفعل الخارق واختراق المألوف الذّي أنتجته ردّة فعل لا واقعيّة من البحر لم يستطع الرّاوي أن يسمّها واكتفى فيها بالقول"دابة البحر"وهي تسميّة عامّة، "والتّسميّة العامة المجرّدة(جزيرة،إنسان..) تصدر عن الوهم والالتباس"[3]. وهكذا غياب التّسميّة في الأشياء التّي اتّصل بها "المورّو" أدت إلى غياب الضّبط.

كان الاتّصال منبعا للسّكينة تارة والاضطراب أخرى وكذلك الانفصال، وفي هذه التّحولات جميعها إيماء إلى ما شهدته هذه الشّخصيّة من اضطرابات خلال انتقالها بين الأمكنة، وارتحالها من أرض الأندلس إلى

---

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص106 .

[2].عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسة بنيوية في الأدب العربي ،ص109 .

[3].المرجع نفسه ،ص113 .

أراضي متوسطيّة أخرى "**الشاطئ المتوسطي**"، حيث الحكم التّركي كما صرّح في قوله السّابق:" **وحين استيقظ وجد نفسه وسط كتيبة تركية مدججة بالسّيوف**".

بعد هذا الانتقال بدأت رحلة أخرى ولكنّ الفاصل فيها هو الزّمان، فهي رحلة زمانيّة، ومع هذا فإنّ هذه الرّحلة صنعها المكان أوالفضاء، فبمجردّ انتقاله إلى الضّفة الأخرى من البحر ودخوله الكهف، يتدخّل عامل"النّوم"ليكون أداة الانتقال والرّحلة، فيسافر عبر الزّمن من عهد إلى عهد حيث انقضى في هذه الرّحلة ما يزيد عن ثلاثة قرون والفاعل في هذا الاختراق هو فضاء الكهف، أي أنّ الاتّصال بالكهف هو مبعث العجيب، ولذلك أصبحت"شخصيّة"بشير المورّو"وسيطا بين عالمين عالم الحياة الطّبيعيّة والحياة فوق الطّبيعيّة فقد جمع بينهما كما جمع السّندباد في رحلاته المختلفة بين البحر والبرّ وغيرها،"والوسيط هو الذي يكون في الوسط بين شخصين ويكون ملما بكل حاجاتهما وميولهما ومشاكلهما"[1].

لذلك تحيا القصّة في"**جملكيةآرابيا**"بين هذين الوترين؛ أحيانا يشتدّ الوتر ليسحب المتلقي نحو أشياء عجيبة يتردّد في تصديقها، ثمّ ما يلبث يرتخي هذا التّوتر في مواضع لاحقة ليشبه حالة من حالات الفزع القائمة على الوهم، وهو ماجعل قصّة "**جملكيةآرابيا** "تترنّح بين غريب وعجائبي لملامستها الحقيقة طورا والوهم طورا آخر من خلال تفسير ما مرّ به"بشير المورّو"في الأندلس بالتّوهم أوالحلم؛"**قال في نفسه:من أكون حتى ألومهم؟رجل أقل من العادي،استيقظ داخل حفرة نام فيها أكثر من ثلاثة أو أربعة قرون،متوهم حتى النخاع أنه قادم من أندلس سرقت قبل أن تسقط–يقول الناس ويقول آخرون–إنه كان مولعا بقراءة كتب التّاريخ المنسي،فاندفع ذات مساء باتّجاه كهف نام فيه طويلا قبل أن يستيقظ ويجد هؤلاء العلماء/الحكماء الذين رفعوه عاليا .رجل مجرد إنسان**"[2] .

إنّ التباس الرّؤية في حقيقة"بشير المورّو"هي ما حمله على تلك الوساطة في رحلته الكبرى بين عالمه الأولّ في الأندلس والعالم الثّاني"الجملكيّة"، الذّي وصل إليه ،وكان فضاء البحر عامل الانتقال بين العالمين ،أي الاتصال بالمألوف للانفصال إلى العجيب،ففضاء الأندلس بمكوّناته هو عالم مألوف عند شخصيّة"المورّو" يعرف أراضيها،شواطئها، أهله ،معارفه..لكن بمجردّ الانفصال عن عالم ألفته، فقد"بشير المورّو"كلّ ألفة للمكان ليحدث الانفصال الكلي في عالمه الجديد فلا يألف طبائع المجتمع "الجملكي" لاختلاف قوانينه ،وقد

[1]: المرجع السابق ،ص116 .

[2]: واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص235 .

بدأت غرابة هذا العالم من التّسمية التّي جمعت تصوّرين مختلفين لحكمي الجمهوريّة والملكيّة.

بما أنّ "بشير المورّو"مثّل شخصيّة الوسيط بين هذين العالمين المختلفين، فإنّ ذلك خوّل له امتلاك قوى فوق-طبيعيّة للجمع بينهما، باعتباره الخارق المخلّص لهذا الأرض من سلطة الظّالمين وجور"الحاكم بأمره"الذّي انتهت حياته في"ليلة اللّيالي"، أوحتّى استشعاره لهذه القوى المغيّرة الكائنة في أحلامه، والتّي اكتسبها بدخوله فضاء"الكهف"، ممّا يقرّ بما لا ريب فيه أنّ الأحلام تغيّر الأمكنة والمكان يصنع الذّكريات التّي لاتسعف صاحبها للمحافظة على أشكال الحقيقة فيها، رغم أنّ مظاهر الأمكنة وأبعادها الثّلاثة لم تكن مبعث القلق في النّص، وإنّما الاتّصال بها أوالانفصال عنها هو الذّي منحها هذا التّحوّل لتحمل في تصوّر الذّات معنى مختلفا، إذ"يتحول ماضينا إلى مكان آخر، ويصبح الزّمان والمكان مخترقين ومتخلّلين بحسّ غير واقعي"[1]، ولعلّه الوضع الذّي عاشه"بشير المورّو"حالما بارتحالاته بين الأمكنة ممّا أفرز شخصيّة قلقة غير سويّة التّصرف، تحسبها،أحيانا، تظافر عدّة شخصيّات .

لقد قام السّارد، إلى جانب ذلك، بإسناد مجموعة من الأفعال الخارقة إلى هذه الشّخصيّة فكانت في مقام أولئك الذّين تميّزوا بالكرامات فنُسجت في شأنهم عديد الرّوايات تُحدّث بقدراتهم الخارقة التّي تفوق قدرات البشر العاديين، ولذلك كان تمظهر الشّخصيّة"بشير المورّو"بهذا السلوك الموصوف بغير الوصف الطّبيعي من علامات تفعيل التّعجيب وإثارة الدّهشة والاستغراب.

6-الكرامات:

يمكن اعتبار مختلف تلك الصّفات التّي نسبت إلى" بشير المورو"من الكرامات التّي ميّزته عن بقيّة البشر والتّي جعلت منه إنسانا مختلفا لاواقعي التّصرفات،كما تعدّ تلك الأفعال التّي حملت قوى اللاّمعقول من الأشياء التّي أكسبت"بشير المورّو"التّفوق والإدهاش.والنّص الرّوائي في كلّ تلك الأحداث الماضيّة التّي رواها أراد أن يوقظ جراح الحياة المعاصرة وكأنّه ينبّه إلى أنّ ذلك الأمس هو ما يعاش في هذا اليوم، الذّي انفتحت فيه ذاكرة التّاريخ ، ذاكرة الأندلس ، وقد وجد في استدعاء تاريخ فترة حكم"محمد الصّغير" ما يلبي هذه الغايات.

انفتح النّص على الماضي،موظّفا إيّاه في حركات مختلفة للتّأريخ لتجاوز التّاريخ، وقد كان توظيفه لتلك المعالم مهمّا في إدراك عالم ممكن يتجاوز التّاريخ؛سواء أكانوا رجال دين أم رجال حرب وسياسة، لأنّه فتح من

[1] .غاستون باشلار:جماليات المكان،تر غالب هلسا،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ،ط6 ،1427 هـ، 2006 م،،ص75 .

خلالهم أسرار الماضي والحاضر في رموز خياليّة تجمع بين الواقع واللاّواقع، مثل ما يُعرض في هذا الجدول من عبارات حملت دلالة التّفوق عند"بشير المورّو":

العبارات في النّص الرّوائي	الصفحة	دلالة الكرامة
ألسنة جهنم انطفأت عند ذنوبه الكثيرة .كانت أعجز من أن تحرقها،إنه عاد وبعث من القبر ليعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي. **"–أنت لن تموت يا بشير المورو حتى يبلغ الكتاب أجله وتنقض من رقدتك الأبدية** **–كان بشير المورو قد خرج من غفوة الموت،ليتأكد الجميع من أنه علامة زمانهم الأكيدة التي طال ظهورها** **– "هو أنت ياسيدي العظيم قطعت النار والقفار واخترت أن ترتاح في هذه الأرض الطّيبة ننتظر قدومك منذ أكثر من ثلاثة قرون لقد تأخر مجيئك تسع سنوات بحسب التقويم الرسمي ..حاربت كل الأقوام ثم استرحت دهرا من الزمن..** **– هو أنت ياسيد الأقوام كلها،هذه علامات مجيئك في هذا العصر المتأخر...هذه علامتك يا جدنا العظيم يا سيدي بشير الموريسكي الأخير..** **–أوصانا السابقون أن نحافظ على ذكرك لأنك مثل يوم الوعد أنت لاريب فيه...تنشر العدل المفقود.** **– هو أنت يا مولانا عالم مجمع البحرين ....وقال يا سيدنا بشير(وفي رواية أخرى يا سيدنا الخضر) جئناك للمعرفة...** **–نزع لحمة من ذراعه وشواها لصغير كان في النزع الأخير من حياته،شواها وقدمها له،فردّ عليه الروح.**	28- 78- 81- 88- 99- 104 - ،119 - 196-	*اعتمد الرّوائي على ظاهرة عودة البشير لينبّه إلى جلالة الموقف،فنظر إليه بنظرة البعث وأحيانا المنتظر الذي ينشر العدل بين النّاس ويبشّر بالخيركما يدلّ عليه اسمه وفعلا لم يتوان في أن يصفه بسيدنا الخضر في قصّة موسى عليه السلام كما نسبت إليه جميع الأحداث التّي ذكرها القرآن الكريم في حقّ "الخضر"عليه السلام ليبيّن قدرة هذا الرّجل الذّي تحتاج الأمّة الحاضرة إلى أمثاله للتّغيير

حاول الرّاوي أن يقدّم صورة"بشير المورّو"من خلال تماهيه بقصص مختلفة، فرآه في موضع ما في مكان "السّيد الخضر"العالم الذّي قصده سيّدنا"موسى عليه السلام"، وفي وضع آخر مثّله" بأبي ذرالغفاري"–رضي الله عنه– وبالحلاّج والمهدي المنتظر وغيرهم، فمنحه كراماتهم وفعل اختراق المألوف:"**هذا كلام المهدي الذي وعدت به الحكاية والكتب السّماوية لايمكنه أن يكون رجلا عاديا..لالا لست المهدي المنتظر،لا أملك سحره ولا تاريخه ولا جبروته ،ولا حتى جرأته،لست أكثر من بشير المورو**"[1].إلاّ أنّ هذا اليقين في تحقّق العجائبيّة لايلبث أن يدخله الشّك وتردعه الحقيقة–كما هو موضح في الجملة السّابقة– التّي يصرّ فيها"بشير المورّو"على خلو قصّته من الخيال، وأنّ الحقيقة تتأجّج ببساطة في حكاية رجل عاش مظالم الحكام وسطوتهم.

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص307 .

لعلّ في هذا الانقلاب نحو الواقع سرّ انكشاف الحقيقة التّاريخيّة حتّى لا تظل مجرّد ادّعاء واهم، بل تثب الحقيقة فيه فاعلا لشرعيّة الحكاية وهوما أكّده،مرة أخرى، قوله"**اختلطت الحقيقة بالأسطورة، لأن ما سمعته مخالفا لذلك تماما.فقد قيل لي أن الأطفال هم أول من عثر عليّ مرميا في الساحل...ويقال في رواية أقرب إلى الصحة إن سفن القراصنة الأتراك هي التّي قادتني إلى الآغا قبل الداي...وهنا تبدأ الحقيقة التي عشت تفاصيلها بوعي، واجهوني بتهمة الجاسوسية لصالح السفن الإسبانيّة.**"[1]، أوحينما يقول:"**أنا لست أكثر من رجل أندلسي ركب البحر قبل أن يركبه الموت**"[2].

لقد كانت المراوحة بين الخيال والواقع مجداف المتلقي الذّي لايلبث يقول أمام كلّ عجب(أهذا هو المقصود من الحكاية؟ !)، ولكن السّارد روى في بداية الحكاية أنّ قصّة"بشير المورّو"ممكن أن تكون وهما؛"**أن قصّة الموريسكي المجنون أوالموري،هكذا يسمونه كذبة كبيرة بناها حكماء المدينة السبعة والعمال وصدّقها بشير المورو**"[3]. ذلك أنّ الوهمي الذّهني كما حدّده بعضهم "يعتمد مسلمة أساسية :تعقّد العوالم وتعدّد الأكوان التي يتداخل الواحد منها في الآخر .ولا توجد الحقيقة من حيث هي حقيقة بل كمدخل لحقيقة أخرى ممكنة" [4].

إنّ هذا التّعارض والتّقابل بين الحقيقة والوهم أوالصّدق والكذب، هوممّا حرص الرّوائي على تثمينه بالارتداد نحو(الماقبل النّص) الذّي طغى عليه التّاريخيّ المحدّد،غالبا، (الذّي لا يحتمل التّعدد) وبمزاحمة الخيال، فقد كان هذا دأبه في مقاربته لجميع عناصر الخطاب الرّوائي ليستردّ الحقيقة الغائبة أوالمبتورة في نظره التّي اشتغل عليها في بناء عالم ممكن مناسب لها.

نتيجة:

إنّ هذا الوضع فسّر قصديّة الرّوائي في إنتاج عالم ممكن على النّحو السّابق،كما اتّضح إلحاحه الشّديد على إدراج (الماقبل النّص) لتكون رؤيته تعيينيّة،موجّهة للمتلقي، حتّى أعلن أنّ الكاتب"مطالب بالإنصات إلى مراجع غير تاريخية أثناء الكتابة"[5]، وهذا ربما يحدث عندما تتعذر الوثيقة عن الوصول إلى الحقيقة.

---

[1]: المصدرالسّابق ،ص71.

[2]: المصدر نفسه ،ص204 .

[3]: المصدر نفسه ،ص28 .

[4]:م.ألبيريس :تاريخ الرّواية الحديثة ،ص ص 436، 437 .

[5]:كمال الرياحي:واسيني الأعرج ،دون كيشوت الرواية العربية،ص82 .

لم تكن المبالغة في مختلف مستويات الخطاب في"**جملكيّةآرابيا**" محط اهتمام الرّوائي في تحقيق العجائبي ،لأنّ النّص لم يشهد تضخما في الأحجام والأشكال ولا تجاوز العدد المعقول في وصف الكمّيات، ولا مبالغة في الصّغر، وإنّما اتّخذت الرّواية في تصوير العجائبي عمليّات التّوليف والمفارقة بين المألوف واللاّمألوف موضع الإدهاش والتّشويق.

كما تعدّ اللّغة عاملا قويّا لصناعة مجازات العجائبي فبواسطة اللغة السرديّة والقدرة الإبداعيّة في توليد اللاّطبيعي استطاع الرّوائي أن يعبّر عن حال غير مألوفة لما تراه الشّخصيّات أوتعيشه من وقائع، "**ثم بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح وتميل باتجاهي ببطء مخلفة خشخشة شجرة عجوز وهي تنقلع من جذورها...في البداية أصبت بعمى كلّي..**"[1].فقد وصف النّص الرّوائي صخرة بوابة الكهف بنحو تتخلّى فيه عن صفاتها الطّبيعيّة، وكأنّها صخرة عجيبة وهوما تعبّر عنه اللّغة المستعملة التّي لجأ إليها،في كثير من الأحيان،كما تجلت هذه الدّلالة في قوله هذا:"**أطفئت أنوار الجنةوجللت الأبواب بالستائر السوداء وأغلقت النوافذ المطلة على الأنهار، ونبت الزقوم على شجر الجنة،ومسخت الكثير من الأوجه المبشرة التي سرقت الفردوس من أهله..**"[2]، فهذه الجمل والكلمات نقلت المتلقي إلى صور حلّقت نحو الغرابة واللاّطبيعي، على الرّغم من أنّها تتعلّق بشعريّة اللّغة وجماليّة التّصرف في الكلمات وحسب.وهي مشاهد تتكررّ في مناسبات مختلفة.

إنّ اشتغال الرّوائي على العجائبي هو تمويه آخر استأنس به الكاتب ليلتحم النّصان معا؛"السّابق "قصص اللّيالي وأهل الكهف)واللاّحق"(الرّواية)،فيتمّ التّعالق بينهما بصور مختلفة،فيمتلك الحكاية والأصالة، وهذا أثبت، من جانب آخر، قيمة النّص السّابق في عوالم الرّوائي، وكذا مسؤوليّة الكتّاب في تجاوز القراءة الاستهلاكيّة للأحداث وإثارة ماوراء الحدث لكشف خفاياه، لذلك مهما اتّخذ لهذه القصديّة سبيلا مختلفا فهو لا يفارق تلك التّيمات التاّريخية أوالوقائع التّي سيطرت على كتابته، ليؤكّد مرّة أخرى أن هناك سلطة واضحة للتّاريخ في كتاباته ترفض الإقامة طويلا في رحاب الخيال.

لعلّ اقتحام الرّوائي لعالم العجائبي ليس لرغبته في هذه التّجربة الفنتاستيكيّة وإنّما لصناعة التّاريخ ولذلك لا تظهر هذه التّوجهات العجائبيّة إلاّ في مواضع قليلة من الرّواية.

---

[1]: ،واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص77 .

[2].المصدرنفسه ،ص 28 .

2- 2 .عالم ممكن الغرائبي في "2084 حكاية العربي الأخير"

لا يختلف هذا الممكن"الغرائبي"عن" العجائبي"، إذ يشاركه في التّعبير عن لحظات انبثاق فعل روائي يتجاوز التّاريخي، إلاّ أنّ هذا الفعل لن يلغي وجود التّاريخ، لأنّ استقطاب العجائبي للتّاريخ وتخطّيه له كان بحثا عن تاريخ بديل يلتمس فيه الصّدق، ومنه فالتّجاوز إمكانيّة تتحقّق عند هذين المفهومين(العجائبي والغرائبي) والوهم فيهما يعبّر عن الانتقال نحو فعل لا تاريخي،لايخضع إلى واقع التّجربة بل تصنعه اللّغة باختيار الدّلالة الممكنة أي أنّ"كلّ تنام دلالي، مهما كانت طبيعته، نتاج عمليتي الإثبات والنّفي، وتبادلهما سبكَ الدلالة وتوجيهها على هذا النحو أوذاك"[1].

لإثبات التّخييل التّاريخي يعود الكاتب للواقع أوالتّاريخ ولإثبات التّاريخ التّخييلي يعود إلى الخيال، مستجمعا في كليهما أدوات خاصّة للبرهنة والتأكيد على وقائع التّصوّرين في بناء معطيات هذا الممكن، ومن خلال انبعاث الاختيارات المناسبة التّي تتبناها أنساق العمل الرّوائي في بنينة الموضوعات الخاصّة بهذا المكوّن السّردي، وعليه لابدّ من تحديد هذه الأبعاد التّي شكّلت مظاهر الغريب* في رواية"**2084 حكاية العربي الأخير**"[2]، والتّي كان لها فضل تشكيل خطاب غرائبي لممكن التّاريخ.فما هي،إذاً ، هذه المسوّغات التّي اشتغلت وفقها رواية"**2084 حكاية العربي الأخير**" لتنظيم هذا العالم؟ وكيف تمّ استقطاب التّاريخ وتجاوزه ؟ وماهي تشكيلاته ؟

في الواقع، أبانت عديد الدّراسات عن خلط موجود بين مصطلحي الغريب والعجيب،إلاّ أنّ تحليل مصطلح العجائبي في المبحث السّابق في" ممكن العجائبي" وضّح أنّ لهذا الجنس حدوده وأبعاده التّي تميّزه، وإذا كان العمل العجائبي يتطلّع إلى قوانين جديدة تفسّر بواسطتها الظّواهر اللاّمألوفة واللاّواقعيّة، فإنّ الغريب يحافظ على قوانينه القديمة المعهودة في الطّبيعة التّي تظلّ مرجعا يحتكم إليه في تفسير الظّواهر المختلفة الجديدة حتّى وإن أحدث وقوعها الإدهاش والاستغراب، وهو المعنى الذّي قرّره"تودوروف"حين فصل في هذه المفاهيم وبينّ عالامات الغريب في قوله:"إذا قرّر أن تظلّ قوانين الواقع غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة

---

[1]:عبد الرحيم جيران:علبة السرد،النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس،دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 ،جوان 2013 ، ص97 .

* . من ألفاظ مادة (غرب) التي تردّدت للإفادة بمعنى الغريب :غَرَبَ:غابَ/غَرَّبَ، تَغَرَّبَ،بَعُد،وتغرّبَ أتى من الغَرْبِ والتَّغَرُّبِ:النُّزُوحُ عنِ الوطَنِ ، الإغْرَابُ:إتْيَانُ الغَرْبِ والإتيَانُ بالغَرِيبِ،ينظر ،مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي(ت817 ه):القاموس المحيط،فصل الغين ،باب الباء،مادة(غرب)،تح محمدنعيم العرقسوسي،مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع،ط8 ،1426ه-2005 م ،لبنان، ص 119 .

[2]:واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،موفم للنشر،الجزائر،2015 .

قلنا إنّ الأثر ينتمي إلى جنس آخر؛الغريب"[1] ،فهل تحقّق رواية (**2084 حكاية العربي الأخير**) هذه التّيمات التّي تضعها في خانة الغريب أم إنّها تستقطب ألوانا أخرى من السّرد؟

عالجت هذه الرّواية عالما مختلفا بمواقعه الجعرافيّة ومجموعاته الإنسانيّة،حيث خضع هذا العالم إلى تقسيمات جديدة على مستوى قارّات الأرض،كما قامت بهذا العالم تكتّلات سياسيّة عربيّة وغربيّة مختلفة ،وانتشبت الحروب في بقاع عديدة من تلك الأراضي التّي استحدثها عالم الممكن، وعلى الرّغم من أنّها عوالم استشرفت المستقبل إلاّ أنّ التّاريخ تغلغل داخل هذه الأحداث، ليستطيل الممكن من خلاله نحو عالم مستقبلي سجّلت أحداثه اللّاواقعيّة ممكنا لفعل مسقبلي تاريخيّ،لأنّه عالم بني على ركام ما مضى من وقائع التّأريخ فأنتج إمكان عالم يتجاوز التّاريخي، ذلك أنّ التّاريخ هنا لم يقتصر على ما مضى بل إنّ المستقبل صنيعته، وهذا ماحاول "أحمد المديني"تفسيره عندما وضّح أنّ أنسب إقامة للرّواية تكمن في فسحة التّاريخ، هذا الأخير الذّي لا يقصد بدلالته المنحى التّأريخي، وإنّما يتجاوزه ليشمل كلّ مسافة زمنية في الخلف من تراكمات حياة الأقوام واستقرار طبائعهم وتحديد العمران، حيث تخلد الدنيا إلى زمانها كما يخلد المرء إلى النّوم ثمّ يستيقظ ليعيش دورة حياة جديدة بما يعلم وماهو في ظنّ الغيب، المعقول والمأمول و المحتمل والمدهش والمفجع والعجيب وماليس في الحسبان، كل ذلك هو التّاريخ وهوالرّواية بلا منازع [2] .

كشف النّص الرّوائي في هذا الممكن عن مرحلة جديدة ونوعيّة لانتكاس الإنسان العربي ونزاعاته على أبسط مقوّمات الحياة التّي وصلت إلى تدمير الشّعوب لذاتها وفنائها، وما بقي من حياة في هذه النّكسة ما لبث أن لقي حتفه،أيضا، حين صارع العربي ظروف الطّبيعة القاسيّة كي يحافظ على بقائه، هذا وتصوّر الرّواية عدم جدوى الإنسان العربي وعبثيّته من منظور الغرب، خاصّة بما ثمّنته من نهايات مأساويّة وصفت حياة العربيّ ومسيرة انقراض جنسه، ماخلا شخصيّة بطل الرّواية"آدم"الشّخصيّة العربيّة، التّي استطاعت المحافظة على استمرار جنس العربيّ بصعوبة، وذلك لتفوّقها، فهو آخر فرد عربي يمكنه أن يفكّر،« the last Arabic » ، والتّفكير عنده ذو طبيعة غربية لنشأته بأمريكا، ولعلّها أهمّ أسباب الإبقاء عليه، وهو وضع يعكس حال الإنسانيّة اليوم. فهل يمكن أن تستوعب الرّواية أشكال الغريب بأحداثها هذه ؟

إنّ العلاقة التّي تحكم الجنسين العجائبي والغرائبي تجزم بأنّ هذا الأخير لا يختلف في صور تمظهراته عن العجائبي لكونهما يشتركان في إنتاج القلق والخوف نفسيهما، اللّذين يسيطران على الشّخصيّة، ومن ثمّ فتأثيره

[1] : tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p 46.

[2]. ينظر،أحمد المديني:رؤية السرد، فكرة النقد، ص ص 176، 177 .

على الخطاب السّردي سيكون بدرجة تأثير العجائبي، رغم"إنّ العجيب يطابق ظاهرة مجهولة لم تر بعد أبدا وآتية؛أي أن يطابق المستقبل، ومقابل ذلك في الغريب حيث يرجع بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة، إلى تجربة موجودة قبلا، ومن ثمّ إلى الماضي"[1].لذلك ارتبطت رواية(**2084حكاية العربي الأخير**) بالغريب لكون تفسير ظواهرها تعلّقت بقوانين الماضي وليس المستقبل، وهو ماجعل النّص الرّوائي لايفارق التّاريخ، مرة أخرى، فهو امتصّ أحداث الماضي وانغمس فيها لإنتاج تفاصيل مستقبل عالم جديد بناء على مبدأ تنبئه، منطلقا من أحداث الماضي، ومن ثمّ كان تفسير الأحداث لا يتمّ إلاّ على مستوى الماضي رغم إنّها مارست أحداثها في المستقبل غير الواقع بعد.

لجأ الكاتب"تودوروف"لحل التّلاحم القائم بين هذين المصطلحين إلى اقتراح حالات أخرى للعجائبي أوالغريب، حيث سمحت هذه الاختيارات الجديدة بفصل العلاقة التّي يشتركان فيها ليتمايز أحدهما عن الآخر. وأوّل صنف طرحه الكاتب ضمن هذه التّشكيلة، وذلك عندما يميل العجائبي بتفسيراته نحو كفّة الغرائبي هو نمط:"(العجائبي- الغريب) (le fantastique- étrange)، وفيه تفسّر الأحداث التّي بدت على طول القصّة فوق طبيعيّة، تفسيرا عقلانيا في النّهاية"[2]، يعني أنّ الأحداث في هذا الصّنف انتابها العجب والدّهشة من اللاّمألوف الذّي انتاب العجائبي نفسه، إلاّ أنّ وضعيّة التّفسير هي من توازن بين الكفّتين، فإن خضعت إلى التّفسير اللاّطبيعي للأحداث(غير عقلي)، أي أن يتطلّع المرء فيها إلى التّفسير فوق-طبيعي،كان النّص أوالعمل السّردي عجائبيّا، أمّا إذا ما انتهت القصّة بعد كلّ ذلك القلق والفزع إلى تفسير الأحداث عقلانيا فعندها سترجّح كفّة الغريب لينتمي العمل السّردي إلى جنس الغريب.

أمّا الحالة الأخرى التّي وجد فيها الكاتب نفسه داخل الغريب رغما عنه، فهي حالة (الغريب المحض)،(l'étrange- pur)، تلك التّي انتهي إليها جرّاء تفسير العجائبي بطريقة عقليّة،أيضا ، ولكن ذلك عندما يكون هناك سرد لأحداث يمكنها أن تفسّر بقوانين العقل تماما، لكنّه على هذا النّحو أونحو آخر، فالأحداث غير معقولة، خارقة، مفزعة ،فريدة ،مقلقة، غير مألوفة، وهي لهذا السبب تثير لدى الشخصيّة والقارئ ردّ فعل شبيه بما تثيره النّصوص العجائبيّة [3]، إذاً،فغرائبيّة القصّة،في هذه الحال، لا يحكمها التّفسير العقلي، وإنّما يعود التّقدير في ذلك إلى لا معقوليّة الأحداث .

---

[1] : tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique ,p 47.
[2] : ibid,p 49.
[3] : Voir, : ibid,p51.
وينظر،تزفتان تودوروف:مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام،ص ص 69،70 .

حاول الكاتب أن يقيم نظريّة واضحة في هذا الإطار،بعد أنّ أكدّ أنّ الغريب جنس غير واضح الحدود بخلاف العجائبي، مستثيرا لذلك عدّة نماذج محاولا تحديد مواضع الغريب فيها، ليستنتج أنّ هناك شرطا واحدا يشترك فيه الغريب مع العجائبي ويتحقّق الشّرط من خلال وصف ردود فعل معينة؛وبصفة خاصّة الخوف، حينما يرتبط فقط بأحاسيس الشّخصيات وليس بواقعة ماديّة تتحدى العقل[1].كما ميّز حالات أخرى للعجائبي شرح فيها علاقاته بالعجيب(نمطا من الغريب)، وبالتّالي ابتعد مفهوم الغريب في هذه التّوصيفات عن حدود جنسه لإدراك الجانب الآخر للعجائبي، وهو ما دعاه ب:(العجائبي العجيب-le fantastique» merveilleux » والعجيب المحض « le merveilleux-pur » *).

إذن، لم تُجانب الحقيقة في الاعتقاد بأنّ تمظهرات الغريب لا تختلف عن تمظهرات العجائبي إلاّ من حيث التّفسيرات التّي ينتهي إليها كلّ ما يحسب أنّه غير مألوف ويختلف عن قوانين الطّبيعة، وبالعودة إلى التّعريف الذّي قدّمه الإمام العالم القزويني(ت682 هـ)"قالوا:العجب:الحيرة، تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشّيء أوعن معرفة كيفيّة تأثيره فيه، مثاله أنّ الإنسان إذا رأى خليّة النّحل ولم يكن شاهده قبل لكثرت حيرته لعدم معرفة فاعله،فلو علم أنّه من عمل النّحل لتحيّر أيضا"[2]، فإنّه لا يرى فيما قاله ما يخالف نظرة الدّارسين–إلاّ تسميّة–خاصّة عند تمثيله للموقف بردّة فعل إنسان لا عهد له برؤية "خليّة النّحل"،لذلك يمكن تقدير قوله في شرح العجب من جانبين ؛

الأوّل يتحقّق في ردّة فعل المشاهد أوالرّائي للشّيء غيرالطّبيعي من حيث؛(الاستغراب ،الاندهاش، الخوف، الرّعب..)وهو في هذا الوضع يكون أمام فعل عجائبي وكذا غرائبي، لأنّ العرض سيثير حيرة المتلقي وقلقه، وهو ردّة فعل طبيعيّة لمن لا يعرف الخليّة، لكن عندما يعلم أنّ الفاعل هو حيوان صغير ستزداد هذه الدّهشة؛لأنّ الاستغراب فسّر في إطار قوانين غير معروفة،أيضا، وبالتّالي سينسب العمل إلى العجائبي، أمّا الجانب الثّاني، فيقع بعد أن يعرف المتلقي المتأمّل للحادثة سرّ ذلك العجيب بتقديم تفسيرات علميّة تخضع لضوابط العقل فتنقشع الدّهشة ويزول الاستغراب، وفي هذه الحال يمكن ضمّ الأثر إلى فعل الغريب .

---

[1] : Voir, op-cit, p52 .

* ***العجائبي–العجيب***:يكون ضمن القصص العجائبية التي تنتهي بقبول لفوق–الطبيعي من جراء بقائه غير مفسر وغير متعقل ،أمّا ***العجيب المحض***:فلا تحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات ولا عند القارئ الضمني،فليس ما يميّز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية،ولكنها طبيعة الوقائع بالذات هي التي تسمه.ينظر . ،تزفتان تودوروف:مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام،ص ص 75 ،76 ، وينظر،أيضا المرجع السابق:

op-cit ,tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique, pp57 -59 .

[2]:زكريا بن محمد بن محمود القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات ،منشورات ،مؤسسة الأعلمي للطباعة ،بيروت ،لبنان ط1 ،1421 هـ 2000، م،ص10 .

لقد ردّ"القزويني"العجب إلى غياب الأنس الذّي يراه وسيلة قبول العقل للكثير ممّا يتحيّر فيه الإنسان، "وإنما سقط التعجب هنا للأنس وكثرة المشاهدة"[1]، فالإنسان يعيش في وسط تكثر فيه الغرائب لأنّه الكون بسمائه وأرضه وجباله وبحاره..من عجائب اللّه التّي يعجز البشر عن إدراكها إلاّ بالعلم والتّأمل وقد كانت المواظبة على رؤية هذه الأشياء من أسباب التّعوّد والألفة وزوال الدّهشة ؛"إلاّ أن الإنسان يدركه في زمن صباه عند فقد التّجربة، ثم تبدو فيه غريزة العقل قليلا قليلا وهو مستغرق الهم في قضاء حوائجه وتحصيل شهواته،وقد أنس بمدركاته ومحسوساته،فسقط عن نظره بطول الأنس بها،فإذا رأى بغتة حيوانا غريبا أو فعلا خارقا للعادات انطلق لسانه بالتسبيح...وهو يرى طول عمره أشياء تتحيّر فيها عقول العقلاء وتدهش فيها نفوس الأذكياء..."[2].

يبدو أنّ توصيف"القزويني"للعجيب تعلّق،بشكل عام ، بجهل الإنسان وقصور المعرفة التّي تلقّاها في باب من أبواب العلوم المختلفة، وتبدأ عمليّة التّلقي عنده انطلاقا من فترة الطفولة حيث لايدرك التّجارب ثمّ تستمرّ عملية التّواصل بتلك العوالم حتّى يحدث التآلف شيئا فشيئا دون أن يعي حقيقتها وقد أنسها، لذلك فالتّعجب سيكون في نفس المتلقي وفي انطباعه الذّي يمكن أن يختلف عن انطباع إنسان آخر قد ألف هذا الأمر، لأنّ الشيء،وفق هذا التّصوّر، ليس عجيبا بطبيعته وإنّما يتعلّق بردّة فعل نفسيّة لدى المتلقي وهو بذلك يحدّد نمطا خاصّا للغريب قد يقترب ممّا أشار إليه"تودوروف"،لاحقا، باسم"العجائبي الغريب".

هذا وقد تطرّق"القزويني"في مقدمته الثّالثة إلى مصطلح الغريب، ممّا سمح بالقول؛إنّ المصطلحين مختلفان وأنّ لكلّ عبارة دلالتها الخاصّة، إلاّ أنّ لفظة "الغريب"كما أرادها"القزويني"أقرب في دلالتها إلى العجيب الذّي نصّت عليه المفاهيم السّابقة ل"تودوروف"، فحين يقول:"الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة وذلك إما من تأثير نفوس قويّة، وتأثير أمور فلكية، أوأجرام عنصرية،كل ذلك بقوة الله تعالى وإرادته فمن ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين كانشقاق القمر وانفلاق البحر وانقلاب العصا ثعبانا، وكون النار بردا وسلاما، وخروج الناقة من الصخرة الصماء، وإبراء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى. ومنها كرامات الأولياء الأبرار، فإنّ تأثير نفوسهم تتعدى إلى غير أبدانهم حتّى يحدث عنها انفعالات غريبة في العالم ، فيشفى المريض باستشفائهم...." [3].

---

[1]. المرجع السابق ، ص13 .

[2]:المرجع نفسه ، ص10 .

[3]:المرجع نفسه ، ص15 .

يعني هذا الكلام أنّ الغريب يحدث عندما يأسر الشّخصيّة عجزا كليا، فلا تستطيع أن تتبيّن الحقيقة،على نحو المعجزات، لأن طبيعة الأشياء خارقة في حدّ ذاتها، ولكنّها تقبلها على وجهها، ذلك بالنّظر إليها على أنّها معجزة لاقوّة للبشر على معرفة أسبابها أوإدراك أسرارها لأنّ عالمها خاص، وهي بهذا الشّكل ستكون قد قبلت تفسيرات جديدة في شأن عالم جديد، مختلفة قوانينه، أوإنّها تتطلّع للبحث عن تلك الأسباب القاهرة والخارقة في وجود المختلف الذّي وصف به هذا الأمر، فإن أصابت أسبابا عقليّة كان الأمر من"الغريب المحض"أمّا إذا تعلّقت الأسباب بتفسيرات غير عقليّة فستظل في حكم المعجزة أو"العجائبي" بصفة عامة.

لقد تعلّق الغريب عند القزويني بالعجيب، وكأنّ قوله"الغريب كل أمر عجيب"يوحي بترابطهما وعدم انفصالهما بل وتداخلهم، إلاّ إنّه من الواضح أنّ الغريب-كما وصفه القزويني- هوأقوى وأشد اختراقا لقوانين الطّبيعة من العجيب الذّي وصفه، فالعجيب عنده درجة دنيا من الغريب لأنّه مُدرَك الأسباب لا تحكمه إلاّ الألفة، في أغلب الأحوال، بينما يتخلّى الغريب عن التّفاسير العقليّة ويجنح نحو فوق-الطّبيعي حيث تتعطّل قوانين البشر ولذلك مثّلها بالمعجزات والكرامات، ومنه يمكن القول:إنّ مصطلحي الغريب والعجيب عند" القزويني"يتقابلان عكسيا في استعمالهما مع المصطلحين نفسيهما[1] عند "تودوروف".

يعقّب"القزويني"على مقدّماته السّابقة"بمقدّمة رابعة"يخلص فيها إلى أنّ الموجودات كلّها لا تخلو من غريب أوعجيب وبالتّالي كلّ ما يحدث من غرائب أوعجائب كونيّة يمكن ردّه إلى واحد من تلك الأصناف التّي حددّها"القزويني" في [2]:

- 1-ما لايعرف أصلها ولايمكن النّظر فيها: وهو ما استدل عليه بقوله تعالى:﴿**وَيَخْلُقُ مَا لاتَعْلَمُونَ**﴾ (من الآية 8 – سورة النحل)
- 2-ما يعرف جملها ولا يعرف تفصيلها:وتنقسم إلى:
  - ما لا يدرك بالبصر؛كالعرش والملائكة والجن....
  - والمدركات بالبصر كالسماء والأرض وما بينهما

لذلك كانت مقاربة الغريب في رواية"**2084 حكاية العربي الأخير**"كشفا عن عمليّات تجاوز الرّواية

---

[1]. *وهو الأمر الّذي استدعى عدم إدراج هذا المفهوم في الجزء"ممكن العجائبي" والاكتفاء بذكره في هذا الجزء حتّى لا تختلط المفاهيم ولا تلتبس المقاصد،لأنّ مقابلة العجيب الّذي تعوزه الألفة (وفق ما استخلص من المفهوم السّابق عند القزويني) بالغريب –مصطلحا حديثا- يحدث إرباكا لنا في عمليّة التّطبيق.*

[2]. *ينظر،القزويني:عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ص18 .*

للتّاريخ ومدى توظيفها لتقنيات الغريب، وكذا معرفة مستوى حركيّة السّرد وفق هذا النّمط السّردي الغرائبي ، وعليه فاستعمال مصطلح الغريب في هذه الدّراسة كان استعمالا بمفهومه الحديث الذّي حدّده الباحثون حتّى لايقع التّشتت والارتباك في الدّراسة، وحتّى يكون هناك تباين في استعماله وفي استعمال العجائبي، ولعلّ قول"عبد الفتاح كيليطو"يؤكّد موقف الباحثين المعاصرين من أنّ الغريب هو،فعلا، ما تتحسّسه الشّخصيّة اتّجاه الأمر غير المألوف في عدم موافقته الوقائع الطّبيعيّة التّي تحمل في ظلالها التّفسير العقلي، إذ يقول:"الغرابة لا تظهر إلاّ في إطار ما هو مألوف .الشّيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النّظر بوجوده خارج مقرّه. هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغرابة"[1] .

يمكن أن يقرأ هذا القول بكيفيّة أخرى، وهوأنّ الغريب هو ذلك المستعصى على دائرة معارف الفرد ، وبالتّالي وجب تحديده داخل معالم دائرة أخرى، فإذا عُلمت حقائق تلك الدّائرة وحدودها،كان لها وضعان ؛الأوّل ،إمّا أن يأخذ بها المتلقي ويقبل تفسيراتها لتوافقها مع مكتسباته فيكون موضعها في الغريب، أمّا الثّاني فأن يطرحها،جانبا، لعدم قبوله تفسيراتها وبعدها عن نظره، فعندها سيظلّ هذا الأمر في إطار العجيب، لأنّ الغرابة،بهذا الشّكل، درجة من درجات العجيب.وفي كلّ الأحوال تنشأ الغرابة بغياب الألفة سواء بالمصطلح القزويني (العجيب) أومصطلح المحدثين(الغريب) .

هذا ما يمكن أن يفهم،أيضا، في تحديد"سعيد يقطين" لعلاقة التجربة بالخبر أوالسّرد، وما ينتج عنها من أنماط أخرى: إذ في تساوي الخبر والتّجربة(الخبر=التّجربة)يحدث الأليف واليومي والواقعي الذّي يتساوى كلّ النّاس في إدراكه وتمثّله، بينما عندما يصبح ما يقدمه الخبر يفوق التّجربة أويوازيها(الخبر > التجربة) يصبح أمام عوالم جديدة تتميّز بغرابتها عمّا هوأليف وتنزاح عما هو متداول ويومي، إنّ هذا الانزياح يجعلنا في منطقة التماس بما هو واقعي وماهو تخييلي، ولكن إذا ما فاق الخبر التّجربة وتجاوزها(الخبر< التجربة) تمّ خلق عوالم جديدة تقوم على التّخيل من خلال اختراع أشياء لا حقيقة لها خارجة عن عوالم التّجربة الواقعية العادية، وللتّوضيح أكثر حدّد النّاقد هذه المفاهيم(الألفة والغرابة) من خلال علاقتها بالخبر،حيث إنّها تختلف وفق عمليّة الإدراك من الحواس الظاهرة(الواقعي)إلى الحواس الباطنيّة(التّخييلي) وانتهاء إلى المتصرّفة(التّخيّلي)، وهو ما تجسّده هذه المساواة : [2]

- -الأليف :الواقعي

[1]:عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسة بنيوية في الأدب العربي،ص68 .

[2].ينظر، سعيد يقطين:الكلام والخبر،مقدمة للسرد العربي،المركز العربي الثقافي ، المغرب ، ط1 ،1997 ،ص ص 199 ،200 .

- –الغريب :التّخييلي.
- –العجيب:التخيلي.

هذا يعني أنّه لمّا يوافق الخبر دائرة معارف الفرد يكون في وضع الأليف، وإذا ما اختلف عن دائرته كان وضعه غريبا، وفي الحال الثالثة يتجاوز الخبر الاختلاف الذّي من شأنه التّشابه مع الدّائرة إلى الإنكار والتّغيّر ممّا يولّد العجب، وعليه سيكون غياب الألفة والطّبيعي عن دائرة حياة الفرد(بفضاءاتها المختلفة) لادائرة الجماعة من أهم مؤشّرات تشكّل الغريب في رواية"**2084 حكاية العربي الأخير**"، وبما أنّ الرّواية عالجت قضيّة وجود الفرد العربي وصراعه في عالم مستحدث مستقبلي من خلال شخصيّة(آدم) التيّ تحيا في زمن يُنتظر قدومه بعد انقضاء تسع وستين عاما اعتبارا لسنة إصدار الرّواية(2015)، فإنّ معاينة الغرائبي سيكون واضحا من خلال الموازنة بين هذين العالمين؛ الماضي (بأفاقه المعهودة الأليفة) والمستقبل(بمستحدثاته الغريبة لما فيها من تصرّف في التّاريخ) .

2-2-1-موضع الشّخصيّة في الغريب

درءا لكلّ تلك الالتباسات المصطلحيّة،وجب التّنبيه،بداية، إلى أنّ معالجة إمكان عالم غريب في رواية "**2084 حكاية العربي الأخير**" يُهتمّ فيه بتجليّة جوانب التّغريب والبعد عن مظاهر الألفة والأنس حتى لا يقع الصّدام بين العجيب والغريب وتختلط تمظهراتهما لتقاطع بنيتيهما، ثمّ إبانة كيفيّة تشكّله في عالم هذا الممكن الذّي التمس معطيات التّاريخ للانقطاع عن التّاريخ في كونها أحداث عالم غير واقع بعد، على الرّغم من أنّها استمدّت ثقتها من تشكيلها لتاريخ جديد عاد إلى النّص التّأريخي الماضي بشكل ما، وفيه أدّى هذا التّاريخ دور الوسيط بين ظلال عالم ماض واستحضار عالم آخر، تؤسّسه عمليّة السّرد "وفق خاصيّة الاستحضار التّي تعني استدعاء الغياب في هيئة استمرار لأصل ما، يواصل ظهوره من دون أن تدعو الضرورة إلى الاعتراض عليه، أوالشّك فيه،لأنّ ما يستحضر،أويخبر عنه، لايهب نفسه إلاّ بوصفه مواصلة الموجود ذاته"[1]*.

لقد أظهرت الرّواية –في الفصل الأوّل من هذه الدّراسة–تعالقها بنص روائي سابق "1984 "ل "جورج أورويل"،حيث تتقاطع معه في استهلاكها للموضوع نفسه، متمثّلا في إنشاء عالم تنبئي لحياة مجتمع يصارع دكتاتوريات الحكام وتسلط أنظمتهم، فالنبوءه في هذا النّص تعلّقت"بأفكار أوليّة أكثر من حوادث مثيرة

[1]:عبد الرحيم جيران:علبة السرد،النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس ،ص 64 .

*تأويل العالم بواسطة غياب تجسّده نصوص–أصل،أو يجسّده الدعم الذي يقوم به الاستشهاد بوصفه دليلا على الغياب من خلال الحضور)،ينظر المرجع نفسه،ص ن

أوحقيقة إنسانيّة أودوارالمخيلة:تنبؤات وصور ذهنية محض لمجتمع الغد"[1]، ولذلك كان"النّص اللاّحق"انعكاسا لظلال"النّص السّابق"وهو ما جعله مرآة وظلاّ للنّص"السّابق"، في نبوءته بعالم مستقلّ جديد مستقبلي من جهة، ومن جهة أخرى، في اتّصاله بالماضي حيث استمرّت حكاية (الأخ الأكبر-بيغ بروذر) في هذه الرّواية من خلال حفيده(الأخ الأصغر-ليتل بروذر-بروز)، إذ أكمل هذا الأخير مسيرة جدّه في تجسيد ذلك النّظام الشّمولي الاستبدادي (**الكلّ مع الواحد والواحد سيّد الكل**).

إذن، لم تحاكِ الرّواية القصّة الماضيّةكما هي في(النّص السّابق)ولم تعيدها، ولكنّها عاشتها في مرحلتها المستقبليّة حيث استمرّت القصّة القديمة من خلال شخصيّات أخرى انتسبت إلى الماضي، وقد عاشت في أماكن انشقّت منها هذه الأماكن الجديدة بأحداث عبّرت عن سطوة الأنظمة وظلم الحكّام، وهذا يفسّر عدم استقلاليّة العمل الرّوائي في إنتاج عالم مغلق على ذاته اللّغويّة، رغم إنّ الرّوائي بنى عالما مستقبليّا لم يُر بعد ولم يعاش، إلاّ أنّ وجود عالم خارج اللّغة(بالنسبة للكاتب والمتلقي)هو من أعطى للعالم الرّوائي كينونته"فالعوالم السّردية،بعجزها من ذاتها عن تكوين عوالم ممكنة، مجبرة على اقتباس بعض من خصوصياتها من العالم المرجعي للقارئ"[2].

لذلك راهن النّص الرّوائي على مختلف تلك المعطيات في(الماقبل النّص) المتماهى مع عالمه المستقبلي حتّى يتحقّق الإدراك ويتسرّب الوعي للمتلقي،فكان أن لم تختلف مقاصد هذا النّص عمّا ساد في"**جملكية آرابيا**" ،إذ تشابهت نهاية تلك الأنظمة في العالم المستقبلي بتلك التّي عبّرت عنها قصّة ليلة اللّيالي في الزّمان الماضي في" **جملكيةآرابيا**"

1-غرابة الانتقال الجسدي :

إنّ الشّخصيّة تكتمل من خلال تناسب ملامحها الدّاخليّة والخارجيّة التّي تعطيها،في النّهاية، سيمات تسمح لها بالقيام بأدوارها، إذ"يمكن تسميّة الشّخصيّة مجموع الصّفات التّي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي"[3]، وقد كانت المحافظة على بقاء الجنس العربي أحد الوظائف التّي وكّلت بها شخصيّة"آدم غريب"، والغرائبيّة عند هذه الشّخصيّة تقاس بمقدار مخالفتها للمألوف، وهو وضع اتّضح من خلال وعي الشّخصيّة التّي

[1]:ر.م.ألبيريس:تاريخ الرواية الحديثة،ص 404.

[2]:فانسون جوف:أثر الشخصية في الرواية،تر لحسن أحمامة،ص33 .

[3]:تودوروف:مفاهيم سرّية،ص 74.

عبّرت عن تلك الدّلالات،أمّا صفاتها الخارجيّة فقد كانت بعيدة عن تجسيد صفات التّغريب إلاّ بقدر تحدد تميّزها ضمن جنسها، لذلك ظهر تفوّق الشّخصيّة واختراقها لما هو معهود من خلال أمرين:الأوّل من خلال ما تعلّق بصفاتها في انتمائها لجنسها العربي والثّاني في انتسابها للذّئب (رماد).

قدّم السّارد في البداية أوصاف هذه الشّخصيّة بشكل ينبئ عن رفعة منزلتها بين غيرها؛"**أنّه العينة الأرابية الأكثر ذكاء التي كبرت بين حيطان جامعاتنا**"[1]، وهي عبارات توحي باختلافها عن بقيّة البشر أوالعيّنات الأخرى التّي تنتمي إلى المحيط نفسه، فعندما يكون"آدم"هو آخر عيّنة أو الفرد الأخير في جنسه"**أنا العربي الأخير كما يسمونني هنا ، the last arabic ،ماذا يفعل بي رماد وهو الذئب الأخير في سلالته**"[2]، فسيتميّز،فعلا،عن غيره بامتلاكه لما لا يصحّ لمن هم حوله، أوأن يوصف غيره بصفات دون مستواه كقوله:"**البقية اليوم في آرابيا يتقاتلون على الماء والكلأ وبقايا النخيل المحروق لسبب تافه**"[3]، وكذلك ذكره لعدد دقات قلبه التّي ازداد عددها عن المستوى الطّبيعي في حالة نوم طبيعيّة؛"**سجلت الشاشة من تحت ،تسعين دقة في الدقيقة،يتجاوز الطبيعي بعشرين دقيقة،لكن الطبيب لايرى في ذلك خطرا.آدم يعيش حالة قلق وخوف وحيرة مما يحدث له**"[4].

إلاّ أنّها علامات لم يرق صاحبها لأن يكون عجائبيّا، فمهما دلّت تلك الصّفات على اللاّمألوف إلاّ أنّها انتهت إلى تفسيرات عقليّة طبيعيّة، وهذا ماجعل غرائبيّتها ممكنة، ولأنّ طبيعة الشّخصيّة في حدّ ذاتها لا تحتاج إلى ما يبعدها عن واقعيّتها"فيستحيل على النّص بناء شخصيّة مختلفة مطلقا مع من تعاشرهم الذّات في الحياة اليومية"[5]، وهو حال كلّ الشّخصيّات الرّوائيّة التّي راعت عمليّة التّواصل بالمتلقي من خلال انتسابها إلى الفرد البشري الطّبيعي بشكل ما، أقلّها الأسماء.

تحقّقت ملامح الغريب في هذه الشّخصيّة من خلال وجودها في عالم اختلفت فيه الحياة اليوميّة عن الحياة الطّبيعيّة للنّاس، حيث أصبح"آدم"بعد حادثة اغتياله سجين حيطان قلعة عكست قوانينها قوانين العالم المتسلّط، فاستحوذ التّغريب على محيط هذه الشّخصيّة إلى درجة استشعار"آدم" لهذه الغرابة في ذاته كما هو

---

[1]: واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص13 .

[2]: المصدر نفسه، ص19 .

[3]: المصدر نفسه،ص15 .

[4]: المصدر نفسه ،ص 17 .

[5]:فانسون جوف:أثر الشخصية في الرواية،تر لحسن أحمامة،ص34 .

واضح في قوله:"**أنا آدم القليل منكم يعرفني أو سمع بي.اختزلت كل شيء في اسمي ومساري.حملت رماد الجنة وحطام امرأة لم أعرفها إلا قليلا،يوم انتصر الشيطان واستولى على العرش كله الذي أراده منذ بدء الخليقة.**"[1] .

أُستثمرت اللّغة في استشعار جوانب الاختلاف بعباراتها الانزياحيّة في السيّاق السّابق قرابة صفحة وصفت فيها(آدم غريب)، وشرحت ماهيته التّي ركّزت فيها على البعد الدّلالي لاسمه، ولذلك لم يكن اختيار الرّوائي لهذا الاسم من الصّدفة، بل فعل السّرد يشي بالكثير من المحمولات التّي ذلّلها الاسم(آدم)، كدلالته على وحدة الانتماء واشتراك الأصل، وفي الوقت نفسه هو(غريب)عن جنسه وأصله لما صارت إليه الأحداث ، فاغترب عن الأهل وعن الوطن وعمّن هم حوله كما دلّ اسمه على ذلك،"وفي الرواية ،لاتكون الأسماء بلا دلالة ،فهي دائما تعني شيئا ما حتّى لوكان المعنى السطحي العادي...وتسمسّة الشّخصيّات هي دائما جزء مهم من عمليّة خلقها"[2]،كما لا يمكن أن تكتمل معاني الشّخصيّة إلاّبالرّجوع إلاّ العالمين(الماقبل النّص)و(العالم النّصي) وبوجودهما يمكن ضبط إمكان عالم تخييلي ما، وقدرّ بعض الدّارسين ضبط عوالم التّخييل إلى ثلاث مستويات :دلالي وبنائي وتداولي، يتصوّر الضّبط الدّلالي الكون التّخييلي من وجهة نظر أنطولوجية، (أيُ درجة من الواقية تسند إليه؟ وكيف يتمّ اعتباره؟)، ويدرك الضّبط البنائي في ماديته، بما هي مادية النسق الخاضع للأعراف، أمّا الضّبط الدلالي فيقاربه عبر قيمته ودلالته من أجل ثقافة ما[3].

سعت الرّواية إلى جلب اهتمام المتلقي وتوجيهه إلى أمور بعينها بنسج شبكة من التّأويلات اكتنفها الغموض والخوف غير المبرّر من المجهول، وهو أسلوب سارت وفقه روايات القرن التّاسع عشر، حيث،كانت الرّواية تستحضر مجتمعا مستقبليا"مثاليا"أوإنّها تجعل من عالم الغد مخيفا أوعالما قاحلا [4]، لذلك أثار هذا اللّغز المتلقي واستفزّه لكشف المغيّب في قضيّة(آدم غريب)، وهو لغز لا يروم إلاّ احتمالا واحدا وهو الوقوف عند هذه الشّخصيّة وفكّ أسرار وجودها في زمان ومكان لم يقبلا بوجود عربي غيره"**فهو ما يزال حيا عن طريق الغلط،أو بمحض الصدفة.من الكائنات المنقرضة التّي لم تبق منها إلا عينات نادرة ضائعة في قفر آرابيا و الصحاري،الآيلة إلى الزوال حتما**" [5]، فمثل هذه الجمل تثير أسئلة حول واقع هذه الشّخصيّة من قبيل

---

[1]: واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص57 .

[2]. ديفيد لودج :فن الرواية،تر ماهر البطوطي،المجلس الأهلى للثقافة ،القاهرة،ط1 ،2002 ، ص45.

[3]:ينظر ، فانسون جوف:أثر الشخصية في الرواية ،ص74 .

[4]:ر.م.ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة،ص 404.

[5]: واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص92.

؛لماذا"آدم"العربي الوحيد في هذا المكان؟ماالحاجة إلى سجنه هنا؟ ماهي الإمكانات القادر على تفعيلها ؟...وغيرها من الأسئلة التّي ظلّت محور قلق وحيرة المتلقي باستمرار.

إنّ وجود هذه العلامات التّي يوازيها انطباع الدّهشة والاستغراب عند المتلقي،كفيلة بتصنيف هذه الجوانب المتعلّقة بالشّخصيّة ضمن الغريب، لأنّها توجّهت نحو إنتاج احتمال مبهم غامض، لكنّه اكتفى،في الأخير، بتقديم حلول عقليّة وتفسيرات واقعيّة علميّة لكلّ المشكلات التّي انتابت الوقائع الرّوائيّة"فيكفي أن نؤمن بالفيزياء الرياضيّة ونفسّرها بعض التّفسير، حتّى تصبح هذه المغامرات الخارجة عن النطاق الإنساني ممكنة ويصبح لها إمكان في التّصديق كاف"[1]، وهي أفكار راودت شخصيّة البطل نفسه"**لأنه لا يفهم لماذا اقتدوه إلى هذا المكان، وهوخبير وبروفيسور اشتغل مع كبار الشخصيّات على الرغم من اختلافه معها،في العراق وسوريا وإيران، وليبيا ومصر والجزائر.**"[2]، كما إنّ في ترديد السّارد لهذه البلدان إحالات إلى أسباب تاريخيّة ارتبطت بالواقع العربي الذّي ساده العنف والقتل في سنوات خلت، ولذلك استعادت هذه الشّخصيّة الإجابة عن تلك الأسئلة القلقة بعد أن فرضت وجودها وتميّزها.

اتّضحت هذه الرّؤية اتّجاه الإنسان العربي ووطنه من خلال قول(ليتل بروز) الذّي يقبل التّعامل مع"آدم" رغم عروبته بسبب العلم:"**حديثك عن أشياء انقرضت أوفي طريقها إلى ذلك،كآرابيا واللغة العربيّة والتّاريخ والجغرافيا والنفط والغازالصخري والإرهاب والبلد الأصلي، شككنا فيك في البداية، لكننا أدركنا أحاسيسك وجرحك، فأنت في النهاية عالم.العالم لاهوية له ولا وطن، فهو ملك للبشرية جمعاء**"[3].

هي إجابات وضّحت من جانب آخر واقع العالم العربي وما ساد الأمصار العربيّة ولا زال، وهي نظرة إلى المصير الذّي آلت إليه هذه الشّعوب وما ستؤول إليه من خلال نبوءة الرّوائي بعالم جديد مختلف تحتكره القوى العظمى، والدّهشة تحدث عندما يكون هذا العالم خال من العنصر العربي الذّي حكم النّص الرّوائي بفنائه وانقراضه لعدم أهليّته لذل " **العربي الجيّد في النّهاية هو العربي الميت**"[4]،" فالنّص أنتج عالم ممكن بأفق مستقبليّة إلاّأنّ بنيته اعتمدت على رؤى التّاريخ الماضيّة، وهو في ذلك يخطو بخطوات الرّوائي"جورج

---

[1]: ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة، ص 429 .

[2]: واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير ،ص95 .

[3]: المصدر نفسه،ص96 .

[4]: ينظر، المصدر نفسه ،ص 438 ،وغيرها من الصفحات التّي تذكره من حين لآخر .

أورويل"الذّي تنبأ في روايته(**1984**)بأحداث لم يتوقعّها معاصروه، مع ذلك ف"إنّ أورويل قد تخيّل المستقبل عن طريق ابتعاث وتغير وتجميع صور يعرفها قراؤه من قبل معرفة واعية أوغير واعية"[1].

إن كانت الرّواية غريبة في هذا المضمار، فلن يعني ذلك سيادة العجب وإنّما يكفيها أن تختلف عمّا هو مألوف ولقد عرفت الأحداث مواقف غير معتادة؛كيف صار الإنسان العربي مشرّدا في أرض كانت منبع ثرائه وكيف تحوّل عالمه إلى مجتمع قبلي يتصراع بأسلحة بدائيّة و يسوده التّشتت بين أفراده، ولقد كان لشخصيّة(آدم غريب) نصيب من هذا الألم، إذ قتلت عائلته وعزل في مكان بعيد وهو العالم المتخصّص، فاستحدث في حياته فردا يناجيه وهي السّلحفاة(حواء)، وكأنّ الرّوائي يعود بهذا البشري إلى نقطة البداية التّي رسمت منها خطوط كلّ الحياة وإلاّسيكون ماقرّره الرّوائي في نبوءته واقعا؛"**الاستمرار في الحياة،عفوا في العيش،لا يوصل إلى شيء مهم.يمنحك فرصة أن تفتح عينيك،وإذا كتب لك أن تتنفس الهواء،سيكون ذلك جميلا...**"[2].

لقد تأثّر الرّوائي في قصّته هذه بقصّة"أرويل" أيّما تأثّر،فالأسماء"آدم وحواء"يرجّح أنّه استوحاها من النّص السّابق، لأنّ هناك من الدّارسين من فسّر قصّة "الأخ الأكبر" وعلاقة"وينستون "ب"جوليا"بما يشبه علاقة "آدم "وحواء" –عليهما السلام–والتّفاحة، فكان نصّ "واسيني الاعرج"صدى لهذا التّأويل عندما استخدم اسم "آدم"شخصيّة البطل ومرافقته"حواء"السّلحفاة التّي بدت تسميّتها بهذا النّحو غامضة؛"وأورويل نفسه يرجّع صدى قصّة،أدم وحواء في معالجته علاقة الحب بين ونستون وجوليا،وهي العلاقة التي كان الأخ الأكبر يرصدها سرّا وعاقب عليها في النهاية "[3].

إذاً، التّحوّل كان بين الحياة واللاّحياة في شخصيّة(آدم) وفي المجتمع العربي، والغريب وقع في الانتقال بين هاتين المرحلتين اللتّين لا تنفصلان عن تاريخيّة البشر، حيث نشأ في نفس المتلقي قلق اتّجاه نهاية الإنسان العربي وفناءجنسه(نهاية تاريخه)؛ هل يعقل أن يفنى الإنسان العربي(الأكثر عددا)في وقت يسود غيره في هذا العالم ؟وهو سؤال فرض على المتلقي ودعاه إلى البحث في الأسباب؛ فإن انتهت الأسباب إلى علل عقليّة ثمّنت غرائبيّة هذه الحياة المستقبليّة، إلاّ أنّ شخصيّة العربي الأخير"آدم"هبّت للدّفاع عن انتمائيّتها المطلقة لأيّ جنس ،لأنّ"آدم"أصل كلّ الأنواع (الإنسان آدم ،أبوالبشر)ولايهمّه البائد منها أوالباقي، ولهذا صرّح بقوله:"**أنا عالم**

---

[1]. ديفيد لودج :فن الرواية،ص 156.

[2]. واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير، ص95 .

[3]: ديفيد لودج :فن الرواية ، ص 156.

أمريكي من آرابيا التي لم تعد موجودة إلاّ كتيه رملي ولي قيمتي وإنسانيتي"[1]، ولعلّ في هذا التّصريح إرادة قويّة لأيديولجيّة النّص.

الغرابة في شخصيّة"آدم"منبعها التّغيير في المواقع المكانيّة والزّمانيّة، وهي لم ترتبط باكتسابه شكلا مختلفا أوصفات خارقة، إنّما ارتبطت بوجود هذه الشّخصيّة عند قوم لا يعرفهم وفي ظلّ أحداث لايفهمها في زمان ومكان جديدين مستقبليين بمظاهر وأدوات جديدة، وهو في هذا قد اشتبه بنص الخيال العلمي، الذّي اتّسعت مواضيع الحكاية العلميّة فيه، عند بعض الدّارسين، لتشمل رحلات الزّمان ورؤى المستقبل روايات حين يستيقظ النّائم، اكتشاف الكواكب الأخرى، اجتياح الكائنات للأرض، حرب العوالم المتوازية والآلة....[2] .

إنّ ظهور"الشّرائح الإلكترونيّة"إحدى هذه المواضيع التّي أثرت عالم الخيال،حين ذكر"آدم" أنّ الإنسان صار يُعرف بواسطة تلك الشّريحة التّي تلتصق بجلده وتُعرّف به،فهي جواز سفره وبطاقة هوّيته،فاستحداثها ألغى جميع الوثائق الورقيّة، وهو مظهر من مظاهر الغريب بشكل ما؛"**كل شيء أصبح سهلا اليوم.اليوم أمر عبر المطارات بلا توقف.أشق المعبر بيقين،أمد يدي إلى الحلقة المثبتة في البوابة ،في ثانية واحدة تقرأ كل شيء.لا جواز ولا أوراق ولا فيزا**"[3] .

وكذلك في امتلاكه لآلة صوتيّة للكتابة،فما عليك إلاّ أن تملي عليها أفكارك وهي تكتب ما تقوله :"**تلمس جهازه نطق بعلامته الصوتية التي يبدأ فيها الجهاز...بتسجيل صوته وتحويل كلامه إلى لغة**"[4].

لهذا، ليس شرطا أن تنحصر الغرائبيّة في القيام بخوارق فوق طبيعيّة، ولكن يكفيها مخالفة المألوف المتعارف عليه عند مجموعة بشريّة في زمان ومكان محدّدين، فعندما تختلف المجموعات تختلف العادات ويتغيّر المألوف، والرّواية تحدّثت عن عالم تحكمه قوى تحكّمت في كلّ شيء حتّى الأنفاس والعواطف:"**لا شيء يغيب عنا.حتى الأنفاس نعرفها وندقق في تفاصيلها،أنفاس الخوف،الحب،الدهشة...**"[5].

تشكّل الغريب في نص الرّواية لم يكن بالإغراق في الخيال والبعد عن الطّبيعي، بل بالتماس اللاألفة والإغراب في العادات والقوانين وكلّ ما من شأنه أن يحدث قلقا، وبشكل عام يمكن ردّ هذا التّغريب إلى حركة

---

[1]: واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص23 .

[2]: ر.م.ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة،ص 429.

[3]: المصدر السابق ،ص91 .

[4]: المصدر نفسه ،ص94 .

[5]: المصدر نفسه ، ص113 .

الانتقال والتّحول، وقد تحدث(عبد الفتاح كليطو)عن دلالة السّفر عند السندباد وأنّه العلّة التّي يحدث فيها الخروج من عالم الألفة والانتقال إلى عالم الغرابة"فبفضل أسفاره التّي تنقله من أفق إلى أفق، تأهل لأن يكون سفيرا بين بغداد(رمز الفضاء المألوف)وأقطار الغرابة"[1]، وكنتيجة لما يلاقيه من عوالم مدهشة وعجيبة ووقوعه في أزمات في سفره فقد أعلن توبته عن هذا السّفر، وهو إعلان عن الابتعاد عن عالم الغرابة الذّي وصل إليه عن طريق الانتقال من مكان إلى آخر-كما دلّ عليه قول كليطو- "إنّ ما تاب منه السندباد هو فتنة العالم الغريب و النزعة إلى الذوبان فيه" [2].

لذلك،كان الانتقال عاملا من عوامل الانفتاح على الغريب، فأثر التّحوّل الذّي أصاب شخصيّة"آدم" تبلور منذ انفصاله عن عالم الألفة الذّي عاش فيه، لينتقل إلى عالم غريب في قوانينه وأحكامه، قاسيّة سياسته وأمكنته خانقة غابت عنها العدالة، وهو تغيير لم يتوقّف عند تحوّلات المادة كالأمكنة وما شابهها، وإنّما شهدت نفسيّة"آدم"هذا التّحول الذّي جعله يستشعر الأشياء الخارجيّة عنه بشكل مختلف فيراها بمنظور آخر.

رغم أنّ محاولة إدماجه من جديد في هذا المكان المختلف كانت عن طريق إحضار بعض من ألفهم يوما ما في عالمه السّابق كشخصيّة"جوردن سميث"الذّي اشتغل معه في جامعة "بنسيلفانيا"فكانت هذه الالتفاتة نحو عالم الألفة الدّافع الأوّل إلى عودة"آدم"من جديد لممارسة الحياة، خاصّة بعد ترتيب القائمين على القلعة اتّصالا مزيفا "لآدم"بزوجته حتّى يعتقد بوجودها في الحياة ليكمل مشروعه النّووي مع صديقه"جوردن سميث" .

2- غربة التّحول النفسي

بعد الانتقال المادّي للجسد الذّي شكّل علامة أولى للتّغريب على مستوى شخصيّة"آدم"، كان التّحوّل النّفسي علامة ثانيّة سحبت هذه الشّخصيّة نحو اللاّواقع من خلال ارتباطها بالذّئب(رماد) الذّي اخترق عالم السّرد من حين لآخر باستذكار"آدم غريب"له، حيث أكّد ظهوره على وجود علاقة بينه وبين"آدم"وذلك حين يردّد حواراته الدّاخليّة التّي نبّه فيها إلى انتمائه إلى هذا الذّئب أصل سلالته:"**وأفهمته جدّته أن رماد هو جدهم الأول.يقف على رأس السّلالة،يموت الجميع ويظل هو حارسا شرسا على الهضبة العليا.كلما تذكر كلمات جدته ويقينها،ضحك من نظرية داروين التي اتفقت معها الجدة من حيث الأصل الحيواني**

[1]:عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسة بنيوية في الأدب العربي،ص 116 .
[2]:المرجع نفسه،ص 120.

للإنسان،ولكنها سحبت وراءها ذئبا وليس قردا؟"[1].....

إن كان الذّئب أصلا للإنسان فرضيّة جديدة للرّوائي لاستفزاز القارئ وإثارة غضبه، فهي جرأة لاعلميّة ولامبرّر لها في هذا النّص إلاّ في استناده على خرافة جدّته"أصل الحكاية عنده "*،كما صرّح مرارا، والتّغريب في النّص تُحليه ضبابيّة هذا الذّئب غير المرئي إلاّ ل"آدم" الشّخصيّة الوحيدة التي تراه وتسمعه، بتشخيصه في صورة إنسان يشعر بكلّ عواطفه ويحرسه من كلّ أذى، فهو جدّه الأكبر وسلالته الأخيرة المتبقيّة الخالدة، فقد اجتمعت في هذا الذّئب مظاهر متعدّدة للتّغريب:أنسنته ليوكن نسلا للإنسان، ثمّ خلوده،وهو ما عبّرت عنه عديد الصّفحات، نحوقوله:"**منذ مائة سنة والذئب رماد يركض بلا تعب ولا نهاية...أصبح يقرأ عنف الأشياء من حركة الأوراق واهتزاز الشجر ورعشة القمر...وعلى غير مارواه بعض الأولين، فقد أنقذ رماد أكثر من قطيع كان على حافة الموت وبين أنياب الذئاب الأخرى...أقسم أني رأيته شممت رائحته سمعته يعوي من شدة العزلة،كل سلالته ماتت وبقي رماد مثلي في مكانه..**"[2].

تحوّل"الذئب رماد"إلى أسطورة يستجديها "آدم غريب" فكان له أنيسا في وحشته وقريبا منه في غربته وأنّه ملاذه في تلك الصّحراء القاحلة، وأنّه المالك لقوى خارقة، وهنا تلوح ملاح الإغراب التّي سادت الحكاية، عندها يمكن وصف شخصيّة"آدم غريب"بأنّه غريب التّصرفات، وإنسان غير طبيعي لأنّه ناجى ذئبا، والذّئب عنده حيوان مختلف وله خوارق، إذ قال في موضع ما:"**امنحني يارماد ،يا سيد السلالة التي أكلتها الأنواء ورمال العطش والحروب وزهو الذين صنعوا مصائرها،بعض سرك قبل أن أستسلم لسلطان الضغينة...من يشبهك في هذا غيرك؟وكم أشتهي أن أكونك يارماد...**"[3].

لقد كان وصفه للذّئب وصفا خلاقا لا يمكن أن تنسب تلك الصّفات إلاّ لشيء أسطوري، وأسطورة "واسيني الاعرج"تعلّقت في نصوصه قاطبة بجدّه الموريسكي المفترض الذّي تقمّص أدوارا مختلفة في تلك النّصوص مابين"بشير المورّو"الرّجل الأخير وكذا العربي الأخير، والذّئب"رماد"، فقد عكست هذه النّصوص اعتقاده الشّديد في هذا الجدّ الذّي تحوّل إلى أسطورة لا زمانيّة ، وهو في هذا النّص عبّر عن مرحلة انتقاليّة في

---

[1]: واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص86 .

*لقد ذكر "واسيني الأعرج" هذه الحقيقة،حيث صرّح في أحد حواراته بتردّد خرافة الذّئب على مسامعه من جدّته ،حين قال:" حقيقة رماد "كما كنا في القرية كان يأتي أحد الذّئاب كنت أخاف منه وكانت تقول لي الجدة هذا ذئب لا يأكل الأغنام ،هذا ليس ذئبا وإنما جدنا الكبير وهو يحمي الخراف"،ندوة شعرية جامعة قسنطينة 1 ،عاصمة الثقافة العربية 2015 ،17 / 4 /2016 .

[2]: المصدر السابق ،ص ص 17 ،18 .

[3]: المصدر نفسه، ص 45 .

نفس"آدم"، ربّما هي انعكاس لما مرّ به الرّوائي في حدّذاته في مرحلة ما من حياته في الغربة، حيث غاب المنطق عن هذا التّصوّر في النّص وغلب عليه الهذيان والوهم غير المقبول، وهو تصوّر يحدث،كما وضّح ذلك بعض الدّارسين، عندما تكون"الرّواية الخاضعة خضوعا تاما لغم البطل ترفض"الحقيقة".أما اهتزازها فيصبح آنذاك ارتجاف الكابوس، وحضورها هو حضور الهلوسة اليومية"[1]، وقد لوحظ ذلك على يوميّات"آدم "الغارقة في التّيه والأوهام، حيث امتزج فيها الشّعور بين الإنسان والحيوان لدى هذه الشّخصيّة.

إنّ هذا اللاّمألوف والانفتاح على ما ينتمي إلى فوق–طبيعي لم يكن في الواقع وليد القلعة المحتجز بها، وإنّما هي أسطورة تسكنه منذ طفولته، تتعلّق بنفسيّته ودواخله، حينما لقّنتها له الجدّة التّي تكرّر على مسامعه انتسابه إلى هذا الذّئب والذّي تعتبره جدّهم الأصيل"**جدك رماد يخافه الناس من بعيد**"[2]، ولكنّ هذا الأمر يصبح واقعا موجودا داخل هذه القلعة، حيث يتمنّى أن يكون ما سمعه من عواء هو لرماد ويطلبه ليكون رفيقه في هذه الآلام، فهو القادر على تخطي هذه الحواجز كما يذكر ذلك:"**مزق يارماد غطاء هذا الليل القاسي كما تعودت أن تفعل أمام كل من يسرق حريتك وضوءك.من عرفك ياجدي ،لا يمكنه أن يجهلك أو ينساك عندما يمر قريبا منك يتنفسك ،تسبقه رائحتك التي هي مزيج من أشجار الصنوبر الحلبي في عز تفتحها....لا أدري إذا ما كنت رماد،لكني أريدك أن تكونه فقط لأتمكن من الاستمرار**"[3].

حاولت الرّواية أن تجمع بين العالم الطّبيعي وفوق–الطّبيعي، ولكنّ هذا الأخير لم يتشكّل بسيماته القويّة التّي تنقلك إلى الانفعال من اللاّواقع، بل عوّلت الرّواية في أداء هذه الوظيفة على تصوّرات الشّخصيّة"آدم غريب"، فهي الوحيدة التّي تحسّست غربة المكان ووجدته متغيّرا لا يشبه عالم الألفة ، وعلى إثره قد فقدت هذه الشّخصيّة طبيعتها، لتتحوّل إلى اكتساب حواس حيوانيّة، لينسب إلى نفسه صفات الذّئب:"**الحاسة ليست آدمية فقد ورثها من جدّه الأول الذئب رماد**" [4]، فقد صار الذّئب جدّا له وأصبحت هذه الأفكار يقينية عنده، وهذا اليقين اكتسبه بالمكان،فكان لغرابة المكان وصفة الانتقال دور في سلبه طاقته البشريّة حتّى أصبح يرى نفسه شبيها بالذّئب في قدرته على تشمّم الأشياء ومعرفة الأمكنة.

لقد استمد"آدم" غرابته من غرابة الذئب الذّي كثيرا ما وصفته الجدة بما هو فوق–طبيعي، فهو قد أمدّ

---

[1]: ر.م.ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة،ص 398.

[2]: واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير ،ص 87 .

[3]: المصدر نفسه ،ص54 .

[4]: المصدر نفسه ،ص89 .

نساء القبيلة بلون عينيه،كما أنّ"**رماد يعيش خارج الزّمن ولهذا ظل مشرقا وأنيقا في حركاته وفي صوفه الرمادي ولم ينهكه الوقت.كلما مددت بصرك بعيدا رأيته يركض بلا توقف، وكلما جن الليل سمعت عواءه وهو يخط حدودالمكان.وكلما أغمضت عينيك ،شعرت أنه يسكن فيك**"[1]،وقد تجاوز الوصف كل معقول ليصبح الذّئب إلها في نظرهم :"**يدرك آدم...أن رماد لم يكن حيوانا عاديا.لم يكن ذئبا مميّزا عن بقيّة الذّئاب ...بل أكثر .كان إلها قديما**"[2].

عبّر النّص عن معتقدات خاطئة وبالية كانت العجائز تعتقدنها، وهي خرافات تواترت بينهم فمنحوا على إثرها الذّئب تلك الأمور العجيبة، فاكتسب الزّمن عند "رماد ،آدم" إحداثيات مختلفة عن العالم الطّبيعي ،وأصبحت الحركة الزّمانيّة ثابة لا تؤثر في الذّئب "رماد" الذّي ظلّ يافعا، مهما فنت المادة وانقطعت فهو يعيش خارج هذه الحركة التّي تؤثّر على البشر(داخل المكان والزّمان المألوفين)، وتشبيه"آدم"بهذا "الذّئب" هو تنبيه آخر لنوع الخوارق التّي تعيشها هذه الشّخصيّة في الانتقال بين الأمكنة والذّات نفسها.

إنّ هذه الحال التّي عرضتها الرّواية عاشها"آدم" في غياب الآخرين، فهم لم يتحسّسوا هذه الحقيقة لأنّهم لم يكونوا على علم بقصّة الذّئب إلاّ بما كان يصدره"آدم" من نداءات يناجي فيها الذّئب أثناء نومه أو في أيّام تنويمه لتهدئته، فعرف ذلك"ليتل بروز"وطبيبه ومن هم قريبون منه،وفي هذا الوضع يمكن الاعتقاد أنّ ما ينتاب الشّخصيّة من أفكار في هذا الموضوع لعلّه يعود إلى أمور نفسيّة لا غير، وهو ما يؤدّي إلى انفراج كلّ الشّكوك والعقد، فحتّى في حديثه عن الذّئب أمام صديقه"سميث غوردن"لم تكن طريقة كلامه عنه بالقوّة التّي تنبّه صديقه إلى الاعتقاد بوجود صلة بينه وبين هذا الحيوان الذّي سيطر عليه، بل ظهر حديثه عنه على سبيل المماثلة والتّشبيه فقط:"**وحده الذئب يبحث عن حريته.يتأقلم مع كل الصعوبات.فيّ شيء يشبه الذئب .يمكنني أن أكتفي باللامكان**"[3].

يمكن أن تعدّ هذه الحال التّي عاشها "آدم"بازدواج الشّخصيّة التّي يتعدّد فيها الفرد ذهنيا إلى عدّة أشخاص نتيجة العبور الممكن بين الرّوح والمادة، كما يسمح هذا المبدأ بانمحاء الحدود بين الذّات والموضوع [4]، فكان"آدم"هو ذلك الذّئب"رماد"الذّي يعيش في ذهنه، وهو أيضا العربي الأخير في زمن أصبح يردّد فيه

---

[1]: ،المصر السابق،ص ص89 ،90 .

[2]: المصدر نفسه ، ص 384 .

[3]: المصدر نفسه ، ص 149 .

[4] : voir,tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique,p122.

شعار"**العربي الجيّد في النهاية هو العربي الميت**"[1]، وهي عبارة أطلقها"ليتل بروز"وسجّلها في لوحات القلعة "أميروبا"، التيّ اغترب داخلها"آدم" وفقد بها كلّ حقوقه، فلا ريب أنّه العربي الوحيد المتبقي الذّي فرض وجوده على الرّغم من رفض الآخرين وعدائهم الأعمى لكلّ عربي؛ وهو ما صرّحت به هذه العبارة :"**سأنتحر قبل أن أرى عربيا يحميني أويأمرني.لو كنا في ظروف غير هذه،كنا بدل حمليته نبيعه للتنظيم** "[2].

إنّ وجود "آدم غريب" في هذه المنطقة أدخله نحو حياة مختلفة عن السّابق غريبة بتصرفات حاكمها.ممّا جعله، أحيانا، يهرب إلى عالم الذئب"رماد" الذّي روت له الجدّة أسطورته وأنّ سلالتهم تمتدّ إلى هذا الذّئب، لتكون من نتائجه اكتساب"آدم"لشخصيّة ثانية، خاصّة عندما تنغلق أمامه السّبل، إذ ينسحب نحو هذه الشّخصيّة الحيوانيّة ويذوب في تصوّراتها، فحينما تعرض"آدم" للقتل من قبل التّنظيم والقبائل المتناحرة شاهد الذّئب"رماد"وهو يقاتل الذّئاب البريّة الأخرى والضّباع التيّ تجمعت بكثرة حوله، لكنّه دافع عنه في قتال شرس لينقذه من فتكهم، كانت تلك اللّحظة عنده أشبه بالخرافة، وهو ما عبّر عنه في وصفه لذلك المشهد؛ "**هل يعيش خرافة؟ لم يصدق أن يكون هو.فجأة خرج الذّئب رماد..** "[3] .

عاش"آدم" مشهدا غريبا ؛ فبينما هو على حافة الموت وقف الذّئب"رماد"يواجه كلّ أعدائه ويستميت في الدّفاع عنه، يضمد جروحه ويلحس دماءه ويمد يده إليه بل ويمسكه من معطفه ويجرّه نحو مكان تراه فيه الطّائرة المحلّقة، "**تشمّم آدم طويلا ثم لحس كل جروحه المدماة.قلبه على ظهره،لعق الدم من جديد الذي كسا جسده كله...كأنّ لعابه رتق كل شيء...كأن رماد هدأ من ألامه كثيرا...ثم نشب أنيابه على يافطة معطف آدم ...فسحبه إلى الوراء بعيدا عن الأدخنة، والماء، قريبا من غابة النخيل...كان رماد واقفا عند رأسه بعد أن أخرجه من الظلال لكي يكون مرئيا للمروحية...** "[4].

هذا الموقف يعيده إلى الخرافة التيّ لقّنتها الجدّة "لآدم" بأنّ أصوله تمتدّ إلى الذّئب"رماد" وهو من أجداده الذّين يحرسون سلالتهم في أي زمن وينقذونها من أي خطر، وهذا ما جعل النّص غامضا؛ تارة يُحكم على شخصيّته بالهذيان وأخرى يصبح فيها الهذيان حقيقة الواقع.

---

[1]: ينظر، واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير ،ص 438 وغيرها من الصفحات التّي تذكره من حين لآخر .

[2]: المصدر نفسه ، ص 438 .

[3]: المصدر نفسه،ص 457 .

[4]: المصدر نفسه ، ص 459 .

أمّا هذا الحادث فقد حوّل أسطورة الذّئب إلى حقيقة ماديّة ماثلة أمامه بكلّ حواسه (يراه ويسمعه ويلمسه): "**لأول مرة يرى رماد شديد القرب منه،لم يحدث هذا معه من قبل مد آدم يده لرماد الذي تمدد بكل طوله جانبه**"[1]، وقد أثار هذا الموقف دهشة واستغراب المتلقي، حينما جمع بين الإنسان والذّئب في موقف إنساني، والأغرب منه أن يكون الذّئب جدّا لهذه السّلالة البشريّة ويظلّ حيّا لمدّة قرون يتتبّع سلالته ويحميها، وفي النّهاية حافظ على استمرار سلالته في"آدم"، وهو الدّور الأساسي المنوط بوجوده "**يتشمم رائحة السلالة ويحرسها عن بعد حتى آخر العمر**"[2]، مع ذلك لم يكن الذّئب"في هذا النّص حيوانا خارقا في صفاته الجسمانيّة أوفي اشتباهه بالبشر، وإنّما موقع الغرابة تحقّق من منظور الشّخصيّة "آدم" التّي رأته من خلال علاقتها الرّوحيّة به ومناجاتها له.

لم يكن النّص"2084"مبدعا في هذا المجال إلاّ إلى حدّ معيّن، لأنّ التّخييل فيه ارتبط بالنّص السّابق (1984)الذّي تعالق معه في كثير من الجوانب، سواء على مستوى المضمون والشّكل أوالعنوان والشّخصيات، فقد انطلق النّص الرّوائي عند "واسيني الأعرج" من التّاريخ ولكنّه تجاوزه وأنشا تخييلا تاريخيّا يقوم فيه الخيال بأدوار جديدة، لم يكتف فيها –كما قال كمال أبو ديب–"بتفسير الواقع أو التّاريخ تفسيرا جديدا، بل يبتكر التّاريخ والواقع ابتكارا من أصله وجذره ثمّ يدرجه في السّياق التّاريخي الواقعي ويمزجه بالسّحري المتخيّل، وذلك بالضبط جوهر التّجاوز والجموح وكسر حدود المألوف والمحدود والمنطقي والتاريخي الواقعي"[3].

ذلك ما عبّر عنه النّص الرّوائي في لفتته الفريدة من خلال ابتداعه"الذّئب" لخدمة تصوّره في التّغريب فكان وسيلة متاحة لتخليص الشّخصيّة"آدم" من قيود الزّمان والمكان اللّذين–عادة– ما يفرضان الانتماء الذّاتي للكائن، فالعالم الذّي ابتكره الرّوائي لا ينفصل عن الماضي بل الماضي فيه مطيّة للمستقبل وعتبته في الإعراج إلى اللاّتاريخ، حيث انعدام حياة الإنسان العربي، فهو مستقبل للغرب ودمار للشّعوب العربيّة التّي أباد بعضها بعضا، ففقدوا مكانتهم كما فقدوا زمانهم إلى حدّ شاع فيه الشّعار الذّي ردّده"ليتل بروز"(العربي الجيد هو العربي الميت)، وهذا الأمر قاد المتلقي إلى التّساؤل: هل فعلا استطاع"واسيني الاعرج" أن يتنبأ بوضع العرب مستقبلا؟ وهل ستأتي هذه المرحلة التّي سيقاتل فيها العرب بعضهم بعضا طلبا للكلأ والماء ؟

---

[1]: *المصدر السابق، واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير ، ص460 .*

[2]: *المصدر نفسه ، ص461.*

[3]: *كمال أبو ديب:الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي،ص ص 12 ، 13 .*

بكلّ بساطة قد لا تجد المنطق نفسه فيما كان يبدو طبيعيا، لأنّ عددا كبيرا من التّصرفات والحركات إذا رأيتها من بعيد باتت تافهة وغير مفهومة[1]، هو ذا الحكم الذّي اعتقده بعضهم في تفسير تلك الأشياء التّي كانت تحتكم يوما ما إلى المنطق، فإذا بها لاشيء، فقد كانت حاجة النّص إلى مثل هذه الرّؤى كبيرة لإيهام المتلقي وكذا الكاتب، في حدّ ذاته.

إنّها نوع من البرهنة على تلك التّصوّرات وإثباتها أمام "آدم"، ويتّضح هذا البعد في استعمال النّص لقضايا البلدان العربيّة وعلاقاتهم الدّاخليّة والخارجيّة مع إسرائيل وأمريكا وأوروبا ...،حيث انتهت هذه البلدان إلى تحالفات وتكتلات جماعيّة أنتجت حروبا مختلفة عرقية ودينيّة واقتصادية ...وكانت ذريعة الكاتب في هذه الانقسامات أحداثا ماضيّة وأخرى معاصرة؛ منها الحرب العالمية الثّانية والرّبيع العربي وغيرهما ممّا سارع إليه الكاتب لتوطيد الماضي بالمستقبل وبناء هذا الأخير على ركائز ثابتة، حتّى وإن تجاوز فيه التّاريخ الواقع واخترقه بما هو فوق-الطّبيعي، فكان التّغريب طريقة ممكنة في التّعبير عن حقائق التّخييل اللاّواقعي، وهو أمر مطالب به كل مبدع للبحث عن" نهج بديع في التعامل مع المختلق الخيالي، اللامعقول، الجامح المتجاوز حدود التاريخي والمعقول بترسيخه وتجذيره في التاريخي والمعقول وهو بذلك يمنحه مصداقية مواهمة لا مصداقية منطقية حقيقية ومشروعية متخيلة لا مشروعية قابلة للتمحيص و البرهان"[2].

ما يمكن التّوصل إليه أنّ التّغريب على مستوى شّخصية "آدم"، تعلّق بشكل خاص بالتّصرفات التّي تلقّتها هذه الشّخصيّة في مكان لم تعرفه أوبشعورها المختلف نحو الأشياء المحيطة بها، فالشّخصيّة لم تكن غريبة في ذاتها؛ لا في شكلها ولا في معاملاتها ولم يعتريها التّحوّل الجسمي،أوشيء من اللاّمعقول، بل اهتّم النّص باللاّمألوف، في حين بدت شخصيّة"ليتل بروز" غريبة بتلك التّشوّهات الجسميّة التّي ميّزتها عن الطّبيعة البشّريّة وأوّلها احتجابها عن بقية البشر وتواصلها معهم عن طريق الشّاشات:"**لا أحد يعرف وجهه إلاّ الصورة الوحيدة التي سربها صحفي فرنس...والتي يظهر فيها ليتل بروز بوجه مدور مثل طفل أبله،برأس كبيرة كأنه في النزع الأخير من سرطان دماغي.ملامحه أقرب إلى ملامح موسيليني في عز أيامه وعلى الرغم من سنه فقد غابت كل التجاعيد من على وجهه وعنقه وصدره بسبب الانتفاخ المرضي،وعمليات التجميل...**"[3] .

---

[1]. ر.م.ألبيريس:تاريخ الرواية الحديثة،ص 400.

[2]. كمال أبو ديب:الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي،ص 19 .

[3]. واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص14.

كما اهتمّ النّص بإظهار صورته الباطنيّة ووصف ملامحه وماعبّرت عنه من دلالات تشهد حياته عليها:"**يقولون إنها مجرد خرافات لرجل معتوه ومريض .جنرال فاشل...معدل ذكائه دون المتوسط...فقد رجله اليمنى ويده اليسرى...وانتفخ من شدة عدم الحركة...يعيش عزلة مقيتة...كره كل من لا يشبهه، حتى حاجته الطبيعية بالكاد يقضيها فقد اختل كل شيء في جسده**"[1]،فهذه الشّخصيّة تغيّرت ملامحها لفقدانها معظم أعضائها لتلتصق بكرسي متحرك، أضف إلى ذلك أنّها شخصيّة امتدّ نسبها إلى شخصيّة"بيغ بروذر"في رواية"جورج أورويل"؛"**ليتل بروز من سلالة بيغ بروذر لهما نفس علامات الوجه الدائري ونفس التصرفات وردودالفعل نفسها ...أن ليتل بروز هو الابن الطبيعي لبيغ بروذر**"[2].

لقد تمثّلت الغرابة في شخصيّتي"آدم غريب"و"ليتل بروز"في تلك الاختلافات التّي وصفت بها الشّخصيّتان، وإن كان الأمر لا يتعلّق بفعل خارق مدهش أومشهد فوق طبيعي، ذلك لأنّ الغرابة لاتقتضي،دائما، الانسلاخ عن الواقع والانقطاع عن الطّبيعي، فيكفي أن يحدث الاختلاف وتتغيّر القوانين المألوفة،"فالوفاء لعالم الألفة لا يعني الانفصال الكلي عن عالم الغرابة"[3]، والعكس أيضا، وهذا الأمر يتعلّق ،أيضا، بالأمكنة وطريقة توزيعا وفق تصوّر جديد يمنحها معنى التّغريب والاختلاف.

كذلك اختيار الرّوائي للذّئب "رماد" لم يكن صدفة، ولعلّه أراد بذلك الجمع بين صفات هذا الحيوان وما اختير له من اسم"رماد"، فهو حيوان يمتلك الحيلة والذّكاء والمقاومة والرّكض المستمر لتكون من سمات هذا الإنسان العربي (آدم)، ثمّ إنّه العربي الأخير وفي هذا اللّقب إشارة إلى النّهاية التّي يؤول إليها هذا العربي بعد مرحلة من الجري والمقاومة ليكون مآله "الرّماد"، أي أنّه أتلف كلّ الحياة السّابقة للبشريّة العربيّة ولم يبق منها إلاّ الرّماد الذّي يصبو إليه وبالكاد يقبضه، فالاسم"آدم" الذّي حمل انتماء البشر وأصلهم صار سعيه نحو الرّماد الذّي مثّل بقايا عرقه من أولئك الذّين فقدهم ويكاد يفقد ماتبقى من رمادهم، خاصّة إذا قرأنا ما كتبه الرّوائي في الخطاب المقدّماتي للرّواية على لسان "ليتل بروز":"**هناك أمم لا تصبح مفيدة إلاّ عندما تتحوّل إلى رماد**"[4]

لقد حملت هذه القصّة الكثير من الرّموز والدّلالات في انزياحها نحو اللاّواقع وارتطامها بوقائع مستقبليّة مرتبطة بماضي الشّعوب وسياسة الحكام عربيا أوغربيا. حيث وقع تداخلا كبيرا بين جميع تلك الاتّجاهات

---

[1]: المصدر السابق ،ص16.

[2]: المصدر نفسه ، ص16.

[3]: عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسة بنيوية في الأدب العربي،ص120 .

[4]: المصدر السابق، ص11.

والأنظمة التّي ساست الشّعوب ماضيا،لتولّد الرّواية تيارا جديدا تقاطعت فيه كلّ تلك الخبرات السّابقة وتكشف عن مختلف السّياسات في العالم بطريقة تنبئيّة،استشرفت مستقبل الشّعوب ومدارات حيواتهم، وكأنّ النّص الرّوائي رسم حدود النّهاية لخطوط مسارهم،مسترشدا بالنّص السّابق"1984 "لجورج أورويل" ومتتبّعا خطى "البيغ بروذر" من خلال"ليتل بروز".

2-2-2 -الأحداث في إطار الغريب:

يمكن أن تصنّف هذه الرّواية وفقا لما ترويه أحداثها إلى الرّواية البوليسيّة، وذلك بالنّظر لنوع الأحداث التّي تعرضها، فهي منذ بداياتها تحاول أن تحوط"آدم" بمجموعة من الألغاز التّي وضعت المتلقي في قلب حدث لم يستوعبه، لاشتماله على أشياء تحيّره وهي وجوده في هذا المكان المعزول"قلعة أميروبا"؛في صحراء قاحلة قرب أراضي "آرابيا" التّي رمزت إلى الأراضي العربيّة، واحتضانها لمستويات متعددّة من النّاس؛ العساكر، والسّجناء، والضّيوف والعمّال والعلماء... هذه القلعة التّي مثّلت المكان الوحيد المتبقي والصّالح للعيش، فقد أبيدت كلّ القبائل العربيّة المجاورة وأكلها الجوع والعطش، بعد أن كانت تعيش قبل هذا الوقت في رفاهيّة وطمأنينة، والأمر الذّي يشدّ غرابتها هو وجود (آدم غريب)؛ شخصيّة العالم العربي الأمريكي النّشأة داخل هذا السّجن بعد أن تعرّض للاغتيال،كلّ هذه المعطيات سمحت بإنتاج عدّة تساؤلات حول"آدم غريب"و"القلعة أميروبا":مادور هذا المكان؟ لم كان 'آدم غريب'العربي الأخير؟وماذا يمكنه أن يقدّم في وضعه ذلك؟ ولماذا يعيش "آدم"في هذا المكان؟

إنّ وجود شخصيّة"آدم غريب" في هذه المنطقة وضمن هذه الظّروف جعلت المتلقي ينظر إليه بأمل في تغيير الوضع الذّي آلت إليه العرب، أو أن يكون من وراء وجوده في هذا المكان أفقا ما، لذلك فالجمهور تطلّع إليه لأن يكون الإنسان الذّي يأتي على يديه الخلاص، ومن ثمّ تعدّدت الألغاز التّي تعلّقت بأسباب إحضاره إلى"القلعة"، وانتشر الغموض والإبهام على مستوى هذه الحياة الجديدة التّي انتقل إليها"آدم"،ليصبح مصيره غامضا إلى أن تعرف العلل كما هي الحال في أحداث القصص البوليسية .

لعلّ أكثر الأشياء التّي عمّقت الغرابة في هذا النّوع من النّصوص الرّوائيّة هواشتباهها بالأحداث البوليسيّة، وقد أشار بعض الدّارسين إلى وجود علاقة بين الرّواية البوليسيّة وصفة العجائبي الذّي ينتج عن حبكتها عند صنع الحيرة والقلق في أنفس المتلقين بوقوعهم ضمن أحداث لا يستوعبون أسبابها، فتكوّن لديهم ألغازا صعبة يقف أمامها العقل عاجزا إلى حدّ يمكن عدّها من العجائبي، ولكن عندما تنفرج هذه العلل

والأسباب إلى ما يقبله العقل،أكيد، إنّ مثل هذه القصص يمكن تصنيفها في إطار الغريب، المهم إنّها لم تخل من ذلك اللّغز الذّي جعل هذا الغريب أوما أسماه "تودووف" "بالغريب المفسر" مصدرا لقلقل القارئ، كما في قوله:"إنّ هذا التّقارب لا يصحّ من جانب آخر سوى لنمط معين من الرّواية البوليسيّة ذات اللّغز (المحلُ المغلقُ)ولنمط معين من الحكي الغريب (فوق–طبيعي مفسّر)....؛في الرواية البوليسيّة هو موضوع على حل الأحجيّة؛وفي النصوص المتعلقة بالغريب(كما في الحكي العجائبي) على ردود الفعل التي تحدثها هذه الأحجيّة"[1] .

كان تعلّق الغريب بالعجيب في مثل هذه الحالات سببا لالتباس أحدهما بالآخر، فتُنتج نقطة التّوهّم بينهما لغزا يحتاج فيه المتلقي إلى البحث عن تفسير للملابسات وكشف الخفايا، وقد مارس الحدث في هذه الرّواية فعل التّشويق الذّي جعل كلّ الإشكالات تتوقّف حائرة عند شخصيّة"آدم"سواء حين انتقاله إلى"القلعة"، المكان الجديد، أو خلال حياته في تلك الفترة منعزلا عن عائلته، على الرّغم من أنّ الحيرة المولّدة تشكّلت داخل أشياء طبيعيّة اعتراها الغموض وغشاها الإيهام، فكانت الأحداث صورة لتلك الإشكالات الغريبة،ومن بينها:

1–هلاك الإنسان العربي:

عندما تقدّم الرّواية إحدى الصّور التّي آل إليها العربي في هذا الزّمان المستقبلي(**2084**) وتصف وضع الآرابيين وهم يتهافتون على الطّعام ويتقاتلون أمام القلعة لنيل القليل ممّا يقدّم لهم، سيدفع هذا الحدث المتلقي إلى التساؤل عن هذه الصّورة التّي صار إليها الفرد العربي وعن الأسباب التّي جعلته على ثرائه ورخاء معيشته يصل إلى هذه الحال المقلقة، عندها سيعيد المتلقي كلّ حساباته للبحث عن اللّغز الذّي انتهى بهذا العالم إلى هذا الوضع أوالأسباب المتحكّمة في مصيره، لأنّه واقف أمام قضيّة سادها الكثير من الغموض أوالشّك والألغاز ."**رأى عن قرب وجوهها المقشعرة والحزينة والخائفة وهي تتدافع نحو الأسلاك الشائكة مثل حيوانات مذعورة...مساكين حقيقة، تأكلهم الصحاري والبرد والمجاعات،انظري، عظامهم تكاد تنكسر وتخرج من تحت الجلد من شدة الجوع والتعب والخوف.تكاد خرقهم التي تمزقت على جلودهم أن تنتفي نهائيا** ..."[2].

---

[1] .voir, tzvetan todorov :introduction à littérature fantastique p55. 73 وينظر، تودوف:مدخل إلى الأدب العجائبي،تر الصديق بوعلام، ص

[2]: واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص ص 68، 69 .

إنّ الأحداث التّي عبّر عنها النّص هي أحداث يفترض وقوعها مستقبلا، وأهمّها انقراض الإنسان العربي، وذلك عندما وصفت شخصيّة "آدم"بأنّها "العربي الأخير"، أو في حديث النّص عن فقدان الإنسان العربي لكلّ صلاحياته في تسيير الحياة أو في امتلاكه حياة خاصّة، إذ يُعرض العربي في صورة إنسان بدائي يقاتل غيره لأجل الماء والأكل ويعيش في شكل قبائل متناثرة ومتناحرة لا تحكمهم سياسة أودين أوثقافة ،ف"**لسبب تافه يسحبون السيوف والسكاكين على بعضهم بعض ويحرقون الدبابات المتبقية من الزمن الماضي من حروبهم ويمحون آثارهم منتصرين كانوا أو منهزمين.آدم المسكين لا يعرف أن عصرا انتهى وحل زمن آخر**"[1].،وهو أمر صنع الحيرة والغرابة لدى متلقي هذا الخطاب، وهي حيرة غياب المألوف، حيث يصحّ فيها التّساؤل؛ هل يمكن أن يقع هذا التّنبؤ المفترض في سنة(**2084**)؟

لإزالة الحيرة وجب النّظر في مختلف تلك الوقائع والعلل المؤدّية لمثل هذه الظّروف؛ وأوّل تفسير لهذا الحدث في اللاّواقع هو البعد الزّماني لسنة 2084 الذّي تجاوز كلّ الحقائق الموجودة، فهو زمان مختلف وقد تغيّرت محمولاته، ولكنّها محمولات بنيت على آثار واقع عاشه العربي فيما مضى، استمدّه النّص من تلك التّجارب التّي عرفتها البلاد العربيّة من حروب أهليّة وإرهاب وثورات الرّبيع العربي وتكالب العالم الغربي...فكانت صور عام 2084 نتائج حتميّة لذلك الواقع السّائد وأحيانا تكرارا لها، فقد استثمره النّص الرّوائي لبناء مستقبل العربي وآفاق العالم المنتظرة، من خلال العودة إلى التّاريخ ،فكانت أحداثا سوداويّة ،انتشر فيها الضّياع والموت، عبّرت عن عالم غريب وغامض، على الرّغم من أنّ وجوده كان امتدادا لتاريخ واقع سابق ، وهو في هذا النّحو لا يختلف عن بنية الحكاية العجيبة والغريبة التّي مثّلت " إعادة إنتاج ثقافة الأقاليم والبلدان التي عرضتها الرحلات"[2]، وما وجود الإنسان العربي في هذا العالم إلاّ رحلة أخرى داخل أبعاد جديدة في الفضاء المكاني والزّماني لعام 2084 .

اتّسمت أحداث الرّواية برسم نهايات بعض البلدان وتشكيل كتل جديدة لعالم انقسمت فيه دول العرب وتفتت طلائعها ،ف"**جزء منها(آرابيا)تحالف مع أزاريا التي احتلت كل أباره النفطية يتعاون معها ومتكئ على حمايتها.جزء آخر يجد في العودة إلى النظام القبلي نعمة وهي عودة إلى الأصول.وهناك دويلات صغيرة غامضة في علاقاتها مع نفسها...كانوا ضد أنفسهم وما يزالون سينقرضون وهم على هذه**

---

[1]: *المصدرالسابق ،ص 15 .*

[2]*.علي الشدوي :جماليات العجيب والغريب،مدخل إلى ألف ليلة وليلة،النادي الأدبي الثقافي ،المملكة العربية السعودية،رمضان 1424 ه ،نوفمبر 2003 ،ص89.*

الحال"[1]، بل إنّ الرّواية تخبر عن تبخّر أمال العربي وانقطاع نسلهم وعدم قدرتهم على العودة للحياة بشكل طبيعي من جديد،لفقدانهم أرضهم وتاريخهم؛"**انظري بشر آرابيا، يوم كان النفط يتدفق عند بيوتهم ويشترون ما يشاؤون من أوروبا كانوا يستعبدون كل الناس ويحتقرونهم، ماذا بقي لهم اليوم سوى التيه والموت البطيء**"[2] .

لقد دمّرت القلعة في نهاية الحدث وفجّر بداخلها العديد من البشر المنتمين إلى التنظيم أوالجنس العربي، كما قتل الكثير بعضهم بعضا في حواف السّد الذي أنشأته(أزاريا)أو(اسرائيل)، ولم ينج من كلّ ذلك إلاّ(آدم) لأنّه لم يكن في النّهاية إلاّ أمريكيا-"**أنا عالم نووي أمريكي،من آرابيا التي لم تعد موجودة إلاّ كتيه رملي**"[3]، وصانع قنبلة الجيب للسّلام ولكنّها دمّرت الإنسان ولم تحمه وقد نقلته الطائرة الأمريكيّة بعد إصابته في السّد، وتمّت الأحداث في هذه الرّواية بشكل يشبه الأفلام البوليسية أوأفلام الحدث حيث كرّست بطولة الأمريكي وتميّزه(superman)في إيجاد حلول لبني جنسه وإنقاذهم من الهلاك .

2-ابتكار القنبلة:

ربّما يمكن عدّ هذا الابتكار من أهم مقاصد الرّواية، ولا تعود أهميّته لموضوع الاختراع وإنّما تعلّق الأمر ببنية أحداث الرّواية التّي ارتبطت حبكتها بهذا الموضوع، من بداية القصّة وإلى نهايتها، إذ ارتبطت بداية الحدث باختطاف شخصيّة "آدم" لاشتغاله في علم النّووي ومشروع القنبلة التي مثّلت هدف الحياة المستقبليّة في الرّواية واستمرّت الحكاية في"قلعة أميروبا"للسّبب نفسه، فقد طلب منه العودة من جديد للعمل على إنجاز القنبلة وتحقيق النّجاح لمشروعه باختراع قنبلة جيب نووية صغيرة سمّاها: **PBPu1** ،**PBPp2** (قنبلة الجيب، البوكت بومب) :"**يتّجهون نحو المكان المسمّى العقرب الأسود وهو اسم التّجربة النووية الأولى لقنبلة الجيب" PBPu1 وPBPp2**"[4]،وقد زعموا أنها قنبلة سلام ،وهو مشروع "آدم" الذّي اشتغل عليه في الجامعة وإلى مرحلة قبل الاختطاف، وهذا أثبت أنّ حدث مشروع القنبلة كان فعلا يشكّل دينامية أحداث الرّواية كلّها، لأنّه السّبب الخفيّ وراء اقتداء"آدم"إلى هذا المكان"القلعة" وإلزامه العمل مجدّدا على إتمامه: "**يعطي الأمر للطائرة المحملة بقنبلة اليورانيومPBPu1 البيضاء بلون الحديد، ثم للطائرة الصفراء ذات الخطوط الصفراء**

---

[1]: واسيني الأعرج:*2084 حكاية العربي الأخير،ص ص 66 ،67 .*

[2]: *المصدر نفسه ، ص65 .*

[3]: *المصدر نفسه ، ص 23.*

[4]: *المصدر نفسه ، ص 330.*

،حتى لا تتماهى مع الرمال،والتي تحمل قنبلة البلوتونيوم PBPp2وتستهدف النقطة الصفر المحدد سلفا"[1].

ارتبطت تطوّرات الأحداث في الرّواية بمصير الاختراع؛ فكلّما تقدّم البحث كلّما تسارعت الأحداث إلى أن انتهت هذه الأحداث،تقريبا، بنهاية التّجربة النّوويّة وتفجير القنبلتين في" القلعة" وإحداث الدّمار في تلك المنطقة العربيّة، التّي فقدت كلّ إمكانيات الحياة بإعلان هذه الحرب التّي عدّها الكاتب حربا عالمية ثالثة؛"**نحن يا ماريشال في صلب الحرب العالمية الثالثة ولا يثبت فيها إلاّ القوي الصابر على تحقيق النتائج**"[2].

حرص الرّوائي على تقديم عالم جديد بأحداث مستقبليّة غير مألوفة،كقيام حرب عالميّة أخرى،كان فيها مصير الإنسان العربي مصيرا مأساويا لا يتوقعّه المتلقي ولا يقبله على هذا النّحو الغريب اللاّمألوف، فكلّ الأمور التّي خصّ بها العرب في هذه المنطقة تدلّ على سوء حال العرب وتدهور حياتهم، ممّا جعل أحداث الرّواية تنتهي إلى أحداث متشائمة،غالبا، وأكثر داعم لهذه الافتراضات، هو رجوع النّص إلى الوقائع التّاريخية الماضيّة مستندا عليها في بناء حقائق مستقبليّة، كذكره لمصير العلماء العرب الذّين قامت فرق غربية خاصّة (الشادو أو الظّل) بتصفيّتهم في مختلف البلدان العربيّة، خاصّة بعد حرب العراق: إذ ذكر اغتيال علماء في الفيزياء النّوويّة واختصاصات أخرى؛ **ساري رضوان رضا و وغائب الهيتي ومجيد حسين علي ومهند الدليمي وشاكر الخفاجي... كما عذب الكثيرون وقرار 1441 الذي يقضي باستجواب 3500 عالم عراقي وتفكيك كل المنشآت الكيماوية، بالعراق ويستمرّ في تعداد العلماء العراق باختصاصاتهم الذّين انتهوا على يد أولئك القتلة وكذا الإرانيين وغيرهم وتفاصيل موتهم في ثلاث صفحات** [3].

كما تفاعل النّص مع أحداث الواقع المعاصر التّي شهدت صراعات مختلفة بين قوى دوليّة وجماعات مسلّحة معروفة وغير معروفة؛ اغتالت النّاس جماعات وفرادى؛ خاصّة المفكرّين منهم وأهل العلم والتّغيير،كما هو الحال مع ما يسمّى القاعدة أوالتّنظيم الذّي نسبت إليه مختلف عمليّات الاغتيال والإرهاب: "**التنظيم كبر وأصبح قوة مستقلة ومدربة على الأسلحة التقليدية التي لم تعد تخيفه لأن الموت نفسه لا يخيفه،هو مجرد بطاقة سفر قانونية نحو عالم آخر أجمل وأبهى وألذ أيضا**" [4] .

---

[1]: المصدرالسابق ،ص 334 .

[2]: المصدر نفسه ،ص 439 .

[3]: المصدر نفسه ،ص ص 346 -348 ..

[4]: المصدر نفسه،ص 356.

لقد اتّخذ الرّوائي من هذه الأحداث مطيّة للتّنبئ بقضايا جديدة ولاستنتاج نهاية ممكنة للصّراعات الغربيّة والعربيّة مستقبليّا، وافتراض بنينة مقبولة لهذا العالم المنشأ الذّي قضى فيه العربي نحبه ووجوده، حيث المكان المختلف والزّمان المستقبلي الذّي لم يعرف بعد، إذ بإمكان هذين الأخيرين إعطاء محدّدات جديدة للكينونة ،لأنّ"البعد المكاني والزّماني يمكنان الخيال من أن يلعب بكل حرية"[1]، فيختار الرّوائي مشاهداته الغريبة بسخاء ويمنحها الحركة المناسبة بين الألفة واللاألفة. وكأنّ إخطار الرّوائي عن مثل هذه الأحداث الماضيّة وتفاصيلها هو أمر تبرّره نوع النّهايات التّي يؤول إليها العربي،بل وكأنّه يقول؛ إنّها من حتميات ذلك الماضي، الذّي انجرّت عنه قرارات حاسمة تتنبؤ بموت كلّ عربي وفناء عالمه وانتصار العالم الغربي.

3-ابتداع لغة جديدة.

بما أنّ النّص الرّوائي يشيّد عالما مستقبليا بفواعل مختلفة ف قد اختار لها إمكانيات جديدة تساير الحدث المستقبلي، هذا الأخير الذّي قد حمل من الغرابة ما لا يتّفق مع ماهو مألوف في الحياة الطّبيعيّة، ومن بين تلك الإمكانات استحداث لغة جديدة كفيلة بتواصل شعوبه وقادرة على أن تعبّر عن نوعيّة الأشياء في هذا المستقبل، هذا الأخير الذّي اختلف عن العالم الطّبيعي بتجاوزه الزّمان ووجوده في سنة" 2084 "التّي يمكنها أن تفرض من الحقائق ما يستدعي الرّفض، أومايُرى في أعين الغير غريبا وغير مألوف، كهذه اللّغة التّي عبّر بواسطتها عن مرحلة زمانيّة خضعت فيها مستوياتها الصّوتية والتركيبيّة والدّلاليّة إلى التّطوّر أو فرضت عليها قوانين التّطوّر لتناسب متطلّبات هذا الممكن الجديد، فكان من نتائج"2084"إنتاج لغة "الأرولنغوا" (l'Eurolingua)؛"**كل ما هو جديد كتب بلغة أورولينغوا التّي هي مزيج من اللّغات الأوروبية التّي بدأت تموت، أو أن أجزاء كثيرة منها ماتت.تعتمد اللّغة الإنجليزية الأمريكية كأساس، وبعض المفردات اللاّتينية التّي لم يستطع أحد أن يقاوم سلطانها**"[2] .

لقد تنبّأ الرّوائي بمسار مختلف للغة جمعت في تكوينها لغة أمم بائدة وأخرى قائمة بذاتها في هذه الحياة ، حيث اتّخذت هندسة صوتيّة جديدة تشكّلت على ما يبدو-حسب تنبئه- من بقايا بعض اللّغات القديمة أومن لغات تتعرّض للزّوال والموت، وهو أمر أنشأ، حتما، تساؤلا جديدا عن مصير مختلف اللّغات الإنسانيّة أوالتّخمين، على الأقل، عن مصير اللّغة العربيّة، وماهي الأسس التّي احتكم إليها النّص في تقييم قوّة بقاء

---

[1]: علي الشدوي :جماليات العجيب والغريب،مدخل إلى ألف ليلة وليلة، ،ص95 .

[2]. واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير ،ص 47 .

اللّغات ومدى استمرارها ؟ أو أيّ لغة في هذا العالم ستموت أوأيّها ستحيا؟

لم يشر النّص إلى تلك الإمكانات التّي تتحكّم في تطوّر اللّغة، وإنّما عوّل الرّوائي في ابتكاره هذه اللّغة على النّص السّابق لأورويل "1984 "الذّي بنى لعالمه لغة جديدة"الأنجسوك" يتواصل بها النّظام الديكتاتوري الشّامل الذّي يتحكم فيه فئة الأخ الكبير، حيث قام بطباعة قواميس لغويّة جديدة تناسب عالم الأخ الكبير الفكري والسّياسي"إنه بالفعل أحد أعضاء فريق ضخم من خبراء يعكفون الآن على جمع وتصنيف الطبعة الحادية عشرة من قاموس اللغة الجديدة"... [1] " "إن الانجسوك هي اللّغة الجديدة واللّغة الجديدة هي الانجسوك...إنه مع حلول 2050 على أقصى حد، لن يبقى على وجه الأرض إنسان يمكنه فهم حديث كهذا الذّي نتبادله معا الآن"[2]، وفعل "واسيني الاعرج" لا يختلف عمّا اقترحه الرّوائي في النّص السّابق المتعالي به بل إنّه ترديد لمعظم ماجاء في ذلك النّص.

إنّ تحديث لغة ما هو توجّه نحو بناء قوميّة جديدة تستلزم تغييرا على مستوى القيم والمفاهيم والمعتقدات والعادات،كما هو الحال في جمع الرّوائي بين ريات معينة للتّعبير عن الانتماء الجديد لهذه القوميّة الجامعة"**رفع العلم الأزرق والأبيض والأخضر والأصفر الذي تخترقه نجوم الدول المكونة للفيدرالية الأوروبية الكبرى ،وبجانبه العلم الأمريكي التقليدي...في أعالي القلعة**"[3].وحتّى تكون هذه اللّغة بديلا قويّا عن اللّغة القديمة، فقد ثمّنها الرّوائي في التّعبير عن حاجات هذا العالم الجديد كاستعمالها في المحافل الدوليّة وغيرها لتكون لغة رسميّة في القراءات والتّواصل،"**قرأ ستيفيتسن التأبين بالانجليزية الأمريكيّة،ثم بالأورولينغوا**"[4].

لا بدّ أنّ ما يملكه الرّوائي من تصوّر حول ضرورة اختيار لغة جديدة لعالمه هو محاولة كفيلة بتحديد طبيعة هذا الممكن الغريب، الذّي سيحيا في إطار محدّدات مختلفة زمانيّا ومكانيّا، وبالتّالي يتواصل في ظلّ لغة تتأقلم مع هذا الكائن المستقبلي، وللأسف لم يكن ذلك إلاّ تثمينا لنص أورويل الذّي دعا في نصّه إلى شكل جديد للغة توائم تطلّعات الحزب الواحد"إننا نصوغ اللغة في شكلها النهائي ،ذلك الشكل الذّي لن يجري حديث بغيره .عندما نفرغ منه ،فأنه سيتحتم على الآخرين من أمثالك أن يتعلموا من جديد مرة ثانية، لعلك تظن أن مهمتنا هي ابتكار كلمات جديدة، لكن لا،ليس هذا مانقوم به البتة ،إننا نقوم بتدمير ها.إننا نسلخ

---

[1]. جورج أورويل:*1984* ،تر أنور الشامي،المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء،ط3 ،*2013* ، ص*58* .

[2]: المرجع نفسه،ص *63* .

3: واسيني الأعرج:*2084* حكاية العربي الأخير،ص *397* .

4: المصدر نفسه ،ص *400* .

اللغة حتى العظام فالطبعة الحادية عشرة لن تحتوي على كلمة واحدة يمكن أن يبطل استخدامها قبل2050"[1].

2-2-3-إغراب المكان:

الغرابة المكانيّة هي أن يدلّ النّص على ملامح جديدة للمكان تفقده ألفته، أوينتج أفضية غامضة تثير غرابة المتلقي ورهبته بسبب انتمائها إلى فوق-الطّبيعي أولاختلافها عن المعتاد المتداول في عالم (الماقبل النّص) في الواقع لم يجتهد النّص ،كثيرا، في ابتكار ذلك النّوع من الأمكنة المخيفة والمرعبة، وإنّما ركّز النّص"**2084**" على تحوير أمكنة الماضي وتعديلها بما يناسب ظروف عام 2084، فكانت قلعة "أميروبا" إحدى الأمكنة التّي ما انبتّت عن التّاريخ لاتّصال حكاية وجودها بحقائق الماضي، فهي المكان الذّي سجنت فيه شخصيّة"آدم" وموورس عليه التّغريب.

إنّ إغراب المكان يعني إزالة الألفة عن المكان المألوف، وهو مفهوم يقتضي" إضافة الغرابة ...فالهدف الرئيسي من الفن هو التّغلب على أثار التّعوّد القاتلة عن طريق تقديم الأشياء المألوفة بطرق غير مألوفة"[2]، وهو في النّص استحداث أفضية غير معروفة على مستوى التّاريخي الذّي عاشه "آدم"مع أنّها أحداث انتمت في تأسيساتها إلى ماض يعود إلى وقائع انتسبت إلى(الماقبل النّص)، حيث خضع هذا المكان إلى تقسيمات جديدة بعد أن انتفت الأمكنة القديمة (كقلعة حلب)داخل هذا العالم الجديد، وإن ظلّت تلوح من خلال ظلالها المتبقيّة في هذا الوجود المستقبلي.

رجوع الرّواية إلى(النّص السّابق)؛ (لجورج أورويل1984) علامة من تلك العلامات الكثيرة التّي أكّدت استعانة النّص ب(المقبل النّص)،فلم يخل هذا النّص من وعي قبلي؛ضمنيا أوصريحا، كما أعلنت عنه الرّواية في كذا موضع:"**بمناسبة ذكرى مرور مائة عام على ميلاد بيغ بروذر. تم توزيع عشرين مليون نسخة من رواية 1984 لجورج أورويل**"[3].

تصريح النّص(2084) بتمثّله لقضايا النّص (1984) دليل على لهجه للتّأريخ، مهما احتكمت مساراته الرّوائيّة إلى تصوّر أحداث مستقبليّة تتنبؤ بواقع مأساوي للعرب وفنائهم وتشردهم في صحاريهم التّي احتضنتهم في رحابها يوما ما، لذلك "فكلّ نص يحيل على عالم (مشيدا قبليا و مشيدا لفظيا من قبل النّص

---

[1]. جورج أورويل:1984،ص 61 .

[2]. ديفيد لودج :الفن الرّوائي ، ص 62.

[3]. واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير، ص 52 .

ذاته) موضوع خارج اللغة"[1].

ارتبط العالم الغرائبي في النّص بالمكان والزّمان بشكل كبير،إذ يعدّان معلمين له، لأنّه ما كان مألوفا يوما ما في مكان معين أصبح اليوم غريبا، وعليه فالمكان صانع الألفة كما هو صانع للغرابة، فعندما يتغيّر المكان أوالزّمان تتغيّر طبيعة الألفة، وهذا جعله سببا لانتماء مختلف، وبما أنّ الرّوائي قد قفز بالمتلقي إلى زمان بعيد يستغرق سنوات لولوجه (سبعين سنة) وإلى مكان لا يعرفه، فلا غرو أنّ تكتنفه الغرابة والإنكار فيما لم يعهده لا في زمانه ولا في مكانه، ولو بدرجات متفاوتة، ولذلك اهتمّ الرّوائي بعمليّة الانتقال والسّفر أوالتّغريب التّي يتحقّق في رحابها ابتداع أفضية مختلفة تسمح له بإغرابها؛ إمّا على مستوى الشّكل أو الموقع أوالتّسميّة...أوبعبارة أخرى،كلّ ما يتعلّق بعمليّة إنشاء المختلف وإنتاج الغريب، ولعلّ فضاء "قلعة أميروبا" أكثر أفضيّة الرّواية تميّزا لأنه نقل الشّخصيّة والمتلقي كليهما إلى أمكنة غير مألوفة.

1 –تسميّة المكان

قلعة أميروبا:مثّلت هذه القلعة موقعا استيراتيجيا في الرّواية إذ تصدّرت الفضاء الرّوائي لها، فكانت من أهم الأماكن التّي عاشتها أحداث الروّاية، إذ يمكن عدّها المكان المركزي والوحيد الذّي تبلورت فيه جميع الأحداث والوقائع .

إنّ أوّل ما طالعنا في هذا الفضاء هو التّسميّة التّي منحها إيّاها الرّوائي، فهي تسميّة جمعت بين اسمي قارتي(أوروبا وأمريكا)، حيث نحتتا في الكلمة"أميروبا" فأنتجت مصطلحا جديدا دالا على خاصتيهما، كما أنّه عبّر عن نوع انتمائهما، لأنّ التّسميّة حملت في طيّاتها حدود الفضاءين؛ الأمريكي والأوروبي، وعليه كانت التّسميّة بهذه الطّريقة مظنّة الاستغراب،إذ يلوح ذلك، أوّلا، في الامتداد الجغرافي لهذا الفضاء، وفي كيفيّة الجمع بين حدود القارتين في منطقة بعيدة عن تلك الحدود، لهذا فكشف خصيصة الاسم جلاء لماورائها من مقاصد الألفة أوالإغراب، ولقد عدّ(عبد الفتاح كيليطو) التّسميّة من الصّفات المهمّة في تحديد العالم الغريب،"إذ بفضلها يتمّ ضبط الأشياء والتّجول بثقة خلالها"[2]، ومن ثمّ كان لتحديد الرّوائي لموضع القلعة أثناء وصفها في الرّواية دور هام في إبراز حقيقة انتسابها لاسم القارتين "**على الرغم من شهرة أميروبا لم يكن آدم يعرف عنها الكثير باستثناء كونها قلعة تعرضت للكثير من التحولات .سمع وقرأ بعض التفاصيل عنها قبل أن**

[1] *بفانسون جوف:أثر الشخصية في الرواية.تر لحسن أحمامة،ص 17 .*

[2] *.عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسات بنيوية في الأدب العربي،ص113 .*

يجد نفسه في عمقها ،يعرف مثلا أنها مكان استيراتيجي في عمق الربع الخالي لمراقبة تدفق النفط وعبوره نحو أوروبا وأمريكا "[1]،فالقلعة تتموضع خارج هاتين القارتين جغرافيا، وماتلك التّسميّة إلاّ انتسابا سياسيا لهما، وبالتّالي فللتّسميّة دلالة خفيّة تحيل على ذلك الحلف الذّي تشكّله:"**سمح للفيدراليات الأوروبية وأزاريا وأمريكا بالتّوحد ونشوء حلف أميروبا**"[2]، وتسميّة القلعة بأميروبا نوعا من الإغراب وإغفال الحقيقة، لذلك يرى(كيليطو)،مرة أخرى، أنّ عدم قدرة السّندباد البحري على تسميّة الأماكن التّي يتنقل إليها يؤدي إذ ذاك إلى الضّلال والضياع وقد يحدث أنّ التّسمية العامة المجردة (جزيرة ،إنسان...) تصدر عن الوهم والالتباس [3].

لقد حرص الرّوائي على اختيار تسميّات مناسبة لأماكن الرّواية، من خلال إنشاء مواقع جديدة في نصّه الرّوائي، ومن بين هذه الأسماء التّي استعملها لتأثيث عالمه الجديد بطريقة تتوافق ومستجدات أحداث(2084) المستشرفة وكذا بأهداف العمل الرّوائي الذّي رمي إلى رسم نهايات مناسبة لعالم غلبت فيه قوى الغرب وتلاشت في مقابله قوى العرب، معيدا من خلالها توزيع أدوار البلدان ومواقعها الاستيراتيجيّة في الحكم نحو:"**آرابيا**" التّي يقصد بها العالم المتحول، غالبا، عن مجموعة من الدول العربيّة، أودول(الخليج العربي) ،منها(المملكة السعودية والعراق، إيران...)، "**آزاريا**"وهي الدولة المستقبليّة ل(إسرائيل) في العالم الجديد "**أمانيا**"ويريد بها سكان جنوب"آرابيا"،"**أراكا**"(العراق)، وهي إحدى عواصم"**آرابيا**"وكذا مقاطعة "**إرانيا**" (إيران) ومقاطعة(**كياتا**) وهي تسميّة ترتبط ببلد (الكويت)وكلّها مقاطعات في"**آرابيا**"، ومن التّحالفات **روشيناريا** (روسيا ،الصين ،أيران) **وأميروبا** (أوروبا ،أزاريا ،أمريكا).

مع ذلك وجب التّنبيه، باستمرار، إلى فضل نص (1984) في ابتكار تلك التّسميّات المكانيّة على ذلك النّحو، إذ كان نص "جورج أورويل" سبّاقا في ذكر ذلك النّوع من الأماكن، وما التّقسيم الاستشرافي للمكان في النّص اللاّحق إلاّ فضيلة من فضائل النّص السّابق، حيث ردّد طريقته في التّسميّة على نحو: شرقاسيا، أوقيانيا، أوراسيا،...أوحتّى في استعماله نعوتا جديدة للدّلالة على الوزارت الموجودة: وزارة الوفرة، وزارة المحبة، وزارة الحقيقة بشعارها، "الحرب هي السّلام، العبودية هي الحرية، الجهل هو القوة"[4].

---

[1]:واسني الأعرج : 2084 ،حكاية العربي الأخير ،ص 123 .

[2]:المصدر نفسه،ص 49.

[3]:ينظر، عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة،دراسات بنيوية في الأدب العربي ،ص113 .

[4]:جورج أورويل:1984 ،تر أنور الشامي،ص،34.

وقد كانت هذه العبارات من نوى الحكاية المستشرفة عند"واسيني الاعرج "،حيث استثمرها لتحديد أفاق "ليتل بروز"في عالمه الممكن:"كثرة الحروب ،تقتل الحرب-الحرية ضد التوحش-كل من ليس معنا ضدنا"[1] .

لقد نشأت الحيرة والتّردّد في النّص إثر استعمال الروّائي"واسيني الاعرج" لتلك الأماكن الغريبة، مع أنّه قد تقصّى التّأريخ في معالجته هذا الموضوع المستشرف، هذا الأخير الذّي جعله أكثر إخلاصا في اختياراته للأسماء ،إلاّ أنّ حاجة العالم الممكن لما يوافق محمولاته دفعته إلى التّغريب والبحث فيما هو غير متداول، وكأنّها سمة يلجأ إليها الكتّاب لمنح عالمهم جماليّة خاصّة، كما صرّح أحدهم"وأكثر شيء هو لذة اختراع الأسماء، وكان يتعيّن عليّ أحيانا أن أكبح جماح رغبتي في وضع الغريب من الأسماء "[2] .

تسميّة المكان لعبة إيهاميّة قد تقذف المتلقي نحو زوايا مظلمة مجهولة أوالبحث في خلفيّات مختلفة، لكن يكفيك من هذه اللّعبة إشراكها للمتلقي في هذا القلق والتّوتر النّاتج عن التّعتيم المكاني، الذّي انتهي إلى بناء تصوّر مقابلا يوافق العالم الجديد بطريقة مبتكرة حافظت على خصوصيّة المكان في الزّمان الماضي، خاصّة أنّ للأسماء* دورا كبيرا في تفعيل كينونة الأشياء في عالمها وتحديد طبائعها، لتبعد عنها التّنكير مهما كانت غريبة.

ولأنّ"التسمية وفق تعريف أولي عام هي إمكانية انبثاق العالم من عمائه وفوضاه هي الإمكانية التي تسلطها اللغة على العالم لتقطيع صلابته وتحويلها إلى معرفة "[3]، وعندها لجأ الرّوائي لمنح عالمه هذا التّميّز والوجود بتحديد أطر أمكنته، ولو بمجموعة الإشارات المكانية والزّمانية التي سعت إلى تكوين معادل تخييلي للمكان الغريب أواللاّمألوف في المرجع الخارجي .

2-الموقع المكاني:

"أميروبا"مكان استحدثه الروائي في منطقة بصحراء الربع الخالي بعيدا عن موقع القارتين (أمريكا وأوربا)،وهي مثّلت منطقة عسكريّة تحصّن فيها"ليتل بروز" لتكون قلب التّحكم في المكان وقد وصفتها الرّواية بأنّها مكان استيراتيجي غريب لا يدخله إلاّ أشخاص ينتمون إليها وهي خاضعة لإدارة "الأخ الصّغير"، "ليتل بروز"، وقد استغرب"آدم غريب"وجوده في هذه القلعة التّي ألقت في نفسه الشّك والغموض، فقد استثار

---

[1] واسني الأعرج : 2084 ،حكاية العربي الأخير ،ص48.

[2] : ديفيد لودج :الفن الرّوائي،ص48.

*أهمية الاسم تظهر من خلال ما درج عليه النّاس في تسمية الطفل المولود قبل أي شيء ،ليكون أول مرحلة تثبت وجوده في عالم الحياة.

[3] محمد صابر عبيد : مغامرة التجنيس الروائي (سؤال الجنس و النوع))، عالم الكتب الحديث ،ط 1، 2012، ص125 .

موقعها انتباه المتلقي حين أخبر النّص بتمركزها في مضيق هرمز* والبحر الأحمر والصّحراء وكونها منطقة عبور بين أرض"آرابيا" وغيرها من أراضي أوروبا وأمريكا "**إن موقع أميروبا استيراتيجي و مهم،فهي تقع في منطقة وسطى يتم من خلالها التحكم في حركة جزء مهم من النفط العالمي أو ماتبقى منه لهذا كان احتلال مضيق هرمز... مسألة حيوية**[1]...

إلاّ أنّ الرّوائي لاستيهامه بالتّاريخ ولأنّه فارق التّأريخ روائيا لأجل التّاريخ الرّوائي ولأنّه يحبّ أن يوصل نصّه (بالماقبل النّص) الذّي يكاد ألاّ تستغن عنه هذه الرّوايات حتّى وهو يصنع عالما مستقبليا، يعود بين الأسطر والصّفحات إلى مؤشّرات تمكّن المتلقي من تحديد موقعها الجغرافي على أرض الواقع دون أن يصرّح باسمها الحقيقي مباشرة، وإنّما يتعمّد أن يرحل بالمتلقي ليسافر معه في هذا البحث وينقب في الآثار ليكتشف بنفسه اسم القلعة.

قدّم الرّوائي احتمالا تأريخيا في صورة أسطوريّة أسند فيه تاريخ"القلعة" إلى مجموعات مختلفة من الحكام الذّين تناوبوا على الإقامة فيها وقد فصّل في استيلائهم عليها، وكان يزاوج بين ذكر الحقيقة والخيال حتّى يوهم المتلقي بوجود جديد، إذ يقول"**كانت القلعة في البداية كما تقول بعض الرّوايات القديمة مأهولة بناس ينتهون إلى بقايا قبائل كنعانية .....معظم أبنية القلعة قديمة.هناك إضافات متأخرة بخصوص برج الطوابق السبعة.المكتبة الدينية التي امتلكها الكنعانيون.....لكن الرومان أعادوا بناءها.يؤكد المؤرخ اليوناني تيت لايف على أن الإمبراطور الروماني يوليان ،زارها في فترة حكمه،ما بين361م و363 م،وقدّم أضحية للرب في معابدها الجانبية.....لم تفتح في الفترة الإسلامية أبدا بالقوة بل بالحيلة والخداع في عام 636 م بقيادة خالد بن الوليد وأبو عبيدة بن الجراح.....**" [2].

كما استمر الرّوائي في ذكر المتعاقبين على القلعة والمسهمين في عمرانها،كذكره رواية(دامس) ومساعدته لجيش "خالد بن الوليد" بالتّفصيل،و كيف أصبحت مقر حكم سيف الدّولة الحمداني ومن بعده السّلجوقيين و"الظاهر غازي بن صلاح الدين"،ثم ما أحدثه المغول بها من خراب و"تيمور لنك"...إلى أن يصل إلى حكم

---

[1] *.واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص 49.*

** مضيق هرمز الذي يقع في جنوب الخليج ،تحدّه من الشّمال إيران ومن الجنوب سلطنة عمان واسمه نسبة لجزيرة هرمز التي تقع في مدخله ،فحوالي 40 من الإنتاج العالمي للنفط يمر عبر هذا المضيق ،عرضه 50 كلم وعمق مياهه 60م يستوعب من 20 إلى 30 ناقلة نفط يوميا،يمر عبره نفط إيران والكويت وقطر ومعظم إنتاج السعودية88 والعراق98 والإمارات99 ..ينظر،الموقع :5يوليو2018 : www.bbc.com ،37: 12 سا،13 -4 -2020 .*

[2] *:ينظر، واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير ،ص ص 123 -129 .*

العثمانيين واستعمال الحلفاء لها في الحرب العالميّة ضد جيش"هتلر"،وفي الأخير يذكر احتلالا داخليا لها بعد اندلاع حروب آرابيا الدّاخلية ويسمّيه ب"أصحاب الرايات السّوداء"أو"التّنظيم"، وكلّ هده التّفاصيل يرويها في ما يجاوز"السّت صفحات " .

أومأ الرّوائي بعد هذه المرحلة من الشّرح إلى أنّ القلعة يمكن أن تكون(قلعة حلب) في قوله:"**هناك من المؤرّخين من يخلط بينها وبين قلعة حلب**"[1].ولقد ذكرت بعض مراجع التّاريخ هذه القلعة، والمهمّ في كلّ ذلك أنّ الرّوائي تتبّع تفاصيلها بطريقة ممثالة لتلك المراجع حيث تكاد تتطابق فيها المعلومات حرفيا ، حتّى عند وصف القلعة داخليا اعتمد على ما سجّله الرّأي التّاريخي،:" **في القرن 10 أصبحت مقر سكن وحكم سيف الدولة الحمداني .لم تتوقف أبدا عن مقاومة البزنطيين ومن بعدهم الصليبيين .ظلت حصن المسامين القوي في شمال الأرض العربية .وفي العهد السلجوقي زاد اهتمام نور الدين بالقلعة ،فرممها وأضاف لها الكثير من المباني ومنها قصرا ومسجدا لتصبح لاحقا مقرا لحكمه وإقامته .جدّد حصونها وغطى سفح التل بالحجارة فبلغت أوج ازدهارها**"[2].

ممّا جعل هذا النّص الرّوائي لا يختلف عن النّص التّاريخي في هذا القول:"وفي القرن 10م أصبحت مقر سكن وحكم سيف الدولة الحمداني المزدهر. وبقيت القلعة تقاوم البيزنطيين ومن بعدهم الصليبيين، وظلت حصن المسلمين القوي في شمال سورية .وكذلك فعل بنو مرداس .(1025-1079) وفي العهد السلجوقي زاد اهتمام نور الدين بالقلعة، وبنى فيها كثير من المباني، ورممها وبنى فيها قصراً ومسجداً وأصبحت مقراً لحكمه وإقامته. وجدّد حصونها وغطى سفح التل بالحجارة فبلغت أوج ازدهارها" [3]،لقد تطابق النّصان حرفا حرفا وكلمة كلمة،وهذا أكّد اعتماد الرّواية على (الماقبل النّص) في عمليّة التّأريخ لقلعة "حلب" أو "أميروبا" .

لا بدّ أنّ هذه المراوغة في الإماءة إلى"قلعة حلب"والتّصريح بموقع "هرمز" استوقفت متلقي النّص بين محلين ؛الأوّل: هو حال نظرة متلق بسيط احتكم إلى معطيات بثّها نص روائي في وصف قلعة اسمها"أميروبا"، ولا يهمّه في كلّ ذلك إلاّ متابعة الأحداث ومعرفة أخبارها بشيء من الفضول الذّي أنتجه ذلك التّردّد الممارس

---

[1]. المصدرالسابق ، ص 126 .

[2]. المصدر نفسه،ص 126.

[3]. ينظر، الموقع:اكتشف سوريا 35 :12 سا،23 /8/ 2017 ، http://www.discover-syria.com/bank/5783)

من النّص في تمويه الحقائق وإخفاء معالم الأثر وخلفياته المرتبطة بالوجود الواقعي، وهو في هذا المبدأ لا يبتعد عن إحدى آليات بناء القصّة العجيبة أوالغريبة التّي ترتهن"بالأمكنة غير المطروقة أوغير المألوفة والكائنات الغريبة والأشياء العجيبة ولوحدث وأن سلبها أحد هذه العجائب والغرائب فلن تعود حكاية عجيبة وغريبة"[1].

أمّا الثّاني:فاستعاد من خلاله المتلقي بناء معطيات جديدة انطلاقا من تصريحات النّص، فأنتج تجليا جديدا حاول فيه إدراك هذه الصّورة "قلعةأميروبا"من خلال الارتداد نحو التّاريخ، وهذا يبيّن من جانب آخر،أنّ النّص الرّوائي يُجهد متلقّيه ويشركهم في صناعة الحدث عن طريق هذا النّوع من المتلقّين الذّين يتوقّعهم الكاتب ولذلك يمكن الجزم أن الرّوائي، في هذا الجزء،كان ممّن يطبّقون أنّه"ينبغي على المؤلف لكي ينظم استيراتيجيته النصية،اللجوء إلى سلسلة من القدرات(مصطلح أشمل من معرفة الشفرات) التي من شأنها أن تمنح مضمونا للتعابير التي يستخدمها ويتعين عليه التسليم بأن مجموع القدرات التي يعود إليها هو عينه ما يرجع إليه قارئه"[2]

هذا ماهيّأ،من جهة أخرى، استمرار إمكان عالم تاريخي في كتابات "واسيني الاعرج".ولقد بيّنت الرّواية في بنائها لعالم اللاتاريخي امتداد أعماق هذا العالم نحو الماضي، فكانت لكلّ أنساقِ عالم الرّواية روابط تعقد عرى الحكاية بثوابت في الماضي، وهذه الثّوابت(خيوط الممكن) تتوّلى عمليّة توجيه القراءة حتّى وإن كان النّص غريب الأمكنته ،فمن شأنها توليد التّجانس في طبائع الأشياء حتّى يحدث القبول لمثل هذه الاحتمالات.

هذا ما جعله يبتعد عن اختراق قوانين الطّبيعة في توصيفه لبعض الأمكنة ولكنّه مع ذلك قد خالف عادات المجتمع في إمكانية وجود حياة طبيعيّة داخل هذا العالم الجديد،نحو قوله:"**بؤبؤ العين الذي بواسطته تتم اليوم قراءة تاريخ الفرد،والقوميات التي صنعت تاريخه العائلي،واستعداداته للجريمة والقتل وقابليته لأن يصلح من عدمها** "[3].أوفي وصفه لما استحدث من تكنولوجيات نادرة الاستعمال ،كقوله:

"**أجهزة التّنصت الشديدة الحساسية التي يمكن أن تفضح الإنسان في أية لحظة،منتشرة في كل مكان.في كل سنة يتم تغييرها بأخرى أكثر تطورا،وأكثر حساسية**"[4].وهي محاولات استمدّ منها الرّوائي أساليب الإغراب في عالم ينتظر وقوعه يوما ما خلال سنة أربع وثمانين وألفين(**2084**).

---

[1]:علي الشدوي :جماليات العجيب والغريب،مدخل إلى ألف ليلة وليلة، ،ص42 .

[2]:فانسون جوف:شعرية الرواية ،تر لحسن أحمامة،ص ص 220 ،221 .

[3].واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص 110

[4]. المصدر نفسه ،ص 133.

3 –هيئة المكان :

يمكن الاعتداد بشكل المكان لقياس درجة الغرابة والألفة داخل النّص الرّوائي؛فبناء المكان بشكل مختلف يمنحه الاستغراب والحيرة،كأن يتّخذ صورة غير مألوفة في بنائه؛من توزيع أسوار المكان والغرف وأسقفها والألوان وكذا عمليّة تشكيل حيطان البناء وفق أشياء جديدة لم يألفها الفرد...أي كلّ مايمكنه أن يكسب المكان إغرابا هندسيا واختلافا ،كما يمكن أن يكون المكان المألوف غريبا ،في حد ذاته، باحتضانه مسرح الأحداث الغريبة.

مع ذلك لم تهتم الرّواية بتغريب هيئة القلعة ،إذ اتّخذت تصوّرا مألوفا في هندستها ،خاصّة أنّها امتدّت تاريخيا إلى جذور قلعة "حلب"، وهذاأكسبها القبول بدل الاستغراب،ولذلك لا يمكن عدّها من الأماكن الغريبة الشّكل، إلاّ أنّ الأحداث التّي قضاها "آدم" بداخلها جعلتها مرهونة بالغرابة، في حين يمكن تصنيف بعض الأماكن الأخرى التّي استحدثتها الرّواية ضمن الغريب بالنّظر إلى ما أنتجته تلك التّقسيمات الجديدة المستحدثة مستقبليّا، والتّي تصوّرها الكاتب في تنبّئه بوجود عالم جديد.

لقد ابتكر الرّوائي أماكن جديدة اهتمّ بتوزيعها بطرق مختلفة على مستوى جغرافيّة الفضاء الرّوائي للرّواية، كما أنّه أنشأ من خلالها تحالفات جديدة لبلدان اختلفت عن الماضي بتسميّاتها أوبانتماءاتها،نحو:حلف "**إيروشينا**"، وهو يضمّ دولة إيران والصين قديما ،وكذلك"**الفيدراليات الأوروبية وأزاريا وأمريكا بالتوحد ونشوء حلف أميروبا،بينما أصبح الحلف الثاني روشيناريا الذي انضمت له روسيا والصين وإيران،حقيقة موضوعية .أوروبا كانت قد تمزقت ولمم أطرافها بقوة حلف أميروبا نهائيا،بلجيكا كانت قد أصبحت كانتونات متفردة ومنفصلة وعدائية،وسويسرا وألمانيا القديمةانفجرتا وتغيرت المساحات والحدود إذ انضمت الكثير من الدول السابقة لتكون وحدة جرمانية...إيطاليا لم يعد بين شمالها وجنوبها أي اتصال...إسبانيا التي انفصل جزؤها الشمالي نهائيا،كتالونيا...فقد مسحت الكثير من البلدان والأقوام من الخرائط نهائيا**"[1].

لقد قام الكاتب بإعادة توزيع جغرافيّة هذه البلدان داخل العالم المستقبلي ومنحها أدوارا مستمدّة من تاريخها الماضي، ولكنّها منبثقة عن جغرافية جديدة تتناسب ومعطيات العالم الجديد، لذلك اقترح الكاتب هذه الأماكن التّي عبّرت عن مسار عوالم الرّواية في بحثها عن فسح يلوذ إليها الكاتب في استشراف وقائع ممكنة لعالم يتجاوز التّاريخ إثر تجاوزه للواقع وللماضي، ولكن دونما إلغاء حضورهما الخفي الذّي كان سببا في هذه

[1]. المصدر السابق ،ص ص 49، 50 .

التّقسيمات الغريبة التّي اختلفت عمّا اعتاده المتلقي يوما ما،مع إعلانها،باستمرار، لسلطة تاريخ ضمنيّة تتحكّم في فعل السّرد.لأنّ"قراءة عمل تخييلي معناه تقديم تخمينات استنادا إلى المعايير الاقتصاديّة التّي تتحكّم في العالم التّخييلي .لا وجود لقواعد...عليها افتراض هذه القواعد في اللّحظة التي نتهيأ لاستنتاجها من النّص.فلهذا السبب فإن القراءة هي مراهنة :نراهن على أننا سنكون أوفياء لاقتراحات الصوت الذي لا يقول لنا صراحة إنه يقترح علينا شيئا ما ".[1]

2-2-4- الغرابة في الزّمان

لا يمكن القول إنّ الزّمان في هذه الرّواية غريب وإنّما كونه استشرافيا وضع موضع اللاّحقيقة، فهو زمان يروي أحداثا ستقع يوماما،ولمّا كانت سنة"2084 "هي زمن الأحداث، فغرابة هذه السّنة تحققّت بغرابة أحداثها، ولهذا فالاستفسار عن الزّمان لاينفصل عن سرد أحداثه المرتبطة بزمنيّته التّي تتنبؤ بظروف تناسب التّاريخ من ناحيتي؛ الماضي لتكون امتدادا طبيعيا له ومن ناحية المستقبل لتعبّر عن تطوّر الحياة، "فالتاريخ لانقدر على تفسيره إلا إذا كان المرء يملك أفقا تاريخيا واسعا عن طريقه يلتقي الماضي بالحاضر، فالحاضر بدون ماض يكون مبتورا وتكون تجربته ناقصة والماضي بدون حاضر جمود وتأخر...فالتاريخ شيء أساسي فهو يشبه المدونة التي تحتوي على كل التجارب السابقة "[2] .

مع أنّ الحياة المتصوّرة في هذا السّرد الاستشرافي لغت كلّ جوانب تطوّر الإنسانيّة التّي انتهت، غالبا إلى الدّمار، وكأنّها مجرّد محاكاة لما عاشه العربي في الوقت المعاصر، مع بقاء السّيرورة الزّمانيّة، فاستعادت الرّواية وقائع العصر لتنشئ ذاكرة لمتلقي عام"2084"، ذلك"أن الفاصل بين الحدث والمتلقي ليس زمنا فحسب،بل مضافات لغة أيضا"[3] ،لبناء عالم معقول بلغته في هذا الزّمان المستقبلي يقبل المتلقي احتمالاته ويستوعبه عن طريق استعانة الرّواية بمقولات السّرد في الماضي (زمان، مكان، شخصيّات..) وإنتاج مقولات جديدة تنسجم بوقائع(2084) متجاوزة بذلك التّاريخ ومجاورة له.

إذاً، غرابة الزّمان الرّوائي في هذه الحال، لم تتحقّق إلاّ في كون الزّمان تخطّى حدود التّاريخ المعروف ليكوّن تاريخ اللاّتاريخ، فالرّواية قدّمت عالما ممكنا انزاح عن التّاريخ ولكنّه نما وفق قوانين الحياة نفسها للتّبشير بما هو آت أو الإنذار منه، وقد حقّقت الرّواية فعلها في تقديم احتمالها الثّاني(الإنذار) الذّي توعّد بوجود انهيار شامل

---

[1]: أمبيرتو إيكو:نزهات في غابة السرد،ص 177.

[2]: حسين أحمد بن عائشة :مستويات تلقي النص الأدبي(رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا)، دار جرير للنشر والتوزيع ، ط1، 1433 هـ -2012 م، ص 34

3 : سعيد بنكراد:الشرعية وسلطة المتخيل،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية،ط1 ،10/2016 ،ص120 .

لمستقبل الإنسان العربي،وصل إلى درجة انقراض هذا الجنس البشري، ولهذا صرّح الرّوائي في ثنايا روايته أنّ الإنسان العربي لم يعد قادرا على الاستمرار، وأنّه إنسان غير صالح لأن يكون موجودا في ظلّ قوى تتحكّم في حياته وتصنع له معاطف للموت،كقوله على لسان شخصيّة "ليتل بروز":"**هناك أمم لا تصبح مفيدة إلاّ عندما تتحوّل إلى رماد.نحن من يمنحها النار وفرصة التحول إلى رماد قبل الدخول إلى تاريخ ظلّت على حوافه**"[1].

نقل الرّوائي مشكلة الإنسان العربي في هذه المرحلة الزّمانية(2084)وأصرّ على أنّها السّنة التّي يبلغ فيها العربي أسوأ درجات التّخلف وتتحقق فيها كلّ معالم التّراجع، وعليه كان تحديد الزّمان المستقبلي في الرّواية من إمكانيات التّلاعب برهانات الفعل السّردي وإغرابه، إذ يخوّل له التّحكّم في هذه العمليّة، لكون"الزمن عنصر أساسي في التّحول من العلاقات المجردة إلى العمليات،لأنّ هذا التّحول يفترض خلق مدى محسوس بين الأفعال نستطيع من خلاله تلمس أثار الزمن على سلوك الشخصيات و ردود أفعالها وكذا على تطور القيم المتداولة بينها أيضا "[2].والإخبار بأحداث تنسب إلى زمان لم يعشه الإنسان بعد هو نمط آخر لتجسيد الغرابة وتحسس غير المألوف لبعد العهد عمّا هو معاصر، ممّا يفتح الأفاق أمام الرّوائي لاستحداث ما يمكنه أن يكون صالحا للحياة في هذا الزّمان.

لن يكون بمقدور المتلقي،إذ ذاك، أن يرفض الحقائق أويقبلها، في الوقت نفسه، بعلّة بعد الزّمان وما يشوبه من غيب، بل إنّه يتطلّع متردّدا بين التّصديق والتّكذيب لما يحدث في هذا الزّمان المستقبلي،وقد قال كثيرون أن نبوءة "جورج أرويل"في نصّه"1984" تحقّقت،و"واسيني الاعرج" سائر على خطاه في احتمالاته ، إذكلّما كانت أسانيد الرّوائي قويّة كلّما مالت كفّة المتلقي نحو التّصديق والعكس أيضا، والغالب أنّ مايقوّي هذه الأحداث ويؤيّدها استلهام الرّوائي لبناء حقائق رواياته ممّا ألفه الإنسان وعرفه، ف"كل عمل فني مستقل بنية، يرتبط بمرجعيات سابقة ومستوعبة في كيانها الجوهري نفسه، وبالتّالي فالبنيات لا تتموقع وتستقل من التاريخ بل تتكون وتتعين من خلال أنساق متتالية في الزّمان "[3].

لعلّ ذلك ما أومأ إليه النّص الرّوائي من خلال تعاليه مع ما مضى من أحداث أو أخبار منثورة في متون

---

[1]. *واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص ص 99 .*

[2]: *سعيد بنكراد : السيميائيات السردية دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص 156 .*

3: *حسين أحمد بن عائشة : مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا) ، ص 27 .*

الكتب أومنقولة على ألسنة الرّواة(كقصص اللّيالي وأخبار الصّحابة وقصص القرآن وروايات عالمية...)،في حين أنّ كتابة الرّوائيين عن أخبار الماضي وحتّى أساطيرهم مما ذكر في كتب الأعاجيب والتّاريخ تؤخذ بكثير من الصّدق من قبل المتلقي، لأنّ الرّوائي سيكون بصدد رواية شيء حدث ووقع في زمان محدّد، وهو أمر يمنح الموضوع قوّة الصّدق ولوخالطه العجب، وعليه فحديث الرّواية عن أمور مستقبليّة أوقع الحيرة في نفس المتلقي لتكون أكثر عرضة لتردّده وقلقه، وهو جانب أكسب النّص الغرابة بشكل ما، فاستفز المتلقي بأسئلة فرضتها زمانيّة الموضوع،نحو؛أيمكن أن يقع هذا الأمر فعلا؟ أصحيح أن ينتهي العربي إلى هذه النهاية المأساوية؟

نتيجة:

إنّ الحديث عن الغرابة في هذه الرّواية لا يتشكّل من خلال اشتغالها حول تيمات العجائبي المعروفة، وإنّما تمّ تعيين تمظهرات الغريب فيها برصد كلّ التّحوّلات التّي مرّت بها أنساق الرّواية بين مرحلة المألوف ومرحلة اللاّمألوف التّي استشعرها المتلقي؛أي في عمليّات الانتقال بين الوجود الأوّل الطّبيعي المألوف والثّاني حيث تغيب الألفة والأنس عن هذا الوجود على مستويات الرّواية كلّها:الشّخصيات والأحداث والمكان والزّمان، ولاشكّ أنّ هذا الأخير هو من كان يتحكّم في سلسلة التّغيرات التّي حدثت بين المرحلتين؛ الحياة في المرحلة الزّمانيّة الأوّلى ثمّ الانتقال إلى المرحلة الزّمانيّة المستقبليّة الثّانية، حيث تتنبّؤ الرّواية بممارسات الإنسان في زمان لم يتحقّق وجوده بعد عند المتلقي، وعليه فالغرابة لا تتحقّق في هذا المتن الرّوائي إلاّ من خلال أفق المتلقي.

لقد لاقى نص"جورج أورويل" (1984) انتشارا واسعا في الآونة الأخيرة، باعتبار أنّ ما تحدّث عنه هذا الرّجل أصبح حقيقة واقعة، فهل يرجو"واسيني الاعرج"في نصّه هذا القبول من محاولته رسم نهايات مؤلمة للشّعب العربي انطلاقا من مقدّمات تاريخيّة مارسوها ويمارسونها، خاصّة شعوب الخليج العربي الذّي دارت أحداث النّص في أمصارهم.

يجب التّنبيه إلى نقطة مهمّة:فعلى الرّغم من أنّ النّص"2084" تحدّث عن عالم مستقبلي سيعيشه الإنسان في سنة(2084)إلاّ أنّ معظم أحداث النّص كانت ترتدّ بالقارئ نحو أحداث العصر من حرب الخليج و العراق والحروب الأهليّة عند العرب أو الرّبيع العربي وأثار كلّ ذلك على العلماء والمفكرين، إلاّ أنّه لا تُعدم تلك الإشارات القليلة التّي اهتمت برصد تحوّل بعض أجزاء العالم (آرابيا) عمّا كان سائدا.

كما خلا النّص تماما ممّا يذكّر بهذه المرحلة الزّمانيّة المتقدّمة، فلم يعبّر النّص عن هذا الزّمن داخل مجرى الأحداث، ماعدا كلمة السّر التّي اختارها "آدم" للولوج إلى الكتابة الصّوتيّة في مسجّلته، وهي"اثنان .صفر

.ثمانية.أربعة.آدم.Adam 2.0.8.4"في الصفحة"أربعة وتسعين"(94)،مع أنّ نص"1984"أعلن في كم موقف عن زمان أحداث الرّواية التّي عالجها النّص، ومن ذلك كا ذكره في الصّفحة" الثالثة عشر والرّابعة عشر" (13 و14)"الرابع من نيسان 1984 ذهبت إلى إحدى دور السينما وكانت جميع الأفلام التي تعرض أفلاما حربية ."[1]

1: جورج أورويل:1984 ،ص14.

3-إمكان عالم تخييلي دون التّاريخ :

لقد تبيّن،سابقا، أنّ هناك ثلاثة إمكانات يمكن أن يلجها الرّوائي في صناعة الرّواية، وهي جميعا لا تنشط إلاّ في إطار التّاريخي؛ إذ يمكنه أن يروي ما حدث فعلا على مستوى الواقع وقد سجّله التّاريخ، في الوقت نفسه، ليكون أمام موضوع روائي يعادل فيه موضوع التّاريخ،كما يمكنه أن يتجاوز موضوع التّاريخ إلى ما لم يقع في حياة البشر بعد، أوإنّه يُحسب ممّا يستحال وقوعه على نحوما تقدّم فيه الحديث؛ في المبحث إمكان يتجاوز التّاريخ، أوقد يراوح الرّوائي بين الإمكانين السّابقين، حيث يكون داخل إطار التّاريخ ولكنّه لم يتقص الأحداث ولم يهتم بتسجيليّتها الحرفيّة، أوقد يكون موضوع الممكن من وقائع الحياة ولكنّها تلك التّي لم تؤخذ بعناية التّأريخ، وفي هذه الحال، سيُكتب النّص الرّوائي في إطار عالم ممكن لموضوع دون التّاريخ، أي أنّ النّص تاريخي لكنّه لا يطابق التّاريخ في جميع الأحوال ولا يخرج عن حلقاته في الوقت ذاته، لأنّه سيظلّ ممّا يولده التّاريخ العام لا التّسجيلي.

إنّ كثيرا من الأعمال الرّوائيّة قد غلب عليها هذا التّصوّر الذّي انحصر فيه الممكن في إطار تاريخيّة الحياة حيث شاكل أغلبها مواضيع الحياة في معالجتها ليوميّات الإنسان بمستوياته المتعدّدة؛ فنقل خبرات متفاوتة لجماعات من النّاس أُعلن عن كينونتها التّاريخيّة يوما ما أوقد تكون ممّا سُكت عنه، ولم يتم تسجيله بعد،لذلك تنوّعت مظاهر عالم هذا الممكن في تعبيرها عمّا اعترى هذه اليوميّات، سواء على مستوى الفرد أم على مستوى الجماعة، وكي تتمّ عمليّة إدراك هذا الممكن لابدّ من النّظر في حقول هذه اليوميّات بحثا عن ممكنات هذا الفعل التّاريخي؛كيف يتجلّى؟ وفيمن يتحقّق؟ومتى يتّم ذلك؟

مبدئا يمكن التّعامل مع هذا الإمكان ببناء عدّة احتمالات تقتضي جميعها جانبا من جوانب الحياة الممكنة؛ **الأوّل**:يوميّات الفرد،وفيه يُنتج نصا يتقصّى عالم"ذات"معيّنة، كما هو الحال في"**عالم الممكن المعادل للتّاريخ**"، ولكن لا يكون الفرد هنا علما من الأعلام التّي اعتنى بها التّأريخ ولا ممّن سجّل بطولاتها كشخصيّة العلم(الأمير عبد القادر الجزائري) في رواية "**كتاب الأمير**"، وإنّما تعلّق الممكن في هذا الاحتمال بعرض يوميّات شخصيّة ما؛ قد تكون هذه الشّخصيّة موجودة أومعروفة، ولكنّ التّاريخ لم يسجّل حياتها، أوأن تكون هذه اليوميّات لشخصيّة نكرة عرضها الكاتب في عالمه ولكنّه ليتجاوز التّاريخ، لأنّها حتّى ولوطابقت التّاريخ ستظلّ نكرة لا تَسِمُ علما من الأعلام.

الثّاني:أن يهتمّ فيه النّص بيوميّات الجماعة، أي أن يعالج قضايا جماعة ما، وهنا يطيب التّنبيه إلى أنّ

هناك فارقا بينها وبين إمكان عالم الأحداث في"**عالم الممكن المعادل للتّاريخ**"، إذ إنّ هذه الأخيرة مقيّدة بوجود تاريخ سابق قار،غالبا، قد سجّل أحداث الجماعة ومختلف تبعاتها؛ من أسباب ونتائج وغير ذلك ممّا يصف أحوالها أو يتعلّق بوجودها، بينما اكتفى الرّوائي في هذا الإمكان بتصوّر مقبول ليوميّات جماعة ما داخل التّاريخ، لم يعتن فيها بالمطابقة التّامة، وإن اعتمدجزئيّا عليها في بناء هذا العالم، وعليه اهتمّ هذا النّوع من الإمكان بالبنى الطّبيعيّة لهذه الجماعة؛ فقد ركّز على بنيتها الاجتماعيّة أوعرض لسياستها أوثقافتها..أي كلّ ما يمكن أن تشكّله الجماعة من آفاق واحتمالات لبنية مجتمعيّة،شأنه في ذلك شأن التّاريخ الذّي يعدّ"طريقة للنّظر إلى التّجربة الإنسانية سواء في حياة الأفراد الذّين يشكّلون أجزاءها،أوإلى حياة المجتمع الذّي يمثّل الجموع "[1].

لقد قدّم"واسيني الاعرج"في هذا الاتّجاه الكثير من الأعمال الرّوائيّة التّي حاولت نقل حياة المجتمع والتّعبير عن انشغالاته اليوميّة في مواجهته لمعترك الحياة، وقد عرضت نصوصه قضايا مختلفة فرديّة وجماعيّة صوّرت ما عاشه الإنسان في نطاق أسرته وعلاقاتها أومجتمعه وقوانينه وعاداته، من خلال تصوير بعض التّجارب الإنسانيّة التّي وقعت أويمكنها أن تقع لخضوعها لمؤشّرات التّاريخ، وهو ما يؤهّلها لمستوى إمكان عالم دون التّاريخ .

عاد النّص في هذا الممكن إلى تلك الخبرات والتّجارب التّي حقّقت احتمالات ممكنة داخل التّاريخ، ولكنّها لا تساويه أوتتجاوزه ،فهي لم تسعَ إلى مطابقة تاريخ حياة الأوائل المدوّنة ولا إلى ترديد قضايا التّاريخ المعروفة، وإنّما سلك فيها الرّوائي مسلك التّجريب منطلقا من مجموع التّراكمات التّي ولّدتها الحياة العاديّة للنّاس لتكون من مركبات الوجود أومكوّنات التّاريخ، وقد عبّرت روايات"واسيني الاعرج"عن مخاض هذا النّوع من التّيمات أمثال:رواية"**كريماتوريوم،سوناتاالأشباح القدس**"، "**رماد الشرق**"، "**مملكةالفراشة**"،"**البيت الأندلسي** "، "**ليالي إزيس كوبيا**"،"**سيرة المنتهى**"....

انطلاقا من هذا، كان للتّاريخ تداعيات أخرى لا تخضع للقوانين والمنهج، وإنّما كما ألحّ "بول فيين" أنّ التّاريخ سيبقى دائما حبكة لأنّه إنساني، أرضي، لأنّه لن يكون جزءا من الحتميّة [2]، وهذا منحه اللاّتحديد وأبعده عن التّأريخ المشروط بالتّدوين، لذلك عبّر هذا الممكن عن تطلّعات الإنسانيّة المنتشرة في التّاريخ الإنساني إلاّ أنّ التّأريخ أهملها، أوأنّ اللّحظة المناسبة لم تأت بعد ليُعتنى بكينونتها، ومع ذلك ظلّت من متعلّقات تاريخ الحياة الإنسانيّة التّي تكرّرت ولم تدوّن.

---

[1] قاسم عبده قاسم:تطورمنهج ابحث في الدراسات التاريخية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ،ط1 ،2000 ، ص13 .

[2] : voir ,Paul Veyne :comment écrit l'histoire ,p46.

تمظهرات التّاريخي في عالم الممكن لروايتي(البيت الأندلسي وسيرة المنتهى)

إنّ إنتاج هذا النّوع من الممكن الّذي لا يتجاوز فيه الإمكان موضوع التّاريخ مرتبط بتيمات حياة النّاس داخل المجتمع، والذّي شكّلته مادة (الماقبل النّص) في تاريخيّة الحياة وتخييل الرّوائي وتقنيات الكتابة،وكلّها اجتمعت لسيادة التّخييل في بناء حياة ما(وقعت أوقد تقع)، وهو نمط دلّت عليه الرّواية –غالبا– بالشّكل الواقعي التّخييلي، وهو من أهم العوالم التّي عالجتها روايات"واسيني الاعرج"؛"**سوناتالأشباح القدس** "، "**مملكة الفراشة**"،"**البيت الأندلسي**" وغيرها .

لذلك احتاجت العمليّة القرائيّة،هنا، إلى تحديد هذا الممكن الذّي كان فعله الرّوائي دون التّاريخ وبصورة أدق؛ تحديد شكل عالم ممكن لواقع تخييلي، من خلال تلك النّصوص التّي اهتمّت بماوقع في ماضي الشّعوب أوماسيقع في حاضرها، لأنّ التّاريخ يتّسع لما هو أكثر من ذلك، سواء أكان مدوّنا أم شفاويّا. وبالتّالي كانت الرّواية أنسب الأعمال الأدبيّة في تمثّلها لتلك الوقائع التّي لا تنفصل عن التّاريخ، ممّا يحكمهما من تشابه ومماثلة بينهما إمّا في ما مضى أوفي ما هو مستقبلي،لأنّ، "في الواقع في حدّ ذاته وقائع اجتماعية تربط بالحاضر ووقائع اجتماعية تربط بالمستقبل"[1].

وبما أنّ العالم الممكن في هذا النّوع من التّشكيل ارتبط بمواضيع الواقع الإنساني التّي يحياها داخل المجتمع، فإنّ مظاهره لن تتجاوز هذا الواقع التّاريخي، وإن كانت تعبّر عن بناء تخييلي، لذلك تبلورت علامات هذه العوالم التّاريخيّة من خلال مجموعة من البنى التّي لا يتهيّؤ الواقع إلاّ من خلالها ،وللتّعرف على طبيعة هذا العالم لابدّ من استخراج تمظهرات التّاريخ الإنساني في هذه النّصو، وكيف سعت الرّواية إلى بناء إمكان تخييلي لكنّه دون التّاريخ.

إذا كانت أهمّ المظاهر التّي جسّدت هذا العالم تعلّقت بوجود هويّة الحياة الإنسانيّة نفسها؛ في عالم الذّات الفردانيّة، أوفي عالم الذّات الجماعيّة، وبمختلف الإثارات التّي حقّقها هذا الوجود على مستوى ذات الفرد أوذوات المجموعة، فإنّ هذا المعنى تحقّق،فعلا، من خلال ماهيّة الواقع، هذا المصطلح الأخير الذّي لا يعرج فيه نحوالأبعاد الفلسفيّة أوالتّنظيريّة، وإنّما يكفي في كلّ ذلك ما مثّله من حقيقة للوجود الإنساني في عالمه،أي على الأقل، أنّه حمل دلالة كينونة الإنسان في البعد الزّماني المعاش الذّي امتدّ داخل المكان أو الفضاء ليوصف بهيئة كائنة معيّنة، يتمثّلها الذّهن ويؤمن بحقيقتها لوجودها الفعلي في الحياة أوالعالم، وعمليّة الوجود تتعلّق

[1] يوسف الأنطاكي :سوسيولوجيا الأدب ، الآليات والخلفيات الابيستيمولوجية،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1 ، 2009 ،ص 200 .

بإثبات الاعتقاد في كينونته إمّا حسيّا أوتجريديّا(ذهنيّا)، وهو ما استدعى حدودا مميّزة تتمثّل وجوده عند المتلقي بإدراكه لتصوّر ما يحقّق تلك الكينونة من خلال مكتسباته القبليّة المتاحة.

بما أنّ هذا التّصوّر ينتجه متلقي النّص، فهو مخوّل إلى أن يضاهي به ما تعكسه لغة النّص من معان لامتلاكه لحدود معرفيّة يقارب بها تلك الصّورة، وإن عجز عن إنشاء تمظهر واضح لمقاربته تلك اللّغة، عدّ هذا الموضوع أوالتّصوّر غريبا(لتعلّق الأمر بموسوعة المتلقي)، مع ذلك يبقى احتمال قدرته لرؤية هذا العالم يوما ما على مستوى واقع التّخييل، لأنّ الكاتب أنتجه بوجود هذا الاحتمال في حدّ ذاته وإن غاب عن القارئ، "وبما أنّ التّخييل السّردي يبدو أكثر طمأنينة من الواقع علينا أن نؤول هذا الواقع باعتباره تخييلا سرديا"[1] .

لابدّ أنّ إنتاج ممكن وفق هذا التّوصيف سيكتنفه التّاريخ لا محالة، لأنّه سيظلّ مرتبطا بفعل منجز للوجود البشري(فرداني أوجماعي) داخل إحداثيتي الزّمان والمكان، في إطار ذلك التّاريخ، وبشكل آخر إثبات هوّياتها من خلال تحقيق فعل كينونتها، وهو ما يعني"القدرة على إعطاء الوجود في"ذاته" كينونة وجود "لذاته"[2] وحتّى تتمثّل كينونة هذه الذّات أومجموع الذّوات بوضوح يلزم العودة نحو مصطلح الهويّة لتعيين محدّداتها الطّبيعيّة؛ خاصّة إنّهاارتبطت،في أغلب مقارباتها، بالذّات،"فكثيرا ما يستعمل لفظ الهويّة في الحقل المفهومي لكنّه يقل تحديده بصفة منتهيّة وملزمة حدا قد نرى فيه حاويا لكلّ المعاني التّي تتقصّد الذّات تعريفا وتحديدا إذ يمثل موقعا ومرجعا كلّما أردنا تفسير أوتأويل الموجود...جعل مفهوم الهويّة لا يملك ثابتة مفهومية يعود إليها كل تعريف"[3].

أن تمتلك الذّات هويّة، أي أن تتميّز ويصبح لها وجود موضوعي، وحين يقيم النّص إمكان عالم تخييلي دون التّاريخ فهو قد اشتغل،فعلا، على بناء هويّة الذّات تاريخيا وفق ترتيبات دقيقة تمنحها كينونة التّميز في التّاريخي، فماهي هذه المحدّدات التّي استعان بها"واسيني الاعرج" في بناء هويّة الذّات في نصّه الرّوائي؟

لمّا كانت الهويّة تفيد معنى"الشبيه والمماثل وتعارض ماهو مختلف ومتنوع من خلال أصلها اللاّتيني (idem)من(identicus)، فإنها ابستيمولوجيا تحتكم إلى الغيريّة بصفتها شرط إمكان تصوّرها ووجودها"[4]، ولهذا فمعالجة هويّة الذّات تعلّقت بذوات الآخرين، وبناؤها تحقّق ببناء إمكان عالم تخييل لهويّة الذّات أولهويّة

---

[1]:أمبيرتو إيكو:ست نزهات في غابة السرد،ص 189 .

[2].فتحي التريكي:الهوية ورهاناتها،تر نور الدين السافي وزهير المدنيني، الدار المتوسطية للنشر،بيروت ، تونس،ط1 ،1431 ه،2010 م،ص 55.

[3].حاتم الورفلي:بول ريكور الهويّة والسرد،دار التنوير للطباعة والنشر و التوزيع،تونس،2009 ،ص17 .

[4].المرجع نفسه ، ص 36 .

الذّوات، وهما احتمالان تشكّل بواسطتهما عالم ممكن دون التّاريخ، أي تحقيق عالم تخييل وجود الذّات الفرديّة أوالجماعيّة والسّبيل إلى ذلك هو تعيين المثيل في الواقع التّخييلي من خلال خصوصيّات الإنسانيّة؛ الاجتماعيّة والسيّاسيّة والنّفسيّة والدّينيّة...وكلّ ما يؤدّي معنى لا يتجاوز فيه التّاريخ لتحمل الهويّة دلالة التّاريخ؛ بأن تكون نتاجا لتشكيلاته وذلك بالبحث في أنطولوجيا هويّة الذّات.

سيلزم هذا البحث التّوجه نحو الدّلالات التّي تبنّتها "الهويّة"،والتّي تقتضي وفق بعضها التّمييز بين أربعة أبعاد [1]:

- البعد المنطقي والميتافيزيقي وتكون الهويّة فيه هويّة مماثلة ومساواة .
- البعد الأنطولوجي–التّاريخي وفيه تتجلى الهوية هويّة تجانس وإمكانيّة استقباليّة.
- البعد السيكولوجي تكون الهويّة فيه هويّة شخصيّة وديناميكيّة الاستقلال الذّاتي.
- البعد السّياسي وفيه تكون الهويّة في الآن نفسه هويّة تكامليّة وذاتيّة.

إلاّ أنّ الطّرح الهووي في هذه الدّراسة لن يخوض في هذه الإشكالات التّي لا تزال تصارع في البحث عن مفهوم دقيق تتمثّله، ولهذا يكفي أن تخصّ العناية في هذا التّوجه بالنّص الرّوائي عند "واسيني الأعرج" وكيف تتشكّل الهوّية في منجزاته الرّوائيّة؟

يبدو أنّ مقاربة الهوّية في الرّواية الواسينيّة تتّخذ صورتين؛ تتوجّه إحداهما نحو تحديد تجلّ مستقل قائم بذاته في عمق الشّخصيّة الإنسانيّة، أي وجود معادل موضوعي للذّات في إثبات فردانيّتهاوتميّزها(حضورالأنا أو الهو)، وهو ما يعني أنّ الهويّة احتكمت إلى الاختلاف والتّنوّع لتستقرّ الهويّة عند الذّات وجودا، أمّا الصوّرة الثّانيّة فنظرت إلى الهويّة في أنّها نتاج مجموع العلاقات الّتي تنشئها جماعة إنسانيّة في إطار إثبات مستوى من مستويات الحضور الإنساني، وهو ما أعطاها طابع الانسجام والتّماثل، فكوّنت بنى اجتماعيّة واضحة جامعة لمجموعة من الذّوات المتجانسة(حضور النّحن)، كالبنيّة الدّينيّة، والسياسيّة ، والاجتماعيّة والأخلاقيّة....

إنّ الكشف عن بنية هذه الذّات أو الذّوات في النّص الرّوائي محاولة نحو تحديد طبيعة الهويّة والنّظر في المكوّنات المؤسّسة لوجودها سواء أتعلّق ذلك بمستوى الانتماء الفردي أو مستوى الانتماء الجماعي.ومهما كان فإنّ لهذه الهويّة التّي سيستعيد النّص الرّوائي حكايتها سبلا ثلاثة؛ "أولاها هويّة موروثة جذورها اجتماعيّة،ثانيها

[1]:فتحي التريكي:الهوية ورهاناتها، ص ص 36، 37.

هويّة مكتسبة:فعلها في واقعها،وثالثها هويّة مأمولة:قصدها وجودا لم يكتمل بعد"[1].

لذلك احتاج الرّوائي في تفعيل هذه الذّات أوتلك الذّوات إلى تسريد فعل وجودها الواقعي، وعمليّة السّرد تطلّبت البحث في السّيرورة الزّمانيّة لكيان الفرد أوالجماعة، ثمّ هل وجود الكيان تنتجه استقلاليّة الهويّة الفرديّة أم عضويّة الهويّة الجماعيّة؟ فما شكل العلاقة التّي تربطهما؟أيحكمها التّعارض أم الانسجام ؟ وأين يكمن التّميّز؟أفي ذاتية الفرد أم في ذواتيّة الجماعة؟

للوصول إلى الإجابة لابدّ من معرفة طرق صناعة الرّوائي لهذه الكيانات في النّص الرّوائي، ومدى استجابتها للمفاهيم المعروضة في السّاحة الفكريّة من جانب، أوربّما في محاولتها لابتكار رؤى جديدة في تفعيل الذّات(الأنا) الفرديّة أو(النّحن)الجمعيّة، من جانب آخر، ولا سبيل إلى ذلك غير السّرد الذّي يعدّ الأداة الطّيّعة في إعلان ميلاد الذّات، وهنا كان قول"بول ريكور"-:"أنا ما أحكي أنا ما أسرد عن نفسي"[2]،بيانا واضحا يعكس أدوات تشكيل الهويّة .

إذن، لامناص من السّرد خيطا ناظما لبناء الهوّيّة وذلك في اعتداده بالنّظام الزّمني في خطاب استدعى تأسيس أصول هويّة ما، خاصّة أنّ للكاتب"واسيني الاعرج"إلحاحا قويّا ،في معظم رواياته، حول إثبات إنتمائيّته أو بشكل آخر، استرداد هويّته التّي يظنّها مفقودة في زمان الموريسكيين(مسلموالدولة الإسلاميّة في الأندلس)،وقد جهد في نصوص كثيرة،أمثال؛(سوناتا لأشباح القدس،الجملكيّة،البيت الأندلسي، رماد الشّرق،...) يعيد تشكيل هذه الهويّة في مسيرة سرد طويلة بحثا عن اكتشاف الهويّة.

إنّ بحث الهوّية عند "واسيني الاعرج" الذّي أوحت به نصوصه الرّوائيّة، بدأت بأسئلته عن وضع الفرد والمجتمع وعلامات التّأسيس المجتمعي الجزائري فالعربي، ولعلّ في ذلك انعكاسا لمرحلة حياتيّة ما، فسّرها وجوده في مرحلة التّشتت الهووي؛ بين أرض حلم أن يستمرّ انتماؤه إليها لأنّها معقل الجدّ ،ومن جانب آخر،ولادته في أرض هي الوطن، ثمّ حياته في منفى هي أرض الثّقافة،كلّ هذا التّعدد جعل كتاباته تطفح بهذه التّيمات ولا تفارقها إلّا قليلا، بل إنّ اجتماع كلّ تلك التّداعيّات في تصوير الهويّة جعلها مفهوما منفتحا على عمليّات القبول والرّفض وكذا الانتقاء أوالانتفاء والتّماهي، المهمّ في كلّ ذلك أن يظلّ حدّ الانتماء هو الفاصل في إثبات وجود الذّات داخل أيّ كيان.

---

[1]. حاتم الورفلي: بول ريكور الهويّة والسرد،ص ص 26، 27 .

[2]. بول ريكور:الزمان والسرد،تر سعيد الغانمي وفلاح رحيم،ج1،دارالكتاب الجديد المتحدة،لبنان ،ط1، 2006، ص

مهما كانت طبيعة الذّات التّي قدّمتها النّصوص الرّوائيّة فإنّها لن تخرج عن محوري الفرد والجماعة الإنسانيّة، وبالتّالي فهي لاتتجاوز أحداث التّاريخ، ولا تهتمّ بوقائع التّأريخ في الوقت نفسه، ولكنّها اعتنت بكينونة الذآت في ماضيها وهذا لايراد به إقصاء مستقبلها، بل إنّ المستقبل من متطلّباتها ولكنّه مستقبل لا يتجاوز التّاريخ إلى اللاّتاريخ، فمداره هو ما يمكن أن يقع أوقد وقع؛ تحكمه مهارة الكاتب في إنتاج عالمه التّخييلي للوعي بهويّة الذّات الفرديّة والجمعيّة وروابطهما في تكوين هذا الوعي على مستويات الفرد والجماعة :ثقافيا،اقتصاديا،سياسيا،دينيا، أخلاقيا،..لتكون الهويّة "حوصلة مجموع من التّحديدات:من صدفة واختيار،من ذاكرة وحكايات مسرودة ومشاريع مأمولة"[1].وهذا فسّر خضوع الهويّة لعمليّة تكوين مستمرّة، لاتنغلق فيها على مبادئ ثابتة، ولن تكون جامدة تحكمها الحتميّة، ولا تتنصّل من الثّوابت، بل إنّها تتطوّر وتتغيّر لتقيم ثوابت وتنفتح لتجدّد مفاهيم انتماء الذّات.

هذا النّوع من الكتابة لا يخرج عن التّاريخ لأنّه سيكون داخل إطاره العام، فالرّوائي اعتني في هذه النّصوص بتقديم شهادات الذّات التّي تُحقّق وجودها الواقعي في التّاريخ، بصفة عامّة، أوفي واقع الجماعة التّاريخي، وهي في ذلك لم تختلف عمّا هوسيري، والسّيرة "تقضي بأنّ كاتب السيرة الذاتية يبرم ميثاقا مع القارئ انطلاقا من التّجنيس والتصريح بأنا مباشرة موثقة أي بخطاب مقصود به هذا النوع تحديدا وعليه أن يتلقاه بوصفه كذلك "[2]، ليكون بمثابة شهادة إثبات الذّات.

3-1 . عالم ممكن لهوية الذّات في سيرة المنتهى

اهتم بناء الذّات في العمل الرّوائي،عموما، بتحديد أبعاد تكوين الهويّة وما تستدعيه من معطيات وكيفيّات تجلّي مسارها في إطار إحداثيتي الزّمان والمكان، فامتلكت كيانا مارس التّأثير والتّأثّر في إطار الوجود الإنساني؛ وهو في النّص مجموعة تجارب حياة خاصّة أوعامّة نقلت بأسلوب عبّر عن سيرة معيّنة في التّاريخي – دون المطابقة أوالالتزام التّوثيقي الذّي يرتدّ به نحو بناء الأعلام أوالأحداث تأريخيا،كما هو الشّأن في الجزء الأوّل من هذا الفصل- وإنّما اهتمّت الرّواية بعرض أنطولوجيّة ذات ما، طرحت أسئلة كينونتها للبحث عن متطلّبات إثبات الهويّة، وهو ما يمكن أن يصفه نص"**سيرة المنتهى**" الذّي لا نحسبه إلاّ عمليّة بحث عن "هويّة ذات"، هي في الواقع ذات الرّوائي نفسه، فالسّؤال تردّد،كثيرا، حول من يكون"أنا" أو"نحن"، والبحث في

[1].حاتم الورفلي:بول ريكور الهويّة والسرد ،ص 35.

[2].فيليب لوجون: معلّم السيرة الذاتية، راهن الرواية الغربية،رؤى ومفاهيم،تر أحمد المديني،ص 85 .

إمكان تخييلي للذّات، هو بناء عالم تاريخي يجسد كينونتها؛ ماضيا وحاضرا ومستقبلا ولا يتجاوز في ذلك التّاريخ.

لمّا اتّسمت الرّواية باتّساع موضوعها ومعاينتها لمختلف المعارف واتّخاذها لذلك أشكالا متعدّدة،كان توجّه الرّوائي للتّعبير عن هويّة الذّات أوالبحث عن "الأنا" تجسيدا لشكل من أشكال السّير الذّاتية، حيث برز عنصر"التّذويت" في نص "**سيرة المنتهى**"، الذّي كان محمول كلّ العناصر الرّوائيّة،إذ سعت لإظهار خصوصيّة الذّات على مستوياتها جميعا(اللّغة، الأحداث،زاوية النّظر...)، ثمّ إنّ اشتغال الرّوائي على هذا الموضوع أبرز نظاما معيّنا للطّرائق والكيفيّات المتمظهرة لتحديد هذا النّمط الخطابي، ولذلك اعتنت السّير في أساليبها المتنوّعة بطرق البحث في رحلة تكوّن الذّات الفكري والعقائدي والثّقافي...مستجيبة لمنظور الرّوائي(أوالأنا) ،غالبا، وفي جميع مراحلها، إلاّ أنّ التّوجّه الجديد الذّي اعترى كتابات السّيرة،حاليا، منحها إمكانا تخييليّا، ارتقي بفضله الكاتب إلى اعتبارات أخرى كان بإمكانها أن تكون يوما ما رغم غيابها في كينونة الذّات ماضيا، أوأن يخوض إثر ذلك التّخييل اختيارات ممكنة فوّضت لمعرفة مالم تختبره الذّات في يوم ما، والرّوئي على هذا النّحو تجاوز خطاطته الشّخصيّة في رحلة التّكوّن الحياتيّة المستقبليّة ليكسب سيرته جدلا جديدا.

لذلك، اتّسعت المسافة السّرديّة بين الرّاوي والشّخصيّة،كما ظهر ذلك في رواية"**سيرة المنتهى**"من خلال اجتماع التّخييل والتّوثيق والسّيرة، للبحث عن حقيقة مختلفة هي أقرب ما تكون إلى إحراز معادل موضوعي يفترض الذّات الممكنة، ولايتمّ هذا الأمر إلاّ بالانحلال من سلطة التّأريخ التّي أسرت الرّوائي،كما أنّ "**سيرة المنتهى**"اقتربت في الوقت نفسه من السّيرة التّي عبر عنها "فيليب لوجون":"أقول عن السيرة الذّاتية بأنها ليست وحسب نصا تاريخيا يلتزم فيه المؤلف بقول الحقيقة على النقيض من التخييل حيث لا يلتزم المؤلف بشيء وإنما يقترح على القارئ التظاهر بأنه يثق في (سرده) ويأخذه معه في تقاسم لعبة لذيذة ومثيرة" [1].

حتّى تكتمل لعبة السّيرة، بدت عناية الرّوائي بالجانب الفكري والوعي الثّقافي في هذه الرّواية واضحة،إذ تعلو نزاعاته النّفسيّة وتطلّعاته الفكريّة في مختلف مراحله على جوانب الوصف والتّوثيق، لأجل البوح بانتمائيّته ،بل تمثيل هويّته داخل الجماعة الثّقافيّة والاجتماعيّةوالإنسانيّة عموما، وقد يتحاشى الرّوائي هذه المسألة(توثيق الهوية) عندما يغفل تجنيسيّة كتابته ويخفيها بالوصف"رواية"، وبذلك يتخلّص من الرّؤية المرجعيّة،"فتسميّة الرّواية

[1] المرجع السابق،ص84.

يمكن أن تصبح أداة لنظام تمرير مزور لحدود الإمبراطوريّة الرّوائيّة للنّصوص السير ذاتية...إلى جانب هذا هناك كتاب لا يتحملون مسؤولية سيرهم ولا يرغبون في الانتماء إلى هذا النوع"[1].

مع ذلك أعلن الرّوائي"واسيني الاعرج" أجناسيّة كتابته بتسجيل العبارة "رواية سيريّة" موازيّة لعبارة أولى"رواية" في الغلاف الخارجي للعمل الإبداعي، وهو في ذلك منح كتابته وضعا أجناسيا مزدوجا، ممّا انتدبها لأن تكون من "التّخييل الذّاتي"*(l'auto-fiction)الذّي مثّل أحد تجليّات السّيرة الذّاتيّة، والذّي لقّن فيه الكتاّب سيرا ذاتيّة بإمكانات جديدة فتحت احتمالات متخيّلة لتعيش الذّات خلالها تجارب أخرى .

إنّ الرّوائي"واسيني الاعرج" جنح بخياله خارج هذه الذّات، فتجاوز حياته الشّخصيّة ليقيم هويّة لما هو داخل حدود المحيط الذّي انتمى إليه. وبالتّالي سلّط أضواءه على المجتمع لتنتعش الحقيقة والأحلام معا بملامسته كلّ الأفضيّة التّي تكون الذّات خيطا من خيوط نسيجها، وكذا تحديد الصّراعات التّي خاضتها الذّات لإثبات هويّة الوجود، خاصّة في قضيّة الانتماء التّي استوحاها من خطابات عصره ومستوى الثّقافة الكائنة أوالمنشودة لأنّ الهويّة تتحدّد من خلال تقاطعها بشؤون ذوات الآخرين واكتسابها حدّا اجتماعيّا وثقافيا وسياسيا...أي أن يقوم بتأطيرها ضمن عمل سيري، لكنّ عمليّة التّخييل التّي اكتست العمل الإبداعي السّيري في هذا النّص لم تبلغ مرحلة الفصل بين الحقيقة والخيال ممّا خوّل القول؛ إنّ"**سيرة المنتهى**"عملا لا يمكن الوثوق بحقائقه لإمكانيّة تجاوزه المطابقة بين ماوقع وما كتب، فانتقت هذه السّيرة معطيات ما افترضت صلاحها لتطعيم الحقيقة المختارة، وهو هدفها عند تخلّيها عن لفظة الرّواية تمييزا،وإضافتها للعبارة"رواية سيرية"،وكأنّه كان يرى أنّ "ما يصنع تميّز التخييل الذّاتي هو لامبالاته وهجنته وعجزه عن الاختيار بين الرّواية أو السيرة الذّاتية"[2].

ربمّا،كان هذا التّواطؤ بين التّصريح والإضمار من دواعي إدماج الرّوائي"واسيني الاعرج" لكلمتي الرّواية والسّيرة للدّلالة على جنس جديد يجمعهما معا وتتماهى خصائص أحدهما في الآخر في جنس جديد هو "رواية سيرية"، وبالتّالي ستتراوح تشكيل الذّات بين "الأنا والهو"، حيث تتماهى الأولى(الأنا)مع مروييها فتتطابق عندها المسافة السّردية ،ويتّصل الرّاوي بالمروي بلا فاصل، بينما ينفصل الرّوائي عن مروييه في الحالة الثّانية ليترك مسافة بينهما عندما يبتعد كلامه عن التّوثيق إلى حالات من السّرد المجرد من كلّ علامات التّوثيق،

---

[1]:فيليب فيلان:عند جمرك الرواية والسيرة الذاتية،التخييل الذاتي،راهن الرواية الغربية،رؤى ومفاهيم،تر أحمد المديني،دار أزمنة،عمان،ط1 ،يناير 2009 ،ص50 .

*التخييل الذاتي :مصطلح ابتدع وعرّف سنة 1977 على يد الروائي الفرنسي "سيرج دوبروفسكي"(serge dubrovisky) لدى نشره لروايته "fils"تخييل لأحداث ووقائع واقعيّة مطلقاينظر، فيليب فيلان:عند جمرك الرواية والسيرة الذاتية،التخييل الذاتي،راهن الرواية الغربية،رؤى ومفاهيم،تر أحمد المديني،ص51 .

[2]:المرجع نفسه،ص 51 .

ويمكن أن تدلّ عليه زاوية النّظر التّي مارس من خلالها الرّوائي أشكالا سرديّة للتّعبير عن هويّة الذّات بنقل تجربة "الأنا" لا بأسلوب التّوثيق والوصف، وإنّما"تجريبية الأنا اقتراح وضعيّات افتراضيّة ودفعها نحو الأقصى دون حصرها في خطاب الحقيقة وإنّما بإدماجها كوجوه في فضاء تمثيل الحقيقة وتستلزم منطقة التّجريب هذه اتّخاذ مسافة معيّنة،فلا يطلب من القارئ الثقة في كل ما يروى،إذ يتم الابتعاد عن الصدقية الأوتوبيوغرافية مقابل اقتراحات لعبية"[1] .

زاوج الرّوائي في نص"**سيرة المنتهى**"بين الأسلوبين(الاتّصال بالرّاوي والانفصال عنه)في التّعبير عن تجربة هذه الذّات، ولذلك فالمسافة تنفرج أحيانا وتضيق في أحايين أخرى، إلاّ أنّها ظلّت في كلّ مستوياتها متعلّقة بصناعة هوية الأنا، وللتّعرف على منهج الرّوائي في بناء هذه الذّات، لابدّ من تتبع مراحل تشكّلها النّصي التّي يمكن أن يكون إثبات الاسم والنّسب فيها من أولى مراحلها، وهو ما عرضته الرّواية على النّحو الآتي:

انتمائية الذّات:

لقد ظلّ هذا الموضوع هاجس الكثيرين من أهل العلم، ولكنّه عندما تعلّق بخيبة انتماء الذّات أوقلق وجودها فإنّ الأمر تحوّل إلى أزمة تتطلّب بحثا تاريخيا يتقصّى تفاصيل حضور الذّات؛ بيولوجيا وامتلاكها اعترافا غيريا لوجودها في المجتمع ، ومن ثمّ كان اتّجاه الرّوائي في هذا النّص هو اتّجاه للبحث عن سلطة الذّات في الاعتراف بهويّتها وكذا سلطتها في الوجود المجتمعي،فقد عبّرت الرّواية عن الإحساس بالانتماء وفقدها له في الوقت نفسه،لذلك راحت تتطلّع إلى ماضي هذه الذّوات وتكوّن وجودها ، وهوبذلك حاول تحديد وضع ما لذاته، إذ"يتحدّد وضعنا كذوات تبعا للنّوع والعرق،والأصول الإثنية،والأسرة،والإقليم،وكذلك تبعا لتشكيلة من الخطابات الأخرى(امرأة،لون البشرة،أيرلندي،ابنة مستهلك،..)إن كل وضع من أوضاع الذات هذه يمثل أحد أجزاء الفرد الذي يسكنها(أي الأوضاع)"[2] .

تحديد الرّوائي لذاته هو الوعي بواقعها الفردي، وهذا الواقع تصنعه الذّات نفسها بإثبات كينونتها على النّحو الذّي يرغب فيه،لذا تشكّلت في رواية"**سيرة المنتهى**"صورتان للذّات،الأولى وهي الذّات التّي عرفها عالمه وأقرّ بوجودها وتمّ وصفها من خلال أداءاتها الخاصّةبها؛اسما ونسباوجسما وثقافة...(كما عاشها)...وأمّا الثّانية فهي الذّات التّي يعيها الرّوائي ويستشعرها لذاته ويتطلّع إليها ويرغب في تحقيق كينونتها وواقع وجودها،ويمكن

[1] *فيليب لوجون: معلّم السيرة الذاتية، تر أحمد المديني،ص 86 .*

[2] *برندا مارشال:تعلم ما بعد الحداثة،المتخيل والنظرية،تر السيد إمام،المركز القومي للترجمة،ط 1 ،2010 ، ص110 .*

أن تسمّى بالذّات الوهميّة، خاصّة إذا ظلّت مجرد رؤية خارجيّة عن إرادة الرّاغب،وبما أنّ هذه الذّات الأخيرة تتعلق بالفرد نفسه فقد قام الرّوائي في نص"**سيرة المنتهى**"باختيار مجموعة من الأدوات التّي تساعده لتجاوز ذلك الواقع،أهمّها الخيال الذّي شقّ بواسطته امتدادا جديدا وممكنا لرؤية الذّات،مستعينا ب(الماقبل النّص) في إعطاء هذه الذّات مسارا مختلفا،وبالتّالي مصيرا آخر للهويّة يمنحها إمكانيّة(كما يمكن أن يعيشها)،ومن ثمّ يمكن تحديد هذا التّصوّر باكتشاف مظاهر الذّات ووجودهاالهووي (كما عاشها ثم كما يمكن أن يعيشها):

3- 1 -1 .هويّة الذّات الكائنة(كما عاشها) :

لقد اتّسمت هذه الذّات بمحدّدات ماديّة واضحة،عالجت الرّواية من خلالها الوجود الطّبيعي لهذه الذّات التّي اكتسبت بواسطتها وجودا مرجعيّا يفرض الاتّصال بين ذاتي المؤلّف والبطل أو الرّاوي ممّا يعطيها بعدا سيرذاتي،وذلك من خلال إمكانيّة التّوافق بين الذّاتين أو التّطابق بينهما(راو ومؤلف)،وهذا التّطابق الاسمي –كما رآه"فيليب لوجون" يمكن أن يتحقّق بطريقتين[1]:

ضمنيا ؛على مستوى العلاقة مؤلف–سارد ،بمناسبة ميثاق السّيرة الذاتية الذّي يتّخذ شكلين؛ استعمال عناوين تحيل للمؤلف(قصة حياتي،سيرة ذاتية..) أوعن طريق مقطع أوليّ يتحمّل فيه السّارد التزامات أمام القارئ،وذلك بالتّصرف مثل المؤلف بكيفيّة تجعل القارئ لا يشكّ في أنّ ضمير المتكلّم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف حتى ولم يرد الاسم داخل النّص.

جليا؛ويكون عن طريق مطابقة الاسم الّذي تأخذه الشّخصيّة–السّارد في النّص لاسم المؤلف المعروض على الغلاف،ومن الضّروري أن تتحقّق إحداهما لإثبات التّطابق بين اسمي العلم لكلّ من السّارد والمؤلف،مع أنّه غالبا، ما تتمّ العمليّتين معا.وعليه سيكون الاسم من أهمّ هذه القرائن التّي تحسب من تمظهرات الأنا الفرديّة لذات مؤلف يساوي ذات راو.

استعمل "واسيني الاعرج" الاسم ومؤشّرات أخرى كثيرة كلّها تبنّت جليّا ذاته الكائنة،ذلك لأنّه أصرّ على أن تكون هذه الذّات المحكيّة ذاته الحقيقيّة، وهويحاول أن يلتزم بكلّ خصوصيّاتها،كما عاشها،وحتّى لا يهب المتلقي لهذه الذّات الكائنة تصوّرا خياليّا،لاتاريخي الوجود،أسند لعمله الرّوائي توضيحات فيما سمّاه" **بعض ما خفي من سيرة المنتهى**" **postface** "،وهي خاتمة أدرجها في آخر الرّواية، عمّق من خلالها كلّ

[1] *فيليب لوجون: السيرة الذاتية ،الميثاق والتاريخ الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت ،ط1 ،1994 ، تر عمر حلي ،ص ص 39 ،40 ..*

المعطيات التّي يمكن أن تقع فيها التباسات لدى متلقيها، وممّا ورد فيها قوله:

"لم تكن كتابة هذه السرة أمرا هيناكأيّة كتابة تحفر في أعماق الذّات.كانت أحيانا قاسية عليّ،قبل انتكون على غيري،لأنّ اول من يمس بنارها هو من يستعيدها ويعيشها من جديد داخل القلق واللغة.لهذا ابتعدت قدر ما استطعت عن أي تشويش عائلي أثناء كتابتها،لكي لا ترهقني الموانع الطبيعيّة،ولا أرهق غيري أيضا.استحضرت حياتي في قلب عواصف الفرح والغضب أيضا،واسترجعت كل ما خزنته من حكايات امي ،ومرويات حنّافاطنة"[1].

كان وجود هذا الملحق في آخر الرّواية ضروريّا بالنّسبة للرّوائي؛لأنّه في توصيف أجناسيّة عمله الرّوائي ب"رواية،روايةسيريّة" ما أنتج تردّدا بين مطلب التّخييل تارة،والتّاريخ تارة أخرى، لما كان من خلط في هذه السيّرة بين الحقيقة بالوهم،ولذلك احتاج الرّوائي إلى تذييل روايته بالتّعليق على مواضع الواقع في النّص ومواضع التّخييل فيه حتّى تتحقّق غايته في تبليغ سيرته.

1-1.الاسم:

لابدّ أن مطابقة الاسم المعلن عنه في النّص بين الوجود التّاريخي ووجوده تخييليّا من العتبات الأولى في البحث عن الهويّة ،ولذلك لم يكن الرّوائي بمنأى عن هذه القضيّة حين صرّح بوضوح تام عن هويّة(الأنا) من خلال استعماله للاسم"**واسيني**" في مواضع شتى من الرّواية ،ولقد كان الخطاب باسم(**واسيني**) موجّها من قبل جدّه(الرّوخو) في معظم الصّفحات،وذلك للتّنبيه إلى نوع الاتّصال بين المؤلّف والرّاوي،وللتّأكيد على تاريخيّة هذا الاسم ومرجعيّته،لأنّ الاسم يجعل المتلقي في مواجهة حقيقيّة مع أجناسيّة هذا النّوع من التّأليف الرّوائي،خاصّة أنّ ذكر اسم "**واسيني**" كان دون ذكر اللّقب في الفصول الأولى للرّواية، وهو ما جعل هذه العلاقات بين الذّوات تتماهى مابين السّيرة والرّواية، ومن ذلك ترديده للاسم"واسيني" على نحو:

الاسم المعلن(واسيني)	الصفحة
-وسيني وليدي.. -ولكنه كان أنا ،أنا ،واسيني.. -الحق الحق فاجأتني يا واسيني..	23 29 31

[1].واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني،دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط1 ،2014 ،ص328 .

– واسيني اجلس .اجلس يا بني قليلا..	33
–لا ياواسيني ليس هذا هو القصد..	34
– للكتب أجساد يا واسيني .عندما مستها ألسنة اللهب.	40
– التربة أرحم يا واسيني .أرحم بكثير	46

عندما صرّحت الرّواية باسم يطابق المؤلّف الحقيقي للنّص ،فهي دعوة للانفتاح على التّاريخ، والتّعامل بجدّيّة مع ما ستقوله هذه الرّواية من حقائق التّاريخ، وبالتّالي النّظر إلى هذا النّص بمنظار العمل السّيري الذّي يتجلّى فيه التّوثيق التّأريخي، وهوجانب أكسب الوقائع الصّدق، إذ وثّق هذا الملفوظ للوجود الفعليّ لهذه الذّات بواسطة منح شخصيّة(الذّات) الرّوائيّة في المتن اسما دالا على صاحب النّص الرّوائي،فارتبط به اسم الكاتب المدوّن على غلاف الرّواية،و هي بداية مواجهة المتلقي بنص يمكن أن يقول الحقيقة ليثق في أخبار السّارد ويتطلّع لموازنتها بالذّات الكاتبة، هذه الموازنة تفرض عليه الاستجابة لأحد الاحتمالات التسعة (التيّ لا يتحقق منها إلاّ سبعة احتمالات)،وقد رسمها "فيليب لوجون" حين طابق بين الميثاق في حالة يكون مساويا إماّ؛(= سيرة ذاتية أو = روائي أو= 0) وبين اسم الشخصية عندما(≠ اسم المؤلف، = 0 ، = اسم المؤلف) حيث أعلن في هذا الاحتمال الأخير(اسم الشخصيّة = اسم المؤلف):بأنه تطابق كاف لنفي إمكانية التّخييل، وإذا كان المحكي برمته خاطئا تاريخيا،سيكون من طينة الكذب الذي هو صنف من السّيرة الذّاتية) وليس من التّخييل[1].

لقد تقمّص الرّاوي البطل،هنا، شخصيّة"واسيني" الاعرج"،فأصبحت قضيّة وجود البطل هي قضيّة وجود المؤلف، خاصّة إذا تعلّق الأمر بالانتماء الهووي الذّي سيطر على كتابات "واسيني الاعرج"،وهو ما روته هذه الشّخصيّة الرّوائيّة في رحلتها الخياليّة للبحث عن مدارات انتماء ذاته ،اسما،نسبا وأصلا،جدّا ووطنا،فكان التّصريح بالاسم من أقوى السّجالات التّي أثبتت حضور هويّة المؤلّف في النّص الرّوائي،إذ"يتلخص في هذا الاسم الوجود التام لما نسميه بالمؤلف العلامة الوحيدة في النّص لخارج–نص لا ريب فيه التي تحيل إلى شخص واقعي ..ننسب إليه مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته"[2]،رغم ذلك التّصريح الجليّ بالاسم،فالكاتب لم يستغن عن لغة الوصف الشعري و كذا التّخييل في اختراقه الزّماني لعدّة قرون مضت، مرتدّا إلى الوراء حيث الجدّ"الروخو" أثناء معراجه في موته إلى مكان غير ذلك المكان الواقعي،كما اعترف في خاتمة الرّواية

[1] *فيليب لوجون:السيرة الذاتية ،الميثاق والتاريخ الأدبي، تر عمر حلي ،ص ص 41- 44 .*

[2] *المرجع نفسه، ص 34 .*

(**postface** :بعض ما خفي من سيرة المنتهى):"**وجدت في عمليّة الانتقال من الأرض إلى السماء بالوسيط المعراجي وسيلتي الأدبية الحيوية التي تجعل من اللقاء بالأموات ومحادثتهم أمرا ممكنا بل عاديا لأنه مبررا في ثقافتنا**"[1]،وهذا الانتقال صيّره إلى فضاء غريب متخيّل التقى فيه بكلّ الشّخصيّات المتوفيّة التّي ربطته بهم صلة يوما ما، وكان النّص هنا عجائبيّا بامتياز ،أدخل المتلقي في أبواب التّأويل المتعدّدة .

لعلّ اتّجاه الرّوائي نحو اللاّتّاريخي في معالجة كينونة الهويّة،رغم التّصريح باسمه العلَمي"**واسيني**"،أدخل الريبة إلى كنف حقيقة هذه الّذات ،وفعلا،فحقيقة هذا الشّك بدأت من مستوى الغلاف الذّي ظنّ فيه المؤلف على تجنيس عمله بعبارة "السّيرة الذّاتية"،ولجأ إلى الجمع بين العبارات:"رواية، فرواية سيرية" ،ولهذا احتاجت عمليّة المطابقة بين الذّاتين (المؤلّف–السّارد،الشّخصيّة) إلى قرائن أخرى،أهمّها اللّقب الذّي يزيح اللّبس عن حقيقة المحكي في هذا النّص ويثبت كينونة هذه الذّات في التّاريخ.

1–2 .اللّقب:

بما أنّ الكاتب اهتمّ ببعث حقيقة الهويّة الذّاتيّة في إطار كينونتها ،فلم ينشغل في نص"**سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني**" بما درج عليه معظم كتّاب الرّواية السّيرية أوالميثاق السّيري عند إغفالهم لألقاب شخصهم العائلي واعتمادهم على الاسم الشّخصي مجردا*، لأنّ الواقع الذّي كان يرنو إليه هو كينونة ذاته(كما شاءها)،لذلك لم يهتم الرّوائي بهذه التّفاصيل في لعبة الرّواية وألحّ على إثبات نسبه العائلي بعد أن خاض تجربته مغفل اللّقب خلال الصّفحات الأولى، ليأتي التّصريح بلقبه العائلي في الصّفحة (سبعة وثمانين) حين يقول:"**فكرت في التخلي عن اسمي العائلي لعرج برغبة عميقة في عدم توريط العائلة في وضع كان شخصيا**"[2] ،وهو أمر تفرّد فيه عن كثير من الرّوائيين الذّي أحجموا عن ذكر ألقابهم ليتّسع مقامهم للتّخييل،بل إنّه صرّح بشهرته في" الكتابة الرّوائيّة"،أيضا، حين استذكر حادثة خطأ اغتياله التّي ذهب ضحيّتها شخصا آخر لتشابه اسميهما، والتّي أوردتها جريدة "النّصر"،في قوله:"**أسترجع مانشيت خبر اغتيالي كما قرأته في جريدة**

[1]:واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني، ص334.

*: (رواية" ابراهيم الكاتب" حمل البطل اسم كاتبها ابراهيم(ابراهيم عبد القادر المازني)و جمال الغيطاني يسمي بطله في روايته التّجليات" باسم جمال وكذلك أطلق غالب هلسا اسمه "غالب"على بطل روايته "ثلاثة وجوه لبغداد" ،ينظر،محمد آيت ميهوب :الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع عمان،ط1 ،1437 هـ/2016 م،ص 97.

[2]:المصدر السابق،ص87 .

النصر اليومية التي تصدر بقسنطينة :اغتيال الروائي الجزائري واسيني الأعرج"[1]،وفي هذه العبارات تعميق للبعد السّيرذاتي واستحضار لخلفيّات الذّات التّاريخيّة(اجتماعيا وفكريا،ومكانة ومواقف...).

لعلّ هذا الجانب التّاريخي في تذويت الهويّة هو ما دفع المؤلّف إلى تطويق الذّات بكلّ المعطيات التّي منحتها له الذّات الكائنة في التّاريخي(كما عاشها)،ومن ذلك "**الكنية**" ،فقد أشار"واسيني" إلى كنيته في النّص الرّوائي في خطاباته المتعدّدة مع جدّته أو معلّمه في المسجد،وكذا الصّبية الذّين يرافقونه في تعلّم القرآن في المسجد،كقوله:"**لم أكن شيئا سوى سينو ،لزعر المحمصي،مدلّل حنا فاطنة**"[2] .

أزال هذا الإجراء التّصريحي بالنّسَب كلّ الأقنعة الممكنة التّي أخفت تحتها هذه الذّات،في حين أنّ الرّوائي "واسيني الأعرج" لم يكن همّه-كما هو واضح في أعماله- التّخييل الخارق المتجاوز التّاريخ،أوالتّوثيق لشخصه وحسب،بقدر ما كان الأمر يتعلّق بالبحث عن انتماء هويّته والتّوثيق لكينونة الهويّة بتتبع مسارات الذّات،لذلك فاجتماع كلّ المعطيات التّي حقّقت التّماهي بين ذاتي (المؤلّف والرّاوي أوالبطل) هي من قبيل الفصل في أجناسيّة العمل مابين السّيرة الذاتية والرّواية السّيرذاتيّة،وهي في الوقت نفسه غير مهمّة إذا كان العمل الإبداعي يصبو إلى حكاية هويّة الذّات، مهما اختلفت مسارها،وعليه لا يصبح التّصريح بالاسم مقرونا باللّقب انتهاكا للتّخييل،بل سيظلّ العمل تخييليا ويكفيه من ذلك أن يوسم العمل ب"رواية".

لقد آزر الرّوائي عمله الإبداعي بما يضمن له رؤية الهويّة الواضحة للذّات الكائنة باسترجاع (الماقبل النّص)المتعلّق بسيرورته الذّاتيّة ،وذلك بتجسيد تفاصيل تلك الحياة الخاصّة،وما حوته من إشارات صريحة وقرائن تقتفي أثر المؤلّف في العالم الرّوائي وتمثّلاته للعالم المرجعي،وكلّما سارت الحكاية نحو الأمام كلّما تعمّقت السّيرة أكثر بإدراج دلائل أخرى ارتبطت بمراحل زمانيّة مختلفة من حياته،كنشأته في مغنية وتلمسان،يوميّات أمّه في العمل،العائلة الكبيرة،تعلّمه بالمسجد ونجاحه ثمّ الانتقال إلى الثّانوية بتلمسان،إخوته،أصدقاؤه.... .

3-1 .النشأة:

عاد الرّوائي إلى مراحل مختلفة من حياته ليدعّم العلاقات القائمة بين عالم النّص التّخييلي و عالم الرّوائي التّاريخي، وهي في الأخير لن تكون إلامنحا أخرى من منح الاسم،كونه سيظلّ الشّاهد الذّي اعتصمت

[1]: واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني، ص87 .
[2]: المصدر نفسه ،ص115.

حوله كلّ بيانات الوجود القبلي،حيث احتوت كلّ النّصوص المرجعيّة ما سمّاه "فيليب لوجون":"ميثاقا مرجعيا ضمنيا أو صريحا يدخل فيه تعريف لحقل الواقع المشار إليه ،وبيان الطرق ودرجة التشابه التي يسندها النص "[1]،وهذا الواقع يشير إلى الاسم كونه من المحدّدات البارزة التّي تدفع الكثير من شكّ المتلقين بعيدا .

اختصّت النّشأة،إذن، بسرد أهمّ المراحل التّي كوّنت شخص"واسيني الاعرج"من مرحلة الولادة والطّفولة والتّعلم إلى مرحلة التّخرج ...أي كلّ تلك المحطّات التّي أسهمت في تكوين هويّة الرّوائي، والتّي ابتدأت بمرحلة الولادة، مع أنّ الرّوائي لم يرو حياته المعاصرة واكتفى برواية كلّ ما تعلّق بالماضي، خاصّة مرحلة الشّباب والمراهقة

1-3-1.الولادة:

هي المحطة الأولى التّي تُكتشف فيها كينونة الذّات،حيث يستقبلها العالم الخارجي بمنحها حق الوجود من خلال تسميتها،لذلك لا تتخط الرّواية هذه المرحلة باعتبارها أوّل اللّحظات التّي يؤسّس فيها لهذه الهويّة ،فمنح الاسم لأي ذات علامة من علامات الوجود،لأنّ "اكتساب اسم العلم ،هو دون شك،مرحلة لا تقل أهمية عن طور المرآة ،في تاريخ الفرد"[2]،ولذلك يروي الرّوائي من خلال والدته ظروف ولادته،يوم "**8-8-1954 في العشاش/ تلمسان** "[3]،كما أنه شرح المناسبة التّي منح فيها هذا الاسم وتحليل المعنى الذّي حمله الاسم:"**لا.لا ياوليدي .اللي جاني هو أمحمد الواسيني :الولي الصالح المعروف بكراماته وبركاته...وقف الولي الصالح عليّ في تلك الليلة ...قال وهو ينعتني باسمي الطفولي :يالالا نويوة بنت الصغيّر ،سترزقين ذكرا وسيكون له شأن في هذه الدنيا سيتشرب علوم الله ويمتلئ قلبه بالإيمان.لا أطلب منك شيئا سوى أن تسميه باسمي...**"[4] .

تابع الكاتب كلّ التّفاصيل التّي حكت قصّة مولده يوم عيد الأضحى وكيف دافعت والدته على هذا الاسم حتى لايسمّ" عيدا"،كما ورد على لسانها"**وهكذا سميت واسيني**"[5].وكأنّ الرّوائي يعدّد أمام متلقيه كلّ المؤشّرات التّي تفصل بين الحقيقة والخيال وتدعو بجديّة إلى قراءة النّص قراءة واقع هويّة ذات"واسيني الاعرج" .

---

[1]. فيليب لوجون:السيرة الذاتية ،الميثاق والتاريخ الأدبي، تر عمر حلي ،ص 52 .

[2]. المرجع نفسه ،ص 50 .

[3]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني ،ص89 .

[4]. المصدر نفسه،ص86 .

[5]. المصدر نفسه ،ص87 .

لا يتوقّف الرّوائي عند هذا الحدّ، بل استحضر كلّ ما ارتبط بوجود ؛كالأمكنة المختلفة التّي مرّ بها والنّاس الذّين خالطهم ومعارفه من العائلة والمدرسة أو الشّارع...

1-3-2 .التّعلم:

هي مسيرة أخرى مهمّة في حياة الرّوائي، لذلك يتحصّن بها في ردّ وجوه الاختلاف بين الذّاتين(المؤلّف/الرّاوي،البطل)، كما أنّ التّميّز الذّي رافق هذه المسيرة التّعلميّة جعلها ملمحا إضافيا في إكساب ذاته هويّة مناسبة، وهي تنطلق من تتلمذه في مسجد القرية، هذا الأخير الذّي نسب "واسيني" بناءه إلى أولئك الذّين قدموا من الأندلس؛"**يؤكدون أن الجامع بنته جماعةأندلسية ،منهم جدّي الروخو**"[1].وهو إصرار شديد على انتمائه إلى "الرّوخو" الأندلسي ،وبالتّالي انتهاء هوّيته إلى ذلك الأفق .

1-لقد كان **المسجد** الوجهة الأولى التّي قصدها الرّوائي طلبا لحفظ القرآن،تنفيذا لرغبة جدّته وأمّه اللّتين تحثّانه على ذلك وتسألانه باستمرار عمّا حفظه،فيجيب،كما في قوله:" **انتهيت من حفظ الربع الأول من القرآن الكريم،...وبدأت أجلس في الأماكن الخلفية للجامع،وأقرأ في المصحف الكريم**"[2]،إلاّ أنّ الرّوائي في هذه المرحلة القرآنيّة قد صادفه كتاب "ألف ليلة وليلة" موضوعا مع نسخ المصاحف،إذأخذه للتّلاوة ظنّا منه أنّه نسخة قديمة للمصحف،إلاّ أنّه تفاجأ بمضمونه،ومنذ ذلك الوقت اتّصلت حلقة جديدة بمسار الذّات غيّرت كلّ مسالكه،كما يقول:"**تأملت النسخة الممزقة،كانت شبه مفصولة عن غلافها.عندما سحبتها انفصل الغلاف عن الكتاب نهائيا ..... المهم أني في الأخير أقنعت نفسي بنفسي.قلت :ليكن القرآن قرآن،ولن يغير في شيء انفصال غلافه عن محتواه،مزعج قليلا في قراءته.....ثم انكببت على النسخة الرثة.لا أدري حقيقة ماذا حدث لي.فقد شعرت فجأة بشيء غريب.....لم تكن النسخة تشبه الأخريات في محتواها مطلقا،ولا حتى في خطها الذي كان أكثر رقة من الخط القرآني.فكرت أن أهجم على عمر ...وأسرق منه نسخته وأضع بين يديه هذه النسخة الرثة....فتحت النسخة على موقعين ...بسم الله الرحمان الرحيم....فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين.....تساءلت وأنا لا أستطيع فهم ما كان يحدث لي:مادخل علي نور الدين والجارية أنيس الجليس مع القرآن...**"[3] .

---

[1]: المصدر السابق ،ص127.

[2]: المصدر نفسه ،ص127.

[3]:المصدر نفسه ،ص ص128 - 130 .

إنّها قصّة حصوله على كتاب "ألف ليلة وليلة" التّي صرّح بها في محاورات كثيرة، وبأنّ وجودها كان مميّزا في حياته، وأنّ تأثيرها كان شديدا في إبداعاته، ولهذا لا تخلو كتاباته من استرجاع بعض قصصها، وإليك ماقاله في إحدى تصريحاته:"فألف ليلة وليلة كانت حاضرة أمامي وأنا أكتب بعض رواياتي"[1]،ولعلّ ذلك يبرّر تخصيصه تلك المحاورات التّي تروي قصّة لقائه مع "ألف ليلة وليلة"في هذا النّص "السيرذاتي"وتفسّر مكانته أمام جدّته وشيخه الأكبر-كما يسميه- "**نص ألف ليلة وليلة،مازلت أرى فيه صدفتي الأولى...ومتعتي اللذيذة**"[2].

2-يتتبّع الرّوائي تفاصيل حياته وتستيقظ عنده الذّكريات الماضية، لكنّه يختار بدّقة ما يذكره، ثمّ يذوب في متاهات الذّاكرة، خاصّة تلك التّي تركت علامات بارزة في حياته، على نحو ما قدّمه في حقّ شهادة "السيزيام"، إذ عرض فيها الالتباس الذّي وقع أثناء إعلان أسماء النّاجحين وقد غُيّب اسمه من القائمة"**يوم خروج السيزيام لم أر اسمي ،بينما رأيت أسماء من كانوا ضعافا حقيقة.أعدت قراءة صحيفة الجمهورية التي كانت تصدر بالفرنسية، وجدت كل الأسماء إلاّ اسمي بكيت يوما بكامله...لكن هناك بعض الأقدار لاعقل فيها الصدفة هي التي قادت الحاج سليمان في ذلك اليوم الحار من صيف 1965 إلى أن يفتح صفحة الجريدة...فجأة عثر على اسمي Ouassini laredj من بين الناجحين في السيزيام،أوصل الخبر لخاله أحمد زوج خالتي عائشة، أصغر خالاتي ...سأله هل لعمتي أميزار ابن اسمه واسيني...نع لكنه لم ينجح في السيزيام ...لالا هو نجح وخرج ضمن قائمة تلمسان في ثانوية ابنزرجب...ذهبت عيناي مباشرة نحو تاريخ الميلاد.كان مطابقا 8-8-1954 في لعشاش/تلمسان...**"[3].

لقد أرّخ الرّوائي في هذه الفقرة للكثير من المعطيات، فاستحضاره للسّنة التي نجح فيها ثمّ ذكر اسمه بالفرنسية،كما عرف به، وبعض أسماء العائلة. والمهمّ في هذا العرض أنّ الكاتب قام بجمع كلّ البيانات التّي أثبتت الوجود الهووي لذاته، والرّواية اشتغلت منذ بداياتها على هذا المستوى، وإن كانت عمليّة العرض لاتتمّ بطريقة تتوالى فيها مراحل النّشأة زمانيا، فقد يقدّم مرحلة متأخرة من ذلك ويؤخّر أخرى.

بعد أن تعرّف الكاتب على"قصص ألف ليلة وليلة" في المسجد، تلتها مرحلة مهمّة في حياته وهي التقاؤه بكتاب"سرفانتس"،وقد كان ذلك في المدرسة الابتدائيّة عندما عرض عليهم أستاذ اللّغة العربيّة نصا

---

[1]: زهرة الديك:واسيني الأعرج ،هكذا تكلم..هكذا كتب،دار الهدى،الجزائر،2013 ،ص167 .

[2]: واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني ،ص 133 .

[3]: المصدر نفسه ،ص ص88 ،89 .

ل"سرفانتس"،وعندذاك تعلّق "واسيني الأعرج" بكتاب"الدّون كيشوت" وقام بقراءة الجزء الأوّل منه،"**كنت في المدرسة الابتدائية عندما جاءنا أستاذ اللغة العربية بنص من صفحة ونصف ،في الكتاب المدرسي وبدأ يعرض علينا مغامرات الرجل المجنون،كما سمّاه، الذي عندما لم يجد مايفعله ذهب ليحارب طواحين الهواء**"[1]،وهي واحدة من التّفاصيل الكثيرة التّي ردّدها الكاتب "واسيني الأعرج"في أغلب لقاءاته معربا عن تأثّره الشّديد برواية"سيرفانتس"،نحو قوله:"دون كيخوتة هو كتابي الحيوي،يتغيرمعي باستمرار في حالة وجدانية دائمة هو وألف ليلة وليلة:لأني أعتبرهماأهم ما أنجبته البشرية في السياق السردي"[2].

3-توطّدت هذه العلاقة أكثر(بسرفانتس) في المرحلة الثّانويّة، عندما درّسهم الأستاذ الفرنسي "دروو" « monsieur druot» الذّي منحه الكثير من الكتب ليقرأها ويلخّصها،" **الغريب أن هذا الكتاب التصق بي كما التصقت بي ألف ليلة وصنعا جزءا مهما من مخيلتي طلب منا مسيو دروأن نقرأ الكتاب فصلا فصلا** " [3]، وهذا التّصريح وضّح عمق التّجربة القرائيّة عند الكاتب منذ مراحله الأولى،كما كشف معالم تكوّن الهويّة لديه وأسرار تشكّل الذّات ،التّي توّجت بنجاحه في هذه المرحلة متفوّقا فيها،وهوماعبّر عنه في قوله:"**في النهاية حصلت على تهنئته التي كانت يومها أعلى التهنئات التعليمية،مع جائزة" le prix d'excellence"أحسن معدل السنة كلها في الثانوية،في احتفال نهاية السنة،رافقني أخي حسن لأن كل الناس يكونون برفقة الوالد أو الوالدة.**" [4].

اعترف الرّوائي بكينونة ذاته على مدار أحداث الرّواية كلّها، وباح بكلّ الأسرار التّي خبّأها في نفسه وحتّى تلك التّي فكّر فيها،واستطاع بذلك رسم حدود الهويّة الذاتيّة أمام القارئ، ففي مختلف اعترافات الذّاكرة التّي نقلتها الرّواية إقرار بكينونة هذه الذّات ووسم لحدودها، فكان هذا النّص الرّوائي رواية للذّات بامتياز ،والنّص"سيرة المنتهى"ترجم بدّقة ما قاله في ملحق روايته ولم يتجاوزه؛"**السيرة،والسيرة الذاتية تحديدا ،إذاكانت في النهاية ،صراحة شديدة القسوة على كاتبها قبل قارئها ،فهي ليست أسرارا يتم الكشف**

---

[1]:واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني، ج2 ،دار الصدى،دبي(كتاب دبي الثقافية)،ط 1، نوفمبر 2014 ص234 .والنسخة الألكترونية،ص 363 ،الموقع 05:12سا ، https://www.1000lela.com .

[2]:زهرة ديك:واسيني الأعرج،هكذا تكلم...هكذا كتب،ص61 .

3:المصدر السابق،واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني، ج2 ، ص240.والنسخة الألكترونية ،ص 366 ...،موقع05:12سا، https://www.1000lela.com

4: المصدر نفسه، ص.250ص والنسخة الألكترونية ص371 .

.،موقع05:12سا، https://www.1000lela.com .

عنها بشجاعة تثير شهية القراء والنقاد على حد سواء ،وفضح خفايا النفس وعرض الحميمي أمام الآخرين بشكل استعراضي،لإرضاء ذات خاصة وعامة ...لكنها فرصة قد تتاح مرة واحدة في العمر ،للانتصار لهذه الذات التي مرت عبر تجارب حياتية "[1].

ينكفئ الرّوائي في ذكر تفاصيل معيّنة خاضها في مرحلة الشّباب،خاصّة،في تصوّر يقترب من حديث النّفس الشّفوي، لولا أنّه مكتوب،إذ يتجلّى فيه مدى تأثير تلك الخلفيات على تكوينه الأدبي وكأنّه وعى أنّ صناعة الهويّة لا تتحقّق إلاّ من خلال تسريدها وأنّ الكتابة تحضنها "الهويّة السرديّة" وتملّكها ذاتها، التّي يقول عنها "بول ريكور":"ذلك النّوع من الهويّة الذّي يكتسبه الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية"[2].

1-3-3.المهنة والكتابة :

لم يتطرّق الرّوائي بوضوح تام إلى نشاطه المهني ولا إلى بداياته في كتابة الرّواية، وإنّما ركزّ في سيرته على حياته الماضيّة مع أهله في القرية التّي أسهب في وصف الحياة في ظلّها، وأمّا ما يتعلّق بجانب الكتابة، فكانت إشارات عابرة ولكنّها مهمّة، إذ تخلّلت حواراته من حين لآخر مع الشّخصيّات التيّ أوردها في الرّواية، على نحو أوّل تصريح له بمزاولته للكتابة، حين أورد خبر اغتياله المزيف:" **اغتيال الروائي الجزائري واسيني الأعرج**"[3]، وهذا التّوصيف بالكتابة الرّوائيّة المنسوبة إلى اسمه العائلي والشّخصي جعل الذّات أكثر وضوحا وجلاء أمام متلقيها.

توغّلت داخل تلك الذّكريات اعترافات أخرى بممارسة البطل"واسيني" للتّأليف والكتابة من خلال التقائه بشخصيّة"سرفانتس"، هذا الأخير الذّي أخبره بماضيه وحقيقة الحكاية،ليجيبه الرّوائي"واسيني الاعرج" بتأثيره الكلّي في كتابته الرّوائية،"**تأثيرك يتجاوز الإرادة الفردية ،يوم قرأت دون كيخوتي تحولت عميقا...لم أعد أنا أصبح ملمسك جزءا من كل ما يصدر عني.عندما كتبت البيت الأندلسي شيء منك كان يملأني..**"[4] .

إنّ الرّوائي يسجّل في سيرته محطّة هامّة من حياته مثّلت إحدى غاياته الكبيرة التّي تخلّى لأجلها-كما

---

[1]: واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص336 .

[2]: مجموعة مؤلفين:بول ريكور،الهوية السردية، الوجود والزمان والسرد،فلسفة بول ريكور،ترسعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،المغرب،بيروت،ط1، 1999،ص 252

[3]: المصدرالسابق ، ص87 .

[4]: المصدر نفسه ،ص273.

عبّر في مقالاته–عن مهمته النّقدية وكتابة القصّة،"أعترف أني من أجل الكتابة تركت النقد الذي كنت متميزا فيه..وتركت القصة القصيرة لأنها كانت فعلا تشويشيا....ولكني ربحت ماهو أهم..الكتابة التي أشتهي"[1]، كما أنّه يزكّي هذه الشّهادة بتسميّة بعض رواياته في هذا النّص وشرح موضوعها، على نحو رواية"**البيت الأندلسي**" في إشارته السّابقة، أورواية"**أحلام مريم الوديعة**"،حيث يعرّف بها ويذكر أجناسيتها ودار نشرها (الحداثة) ،وطباعتها الأولى(1984) في هامش"**سيرة المنتهى**"، وقد قال في شأنها محادثا"سرفانتس":"**حتى محاولة هروبك ياسيدسرفانتس لم تكن إلا حاجة مجنونة لحرية لم تستوعب حياتك خارجها ...حتى انشدادك إليها هو ما صنع كل كتاباتي أيضا .كنت معلمي الأكبرفي هذا .معلمي الاستثنائي بلا منازع،لقد انتمى بطلي في أحلام مريم الوديعة إليك**"[2]، أومن خلال قوله في موضع آخر:"**بأن الأمر يشبه ما قاله هو في"أحلام مريم الوديعة"،"طبعا عاودتَ التّجربة، مثلما تخيلتك في أحلام مريم الوديع .داخل عاصفة الخوف كنت تجد دائما مسالكك**"[3] .

لقد تميّزت الرّوايات التّي أحال إليها بطل الرّواية بأنّها روايات ترتبط بالكاتب"سيرفانتس"، أوبمن لهم علاقة معينة به، نحو رواية "**شرفات بحر الشّمال**"التّي يأتي ذكرها في محادثته لشخصيّة"زريدة" إحدى شخصيّات "الدون كيشوت"،في قوله:"**كتبت روايتي التي تتحدث عنك جزئيا حارسة الظلال/دون كيشوت في الجزائر**"[4] ،لاشكّ أنّ معظم الرّوايات التّي أطّرت وجود الملمح الكتابي للبطل في هذه السيّرة، إنّما هي بشكل صريح تحيل إلى شخصيّة "واسيني الاعرج" الرّوائيّة وإلى سيرته الحياتيّة من خلال تماهيه المطلق مع بطله "واسيني الاعرج" وتشابهه معه.

سلّم الكاتب بهذا الإجراء سندات كافيّة للمتلقي لإثبات التّطابق بين الذّاتين الرّوائيّة والتّاريخيّة، ومن ثمّ كينونة الهويّة.لأنّ حضور الرّوائي في هذا العالم السّردي أصبح حدثا تاريخيّا تؤطره الكتابة بزمانيتها،ف"لا ريب أن إشكالية التّماسك والبقاء في الزمان أوبعبارة وجيزة،إشكالية الهوية توجد هناك(أي في السرد)...يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية،بناء نوع من الهوية الدينامية

---

[1]. زهرة ديك:واسيني الأعرج،هكذا تكلم...هكذا كتب،ص552 .

[2]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص279 .

[3]:المصدر نفسه،،ص282.

[4]. المصدر نفسه، ص 256 .

المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هويّة الشّخصيّة"[1] .

إذًا، لامناص في أن يكون السّرد التّخييلي منحة السّرد التّاريخي، لأنّه يبحث في يوميّات الذّات، يرتبّها ويؤسّسها في صورة يتّضح فيها الفعل الزّماني منسوبا إلى فاعله بعلامات متحقّقة داخل الوجود السّردي، الّذي يمثّل امتداد الوجود التّاريخي وانعكاسه.

1-3-4 العائلة

لاشكّ أنّ ذكر أسماء لأفراد من العائلة مواجهة أخرى لإحقاق النّسب العائلي من جانب، وإثبات المطابقة بين ذاتي المبدع وبطل الرّواية، من جانب آخر،إذ قدّمت الرّواية مجموعة من الذّوات لها صلة القرابة بشخصيّة"واسيني"، كما أنّها روت في كثيرها تفاصيل حياتهم،وكأنّ الرّواية لا تغفل أي دقائق تخصّ إثبات هويّة البطل"واسيني"، ومن هذه الأسماء التّي ردّدها"واسيني"في عمليّة البحث عن الهويّة ؛والدته"ميما أميزار" ووالده"أحمد" وأخواته: "خيرة" "زوليخا"،"زهور" وإخوته:"محمد-توفي وليدا-""عزيز"و"حسن " والجدّة "حنا فاطنة" التّي كانت توجّهه في كلّ خياراته.

أضاف الرّوائي إلى قائمة هذه الأسماء اسم الكاتب"سيرفانتس"، وقد خصّه بالحديث عن الدّور الذّي مثّله في حياته أيضا، فكان من المحطّات المهمّة التّي عرّج عليها في رواية مسيرته، وعليه كان تعزيز الرّواية بهذه الأسماء في(الماقبل النّص) بمثابة التّأسيس الفعلي لهويّة هذه الشّخصيّة"واسيني" والإحاطة بأسباب وجود هذه الذّات في عنصري الزّمان والمكان،خاصّة أنّ تفعيلها الهووي تجسّد من خلال تخصيص فصول مستقلّة من الرّواية لتسمّى بأسماء هؤلاء الأفراد،نحو فصل:**1-** جدي الروخو، **2-** ميما أميزا 3،**-** جدّتي حنا فاطنة،**4-** القدّيسة مينا،**5-** حبيبي سرفانتس...).

أعاد الرّوائي حياة أولئك الذّين سجّلتهم ذاكرته وأفرد، كما هو في العناوين،فصولا لأحبته، كان آخرهم كما صرّح في الخاتمة والدته"ميما أميزار" التّي روى موتها وقد غاب عنها في تلك اللّحظات،فاتّخذ المعراج وسيلة للاطّلاع عمّا غاب عنه، وللعودة إليهم من جديد ومعرفة مصائبهم ومصائرهم،وخصّ من أولئك بعض الأسماء التّي كان لها دور في حياته وفي بناء هويّته، والتّي امتلكت في الوجود التّاريخي مقابلا لهذه الذّوات ،مستعيدا نهاياتهم وقد فقدهم جميعا بالموت، لذلك قام "واسيني"بالاتّصال بهم عن طريق الموت نفسه لتعرج روحه

[1] مجموعة مؤلفين:بول ريكور،الهوية السردية، الوجود والزمان والسرد،ص 260.

إليهم،"**كل الغائبين من العائلة كانوا هنا .كل واحدكما رأيته في آخر مرة ،لم يكبروا ولم يصغروا ،لا موت ،لاحياة .لاخوف..**"[1]، والمعراج في هذه الرّحلة كان لإعادة الماضي وليس طلبا للمستقبل.

عرض الرّوائي من خلال اتّصاله بهذه الشّخصيّات حياته الماضية مركّزا على وقائع بذاتها في مرحلة الطّفولة والشّباب، حتّى أنّه تسلّل إلى دواخلهم وحاورهم في قضايا قد جمعتهم به يوما ما، أوناقش مواقفهم وردود أفعالهم اتّجاهه في لحظات متميّزة،وانعكاساتها في تصرّفاته وأحاسيسه، فكان عمله في كلّ ذلك بحثا عن تكوين هويّة الذّات الفرديّة للبطل"واسيني الاعرج"،وهي هويّة صنعتها الظّروف التّي أحاطت ببطل الرّواية كما صنعت ذات المؤلف في ظلّ أولئك جميعا الذّين أصبحوا لايمثّلون إلاّ ذكرى باقية في ذهن البطل الرّوائي /الكاتب البطل.

لقد ارتدت الرّواية إلى الزّمان الماضي لتستعيد الذّكريات التّي عاشها البطل في حضن أسرته، "**اخترت في هذه السيرة الذين لم يعودوا بيننا اليوم ولا يعرفهم أحد أو القلة القليلة،وشيدوا جوهريا حياتي، بل أعطوها معنى:الجد الموريسكي الروخو،الجدة حنا فاطنة،أمي ميما أميزار،مينا امرأة الحرائق،سرفانتس** .."[2]. فقد وصف الرّوائي يوميّات جدّته، وبعض إخوته ووالدته التّي كافحت في غياب الوالد وعملت على تأديّة الدّورين معا(الأم والأب)،كما أنّه نقل دورها الكبير في تربيّته وتربيّة إخوته، إضافة إلى ذلك فقد حرص على الوصف الجسدي لهذه العائلة في مواقف مختلفة،كأن يصف ملامحها وملابسها ...

تميّز عمل الرّوائي في نصّه هذا بالبوح بأسرار الماضي، إذ كان متتبّعا لأخبارهم واخدا واحدا، والجدول الموالي،يشرح بعض الحالات التّي تميّزت بها شخصيّات الرّواية، نحو أسمائهم وقرابتهم اتّجاه شخصيّة"واسيني" أوأدوارهم في العائلة وبعض صفاتهم،كما أنّ هذه التّمظهرات تبين أنّ الرّوائي قصر سيرته على الحياة الماضيّة التّي عاشها في كنف قريته وعائلته ،خاصّة المتوفون منهم،ولذلك فهو لم يهتم بسرد حياته المعاصرة إلاّ في لحظات عابرة ،نحو ذكره لاسمي ابنته وابنه ذكرا عارضا لم يختص فيه بتحديد معين .

الأسماء (أفراد الأسرة)	القرابة العائلية للروائي	ص	وظائفها	ص	صفاتها	ص
1الوالدة:ميماأميزار:مثلت للكاتب الأب والأم	1-لأن ميما أميزا كانت بالنسبة له الاثنين معا الأب والأم".	-76	1-تحولت العائلة إلى خلية حية	- 109	1-"كلما ارتدت لباسها البربري	- 94

[1]. *واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني ،ص85 .*

[2]. *المصدر نفسه،ص325 .*

2الجدّة:حنا فاطنة،هي من ألهمه الحكاية 3الوالد:أحمد،الشهيد لكنه كان يعيش بعيدا عنهم في فرنسا 4الإخوة:حسن،تميز بحب القراءة والسنما وكان يرافقه (واسيني) في بعض جولاته محمد،عزيز: توفي محمد صغيرا وعزيز بمرض أصابه 5الأخوات:زوليخا:كان الروائي شديد التأثر بها ولهذا أفرد لها فصلاوقد توفيت،زهور/أصغر أخواته،وخيرة. 6الخالات:آمنة،عيشة،رحمة: كان الروائي يحمل علطفة الحب اتجاههن 7الأعمام:محند الشايب95.عمي الثعلب "كانت علاقته بهم سيئة 8الجد محمد كان يحاول مساعدتهم 9الابنة :ريما وباسم"	2- حنا فاطنة كانت قريبة مني لدرجة التماهي معها،كانت سيدة الحكاية وهذا وحده كاف لالتصق بها نهائيا . 3-"باباكم كان سبع وعليه الكلام.مات واقف كما النخلة.كان القتلة يبدون تحته صغارا"،"وهو يعود...كعامل مهاجر في فرنسا". 4-"محمد أخوك الآن في ساحة الملكوت لكن عمرهكان محدودا...لم يتخط عتبة السنة الواحدة". "اليوم الذي أخذني فيه أخي حسن إلى السنما...كانت البلاد تحتفل بعيدها الوطني الكبير،العيد الأول لاستقلالها". " عزيز أخي بابتسامته الأنيقة التي كانت آخر ما رأيته على وجهه...آخر مرة رأيته كان ذلك في مستشفى فرانز فانون في شتاء 1999 ". 5-زوليخا التي لم يتغير شيء فيها". "زوليخا ...وزهور التي جاؤوا بها من خارج البيت وأختك خيرة". 6-خالاتي...كنا نحبهن لأنهن مع أزواجهن عطوفات علينا كثيرا.رحمة.عيشة.آمنة". 7-بعثت له مع ابن عمه محند الشايب"،منحتها الثلث لأحد لأعمامي الملقب بالثعلب . 8-"جدك كان بقسوة محيطه هو	- 110 -97 98 -84 99 163 72 -93 99 -10 - 106 -97	..رجلها الأوحدأمي التي كانت تخرج فجرا،تعود مع غياب الشمس إلى البيت متعبة ومنهكة الأطراف تنزع التباندا بعد أن تنفض نفسها من التبن والغبار 2-"حنا في نشر التين الأسود ..وتركه يجف صيفا بعدتمريغه في الدقيق. 3-"والدك مات تحت التعذيب لا عزيز رآه ولا هو رأى آخر أبنائه". 4-"أنزل أنا وحسن للجبل..نجمع الحلزون الأبيض الطري ..". 5-زوليخا تشتغل في التربةالصلصالية". "زهور أصغر أخواتي وأكثرهن شطارة كانت لاتترك أغنامها.... 7-عمي الثعلب	110 81 109 107 107 - 109 -96	الملون...الفضفاض الذي يشبه لباس الشاوية كلما وضعت عقد اللويز المعشق بأحجار الصحراء الكريمة في عنقها وارتدت حزامها المكون أيضا من حبات اللويز المطبوعة ووضعت الخلاخل الفضية..94 2-كنت أعيش قصص حنا فاطنة بفرح كبير قد منحتني كل المفاتيح لتهوية الغرفة المظلمة"-"كانت لديها حكمة عالية وكبيرة" 3-كان أبي أنيقا جدا.يرتدي بالطو رماديا فاتحا ينزل تحت ركبتيه،حذاء أسوديلمع،أتساءللم اذا لم أشبه والدي.. -5-"تأملت وجه زوليخا...عينيها الواسعتين والغارقتينفي خضرة جميلة مائلة نحو صفاءهارب" -8 "جدك لم	- 11 1 11 5 - 95 93

	من ظلمني وظلم أمك التي لم أر منها إلا الخير.هي ابنة عمي" 9- أنا أيضا ذات شتاء ماطر،وأنا أركض نحو المطار،برفقة ابني باسم وريما،والصديقة فاطمة بلحاج"	359-	..يبدأ في الدوان حولنفسه كالأفعى العمياء". 8-"فكرت...في انزعاج جدي محمد صاحب حكايا القيامةوالجنوالملائكة" 9-"حتى أنت وابنتك ريما ذهبتما نحو الإسبانية".	80-	يكن شيطانا،لكنه لم يكن ملاكا أيضا""جدي سيدي محمد كان يشبه شجرة الخروب في كرمها ونبلها ومقاومتها "	97-17

لقد قدّم الرّوائي قائمة ضمّت معظم أفراد عائلته، وقد سلّط الضّوء بذلك على شخصيّته التّي عرضها من مختلف تلك الزوايا والرؤى لتكتمل كلّ الصّور الممكنة في التّمثيل السّردي لموضوع الهويّة في فضاءالأسرة أو في خلفياتها الفكريّة، ثمّ إنّ الرّوائي جعل شخصيّته الواقيعّة سندا قويا لشخصيّته الرّوائيّة، وهو ما أكّدته مختلف المعطيات التّي ساقها في التّعريف بمسيرته، حيث روى مختلف التّفاصيل التّي كان بإمكانه الاستغناء عنها ،فأحاط بكلّ تعاليم حياته في القرية وعبّر عن عاداتها وتقاليد أفرادها....

– 4. 1 .وصف علامات الذّات:

لقد وصف الرّوائي شخصيّة"واسيني" من جوانب حسيّة ومعنويّة على غرار ما هو معمول به عند كثير من الرّوائيين الذّين يتقاسمون مع أبطالهم الصّفات الجسديّة ،لكنّ الوصف ،في هذا السّياق، لم يكن مطلبا وهدفا في حدّ ذاته،إذ لم يتجل بشكل ظاهر وخاص، وإنّما تجسّد الوصف من خلال تدخّلات بعض الشّخصيات في إشارات سطحيّة لا يمكن أن يعتدّ بها في عقد موازنة بين ذات المؤلّف وذات البطل،ولذلك لا يمكن أن يقال أن شخصيّة البطل قد أخذت صفات شخصيّة المؤلّف،إلاّ باعتماد الحقائق الواردة في النّص التّي روتها شخصيّات حقيقيّة ،ممّا يهيئ المتلقي لقبول تلك المواصفات وترجيح صحّتها،والنّظر إليها على أنّها مستوى آخر من مستويات تجسيد ذات المؤلف وتحقيق كينونة هويّته،فعندما يقول الرّوائي في النّص:**"واش نقدر ندير مع واسني الغضاب"**[1]، فلا يمكن حمل هذه الصّفة محمل الصّدق إلاّ باعتبار صدق صاحبها.أو في قوله

[1].واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني ،ص93.

حين يصف ماكان يقوم به من عمل رفقة إخوته:"**كنت لا أصلح إلا لجمع هذا الحلزون الحجري الأبيض مع أخي حسان أو مساعدة زوليخا في الطين أو حنا في نشر التين الأسود على السطح**" [1] .

لم تقدم الرّواية ملامح واضحة للرّوائي، ماعدا بعض العبارات المتناثرة التّي تأتي في ثنايا السّرد؛ "**كان يسميني الشيطان الأحمر لأن شعري كان أحمر قليلا،ووجهي مليء بالنمش**"[2]، أوفي قوله في موضع آخر :"**رأيتك لأول مرة ...بنحافتك وطيبة ترسم لبتسامتك ملامحها الهاربة**"[3]، وهذه المقتطفات تثبت أن الرّوائي لم يكن يلح على الجوانب الحسيّة في وصف جسمه لأنّها لا تعط دفعا مختلفا في تشكلّ الهويّة، فالرّوائي كان يبحث عن وعي عميق لكينونة ذاته.

3 -1 – 2 .كينونة الذّات الافتراضيّة،(كما يشتهي أن يعيشها)

إنّ وعي الذّات لذاتها عمليّا لا تعن"انفصالا تقوم بها الذّات بحيث تصبح ذاتين،واحدة تَتأمل والأخرى تُتأمل،بل إن وعيها مطابقا لذاتها حتى لو كانت غارقة في الوهم الذاتي بالذات...فذاتها الوهمية هي عين وجودها"[4]،وهو ما جعل "واسيني الأعرج" لا يلغ وجوده الذّاتي السّابق وإنّما كان بحثه عن هويّة الذّات المفترضة تنطلق من تلك الذّات التّي توهّمت وجودا آخر لذاتها وامتدادا ممكنا في الماضي ،فاجتمعت الصّورتان لتكون بمثابة تعريف كامل لخصوصيّة هويّة ذاته.

سعى الرّوائي إلى تحقيق شيء كان يأمله أو أمر استحال أن يصل إليه لاستحالة الأسباب ،فكان مبدأ التّخييل والهجرة نحو الغيب بابا واسعا طلبه حثيثا،لاستحقاقه كلّ ممنوع،متتبعا في ذلك مسرى ابن عربي(560هـ -638 هـ) في كتابه(الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج)[5]، باستثارة التّخييل للتّعبير عن نفسه في هذا العمل الرّوائي، لأنّ الرّواية–على حد قول فيليب لوجون–"تعبّر عن الجوهري في أنفسنا؟عن التّخييل هو وحده الّذي لا يكذب،إنّه يشقّ بابا سريّا في حياة إنسان ما،تلج منه روحه المجهولة خارج كل مراقب"[6]، ولهذا استغل الرّوائي"كتاب المعراج" في بناء رحلته التّي طغى عليها الغيب والتّخييل،وهو ما أوحى به قوله:"**لا عليك يا ابني**

---

[1] المصدر السابق،ص110 .

[2] . المصدر نفسه،ص131.

[3] واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني،ج 2 ،ص 180 .

[4] أحمد برقاوي:أنطولوجيا الذات،بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1 ،2014 ،ص40 .

[5] محي الدين بن عربي: الإسرا إلى المقام الأسرى،تح سعاد الحكيم،دندرة للطباعة والنشر،لبنان،ط1 ،1048 هـ -1988 م،له من الكتب مواقع النجوم، رسالة الأسفار،الفتوحات الملكية،فصوص الحكم،ترجمان الأشواق.

[6] فيليب لوجون:السيرة الذاتية ،الميثاق والتاريخ الأدبي ،ص ص 58 ،59 .

هذه صورتك فقط التي أمامهم ،جثتك لن تغادر مكانها ،ستبقى مسجاة أمامهم،كما هي، لن يلحظ أحد غيابك ،وكتاب الإسرا إلى مقام الأسرى"سيظل على صدرك بالضبط في الصفحة 99 –100 التي توقفت عندهاالخاصة بسدرة المنتهى"[1] .

أن يستعيد الرّوائي هويّته هو الرّهان الذّي بنى عليه أطروحته هذه، فهي الهويّة التّي افتخر بانتمائه إليها، وظلّ يناشدها اعتدادا بجدّه "الروّخو" الحلقة الممكنة في كينونة هذه الذات"**كنت فقط سعيدا أن أنتسب إلى هذه السلالة التي ظلت وفية للتراب والماء والناس**"[2]، وهذا الجدّ،كما وصفه هو من أجداد جدتّه لأمّه ،وكأنّ الرّوائي نسي أن الانتساب يكون من جهة الأب لا الأمّ وأنّ مغامرته في البحث عن هذا الجدّ لا جدوى منها.مع ذلك لا يعير الرّوائي هذا الجانب انتباها ويصرّ على استرداد هويّة جدّه"الروخو"، وعليه كانت انطلاقته في البحث عن هذه الهويّة تبتدئ من الزّمان الماضي الذّي ظنّ أنّه زمان عاش فيه جدّه الأوّل في مدينة"غرناطة" ولهذا فهو يرى أنه ينتمي إلى هذه الأصول"**إليك أنتمي ياجدي ونحوك أوجه قلبي وبصري**"[3]

لقد شرح "واسيني الاعرج" في آخر الرّواية،"الخاتمة"، دوافع كتابته هذه السّيرة،كما صرّح بمواقف عدد من الشّخصيّات في محيطه التّي أسهمت في إنماء هذه الّرواية، ثمّ إنّه ردّ بنية الرّواية إلى عمودين تكوينيين في الكتابة هما: العمود الحكائي والعمود التّاريخي،فأمّا الحكائي فارتبط بجدّته"حنا فاطنة" المعلّم الأول في عمله السّردي، في حين يتحدّد التّاريخي كما يقول في هذه العبارة: "**العمود التاريخي الذي أنتمي له ليس سلاليا،وهوقليل الأهميّة لأنّه وليد الصدفة ولا سلطان لي عليه،ولكن ثقافيا،وهذا هو الأهم الجد الروخو سمح لي بالعودة إلى عصر مهم...غرناطة،وإعادة تركيب العائلة كما في مرويات الجدة التي أومن أن بعض حكاياها أسطوري...لم تصنعه هي ولكن المسافة بين التاريخ الحقيقي،القرن السابع عشر،والقرن العشرين،لكن البعض الثاني من مروياتها لا يقل تاريخية،ربطت حكيها مع المادة التاريخية الأندلسية...وأنا أبحث على مدار الثلاثين سنة الأخيرة عن تاريخ أجدادي الموريسكيين**"[4].

لا ينفك الرّوائي يصرّ على هذا الانتماء الموريسكي الذّي غلب عليه الوهم، بل إنّه شدّ إليه الرّحال مدة ثلاثين سنة باحثا عن هذا الانتماء على الرّغم من أنّه انتساب من جانب جدّة الأمّ لا الأب، وكأنّه لا

---

[1]: واسيني الأعرج: سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني،ص19 .

[2]: المصدر نفسه،ص66.

[3]: المصدر نفسه ص11.

[4]: المصدر نفسه ،ص331 .

يعترف بحقيقة الانتماء الحاليّة ويرغب عنها في إيجاد بديل يستشعر فيه وعيه الذّاتي، فكانت الحكاية طريقا مؤمّنا لبناء وعي جديد للذّات تتحقّق فيه كلّ متطلبات الهوّية المرادة فتضحى سيرته الذّاتيّة، في وقائع عديدة ،نتاجا لهذه الحكاية الموريسكيّة، وهو مايفهم من قوله:"**كانت رهاناتي الكبيرة في هذه السيرة كمشروع كتابي ،واضحة،لأن المعلومات الحياتية والذاكرة بكل ثقلها، لا تكفي،فهي تحتاج إلى سند فني حقيقي يحملها ويحتويها ويخلق جسرا بينها وبين القارئ...فهي في النهاية سيرة أديب وليست سيرة مناضل ... لهذا فالصفة الأدبية لها مايبررها منذ البداية**"[1] .

اتّضح الملمح التّخييلي في العبارات السّابقة، عندما أكّد الرّوائي أنّ المعلومات الحياتيّة والذّاكرة تحتاجان إلى سند فنّي، فالحقائق والوقائع تثمّنها الأخيلة لصنع ذات قادرة على تبني هويّة الموريسكي المفقودة وهي الهويّة المفترضة التّي ودّ"واسيني الاعرج" لو يعيشها ؛"**شكلتني كما اشتهت ولكنّي كتبتها كما اشتهيت**"[2]،لذلك ارتدّ الرّوائي نحو أزمان الأندلسيين ليغرس شتلة جدّه"الروخو"بينهم ويعيش في غرناطة ويتلقى"محاكم التفتيش" ويتعرف على معاناة الأندلسيين المسلمين، جامعا بين الحقيقة التّاريخيّة في الأندلس وما صنعته حكايات الجدّة ومخيلته، لتجتمع جميعها في بناء هويّة الرّوائي المفترضة التّي نأى عنها التّاريخ بفرض إرادته على إرادة الإنسان وهو تصّور يقوم-كما أشار جابر عصفور-على "حتمية ثلاثية الأبعاد في دلالته على القدرية: فهو ينفي دور الإرادة الإنسانية في تحريك التّاريخ،ويحيل حركة التاريخ نفسها إلى ما يجاوزها في فضاء مطلق، وينتهي بمجرى الحركة إلى نوع من التكرار الذي ينفي معنى التقدم.ويترتب على الإيمان بهذه الحتمية التعويضية الجزم بأن التاريخ يتحرك بالبشر وبعيدا عن إرادتهم"[3] .

لقد كان التّخييل سبيلا للرّوائي لتغليب إرادته على إرادة التّاريخ، بل إنّه يقتحم هذا التّاريخ ليكون أحد أفراده وصنّاعه فينتصر لذاته ويحقّق إرادته في الهويّة، إلاّ أنّ هناك من الكتاب من رفضوا هذه الإراد التّخييليّة ووصفوها بالكذب إذا ما اتّصلت بعالم السيرة، وهو حال"سيغموند فرويد" الذّي صرّح برفضه كتابة سيرته لهذا السبب، حين يقول"كل كتب السيرة الذاتية لاقيمة لها عندي ،على أية حال ،هو الكذب والزيف والخداع وليس عندي رغبة في القيام بهذا !!!"[4] .

---

[1]: المصدر السابق، ص330 .

[2]: المصدر نفسه ،ص11 .

[3].جابر عصفور:الهوية الثقافية والنقد الثقافي،دار الشروق،القاهرة،ط1 ، 2010 ،ص40 .

[4].دانيال ماندلسون وآخرونّ:نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى مترجمة،تر حمد العيسى،الدارالعربية للعلوم ناشرون،لبنان،ط1 ،2011 ،ص139.

1-2 .الانتماء الأندلسي؛ الجدّ الروخو:

يمنح الجدّ، عادة، علاقة انتساب الفرع للأصل ولذلك كان البحث عن الجدّ بحثا عن الأصول والجذور التّي تعرف بها الأنساب وتردّ إليها الفروع في تحقيق وحدة الأصل والنسب، والرّوائي في مسيرته هذه اكتشف جدّه الأوّل وهو موريسكي من غرناطة،كما أنّه راهن على هذا الجدّ ليكون وسيلة تحقّق حلم الهويّة، فسافر إليه في معراجه وتعرّف عليه من خلال قصص(جدّته) التّي صوّرته في شخصيّات بطوليّة، فكان افتراض وجود هذا الجدّ هو افتراض حقيقة الهويّة التّي يطلبها"واسيني الاعرج" ولكنّها هويّة انقطعت في زمان ما، نتيجة القهر الذّي مارسته الحكومة الإسبانية على المسلمين، فضاعت هويتهم،كما يوحي هذا القول بالتّجاوزات الكبيرة التّي كانت تهدف إلى إعدام هويّات المسلمين ؛"**فقد أصدر في عام 1501 الملك فرديناند وزوجته الملكة إيزابيلا مرسوما ملكيا يقضي بضرورة تنصير المسلمين،فحاول بعض مسلمي غرناطة الاحتجاج ببنود اتفاقية التسليم فإذا هي لم تعد تساوي قيمة الحبر الذي كتبت به...سحق المعارضون في حي البيازين تحت سنابك الخيول وتحول الحي إلى ساحة للموت** "[1] .

مع ذلك حاول الرّوائي أن يثبت هويّته ويعيد صياغتها من جديد بارتداده إلى الزّمان الماضي، حيث فتّش في الأمكنة والتّواريخ عن هذه الهويّة أسّس البراهين الّتي تثبت كينونتها في تلك الأرض، انطلاقا من وعيه الفردي بهذا الحق في الانتماء إليها، لأنّ"حضور الذّات يعني حضور وعيها بواقعها الفردي أو الجمعيّ بمنأى عن السلطة أو واقعها"[2]، ومهما كان من انتقال لجدّه وللمسلمين إلى أرض أخرى ستظلّ تلك الهويّة كائنة وستستمرّ في الأجيال الوارثة، ولو أعدم أصحابها مادام الوعي بحضورها موجودا:"**قام الدون خوان النمساوي ،القائد الإسباني الذي كلفه الملك بقمع الثورة ووفر له مختلف أنواع الدعم بشن حملات واسعة ،خلال عامي 1569-1570 ...أحرق المساكن ودمر البلاد وهجر السكان ...انتهت بالإذعان التدريجي لجيوش مولاي عبد الله رفض الاستسلام وقررالمضي في المقاومة ..**"[3].

عاد الرّوائي في نصّه هذا إلى الجذور الأولى لهويّة الجدّ "سيدي علي برمضان إلكوخو الملقب بالروخو" في "غرناطة"، وكأنّه يرفض في خفاء هذه الكينونة الحاليّة المنقطعة عن تلك الجذور، ولذلك استمات في البحث عن هويّته المفقودة، وقد كانت الكتابة وسيلته في تحقيق هذه الرّغبة في انتمائه إلى هويّة يشتهيها، حيث عبّر

---

[1]: واسيني الأعرج: سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني،ص55 .

[2]:عبد الواسع الحميريّ: خطاب السلطة و الخطاب المضاد،مؤسسة الانتشار العربي،لبنان،ط1 ، 2014 ،ص 105 .

[3]: المصدر السابق ،ص59 .

من خلالها عن كلّ دوافعه في امتلاك هذه الذّات التّي يحنّ إلى تحقيقها:"**سأكتب بالشكل الذي ينقلني نحوك بلا وسيط،سيغضب مني الكثيرون من سلالات اليقين والجريمة**"[1]،فقوله،هنا، رفض واضح لكينونته في هذه السّلالة التّي حقّقت ذاته في الماضي، وسعي حثيث نحو ذات أخرى موجودة في الماضي ليكون من فروعها ،فتمتد إليها هويّته،هذه الأخيرة التّي رآها جديرة بانتسابه إليها، لعجز ماهو عليه في احتواء ذاته، إذ يقول في موضع ما؛"**لم أعرف كيف أسكت ولا كيف أمشي من دون أن ألتفت نحو المنحدر لهذا ضيعت في وقت مبكر فرصة أن أكون إنسانا غير مشكوك في هويته مثل جدي**"[2].إذن، اعتزاز الرّوائي بهويّة جدّه المفترض جعله يمدّ جسر النّسب بينه وبين هذا الجدّ.

لقد روى الكاتب رحلة البحث عن هذه الهويّة من خلال معراجه إلى الذّين سبقوه في أزمنة الماضي ،إذبدأ هذا المعراج بجدّه"الرّوخو"،هذا الأخير الذّي نقله إلى بلاد الأندلس، حيث غرناطة ثمّ عرّفه على مشاهد من الماضي؛ حرب البشرات ومعركة جدّه مع الدون"فرناندودي كردوبا"(محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة)ما بين سنوات 1568 و1571، والتّعذيب الذّي مارسته محاكم التّفتيش المقدّس، وهو في كلّ هذه التّصوّرات لا يبتعد عن التّاريخ، بل إنّه يتقاطع مع رواياته؛"**استمر ذلك حتى سيطرة الملك فيليب(حاكم إسبانيا بين** 1555 و1598)**على مقاليد الحكم...تم تجديد وتعزيز معظم القوانين التي ظهرت في عهد أسلافه...وقد تم إشعار الأهل بذلك في أول يناير** 1567 ،**اليوم الموافق لسقوط غرناطة نهائيا واتخذته إسبانيا عيدا لها...نشبت الثورة في غرناطة ليلة عيد الميلاد**،24 **ديسمبر**1568 "[3]،وما كان استشهاده بمثل هذه الحقائق إلاّ لتقع هذه الأحداث عند المتلقي موقع السّند الذّي يستحقّ التّصديق، والرّوائي لم يخالف في مختلف تلك المشاهد، ما نقلته كتب التّاريخ في هذا الباب وإنّما عزّزها بأسناد ثمّنت حقيقتها،على غرار ما سجّله في كتابه (على خطى سرفانتس في الجزائر)، الذّي قدّم فيه الكثير من الشّهادات والوثائق التّي كرّست هذه الجوانب،كتاريخ توقيع فيليب الثّالث الطّرد النّهائي لما تبقى من الموريسكيين من شبه الجزيرة الأيبيرية [4] .

شرح النّص الرّوائي الحياة التّي عاشها المسلمون في ظلّ الحكم الإسباني من خلال ما رواه جدّه وما عرضه من صور للماضي أثناء معراجه، هذه الصّور تُكشف أمامه مجسّمة بالحياة والحركة ،كتجسيده لمشاهد

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني،،ص11 .

[2].المصدر نفسه ،ص16 .

[3]. لمصدر نفسه،ص 42 .

[4].ينظر،واسيني الأعرج:على خطى سيرفانتس في الجزائر،ألفا ،الجزائر، 2008 ،ص 16 .

المدينة الماضية(غرناطة) في صورة حيّة أمامه، في شكل نافذة يعبر من خلالها إلى الزّمان الماضي، فيرى مشاهد عمرانها وأناسها، ثمّ ما لحقها من دمار الحروب، وهمّه في ذلك إثبات وجوده في تلك السّلالة وتحقيق انتماء الذّات لهذه الهويّة، وهذا لا يتحقّق إلاّ باستحقاقه قرابة هذا الجدّ، وتأسيس هذه القرابة ينشأ من خلال روايات الجدّة عن بطولة جدّهم الأوّل"الروخو"، حيث صنعت منه تاريخا وهويّة انتمت إليها الأجيال اللاّحقة وكان"واسيني"واحدا من أولئك الذّين تعلّقوا بهذا التّاريخ، فسعى إلى البحث في حقيقته والتّفتيش في خباياه من خلال الجدّ"الرّوخو" الذّي شارك في صناعة هذا التّاريخ؛ "**الجبل البركاني الذّي نزل فيه جدي الأول الروخو، منكسرا بعد حرب لم تكن عادلة.حرب لاس بوخاراس أو جبال البشرات في آخر مقاومة أندلسية شارك فيها،بين سنوات**1568 و1571 **في صحبة الدون فردناندودي كردوبا...كنت أحس دائما بأن صوت جدي وأحزانه تنام فيّ كما ورّثتها لي جدتي حنا فاطنة**"[1].

لمّا كانت غاية الرّوائي هي تحقيق الانتماء الهووي للذّات، فقد وجد في إثبات كينونة ذات"الجدّ الروخو" سبيلا إلى إثبات هوّيته، وعليه قام"واسيني الاعرج"بعقد صلة القرابة بينه وبين هذا الجدّ، بل إنّه رأى نفسه شبيها لجدّه وممثّلا له في فكره وطموحه وشخصيّته، أوحتّى بعض صفاته الجسمية، ممّا ذكرته الجدّة؛"**حنّا فاطنة الطيبة التي اختارتني لتضعه بين عيني وفي قلبي،وحملتني بوصية كانت أكبر مني:كل شيء فيك يقربك من جدك...أنت موكول بكتابة سيرته والسير على هدي خطاه**"[2] .

إذا ما تحقّق انتماء"واسيني الاعرج" إلى جدّه، فيكفيه أن يثبت انتماء الجدّ إلى ذلك الزّمان الغرناطي ،وهو ما حاول الرّوائي أن يبنينه في نصّه الرّوائي بالتّركيز على أوضاع المسلمين هناك وخاصّة في مرحلة الطّغيان الإسباني.

2-2 .الانتماء إلى الزّمان الماضي المفترض:

لابدّ أنّ الكشف عن الغيبيّات أمر يحتاج إلى الاختراق اللاّطبيعي،ولمّا كان الزّمان الفاصل بين الحياتين؛بين الماضي(غرناطة) وبين الحاضر(واسيني الأعرج) يقدر بقرون احتاج الرّوائي إلى وسائط عابرة للزّمان يثق فيها المتلقي لتكون سندا قويا في بعث الحقائق القديمة لتاريخيّة الذّات، فلم يكن هناك أنسب من المعراج لولوج الغيبيّات والوقوف على ماوراءالحجاب، ودليله في ذلك هو السّالك الذّي أخذه عن"كتاب المعراج لابن

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،ص 21 .

[2]. المصدر نفسه ،ص 18 .

عربي"لكنّ الرّوائي ارتقى في هذا المعراج بين أهله ورفقائه، وتعرّف على منازلهم وماضيهم، وهي الغاية التّي شغلت فكر"واسيني الاعرج"،فمطلبه في كلّ تلك اللّقاءات أن يعرف نفسه من خلال غيره ويرسم لذاته يقينا يؤمن به ليستحق أن يصنع هويّته التّي افترضها ووعى حقيقة وجودها.

لم يكن اختراق الزّمان ظاهرة جديدة في هذه الرّواية، وإنّما تكرّرت عند الرّوائي في روايات عديدة منها ؛**جملكية آرابيا**، التّي اخترق فيها الزّمان بواسطة"أهل الكهف" و"قصص ألف ليلة وليلة"،أوفي رواية"2084 ، **حكاية العربي الأخير**" الّتي تجاوز فيها زمان الحاضر إلى الزّمان المستقبلي 2084 .كذلك فعل"واسيني" في هذه الرّواية فقد ارتدّ إلى الماضي بقرون، إلى الزّمان الذّي انهارت فيه الخلافة الإسلامية في الأندلس، وهمّه في ذلك أن يطّلع على مأساة الموريسكيين وما تجرّعوه من ألم في ظلّ محاكم التّفتيش،ليعيش وضعا قد عاشه أناس انتسب إليهم، وهوجدّه"الروخو"، فازداد استشعاره للألم كلّما اقترب من حياتهم وكبر أسفه عليهم بافتراضه الانتماء إليهم.

لقد نما عند "واسيني الاعرج" حقّ الانتساب إلى ذلك الرّجل"الروخو"وإلى تاريخه، وكانت الجدّة"حنا فاطنة"فاعلا قويّا في إنماء تلك الأحاسيس التّي عبّر عنها الرّوائي في هذا النّص، الذّي ترجم مختلف النّزاعات النّفسيّة والصّراعات الإجتماعيّة التّي يحياها الرّوائي؛"**جدتي تقول إني أخذت الابتسامة من محياك كأنها رأتك؟...كأنها رأتك بينما بينك وبينها أكثر من أربعة قرون.ابتسامتك أجمل.ماقالته حنافاطنة الطيبة صحيح بقياس القلب والحب وغير صحيح بميزان الحقيقة والعقل**"[1].

على الرّغم من أنّ الرّوائي قدّم نصا للسّيرة وتتبّع مراحل حياته إلاّ أنّه لم يستغن عن التّخييل في إثراء رحلته، لأنّه في دائرة البحث عن الذّات التّي مثّلتها الأنا الكائنة في شخص"واسيني الاعرج"،ثمّ ماصنعته الكلمات من رؤية الذّات لتتميّز ذاته عن الجماعة،"فالأنا في ذاتها انفصال عن المألوف وخروج عن المعيار الجماعي، إنها تطمح دائما إلى صياغة عالم ضمن انفعال يتحقق خارج محدّدات النّحن وضوابطها الاجتماعية"[2].

بحث الرّوائي"واسيني الاعرج"عن هذه الذّات في عالم الجدّ"الرّوخو"، الميّت منذ قرون، في رحلة المعراج ليكتشف هويّته في هويّة جدّه وفي انتسابه إليه،إ ذ أنشأ الرّوائي تصوّرا خاصّا لشخصيّة الجدّ ،استعان في ذلك

[1]. المصدر السابق،ص 41 .

[2]. سعيد بنكراد:الشرعية وسلط المتخيل،ص 137 .

بما رواه التّاريخ وما سجّلته الكتب من حقائق عن الموريسكيين، هؤلاء الذّين اهتمّ بالحديث عنهم في عدد من رواياته (**جملكيةآرابيا، البيت الأندلسي**،..)، مقدّما الحقائق نفسها عن تلك المرحلة وشعبها، وهو بلا شك أمر دفعه إلى تكرار فقرات كاملة تتقاطع مع تلك الرّوايات، إذ أعادها حرفيا، خاصّة في تلك التّي عالج فيها ممارسات محاكم التّفتيش المقدّس؛"**آلات معقدة...للتعذيب وتمزيق الأجسام منها آلات لتكسير العظام**"[1].

هي معلومات ناسبت تماما ما ورد في متون التّاريخ، فعندما نقل الرّوائي تلك الوقائع التّاريخيّة المرتبطة بالقرن الخامس عشر، فإنّه عرضها بلسان جدّه "الرّوخو"باعتباره شاهد عصره وممثّلا عنهم، وهكذا أعلن الرّوائي انتماءه،كما كشف كينونة الهويّة في العالم الماضي، ويظهر إلحاحه على هذا الانتماء في مجموعة من الرّوايات،كشخصيّة"بشيرالمورّو"الموريسكي الأخير في"**جملكيةآرابيا**"،وفي **البيت الأندلسي** في شخصيّة "الرّوخو"، وكذلك فعل في هذا النّص، إذ عاين الزّمان الذّي فقد فيه المواركة هويّتهم وأرغموا على التّنصير سنة 1501 أوالتّهجير.

2-3.الانتماء المكاني؛غرناطة :

ما قدّمه الرّوائي في بحثه عن الهويّة في الزّمان لاينفصل عن حدود المكان، لأن إثبات أحدهما قوّة للآخر، فارتداده نحو أصول الذّات في الماضي تعلّقت بالأرض"غرناطة"،وهو في الحالتين (الزّمان والمكان)أحال إلى المبرّرات والدّلائل التّي أثبتت وجود الذّات في تلك الأرض التّي اعتزّ بأن ينتسب إلى ذويها؛"**كنت فقط سعيدا أن أنتسب لهذه السلالة التي ظلت وفية للتراب والماء والناس والسماء**"[2]، ولقد ركّز الرّوائي في انتسابه هذا على نقاط مهمّة من الحقائق التّاريخيّة التّي انتابت المنطقة في تلك الفترة؛كالأحداث المتعلّقة بمحاكم التّفتيش أوأسماء شخصيّات تميّزت في الحرب الأندلسيّة؛ الدون فرناندو دي كردوبا، الملك فيليب، الملكة إيزابيلا، مولاي عبد الله(ابن عم الأمير القتيل محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة)...

ما افترضه الرّوائي من تصوّرات تعلّقت بكينونة الذّات الأندلسية الخياليّة القطعة الأخرى من السّيرة التّي سمح فيها للتّخييل بالانسياب عميقا نحو العجائبي، وهو في هذا الإجراء لم يكن متفرّدا لأنّه وضع قد عرفته السّيرة فيما قبل، وقد وصف هذا الاتّجاه الذّي لايلتزم بحقائق سيرة المرء كما عاشها بالزّيف والكذب وبأوضع الصّفات لما فيه من غش، ورفضت السّيرة في هذا الشّكل ؛"في بداية عام 2008 بلغ غضب النقاد والجمهور

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص 46 .

[2]. المصدر نفسه ،ص 66 .

من كتب المذكرات ذروة جديدة، وذلك خلال موجة مذهلة ومحيرة كشف فيها مؤلفون عن زيف مذكراتهم التي نشرت مؤخرا مع فاصل أسابيع بين صدورها "[1] .

إلاّ أنّ "واسيني الاعرج" حتّى لا تقع عليه مطبّات هذا الزّيف صرّح بتخييليّة سيرته في ملحق في نهاية النّص؛"**كانت رهاناتي الكبيرة في هذه السيرة كمشروع كتابي ،واضحة،لأن المعلومات الحياتية والذاكرة ،بكل ثقلها، لاتكفي،فهي تحتاج إلى سند فني ...لا يقطع علاقته بالأدب ،فهي في النهاية سيرة أديب وليست سيرة مناضل خاض حروبا**"[2]، وقدكانت قصص الجدّة إحدى تداعيات هذا التّخييل، فجمع النّص بين الحقيقة والتّخييل في رواية مسيرة هويّة الكاتب الذّاتيّة، ولكنّه تخييل انبعث من الواقع وتلوّن بألوان الحقيقة الّتي سادت في زمان ما في بلاد الأندلس:"**كنت أعيش قصص حنا فاطنة،بفرح كبير... فجأة وجدتني أقتفي خطوات الدم التي تركها أجدادي الأوائل...**"[3] ،وحتّى ينتج هذا التّصوّر ناوب الرّوائي بين الزّمانيين الماضي والحاضر وبين المكانين؛ الأندلس والجزائر.

بعد أن أثبت"واسيني الاعرج" انتماءه إلى الجدّ"الروخو" في عالم الغيب، حيث التقى بمن ماتوا في شكل ميتافيزيقي، جدّد بحثه عن الانتماء إلى المكان، حين عرّفه هذا الجدّ المنبعث من رماد الأندلس بمدينة "غرناطة"، في شريط مصوّر؛ عرض أيّام زهو هذه المدينة،ثمّ كيف سقطت المدينة وانهزم المكان، إلاّ أنّ الرّوائي استغلّ الموقف لطرح مجموعة من الأسئلة، ذكّر من خلالها جدّه بأن هذه الأرض لم تكن لهم يوما ما، وأنّهم غزوها أيّام عزّهم وهاهي اليوم تفتك من بين أيديهم، وكأنّها محاولة لتبرير ذلك الفقد للمكان ولتلك الهويّة: "**يا جدي لكنها لم تكن أرضكم دخلتموها غازين كغيركم ...طارق حملوه بشيء لم يكن يعرف أن المكائد وراءه كانت كبيرة** "[4]، فكان تصريحه بمثابة إجابات عن أسئلة اجتاحت نفسه، يوما ما،مثل: ألنا الحق في أرض لم تكن لنا قبلا؟ أيستحق أولئك الذّين عاشوا في غرناطة أن ينتموا إليها؟..ماهي حدود الانتماء إليها؟.

لكنّ الجواب أتى على لسان جدّه الذّي حاججه في هذا الموقف، وقد اطمأنّ البطل، في الوقت نفسه، لهذه المبرّرات التّي أراحت نفسه وأعطته الحقّ بالقول بالانتماء إلى هذه الأرض:"**لم تكن أرضنا صحيح ولكن أجدادي هم من غرس يباسها وأثث فراغها ...ثمانية قرون ونيف ليست سهلة، كل شيء كان قد**

---

[1]. دانيال ماندلسون وآخرون:نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى مترجمة، 159 .

[2]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص 330.

[3]. المصدر نفسه ،ص 111 .

[4]. المصدرنفسه ،ص 35 .

تغير...تركنا ملمسا جميلا على الأرض ،لكن ذلك كله لم يشفع لنا ولا لأجدادنا من يتذكر اليوم ما منحناه لمدينتنا؟"[1]، إنّ هذا الارتباط بالمدن الأندلسيّة لم يكن تحكمه اللّحظات الزّمانية ولكنّها سنوات وقرون تشبّع أهلها بدفئها وتركوا فيها بصماتهم.وهو إحساس غلب على طبيعة الرّوائي"البطل" وقناعته التّي أبدت اطمئنانا نحو هذا الجواب .

لذلك افترض الرّوائي هذا الانتماء، فعاش الهزائم التّي أصابت"غرناطة"من خلال استذكارات الجدّ، كما أنّه حمل على عاتقه التّعريف بها، فكان لاينفك الرّوائي من وصف موقف ما،حتّى يستدعي كلّ المعطيات المرجعيّة التّي تناسب الحدث، لذلك استطرد في تجميع المعلومات وإذاعتها، وهوحاله عندما بدأ، على لسان جدّه، يروي ما حلّ بالمعارضين لقوانين حكم إسبانيا ويحصي أعدادهم:"**تم تقديم رؤوس الفتنة إلى محاكم التفتيش، قام زبانية الكاردينال خمينيث، مطران طليطلة، ورأس الكنيسة الإسبانية بالقبض على المسلمين...تم إعدام مائتين من علماء المسلمين حرقا أمام الجميع...ثم جمعت كتبهم ومصاحفهم ،فأحرقها الكاردينال خمينيث أمام الملأ بنفسه،ولم يستثن منها سوى 300 كتاب من كتب الطب**"[2] .

وضّح هذا المقتطف درجة الحقد الذّي امتلكته الحكومة الإسبانيّة للقضاء على كلّ ما متّ بصلة إلى هويّة الإسلام،كما أنّ الرّوائي اعتمد في وصف مثل هذه الأحداث على (السند الماقبل النّص) والتزم، غالبا،بما بثّته تلك المراجع، "فالنّص السردي(كل النصوص في واقع الأمر)يستند من أجل بناء سياقاته الخاصة إلى عمليّات انتقاء لإمكانات يوفرها المخزون الدلالي الذي يفرزه السلوك الإنساني، ولا وجود لنص خارج هذا المخزون أو ضده أو في انفصال عنه"[3].

على نحو هذا القول الذّي أثبت ارتداد الرّوائي إلى (الماقبل النّص) في قوله من المقتطف السابق؛ "كان رجال التفتيش يضطهدون العلماء ويذيقونهم مرالعذاب ويحرقون كتبهم ...ويضيقون على المفكرين ويزجون بهم السجون ويأمرون بحرقهم أحياء،لا لسبب جنوه إلاّ أنهم بحثوا في الفلك والحساب والطب أو أنهم درسوا الفلسفة والآداب أو قالوا برأي لا ينطبق وما رسخ في عقول رجال التفتيش من الجهل والظلمات"[4] .

---

[1] *المصدر السابق،ص 35 .*

[2] *المصدر نفسه،ص 55.*

[3] *أمبيرتو إيكو:ست نزهات في غابة السرد،ص 11.*

[4] *علي مظهر :محاكم التفتيش في لإسبانيا والبرتغال وغيرها ،وفيه آخر صفحة لتاريخ المسلمين بالفردوس الإسلامي المفقود ،الأندلس،المكتبة العلمية،مصر، 1366 ه ،1934 م ،ص 102 .*

أراد"واسيني الاعرج" أن يستشعر كينونة الذّات في هذه الأرض، فاطلّع على شوارعها ورأى أهلها وأبنيتها من خلال معراجه الذّي سمح له بهتك حجاب الغيب والاتّصال بأرض الأندلس والنّظر إلى الحقائق كما رسمتها الكتب وهو يستمع إلى جدّه"الروخو":"**رأيت أخيرا الصوامع العالية ورؤوس الكنائس القديمة وكنيسا يهوديا في الزاوية الخلفية...صرخت مرة أخرى ...جدي إني أرى ...مدينة جميلة وأكاد أعرفها بمرتفعاتها ودروبها بمساجدها وكنائسها وناسها،أراها يا جدي وأسمع نداءات...ربما كانت غرناطة أيام سقوطها،أسمع الجزع وأرى الخوف في عيون الناس...هي عينها يا ابني المدينة التي سرقت منها الشهادة**"[1] .

لقد استطاع الرّوائي"واسيني الاعرج"أن ينقل هذا الاضطراب الذّي ميّز هويّته، وهو ما تبديه تلك التّساؤلات السّابقة، حيث دلّت على هويّة امتدّت إلى حضارة أرض كانت موجودة، ثمّ انقطعت هذه الحضارة مخلّفة وراءها أرضها ومهدها الأوّل، لتستمرّ في أرض أخرى هي أرض الجزائر التّي انتمت إليها هويّة الرّوائي حاليا،ولعلّ هذا الامتزاج هو ما دفعه للتّعبير عن انتمائه لكلّ تلك الكيانات التّي صنعت أجداده،فجاء تصريحه هذا،"**ورثت دين جدي الذي أوصاني بدين جده الذي أوصاني بدين أجداده،فوجدتني في كل الديانات وكل الأناشيد**"[2]،دليلا على هجنة هويّته التّي رآها بعض الدّارسين أنّها توجّها جديدا واستشرافا مستقبليا بسبب الانفتاح الاقتصادي والسياسي وتطوّر وسائل النقل والاتصال بشكل مذهل، فسيكون على الأجيال الجديدة من المهاجرين أن تتجاوز تلك الازدواجية اللغوية والثقافية التي ورثتها من الوضع العابر للآباء، ولن يجدوا أحسن من الهجنة شعورا ووجودا في العالم[3].

هذا التّوجّه نحو التّعدد في صنع الهويّة جعل الفرد قادرا على الإحساس بالانتماء إلى كلّ الأمكنة ،والرّوائي أراد إثبات إنتماءه إلى المكانيين؛ الانتساب إلى أرض الأندلس كما انتمى إلى أرض الجزائر، فهويّته تشكّلت باجتماع فعل هذه الأمكنة في ذاته،وهو التّصوّر الغالب على النّص منذ البداية، لأنّ كينونة الذّات في عالمه الحالي ثابتة بوجود الاسم والمولد ومراحل نموّه المختلفة في الزّمان،التّي تتبّعها الرّوائي في نصّه هذا، أمّا إثبات الهويّة المفترضة فتتجلّى بإثبات امتداد وجوده إلى تلك الأمكنة الماضيّة بزمانها وأحداثها وأفرادها،ودليله

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص 35 .

[2]. المصدر نفسه،ص 31 .

[3].ينظر،اسماعيل مهنانةومجموعة من المؤلفين:إدوارد سعيد،الهجنة،السرد،الفضاء الامبراطوري،ابن النديم للنشر والتوزيع،الجزائر،دار الروافد الثقافية،ناشرون،لبنان،ط1 ،2013،ص ص 26، 27 .

في ذلك تخييل التّاريخ، ولاخلاف بينهما إلاّ في واقع الوجود،لأنّه"لا وجود لتناقض بين عالمي التّاريخ والتّخييل إلاّ في الظاهر،أمّا في الجوهر فهما من طبيعة واحدة،ويشكلان مصدرا مركزيا لبناء"الهوية"والاحتفاء بمكوناتها ،فمن خلال التاريخ نُمَفهِمُ الحياة ونمسك بمنطق التّطور فيه،أما في السرد التخييلي فنعيد المفاهيم إلى أصلها الأول"[1].

كي تستقيم كينونة ذات الرّوائي، قام باستدعاء كلّ الملابسات التّي رآها مناسبة لأن تكون من دواعي الهويّة في الماضي أوالحاضر(الأمكنة، التواريخ، الشخصيات،الأحداث...) ،حيث استعاد البطل امتلاك الذّات التّي لا شكّ أنّها تظلّ وفيّة إلى فكر الهويّة المتمخضة عنه، رغم انصهارها في الوحدة المجتمعيّة، إذسعى إلى التّعريف بسيرته كما شاء أن يراها، وربما ذلك ما حمله على التّصوّر بألاّ نهاية لسيرته بعد الموت، بل كان الموت عتبة جديدة نحو أفق مختلف اكتشف فيه ذاته من خلال وعي الآخرين، بل إنّه حملهم على إدراك هذه السّيرة بوعيه ورؤيته، وهذا يقترب ممّانعته بعض الدّارسين"بأيديولوجيا الذّات"التّي وصفها أحدهم بالقول:"أيديولوجيا الذات تجلس على كرسي الاعتراف أمام الذات وأمام الآخر،هاهي تقرر ما يمكن أن تقوله وما لا يمكن،ما لا يمكن أن تقوله هو المشوه للسيرة،الآخر-سيهز رأسه غضبا ودهشة من واقعة اقترفتها الذات المكتوبة ولا تليق بعالم القيم،ولهذا تقرر الذات الاعتراف أمام نفسها وستر هذا الاعتراف أمام الذات الأخرى"[2].

في الواقع ينسحب هذا الكلام، في جوانب معيّنة، على سيرة الرّوائي"واسيني الاعرج"في "**سيرة المنتهى**"، لأنّه أغفل الكثير من الحقائق ولكنّ الأمر، كمايبدو، لايتعلّق بالإخفاء والتّستر وإنّما بما استدعته حاجات الكتابة في هذه المرحلة من انتقاء المواقف المهمّة وعرض ما يراه ضروريا، كما يبدو في اعترافه هذا:"**مع أني لا أتحدث في هذه السيرة إلا عن الشّخصيات النسائية حنّا،أمي،زوليخة،مينا.**"[3].ومع ذلك بقيت عمليّة الاختيار ،في حدّ ذاتها، تجاوزا لمفهوم السّيرة الذّاتية التّي سمح كتّابها فيها بالبوح بأشياء غير أخلاقيّة كما فعل "واسيني الاعرج" في قصّته عن "مينا"، وهذه الاعترافات اللاأخلاقية مجّها كثير من الكتّاب ووصفوا على إثرها السّيرة بالنّوع الأدبي المنحط "فخصائص كتب السّيرة الذّاتيّة في تاريخها الحديث مثل الكشف غير اللاّئق والمنحط لخفايا النّفس وعن الخيانات غير المستساغة،وممارسة الكذب الذي لا مفر منه، ولمسات الخداع جعلت هذا النوع الأدبي(Genre)في معظم تاريخه"الحديث"سيء الصيت وبمثابة عار

[1]:سعيد بنكراد:الشرعية وسلط المتخيل،ص ص 131 ،132 .

[2]:أحمد برقاوي:أنطولوجيا الذات،بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي، ص 184 .

[3]:واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،ص333 .

على الأنواع الأدبية الأخرى(الفلسفة والتاريخ والرواية والشعر..." [1] .

لعلّ ذلك ما دفعه إلى أن يستعيض عن وسم عمله بجنس"سيرة ذاتية" إلى وصفها ب"رواية سيرية"، هذا وقد ذكّر الرّوائي في خاتمة روايته؛ بأنّه كتب مسيرته بدرجة كبيرة من التّصريح بعد أن تساءل: هل على السّيرة أن تقول كلّ شيء أم عليها أن تتستّر عن بعض ماتريد قوله؟، وفعلا كانت إجابته تدعو إلى مشاركة القارئ أسرار الكاتب،في قوله ؛"**عندما نختار كتابة السيرة الذاتية علينا أن نقول الحقيقة التي نراها كذلك على الأقل.لهذا أنا مع فكرة أن يكون الكاتب صادقا مع نفسه حتى ولو اضطر إلى خسران بعض قرائه،لأن رهان السيرة...يتعلق بذات تقبل أن تتقاسم مع القارئ بعض مسراتها الأكثر حميمية** "[2] .

لقد انحاز النّص إلى جملة من الاعترافات الخفيّة المسيئة، ربّما،للعائلة وهي تلك الأمور الخاصّة بشخصيّة "مينا" "**تفكيري الآن يذهب نحو زوجتي، الشاعرة الدكتورة زينب الأعوج التي اختارت لأول مرة أن لا تكون قارئتي الأولى وفضلت الابتعاد عن هذا السيري تحديدا**[3]، وفعله هذا يثمّن الرأي السابق في هذا النوع الأدبي الذّي أصبح بهذا الشّكل منبوذا عند بعضهم، "فهذه التعرية الذاتية الفاضحة هي مجرد واحدة من التهم التي وجهت ضد كتب السيرة الذاتية ومؤلفيها على مر القرون"[4]، فجانبت الرّواية تلك الأسس القائمة في بناء السّيرة الذّاتية، واستنزفت التّخييل،إلى حدّ لابأس به، ولهذا عرض الرّوائي هويّته من خلال ذاتين؛ ذاته الكائنة وذاته المفترضة، فتميّزت هذه السيّرة بمزاوجة التّاريخ للخيال للكشف عن هويّة ذات الكاتب الكائنة والمفترضة بوجود جدّ أندلسي انتمى إليه"واسيني الاعرج"،يشبهه ويرتبط به بمتخيّل صنعته الجدّة ومدّت إليه جسور الحكاية؛"**واسيني وليدي هو الوحيد من أبنائي الذي تعلم لغة أجداده وقرآنهم وتعب من أجلهم ،سبحان الله هو وجده الأندلسي،فولة وانقسمت على اثنين**"[5].

لقد قام الرّوائي بأسطرة الذّات من خلال شقّ عالم الغيب بمعراجه نحو الغرائبي واطّلاعه عالم عجيب التقى فيه بكلّ الذّين عجز عن رؤيتهم في عالم الحقيقة، فمنحه المعراج الاتّصال بأولئك السّابقين واستطاع أن يحاورهم ويسائلهم حول وقائع شكّلت محور قضيّة الهويّة،كأسئلته للجدّ الروحو والكاتب "دون كيشوت"...أو

---

[1]. دانيال ماندبلسون وآخرون:نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية ، ص ص 139 ،140.

[2]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص333 .

[3]:المصدر نفسه،ص335 .

[4] دانيال ماندبلسون وآخرون:نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية ، ص ص142.

[5]. المصر السابق ،ص 132 .

اعترافاته حين اجتمع بأهله المتوفين.

نتيجة:

لقد كان إمكان عالم تخييلي هووي الذّات واحدا من العوالم الممكنة التّي تبنينت في إطار"عالم ممكن دون التّاريخ"، حيث عرض الرّوائي قضايا من الزّمان الإنساني؛ تعلّقت بذات الفرد أوذوات الأفراد، أي أنّ الكاتب أخضع كتاباته إلى حدود هذا الزّمان بثقافته ومعتقداته وفنونه وعلومه...وعليه اختلفت تصوّرات الذّات باختلاف مؤهّلات تلك الحدود، إلاّ أنّها لا تتجاوز التّاريخ، مع ذلك حاول الرّوائي في"**سيرة المنتهى**" أن يقفز على الزّمان ليعبر نحو التّأريخ لأجل استرداد الذّات، هذه الأخيرة التّي تمظهرت وفق تصوّرين؛تصوّر الذّات في"الأنا"وشكّله خطاب"الأنا" في النّص السّردي، عندما اختصّت السّيرة بسرد حياة الكاتب نفسه ،وقد مثّلت رواية"**سيرة المنتهى.عشتها...كما اشتهتني**" هذا الشّكل بامتياز إذ تجلّى فيها الخطاب بصيغة "الأنا" الذّي طغى على أسلوب الرّواية.

كذلك قد أخذ العالم التّخييلي هووي الذّات منظورا مختلفا، حين تعلّق بسرد ذات"الهو"،كما فعل "واسيني الاعرج" في روايته"(**ليالي إزيس كوبيا،ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**) [1]،التّي عرض فيها سيرة الأديبة"مي زيادة"، ونقل عالمها الذّي عاشت فترة مهمّة منه بين جدران مستشفى الأمراض العقلية،معانية ظلم الاتّهام بالجنون والدّفاع عن إثبات الذّات ويقين العقل، فكان من الرّوائي"واسيني الاعرج" أن منح هذا العالم الهووي للذّات"الهو" إمكانيّة الاعتراف بالوجود وكينونة "الأنا"في ظلّ كلّ من سعى إلى تغييبها من خلال البحث عن مخطوطة"مي زيادة"(ليالي العصفوريّة)، التّي سجّلت فيها يوميّات معاناتها في مستشفى العصفوريّة ؛"**لا أدري اليوم،من ناحية الحقيقة الموضوعية ،إن كنا نبحث عن مخطوطة مي الضائعة:ليالي العصفوريّة التي بدا واضحا أنها إما سرقت أو أن مي أحرقتها**"[2].

أمّا تمظهرات هويّة الذّوات، ففيها عاين الرّوائي الذّوات المجتمعيّة من ناحيّة(النّحن)، باحثا عن محاور تشكّل الذّات الجمعيّة، وقدحاول الرّوائي أن يدرك هذا التّصوّر في روايات مختلفة منها؛رواية"**سوناتا لأشباح القدس**"التّي صارعت شخصيّاتها ضدّ مصادرة الهويّة وشخّصت الموانع التّي تحول بين الذّوات وهويّاتها حتّى لا تتلاشى علامات الانتماء ولا تضيع الهويّة الجمعيّة.أومن خلال روايته"**البيت الأندلسي**"، التّي مثّلت بحثا

[1]. ينظر،واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية،موفم للنشر،الجزائر، 2017 .

[2]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ص11 .

عميقا عن هويّة الانتماء الجماعي؛ في المكان وفي الزّمان وفي آثار الكتب أو في أيّ إرث إنساني؛"**كان يهمني فقط أن تعرف لغة أجدادك الذين غيبتهم المنافي**"[1]، وهو ما أدركه الرّوائي من خلال"المخطوطة الأندلسية "التّي حفظت معالم تلك الهويّة وانتمائيّتها.

3 – 2 .عالم ممكن لهويّة الذّوات في البيت الاندلس :

إذا كانت الهويّة تتعلّق بالفرد فهي كذلك تتعلّق بالمجتمع، ومنه كان إنتاج نص روائي يبحث عن إقامة "ذوات الجماعة"لا يختلف عن بناء هويّة الذّات الفرديّة، وهذا يعني تشكيل هويّة الذّات الجمعيّة، حيث سيتركزّ الفعل حول مسار الجماعة لاالفرد، والبحث في كيفيّات الانتماء الجماعي إلى الفضاء الواحد وما تحكمه من عادات وتقاليد مشتركة ودين واحد...أي، أن تتميّز هذه المجموعة بوجود كيان جامع لها، يجمع المختلف بروابط ثابتة، وينشئ في المتعدّد طبيعة منسجمة، لتكون هذه الهويّة هويّة هجينة متعدّدة التّشكيل، لكن دون أن يصيبها انكسار التّمزق واللاّتجانس، فقد يكون الاختلاف سبيل ثباتها واستمرارها بسبب عوامل التّأثير والتّأثر، فالأصل ألا تنفصل هويّة الفرد عن هويّة الجماعة ولا أن تذوب فيها، بل إنّ ذوات الجماعة تتميّز بذات الفرد وهو ما أعطاها صفة التّنوع والتّوحد في الوقت نفسه، ف"كلّ فرد هو في ذات الوقت كائن مستقل وعضو في جماعة"[2].

لابأس في العودة ،مبدئيا، إلى مصطلح الواقع وما قدّمته الدّراسات حول هذا المفهوم في علاقته بالمجتمع دون الاتّجاه نحو الواقعيّة (le réalisme) أوغيرها من الدّراسات الغربية التّي روّجت لهذا النّوع من الكتابات، نحو كتابات"إميل زولا"، أوما قامت به دراسات أخرى قامت على أنقاض هذا النّموذج، فظهرت على أثاره أشكال أخرى كالرومانسية والرمزية وغيرها ممّن ندّدت بمن سبقها، ثمّ إنّ الواقعية قد تمخّضت "عن قفزة نوعية إثر انتقال الفن من عالم المثل إلى عالم الواقع"[3]، لكن الحال في هذا الممكن هو الاهتمام بإنتاج ممكن يحيط بهذا الواقع، حيث كان أوسيكون في إطار التّاريخي.

لقد قدّم أحد الدّارسين رؤية واضحة عن المعنى الحقيقي لهذا الاتجاه الواقعي في كتاب"دراسات ضد الواقعية" فحاول أن يعيد النّظر في هذا المفهوم على مستوى الأدب العربي،نافيا بأن يكون هذا الشّكل أدبا

---

[1]: المصدر السابق،ص 138 .

[2]: محمد قطب:الإنسان بين المادية والإسلام،دار الشروق، ط4 ،ص112 .

[3]: الموبقن مصطفى:تشكل المكونات الروائية،دارالحوارللطباعة والنشر والتوزيع،سوريا،د ط،د ت،ص27 .

واقعيا، وقد طالب بإلغاء الفكرة الشّائعة في السّابق-إنّ الأدب يعكس الحياة-ثمّ دعا إلى تأسيس تصوّر جديد حول وجود عالم خيالي في الأدب لا يتطابق مع الواقع.

كما ذهب إلى توضيح الاختلال الواقع في الرّواية العربيّة، مبينا إنّه لم يقع نتيجة الابتعاد عن الواقع، بل هو اختلال يتأتى من انفصال المعنى المحلي للأحداث الواقعيّة عن الشّكل الأدبي المتقدّم والمستورد دون تعليل، ثمّ إنّه يرى أنّ العلاج الممكن لهذا الخلل لا يكون بمزيد من الواقعيّة بل في المزيد من الخيال الحرّ الطليق، الخيال غير المعلب ولا المقولب، وأنّ كتابة أدب تقدّمي ينطلق من مفهوم قومي ضد التّجزئة التّي تمثّل واقعية أفراد وأحداث مقتطعين من الواقع الضيّق وليست واقعيّة علاقات، فقد ظلّت واقعيّة أنماط عزلت عن حركة الواقع وافترضت إنها تمثّله[1].

إذن، لا يمكن أن نصف هذه الأشكال الخاصّة بالممكن إلاّ في إطار التّاريخ الّذي يحوي كلّ هذه النّماذج، وقد صرّح كثيرون بألاّ أدب واقعي موجود وإنّما ما يوجد هو عمل إبداعي، "فالأدب لم يكن واقعا ولا واقعا في يوم من الأيام: التّخييل تخييل والواقع واقع يربط بينهما فهم الأديب للعلاقات الواقعية واستخدامها لتوثيق عالمه الخيالي الخلاق وجعله مفهوما مجسدا في مخيلة القارئ"[2].

لا يمكن، على هذا النّحو، إلاّ أن يحتسب للواقعيّة ذلك المفهوم البسيط الذّي يسعى إلى الدّلالة عمّا يقع من محاكاة الأدب للحياة وتصوير تفاصيلها بنقل الأحداث والشّخصيات والأفضية وكلّ ما يمكن أن يعبّر عن الحياة الإنسانيّة، مبتعدين بما يمكن عن ذلك القصد الذّي جسّدته الواقعيّة مذهبا معروفا، مرتبطا بالحركة الأدبية على الرّغم من أنّه لا يوجد بدّ من الاستعمال اللّفظي للواقع.

هذا لا يبيح التّنصل من مرحلة مهمة في تاريخ الرّواية التّي وصفت فيها بهذا الوصف في تلك المراحل التّأسيسيّة المعروفة، على نحو؛ (الرّواية الواقعيّة)، وإنّما هي محاولة اجتناب التّكرار لما قيل، ليكون القصد المتوخى في هذا الموضع، تعيين صورة لعمل فنّي يمتح من التّاريخ عالمه الممكن، لينتج إمكان عالم تخييل تاريخي، وطبعا، سيهتمّ التّاريخ في هذا النّوع باستدعاء التّاريخ الواقع، وبما أنّه كذلك، فلن يكون إلاّواقعا موجودا سواء أكان مكتوبا أم مشافهة، لأنّه سيظلّ يوصف بكينونته في الماضي.

---

[1] محيي الدين صبحي: دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،ماي 1980 ،ص ص 6-16 .

[2] المرجع نفسه، ص34 .

إنّ الاتجاه نحو هذا التّصور الذّي تجاوز فيه التّاريخ عالم الممكن التّخييلي ،هو بحث عن إمكانيّة يتوسّل فيها المبدع بخياله عملا يطابق فيه الواقع ولا يمثّله أويعكسه، ومن ثمّ يكون قد أنتج عالما تخييليّا تاريخيّا لا واقعا، وعليه يصحّ القول ؛إنّ الممكن ليس واقعا وإنّما تخييل واقع.

مع ذلك، قد يتطلّب الأمر الأخذ بالمعنى السّطحي لمفهوم الماضي وتفسيره بما يعاش من الواقع، لأنّ الحاجة في هذا القول، تستدعي الوقوف عند حدود(الماقبل النّص) المشكّل لذلك الماضي وكيف ينتج عنه إمكان تخييل واقع تاريخي، لكن ثمّة حقيقة يجب إدراكها، وهي أنّ خلو العمل الإبداعي من هذه الإمكانات التّخييليّة جعله عملا تسطيحيّا مبتذلا، فلا يمكنه إلاّ أن يقدّم حياة إنسانيّة مبتذلة، والمتلقي، في هذه الحال، لن يستعصى عنه إدراك هذا الاحتمال، لأنّه إمكان واضح في تكوين عالم ممكن مباشر معروف لا يجتهد المتلقي في استبصار حوافزه وقضاياه، مما جعله عملا مملا بلا قيمة جماليّة.

سيق هذا التّوضيح لتبيين أنّ العالم الممكن، مهما وصف بمقاربته للواقع، فإنّه غير الواقع ولا يمثّله وإن كان يشبهه، فما هو إلاّ أداة لتشكيل عالم الممكن المختلف، تتحرّر فيه الرّواية من كلّ رهان راهن على تصنيفها في هذا الاتّجاه، ليظلّ التّخييل سيّد رهانها، ولأنّ الواقع ، عند معظم الدّارسين،"ما تحقّق فعلا"[1]، لذلك تتّخذ الرّواية الخيال وسيلة تبتعد بواسطته عن الواقع وتنتج عالما تخييليا يعيد دمج كلّ تلك المكوّنات (للماقبل النّص) بما يخدم موضوع عالم الممكن التّخييلي في الرّواية.

يستحضر في هذا المعنى، الذّي يبحث عن واقع ممكن يدركه المتلقي، ما ذهبت إليه الرّوائيّة الباحثة "نتالي ساروت"(Natali Sarrot) وهي تعلن أن وسيلة المبدع في تسليط الضّوء على واقع ما يزال محجوبا، لا تتحقّق إلا بالتّعمق قدر الإمكان في عملية البحث، مؤكّدة أن عمل الرّوائي يقوم على البحث الّذي ينزع إلى الكشف وإيجاد واقع مجهول، وهي في كلّ ذلك تحاول أن تجيب عن السّؤال،أي واقع نتحدث عنه ؟،وما الّذي نسميه واقعا؟وعلى إثره اتّجهت إجابتها إلى تعيين نوعين من الواقع[2]:

الأوّل:واقع يراه جميع الناس ويدركونه منذ النّظرة الأولى، وهو واقع معروف قد عبر عنه منذ زمن بأشكال هي نفسها معروفة ومنسوخة،استخدمت ألاف المرات، إنّ هذا الواقع في نظرها ليس واقع الرّوائي فهو ليس إلاّ مظهرا أو سرابا.

---

[1].مارت روبير:رواية الأصول و أصول الرواية،الرواية والتحليل النفسي،ص 27 .

[2].ينظر،لوسيان غولدمان:مقدمات في سوسيولوجيا الرواية،تر عبد الدين عرودكي،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1 ،1993 ، ص ص176 -179 .

الثّاني: الواقع المحجوب،المجهول، وهو الواقع الرّوائي وهو الوحيد الذّي تتوجّب رؤيته وإدراكه، فهو لا يقبل التّعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة، إذ يتطلّب أسلوبا جديدا في التّعبير وأشكالا جديدة.

ما يفهم من قول الباحثة أنّ الواقع الذّي يتحقّق مع الرّواية هو الواقع الذّي يدركه الرّوائي بشكل يستطيع أن يبيّنه ويعبرعنه، ليتمكّن من تعريف المتلقي بهذا الواقع بصورة مختلفة، لكنّه مع ذلك سيدركه، ولكن كيف سيتحقّق هذا الإدراك المتوقّع؟ هو ماستجيب عنه الباحثة،مرّة أخرى، في قولها:"هذا الواقع غير القابل للإدراك بشكل مباشر، يتألّف من عناصر مبعثرة نحرزها ونستشعرها بشكل بالغ الغموض لأنّها محرومة من الوجود والحياة،هي عناصر امتزجت في شبكة مبهمة ضائعة في مجموع لا متناه من الافتراضات والإمكانات ،محبوسة تحت غلاف الظّاهر، مخنوقة تحت ما سبقت رؤيته، تحت التّفاهات والمواضعات"[1].

لقد تشكّل، في هذه الحال، عالما ممكنا يلتقي فيه الكاتب والمتلقي ضمن تخييل واقع يمثّل صورة ممكنة، هي مجموع ما تقدّمه المعارف والثّقافات والعلوم التّي تكوّن التّجربة الإنسانيّة،حيث يكوّن المتلقي صورة لواقع هو ما تصفه رؤيته، بينما الكاتب يحاول أن ينتج واقعا لم يكن مرئيّا سابقا، بيد أن الواقع المرئي الذّي يعيشون فيه يتحوّل باستمرار والواقع الّذي كان لامرئيّا يغدو واقعا مرئيّا عاديا، ولهذا ظلّت الباحثة"نتالي ساروت"تحثّ على أنّ كتابة الرّواية هي"بحث عن واقع مجهول يتخلّى فيها عن الأشكال المستهلكة العقيمة"[2].

من الواضح، أنّ الرّواية لن تكون مجرد انعكاس لتلك التّجارب بقدر ما ستكون جهدا صارما يبذل لإدراك واقع العصر،لهذا يعقّب"لوسيان غولدمان"(Lucien Goldman) على قول "نتالي ساروت"،مبديا رأيا مختلفا،يوضّح فيه أن الشّكل الرّوائي-على اعتبار علم اجتماع الأدب- قد يكون أكثر الأشكال الأدبيّة ارتباطا مباشرا وفوريا بالبنى الاقتصادية"[3] ،فهو "واقع لا يوجد في البنى الشّاملة بوصفه واقعا عفويا معاشا بصورة مباشرة إلاّ بقدر ما يعبر عن نفسه في بنية وخواص الموضوعات "[4].

لهذا يمكن اعتبار مختلف تلك الأشكال التّي اتّخذت أسماء متعدّدة في جنس الرّواية (الواقعيّة،الاجتماعية ،السياسية، .....)، شكلا من الأشكال التّي تتحقّق داخل عالم الممكن التّاريخي ولا يتجاوزه، سواء أكان مماّ

---

[1]. المرجع السابق ،ص177 .

[2]. المرجع نفسه ،ص179 .

[3]. المرجع نفسه، ص178 .

[4]. المرجع نفسه، ص206 .

وقع أوممّا يمكن وقوعه، حسبه أن تكون طاقته في عمليّة إنتاج عوالم تخييليّة تستوعب كلّ تلك الأشكال التّخييليّة التّي تنتهي إلى عالم دون التّاريخ .

مهما تكن درجة التّخييل التّي سادت هذا العالم، فإنّ صناعة عالم ممكن لذوات مجتمعيّة،كما تتراءى عند الرّوائي "واسيني الاعرج"، استدعت مراعاة هويّة هذه الذّوات التّي خضعت إلى عمليّة تسريد انبنت وفقها جملة من العناصر(على مستوى المحتوى أوالتّقنيّة)، حيث تكفّلت عمليّة إنتاج الممكن بضبط انسجام وجود هذه الذّوات معا واستمرار بقائها، إلاّ أنّ هذا الانسجام –كما أبدته النّصوص الرّوائيّة –يحكمه كثيرمن التّناقض ويعمه الالتباس، أحيانا، وهو ما عبّر عنه "واسيني الاعرج"من خلال ذلك القلق الهووي الذّي حملته نصوصه الرّوائيّة، وكأنّها تردّد سؤالها الدّائم؛ من أنا'؟ومن نحن؟وهو سؤال أرق الرّوائي لما يُستشعر من معارضة لل"نحن"أو رفض لل"أنا" الكائنتين، وصلت إلى درجة ردعه لبعض محدّدات واقع هذه الهويّة الكائنة التّي عاشها، على حدّ قوله:"**شكلتني كما اشتهَتْ**"[1]، لذلك أراد أن يبتني لذاته هويّة جديدة مختلفة، هي في الواقع إعادة هيكلة الذّات وفق نظام هووي يسمح بتذويت الجماعة ببنية من العلاقات التّي تستجيب لنظام حقل الانتماء الجماعي، وفق تصوّر ما"**ولكنّي كتبتها كما أشتهيتُ**"[2].

لقد أراد الرّوائي بناء تصميم –كما تخيّله–جدير بانتماء مجموع الذّوات، فهو قد ناشد وجودا ما لهذه الذّوات، كما أنّه حاول تصحيح انتسابها بتغيير بداياتها أونهاياتها، معالجا على إثره ما رآه ناقصا أومقيما اعوجاج هذه الهويّات بالنّظر إلى الغاية التّي تصوّرها، فكان الرّوائي كمن يدّعي لنفسه حقيقة متخيّلة، لكن الواقع لم يكن قالبا مناسبا لاستعابها لأنّها حقيقة تجاذبتها إحداثيتي(التّاريخ والتّخييل) .

وبالتّالي لم يستطع أن يختار شكل حياته التّي لاتنفك يشاركه فيها الآخرون، الذّين يؤثّرون في الهويّة بفعل هذا العالم الذّي أضاف إليها أشياء وسلبها أخرى ، فتكون"الهوية جملة من العلاقات والرّوابط العقلية (اجتماعية ،اقتصادية ،ثقافية...نسجها تطور تاريخي محدد في الزمان والمكان، قاصدة أبعاد ثلاثة هي:علاقة الذات بذاتها وتنطوي على النرجسية ويقابلها شعور بالدونية، وعلاقة الذات بالموضوع، بالعالم الطبيعي والاجتماعي، وعلاقة الأنا بالآخر وتنطوي على المحاكاة والاقتداء...ويقابلها الاستقلال والذاتية"[3].

---

[1]. *واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشْتَهَتْني،ص11 .*

[2]: *المصدر نفسه،ص11 .*

[3]: *حاتم الورفلي:بول ريكور الهويّة والسرد ،ص 31.*

من ثمّ احتاج تحديد إمكان عالم تخييلي لهويّة الذّوات إلى معرفة هذه العلاقات وبنية تشكّلها في النّص الرّوائي، أي معرفة التّصوّر الذّي مثّلته الذّوات الجماعيّة وكذا معرفة طبيعة الهويّة التّي عكستها هذه الجماعة، وعليه اقتضت دراسة الهويّة في النّص الواسيني السّؤال الآتي :

ما طبيعة هويّة الذّوات الجماعيّة في النّص؟ هل هي هويّة ذات أم هويّة ذوات؟ ما معنى أن يتبنّى النّص تصوّرا هوويا للذّوات؟ كيف عالج الرّوائي واقع هذه الذّوات؟.

لاشكّ أنّ حكاية "**البيت الأندلسي**" بهذا التّصوّر اقتربت من معنى الاعتراف بخطأ ما، هذا الخطأ اعترى كينونة الهويّة، فاتّجه النّص للبحث عن بديل آخر يصحّح من خلاله الرّوائي ما اعترى نموذجه الواقعي من تشوّش وتشتّت"**ألم تفهم يا سليم ؟فاقد الشيء لا يعطيه يا ابني؟ من أين جاؤوا؟ماهي ثقافتهم؟ماهو انشغالهم الأساسي؟لماذا يتصرفون هكذا ؟ هم ضمن منطلقهم الطبيعي.البلاد منذ البداية سلكت الطريق الغلط.لاتبني حضارة بناس غير حضاريين**"[1] .

إلاّ أنّ الرّوائي وقع في فخ التّوهم فأصابه الالتباس حول أيّ الهويّات مثّلت ذاته،لذلك تطلّعت الهويّة في نص"**البيت الأندلسي**" إلى البحث عن هويّة مفقودة تجلّت من خلال تراكمات أزمنة مختلفة ،متعاقبة وأمكنة متعدّدة لذوات عبّرت عن وجودها داخل تلك الأطر بلغات كثيرة وعادات مختلفة ولكنّها متجانسة ،وكلّها تزاحمت في النّص الرّوائي "**البيت الأندلسي**" لتشكيل هويّة الذّات الجماعيّة .

وفي هذه الفقرة تصريح على لسان "غاليليو أوسيدي أحمد بن خليل"بالبحث عن أرض الانتماء: "**اجتاحتنا حالة من الغربة جعلت قرابتنا قوية، ومن دون أن يسألني حكيت له عن قصتي من نهاية حرب الرماد، حتى وجودي على هذه الأرض.قلت بأنه كان علي أن أقتنع بأن هذه الأرض أرضي، وعلي أن أدافع عنها لأبقى فيها**"[2]...

أثار النّص الرّوائي قضيّة الهويّة الجماعيّة فتبلورت في شكل نزاعات على مستوى المجتمع والسّياسة والأخلاق والدّين...تداخلت فيها المشاهد بين الذّكرى والرّغبة، بين الحلم والواقع، أي استحضار ما يمكنه أن يحمل نوازع معيّنة لتمثيل صورة الانتماء لتلك التّجليّات الهوويّة، ليغدو الانتماء أحد محدّدات الهويّة الحقيقيّة الذّي لابدّ منه في عمليّة إثبات كينونة الذّات .

---

[1].واسيني الأعرج :البيت الأندلسي، منشورات الجمل،ط1 ،بيروت،بغداد 2010 ،ص216.

[2].المصدر نفسه،ص 259.

.الانتماء والاختلاف:

تشكّلت محاور الهويّة ومفاصلها في ثنايا تحقّق عمليّة الانتماء، هذا الأخير الذّي امتلك قدرة تجسيد معاني الهويّة لأنّه جمع المختلف والمتغيّر والمتعدّد في ظلّ توفّر الانسجام الذّي قضى على التّشتت، لتكون رواية"**البيت الأندلسي**" بحثا عن موقع مناسب لهويّة تستجيب لكثير من المعطيات، قد يكون التّناقض والنّزاع أحد مقرّرات وجودها، فلن تخلو هذه المشاهد من نزاعات الذّات مع نفسها ومع المجتمع حتّى يتحقّق الاندماج وعليه تمظهر الانتماء من خلال مستويين؛ مستوى الذّات التّي صارعت لأجل إثبات التّفرد والتّميّز، ثم مستوى الجماعة التّي انضمّت فيها الذّات إلى ذوات أخرى حاولت جميعها اكتساب الانتماء في ظلّ ذلك الكلّ، مهما تخلّلها الاختلاف أوالصّراع،لأنّها امتلكت أبعاد تعيينيّة الانتماء؛ في حقولها الثقافيّة أوالاجتماعيّة أوالجغرافيّة,...

كي يبني هذا النّص الانتماء المطلوب لابدّ من تدخّل فعل التّخييل في تجسيد مشروع سيري الذّوات مستعينا بمعطيات تلك الهويّة؛ المتشابه فيها والمختلف أوالغريب والمألوف حتّى يتسنّى للفعل الرّوائي بناء ضوابط انتماء هوويّ الجماعة تمتثل إلى تلك المعطيات، ولذلك غاص النّص الرّوائي في أعماق ذواته باحثا عن أسباب تشكيل هويّة جماعيّة تحقّق وحدة ذاتيّة في مجتمع معين"**إلى اليوم لا أعرف إذا كان جدي مسيحيا أو مسلما ،ولم أسأل أحدا لأتأكد من ذلك؟ وإذا كانت سلطانة يهودية أم مسلمة،أم لا هذه ولا تلك ,وإذا كانت مارينا وسيلينا تدينان بدين معين غير محبة الناس**"[1]، مطّلعا بذلك على مسار كينونة هذه الذّوات في وحدتها أوفي اختلافها خلال أبعاد الزّمان الثّلاثة.

إذ نقلت الرّواية أحداثا مختلفة منها ما ارتبط بالحاضر وأخرى بالماضي كعودتها إلى زمان الأندلس وما تلاها من وقائع لتحديد أصول الهويّة السّابقة "**عرفت الآن لماذا كان جدي غاليليو الروخو ،الموريسكي الضائع،يلح لى البقاء حتى ولو في هيئة خادم ،ملتصقا بحجارة البيت الذي بناه بأنامله مثل الذي يعزف نوتة أندلسية على تلوينات طبوعية مختلفة**"[2] .

إنّ مثل هذا الاختلاف المنسجم ولد الانتماء، وعليه فقد مارست الرّواية فعلا تذويتيا عند إنشاء حقل انتمائي لفئات من المجتمع الجزائري طلبا للانسجام،"**أكثر من أربعة قرون مرت على هذا البيت ،وكأنها لم تكن .أكثر من ثمانين سنة مرت عليّ وكأنها لفحة ريح ساخنة،وكأن الزمن اختصر في حجرة مزقت**

[1] .واسيني الأعرج :البيت الأندلسي،ص 10.
[2] . المصدر نفسه، ص32.

طويلا قبل أن تحترق وتتحول إلى رماد "[1]،فوجه تلك الأزمنة تذوب عند شخصيّاته ،على الرّغم من تعدّد الأطياف في هذا المجتمع بسبب تصاعد الأيديولوجيات القوميّة والدينيّة وغيرها التي انتهت إلى الفشل.

لكنّ الرّواية "**البيت الأندلسي**" حملت تلك الأطياف على الذّوبان في اتّجاه واحد؛ إمّا عن طريق صقل الأشخاص وتحويرهم لاكتساب صفات الانتماء بواسطة هدم تلك الصّراعات، أوبإئتلافهم من خلال ممارستهم للعادات نفسها، المنتشرة بينهم والمأخوذة من باب العادة، فيمارسونها بطبيعة الانتماء ولا يعارضونها، وكأنّ النّص الرّوائي توصّل إلى" الربط الكامل بين ذاتية الفرد وبين النظام الذّي يعيش فيه بحيث لا يحس أن له وجودا –أو يمكن أن يكون له وجود–إلا في داخل هذا النطاق المرسوم، وأنه لو خرج عنه تهددته الكوارث وتخطفته الأعاصير كالسمك إذا خرج من الماء"[2].

شاء الرّوائي في هذا النّص أن يعيد بناء معيار الهويّة القلقة التّي انتابت نصوصه، فاستعاض عنها بتأسيس انتماء ذاتي حمل داخله محدّدات هذا الاتّصال والتّرابط ورفض رتابة الذّوات في استقبال الأشياء وسكونها في قبول المختلف، لأنّه لا يراها إلاّ فيضا متجدّدا من الأفعال والصّفات الخاضعة لحركة ديناميّة باستمرار، عبّر عن ذلك بمسيرة "**البيت الأندلسي**" الذّي انعكست فيه مصائر ذوات متعدّدة في حقب زمانيّة مختلفة؛ ليظلّ "البيت" الفضاء الثّابت الذّي امتلك هويّة تلك الأجيال المختلفة ؛ إمّا في ثقافتها أوفي دينها أوتفكيرها...فلا يزعجه التّعدد ولا حتّى التّناقض"**بعد استقلال البلاد 1962 لم يمت البيت الأندلسي كما توقع الجميع نعندما بدأت التصفيات والانقلابات تلوح في الأفق وتوجه الإخوة الأعداء نحو صدور بعضهم البعض،لم يتغير شيء فيه ،فقد استمر في أداء وظيفته كبيت للموسيقى الأندلسية**"[3].

لقد كان البيت محلّ الهويّة الذّي استمدّت منه الذّوات قيم انتمائها الهووي، بل إنّه عرض فكرة الهويّة في جميع احتمالاتها حيث لا ترتاب الهوية بوجود المختلف، والعكس من ذلك فهو سبيل من سبل تكوّن الذّوات، لذلك فقد رآها الكاتب نتاج ذلك التّفاعل المستمر في الزّمان والمكان، وعليه أصرّ على امتداد هويّة البيت الأندلسي في التّاريخ ومشاركة الأجيال في بنائه، والأهمّ في ذلك أنّ هذه الأجيال على اختلاف دينها ولغتها أوعرقها وأصلها ترنو إلى تصوّر انتماء هووي يجمعها، وعليه انسحب التّشكيل الهووي للذّوات في الرّواية

---

[1]. المصدر السابق ،ص28.

[2]محمد قطب:الإنسان بين المادية والإسلام،دار الشروق ،ط 4 ،دت ،ص 124 .

[3]المصدر السابق، ص 331..

ليتّخذ أسسا جديدة تجاوزت العرف ولم تحترم قواعد المجتمع التّي تتحسّس نحو توحدّ اللغة والدّين والعرق في الانتماء العام مثلا.

بنت الرّواية معطى جديدا راهنت فيه على حقيقة وجود هويّة الذّوات الجماعيّة في واقع قيّدته المتغيّرات والمتناقضات، وهو شأن احتكم إليه تمايز ذوات الأفراد أنفسهم، لأنّ اكتساب الفرد لتلك القيمة الهووية للجماعة يجعله موردا لقيم الأفراد أنفسهم؛"فالفرد الذّي يبلغ إحساسه بنفسه وذاتيته أن ينسى وجود الآخرين والمجتمع الذي لا يفرض للفرد أي وجود مستقل كلاهما يتجاهل طبائع الأشياء ويغفل عن حقيقة نفسية مهمة"[1].

أتاح هذا الشّكل الرّوائي للمتلقي بناء عالم تخييل يتنامى داخل التّاريخ، لأنّ التّاريخ هو المتلقي الأوّل لأي فعل زماني؛ إمّا أن يدركه المؤرّخون فيدوّنونه ليتلقاه آخرون غيرهم، وإمّا أنه يظلّ ممّا يحيا في التّاريخ لأنّه لم يدركه التّدوين بعد، لكنّه موجود، وهو سبب وضح أنّ إنتاج **إمكان عالم تخييلي دون التّاريخ** هو المضي نحو حياة الفرد أوالمجتمع داخل أبعاد التّاريخ الزّمانيّة كما يحياها أولئك الأفراد أوالجماعات أوكما قد يحيونها في الجماعة أوالطّائفة، أوالمجتمع، أوالقوم، أوالأمّة....

كي تتحدّد هذه الملامح الهوويّة للذّوات لابدّ من تعيين مراتب انتمائها في "**البيت الأندلسي**"، والبداية ستكون بالعودة نحو التّشكيل الهووي لأولئك الأفراد داخل"الرّواية"، وأهم هذه المراتب كما تبدو في البناء النّصي هي: هويّة البنية المجتمعيّة، والثقافيّة والدينيّة والسياسيّة... وغيرها ممّن يمكنها أن تسهم بقليل أوكثير في تمظهرات الهويّة.

3 .2 .1 –البنية المجتمعيّة:

كان جديرا أن تكون البداية في الحديث عن هذا النّوع من الانتماء؛ بالبحث في مكوّنات الأسرة(الانتماءالأسري)، إلاّ أنّ التّوجه إلى هذه البنية سينتهي بالدّراسة نحو بنية هويّة الفرد، ولمّا كان الأمر يتعلّق بهويّة الذّوات فلابأس أن تنحرف الدّراسة نحو مجموع الأسر المكوّنة لجماعة ما، وهو ما منح العمل مستوى اجتماعيا، يمكن بواسطته تعيين إطار بنية الهويّة الجماعيّة وهذا لا يعني أنّ رواية"**البيت الأندلسي**" لم تدرك موضوع الذّات الفرديّة،ولكنّ اهتمام البحث بجانب الجماعة جعل المجتمع مصدر تشكيل هوّيّة الذّوات.

[1] *محمد قطب:الإنسان بين المادية والإسلام ،ص 111 .*

إذن، عالجت الرّواية قصّة هذا البيت الذّي صرّح بانتمائه الهووي للمجتمع في عبارة مباشرة سجّلت في غلاف الرّواية وهي لفظ "الأندلسي"، هذه الأخيرة المنسوبة إلى الأندلس التّي تنبئ بأن "البيت" الذّي يحمل انتماء عاما –لأنّ البيت لفظ عام موجود في جميع اللغات يمكن أن يحلّ في أي فضاء– إنّما هو، هنا،بيت أندلسي، وعليه فهو يزيل أي احتمال آخر لانتماء البيت أوإنّه إعلان متقدّم للفصل في شيء يمكن أن يلحقه الالتباس.

وهو بذلك أكدّ تصوّره الدّائم الذّي ألحّ عليه فيما ورد عنه في نصوص سابقة–أوكما تبيّن ذلك في البحث عن هويّة الذّات في الجزء السّابق من"هويّة الذّات في رواية "**سيرة المنتهى**"– وهو انتماؤه إلى الأراضي الأندلسيّة، التّي تعود حكايتها إلى أولئك الفارّين أوالمطرودين من بلاد الأندلس في القرن"السادس عشر"إثر مقاساتهم من عذاب محاكم التّفتيش المقدّس، فروى النّص قصّتهم، حين اقتلعتهم الظّروف القاسيّة من أراضيهم، ثمّ كيف وجدوا أنفسهم بلا مأوى، فاضطرّوا للبحث عن مكان جديد يغرسوا جذورهم فيه، وهذه الحقيقة استلزمت السّؤال: هل استطاع هؤلاء أن يجدوا هويّتهم في ظل فضاء آخر؟ هل أمكنهم أن يعطوا لسيقانهم العاريّة ثوبا جديدا أو ظلّت جذورهم عاريّة بلا تربة؟

فعلا، إنّ الرّواية بحثت عن هذا المسار الضّائع لهذه الجماعة؛ طرحت همومها ومشاغلها وصراعها بين ماهو موجود من قيم ومواضعات وبين ما يجب أن يكون، فسادها صدام الهويّة ومعضلات بناء هويّة الذّوات المجتمعيّة، إذتحوّل أولئك الأندلسيين(المورسكيين) بعد ما أصابهم النّفي من أراضي الأندلس إلى غرباء استوطنوا أراضي شمال إفريقيا (الجزائر)، ليجدوا أنفسم من الجماعات التّي عانت لغز الهويّة.

كان هذا البيت هو دليل الهويّة وذاكرة كلّ الذّين عاشوا فيه مع أنّه جمع أصنافا مختلفة من البشر ؛الشّهداء والسّفلة ،الطيبون والخونة، العشّاق والقتلة...لكنّ الرّواية رجّحت ذاكرة البيت الأولى حيث شيّد هذا البيت أحد الموريسكيين الفارّين من الأندلس(غاليلو ألروخو) في القرن السادس عشر وفاء لحبيبته وزوجته (سلطانة بلاثيوس)، التّي وعدها ابتناءه في (غرناطة)، إلاّ أنّ الأقدار أقامت هذا البيت في بلاد " الجزائر" ليكون ذاكرة لأولئك السّابقين.

اتّقدت في البيت أحداث كثيرة بدأت باستيلاء القراصنة الأتراك عليه، ممثلة في "دالي مامي"، ثمّ استعاده "حسن خزناجي"ليعيش فيه وابنته"لالا خداوج العمياء "، وبعدها تحوّل إلى دار بلديّة بالجزائر العاصمة في فترة الاستعمار وإلى إقامة" لنابليون الثالث" وزوجته "بياتريس"، ثمّ إلى كاباريه وماخور مقنّع، وإلى مكان

لعقد صفقات المخدرات والأسلحة، إلى أن انتهى على يد السّلطة الجزائريّة المستقلة إلى قرار هدمه وبناء برج عظيم(برج الأندلس)،بعدما عارض ساكنه"مراد باسطا".-المتبقي من السلالة المنقرضة الذّي ينتهي نسبه إلى"خليل بن أحمد غاليلو ألروخو"- كلّ قرارات الهدم .

ليستمرّ الصّراع في الرّواية حول هذا البقاء، إلاّ أنّ البيت يهدم قبل موت صاحبه"مراد باسطا" الشّخصيّة التّي نازعت كلّ الأطراف لتحافظ على بقاء الذّاكرة واستمرارها :"**حافظوا على هذا البيت فهو من لحمي ودمي ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا...إنّ البيوت الخالية تموت يتيمة**"[1]، إلاّ أن حلمه لا يكتمل ويضيع البيت كما ضاعت المخطوطة الأندلسيّة.

أرادت الرّواية أن تثبت أنّ الهويّة هي نتاج الصّراع وحصيلة تعدّد، وهي في الوقت نفسه عودة إلى الذّاكرة الأولى، أي إنّ الهويّة لا تنبني من غير ذاكرة بل إنّها تنمو كالنبات من معادن الأرض وأملاح شتى ،فالرّواية وضّحت أنّ الذّوات المجتمعيّة في توحدّها وانسجامها يتخلّلها الاختلاف في الأصل واللّغة والدّين والثّقافة...فعبّر البيت عن هذا الاختلاف من خلال ما مرّ بفنائه من أجناس مختلفة؛ أندلسية ، تركيّة ، فرنسيّة ، أمازيغيّة وعربيّة .. ,كلّهم قد جمعتهم ذاكرة واحدة هي ذاكرة المكان"الجزائر"، فدلّت الرّواية على صراع هووي أحدثته المتغيّرات بين هذا والآخر وبين الماضي والقديم بين ما هو سائد وبين ما يجب أن يسود؟؟؟ لتعْلق الرّواية في مدار الهويّة المتشتّت الذّي لا يعترف فيه اللاّحق بفضل الأوّل،غالبا، وينكر وجوده ليرى في نفسه التّميّز والأصالة ويحتقر غيره.

يبدو، أن هدف الرّواية هو تحقيق الانتماء لكلّ أولئك المختلفين ليبقى الانتماء السّبيل الوحيد في بناء هويّة الذّوات المجتمعيّة، حيث اكتفت في هذه المعاينة بتوفير الأرض (الفضاء) التّي جمعت المختلف أوالمتشابه في إطار الزّمان التّاريخي للجماعة، حيث"الجماعة تشير إلى مدى اندماج الفرد في وحدات متماسكة.فكلما زاد الاندماج خضع اختيار المرء بقواعد مفروضة عليه من الخارج. وكلما كان نطاق تلك القواعد شاملا وملزما تقلصت مساحة التفاوض المتاحة في حياة الفرد"[2] .

لا جرم أن الرّواية حاولت تحقيق هذا الانتماء للذّوات، ولذلك استعارت مجموعة من الأسماء لإثبات

---

[1]:واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص31 .

[2]مجموعة مؤلفين:نظرية الثقافة،تر علي سيد الصاوي،علم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ع223 ،يوليو 1997 ، ص35 .

وجودهم الهووي على مستوى ذلك الزّمان والمكان، فكان استدعاء تلك الشهادات التّاريخيّة دليل الانتماء إلى الهيئة المجتمعيّة في تلك الفترة التّاريخيّة، وهو دليل الانتساب إلى الهويّة نفسها .

2 – 1تسميّة الذّوات المجتمعيّة :

إنّ الاستعانة بالتّسميّة لإثبات ما هو مجهول شكّل سلطة قويّة في ردّ الأمور إلى مصابها، حيث منح الاسم للأشياء وجودها وأعطاها صفة الألفة والقبول والتّميّز؛ فهناك أزمنة ارتبطت أفضيتها بأسماء معيّنة، ولهذا استغلتها الرّواية في بناء هويّة الجماعة، وذلك حين استرجعت الرّواية الذّاكرة المكانيّة والزّمانيّة من خلال تلك الشّخصيّات أوالعائلات التّي شكّلت هويّة هذا المكان في يوم ما.

لقد قامت الرّواية بعمليّة الاسترجاع من خلال إحدى شخصيّاتها (ماسيكا) التّي روت حكاية شخصيّة "باسطا" الوريث الأخير "للموريسكي أحمد بن خليل"، فكانت هي الرّاوي الذّي تخفّى الكاتب في معطفه للتّعبير عن نوازع تلك الهويّة وصراعها لتحقيق الانتماء وحدود الهويّة المفترضة.؛" **أنا ماسيكا.وإذا شئتم :سيكا بنت السبنيولية...لا لأن أمي إسبانية ،فهي مثلي ،نبتة هذه الأرض البحرية ،ولكن لأن أصولنا موريسكية مثل الآلاف من سكان الجزائر**"[1].

على الرّغم ممّا عرفه المجتمع الجزائري من اختلافات في بنيته المجتمعيّة، إلاّ أنّه استطاع أن يجمع بين تلك المتغيّرات(كتعرضه لحقب زمانيّة مختلفة التّحوّلات؛ من خضوعه للاستعمار ومرور شعوب ذات أجناس مختلفة على أرضه؛الإسبان،الأتراك، الفرنسيون،المسلمون الفاتحون،..)،فهذا التّنوع لم يمنع من تحقّق الهويّة الذاتيّة للجماعة البشّرية في إطار هذه الأرض، وإن صاحبتها الصعوبة .

ولعلّه الأمر الذّي دفع الرّوائي إلى البحث عن أصول تكوّن هويّة هذا المجتمع وانتمائها (في نزاعه بين الماضي والحاضر)، فكان عليه إثبات هذا التّباين داخل الهويّة الواحدة، والذّي مثّلها"البيت"، ومن ثمّ فلا مناص له من التّاريخي؛ باسترجاع الماضي، على الرّغم ممّا شابه من تشويش وتداخل، لذلك كانت استعانته بأولئك الذّين سلكوا هذه الأرض يوما ما وخلّفوا فيها أثر وجودهم سبيلا من سبل تحقيق الانتماء الهووي لتلك الذّوات داخل المكان، وكأن النّص مارس "نظرية القابلية الاجتماعية" التّي تبحث في كيفيّة محافظة أنماط الحياة على بقائها واستمرارها بوجود تلك العلاقات التساندية وكيف تفشل في ذلك ، أي كيف يدعم نمط للحياة

[1] .واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص 7 .

ذاته وقد جاء فعلا للوجود وكيف يتغيّر[1] .

لقد تعدّدت هذه الذّوات داخل الرّواية، وقد ارتبطت معظمها بحقائق تاريخيّة معيّنة سجّلها التّاريخ، ولهذا اختلطت في الرّواية المساحة التّاريخيّة بالمساحة التّخييليّة إلى حدّ لا يمكن الفصل بينهما، فكانت استعانة الرّواية"بالماقبل النّص"، محاوَلة منها لإثبات الوجود الفعلي لتلك الذّوات،حيث رددّت بعض أسماء العائلات التّي امتلكت في مسار وجودها امتدادا بين الماضي والحاضر، وهو ماأثبت وجود هويّة مجتمعيّة توحدّ الانتماء وتنفي فقدان الهويّة، كذكره لعائلة"لفقون"إحدى العائلات القسنطينيّة، بغية تأكيد كينونة الذّوات الموريسكية في هذا المكان،كما في قوله:"**وجاءنا من قسنطينة من عائلة لفقون بأجمل المخطوطات الأندلسيّة التّي لا يمكن تصوّر قيمتها، من بينها مخطوطة قديمة لألف ليلة وليلة**"[2].

أي، إنّ وجود الهويّة لا يتعلّق بوحدة اللّغة والدّين أوالثّقافة، ولكن يكفي في كلّ ذلك أن تجمعهم الأرض والزّمان في الواقع التّاريخي وفي ذلك دليل كينونة هويّة الذّوات، حتّى وإن اختلفت معتقداتها وأراضيها ماضيا، ولكنّها عاشت اتّصالا بين الماضي والحاضر من خلال تلك الشّخصيات الّتي سكنت الجزائر والأندلس معا،فجمعتهما مصادر الهويّة الواحدة :"**الأولى نسخة نادرة من ألف ليلة وليلة... هربها قديما شخص اندلسي اسمه ابن لفقون الذي كان يملك مكتبة عظيمة من المجلّدات النادرة تجاوزت الثلاثة آلا ف مجلدا قبل أن تتبعثر في سنة 1892 منة طرف الورثاء**"[3].

قادت الرّواية عمليّة بحث دقيقة عن هويّة الجماعة،بواسطة السّاردة"سيكا" التّي عكست منظور الرّوائي"الأنا" فأوكل إليها هذه المهمّة في تقصّي الأخبار بين الماضي والحاضر، ليتحوّل على إثرها الرّوائي إلى مفتش يحقّق في قضيّة الهوّيّة المفقودة،متبنيّا نسبها، ومتحمّلا مسؤوليّة أولئك الموريسكيين في تحقيق وجودهم الفعلي واستمراره، فقد قال على لسان السّاردة:"**يبدو لي أنّني تورطت في البيت الأندلسي وأصبحت أعرفه أكثر حتّى من الذّين سكنوه وأقاموا فيه أو الذّين توالوا عليه على مدار أكثر من أربعة قرون ،ليس المطلوب مني أن أكون وفيّة للتاريخ،لست مؤرخة ،ولن أكونها،ولكن لقصّة الدّار وحكايتها .وأكثر من ذلك كله ،أن أكون في صلب حلم مراد باسطا قضيت وقتا طويلا ألملم هذه التفاصيل الضائعة بالتسجيل المباشرمعه، والكتابة والتدوين، وحتى البحث ، وها أنا ذي اليوم، أخرجها إلى الوجود كما**

---

[1] مجموعة مؤلفين:نظرية الثقافة ،ص30.

[2]. واسيني الأعرج:البيت الأندلسي ،ص14 .

[3]: المصدر نفسه،ص220 .

اشتهاها "[1].

ما عودة الرّواية إلى ماضي البيت إلاّ لإعادة تفكيك بنية الهويّة والبحث في أصول تشكّلها بتحصيل الوثائق اللاّزمة لفعل الانتماء الهووي، فاعتدّت بذكر الشّخصيّات التّي انتمت إلى"الماقبل النّص"، وعمّقت التّفتيش بالانتقال بين الأماكن التّي حملت ذاكرة هذه الهويّة؛ "عندما ذهبت إلى إسبانيا بحثت في وثائق الإسكوريال ومكتبة طوليدو القديمة عمّا ذكره غاليليو عن حياته وعن تهجير الموريسكيين والمارانيين...حتى حروب البشرات وسقوط الأمير الأموي"الدون فرناندو دي كردوبا فالور"(محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة) فيها كانت حقيقة ولم تكن مجرد نزوة من نزوات غاليليو"[2].

وكانت شخصيّة "ميغيل سيرفانتس سابدرا"(Miguel de Cervantes Saavedra) أو "ثربانتس كما ينطقونها في الإسبانية"من الشّخصيّات العالميّة التّي رجّحت بها الرّواية دليل كينونة هذه الهويّة الجماعيّة،من خلال شهادتها التّي استعان بها الكاتب لإكمال تحقيقه البوليسي حول الهويّة الضّائعة، فارتقى الرّوائي مسيرة هذه الشّخصيّة ودورتها التّاريخيّة خاصّة في الجزائر، ليوثّق بواسطتها مجامع انتماء الهويّة، عن طريق مساءلة "سيرفانتس"عمّن التقى بهم في حربه بالجزائر أوبحثه في قضيّة أولئك الذّين ارتبطوا به في المكان بين ضفتي الجزائر والأندلس:"**تأكد لي من بحثي بما لا يدع مجالا للشك أن غاليليو أو سيدي أحمد بن خليل التقى حقيقة بالرجل الأحمر،سيرفانتس وأن مادار بينهما حقيقة تفاداها الكثير من المؤرخين، بل وصلتْ إلى حقيقة غريبة لم أقرأها من قبل عند كبار المختصين في العصر الذهبي الإسباني،فالرجل الذّي تخبأ وراءه سيرفانتس في روايته العظيمة دون كيشوت كان هو غاليليو ،إذ إن الشبه في الأسماء كان غريبا ومتداخلا يذكر سرفانتس في مقدمة دون كيشوت دي لا مانشا،في العديد من المواقع في الكتاب أنّ، الذّي روى له هذه القصص هو سيد حامت بن أنجليbenengeli cid hamet، خوفا من محاكم التفتيش**"[3]،

إن الرّوائي بعد تفتيش مستمرّ،كما ذكر السّارد، تأسّس عنده يقين التقاء الرّجلين، حيث استمدّ بُرهانه ممّا ذكر من أخبار الجزائر في رواية "دون كيشوت"وما قام به من مقارنة للأسماء والأحداث، فكانت هذه

---

[1].المصدر السابق ،ص22 .

[2].ينظر،الموقع الالكتروني؛صحفي:واسيني الأعرج يفتح باب"بيته الأندلسي"ويبوح بشيء من سر الكتابة، 18 :11 سا، 8-2-2018 ، الموقع/ www.sahafi.jo/arc/art1 .ph 15- 10- 2010

[3].واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص17.

التّرابطات دليلا آخر على تشكّل الهوّية من المختلف والمتشابه،أي أنّها تكوّنت نتيجة التّمازج بين مجتمع الضّفتين وأكثر، والاتّصال ب"سرفانتس"يعني استحضار الحقيقة التّاريخيّة في تلك الفترة، ولهذا فالرّوائي استدعاه باسمه وعرّف بشخصيّته وبعائلته وموطنه في مواضع كثيرة، وكأنّه يبحث عن دليل مكتوب يؤرّخ للهويّة، وهي حاجات يوفّرها "الماقبل النّص"، خاصّة لمّا صرّح باسم هذه الذّات"سيرفانتس" معترفا بوجودها في الزّمان والمكان السّابق،لأنّ "اسم العلم ينزل منزلة الاعتراف بالوجود"[1] .

لم يكتف الرّوائي بهذه الأدلّة بل فكّك اسم"غاليليو" كاملا وربط بين الحروف العربية والإسبانيّة وكيفيّة تعبير "سيرفانتس" عنها بتحريفه نطقها –على نحو ما ذكره في هذا النّص"البيت الأندلسي-:[2]

- **"يا سيد حامت بن انخلي...**
- **اسمي...سيد أحمد بن خليل...قاطعته للمرة الألف وبعدها قبلت بنطقه السيئ لاسمي"**

لقد جهد الكاتب في إقامة تلك الدّلائل التّي ربطت بين شخصيّة "غاليليو الرّوخو" و"سيرفانتس"،حتّى توصّل إلى إثبات أنّ الشّخصيّة"غاليليو أوأحمد بن خليل"هي الشّخصيّة نفسها التّي ذكرتها رواية "دون كيشوت"،مشيرا إلى أنّه تأكدّ من ذلك على مستوى عدّة لغات كتبت بها"الدون كيشوت" ك؛الإسبانية والفرنسية والإنجليزية والألمانية للتّحقق من الأسماء، وفعلا، عند العودة إلى رواية"دون كيشوت" في القسم الثّاني يذكر الكاتب"سرفانتس" اسم"أحمد بن خليل"، وذلك وفقا للتّرجمة التّي نقلت العبارات إلى العربيّة، وهو قوله:"يروي سيد حامد بن الأيل في القسم الثّاني من هذه القصّة الذّي يتضمّن الخرجة الثّالثة لدون كيخوتة"[3].

وقد علّق مترجم الكتاب "عبد الرحمان بدوي" على هذه العبارة بأنّ "ثربانتس لم يشأ أن يذكر لنا أين وكيف وجد هذا القسم الثاني من كتاب سيدي حامد بن الأيل،ذلك أنه في الفصل 52 من القسم الأول قال إن المؤرخ العربي، سيدي حامد، لم يستطع الحصول على معلومات عن أعمال دونكيخوتة في خرجته الثالثة"[4] ويؤكّد هذا الأمر ما نقله الرّوائي"واسيني الاعرج" في (كتابه على خطى سرفانتس)،حيث أورد الصّفحة المعنيّة باسم" أحمد بن خليل " مصوّرة بلغتها الإسبانية التّي تحمل ذلك الاسم : [5]

---

[1]: عثماني الميلودي:العوالم التخييلية في روايات ابراهيم الكوني،بحث في الصيغة والمستويات والأسلوب،، ص 175 .

[2]. واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص260

[3].ميغل دِ ثِربانتس :دون كيخوتِه دِ لا ما نتشا،تر عبد الرحمان بدوي ،ص 541 .

[4]. المرجع نفسه،ص 549 .

[5]:واسيني الأعرج: على خطى سيرفانتس في الجزائر ، ص 81 .

zide hamete benengeli en la fegunda parte defla hifloria,y ter cera falida de don "
"quixote

Fol.i.
CAPITVLO PRIME-
ro de lo que el Cura, y el Barbe-
ro paſſaron con don Qui
xote cerca deſu en-
fermedad.
Le début de la 2ème partie de Don Quichotte

كما أخبرنا الكاتب في"**البيت الأندلسي**"عن زيارته لبيت"سيرفانتس" في"الكالا دي هانريس"(Cala de Hanares)،حيث كلّم المسنّين ممّن عرفوا أخبار السّابقين واستفسر عن تفاصيل الحكاية، وهي فعلا حقيقة قد صرّح بها الرّوائي في محاوراته الصّحافية، حين يقول:"زرت بيت ثيربانتس ،في قلعة هناريس بإسبانيا،وأقمت فيها...كلما دخلت مغارة ثيربانتس في الجزائر العاصمة التي كان متخفيا فيها وهو يحاول أن يعود إلى بلده،شعرت أكثر بألمه"[1]،فكانت الرّواية عمليّة بحث مستمرّة، تؤجّج تلك النّصوص التّخييليّة التّي كللّتها كتابته عن شخصيّة"سيرفانتس"،فأعاد قول الحقائق نفسها المذكورة في هذه الرّواية"**البيت الأندلسي**"من خلال كتابه (على خطى سيرفانتس)، الذّي خصّه بسرد الحقيقة المفصّلة الكاملة عن حياة"سيرفانتس" في الجزائر معزّزة بالأدلّة والوثائق من شهادات وصور.

لقد كانت تسميّة الذّوات حلقة مهمّة في تحديد الهوّيّة، فلا ينفكّ الرّوائي"واسيني الاعرج" يستذكر كلّ ذكريات ماضي هذه الشّخصيّة"سيرفانتس"من خلال ما سجّله في روايته"الدون كيشوت" التّي تعالق مع أحداثها حتّى يستعيد ذاكرة البيت الأندلسي الذّي حمل في كلّ تسميّة شخصيّة أووصف حياة كينونة ذات أومجموعة ذوات:"**الخربة الرومانية، البيت الأندلسي، كازا أندلوسيا، دار لالاسلطانة بلاثيوس، دار المحروسة،دار لالا نفيسة، دار زرياب،إقامة الإمبراطور، ملهى الضفاف الجميلة...كلها أسماء صاحبت**

[1]. *ينظر،الموقع الالكتروني؛صحفي:واسيني الأعرج يفتح باب"بيته الأندلسي"ويبوح بشيء من سر الكتابة، 18 :11 س، 8-2-2018 ، الموقع/. ph 1 /arc/art1.www.sahafi.jo 15- 10-2010*

البيت الأندلسي"[1].

ماكانت عودة الرّواية إلى شخصيّة "سرفانتس"إلاّ لتثبت حقيقة الذّين مرّوا بهذا البيت الذّي جمع هذه الذّوات في إطار هويّة واحدة رغم اختلاف أصولهم، لذلك عاد الرّوائي في"**البيت الأندلسي**" إلى مجموعة من الأسماء التّي شكلّت محورا قويّا في القصّة ليلتقي"**البيت الأندلسي**"، نصا لاحقا، ب"الدون كيشوت" النّص السّابق، فاجتمعت هذه الشّخصيّات في رواية"**البيت الأندلسي**"وحاور"النّص اللّاحق" النّص السّابق"، والتقت الذّوات المنفصلة عن أرضها في الأندلس أو إسبانيا بذوات أخرى في أرض الجزائر، وهو ما أنتج رؤية جديدة لماهيّة الهويّة.

بنى الرّوائي"واسيني الاعرج" تصوّرا خاصا لحياة"سرفانتس" فوق أرض الجزائر، وذلك من خلال مناشدته للشّخصيات التّي ورد ذكرها في رواية "الدون كيشوت" في الفصل الخاص بالأسر(في الفصل التّاسع والثّلاثين) ،إذ طلبها في روايته "**البيت الأندلسي**" وحاك بوجودها أحداث تلك المرحلة وبيّن كيف كانت تلك الذّوات المختلفة تتعايش أوتتصادم لأجل البحث عن الهويّة، فعاد إليها لتؤدي أدوارها في عمليّة الالتقاء والتّمازج، ومن بينها ما ذكره "سرفانتس" عن شخصيّة"**العلج علي**" في روايته "الدون كيشوت":" وجدت نفسي في الليلة التي تلت ذلك اليوم الرابع ،مقيدا بالسلاسل،والأغلال تشد يدي وقدمي ...العلج علي .داي الجزائر،وهو قرصان جسور جبار موفق،حاصر سفينة مالطا المعقود بها القيادة "[2].و"العلج علي"هي من الشّخصيّات التّي استشهد بها الرّوئي "واسيني الاعرج" ليجمع بين القصّتين وكذا بين الهوّيتين حين كان "سيرفانتس" يروي قصّته ل"غاليليو ألروخو":"**على الرغم من المهارة التّي أظهرناها وكانت كبيرة ،لكنها لم تكن كافية أمام حنكة ومهارة علي باشا وبحارة لعلج**"[3].

أجابت هذه العبارات، من ناحية أخرى، عن نوع الذّوات التّي شكّلت هوّية الجماعة،كما استعان الرّوائي بذكر ذوات أخرى كان دورها دقيقا في ذلك الزّمان، نحو"شخصيّة"الدون خوان"و"احميدا"،في قوله:"**في 8 أكتوبر 1573 كانت قوات دون خوان النمساوي تحتل تونس بعد هرب سكانها،وتم تعيين مولاي**

[1].واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص27.

[2].ميغل دِ ثيربانتس :دون كيخوتِه دِ لا ما نتشا،تر عبد الرحمان بدوي ،ص 417 .

[3]: واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص272 .

احميدا حاكما"[1]،وهي إحدى الشّخصيّات التّي أوردها "سرفانتس" في "الدون كيشوت" كما في قوله: "وفي السنة التالية (1573) علمنا أن دون خوان استولى على تونس من الأتراك وأعطاها إلى مولاي حامد"[2].

هناك عدد كبير من الذّوات التّي استجداها الرّوائي في "**البيت الأندلسي**"، وكان للتّمثيل بها دلالة مهمّة على رهان تحقيق الاختلاف والتّنوع للهويّة، هذا المجموع من الذّوات الإنسانيّة فسّر عالم الهويّة الذّي استعاد مفهومه من معاني المجتمع المنتشرة في الكثرة لا القلّة ومن التّعدّد والاختلاف لا من التّشابه المطلق، وربّما يفهم هذا التّشكيل الهووي المختلف من خلال ارتباط أولئك الذّين عبروا أرض الجزائر بتربتها وحملوا إرثهم اللّغوي معهم نحو:"المهندس"أوجين أورمبير"(Eugéne Ormiéres) الذّي بنى بيتا (فيلا) بفرنسا سماها (فيلا الجزائر)،وإسماعيل ماجد السّمرائي (عراقي لاجئ سياسي)اشتغل بالمفاعل النّووي بعين وسارة ،طارق بن زياد ،مولاي عبد الله بن محمد (قائد ثان للثّورة الأندلسية ضد إسبانيا)،ابن بيلا(أول رئيس للجزائر)"مونسينيور هنري تيسيي"(monseingueur Tessier)،المؤرخ" لوجيه دو تاسي"(Laugier de Tassy) [3]وغيرهم كثيرون استحضرتهم الرّواية لتعبّر عن دور التّنوّع في بناء الهويّة".

لقد كانت رواية "**البيت الأندلسي**" نموذجا في التّمازج الحضاري والفكري بكلّ مستوياته الذّي أتاح تشكيل هويّة الجماعة وبحث عن إمكان عالم هووي الذّوات ،ليتحقّق مفهوم أنّ "الذّات هي حقل الاختلاف الإنساني –السياسي- الفكري- الاجتماعي- الطبقي – القومي – الديني- الثقافي – الغائي- الرغبوي- المصلحي"[4] ، وكلّها علامات انتهت نحو بنية الهويّة بصراعاتها تلك وتناقضاتها ،ولكن لا بأس في كلّ ذلك أن تنتج انتماء يجمعها ويضعها في مسار موحد.

هناك أمر آخر سعى الرّوائي إلى التّأكيد عليه حتّى يثبت الانتماء الهووي الموحد لأولئك النّاس المختلفين، وهو محافظته على تسميّة الشّخصيّات التّي تعلّقت بوقائع الأندلس ومحاكم التّفتيش بالأسماء نفسها في عديد من رواياته، فهو عندما ذكر شّخصيّة "غاليليو" أكّد على وجودها في الرّوايات:"**البيت الأندلسي** "،"**سيرة المنتهى**""**جملكية آرابيا**"بالتّسمية"ألكوخو أوالروخو"،إلاّ أنّ الأمر المهمّ أنّ هذه الشّخصيّة قد صرّح بانتسابه إليها،أي أنّها شخصيّة جدّه الأوّل في السّلالة كما قال في رواية "**سيرة المنتهى**":"**وجه جدي الأول**

---

[1]: المصدر السابق، ص275.

[2]: ،ميغل دِ ثِربانتس :دون كيخوتِه دِ لا ما نتشا ،ص 418 .

[3]: ينظر ،المصدر السابق، ص ص 24 ،51، 147 .

[4]: أحمد برقاوي:أنطولوجيا الذات،ص92 .

في السلالة التّي تنام على الشجرة العائلية،سيدي علي برمضان إلكوخو،الملقب بالروخو،لحمرة شعره"[1].

ليست التّسمية أوتسمية الذّوات الحال الوحيدة التيّ تبنتها الرّواية في رعاية الهويّة وتحديد الشّكل الطّبيعي الذّي انتهت إليه الهويّة الجماعيّة، وإنّما استندت هذه العمليّة مرة ثانية إلى إمكانات أخرى لها قدرة تفعيل الذّوات في إطار هووي متجانس ،ومن ذلك:

2 -2 الأرض والوطن:

لقد عبّرت الرّواية عن مسألة الأرض،السّكن أوالوطن في الوقت نفسه،كما لوحظ هاجس ثنائية الوطن/الأرض، وبيان العلاقة بينهما: هل الوطن[2] يتجلىّ في الأرض؟ أم يمكن للوطن أن يكون صنيعة فكر لا أرض؟ هل وجودهما يعني وجود الهويّة؟

عرضت الرّواية مشاهد من حياة الأندلسيين وعن تلك العلاقات المجتمعيّة؛ حين اغتصبت بلاد الأندلس وسلبت الحرية من فوق أرضها، بل إنّ أكثر هؤلاء الجماعات تعرضوا للنّفي؛ففصل بين الأرض وأهلها وكأنّهم لاينتمون إليها،رغم حملهم السّلاح لأجل هذه الأرض"الوطن" والذّود عنها؛ "**فحملت البندقيّة وأطلقت الرصاصات المتبقية على أرض كنت فيها ولم تكن لي**"[3] .

حقيقة الانتماء هنا أصبحت مشوّشة ؛ألا يكفي أن تعيش في الأرض لتنتمي إليها ؟هذا السّؤال طرحته هذه الرّواية"**البيت الأندلسي**" كما طرحته رواية"**سيرة المنتهى**" التّي ذكرت العبارة :"**ثمانية قرون ونيف،وكأنّ شيئا لم يكن.كل شيء..**"[4] بالطريقة نفسها وقد ظهرت هذه الجملة في النّصين موضوعة بين مزدوجين أثناء رواية الجدّ"الكوخو"لقصّته أوقصّة الموريسكيين عامّة.

لذلك اجتهدت الرّواية لأن تحصل على جواب يقنع المتاسئل،ليكون "الوطن الجهة التي يقيم فيها

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،ص 18 .

[2]. يدل مفهوم الوطن بالرجوع إلى مختلف المعاجم العربية على منزل الإقامة ومحل الإنسان؛ وأوطان البقر والغنم مرابضها وأماكنها التي تأوي إليها،الجمع أوطان،ووَطَنَ بالمكان وأوطن أقام وأوطنه اتّخذه وطنا وأوطن فلان أرض كذا اتخذها محلا ومسكنا يقيم فيها.ومواطن مكة مواقفها وتوطين النفس تمهيدها والميطان الغاية...ينظر،ابن منظور :لسان العرب ،مج 9 ،مادة(و ط ن)،باب الواو،دار الحديث ،القاهرة1423 هـ،2003 م،ص 342.والفيزوبادي:القاموس المحيط،مؤسسة الرسالة، ط 8 ، 1462 هـ،2005 م،ص1238 .

[3]. واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص ص91 .

[4]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص60

الشخص دائما أو التي له بها مصلحة أو فيها مقر عائلته"[1]،فكانت عبارات الرّوائي على لسان "غاليليو" تحمل هذه العبثيّة والمفارقة التّي قال فيها:"**ثمانية قرون ونيف،وكأنّ شيئا لم يكن.كل شيء عاد إلى طبيعته الأولى .كما كان،أو كما يجب أن يكون.وكأنك يا طارق بن زياد ما صرخت وما فتحت !وكأنّك يا موسى بن نصير ما عزلت وما توليتَ ! وكأنّك يا عبد الرحمن الداخل ما رفعت سيفك وما دخلتَ ! وكأنك ياعبد الرحمن الناصر ما ناورتَ و ما استخلفتَ !وكأنك يامنصور بن أبي عامر ما قتلتض وما حجبتَ !وكأنك يا محمد الصغير ما بعتَ و ما اشتريتَ ، لتنفذ من خرم الإبرة كأي خائن صغير !؟كأنكم لم تكونوا .كأني لم أكن**"[2]*.

تحسسّت الرّواية هذه الحقائق للمحاججة ضدّ هذا العبث الذّي صنعه الإنسان بالإنسان؛فقد سلب أحدهم الآخر أرضه وحرمه حتّى من حقّ الانتماء،ليتعجّب الرّوائي في كلّ مرحلة تاريخيّة من المراحل التّي ذكرها؛ ابتداء من"طارق بن زياد"؛هل ماصنعه كلّ أولئك السّابقين على هذه الأرض لامعنى لوجوده.إذًا من الذّي يستحقّ الوجود والكينونة؟ ومتى يمكنه؟ وكيف وأين....؟،كلّها أسئلة بحثت عن أسباب صناعة كينونة الذّوات في الوطن أوفي الأرض.

استمرّ الرّوائي في البحث عن معطيات قابلة لدفع الضّرر الذّي حلّ بأهل هذه الأرض الأندلسيّة ومطالبا بحقّ العودة وحقّ الانتماء،وكيف لا وكلّ تلك القرون قد طبعت بصمات المسلم على كلّ ذرة رمل أوحصى من تلك الأرض،فهو استحقاق قويّ لامتلاك هذه الأرض مثله مثل غيره الذّين اختلفوا عنه في المعتقد واللّغة والثّقافة ...لذا تكرّرت هذه المناشدة في الرّواية للتّشديد على أحقيّة المطلب:"**وربما عفا الملك عن حماقاتنا السابقة وأعاد لنا حقنا في العيش على هذه الأرض.فالأرض التي يدفن فيها جدك الأول والثاني والثالث... والعاشر، هي بالضرورة أرضك .وإذا لم أعد ،سأحمل في رأسي حلمنا الغالي وسأبني بيتنا الأندلسي على الأرض الأخرى**"[3].

لعلّ حديث الرّوائي عن استمرار السّلالة إلى عدد من الأجداد، هي طريقة للبرهنة على الانتماء إلى أرض الأندلس، لذلك فهو متعجّب ممّن غرّب أفرادا وجماعات ولدت في أرض قد سكنها أجدادهم فيما

---

[1]. شريف الدين بن دوبه: نهاية المواطنة،من قيد الجغرافيا إلى اطلاق الافتراض،ابن النديم للنشر والتوزيع،الجزائردار الروافد الثقافية،ناشرون،لبنان،ط1 ،2016 ،ص 24

[2]. واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص89.

* كرّرت رواية " **سيرة المنتهى**" هذه الفقرة حرفيا في حكاية القضيّة ذاتها ،ينظر ،واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص60.

[3]. المصدرالسابق، ص92 .

مضى وشيّدوا بها عمرانهم وأقاموا فيها حضارة معيّنة،"فالماضي التاريخي مثله مثل النظام الطبيعي للأشياء ليس له معنى في ذاته (...)إذ نفس الواقعة التاريخية من الممكن جدا أن تخضع لتأويلات متضاربة ومتناقضة...سيكون بمقدور الماضي أن يساهم في بناء الهوية الفردية والجماعية للبشر،أكثر من المساهمة في تشكيل قيمنا ومثلنا ومبادئنا "[1].

وكلّها أسباب كفيلة بإثبات حقّ الوجود في الأرض أي، إنّها من مستلزمات تشكّل هويّة الذّوات على هذه الأرض ولعلّ الشّك في هذا الانتماء هو الذّي دفع الرّوائي على لسان "غاليليو" إلى مخاطبة"طارق بن زياد" ولومه ،على أنّه كان السّبب في وجود هذه السّلالات على أرض الأندلس،كما يقول:"**ماذا فعلت بنا يا طارق؟ وما دهاك يا موسى بن نصير؟ من تكونان ؟ رجلان حملا خفقانا صوب الجهة الأخرى،أم غبارا قنابل البارود ووضعوها في كل زوايا شبه جزيرة أيبيريا لتنفجر فينا لاحقا ونتحمل أذاها؟ ماذا فعلتما بنا في النهاية ؟**"[2]

في الواقع ،كان الانتماء إلى الأرض من محدّدات الهويّة اللاّزمة، لذلك بدا الرّوائي عاجزا أمام هذا القرار المجحف الذّي أصدرته السّلطة الإسبانيّة في حقّ شعب تلك الأرض،بل إنّه تحسّر ألما عليه ،إذ قامت بحرمانه من كلّ ما ربطه بهذه الأندلس؛الممتلكات أوالمعتقدات وحتّى حقّ العيش،وأجبرته على التّخلي والانقطاع عن هذه التّربة، ولشدّة هذا الانفصال وقوّة أثره على سكان الأندلس راحوا يتحايلون على السّلطة بأشكال مختلفة ليظلّ حبل الوصال موجودا، وهو ما تخبر به شخصيّة "غاليليو إلكوخو":"**الكثير من أقاربي من أمي على الخصوص ،كانوا تجارا ميسورين وأصحاب مزارع كبيرة وحرفيين يشتغلون في الذهب.وظفوا الكثير من الخبرات اليهودية في محلاتهم .استطاعوا من خلال ما يدفعونه من ضرائب إضافية وإتاوات للأمراء المحليين ،لدعم الخزينة الأسبانية ،أن يخففوا من وطأة الكثير من القوانين الجائرة الصادرة ضدهم أو تجميدها أو تأجيل سيرانها وقد استمر ذلك إلى غاية سيطرة الملك فيليب على مقاليد الحكم فكان عهدا قاسيا على كل أفراد العائلة ومن كانوا في حمايتهم ...وقد تم إشعار الأهل بذلك في أول يناير 1567** "[3] .

---

[1]. *إملي نوف إكليز،سعيد كمالي دهغان: الأدب والذاكرة والآخر ،حوار مع تزفيطان تودوروف،تر أحمد الويزي ،مجلة ثقافات،كلية الآداب،جامعة البحرين ،2008 ،ص 279.*

[2]. *واسيني الأعرج:البيت الأندلسي ،ص 66 .*

[3]. *المصدر نفسه ،ص81 .*

لقد اهتمّ النّص الرّوائي عند"واسيني الاعرج" بهذه القضيّة كثيرا، وتولّى تبليغها كلّما وجد إلى ذلك سبيلا، فلا يسكت عن ترديد وقائعها في مجموعة من الرّوايات –سبق ذكرها- ولذلك يستحضرها كلّما استذكر المورسكيين أوجدّه "الرّوخو"الذّي حاول أن يثبت أنّه أحد أولئك الموريسكيين المطرودين من أرضهم، ولثقل وقعها في نفسه راح يكرّر فقرات كاملة تخصّ قضيّة الموريسكيين" بالطريقة نفسها في نص"**سيرة المنتهى**" كتلك الفقرة السّابقة التّي أعادها حرفيا[1].

أمّا الصّورة الأخرى التّي يمكن أن تتمثّلها هذه التّفاصيل فهي أحقيّة المتأخّرين في أرض الأندلس بسبب انتمائهم إلى تلك السّلالات السّابقة هناك،وعليه أعلن"واسيني الاعرج" من خلال روايته عن هذه القضية التّي يشعر المتلقي في ثناياها بهذا الفقد الهووي، فكانت الرّواية بحثا عن إمكان تتحقّق معه هويّة الذّوات من حيث الحضور التّاريخي والمصير، ويأتي هذا التّركيز ممّا بدا من عرض للتّكوين الهووي الذّي خضعت فيه شخصيّات الرّواية إلى صراع مستمر حول الأرض والوطن، وحول اختيار الأجناس التّي تستحقّها هذه الأرض.

تطلّعت الرّواية من خلال قضيّة الهويّة المعروضة إلى بناء مرجعيّة واضحة في تشكيل هويّة الأفراد، حيث لا تعير اهتماما لكلّ اختلاف؛ فلا اعتبار لتنوّع الأجناس واختلافهم إن كانت الأرض تجمعهم سواء من المسلمين أواليهود أوالإسبانيين، مهما كثرت أعدادهم أوقلّت،"فكلّما أصر المرء على الاستدعاء الطقوسي للأخيار وللأشرار والضحايا المنتمين إلى الماضي من أجل الاستفادة منهم لصالح مجموعة الإثنية الخاصة ،إلاّ ويكون بمقدوره آنئذ أن يطالب بإكبار هؤلاء الأفراد في ذاتهم ،وليس الإعجاب بوعيهم وحسب"[2].

2– 3 .الدّار الأندلسيّة معادل هووي للذّوات:

الدّار الأندلسيّة هي البيت الذّي شيّده"غاليليو"على هضبة الجزائر ليقابل به البيت في هضبة غرناطة وقد شهد هذا البيت مسيرة أجيال مختلفة كان لهم أثرهم الخاص على هذه الدّار، فكان الرّوائي"واسيني الاعرج"يسرد حقيقة "**البيت الأندلسي**"ويخبرنا عن أولئك الذّين سكنوا هذه الدّار؛"**الخربة الرومانية،البيت الأندلسي،كازا أندلوسيا،دار لالا سلطانة بلاثيوس،دار المحروسة،دار لالا نفيسة،دار زرياب،إقامة الإمبراطور ،ملهى الضفاف الجميلة،...كلها أسماء صاحبت البيت الأندلسي**"[3]،فعندما التصقت ذاكرة

---

[1]:ينظر،المصدر السابق، ،ص57 .

[2].إملي نوف إكليز،سعيد كمالي دهغان: الأدب والذاكرة والآخر ،حوار مع تزفيطان تودوروف ،ص 278.

[3].المصدر السابق، ص27.

البيت بكلّ هذه الأسماء، استحال كلّ اسم منها إلى حكاية ما ارتبطت بمرحلة زمانيّة معيّنة، فأنتجت عالما منح الذّوات وجودا هوويا، كان نتاج مجموع تلك النّزاعات، إلاّ أنّ تركيز الرّواية على الانتماء الأندلسي يعود إلى انتساب البيت، في أوّل تشييده، إلى الأندلس، حيث نقلت شخصيّة"غاليليو"الحياة الأندلسيّة إليه من خلال الطّابع الهندسي للبناء الذّي انماز بساحة وسط المنزل تشغلها نافورة وكذا توزيع الأقواس، أوحتّى نوع الأزهار والأشجار التّي اعتنى بها، ولذلك حاولت شخصيّة"مراد باسطا"المحافظة على هذا الإرث لاحقا؛ "**حافظوا على هذا البيت،فهو من لحمي ودمي.ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه**"[1]،ليظلّ البيت علامة الهويّة المفقودة ودليل كينونة تلك الذّوات التّي عمّرته،والاهتمام به تجاوز حقيقة كونه إرثا ثقافيا ومعلما من معالم التّاريخ الباقيّة،بل هو دعوة إلى المحافظة على الهويّة .

إنّ "**البيت الأندلسي**"لشهادة قائمة على حياة كانت موجودة وهويّة ذوات لازالت ظلالها تجوب حياة المتأخّرين، لأنّ الحاضر لا ينفصل عن الماضي، فهو صنيعته، فما بالك ببيت حمل حياة الذّوات لأزمان طويلة، فهو جدير بأن يكون دليل هويّتهم وعلامة وجودهم:"**أكثر من أربعة قرون مرت على هذا البيت ،وكأنها لم تكن...ليست السنوات العابرة شيئا مهما في أعمار الحجارة والبشر ،ولكنها كافية للشهادة على زمن كان فينا ولم نكن فيه إلا قليلا**"[2].

لقد حاولت الرّواية أن توازي بين قيمة"البيت الأندلسي"وقيمة الهويّة، فكان الحديث عن المؤثّرات التّي تعرّض لها هذا البيت من تغييرات وترميم أوإزالة، لا يختلف عن كلّ تلك القيم التّي لحقت الهويّة إثر تلك المتغيّرات؛"**التخطيط الجديد الذّي فرض على المدينة من دخول المعمر الفرنسي،مس جزءا مهما من خبايا بيوتاتها وطرقها وعرى الكثير من أسرارها الداخلية...فتك بتاريخ البيوتات الصغيرة وحدائقها ...التخطيطات الأولية للمدينة كانت ستمسح البيت الأندلسي من الوجود...**"[3].

لقد سجلّت الرّواية حلقات زمانيّة متسلسلة في تشكّل هويّة البنية المجتمعيّة من خلال الدّورة الحياتيّة "للبيت الأندلسي"، فكانت كلّ دورة ترسم دلالة الحياة المختلفة التّي مرّت على البيت،وهو في كلّ ذلك يصارع باستمرار ليحافظ على طبيعته الأولى،لتتجلّى دلالاتها في الحاضر مهما تخلّلها المختلف، ابتداء ب" **خربة معلقة في الفراغ،ثم تألق ليصبح نجمة ،وانتهى إلى رماد وغبار كنسته رياح خليج الغرباء ،ليصعد مكانه برج**

---

[1]. واسيني الأعرج:البيت الأندلسي ، ص 31 .

[2]. المصدر نفسه،ص28.

[3]. المصدر نفسه، ص 309.

سماه القائمون على الإنجاز برج الأندلس تيمنا بالماضي"[1] ،كما اهتّمت الرّواية بالتّعبير عن الطّابع المعماري الذّي خُلّد به البيت، ثمّ الإضافات التّي منحوها للبيت والتّي انتهت بتشويه البيت وتغيير ملامحه الأندلسيّة، فكان البيت رواية لقضيّة الهويّة المفقودة، وكأنّ البحث عنها انبري من خلال اجتماع تلك المراحل كلّها للتّعبير عن الشّكل غير المتناهي الذّي تحقّقه الهويّة في ظلّ التّنوّع المستمرّ،"إن أفضل استعمال للذاكرة هو ذلك الذي يسعى إلى خدمة قضية إنسانية عادلة ،وليس ذلك الذي يكتفي بمجرد إعادة الماضي"[2].

لعلّ حديث الرّواية عن تنوّع الذّوات في انتمائها الدّيني أوالفكري أوالاجتماعي ...إلى هويّة واحدة كان نتيجة ردّة فعل النّص الرّوائي اتّجاه الموقف الذّي اتّخذته السّلطة الإسبانيّة في حقّ أولئك المسلمين الذّين حرموا من موطنهم في الأندلس بسبب اختلاف انتمائهم الدّيني ليُصيّروا إلى أرض الجزائر،وقد فقدوا روابطهم بالأندلس، فاعتداد السلطة الإسبانيّة بهذا الانفصال كان سببا في إنتاج النّص لرؤية جديدة تقوم فيها الهويّة على الاشتراك المكاني ولا اعتبار لاختلاف الدّين أوالثّقافة أوالجنس، إذ روى البيت الأندلسي مسار هذه الجماعات التّي مرّت بالبيت أو بهذه الأرض، وقد أنشأت خلالها سلسلة من الرّوابط لا تنكسر بالاختلافات :"**أستطيع أن أقول إن لهذه الدار، دار لالا سلطانة بلاثيوس، الموجودة في القصبة السفلى ،ليس بعيدا عن سوق الجمعة أوسوق الزواوش، قصة غريبة وكبيرة تعيدني إلى زمن كم اشتهيت أن أنساه وأن لا أورثه لأحد**"[3].

في قول الرّوائي تصريح بالمعاناة التّي عاشها أولئك الأفراد الذّين وجدوا أنفسهم بين الأندلس والجزائر ، وما البيت الأندلسي إلاّ تمثيل لتلك الرّؤية الدّاعية إلى إنتاج عالم ممكن لهويّة مجتمعيّة للذّوات، وهي محاولة تجريبيّة لتسليط الضّوء على بنية مجتمعيّة امتزجت فيها الثّقافات والأفكار، وكانت الدّار الأندلسية نموذجا جيّدا للدّلالة على هذا التّعدّد، فقد عاش الجزائريون والأتراك والمهجّرون الأندلسيون والإسبانيون في هذه الأرض،وقد فكانت النتيجة هويّة تشبّعت بكلّ تلك المرجعيّات.

2. 2. – البنية الثّقافية : إن كانت الثّقافة تتشكّل من مختلف تلك المكوّنات الفكريّة والماديّة التّي تميّز مجتمعا معيّنا، فالهويّة هي ذلك التّميّز الذّي تعكسه كلّ المكوّنات الإنسانيّة للجماعة،وعليه تصبح "الهويّة هي

---

[1]. *المصدر السّابق ،ص 28 .*

[2]. *إملي نوف إكليز،سعيد كمالي دهغان: الأدب والذاكرة والآخر ،حوار مع تزفيطان تودوروف،ص 279.*

[3]. *المصدر السابق ،ص 64 .*

الخصائص النّوعيّة التّي تحدّد ثقافة عن غيرها" [1]، ولأنّ هذه الثّقافة تتأثّر بماهو خارجي وتؤثر فيه فإنّ مكوّناتها تخضع باستمرار إلى عمليّات القبض والبسط بحكم حركيّتها التّي تمارس حتّى على العناصر الثّابتة،لتنتج هويّة فاعلها هوالتّاريخ، هذا الأخير الذّي انعكست في مساراته تلك التّغيّرات والمكتسبات، وعليه خضعت البنية الثقافيّة ،هنا، إلى تلك العناصر التّي اشتغل عليها الرّوائي في نص"**البيت الأندلسي**"، والمهم في ذلك أن تكون باعثة لدلالة الهويّة الثّقافيّة،لأنّ"الثقافة هي العنصر الجوهري في تعريف الهويّة بما هي انتماء الفرد إلى الجماعة"[2]

استحضرت الرّواية مجموعة من المكوّنات للتّعبير عن آفاق الهوّيّة الثقافيّة في المجتمع الجزائري؛اللّغة والفنون، التّعليم والأدب أوالفكر،العادات،..وحسب الرّواية أنّها حمّلت هذه العناصر أسباب التّميّز والاختلاف ،حتّى تستطيع أن تقول بجدارة: هذا جزائري وهذا تونسي وهذا مغربي..."لأن دراسة الثقافة مهما كان تعريفها تبرز بذاتها حقيقة تفردها،فالثقافات بهذا التصور تتنوع بتنوع الأمم ، الجماعات العرقية،الشركات، النوادي، وسائر التجمعات الأخرى بين الناس التي تفكر بطريقة مختلفة ولو قليلا من غيرها،وتستخدم رموزا متباينة إلى حد ما ،أوالتي تعبر ممارساتهم وصنائعهم المعتادة عن شيء ما خاص بهم"[3] .

لذلك فالحقيقة التّي يجب ألاّتتجاهلها الكثير من المجتمعات هي أنّ الاختلاف محور هام في تكوين الهويّة الثقافيّة، بل إنّه سرّ التّمايز والتّخصص، فمهما جمعت الأقطار العربيّة بثوابتها المعروفة؛ من دين ولغة وأصل عربي، فستبقى لكلّ قطر تميّزه ومعالمه الذّاتيّة، ومع ذلك فهي تسمح بقيام التّوازن بينها ليحدث الانسجام الهووي.

ظلّت الثّقافة إحدى تلك السّبل التّي أدّت دورا هاما في عمليّة الانسجام ،لكونها"تعني كلّ الأشياء المادية والروحية التي تؤثر في سلوك الإنسان وتربطه بنظامه الاجتماعي وتحدّد له رؤيته إلى الكون والإنسان والحياة"[4].ولأنّ هذا الانسجام يتحكّم فيه عنصرا الثّبات والتغيّر اللّذين يمثّلان حقيقة الهويّة بتفاعلهما في إطار التّاريخي، فوجودهما معا يضمن القوّة التّي تنشئها ثوابت الهويّة ويحقّق الاستمرار بالتّواصل مع المتغيّرات الثّقافيّة الجديدة، فتكتسب الاختلاف والتّنوّع و"الحاصل أن التواصل بين الناس هو أساسا توظيف للثقافة وتنشيط

---

[1].جابر عصفور:الهوية الثقافية والنقد الأدبي،دار الشروق،القاهرة، ط1 ،2010 ،ص81 .

[2].فتحي التريكي:الهوية ورهاناتها ، ص99 .

[3]:مجموعة مؤلفين:نظرية الثقافة،تر علي سيد الصاوي ، ص34 .

[4].محمد العلي :نمو المفاهيم،تساؤلات وآراءفي الوجود والقيم،النادي الأدبي،الرياض،المركز الثقافي العبي،المغرب،،ط1 ،2015 ،ص 144 .

لها"[1]، وهذه الازدواجيّة بين التّحول والثّبات هي ما قامت عليه مكوّنات الهويّة في رواية"**البيت الأندلسي**". فماهي تلك المتغيّرات الجديدة التّي لازمت ثوابت الهويّة لإنشاء محدّدات التّميّز.

3 –1 التّعدد اللغوي :

لقد اهتّم الرّوائي بالجانب اللّساني في التّعبير عن تميّز الأفراد، ولكنّ هذا التّميّز لا يدلّ على الانفصال بقدر ما يشير إلى حاجة الهويّة إلى التّغيير والاختلاف حتّى تنسجم حقولها وتتكامل الوظائف والخبرات،لتستمر، لأنّ وجود التّناقض يؤدي إلى التّوازن ،أحيانا، فحسبنا أن يكون "الاختلاف مفهوما... يوحد المتعدد" [2]، وهو شكل يلمح في رواية "**البيت الأندلسي**"التّي حافظت شخصيّاتها على التّعدد اللّغوي في ممارسة حياتهم،فقد ظلّت اللّغة الاسبانيّة تتعايش في غير أرضها على لسان المورسكيين، ونقل هؤلاء عاداتهم وطرق معيشتهم إلى بلاد أخرى.

لقد عبّرت الرّواية عن أولئك الذّين جمعتهم أرض واحدة بعد أن ولدوا في أراض أخرى من الأندلس ،لقد بحثت بجهد عن الأدلّة التّي تثبت أنّ هذه الهوّيّة التّي يعيش في ظلّها سكان الجزائر إنّما هي هويّة نشأت عن متعدّد؛ فقد مارسوا جميعهم فعلهم في إعطاء صورة الهويّة، ولذلك تتبّع الكاتب مسار هذه النّتيجة منذ مراحلها الأولى، حيث كان هناك مجتمع أندلسي يحيا بلغته ومعتقده وتقاليده وثقافته...في بلاد الأندلس ليجد نفسه بلا أرض ولاانتماء،فيصنع انتماء جديدا بحثا عن هويته المفقودة،كابتكارهم لغة جديدة لا يفهمها الإسبان للمحافظة على ماتبقى من إرثهم ؛"**يقول الكثير من الموريسكيين إنهم كانوا يكتبون ويدفنون رسائلهم ،متيقنين بأن تاريخا آخر كان يصنع في الألم والخوف وضغائن الإخوة.كانت تلك وسيلتهم للحياة والتخفي ،فابتدعوا الخميادو التي لا يفهمها غيرهم** "[3]،لقد صوّرت الرّواية أعماق هذه الهوّيّة التّي تشبّعت من ضفاف مختلفة، وبيّنت كيفيّة تكوّن هوية أولئك الأفراد في المجتمع،باحثة عن الأسباب التّي استعادت بواسطتها وجودها الهووي؟.

وفقا لتلك الأسباب،أسفرت الرّواية على أنّ اللّغة المختلفة ليست سببا ولا ضرورة في تشكيل الهويّة؛ فربّما تعدّ عاملا قويّا في جمع المختلفين، لكنّ هذا لا يجعلها حدّا فاصلا في تكوين هويّة الذّوات لأنّها ستكون

---

[1] محمد الدغمومي،المفهوم والتواصل،مفهوم الثقافة نموذجا،تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن،المفاهيم وأشكال التواصل،مطبعة النجاح الجديدة،المغرب،ط 1 ،2001، ص 98 .

[2] أحمد برقاوي:أنطولوجيا الذات،ص92 .

[3] واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص 88 .

وسيلة من وسائل التّعبير عن هويتهم وانتمائهم،وهوما دلّت عليه لغة "الخميادو" التّي أنتجتها الظّروف القاهرة لحفظ إرثهم الثّقافي"**الخميادو لغة الموريسكيين الأندلسيين السريةالتي كتبوا بها نصوصهم وتاريخهم وحتى النص القرآني الكريم**"[1]،مع ذلك فارتداد الرّواية إلى الزّمان السّابق كان ارتدادا للبحث عن الهويّة التّي لا تتجاوز التّاريخ لأنّه هو من يصنعها، ولأنّ البحث في متعاقبات الزّمان التّاريخي تكشف الأسباب التّي جعلت للأخوة ضغائن-كما ورد في قوله سابقا-.

كشف المسار اللّغوي لهذه الجماعة أنّ التّعدّد لم يكن عائقا في توحدّ الجماعة، بل إنّه ساعد في استمرارها في مراحل معيّنة؛فكانت اللّغة العربيّة(الجزائريّة بلهجاتها المعروفة)واللّغة الموريسكيّة(أوالخميادو) والإسبانيّة وبعض اللّهجات الأخرى،كلّها تمارس على أرض الجزائر،أوعلى الأقل،إنّها كانت حاضرة في"الدّارالأندلسية"على هضبة الجزائر في أزمنة متعدّدة:"**جدّي خدم الأتراك بعد أن سرقوا منه داره،كان الآغا حسن فينيزيانو يحميه من الكبار والطماعين،والرايس حميد كروغلي كان يحميه من الإنكشاريّة...الوثيقة التّي أتحدّث عنها،وجدتها مكتوبة بخط يد أمي مارينا بلاثيوس بن خليل...إذ تأكد لي فيما بعد،أنها كانت مزيجا من العلامات العبرية والعربية،معشقة بكلمات إسبانية قريبة من الخيميادو**"[2] ،فالرّواية عبّرت عن تحاور هذه اللّغات الأصليّة والفرعيّة لأجل خدمة الجماعة،ثمّ إنّها تحوّلت في ظروف معيّنة إلى لغة موحّدة ضمن رموز لغويّة اشتركت في رسمها تلك الألسن المختلفة لحمل هويّة جديدة توحدّت فيها لغات متعدّدة،كما هو واضح في الفقرة السّابقة.

أحيانا،تتداخل هذه اللّغات عن طريق التّرجمة التّي أنتجتها التّجارة أوالتّعامل مع الأجانب في إطار المعاملات السياسيّة أوالأسرى أثناء الحروب...لذلك حرصت الرّواية على كشف هذا الدّور الأساسي للّغة في منطقة الجزائر، وأنّ اللّغة العربيّة كانت تنمو رفقتها لغات ولهجات أخرى تزيد أوتنقص وفق ضرورتها التّاريخيّة ؛لذلك كانت "اللغة هي مسكن الكائن...وهذا الكائن يجد نفسه داخل حقل لغوي وتواصلي متعدد وجمعي ،فإن النظرة التي يكونها عن الذات ،عن العالم وعن الغير تعبر عن جدل الهوية التي لا تكف عن الإعلان عنه ،بطرق مختلفة ،بواسطة اللغة"[3] .

---

[1]:المصدر السابق،ص ص 56.

[2]:المصدر نفسه ، ص 384.

[3]:محمد نو الدين أفاية :موقع التخيل والإبداع في الثقافة المغربية العالمة ،مجلة بصمات ،المتخيل في الثقافة المغربية .حول الأجناس الأدبية،جامعةالحسن الثاني ،المحمدية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،لبن مسيك الارالبيضاء، ع 4 ،1990 ،ص 37.

مامن شكّ أنّ اللّغة كانت إحدى نواتج تشكّل الهويّة وأنّها لغة تتعدّد وتتوحّد بقدر حاجتها إلى التّقارب والتّفاعل لتكتمل وظيفتها في تواصل الجماعات والأفراد ، وهو أمر عرضته"**البيت الأندلسي**" عندما اجتمع في الأرض الواحدة لغات مختلفة لأعراق مختلفين،كاتّخاذ "حسن فينيزيانو" ل"أحمد غاليليو"مترجما له:"**أنت تعرف أن المترجمين يتحكمون أحيانا في قرارات سادتهم؟يمكنهم بجملة لم تترجم بشكل غير دقيق**"[1] وقوله أيضا:"**عليّ أن أكون دقيقا لأني كنت متأكدا من أن فينيزيانو يعرف الإسبانية والإيطالية وأن المحيطين بنا من رياس البحر،وخدم فيهم من كان يتقن الإسبانية.**"[2]

حقيقة التّعدّد اللّغوي هو واقع تعيشه الكثير من المناطق —إن لم تكن الكلّ– والرّوائي يشير إلى قيمة التّعدّد من حيث إنّه يصنع التّنوّع الذّي يساعد على البقاء والتّواصل بالآخرين، ومن جانب آخر فقد برهن النّص الرّوائي بأنّ الهويّة منذ أزمان ماضيّة وهي خاضعة للتّعدّد، وما هذه القيم الموحدّة إلاّ نتاج ذلك التّفاعل الذّي أحكمت زمامه الهويّة وميّزته خصوصيّات الفرديّة، وعليه لا ضرر في ممارسات لسانيّة متباينة لهويّة تحقّق فيها فعل الانتماء*بصور متعدّدة؛أهمّها–كما تبيّن سابقا– وحدة الأرض"**الغريب ليس غريب الدّار،ولكن غريب الوجه والحقائب،يبحث عن مكانه في الفجوة الصغيرة،خليج الغرباء حيث وطئت قدماه تربة المحروسة لأول مرة،قبل أن يبدأ تسلقه نحو الهضبة التي بنى عليها بيته الأندلسي،وحدد مقبرته المحتملة ليصبح بعدها ابن هذه الأرض،أو ليحس بذلك على الأقل**"[3].

إذَا،مهما كان الاختلاف اللّغوي أحد البنيات السّائدة في ثقافة المجتمع،فلن يكون إلاّوسيلة التّميّز المجتمعي وخصوصيّة من خصوصيّات الهويّة القائمة على "وحدة التّنوّع التّي لا تعن التّطابق بين مكوّنات الهوية وعناصرها"[4].

2-3 المثقّف :

إنّ تقديم مفهوم واضح لمعنى المثقّف يعني التّوغل عميقا في المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة التّي قاربته

---

[1]: واسيني الأعرج:البيت الأندلسي، ص 250.

[2]: المصدر نفسه ،ص 255.

*يمكن أن نستدل في هذه القضية على وضع الكتابة الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وما وقع عليها من جدل حول الانتماء العربي أو الفرنسي والحكم عليها بالنّظر إلى الأداة التي كتبت بها أو بالنظر إلى المعاني التّي عبّرت عنها .

[3]: المصدر السابق ،ص 309.

[4]:جابر عصفور:الهوية الثقافية والنقد الأدبي،ص91 .

للتّساؤل باستمرار؛هل المثقّف هوالمفكّر المسلّح بالبصيرة،أم هو المفكر المتخصّص في أمور الثّقافة والفكر الحرّ؛ البعيد عن أمور الحياة،أم هو المتعلّم أم هو الشّخص المتميّز من عامة النّاس أم هو العالم المتخصّص أم هو المتحصّل على الشّهادة العليا الجامعية أم هو المتخصّص في شؤون الثّقافة أم هو المبدع في مجال الآداب والفنون أم هو المتعلم السياسي أم هو ...[1] .

هذه التّوصيفات وغيرها أظهرت نوع الشّرخ الذّي وقع في المصطلح عند المبادرة بتحديد هذا المفهوم، لذلك فالحديث عن المثقّف في هذه الرّواية ارتبط بأولئك الأفراد الذّين قاوموا تغييب الهويّة وثاروا ضدّ من يسلبها منهم، ثمّ حملوا لواء الدّفاع عنها من خلال المحافظة على"البيت الأندلسي"،فجميعهم ارتبطوا بهذا البيت وبإرثه الثّقافي،فكانوا نموذج جنس مثقّف حاولت الرّواية من خلالهم رفض تلك الأفكار المغلوطة السّائدة، وتأسيس بديل يحقّقه المثقّف"القادر على هضم تصوّرات ثقافته في سياقها التّاريخي،القادر بالقوة نفسها على خلق حالة من التّطلع إلى الأفضل،يوصلها بطريقة ما إلى المجتمع لذا فهي تقف بغضب أمام كل ألوان العبث اللغوي"[2].

قدّم النّص الرّوائي تصوّرا مختلفا دعا فيه إلى تسليط الضّوء على الدّور الفعلي المفترض مراعاته من قبل المثقّف، حين وضّح المدى الحقيقي الذّي مارسه المثقّف في تميّز هويّة الثّقافة، من خلال الإسهام في عمليّة تغيير معايير الهويّة أوفي طرق المحافظة عليها.

على الرّغم من أن هذا النّوع من الأفراد،"المثقّف"لم يكن هدفا واضحا في الرّواية،ومع ذلك تجلّت سلطته شيئا ما من خلال ماقامت به شخصيّات؛ أمثال"ماسيكا" التّي لازمت"مراد باسطا"، الموريسكي الأخير ،ودوّنت كلّ قصصه عن البيت والمخطوطة ،وحقيقة "غاليليو" الذي كان مشتغلا بالكتابة والمخطوطات في "غرناطة" ،و ما روي عن"سيرفانتس" الجندي والكاتب الرّهينة الإسباني في الجزائر،وشخصيّة"سليم"حفيد"مراد باسطا"،الذّي كان موظفا في قسم المحفوظات في المتحف الوطني و"يدير قسم المخطوطات،في متحف مونتريال الكبير"[3].

لقد صارعت هذه الشّخصيّات طويلا، مع المكاتب والإدارات والبلديّة للحفاظ على"البيت الأندلسي"

1: ينظر،أمين الزاوي:عودة الأنتجنسيا،المثقف في الرواية المغاربية،النايا للدراسات والنشر والتوزيع،سورية،ط1 ،2009 ،ص ص 11 ،12 .

2:محمد العلي :نمو المفاهيم،تساؤلات وآراءفي الوجود والقيم،ص185 .

3:واسيني الأعرج:البيت الأندلسي، ص 12.

الذّي يعادل انتماء حضاريا لهويّة الجماعة،فكان المثقّف في هذه الرّواية باحثا عن كينونة الهويّة التّي استمدّها من وجود البيت وصموده أمام المتغيّرات،لذلك انحصرت مهمّة هذه الشّخصيّات في تحقيق هذا الهدف،خاصّة أنّ هويّتهم جمعت بين انتمائهم إلى ضفتي (الأندلس والجزائر)،وهي حقيقة استشعرها كلّ من نمت جذوره في تربتين.

لقد عبّر عن هذا الإحساس كثيرون عاشوا المنفى؛"في المنفى يزداد الإحساس بضياع الهوية،فإنّ الهويّة من نحن ؟من أين جئنا؟ما نحن ؟شيء صعب المنال في المنفى،ليغدو كل إحساس بالانتماء منفيا مع مرور الوقت"[1]،مثل هذه الأسئلة تكرّرت،مرارا، في نص"**البيت الأندلسي**"، وقد مثّلتها عمليّة البحث عن الوثائق التّي تثبت واقع وجود(النّحن)، وحقيقة انتمائهم للأرض من خلال مخطوطة دوّنت عليها تلك المعلومات .

أصبح المثقّف في هذا النّص معادلا لكلّ فرد حمل علاقة معيّنة بالأدب؛سواء أكان كاتبا أومتلقيا لكتب أدبيّة أوحتّى خادما للكتب وراعيا لها...،وقد برزت،تقريبا،هذه الأنماط جميعها في نص"**البيت الأندلسي**"،وفي شخصيّة"مراد باسطا" خصّيصا،كونه دعا إلى عدم ترك البيت حتّى وإن باتوا خدما فيه ،وهو وريث المخطوطة الموريسكيّة وحارسها من كلّ سارقيها، فقد حفظها عن"غاليليو" المالك الفعلي للمخطوطة، ومن الشّخصيّات التّي ارتبطت بهذا النّموذج للمثقف :شخصيّة "لالا مارينا "ابنة "غاليليو" المولعة برواية "سيرفانتس" والتّأليف، وابنتها سيلينا" التي حافظت على مذكّرات والدتها،وأهمّ نموذج لهذا المثقّف هو كلّ أولئك الذّين اشتغلوا في قضيّة التّفتيش عن المخطوطة وحمايتها وملاحقتها في المتاحف الدوليّة والمكتبات كشخصيّة "ماسيكا" و"سليم" حفيد"مراد باسطا"،كونه متخصّصا في المخطوط والبحث عن النّادر منها وحمايته...

يمكن الجزم أنّ الأدب أو الكتابةكانت موضوعا أساسيا صيغت لأجله الرّواية، فكلمة الأدب –كما ميّزها أحد الدّارسين–"يمكن أن تدلّنا على هذه الثقافة النقدية،وبالفعل فإن لفظة أدب كانت تعني في بداية الحضارة العربيّة والإسلاميّة صرحا كاملا ومفتوحا للمعارف المختلفة.فالعلم والمعرفة والموسوعيّة والتّقنيّة تكوّن بشكل ما جوهر الإنسان المثقف الأديب"[2]، فالكتابة كانت شاهدا ماديّا على حكاية تلك الجماعة التّي بحثت عن هويّتها وعن ماهيّة هذه الهويّة وموقعها،وذلك في استماتة هذه الجماعة جيلا بعد جيل لحفظ إرثهم في الانتماء الهووي للجماعة الذّي أسّسه رابطهم القويّ ب"البيت الأندلسي"و"المخطوطة" .

---

[1]:اسماعيل مهنانة ومجموعة مؤلفين:إدوارد سعيد ،الهجنة ،السرد، الفضاء الامبراطوري،ص 144 .

[2].فتحي التريكي:الهوية ورهاناتها ، ص106 .

3-3 المخطوطات:

يمكن القول:إنّ فعل الكتابة هي الصّورة الأوليّة الملازمة لمفهوم المثقّف في أبسط معانيه،وعندما تتكلّم عن الكتاب فإنّك تستحضر المثقّف من جانب خاص جدّا ، ولكنّ الاهتمام بالكتاب في نص"**البيت الأندلسي**" لم يكن مطلبا نوعيا في الثّقافة،لأنّ الغاية التّي أراد أن يميّزها النّص الرّوائي في عنايته بهذا الموضوع الثّقافي هي البحث عن تأصيل وجود مادي لكينونة تلك الجماعة،ومن ثمّ إثبات حقيقة هويّتها التّاريخي.

لمّا كان تحديد الموقع الجغرافي للدّار الأندلسية والتّأريخ لقاطنيها عبر الأزمان-كما سبق رؤيته في الجزء السّابق"الدّار الأندلسيّة"- من السّبل التّي ارتأتها الرّواية في حفظ إرث الهويّة،كذلك اتّخذت الرّواية من الكتب المخطوطة دليلا آخر قويّا على الوجود الفعلي لهويّة الجماعة،وقد تكفّلت بهذه المهمّة كلّ من شخصيتي "ماسيكا"و"سليم" وقد اختصّ هذا الأخيرفي هذا المجال،كما تشرحه هذه الفقرة ؛

"لقد اختار دراسة ثلاث مخطوطات موريسكية قديمة.الأولى نسخة نادرة من ألف ليلة وليلة ركض وراءها حتى شيكاغو.هربها قديما شخصا أندلسيا اسمه ابن لفقون الذي كان يملك مكتب عظيمة من المجلدات النادرة تجاوزت الثلاثة آلاف مجلد قبل أن تتبعثر في سنة 1892 من طرف الورثاء...اشترى منها مخطوطة ألف ليلة وليلة،رئيس قسم المخطوطات والمكلف بالدراسات الشرقية بجامعة الجزائر إدمون فانيون ليضمها إلى نوادر المكتبة الوطنية سنة 1893 ...قام سليم بقراءتها ...ومقارنتها بالنص الذي ظهر فيما بعد عن بولاق في طبعة حجرية أولى،ليكتشف أن الطبعة الشامية التي أعدها غالان لم تكن إلا صناعة استشراقية مركبة...المخطوطة الثانية هي الوثائق الموريسكية...إضافة إلى القرآن الموريسكي الذّي خطوه بالخيميادو ليتمكنوا من قرائته بعيدا رقابة محاكم التفتيش...المخطوطة الثالثة هي نفح الطيب للمقري.فقد اكتشف أن هناك الكثير من التفصيلات سقطت من الطبعة المتداولة اليوم.أثبت أنها اختزالية...أما الكتاب الأصلي ،الذي يحكي الأيام الأخيرة في الأندلس فهو فيثلاثة أجزاء ضخمة ترصد سقوط غرناطة يوما بيوم.."[1] .

عاد النّص لأجل إثبات امتداد تاريخ هويّة الذّوات المجتمعيّة إلى تسليط الضّوء على البنية الثقافيّة في مختلف مستوياتها المذكورة،آنفا، من آثار اللّغات المتداولة والأعلام والشّخصيّات المعروفة ثقافيا وإنتاجهم الأدبي أوالثّقافي عموما وأعرافهم ومعتقداتهم الدّينيّة ..؛ولهذا باتت عنايته بالمؤلّفات عمليّة إجرائيّة مهمّة في إثبات

[1]:واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص ص 220 ،221 .

كينونة ذواتهم في تاريخ انتمائهم الهووي، وهو ما أبدته تلك المخطوطات التّي راح الرّوائي يبحث في تاريخ وجودها وانتقالها من مكان إلى آخر، وقد حملت في طيّاتها معالم تأريخيّة حياة الموريسكيين.

فعله هذا لا يختلف عن نظرائه الأدباء الذيّن تحدّثوا عن علاقة الأدب بالهويّة وقيمته أمام غيره من الآداب الأخرى،ودوره في تمييز الذّوات إقليميا،لذلك يتأزّم الحديث،كثيرا،حين يكون الأدب المعني هوالمغربي(المغاربي) أوبخصوصيّة أكثر الجزائري،خاصّة في تبعيّته للأدب الغربي أوالمشرقي وعلاقة ذلك بتفرّده بقيمه واستقلاليّته، وكان دور"واسيني الاعرج"حلقة أخرى من تلك الحلقات التّي بحثت عن إرث الكتابة لدى هذه الذّوات، وبالتّالي تأصيل الهويّة لدفع الغموض،إذ"مايزال [هذا الأدب] محط خلاف واختلاف .فهناك من المغاربة أنفسهم من يشكّك في قيمته أوخصوصيته"[1].

يبدوأنّ الرّوائي كان جادّا ودقيقا في إيراد التّواريخ وأسماء الكتّاب ومدوناتهم،وقداستعملها كشهادات ماديّة فاعلة في تاريخيّة وجود هووي للذّوات لإزالة كلّ الظنون التّي يمكنها أن تعتري هذه القيمة المعرفيّة للأدب،مثل؛تاريخ ألف ليلة وليلة و"نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب"(1313 م-1374 م) وصاحبه المؤرخ الجزائري"أحمد بن محمد المقري التلمساني-1578 م-1631م ،ولاينفك الرّوائي يفتشّ في هويّة الوثائق إلاّ وقد رصف المعلومات تترى،وكأنّ غايته في التّأليف تتجاوز التّخييل إلى تفسير الوثائق التّاريخيّة وتحليلها،بل فرز السّليم فيها من مزيفها مبديا رأيه في تفاصيلها،نحو قوله عن مؤلّف(المرآة-1833-) لإحدى الشّخصيّات الجزائريّة المثقفة(حمدان بن عثمان خوجة)-1775م،1840م –

."**حمدان سيدي عثمان بن خوجة .شعلة متقدة من النور.كان منشغلا بالردود على من اتهموه بتمجيد الأتراك... ماذا قلت في المرآة؟لاشيء سوى أني وصفت حال البلاد والعباد .ووصفت حروبهم ووصفت مقاومتنا... لقد لبست تاريخ هذه الأرض** ."[2] .

كما تذكّر الرّواية متلقّيها بمجموعة أخرى من الكتب التّراثية للتّعبير بواسطتها عن هذه الهويّة ؛ك"**كتاب الخلف برجال السلف للشيخ أبي القاسم الحفناوي،في سنة** 1907 ،**وكتاب البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان للشريف التلمساني،الذي أعده ابن أبي الشنب للطباعة في سنة**1908،**كان وقتها**

---

[1]: سعيد يقطين:الأدب والمؤسسة والسلطة،نحو ممارسة أدبية جديدة،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1 ،2002 ،ص 52 .

[2]: واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص ص 404 ،405 .

مدرسا لامعا بالمدرسة الثعالبية"[1] ،فعندما تستعين الرّواية بمثل هذه الاستشهادات والأسماء، فذلك تنبيه إلى قصديّة واعيّة للكاتب في التّعريف بالتّراث العلمي الصّادح بهويّة منتميها، بل إنّه قد تجاوز هذا المعنى للإعلام بكينونة تراث أثبت هويّة هذه الجماعة واستفز كلّ من نفى هذه الحقيقة.

لابدّ أنّ قضيّة الهويّة الجمعيّة للجزائريين كما يفهمها كثير من الدّارسين لا تختلف عمّا رصده لها الرّوائي في هذه المدوّنة، إذ صخرّ جميع الإمكانات المعرفيّة التّي أحالت بلاشك إلى توحدّ الذّوات داخل بنية مجتمعيّة جمعتها وحدة الانتماء،مستندا إلى الأدلّة والوقائع الماضيّة التّي تحقّقت معها وحدة الهويّة التّاريخيّة،هذا وقد لجأت النّص في حلّ الأمور المغيّبة والمبهمة إلى ترجيح الاحتمالات الأكثر صوابا في تفسير افتراضاتها بمنزع المؤرّخ الماهر،كافتراضها وجود مخطوطة تؤرّخ لأولئك المهجّرين من الأندلس والقادمين نحو الجزائر،وهي مخطوطة تعود ل"غاليليو الروخو" الذّي استطاع أن يسجّل فيها كل تلك الأخبار السّابقة، وقد حافظ عليها طيلة تلك الأعوام كلّها لتكون دليل كينونة هويّة هذه الجماعة ماضيا وحاضرا،"**فهي وثيقة نادرة عن هجرة الموريسكيين،وبدايةحياتهم في الجزائر،قبل خمسة قرون**"[2].

إضافة إلى تلك الأدلّة،سعى النّص إلى خلق علاقات أخرى لإثبات الانتماء الهووي من خلال بحث شخصيّته"ماسيكا"عن الحقيقة في وثائق الإسكوريال بإسبانيا ومكتبة طوليدو القديمة،ثمّ ما ذكره"غاليليو"عن حياته وعن تهجير الموريسكيين والمارانيين ومآلهم الأخير،فكان همّه أن يبيّن صحّة هذا الانتماء عن طريق القرائن اللّغويّة والإشارات الماديّة وغير ذلك ،وهو ما بدا جليا في هذا القول:" **وحاولت أن أرمم الحكايات وأقوم المزالق التي لم تكن كثيرة حتى حرب البشرات وسقوط الأمير الأموي الدون فردناندودي كردوبا فالور(محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة)فيها كانت حقيقة ولم تكن مجرد نزوة من نزوات غاليليو**"[3].

لقد قارنت شخصيّة"ماسيكا" بين المعلومات التّي افترض وجودها في تلك المخطوطة وبين المعلومات المحفوظة في المكاتب الإسبانيّة،واستنتجت على إثرها العلاقات بين النّازحين لكشف الحقائق،كالحقيقة المتعلّقة بالشّخصيّة التّي تولّت رواية حكايات"سيرفانتس"في روايته"الدون كيشوت"،حيث أثبتت أنّها شخصيّة"أحمد بن خليل غاليليو"الذّي حرّف النّطق الإسباني اسمه؛"**تأكّد لي من بحثي،بما لا يدع مجالا للشك،أن غاليليو أو**

---

[1]: المصدر السابق، ص313 .

[2]: المصدر نفسه، ص13 .

[3]: المصدر نفسه ، ص17 .

سيدي أحمد بن خليل التقى حقيقة بالرجل الأحمر،سيرفانتس.وأن ماداربينهما كان حقيقة تفاداها الكثير من المؤرخين"[1].

دلّت مختلف تلك النّصوص الرّوائيّة(سيرة المنتهى، جملكيّة آرابيا،البيت الأندلسي)على إيمان الرّوائي بتلك الحقائق المتعلّقة بشخصيّة"أحمد بن خليل" ولهذاوظّف كلّ شخصيّاته لإثباتها،بل إنّه صنع توثيقا تأريخيا لها بالطّريقة نفسها على مستوى تلك الرّوايات، لإثبات هويّة تلك الذّوات وانتمائهم الجمعي منذ أزمان، معبّرا عن عن رؤيته التّي صرّح في حقّها في إحدى محاوراته الصّحفية:أنّه ذهب فعليا إلى الإسكوريال بإسبانيا وفتّش في الوثائق عن تلك الحقيقة:"اعتمدت دقائق تاريخيّة اطلعتُ،على الكثير منها في مكتبة الإيسكوريال الإسبانية "[2]،وهي إشارة إلى اهتمام الكاتب بالتّراث وغيرته على معالمه من التّمويه والضّياع،بل هي دعوة خفيّة للتّطلع نحو استرداد مختلف المخطوطات العربيّة والجزائريّة وكلّ الوثائق التّي زخرت بها المكتبات الغربيّة،و"من العجب أن من يريد البحث الجاد والعلمي الرصين في التراث العربي،عليه أن يكون مقيما بإحدى العواصم الغربية، أوعليه أن يتوجه إليها حيث ذخائر من التراث العربي،لا يعرف العربي عنها شيئا"[3] .

كأنّ الرّوائي قد أيقن أنّ الكتابة الإبداعيّة هي الوحيدة القادرة على حفظ الحقائق من التّزييف الذّي فرضه منطق القويّ، فجنّد قلمه لذلك، وحرص على كشف الحقيقة في أقلام الآخرين، ولعلّ العبارات التاليّة على لسان"ماسيكا"توضح بشدّة هذا المعنى؛"**هذا الكتاب هو حقيقة غاليليو ومأساته،وحقيقة مراد باسطا وخيباته،وحقيقتي أيضا...وحقيقة من سيقرأه وأسئلته بعد أن ظل مخزونا ومهربا ومسروقا ومبعثرا أيضا .أضعه اليوم بين عشاق الأبجدية الحية المليئة بأنين الذّين مضوا،هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفية العالقة بكل كلمة...لقد بذلت جهدا جنونيا لكي تستقيم الحقيقة الضائعة...لا لأن أكون كاتبة..**"[4].

بالفعل كانت الكتابة في هذا النّص كتابة عن الهويّة وبحثا في الانتماء الذّي لا يتجاوز التّاريخي،وقد كان الرّوائي يحزنه هذا الفقد الهووي، لذلك اعتلت هذه القضيّة معظم ملفاته كما هو الحال في كتابه(على خطى سرفانتس) عندما يقول:"ثقافة يعرفونها جيدا وكبروا في خضمها ،خسروها ولم تعد لهم ،وعالم نبتوا فيه وامتلأوا

---

[1]: المصدر السابق ،ص17 .

[2].ينظر،الموقع؛صحفي،واسيني الأعرج يفتح باب" بيته الأندلسي" ويبوح بشيء من سر الكتابة، 18 :11 سا، 8-2-2018،الموقع: www.sahafi.jo/arc/art1/.ph ،15- 10- 2010.

[3].سعيد يقطين:الأدب والمؤسسة والسلطة،نحو ممارسة أدبية جديدة ،ص84 .

[4]:واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص24 .

بتفاصيله،صاروا اليوم خارجه وغرباء عنه"[1].

3-4 الموسيقى والهويّة

بما أنّ البنية الثّقافيّة واحدة من البنى التّي استردّت بواسطتها الأمّة هويّتها-إن لم نقل إنّها هي الأغلب- فإنّ الرّوائي قد أدرك هذه القيمة المعرفيّة، وعليه تجلّت معظم تلك العناصر المهمّة المكوّنة لهذا النّسق الثّقافي ، كما هو واضح في العناوين الجزئيّة السّابقة في هذا البحث، وقد أضيف إليها عنصر الموسيقى،الذّي تمظهرت من خلاله معالم الهويّة بدلالات أكثر قوّة، خاصّة بسيادة الطّابع الأندلسي،إذ أخذت الرّواية على عاتقها،في هذا الجانب، التّعريف بهذا الفنّ ودوره في تجسيد معالم الهويّة الجمعيّة لتلك الذّوات ذوي الانتماء الموريسكي ،ومن ثمّ كان تعزيز النّص الرّوائي لهذه الرؤية يرتسم من خلال عناوين الموسيقى ذات الدّلالات الأندلسيّة التّي انتقاها لتمثّل صورة من صور الهويّة،ك"استخبار" ،وهي"**قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا**..."[2] ،أو"توشية"التي يعرفها ،أيضا"**التوشية كما يبدو من اسمها،مقطوعة زائدة من النظام الموسيقي العام لها وظيفة إيقاعية تجميلية.القصد من ورائها الاستراحة**..."[3]، وهكذا استمرّ النّص الرّوائي في ذكر أنواع أخرى للموسيقى وطبوع مختلفة ، ثمّ يعرّفها في هوامش مصاحبة لها،نحو؛ نوبة ،مقام ،إيقاع ، سيكا،جاهاركا، رمل الماية،زيدان،موال ،مزموم،عرق،غريب،الوصلة....

لم يكتف النّص الرّوائي بوصف هذه المقامات ولكنّه ذكر أثرها على الحياة والمنازل؛"**البيوت في هذه البلاد كانت تعزف ولم تكن تبنى**"[4]،وحتّى يكتمل المشهد بجميع صوره التّي توضّح علاقة الموسيقى الأندلسيّة بهذه الذّوات وتأثيرها في البنية الثقافيّة للهويّة الجماعيّة،استرجع من حين لآخر بعض المقاطع من الأغاني التراثيّة التّي تشدّ المتلقي نحو الماضي،منها:

المقاطع الغنائية	الصفحة
يا من لي بقلب أشتكي منه بأضنى... وقلبي...أشكو منه بالخفقان...	53

[1]: واسيني الأعرج:على خطى سرفانتس،ص 16 .

[2]: واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص7 .

[3]: المصدر نفسه، ،ص27 .

[4]: المصدر نفسه، ص32 .

موت لبحار آبويا لمواج لهبيلة والبر بعيد...بعيد. وصياحي طال آبويا...	64
سير...سير يا لزرق سير، المخلولة في تستنى،وأنا خايف من الغير...	107
آه يا ولاي... شمس العشية غربت واستغربت. عيني....	162
شمس العشية غربت واستغربت، عيني يا....	174

عبّر النّص الرّوائي عن العلاقة القائمة بين ضفتي الجزائر والأندلس وارتباط الهويّتين داخل هويّة واحدة بما حمله الموريسكيون من ثقافة فنيّة أندلسيّة استمرّت في هذه الدّيار،وهو ما يمكن أن يفسّرما انمازت به شخصيّة"لالا سلطانة" من غناء أندلسي نقلته معها عند الارتحال نحو الجزائر، وقد شكّلت فرقتها الخاصّة داخل"البيت الأندلسي"بهضبة الجزائر العاصمة:"**سمعت صوت حنا سلطانة بلاثيوس نقيا دافئا،وهي تدوزن حنجرتها...،العود كما تعودت أن تفعل ...ثم ترفع الريشة التي في يدها عاليا ،فترد عليها أفراد الفرقة النسائية :جهاركا**(مقام من المقامات الأندلسية)،**لاكاسا أندلسية**(البيت الأندلسي بالإسبانية) **التي أسستها،وهي تثني على زمن مضى وانقضى** "[1].

استمرّت الهويّتان(الأندلس/الجزائر) واتّحدتا الثّقافتان بحكم الانتماء داخل هذه الهويّة المجتمعيّة الجديدة، ولذلك وعى النّص هذا الجانب من خلال حديثه عن هذه الظّاهرة الفنيّة في زمن مضى،ثم ما آل إليه هذا الفنّ فيما بعد ،بذكره لأسماء متعدّدة في هذا المجال:"**ولم تبق إلاّ أصداء ليلي مونتي،أليس فيتوسي،ومريم فكاي،وشيختها المعلمة يامنة،الشيخة طيطما،فطوم البليدية،الشيخة زهية،سلطانة داود التي غيرت اسمها برينيت الوهرانية، الزهرة الفاسية، فضيلة مدني التي أصبحت فضيلة دزيرية...فرق نسائية تدين**

[1]:واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص52 .

بالكثير لعشق لالا سلطانة ولفرقتها جاهاركا،كاسا أندلسية..[1] .

لقد استشعرت الرّواية حالة القلق الذّي انتاب هذا النّوع الهووي للمجتمعات، فاتّخذت لدرء ذلك الارتياب كلّ البيانات القادرة على إثبات كينونة الماضي، هذا الأخير الذّي كان منطلقا للحاضر والمستقبل ،وعليه لم تتوقّف مساعي الرّواية عند فنّ الموسيقى وحسب،ولكنّها شدّت وثاق هذا الفنّ بمختلف المظاهر التّي كانت عضدا له،نحو الفنون الأخرى،كالرسم والرّسامين؛"**في هذا الجو الثقافي المنتعش،عاش الرسام نصر الدين دينية،المولع بالصحراء،كما نبغ بعده محمد راسم بمنمنماته النادرة**"[2].

إنّ العودة إلى الفنون أوغيرها ممّا ميّز المجتمعات هي محاولة لإدراك التّميّز الذّي صنع هويّة الجماعة وأقام محدّدات تفرّدها لتتشابه أو تختلف، المهمّ في كلّ ذلك أن تمتلك وجودا تصنعه تلك المحدّدات.

3 .2. 3 –الانتماء الدّيني ومحاكم التّفتيش:

إذا أراد الإنسان أن يعبّر عن انتماء جماعي ما سيكون الدّين أوالمعتقد أحد الأسباب القويّة التّي جمعت هذا التّكتل أوذاك، وهو أمر ساد كثيرا في المجتمعات، لكنّ الرّواية "**البيت الأندلسي**" أرادت أن تتخطّى هذه الوقائع بقاعدة مناسبة في التّشكيل الهووي، وهو المنطلق الذّي تبنّته عندما حدثت متغيّرات جديدة أصبح فيها الوطن هشّا وآيلا للسّقوط وفقد فيه الإنسان الحقّ في الوطن، لأنّ السّلطة الإسبانية وعساكرها جعلوا الدّين قيدا من قيود حقّ الوطن، فعارضوا التّعدّد ونبذوا كلّ مختلف وحاربوهم في كلّ مكان بالأندلس، فكان الدّين عند هذه الفئة مدعاة للتّفرق لاشريعة للتّوحد، وهذه الحال انطبقت على الإسبانيين أنفسهم، فقد احتاجت شخصيّة"سيرفانتس" لوثيقة تثبت انتماءه الدّيني كي يقبل في الجيش،كقوله:"**وجدتني ذات يوم من سنة1570 ،ألتحق أنا ورودريغو بالعسكرية.سنة فقط بعد حصولنا على وثيقة الاعتراف بنقاء دمنا التي كان علينا استخراجها لنقبل بالعسكرية...كان علينا أن نثبت بأنه لا يوجد في دمنا شيء من الموريسكيين والمارانيين...**"[3] .

إنّ العداء الذّي شنته الحملة الإسبانيّة على المسلمين في الأندلس وجّهته بشكل خاص نحو الدّين ،فراحوا يتفانون في ابتكار الأساليب للقضاء عليه، والقضاء على حامليه، وعليه تأسّست"محاكم التّفتيش

---

[1]: المصدرالسابق، ص332 .

[2]:المصدر نفسه، ص313 .

[3]: المصدر نفسه ، ص269.

المقدس" التّي مثّلت السّلطة الدّينيّة العليا في البلاد، فقامت بمنع مسلمي الأندلس وكذا اليهود من أداء أيّ نوع من العبادات التّي تفضي إلى الانتماء الدّيني الإسلامي أوإلى اليهودية، بل إنّها فرضت عليهم التّنصير، وكان مصير من يرفض ذلك الموت أوالطّرد من الأرض:"**فرض التّنصير على عموم من بقي من المسلمين فرضا ،وأغلقت مساجدهم، أو حولت إلى كنائس، وأجبروا على تغيير أسمائهم العربية إلى أسماء نصرانية .حظروا عليهم استعمال الحمامات وأمروهم بهدم المُقامة منها.سواء كانت عامة أم خاصة. منعوهم من إقامة الحفلات على الطريقة الإسلامية، وأن تجري الحفلات طبقا لعرف النصارى والكنيسة الكاثوليكية .وحظروا عليم إغلاق المنازل أثناء الاحتفال وفي أيام الجمعة وأيام الأعياد، وألزموهم بإبقائها مفتوحة ليستطيع القس ورجال السلطة أن يروا مايقع في داخلها من المظاهر و الممارسات**"[1]*

عدّدت الرّواية في هذه الفقرة بعض السّلوكيات التّي اتّخذتها السّلطة علامات راقبت بواسطتها ردّة المتنصّرين حتّى تضمن تخليهم عن دينهم الإسلامي، أي الانقطاع الكامل عن كلّ رباط يمكنه أن يشدّ وثاق الإسلام، وهو من الأسباب التّي دفعت هذه الجماعات إلى اتّخاذ خيارات أخرى للتّخلص من هذه الاضطهادات، مثل أولئك الذّين لقّنوا أبناءهم الديانتين؛ الإسلاميّة والنّصرانيّة حتّى يتمكّنوا من العيش بشيء من الرّضى النّفسي،وهو ما أخبرت به شخصية"غاليليو":"**بعض الموريسكيين ربى أبناءه على الإسلام وعلى النصرانية ،وهو حال أسرتي، لتفادي العذاب و المحارق** "[2] .ومع ذلك فالسّلطة الإسبانيّة ظلّت تراقب أداءهم لتلك الصّلوات وتتبّعت حياتهم وأي خطأ كانت نتيجته الهلاك حتما .

في الواقع، لقد ردّدت كتابات"واسيني الاعرج" هذه الوقائع منذ حرب البشرات وخروج المسلمين من الأندلس وحربهم مع الإسبان وذكر ما لقوه من تعذيب،كلّ تلك التّفاصيل أعادها"واسيني الاعرج" في رواية "**جملكية آرابيا**"و"**البيت الأندلسي**"و"**سيرة المنتهى**" بالكلمات نفسها والمقتبسات الحرفيّة ذاتها،حيث عرض الشّخصيّات التّاريخية في تلك المرحلة وأدوارها في تلك الحقبة الزّمانية،ليمتزج الخطاب التّاريخي بالخطاب الرّوائي من خلال عمليّات العرض التّي انتابت السّرد من حين لأخر، إذ استرجعت الشّخصيّة"مراد باسطا" هذه الأزمان في"الماقبل النّص"عند عرضها للماضي واستذكارها للأحداث أمام شخصيّة"ماسيكا" التّي تولّت السّرد والإخبار،أومن خلال مذكّرات"غاليليو" التّي قدّمها الرّوائي في صورة أوراق عرضت في كلّ مرّة قصّة حدث مضى من حياته في الأندلس وكلّ ما تعلّق بخروج المسلمين من الأندلس، على النّحو الآتي:

---

[1]: واسيني الأعرج:البيت الأندلسي، المصدر السابق ، ص79 .*لقد كرّر الرّوائي العبارات نفسها في رواية " سيرة المنتهى"،ص55 .

[2]:المصدر نفسه ،ص81 .

الورقة الأولى،الورقة الثانية...إلى غاية الورقة الثانية عشرة (من أوراق حفيد لالّة سيلينا)، حيث وضع الرّوائي لكلّ ورقة عنوانا يذيّله بموضوع الحدث أوالقصّة الواقعة في الزّمان الماضي،كقوله:"**الورقة الثانية المحروسة،خريف 1573 وتتحدث عن قصّة غاليليو والدون فردنانددي كردوبا،وحرب البشرات،واقتتال الإخوة من بين الموريسكيين والمدجنين،و الأتراك المتطوعين.وموت الأمير،سيدي محمد بن أمية ،وخيانة سفن العدوة الأخرى والاستسلام المر.انتهاء المغامرة الأندلسية نهائيا على يدي دون خوان النمساوي** "[1]، وقد كان في تشكيله لهذه العناوين لا يختلف عن أسلوب القدماء في اعتماد العناوين التّفصيليّة والملخصة للقضية المعروضة.

لقد أنبأ العرض التّاريخي في هذا النّص بوقائع حياة المسلمين في الأندلس ومعاناتهم الكبيرة في سبيل الأرض والدين، حيث فرضت السّلطة الإسبانية عقوبات صارمة ومميتة على جماعة المسلمين لأجل سلب هذه الجماعة هويّتها الكائنة، وهوما مثّلته ممارسات "محاكم التّفتيش المقدس"، التّي أعلنت الحرب على كلّ من خالف توجّهاتها، وفي هذا المقام ظهرت عناية النّص الرّوائي الشّديدة بكل تلك الأمور الملتبسات التّي أوردتها بعض كتب المؤرّخي، أوالتّي سكتت عن الخوض فيها كتب أخرى؛ فوجد الكاتب فرصته في التّعبير عن القمع الذّي مورس على فئة المسلمين خاصّة، في قوله:"**انتشر قساوسته في كل أرجاء غرناطة يقبضون على أي أحد من المسلمين أو اليهود ،لمجرد الشبهة...صادرت أملاكهم ،وانتهكت أعراضهم ،ونكلت بهم أشد تنكيل ، وأقامت لهم المحارق الجماعية ، وملأت منهم سجونها المظلمة والعفنة ...الجلد علنا، الكي بالنار، حرق الأقدام بالفحم المشتعل، ربط أطراف المتهم في إطار مثلث الشكل، التجويع التدريجي، التعذيب بالأسياخ الملتهبة وحرق البطن والعجز، سحق العظام بآلات ضاغطة، تمزيق الأرجل، فسخ الفك** ..."[2] *.

ذكر النّص أنواعا من التّعذيب النّادرة لا تخطر على البال، واسترجع طرق التّعذيب التّي سلبت بواسطتها حياة الكثير من المسلمين حتّى المتعاطفين معهم من غير المسلمين، كلّ ذلك للحول بين المسلمين وهويتهم، فقد كانت محاكم التّفتيش ذات سلطة حرّة، تفنّنت في صنوف التّعذيب، اقتحمت المنازل فتّشت عن آثار الإسلام أوممّادلّ عليه من مصاحف القرآن أودلّ على ديانة أخرى كالتّوراة، وقد استجوب الأطفال عن صنيع آبائهم في المناسبات الدّينيّة وممارستهم للشّعائر الإسلامية من قراءة القرآن أوالكتب العربية والعبرية

---

[1]: المصدر السابق ،ص 77 .

[2]:واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص80 .* يذكر "واسيني الأعرج" وسائل التعذيب نفسها ذكراحرفيا ،وبنفس الترتيب في ***سيرة المنتهى*** ،ص56 .

وغيرها لإثبات عقوبة الموت عليهم،إلى حدّ انتقامهم من الموتى بوضع تماثيل لهم وحرقها؛"**دخلوا بي نحو غرف التعذيب وتمزيق الأجسام البشرية التي امتدت على مسافات كبيرة تحت الأرض...رأيت غرفا صغيرة في حجم جسم الإنسان ،بعضها عمودي،وبعضها الآخر أفقي ،فيبقى الإنسان سجين الغرفة العمودية واقفا على رجليه مدة سجنه حتى يموت رأيت آلات للتعذيب وتمزيق الأجسام،منها آلات لتكسير العظام وسحق الجسم البشري...يبدؤون بسحق الأرجل، ثم عظام الصدر والرأس واليدين...وتخرج من الجانب الآخر كتلة من العظام المسحوقة، ثمّ رأيت صندوقا خشبيا في حجم رأس الإنسان تماما...يوضع فيه الرأس...وفي أعلى الصندوق ثقب تتقاطر منه قطرات الماء البارد على رأس المعذب...أن الكثيرين ممّن نجوا قد جنوا... آلة أخرى للتعذيب...كانت على شكل تابوت ثبتت فيه سكاكين حادة ورؤوس معدنية مدببة...ثم يطبقون بابه بسكاكينه وخناجره ،فإذا أغلق مزق جسد المعذب...ثم رأيت ألات كالكلاليب...تغرز في لسان المعذب...**" [1].

لقد استغرق النّص الرّوائي عدّة صفحات في شرح أدوات التّعذيب، واللاّفت، هنا، أنّه كرّرها بالوصف نفسه الذّي ذكره في غير هذه الرّواية من رواياته،إذ عبّر عن القضيّة نفسها في "**جملكية آرابيا**" وفي"**سيرة المنتهى**"بالدّقة نفسها، بل إنّه ارتدّ في قصصه هذه إلى الماضي عن طريق شخصيّته(الموريسكي الأخير)، هذا الرّجل الذّي ظهر في شخصيّة "بشير المورو"في (**جملكيةآرابيا**) وفي شخصيّة جدّه "علي برمضان إلكوخو"في رواية(**سيرة المنتهى**)، وقد مثّل شخصية"غاليليو"في رواية"**البيت الأندلسي**"، وكلّها شخصيّات لقّبت ب"إلكوخو"أوالرّوخو"، وما ذلك إلا إلحاح شديد من طرف الرّوائي يوجّه من خلاله المتلقي إلى قضيّة "أرض الأندلس"وحقّ الشّعوب المسلمة في إرثها، لانتمائهم الهووي الموحّد .

كان الفعل الرّوائي مناجيا الفعل التّاريخي بكلّ وضوح في هذا النّص، وقوله في المقتطف السّابق من الرّواية أكّده اعتراف أحد الضّباط الفرنسيين في حملتهم على"إسبانيا"،(الكولونيل ليمونسكي)،فهوشاهد عيان على طرق التّعذيب التّي سجّلها عنه أحد المؤرخين في قوله:"ثم توجهنا إلى غرف التعذيب وتمزيق الأجساد البشرية ،وقد امتدت كل تلك الغرف إلى مسافات كبيرة، وكانت كلها تحت الأرض...رأينا غرفا صغيرة بحجم الإنسان بعضها عمودي، وبعضها أفقي،فيبقى سجين العمودية واقفا فيها على رجليه مدة سجنه حتى يقضى عليه، ويبقى سجين الأفقية ممددا حتى يموت...وكان السجناء عرايا زيادة في النكاية بهم...فقد عثرنا على

[1]: المصدر السابق، ص ص 69، 70 .

آلات لتكسير العظام وسحق الجسم،وكان يبدأ بسحق عظام الأرجل ثم عظام الرأس والصدر واليدين...فيخرج من الجانب الآخر لها كتلة واحدة،وعثرنا على صندوق في حجم رأس الإنسان تماما،يوضع فيه الرأس،بعد أن تربط أيدي...وتقطر على رأسه من ثقب في أعلى الصندوق نقط الماء البارد...وقد جن الكثيرون... آلة ثالثة ...وهي عبارة عن تابوت...وقد برزت من جوانبها عدة سكاكين حادة...ويطبقون عليه باب التابوت بسكاكينه...فتمزق السكاكين جسم الشباب وتقطعه إربا إربا...كما عثرنا على آلات لسل اللسان...."[1]

لجأ النّص إلى التّسجيل التّأريخي التّوثيقي بطريقة حرفية،غالبا، وهو ما عبّر عن اهتمامه الشّديد بالتّعريف بهويّة الجماعة وانتمائها الموحّد الذّي انتهى إلى القيم نفسها، لذلك كانت قضيّة الهويّة وترا حسّاسا في وضع فرضت فيه "محاكم التّفتيش المقدس"سلطتها في تقرير مصير تلك الجماعة؛ إمّا الانتماء الدّيني المسيحي أوتسلبهم الهويّة بكلّ مكوّناتها، فكان الصّراع حول إثبات الهويّة من جانب ،وفقدانها من جانب آخر حقيقة ثابتة شهدتها الأمّة الإسلاميّة في الأندلس.

كرّس النّص هذه الحقيقة فبعثها من جديد،من خلال تتبعه لخطى التّاريخ وعدم تجاوزه للحقيقة التّاريخيّة،بكلّ مجرياتها،حتّى في تجسيد التّفاصيل الدّقيقة أثناء عمليّة الوصف ،إذ استوحى الرّوائي صورة"قاعة المحكمة" المخصّصة لعرض قضايا المدانين في الرّواية من الصّورة نفسها التّي نقلتها كتب التّأريخ،نحو قول أحد المؤرخين؛"حتّى وصلنا إلى آخر الدرج ،فإذا بنا في غرفة كبيرة مربّعة،كانت تسمى عندهم بقاعة المحكمة،في وسطها عمود من الرخام،به حلقة حديدية ضخمة ربطت بها سلاسل كانوا يقيدون فيها فرائسهم التي تكون رهن المحاكمة...." [2].

كلّ تلك العبارات المذكورة والمسطّرة كرّرها النّص الرّوائي بالعرض نفسه، محافظا على الألفاظ والمعاني التّي سجّلها المؤرخون،كما هو الحال في هذه الفقرة، على لسان "غاليليو":"**عندما وصلنا إلى آخر الدرج، وجدنا أنفسنا في غرفة كبيرة مربعة، وهي عندهم قاعة المحكمة ،يخترق وسطها عمود من الرخام ،به حلقة حديدية ثقيلة...أشر كبير الرهبان بالشمعة التي كان يحملها، بأن يربطني بإحكام**..."[3] ،وهو أمر وضّح الأهداف التّي سعى إليها النّص في كشف حقيقة الهويّة المجتمعيّة وطرق تشكّلها، لتمتثل أمام المتلقي،

---

[1] محمد علي قطب:مذابح وجرائم محاكم التفتيش في الأندلس،1406هـ ، 1985 م ،ص ص 116 -118 .،وينظر،علي مظهر:محاكم التفتيش في إسبانيا والبرتغال وغيرها،المكتبة العلمية،مصر الجديدة،1366هـ،1947 م،ص ص 84 -85 .

2: محمد علي قطب:مذابح وجرائم محاكم التفتيش في الأندلس،1406هـ ، 1985 م ،ص ص 115 ،116 . .

3: واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص71 .

ولهذا غلب على النّص استدراج (الماقبل النّص) بوقائعه التّامة، والمحافظة على ما سجّلته الوثائق التّاريخيّة، وكأنّ همّ الرّوائي الأكبر هو تفسير الماضي لتحديد مشكلة الهويّة والتّأسيس لماهيتها الممكنة تحت تأثير عوامل الدّين في المجتمع.

لقد أثبتت الرّواية أنّ البحث في الماضي هو الاتّجاه الواضح نحو بنية الهويّة، وهذا الفعل أكّده ذلك الارتداد المستمرّ إلى التّاريخ، لذلك لم يتحرّج الرّوائي عندما نسب الكثير من الشّهادات التّاريخية إلى شخصيّاته الرّوائيّة، كما فعل في المقتطف السّابق المنقول على لسان"غاليليو"،الذّي استمدّ مرجعه الأصلي من شهادة أحد الضّباط الفرنسيين،(الكولونيل ليمونسكي)أثناء حملتهم على إسبانيا، وقد صرّح الرّوائي باسم هذا الضّابط وسجّل إحدى شهاداته بالاقتباس المباشر مطابقا بذلك تصريحات الكتب التاريخيّة، على نحو الآتي:

الخطاب الرّوائي(النص اللاحق)	الخطاب التاريخي(النص السابق)
وكتب الكولونيل(ليمونسكي)أحد ضباط الحملة الفرنسية في إسبانيا: كنت في سنة1809ملحقا بالجيش الفرنسي الذي يقاتل في إسبانيا.وكنت مع فرقتي من الجيش الذي احتل مدريد–العاصمة–،وكان الامبراطور نابليون أصدر مرسوما سنة(1808)م بإلغاء(دواوين التفتيش)في المملكة الإسبانية ولكن هذا الأمر أهمل ولم يعمل به بسبب الحالة الحربية والاضطابات السياسية التي كانت سائدة ذلك الوقت. وعلى ذلك صمم رهبان"الجزويت"–اليسوعيين–أصحابذلك"الديوان"أن يقتلوا–أويعذبوا–كل فرنسي يقع في أيديهم انتقاما من ذلك القرار،وذلك لإلقاء الرعب في قلوب الفرنسيين بطريقة تضطرهم إلى إخلاء البلاد.. وبينما أسير في أحد الليالي بين الساعة العاشرة والحادية عشرة في شارع من شوارع"مدريد"لا يمر فيه الناس كثيرا،إذ باثنين مسلحين قد هجما عليّ يريدان قتلي،فدافعت عن نفسي دفاع المستميت،ولم ينجني منهم إلا سرية فرنسية قادمة كانت تقوم بدورياتها في المدينة،...ولما شاهد القاتلان ذلك لاذا بالفرار...وتبيّن لنا أن هذين الرجلين من جنود(ديوان التفتيش)؟؟عرفنا هذا من ملابسهما المميزة.. فأسرعت إلى الماريشال سولت...وأطلعته على ماحدث... إلخ[1]	تفاصيل القصة رواها الضابط(لوميتسكي)،أحد ضباط الحملة الفرنسية الذي دخل إسبانيا: كنت سنة1809 ملحقا بالجيش الفرنسي الذي يقاتل في إسبانيا،وكانت فرقتي بين فرق الجيش الذي احتل مدريد،العاصمة،وكان الإمبراطور نابليون أصدر مرسوما سنة 1808 بإلغاء دواوين التفتيش في المملكة الإسبانية.غير أن هذا الأمر أهمل العمل به لحالة الاضطرابات السياسية التي سادت وقتئذ.وصمم الرهبان الجزويتيون،أصحاب الديوان الملغى على قتل ةتعذيب كل فرنسي يقع في أيديهم انتقاما من القرار الصادر،وإلقاء الرعب في قلوب الفرنسيين حتى يضطروا إلى الإخلاء.بينما كنت في إحدى الليالي أجتاز شارعا يقل المرور فيه من شوارع مدريد،إذ بمسلحين قد هجما عليّ يبغيان قتلي،فدافعت عن حياتي دفاعا شديدا، لم ينجني من القتل إلا قدوم سرية من جيشنا...ما إن شاهدها القاتلان حتى لاذا بالهرب.وتبين من ملابسهما أنهما من جنود ديوان التفتيش. فأسرعت إلى المارشال سولت...وقصصت عليه النبأ...[2]

[1]: المصدرالسابق، ص ص365 ،366..

[2]: محمد علي قطب:مذابح وجرائم محاكم التفتيش في الأندلس،1406ه ، 1985 م ،ص ص 110 ،111 .

أثبتت هذه المقتطفات،في الجدول، شدّة التّطابق بين نصي الرّواية والتّاريخ، وعليه كان استحضار الماضي وسيلة بعث الهويّة منذ جذورها لمعرفة الوضع الذّي غدت إليه، ثمّ معرفة مدى استجابة الهويّة المجتمعيّة لمختلف التّأثيرات؛ ماضيا وحديثا، فقد عبرّ الكاتب عن هذا الموقف عندما قال:"الهوية ليست أن تكون مسلما وعربيا وبربريا في الآن نفسه، ولكن أن تتعامل مع مكوّناتك التاريخية كما هي...من منا اليوم يستوعب هويته كما يجب وبتعدديتها"[1].

4. 2. 3 - الانتماء السياسي:

لعلّ الحديث عن الجانب السياسي-معطى تأسيسيا-في هذا النّص لم يكن له بدّ، إلاّ أنّ الحاجة إلى إبانة حدود الهويّة في هذا المجتمع، استدعت عدم تجاوز البنية السيّاسيّة في"**البيت الأندلسي**" لتعلّقها بالبنية الثقافيّة بشكل ما، إذقد تكوّن السّياسة إحدى البنى الموجّهة للهويّة، ليتحقّق رأي بعضهم في أنّ"كلّ هويّة جاءت نتيجة فعل سياسي أصلي"[2]، وفي هذه الحال يمكن أن تتكشّف صور الهويّة بامتدادها السّياسي من خلال تداخل الحياة الثّقافيّة بالّسياسيّة في"**البيت الأندلسي**"، وقد زاوج فيها النّص الرّوائي بين القيم الهوويّة التّي أنتجتها الثّقافة من جانب، والتّي أنتجتها السّياسة من جانب آخر، خاصّة حينما تحدّث عن أولئك الذّي سكنوا"البيت الأندلسي"، أوحين عرض نزعاتهم وأيديولوجياتهم أثناء وصف إراداتهم وأرائهم أومواقفهم من القضايا السّائدة.

لقد طرح النّاقد" سعيد يقطين" طبيعة هذه العلاقة الموجودة بين الثّقافي والسّياسي وقد حاول توصيفها من خلال مدلولي؛ التّبعيّة والارتباط وأولويّة السّياسي على الثّقافي أوالعكس في ظلّ الصّيرورة التّاريخيّة، ليجيب أن السّؤال الثّقافي بقي مرهونا بالعمل السّياسي وأن العكس لميتحقّق نتيجة التّبعيّة التّي غيّبت الارتباط وأنّ التّاريخ الثّقافي أثبت أنّ التّبعيّة هي من تحكّمت في الوعي والممارسة لهذه العلاقة،أمّا رؤيته التّي يدعو إليها فهي انتقاد التّبعيّة والإيمان بالارتباط للانطلاق منه نحو تحديد العلاقة بين الثّقافي والسّياسي(بالتركيز على الممارسة الأدبيّة باعتبارها نموذجا)،والمقصود بالارتباط أن العمل الثّقافي باعتباره، دالا،له مدلول سياسي .وهذا المدلول يصله بغيره من أشكال النّشاط الأخرى التّي يزاولها الإنسان والتّركيز على الدّال الثّقافي يحقّق خصوصيّة العمل الثّقافي[3].

---

[1]: زهرة ديك،واسيني الأعرج،هكذا تكلم...هكذا كتب،ص 49 .

[2]: مجموعة من المؤلفين:إدوارد سعيد ،الهجنة،السرد،الفضاء الامبراطوري ،ص 33.

[3]: ينظر،سعيد يقطين:الأدب والمؤسسة والسلطة،نحو ممارسة أدبية جديدة،ص ص 40-42 .

بدأت مظاهر تسييس الهويّة من خلال تعامل الجماعة مع العوامل الهوويّة السّابقة (الثّقافة ،الدّين، عادات وفنون..)؛ كأن تحدّد طبيعة علاقتها بقيم ثقافيّة ما أودينيّة أو اجتماعيّة ...في حدود رؤية تبنّت مشروعيّة ممارستها جماعة قادرة على تمييزها وتثمينها في إطار سلطة معيّنة، وفي هذه الحال ستمنح هذه السّلطة أيديولوجيّتها أوتحزّبها للجماعة، إلاّ أنّ هذه الهويّة عانت الانكسار لأنّها نشأت ضمن نزاع حزبي أوأيديولوجي لم تكتمل غاياته ولم يستطع أن ينتج جماعة تنصهر فيها كلّ الاختلافات وتنطوي تحت لوائها كلّ الصّراعات والنّزاعات الفكرية والعقائدية والعرقية وغيرها، ولذلك كان هذا التّصوّر بعيدا عن أهداف الرّواية على الرّغم من الإشارات الخفيّة التّي نقلتها الرّواية في تصرّف بعض الجماعات عند انسياقها وراء ألويّة سياسيّة محدّدة.

حاولت الرّواية وصف هذه الاتّجاهات من خلال السّكان الذّين عاشوا في"البيت الأندلسي"إلاّ أنّهم لم يتميّزوا بملامح تؤهّلهم للبروز بقوّة في إطار تيار فكري، بل على العكس تماما، فقد كانت مساعيهم لا تؤمن بتلك التّيارات وإنّما اتّخذها أغلبيتهم درعا لبلوغ تطلّعاتهم الماديّة:"**قبل أحداث التّسعينات،من القرن الماضي،كان الإسلاميون قد وضعوا المنطقة كلها تحت وصايتهم بعد أن قسموها إلى مناطق هيمنة...بما في ذلك أسواق المخدرات الفوضوية التي كانوا يعتبرونها حيوية بالنسبة لهم للاستمرار...**"[1].

لقد ردّد النّص الرّوائي أصواتا عديدة لكنّها غير واضحة الاتّجاه، فكان دورها لا يتجاوز الإيهام باختلاف ذوات الجماعة في"البيت الأندلسي" والإقرار بالانتماء للهويّة نفسها، وبالتّالي توحّدت مصائرهم رغم اختلاف التّوجهّات وغموض المواقف التّي أنبأت عن سياسات فرديّة خاصّة افتقرت إلى كلّ المقوّمات المجتمعيّة ،وكأنّ النّص تنبّه إلى دور السّياسة في إنشاء الهويّة وإلى الكيفيّة التّي تؤثّر بها في إنتاج تصوّر مختلف لبنينة الهويّة ،ولهذا لا تلبث الرّواية إلاّ أن تعود إلى الماضي،مرارا، لكي تعزّز مواقفها بحقائق تشهد على هذا الصّراع وعدم الاستقرار السّياسي، هذا الأخير الذّي يمكنه أن يصنع استقرار الذّوات المجتمعيّة، وباستقرارها يتحقّق الانتماء الهووي،كاسترجاع الرّواية البدايات الأولى للحكم المستقل في الجزائري وما انتابه من صراع، منذ حكم الرئيس"بن بلا"، وبالتّالي فالرّواية قد سعت إلى تحديد عوامل تكوّن الهويّة عبر هذه الأزمنة ؛"**وفي هذا البيت الذي كان صدى للنور والموسيقى؟بعد أيام قليلة،في 11أفريل1963 ...سمعت في الإذاعة الوطنية أن وزير الخارجيّة محمد خميستي قد اغتيل وهو يغادر مقر المجلس الوطني،عندما اغتاله شخص برصاصة**

[1]:واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص 372 .

في الرأس،قيل فيما بعد إنه مجنون ثم بعد سنوات قيل أيضا إنه انتحر في السجن...."[1].

استطاعت الرّواية الخوض في حقيقة البحث عن الهويّة من خلال تلك الاستطلاعات التّي عاينت بواسطتها فترات زمانيّة مختلفة في بلاد الجزائر(الحكم العثماني، إسبانيا، الأندلس، فرنسا، الاستقلال بماضيه وحاضره...)، كما سجّلت أسباب تشكّلها داخل كلّ تلك المنظومات، ودواعيها في هذه الجماعة؟وفي هذا البيت الذّي رمز للوطن، غالبا.

لقد كان الجانب السّياسي بممثّليه هيئة عالية تصوغ نظريّة للهويّة، إلاّ أنّ الرّواية ابتعدت عن هذه الرّؤية المحدوديّة لتشكيل هويّة الذّوات، وراحت تفتّش في الجوانب الخفيّة التّي أسهمت في تجانس كمونات الاختلاف والتّنوّع لإنتاج إرادة واحدة لفعل متعدّد.

نتيجة:

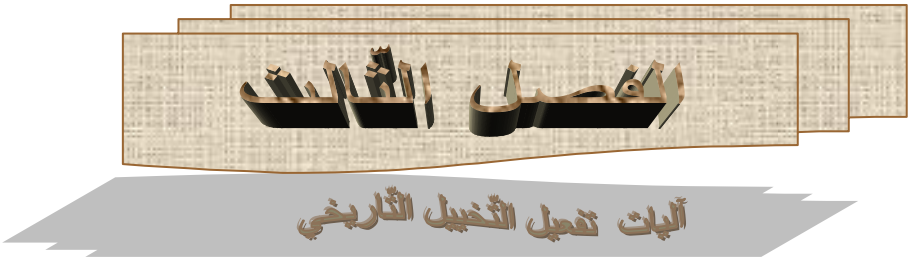
-لم يخضع اشتغال الرّوائي على موضوع الهويّة إلى مؤثرات سياسيّة خالصة بل كانت الهويّة تنمو في نصه وفق طبيعة زمانيّة وجغرافيّة،سواء على مستوى هويّة الذّات أم هويّة الذّوات.فكانت عمليّة بناء النّص عنده قضيّة حاسمة لتعلّقها بمشروع إثبات الوجود، ولذلك غلب على مقاربته للموضوع في هذا النّص الجانب الواقعي وسيطرة التّاريخي على الرّغم من الخيال الذّي تحرّر في حالات استثنائيّة، حيث قام التّخييل بتفعيل الأحداث فاتّخذ مقام المحرّك لأنساق النّص، وكأنّه مفتاح الدّخول إلى تلك البنية التّي استعصى دخولها دونه،وفي الوقت نفسه لا ضرورة لوجوده بعد الدّخول إلى النّص، هكذا هي معظم التّصوّرات التّخييليّة التّي استعان بها الرّوائي لإضاءة النّقاط العاتمة في الماضي أو الحاضر وحتّى المستقبل.

لا تختلف أدوات التّخييل في روايات "واسيني الاعرج" على الرّغم من وجود مراتب متفاوتة للخيال في عالم الممكنات، فعندما اشتغل على التّاريخ، فهولم يبرح تلك الإمكانات الثّلاثة في عالم التّخييل (إمكان يعادل التّاريخي وإمكان يتجاوزه ثمّ إمكان يقع دون التّاريخي)، إذ حاول من خلال مجموعة النّصوص السّابقة التّوغّل في الخيال إلاّ أنّه للأسف ظلّ متعلّقا بالتّاريخ لارتباطه بغاياته، ناهيك عن التزاماته الواضحة بخطاب التّاريخ على الرّغم من تصريحاته الكثيرة على أنّه لا يهتمّ بالتّأريخ، بل لقد أثبتت كلّ المعطيات الرّوائيّة في نصوصه أنّها أمينة للتّاريخ، فعند الارتداد نحو نص"**كتاب الأمير**" الذّي شكّل صورة من صور"عالم ممكن معادل للتّاريخي"

[1]:المصدر السابق،ص 334 .

تبيّن،كما سبق دراسته، أنّه لايبرح التّاريخ إلا قليلا؛ فقد استسلمت مخيلته للخطاب التّاريخي وعبرت كلّ مساراته، وكذلك فعل في نصوص أخرى تجلّى فيها عالم ممكن يتجاوز التّاريخي كنص "**جملكيّة آرابيا**"،حيث إنّه لا يتسنّى لعمليّة التّجاوز الكينونة المطلوبة إلاّ إذا ما انشقت عمّا هو كائن، وقد كان منطق كينونته ينبني من خلال ماهو كائن في التّاريخي سواء أكان التّاريخ العام الشّامل أم الخاص المؤرّخ، وسواء أاعتنت به الوثائق أم لا، ففي جميع الأحوال كان عالمه الرّوائي قائما على مسار معين لتلك المسارات التّاريخيّة.

لقد قدّمت تلك النّصوص الرّوائيّة نماذج بيّنة عن اشتغال الرّواية على التّاريخ ، وهي من النّماذج الدّقيقة في تمثيل التّاريخي عموما، وفي جميع حالاته وهذه النّماذج (المعادل للتّاريخي،المتجاو للتّاريخي ،ودون التّاريخي) يمكنها أن تكون النّماذج الفعليّة عند أي كاتب روائي، فلا مناص للعمل الإبداعي من أن يكون واحدا من تلك العوالم الثّلاثة، فحتّى "عالم الممكن دون التّاريخ " الذّي اشتغلت عليه من خلال روايتي"**البيت الأندلسي وسيرة المنتهى**" لم يخرج عن تلك المعادلة في إقامة التّاريخي، لأنّه كان تاريخا خاصّا يهدف إلى بناء تاريخ ذات أو مجموعة من الذّوات، ومع ذلك لا ينفصل عمّا هو كائن وموجود، لأنّ بناء هذا الممكن نشأ عن مسيرة الحياة ، ولأنّ هذه المسيرة هي شكل خاص من حقيقة التّاريخ حتّى وإن لم تتجل في وثائق التّأريخ أو كتب السّابقين بصفة عامّة، المهمّ في ذلك الاعتقاد بوجودها لوجود ما يؤكّد كينونتها ويفترض وقوعها .



توطئة: قراءة في بعض الدّراسات.....443

. رولان بارث.....444
.أ . ج. غريماس 450
.فلاديمير كريزنسكي.....456
.أمبيرتو إيكو.....461
دومينيك منغنو.....472
نتيجة 475

1.التّخييل الرّوائي 477
1. 1 فعل التّخييل.....477
1. 1. 1 –الفعل 478
2. 1. 1–التخييل.....481
1 . الخيال.....485
2. المتخيل.....488
3 .1. 1–آليات التخييل.....492
1. الانتقاء.....493
2. التركيب.....495
3.الكشف الذّاتي التخييلي.....497
نتيجة 500
2 .1 تخييل الفعل التّاريخي. 501
فعل التّاريخ.....503
2. 1 1 –سلطة فعل الزّمان.....505
1.انتقاء الزمان الماضي 505
أهل الكهف.....506
الخلافة الأموية في الأندلس.....507

513.....الثّورة الجزائريّة

520.....2.انتقاء الزمان المستقبلي

526 .....1. 2. 2 –سلطة فعل انتقاء المكان ،

526.....1. الأندلس/ الجزائر

532.....2.مغارة سيرفانتس

534.....3. قلعة حلب

538.....4. مستشفى العصفوريّة

544.....5. القدس

550 .....1. 2. 3. سلطة فعل الفاعل

552.....1.الأمير ع القادر الجزائري

555.....2. سيرفانتس ،

562.....3. مي زيادة

570.....4.واسيني الأعرج

573.....تيجة

2 .تفعيل التّاريخي 574 .....

1.–علاقات التّناص بين فعلي التّاريخ والرّواية. 575

2 .–التّوليف بين فعلي التّاريخ والتّخييل 581

2 .1 .فعل التّكرار.....585

.فعل التاريخي في جملكية آرابيا.....586

589.....2 .1 .1. فعل ألف ليلة وليلة .

590.....1.بدايات الحكاية

593.....2.خواتيم الحكاية

594.....3أسلوب توليد الرواية

596..... 1. قصّة المفتتح

599.....2. قصّة الإطار

606.....3.قصّة التّضمين

622.....2 .1 .2. فعل الأمير لماكيافيلي

628.....2 .1 .3.فعل رمل الماية .....

634..... 1. الموضوع

2.الأحداث 634
3.الشخصيات..... 635
4. المكان /الزمان..... 537
5.التقسم والتبويب..... 537
6. العنونة..... 538
نتيجة..... 640

2. 2 .فعل التّحوّل..... 641

2. 2. 1 . متغيّر فعل الرّواية 642
1 . العنوان 644
2 . تشكّل السّرد..... 645
3 . توليد الموضوع..... 648
2. 2. 2. مختلف فعل الرّواية..... 654
1.اتّصال اللّوات نحو الاختلاف 654
2. تقاطع الأمكنة وانفصالها 657
3. الزّمان واللاّزمان 621
نتيجة 662

2 3. الإدماج اللغوي وإمتاعه التّصويري..... 663

2 . 3 . 1 . مسوّغات لإدماج مباشر..... 666

1.أدوات وحروف..... 666
2. الضمائر..... 671
3.الهوامش..... 677
4. الكشف التّخييلي. 683
2 . 3. 2. مسوّغات لإدماج غير مباشر..... 684
1.الجرائد..... 685
2.الصّور..... 692
3. الزمان 703
نتيجة. 706

1.توطئة: قراءة في بعض الدّراسات:

لقد تمّ في الفصل السّابق تحديد العوالم الممكنة للتّاريخي في نصوص"واسيني الاعرج"،وانسجاما مع ذلك الطّرح أخذت تلك العوالم الثّلاثة، (المعادل للتّاريخ والمتجاوزله والأدنى منه)، تصوّرات مختلفة تحكّمت فيها سلطة فعل التّاريخ الممارسة من قبل الرّوائي،وهذه السّلطة يمكن تمييزها من خلال تعيين درجة تمثّل فعل التّاريخ في النّص الرّوائي،الّذي لا أحسبه إلاّ عالم تمثلّ كلّ الأشكال، فقد كان حضور التّأريخ،غالبا، خاضعا لأحد تلك البنيات التّي أنتجتها العوالم السّابقة(<،>، =التّاريخ) وفق أدوات خاصّة تقصّت خدمة التّصور المطلوب وراعت معالم قراءة هذا الشّكل وقواعد الجنس ،حيث اشتغل كثير من الدّارسين في هذا الباب، خاصّة على مستوى النّص السّردي، وقد أدركوا في إطاره إمكانات مختلفة للتعرّف على النّص ،منها ما سيأتي من قراءات.

من الواضح أنّه من الصّعوبة بما كان أن يدّعي الدّارس إنتاج تصوّر يمتلك القدرة على استخلاص خصوصيّات هذه العوالم، ولكنّه من المعقول الانطلاق من تلك الاعتبارات التّي تفرضها خصوصيّة النّص الرّوائي وكذا ما توصّل إليه أهل النّقد والبحث في هذا المجال لتحديد نظريّة السّرد، منذ دراسات "فلادمير بروب"Vladimir Propp"في"موفولوجيا الحكاية "Morphologie du conte "1969-1970 " واستخراجه للوظائف السّردية،الإحدى والثّلاثين*،على الرّغم من أنّ "جون ميشال آدم "Jean-Michel Adam"ينفي أبوّة "بروب"لهذا العالم السّردي ويرى أنّ هناك دراسات قد سبقت دراسته للحكايات الرّوسية، عندما يقول:"فقد يكون من غير الدّقة أن ننسب إلى بروب وحده أبوة علم القص المعاصر .ولهذا السّبب ينبغي كشف الخطوط الكبرى لمقال الغرضية**"Thématique" عن نظرية الأدب والّذي نشره توماشفسكي في لينينغراد leningrad سنة 1925"[1].

*إن الجهاز الإجرائي الوظيفي الذي قدّمه "فلادمير بروب"في تحليل الحكاية الخرافية كان ينطلق من فكرة التّماثل عموما بين الأحداث والشخصيات على مستوى الحكايات،ومن ثمّ فقد استخرج"بروب" إحدى وثلاثين وظيفة كانت تتكرّر في تلك النّصوص الروسيّة ،ومنها :1- البعد،2-المنع ، 3-الخرق والانتهاك،4-الاستجواب،السؤال طلبا لمعرفة،5-الإعلام،6-الخديعة في أشكال متعددة،7-التواطؤ اللاإرادي،8-الإساءةوالنقص،9-الوساطة،لحظة التحول،10- بداية الفعل المعاكس(موافقة البطل للتحرك) 11- الرحيل والانطلاق....،ينظر

Vladimir Propp :Morphologie du conte,،éd seuil,1970,pp35 -78 .

[1]:جون ميشال آدم:السرد،تر أحمد الودرني،دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1 ،2015 ،ص37 .

**الوحدة الغرضية العامة يمكن أن تنقسم حسب توماشفسكي إلى أدنى الوحدات الدال :نحو يموت البطل، يرجع النهار...ويلح توماشفسكي على العلاقة بين اختيار "الثيمة"والاستعداد الممكن وجوده لدى القارئ،وهذا يحقق فكرة حوارية،إن صورة التمثيلات لدى القارئ/السامع تتدخل بقوة في مسار إنتاج الخطاب القصصي،يقترح تومشفسكي فكرة الباعث(كل جملة تحمل معنى أدنى)،وما يسميه الحكاية الخيالية هو نتاج تتابع زمني وسببي لهذه البواعث،أمّا الفاعل فيغطي مجموع هذه البواعث نفسها ولكن حسب تتابعها في الملفوظ القصصي ذاته،ويمكن وصف تطور الحكاية الخيالية بأنها انتقال من وضعية إلى أخرى ،وتختص كل وضعية بالتعبير عن صراع على صعيد المصالح وعن نزاع بين الشخوص"،ينظرالمرجع نفسه ،ص ص 37-40 .

مع ذلك لا يمكن أن يتجاوز هذا الحديث ما كان لهذا الإجراء الوظيفي الذّي قدّمه"بروب"في تحليل الحكاية الخرافية من أثر كبير تمثّلته الدّراسات اللاّحقة.محاولة إعطاء توجّه جديد لصياغته الإجرائيّة تلك، وكذا ما قدّمه"رولان بارث"Roland Barthes" في عديد من كتاباته"،نحو"س/ز"(S/Z)1970،وألجرداس جوليان غريماس "Algerdas Julien Greimas""في المعنى""Du sens"1970 وإمبرتو إيكو"Umberto Eco" في"القارئ في الحكاية " Lector in fabula" 1985 أو"دومينك مانغنو"Dominique Maingueneau "في "تحليل الخطاب Analyse du discours"1991 وغيرهم ...).

أتاحت هذه الدّراسات إجراءات متباينة لمعالجة النّص،كما أنّها بيّنت تمظهرات النّص السّردي في مستوياته المتعدّدة؛ االقصّة ولخطاب أوالمظهر اللّفظي والتّركيبي والدّلالي....وما القصد المرجو في هذه المعاينة إلاّ البحث عن علامات التّاريخ في النّص، أوعلى الأقل،كشف المبادئ والأسنن التّي بنينت الفعل التّاريخي في النّص الواسيني من خلال كلّ تلك التّصوّرات السّابقة للنّقد والتّي تسمح باشتغال فعل التّاريخ على هذا المستوى من التّخييل الممكن ،والأرجح أنّها، (العلامات)، لاتمنع برؤيتها، (البنائية)، تلك النّظر إلى شبكة علائقيّة طرحتها تجليّات خطاطة آليات تفعيل التّاريخي الممكنة في النّص الرّوائي.

لقدكان البحث عن قرائيّة نافذيّة (داخليا أوخارجيا) للنّص السّردي من أهم الانشغالات التّي واكب الدّارسون على طرحها في مراحل زمانيّة متتاليّة منكفئين، أحيانا، على النّص،وأحيانا أخرى، حول المتلقي أوالمبدع، أو غيرهما ممّا ساقه العالم الخارجي،متطلّعين بذلك إلى تحديد القضايا السّردية القادرة على التّحكم في وحدات النّص جميعها، ولمّا كان هذا البحث في طرق تحليل النّص متعلّقا،غالبا، بروائيين منظّرين أدى الأمر إلى تنوّع النّظريّات السّرديّة،وهو ما اتّضح من قول أحدهم:"إنهم في الأغلب روائيون يفكرون في فنونهم ويبررون موقعهم الأيديولوجي أو تقنيتهم الأدبية"[1]، إلاّ أنّ أمر التّنظير لا ينفصل في معظمه عمّا سبقه أو ما كان منه لاحقا، لذلك فتحقيق قرائيّة سليمة للنّص مبعثها سلسلة التّعاضد التّي منحها متقدم لمتأخر والعكس، ومن أولئك الذّين تركوا أثرا بارزا في البحث عن طرق تحليل النّص يذكر منهم :

1-1.تعدّ محاولة "رولان بارث" في هذا المجال من المحاولات المهمّة التّي أدلت الدّراسات بسبقها في البحث عن إطار لقراءة النّص، وقد قدّمت دراسته للنّص القصصي (سارازين)*[2]،" Sarrasine "ل"هنري

[1]. *بزار فاليت: الرواية،مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي،تر عبد الحميد بورايو،سلسلة آداب28 ،دار الحكمة،الجزائر، 2002 ،ص26.*

[2]: *القصّة مدوّنة في ملحق ضمن كتاب s/z لبارث،ينظر، Roland Barthes :s/z ,éd seuil,1970 ,p209

بلزاك""honoré de balzac" مجموعة من الأسنن ذات الاستيراتيجية التّأويلية، قسّم فيها النّص إلى "lexie"، اعتمدها في تحديد أنواع الأسنن المستعملة في النّص، وهذه الوحدة مثلت"الدّال الذّي يقطع النّص إلى أجزاء قصيرة متتابعة ومتجاورة ويسمّيها بالوحدات القرائيّة، التّي تمثل أفضل فضاء ممكن حيث يمكن معاينة المعاني"[1] وهذه الوحدات يمكن أن تشمل مجموعة من الكلمات أو مجموعة من الجمل،والوحدة ،غالبا، لا تتجاوز ثلاثة أو أربعة معان على الأكثر.

اعتدّ الكاتب بهذه السّنن في رسم خطاطة مشروعه في تأويل النّص، لتكون قادرة على الاتساع لجميع أنساق النّص،وهي،في واقعه، (أي الأسنن)"منظور للاقتباسات وسراب بنيات،لانعرف عنه سوى نقاط انطلاقه وعودته، أوإنّها تشبه أثر الأخدود(الثّلم)،فهي إدراك ذلك بالفعل مشيرا إلى ماكتب،أي لكتاب (الثقافة والحياة والحياة كثقافة) "[2]،وعليه فالأسنن قامت بوظيفة التّحكم في إنتاج دلالة النّص،ويذهب"بارث"إلى أنّ هناك حريّة للقصّة لكنّها محدودة،فبين الشّفرة(السّنن) القوية للّغة والشّفرة القوية للقصة غور وتجويف هو الجملة[3].

لقد عمل "بارث"على تطوير التّحليل النّصي سعيا إلى عمليات قرائيّة يمكنها السّيطرة على عدد لا محدود من النّصوص،فكان منه أن خلص إلى طريقته في تطبيق الأسنن الخمسة* "LES CINQ CODES" على قصّة (سارازين)حيث اتّخذت الوحدات القرائيّة معان معينة أثارتها سنن خاصّة،"ولا نقصد بهذه المعاني،معنى الكلمات أو مجموع الكلمات كما يعرفها المعجم أو قواعد اللّغة ...يقصد بالمعنى إيحاءات الوحدة القرائية أي المعاني الثانية،وهذه المعاني الإيحائية قد تكون ترابطات (مثلا إن الوصف الجسدي لإحدى الشخصيات...قد لا يكون له سوى مدلول إيحائي واحد هو القلق"[4] .

وجود هذا النّوع من الأسنن يجعل للنّص قابلية لتعدّد المعاني ،فهي،بذلك، تعمل على توليد المعنى كلّما استقبل النّص بوجه مختلف "فهي واحدة من أهم العناصر المؤلّفة لأي فعل (قولي)تواصل، والشّفرة نظام من

---

[1] :op-cit,p.18

[2] : Ibid,p25 .

[3] .ينظر،رولان بارث :المعنى الثالث ومقالات أخرى،تر عزيز يوسف المطلبي،بيت الحكمة،العراق ،ط1 ،2011 ،ص 12.

*لقد نقل هذا المصطلح (code)إلى اللّغة العربية باسم الشيفرة والسنن،،ينظر على سبيل المثال لا الحصر،دانيال تشاندلر:معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات،تر شاكر عبد الحميد،ص 35 .وعبد القادر فهيم شيباني :السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها،منشورات الاختلاف ،الدارالعربية للعلوم ،ناشرون ،لبنان،ص 32 .أمبرتو إيكو:سيميائيات الأنساق البصرية، تر محمد التهامي العماري ،ص 146 .جيرالد برنس: المصطلح السردي ،تر عابد خزندار،ص 12 . لطيف زيتوني :معجم مصطلحات نقد الرواية،عربي ،إنجليزي،فرنسي ،مكتبة لبنان ،ناشرون،دار النهارللنشر،لبنان،ط1 ،2002 ،،ص 191 ،دومينيك مانغنو:المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،تر محمد يحياتن،الدارالعربية للعلوم ،ناشرون،لبنان،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط 1 ،2008م،1428 هـ ،ص 15

[4] .رولان بارث:التحليل النصي،تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة،تر عبد الكبير الشرقاوي،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،سوريا،منشورات الزمن،المغرب،2009 ،ص 78 .

الأعراف والقيود والقواعد التي عن طريقها تفصح الرّسالة عن دلالتها"[1]، وهذه الأسنن التي حدّدها بارث هي وسيلة القارئ للاتّصال بالمعاني المختلفة التّي اقتحمت المتواليات السّردية للنّص،ويمكن ذكرها كالآتي:

1-**سنن الهيرمنوطيقي أو التأويلي***Code Hermeneutique:

يتألّف هذا السّنن التأويلي من تمييز مصطلحات (رسمية) مختلفة، والتي يتمّ بموجبها تمحور اللّغز ، وطرحه، وصياغته، ثم تأجيله وتباطؤه إلى أن تكشف حلوله في الأخير ، وقد تفشل هذه المصطلحات أحيانًا ، وغالبًا ما تتكرر ولاتظهر بترتيب ثابت[2].

اعتبارا لهذه الأسنن يمكن تفسير الأسئلة التّي يطرحها اللّغز والتّي تولّت القصّة الإجابة عنها مدفوعة برغبة من القارئ في استجلاء الحقيقة نتيجة ممارسة تلك الأسئلة لعنصر التّشويق عليه، هذا وإنّ لاتّصالها بالهيرمونيطيقا، التّي "تعبّر عن نظرية عامة للمعنى مع نظرية عامة للنّص...تنطوي على نسبة النّص إلى المرجع ،مع التركّيز على البيانات خارج اللّسانية للخطاب في شروط إنتاجه وكتابته في مختلف المقاربات السيميائية"[3] حملها على اكتساب ملكة التّأويل انطلاقا من لغة النّص الاصطناعيّة التّي منحتها الأسنن، وقد عرف هذا المصطلح ،عادة، "بالإشارة إلى عملية تفسير النّصوص، منذ الإله الإغريقي هرمس الذي يقوم بتوصيل الرّسائل وتفسيرها " [4].

2-**سنن الدلالي****Code Sémique:

يشير "بارث"إلى أن إبانتها لا تتعلّق بربطها بالشّخصية أو المكان أو الموضوع ، ولا بتنظيمها فيمابينها

---

[1]. جيرالد برنس: المصطلح السردي ،تر عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط1 ،2003 ،ص 46 .

*وكذلك ترجم مصطلح(HERMENEUTIQUE)إلى تسميات مختلفة:التفسيرية والهيرمونيطيقية والتأويلية،والأحاجي وعلم تأويل النصوص ،ينظر،المراجع السابقة،وعلى سبيل المثال لا الحصر:دانيال تشاندلر:معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات،تر شاكر عبد الحميد،ص 79 .جيرالد برنس: المصطلح السردي ،تر عابد خزندار، 105 .السيد ابراهيم:نظرية الرواية ،دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن لقصة،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،1998 ،ص242.

[2] :voir ,Roland Barthes :s/z ,p23. .

[3] :A.J.Greimas,J.Courtes :Dictionnaire raisonné de la theorie du langage,p171.

[4]. دانيال تشاندلر:معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات،تر شاكر عبد الحميد،ص 79 .

**من المصطلحات التّي ترجمت إليها sémique هي :سنن الدلالي والدلالية والإيحائية،وسنن معنمي،الشفرة السيموية،ينظر المراجع السابقة،على سبيل المثال،جراهام ألان:نظرية التناص،تر باسل المسالمة، ،ص118 .محمد أبو عزة :هيرمونوطيقا المحكي،النسق والكاوس،الانتشار العربي،لبنان،ط1 ،2007 ،ص60 . السيد ابراهيم:نظرية الرواية ،ص242. أمبرتو إيكو:سيميائيات الأنساق البصرية، تر محمد التهامي العماري ،ص12 .
جيرالد برنس: المصطلح السردي ،تر عابد خزندار،ص207.

لتشكّل حقلا موضوعاتيا واحدا، ولكنّه دعا إلى دراستها وهي غير مستقرّة وفي تشتّتها وهو مايجعلها كجزئيات غبار، تشكّل ومضات للمعنى(miroitement du sens)[1].

مهما تعلّقت إيحاءات النّص بأنساق معيّنة كالشّخصيّة أوالمكان..."فبارث" استلهمها بعيدا عن كلّ تلك المقولات وقاربها في شكلها غير المنظّم والمنتشر ،وهذه السّنن والشّفرة"هي التي تشكل تيمة النص"[2]،حيث يستعيدها القارئ بملاحظة مختلف العبارات مشكلا تيمته من خلال تلك المعاني المنتشرة.

3-**السّنن الرّمزي**،Code Symbolique:

قد مثّل هذا الحقل المكان الخصب والجوهري للتّعدد الدّلالي والتّبادل، وظلّت المهمّة الرئيسيّة متعلّقة بتوضيح الوصول إلى هذا الحقل عن طريق مداخل عديدة معادلة، ومايجعلها إشكاليّة هو العمق والسريّة[3].

إنّ هذا النّوع من الأسنن هو من يمنح النّص السّردي رمزيّة خاصة به، وهو الأكثر"اتصالا بطبيعة الفكر البنيوي ومبناها على فكرة أن المعنى يأتي من الاختلاف القائم على فكرة التّضاد الثنائي "[4].

4-**سنن الأفعال**،Code Proaïrétique*:

وهي تنتظم في متواليّات سرديّة مختلفة،لأنّ متواليّة الأفعال (الحدث)ليست إلاّ لتأثير صناعة القراءة،كلّ من يقرأ نصا يجمع معلومات تنطوي تحت بعض الأسماء الأجناسية للأفعال (générique) (نزهة، اغتيال ،موعد) وهذه الأسماء هي من يحدث المتواليّة، والمتواليّة لا توجد إلاّ في اللّحظة الزّمانية حيث يمكننا تسميّتها، فهي تتطوّر وفقا لمعدل وتيرة التّسمية المطلوبة(nomination)، وهي تتميّز بتأسيس تجريبي أكثر منه منطقي،كمايشير بارث هنا إلى أنّ اهتمامه لا يبحث في البنية،وإنّما سيكتفي بتجليّة المعنى الجمعي لنسيج هذه المتواليّات[5].

اختصت هذه السّنن بالوقوف عند مختلف الأفعال أوالتّي شكّلت متواليات السّرد،ف"بارث"قام باستخراج جميع الأفعال أوالأحداث السّردية التّي تنتظم وفق تسلسل معيّن يزوّده الكاتب باسم يدلّ عليه،فهذه

---

[1] :voir ,Roland Barthes :s/z ,p23.

[2]. :السيد ابراهيم:نظرية الرواية ،دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن لقصة،ص242.

[3] :voir ,op-cit ,p23.

[4]:المرجع السابق، ص242.

*،ترجم ، هذا المصطلح إلى الأفعال كما ترجم إلى الحدث والشفرة الحدثية،ينظر،على الترتيب؛ محمد أبو عزة :هيرمينوطيقا المحكي،النسق والكاوس ،ص60 .و:السيد ابراهيم:نظرية الرواية ، ص243، جيرالد برنس: المصطلح السردي ،تر عابد خزندار،ص185.

[5] :voir ,Roland Barthes :s/z ,p24.

الأفعال تمثّل الإطار الرئيسي للنّص المقروء، وقد قام"بارث"بتعيينها بمصطلح المتواليات(les séquences)"[1] مرفوقة برقم يعود على الوحدة القرائيّة (lexie)الدّالة على المصطلح.

5-**سنن الثقافي**، Code Culturel:

هي الشّفرة الثّقافية* أوالمرجعيّة، وبيّن"بارث" أنّها تتعلّق بمجموع الاقتباسات العلميّة والحكميّة، ومهمّته تقتصر على تحديد نوع المعرفة المستشهد بها(فيزيائية،فيسيولوجية،طبيّة،نفسيّة،أدبيّة،تاريخيّة..)، دون الوصول إلى حدّ بناء أو إعادة بناء الثّقافة التّي يعبّرون عنها[2].

ارتبطت هذه السّنن بخلفيّة ثقافيّة معيّنة أحال عليها السّرد، بتسجيل تناص النّص الذّي يحوي على معان تضمينيّة، وهي تعبّر عن صوت العلوم، وهذا سمح بأن تشمل السّنن الثّقافي غيرها من الأسنن الأخرى "فعلى الرّغم من أنّ كلّ الشّفرات يمكن تسميّتها ثقافيّة فإن بارث يقيّد الشّفرة الثّقافيّة بتلك العناصر التّي تبدو وكأنّها تشير مباشرة إلى سلطات ثقافيّة وتفكير شعبي"[3].

وهو مادفعه إلى أن يقابل هذه الأسنن الخمسة بخمسة أصوات تعادلها وهي:صوت التّجريب الذّي يمثّل الأفعال، وصوت الشّخصيّة الذّي يمثّله السّنن الدّلالي، وصوت العلوم الذّي يقابله السّنن الثّقافي،ثم صوت الحقيقة الذّي يحيل إلى السّنن التّأويلي ،وأخيرا صوت الرّمز[4].

وضّح بارث" أنّ كلّ سنن تمثّل واحدة من القوى التّي يمكنها أن تتولّى النّص وتسيطر عليه ، وهي واحدة من الأصوات التّي نسجت النّص، فهذه الأسنن تتجسّد داخل الكتابة، فتقاطع تلك الأسنن الخمس والتقاؤها بتلك الأصوات الخمس السّابقة هي التّي تغدو كتابة وحيّزا مجسّما.

لقد قدّم"بارث"تصوّرا مشابها لخطاطة التّحليل السّابقة من خلال دراسته لنص"إدغار ألان بو" (Edgar Allan Poe) (الحقيقة عن حالة السيد فالدمار)، محاولا اكتشاف مسالك المعنى ، أي تجاوز المعنى الوحيد، فهولا يطلب"ترسيم بنية بل إنتاج بنينة متحركة للنّص (بنينة تنتقل من قارئ إلى آخر عبر

---

[1] :voir ,op-cit ,p241.

*مصطلح الشفرة الثقافية،المرجعية هو ترجمة أخرى للمصطلح(code culturel)،ينظر، السيد ابراهيم:نظرية الرواية ،دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة،ص243، جيرالد برنس: المصطلح السردي ،تر عابد خزندار،ص47 ،جراهام ألان:نظرية التناص،تر باسل المسالة ،ص119 ..

[2]:voir , op-cit,p24 .

[3]:جراهام ألان:نظرية التناص،تر باسل المسالة،ص119 .

[4]:voir , op-cit,p25 .

التاريخ)"[1]،وهو مأ‌لحّ عليه الكاتب،باستمرار،في دعوته إلى انفتاح النّص اللاّنهائي، ولكنّ بحثه، في هذه الحال، قام على اكتشاف الأشكال والأنساق التي تصير بواسطتها المعاني ممكنة: "إنّ هدفنا هو التّوصّل إلى أن نتصوّر، ونتخيل، ونعيش تعددية النّص، وانفتاح دلالته"[2]، ولذلك حدّد الكاتب مجموعة من الخطوات والتّرتيبات في تحليله النّصي*، اختزلها في أربعة إجراءات[3]:

اختصّت المرحلة الأولى بترقيم وحدات النّص، بعد تقطيع النّص إلى مقاطع متجاورة قصيرة أوما سمّاه بالوحدات القرائيّة؛ "جملة أو جزء من جملة، وفي الحد الأقصى مجموعة من ثلاث أو أربع جمل"، وهي مسألة تجريبيّة خالصة، وفيها يقيم اعتبارا للمعاني لا للدوال، على الرّغم من أن هذه الوحدات تمثّل عنده دوال النّص.

تلي هذه المرحلة السّابقة الإجراء الثّاني الذّي اهتمّ بالمعاني المثارة خلال الوحدات القرائيّة(ولا يقصد هنا المعنى المعجمي)، وإنّما إيحاءات الوحدة القرائيّة، أي المعاني الثّانيّة التّي قد نتجت عن التّرابطات أوعلاقات التّعالق بين موضعين بعيدين في النّص.

أماّ في الإجراء الثّالث فحللّ النّص تدريجيا، إذ اهتمّ الدّارس بتشريح النّص لا بشرحه، فهو لم يهتم بتشكيل بنية النّص، وإنّما باقتفاء بنيته، ولذلك كانت بنينة القراءة أهمّ من بنينة التّأليف(مفهوم بلاغي ،كلاسيكي).

أخيرا الإجراء الرّابع الذّي بحث فيه عن منطلقات المعنى باعتبار النّص مجرد انطلاق لا نقاط وصول، فما يقوم في أساس النّص ليس البنية الدّاخليّة المغلقة، بل منفذ نص على نصوص أخرى وأنساق أخرى وعلامات أخرى، فما يكوّن النّص عنده هو التّناص، أي المواءمة بين مصادرتي؛فكرة البنية وفكرة لا نهائيّة التّركيب.

ما ذهب إليه "رولان بارث" في هذه الدّراسات فتح أمام الدّارس الكثير من الاختيارات في البحث عن المعنى بواسطة هذه الأسنن التّي تعدّ توجها آخر في استخراج التّناص ، "فكل معنى أو دلالة هي نقطة انطلاق

---

[1]. رولان بارث:التحليل النصي،تطبقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ،ص 76 .

[2]. المرجع نفسه،ص 77 .

* في الواقع يطرح "بارث" إشكالية النّص المكتوب والمقروء (texte lisible-scriptible)من خلال كتابه(s/z)،ينظر،s/z،ص10 ،وهو في كتابه هذا يشير إلى أن التحليل النّصي يختص بدراسة النص السردي أو المحكي المكتوب في حين التحليل البنيوي فيقتصر على دراسة المحكي الشفوي،ينظر ،رولان بارث:التحليل النصي،ص76.

[3]. ينظر،المرجع نفسه ،ص ص 77 -80 .

لسنن معينة (لن يعاد تشكيلها)والتّعبير عن صوت منسوج في النص"[1]. ولكن تبقى التّساؤلات عن جدوى هذه الخطاطة في غيرها من النّصوص قائمة؛"فلا يغطي السّنن كلّ دلالات النّص،إنّه يكشف أنساقا ويترك غيرها في الظّل "[2].

مهما تكن نوع التّدخلات التّي صيّرت هذه البحوث إلى ماهي عليه، إلاّ أنّها ظلّت من أهم الدّراسات التّي وجّهت المتلقي نحو بدايات صحيحة في تلقي النّص وقراءته، ولعلّها اجتمعت في معظمها على تحريك المتلقي وتفعيله للإسهام في فك رموز النّص وتحقيق مقروئيّته،بل في إنتاج نص ثان قد يعادل النّص الأوّل أويتجاوزه،ولهذا لا غرو من تقصّي هذه المفاهيم عند باحثين آخرين سجّلت أفكارهم ،أيضا، تصوّرات لا يمكن تجاهلها على مستوى البحوث السّردية.

1-2 . لاشك أنّ"أ.ج. غريماس"واحد من أولئك الذّين اعتنوا بتمظهرات المعنى وضبط شكله، خاصّة بما قدّمه نموذجه العاملي من رهانات جديدة شقّت طريقا مختلفا أمام الدّارسين، فقد استطاع أن ينشئ هذا التّصور نظرية للعامل يطلب من خلالها إمكانية "التّحكم في تنظيم الخيال البشري الجماعي أوالفردي"[3]، وذلك لاحتفائها بأنواع أدبيّة مختلفة.

يعود هذا النّموذج الذي قدّمه (أ.ج.غريماس)إلى تلك التّعديلات التّي خصّ بها الدّراسة المورفولوجية للقصص الرّوسي ل"فلادمير بروب"، حيث اختزل فيها وظائف نموذج"بروب"إلى ستّة عوامل تنتظم فيما بينها بعلاقات معيّنة ،تشكّلها كلّ من الثّنائيّات:الفاعل(الذّات) والموضوع، (objet/sujet)، المرسل والمرسل إليه ،(destinateur/destinataire)، المساعد والمعارض، (adjuvant/opposant)، وهو في ذلك لم يلغ الدّور التّأسيسي المهمّ لدراسة "بروب" في التّحليلات السّردية وهوما أوحى به قوله:"دون التقليل من أهمية اكتشاف بروب ،فإنّه يجب القول بأنّ عرضه لنتائج تحليله تفتقر إلى الصّرامة ويبرز ثغرات واضحة "[4].

لقد سمح هذا النّموذج العاملي عند "غريماس" بأن يكشف شبكة من العلاقات؛ التّواصل والانفصال بين أطراف الخطاب السّردي،إذ امتلك الفاعل،المرسل للسّرد(sujet- destinateur) ،أو المرسل إليه(destinataire)

---

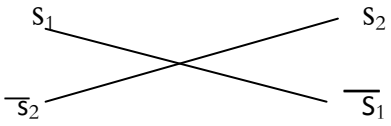
[1] :Roland Barthes :s/z ,p14

[2] :محمد أبو عزة:هيرمينوطيقا المحكي،النسق والكاوس في الرواية العربية،ص62 .

[3] :A.J.Greimas :Du sens 2,essais sémiotiques,éd du seuil,paris ,1983 ,p50.

[4] :J.courtés ;introduction à la sémiotique narrative et discursive,hachette 1976 ,paris 6 ,p6..

بنية أساسية –سواء في وضع الإنتاج أو في قراءة النّصوص السّردية،حيث يمكن أن يرجع كلّ عامل إلى إحدى علاقتي التّرابط –تنظم الدّلالة في مجموعات متناظرة تأخذ شكل المربع السيميائي(carré sémiotique) [1] :



يمكن لهذا المربع أن يميّز في كلّ حالة الجانب الإيجابي للفاعل(S_1, $\overline{S_2}$)عن الجانب السلبي له(S_2, $\overline{S_1}$)،فينتج عن هذا مضاعفة لبنية العاملين؛

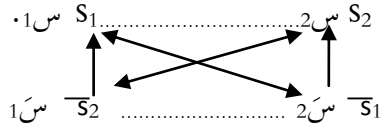
- *فاعل أوذات إيجابي(sujet positif) يقابل فاعل سلبي(sujet négatif)أو (فاعل مضاد)،(anti– sujet).*
- *موضوع إيجابي(objet positif) يقابل موضوع سلبي (objet négatif) .*
- *مرسل إيجابي(destinateur positif) يقابل مرسل سلبي(destinateur négatif) أو(مرسل مضاد)،(anti– destinateur).*
- *مرسل إليه إيجابي(destinataire positif)يقابل مرسل سلبي (destinateur négatif)أو(مرسل إليه مضاد)،(anti- destinataire).*

لذلك يؤدي التّقابل بين الإيجابي والسّلبي إلى ظهور ثنائيّات؛ البطل والمساعد والمعارض والخائن ...خاصّة مع الأدب الأخلاقي الذّي تتقابل فيه مضامين الحسن مع السّوء .

هذا يفسّر الدّلالة التّي يقدّمها المربع السّيميائي حين يعرّفه القاموس بأنّه"التّمثيل البصري للتّعبير المنطقي لأي فئة دلالية،فهو البنية الأساسية للمعنى عندما يتمّ تعريفه، مبدئا،كعلاقة بين مصطلين، على الأقل،لا يستند إلاّ لعلاقة التّضاد"[2]، وعليه فعمل المربع السّيميائي يقوم منذ ظهور الدّلالية البنيويّة على تحليل عمليّتين أساسيّتين،الإثبات(ذو الطّابع الوصلي) والنّفي(ذو الطّابع الفصلي)...حيث يجب التّأكيد على العمليّة الأوليّة ؛النّفي التّي تقود إلى صياغة النّوع الأوّل من المقابلة الثّنائيّة ،ويعني بذلك عمليّة التّناقض .بعبارة أخرى، لا يمكن أن تطرح الوحدة المعنويّة الأوليّة المسمّاة سيم س1 دون أن تطرح في آن واحد نقيضها سَ1 المعنويّة

[1]: voir, A.J.Greimas :Du sens 2 ,p p50,51.
[2] :A.J.Greimas,J.Courtes :dictionnaire raisonné de la theorie du langage,p p 29-30 .

الأوّليّة...ويشكّل إحداث التّرابط في المسارين المربّع السّيميائي(النّفي،الإثبات)، ست علاقات[1]، علاقتا الافتراض المتبادل أوالتّضاد (relation entre contraires)(س1 عكس س2 وسَ1 عكس سَ2)، وعلاقتا التّناقض(relation entre contradictoires)(س1 عكس سَ1 وس2 عكس سَ2)، علاقتا الافتراض البسيط أو علاقتا التّضمين (relation d'implication)(سَ1 عكس س2 و سَ2 عكس س1) [2]:



لقد استطاع "أ.ج.غريماس"أن ينحت مصطلحات جديدة، نحو الرّغبة والمساعدة، والمقاومة، ...وغيرها، بدائل لما اقترحه"ف.بروب" من علاقات، طالبا من وراء ذلك كيفيّة ممكنة لإنتاج المعنى، وهو ما عبّرت عنه ،أيضا، عبارات؛ الكفاءة (compétence)والأداء(performance) مستعيضا بواسطتهما عن مفاهيم أخرى غامضة اختص بها البطل عند "ف.بروب"(المهمة ،épreuve*، الاختبار،"test"،المهمة الشاقة tâche difficile،...)، حيث تعلّق وجود كلّ مفهوم من المفهومين السّابقين(الكفاءة والأداء)بوجود الآخر، فعلى المستوى السّردي تتعيّن"الكفاءة"على أنّها إرادة فعل الفاعل(vouloir-faire)، أو قدرته للفعل(pouvoir –faire) أومعرفته لفعل الفاعل (savoir-faire du sujet) التّي يتطلّبها فعل الأداء، "فالكفاءة شرط ضروري للعمل باعتبارها من يوجد الكينونة"[3]، ولذلك كان أداء الفاعل الدّال يفترض كفاءته في التّعبير مسبقا،كما يفترض ممارسة الكلام وجود اللّغة.

لذلك تتّضح خلفيّات السّرد من خلال الإظهار التّتابعي لكفاءات الفاعل وأداءاته، فحتّى وإن كان فاعل الأداء يختلف عن فاعل الكفاءة فهما ليسا فاعلين مختلفين وإنّما يمثّلان موقفين للعامل نفسه لأنّ الفاعل يحتاج للكفاءة أوّلا ليكون قادرا على الأداء،وعليه فإنّ العامل الفاعل يمكنه أن يحقّق في برنامج سردي ما عددا

---

[1]: لقد أطلقت مصطلحات عربية مختلفة على علاقات المربع السيميائي،نحو العلاقة(relation d'implication) التي نقلت إلى التضمين و التكامل والاقتضاء وغيرها ،ينظر، جان كلود كوكي:السيميائية ،مدرسة باريس، تر رشيد بن مالك،دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر،2003 ،ص 101.و رشيد بن مالك:مقدمة في السيميائية، السردية،دار القصبة للنشر، الجزائر،2000 ،ص14.

[2] : voir, A.J.Greimas :Du sens,essais sémiotiques, éd seuil,paris,1970 ,pp 135-137.

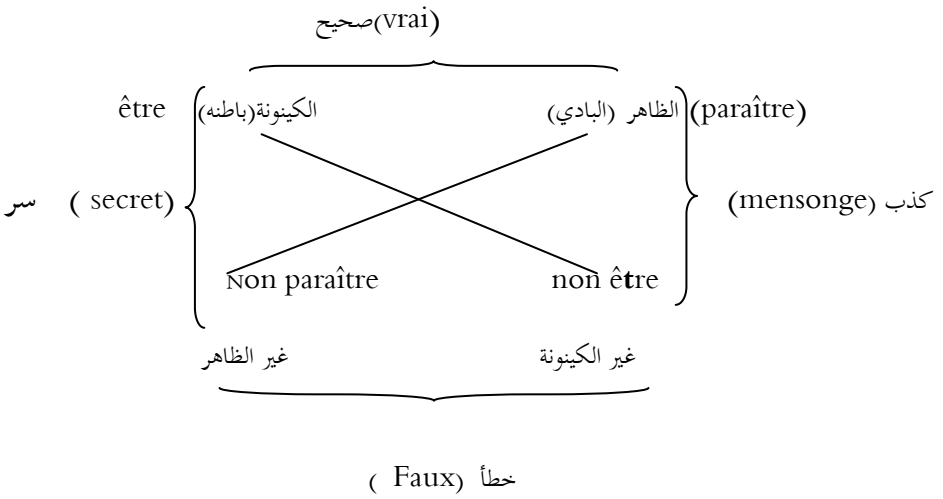
و ينظر،أيضا،جان كلود كوكي:السيميائية ،مدرسة باريس ،ص ص 99-101 ..

*يريد بـépreuve الاختبار الصعب ومحنة البطل في الدخول في تجارب شاقة ،كأكل كمية من الثيران وعربات من الخبز والاستحمام بالنار...،ينظر vladimir propp :morphologie du conte,p75.

[3] :J.courtés ;introduction à la sémiotique narrative et discursive,p17.

من الأدوار، تعرف هذه الأدوار من خلال موقع العامل في التّسلسل المنطقي للسّرد[1].

كما يشير"أ.ج.غريماس"إلى أنّ اكتساب الأدوار لا يقتصر على تفاعل الكفاءات والأداءات وحسب إنّما يزيد التّصديق(véridiction) من أدوار العاملين من خلال زيادة تعقيد عمل السّرد ، حيث يمثّل التّصديق مجموعة تناظريّة سرديّة مستقلّة قادرة على تكوين مستواها المرجعي الخاص، وهو بذلك يقيم الحقيقة الدّاخلية للرّواية،وعليه يقترح التّأويل السّميائي لفئة صحيح مقابل خاطئ من خلال تنظيم المربع[2]*:



لقد ميّز الباحث بين العاملين(actants) العائدين للنّحو السّردي والممثلين(acteurs) من خلال تمظهرهم في النّصوص،كما حدّد العلاقة بين العامل والممثّل بكونها علاقة ثنائيّة،فإذا أمكن للعامل(A1) أن يظهر في النّص من خلال عدّة ممثّلين (a1,a2,a3) ،فالعكس ممكنا أيضا،فالممثل الواحد (a1) يمكنه أن يتجلّى من خلال عدّة عوامل(A_1, A_2, A_3)[3] :

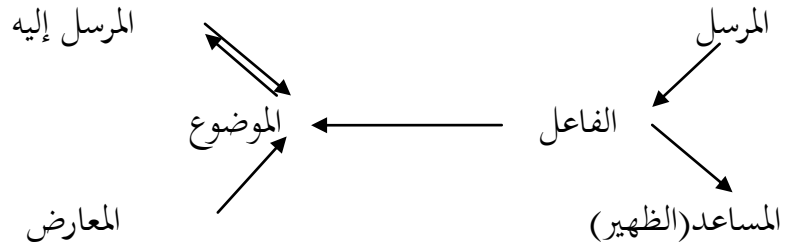
[1] : voir, A.J.Greimas :Du sens 2 ,p 53.

[2] : voir,op-cit, pp 53,54 .

*لقد قابل بعض الدارسين ترجمة ثنائيات المربع التصديقي ب الظاهر والمظهر(paraître) والباطن ل(être)،ينظر،محمد ناصر العجيمي:في الخطاب السردي (نظرية غريماس)الدار العربية للكتاب،تونس ،1993،ص69.أو ب الكينونة والكنه ولا كينونة ولا كنه للمصطلح الأخير،ينظر،رشيد بن مالك:مقدمة في السيميائية، السردية ،ص9.وألجيرداس .جوليان.غريماس :في المعنى،دراسات سيميائيةذ. تر نجيب غزاوي،مطبعة الحداد اللاذقية،1999 ،ص111 .

[3] : voir, A.J.Greimas :Du sens 2, p49 .

ليتمكّن الباحث "أ.ج.غريماس"، في النّهاية، من وضع قالب لستّة عوامل تحكمهم علاقات خاصّة هي؛علاقة الرّغبة وتربط بين من يرغب وهو الفاعل بمن هو مرغوب فيه أي الموضوع، وعلاقة التّواصل؛ التّي تربط بين واهب التبّرع أو المرسل وبين المرسل إليه من خلال الفاعل وموضوعه ذي القيمة ، وعليه فالمرسل والمرسل إليه يحتلاّن محلا تراتبيّا أعلى بالنّسبة للفاعل والموضوع ، وكذلك علاقة مقاومة:ويمكنها أن تمنع في الآن نفسه علاقة الرّغبة(إرادة الفعل) وعلاقة التّواصل، فيتعارض المساعد(الذي يساعد الفاعل) والمعارض(الذّي يعارض أعماله) باعتبارهما مشاركين ظرفيين،ويمكن للنّموذج العاملي أن يجسّم على النّحو الآتي: [1]



تحتاج بنية العاملين كي تتواجد في النّص السّردي إلى تدخل تنظيم أدوار العاملين الذّي يغطي النّص كله ويحرّكه،كما أنّ مهمّة الدّور توضّح عدم التّطابق بين العامل والممثّل،أو يمكن ،أيضا،كما وضّح "أ.ج.غريماس"أنّه يتجلّى العاملون على شكل ممثّلين في الخطاب من خلال التّمييز بين الأشياء المستثمرة لقيم الموضوعيّة(valeurs objectives) التّي تظهر في الخطاب في شكل ممثّلين فرديين ومستقلّين، والأشياء ذات قيم الذّاتية(valeur subjective) والتي تتجلّى بممثّلين هم فاعلون وأشياء في الوقت نفسه(على نحو عقلة الأصبع" le petit poucet" الذّي كان ممثّلا وفاعلا بطلا وشيئا يستهلكه الغول وممّونا للأسرة في الوقت نفسه) وهكذا فأدوار العاملين يمكن أن تتوزّع بشكل يتّصل بالممثّلين أو ينفصل عنهم[2].

اجتهد "أ.ج.غريماس"في إعطاء تصوّر تصنيفي متباين عماّ ميزّه "ف.بروب"في الوظائف الإحدى والثّلاثين التّي عيّنها، ليصف "غريماس" بأنّ بعضها أقرب إلى أن تكون من صنف "حالة" منها "وظيفة" ،"فإذا كان رحيل البطل(départ du héros) يبدي وظيفة تقابل شكلا من النّشاط ، فالنّقص(le manque) يبعد أن يمثّل فعلا ولا يمكن اعتباره وظيفة ولكن الأحرى أن يمثّل حالة (un état)"[3]،كما لم يكتف الباحث بتحليل هذه

[1] .ينظر،جون.ميشال. آدم:السرد ،ص ص 92 -95 .

[2] : voir,op-cit,Du sens 2, p56 .

[3] :J.courtés ;introduction à la sémiotique narrative et discursive, ,p7.

التّصورات،وإنّما اهتمّ بتطبيقها على مستوى بعض النّصوص،حيث عرض في كتابه،أيضا، إلى دراسة قصّة الخيط(la ficelle)ل"غاي دو موباسان"(Gay de Maupassant)[1] دراسة وصفيّة سرديّة، محاولا التّعبير على أن التّقسيم النّصي السّطحي يعبّر عن التّنظيم العميق بواسطة قواعد سرديّة ضمنيّة، ليستنتج أن النّصوص التّاريخية، والاجتماعيّة، ومسألة بناء العاملين، أساسيّة بالنّسبة لهذه النّصوص في إطار السّيمياء العامّة ،وهو ما عبّر عنه تحليله لنص خارج السّرد،نص في الطّبخ،وهو دراسة نص "شوربة الريحان"(la soupe au pistou)[2] نموذجا في التّحليل .

فعلا، لقد استطاع هذا الباحث أن يعمّق الدّرس الذّي انطلق منه "بروب" بمحاولته ضبط شكل للمعنى من خلال التّأسيس للبنية العميقة(structure profende) التّي تتكوّن من مجموع علاقات، إذ إنّها تحدّد الشّكل الفعلي لوجود الفرد أوالجماعة، وكما أنّها تعود إلى عناصر ذات أبعاد منطقيّة محدّدة، أمّا البنية السّطحية (structure superficille) فتشكّل نحوا سيميائيّا تنتظم فيه المضامين الرّاجحة التّجلي في أشكال سرديّة، حيث إنّ منتوج هذه القواعد مستقلاّ عن التّعبير المتجلّي، طالما أنّه يمكنها الظّهور نظريّا في أي مادة ولأغراض لسانيّة بأيّ لغة[3]، متخطيّا بذلك الشّكل اللّساني.

إن كان اهتمام اللّسانيات بالدّال(signifiant)،فإنّ قليلا من الدّراسات اهتمت بالمدلول (signifié)، وهذه هي الثّغرة التّي سدّتها جزئيا أعمال "أ.ج.غريماس" التّي تقع أساسا في مستوى المحتوى، وبعد الاحتفاظ بمستوى المحتوى، حقلا للتّحليل، يشير "جوزيف كورتيس"(Joseph.Courtés) إلى أنّه يجب إدخال تمييز أساسي ثان، يوجّه المسيرة السّميائية في اتّجاه مزدوج(شكل للتّعبير ،شكل المحتوى)، ثمّ يضيف بأنّه في مستوى المحتوى يستطيع التّخيل بأنّ الوصف يستدعي نحوا"(=شكلا):يتضمّن صرفا(une morphologie) وتركيبا(une syntaxe) ويستدعي معجما (un dictionnaire)(=مادة دلاليّة)، ليكون قادرا على إبراز عالم دلالي(signification)معطى [4]،وهذا أكّد المسار الذي سلكه الباحث"غريماس"، إذ اتّسمت الدّراسة عنده بالبحث في شروط تجليّات المعنى وضوابط المضامين وتحليل القوانين التي تتحكّم في الدّلالة والسّرد بشكل عام، وذلك بتحري مستويات القصّة المختلفة بحثا عن عمليّات إنتاج المعنى.

---

[1] : voir, A.J.Greimas :Du sens 2 ,p135 .
2 : voir,,ibid,pp154-157 .
[3] : voir, A.J.Greimas :Du sens ,pp135,136 .
[4] :J.courtés ;introduction à la sémiotique narrative et discursive,pp39-41.

3-1.يمكن أن تعزّز تلك الرّؤى السّابقة في طرق تحليل النّص بما اقترحه "فلادمير كريزنسكي" (Wladimir Krysinsky)من صياغة نمذجة تتوخّى تحديد بنينة النّص الرّوائي، وذلك نظرا لما وصفت به دراسته من أهميّة في اتّخاذها السّيمياء التّطوريّة أوالتّعاقبيّة سبيلا لتحليلها ، وهو العنوان الذّي وسم به الباحث فصله الأوّل"من أجل سميائية تعاقبية للرواية"(pour une sémiotique diachronique du roman)،كما يدّل على منهجه هذاما قاله أحد الباحثين"محمد أبو عزة" أنّ النّص الرّوائي عنده " يتمظهر من خلال هذه النّمذجة كمسرح لتفاعل أسنن وأنساق متعدّدة"[1].

وهو في هذا التّحليل اعتمد على ما عرضه الباحث"عبد الحميد عقار" في مقالته (من أجل سيميائية تعاقبية للرواية لفلاديمير كريزنسكي)[2] ضمن كتاب ترجمت فيه مقالات لمختلف النّقاد والباحثين، حيث عرض الكاتب لمنهج "كريزنسكي ونقل تصوّره في بناء النّص من خلال ترجمته لبعض نصوص الكتاب وتحليله للنّص الرّوائي وتحديد التّصميم والنّمذجة التّي خلص إليها"كريزنسكي".

عرض "كريزنسكي" في كتابه"ملتقى العلامات"*(carrefours de signes) [3] غايته في البحث عن تصوّر للشّكل الرّوائي من خلال تحليله لنصوص روائية متنوّعة في مراحل زمانيّة مختلفة ضمانا لتنوع المراجع المدروسة لرصد تطوّر الشّكل الرّوائي وإظهار تكوين العلامات والتّوترات الخطابيّة والتّلفظيّة، وهو قد اعتبر هذه النّصوص الرّوائيّة المدروسة شكلا لامنتهيّا، فهي صادرة عن مسار مشترك فيمابينها على الرّغم من تناقضاتها واختلافها.

حدّد"كريزنسكي" المدوّنات التّي سيشتغل عليها في دراسته والتّي تعود إلى أكثر من قرن ،منذ 1864 تقريبا وهو يهدف من وراء هذا التّحديد إلى استخراج العناصر المهيمنة في تطوّر الجنس الرّوائي وبملاحظة سمات التّكرار والتّوسّع وتبادل النّماذج وانفصالها التّي يمكن الاعتداد بها في تشييد دينامية للرّواية الجديدة،كما يرى أنّ إشكاليّة الرّواية التّي يمكن أن تستخلص من هذه المتون المختارة هي إشكاليّة تتعلّق بالتّداخل والتّقارب واسترجاعات الأفضيّة وملتقى العلامات التّي يمفصلها الحقل الرّوائي بقوة متغيّرة منذ الممارسة الرّوائية للقرن

---

[1] *محمد أبو عزة:هيرمينوطيقا المحكي،النسق والكاوس في الرواية العربية ،ص56 .*

[2] *:مجموعة مؤلفين:طرائق تحليل السرد الأدبي،دراسات،منشورات اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ط1 ،1992 ،ص ص 203 -219 .*

ترجم "عبد الحميد عقار "هذا العنوان ب"ملاقي العلامات" ،ينظر،عبد الحميد عقار:من أجل سيميائية تعاقبية ،ص203.

[3] *:voir, W. Krysinsky : carrefours de signes ,essai sur le roman moderne, ed mouton,netherlands ,1981 ,avant –propos.*

الثّامن عشر حتى جويس*(Joyce) على الأقل[1].

لقد ذهب الباحث إلى أنّه من المهمّ على السّيمياء التّعاقبيّة الإجابة عن أسئلة مهمّة تتعلّق بالرّواية وهي معرفة كيف يوسم النّص من خلال الماخارج النّص(hors-texte) والماقبل النص(pré-texte)، وهو الدّور الذّي يؤدّيه الكاتب باعتباره الوسيط بين السّياق السوسيوثقافي والنّص، هذا الأخير الذّي يصعب تحديده نظرا لمختلف المعطيات التّي تنتابه مع ذلك يمكن استخلاص شيء ما بالرجوع إلى ما كان قبله، لأنّه على الأقل،" كلّ رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أوتعاصرها"[2]، وهو ما يحدّد وجود مرجعيّة تستمدّها الرّواية من تلك المكونات أو الواقع وهوأمر يصنع تخييليّة الرّواية.

تحيل الرّواية على الواقع الذّي تتدخّل فيه رؤية الكاتب وأيديولوجيّته، لذلك لايمكن أن يتجرّد النّص من حكم الماقبل النّص وما تصنعه معطيات التّصوّر الأولى، فكلّ رواية تقضي وجود نظريّة عن الواقع، تكون بمثابة جهاز يمنح النّص استمراريته وهذا المفهوم يتبنّاه"كريزنسكي" حينما يصطلح على مجموع تلك البنيات التّي تتدخّل في هذا التّشكيل ب"الماقبل النص"، في قوله:" لقد سمينا البنيات التي ترتسم كآثار وسمات بالماقبل النص في النّص الروائي، وهي:التّناص، الأيديولوجيا، الأكسيولوجيا، المرجع، الجمال، الدّوافع"[3].

بهذا التّصوّر اقترح "كريزنسكي"نموذجه في التّحليل بأن جعل من الواقع والسّياق إجراء حاسما للوصول إلى غاية النّص.وماينظّم عوالم النّص الرّوائي إذاً، هومجموع تلك النّمذخات التّي تترجمها البنيات التكوينيّة السّابقة في تشابكها واتحادها بما تعنيه النّمذجة من "أنّها نظام دال مركب موروث من السّنن الثّقافية الاجتماعيّة، يقوم بتنظيم العالم ويفرض على الأنظمة الأخرى(أيديولوجيّة،أخلاقيّة،فنيّة) بنيته الكبرى"[4].

قام"كريزنسكي" بتقديم بعض النّماذج أو التّصاميم التّي تمثّل أسنن تأويل النّص والتّي أحالت على أنساق مختلفة ينتمي إليها النّص ويحدّدها المتلقي، وهذا يشرح موقفه من الرّواية التّي اعتبرها "شكلا أدبيا خالصا يجيب بشكل مناسب عن ضغط القيود الموضوعاتيّة، البنيويّة، الكتابيّة للّغة الطّبيعيّة، التّي تغدو

---

[1] :voir,op-cit, ,p2.

** جيمس أوغسطين ألويسيوس جويس(James Joyce)"1882 -1941" كاتب وشاعر أيرلندي،صاحب رواية "عوليس"(ulysses)،ينظر الموقع: https://www.noonpost.org.12:23/2018-07-26

[2] : op-cit , W. Krysinsky ,carrefours de signes ,p3.

[3] : ibid,p3.

[4] عبد الحميد عقار:من أجل سيميائية تعاقبية، مجموعة مؤلفين:طرائق تحليل السرد الأدبي ،ص 205 .

نماذج"[1]، وهذه النّماذج اختلفت وفقا لطبيعة الرّموز ونسق الدّلائل التّي تتحكّم في الرّواية باعتبارها ردّة فعل يمارسها الوسط في عمليّة إنتاج الجنس الرّوائي، فالوسط ينتج الأيديولوجيا والتّناص والدّوافع والجماليّة وغيرها وجميعها تنعكس بواسطة فاعل النّص.

إنّ هذا النّظام العلامتي يتشكّل داخل سياق الواقع، ويبرز من خلال الواقع كأجزاء من المضمون الذّي يعود على الفرد في طبقته أو المجموعة الاجتماعيّة، ولا يمكن فهم السّياق الواقعي إلاّ باستخراج الحقائق وعزلها لينسبها إلى استقلال ذاتي تعتمد كلّ المعرفة على انفصال أطرها ،وعليه عرض الكاتب لتلك التّصاميم التّي تشكلّ أسنن التّحليل النّصي عنده، والتّي حدّدها في مجموعة أسنن نموذجيّة كبنيات تكوينيّة يشيد التّفاعل بينها ديناميّة النّص الرّوائي (المرجعيةréférencielle"، الأيديولوجية"l'idéologique"، الأكسيولوجية ،"l'axiologique" ،التّناصيّة،"l'intertexialite"الجمالي"l'esthétique"، المرجع"le référent"، الدّوافع"pulsions") ،وهذه النّمذجات لها اختصاصات مميّزة، وهو ما حدّده الكاتب من خلال ما استنتجه في تطبيقاته على تلك النّصوص الرّوائية ،حيث نسب بعض تلك النّمذجات إلى نوع معيّن من تلك النّماذج المعروضة:

1-النّمذجة المرجعية:وتمثّل نسقا من القيود التّيمية والشّكليّة تفرضها صيغة ال"ماذا"التي تخترق النّص الرّوائي على المؤلف-السّرد-الذّات.[2]

يشير "كريزسنكي" إلى أنه بالإمكان التّأكيد على أنّ الرّوايات المنظور فيها قد احتوت نماذج مرجعيّة ،إلاّ أنّها يمكن أن تقترح نمذجات أخرى، ذلك لأنّ النّمذجة المرجعيّة غير مهيمنة رغم حضورها في كلّ نموذج، فالمرجعيّة تسمح بنشر النّص وفقا للتّوزيعات الدّاخليّة المرجعيّة التّي قد يتضمّنها تصميم الموضوع، وهذه النّمذجة يمكن النّظر إليها بكونها تلاعبا وتوالدا في البنيات الروائيّة وإمكانيّاتها التّي تحكمها علاقة الإحالة إشارة إلى قصديّة هدف سيميائي.

نظرا للسّلسة الرّوائيّة التّي اعتمدها الكاتب يعتقد أنّ الفضاء التّطوري للرّواية يمكن تحديده من خلال الاستيراتيجيّات الخطابيّة والسّرديّة التّي تستثمر سيميائيّا ودلاليّا[3]، وهذه الاستيراتيجيات تتشكّل من الوساطة المرجعيّة، والذّاتية، والخلط، والإيحاء المرجعي والغموض، وقد سمحت هذه المميزات بملاحظة البنيات المهيمنة

[1] : W. Krysinsky :carrefours de signes ,p6.

[2]. ،عبد الحميد عقار:من أجل سيميائية تعاقبية، ص 205 .،حيث قام هذا الباحث بعرض نموذجين فقط ؛التناص والمرجع.

[3]:voir, op-cit,pp20,21.

التّي تسجلّها السّيمياء التّعاقبية في السّلسلة الرّوائيّة.

2-النّمذجة التناصيّة:هي من البنيات التّي يقترحها الباحث في تحليله الرّوائي، ويفترض الكاتب أنّ هذه النّمذجة تتشكّل من العلاقات المتماثلة نصيّا بين نص وآخر، بين نص روائي ما وبين شبكة نصوص روائيّة ،ومن مجموعة الاستشهادات التّي تحيل على مؤلّفات أدبيّة أوفلسفيّة، شعريّة وكذا فنيّة"رسم، موسيقى، سنما "...فهو يعيد تنشيط اللّغة الجماعيّة عن طريق الإيهام المرجعي بخصوصيّات الواقع وتصويره جماليّا [1].

3-النّمذجة الأيديولوجيّة:أشار الباحث من خلالها إلى الدّور الذّي قدّمه "غريماس"وغيره من الباحثين في تحديد هذا الجانب، وتطوير مفهوم العوامل وأحكام القيمة، وقد أورد الباحث تعريف "غريماس "لهذا المصطلح في قوله "الأيديولوجيا هي سعي دائم للقيم ، ويجب اعتبار البنية العاملية التّي تستعلمها متكرّرة في أي خطاب أيديولوجي"[2] ، ثم إنّ الباحث وضّح تصوّره عن إشكاليّة النّمذجة الأيديولجيّة للنّص الرّوائي، حيث يرى بأنّه سيكتسب الدّقة عند محاولة الفصل بين ماهو أكسيولوجي وما هو أيديولوجي، خاصّة أنّ النّمذجة الأيديولوجيّة ترتبط ارتباطا كبيرا بالنّمذجة الأكسيولوجيّة .

لقد بيّن"كريزنسكي أنّ النّمذجة الأيديولوجيّة تنتظيميّة للنّماذج الأخرى التّي تتوسّط أوتحادل التأثيرات خلال المسار النّصي للرّواية، كما ذهب إلى أنّ هذه النّماذج تتشكّل في صورة تفرّعات شجريّة ، حيث تتوزّع بواسطة بنيّات مفهرسة على شجرة نمذجة الرّواية، وعليه فإنّه ليس من الصّحة أن تؤخذ الأيدلوجيّة بمعنى الوعي الزّائف أو التّمثيل الخيالي وغير الدّقيق للعالم الذّي يحكم الوظيفة النّصيّة لنمذجة الأيديولوجيّة، بل إنّ الخطاب النّظمي للرّواية من يتولّى بناء هذه النّمذجة في فضاء التّطور للجنس الرّوائي، وذلك بتحديد القيم التّي يتمّ تحيينها بشكل دائم[3].

4- النّمذجة الأكسيولوجيّة:هي من المفاهيم التّي تعرضت إليها السّيميائية ، وفي هذا الإطار يقول الباحث:"ففي السّيميائة تدلّ الأكسيولوجيّة على صيغة تواجد أنموذجيّة القيم على عكس الأيديولوجيّة التّي تأخذ شكل ترتيبها النّظمي والعاملي"[4].

---

[1] عبد الحميد عقار:من أجل سيميائية تعاقبية، المرجع السابق،مجموعة مؤلفين:طرائق تحليل السرد الأدبي ،ص 208 .

2 :voir, W. Krysinsky :carrefours de signes , p31.

3 : voir , ibid,p35.

4 :voir, ibid,p31.

في عالم الرّواية يمكن لصيغة التّواجد الأنموذجي للقيم أن تأخذ على الأقل شكلين:-كترتيب الشّبكة والنّظائر الموضوعاتيّة التّي تتواصل وتتراتب، -وكوضع قيم محدّدة وفقا مشروع روائي معيّن،كما يمكن عدّ هذه النّمذجة بمثابة تقرير خطاب أنموذجي، من حيث كونه ينطوي على منظمة مرجعيّة مبرمجة[1].

5-النّمذجة الجماليّة: أشار "كريزنسكي" إلى أنّ هذه النّمذجة تتّصل بالجانب الشّكلي، وعليه سيتمّ تصميم النّمذجة الجماليّة كدعم للشّكل والرّسالة الجماليّة من قبل المبدع، الذّي يجعل الرّواية عملا فنيّا، ولذلك فهذه النّمذجة تختلف تبعا لاستثمار الجماليّة الواردة في النّموذج الأكسيولوجي.

ومن جانب آخر النّمذجة الجماليّة ليست مطلقة، لأنّ المعايير الجماليّة تختلف من عصر إلى آخر، ولذلك وضّح الباحث أنّ تمييز الرّسالة الجماليّة المشفرة كمعطيات دائمة في الرّسالة الجماليّة يعود إلى التّوجه الأكسيولوجي للكاتب. ومنه قد يبّن "كريزنسكي"أنّ الرسالة الجماليّة لا تكون حاضرة آليّا في كلّ رواية، فالرّسالة يمكن أن تفترض وظيفة جماليّة لأنّها بنيت بطريقة غامضة ،وتظهر كانعكاس ذاتي ،أي عندما تنوي أن تجذب انتباه المتلقي إلى شكله الخاص قبل أي شيء آخر[2].

إنّ النّمذجة الجماليّة هي الأكثر تأثيرا في الرّوايات أو الانعكاس الذّاتي، والغموض يدرج في أكسيولوجيّة الكاتب أوإيديولوجيّته ،كما للانعكاس الذّاتي في الرّواية تأثير جمالي يمكن أن يكون مفسّرا بطريقة مختلفة.

لقد استطاع الباحث أن يتوصّل إلى مثل هذه القرارات من خلال دراسته لمجوعته الرّوائيّة المختارة، وتطبيقه لتلك البيانات المتعلّقة بالنّماذج المختلفة، لينتهي في كلّ مرّة إلى خصوصيّة ما تتعلّق بروائي دون آخر،وهو في هذا النّموذج يبيّن أنّ النّمذجة الجماليّة عند الروائي "جيمس"(James Joyce) تعتمد على التّنظيم السّيميائي للنّصية الرّوائية وفقا للفئات الكبرى :الشّكل، التّجربة، التّنفيذ، الاقتصاد ،مركز الاهتمام ،الوعي، الاختيار، حضور المؤلّف، المراوغة، الذّكاء.[3]

1 : voir, W. Krysinsky :carrefours de signes , p36.

2 : voir, ibid , p41.

3 : voir , ibid ,p42.

6-نمذجة الدّوافع*:لتعيين هذه النّمذجة يشير"كريزنسكي" إلى أهميّتها في إنتاج النّص الرّوائي، حيث عندما يأخذ فاعل التّلفظ في شبكة العلامات الذّاتيّة وفي ضغط العلامات الإيديولوجيّة، يصبح هو السّارد الذّاتي،كما إنّ السّرد وبنية القصّة تأخذ شكل إصرار مفرط وديناميّة غير منتظمة، واستثمار النّص لطاقة هذه النّمذجة تعدّ قوة دفع وشدّة تغيّر الاتّجاه[1].

ذهب الباحث إلى أنّ كلّ النّصوص الرّوائيّة كتبت على نحو سلسلة متتاليّة، وعندما تخضع الرّواية لنمذجة الدّوافع تصبح رواية تحوّل باستمرار، فهذه النّمذجة تمتدّ إلى صياغة بيانات دلاليّة للنّص. ولذلك يؤكّد على أهمية هذه النّمذجة في تاريخ الرّواية منذ"دوستوفسكي(f.dostoievski)** إلى "سولرس"(p.sollers)،وهي مرتبطة بشكل خاص بالنّمذجة الإيديولوجيّة،والباحث يصف هذا الشّكل الرّوائي المرئي بالهذيان، وقد وسمه ب"الخطابيّة النّظميّة"(discursivité syntagmatique). ثمّ إنّها تقوم بتكملة وتثبيت شكل ومحتوى السّيناريو الذّاتي الذّي يكمن وراء هذه الكتابة الرّوائيّة الدّيناميّة خصوصا،[2]

إذن، قام الباحث"كريزنسكي" بتحديد هذه النّمذجات انطلاقا ممّا درسه من مدوّنات مستخرجا أهمّ الخصائص المهيمنة في مجموعته المختارة، ليعيّن تفاعلها مع بعضها وأيّ النّماذج أكثر بروزا في مجموعة ما، وممّا توصّل إليه الباحث أنّ"التّطوّر الرّوائي يمكن أن يكون متحقّقا ومدركا بثلاثة قوانين:"قانون التّكرار(la répétition)، وقانون التّشبع(la saturation)، وقانون التّحوّل(la métamorphose) "[3].

1-4.كذلك احتلّت دراسة "أمبرتو إيكو"(Umberto Eco) في كتابه"القارئ في الحكاية"(lector in fabula) مكانة مهمّة في قائمة الأبحاث التّي اعتنت بتجديد طرق التّعامل مع النّص، حيث قام هذا الباحث بتقديم مجموعة من التّصوّرات تحدّد علاقات إنتاج النّص وتلقّيه، بل إنّ محاولته هذه هي عبارة عن برنامج للقراءة أوإنّها،بشكل آخر، تعيين كيفيّة لفهم النّص،بصفة عامة،إذ سعى في رؤيته هذه إلى إبانة "إواليّة التّعاضد

---

[1] : voir, op-cit ,p45

*الترجمة منقولة عن عبد الحميد عقار:من أجل سيميائية تعاقبية، مجموعة مؤلفين:طرائق تحليل السرد الأدبي .

** fyodor.dostoievski فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي(1821 -1881)،روائي روسي،صاحب رواية "الإخوة كرامازوف"،و"الجريمة والعقاب"- philippe.sollersفيليب سولرس(1936)كاتب وروائي فرنسي،له رواية "النساء"،ينظر ،26-07-2018 ، 19: 25 ، https://en.m.wikipedia.org :

[2] : voir, W. Krysinsky :carrefours de signes , pp45,48.

[2]: ibid , p84.

النّصيّة" التّي يتطلّع فيها إلى نظريّة قادرة على شرح ما يجده المتلقي في الإنتاج الأدبي، ثمّ الوقوف عند تخوم سبب المتعة المتحصّلة .

يشيد"أ.إيكو"في هذه المناسبة باستفادته من"أ.ج.غريماس"،وسيميائيات"بيرس"(Charles Sanders Peirce)، وهو اعتراف كرّره في كم موضع من كتاباته على نحو قوله في كتاب"اعترافات روائي ناشئ":"تستند نظريتي في التّأويل إلى سيميائيات شارل ساندرس بورس،فالقيام بتأويل ما في تصوّري ،يشترط وجود واقعة موضوعة للتأويل"[1] ،وهو بذلك رفض اعتقاد من لا يعتدّون بوجود الوقائع ويكتفون باعتبارها مجرّد تأويلات(نصوص) كالتّفكيكيين، ثمّ إنّ دعوته إلى"كيف يصنع النّص وكيف ينبغي أن تكون كلّ قراءة له إبانة محضة عن مسار تكوين بنيته[2]، حيث يوازي الرّوائي بين القراءة والإنتاج، فيجعل بنية النّص ووصف وحداتها تتحقّق من خلال حركات القراءة التّي تقتضيها،ليكونا مظهرين متكاملين في النّص ،وهي نظرة استعان بها كثيرون ممّن أعادوا التّوجه نحو المتلقي ورصد قدرته في امتلاك النّص من جديد بفعل قرائي، لذلك ستتحكّم القراءة ،كما يقول"برنار فاليت(Bernard Valette) ،في العمل الأدبي؛"يبدو أن شروط التّلقي هي التّي ستحدّد العمل الرّوائي أو وفق تعبير استعرناه من ياوس Jauss أفق الانتظار النّوعي"[3].

لقد طبّق"أمبرتو إيكو" مفاهيمه القرائيّة في تأويل قصّة الكاتب"ألفونس أليه "(Alphonse allais) بعنوان(un drame bien parisien) "مأساة باريسية حقا"[4]، وأقام بواسطتها فرضيّاته، منبها إلى أنّ السّياق والظّروف المحيطة من اللّوازم التّي تستدعيها قراءة النّص كاستدلالات يحتاجها المتلقي في تأويل النّص، لكي يمنح العبارة دلالتها الكاملة والمليئة ، "بيد أن العبارة تملك دلالة مقدرة تسمح للمتكلم بأن يخمن سياقها"[5] .

لمّا كان النّص يخضع إلى مجموع هذه الوحدات الكامنة في النّص وخارج النّص معا، فلا مناص من مشاركتهما في عمليّة التّأويل الممكنة، وهذا لا يستقيم إلاّ إذا ناسبت العمليّة التّأويليّة الموسوعة التّي يعرفها

---

[1]: أمبرتو إيكو:اعترافات روائي ناشئ،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط 1 ،2014،ص 101 .

[2]:أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية،التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،تر أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1 ، 1996 ،ص 10.

[3]: برنار فاليت:الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي،ص29 .

[4]:لقد أورد الكاتب القصّة في ملحق كتابه وهي عبارة عن قصّة صدرت لألفونس أليه في مجموعته القصصية (le chat noir)"القط الأسود"1890،ينظر، Umberto Eco : lector in fâbula,ed,bompiani,milan,1979 .

الموقع،https://www.scribd.com، 28/6/2018، 9: 12. و أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية،التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،ص ص192، 193 .

[5]: أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية ،ص17 .

بأنّها"نتاج تداول تناصي سابق والمجتمع لا يسعه أن يدون تعليمة موسوعية إلاّ لكونها متوفرة في نصوص سابقة"[1].

يبدو أنّ الباحث"إيكو"استفاد في دراسته من التّحديدات التّي قدّمها"بيرس"في العلامة* وغيرها ومن أطروحات سابقة أسهمت في استخلاص نموذجه،كالدّراسة التّي قدّمها "بارث"في "سارازين "1970، وكذا التّحليل الذّي أجراه"غريماس"في شأن قصّة الصّديقان" لموباسان"1976....بغية الوصول إلى مشروع سيميائي في تلقي النّص ، الذّي يعدّه"نتاج حيلة نحوية تركيبية، دلالية، تداولية والنّي يشكّل تأويلها المحتمل جزءا من مشروعها التكويني الخاص"[2]، فيبني مشروعه هذا وفق النّشاط التّعاضدي للقارئ وكفايته في التّأويل، فيقترح لذلك مستويات التّعاضد النّصي معترضا على النّظريات الشّائعة اليوم التّي تهتم بقراءة النّص من خلال مستوياته البنيويّة، واعتبر أنّ النّص في تجليه الخطّي(البنيوي) لا مستويات له وأن مايطرح في هذه" النّظريات لايعزى إلى دينامية التّأويل بقدر ما يكون موضوعه دينامية الإنتاج، والأرجح أنّ مايهم هذه النظريات، بالدرجة الأولى،هو مشروع مسار تكويني يمكن تطبيقه على ناظم آلي"[3] ، ولهذا لا يمكن الانطلاق من التّجلي الخطّي دون تحليل العبارات مضمونيا، فيمكن أن يستعين المتلقي بكفاءات سيميائيّة تعود إلى نظام ثقافي يسبق إنتاج التّجلي الخطّي ، وهو ما يتعلّق بالحركات التّعاضدية للقارئ.

تتحكّم في العمليّة التّعاضديّة للمتلقي مجموعة من العناصر السّرديّة يقترحها"إيكو"لتكون محدّدات للنّص يختزلها في مجموعة إمكانات يمكن أن تحقّق على مستوى السّردية المصطنعيّة **خصوصا واصلات الربط بين التّلقي والإنتاج، ولذلك اختار لخطاطته المشروعة؛ النّص السّردي عموما كونه يتّسع لكلّ تلك المستويات ،وإنّه يمكن أن يوجز كلّ مجرى الأحداث التّي يصفها السّرد في سلسلة من القضايا الكبرى (macro–propositions)، أوهيكليّة الخرافة التي يدعوها الحكاية(fabula)، مقترحا هذه المستويات(niveaux de coopération textuelle)

---

[1]: المرجع السابق،ص28 .

*تقوم سيميائيات بيرس على مبدأ أساس:"إنّ العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر"،إنّ هذه المعرفة المضافة تدل على أنّ الانتقال من مؤوّل إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو مستوى الإيحاء.ينظر،أمبرتو إيكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي ،المغرب،ط2 ،2004 ،ص 120.

[2]: أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية، ،ص85 .

[3]:ينظر،المرجع نفسه، ص 86 .

**يفرق الكاتب،(وفق ما ذهب إليه فانديك)، بين سردية طبيعية تحيل إلى أحداث ممثلة كأنما جرت فعلا كشتى الأحداث المذكورة في الجرائد وسردية مصطنعة تعالج الأفراد والوقائع المنسوبة إلى عوالم ممكنة مختلفة عن العالم الواقع تحت حسنا واختبارنا،وهذه السردية لا تول الاهتمام بالشروط التداولية التي تهتم بها الطبيعيّة ،فالمؤلف لا يلزم نفسه بقول الحقيقة أو البرهنة عمّا يقوله. ينظر،المرجع نفسه،ص 88 .

1 –**التّجلي الخطي**: (Manifestation Linéaire) :

يمثّل هذا المستوى السّطح المعجمي، ويحتاج فيه القارئ إلى نسق من القواعد اللّسانية ليحوّلها إلى مستوى مضموني أوّل(بنى خطابيّة) « structures discursives » ، لأنّه قد يحدث أن يكتفي النّص بتجلّيه الخطّي ولايعتلق به أي مضمون نتيجة خلوّه من الرّموز أو(الأسنن) (codes)، وبالتّالي لا يمكن وصفها بالأدبيّة[1].فالتّجلي الخطّي يرتبط بظروف التّلفظ سواء الشّفهي أو الكتابي، لكن في حالة الشّفهي يمكن ألإحالة إلى من يلفظ به(المرسل)والبنى الأيديولوجيّة وما تدلّ عليه ظروف التّلفظ وطبيعة الفعل في الخارج اللّساني(exta-linguistiques)؛ (العناصر النّبريّة، الموقع الاجتماعي، الحركات الملازمة للكلام...) لتوضيح الرّسالة، أما النّص المكتوب فالإحالة إلى ظروف التّلفظ تفرض وظائف أخرى معقّدة لأنّها لا تقدّم معلومات عن المرسل وإنّما يكتفي فيها القارئ بإمكانيّتين، (حضور القارئ الزّمن النّصي أوغيابه عن ذلك الزّمان)، يحدّدهما نموذجان للإحالة[2]:

يتعلّق نموذج الإحالة الأوّل بتفعيل ماوراء قضيّة (métaproposition) بصورة مضمرة على صعيد المضمون، فهو سيتحدّث عن عالم اختيار مشترك بين القارئ والمرسل، وبموجبها يتسنّى للقارئ الإقرار بكونه إزاء نص روائي، أوتاريخي أوغير ذلك، أمّا نموذج الإحالة الثّاني، فيتضمّن عمليّات أعقد لأنّه يتعلّق بنص يعود إلى زمن بعيد عن زمن القارئ، وعليه سيصعب على القارئ إعادة بناء موسوعته (encyclopédie) التي ينتمي إليها(زمانا ومكانا)، ذلك أنّ الموسوعة هي من تحسم قراءة النّص لجمعها بين التّجلي الخطي الذّي تفرضه لغة النّص و ما يستفاد من بنياته الدّلاليّة تلك على مستوى العالم الخارجي للقارئ.

لقد أشار الكاتب إلى معنى الموسوعة في كتابه"اعترافات روائي ناشئ"أو ماسمّاه ب"الحقائق الموسوعية"، إلاّ أنّه مع ذلك يرى أن لهذه الإثباتات الموسوعيّة حدودا، فهي تخضع باستمرار للمراجعة، وأن كلّ إثبات يخص هذه الحقائق الموسوعيّة يخضع يا إمّا إلى الشّرعية التّجريبيّة الخارجيّة أوالشّرعية التّجريبية الدّاخليّة [3].

من أجل ذلك أكّد"إيكو"أن اللّعبة التّعاضديّة حول مرسل النّص الكتابي ستبلغ ذروة التّعقد، وفي هذه الحال سترتهن القرارات القرائيّة بالعلاقة التّفاعلية بين كلّ المستويات النّصية الأخرى،كما يعمد القارئ إلى التّسليم بصورة عرضيّة بوجود تماه بين العالم إلى حيث يرجع اللّفظ وبين عالم اختياره الخاص، وقد تحدث

[1]: ينظر،أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية،ص ص92 .

[2]: ينظر،المرجع نفسه،ص ص94 ،95.

[3]: ينظر،أمبرتو إيكو:اعترافات روائي ناشئ،ص ص102 ،103 .

تباينات بين العالمين، ممّا يدفعه إلى إيجاد قرائن أخرى على مستوى البنى الخطابيّة للتّعرف على نمط الفعل اللّساني الّذي يهمّ باختباره، وفي سبيل أن يفعّل القارئ البنى الخطابيّة يرجع إلى القواعد اللّغوية الّتي كتب بها النّص وإلى الكفاءة الموسوعيّة الّتي تحيل إليها اللّغة،وهنا ينبغي على القارئ أن يؤوّلها(الكلمات) بالعودة إلى المعجم ومايستفاد منها من دلالات وإلى مرجعها وإلى الكفاءة التّناصيّة(competence intertextuelle) من خلال السّناريوهات(scénarios) الّتي تعود إلى كفاءة القارئ في ثقافته[1].

لذلك يكون لبعض الأفراد القدرة على التّعرف على قواعد النّوع دون غيرهم، في حين يكتفي بعضهم بتوقع نهاية الحكاية أوالتّمتع والتّألم للمفاجآت وانقلاب المواقف، خاصّة عند أولئك الّذين لا يملكون سيناريوهات كافيّة البتة،كما يحتاج القارئ لبناء البيان الأصلي للنّص وتحديد البنى الخطابيّة التّي تنظّم مسار القراءة إلى معرفة الأنساق الأيديولوجية التّي تكون بمثابة حالات من التّشفير العالي التّي تنتمي إلى الموسوعة ، "فالقارئ يقارب النّص انطلاقا من منظور أيديولوجي شخصي، يقوم جزءا من موسوعته، حتى وإن كان غير مدرك ذلك"[2]، أي أن كفاءة القارئ الأيديولوجيّة تتدخّل في المستوى الدّلالي، وكذلك الأمر بالنّسبة للمرسل إليه الّذي تتدخّل أوضاعه الأيديولوجيّة، أيضا،في تحديد مستوى القراءة.

2-**البنى الخطابية**(Les Structures Discursives):

أصبح من الضّرورة على القارئ، عندما يقف عاجزا، أحيانا، أمام السّمات المعجميّة-سيميم-(seméme) التّي يحتاجها في تفكيك رموز النّص، أن يعيّن الحدود التّي تشكّل شبكة الخصائص المترابطة للحقل الدّلالي(champ sémantique) أوالموسوعة، فإذا ماعجزت الموسوعة عن توفير هذه الأدوات، فإن للبنى الخطابيّة إمكانية أخرى يستدعيها النّص لأجل التّثبت من فرضيّات النّص، ومن بين هذه الأدوات التّي تضاف إلى ما توفّره عمليّة التّفتيش في الموسوعة،هي المدار*(topic) الذّي على أساسه تكون البنى الخطابيّة محقّقة ، ولما كان للنّص مدارات متعدّدة تحتملها مستويات النّص، فإنّه يطلب تحديد شروط المدار المناسب،ذلك لأنّ"إيكو"يحسبه أداة ما وراء نصيّة (méta- textuel) وترسيمة افتراضية (schéma hypothétique) يقترحها القارئ،فتكون الحكاية جزءا من مضمون النّص، و"تعيين المدار يعني التّقدم بفرضيّة حول انتظام معيّن يعتري

---

[1]: أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية،ص، ص95،96 .

[2]: ينظر،المرجع نفسه ،ص 106 .

* يشرح"أمبرتو إيكو" استخدامه للمصطلح (topic) بدلا من(thème)،لأنّه يرى أن هناك من استعمله لدلالات مختلفة؛فالموضوع(التيمة) لدى "بوريس توماتشيفيسكي (Boris . Tomasevskij.)[1957 -1980 من أهم الشكلانيين الروس"عضو في حلقة موسكو ،الأبوياز،] ،مثلا،تحيل إلى مفهوم الحكاية(fàbula)،ينظر ،المرجع نفسه، ص 113.

المسلك النّصي ، على أن هذا النّموذج من الانتظام هو ما يضع كذلك –على حدّ اعتقادنا–حدودا لتماسك النّص و شروطا لقيامه على حدّ سواء"[1].

أشار"إيكو" إلى أنّ تعيين المدار تتحكّم فيه ظروف مختلفة، إذ تتدخّل طبيعة النّص في العمليّة؛كالعنوان الّذي يعدّ سمة علنيّة تخصّ المدار ،على الرّغم من إمكانيّة الاعتداد به مؤشّرا موضوعاتيّا(thématique) ،كما يمكن أن تدلّ عبارة معيّنة على اهتمامات النّص أو ينشأ المدار عن تكرار مجموع كلمات مفاتيح، أي يمكن أن"نطرح تراتبيّات مدارات من مدارات الجمل إلى المدارات الخطابيّة وهكذا دواليك وصولا إلى المدارات السّرديّة وانتهاء بالمدار الأكبر(macro-topic)الذّي يضمّ الأخيرة كلّها تحت لوائه"[2].

لايفوت"إيكو" في هذا المقام أن يفرّق بين (المدار) و(النّظير)[3] لاختصاصهما معا بالاتّساق والانسجام في النّص،والحال أن المدار يتدخّل ههنا باعتباره فرضيّة تعاضديّة في سبيل أن تنشأ الإحالات المشتركة ، وإذ يتمّ له الأمر، يمضي إلى توجيه بنينة عوالم سرديّة مختلفة.

3–البنى السّردية(Les Structures Narratives) :

بعد أن يكون القارئ قد فعّل المستوى الخطابي، وحدّد مداراته الخطابيّة، يصبح بمقدوره أن يعيد تأليف أقسام الخطاب عبر سلسلة القضايا الكبرى، مستعينا في ذلك بما اقترحه الشّكلانيون الرّوس من تعارض بين الحكاية (fabula) والفاعل (Sujet)، فالحكاية تمثّل ترسيمة الرّواية الأساسيّة (Schéma fondamental de la narration)، ومنطق الأفعال ونحو الشّخصيّات ومجرى الأحداث المنتظم زمانيّا،كما يمكن ألاّ تدلّ الحكاية على متواليّة الأفعال البشريّة، فتتعلّق بأشياء غير ذي حياة، في حين إنّ الفاعل هو القصّة كما تظهر على السّطح مع تفاوتاته الزّمانية واستباقاته واسترجاعاته،فشكل الحكاية يرتبط بمبادرة تعاضديّة حرّة،وفي غالب الأمر ،فإنّ القرار فيما يتعلّق بشكل الحكاية يرتهن بكفاءة القارئ التّناصيّة[4].

---

[1]: ينظر، أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية،ص ص111 -124 .

[2]: ينظر،المرجع نفسه،ص 117 .

[3]: ***(المدار/النظير)هما*** تصوران يبدوان أنهما مترابطان من حيث اصطلاحهما،في حين يكون النظير ظاهرة دلالية محضة،عرفه"غريماس" بأنه مجموع مسهب من الفئات الدلالية التي تجعل القراءة السردية قراءة متسقة أمرا ممكنا" ،فما المدار إلا حركة تعاضدية(تداولية) تكون من شأنها أن تسوق القارئ إلى تعيين النظائر باعتبارها خصائص النص الدلالية،ذلك أن المدار فرضية متعلقة بمبادرة القارئ الذي يروح يصوغها بصورة أولية في هيئة سؤال"ولكن ماهو مدارالحديث ياترى؟"والذي يترجم باقتراح عنوان مؤقت،إن الحديث يدور بصورة محتملة على هذا الأمر..ينظر ، المرجع نفسه،ص ص118 -131 .

[4]: ينظر،أمبرتو إيكو: ،القارئ في الحكاية،ص ص134 -139 .

كما وضّح "إيكو" أنّ تلك العمليّات السّابقة الخاصّة بالبنية السّردية يمكنها أن تفعّل على مستوى النّصوص غير السّردية كما هو الحال في النّصوص السّردية وكذا في الأفعال اللّسانية الأوليّة (الكلاميّة)(les actes linguistique) المحضة شأن الأسئلة، الأوامر ومقاطع من الأحاديث وحتّى يتمّ الانتقال من بنى خطابيّة إلى بنى العوالم لابدّ من اللّجوء إلى سيناريوهات عامة محتملة،كما بيّن"إيكو" أن الحبكة في مستوى البنى الخطابيّة تعمل على إعداد توقّعات القارئ النّموذجي(Lecteur Modèle) في مستوى الحكاية،وإنّ توقّعات القارئ غالبا ما يقترحها وصف أوضاع التّوقّع الأظهر، والقلق الذّي يستولي على الشّخصيّة،فالتّوقّعات تمثّل تجسيدا مسبقا لعوالم ممكنة،ويمكن للقارئ أن يقترح باستباقاته المفترضة الحلّ المقرّر في القصّة، والذّي يتثبت من صحته من خلال نشاط التّحقيق الّذي ينمّ عن البنى الخطابيّة [1]، وعليه فهو يسهم في تنميّة ممكنة للأحداث بإنتاج هذه العوالم، فيستبق المراحل المتواليّة في أحداث القصّة، فيجازف بتشكيل فرضيّات حول بنى عوالم معيّنة، وقد سمّى"إيكو" : "عالما ممكنا ما قد يرتسمه التّوقّع المعبّر عنه*"[2]، هذا التّوقع الذّي تتدخّل في تشكيله ما دعاه"إيكو" بالموسوعة، حيث يمكن للقارئ أن يستوعب من خلالها أنطولوجيّة هذا العالم الممكن الذّي يوافق ،كثيرا، العالم الواقعي.

إذًا، هذه الاختيارات التّوقعيّة التّي يجريها القارئ لن تأخذ القيمة الاحتماليّة نفسها لذلك يحتاج إلى اتّساع موسوعته وقدرة كبيرة على الاستدلال(نزهة استدلاليّة، أومنفذ خارج النّص)لتحقيق دخول ممكن إلى النّص تسنده حيويّة التّعاضد وكثافته، خاصّة عندما يتمايز زمنا الإنتاج والتّلقي، مهما كانت القصّة مغلقة أومفتوحة، وهو الدّور المنوط بالقارئ النّموذجي القادر على اصطناع حكاياته بوجود تلك السّمات السّردية التّي تتشابك أثناء العمليّة القرائيّة.

4-**بنى العوالم** (Structures de Mondes):

استفتح الباحث هذه المرحلة بالتّساؤل عن إمكانيّة الحديث عن عوالم ممكنة فعلا، ثمّ أشار إلى أنّ

---

[1] .ينظر، المرجع نفسه ، ص148 .

[2] - "* "monde possible ce qui est configuré par la prévision exprimée" ،ينظر:

Umberto Eco : lector in fabula , 1979 .

الموقع،https://www.scribd.com، 28/6/2018، 12: 9 . أمبرتو إيكو:المرجع السابق ،القارئ في الحكاية، ص150 ..

مفهومه ضروري ليصحّ الحديث عن توقّعات للقارئ،"فإنّ توقّع ما قد يقع في الحكاية، يعني التّقدّم بفرضيّات حول ماهو ممكن"[1]، ثمّ أكّد الباحث أنّ عمله هو تقديم هذا المفهوم للعالم في ظلّ الدّراسات السّيميائيّة**، وهو بذلك استبعد، من جانب آخر،كلّ الاعتبارات التّي يمكن أن ينشئها اتّصال المصطلح بالمنطق، وبالتّالي" فمن وجهة نظر السّيميائيّة النّصية،ليس العالم الممكن كلّا فارغا ولكنّه مليئا أو عالما مؤثّثا –باستخدام التّعبير الشّائع في ما كتب بهذا الصّدد–وهكذا لا يجب الحديث عن أنواع مجرّدة لعوالم ممكنة لا تحتوي على قوائم للأفراد،ولكن عن عوالم حوامل،يجب معرفة أفرادها وخصائصهم المميّزة"[2] .

لا بدّ أنّ توقّعات القارئ هي الحقل الأوّل المنتج للممكن، إلاّ أنّ هذه التّوقّعات تحتاج حتما إلى بيئة حاملة لإمكانات تحقّق الوجود، لذلك كان تأسيس التّوقع الممكن يقوم على شروط للحكاية تتعلّق بعضها ببعض،استأنس إليها"إيكو" من خلال معالجته لقصة"ألفونس أليه"، بعد أن استثمر المنطق،في تعبيره"المنطق يقود إلى كلّ شيء شرط الخروج منه"، وهذا في استنتاجه الآتي[3]:

- *1-يبدو من الصّعوبة بمكان أن يباشر المرء في تأسيس ظروف التّوقع على حالات من الحكاية دون أن يبني تصوّرا سيميائيا –نصيّا حول العالم الممكن".*
- *2-هذا التّصور ينبغي أن يُتّخذ بمثابة أداة سيميائيّة ننسب إليه الأخطاء التّي يمكن أن يمثّلها لا الأخطاء التّي تروح تمثّلها تصوّرات متجانسة أخرى.*
- *3-إذا صحّ بلوغ تصوّر العالم الممكن المنطق الجهوي من خلال الأدب، فلم لا تصحّ إعادته إليه.*
- *4-إنّ ما ألجأنا إلى تصوّر عوالم ممكنة هو محاولتنا أن نمثّل بنية قصّة، نحو"مأساة باريسية حقا" .*

إذًا،لامناص من التّوقّعات مجالا لتصوّر قضايا الممكن، تؤثّثه محمولات؛ الأفراد والأحداث وسياقات تجعل له ماهيّة تثبت الاعتقاد به والرّغبة فيه أوالحلم برؤيته...وقد عرض الكاتب لمفاهيم مختلفة عن العالم الممكن صيغت في غالبيّة الأدب حول منطق العوالم الممكنة،كأن يحتمل العالم الممكن ماتصفه رواية كاملة، أوأن يكون لكلّ عالم كتابه الخاص، وبالتّالي قد يحيل الممكن إلى ماهو واقعي كما أنّه سيدلّ على ماهو متخيّل

---

[1]. المرجع السابق ،ص ص161 .

** يشير أمبرتو إيكو إلى أنّه استعار التّصور الخاص بالعالم الممكن من المنطق الجهوي"logique modale" ليستعمله في سيمياء النصوص السردية،وذلك لتجنب الخوض في مسائل مرتبطة بالقصدية. ينظر، أمبرتو إيكو:المرجع نفسه ،ص ص162 .

[2] :Umberto Eco : lector in fabula:. 12: 9، 28/6/2018، https://www.scribd.com :(ينظر ،الموقع
وينظر،المرجع السابق،ص 162

[3]. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية،ص 168 .

؛"إنّ القول إنّ عالما ممكنا يوازي نصا(أو كتابا) لا يعن القول إنّ كلّ نص يحكي عن عالم ممكن.فإن كنت أكتب كتابا موثّقا تاريخيا حول اكتشاف أمريكا، فإنّي أرجع إلى مانطلق عليه تعريف العالم الواقعي ،...وبالمقابل ماالذّي قد يحدث حين أخط تخوم عالم متخيّل(عجائبي،fantastique) شأن عالم الحكاية (fable)..،إذ أروي قصّة"ذات القلنسوة الحمراء الصغيرة"Petit Chaperon Rouge "...أعمد إلى تأثيث عالمي السّردي بعدد محدود من الأفراد"[1].

هذا التّأثيث يمكنه أن يشترك في خصائص معيّنة بعالم الواقع ،كما يمكنه أن ينفصل عن حقائق الواقع كتكلّم الذّئب مثلا..وعليه فقيمة عالم ممكن ما تتحدّد بتواصله في بعض شؤونه بعالم تجربة الأفراد أو المجتمع ،لأنّه لا يمكن بناء تصوّر ممكن لعالم ما خارج دائرة حقيقة التّجربة الإنسانيّة،وهو ما سمح للباحث"إيكو"بأن يقول:"إنّ عالما ممكنا هو بناء ثقافي"[2]،ولعلّه الأمر نفسه الذّي جعل الباحث في مواضع سابقة لتحديد مستويات النّص. يشترط "الموسوعة"نسقا دلاليّا وتداوليّا لأنّها ستحيل إلى عالم واقعي ذي مرجعيّات ثقافيّة ما، وفي هذا الشّأن أيضا،نفى "إيكو"الواقعيّة عن المرجع ليسمها بما يراه أشمل وهي الثّقافيّة ،في قوله:"ينبغي لعالم المرجع الواقعي نفسه أن ينظر إليه على أنّه بنيان ثقافي،ليس إلاّ"[3].

بهذه التّحديدات تصبح الحكاية عالما ممكنا يمكن أن يثبت توقّعات القارئ أويدحضها، لأنّه يستدعي العالم المرجعي لإدراك إمكانية وجود هذا العالم أم لا، ولذلك فالقارئ يستخدم الموسوعة المناسبة (تاريخيّة ،تجربة اجتماعيّة...)،لنوع النّص الذّي بصدد قراءته ووفق قصّة"ذات القلنسوة الحمراء"التّي مثّل بها الباحث في تحديد عوالم عديدة في هذه الحكاية، اتّضح أنّ العالم الممكن ارتبط في مفهومه بالمتواليات السّرديّة، ففي حكاية ما يكون العالم الممكن "و**ن**"ذلك العالم الذّي أكّد المؤلّف وجوده وهولا يمثّل حالة من الأشياء، إنّما يمثّل متواليّة من حالات تعتري الأمور **ل** أ ...**ل** ن وقد انتظمتها فاصلات زمنيّة **ز** أ ...**ز** ن ،إذا، يكون علينا أن نتمثّل حكاية باعتبارها متواليّة(من عوالم ذات حالات متعاقبة)و ن ل أ....و ن ل ن من الحالات النّصيّة"[4].

5-**البنى الفاعلية والأيديولوجية**(Structures Actancielles et Idéologiques):

تأتي هذه المرحلة بعد أن يقوم القارئ بتفعيل البنى السّردية و تحديد العوالم الممكنة من خلال توقّعاته

---

[1]: المرجع السابق،ص 169 .

[2]: المرجع نفسه، ص 170 .

[3]: المرجع نفسه، ص 173 .

[4]:المرجع نفسه، ص 201 .

حول الحكاية، ثمّ صياغته لسلسة من القضايا الكبرى، فعندها يمكن للقارئ أن يجرّد العاملين من فرديتهم، وأن يختزلهم في تعارضات عامليّة/فاعليّة(Oppositions Actancielle)، (الفاعل-الموضوع،Sujet-Objet، المساعد والمعارض ,Adjuvant-Opposant, المرسل والمرسل إليه Destinateur-Destinataire)[1].

إنّ الهدف الذّي سعى إليه الباحث هو معرفة هويّة عوالمه الممكنة، وهذا الأمر تطلّب منه اتّباع إجراءات معيّنة، فتأويلاته للبنى الخطابيّة والبحث في البنيّة العامليّة التّي رسّخها"غريماس"و عمّق حركتها، من شأنها أن تساعد في وضع خطاطة الحكاية، ثمّ إنّ القارئ يحتاج إلى كفاءة موسوعته التّي تؤثّر ولا شكّ في هويّة عوالمه ، فما بال هيكلة الحكاية إذا كانت البنية الأيديولوجيّة تظهر على صعيد التّفعيل النّصي، ذلك أنّ "الكفاية الأيديولوجيّة التّي لدى القارئ النّموذجي تتدخّل لكي توجّه خيار الهيكل الفعلاني والتّعارضات الأيديولوجيّة الكبرى"[2].

بما أنّ هذه الكفاءة الأيديولوجيّة قادرة على إثارة قيم بعينها يحملها القارئ في تغليب توجّها فكريّا،كما هو الأمر لدى القارئ البروليتاري الذّي حمّل خطابه بنزوعه الثّوري، فهذا لا يعن أنّها تؤثّر تماما على عمليّة التّأويل وتتحكّم فيها،"فالكفاية الأيديولوجيّة لا تعمل عمل كابح للتّأويل، طالما يسعها أن تقوم بدور المثير...من شأنها أن تحثّ القارئ، أحيانا، على إيجاد أمور في النّص كان المؤلّف نفسه غير واع لها، في حين يكون النّص ينقلها على نحو معيّن"[3]، وهو ما يوعز إلى بنى نصيّة عميقة بإمكانها أن تفصح عمّا لم يعره المؤلّف اهتماما في حدّ ذاته أويكون قد تفاداه ولم يشأ إظهاره والتّبليغ عن موقفه اتّجاهه، ولكن استيراتيجيّة النّص هي من تمنح استنطاق هذه البنى عن طريق تدخّلات القارئ النّموذجي بتفعيله الدّلالي للنّص جميعه.

أشار "إيكو" إلى أنّ تصوّر "العالم الممكن" جاء ليفصل فيما يمكن أن يقع فيه قارئ النّص من متاهات تتعلّق بقصديّة المؤلّف والقارئ، ولو اعتدّ كلّ نصّ إلاّ بما يوافق تحقّقه وحدوثه على مستوى عالم الواقعي أوالاختبار والتّجربة لما كان هناك تعاضد قرائي إلاّ قليلا يتمّ على مستوى النّص السّردي، ولهذا كان عالم الممكن محفّزا لوضع استيراتيجيّات خطابيّة موضع الإنفاذ، حتى لا يكون تعيين قيم الحقيقة تستوجب الإدراج في بنى النّص الإيديولوجيّة دائما، فقد تتدخّل كفاية القارئ فترهن دلالات تخالف البنية النّصيّة، وهنا ستكون قضيّة التّأويل في العوالم الممكنة للنّص ضروريّة لكشف مختلف البنى الخلفيّة؛"إنّنا نعني بالتّأويل التّفعيل الدّلالي

---

[1]. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص 231 .

[2]. المرجع نفسه، ص234 .

[3]. المرجع نفسه، ص235 .

لكلّ مايودّ النّص من حيث كونه استيراتيجيّة أن يقوله عبر تعاضد قارئه النّموذجي"[1].وهذا التّعاضد يصحّ أن يختبر في أيّ نموذج من النّصوص.

اعتبارا للتّصوّرات السّابقة ل"أمبرتوإيكو"، تبدو قضية مستويات التّعاضد النّصي نظرية سيميائيّة اهتمّت بتجليّات عمليّة التّلقي في أعلى مستوياتها القرائيّة، وهو ماعبّر عنه بالقارئ النّموذجي، وعلى الرّغم من أنّه انطلق من نظريّة الدّلال عند بيرس إلاّ أنّه لم يلتزم بآليّاتها، كما أنّ الدّراسة تغيب فيها تحديدات درجة وعي المتلقي وبالتّالي الآليّات التّي استعملها لا تستجيب إلاّ لقدرات قارئ نموذجي، تفتقر قراءته إلى منطق تنتظم فيه مستويات القراءة(يراكم فيها بين مفعول قراءة لازالت في طور الإنجاز وبين قراءة يمارسها الذّهن لاحقا من اكتمال القراءة)، وهو ما صرّح به أحد الدّارسين عند تقديمه للمنحى الإجرائي لآليات الاختزال التّي اعتمدها الكاتب في نظريّته، إذ يرى أنّ معظم تلك الآليّات "تحتفظ بنفس المعنى رغم اختلاف المستوى الذّي تعالج فيه، إذ لا نحس بالاختلاف إلاّ في مستوى وظيفتها الشّكليّة"[2].

مع ذلك يحسن الاعتراف بالقيمة الدّلالية ومستويات النّص المحايثة التّي أثمرتها جهوده في كتابه السّابق، حيث حاولت رسم خطاطة نظريّة قرائيّة تستجيب لوعي المنتج والمتلقي، فاعتنت بجوانب البنية النّصيّة والتّداولية، فما قدّمه الباحث يعتبر أكثر دقّة وعلميّة في سنن اشتغال مستويات التّعاضد النّصي مما قدّمه غيره ممّن اهتموا بهذا النّوع من الدّراسات، إذ "يسعى إلى كشف علاقات التّفاعل والتّجاذب بين مستويات النّص المحايثة والتداوليّة،.على خلاف بارث الذّي يتناول بطريقة حرّة واختياريّة أنساق النّص،فلا يهمّه كشف منطق البنية أوتفاعلاتها"[3]، لهذا فدراسته للموضوع السّابق تبدي اهتماما واسعا بتجليّة دور إرادة المتلقي في عالمه الواقعي،وهو ما دعاه إلى أن يعرض المثلّث الدّلالي برؤوسه الثّلاثة التّي تتوزّع عليها؛ المدلول(أومعنى،مضمون باعتباره مجموعة من الخصائص)،والدّال أوالتّعبير ثمّ المرجع،وذلك حين يقول:"إنّ سبب إدراج المرجع ضمن المثلّث يعود إلى كوننا غالبا ما نستعمل عبارات لتعيين شيء موجود فعليّا في عالمنا الواقعي"[4]، بل إنّه يذهب إلى أبعد من ذلك في التّأكيد على أنّ الموضوعات السّيميائيّة تشترك جميعها في خاصيّة امتلاك مرجعا ممكنا، وحتّى المواضيع التّي تخلو من أي تحديد واقعي كالمثاليات مثلا،فيقترح لها ككيان غير مادي،محسوس مصطلح

---

[1]. المرجع السابق، ص235

[1] :عبد اللطيف محفوظ:آليات إنتاج النص الوائي،نحو تصوّر سيميائي،الدار العربية للعلوم،ناشرون،لبنان،منشوات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ،1429هـ،2008 م،ص134 .

[3]:محمد أبو عزة:هيرمينوطيقا الحكي،ص70.

[4]: أمبرتو إيكو:اعترافات روائي ناشئ،تر سعيد بنكراد،ص122 .

"موضوعات قصديّة بشكل خالص"[1] .

1- 5.لا يمكن بأيّ حال تعداد كلّ الدّراسات التّي اعتنت بالبحث في طرق قراءة النّص أوتحليله، مع ذلك لابأس، مرة أخرى، من الحديث عمّا أضافته دراسات"دومينيك منغنو "(Dominique Maingueneau) في هذا المجال، خاصّة في دراساته حول تحليل الخطاب ،منذ" Initiation aux méthodes de l'analyse du Discours" 1976، (مقدمة في مناهج تحليل الخطاب).

لقد طرح هذا الباحث إشكاليّة تحليل الخطاب لدى الدّارسين اللّسانيين وغيرهم، والبحث عن موضع هذه الدّراسة في إطار تاريخ اللّسانيات البنيويّة، وهو في ذلك يسعى إلى تحديد الخطاب الذّي يرى أنّه من الصّعب السّيطرة عليه، مادام لم يتحدّد موضوعه ومنهجه [2].

يواصل الباحث جهوده في البحث عن طرق فعليّة لقراءة النّص من خلال مجموعة من المصنّفات ،منها ما قدّمه في كتابه"تحليل الخطاب"(l'analyse du discours)[3] الذّي تميّز باتّجاهه نحو الضّبط والدّقة في عمليّة التّأصيل للدّرس الخطابي، مع أنّ إشكاليّة الخطاب ظلّت مستمرّة في منجزه هذا، وهو ما أظهرته استشهاداته الكثيرة بمن سبقه من باحثين وتقديم العديد من المفاهيم التّي حاولت أن تعطي للخطاب حدودا واضحة، ولذلك تعرّض في كتابه هذا إلى مختلف الدّراسات السّابقة المهتمّة، اللّسانية وغير اللّسانية ؛كدراسات "هاريس" (Zellig.Sabbettai.Harris) في تحليل الخطاب و"ميشال بيشو" (Michel.Pêcheux)[4] ،"جيرار جنيت"، "ميخائيل باختين"...وغيرهم .

كما اتّسم بحثه هذا ببعد تداولي يتخلّل الكثير من القضايا المعروضة، حيث بدا تأثير هذه الخلفيّة في مختلف التّصوّرات التّي اعتنى بها الكتّاب على الرّغم من أنّ اهتماماته كانت تتمحور حول نظرية الخطاب، على حدّ قوله:"لقد تحدثنا إلى الآن عن نظرية التّلفظ (théorie de l'enonciation) وليس التّداولية

---

[1]: ينظر،المرجع السابق،ص116 .

[2] :voir, D. Maingueneau : Initiation aux méthodes de l'analyse du discours ,hachette,pais,1976,p4

[3] : D. Maingueneau : l'Analyse du discours ,introduction aux lectures de l'archive,hachette,paris,1991.

[4]. "هاريس "(1909-1929)لساني أمريكي ،له كتاب(discourse analysis)1952 ،وبيشو(1938 -1983) فيلسوف ولغوي فرنسي له كتاب(analyse du discours,langue et idéologies) 1975 ،يتعرض منغينو إلى دراسة تحليل الخطاب من خلال وصف مختلف الطرق التحليلية والتحويلية التي عالجها هؤلاء في مدوناتهم،ينظر.

:voir, D. Maingueneau : l'analyse du discours ,pp 71-97.

(pragmatique)، مع ذلك إنّنا نتقاطع في العديد من الموضوعات التّي تكون أكثر صلة بما يفهم على أنّه تداولي"[1] .

لعلّ تنويهه بمصطلح "الأرشيف" في كتابه هذا، يعدّ سببا كافيا في تحديد هذا المستوى التّداولي الذّي يجعله يلتقي مع"أمبرتو إيكو" فيما دعاه "بالموسوعة"، خاصّة أنّه استحضر"الأرشيف" في العنوان الفرعي للدّراسة "introduction aux lectures de l'archive "ويجعله طرفا في عمليّة القراءة وتحليل الخطاب من خلفيّة تداوليّة ،حيث يصبح"الأرشيف" في بعض المواضع موضوعا دالا على تحليل الخطاب من خلال ارتباط النّص بالتّراث وكلّ ما سجلته الحافظة من مخزون وذاكرة ، وعليه فتحليل الخطاب لا يخل من العودة إلى هذه الذّاكرة التّي تمثّل "الأرشيف"[2]، وقد اعتنى كثير من الباحثين بالأرشيف وذكروا دوره في الدّراسات التّاريخيّة، وهو يمثل"جملة القواعد التي تحدّد في ثقافة ظهور الملفوظات واختفاءها، بقاءها ومحوها، وجودها المبني على مفارقة باعتبارها حدثا وشيئا"[3] ولقد ميّز"منغينو" بين مجموعة من الأدوات، رآها من سمت النّص وتحليل الخطاب ؛

1-عرض الكاتب إلى تلك الظّواهر النّصيّة التّي تسهم في تشكيل النّص، ومنها الانسجام النّصي (*cohérence textuelle)، وينطلق في تحديد هذا التّلاحم من خلال إدراك المظاهر النّحوية، والبحث في نحو الجملة واتّصال بعضها ببعض من خلال اتّجاهين؛استثمر في أحدهما البعد الشومسكي« chomskyenne » (Avram Noam Chomsky)، لمفهوم (الكفاءة)(compétence) النّصية، وعليه فالانسجام النّصي تجسّد من خلال مجموعة المتواليات الجمليّة التّي سمحت بتحديد إمكانيّة وجود تشكيل نصي أم لا،وهي مسألة تتعلّق بالعمليّة النّحويّة والمعجميّة،جعلت النّص يرتمي في سياق مفتوح(contexte ouvert) بينما تعلّق الاتّجاه الثّاني بتحديد الرّوابط بين الجمل من أدوات ربط،ومجاز،ومظاهر التّطور الموضوعاتي، وتسلسل علامات الزّمان،ممّا سمح لهذا المستوى الدّراسي بأن يتّسم بقيود متشدّدة،وهو جانب لساني أكثر مباشرة،يظهر فيه النّص على نحو موضوع ينطوي تحت عمليّاته الخاصّة [4]، ولهذا "فمنغنو" يذهب إلى أنّ التّلاحم النّصي لا يكمن في النّص ولكنّه يكمن في" فعاليّة مفسر شارح يعتمد شبكة معقّدة المؤشّرات لتفعيل المعارف اللّسانيّة ، داخل خطابيّة

---

[1] : *op-cit,p169.*

[2] : *voir, ibid, p 22.*

[3] *.دومينيك منغنو،باتريك شارودو:معجم تحليل الخطاب ،ص 121 .*

*يترجمها معجم تحليل الخطاب لدومينيك منغنو،باتريك شارودو ،ومعجم المصطلحات الأدبية لسعيد علوش ب **الانسجام**،ينظر، دومينيك منغنو،باتريك شارودو: معجم تحليل الخطاب ،ص 129 .وسعيد علوش :المصطلحات الأدبية،ص271.*

4 :voir, D. Maingueneau : l' analyse du discours ,p p 207 -209.

والموسوعيّة لبناء مساره"[1].

2-يفهم ممّا ساقه "منغنو"أنّ تحليل النّص يحتاج إلى توّفر معرفة خارجيّة تلازم إنتاج النّص وتوجّه قراءته لمجموع المتواليات التّي لا يمكن عدّها وحدات مطلقة، بل يمكن تحليلها على مستوى القضايا الكبرى(macro- proposition) والقضايا الصغرى(micro- proposition)، حيث تؤدّي نتائج الانسجام إلى وجود سلسلات خطيّة وقيود تتعلّق بالمتواليات ،وهذا التّصوّر يتحقّق فيما سعى إليه الباحث ضمن إجراء آخر، ينعته ب"البعد التّشكيلي"(dimention configurationnelle)، وفيه وضّح أنّ "المتوالية وحدة متشكّلة، يجب أن تصف البنية الدّاخليّة والمكوّنات، وهي وحدة تأسيسية"[2]، ففي السّرد مثلا، القضايا الأوليّة تجتمع داخل وحدات أوسع، حيث تؤدّي القضايا الكبرى دورا محدّدا في تنميّة القصّة،وهذا البعد التّشكيلي الذّي ينظر للقصّة ككل يجعلها ممكنة الشّرح، وبالتّالي هذه الوضعيّة تحتاج لتدخّل خصوصيّات التّلفظ والوضعيّة التّي يتمثّلها الملفوظ أوظروف النّص حتّى يتّم التّواصل.

3-إلى جانب هذه العوامل التّي يحتاجها الخطاب، وكذا حاجته إلى قيود محليّة خاصّة بعلاقة الجمل تستدعيها نوع المتواليات وجنس الخطاب، فإنّ استمراريّة النّص تنتج توازنا بين متطلّبات أساسيّة؛ مطلب تطوّري وآخر تكراري، والنّص يكرّر نفسه في جزء منه وفي جزء آخر يدمج معلومات جديدة، هذا التّمظهر الذّي يتعلّق بوجود موضوع يستمرّ هو ما اصطلح عليه الباحث"منغنو"ب"التّدرج الموضوعاتي"(la progression thématique)[3].

إنّ فهم الديناميّة النّصيّة يعني الطّريقة التّي يتحقّق بها هذا التّوازن،فقد طرح الباحث تصوّره منطلقا من التّحول المستمرّ للمعلومات الجديدة إلى معلومات مكتسبة التّي تكون بمثابة نقاط دعم لجلب عناصر جديدة، حين يتحدّث عن الموضوع والخبر(thème-rhème) من منطلق "مدرسة براغ"(Ecole de prague)، فيرى أنّ "الموضوع هو المجموعة الحاملة للمعلومة المكتسبة الموجودة بينما يدلّ الخبر على المجموعة الحاملة للمعلومة الجديدة"[4]، وعليه فالموضوع سابق للخبر،لأنّ الخبر يدلّ على حقيقة جديدة تتعلّق بالموضوع .

لقد منح هذا الاستعمال للثّنائيّة الشّكلانيّة بعدا ديناميّا في النّص، حيث يمكن لهما التّناوب ،فينتقل

---

[1] : *op-cit ,p209 .*

[2]: *ibid,p216 .*

[3] : *ibid,p218*

[4] : *ibid, p219.*

قطب الموضوع إلى الخبر، والخبر إلى الموضوع ممّا يجعل النّص قادرا على التّطوّر والنّمو في اتّجاهات مختلفة، ثمّ إنّ الكاتب أكّد على أهميّة هذا التّطوّر في النّص،في قوله؛"التّطوّر الموضوعاتي له تأثير مهم في التّنظيم النّصي ،فالموضوع يضمن استمراريّة داخل الجمل من خلال تكرار بعض العناصر"[1].

قدّم الكاتب أنواعا للتّطور الموضوعاتي،وقد استلهمها ممّا اقترحه غيره من دارسين*، فمثّلها في ثلاثة أنواع[2]:

أ-التّدرج الخطّي(la progression linéaire):حيث يصبح خبر الجملة السّابقة موضوعا للجملة التّالية .

ب-تدرج موضوع(تيمة) ثابتة(la progression à thème constant):وهو الأكثر بساطة، يتّخذ العنصر نفسه في وضعيّات موضوعاتيّة،كأن يتكرّر موضوع الجملة الأولى مرّتين في شكل ضمائر معيّنة .

ج-تطور موضوع (تيمة)الانفجاري أوالانتشاري (la progression à thème éclaté):ويعدّ أكثرهم تعقيدا ،فالموضوعات أو التّيمات المختلفة هي مشتقّة من التّعلق الموضوعي الأوّلي، بفضل العلاقة التّضمين المرجعيّة التّي تستلزم عودة الموضوع الفرعي المنشطر إلى التّعلق الموضوعي .

أشار"منغنو"إلى أنّ عمليّة تأويل النّصوص تتحقّق من خلال ارتباط المعرفة اللّغوية بالمعرفة بالعالم وأنّ النّص هو توازن دقيق يتمّ بين التّطوّر والتّكرار، هذا الأخير الذّي يعود إلى ما يحال إليه في السّياق السّابق لينبني انطلاقا من المعرفة بالعالم المتعلّقة بالموضوع.

نتيجة:

ممّا سبق من تجليّات أسفرت عليها تلك الدّراسات النّقديّة في البحث عن إجراءات قرائيّة للنّص، وفيما دلّت عليه من اختلافات بيّنة إلاّ إنّها اجتمعت حول طرفي العمليّة الإبداعيّة؛نص مبدع موجّه لقارئ، فإن كان "بارث" انطلق من أسنن النّص،فهي في الواقع أسنن تتحقّق تأويلاتها داخل متواليّات سرديّة توجّها سنن دلاليّة وثقافيّة خارج النّص، وكذلك فعل"إيكو" في استخراجه للبنية الخطيّة وحاجتها إلى تعاضد تأويلي يستقيم لقارئ نموذجي يمتلك الكفاءة في تصوّر المعاني الممكنة داخل الموسوعة المناسبة في مسار تصنعه البنى الخطابيّة بمداراتها

---

[1] : *op-cit,p220.*

*يشير إلى أنّه أخذ هذا النّموذج عن "جان.فيرباس"(j.firbas) ،ينظر المرجع نفسه ، D. Maingueneau : l' analyse du discours ، ص 220 .

[2] :*voir, : ibid, D. M : l'analyse du discours , p p 220,221.*

المتضمّنة للحكاية في ظلّ شكل سردي يسمح صنع العالم الممكن. وهما في هذا الأمر لا ينقطعان عن خارج النّص في واقعه المرجعي بأيديولوجيّاته وفواعله التّاريخيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، ثمّ مهما كانت الأطروحة التّي قدّمها "غريماس" في بحثه عن شكل المعنى في النّص إلاّ أنّ ذلك ،أيضا، لا يثن حاجة العمل إلى ضوابط البنية العميقة التّي تتحكّم بمظهر الخطاب في بنيتها السّطحية،خاصّة ما يتعلّق بالفعل السّردي ومواقع السّارد وحالاته،فهي جميعا لا تخل من تجارب الفرد ، في التّعبير عن ترابط أحداثها، على الرّغم من إصراره على إخضاع المعنى لبنية النّص دون عوامله الخارجيّة.

هذا سمح بالقول إنّ الدّرس السّميائي هو أحد تجلّيات النّظرية الّتي عمّقت العلاقة بين النّص عموما ورواده فتتبّع علامات النّص ونشدان تأويلات تستمدّها الدّلالة من لامحدوديّة القراءة وتعدّد معاني النّص،مهما كان نوعه،كان يعني التّطواف اللّامتناهي في مختلف الأبحاث والدّراسات، إلاّ أنّ الموقف هنا لا يتطلّب ذلك التّعريج التّاريخي الكلّي الصّارم بقدر ما يعتني بالبحث في تمظهرات فعل التّاريخ في النّص الرّوائي، وماهيّة الإجراءات التّي استندت عليها العمليّة الإبداعيّة في تأسيس التّاريخي، أي سميأة الأسنن التّاريخيّة.

واحتسابا بهؤلاء وغيرهم،فإنّ بناء تصوّر في دراسة فعل التّاريخ في النّص سيتعلّق بتلك المنطلقات التّي تتحكّم في أطراف التّلقي والإنتاج من خلال العوامل اللّغوية والدّلالية والخطابية الإسناديةوغيرها.خصوصا النّص الرّوائي، فإنّ الأمر يقتضي التّطلّع إلى بناء تصوّر ينطلق من بنية النّص الرّوائي المعروض في الدّراسة ويكون واعيا لمتطلّبات اللّغة والشّكل الرّوائي الذّي تنطوي عليه مدوّنات الرّوائي "واسيني الاعرج"، ولا شكّ أنّ كلّ هذه الدّلائل يتحكّم فيها الفعل الذّي يعكس مدلول المسند إليه .

1. التّخيـــــــــل الـــــــــــرّوائي

" لا توجد لغة مكتوبة لا تعلن عن نفسها"[1] هكذا صرّح "رولان بارث" في نصه"الكتابة في درجة الصّفر" عندما أراد أن يبيّن أنّ الأدب لابدّله من أسلوب خاص يفرض نفسه على اعتباره أدبا، وربّما هي الخصيّصة التّي تجعله متفرّدا، والرّواية هي نتاج من نتاجات ذلك التّفرد ، فعلى الرّغم من اشتغالها على التّاريخ الذّي استقلّ بمادته وجنسه إلاّ أنّها لا يمكن أن تنسب إليه، إنّها وليدة تلك القطيعة التّي صنعت فعلا للرّواية، ولكن كيف تحقّقت القطيعة؟

احتاج الفعل الرّوائي إلى التّخييل لإعطاء تلك القطيعة شكلا قادرا على منح النّص أجناسيّة الرّواية، والتّخييل إرادة فكريّة مارسها الكاتب بطريقته الخاصّة، حيث كان للتّاريخ(الماقبل النّص) فيها اعتبار، ولكنّ الكتابة هي من شكّلته، فهي"فعل تضامن تاريخي ...هي العلاقة بين الإبداع والمجتمع ...إنها الشكل الحبيسُ مقصدِه الإنساني والمرتبطة تبعا لذلك بأزمات التاريخ الكبرى"[2] ، فلهذه الكتابة أفعال تخييل نقلت الموضوع من حاضنة التّاريخ إلى المتخيّل تتوارى فيه أحيانا علامات التّاريخ لتخالفه في النّص وتتجلّى في أحايين كثيرة لتماثله وتشتبه بحقائقه ، فماهي أفعال التّخييل تلك؟

1. 1. فعل التّخييـــــــــــــــل .

لابدّ إنّ الحديث عن فعل التّخييل في التّاريخ يتطلّب ،في البداية، الكشف عن مختلف العلامات التّي خضعت إلى سميأة التّاريخي، وذلك بتحديد دلالاتها وفق الأسناد الخارجيّة الواردة في السّياق؛ أحداثا ،شخصيّات، أماكن..،وهذا الأمر قد تمّ تعيينه من خلال الفصل الأوّل...في حين احتاج البحث في الفعل التّخييلي إلى تحديد أنساق التّفعيل التّاريخي التّي تبين عن تعلّق نصي روائي بال(ماقبل) .

لمّا كان التّاريخ يسعى إلى تدوين الأحداث أوالوقائع ونقل الأخبار وتسجيلها بما يوافقها؛ ساعة ويوما، شهرا وسنة،كانت غاية الرّواية بناء عالم بتراكيبه ودلائله يعكس تلك الوقائع، وهي لا تهتمّ بصدق الفعل أوكذبه، إنّما همّها الرّاهن هو كيف تكون الكتابة واقعا جميلا بكيفيّة يجتمع فيها ذانك الخطابان، ولذلك عندما استعان الرّوائي بالمادة التاريخيّة في (الماقبل)فهو استعار، بشكل ما، ثقة التّاريخ وصدق الفعل، وهذا الإجراء لم

1:رولان بارث:الكتابة في درجة الصّفر ،تر محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،ط1 ،2002 ،ص5.

2:المرجع نفسه ،ص 21.

يلغ إمتاعيّة الرّواية بقدر ما أعطاها فسحة جماليّة شحذتها منفعة منطويّة، وهو أمر شهدته الرّواية العربيّة منذ جرجي زيدان، ونجيب محفوظ إلى واسني الاعرج وغيرهم .

أقامت الرّواية،على هذا النّحو،علاقاتها مع التّاريخ، فغدا التّاريخ موضوع تخيّلها بالقدر الذّي يجيزه أحد ممكنات التّاريخي، أي بتشويش المرجع أو تغييبه أو استحضاره، ومن ثمّ اكتسبت الرّواية محتوى وشكلا؛كان كلّ من التّاريخ والتّخييل محدّدا لهذا العمل الأدبي ليسمه بحقيقة هي ليست سوى حقيقة التّخييل، التّي صنعتها الكتابة أوالعملية الإبداعيّة، والتّي تميّزت"بثلاثة عناصر:المحتوى ومادة البناء والشكل .لايمكن فهم الشكل في استقلال عن المحتوى وعن طبيعة مادة البناء وعن الاستعمالات التّي تتحكّم فيه، إذ يرتبط الشّكل من جهة بالمحتوى ومن جهة أخرى بخصوصيّات مادة البناء وكيفيّة الاشتغال التّقني التّي تستدعيها" [1]، والتّي جعلت الكاتب يستلهم معطيات هذا الشّكل الرّوائي الممكن من نوع المادّة التّاريخية في الما(قبل النّص)، إذ تبنينت في النّص من خلال نسق :التّخيل والعجائبي أوالتّناص أوالتّمثل الواقعي وغيره...وكلّها تمتلك خصوصيّتها الإجرائيّة.

أتاحت هذه الأنساق تجاور التّاريخ والتّخييل في العمل الإبداعي، ولكن بقي مدار الموضوع هو البحث في الكيفيّة التّي احتفت بها العمليّة الإبداعيّة أثناء اتّصالهما، فإذا كان التّاريخ بكلّ محمولاته يتحرّى الحقيقة فهل ما امتلكه من حقائق سوّغ للرّواية الاتّصاف بالتّاريخيّة؟

سيكون هذا التّوصيف حريا بالرّواية إذا دلّ الفعل الرّوائي على الامتداد الزّماني للفعل عموما، الذّي يبرّره امتلاك الفعل لكينونة الظّواهر اعتدادا بأبعاده الزّمانيّة الثّلاث(الماضي، المضارع، المستقبل).

1 . 1 . 1 .الفعل:

أنتج الفعل وظائف متعدّدة، منها ما يوعز إلى الحقيقة ومنها ما يوعز إلى الخيال، إذ كثرت في الاستعمالات اليوميّة دلالة المجازي على الحقيقة؛ (كاستعمال الكنايات والمجاز المرسل ...) ،ولذلك فالفعل يُحمل على ماوقع،كما يحمل على ما لم يقع، ولمّا اعتنت الرّواية، في جانب كبير منها، بهذا الفعل (حدثا واقعا) ،فإنّها تمثّلت بذلك الجزء الأكبر من هذا التّاريخ، ومن ثمّ صحّ وصفها بالفعل التّاريخي لإحالتها على ذلك الفعل؛ حقيقة ووهما، لأنّ الفعل ارتبط بالزّمان الحاضر ،ولكنّه وصف الماضي الذّي تجاوزه حاضره أوالمستقبل

[1] .ميخائيل باختين: جمالية الإبداع اللفظي،تر شكير نصر الدين،دال للنشر والتوزيع،سورية، ط1 ،2011 ،ص208 .

الذّي يتطلّع إليه،لذلك كان "الفعل جوهر البنية السردية "[1].

يكتبُ الطّفلُ جملةً بعد مرور زمان معيّن (1ثانية) أصبح كتبَ الطّفلُ جملةً

ما أنجز أوّلا هو الفعل في الحاضر (**يكتب**)، ثم وليه الفعل في الماضي(**كتب**)، ولولا يكتبُ ما كان كتبَ، لأنّ (يكتب) يدلّ على الأداء والإنجاز، بينما (كتب) وصف للأداء أوالمنجز.

إذن الفعل يقع في الحاضر، ولكن دلالة الزّمان عليه تجعله ماضيًا أو مستقبلاً.

بما أنّ الفعل حمل هذه الدّلالات الكليّة؛ فلا غرو أن يكون الفعل هو عامل القبول والرّفض في الكينونة ،وهو حدّ في الحكم ،كإثبات الإيجابيّة والسّلبيّة أو الجزاء(عقابا وثوابا)، ثمّ إنّ الحكم في الفعل ارتبط بنيّة الأداء ،أيضا،(النيّة في الفعل)، ولذلك سيؤثّر هذا الأمر في توجيه الفعل، وإدراك النيّة(وقعت أولم تقع؛"إنّما الأعمال بالنيّات")، هي التّصوّر القبلي لوجود الفعل(خاصّة إذا تعلّق التّصوّر بأداء فعل غير مكرّر ،غير معروف ،"مثلا :في المستقبل")،أي إنّ الفعل يخضع إلى(تصوّر،فأداء،ثمّ فعل)؛(مثلا وجود طلب ما يقتضي تصوّرا قبليا للكيفية–حركة،تنقل،..– بغض النّظر عن تحقيق الطّلب أم لا، فإنّ وقوع الفعل يستلزم تصوّرا سابقا لمفترض الحدث(فعلا منجزا*[2]).

هذا التّصوّر القبلي احتمل شكلين للفعل:إمّا استعادة حكم، إذا أسند إلى حالة مشابهة منجزة ،مكرورة (نيّة محدّدة سابقا)،وإمّا هو أداء يحتاج إلى افتراض التّجريب(نية وتصوّرا جديدا)،وفي هذا المنطق دلّ الوضع الأوّل على أداء حقيقة (فعل حقيقي له مرجع واقعي)، والوضع الثّاني عبّر عن حال افتراضيّة، (لفعل تخييلي) ، وبناء على هذه الاستلزامات سيكون للفعل اتّجاهان: اتّجاه تاريخي حقيقي، واتّجاه تاريخي تخييلي.

- *الفعل التاريخي المحقّق:يقتضي وجود التّصوّر القبلي، أي الفعل المنجز،التّام(ولا يقصد بالتّام ،الفعل المقابل للفعل الناقص وإنّما قد تمّ وقوعه).*

---

[1]: نصر الدين بنغنيسة :فصول في السيميائيات ،جامعة بسكرة ، الجزائر ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، إربد ، 2011 ، ص 28 .

[2]* ربما سيلتبس المفهوم مع فعل الكلام أو اللغة(acte de langage) ،ولكنّ ليس المقصود هنا كل ما أنجز فقط بل تصوّر الإنجاز فكرة وعملا،لأن الفعل اللغوي الّذي نظر له الفيلسوف"أوستن" (Austin)"1970" وطوره "سورل"(Searle)"1970" وحسب اللسانيات التداولية يقصد به الوحدة الصغرى التي بفضلها تحقق اللغة فعلا بعينه(امر،طلب،تصريح،وعد..)غايته تغيير حال المخاطبين والمتلفظ المشارك أو المصاحب(coénonciateur)لا يمكنه تأويل الفعل إلاّ إذا اعترف بالطابع القصدي لفعل المتلفظ،أي مثلامن الشروط التّي تحقق نجاح هذا الفعل القصد في الصّدق وتنفيذه ولا يمكن الوعد بفعل مستحيل التّحقق... ،وللاطّلا ع أكثر ينظر،الكتب المختصّصة،ينظر،على سبيل المثال،دومينيك منغنو:المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، 2008 ،ص7.

- *الفعل التّاريخي التّخييلي:يقتضي هذا الاتّجاه غياب الفعل المنجز فيه ويستلزم تصوّرا ممكنا ،يقايسه، يشابه، يوازنه ...باعتماد فرضيات ومقدّمات.*

عطفا عليه فإنّ حركة هذا الفعل في الاتّجاهين(الحقيقة والتّخييل) هي التّي أنشأت الفعل الرّوائي باحتمالات ثلاثة؛ فعل روائي يتساوى مع الفعل التّاريخي،-فعل روائي يتجاوز الفعل التّاريخي- فعل روائي دون الفعل التّاريخي. ذلك أنّ الفعل كما عرفه النّحاة ،هو كلّ كلمة تدلّ على معنى في نفسها مقترنة بزمان أو اقتران حدث بزمان [1]، فالفعل زماني والحركيّة أكسبته الزّمانيّة، ممّا سمح للفعل أن يكون قوّة للتّغيير في كينونة التّصوّر ،أوفي تعديلها، أو في المحافظة على صورتها في الزّمان الموصوف ذاته، وبالعودة إلى ماساقه مفهوم مادة الفعل من معاني الإنجاز وإحداث الشّيء من عمل وغيره والنّشاط، وحركة الإنسان وانتسابه لفاعل [2]، يتبيّن أنّ الفعل لا يختلف عن العمل، وهو ما دل عليه مصطلح"action "في المعاجم الأجنبية، إذ يشرح هذا المفهوم بالإشارة إلى أنّه يدلّ على فعل عمل بدل فعل الحالة ،وهو فعل"verbe "يعبّر عن عمل،كإنتاج موضوع أوأداء حركة أوتعديل شيء ما [3]، واقتران الفعل بالعمل أو تأديتهما لدلالة واحدة،غالبا،جعلت استعمالهما سواء في التّعبير

إنّ دلالة الفعل على الزّمان خوّله إلى الدّلالة على المكان أوالفضاء عموما، وهو ما سمح للفعل بالاتّسام بالتّاريخيّة، بل إنّه لا يمكن أن يوصف إلاّ بكونه تاريخيا،لأنّه"بجملة ما اشتق من الثّلاثي،حركة لفاعل يؤثر سببيا في غيره، حركة جَهد يصدر عنها أثر له دوامه مع قابليته للتقويم حسنا وقبحا، صدقا وفِرية، وله محله الذّي هو فضاء تعمير وموقع متعة وحيز حركة"[4].(يكتب الطّفل)، فتجسيد هذا الفعل من قبل ذات لها القدرة على امتلاك معناه أوالاتّصاف به في الزّمان والمكان، جعل الفعل يتميّز بأبعاده الزّمانيّة (ماض، حاضر ، مستقبل)، بيد أنّ هذه الحركة الزّمانيّة هي التّي صنعت الحدث في إبانته لسيرورة فعل ما، ليكون الفعل مقرّرا تاريخيا.فالفعل هو الأساس وهو شأن "لسانيات الخطاب" التّي نظرت للفعل باعتباره تسلسل أحداث مكوّنة

---

[1]:ينظر،على سبيل المثال،(ابن علي) بن يعيش(ت643 هـ):شرح المفصل،ج7 ، إشراف محمد منير عبده آغا الدمشقي، الطباعة المنيرية،مصر، ،د ط ،ص2 . وإميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب،دار العلم للملايين، لبنان، ط1 ،1987 ،ص ص 928 ،929 .

[2].ينظر،أبو الحسين أحمد ابن فارس(ت 395 هـ):معجم مقاييس اللغة، ج 4، تح عبد السلام محمد هارون،كتاب الفاء،باب الفاء والعين وما يثلثهما ،مادة(ف ع ل) ،دار الفكر للطباعة والنشر،لبنان،1399هـ،1979 م ،ص 511 .

و(مجد الدين محمد بن يعقوب)الفيروزبادي"ت 817 هـ":القاموس المحيط ،تح محمد نعيم العرقسوسي ، مادة(ف ع ل)،باب اللام،فصل الفاء، ،مؤسسة الرسالة،لبنان،ط 8 ،1426 هـ ،2005 م،ص 1043 .

3 :Jean du bois :le dictionnaire de linguistique des science,la rousse ,ed 4 ,2012 ,pp 14,15.

[4].عبد العزيز العيادي:فلسفة الفعل،ص 16 .

لبنية عمليّة يفضي منطقها إلى نتيجة ما[1] .

إلى هنا،لا يمكن القول إنّ المطلوب في هذه المعاينة هو محاصرة مفهوم الفعل أوتعقّب المسار المعرفي الفلسفي لهذا المفهوم، وإنّما غاية الطّلب هنا هو كيفيّة تصيير هذا الفعل الأشياء إلى التّاريخيّة، خاصّة الإنسان،كونه الوحيد القادر على توصيف فعله والحكم عليه وتقييمه، فهذا الفاعل/الذّات هو من يتبنّى التّصور الفعلي ويحقّ له أن يغيّر كينونة حدث ما، كأن يرسم لها أفقا مختلفا يدلّ عليه فعل يتجاوز ماضيا معينا(ماض عيّن في الزّمان والمكان) أويصنع مستقبلا مجهولا بفعل تجاوز حاضره،"فالفعل يبحث عن زيادة الاقتدار،وإمّا عن تحقيق هدف وقعت محاولة إنجازه في الماضي وإمّا عن المساهمة في إنجاز أثر ما وإمّا عن تثبيت القائم من الأمر والمحافظة عليه ،وفي كلّ الأحوال الفعل مخاطرة ومبادرة ومبادأة"[2]، فالفعل هو من يعطي صورة كينونة معيّنة بمختلف حركاتها الزّمانيّة.

لقد سمح ارتباط الفعل بالحدث بأن يكون من مقتضيات السّرد، وبذلك لا يعجز أن يتّسم بالرّوائيّة، ولتحصيل فعل روائي(حقيقي وتخييلي)أفعال/أحداث(في السّردية)(actions/événements(en naratologie: فكلّ بناء لعمل حكائي يعرض نمطين من الأمور الواقعيّة أو الخياليّة:أحداث وأفعال، وفي كلتا الحالتين إذا حور أوغيّر شيء و/ أو أحد،فإن الفعل يتمّ بحضور فاعل – بشري أو له شكل إنساني يحدث التّغير (أويسعى إلى منعه)، في حين أن الحدث يطرأ بتأثير أسباب دون تدخل مقصود من قبل فاعل.[3]

يمكن تصوّر حركة الفعل هذه في إطار الحقيقة إذا أعاد ماضيا، (قد يعدّله)، أوسجّل حاضرا، ولكنّه في اتّجاهه التّخييلي سيكون عليه أن ينشئ ما لم يكن موجودا(إمكانية التّحرر ممّا هو كائن)، إضافة لما هو كائن، ومن ثمّ فدوره لا يختلف عن دور حالم ينتج عالمه ممّا يشاء متخيّلا، ولذلك فإنّ تحديد أنساق عالم الفعل التّخييلي تحتاج إلى تجليّات مفاهيم خاصّة ينتجها فعل التّخييل نحو؛الخيال و المتخيّل .

1 . 1-2. التّخييل:

بما أنّ التّحليل السّابق أثبت أنّ الفعل حقيقة وتخييل، فحدّ هذا الأخير يتجلّى من خلال البحث فيما سار إليه المصطلح في مادته(خ،ي،ل)، التّي اتّخذت صورا عديدة ؛ الخيال، التّخييل، التّخيّل، المتخيّل ،المخيال

---

[1]: باتريك شارودو ،دومينيك منغنو : معجم تحليل الخطاب ، تر ،عبد القادر المهيري ، حمادي صمود ،ص27 .

[2]. عبد العزيز العيادي:فلسفة الفعل،مكتبة علاء الدين ، ص33 .

[3]: المرجع السابق ،ص 31 .

والمخيّلة، وهي تسميات أتاحتها الدّراسات المعاصرة في ميادين مختلفة، فلسفة، تاريخ، علم النّفس..،إذ أبانت جهودها صعوبة التّحكم في الدّلالة وهو ما ذهب إليه (محمد مفتاح) في مقالته"ما أبعاد الخيال وحدودها"من خلال تتبّعه لتأريخيّة هذه المادة أوالمصطلح وإيضاحه لمفهومه بإيجاز في بعض مواقف الكتب الدينيّة أوعند بعض الفلاسفة العرب أوالغرب وفي علوم المنطق والرّياضيات، ليعلن "صعوبة تحديد هذه المفاهيم تحديدا جامعا مانعا مستوفيا لقواعد التحديد المتوارثة والمتداولة بين المختصيّن"[1]، وعليه فإنّ البحث في هذه المادة اللّغويّة تطلّب الوقوف عند مصطلح الخيال والتّخييل والمتخيّل التّي يمكنها أن تعبّر عن مختلف المشتقّات المستعملة في هذا المجال والتّي تعود إلى مادة(خ،ي،ل).

لقد ورد الجذر (خ،ي،ل) في المعاجم العربيّة بمعان مختلفة؛ التّوهم، الغيم، الطّيف، الظّل، الظنّ، الكبر، العجب، الوزر، وتوجيه التّهمة إلي شخص، أوالبريء منها، وما تشبّه لك من صور في اليقظة والحلم...[2].وبناء هذه المادة لكلمة التّخييل أدّى إلى إفادتها معان لا تختلف عن تلك المقاصد، التّي أجدني أقابلها باللاّحقيقة، وطبعا فهذا المصطلح سيعيّن بتحديد معنى الحقيقة في تعبيرها عن ظواهر خاضعة للعقل أوالحس*، ولّما كان الأمر كذلك، دلّت اللاّحقيقة** إذًا، على انتفاء التّجريد العقلي والتّجريب، ولهذا قسّمت الفعل إلى فعل حقيقي وفعل تخييلي –كما سبق– حتّى لا تقع معضلة في فهم الفعل، لارتباط اللاّحقيقة بالخلوّ والانتفاء عموما، وكذلك لأنّ الفعل التّخييلي يظلّ حاملا لبعض اليقين.

يمكن أن يفسّر من هذا المنطق انتساب الأدب إلى التّخييل حيث تتفاوت فيه درجات العمليّة اليقينيّة ،وقد ظهر جدال حول طبيعة الأدب والبحث في الجنس الأدبي لتنعت كثير من هذه الأبحاث الأدب بالتّخييل و"الاعتناء بمقولة الجنس الأدبي ضمن مقولة التّخيل أوالتّخييل الموازية لها"[3]، وهو ما عرضه الباحث أثناء تقييمه لموقف الباحثين في تحديد نظريّة الأجناس، وبالتّالي سيكون التّخييل مصطلحا يستدلّ به على الإبداع الأدبي

---

[1]:محمد مفتاح:ما أبعاد الخيال وحدودها؟محمد مفتاح وأحمد بوحسن، المفاهيم و أشكال التواصل ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،الرباط،ط1 ،1422 هـ ، 2001 م ،ص 121 .

[2]:ينظر،على سبيل المثال، ابن منظور :لسان العرب،مج3، باب الخاء ،مادة(خ ي ل) ،ص ص268 -273.وابن فارس: مقاييس اللغة،ج2 ،كتاب الخاء،مادة (خ،ي،ل) ، ص253 .و الفيروزبادي: القاموس المحيط ، مادة(خ ي ل)،باب اللام،فصل الخاء، ،ص 996 .

* وهو اليقين الّذي يقع عند المرء في تطبيق عقلي(نرى مثلا أثر الكهرباء ولا نميّز شكلها) يثبت يقينيّة الظواهر أو تطبيق حسيّ:يعتمد ؛النظر ،اللّمس ،السمع ،الذوق ،الشّم .

**لأنّ المفهوم العميق الفلسفي يستدعي للاّحقيقة عقلا وحقيقة أخرى تثبت يقين الحقيقة وحقيقة اللاحقيقة.

[3]:عبد الفتاح الحجمري: الجنس الأدبي،المنطلقات والتشكلات،مجلة بصمات، ع4 ،1990 ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة الحسن الثاني،المغرب،ص 162 .

بعض النّظر عن الأنواع الأدبية*.أي إنّ الأدب يدلّ على كلّ فعل تخييلي، فهو كل ممارسة أدبيّة جمعت بين الحقيقة والخيال مع تفاوتهما زيادة ونقصانا، ولعلّ الأمر لا يختلف عمّا قصد إليه "جيرار جنيت"(Gerard Genette) في محاولته تحديد الأدب بسؤال عن ماهية الأدب الذّي ما لبث بأن أعلن إجابته عن ذلك من خلال ارتباط الأدب بالخيال أو دلالة الأدب على الخيال بشكل عام ؛"ما الذّي يصنع الشّاعر ليس القول وإنّما هو الخيال"[1]، وهو بذلك يشير إلى إنّه يمكن أن يكون هناك قول أو ملفوظ يفتقر إلى الخيال وآخر غني بالخيال ،وهذا الوضع جعله يقصي كل شعر غير ذي خيال من الشّعرية . .

أمّا مفهوم التّخييل في حدّ ذاته والذّي يقابله المصطلح العام imaginaire،فقد ظلّ استعماله غير واضح، ذلك لغموض قوانين توظيفه، وهوما يحمله تصريح"والاس مارتن"،"Wallace Martin " في"نظريات السرد الحديثة"(recent theories narrative)، بأنّ المصطلح لم يفصل فيه ومازال غير مستقر،لوقوعه بين الحقيقة والكذب ومتى يمكن أن يوصف أمر بأنّه كذب في حين لمن يحقّ له الوصف بالحقيقة، ثمّ خلص إلى أنّ الوضع كلّه يرجع إلى وجود قوانين ما، هي من توجّهنا نحو الاتجاه المفترض ولذلك يقول: "أريد أن أذكر مناقشة راهنة...حول هذا الموضوع...وذلك قبل أن أتركه-كما تركوه-دون حل"[2]، ثمّ يردف في الأخير إنّ "التخييل أكثر تعقيدا من الكذب بكثير..فالتّخييل(التّظاهر دون نيّة الخداع)هو ابن الكذب" [3].

إنّ الباحث يشير إلى أنّ التّخييل درجة من درجات الكذب الذّي يمكن أن تدلّ عليه علاقة الصّدق بالكذب في ارتباطهما بواقع أو معتقد المخبر عنه، الذّي دلّت عليه البلاغة، إلاّ أنّ دلالة التّخييل على الأدب –كما لوحظ سابقا-تجعل عمليّة التّصديق أمرا غير فاعل في بناء النّص.

جاء في "معجم نقد الرّواية"؛"التّخيل هو طاقة الفكر على جمع شذرات النّصوص المقروءة والذّكريات البعيدة والتّجارب المختلفة في حركة متّجهة نحو غاية هي خلق عالم الرواية"[4].وعلية يكون التّخييل وحدة بناءة في تشكيل النّص السّردي،خاصة إنّ النّص هدفه تأطير هذه الإنسانيّة أواحتوائها، لذلك تقرّر"مونيكا

*تزيح "هامبورغر"(kat hamburger) في كتابها"منطق الأجناس الأدبية"(logique de genres littéraires)من نسقها الأجناسي :السيرة الذاتية، المقالة ،التاريخ ..مؤكدة على الطابع التّخييلي،ومصطلح التّخييل في نظرها يحيل إلى المحكي التّخييلي،الدراما،البلادا الغنائي السردي،المحكي السينمائي،ينظر ،مصطفى النحال :حول كتاب "منطق الأجناس الأدبية"، مجلة بصمات، ع 4 ،1990 ،ص 209 .

[1] :G. Genette :Fiction et diction,éd seuil ,3 ,2004,p97 .

[2]: والاس مارتن :نظريات السرد الحديثة،تر حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ،1998، ص246.

[3]:المرجع نفسه ، ص247.

[4]: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي،انجليزي،فرنسي)،مكتبة لبنان ، ناشرون، دار النهار للنشر،ط1 ،2002 ،ص 101.

فلودرنك"(Monika Fludernik)في (an introduction to narratology) –بعد توضيحها لجوهر السّرد في كونه يقع بالاتصال بالتّجربة الإنسانيّة–إنّ التّخييليّة أساسيّة للفعل والسّلوك الإنسانيين[1]، فالتّخييل جزء من هذه الإنسانيّة وهو أحد أهم دوافع التّغيير والاستمرار.

ارتباط التّخييل كظاهرة فعليّة وفكريّة بالسّلوك الإنساني من المعطيات المهمّة التّي اعتنى بها الباحثون في مجالات مختلفة، جعل المفهوم يكتسب معان مختلفة يحدّدها الحقل المعرفي الذّي يؤطّرها*، وقد أخذت هذه الظّاهرة شوطا كبيرا في الفلسفة والتّحليل النّفسي منذ "فرويد" عند تحديده موقع الذّات وعلاقتها وإبراز دوافعها، مهما كانت هذه الدّوافع في طلب تحقيق رغبات خفيّة، إذ يشارك التّخييل–وفقه– في خلق حياة تخييليّة أوفي تفسيرها بطريقة ما[2]، سيشبه فيها عمليّة التّخييل الإبداعي.إنّ هذا التّنوّع يحيل إليه الدّارسون وهو ما سجّله أحدهم في إقامته لتصوّر التّخييل بدلالته على المحاكاة عند أرسطو أو التّخييل الرّمزي النّاتج عن الإيحاء،كما قد يعود على نوع من الصّور ،لأنّه لا يمكن فصل التّخييل عن فكرة الصّورة، والذّي يمثّل في بعض الحالات بالأيقونة وذلك بتفعيل الصّورة عن طريق البصريات...[3] ،وهو في هذا العرض يقدّم علامات التّخييل ووسائله.

ما يجب الاهتمام به في هذه الحال هو ارتباط التّخييل بالفعل الرّوائي، هذا الأخير الذّي يعبّر إمّا عن فعل وقع أوفعل لم يقع، وعليه فالتّخييل قد يوافق الواقع كما قد يدلّ على اللاّواقع، هذا لا يعن أنّه يعيد الواقع بشكل مذكّرات وإنّما سيكون هذا الواقع من متطلّبات (الماقبل النّص) الذّي يتّخذ حكم التّاريخي، ليندمج في عمليّة الإنتاج، ووسيلته في ذلك هو التّخييل، وفي هذه الحال لا يكون "التّخييل إنجاز ربط الأشياء ببعضها فحسب بل هو أيضا تمثيل للعلاقات الممكنة أوتواصل يهم العلاقات الممكنة"[4].

إذا كان هذا هو التّصوّر العام عن التّخييل، فماذا عن مصطلح الخيال الذّي يتولّد عن المادة نفسها ويؤدّي في بعض الاستعمالات المفهوم نفسه، خاصّة في الانتقال من لغة إلى أخرى عن طريق التّرجمة.

---

[1]: ينظر،مونيكا فلودرنك:مدخل إلى علم السرد،تريا سم صالح حميد،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1،لبنان،2012،،ص ص 122،123.

*لقد تعرّضت علوم مختلفة لمفهوم التّخييل وقد اتّخذ دلالته من خلال العلم الذّي يتبنّى تفسيره ،كالفلسفة على نحو أرسطو ..وابن سينا،الكندي..والدراسات البلاغية ،والرياضيات وعلم النفس ،....

[2]. للاطلا ع أكثر على دواعي التّخييل عند فرويد وارتباطه بالحلم ووسائل تصوير الحلم ،ينظر،سيجموند فرويد:تفسير الأحلام،تر مصطفى صفوان،دار المعارف،مصر،دط،د ت،ص ص 116 -118 ،و321 وما بعدها.

[3] :Claude-gilbert dubois :l'imaginaire de la renaissance,éd 2,press universitaires ,France ,1985 .pp17-20.

[4].فولفغانغ إيزر :التّخييلي والخيالي،من منظور الأنطربولوجية الأدبية، ترجمة حميد لحميداني و الجلالي الكدية ،ط1 ،مطبعة النّجاح الجديدة،المغرب،1998،ص16.

1 .2 الخيال:

اشتقاق هذا المصطلح من مادة(خ ي ل) جعلته ينصرف إلى المعاني ذاتها التّي أنتجتها المادة في غيره من الألفاظ كالتّخييل مثلا، ولذلك فمفهومه اللّغوي ارتبط بمفهوم هذه المادّة التّي سبق تحديدها في بعض المعاجم العربيّة من الوهم والظن والظلّ وغيرها، وهي لا تختلف عمّا أوردته قواميس التّرجمة لهذا المصطلح، ذلك أنّه دلّ على المعاني نفسها لألفاظ قابلوا بها مصطلح "الخيال"ومن أهمها؛fiction ، imagination ,ombre [1]، وقد وردت كلمة fiction في قاموس" la rousse " بمعنى ابتكار أشياء وهمية غير حقيقية و"imaginaire "بمعنى ما لا يوجد إلاّ في الذّهن، فهو تخيلي (fictif)[2] ،وفي معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة وردت بمعنى؛ القدرة على تشكيل صور الأشياء والأشخاص، والخيال يحفظ مدركات الحس المشترك وصور المحسوسات"[3].

مع كلّ هذه الاستعمالات المصطلحيّة المتنوّعة يمكن الإشارة إلى استخدام أرسطو لمفهوم المحاكاة الذّي دلّ به على معنى الخيال*، حيث إنّ الشاعر في محاكاته يسلك ثلاثة طرق؛إمّا أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون، أو كما يحكى عنها، أو يظنّ عنها أو كما يجب أن تكون [4] . وهو في هذا الباب عرض إلى أن المحاكاة تنوّعت وفقا لنوع مادة المحاكاة، أوموضوعها أوطرقها[5] .

كما دلّ الخيال،أيضا، على"العمليّة الكليّة التّي تضمّ كلّ العمليّات الفرعيّة من تخييل وتخيّل، وهو مرتبط بالنّظام أوالأسلوب الخاص بالتّكنيك[6]، وعليه يمكن عدّ الخيال التّوجه المنظّم الذّي يحمله المبدع لطلب نوع من الحقيقة حتّى لا يقع في الوهم[7]، وعندما يجتمع الخيال بالوهم يصبح المرجع (الماقبل النّص)ملكة ينتجها المتلقي وفقا لنوع حركيّة الخيال التّي استقبلها، وكلّما ردّها إلى العقل مالت تلك الملكة إلى حدود الواقع، وإلاّ سيتحرّر المرجع من كلّ تلك الحدود الموجودة ويرتقي مسلك الابتكار، عندها سيكون الوهم دورة من دورات

---

[1]: ينظر،جوزاف نعوم حجار:المرجع(قاموس عربي فرنسي)،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت ،ط1 ، 2002 ،ص847.

[2] :le grand la rousse ,ed la rousse ,2014,pp 494-595.

[3]. سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دارالكتاب اللبناني،بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء،المغرب،ط1،1405 ه،1985 ص87 .

* يقول" جيرار جنيت"لست أول من اقترح ترجمة المحاكاة(mimésis) بالخيال(fiction)،ينظر:

G. Genette :Fiction et diction ,p96.

[4]:ينظر،أرسطو طاليس:فن الشعر ،ص215 .

[5]. ينظر،المرجع نفسه ،ص71 .

[6].ينظر، عبد الحميد شاكر: الخيال(من الكهف إلى الواقع الافتراضي)،عالم المعرفة ،صفر 1430 ، فبراير 2009 ،د ط، ص 51.

[7]. نظر للوهم في مراحل سابقة على أنه صورة من الخيال ،على نحو ما ذهب إليه"ابن سينا" الّذي ميّز بين التخيل والتوهم والمتخيلة ،وهذه الأخيرة هي من تستعيد صور المحسوسات بعد زوالها مباشرة من الحس بالإضافة إلى إعادة تركيبها على نحو جديد وهذه القوة إذا استعملها العقل سميت مفكرة،وإذا استعملها الوهم سميت متخيلة. ينظر، عبد الحميد شاكر: الخيال(من الكهف إلى الواقع الافتراضي)،ص 70 .

الخيال ولكنّها الأكثر انشقاقا وانفلاتا عن مواضع المحسوس.

بينما لايبتعد هذا المعنى عمّا ذهب إليه " فولفغانغ إيزر "، (Wolfgang Iser)" في أنّ الخيالي برنامج يهتمّ فيه بأساليب تمظهره واشتغاله[1]، عند ذلك يكون الخيال ملكة ومهارة توحي بتفوّق المبدع في إعادة إدماج اللّاواقعي على مستوى اللّغة ،لأنّ الخيال "كفاية وقدرة على تمثّل الواقع وتصويره في علاقات مختلفة عن اشتراطات هذا الواقع" [2]، والخيال العلمي من تجليّات هذا الخيال،حيث ينشقّ فيه التّصوّر على أبعاد معرفيّة متقدّمة مدارها التّفوق التّكنولوجي والعلمي ومايصاحبهما من ابتكار وتطوّر محدّده مستوى الواقع الرّاهن، وقد تشكّل في المجال الإبداعي ما يسمّى برواية الخيال العلمي ،وهو نوع "يهتمّ بما قد يحدث في المستقبل حتى عندما تكون الرّواية منصبة على الماضي فهو مهتمّ بتوقّعات النّاس أكثر من اهتمامه بتجاربهم"[3]، فالخيال قوّة دفع أماميّة مستمرّة في الذّهن تصنع التّقدم والإبداع كما تصنع التّخييل الرّوائي، وتنعكس صوره في الواقع.

يرى في هذا الشّأن"غاستون باشلار"،(Gaston Bachelard)؛ أنّه يمكن أن نميّز بين نمطين من الخيال ؛الخيال المادي والخيال الصّوري، حيث يمكن إدراك هذه الصّورة من خلال إدراك الشّكل و الماهية معا، فهو يؤكّد ألاّ حياة للصّورة بالشكّل دون ماهيته، فكثيرا ما تفقد الصّورة صفة الحياة فيها لأنّها تغدو مجرد ألعاب شكليّة ولهذا يلحّ بشدة في دراسة الخيال على الوقوف عند علاقات السّببية الماديّة بالسّببية الصّورية، حيث الخيال يفرغ العمق والخصوصيّة المادية [4].

يمكن تفسير عمليّة التّصوير هذه من خلال حدود الواقع التّاريخي الذّي يعني، في مفهوم عام، الحقيقة ويجانب بشكل آخر الخيال،لأنّ مفهوم الواقع يحمل تصوّرا بسيطا، هواعتقاد وجوده (أي تحقّق كينونته) بالحواس؛ (يُرى،يُلمس،يُشمّ،يُسمع،يذاق)،فتلك الحدود المادية الواضحة تعدّ مظاهر تشكّل ماهية فعل الحقيقة .أمّا الخيال فيمكن توصيفه بما غابت عنه هذه الحدود جميعا، وقياسا على ذلك استلزم نعت النّص بالخيال(فعل تخييلي)، لأنّه ينطلق من تصوّر متوهّم لدى المبدع يبنيه ويعيشه داخل مخيّلته، ولا يؤمن بوجوده إلاّ إذا تجاوز مخيّلته،وتمظهر في شكل مساحة مقروئيّة،(أي اعتقده القارئ)؛بأن تمتدّ بنيته نحو حدود معرفيّة

---

[1]: فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ، ص ص 29 ،30.

[2]: محمدالديهاجي:الخيال و شعريات المتخل(بين الوعي و الآخر والشعرية العربية)منشورات محترف الكتابة ،فاس ط1 ،ص9.

[3].جون جريفيث:ثلاث رؤى للمستقبل،أدب الخيال العلمي الأمريكي والبريطاني والروسي ،تر فؤوف وصفي،الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ،2009 ، ص23.

[4]:ينظر،غاستون باشلار:الماء و الأحلام (دراسة عن الخيال والمادة)،ترعلي نجيب ابراهيم، المنظمة العربية للترجمة، مركزدراسات الوحدة العربية ،ط1 ،بيروت،ديسمبر 2009 ،ص-ص 14 - 16 .

معيّنة،تنتج حدّا للّاواقع، أي الوجود الثّاني الممكن لتلك الحدود بفعل التّخييل.

سيتّضح ذلك أكثر بمثال العودة إلى ما يعرفه الإنسان عن عالم الغيب؛ من ملائكة وشياطين وغيرهم ،فهو لا يستطيع أن يضع لها حدودا و يسِمها بحقيقة ثابتة ، لعدم امتلاكه رؤية واضحة عنها —على رغم ممّا تحمله هذه الحقائق من معالم في المرجعيّة الدّينية– فهي تظلّ تصوّرا لا يملك الإنسان لها تمثيلا إلاّ متخيّلا عنها، ولهذا فلايمكن أن يتّخذ لها شكلا ما، إلاّ إذا أسند إلى حدود الحقيقية(مع أنّ القرآن الكريم أعطى لنا تصوّرا معيّنا لتلك الحقائق). وهكذا يمكن اعتبار نص التّأريخ نص الحقيقة بالنّسبة للواقع لما يحمله من حدود ماديّة وعلى عكسه نص الرّواية.

إذاً، فالحقيقة الّتي بعثها الرّوائي في نصّه ليست الحقيقة الأولى (الفعل الحقيقي)ولكنّها حقيقة انتقلت من التّعيين الأوّل في الواقع إلى اللّاتعيين في النّص(المتخيّل) بفعل التّخييل، وهو ما أوحى به قول الباحث ف.إيزر" إنّ العناصر الواقعيّة إذا انتقلت إلى النّص أصبحت دلائل لشيء آخر فيحدث التّحوّل من التّحديد إلى اللّاتحديد بسبب الفعل التّخييلي "[1] .

من هذا المنطلق، فلا فعل إلاّ فعل التّاريخي في (الماقبل النّص) وبالتّالي لم يخل التّاريخي من التّخييل، هذا الأخير الذّي مثّل عملة الفعل الرّوائي بوصفه جنسا أدبيا موصوفا في حقله الفنّي،(على نحو نعت جنيت الأدب بالخيال أوأرسطو)،لا نصا تاريخيا بمجرّد متحه من التّاريخ ووثائقه،فستظل"الوثيقة بكماء لاتقول إلا خبرا واحدا وعلاقة أفقية بين الحدث و تمثله، لأن التاريخ هو من مجال المتخيل "[2] ، فماذا لو أُعتقد تصوّر نصّ المتخيّل يخلو تماما من أيّ حدّ واقعي، هل يمكن التّواصل معه؟،هل يمكن أن تجسد الحقيقة الممكنة للإنسانيّة التّي هي هدف الإبداع؟.

الغالب في هذا الافتراض، غياب الفهم للمتخيّل،إذ يبقى مجسّدا للغرابة، بعيدا عن احتماليّة كينونة ما ، فلا امتداد حقيقي يرسم أبعاده، وهو أمراستدعى ارتباط الخيالي بالواقعي،ولعلّه عرض لا يختلف عمّا ذهب إليه" إيزر"في إبعاده المعارضة الواقعة بين الواقع والتّخييل والدّعوة للنّظر إليه من زاوية تفاعليّة لهذه المكوّنات،فلا يمكن أن يحصر النّص في عناصر الواقع المرجعي ولايمكن تحديده في المميّزات الخياليّة،كما أنّه يقترح استبدالها بمصطلح ثلاثي؛ الخيالي والتّخييلي والواقعي، وبذلك يكون" النّص الأدبي من الواقع وأنواع التّخييل، ولذلك

---

[1]. ينظر،فولفغانغ إيزر:التّخييلي والخيالي ، ص9.

[2]: عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)، ابن النديم للنشر و التوزيع ،الجزائر، ط1 ، 2009، ص 10 .

فهو يولد فاعلا بين المعطى والمتّخيل "[1].

حسبي فيما قيل إنّ الخيال وحدة تُردّ إليها جودة الكتابة،وإنّه ملكة قادرة على تحديد تمظهرات الحقيقة بصورتيها ؛الماديّة والمعنويّة،وهو جانب يطال مختلف أنساق العمل الرّوائي .من كلّ ذلك ،سيكون التّخييل درجة تاليّة للخيال، فإن كان الخيال هو مجموع المدركات(الصّور) الذهنيّة التّي اكتسبها المبدع في تجاربه المختلفة،كما بين ذلك "جان بول سارتر"(Jean- Paul Sartre)في أنّ الخيال من الآثار المتبقيّة في الدّماغ*[2]،فالتّخييل هو العمليّات المنتجة لعمليّة التّصوّر بواسطة فعل التّخييل لتحقيق الانسجام حتّى يكتسب العمل شرعيّة القبول،يتّضح هذا المعنى من خلال العلاقة التّي ينشئها"أيزر" بين التّخييل والخيال متسائلا "هل تكون النّصوص غير التّخييليّة بدون خيال"[3]، وهو بيان آخر أتاح الحكم على النّص بالتّخييليّة بغض النّظر عن نوع النّص،وإنّما بخياليّتها التّي أنتجها الفعل التّاريخي عموما.وهذه العمليّة التّخييليّة هي من سمحت بتمظهر موضوع ما يمكن أن يكون هو المتخيّل،هذا اللّفظ،أيضا، قد شارك غيره من الألفاظ السّابقة في الدّلالة على العمل الأدبي فماهو المتخّيل إذًا؟

2 .2. المتخيّل

لا بأس بالتّذكير أن اللّفظ لم يسلم هو الآخر من غياب الضّبط قي التّرجمة،إذ ورد هذا المصطلح في"معجم المصطلحات الأساسيّة في علم العلامات" مقابلا للمصطلح (imaginary) **وفيه بيّن أن كلمة المتخيّل تشير في معناها المعتاد إلى المنزلة الخياليّة لمدلولها،وهو مصطلح ارتبط بما ذهب إليه" جاك لاكان "(Jacques lacan) المحلل النّفسي في تحديد المجال الّذي يبدأ فيه تكوين الذّات كهوية[4].

في الواقع،يُحدث فعل التّخييل ترابطا بين العناصر الحاضرة والغائبة التّي يمنحها الخيال لتشكّل بعد عمليّة سلب وتركيب وإزالة؛ النّص المتخيّل الّذي يمثّل النّتيجة الحتميّة المتعلّقة بالتّنظيم المجرّد للأشياء المتخيّلة أي تجسيد الملكة الخياليّة على مستوى الحسّ ، فيكون المتخيّل "تحقّق وتجلّ مادي للخيال بحيث يجعله ينتقل من

---

[1]: فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ، ص7.

[2]جان بول سارتر:التّخيّل،تر لطفي خير الله،تونس،2001 ، ص18،ينظر الموقع .www.fiseb.com /

* يذكر في هذا المقام موقف ديكارت من الخيال:إنّ حدّ ديكارت للخيال بأنه حركات الأرواح الحيوانية لمكان الأثر الخارجي الّذي يثيرها،ينظر المرجع نفسه ،ص ن .

[3]: فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ، من منظور الأنطربولوجية الأدبية،ص7.

** في الواقع أنني لم أجدتحديدا للمتخيل يختلف عن (imaginaire)الذي دلّ عليه التّخييل،وبالتّالي اشتركا كل من التخييل والمتخيل في الترجمة نفسها.

[4]دانيال تشاندلر:معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)،ترشاكر عبد الحميد،أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات،دراسات نقدية ،مطابع المجلس الأعلى للآثار ،ص ص 85، 86.

مجاله الذّهني الموسوم بالتّجريد إلى التّمثيل الحسّي الملموس عبر الصّورة الشّعرية"[1]، وهو في مجال آخر"الملتقى الأنتروبولوجي الذّي تتقاطع فيه كلّ أساليب التّفكير الإنساني"[2]، أي إنّه يظلّ محور جمع للخيالي والعقلي فلن يخلو الأوّل من بعض عقل ولن ينمُو العقل دون حافز الخيال،إذ "لا يمكن أن نفصل بين حدود العقلاني والمتخيّل لأنّ في العقلاني يسكن المتخيّل وفي المتخيّل شيء من المعقوليّة"[3] .

المتخيّل هو الوليد الذّي ينشأ من اندماج الصّور الماديّة* السّابقة مع الصّور التّجريدية، ولهذايقدّم "غاستون باشلار" هذا التّوضيح في موضع حديثه عن الصّور التّي ينتجها الشّاعر؛إنّه من الممكن جدّا اختراع ذات أو كائن حيث إنّ هذا المخترَع يعود إلى أصل في ذات الشّاعر أوالإنسان، وآخر خارج عن هذه الذّات ،وهو ما يقوم به فعل التّخيل الذّي يلغي كينونة من الأرض عند الفرد ليعيش في مملكة أخرى وهي مملكة الأنا –كما دعاها غاستون باشلار– التّي يحيا الفرد من جديد بداخلها بفضل تلك الحركة أو الفعل الذّي يمتد من داخل الذّات إلى خارجها.[4]

أي الرّجوع على نحو ما إلى تأصيل هذه الكينونة أو النّص الإبداعي، لكي لا يختلف عن الأصل وهو الواقع أوالتّاريخ وفي الوقت نفسه لا يرتبط به، بل يحيد عنه إلى متخيّل يمكن أن يعتمد عليه في صناعة عمله ولكن لا يمثّله،أكدّ هذا الطّرح التّصوّر الذّي أقامه"جان بول سارتر" للتّفريق بين موضوع المتخيّل وموضوع المتذكّر،"فالموضوع المتخيّل هو يظهر للوعي بنحو ماهو ليس يوجد بلحمه ودمه، أو بنحو ماليس يوجد إطلاقا؛أمّا الموضوع المتذكَّر فهو يظهر للوعي بنحو ماهو موجود،ولكن ليس وجودا حاضرا،وإنّما وجودا متّخذا حيّزا زمانيّا يسمّى الماضي"[5].

إذن،تبدو العلاقة بين هذه الألفاظ متكاملة ومتواليّة،اشتركت جميعها في إنتاج النّص، حيث سمحت كلّ واحدة من تلك المصطلحات بوجود الأخرى؛ فما امتلكه المبدع من مادة تأسيسيّة أوّليّة لعمليّة الإبداع صحّ إدراجها ضمن الملكة الخياليّة التّراكميّة الخاصّة بالمبدع التّي تخضع إلى عمليّة تخييل عند الحاجة إلى

---

[1]: محمدالديهاجي:الخيال و شعريات المتخيل(بين الوعي و الآخر والشعرية العربية) ،ص10 .

[2]: محمد نور الدين أفايه: المتخيل والتواصل مفارقات العرب و الغرب،دار المنتخب العربي ،بيروت ،لبنان ،ط 1 ، 1414 هـ، 1993 م ،ص34 .

[3]:المرجع نفسه ، ص30.

*يذهب غاستون باشلار إلى أنّ صناعة ضروبا للخيال المادي لابد له من الرجوع إلى أحد العناصر الأربعة(الماء الهواء ،النار ،التراب) الممثلة لجوهر المادة الّتي تتدخل في منح ماهية الإبداع أو قاعدته الخاصة أو شعريته ،ينظر، غاستون باشلار:شاعرية أحلام اليقظة،تر،جورج سعدالمؤسسة الجامعيةللدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ،ط1 ،1411 هـ 1991 ،ص175 .

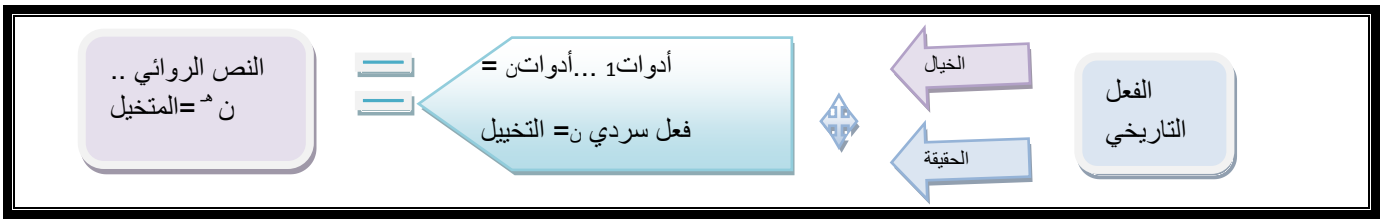
[4]: المرجع نفسه ،ص175 .

[5]:جان بول سارتر:التّخيّل،ص18.

استعمالها لإنتاج نص المتخيّل، ولهذا اعتبر"أيزر"أنّ وظيفة النّص تكمن في كونه يبرز التّفاعل بين التّخييلي والواقعي والخيالي"[1]، ومن شأن هذه الثّلاثيّة أن تصنع عالما للفعل الرّوائي تتراوح فيه درجات الخيال والواقع.

لهذا، يتعيّن على الرّوائي أن يقيم معادلة تجتمع فيها كلّ تلك البيانات لإنتاج النّص، دلالته في ذلك فعل التّاريخي، أمّا ما يرجى من فعل العمليّة السّرديّة فهو تقديم عدد من الإمكانات التّي تتّخذ أشكالا مختلفة في بنينة الرّواية ، يكون الخيال أحد أبوابه الأساسيّة ،هذا الأخير الذّي لا يُستحضر من فراغ، لأنّ الواقع وحده كافل بتزويد المادة اللاّزمة، أي هذه الحياة التّي امتزجت في جميع أطوارها بالخيال متوزّعا عبر ماضيها وحاضرها ومستقبلها(أي الفعل التّاريخي) ،لأنّه يبقى منبّها فاعلا في انفتاح أدوار أخرى للعمل السردي الرّوائي، ويُمكن أن يُجسد هذا الفعل التّخييلي على هذا النّحو:

- ***خطاطة 1 –***



كلّما تعدّدت هذه الأدوات، التّي يتقنها الكاتب في تسريد الخيال و التّاريخ الموجودين والمنتشرين عموما في (الماقبل النّص) التّاريخي، أوفي تغليب أحد هذين الجانبين (الحقيقة أو الخيال)على الآخر بواسطة(أدوات ن)، كلّما تعدّدت أشكال النّص الرّوائي(ن ه)؛"فالسّرد يجسد صيغة الخطاب في الرّواية ويرتبط بشكل وثيق بطرائق الحكي و مايتبع هاتين العمليّتين ، عوامل و تحولات لغوية لها علاقة بتوجيه السرد لخطاب الرّواية "[2] .

بنينة المتخيّل احتاجت إلى حسّ فنّي متميّز في انتقاء مادة العمل الأدبي من التّاريخي، وهذا التّوجّه الاختياري هو من منح الرّواية تلك الخصوبة الشّعريّة، التّي جعلتها انسيابيّة القراءة،لا تكاد تمسك مفتاحها القرائي، وهو ما يميّز إبداعا عن آخر، وما ذلك إلاّ أثر لعبة (نظام فعل التّخييل)،"فاستعادة الأفق الخيّاليّة،هي

[1]: فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ،ص10 .

[2] : عبد الله عبد اللاوي : إبستمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)، ص 160 .

في الأساس عمليّة تأويليّة "[1]، لأنّ التّخييل يفعّل كلّ الإجراءات في الفعل الرّوائي.

بما أنّ الرّواية مصب لمختلف مشارب فعل التّاريخي وخطاب التقت فيه أجناس أدبيّة متعدّدة، جعلتها تكتسب الانسيابيّة، لتكون نصا فريدا يشتبه بأدوار الحياة(في التّاريخي) ولكنّه لا يقصدها، فليس على الرّوائي أن يجسّد ما يعاصره ولا أن يعيد ماضيه،بل عليه أن ينسج فعلا روائيّا، يمكن أن ينطوي على هويّات أجناسيّة مختلفة ووقائع إنسانيّة في ظروف متباينة إلاّ أنّه لا يتمثّلها،فيكفي أن يكون النّص نتاج فعل تخييلي،" فكل فعل يحتوي ، بشكل ضمني أو صريح على إمكانات توليد سيرورة دلاليّة قد تتطوّر في اتّجاهات لا حصر لها ولاعد . وتلك أيضا سمات المحكي "[2] .

في هذا الموضع يتجلّى دور الخيال الذّي يستمدّه الرّوائي من الهويّات السّابقة(في التّاريخي) ليكون ذا أبعاد تأويليّة قد تلغي كينونة معيّنة أوتقرّ وجودها التّاريخي في المتخيّل على الرّغم من "أنّ هدف المخيال ليس إلغاء الواقع أو التّاريخ أو أن يحل مكانهما " [3] في عالم الحقيقة.

عندما تبحث الدّراسات في العلاقة القائمة بين التّخييل والرّواية ، فهي في أغلب الأحيان تحيل إلى علاقات الاحتواء بينهما، وحاجة أحدهما للآخر.ومن ثمّ ؛ يمكن التّساؤل؛هل يقع التّخييل خارج هذا الجنس الأدبي؟، فتكون الرّواية نصّا لاتخييليّا، هل يجوز أن يقال على عمل ما بأنّه رواية وقد خلا من التّخييل؟ أم إنّ التّخييل هو من يمنحها اسم الرّواية؟.

أثبتت هذه الرّؤية علاقة الانصهار بين التّخييل وفعل الرّواية، بل إنّ التّخييل دال يتضمّن توليد النّص الرّوائي، فعندما انتقلت الحقيقة إلى النّص الرّوائي، فهي لا تدلّ على الواقع السّابق، إنّما تتحوّل إلى دلالة جديدة عائدة إلى النّص ومنتعشة من خلال الأنساق الأخرى، وهو معنى تحقّق بالبحث في العلاقة بين هذه الأنساق وإمكانيّة معالجتها بفعل التّخييل، الذّي يحتاج هو الآخر إلى إمكانات وإجراءات تسوّغ له بنينة فعل روائي يوجّهه الفعل التّاريخي بشقّيه الحقيقة والتّخييل، فينتج الرّوائي نصّه من خلال تفاعل كلّي لتلك البنيات، حيث يتيح حياة لا تشبه الواقع ولكنّها تحمل صدقه، ويمكن أن يمثّل ذلك في بعض الحالات بالأحلام التّي تنطلق مما يحمله الفرد النّائم في مخيّلته(أي وجود مادة أوليّة ما) على نحو شخصيّات إنسانيّة معروفة،مثلا،

---

[1]. نادر كاظم: الرواية و إعادة تحبيك التاريخ (قراءة في التنور و البرزخ لفريد رمضان)،الرواية و التاريخ(دورة عبد الرحمن منيف للأبحاث) ج2، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي،2005 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،2008 ،ص632 .

[2]: سعيد بنكراد : السيميائيات السردية دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص 54 .

[3]: عبد الله عبد اللاوي :ابستمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)،ص 11 .

لكنّها تغيب داخل فضاء جديد (بزمانه ووقائعه) في حلم الفرد؛ كماقد يعيد الحلم حياة قديمة ، أوقد ينفذ إلى أفق آخر غير الذّي عرفه، وغيرها مما يطرأ في مخيلة الحالم.

هكذا يقع التّخييل داخل النّص الرّوائي على صورة حلم الحالم ، يحاول بواسطته الرّوائي إنتاج حكاية مختلفة(لايهتم إن تشابهت مع المنطلق الواقعي ولا يهمّ إن أُستغرقت في أزمان ما،المهمّ إنّه نصّ يختلف، لأنّه ليس الواقع وليس الوهم، وإنّما هو رؤية جديدة لكلّ تلك العناصر، يجمعها بواسطة آليّات مناسبة تصنع الانسجام، فينتقل من الواقع إلى الخيالي عن طريق التّخييل الذّي يكسبه صفة التّجسيد الواقعي، يقول إيزر:"الفعل التّخييلي يمكّن من اكتساب صفة الواقعي"[1].

1. 1 .3. آليات التّخييل :

بما أنّ العمليّة الإبداعيّة احتاجت إلى تضافر جهود متباينة لمختلف الإمكانات التّي أسهمت في إنتاج النّص، فقد كان يجب في هذا المقام تعيين الأطراف التّي تدخّلت في عمليّة التّخييل، على الرّغم من صعوبة التّمييز بينها كونها تتلاشى جميعها داخل التّاريخي ،هذا الأخير الذّي مدّ العمل الإبداعي بصور وأفكار تحققّ(الماقبل النّص)، عندما انتقى منه المبدع صوره المتناثرة فيما يمثّله "فعل الواقع –الحقيقة"، ثم قام بتحويله إلى "فعل لغوي"حمل على الأقل صورته المعجميّة والدّلاليّة ليكون موحيا بما يكفي لإنتاج المتخيّل،وعليه تروم الدّراسة البحث عمّا يمكن أن يجمع مسعى المبدع بمسعى المتلقي، هذا الأخير الذّي بدأ من حيث انتهى المبدع، فعمله يتحدّد من خلال (عالم النّص)، إذيعيد قراءة هذه الدّوال ويتمثّلها من خلال إعطاء الفعل اللّغوي إمدادات خاصّة به تنتمي إلى موسوعته المعرفيّة وتتقاطع مع النّص، ولهذا فالآليّات لن تحيد عن هذا النّظام لتكون فعلا وسيطا متاحا لفعل الإنتاج وفعل القراءة.

لم تكن المساعي التّي قدّمها الدّارسون بعيدة عن هذه الأغراض في تحقيق وسائل إنتاج المتخيّل والبحث في التّخييل، بل تضافرت جهودهم لتنتج نظريّات متعدّدة في التّلقي والقراءة والكتابة ...واعتبارا لذلك فإنّ آليات التّخييل من مجموع تلك الأنظمة التّي أنتجت الأبحاث في مضمارها تصوّرات معيّنة.

لا شكّ أنّ النّص مجموعة من الأسنن نقلت أفعالا مختلفة للتّاريخي تحكّمت فيها نسيج اللّغة وعلاقاتها بالبناء والسّياق والإنتاج والتّلقي، أي كلّ ما يمكنه أن ينتمي إلى (الماقبل النّص) و(النّص)؛"فالنّص جمع وهذا لا

[1]. فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ، ص9.

يعن فقط أنّ النّص يحتوي على عدد من المعاني،ولكنّه يعني أنّه ينجز جمع المعنى نفسه، والنّص ليس مشاركة وجودية للمعاني ولكنّه ممرّ وانتقال...فإنّه لا يستطيع أن يصدر عن تأويل واحد...ولكنّه يصدر عن انفجار وانتشار"[1]،ففاعل التّحريك وتوزيع الوظائف في هذا العمل هو الفعل بأنواعه ؛ الحقيقي والتّخييلي.

بما أنّه تمّ تحديد فعل الحقيقة مبدئيا بدلالته على يقين الأداءات والمنجزات التّي تنسب، غالبا، إلى الماضي أوالحاضر، فإنّ الفعل الرّوائي هو ذلك النّسق الذّي انتظمت وفقه صناعة هذا الجنس الأدبي وهكذا لابدّ لفعل التّخييل من أن يقوم بعمليّة التّفعيل وإدماج كلّ تلك المركبّات التّي يتحقّق معها الانسجام والاتّساق؛معنى ومبنى،أي أن يجد العمل موقعه في التّاريخي بتفاوت درجات اليقين فيه والخيال،فيؤسّس شرعيّته في هذا التّاريخي، وهذه الشّرعيّة تحتاج إلى أدوات تؤهّلها على مستوى انسجام الحقيقة بالخيال، هذه الأدوات هي ما يوعز إلى أفعال التّخييل من ضوابط،فيكون "الفعل هو الأساس، أما الفاعل فيمكن استبداله دائما بآخر، الفعل هو أساس تعريف الوظيفة "[2].

أشار "إيزر"في عمليّة إنتاج النّص الأدبي إلى تدخل بنيات تخييليّة خاصة تتفاعل فيما بينها لتحدث الاندماج بين الواقعي والخيالي، الذّي لا يتمّ من خلال المحاكاة البسيطة للبنيات الموجودة على مستوى المرجع الواقعي، بل من خلال عمليّة بناء هذه البنيات عن طريق فعل التّخييل الذّي مايز بين أفعاله بواسطة الوظائف التّي أدّتها هذه الأفعال والتّي حدّدها في : فعل الانتقاء وفعل التّركيب و فعل الكشف الذّاتي للتّخييل.

3-1 .الانتقاء :

يقصد بالانتقاء هذا الإجراء الذّي يتحقّق من خلال علاقة االمتخيّل بالتّاريخي (الماقبل النّص)، أي مجموع الأنساق خارج النّصيّة (تاريخيّة وثقافيّة..) التّي تفعّله فتجعله يُلاحظ ويُثار بما تلحقه بتلك الأنساق المرجعيّة من تفكيك وعبث وبعثرة ونسف نموذجها الموجود،"فكل نص أدبي يتضمّن حتما عمليّة انتقاء من الأنساق الأدبيّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة والثّقافيّة التّي توجد كمجالات مرجعيّة خارج النّص"[3]، فتكون هذه العمليّة الصّانعة لنص يستدعي المرجع ويعيد تنظيمه بطريقة انتقائيّة لأنساقه، هي من تكسبه فعل التّخييل وليس نوع المرجع، بمعنى أنّ العنصر المنتقى ينحلّ من جديد داخل النّص الجديد(العالم النّصي) مثقلا ببنيته ودلالته، فينماز ويبرز بعد أن كان معطى عاما في (الماقبل النّص)، وقابلية البروز والملاحظة يحدثها فعل

---

[1]. رولان بارث:همسهسة اللغة،ص90.

[2] :سعيد بنكراد : السيميائيات السردية، ص 41 .

[3]. فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ، ص 11 .

الانتقاء، وهو في هذه الحال يمنحها سمة المرجع،"فالعناصر التي أدمجت في النّص ليست تخييليّة في حدّ ذاتها، بل إن انتقاءها هو فعل تخييلي يمكن من خلاله للأنساق الموجودة كحقول مرجعيّة أن تنفصل عن بعضها البعض- بطريقة مفارقة-وذلك بالذّات لأنه يتم تجاوز حدودها"[1] .

تهدف عمليّة الانتقاء إلى جعل العناصر المختارة تركّز الضّوء على حقل مرجعي ما لتكشفه للإدراك ،وبالتّالي فهي، حسب "إيزر"، تسمح بإدراك كلّ العناصر المقصاة، وهو أمر يستدعي التّعامل مع الحاضر الذّي يدلّ على الغائب.إذ تمتدّ العناصر المختارة داخل نماذج جديدة فتقرأ بطريقة مختلفة عمّا كانت عليه سابقا في نسقها المناسب لتقوم عمليّات الحذف والاتّساع والمماثلة بخلق هذا العالم الجديد، ومن الأهداف التّي يرومها فعل الانتقاء،أيضا، هو إبانة قصديّة النّص من خلال انتزاعها من وظيفتها الأصليّة داخل الواقع واتّخاذها تمظهرات يعبّر عنها النّص، لتنشأ علاقات جديدة تحتكم إلى التّجاور والتّجاوز والتّماثل مع حدود المنتقى في التّاريخي(الماقبل النّص).

أهميّة الانتقاء تتجلّى من خلال الاعتداد به كتمظهر أولي لعمليّة بناء المتخيّل، إذ تحتاج هذه العمليّة لمواد ولبنات تؤسّس عليها متخيّلها،وبهذا الصّدد يمكن التّعبير عن هذه العمليّة الاختياريّة بمصطلح "التّكثيف" الذّي استعمله"فرويد" في بناء الأحلام،ليكون التّكثيف ظاهرة تقابل الانتقاء، فقد عبر عنه "فرويد" بأنّه عمليّة مقتضبة إذا ماقورنت بسعة أفكار الحالم، أي إنّه يكثّف وينتقي من معارفه لينقل العناصر البارزة في محتوى الحلم –على حد تعبير "فرويد"-وبالتّالي فعمله لا يختلف عن عمل الأديب، فإن كان التّكثيف والنّقل لهما نشاط في تحويل الأفكار الكامنة إلى محتوى(الحلم)[2]، فكذلك هو فعل الأديب الذّي ينقل هذه المعطيات المنتقاة ويحوّلها إلى محتوى العمل الإبداعي.

يمكن الجزم،غالبا، بعدم استغناء النّص الرّوائي عن فعل الانتقاء ولكن بدرجات متفاوتة ،تعود إلى المتراجحة التّي تصنعها عمليّة التّجاور بين الخيال والحقيقة، بل إنّ معظم أنساق الرّواية تخضع لهذه العمليّة الانتقائيّة والتّي تتباين دراجاتها وفقا للموضوع،فإن كان الهدف مكانيا، اعتلى هذا المكوّن غيره وكذلك إن خصّ الزّمان أو الشّخصيّة أوغيرهما، فالرّوائي يتخيّر عناصره بمقصديّة موجّهة ،غالبا، ضمن التّاريخي، والانتقاء عمليّة تقنيّة قادرة على تأطير تلك المكوّنات بطريقة المزج أوالحذف أو التّحوّل والاتّساع أوحفظ النّموذج المرجعي، حيث تتدخّل فيها براعة الكاتب وملكته في صناعة العمل الإبداعي، ومن صور فعل الانتقاء ما

[1]. المرجع السابق ،ص11.

[2]:سيجموند فرويد:تفسير الأحلام،ص ص 317 -321 .

يتمظهر في بعض روايات"واسيني الاعرج" في ظلّ التّعبير عن تيمات معيّنة في نصوصه وذلك على مستويات مختلفة، فأحيانا تتركّز سلطة هذا الفعل التّخييلي على المكان" كبنيّة أساسية من بنى النّص الرّوائي، فيرتبط النّص بهذا النّسق ويكون للانتقاء دور بارز في استحضار التّاريخ المكاني ،كما يمكن أن يبرز الانتقاء فعل الزمان، فتسود فعل الرّواية فعل الزمان التّاريخي وهكذا أيضا مع الشّخصيات أوالذّوات، ولمقاربة هذه المستويات بشكل واضح يجب معالجتها من منظور الفعل التّاريخي.

3-2 . التركيب :

يعدّ التّركيب خاصيّة من خصائص اللّغة وهذا الانتساب اللّغوي يمنحه القدرة على الانسياب ،فهو لا يلبث إلاّ أن يكون وسيلة طيّعة في مختلف الدّراسات؛ استعملته الرّياضيات والفلسفة والعلوم والفيزياء...فهو نسق سمح للأشياء باتّخاذ تصوّر ما، لهذا يمكن اعتبار التّركيب مرحلة مهمّة لتمايز الأشياء والمفاهيم، ولذلك فمهما اعتمد الأدباء مادة مرجعيّة واحدة فنصوصهم ستختلف، عندما تختلف طريقة تركيبهم، لأنّ"العناصر التي تتركّب داخل النّص تتصنّف من الكلمات ومن معانيها"[1]، فالتّركيب يعطي للنّص حقيقة مختلفة، تحرّرها المادة المنتقاة للمرجعيّة، لصنع عالم خيالي آخر، فهو ينتج معاني جديدة يجتمع فيها المعنى المعجمي ثمّ بما يضيفه استقراره الجديد في فعل النّص.

إنّ التّركيب فعل تخييلي يتمّ فيه تجاوز الحدود، إذ تستعمل فيه المعاني المعجميّة لتحرير الحدود الدّلالية، ،فيشتغل التركيب كوسيلة للكشف عن ماهو مختلف في ما هو متشابه، فهو يبنين بطريقة يمكن معها إحداث التّوازن بين الأرضيّة الأماميّة والخلفيّة، أي الاحتمالات الدّلالية للنّص وعلاقتها بالعناصر المنتقاة، وبالتّالي فأهميّة الحقل المرجعي ستختفي وتظهر من بؤرة التّركيز لتكشف عن شبكة التّراكيب الممكنة للنّص[2].

لقد أشار"سيجموند فرويد" إلى أهميّة التّركيب من خلال دراسته في تفسير الأحلام، حيث بدت طريقته في استعمال التّركيب غيرمختلفة عمّا هو عليه في الأعمال السّردية، إذ يستحضرالمحلل النّفسي التّركيب بعد مرحلة مهمّة وهي مرحلة "التّكثيف"التّي يمكنها أن تقابل مرحلة "الانتقاء"، وكلاهما يفرزان مرحلة اجتمعت فيها الصّور واختزلت ليختار منها بطريقةلا تنبئ عن وجود روابط منطقية، ووظيفة التّركيب هو أن يمنح هذه الصّور والعلامات دلالات من خلال ضوابط الرّبط والتّفسير، "فالأجزاء المختلفة من هذا البناء المعقد تتداخل

---

[1]. فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ،ص13.

[2]. ينظر،المرجع نفسه، ص ص 13 ،14 .

بالطّبع في علاقات منطقيّة أولغويّة تتنوّع غاية التّنوع:ففيها المتقدّم والمتأخّر وفيها الاستطراد والإيضاح فيها الشّرط والتّدليل والمناقضة"[1]، وهنا وضّح المحلّل أهميّة تلك الرّوابط التّي أنتجها التّركيب في البناء الجديد، وقد خلت العناصر المكثّفة عنده أو المنتقاة عند"إيزر" من هذه الرّوابط، وكيف يمكن لعمليّة البناء من استخراج معان جديدة قد تعارض أوتناقض المعاني الأولى للتّكثيف وهو ما اصطلح عليه"فرويد" بالنّقل" وبالتّالي فحقيقة بناء الحلم لا تختلف عن حقيقة بناء نص، لأنّ هذا الأخير سيجمع بين صوّر اختارها بقصديّة من (الماقبل النّص) ثمّ أعطاها التّركيب بناء مميّزا قد يشبه الصّور القديمة كما قديخالفها.

إن كانت تداعي هذه الصّور عند الحالم يحكمها اللاّوعي، على أغلب قولهم، فعمليّة التّركيب عمليّة قصديّة كما هو الحال في عملية الانتقاء، لذلك لن يحمل النّص المعاني نفسها لصفة العناصر المركبة ،"فحقيقة النّص تصنعها العملية العلائقية من خلال تحديد العناصر التّي تركبها وكذا من خلال التفاعل المتبادل بين تلك العناصر خلال التركيب"[2] ، فهذه العلاقات تغيّر من صفة العناصر وتجعلها تتلاشى في اتّجاه ما يصنعه التّركيب وهذا يعود إلى طريقة اشتغال العملية الترابطية،لذلك انتبه"إيزر" إلى هذه الحقيقة من خلال تحديده لثلاثة مستويات في العملية العلائقية [3]:

المستوى الأوّل: فهناك العمليّة العلائقيّة التّي ترتّب الأعراف الخارج نصية التّي تمّ انتقاؤها، والقيم والإيحاءات والاستشهادات وما يشبه ذلك داخل النّص، وتصبح إعادة التقويم معقولة،لأنّها تتغذّى باستمرار من الأعراف والتّقاليد التّي تتنتزع من سياقها الأصلي وبالتّالي تتمّ إعادة تسنينها،وتتّضح هذه العمليّة جليا في الأدب السّردي حيث يمثّل الشخوص مختلف الأعراف التي لا تظهر صلاحيتها بواسطة العمليّة العلائقيّة إلاّ لكي تكون الحدود الحتميّة لهذه الأعراف بمثابة نقطة انطلاق من أجل خرق الأعراف نفسها.

المستوى الثّاني:يمكن ملاحظة المستوى الثّاني للعلاقة في تنظيم المحتويات الدّلاليّة الدّقيقة داخل النّص، وهذه المحتويات الدّلاليّة تنشئ حقولا مرجعيّة داخل نصيّة، وهي حقول تُحدَثُ بدورها من قبل العلاقة بين العناصر الخارجيّة التّي يتمّ إدماجها داخل النّص، فمرجعيّة المرحلة الدّلالية المواليّة هي تحرير ذلك التّحديد الذّي أنتجه الانتقاء والتّركيب في بداية الأمر.

---

[1].سيجموند فرويد:تفسير الأحلام،ص 323 .

[2].فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ،ص 15.

[3].ينظر،المرجع نفسه ،ص ص 15-17 .

المستوى الثّالث:يمثّله المستوى المعجمي لهذه العلاقة، حيث يظهر في تحرير المعاني من خلال تأثيرها المتبادل،وتتلاشى المعاني لبعض العلاقات، فالمعنى الحرفي للكلمات يتلاشى بالطّريقة نفسها التّي تتلاشى بها وظيفتها الدّلالية.تتمظهر العمليّة العلائقيّة في تحرير المعاني المعجميّة وفي تجاوز المحتويات الدّلاليّة ثمّ في إعادة وتحويل التّسنين الذّي ينتج عن ذلك.

تتجلّى العمليّة التّخييليّة من خلال هذه العمليّات العلائقيّة، وباعتبار التّركيب فعلا تخييليّا فإنّه يضفي على الخيالي شكلا معيّنا طبقا للعلاقات التّي يؤسّسها، فالحقول المرجعيّة المنتقاة ترتبط ببعضها وتخضع للتّحويل، حيث تصبح العمليّة أكثر تعقيدا تحتاج فيه إلى فعل تخييلي آخر هو كشف النّص التّخييلي لطبيعته التّخييليّة الخاصّة.

3 –3 .الكشف الذّاتي التّخييلي :

تحدّث"إيزر" في هذا المقام عن امتلاك النّص مجموعة من الإشارات تدلّ على تخييليّة النّصوص، وهذه الإشارات لا يمكن أن تكون دالة إلاّ من خلال أعراف خاصّة تختلف تاريخيّا يشترك فيها المؤلّف والجمهور ،وبالتّالي "لا توح الإشارات بالتّخييليّة في حدّ ذاتها بل توحي بالأعراف التّي تشكّل قاعدة لنوع من العَقْد بين المؤلّف والقارئ"[1]، وهذا الأمر هو من أهمّ الوحدات التّي أكدّ عليها أولئك الباحثون أمثال "إيكو" الذّي عهد به إلى مصطلح "الموسوعة" ووظيفتها في الجمع بين القارئ والمبدع .

من أهمّ الإشارات التّي تحيل على هذا العقد بين المؤلف والقارئ، الجنس الأدبي، الذّي يمكنه أن يكون ظاهرا في العمل الأدبي كما يمكنه أن يكون مخفيا وهذا العقد يسمح بوجود عدّة مصطلحات تعاقديّة بين المؤلّف والمتلقي، وقد شرح هذه المسألة "فيليب لوجون" حيث دعا إلى تحديد هذا الميثاق الذّي على أساسه ينشئ المتلقي تصوّره نحو العمل التّخيلي أوغير التّخييلي في مجموعة من الاحتمالات والتّصوّرات،كما تقوم المطابقة بين المؤلّف الواقعي وشخصيّات النّص بتحديد هذا الاعتقاد من جانب آخر [2] .

إنّ الكشف التّخييلي يؤدّي دورا مهمّا في توجيه المتلقي،فهو يؤسّس العمليّة القرائيّة لديه كما يعطيه هذا العقد إشارات مهمّة في تعيين موقف المتلقي وطريقة التّفسير، التّي لا يمكن تحصيلها بالقيمة ذاتها في حالة إخفاء التّخييليّة إذ ،غالبا، ما تخضع إلى التّغيير،كما أنّ إعلان التّخييليّة في النّص ينفي الإشارة إلى عالم

[1]. فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ،ص 18.

[2].ينظر ،فيليب لوجون:السيرة الذاتية ،الميثاق التاريخ الأدبي ،ص 39 وما بعدها.

الحقيقة (الواقع) على الرّغم من تعرّف المتلقي على عناصر منطويّة في النّص ويمكن ردّها إلى العالم الخارجي ، وذلك لأنّ المتلقي سيواجه عالما ممثلا،يمكن القول إنّ"العالم الواقعي الذّي يتمّ إدماجه يوضع بين قوسين ليدلّ على أنّ ليس شيئا معطى بل فقط هو شيء ينبغي إدراكه"كما لو" أنّه معطى. وخلال الكشف الذّاتي لطبيعة النّص التّخييلي تبرز سمة مهمّة لهذا النّص التّخييلي،وهذه السّمة تحوّل العالم المنظّم في النّص كلّه إلى بنية "كما لو..."[1].

يقوم الكشف الذّاتي للتّخييلية بتجاوز العالم الواقعي الممثّل وتوجيه الرّؤية نحو عالم معطى آخر بإحداثيّات تصنعها أفعال التّخييل مجتمعة، وهي في واقع الأمر تسهم بشكل آخر في تحديد مسار العمل الفنّي نحو صنف من أصناف الرّواية، هناك من يرى "أنّ هذه الأصناف يمكن أن تكون ممّا يخفي تخييليّته ليماثل المواقف الطّبيعية(الرّواية الواقعيّة) أو تفصح عن تخييليّته إمّا لترجمة واقع أو الإعراض عنه إلى استعادته أوتفسيره "[2] ،مع أنّ "إيزر"رأى أن العالم الممثّل لا يعتمد على العناصر المنتقاة من العالم الخارجي .

تضع بنية(كما لو...) العالم المقام من خلال فعلي التّخييل؛ الانتقاء والتّركيب بين قوسين، دالة بذلك على أنّه ينبغي استعماله من أجل هدف آخر لازال خفيا،وفي هذه الحال وضّح الباحث أنّ للكشف الذّاتي التّخييلي دلالتين :الأولى بيّنت أنّ التّخييل يمكن التّعرف إليه كتخييل، والثّانيّة بيّنت أنّ العالم الممثل لا يمكن إدراكه إلاّ كما لو كان عالما يلزم اعتباره مادة من أجل تصوير شيء آخر غير ذاته، ولذلك استعار الباحث مصطلحا "نلسون جودمان "؛"الواقع المستمد من التّخيل" ليعبّر فيه عن التّكامل الذّي يحدث داخل هذا العالم من قصديّة الانتقاء وعلائقيّة التّركيب ووضع هذا العالم بين قوسين [3].

تتمّ على مستوى النّص الرّوائي صناعة عالم آخر تشارك فيه أفعال التّخييل؛ الانتقاء الذّي قام بتخيّر الظّاهرة المرجعيّة، ثمّ ما يطرأ عليها من تحوير و تحويل بواسطة التّركيب لإعطائها فعّالية داخل النّص، أي أن تتّخذ دليلا ضمنيا في بنيته اللّغويّة، فيحتاج كلاهما إلى كشف تخييلي يُبثّ من خلال هذه البنية التّي جعلت ماهو معطى كأنّه معطى، فيكون النّص الرّوائي على هذا النّحو متمثّلا للواقع التّاريخي أو المرجعي، وهذا لا يعني أنّه الواقع المقصود، وإنّما مؤشّرات النّص أوحت كأنّه هو،"كما لو... " ، ولكنّه واقع جديد يتجاوز حقيقته بمجرد أن يكون داخل نص أدبي ما، ونتائجه يحكم عليها من خلال معطى جديد ؛ هو النّص الأدبي

---

[1]. فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ،ص 19.

[2]. عثمان الميلودي:العوالم التّخييلية ،ص112 .

[3]. ينظر،المرجع السابق، ص27.

،ذلك أنّ أفعال التّخييل ليست ملازمة لما تشير إليه ولا هي مماثلة للخيالي.

إنّها معادلة التّخييل التي يعود إليها المبدع في استنتاجات ما، لأنّه من الضّروري فعلا أن يصل إلى اللاّتحديد للمعطى في هذا النّص ،فهو من الخصائص الّتي منحت التّخييل القدرة على تجاوز الحدود، "فالعالم الممثّل في النّص لا يعيّن أي شيء كما لا يمثّله بشكل كامل "[1].

ما حدث في النّص هو علاقة توليديّة بين التّاريخ و الخيال، فصنعت الرّواية من التّاريخ خيالا تاريخيا وعليه تكون "مفارقة الخيال منبثة من مفارقة التّاريخ"[2]، فيمارس النّص مجموع الأفعال التّخييليّة السّابقة نافذا إلى نص خيالي جديد ، هذا النّص مهما عدّت ملامحه مقاربة للواقع أو التّاريخ ،فهو نص أدبي خيالي .

لقد ولّد التّخييل أفقا جديدا داخل النّص، لعلّه انطلق فيه من التّاريخ أو الواقع لكنّه انتهى إلى تحرير نص ينتمي إلى اللاّتحديد، فهو بعثر ماهو موجود ،ثمّ رصّه برؤيته الخاصّة التّي فرضتها- أحيانا- صورة التّخييل في النّص الرّوائي المتخيّل، لأنّ"الخيال ليس كما يوحي علم أصول الألفاظ ، ملكة تشكيل صور من الواقع بل هو ملكة تشكيل صور تتجاوز الواقع ، صور تغني الواقع إنه ملكة فوق بشريةsur humanité" [3]. هذا يعني أنّ الأديب هو من يتولّى تحريك هذا الخيال باستحضار معطيات مختلفة ؛ ينتقيها ثمّ يعيد تركيبها بقوّة التّخييل ، فينتج نصّا بمعان مختلفة تناسب الصّور التّي اختارها كاتب النّص ، وما انبثاق هذه الصّور إلاّ دليل على قدرة الأديب في تفعيل هذه البنية المتخيّلة.

من جانب آخر بقاء المعطى المرجعي الأوّل وعدم تغيّر صوره يوحي —في أغلب الأحوال-بفشل المبدع في إنتاج نص متخيّل لغياب جوهر الخيال عنده وكذا عجز التّخييل عن رصد عالم اللاّمعطى بكيفيّة تخون الواقع والتّاريخ لتكون اللاّوقع أو اللاّتاريخ في حقيقته الثّانية ، فما استعصى من جانب التّاريخ الواقع ، لان على مستوى النّص ليصنع ما يشاء، فقط ألاّ يقع في الوهم*.

يؤكّد هذا التّصور في الابتعاد عن الوهم ما ذهب إليه بعض الدّارسين، أنّ الصّورة تحتاج إلى الماهية والشّكل، لكي لا يبقى إبداع المبدع مجرد فراغ ساعة عابرة، يجب أن يجد مادته وأن يمنحه عنصرا ماديا ماهيته

---

[1]. فولفغانغ إيزر :التّخييلي و الخيالي ، ص21 .

[2]: محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي و المثاقفة)، المركز الثقافي العربي، المغرب،لبنان ،ط2، 2010 ،ص233 .

[3].غاستون باشلار:الماءو الأحلام(دراسة عن الخيال و المادة) ، ص34 .

* يذهب بعض الدّارسين إلى أن التوهم حالة ترتبط بالإحساس بينما يرتبط التخيل بحالة عقلية،يُنظر ،شاكر عبد الحميد:الخيال (من الكهف إلى الواقع الافتراضي)، ،ص 44.

الخاصة[1]، وهو ما فسّر حاجة النّص الإبداعي إلى مرجعيّة في إنتاج التّخييل المميّز،بالاحتكام إلى أدوات غير قاهرة لذات النّص، وفي هذا الشّأن يمكن الإشارة إلى الدّور الذّي تضطلع به اللّغة في إنشاء هذا المسار، حيث تصبح الكلمة والعبارة هي مجال التّخييل وصنيعته،" ليس فن الرسم الميدان الحقيقي لدراسة الخيال، بل العمل الأدبي، إنّه اللفظة ، إنّه الجملة"[2].

إنّ الفعل التّاريخي هو من يهب تلك المرجعيّة، فهو موجود،قبلا، ممتلئ بتصور معين في الماخارج النّص ومكتمل تاريخيا في سلطته، لكن كيف يتجسّد هذا الفعل بسلطته الجماليّة ضمن البنية الدّلاليّة للنّص ليتحقّق تسريد التّاريخ ؟،ذلك ما سيكون بواسطة آليات ومعطيات تسمح بتخييل التّاريخ (فعلا متخيّلا تاريخيّا).

نتيجة:

إن العمل التّخييلي المميّز هو من يستفزّ المتقي، ليظنّه عالم "كما لو أنه"، هذه الرّيبة تجعل المتلقي يشارك النّص، فيبحث داخل عوالمه عن أسرار الحقيقة ،وهو لا يتوقّف عند ذلك ، بل يفتّش بدقّة المؤرّخ عن خفاياها في ماكان يظنّ وجودها.

لا تستقيم قراءة النّص إلاّ بوجود تك الظّلال المرجعيّة، فهو بشكل ما وفاء لذاكرة مضت وابتكار لمنتوج جديد، لأنّه لا يمكن أن يخلو من قيمة تاريخيّة المجتمع ، ولكنّ التّخييل يجعلها ممكنة ويتحسّس جوانب الخير فيها ، فلا مناص له من (الماقبل النّص) في تمثّل تلك القيم، وأفعال التّخييل هي المخوّلة بنحقيق هذه التّصوّرات الممكنة بطريقة تؤسّس استمرار التّصديق.

أمّا أن تكون هذه الأفعال "الانتقاء ،التّركيب، الكشف التّخييلي" المسؤولة عن بنية النّظام السّردي، فذلك لأنّها أحد مبرّرات وجود السّرد الرّوائي في حدّ ذاته.

والتّخييل لا يعني التّغريب، ولكنّها عمليّة اجتماع أفق التّاريخ بأقفال الخيال بحثا عن متاخمات جديدة للمفكر البشري، أو هو كما عبّر "إيكو" إذا كان التّخييل أكثر طمأنينة من الواقع علينا أن نؤوّل هذا الواقع باعتباره تخييلا سرديا، أي قراءة الواقع باعتباره تخييلا وقراءة التّخييل باعتباره واقعا.[3]

---

[1]: ينظر، غاستون باشلار:الماءو الأحلام(دراسة عن الخيال و المادة) ، ص ص 16،17.

[2]: المرجع نفسه، ص 267.

[3]: ينظر، أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد ، ص 189 .

2 .1 .تخيـــــــــــــيل الفعـــــــــــل التّاريخي:

لقد تطلّب البحث في تخييل التّاريخ التّوقف عند حدود هذه المادة في إطار العمليّة الإبداعيّة،كما احتاج بناء عالم الممكنات في التّخييل الرّوائي إلى إنتاج ثلاثة تصوّرات لسلطة التّاريخي تقوم على تمثيل مادة التّاريخي ومحاكاته ؛ مشابهة وموازنة أومختلفة ومتباينة تباينا مطلقا بين الحقيقة والخيال، ووسيلة الممكن في جميع هذه التّصوّرات هي أفعال التّخييل التّي تتوسّل بالتّاريخي في النّص الرّوائي،فينتقل الخبر من خطاب التّاريخ إلى خطاب الرّواية، وفي هذه الحال تحتاج عمليّة التّحويل وسميأة التّاريخي إلى عمليّات إجرائيّة تناسب طبيعة النّص التّخييليّة.

لإقامة التّخييل التّاريخي لابدّ من عمليّة تفعيل أنساق التّاريخ، بالجمع بين الحقيقة التّاريخيّة والخيال عن طريق دمج تلك الأنساق التّاريخيّة (الفعل التّاريخي)؛ من زمان ومكان وأفراد بواسطة أفعال التّخييل داخل مدار الفعل الرّوائي، وهذه الكفاءة لا يمنحها إلاّ الفعل التّاريخي كونه النّظام الكلّي الشّامل لحركة أي فعل (أفقيا"امتدادا زمانيا" أو عموديا"الدلالة") وفعل التّاريخ ينسحب على الحقيقة كما الخيال،و"بول ريكور" فسّر هذا الوضع بربط التّاريخي بالوضع الوجودي فيما يخص كلّ سلسلة الخطابات المتعلّقة بكلّ ماهو تاريخي على مستوى الحياة اليوميّة والقصص الخياليّة، وفي التّاريخ بما هو مجموعة أحداث سابقة وحاضرة وآتية، ليقول:"إننا نضع التّاريخ ونحن نعمل تاريخا لأننا تاريخيون"[1].إذن، لا يمكن إلاّ أن يقال إنّ الاتّجاه نحو التّخييل هو استلهام لأدوات التّاريخ، ومن ثمّ هل يعدّ التّاريخ مقصدا للتّخييل؟.

لعلّ الإجابة في هذا الموضع تتحكّم فيها قدرة اتّصاف التّاريخ بالشّموليّة، سواء أكان تاريخ ماض أم تاريخ حاضر أم مستقبلا ينتظر الممكن؛ عندها لن يعدو الواقع إلاّ أن يكون جزءا من التّاريخ الحالي، فإذا تجاوزت اللّحظة الزّمانيّة هذا الواقع أصبح ماضيا، استدعى فعل التّخييل تنقيبا في حوادثه للانتقاء منها، أو أنّ هذا الواقع يندفع نحو أفق مستقبلي باحثا في أسراره ومفترضا منجزاته بإحكام أدوات التّخييل ليقول:إن هذا ما كان يجب أن يكون، بل ما يجب أن تكون عليه كينونة الشّيء الجديد في صناعة الخيال، لأنّ هذا الأخير هو قوّة التّغيير، فالخيال يمثّل "نشاطا نفسيا تستعيد فيه الذّاكرة حيويّتها في توالج مع التّصور العقلي المطبوع باللاّألفة والخلق ، ينهض على عمليّات عميقة من التّركيب و الدّمج لمعطيات واشتراطات الكينونة"[2].

---

[1]:بول ريكور:الذاكرة ،التاريخ، النسيان،ص516 .

[2]:محمدالديهاجي:الخيال و شعريات المتخيل(بين الوعي و الآخر والشعرية العربية) ،ص9.

يتجاوز الكاتب بواسطة هذه الإجراءات التّخييلة (التّركيب والدّمج) الواقعي ويتعدّى حدوده ليضع حدودا أخرى تجعل الخيالي كائنا يحمل تعريفا ما، يعني؛ إنّه يقتحم ذات التّاريخ ويتعدّاها لينسج الخيال ويقيم كينونة ذات أخرى، ويمكن أن يُنظر إليه على نحو ما نظر"جاك لاكان "لمرحلة المرآة"(stade du meroir) –في تكوين شخصيّة الطّفل– إذ يتمّ الانتقال إلى تأمين صورة للذّات عن نفسها ويطرح هيئة الأنا ضمن خطّ تخيّلي وينتج الأنا باعتباره تخيّلا تفصله مسافة عن صوره، فالخيالي هو ما يعكس الرّغبة في الصّورة التّي تحملها الذّات عن نفسها[1] .

يمثّل النّص الرّوائي هذه الذّات التّي انعكست في المرآة طارحة الأنا (الكائنة في التّاريخ أو الواقع)وراغبة فيما يصبو إليه خيال المبدع من تشكيل حدود أخرى لهذه الذّات(المتخيّلة)(طلبا للكمال والبعد عن النّاقص المعيب) ، كأن يحمل الرّوائي خبرة محدّدة قد حفظتها ذاكرته، إلاّ أنّها تنعكس في ذهن المبدع بمنظور مختلف لممارسة الخيال عليها، ومع ذلك ظلّت هذه الصّورة امتدادا طبيعيّا لتلك الخبرة، لأنّها لن تكون إلاّ واجهة من الواجهات الكثيرة التّي نحتتها المخيّلة بوجود تلك المواد، ولهذا عندما يترجم المبدع هذه الممارسة الذّهنيّة بواسطة رموز اللّغة إلى عمل إبداعي،فهذا العمل سيحمل صورة تلك الخبرة"الواقع"ولكنّها لا تعنيه،لأنّها، في أبسط الأحوال، تشبه الصّورة التّي تنعكس في المرآة بشكل مقلوب للذّات، فهي تظهر الذّات لكنّها ذات مختلفة، ذات المتخيّل، لأنّ اليمين في هذه الذّات الجديدة (المتخيّلة)مثلا، تقابل اليسار في الذّات الأولى ويسارها يقابل يمنى الذّات المتخيّلة وهكذا، فهي انعكاسها لكنّها لا تعنيها.

تثبت هذه الأمثلة المطروحة أنّ مسألة وجود التّاريخ في النّص لن تعني خلو النّص من الخيال كما أنّها لا تغن عن ضرورة عمل فعل التّخييل فيه ، فعندما يتجاوز المبدع الرّوائي حقيقة التّأريخ ، فهو في هذا الوضع يتيح حدود كينونة أخرى للموضوع، وبالتّالي لا يمكن أن يقال عنها تاريخ ، ولا يمكن وسمها بالخيال في الوقت نفسه، بل إنّها دال كينونتهما ولكنّها لا تمثّل مدلولهما منفصلين،فهي ذات تتحرّرفيها تلك العناصر جميعا لتشكيل الرؤية الإبداعيّة، على حدّ قول "واسيني الاعرج":" المتخيّل يحرّر التّاريخ من انضباطه الأفقي وينزل به عميقا نحو قاع الذّات الإنسانيّة المعقّدة التّي يقف التّاريخ حيالها مرتبكا وعاجزا"[2].

لقد أصبح هذا العجز الذّي واجهه المؤرّخون في كتابة الماضي موضوعا للرّواية وأكبر وازع في اشتغالها

---

[1]: ينظر، كاترين ب. كليمان:اللغة، الخيالي و الرمزي،ص ص21-27 .

[2]: سليمة عذاوري : شعرية التناص في الرواية العربية ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1، 2012، ص 7 .

إذ تتجاوزه بشيء من الخيال،عندما يستعيد الفعل التّخييلي (الماقبل النّص) في صورة جديدة منسجمة بطبعها محكمة البنية، لأنّ هذا الفعل يعيد شبك العلاقات بين عناصرها فتنفصل عن التّأريخ لتنتج السّياق التّاريخي ، ومنه ستكون هذه العمليّة التّخييليّة الحقيقة الوحيدة التّي يخضع لها العمل الفنّي، ولا اعتبار لحقيقة التّاريخ الوثائقيّة هنا، فالحقيقة هي التّي تصنعها الكتابة، وعلى التّخييل أن يمتدّ بطواعيّة مكيّفة ، يمتصّ فيها شواهد التأريخ وينصهر فيها فيمنح القارئ قدرة التّموقع داخل النّص، ولا يحدث ذلك إلاّ إذا امتلك النّص ماهية ما في عمليّة إنتاجه، هذه الماهيّة تسمح بتواصل المتلقي مع النّص لأنه طرف مهمّ في إحداث كينونة له.

من هذا المنطلق يتمفصل العمل الأدبي عن التّأريخ ويتحدّد،فلا يعتدّ بالتّأريخ إلاّ إذا دلّ على موضوعه في موقعه ضمن اختصاصه، إذ بمجرد دخوله موقع الأدب(التّخييل) يفقد وجوده الأوّل ليكوّن وجودا آخر يؤطّره الفعل الرّوائي الذّي تتساوى عنده الحقيقة والخيال ولا يهتمّ إلاّ بإنشاء عالم يقوم على مصداقيّة المادة المكتوبة في صناعة متميّزة تعلن حياة جديدة، بواسطة لغة هي جديرة بأن تكون"خالقة للأسماء أومحاكية لها فإنها لا تعكس الواقع ولا تعبر عن الحقيقة ، اللّغة تتناسل من اللّغة ،وصور الواقع متشظيّة في مرايا مهمّشة "[1].

اعتبارا لذلك، لا يمكن أن يقال إنّ النّص الرّوائي–مهما اختلفت روافده التّأريخية–نصّ لا تخييلي ولا أن يعدّ النّص الرّوائي الذّي يعالج الواقع ويتبنّى مواقفه نصا تاريخيا(حقيقة)، وعليه لايحقّ أن ينسب النّص الرّوائي إلاّ إلى الرّواية وحسب ،جنسا أدبيا.لا ينفصل عن التّخييل،ولهذا لا يكون التّاريخ نصا علميا محضا لأنّه لا يسلم من التّخييل، ومن ثمّ فالإبداع لا يشتغل إلاّ بالتّخييل، وإلاّ ستفقد الرّواية الصّفتين:"صفة الرّواية لأنّها تحاول أن تضاهي التّاريخ عبثا، ونفقد صفة التّاريخ لأنّها تنشأ جوهريا داخل نظام المتخيّل" [2].

لاشكّ أنّ صناعة الرّواية احتاجت إلى تخييل التّاريخ بتماهي موادهما وتفاعل بنياتهما، ولاسبيل إلى معرفة هذا التّماهي بين الرّواية والتّاريخ إلاّ بمعرفة فعل التّاريخ وعمليّاته الإجرائيّة في مشاركته أفعال التّخييل .

فعـــــــــل التّاريخ:

لا يمكن في هذه الحال العودة إلى ما قد قيل في الفعل من كلام كثير أوما قيل عن التّاريخ، ولكن الأهمّ هنا هو معرفة فعل التّاريخ ، وكيف ينسجم هذا الفعل مع أفعال التّخييل فينفعل وتتفعّل الأنظمة مجتمعة لإنتاج التّاريخي.

1: محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم ،ص231 .

2. سليمة عذاوري : شعرية التناص في الرواية العربية ،،ص 19.

مما سبق الإشارة إليه أنّ الفعل التّاريخي إمّا تخييلي وإمّا حقيقي، وأنّ هذا الأخير يتحدّد من خلال الزّمان الذّي يتمظهر في إطار مكاني ويقوم بذلك فاعل ما أو ذات، وكنتيجة لهذا الاستنباط فإنّ فعل التّاريخ الذّي صيّره الفعل الرّوائي عملا تخييليّا هو فعل لا يخرج عن تلك الأداءات الفعليّة التّي يميّزها :المكان والزّمان والفاعل(الذّات)، لأنّها ستظلّ الامتدادات الطّبيعيّة للفعل،"فالتّاريخ الذّي نكتبه هو تاريخ تلك الأفعال التّي نجد أن مشاريعها أو نتائجها يمكن أن تكون وثيقة الصّلة بفعلنا.بهذا المعنى .يشكل التّاريخ كله شذرة أو شريحة واحدة من عالم اتّصال فريد"[1] .

ولمّا كان الفعل تاريخيا، فحتما لن يحيد عن هذه الأبعاد، بل إنّها أكثر تجليّة له وتحديدا،لتكون الغاية من الدّراسة في هذا الجانب هي استخراج تمظهرات الفعل التّاريخي في النّص الرّوائي عند"واسيني الاعرج" التّي أسهمت أفعال التّخييل في سيادتها،من خلال تفعيل"الزمن و المكان ... الّذي يتحقّق عبرهما الفعل، يمكن أن يشكل قبل أو الآن أوالبعد محددا زمنيا للمقطع السّابق أو اللاّحق وقد يكن هنا أو هناك محدّدا مكانيا يفصل مقطا عن آخر " [2] ، أي أنّها عمليّات تستقطب الكثير من أدوات الزّمان أوالمكان التّي تشكّل محدّدات للفعل في التّاريخ.

يبرز **فعل التّاريخ في ثلاثة قضايا: الزّمان، المكان، الذّات الفاعلة**، وهذه القضايا هي التّي صنعت الكينونة بانتسابها للفعل، وكلّ العمليّات التّي حققّها الفعل تتمظهر من خلال قضايا التّاريخ الثّلاث(الزّمان .المكان.الفاعل) وبالتّالي أصبحت هذه القضايا إجابة عن كلّ سؤال بحث في الغاية من الفعل، فإن كانت "الغاية من الفعل هي التّغيير"[3]، فهذا التّغيير لا يحدث إلاّ في إطار تلك القضايا التّاريخية الثّلاث التّي يمكن اعتبارها أبعادا للفعل للتّاريخي.

عندما يتّصل الحقيقي بالخيالي فإنّ هذه القضايا (الزّمان.المكان.الذّات أوالفاعل)ستكون محور الإبداع الرّوائي بشكل خاص، وعليه سيكون تحديد هذه الأفعال على مستوى العمل الإبداعي الرّوائي تحديدا لهويّته ،غالبا، فقد يبرز فعل دون آخر في عمل ما،كما قد تتساوى تجلّياتهم، أي أنّ هذه التّمظهرات يتحكّم فيها المبدع كونه يركّز على أحدها دون الأخرى لما تقتضيه مقصديته في التّاريخي الحقيقي.

---

[1]:بول ريكور:الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1 ،ص238.

[2]:نصر الدين بنغنيسة :فصول في السيميائيات ، ص 29 .

[3]:عبد القادر بوعرفة:فلسفة الفعل الماهية والعوائق،مجموعة باحثين،فلسفة الفعل،ص45.

1. 2. 1 . سلطة فعل الزّمان

يستمدّ التّاريخ تاريخيّته من الزّمان، ولمّا كان الفعل هو كلّ مادلّ على حدث أو زمان استلزم أن يدلّ كلّ فعل على التّاريخ، ومن ثمّ فالشّعور بالزّمان يتولّد من خلال الأفعال، ولولا تلك الأفعال لما كان للزّمان أبعاده المعروفة التّي تحيل على تقطيع زماني ينتمي إلى الماضي أوالحاضر أوالمستقبل، وربّما غياب الفعل بالنّوم مثلا هو ما عطّل عضو الإحساس بالزّمان عند فتية الكهف ولكنّ أثر فعله على ما يحيط بهم جعلهم يدركون تغيّر الزّمان(وإنتاج تاريخ)، من هنا لا بدّ من إدراك فاعليّة الزّمان من خلال إنتاج الحركة المناسبة في التّاريخ التّي يعكسها الفعل على الإنسان والأشياء، ف"الزمان هو الذّي يضفي على الحادثة التّاريخية تاريخيّتها من هنا لا يمكن تصور التّاريخ خارج الزّمن "[1] .

اعتنت الأعمال الرّوائيّة بالفعل الزّمني و استعادته في شكل أحداث مختلفة ،ولقد تبيّن أنّ لهذه العوالم عدّة تمظهرات أنتجها الفعل،وعليه لقد استمدّت الرّواية قضاياها من ذلك الإرث الزّماني أوالذّاكرة البشريّة باعتمادها على الكثير من الأسانيد التّي رسّخها الفعل الزّماني،"فإن الزّمانية هي بنية الوجود التي تصل اللّغة في السّرد وأنّ السّردية هي بنية اللّغة التّي تكون الزّمانية مرجعها الأخير"[2] ،ولهذا سيكون من التّعقيد والصّعوبة نوعا ما حصر هذه الأسانيد الزّمانية، ولذلك سيهتمّ بتلك التمثّلات الزّمانيّة؛ إمّا عندما يكون الفعل الزّماني هو الأكثر ظهورا وسلطة على مستوى الرّواية أو في حالات يكون فيها الفعل الزّماني مميّزا، أي على الأقل، معرفة أهمّ الوقائع التّي يتمركز حولها الزّمان ليكون دالا واضحا في عمليّة الانتقاء، ثمّ هل اختيار الزّمان عند "واسيني الاعرج" يقتصر على ما مضى أم أنّ أعماله الرّوائيّة تحمل تصوّرا آخر لفعل الزّمان ؟ومن هذا المنطلق لابدّ من البحث في اتّجاه الزّمان نحو بعديه الماضي أو المستقبل .

2 . 1-1 .انتقاء الزّمان الماضي:

لن تكون مبالغة عند القول بأنّ أغلب الزّمان المنتقى ينتمي إلى الفعل الماضي، إذ ركّز الرّوائي في بناء عالمه الرّوائي على استعادة الذّاكرة الماضيّة،وهو أمر طبيعي، لأنّه لن يكون هناك أنسب من هذه الذّاكرة في إنتاج التّاريخي، إلاّ أنّ هذا الأخير المستعاد لن يكون إلاّ متخيّلا وعلى غرار قول الباحث" فليس بالإمكان ،

---

[1]: قاسم عبده قاسم،أحمدابراهيم الهواري الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص11 .

[2].هيدن وايت:ميتافيزيقا السردية،الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور،مجموعة مؤلفين،الوجودوالزمان والسرد،بول ريكور،تر سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان ،ط1،1999 ،ص188.

مطلقا، إعادة بناء الماضي بكامل حقيقته وماديته ومادامت عمليّات إعادة بناء التّاريخ وليدة زمانها، ومرتكنة إلى تأويلات متكثّرة"[1]، ولهذا لم تخل الأعمال الرّوائيّة من تلك المراوغة بين الحقيقة والكذب التّي أباحتها العودة إلى الزّمان الماضي. وحتّى يلقي الرّوائي على أعماله تلك اللّمسة من الصّدق كان يشكّل الماضي في رواياته بالعودة إلى(الماقبل النّص) ويقوم بتوثيق الأحداث الزّمانيّة بدقّة، إذكثيرا، ماحافظ عليها كما وردت في سياقها؛ ومن الأزمنة التّي عبّرت عنها هذه الأعمال :

1.أهل الكهف

ارتبطت قصّة أهل الكهف بزمن معيّن قد أثبت حقيقته القرآن الكريم، وقد استثمرته رواية "**جملكية آرابيا**" في موضوعها بطريقة بحثت فيها عن تفسيرات ممكنة للعالم البشري، وما وقع فيه من ظلم ، لهذا فالرّواية عادت إلى هذا الفعل الزّماني واستدرجته لتصوير سياسات الاستبداد في قمع الحريّات وتدمير الفرديّات، حيث سارت هذه التّنظيمات العربيّة وفق نهج واحد في تطبيق سياساتها،كما عبّرت الرّواية بواسطة استحضارها لزمان أهل الكهف عن مرحلة مهمّة من حياة العرب، وهي المرحلة الأندلسية التّي انتهت بمأساة كبيرة للإنسان العربي: "**عندما دخلت الكهف كان اليوم يوم جمعة،والسنة هي 1609 .غادرت غرناطة مجبرا،ودعتها بعيني فقط في سفن المنفى والخوف** . . . . **حين استيقظت من الغفوة ،كانت شواطئ سيدنا يوشع المليء بالأحجار والصخور اليابسة تنتظرني في الضفة الأخرى**"[2].

لقد استمدّت الرّواية أفعالا زمانيّة مختلفة من (الماقبل النّص)، وزمان أهل الكهف واحد من تلك الأزمان التّي اعتنت بها الرّواية،لكن الأمر لا يتطلّب في هذا الموضع البحث في منتقى الرّواية أوالتّاريخ سوى إثبات انتماء هذا الفعل إلى الماضي، فهو حقيقة لا يعتريها الشّك لإخبار القرآن الكريم عنها﴿**أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا ⑨ إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ⑩ فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ⑪**﴾[سورة الكهف الآيات 9. 10. 11].

أمّا دلالة استعمال الرّواية لهذا الفعل فقد عبّرت من خلاله عن اضطهاد محاكم التّفتيش للمسلمين الأندلسيين إلى حدّ جعلهم يفرّون إلى الجبال خوفا ورعبا، وفي هذا الوضع تقاطعت قصّة هؤلاء بفتية الكهف

[1]:شيلي واليا:إدوارد سعيدوكتابة التاريخ ، ص 21.

[2]:واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص ص 70، 71.

الذّين اختبؤوا، أيضا، من طغيان الحاكم الظّالم في هذا الكهف.ولقدكانت الإحالة إلى هذه القصّة مؤشّرا زمانيّا واضحا عن الفترة التّي عاش فيها هؤلاء الفتية واستبداد الظلمة بهم .

استثمرت الرّواية اللّبس الذّي عرفت به هذه القصّة فيما يخصّ عدد الفتية ومدة مكوثهم في الكهف، بالإضافة إلى الإخبار بوجود كلب يرافقهم،كما أنّها حاكت الشّك الذّي وقع في أنفس الفتية حول مدة نومهم في قول شخصيّة"بشير المورّو":"**مددت يدي باتّجاه الفجوات.نزعت الأتربة.بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الكتلة الواحدة تلوى الأخرى،حتى اللباس الذّي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التي حاولت إزاحتها.ومع ذلك لم أشعر لا بالتعب ولا بالوهن،ولا بثقل الأجسام الضخمة،ولا حتى بالجوع.هل يعقل أن يكون كل هذا الزمن قد مر على اللحية التي أصبحت تملأ وجهي[**.....

.]أمّا الصّرة تفتت قبل أن ألمسها بيدي،تأكدت هذه المرة من أن الزمن الذّي مر لم يكن هينا،وأن ما وقع لي ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف،الفارق بيننا هو أن نومهم استمر هادئا حتى لحظة الاستيقاظ،بينما ما حدث لي،هو بعيد عن هذا كله.فقد عشت جحيما مخيفا طوال الكابوس الذي لا أعلم بدقة كم دام قبل أن ينطفئ "[1].

لا يحسن إلاّ القول بأنّ قصّة أهل الكهف من أروع القصص، وعندما تحاكيها الرّواية للتّعبير عن فعل زماني ،فهي تنتقي بذلك حكمة القصّة ،وتبيّن معجزة الله في خلقه.

2 . الخلافة الأموية في الأندلس.

ما أكثر ما ردّد الرّوائي هذا الزّمان،فشهدته أغلب الرّوايات ،تقريبا، إذ استذكر زمان أهل الأندلس وما حلّ بمدنها، ثمّ كيف طردوا من أرضهم وتفرّقوا واختلطوا بشعوب مختلفة،حيث وصفت الرّوايات هذه القضيّة وكرّرتها وهي ناقمة على الأسباب التّي أنتجت هذا الفقدان في سقوط الأندلس؛ وأوّل حادثة أكّدت عليها هذه المدوّنات واعتبرتها علّة آثمة منعت أهل الأندلس من حقّ بسيط وهو شرف الدّفاع عنها، هي حادثة تسليم "محمد الصغير" لمفاتيح غرناطة". وذلك فيما نقلته كتب التّاريخ الكثيرة،كقول أحدهم:"وما يزال الدليل الإسباني يصطحب السائحين إلى تلّ عبر الوادي المعروف ب(السّعيد) ويقف عند ممر اسمه" **el ultimo suspiro del moro** " المكان الذي أطلق فيه المغربي آخر حسراته ومن هناك انطلق "أبو عبد الله محمد"

[1]:المصدر السابق ،ص ص 76، 77 .

إلى قرية اندرش من قرى جبل البشرة ...ولسنا هنا بصدد تقييم الملك الصغير، وفيما إذا كان عميلا متخاذلا أو غير ذلك "[1]، والرّوائي مايلبث يعيد هذا الموقف الحانق في كلّ فرصة داخل أعماله: "**محمد الصغير...هو الذي قبض المال والذهب مقابل رؤوس الغرناطيين.كان رخيصا.....وفي الصباح سلّم مفاتيح المدينة وقلاعها وركب حصانا هرما حلّسه بالألوان الموريسكية الزاهية وسار باتّجاه الربوة المطلة على المدينة،ثم أطلق زفرته الأخيرة التي سمي المكان بها:el ultimo suspiro del moro**،"[2].

استعار الرّوائي التّاريخ واستردّ حقائق الماضي وحكايات انتشرت في خلافة "محمد الصغير"، بل إنّه ذهب في ذلك إلى دقائق ذلك الزّمان فنقلها وعبّر عن سرّها، وكأنّه عاش تلك اللّحظات الزّمانية التّي انتقاها من جديد "**حين طلبت القشتالية (إزابيلا)منه الجزية ، أجابها بقسوة :الذين تعودوا دفع الجزية ماتوا،ودار السك لا تنتج إلا السيوف...أبوعبد الله محمد،الحادي عشر في الترتيب المحمدي،استفرد بالسلطة ،بعدما أزاح والده... أسر محمد الصغير في شرق قرطبة، فتولى الحكم عمّه، أبو عبد الله محمد الثاني عشر ،وحين ملأته القشتالية بالوصايا ،أطلقت سراحه وسط غموض مذهل.قال هربت من جحيم إزابيلا ،رفعت له الأعلام وأقواس النصر ،ووضع على الكرسي بعد أن أزيح محمد الثاني عشر، ليعود الترتيب إلى رقمه هو،محمد الحادي عشر...خاض حرب الموت ضد عمّه،الذي اتصلت مؤخرته بسرعة بالكرسي ولم يتنصل إلا بصعوبة ليهرب في النهاية باتجاه تلمسان**" [3].

أسفرت هذه العبارات والجمل عن حركة الانتقاء التّي مارسها الرّوائي في اختيار الزّمان المناسب ورواية تفاصيله، إلى حدّ بدت فيه الرّواية وكأنّها تنتزع صفحات بعينها من مدونات التّأريخ وتلصقها إلصاقا لتمنح المتلقي فعلا روائيا، ويمكن توضيح هذا الأمر بموازنة بسيطة تتمّ بين ماسردته الرّواية في المقتطف السّابق وبين ما نقلته بعض الكتب عن خبر تلك اللّحظات الزّمانيّة،نحو قول أحد الكتاب:"حاولت الملكة القشتالية فرض شروط ثقيلة على أبي الحسن علي بن سعد (1463 -868/1472- 887)،فرفض قبول الشّروط وامتنع عن دفع الجزية مبلغا ...بأن ملوك غرناطة الذين تعودوا دفع الجزية ماتوا، وإن دار السك لا تنتج إلا السيوف هذه الأيام...دب الخلاف بين أبي الحسن وابنه وانتهى إلى استفراد الابن بالسلطة سنة 1482 (887).غير أن أبا عبد الله محمد(الحادي عشر)أسر في السنة التالية جنوب شرق قرطبة، فتولى الحكم عمه أبو عبد الله

[1]: عادل سعيد بشتاوي:الأندلسيون ،المواركة،إهداءات،مصر،2001 ،ص 105 .
[2]: واسيني الأعرج:جلكية آرابيا،ص73.
[3]: المصدر نفسه ،ص 198.

محمد(الثاني عشر)...أطلقت إزابيلا سراح أبي عبد الله محمد الملقب "بالملك الصغير"سنة 1485 (890)مقابل شروط غير معروفة؛ فعاد يطالب عمه بالسلطة الأمر الذي أدى إلى اندلاع الخلاف بينهما ثم الحرب الفعلية...وغادر (العم)غرناطة إلى تلمسان في العدوة"[1]، فعند الموازنة بين المقولتين التّاريخية والروائيّة لا نجد اختلافا واضحا بينهما، وإنّما تتبّع الرّوائي الخبر التّاريخي ونقله محافظا على تفاصيله التّي وقعت في ذلك الزّمان من خلافة" محمد الصغير"، وهذا أكّد تماما، اعتماد الرّوائي على الأسانيد (الماقبل النص) في بناء عالمه الرّوائي اعتمادا أمينا في عمليّة النّقل وضبط المعلومات بمناسباتها الحقيقيّة وتواريخها الزمانيّة المسجلّة .

كم تدفع العمليّة التّوثيقيّة والتّسجيليّة في روايا "واسيني الاعرج" المتلقي إلى البحث في موسوعته والتّنقيب عن الحقائق طلبا لليقين وصدق المعلومات، فقد يحدث أن تزوّد الرّواية المتلقي باسم من أسماء الشّخصيّات التّي يظنّها المتلقي، أحيانا، إنّها وليدة الفعل الرّوائي لبساطتها وفرعيتها، إلاّ أنّ (الماقبل النّص) والبحث التّأريخي يفاجئك بأنّها مما سجّله المؤرّخون،كهذه الحال التّي ذكرت فيها الرّواية شخصيّة (موسى)التّي عارضت قرار"محمد الصغير" في تسليم "غرناطة" ليكشف التّأريخ، فعلا، بأنّها من الحقائق التّي حدثت في ذلك الزّمان ولكن طريقة سردها في الرّواية تجعلك تخالها من الخيال؛"**صرخ موسى بن أبي الغسّان بأعلى صوته:آتوني بلباسي الحربي،وحصاني وسيفي.المدينة حين تباع تنهزم الذاكرة ...ملأ عينيه بالأسقف القرميدية ،والحيطان التّي قاومت كل الغزوات،ثم اندثر داخل الشوارع المغلقة.التقت به سرية قشتالية على ضفة نهر شنيل،طلبت منه أن يعرف بنفسه،ولكنه رفض.أصرّوا فأصرّ.أغلقوا في وجهه كل المسالك .وثب وسطهم،وطعن أحدهم بعد أن انتزعه من سرجه.وظل يبطش بهم حتى أتى على نصفهم،وحين صرخ في المرة الأخيرة ،كان قد سقط مثخنا بالجراح.أراد أن يدافع أكثر لكن التي حاصرته كانت كثيرة ...نظر إلى النهر من جديد...ثم ارتمى بكل قواه في عمق النهر دفعه سلاحه الثقيل نحو الأعماق.الذين أسروا من القلعة،فيمابعد،عرفوه من جواده المكسور وأكدوا أنه الفارس الذي شتم محمد الصغير عندما باع المدينة..**"[2].

لقد ذكر النّص هذا الحادث ذكرا عارضا ممّا رشّح تخييليّتها المفتقرة للسّند، إلاّ أنّ الحكم يتغيّر بما لايدع الشّك حين تتصفّح كتب التّاريخ وتجدها قد وثّقت لهذه الواقعة،وهو ما أكّد تاريخيّة التّخييل السّردي عند الاعرج وتفوّق سلطة التّاريخ في نصوصه، لاعتماده المطلق على (الماقبل النص)، على هذا النّحو: "ولم يكن

[1] .عادل سعيد بشتاوي:الأندلسيون ،المواركة، ص 100 .وينظر ،أسعد حومد: محنة العرب في الأندلس، ص ص 131 -133 .

[2]. واسيني الأعرج:مملكة آرابيا،ص ص 199 ،200.

خيار التّسليم مقبولا لدى الجميع، إذ فضل **موسى بن أبي الغسّان** ألا تكون له أي علاقة بما قبل به الملك الصّغير، فخرج من باب البيرة ولم يسمع عنه منذ ذلك التّاريخ وينقل ارفنج عن القس أنطونيو أجاييدا مصير موسى فيقول :أن سرية من فرسان قشتالة التقت به على ضفة نهر شنيل :فلما رأوه يعدو على ذلك النحو طلبوا إليه أن يقف وأن يعرف بنفسه .فلم يجب الفارس المسلم ،ولكنه وثب إلى وسطهم ،وطعن أحدهم برمحه وانتزعه من سرجه فألقاه على الأرض ،ثم انقض على الباقين .وكانت ضرباته ثائرة قاتلة، وكأنه لم يشعر بما أثخنه من جراح ،...وهكذا لبث يبطش بالفرسان حتى أفنى أكثر من نصفهم .غير أنه جرح في النهاية جرحا خطيرا ، ثم سقط جواده من تحته قتيلا بطعنة أخرى ...فلما رأى قواه قد نشبت، ولم يرد أن يقع أسيرا ...ألقى بنفسه إلى المياه النهر، فابتلعه لفوره، ودفعه سلاحه الثّقيل إلى العماق .ويقول القس إن الفارس هو موسى بن أبي الغسان، وإن بعض العرب المتنصرين في المعسكر السباني عرفوا جواده المقتول"[1]

لقد أكّدت عمليّة الانتقاء أنّ الفعل الرّوائي عند"واسيني الاعرج" يكاد يكون فعلا تأريخيا، لا تأتيه الاختلافات عمّا في التّاريخ إلاّ من جانب عمليّة التّركيب والرّبط لتعميق الحدث وإعطائه صيرورة مناسبة للسّياق، فقدشهدت هذه الرّوايات ملصقات تاريخيّة متتابعة بين زمان ومكان وشخصيّات حرّكها الفعل،لذلك يقدّر الفرد أوالمتلقي حركته الزّمانية،لأنّ"الفعل الإنساني مدمج في ديمومة الزمان وملتصق بصيرورة التّاريخ "[2].

لقد طغت هذه الزّمانيّة على فعل السّرد في أعمال"واسيني الاعرج"، إذ راح يستلب قصصه من الماضي ليحاكي بها حاضرا لايراه مختلفا عمّا حدث في تلك الأيّام، فيزجها مرّات عديدة، وهاهو يردّد هذا الموقف لفعل زماني مضى في"خلافة محمد الصغير" لتكون قصّته من أهم أحداث الزّمان التّي تخيّرها الرّوائي وبنى على إثرها روايات عديدة، ففي"**البيت الأندلسي**"يقول :" **كنت أحمل السلاح وفي رأسي ذلك الشتاء القاسي الذي سلم فيه أبو عبد الله الصغير مفاتيح غرناطة وتركنا نموت وراءه تعلمت بالسماع والحياة الصعبة،أن القائد العظيم هو من يموت مع رعاياه،لا من يتركهم وهم في أمس الحاجة لا لقوته فقط،ولكن لمؤانسته وصوته وبركاته حتى ولوكانت كاذبة،لبحمّل اللّحظات الأكثر قسوة .كنا نموت وكان في رأسي محمد الصغير وهو يبحث عن كلماته المرهقة ،لمرافعة أمه عائشة التي أشاحت بوجهها وهي على الهضبة المشؤومة:زفرة الموريسكي الأخيرة**"[3].

---

[1]: عادل سعيد بشتاوي:الأندلسيون ،المواركة ،ص 101 .

[2]:زهير الخويلدي:مسار الفعل من الوصف والسرد إلى الاقتدار والالتزام،مجموعة مؤلفين،فلسفة الفعل،ص 255.

[3]:واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص78.

وقد قال الكلام نفسه في "**سيرة المنتهى**" دون تغيير:" **كنت أحمل السلاح وفي رأسي ذلك الشتاء القاسي الذي سلم فيه أبو عبد الله الصغير مفاتيح غرناطة وتركنا نموت وراءه تعلمت بالسماع والحياة الصعبة،أن القائد العظيم هو من يموت مع رعاياه،لا من يتركهم وهم في أمس الحاجة لا لقوته فقط،ولكن لمؤانسته وصوته وبركاته حتى ولوكانت كاذبة،لبحمّل اللّحظات الأكثر قسوة .كنا نموت وكان في رأسي محمد الصغير وهو يبحث عن كلماته المرهقة، لمرافعة أمه عائشة التي أشاحت بوجهها وهي على الهضبة المشؤومة:زفرة الموريسكي الأخيرة**"[1].

كما أنّه عبر عن المعلومة نفسها في "**سوناتا لأشباح القدس:"أبو عبد الله سلم المدينة والمفاتيح وانزوى إلى حضن أمه يبكي مجدا ضائعا.لم يتح لسكانها فرصة الدفاع عن مدينتهم الأخيرة التّي سلمت لإزابيلا وفرديناند مقابل سلامة الحاكم الذي وقف حائرا ومرتبكا ،على هضبة زفرة الموريسكي الأخيرة el ultimo suspiro del moro**" [2] وهكذا.

أن يقتطع الرّوائي هذا الفعل الزّماني دون غيره من الأزمان التّي شهدتها الخلافة عبر مسارها الحافل في الأراضي الأندلسية ،يعني أن عمليّة الانتقاء خضعت إلى خطّة محكمة ذات قصديّة موجهّة يرجو فيها الكاتب إبلاغ معانيه التّي علتها حسرة واضحة على ضياع الأندلس.ليزداد اهتمام الرّوائي بتفاصيل هذا الفعل الزّماني أكثر،فأكثر، فيحبس له مساحات كبيرة في شأنه على مستوى الرّوايات المختارة، وعند ذلك يستعيد بعض قضاياه فيناقش أسبابها ويعرضها برؤية المؤرّخ وأحيانا برؤيته الخاصّة، كما هو الحال في الثّورات التّي سادت المنطقة في تلك الفترة الزمانيّة، خاصّة ثورة "جبل البشرات ".

" في **27** أيلول **1568** دعا ابن جوهر قادة الثورة إلى عقد اجتماع في حي البيازين وشرح لهم الأسباب التي تدعوهم إلى إعلان الثورة في أسرع وقت...ورشح لهم ابن أخيه فرناندو محمد ...،وكان فرناندو شابا وسيما شجاعا في الثانية والعشرين من عمره،وهو من أحفاد بني أمية...واتّخذ اسم مولاي عبد الله محمد بن أمية–ملك غرناطة...ثم نصبه أصحابه وفقا للمراسيم العربية التي كانت متبعة فألبسوه ثوبا أحمر ..وأجلسوه متجها إلى القبلة على أربعة أعلام تتجه حرابها إلى الجهات الأربع، ثمّ نهض فصلى بالحاضرين و أقسم أمامهم على أن يموت في سبيل الدفاع عن دينه وعن حريته و مملكته وشعبه...واتّفق الحاضرون على أن يكون موعد

[1]: واسيني الأعرج: سيرة المنتهى،ص51.

[2]: واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس،ص ص 296، 297.

إعلان الثورة ليلة عيد الميلاد **1568** [1].

قام الرّوائي ببعث الحياة من جديد في هذا اللّحظة الزّمانية،ففعّلها وهو يحاول أن يضيء ماخفي من أسرارها، متتبّعا المسار التّأريخي ،غالبا، ومتبنيّا مواقف معيّنة انتقاها بدقّة وممّا سرده في هذه الواقعة قوله:" **نشبت الثورة في غرناطة في ليلة عيد الميلاد 24 ديسمبر 1568 .كانت حرب الطلقة الأخيرة أو طلقة الرحمة منذ سقوط غرناطة ،كما يقال بدأت في سهول وجبال البشرات ،في شكل ردود فعل وعصيان صغير...أعلن الموريسكيون بسرعة استقلالهم واستعدوا لخوض المعركة ...ضد الإمبراطورية الإسبانية اختاروا يومها فتى قويا سلموه عهودهم كان في سن العشرين من أهل حي البيازين في غرناطة ويدعى الدون فرناندو دي كردوبا فاولر وهومن بقايا أحفاد ملوك بني أمية..احتفلوا بتتويجه على قمم البشرات أميرا عليهم في 29 ديسمبر 1568 ،في احتفال بسيط فرشت فيه على الأرض أعلام إسلامية ذات أهلة ،فصلى عليها متجها نحو مكة،وأقسم أن يموت في سبيل أرضه وعرضه وسمى نفسه باسم ملوكي عربي هو محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة.**[2] .

أسهمت شخصيّات الرّواية،أيضا، في ترديد عديد العبارات التّي ارتبطت بهذا الفعل الزّماني، وأهمّ شخصيّة حملت على عاتقها إذاعة هذا الفعل هي شخصيّة ابتكرها الرّوائي(أحمد بن خليل ،غاليلوالروخو، علي برمضان ألكوخو، الروخو) لتمثّل شخص جدّه الموريسكي في جميع رواياته، فعندما كانت هذه الشّخصيّة راوية مباشرة للأخبار، فإنّ الرّواية أعادت كلامها وسماتها في مواضع مختلفة من أعماله ،كوصف الشّخصيّة لآلات التّعذيب في محاكم التّفتيش الإسبانيّة وحرب البشرات وتهجير الموريسكيين، فقد ردّدت العبارات نفسها، وهي عبارات منتقاة من التّأريخ،غالبا، وقد كانت هذه الشّخصيّة واسطة سجّلت عن طريقها الرّوايات أخبار الماضي في الأندلس باعتبارها شاهدة لتلك الوقائع؛ ففي الصّفحات التي امتدّت من"إحدى وثمانين إلى ثلاثة وثمانين من رواية" **البيت الأندلسي**"،مثلا، روى(الروخو)خبرا عن الموريسكيين فيما عادل حجم ثلاث صفحات ليكرّر على لسانه الخبر نفسه في الصّفحتين "اثنين وأربعين وثلاثة وأربعين"من رواية (**سيرة المنتهى**) دون انقطاع، إضافة إلى تلك العبارات المتفرّقة للشّخصيّة نفسها في الرّوايتين :"**بعض الموريسكيين ربى أبناءه على الإسلام والنّصرانية وهو حال أسرتي ، لتفادي العذاب والمحارق[**. ....

---

[1]:أسعد حومد:محنة العرب في الأندلس،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،ط2 ،1988 ،ص 296 .وينظر ،علي مظهر:محاكم التفتيش ،ص22،ومحمد علي قطب:مذابح وجرائم محاكم التفتيش في الأندلس، ص40.وعادل سعيد بشتاوي:الأندلسيون،المواركة، ص150 .

[2]:واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،ص42. والبيت الأندلسي،ص82.

.....]استقر الرأي في مدريد على إرسال أفضل وحدات الجيش الإسباني بقيادة الدون خوان النمساوي(1547 -1578) ودعمه بكل الإمكانات البشرية والحربية ،لسحق انتفاضة الموريسكيين في غرناطة وماحولها...فراح السياسيون الإسبان يبحثون عن أنجع السبل لاختراق صفوف المقاومين ،ومن إحداث الانشقاق في قيادتهم"[1]

قد يتّخذ الحدث المرتبط بفعل زماني ما عدّة مواضع على مستوى متن الرّواية الواحدة، إضافة إلى أنّه يرد في مجموعة من الرّوايات المختلفة؛ إمّا لأنّها عالجت القضيّة نفسها أوأن يكون ذكره عارضا لأسباب ما، في إطار موضوع مختلف لا يرتبط بموضوع الأندلس، كحديثه عن مأساة الموريسكيين في رواية "**سوناتا لأشباح القدس**":"**الموريسكيون الذين كانوا يشكلون في بعض المناطق أكثر من ثلث السكان،وبقوا في كاستيا وأراغون وفالانس وماروسيا يشتغلون في أعمال الزراعة متحملين طغيان السادة الجدد من ملاك الأراضي...سرعان ما ألحقوا بالبقية،خارج أسوار مدنهم،وطردوا ليكونوا الشاهد العظيم على أكبر عملية ترحيل عرفها العالم الجديد...وقد سهل بعض القساوسة وجال الدين المتطرفين عملية الطرد هذه أسقف فالانسيا الأكبر**"[2].أو تأكيد انتمائه الأندلسي في كلّ رواية ،تقريبا، مثل قوله في رواية(**2048 العربي الأخير**)وهي رواية عالجت موضوعا مختلفا جدّا عن موضوع الموريسكيين"-**وجدك الأول-طبعا لا أعرفه لكن المرويات تقول إنه كان نتاج عائلة أندلسية مسيحية-مسلمة مسحت عبر التاريخ**"[3].

إذا ما أمعن المتلقي نظره في هذه الموازنات فإنّه يدرك أنّ ما عبّرت عنه الرّوايات من علامات التّاريخ الرّوائي هو جزء حقيقي وواقع اجتزأه الرّوائي من الزّمان بكيفيات متنوّعة؛ أغلبها استشهادات حرفيّة من مصنّفات التّأريخ.

3. الثّورة الجزائريّة:

لقد اختصّ هذا الفعل الزّماني بحكاية بطولة من بطولات الثّورة الجزائريّة ؛وذلك بأن منح الرّوائي لها مدونة ضخمة مثّلتها رواية "**كتاب الأمير**"،حيث سرد قصّة مقاومة "الأمير عبد القادر الجزائري"،وعليه فعمليّة انتقاء هذا الفعل كثيرة ومتعدّدة ؛خاصّة تلك التّي تعلّقت بتنظيم الثّورة وقراراتها ومعاركها ،فقد كانت الرّواية

---

[1]:واسيني الأعرج: البيت الأندلسي،ص ص 81 -83 . سيرة المنتهى،ص ص 41 ،42.

[2]:واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس،ص 297.

[3]:واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير، ص300.

تنقل أخبار الأمير في معسكره وفي دائرته معتمدة في ذلك على ما سجلّه التّأريخ، خاصّة تلك المعاهدات والمساعي التّي كانت تتمّ لإبرام المعاهدات والصّلح مع قادة فرنسا، لأنّها من الوثائق التّي اعتنى بها المؤرّخون، ومن ثمّ فقد اتّخذتها الرّواية أفعالا زمانيّة انتقتها لبناء عالمها الرّوائي واختارتها من عالم الحقيقة الذّي صنع التّاريخ،هذا الأخير الذّي يتدخّل فيه العقل ليكون منظّما معقولا-على حد قول بعضهم-"فبدون العقل لا يكون هنالك تاريخ يتحدث بشكل لائق.وبدون التاريخ تكون الإنسانية أمرا مستحيلا بالتّأكيد"[1]، وما الانتقاء إلاّ توجه نحو العقل .

انتقت الرّواية على مدار سردها ما توثّق به هذه المسيرة الحافلة في هذه الفترة الزّمانيّة التّي مثّلها الأمير"عبد القادر"، مسجّلة كلّ ما يتعلّق بهذا الفعل المنجز في هذه الفترة ;حياته أوأعماله، ثوراته ومفاوضاته... إلى مرحلة المنفى وما كان له من مصير بعد ذلك،فسعت الرّواية لمنح الفعل الرّوائي مصداقيّة ويقينا،أي أن تحمله على المعقوليّة لما وقع ،ولذلك غلب على الرّواية العمل التّوثيقي والتّسجيلي لكلّ تلك المراحل التّي ارتبطت كلّها بجوانب الثّورة الجزائريّة ومقاومة المستعمر الفرنسي ،على نحو وثيقة المبايعة التّي أرسلها "الأمير" إلى مختلف القبائل لمبايعته على تولي أمور البلد وقيادة الثّورة، وقد ورد فيها هذا الكلام:

- ***بسم الله الرحمان الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده.***
- ***إلى الشيوخ والعلماء وإليكم يارجال القبائل وخاصة فرسان السيف والأعيان والتجار وأهل العلم، السلام عليكم.***
- ***وفقكم الله وسدد خطاكم وجمع شملكم وحقق لكم النجاح ويسر لكم الخير في جميع أفعالكم وبعد.***
- ***فإنّ أهل مناطق معسكر واغريس الشرقي والغربي ومن جاورهم واتحد بهم وبني شقران وعباس والبرجيّة واليعقوبية وبني عامر وبني مهاجر وغيرهم ممن لم ترد أسماؤهم 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 كما قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه مؤملا أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين وإزالة النزاع والخصام من بينهم وتأمين السبل ومنع الأعمال المنافية للشريعة المطهرة وحماية البلاد من العدو الذي غزا أرضنا وهو يهدف للسيطرة***

1: إدوارد سعيد:العالم والنص والناقد،منشورات اتحاد الكتاب العرب،سوريا،2000 ،ص 140 .

علينا .وكشرط لقبولي فرضت على أولئك الذين عهدوا إليّ بالسلطة العليا واجب الامتثال دائما في جميع أعمالهم إلى تعاليم الشريعة المقدسّة وكتاب الله وأن يقيموا العدل على هدى سيرة رسوله بأمانة وتجرّد على القوي والضعيف والشريف والمشروف وقد ارتضوا بهذا الشرط.

- ***أدعوكم إذن لتحضروا إلينا، لتقدموا بيعتكم وتظهروا طاعتكم،وفقكم الله وأرشدكم في الدنيا والآخرة.***
- ***إن هدفي الأسمى أن أحقق ما فيه الصلاح والخير واتكالي على الله فمنه وحده أنتظر الثواب والفلاح.***
- ***حرر بأمر من ناصر الدين ،السلطان وأمير المؤمنين عبد القادر ابن محي الدين أدام الله عزّه وحقق نصره،آمين،بتاريخ الثالث من رجب 1248 الموافق ل:27 نوفمبر1832 " [1].***

أثبتت هذه الوثيقة اعتماد الرّوائي على الفعل التّاريخي، وذلك بما بثّته كتب التّأريخ من تتبّع للمقاومة والثّورة موثّقة إلى حدّ كبير ما كان من أمور الأمير في الحرب والمعاملات؛ منذ مبايعته سنة 1832 إلى غاية استسلامه 1847، وكذا ما صدر عنه من قرارات، كهذا القرار الذّي أشارت إليه بعض الرّوافد التأريخية والذّي بدا أنّ الرّواية قد حاكته وتتبّعت عباراته،في قولهم:"الحمد لله وحده، والصّلاة والسّلام على من لا نبي بعده.(إلى قبيلة كذا وقبيلةكذا)، وخصوصا نبلاءها وشيوخها وأعيانها وعلاماءها، هداكم الله وأرشدكم ووجهكم إلى الطريق المستقيم،ونجح أعمالكم ومساعيكم .إن أهالي معسكر شرق وغرب غريس وجيرانهم وخلفاءهم، بني شقران والبرجيين، وبني عباس واليعقوبيين،بني عامر وبني مجاهر وغيرهم، قد وافقوا بالإجماع على تعييني، وبناء عليه انتخبوني لإدارة حكومة بلادنا، وقد تعهدوا أن يطيعوني في السراء والضراء، وفي الرخاء والشدة، وأن يقدموا حياتهم وحياة أبنائهم وأملاكهم فداء للقضية المقدسة.

ومن أجل ذلك تولينا هذه المسؤولية الهامة(على مضض شديد) آملين أن يكون ذلك وسيلة لتوحيد المسلمين ومنع الفرقة بينه، وتوفير الأمن العام إلى كل أهالي البلاد، ووقف كل الأعمال غير القانونية التي يقوم بها الفوضويون ضد، وصد وطرد العدو الذي اعتدى على بلادنا مريدا أن يغل أعناقنا بقيوده.

ولقبول هذه المسؤولية اشترطنا على كل أولئك الذين منحونا السّلطات العليا أن عليهم دائما واجب الخضوع في كلّ أعمالهم إلى نصوص وتعاليم كتاب الله، وإلى الحكم بالعدل في مختلف مناطقهم، طبقا لسنة

[1]:واسيني الأعرج:كتاب الأمير،مسالك أبواب الحديد،ص ص 89، 90.

النبي،وأن يعاملوا القوي والضعيف بإخلاص، ودون محاباة ،وقد قبلوا هذا الشرط.ولذلك ندعوكم إلى أن تشاركوا في هذا العهد العقد، بيننا وبينم، سارعوا،إذن لإعلان ولائكم وطاعتكم والله يجازيكم في الدنيا والآخرة إن هدفي الأساسي هو الإصلاح وفعل الخير مادمت حيا،إن ثقتي في الله ومنه هو وحده أرجو الجزاء والنجاح.

بأمر من المدافع عن الدّين، صاحب السيادة علينا، أمير المؤمنين عبد القادر بن محي الدين.نصره الله.آمين.حرر في مدينة معسكر 22 نوفمبر 1832"[1].

لقد أبانت الرّواية عن خضوع واضح للفعل التّاريخي وأن لفعل انتقاء الزّمان سيطرة كبيرة على فعل الرّواية، والثّورة الجزائرية من الأفعال التّي وقعت في زمان مضى، وقد شغلت الثّورة المؤرّخين ومنها مقاومة "عبد القادر" التّي كانت في طلائع المقاومات للمستعمر الفرنسي، وهذا الوضع جعلها من التّاريخي، وعودة الرّواية إليها إنّما هي عودة إلى فعل خاص للتّاريخي وفعل زماني انطلق من 1832 إلى غاية نهاية هذه المقاومة.

لا يمكن إحصاء كلّ الأسانيد التّي شكّلت هذا الفعل الرّوائي*، لأنّ اعتداد الرّواية بالعمليّة التّوثيقيّة تكادتكون الغالبة،فهي لا تكتف بذكر الأسماء الحقيقيّة الواردة في هذا الزّمان، ولا الأماكن والمعارك والمعاهدات والقبائل..،ولكنّها تروي الوقائع وتفاصيلها، وهذا ما منح العمل الإبداعي التّاريخيّة، وهو ما أكّد أنّ الفعل الزّماني في هذه الرّواية من حوامل التّاريخي،وما من شيء أكثر واقعية بالنسبة إلى الإنسان من تجربة الزّمانية "[2]

إذن، لقد أدّى فعل الانتقاء دورا رائدا في تزكيّة فعل الحقيقة التّاريخي، ثمّ إنّه أعطى لهذا الفعل محدّدات خاصّة لتعيين فاعليّته، وبالتّالي إسقاط التّصوّرات الأخرى الممكنة، لدحض الشّك وتفعيل اليقين لهذا الفعل.

5.الثّورة الفلسطينيّة:

انتقل الكاتب، من فعل زماني لآخر، يسجّل الماضي، يستعيده ويحللّ أوضاعه الغامضة، ورواية قصص الماضي أوأحداثه ليس بالأمر السّهل، بل قد تكون أصعب لأنّ الفعل الرّوائي لن يكون متحرّرا في أداءاته ومنجزاته بل عليه أن يسير وفق (الماقبل النّص)، هذه الاستعادة الماضويّة احتاجت إلى أسانيد مهمّتها إيضاح الفعل وتفسيره، أحيانا، فما بالك بالارتداد إلى فعل ارتبط بقضيّة شائكة هي تناول قضيّة الأرض الفلسطينيّة التّي أربكت المؤرّخين لتداخل أقطاب عربيّة بمصيرها، وبالتّالي اختلاف الفاعلين على مستواها، إذتناول "واسيني

---

[1].شارل هنري تشرشل:حياة الأمير عبد القادر،تر أبو القاسم سعد الله،ص ص 59 ،60.و محمد بن عبد القادر الحسيني:تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر،ص 101 .* للاطّلاع على هذه الأسانيد،يمكن النّظر في فصل عالم ممكنات التاريخ ،حيث تمظهرات "عالم ممكن للأعلام" ص ص 46 -50.

[2].هيدن وايت:ميتافيزيقا السردية،الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور،مجموعة مؤلفين،الوجودوالزمان والسرد،بول ريكور ،ص203.

الاعرج" هذا الفعل وعبّر عنه في منجزات خاصّة ،منها ؛سوناتا لأشباح القدس ورماد الشّرق بجزئيها، حيث اقتفى فيهما آثار التّاريخي منتقيا ومتخيّرا بعض الأفعال.

صوّرت الرّواية تخلي العرب بشكل ما على فلسطين،كما تخلوا سابقا عن الأندلس، وكيف انتقل الحكم أو الانتداب على هذه الأرض من سلطة العثمانيين إلى الإنجليز والفرنسيين،"**ابتدعوالها اسما اختزلوه : بسرعة:ويطا(أراضي العدو المحتلة)**،"OETA"،(occupied enemy territories area)،**ومزّقوا أرضه بالمسطرة.خطان أحمر وأزرق،خطان فقط كانا كافيين لإعادة صياغة الجغرافيا والتّاريخ ومصير بشر المنطقة عام** 1916 **في أتون الحرب العالمية الأولى ،عندما كان السكان الأصليون يموتون،كان أصدقاؤهم من الإنجليز والفرنسيين والروس يوقعون اتفاقيات تقسيم التركة التركية،أطلقت يد روسيا لبسطها على شرق آسيا الصغرى وجنوبها بشكل دموي،واستفادت فرنسا من السواحل السورية من الناقورة إلى الاسكندرونة مع جبل لبنان وكيليكيا،أما بريطانيا،فقد بسطت نفوذها على العراق الجنوبي من بغداد إلى البصرة والسواحل الممتدة من خليج البصرة إلى نهاية البحر الأحمر،ووضعت فلسطين وأماكنها المقدسة تحت إدارة خاصة وفق اتفاق يعقد فيما بعد بين الدول الثلاث قبل أن تؤول فلسطين في النهاية إلى بريطانيا**"[1] "

يمكن اعتبار هذه الأحداث التّي عرضتها الرّواية بداية لتمزّق العالم العربي وسقوط فلسطين في قبضة الصّهاينة فيمابعد، والرّواية لا تبتكر هذه الأفعال وإنّما هي تكتفي بإيرادها على الحال الذّي عرفت فيه في ذلك الزّمان، الذّي لا يمكن أن يعاد ولكنّها تستعيده عبر الذّاكرة لتبدأ مرحلة زمانيّة جديدة، فنظريّة زمان يعاد تصويرها أو كمانعته "بول ريكور"الزمن المروي"لايمكن الإلمام بها دون وساطة شريك ثالث...بين إبستيمولوجيا التّاريخ والنّقد الأدبي مطبقا على السّردية...وهذا الشّريك الثّالث هو ظاهريّة الزّمن(أو الفينومولوجيا)"[2].فيتكلم "ريكور، هنا عن طريقة يصبح فيها ذلك الزّمن المروي زمانا ظاهرا، وقوة السّرد في إعادة تصوير هذا الزّمان والظّاهريّة عنده هي" إدراك حدسي لبنية الزّمن"[3]،.

أعادت الرّواية فعل الزّمان وتصوّراته الماضيّة، حيث حافظت على مساره عند انتقائه من الخطاب التّاريخي، ولذلك لم يختلف الفعل الزّماني في العرض الرّوائي عمّا هو مدرك في التّاريخ، ومن ذلك ما أحالت

[1]:واسيني الأعرج:رماد الشرق1،ص ص 34،35.
[2]:بول ريكور:الزمان والسرد،الحبكة والسرد التاريخي،ج1،ص ص 140 ،141.
[3]:المرجع نفسه، ،ص 141.

الرّواية إليه في قول أحد المؤرّخين:"كان الإنجليز والفرنسيون يتقاسمون البلاد العربية سرا إذ أبرموا في 1916/5/26 اتفاقيّة سايكس –بيكو بموافقة روسيا...وتنص الاتفاقيّة على أن تكون المنطقة الساحلية المحصورة بين الناقورة جنوبا والأسكندرونة شمالا مع منطقة الموصل في العراق حصة فرنسا ويكون العراق من شمال بغداد حتى خليج البصرة، وبين البصرة والمنطقة الفرنسية وميناء حيفا وعكا حصة بريطانيا، ولفرنسا وبريطانيا أن تحكما في منطقتيهما مباشرة أوبالواسطة....على أن يكون لفرنسا في شمال هذه الدولة أي دمشق وحلب والموصل ، ولبريطانيا في جنوبها أي في شرقي الأردن حتى الشمال الشرقي لبغداد "[1].

لقد سارت الرّواية في انتقاء فعلها الزّماني مسارا تاريخيا لتتّفق معه في الأحداث والخلفيّات، والرّواية اعتدّت بكلّ تلك الأخبار التّأريخيّة، إلى درجة أنّها لم تأت على ذكر أمر جديد مخالفة فيه ذلك التّأريخ، فحتّى تعبير الرّواية–السّابق–عن تقسيم الدّول المتحالفة(روسيا، بريطانيا، فرنسا) للمنطقة العربيّة إلى خطين؛ أزرق وأحمر، لم يكن ذلك ابتكارا، (**ومزّقوا أرضه بالمسطرة.خطان أحمر وأزرق، خطان فقط كانا كافيين لإعادة صياغة الجغرافيا والتّاريخ ومصير بشر المنطقة عام** 1916) **أو قوله"أن تقسم بلدا بالمسطرة وتضع خطوطا حمراء وزرقاء وكأننا بصدد لعبة أطفال"**[2]، وإنّما هو وصف قد تقدّمت به كتب أرّخت لهذا الحدث، كقول أحدهم في هذا الشّأن:"يباح لفرنسا في المنطقة الزرقاء (شقة سورية الساحلية) ولانجلترا في المنطقة الحمراء (شقة العراق الساحلية من بغداد حتى خليج فارس) إنشاء ما ترغبان فيه من شكل الحكم مباشرة، أو بالواسطة"[3] .

يبدو أنّ الرّوائي يهتمّ كثيرا للأحداث العربيّة ومصير الشّعوب، ولذلك فهذه القضايا تتكرّر في مواضع مختلفة، قد تكون مفصّلة كما هو شأن هذه الثّورة في "**رماد الشرق**"، أو قد يكتفي بذكرها مجملة في مناسبات معيّنة،كأن تكون ذكرى عابرة أو أن يمثّل بواسطتها موقفا خاصّا،على نحو هذه العبارات في رواية"**جملكية آرابيا**": "**مما كشفته وثائقهم السرية هي أن الفضل الكبير يعود لوالدي في انتصار اليهود على العرب** 1948 و1967 **بواسطة المعلومات الكاذبة التي سلمها لجيوش الأنقاذ العربية** .."[4].

تطلّع الرّوائي في رواياته إلى إنجاز بحوث مفصّلة عن تلك القضايا، فتقصّى كلّ المعلومات في (الماقبل

---

[1]: صبحي ياسين:الثورة العربية الكبرى في فلسطين ص ص 11 ،12 .

[2]: واسيني الأعرج:رماد الشرق2،ص 206.

[3]: أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى،تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن،مج 1 ،مكتبة مدبولي،مصر، 185 .

[4]: واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص 568.

النّص)، بجمع الوثائق وتحليلها، وهو في كلّ ذلك لا يختلف عن عمل المؤرخّ، لهذا فرواية"**رماد الشّرق**1" روت هذا التّأريخ بالتّفصيل، ولاتفارق التّاريخ إلاّ من خلال شخصيّة(جاز) التّي تعدّ واسطة للحديث عن التّأريخ، أيضا، فكان النّص يسعى من خلال(جاز) إلى التّفتيش عن حقيقة هذا الماضي وإثباته على مستوى حاضره ،فيقدّم قراءاته الجديدة لأسباب سقوط فلسطين، والمؤامرات التّي شهدتها هذه المنطقة، ولكنّه في هذا التّعليل يعود باستمرار إلى ما سجّلته كتب المؤرّخين:"المؤسف حقا أن قائدا عربيا كبيرا ! ..هو الأمير فيصل بن الحسين شريف مكة وملك العراق فيما بعد !..اجتمع ...سرا مع الدكتور حاييم وايزمان الزّعيم الصّهيوني المعروف في لندن في الثالث من شهر كانون الثاني(يناير)سنة 1919 "[1].

استرجعت الرّواية هذه الوثيقة المتعلّقة بقضية التّخلي عن بعض الأجزاء العربيّة في هذه العبارات:"**في مؤتمر الصلح** 20 2ك(**كانون الثاني**)19**19 طالب بدولة محدودة وليس تلك التّي ذهب من أجلها: استثنى منها الحجاز ومرفأ عدن والإمارات المحمية ولم يأت على ذكر فلسطين لأنه كان قد وقع على وثيقة وايزمن مقابل مساندة الصهيونية الانتداب الفرنسي**" [2].

وهذا فسّر كثيرا أن العمل الإبداعي عند واسيني لم يستغن عن (الماقبل النّص)، فقد قام فعله الرّوائي على حقائق السّند القبلي في بناء تصوّره للعالم الممكن، مهما كان التّصوّر بسيطا، حتّى وإن بدا الإبداع مستقلاّ موضوعا أو بنية، فإنّ"كل عمل فني مستقل بنية، يرتبط بمرجعيات سابقة ومستوعبة في كيانها الجوهري نفسه، وبالتالي فالبنيات لا تتموقع و تستقل من التاريخ بل تتكون وتتعيّن من خلال أنساق متتالية في الزمان "[3]، وعليه ظلّت هذه الرّوايات مشتغلة على التّاريخي ومتّخذة له معطى أساسيا في بناء عوالمها.

استمدّ هذا العالم الممكن موضوعه ممّا أُنتقي من فعل زماني في الماضي في مختلف المدوّنات الرّوائيّة ،ولذلك استمرّت هذه الوضعيّة في رواية(**رماد الشرق 2**)، وسجّلت عمليّة الانتقاء حضورها باختيار المواقف والأفعال التّي اشتركت في بناء الحركة الزّمانيّة في القضيّة الفلسطينيّة لتشكيل سياق مناسب يستثمره النّص لسرد مراحل مهمّة عن أحداث فلسطين وما صاحبها من ثورات: "**لم يمض على التقسيم أسبوع حتى أعلنت بريطانيا أنها ستسحب إدارتها المدنية وجيوشها من فلسطين وتنهي انتدابها عليها نهائيا في 15 مايو**

---

[1]. صبحي ياسين:الثورة العربية الكبرى،في فلسطين ، ص 13 .

[2]:واسيني الأعرج:رماد الشرق1،ص 401.

[3]:حسين أحمد بن عائشة :مستويات تلقي النص الأدبي(رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا)،دار جرير للنشر والتوزيع ،ط ، 1433 هـ -2012 م ص 27

1948 "[1]،كما روت الرّواية تفاصيل الثّورة العربيّة الكبرى متّخذة فعل التّاريخ مطيّة عالمها وهو منهج معظم المدوّنات الرّوائية عند"واسيني الأعرج" أثناء عرضها لعوالمها المختلفة .

تبيّن جليا، ممّاسبق، أنّ عوالم الرّواية عند "واسيني الاعرج" اجتمعت حول حركة الزّمان، فهي شيّدت بناءها بالعودة إلى حركته في الماضي،غالبا، ولكن قد يحدث أن تنعكس هذه الحركة لتتّجه إلى المستقبل، فهل سيتبّع الرّوائي منحى التّأريخ في اتّجاهه هذا؟.

1. 2 -2 .انتقاء الزّمان المستقبلي:

لمّا تبني الرّواية عوالمها باستقطاب ماض معين ،فهو وضع طبيعي لمن يريد بعث ذاكرة الماضي من خلال استعادته لفعل التّاريخ، ولكن أن يتوجّه المبدع نحو التّاريخي لأجل بناء عالم أحداث مستقبليّة، فذلك وضع يستوجب الوقف والنّظر إليه بإمعان.

تجلّت هذه الظّاهرة في رواية "**2048** ،**حكاية العربي الأخير** "لواسيني الأعرج"، إذ روى النّص أحداث عالم يقع في الزّمان المستقبلي(**2048**)، أمّا ممارسة الرّواية لفعل الانتقاء على مستوى التّاريخ فيمكن حصره في حالات معيّنة، حيث يرتبط الماضي بالمستقبل ويصبح مادته في تأسيس عالم الرّواية، لقد أنتج الرّوائي عالما جديدا استشرف فيه وقائع تعلّقت بالعالم العربي والمصير الذّي آل إليه في هذا المستقبل .إذ انطلق النّص من الأحداث المعاصرة التّي شهدتها الدّول العربيّة والعالم لتكون ماضيا وذاكرة لفعل الزّمان المستقبلي في هذه الرّواية(2084)، فحقّق بذلك الامتداد الطّبيعي للزّمان أفقيا(ماض،حاضر،مستقبل) وسمح بوجود ذاكرة تاريخيّة تستوعب هذا الوجود الإنساني؛ لأنّ" الذّاكرة هي جوهر وجودنا إنّها هي التّي تضمن امتداد الماضي في الحاضر فيتعايشان معا إنّ ماضينا البعيد يتداخل مع حاضرنا ويكونان معا زمنا واحدا غير متقطع "[2].

بنت الرّواية على أساس هذا الامتداد الزّماني تصوّرها الذّي دفعها إلى ابتكار أمكنة ذات حدود مختلفة وأسماء جديدة داخل هذا الكيان الجديد في المستقبل،مثل:كياتا، أراكا، أرابيا، إرانيا، آمانيا، أزاريا،أميروبا..فهي شيّدت هذه التّسميات الغريبة من خلال الواقع للانسجام مع العالم الرّوائي المستقبلي،فكانت وقائها تاريخيّة التّخييل:"**حاكم أراكا إحدى مقاطعات آرابيا الذّي كان قد أعدم ببدائية وتوحش قبل سنوات...أعطى لنفسه الحق في احتلال أرض ليست له ،مقاطعة كياتا التي هي جزء من آرابيا.....قالت له إبريل**

---

[1]: واسيني الأعرج:رماد الشرق2،ص 202.

[2]: صالح ولعة : عبد الرحمان منيف، الرؤية و الأداة ، عالم الكتب الحديث . الاردن ، ط 1 ،2009 ، ص17 .

جلاسبي، السّفيرة الأمريكية،أيام حرب الخليج الأول.. "[1]

لن يختلف اثنان في الإقرار بأنّ هذه الواقعة تتعلّق بالرئيس العراقي"صدام حسين"، في حين تدلّ الأسماء أراكا ،كياتا ،آرابيا على دولة العراق والكويت والمملكة العربية، على التّرتيب.كما دلّت (إرانيا على إيران)و(أمانيا على اليمن) و(أزاريا على اسرائيل)و(أميروبا على الاتحاد الأوربي الأمريكي).فالرّواية استثمرت التّأريخ، مجدَّدا، بطريقة مختلفة لتصنع مستقبل العربي في عالم "**2084**".

إذ تنبّأت الرّواية بنهاية هذا العالم انطلاقا من الأحداث التّي مرّ بها حديثا، فانتقت إذ ذاك مجموعة من الأخبار التّاريخية التّي استعادتها في هذا العالم الرّوائي، فبعد أن اتّخذت "**قلعة حلب**"* التّاريخيّة فضاء لهذا العالم فكذلك فعلت على مستوى الزّمان المستقبلي الذّي استمدَّ كينونته ممّا شهده العالم من تغيّرات حديثة،على نحو ذكرها لموقف الدّول من السّلاح النّووي ومراقبة الدُّول المنتجة لذلك:"**لا أحد ينفي اليوم أن أزاريا تملك ما يقارب200 رأس نووي، برنامجها معروف من 1956 .المؤسسات التي بنت في ديمونة أول مفاعل نووي بالماء الثقيل تعترف بذلك، وبعد سنة من ذلك بنت مصنعا لفصل البلوتونيوم.فرنسا وقفت بعدها في وجهها عندما أرادت أن تنتج قنبلة نووية.لكن الرهان الاقتصادي الذي كان يحمله بن غوريون في جعبته أمام دوغول،كان كبيرا، وكانت الوسيلة الإقناعية هي منع جمال عبد الناصر من امتلاك الميغ 19 المتطورة والقادرة على تدمير أزاريا في أقل من ربع ساعة.بيير غيوما، وزير الشؤون الذرية الفرنسي الذي رفض أن يخسر العقود وجد الحل الوسط الذي لا يورط فرنسا دوليا.وأنهى الفرنسيون بنا مفاعل ديمونة السلمي.**"[2]

لقد حافظت الرّواية في سياقها لهذا الزّمان على معطيات الحادثة، إذ لم تغيّر من اسم دولة فرنسا المتعاملة مع أزاريا أوأسماء الشّخصيات التّي أسهمت في بناء المفاعل النّووي، وهذا الفعل وضّح أنّ الرّواية ركّزت على سلامة الأحداث وصحّتها حتّى تتمكّن من تبنّي هذا الزّمان المستقبلي وضعا حتميّا ومستلزما عن كلّ فعل سابق ،ومن ثمّ فمعالجة الرّواية للزّمان المستقبلي لم يمنعها من استعادة الزّمان في (الماقبل النّص).

اهتمّت رواية "**2084 العربي الأخير**" بسرد معظم أحداث الدّمار التّي عاشها العالم وكيف انقسم إلى

---

[1] .واسني الأعرج:*2084* ،حكاية العربي الأخير،ص*403* .

* *سيكون الحديث عن هذه القلعة في المبحث"انتقاء المكان"*

[2] .*المصدر السابق،ص189* .

قوى متناحرة، والتّي من شأنها أن أنتجت عالما عدوانيا للإنسانيّة، ولذلك استحضرت في هذا المقام بعض أحداث الحروب السَّابقة،كالحروب العالمية؛"**6 أوت...نزلت القنبلة ليتل بوي على هيروشيماالمستكينة ...ويموت في ظلها في ثوان محدودة أكثر من200 ألف إنسان...بعد ثلاثة أيام يوم 9 أوت...نزلت فات مان على سكان نغازاكي، مخلفة وراءها أكثر من 70 ألف ضحية.لم يكن الأمر أكثر من مجرد انتقام لهزيمة 7 ديسمبر1941 في بيرل هيربور pearl harbor التي خلفت وراءها 2403 بحارا أمريكيا**"[1].

أمّا على المستوى العالم العربي، فنظرت الرّواية إلى مستقبل العرب من خلال الأحداث التّي جرت في هذا الزّمان المعاصر، وقد رأتها سببا لدمار العالم العربي وانقراض الإنسان فيه الذّي انتهى إلى الاقتتال على موارد الماء والأكل،كما هو في هذا المقتطف:"**الحروب الطاحنة بين القبائل والقوميات التي كانت قبل زمن قصير،تشكل عالم آرابيا التي لم تعد اليوم إلا مزقا لا يحكمها أي نظام،بالخصوص بعد انهيار المكونات الجمعية لآرابيا الإثنية والثقافية واللغوية والطائفية والدينية.كل عاد إلى نظامه القبلي القديم ولا يعيش الناس هنا إلا على التنقل والبحث عن الحياة**" [2].

ردّت الرّواية أسباب مآل الإنسان العربي نحو هذه النّهاية إلى تلك الأحداث التّي عاشتها الدّول العربيّة ولا زالت؛ من إرهاب وربيع عربي وحركات متطرّفة وأنظمة فاسدة"**هذا العدو الجهنمي الذي اسمه اليوم الإرهاب .انتهى عصر الإخوان والقاعدة وداعش وكل الحركات الدينية وقام في مكانها امتدادها الطبيعي التنظيم**"[3]، كما دلّت عليه هذه العبارات:" **صديقك في بنسلفانيا الذي حورب لأنه كان مسلما فقط على الرغم من تفوقه في الرياضيات، الكوربو، صديقك الذي فضل أن يبيع حياته للتنظيم**"[4] .

كما اعتمدت الرّواية في تأسيس عالمها المستقبلي على انتقاء أحداث زمانيّة معيّنة؛ تعود إلى الماضي ،أحيانا، ولكن أغلبها حديثة ومعاصرة، أقامت عليها نبوءتها واستشرفت بذلك زمان العالم العربي والغربي الّذي لا يحكمه ولا يستمرّ فيه إلاّ القوي الذّي يحدّد المصائر، لذلك حاولت الرّواية من خلال هذا كلّه أن تتوصّل إلى تحليل مناسب للأحداث والوقائع؛ "**ما معنى أن تمحى المادة الرمادية كلها في آرابيا؟...قل لي من**

---

[1]. واسني الأعرج:2084 ،حكاية العربي الأخير،ص189 .

[2].المصدر نفسه،ص177 .

[3]. المصدر نفسه، ص274 .

[4]. المصدر نفسه، ص322 .

المستفيد، أقل لك من ارتكب الجريمة، إبادة وراءها عقل يفكر ليس في الحاضر ولكن في القادم أيضا.د.ساري رضوان رضا،دكتور في الفيزياء النووية...اغتيل في الجزائر العاصمة.فرق بكاملها تخصصت في البحث والتقصي عن البرامج العلمية العراقية، فدمرت كميات كبيرة من الملفات والبحوث المهمة والمختبرات...والمعدات الصناعية والمخبرية"[1].

أشارت هذه الاختيارات إلى أنّ الرّواية اعتمدت في تمثيل عالمها المستقبلي على مؤشّرات التّاريخي ،والرّواية أكّدت في ثنايا جملها على أنّ إسرائيل أو (أزاريا) هي السّبب الرئيس في الاغتيالات والتّدمير-" **لماذا لم يحركوا ساكنا اتجاه إيزرا**(قول مصطفى حمدي روشن)."...**كيف يستطيع العالم أن يكون بكل هذا العجز في تطبيق القانون؟أزاريا تملك حقيقة مفاعلات نووية وأكثر من 200 رأس نووي**"[2]-. وكذا في اختراعها لفرقة "الشّادو" الّتي تخصّصت باغتيال علماء العرب:"**تم تدريب فرق خاصة للاغتيالات وتصفية العلماء سميت الظل أو شادو .بدأت بتصفية أبرز العقول العاملة في مجال الهندسة الكيماوية والفيزياء والاختصاصات والبحوث المتقدمة**"[3]"

اتّضح اهتمام النّص بهذه القضيّة من خلال عرضه لمجموعة من الأسماء التّي اغتيل أصحابها، وهي شخصيّات لها مكانتها العلميّة على مستوى العالم العربي، والنّص على هذا النّحو قد تمثّل التّاريخ واستأنس به في بناء ملابسات المستقبل، أو بمعى أوضح التّنبّؤ بشكل المستقبل في وجود هذه المعطيات، ولذلك استعادت الرّواية (الماقبل النّص) بأرقامه الاغتياليّة لعديد العلماء والضّحايا والخسائر الماديّة، ومن ذلك العالم الزّماني اختارت الرّواية هذه الاستشهادات:

العلماء	بلاد العراق	ص
1-د .غائب الهيتي	1 --أبرز علماء العراق ،اغتيل في 16-3-2004 .	346
2-د. مجيد حسين علي	2- عالم الفيزياء النووية والطرد الذري وهو أساس علم الذرة	347
3- العالم مهند الدليمي	3- كلية جامعة التكنولوجيا	/
4-د.شاكر الخفاجي	4-مدير عام الجهاز المركزي للتفتيش والسيطرة النوعية	/
5-جعفر ضياء جعفر	5-صاحب مشروع القنبلة النووية العراقية	/
6-د.سلمان رشيد سلمان اللامي	6- عالم فيزيائي ،مات في جنيف بمرض غامض في 1981 ،وهو العالم الذي ضرب فيه مفاعل	/
7-د. زياد حنا الحداد	تموز.	/

[1]. المصدر السابق،واسني الأعرج:2084 ،حكاية العربي الأخير،ص346 .

[2]. المصدر نفسه ،ص348.

[3]. المصدر نفسه ،ص347.

	7–مهندس مفاعلات الماء الثقيل، هرب إلى روسيا	/
–العلماء 8– داريوش رضابي 9–مسعود علي محمدي 10– مجيد شهرياري 11– مصطفى حمدي روشن	بلاد إيران 8 – عالم في النووي،اغتيل يوم 23 يوليو 2011 . 9–اغتيل عام 2010 ،في انفجار قرب منزله بالعاصمة طهران بيد مجيد مجالي الذي تدرب في الموساد 10– مسؤول عن المشاريع الكبرى في طهران النووي قتل في تفجير 11– مسؤول على موقع نتانز لتخصيب اليورانيوم بالقرب من أصفهان ،كان شابا لمعة من 32 سنة،شديد الذكاء من البشر الذين يغيرون كل شيء بذكائهم الخارق،اغتيل بتفجير سيارته.	ص 348

كما أنّ الرّواية لم تكتف بذكر تلك الأسماء وحسب، بل إنّها عادت إلى أسماء أخرى اشتركت في وجود هذا الفعل الزّماني، فكان وجودها شهادة على الحدث في تلك الفترة، فنقل النّص تصريحاتها ليُكسِب العمل الحجّة والبيان التّاريخيّن، فكأنّ إنتاج المستقبل في هذا العالم الرّوائي لا يتمّ إلاّ باسترجاع ماقبله(الماقبل النّص)الذّي استمرّ بواسطته التّاريخي، ومن بين هذه التّصريحات إخبار الرّواية بتصريح ل(محمد البرادعي*) [مدير الوكالة الدّولية للطّاقة]، عبّر فيه عن الممارسات التّي حدثت في العراق:"**أكد فيه رسميا على سرقة المعدات النّووية والصّناعية العراقية ونقلت إلى خارج العراق للاستفادة منها في المفاعلات الأجنبية**"[1].

كذلك هناك تصريح أطلقه(جيمس بيكر**)في وجه(طارق عزيز***)، في جنيف**1999**:"**إذا لم تتعاونوا معنا نعيدكم إلى عصور ما قبل القرون الوسطى**"[2]، هذا وسجّل تصريحا آخر ل (هانز بلكس) **** [من ضبّاط المخابرات الأمريكية ،رئيس فرقة التّفتيش للأمم المتّحدة]:"**حتّى ولو دمرنا كلّ شيء ،فنحن أمام جيش من العلماء ماعدا الخبراء والمهندسين العاملين في المجال النّووي والبيولوجي والهندسة**

---

[1]. واسني الأعرج:2084 ،حكاية العربي الأخير ،ص347.

* محمد البرادعي،مصري شغل مناصب على مستوى الوزارة المصرية،مختص في القانون الدولي،له مقالات في مجال القانون الدولي والمنظمات الدولية والحد من التسليح،التحق بالوكالة الدولية للطاقة الذرية سنة 1984 وفي سنة 1997 صار مديرا لها، خلفا لهانز بليكس الذي رافقه في فرقة التفتيش عن الأسلحة في العراق،ينظر،الموقع85 .9سا،/2018-9-22 ، —3aewnegypt.blogspot.com.

** james addison baker:جيمس بيكر، محامي دبلوماسي وسياسي أمريكي،شغل منصب وزير الخارجيشة في عهدة جورج بوش الأب ومنصب رئيس موظفي البيت الأبيض(1992-1993)...كما كان رئيسا مشاركا في دراسة الحملة على العراق،ينظر الموقع12 :10 سا،/2018-9-22 ، https -://ar.m.wikipedia.org.

*** طارق عزيز :(ميخائيل يوحنا)،صحفي،سياسي ودبلوماسي عراقي، شغل منصب ؛نائب رئيس الوزراء العراقي و وزير خارجية العراق في عهدة صدام حسين،ينظر 23:10 سا،/2018-9-22 : https ://ar.m.wikipedia.org.

[2]. واسني الأعرج:2084 ،حكاية العربي الأخير ،ص347.

**** hans blix،هانز بليكس ، دبلوماسي وسياسي سويدي مدير سابق للوكالة الدولية للطاقة الذرية للأممالمتحدة(1981-1997)،شارك في البحث عن أسلحة الدمار الشامل في العراق سنة 2002،ينظر الموقع39 :8 سا/2018-9-22 : https ://ar.m.wikipedia.org.

الكيميائية والفيزياء.هؤلاء يشكلون الخطر الحقيقي على السلام".بذلك صدر القرار 1441 الصادر من مجلس الأمن على ضرورة استجواب كافة العلماء والباحثين العراقيين البالغ عددهم3500 " [1].

ما حدث على مستوى هذا العالم الرّوائي هو اتّجاه العمليّة الانتقائيّة نحو بعض الاستشهادات والشّخصيات والأمكنة...التّي من شأنها أن تدلّ على الفعل التّاريخي؛ أي اجتزاؤها من التّأريخ لبناء التّاريخي، فينتج عالما هو نتاج هذه الاختيارات التّي أعلنتها الرّواية، وبذلك حقّق فعل الانتقاء منجزا للتّاريخي في المستقبل وحدود تاريخيّته تبدأ من اتّخاذه لهذه الأفعال الماضيّة مولّدات للفعل في المستقبل، بمعنى أن يتوقّع من خلال ما هو كائن في التّاريخ ما يجب أن يكون .

لقد عبّرت الرّواية عن مستقبل تحكّمت فيه قوى أمريكيّة وأروبيّة، انقسم فيها العالم إلى مقاطعات جديدة، فكانت قلعة"أميروبا"إحدى القلاع التّي شيّدت في الماضي، ولها تاريخ في (الماقبل النّص)، فاتّخذها عالم الرّواية قاعدة لبناء أحداث المستقبل، إنّها مكان سيطر على القوى العربيّة وتحكّم في مصائر الشّعوب، وقد اتّبع الرّوائي في بناء عالمه منهج"جورج أورويل" في روايته"**1984** "التّي أعلن فيها ،آنذاك، عن مستقبل يتوقّع أن يقع في عام **1984** انطلاقا من واقع عاشه في حاضر عام **1948**،كما تنبّأ بمصير الديكتاتوريات والحكومات التّي ستكون تحت وطأة الحاكم الواحد متبنّيا شخصية"بيغ بروذر" التّي استمرّت مستقبلا في رواية "واسيني الاعرج"(**2084 حكاية العربي الأخير**) في شخص "ليتل بروذر-بروز-" إذنوّهت الرّواية،ةفي الكثير، من المواضع بأنّه حفيد "البيغ بروذر".

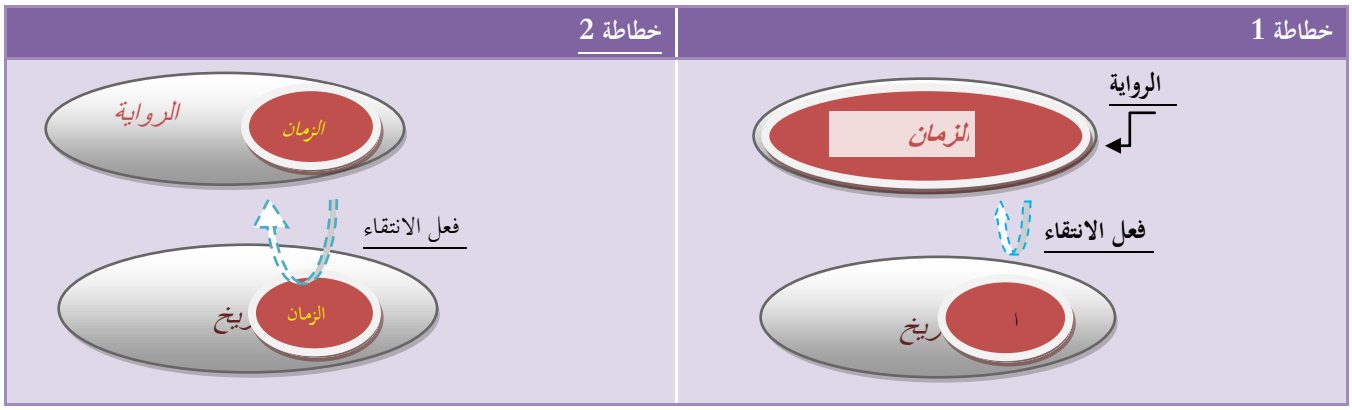
إنّ معالجة التّاريخي انطلاقا من الفعل الزّماني كثيرة الحضور في الفعل الرّوائي، وحضوره يتفاوت بنسب مختلفة في هذه المدوّنة وغيرها، إلاّ أنّه ظلّ من أهمّ الرّؤى السائغة لدى المبدع في بناء عوالمه لقدرته على الانشطار والالتحام في الوقت نفسه، ولهذا اختلفت استعادة الفعل الرّوائي لفعل الزّمان ما بين استعادة مجزّأة وأخرى كليّة اقتصّها فعل الانتقاء في التّاريخ، وفي هذه الحال ابتعد الرّوائي عن الابتكار ليتمثّل شخص المؤرّخ ،فتقلّصت المسافة بين الحقيقة و الخيال، ويمكن تمثيل ذلك على هذا النّحو:

الوثيقة رقم 1 (سلطة الزّمان)

تشرح هذه الوثيقة في –خطاطة 1 –كيف يمكن للزّمان فعلا تخييليّا أن يستحوذ على العالم

[1] .واسني الأعرج:*2084 ،حكاية العربي الأخير،ص 346* .

الرّوائي عندما كان فعل انتقاء الزّمان هو المقصود من بناء هذا الفعل الرّوائي، ولذلك ظهرت علامات الزّمان في النّص بشكل واضح لا تخالف في تمظهرها ماهو كائن في عالم الحقيقة ،كما يمكن أن يتجسّد فعل الزّمان في النّص الرّوائي على النّحو الذّي تصوّره-خطاطة2- إذ يشكّل هذا الفعل نسقا محدودا في إطار بنية النّص ،فلا يطغى على غيره من الأنساق الأخرى ولكنّه لم يستغن عنه في التّشكيل الكلّي.



2. 1 2. – سلطة فعل انتقاء المكان:

ركّزت كثير من الأعمال الرّوائيّة على عنصر المكان التّاريخي في دمج الخيالي بالواقعي، ولكنّ هذا المكان قد يكون مركزيّا كما يمكنه أن يكون عارضا وثانويّا، والمهمّ في هذا الإجراء هو انتقاء المكان الذّي امتلك المتلقي عنه معرفة سابقة في (الماقبل النّص) وليس المكان المبتكر الذّي يبدعه فعل الرّواية، فمانوع الأمكنة التّي حملت سلطة التّاريخي في هذه النّصوص؟

نظرا لماسبق، اهتمّ هذا المبحث بكيفيّة انتقاء النّص للمكان ،فعلا تاريخيا، وما مدى معالجة الانتقاء، فعلا تخييليا، لهذا الفعل التّاريخي، للتّعرف على الأمكنة التّي اتّخذها النّص لبنات لتأسيس المتخيّل، ثمّ إبانة الهدف من ذلك، خاصّة أنّ عمليّة الانتقاء أفضت إلى قصديّة موجّهة من طرف المؤلف، هذا وقد شهدت أعمال "واسيني الاعرج" إدراج أمكنة متنوّعة، وإن كان حضور المكان التّاريخي في النّص يتّخذ سمة مميّزة أهمّها **تسمية المكان** .

1 –**الأندلس** /الجزائر:

من أهمّ ما انتقته رواية"**البيت الأندلسي**"مدينة اسمها " الجزائر أوالمحروسة"، وقد وُصف من خلالها مدينة الجزائر في القديم، موضّحة ما لحقها من تغيّرات والمآل الذّي انتهت إليه بناياتها وشوارعها في زمان الحاضر ، ولكنّ انتقاء هذا المكان وبيان مصيره ارتبط بالإخطار فعليّا عن وضع الموريسكيين في الأندلس ،ثمّ كيف انتقلوا إلى المحروسة الجزائر متتبّعا مصيرهم وحركاتهم:"**عندما ذهبت إلى إسبانيا بحثت في وثائق الإسكوريال ومكتبة طوليدو القديمة عما ذكره غاليليو عن حياته وعن تهجير الموريسكيين والمارانيين**"[1].فهذه العبارات أحالت إلى اتّصال الرّواية بالتّاريخ وانتقائها لمادته بشكل دقيق،وهو ما دلّت عليه أسماء الأمكنة المذكورة ومواقعها في الحقيقة.

اهتّم الرّوائي بالمكان التأريخي في هذه الرّواية،كمنطقة الجزائر والأندلس، فاتّخذت الأحداث هذه الأمكنة مسرحا لها، حيث كان يعود إلى الأندلس من حين إلى آخر يستذكر الماضي عن طريق شخصيّاته الرّوائيّة "**مراد باسطا**" أوالجدّ"**غاليليو**" .كما أنّ اهتمامه بمنطقة الجزائر جعله يشير في بعض الأحيان إلى مدن جزائرية أخرى:"**تابعها من أدرار،بسكرة،التاسيلي،وحتى تومبوكتو،واشترى نسخا مصورة من مخطوطات نادرة من إسبانيا...وجاءنا من قسنطينة من عائلة لفقون بأجمل المخطوطات الأندلسية**"[2] .إلاّ أنّ انتقاء المكان في هذه الرّواية لم يكن ليكون مجرد ستار مسرحي أو خلفيّة للأحداث بل إنّ فعل الانتقاء هنا تجاوز هذه المرحلة ليدلّ على المكان المؤرّخ له الذّي امتلك حظوة التّأريخ في الفعل التّاريخي، وهو ما جسّده من خلال استرجاع أندلس الماضي وأحداثها في مرحلة وجود المسلمين .

فعلا، لقد تجلّى فعل الانتقاء من خلال اتّخاذ الرّوائي لتلك الأماكن، أماكن بعينها، مراجع لعالمه، بل إنّ عالمه الرّوائي لايستقيم من دونها، لأنّها الأكثر بروزا واستعمالا، فقد كانت منطقة الأندلس بؤرة حديثه في موضوعات التّاريخي،" **بعد مرور أربعة قرون على سقوط الأندلس،أرسل نابليون حملته إلى إسبانيا وأصدر مرسوما سنة 1808 م بإلغاء دواوين التفتيش في المملكة الإسبانية تفاصيل القصة رواها الضابط(لوميتسكي)، أحد ضباط الحملة الفرنسية الذي دخل إسبانيا:كنت سنة1809 ملحقا بالجيش الفرنسي الذي يقاتل في إسبانيا، وكانت فرقتي بين فرق الجيش الذي احتل مدريد،العاصمة،وكان الإمبراطور نابليون أصدر مرسوما سنة 1808 بإلغاء دواوين التفتيش في المملكة الإسبانية.غير أن هذا**

[1]. واسني الأعرج:البيت الأندلسي،ص17 .

[2]. المصدر نفسه ،ص14 .

الأمر أهمل العمل به لحالة الاضطرابات السياسية التي سادت وقتئذ."[1]

أعلن النّص بهذا التّصريح عن المرحلة الزّمانية التّي سادت هذا المكان، وبالتّالي ارتباط المكان بالتّاريخ وهو مكان قد سجّله المؤرّخ أي إنّه مكان انتمى إلى الموسوعة القرائيّة، وهوما دلّ عليه هذا الاستشهاد الحرفي المطابق من مدوّنة التّاريخ، في هذا القول:" وكتب الكولونيل(ليمونسكي)أحد ضباط الحملة الفرنسيّة في إسبانيا:كنت في سنة1809ملحقا بالجيش الفرنسي الذي يقاتل في إسبانيا.وكنت مع فرقتي من الجيش الّذي احتل مدريد-العاصمة-،وكان الإمبراطور نابليون أصدر مرسوما سنة(1808)م بإلغاء(دواوين التفتيش)في المملكة الإسبانية ولكن هذا الأمر أهمل ولم يعمل به بسبب الحالة الحربية والاضطرابات السّياسية التّي كانت سائدة ذلك الوقت"[2]. وهذا أبدى جليا اتّخاذ النّص التّاريخ منهلا لعالمه الممكن فهو نقل لنا خبرا مضبوطا ومحدّدا على مستوى خطاب التّأريخ.

إنّ هذا الانتقاء حمل قصديّة التّنبيه إلى قضيّة الأندلس وممارسات الحكّام الإسبان الجائرة على بقايا المسلمين هناك وما صاحبها من حروب ارتبطت بتلك الأمكنة، فكانت الأندلس من الأماكن التّي شكّلت هي الأخرى بؤرة واسعة في الرّواية ،إذ ظهرت هذه المدينة في موقعين:حيث منطقتها الجغرافيّة التّي مثّلتها إسبانيا حاليا، وفي شمال إفريقيا،في بلاد الجزائر التّي تعدّ المكان التّالي والمهمّ الذّي حاول النّص تسليط الضّوء عليه خاصّة عندما يكون حلقة من حلقات الأندلس التّي استمرت خارج حدودها؛ "والواقع أنّ شيئا من إسبانيا الإسلامية قد حفظ في عدد من مدن شمال أفريقيا إلى اليوم مما يجعلها ما تزال حية ضمن هذا المجال المحدود"[3]، إنّ هذا الانتساب والتّواصل ازداد متانة في رواية"**البيت الأندلسي**"، حيث اجتمع الأندلسي بالجزائري، من خلال شراكة تحقّقت في بناء المنزل، المسمّى"البيت الأندلسي" الذّي مثّل عنوان الرّواية الرّئيس، والذّي بني في أعالي هضبة الجزائر ، بالقرب من خليج الغرباء، ولذلك تجلّت سيطرة المكان التّأريخي على فعل الانتقاء، حين اختصّ بالأمكنة الماضيّة:"**أعاد ترميم البيت الأندلسي بناء على الوثائق القديمة التي ظل الأهل يحتفظون بها**"[4].

---

[1]. المصدر السابق،ص365 .

[2]. محمد علي قطب:مذابح وجرائم محاكم التفتيش في الأندلس ،ص ص 110 ،111 .

[3]. مونتغمري وات: في تاريخ إسبانيا الإسلامية،مع فصل في الأدب بقلم بيير كاكيّا،تر محمد رضا المصري،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،لبنان،ط2 ،1998 ،ص 163 .

[4]. واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،ص310.

أدّت هذه الأمكنة دور إشارات سياقيّة يستفيد منها موضوع الرّواية في تمثيل السّياق النّصي للعالم الممكن، فصنعت علاقاتها الجديدة بالأنساق الرّوائية، ويكفي في ذلك أن يملك الكاتب المهارة في إعادة تركيبها ،كما هو الشّأن عند "فرويد" الذّي اشترطها لتكون الصّورة الجديدة عملا ناجحا،"وقد تبدو عملا ناجحا من جانب المخيّلة على حسب المادة وعلى حسب البراعة المبذولة في تركيبها"[1]، وهو حال الرّوائي في هذه العبارات التّي وصف فيها أحد المدن الجزائرية-على لسان سيرفانتس-،وقد أعطاها مسحة جذابة عند وصفها في هذا المقام،وكأنّه أراد رد اعتبار لمدينة قصّر التّاريخ في حقّها"،فاستردّ هذه الحقيقة من خلال تمكينها من جديد في هذا السّياق للعالم الممكن، خاصّة في رواية خصائصها على لسان غير جزائري يصف جمال هذه المدينة ؛" **عندما دخلت السفينة إلى ميناء الجزائر عن طريق الأميرالية،فوجئت بالمدينة التّي تتسلّق جبلا في مواجهة الشمس ببياضها الناصع.كنت أنتظر أن أرى عشا للقراصنة.اكتشفت مدينة كبيرة يسكنها أكثر من مائة وخمسين ألف ساكن يشتغلون في مختلف الصناعات والمهن.أكثر كثافة من باليرمو،وليست أقل جمالا من نابولي،ميناء نشيط ومليء بالحركة،منارة كبيرة للسفن ومخازن واسعة على حواف الميناء تحتوي على كل حاجيات المدينة وتجارتها.حركة لا تنتهي بين مختلف الأسواق وشوارع تختبئ بين الأشجار.تتخفى فيها المساجد والحمامات والقصور والسواقي بمائها الصافي.وخارج أسوار المدينة تنتشر أيضا القصور والغابات الكثيرة التي تشرف على البحر.كل ما يوحي بحياة جميلة وحيوية اختزلتها نظرات الحروب الدينية وسرنا في ركابها**"[2].

ما يشدّ انتباه المتلقي، دائما، أنّ "واسيني الأعرج" في عمليّة الانتقاء هذه لم يتوقّف عند اختيار أمكنة الرّواية من التّأريخ وحسب،وإنّما ،كثيرا، ماأردف هذه الأمكنة بالعبارات نفسها،وقد كرّرت في سياقات مختلفة ، وما المقتطف السّابق إلاّ ترديد لكلام نقله"واسيني الاعرج" عن "سافيدرا "(saavedra) في كتاب"الحياة في الجزائر" (la vie à Alger)أثناء حديثه عن"سيرفانتس" في مؤلفه"على خطى سيرفانتس في الجزائر"، إذ استحضر الألفاظ والعبارات بالتّرتيب نفسه وهوينقل وصف **الجزائر**"على لسانه"في هذا القول الذّي لم تختلف عنه الرّواية واستشهدت به :"عندما دخلت السفينة إلى ميناء العاصمة عن طريق الأميرالية، فوجئ بالمدينة التّي تتسلّق جبلا في مواجهة الشّمس ببياضها الناصع وهو الذي كان ينتظر أن يرى عشا للقراصنة .اكتشف مدينة كبيرة يسكنها أكثر من(مائة وخمسين) 150000 ساكنا يشتغلون في مختلف الصناعات والمهن ،أكثر كثافة من

[1]: سيجموند فرويد:تفسير الأحلام،ص334 .

[2]:واسني الأعرج:البيت الأندلسي،ص282 .

باليرمو وليست أقل جمالا من نابولي،ميناء نشيط ومليء بالحركة والحياة، ومنارة كبيرة للسفن ومخازن واسعة على حواف الميناء تحتوي على كل حاجيات المدينة وتجارتها وحركة لا تنتهي بين مختلف الأسواق وشوارع تختبئ بين الأشجار، تتخفى فيها المساجدوالحمامات والقصور والسواقي الرقراقة بمائها الصافي، وخارج أسوار المدينة تنتشر القصور والغابات الكثيرة التي تشرف على البحر، كل ما يوحي بحياة جميلة وحيوية اختزلتها نظرات الحروب الدينية القاهرة "[1]، هذا الوصف تكرّر بشكل مقارب على لسان حفيد"سيرفانتس"(فاسكيس دي سرفانتيس داليريا"في رواية"**حارسة الظّلال**"الذّي أعاده فيها"واسيني الاعرج"إلى الجزائر ليتتبّع خطوات جدّه"ميغيل سيرفانتس"فتكرّرت ردّة فعل الجدّ من جديد:"**اكتشفت بحرا دون أمواج،بألوان لامتناهية ومدينة بيضاء.**" [2]

إنّ النّص تتّبع الأمكنة المهمّة في المدينة، طلبا للاتّصال بالماضي لكشف حلقات التّاريخي فيه، وأحيانا، ليظهر الاختلافات التّي لحقتها والمقارنة بين كينونة الماضي والحاضر، وقد عمّق هذا الامتداد بإيراد تفاصيل تخصّ عمرانها ووصف شوارعها وساحاتها المعاصرة"**أتحدث عن محلين في موقعين استيراتجيين بالعاصمة .محل شارع محمد الخامس.وبار ديدوش مراد المحاذي لسينما الجزائر**"[3]،كما نقل النّص الرّوائي معالم مدن أخرى ليستشعر المتلقي قيمتها ويميّز هذه المساحات المكانيّة الموجودة على تراب الوطن الجزائر، وهو ما جعله يصّر على ذكرها وتسميّتها من حين إلى آخر:"**اهتم بتاريخ المدن القديمة ،تيبازا ،شرشال ،غرداية، القصبة ،الفقارات المائية في الصحراء،وبنياتها التحتية المعقدة،ونظامها المائي القديم**"[4].

ما قام به النّص على مستوى عمليّات الاختيار يطرح أمام المتلقي صورتين للمكان، مكان استودعته الذّاكرة الماضيّة الجماعيّة ومكان يتصوّره ويبنيه داخل هذه الذّاكرة الفرديّة،فالمكان الأوّل ارتبط ،يقينا، بالماضي المدرك بوضوح معالمه، أمّا الثّاني فشارك الخيال في رسم وجود له، واكتشاف هذا المكان الرّوائي في نصوص "واسيني الاعرج"هو اكتشاف لتلك الذّاكرة، وإنّه لمفهوم حاول"بول ريكور" توضيحه من خلال التّفريق بين هذين المصطلحين؛الذّاكرة والخيال، حيث اعتبر الذّاكرة جزءا من الخيال، وكون الذّاكرة قد اختزلت إلى استذكار فهي ستعمل في سياق الخيال، وبالتّالي فقد حمل"بول ريكور"المفهومين على التّباعد من خلال وجود أهداف يعتقدها جوهريّة في هذا المضمار، فأحدهما يتّجه إلى الوهمي القصصي غير الحقيقي وغير الواقعي

[1].واسني الأعرج:على خطى سيرفانتس في الجزائر،ص ص 28 ،29 .

[2].واسني الأعرج:حارسة الظلال ،دون كيشوت في الجزائر،رؤية للنشر والتوزيع،مصر،ط1 ،2012 ،ص 206 .

[3].واسني الأعرج:البيت الأندلسي،ص376 .

[4].المصدر نفسه، ص224 .

،والممكن، وهو ما يردّ إلى قصدية الخيال، بينما الثّاني يتعلّق بقصديّة الذّاكرة، لأنّها تتّجه نحو الحقيقة، وأي حقيقة، إنّهاالحقيقة السّابقة، أوالواقع السّابق، وهو أمر سيسم المتذكَّر بالسّبقية الزّمنيّة[1].

لقد اتّخذ هذا النّوع من الأمكنة صورا قارة عند"واسيني الاعرج"إذ تردّدت"الأندلس"في مدونات أخرى وقد استحضرها في المواقف نفسها ،تقريبا،كلّها استرجعت كيان الموريسكيين في مدن الأندلس من غرناطة وغيرها وما حلّ بهذه المدن وكيف فقدت أصحابها، ليس هذا فحسب، بل إنّ هذه الرّوايات أعادت المشاهد نفسها التّي نقلت أخبار القدامى،ك "**البيت الأندلسي** "و"**سيرة المنتهى**"اللّتين اشتركتا في هذا الحدث فنقلته الرّوايتان نقلا حرفيا تطابقت فيه الألفاظ والجمل دون إعادة ترتيب من تقديم أوتأخير أو تصرف بسيط في أسلوب أحدهما، وكأنّه نسخ في الرّوايتين معا، نحو هذا النّص:""**وشيئا فشيئا تراخت قبضة النظام الإسباني على جنوب الأندلس نتيجة للضربات المتتالية والمقاومة العنيفة، الكثير من الفرق وصلتهم بعض الأسلحة من إحدى قطع الأسطول العثماني المرابطة في خليج تونس،حيث كان قائد الأسطول ينتظر. الأوامر والمدد من السلطان العثماني للتدخل في إسبانيا لصالح المسلمين.فقد كان التنسيق الذي قمنا به والترتيبات مفيدا، سمح للمقاومة أن تطول قليلا،قسوة تعذيب محاكم التفتيش حوّل موت الجبال إلى موت أهون وضخّم عدد المنتمين إلى المقاومة أدى ذلك إلى ضجة كبيرة في مدريد عاصمة الإمبراطورية، وسادت أجواء الذعر في بلاط الملك الإسباني الكاثوليكي فيليب..**"[2].

استمرّ النّص في وصف هذا المشهد إلى مايزيد عن الصّفة، لكن ما يبدو مهمّا هو عودة هذا المشهد بالتّفاصيل نفسها في رواية أخرى"**سيرة المنتهى**"،حيث ظهرت العبارات متطابقة ،معنى ومبنى، فهل كان هذا التّردّد المستمّر على رواية فعل التّاريخ بالطّريقة نفسها في نصوص روائيّة متعدّدة عملا ذا مقاصد خفيّة عند الرّوائي ؟أم هو اتّجاه جديد نحو بناء تصوّر خاص في معالجة الموضوع الرّوائي؟

الإجابة تتعلّق،كما سبق الإشارة إليه في الفصل الثّاني، بإنجاز عالم ممكن لوصف الهويّة وثوابتها، والمكان بكلّ تحدّياته أحد هذه الثّوابت التّي حقّقت الانتماء إلى(الأرض /الوطن)*ولذلك غلب على معظم الأمكنة التّي استوحتها الرّوايات الاستذكار، الممزوج بالخيال أحيانا، لتعميق الانتماء وبناء الهويّة، وهو شأن منطقة"**الأندلس**"التّي شكّلت دورا مهما في نحت حياة إنسانيّة أندلسيّة إسلاميّة منذ قرون، أصبحت على

---

[1]: بول ريكور:الذاكرة،التاريخ،النسيان،تر جورج زيناتي،ص 34 .

[2].واسني الأعرج:البيت الأندلسي،ص83، وسيرة المنتهى ص43 .

*ينظر ،الفصل الثاني 412.

إثرها ذاكرة جمعيّة للأمّة، ولعلّ الرّوائي استجدى أن يكون أحد الأفراد الذّين انتموا يوما ما إلى هذه الذّاكرة،وهو ما صرّح به مرارا في أعمال مختلفة حتّى تلك التّي كانت مواضيعها بعيدة عن قضيّة الأندلس، إذ كان يجهد في إقحام هذه القضيّة ويكلف في عرضها، ولو بالإشارة إليه،كقوله في"**رماد الشرق 1**":"**أنت تعرفين أن قصّة جدّي في غاية التّعقيد.مسكون بأندلسه التي ورّثتها له جدته...إنه من أصول موريسكية .الانتساب إلى الأندلس في ثقافة أمي،هو انتماء إلى ثقافة أكثر منه انتماء إلى قومية أو إلى دين**"[1] .

2-مغارة سرفانتس:

لجأت الرّواية، مرة أخرى، إلى تحدّيات جديدة أطّرها "فعل الانتقاء المكاني"إذ رنت بفعلها هذا إلى اختيارات دقيقة للمكان،فكانت "مغارة سرفانتيس" بيانا آخر لكينونة ماضيّة في التّاريخي، حيث حرص على ذكرها في غير رواية واحدة من رواياته، من خلال مقام سرده لأحداث أسر"سرفانتيس" بالجزائر ومحاولاته الفاشلة في الفرار"**مرة أخرى لم تكن المغارة بردا وسلاما على ميغيل سيرفانتس ...وفي صباح 30 فوجئوا بحرس الآغا يقفون على مداخل المغارة ويطوقونها ويقتادون الهاربين من جديد إلى السجن**"[2] ،هذا المكان الذّي ارتبط تأريخيا بحكاية "**ميغيل سيرفانتس**".

تكرّر هذا المكان عند الرّوائي"واسيني الاعرج" في عدّة أعمال،كلّما سمحت الفرصة إلى ذكره، بل إنّه استقصد ذلك، مرارا، فهاهو يستدعيه في رواية"**سيرة المنتهى**"حينما افترض التقاءه "بسرفانتيس وزريدة" أثناء معراجه، وقد حاوره عن الماضي وما حدث له في سجن الجزائر،كما وجّه الرّوائي"واسيني الاعرج" إليه العديد من الأسئلة التّي ظلّت علامات استفهام في التّاريخ، أوعلى الأقل أنّها من الأسئلة التّي ظلّت ترهقه عن الماضي وحقائقه، محاولا الإجابة عنها بما احتمله من صدق ابتناه من أسانيد (الماقبل النّص)ككتب التّأريخ والأرشيف عموما،"**لا بأس يا سيدي الجو بارد قليلا في المغارة ...لكني في لحظة من اللحظات تذكرت سجون الجزائر التحت أرضية،المليئة بالخوف والرطوبة،كما وصفتها أنت في سجون الجزائر.تحت تأثير كتابك هذا،قضيت سنة بكاملها وأنا أبحث في دهاليز العاصمة التحتية عن سر يمكن أن يكون قد فلت منك لكتابة حارسة الظلال لأتأكد من أنّ ماقلته حقيقة الحقيقة ولم يكن افتراض وجود هذه المغارة** "[3].

---

[1] .واسني الأعرج:رماد الشرق 1 ،ص 105.

[2] .واسني الأعرج:البيت الأندلسي،ص293 .

[3] .واسني الأعرج:سيرة المنتهى،ص 261 .

عاش الرّوائي افتراضاته وحاول البحث عنها، وقد أعثرهم في روايته "**حارسة الظلال**" أثناء حفر ميترو الجزائر على بعض أثر ذلك المكان الذي ذكره"سرفانتيس" في كتاباته، حتّى تكتمل أدلته في الحقيقة المفترضة، فإثبات صحّتها هو إثبات كينونة سرفانتيس يوما ما بالجزائر، وتبرز أهمّية المكان بأهميّة صاحبه، وهو الموقف الذّي يفهم من خلال التّركيز على علاقة سرفانتيس بالمغارة، و"الاعرج" لم يغادر هذه الأمكنة بل ظلّت تتنفّس وجودها في كتاباته، باستمرار، وقد علا صراخه في رواية"**حارسة الظلال**"، مدافعا عن أهميّة هذا المكان(المغارة) الذّي تحوّل إلى مفرغة للنّفايات ؛"**لم يكن دون كيشوت دالميرا يعرف الشيء الكثير عن الجزائر العاصمة ولا عن مغارة سرفانتيس التي صارت مزبلة.كل يوم تتسع كالسرطان المزمن لتغطي الهضبة التي تحمل اسم سرفانتيس عن آخرها**"[1] .

حكاية المغارة هي خيال الحقيقة التّي أرّقت هذا الكاتب الجزائري، لذلك فالانتقاء هنا كان مميّزا بأهدافه المباشرة في تقصّي حياة هذا الكاتب الإسباني الذّي بلغت شهرته العالم، فكيف سيكون حال مكان انتسب إليه هذا الرّجل،لابدّ أنّه مكان يعلو بعلوّ صاحبه ،وهذا يفسّر تأليف"واسيني الاعرج" لكتابه"على خطى سرفانتيس في الجزائر"وذكره لموضوع المغارة، أيضا: "استغل سرفانتس فرصة غياب دالي مامي في عرض البحار.إذ كثيرا ما كان يعود إلا بعد مدّة...ليسحب وراءه أربع عشرة رهينة اقتادهم خارج المدينة، واختبأ الجميع في أعالي العاصمة في مغارة قريبة من حدائق القايد حسن، شرق الجزائر وهي المكان الذي سمي فيما بعد بمغارة سرفانتس...في انتظار وصول سفينة الإنقاذ لمدة خمسة أشهر"[2].

لقد استطاع "واسيني" الاسترشاد إلى هذا المكان من خلال ما كتبه "سرفانتيس" عن سجنه في روايته "الدون كيشوت"،كما تحدّثت الكثير من المراجع عن هذا الأسر والاختباء في المغارة، وهوكما روى بعضهم :"كان لحاكم مدينة الجزائر دار تقع شرقي المدينة على بعد فرسخ منها وكانت تحيط بالدار حديقة فسيحة الأرجاء كثيفة الأشجار...وزار ميغيل الحديقة وتفقد أنحاءها وكان في طرفها كهف واسع لا يعرف بوجوده إلا القليلون، فرأى كاتبنا في الكهف وكثافة الحديقة وموقعها طريقا سهلا لتدبير حيلة جديدة للفرار "[3].

لم يكن الرّوائي "واسيني الاعرج" الكاتب الوحيد الذّي تحدّث عن هذا المكان، ولهذا كان انشغاله لا

---

[1]. *واسني الأعرج:حارسة الظلال ،ص 47 .*

[2]. *واسيني الأعرج:على خطى سرفانتس في الجزائر،ص41 .*

[3]. *نجيب أبو ملهم ،موسى عبود :سرفانتس،أمير الأدب الإسباني،/مطبعة المخزن ،مكتبة الترجمة الإسبانية ،العربية،المغرب،ص71 .*

يختلف عن غيره من الباحثين الذّين اختلفوا في أمور كثيرة تتعلّق بحياته، وهو ما جعله مكانا مختارا في أعماله باعتباره حجّة من حجج مرور"سرفانتيس" بالجزائر.

3-قلعة حلب:

اتّجه النّص الرّوائي في هذه المناسبة نحو أثر آخر من آثار التّاريخي ليكون من الأمكنة التّي يتخيّرها في صناعة العمل الرّوائي، فاجتمع الخيالي بالحقيقة في هذه القلعة التّي اتّخذت تصوّرا مختلفا لمجتمع جديد سكنها في الزّمان المستقبل (2084)، وبهذا أعلن فعل الانتقاء سطوته مرة أخرى في العمليّة الإبداعيّة، إلاّ أنّ النّص أخفى التّسميّة الحقيقيّة ليدرج غيرها"قلعة أميروبا"، ليوحي بدلالة المكان في المستقبل، مع ذلك بقيت كلّ السّمات المنسوبة إلي هذا المكان توجّه المتلقي نحو مكان معروف في التّاريخي وموجود في (الماقبل النّص)،كما هو قوله:"**كانت القلعة في البداية كما تقول الروايات القديمة مأهولة بأناس ينتمون إلى بقايا قبائل كنعانية...يجمع المؤرخون أنهم استطاعوا أن يصدوا كل الهجمات التي حاولت الاستيلاء على القلعة ومنهم المؤرخ الفرنسي جيروم كلافييه**"[1] .

لم يكتف النّص الرّوائي بهذا التّوجيه لتعيين المكان المنتقى، بل إنّه يتمادى إلى عرض معظم التّفاصيل التّي نسبها إليه المؤرّخون، مزيحا بذلك كلّ شكّ يوهم بغير هويّته، وفي هذه الحال احتاج المكان إلى متلق خاص تتّسع موسوعته لإدراك الخفي، فيشارك المبدع في قصديّة الانتقاء لمعرفة هذا المكان التّاريخي ودوره، خاصّة عندما يسحبه النّص بذلك الوصف المكثّف للقلعة:"**من أكبر قلاع العالم وأقدمها.بنيت فوق جبل صخري يقال إنه في الأصل جبل بركاني حارق يتبين ذلك من الصخور السّوداء التي بنيت بها القلعة لترتفع على مستوى سطح البحر بأكثر من 1500 متر.في محيطها كثبان رملية عملاقة لدرء الرياح الخريفية والشتوية،والتمكن من تعطيل وصول الأعداء إلى أبوابها الواسعة.أحرقت العديد من المرات.لكن الرومان أعادوا بناءها،يؤكد المؤرخ اليوناني تيت لايف على أن الامبراطور الروماني يوليان زارها في فترة حكمه،مابين 361 م و 363 م،وقدّم أضحيّة للرب في أحد معابدها الجانبية،رممها البيزنطيون لاحقا،وأضافوا لها قلاعا أخرى للدفاع.بالخصوص الساحات الأربع:الشمالية والجنوبية،والشرقية والغربية،وتحوّلت إلى ملجأ للناس المطاردين،كما فعلوا علم 540 م،حينما غزا كسرى الأول القلعة.لم تفتح في الفترة الأسلامية أبدا بالقوّة ،بل بالحيلة والخداع،في عام 636 م**

[1]:واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص ص 123، 124 .

بقيادة خالد بن الوليد وأبو عبيدة بن الجراح، وغيرهم، بعد أن استطاعوا أن يسيطروا على أحد أبوابها،وأسر قائدها البيزنطي الذّي حاول أن يهرب وينتحر، ولكن ألقي عليه القبض حيا وأعدم بعد أن أسر لهم بكل تفاصيلها الدّاخليّة وتنظيماتها وهندستها،هناك قصّة يتداولها أغلب المؤرخين،تروي أحداث احتلال القلعة.حينما التجأ حاكم القلعة البيزنطي يوكينا،مع بعض السكان إلى القلعة،تطوّع دامس لحمايته...له أيضا تصفيات حسابات قديمة لأن البيزنطيين منعوه من الزواج من دايا،خادمة حاكم القلعة،اتّصل به أناس سريون واتفق معهم على مساعدتهم شرط زواجه من دايا...تراجع الجيش العربي من وراء التلال،صمم دامس على البقاء مع بعض من رفاقه على أبواب القلعة لحراستها،في الليل،وكان حالكا،تسلق دامس مع رفاقه منحدر القلعة،وهم مربوطون إلى بعضهم البعض ،وتخفون تحت جلد الماعز.وكان دامس يهز الحبل ليحذر رفاقه حينما يقترب منهم الحراس.ويقضم الخبز الجاف بصوت عال ليعتقد الحراس أنّ الماعز ترعى على منحدر القلعة.وهكذا تسلقت المجموعة التل وأشعلوا نارا لإعطاء جيش خالد بن الوليد الإشارة بوصولهم بعد أن فتحوا لهم الأبواب،فدخلوها ظافرين.وحينما وجد الحاكم البيزنطي يوكينا مع من لجأ معه أنفسهم معتقلين،خيروا بين اعتناق الإسلام والانضمام إلى الفاتحين،أو الموت.فأسلم.لكن لا أحد فيما بعد عرف مصير العبد دامس وحبيبته دايا.بعضهم يقول إن خالد بن الوليد نفسه فتح له الطريق،وتركه يهربببحبيبته حيثما يشاء،البض الآخر استبعد هذا الاحتمال،وفضل عليه فكرة أن يكون دامسقد أسلم ...هناك من يخلط بينها وبين قلعة حلب"[1].

ربّما علم الرّوائي أنّ التّسمية الجديدة التّي وسم بها القلعة "أميروبا" قد توقع المتلقي في التّيه والوهم ،لذلك ما لبث أن عرّج على تلك التّفاصيل الخاصّة؛ بذكر أسماء للمؤرّخين وحكّام القلعة والفاتحين المسلمين وقصّ الملابسات التّي وقع فيها التّأريخ بترجيح سبب على آخر،حتّى يثبت أنّ القلعة تنتمي إلى التّاريخ من جانب وليعطي عمله الإبداعي شيئا من المصداقيّة الحقيقيّة،"فمبدأ الحقيقة –كما وصفه إيكو-يستمدّ قيمته من العالم الواقعي ،أما مبدأ الثقة فيستمد قيمته من العوالم السردية"[2] ،وهذا يفسّر جيّدا ما ذيّل به النّص السّابق المقتطف في عبارته الأخيرة " **هناك من يخلط بينها وبين قلعة حلب**"،إشارة منه إلى حقيقة المكان.

[1]: المصدر السابق ،ص ص 124-126 .

[2]: أمبيرتو إيكو:نزهات في غابة السرد،ص144 .

هذه الحقيقة تتّضح ،في كلّ ما سبق، عند التّصريح باسم"قلعة حلب"ورواية من تداول الحكم عليها وما مرّت به من مراحل ،وهو ما شهد به النّص الرّوائي في هذه العبارات التّي رتّبت المتواليات الزّمانية للحكم في القلعة ، حيث أبرزت أهم الأحداث التّي لحقتها منذ تشييدها، ليتحقّق الانتقاء المكاني في التّاريخ [1]:

-في القرن 10 م أصبحت مقرّ سكن وحكم سيف الدّولة الحمداني،لم تتوقّف أبدا عن مقاومة البيزنطيين ومن بعدهم الصّليبيين.ظلّت حصن المسلمين القويّ في شمال الأرض العربيّة .

-في العهد السّلجوقي، زاد اهتمام نور الدين بالقلعة،فرمّمها وأضاف لها الكثير من المباني منها قصرا ومسجدا، لتصبح لاحقا مقرا لحكمه وإقامته.جدّد حصونها وغطّى سفح التّل بالحجارة فبلغت أوج ازدهارها،وأصبح تخطّيها مستحيلا.

-في عهد الأيوبيين، وبعد اندحار الصّليبيين،أصبح الظّاهر غازي بن صلاح الدّين الذّي حكم بين1193 -1215 م ملكا عليها،فاعتنى بها وابتنى قصرا فيها.

-حاول المغول احتلالها، لكنهم خفقوا في البداية. حتى حاصرها هولاكو عام 1260م-لمدة شهرين- فخرّب أسواها،ودمّر أبنيتها،وأحرق مآذنها وكنائسها،ومعابدها اليهودية.

-رمّمت في عهد الأشرف خليل بن قلاوون عام 1292.

-دمّرت ثانية على يد تيمور لنك عام 1400 م،وشيّد السّلطان الملك النّاصر بن برقوق سورها وبنى قصرا فيها عام 1415 م،كما رمّمت أيّام السّلطان قانصوه الغوري آخر المماليك.

-في زمن العثمانيين تحوّلت إلى مكان للعابرين من الحجّاج المسافرين أو القاصدين البحر الأحمر للحج.

-خلال زلزال 1828 م القوي، انهارت الكثير من أبنيتها التّي أضيفت لها، بينما قاومت الحيطان القديمة عنف الزّلزال،بالخصوص الرّومانيّة.

-أعيد ترميمها في سنة 1882 م قبل أن يصيبها الإهمال مع تطوّر وسائل النّقل البرّي والبحري، فاندفن جزء كبير منها في الرّمال.

[1]: ينظر،واسيني الأعرج:2084 حكاية العربي الأخير،ص ص 126 ،128 .

-في الحرب العالميّة الثّانيّة،استعملها الحلفاء في حرب العلمين،كنقطة دفاع متأخّرة ضدّ جيوش هتلر.

-ما يزال اليوم، على الرّغم من اتّساعها ،يحيط بجزء منها ،سور حجري قديم فيه 44 برجا دفاعيا من أحجام مختلفة، الأساسيّة والفرعيّة التّي نصبت عليها منذ القديم الكثير من المدافع الطّويلة المدى ،طول السّور الحجري القديم،حوالي 2000 م وارتفاعه حوالي 20 م،ودعم بأعمدة حجريّة ثبّتت بشكل عرضي بمسامير حديديّة.

لقد كان انتقاء الرّواية لهذا المكان واضحا لما رافقه من أدّلة دقيقة داعمة لوجوده في (الماقبل النّص)، وما كانت عمليّة التّحري السّابقة إلاّ سبيلا لتحديد المكان الحقيقي بموقعه وزمانه وصفاته، وكأنّ الرّواية قامت بعرض تقرير عن ذلك المكان بأمانة ووضوح لم تختلف فيه عمّا سجّله أهل الاختصاص في هذا المجال[1]، إلى حدّ سمحت فيه الرّواية بعرض مكاني آخر تصف فيه البنية الدّاخليّة للمكان ونوع القاعات ووظائفها وهندستها المعماريّة ودلالاتها على فترة زمانيّة دون أخرى وكذا الأبراج والأبواب:"**باب القلعة القديم،يقود إلى برج متقدم،مستطيل الشكل،ارتفاعه حوالي** 40 **م،بني في عام** 1211 **م ورمم فيمابعد،قبل أن تتغير جوانبه كلها.والباب حديدي،عليه كتابة تؤرخ زمن صنعه في عهد الملك الظاهر غازي بن صلاح الدين الأيوبي بالقرن** 12 **م،وعلى مدخل البناء كتابة تؤرخ عهد السلطان قانصوه الغوري** 1507 **م أيام الوالي أبرك الأشرفي السيفي.وتحت الكتابة يوجد نقش الحلية المعمارية المعروفة بالصنج المزرّرة وفوقها سقاطة.في الجدار المقابل من البرج يوجد باب حديدي آخر يقود إلى الجسر الحجري،الذي كان في السابق جسرا خشبيا متحركا استبدله الظاهر غازي بن صلاح الدين الأيوبي ،بالجسر الذي أقيم فوق قواعد لها ثمانية قناطر...**"[2].

لقدبيّن هذا المقطع خصوصيّات مبنى القلعة التّاريخي، كما ذكر النّص الرّوائي خواصا أخرى عن المكان، إذ استمرّ النّص في الصّفحة الموالية يصف القاعات وما بها من زخارف وكتابات، وكلّ ذلك ليوطّن عمله الرّوائي في إيطار هذا المكان القديم المتجدّد،لذلك فإنّ وجود هذه الدّعامة الإسناديّة لم يلغ صناعة التّخييل التّي من أجلها مارس الكاتب هذا الفعل الرّوائي، ممّا سمح للكاتب بأن يتحرى في عمله وظيفتين :"الأولى هي تصوير المجهول واللاّمنطقي وغير المرئي،أي التّجربة الذّاتيّة المجرّدة انطلاقا من التّجربة الواقعيّة

[1]، ينظر على سبيل المثال، المواقع: www.discover-sysia.com و . https://www.marefa.org ، 16:14 سا، 25/8/2018 .

[2]: واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، ص 128 .

الحسية، والثّانية هي التّعبير عن رغائب الذّات بإنشاء عالم خيالي أومستقبلي بديل تجد في رحابه تعويضا عما حرمت منه في عالمها الواقعي.لكن كلّ ذلك يتحقّق بوسائل واقعيّة هي الأشكال والألوان في الرّسم واللّغة في الأدب"[1].

فعلا، استطاعت الأعمال الرّوائيّة عند "واسيني الاعرج" أن تبرهن على تعلّق الخيال فيها ب(الماقبل النّص)، وقد اعتمدت هذه الرّواية على انتقاء مكان تاريخي "**قلعة حلب**"، ولكنّ غايتها هو بناء كينونة هذا المكان في إطار الفعل التّخييلي الذّي أنتج متخيّلا يروي قصّة هذا المكان في عالم مستقبلي تتغيّر فيه إحداثيّات الزّمان نحو استشراف وقائع زمان 2084"، حيث بعث في هذا المكان ملاح الصّدق والثّقة بالحقائق التّي تمّنها النّص، باعتماده على تلك الإحداثيّات المعروفة التّي ارتبطت بنوع المكان وموضعه والزّمان –تقدّمه أو تأخّره– وكذا المجتمع ، ثقافته ،بنيته الاقتصاديّة ، الدّينيّة ،....لتوجّه المتلقي نحو إرادة النّص فيما هو كائن،غالبا، وهو لا يعزف، في الوقت نفسه،عن تمثّل إرادات أخرى في توليد المعنى،" فبدلا من أن يكون العمل الأدبي ترجمة متخيّلة للوجود الواقعي، فهو إنتاج لبعض التّمثيلات المنتجة للوجود الواقعي، تقوم بتحويل هذا الوجود إلى غاية متخيّلة " [2].

لا بأس في كلّ ذلك أن ينتج متخيّلا قادرا على أن يتواصل مع المتلقّي فلا يخرج عن إرادته الممكنة، ولا تحقّق هذه الإرادة إلاّ بالرّجوع إلى التّاريخي في جميع المستويات.

4–مستشفى العصفوريّة :

لا يلبث الرّوائي"واسيني الاعرج"إلاّ أن يتّصل بالتّأريخ، وهاهو مرّة، أخرى، يعود إلى (الماقبل النّص) ويتخيّر منه مكانا فريدا،ولا تتعلّق فرادته برواية تراثيّة هذا المكان أو قداسته، وإنّما ما شهده المكان من حدث غريب اتصّل بحياة إحدى الكاتبات العربيّات، ألا وهي"مي زيادة"*.فقد نقل النّص الرّوائي قرّاءه إلى هذا العالم

---

[1] *محمد صالح بن عمر:في مقولة النص الجمع،مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع 45 ،سنة 2001 ،ص255 .*

[2] *. المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية ، دط ،ص 44 .* مي زيادة :ولدت ماري إلياس زيادة في الناصرة بفلسطين يوم 11 شباط(فيفري) 1886 من أب لبناني "زخور إلياس زيادة" و أم فلسطينية"نزهة خليل معمر"،درست بدير المدينة والتحقت بمدرسة الراهبات بعينطورة(لبنان)مابين 1900 و1903 ،ثم سافرت مع أسرتها سنة 1908 إلى مصر لتفتح لها أبواب الحرية والعمل ،أجادت العزف على البيانو وقرأت أشعار العرب المتصوفين"ابن الفارض" وحفظت الكثير من أشعار الفرنسيين"لامارتين"تأثرت بجبران خليل جبران وأتقنت تسع لغات،وقد أنشأت في بيتها صالونا للأدب ،كان يلتقي فيه رواد الفكر والأدب في عصرها،إلى أن أصيبت بنكبتها في دخولها مستشفى العصفورية1938 ،من كتاباتها ديوان أزهار حلم،ابتسامات ودموع،باحثة البادية،سزانح فتاة،رسالة الأديب ...فارقت الحياة 19 تشرين الثاني(نوفمبر) 1941 ،ينظر، أمين الريحاني:قصّتي مع مي،ص88 ،89.. سيمون عواد:من أدب مي زيادة ،دار عواد للطباعة والنشر،1981، ص ص 9-14 وخالد محمد غازي :مي ،سيرة حياتها و أدبها وأوراق لم تنشر،وكالة الصحافة العربية ،ناشرون،مصر،2015 ، ص ص 11 ،12.

بالتّفتيش عن حقيقة مرحلة عاشتها الكاتبة في مستشفى العصفوريّة، هذه الأخيرة التّي ارتبطت بمحنة للكاتبة ،إلاّ أنّ دعوة الرّوائي إلى امتطاء هذا الاتّجاه كان نتيجة ما اكتنف واقع الكاتبة في العصفوريّة من غموض وإبهام غيّم على كلّ الحقائق، وهي المشكلة التّي تحدثت عنها رواية"**ليالي إزيس كوبيا**" ،إذ لم يتمكّن الرّوائي من بلوغ تلك الخفايا لغياب الأدلّة،وكذا لما خيّم علي الواقعة من صمت بدت فيه المواقف متضاربة ؛"**المشكلة الثانية التي كانت تشغلنا كبيرة،وهي باستثناء السيناريو المتخيل من خلال علامات صغيرة خلفتها الكاتبة،هناك غياب كلي لنص ليالي العصفورية الذّي كتبته مي كل الذين بحثوا قبلنا في حياتها بجدية،أقروا بضياع المخطوطة،أو بحرقها أوتمزيقها** "[1]،ولذلك سارت أحداث الرّواية وفق خطّة البحث عن "المخطوطة" وكشف خباياها،فسجّل بعمله المتخيّل صفحات مهمّة عن تلك المغيّبات وأماط عنها الغبار بما تحتمله إمكانات المتخيّل في اعتماده على التّاريخي الذّي لم ينأ عنه الرّوائي،وظلّ ينتقي منه إجاباته ويحدّد بخطاباته مسار الرّواية في بحثها عن المخطوطة التّي شغلت بضياعها الكثير من الباحثين ،وممّا جاء في ذلك قول بعضهم :"وقيل أنّ لمي عدّة كتب لم تطبع أو طبعت لكن لم يعثر عليها أحد من الباحثين،منها ليالي العصفورية"[2] .

تضاف"العصفوريّة" إلى عداد الأمكنة التّي انتقاها الرّوائي لأعماله ليشهد هو الآخر عن كيفيّة استغلال الرّوائي للفعل التّاريخي واستنفاذه إلى أبعد الحدود،فقد جنّد الرّوائي معلومات كثيرة وخلفيّات تاريخيّة متزاحمة لإنارة هذا الجزء المظلم في منطقة العصفوريّة، وفي تصريحه الذّي ذيّل به الرّواية كثيرا من الأمل لاستعادة هذا الماضي:"**لقد وجدت يد المساعدة أينما ذهبت، في الأماكن التي زرتها،الجزائر،مصر،لبنان،فلسطين وغيرها من البلدان الأخرى**"[3]، ثمّ تلا قائمة كبيرة بالأسماء التّي أعانته في مختلف توجّهاته في البحث الذّي لا يمكن أن يحسب إلاّ بحثا تاريخيّا وترجمة سيرية غيريّة لحياة الكاتبة"ماري إلياس زيادة ".

بدأت رحلة الكاتب في اكتشاف المكان باستفتاحيّة عادلت مساحة صفحة دوّنها في هامش الرّواية، روى من خلالها تاريخ"العصفوريّة" منذ إنشائها سنة 1830 م بإذن من السّلطنة العثمانيّة ، وهي مستشفى من أكبر مستشفيات الشّرق الأوسط وأوّل مصحّ للأمراض العقليّة في لبنان، امتدّ على مساحة مائة وثلاثين ألف متر مربّع، تمّ تحوّله إلى منشآت أخرى وقد مرّ عليه الكثير من الاستثمار كالقرية السّكنية ...[4] .

---

[1]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص9 .

[2]: خالد محمد غازي :مرجع سابق،مي ،سيرة حياتها و أدبها وأوراق لم تنشر،ص 254 .

[3]. المصدر السابق،ص227.

[4]: ينظر،المصدر نفسه،ص8.

يتفقّ الرّوائي مع غيره من الباحثين في أنّ السبب الرّئيس لدخول"مي زيادة" هذا المكان هو ابن عمّها "يوسف/جوزيف زيادة"، حيث تذكر الرّواية على لسانها؛"**وأبقاني عنده شهرين ونصف شهر على مضض ،وأنا أطالبه بالعودة...فأرسلني إلى العصفورية بحجة التغذية،وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين،أحتضرعلى مهل وأموت شيئا فشيئا.... لست أدري إذا ماكان الموت السريع هينا.أما الموت البطيء طيلة عشرة شهور وأسبوع من التغذية القهرية تارة من الفم، بتقطيع لحمة الأسنان،وطورا من الأنف بواسطة النربيج ليصب مايصب من الداخل نزولا إلى الحلق فالصدر.فذلك موت لا أظن أن إنسانا يحتمل الإصغاء برباطة جأش علي وصفه.ومع ذلك كان أقاربي في زياراتهم النادرة،يستمعون إليّ بسرور وأنا أصف نكالي وشقائي راجية منهم عبثا أن يرحموني ويخرجوني من العصفورية** "[1]، ويمكن أن يؤخذ هذا التّبرير وفقا لنوع المواد التّي اعتمد عليها "واسيني الاعرج"في (الماقبل النّص)، وقد صرّح في الصّفحة "التّاسعة" أنّ دليله في هذه المحنة هو كتاب الأديب "أمين الريحاني" (قصّتي مع مي)، إذ يبدو أنّ الّروائي تتبّعه في حقائق كثيرة، والمهمّ في كلّ ذلك ما سجّلته الرّواية عن هذا المكان،ثمّ كيف كان انتقاء "واسيني الاعرج"لهذا المكان أي؛ كيف انتقلت العصفوريّة من فعل التّاريخ إلى فعل الرّواية؟

بدأ "الريحاني"كتابه بفقرة اعتذر فيها عن موقفه ل"مي" ،وعبّر عن تقصيره لما لقيته في مرحلة قد سكت عن إنصافها: "**أمسكت عن الزيارة وأنا أبرر عملي بما تطور من مزاجي،فإني في مواصلة العاقلين قليل الرغبة.فكيف بي في مواصلة غير العاقلين؟إن الروح مصدر الصداقة.وإن العقل مختلط اختلاطا قاهرا بالروح،فمتى ذهب العقل ذهب خير ما في الروح كذلك**"[2]،وكذلك فعل الرّوائي"واسيني"عند سرده لموقف "مي"مع أصدقائها، فما كان منه إلاّ أن استعمل التّعابير نفسها أثناء محادثة "الريحاني"ل"مي"، وكرّر الحوار الذّي دار بينهما محافظا على أمانة النّقل ومبرزا دواعي الانتقاء، فقد كانت"العصفوريّة"هي محور المناقشة(بين حساب وعتاب).لذلك لجأ الرّوائي،كثيرا، إلى هذا الكتاب"قصّتي مع مي" الذّي اتّخذه السّند الرّئيس بدلالة مطابقة هذا الاعتراف المسجّل عن"مي"في الرّواية لما ورد في كتاب"الريحاني"، والذّي فسّر من خلاله أسباب الدّخول إلى العصفوريّة في قوله:"بحجة التغذية وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل وأموت شيئا فشيئا لست أدري إذا ماكان الموت السريع هينا أما الموت البطيء طيلة عشرة شهور وأسبوع مع التغذية القهرية تارة من الفم بتقطيع لحمة الأسنان وطورا من الأنف بواسطة النبريج ليصب مايصب من

[1]: المصدر السابق،ص16 .

[2]: أمين الريحاني:قصّتي مع مي،ص7 .واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص161 .

الداخل نزولا إلى الحلق فالصدر.فذلك موت لا أظن أن إنسانا يحتمل الإصخاء برباطة جأش غلى وصفه.ومع ذلك كان أقاربي في زياراتهم النادرة،يستمعون إليّ بسروروأنا أصف نكالي وشقائي راجية منهم عبثا أن يرحموني ويخرجوني من العصفورية.."[1]وهو التّعبير ذاته الذّي نقله الرّوائي على لسان "مي" في الصّفحة "السادسة عشر".

إلاّ أنّ صاحب كتاب "مي، سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر" أكّد فيما ذكره عن غيره من الباحثين أنّ "مي" كانت تعاني فعلا صراعا نفسيا قويا اجتمعت له عدّة أسباب جعلها تعيش المأساة والهاوية وهو ما أودى بها؛"وعصاب مي هو النتيجة التي آل إليها صراعها مع ذاتها ومع الناس ومع الكون"[2]، وهي حال كتاب "من أدب مي زيادة"الذّي سجّل تفسيرا يقترب من ذلك حين بلغ الخبر أهلها في بيروت و"الدكتور جوزيف زيادة فذهب واصطحبها إلى بيروت.إلاّ أنّ بيروت لم تكن لتبدّد شيئا من ظلمات نفسها،فعاودتها أزمة النّفس وتسببت في إدخالها إلى "مصحّ العصفورية" بعد أن عانت من وساوس عائليّة مع الأقرباء، قيل فيما بعد أنّها كانت صحيحة إلى حد بعيد وقد أحدث دخولها المصح ضجة في الأوساط الأدبية فزارها أمين الريحاني وأقنعها بالانتقال إلى بلدته الفريكة"[3].

لقد كان الدّاعي إلى كلّ هذه التّحقيقات هو إثبات عودة الرّوائي"واسيني الاعرج" إلى مكان معيّن في (الماقبل النّص)، وقد تبيّن إنّه اعتمد على تلك الأسناد التّي انتشرت في أجزاء الكتب المختلفة، وقبل كلّ ذلك من المهمّ توضيح أنّ "العصفوريّة"مكان موجود في التّاريخي وقد اتّخذه في إنجاز فعله الرّوائي على المحمل نفسه في الفعل التّاريخي، وهذا ما جعل مهمّة الرّوائي الأولى هي معرفة مكان المخطوطة التّي سجّلت فيها الكاتبة كلّ معاناتها، فكانت المخطوطة أهمّ دليل على وقائع هذه الفترة التّي قضتها داخل مستشفى"العصفوريّة"،"**لا أعتقد أن مخطوطة شغلت بالي وبال الكثير من الباحثين مثل مخطوطة ليالي العصفورية....تفرغت لمي على مدار سنة كاملة....ليالي العصفورية الحلقة المهمة التي كانت تنقصني** "[4] .

أفادت هذه التّعبيرات انشغال الرّوائي المستمرّ بإيجاد المخطوطة الدّليل على المكان المنتقى، وبالتّالي اتّضح هدفه جليا في عمليّة انتقاء المكان الذّي يعدّ فعلا مهمّا من أفعال التّاريخ وهو كذلك في بناء الفعل الرّوائي"فأن يكون للفعل وللفكر فضاء معناه تمكنهما من التّحرك والتّحريك في المساحة وفي السّاحة الحرتين

---

[1]:أمين الريحاني:قصّتي مع مي،ص 13.

2: خالد محمد غازي :مي ،سيرة حياتها و أدبها وأوراق لم تنشر،ص14 .

[3]. سيمون عواد:من أدب مي زيادة ،ص ص 14 ،15.

[4]:واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص7.

وهما يقودان إلى موقع ما، موقعا يفتح هو ذاته على سعة كأن شساعتها آتية من لا نهائي لا تطاله الغصوبات"[1].

لقد أعطى الفعل في المكان ديناميّة للأشياء الموجودة وسمح للفعل بامتلاك مكان أوفضاء، لذلك كانت حقيقة المكان"العصفورية" هي حقيقة كشف أسرار حياة "مي زيادة" وقد صرّح الرّوائي بأنّ رحلته التّي استمرّت ثلاث سنوات للبحث جمعته بأمكنة مختلفة عرّجت عليها الكاتبة؛ القاهرة، روما، برلين، باريس، لندن، بيروت، الناصرة...لكنّ الرّواية سلّطت ضوءها على مكان خاص في بيروت، وهو" العصفوريّة" ممّا سمح للأحداث أن تتّخذ مسحة مكانيّة ولا تتحرّر إلاّ بتوصيف المكان.

كان المكان في هذه الرّواية معادلا موضوعيا مرتبطا بما زعم من جنون "مي زيادة"، وقد جسّد إشكالا رئيسيّا في موضوع الرّواية، لأنّه المكان الذّي سيطر على القضيّة كلّها،كما هو واضح في تصريح الكاتبة التّي أشارت إلى اتّهامها بالجنون من قبل معاصريها"**أنا أبسط من هذا الجنون الذّي ألصق بي أنا كاتبة وكل شجني يمرّ عبر لغتي ،لا أريد الشيء الكثير،من ساعة ما أصبحت نزيلة هذا المكان**"[2]،فقد اختار الرّوائي"العصفورية"في مرحلة"مي"**ليروي شجنها ليكون مكانا موازيا للخطر والموت "العصفورية مستشفى أم قلعة مفصولة عن كلّ حياة ؟يموت فيها الناس بصمت قاهر**"[3]، فالعصفوريّة تجربة مكانيّة بامتياز تفاعل فيها الحقيقي والخيالي بواسطة أفعال التّخييل، مع ذلك امتلك هذا المتخيّل جهازا خارجيّا أطّر حياة الكاتبة"مي"في"عصفورية"(**ليالي إزيس كوبيا**)، حين سيطر هذا (الماقبل)على حركات الفعل في معظمها، ولو أجريت موازنة بين فعلي الحقيقة والتّخييل لكان هناك تطابق كبير، وإن كان من غير الدّاعي إليها في هذا المقام ،لأنّ العمل سيظلّ متخيّلا علامته هي فنيّته وتخييليّته التّي حملت تصوّرا خاصّا، تمثّله الفعل الرّوائي الذّي يمكن أن يعدّ"بأنّه فعل قصدي معبّر عن رؤية وموقف وتصوّر للإنسان والعالم،ممّا يعبّر عن خصوصية التّجربة الفنيّة"[4]

اهتمّ الفعل الرّوائي برسم خصوصيّة هذا المكان الذّي فقد فيه المتميّزون حياتهم، وقدكانت"مي"واحدة من أولئك الذّين ارتفعوا بين النّاس بفكرهم وعلمهم، ليسحب هذا المكان "العصفوريّة" كلّ ماهو خليق بأن يجعلها من بني الإنسان وهو عقلها، فيردّد النّص ذلك في حيرة وتعجب من هذا الواقع:"**كيف تسجن مي بين**

---

[1]. عبد العزيز العيادي:فلسفة الفعل،ص 61 .

[2]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،،ص76.

[3]:المصدر نفسه، ص130.

[4]. بثينة النصيري:التجربة الفنية السيزانية بماهي فعل أنطولوجي ،مجموعةمؤلفين،فلسفة الفعل،ص 184 .

جدران مستشفى المجانين ولا يثور الرّأي العام اللبناني"[1]، لم يكن هذا السّؤال بريئا، إنّه، في الواقع، يحمل دلالة تعبّر على أنّ كلّ إناء ينضح بما فيه، وهو سؤال عبّرت عنه"مي"عندما لم تجد ردّة فعل واضحة من قبل الصّحافة وكبار الأدباء وغيرذلك"**أنا صحافية وبنت صحافي ولقد كان على الصحافيين في لبنان إن لم يكن إكراما لي بل إكراما لوالدي أن يبدوا شيئا من الاهتمام**"[2] –"**أين جال الأدب في لبنان؟أين رجال القانون ؟أين الجمعيات النسائية؟أين نصيرات المرأة؟..أين هؤلاء وأولئك بل أين لبنان؟**"[3].ح

وقد قدّم صاحب "قصتي مع مي"شهادات أثبتت التّألق الّذي كانت تعيشه هذه الكاتبة، وهي كثيرة، يقول في أحدها :"وليس لأولئك الموهوبين ذكاء.الممتعين بالقوة على العمل إلاّ أن يقرأوا مي.ليدركوا السر في روعة أدبها وعظمته،فيقتدوا بها إذا استطاعوا"[4].

ما يعوز القول فيه هو أنّ التّجلي المكاني في هذه الرّواية كان تجليا للحقيقة الواقعة، إذ لم يرد في الرّواية اسم مكان لم ينتم إلى تلك الحقيقة في (الماقبل النّص)، وهذا ما يحفّز عمليّة الانتقاء ويجعلها فعلا لإرادة مكانيّة واضحة اتّسمت بالدّقة والضّبط، حتّى أنّها في بعض الأحيان تتحوّل إلى تحقيقات لمحاكمة المكان، وبمحاكمته جرّ أسماء كثيرة لأعلام الفكر والأدب آنذاك؛ طه حسين، العقاد، حافظ ابراهيم، أحمد شوقي، خليل مطران، جبران خليل جبران، يعقوب صروف، أمين الريحاني...لذلك لم يكن اختيار العصفورية اختيارا عاديا وعفويا، بل إنّ الرّواية مارست حكمة الانتقاء بعد الدّراسة والتّقدير المحكمين، وهي تبين عن خطّة منظّمة تتبعتها الرّواية متسلّحة بالأدلة من وثائق وشهادات..

لقد ظهرت"العصفوريّة"مكانا مركزيا في الرّواية شغل مساحة الرّواية كلّها، وأثبتت الرّواية بلغتها أنّه المكان الحقيقي في التّاريخي، وهو ينتمي إلى الموسوعة المعرفيّة للمتلقي،وقد طغى وجوده في الفعل الرّوائي لهذا النّص،وإن كان الفعل متجلّ من خلال الظّواهر الثّلاث(الزّمان، المكان، الذّات)، فقد اتّسمت هذه الرّواية بفعلها المكاني، وإنّ الفعل ليستدعي"أول ما يستدعي ضرورة استحضار المكان الذّي هو أجسادنا شأن ماهو موقع الحركة والتغيير ومحل الصراع"[5].

---

[1]: واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص ص 152 ،153.

[2]: خالد محمد غازي :مي ،سيرة حياتها و أدبها وأوراق لم تنشر،ص164 .و واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا، ص 196.

[3]: المرجع نفسه،ص165.و المصدر نفسه، ص 208.

[4]أمين الريحاني:قصّتي مع مي،ص 24.

[5]: عبد العزيز العيادي:فلسفة الفعل،ص 53 .

كما ختم النّص رحلته في البحث عن الحقيقة بتسجيله لعبارات حملت في نهايتها طبيعة مكانية في هذا القول:"**انتهت يوميات ليالي العصفورية صباح يوم الأحد 19 أكتوبر 1941** "[1]؛ إذ انطلقت المأساة في النّص من المكان حيث كان مصدر التّدمير وانتهت بالمكان عندما نصرتها قاعة محاضرات "الويست هول"التيّ حكمت عنذاك بسلامة عقل "مي"وعدم إصابتها بالجنون أثناء إلقائها لمحاضرة"رسالة الأديب العربي"، فانتصر لها هذا المكان في النّهاية :"**أعرف القاعة جيدا حاضرت فيها العديد من المرات منها المحاضرة الموجهة للطلبة في منتدى ويست هول" التي كانت تحمل عنوان ؛هوذا الرجل،بعد ظهر الثلاثاء 31 تشرين الأول أكتوبرمن سنة 1922** "[2].

5-" القدس:

طافت أعمال "واسيني الاعرج" بين عدّة أماكن تقلّبت فيها بين مغرب ومشرق، فمن الأندلس والجزائر إلى لبنان وسوريا وفلسطين، ولم يكن الرّوائي ليتجاوز هذا المكان الأخير بما فيه من مقدّسات، ليطّلع بالقدس مكانا مقدّسا وشريفا، حيث خصّص لها مساحة لابأس بها في عالمه الرّوائي، وهذا الاختيار يبين عن رحلة مستمرّة في البحث عن المكان، ولكّنّها رحلة ارتبطت بهويّة الرّجل الجزائري الموريسكي حيث كانت القدس محطّة من محطّات وجوده يوما ما، إذ بعد تأمل دقيق ترتسم خطاطة رحلة هذا الرّجل الذّي فتّش عن كينونته في المكان، فمن غرناطة وما قيل في شأنها من سرد قصّة الرّجل الموريسكي الذّي هُجّر إلى ضفاف الجزائر والذّي لا تكاد رواية من روايات"واسيني الاعرج"تخلو من ذكراه إلى أماكن أخرى، قد تصف الرّواية مشاركته في الحدث أوقد يستحضر في عوارضها، إذ(تحدّثت عنه رواية جملكية آرابيا البيت الأندلسي، اللّيلة السابعة بعد الألف، رماد الشّرق، سوناتا لأشباح القدس، سيرة المنتهى، 2084 العربي الأخير، حارسة الظلال ..)، وكأنّه يتتبّع الأماكن التّي زارها هذا الرّحالة في هويّة أشخاص مختلفين مع أنّه في العمق لا يمكن أن يدلّ هذا الرّجل إلاّ على رجل واحد وهو الموريسكي الجزائري.

لقد رسا هذا الرّجل في يوم من الأيام ب**القدس**"**عندما انتابني جدي من أمي "سيدي بومدين لمغيث الأندلسي"وأنا في غفوة على الجهة الأخرى من ساحل البحر الميت...جرني وراءه نحو حي المغاربة في عمق القدس ليبني في نهاية المسلك وراء حائط البراق مقاما جليلا نام في حضنه**"[3]،كما

---

[1]:واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص 216.

[2]:المصدر نفسه ،ص 185.

[3]:واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس،ص 9.

يمكن أن تدلّ عليه قصّة أولئك الذّين نقلتهم"فرنسا"مع "الأمير عبد القادر" إلى الشّام وامتلكوا أرضا هناك وتكاثر أحفاد "الأمير عبد القادر"ونسب إليهم المكان فكان هناك "حيّ المغاربة"في دمشق"**لم يتغير شيء في أحياء دمشق ولا في حي المغاربة**"[1] الذّي كان موقع الحدث في "**رماد الشرق1**"، ثم "حي المغاربة" الذّي نسب إلى أحد شوارع القدس بعد أن انتقل بعض أهل المغاربة إليه وهو ما روته"**رماد الشرق 2**":"**إنّ المغاربة هم سكان حي البراق الشريف،الحائط الغربي للمسجد الأقصى...والمغاربة هم أحرص الناس على قدسية هذا المكان الذي يهمهم**"[2]، وبعد أن تضيق الأفاق بهؤلاء، فمنهم من هاجر إلى "نيويورك"وهو القسم الذّي تحدثت عنه"**سوناتا لأشباح القدس**" .

وصف الرّوائي قدسيّة المكان "القدس"وتحدّث عن تاريخه من خلال تعلّق تلك الشّخصيّات المهاجرة بأرضه فكانت الرّواية "**سوناتا لأشباح القدس**" ترتدّ بين ذاكرتي "القدس" و"نيويورك "من حين لآخر، فتصف المحلّين وصفا شافيا،كقولها عن القدس في هذا المقطع :"**تدور في الحارات زاوية زاوية وبابا :الحرم القدسي الشريف، قبة الصخرة،المسجد الأقصى، باب الرحمة،حارة الشرفة وحارة اليهود في الجزء الجنوبي الشرقي من المدينة وحارة المغاربة مع باب المغاربة، ثم حارة الأرمن وباب النبي داوود وجبل الزيتون، وحارة النصارى في الجزء الشمالي الغربي من المدينة وكنيسة القيامة والباب الجديد،وحارة السعدية وحارة باب حطّة** "[3]، فهذا وصف حقيقي لواقع القدس، وضّح انتماء المكان إلى(الماقبل النّص) أوالتّاريخي، وهو مادوّنته تلك الموسوعات المعرفيّة، نحو:"حارة باب حطة التّي تقع شمال الحرم القدسي الشّريف .حارة السّعدية التي تقع بين باب العمود وباب السّاهرة.حارة الواد الواقعة جنوب باب العمود.حارة الشّريف الموجودة غرب حارة المغاربة.حارة باب العمودالتي تقع جنوب باب العمود.حارة باب الأباط الواقعة اتجاه باب الأسباط .حارة باب السلسلة الواقعة غرب الحرم القدسي الشريف"[4]، وكثيرا، مارافقت هذه الحقيقة المكانيّة في الهيئة الجغرافيّة، حقيقة أخرى تخصّ انتقاء المكان وهي عناية الرّواية الشّديدة بعرض دقيق لشوارع "نيويورك" وطرقها، إذ مثلّت مكان الهجرة الذّي فارق إليه أهالي المقدس موطنهم في ظروف تشّق عليهم: "**في شارع إليزابيث الذي ينتهي به إلى اليونيون سكوير بارك ومنه يزحف صعودا نحو الشارع الثالث الذي يقذف**

---

[1]. واسيني الأعرج:رماد الشرق1،خريف نيويورك الأخير،ص 203.

[2]. واسيني الأعرج:رماد الشرق2،الذئب الذي نبت في البراري،ص 49.

[3]. واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس،ص 10 .

4:ينظر الموقع،15:14سا ،3-9-2018 . مدينة القدس القديمة، https://mawdoo3.com

به باتجاه البرونكس ...يقع في الشمال الشرقي لمانهاتن.."[1] .

نقلت الرّواية إلى متلقّيها جوهر المكان في تعبيرها عن حالته ووظائفه في(نيويورك أوالقدس)، وهي بذلك تحمله على معرفة التّاريخ فترغمه على البحث في موسوعته لتثبيت التّصوّر أودحضه، نحو هذه الفقرة التّي وصفت فيها بعض المنشآت القديمة في القدس"**سوق القطانين الذّي أنشئ قديما ويقع بالقرب من المدرسة الصلاحية ،ويبلغ طوله قرابة المائة متر، التي كانت وقتها تبدو لي طويل لكثرة الدكاكين المتراصة على جانبيه والتي كانت مصممة لبيع الأقمشة والبضائع التّي كانت أيّام العثمانيين تحملها القوافل التّجاريّة الهنديّة إلى القدس قبل أن يهمل السّوق تقريبا وقبل أن يعاد ترميمه ويتحوّل إلى مركز لصناعة الحكاية والنّسيج؛ وسوق العطارين الذي يقع اتجاه حمام السلطان،داخل أسوار البلدة القديمة ويشتهر ببيع أنواع العطور التقليديّة والأعشاب والتوابل؛وقلعة باب القدس التي تقع عند بابالخليل في الزّاوية الشمالية الغربية من المدينةوكانت تشمل في الفترة العثمانية على مخازن وسجن وسكن وإسطبلات وأبراج مخصّصة للمراقبة"**[2].

تحدّثت الرّواية عن معلم مهمّ من المعالم التّي ارتبط بها المسلمون وصارعهم فيه اليهود وهو حائط البراق، فكثيرا ماتلوّح الرّواية بالخلاف الكبير حول حقيقة هذا الانتماء "**يريدون أخذ القدس؟مجانين !– يريدون حائط المبكى ونريد حائط البراق،المشكل أن المكان نفسه وواحد**"[3] وهي في ذكره تسجّل فعلا مكانيا للذّاكرة القوميّة.

لقد عالجت رواية"**رماد الشّرق2**"قضيّة المكان، فكان انتقاء الرّوائي ذا قصديّة مهمّة في الحديث عن مصير هذا المكان الذّي فقده المسلمون ،ويفقدونه باستمرار،واليهود يسعون بكلّ آلياتهم الكاذبة لتطويق المكان بكلّ مقدّساته:"**كلّ شيء بدأ من قصّة صغيرة...في 14 أوت قام اليهود في تل أبيب بمظاهرة كبرى رفعت فيها أعلام يهودية موشحة بشرائط سوداء،وعلت الأصوات بالهتاف الحائط حائطنا.عار على الحكومة، عار على السير كيث روتش،حاكم القدس.وفي 15 أوت قدم إلى القدس من تل أبيب عد كبير من الشباب اليهود واشتركوا مع يهود القدس بمظاهرة صاخبة...وكان خطباؤهم ينادون...بوجوب**

---

[1] *.واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس،ص 60 .*

[2] *.المصدر نفسه ،ص 127 .*

[3] *.واسيني الأعرج:رماد الشرق2،الذئب الذي نبت في البراري،ص 30.*

امتلاك البراق وضرورة انتزاعه من المسلمين"[1].

حاولت النّصوص الرّوائيّة المختلفة ل"واسيني الاعرج"أن تنبّه إلى كينونة أمكنّة خاصّة، تحدّدت خصوصيّتها من خلال تجسيدها لمساحات كبيرة من الذّاكرة العربيّة والإسلاميّة، وقد اجتباها فعل الانتقاء في تفاصيل استرجعت كينونة حياة بعينها، على نحو ذكر هذه العلاقة بين المكان وأشخاص مرّوابه يوما ما؛ "**مقهى بريستول الواقع خلف سور باب الخليل،مقابل ملك كلارك،في شارع يافا...،من أشهر مقاهي القدس.كان يملكه إلياس قرنفل،من أهالي بيت لحم...لم نجلس فيه ..ولكنه أشار بأصبعه نحو الطاولة التي كان يجلس بها نجيب الريحاني**"[2]، أوفيما وصفه النّص من يوميّات الأهالي بتلك المناطق وذكر عاداتهم :"**في مقهى المعارف خارج باب الخليل.كان هذا المكان يقوم بوظيفة أحد أهم المسارح في المدينة.وعندما نزلت في فندق سان جون،حارة النصارى، داخل السور...وفي فندق مينا ميخائيل الحلبي بالقرب من بوابة الخليل الذي تحول فيما بعد إلى مطبعة لجريدة مرآة الشرق لصاحبها بولس شحادة من أهالي رام الله..**"[3].

لقد أدّى الانتقاء دورا مهمّا في التّأريخ للأمكنة إذ منحها العودة والتّفعيل، والرّواية في هذا المقام ركّزت على"**حي المغاربة**" وعلاقات أهله بغيره من العائلات الفلسطينيّة أو اليهود، وكأنّها أحبّت أن تهب لأولئك الذّين عانقوا هذا المكان مكانتهم وتستردّ حقّهم في "**القدس**"، فقد كانوا فاعلين فيه وهذا الفعل في المكان يكفل أحقيّة الانتساب إليه،ولو جزئيا،ذلك "أنّ كل فعل عائد بالضرورة إلى مرجعيّة، وهذه المرجعيّة هي الشّخص القائم بالفعل.على أنّ ذلك لا يعني أنّ الشخص هو مجرد نقطة انطلاق للفعل أو هو مجرد موقع لتضايف أولالتقاء الأفعال. فنحن لسنا نعرف الفعل بالشخص ولسنا نحدد الشخص بالفعل...نحن لا نتخلى لا عن ذواتنا ولا عن العقل ولا عن العالم الذّي نصنع فيه ذواتنا والذّي تعمل القوى المناوئة للحياة على حرماننا منه"[4].

هكذا هو الدّور الّذي أناخه فعل الانتقاء المكاني في دعوة متخفيّة نحو امتلاك المكان بأداء الفعل الذّي أساسه الحركة، والانتقاء صانع الحركة في المكان، وهذا ما خطّط له النّص الرّوائي في قول أحد شخصيّاتها

---

[1]. المصدر السابق،ص 30.

[2]. المصدر نفسه، ،ص 40.

[3]. المصدر نفسه ،ص 42.

[4]. عبد العزيز العيادي:فلسفة الفعل،ص 122.

"شريف"الجزائري عند تسميته الأمكنة وتحديد اتّجاهاتها وانتسابها للمسلمين أواليهود أوالنّصارى:"**منذ أن وضعت رجلي في هذه المدينة وفي حي المغاربة بالضبط في مواجهة ساحة بيت المقدس ،...منذ أن دخلت إلى القدس عبرتها آلاف المرات...الحي الإسلامي في الجزء الشمال–الشرقي من المدينة ووسطها حيث الحرم القدسي...وحارة النصارى في الجزء الشمالي–الغربي من المدينة حيث كنيسة القيامة...أما حارة اليهود...ففي الجزء الجنوبي الشرقي شبه مستوطنة يهودية...البنايات متلاصقة وتفصل بين مجموعاتها أزقة وشوارع مرصوفة بالحجارة ومسقوفة بعقود تربط المباني على جانبيها كما تتصف الأبنية فيها بسماكة جدرانها المشيدة من حجر الغرانيت..**"[1].

ظلّ النّص يستذكر"**حي المغاربة**" من حين إلى آخر، لأنّه المكان الذّي أراد أن يبثّ موقفه وموقعه من العالم آنذاك، وقد مثّلته شخصيّة"شريف"، إذ سعى النّص إلى إماطة اللّثام عن كيان المغاربة في "**القدس**"، وهو بذلك أثبت وجود هذا المكان التّاريخي في كينونته السّابقة، "فالمكان هو مسرح التّاريخ الذّي تجري عليه أحداثه ووقائعه لذلك يهتم المؤرّخ بدراسة البيئة وتأثيرها على الظّاهرة التّاريخية "[2] .

ثمّ استعاده النّص من جديد بتفعيله في هذا العمل الرّوائي:"**لم تكن بين حارتنا ،حارة المغاربة وحارة اليهود حواجز كبيرة.لم يكن ما يفصلنا عنهم إلاّ المعابر الصغيرة...ينتهي حيّنا إلى المسجد الأقصى أو ينسحب إلى الوراء غلى باب المغاربة، إذا تقدمت قادتك إلى المسجد الأقصى وإذا تراجعت وصعدت قليلا باتجاه حوافي حارة الشرف وجدت نفسك أنفا لأنف أمام باب النبي داوود حيث القبر وظلال جبل صهيون الممتدة**"[3] .

طبعا النّص الرّوائي لا يبتكر هذه الأسماء ولا الهيكل الذّي تتوزّع فيه هذه الأماكن، وإنّما انقاد النّص الرّوائي إلى المكان السّابق وتصوّره كما قد عرفه التّاريخ ، وكما سجّلته أفعال الحقيقة" عن حي المغاربة :"وهو أحد حارات أو أحياء حي الشّرف، ويقع بجوار حائط البراق، وهو يتكوّن من مهاجري المغرب العربي(تونس، الجزائر، مراكش) نتيجة لعمل رائد قام به أبو مدين المغيث حيث امتلك مساحة في الحي وبدأ يسكن فيه من يأتي من المغرب العربي و نمت العائلات و توسعت، وفي 1967 دمرّ الاحتلال الإسرائيلي الحارة المغاربية وطُرد

---

[1]. واسيني الأعرج:رماد الشرق2،الذئب الذي نبت في البراري،ص 42.

[2]: قاسم عبده قاسم،أحمدابراهيم الهواري :الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، (نصوص تاريخية و نماذج تطبيقية من الرواية المصرية)عين للدراسات و البحوث الانسانية والاجتماعية، ص11 .

[3]. المصدر السابق ،ص 96.

منها الفلسطينيون وتحوّلت إلى حارة يهودية "[1]*.

إنّ الانتقاء عمليّة تخييليّة سادت على مستوى مساحات شاسعةفي روايات "واسيني الاعرج"واستطاعت بفعل المكان أن تجدّد حياة ماضيّة وتبعث حقائق منسية أوتثير دوافعها وأسبابها وعن طريقها" يمكن للروائي .أن يمارس حركة الخيال و الإبداع بالشّكل الذّي يخدم البناء الفنّي لعمله "[2]، لهذا قدّمت لجلاء هذه العمليّات بعض أفعال الانتقاء في المكان في روايات مختلفة، ولا يمكن، في الواقع، استدراج كلّ تلك الأماكن المنتقاة ولذلك كانت هذه المواضع كافية لإثبات وجود(الماقبل النّص) وهو ما يؤدّيه فعل الانتقاء بدّقة.

يمكن القول، في هذه الحال، أنّ آلية الانتقاء تجلّت واضحة في كلّ تلك المعطيات المذكورة السّابقة في مختلف المدوّنات الرّوائيّة، وقد أبانت عن حقيقة المكان جغرافيا وتاريخيا، وهو ما أسهم في صناعة صدق التّوهم التّاريخي، وتركبت هذه الأمكنة داخل الفعل الرّوائي بنسب مختلفة تتراوح بين سلطة كاملة في الفعل الرّوائي وبين الاستحضار العارض.

ويمكن توضيح ذلك من خلال الخطاطة التّاليّة، التّي تمثّل انتقاء المكان بين الخطاب التّاريخي والخطاب التّخييلي، حيث أصبح المكان الأغلب في بعض الأعمال، وسيطر على مسار الفعل الرّوائي أو إنّه اكتفى، أحيانا، بأن يكون مكانا موصوفا في فعل ما، أي أن انتقاء المكان تدرّج بين الحضور والغياب،كما هو الحال في الوثيقة الآتية:

الوثيقة2 : (سلطة المكان)

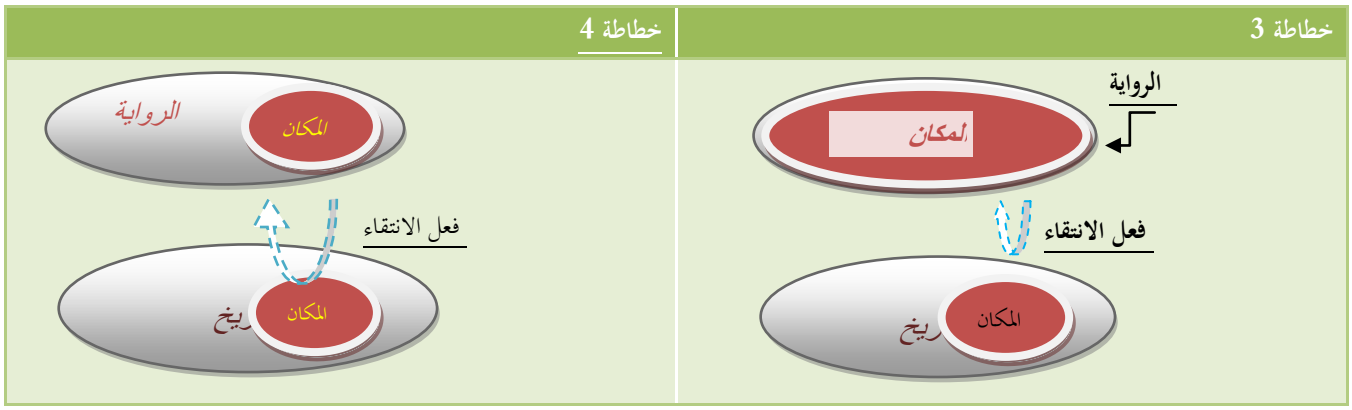
توضح هذه الوثيقة صور المكان داخل العمل الرّوائي؛ فقد يكون سلطويّا تسود فيه كينونة المكان الحقيقي، وقد يكون دون ذلك يكتفي باستعادة ملامح قليلة للمكان الحقيقي أوإشارات متفاوتة.

---

[1]. *ينظر ،18:57 سا،3-9-2018 م،جريدة أخبار القدس،الصادرة عن مركز الإعلام المستقبل www.kodsnews.com*

**أما حارة النصارى :فإن أغلب ملاكها نصارى وتمتد من باب خان الزيت وسط السوق وحتى باب الخليل غربا ويعيش المسلمون والنصارى بها منذ عمر بن الخطاب الذي بنى مسجد عمر كان مقابلا لكنيسة القيامة – باب النبي داود في السور الجنوبي لمدينة القدس القديمة،يطلق عليه اسم بوابة صهيون بسبب وجود جبل =معروف بهذا الاسم..يقع باب المغاربة في السور الجنوبي للقدس ،تقع حارة النصارى في الزاوية الشمالية الغربية من البلدة القديمة وتوجد كنيسة القيامة..الحي الإسلامي ويقع في الزاوية الشمالية الشرقية من البلدة القديمة وتمتد من باب الأسباط في الشرق على طول الجدار الشمالي للمسجد الأقصى، ينظر ،18:57 سا،3-9-2018 م،جريدة أخبار القدس،الصادرة عن مركز الإعلام المستقبل www.kodsnews.com ، و الموقع https://mawdoo3.com*

[2]. *قاسم عبده قاسم،أحمدابراهيم الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص11 .*



1 .2 . 3- سلطة فعل الفاعل:

لمّا كان فعل الذّات(الفاعل) أحد الأفعال التّي لا يمكنها أن تنفصل عن فعلي الزّمان والمكان، استلزم الوضع إطلالة نوعيّة عن سير هذا الفعل داخل بعض أعمال الرّوائي"واسيني الاعرج"، ومعرفة نسبة التّعالق القائمة بين الحقيقة والخيال في التّاريخي من خلال توظيف هذه الأفعال التّاريخية في الخطابين: الرّوائي والتّاريخي أو الحقيقي.

لا شكّ أنّ الفعل التّخييلي؛ انتقاء الفاعل كان فعلا حاضرا في عمليّة بناء السّرود الرّوائيّة عند "واسيني الاعرج"، وقد دلّ على ذلك ما تمثّلته هذه المدوّنات من تمظهرات خاصّة للفعل التّاريخي أثناء معاينتها في الفصل الثّاني، وعليه لا ضير في الاشتغال على إبانة هذا التّميّز في عمليّة انتقاء الذّوات، وبطبيعة الحال ،فالعودة إلى تلك الذّوات(الفواعل) التّي مارست حياتها في زمان ما يتطلّب النّظر في كينونتها السّابقة بما سجّلته أقلام الشّاهدين أوالمؤرّخين، ولا يستقيم هذا إلاّ بفعل انتقاء يستعير الذّات ويسميئها في إطار الفعل الرّوائي الّذي لا تنقطع فيه جاذبيتها نحو الماضي،ف "لا توجد هناك طريقة لبناء حياة إنسان ما سواء أكانت هذه الحياة واقعية أم خيالية إلا بواسطة إعادة بناء ماضيه "[1].

ترتفع هذه الجاذبيّة وتنخفض اعتبارا للمسافة التّي تفصل الحقيقة عن الخيال؛ ولهذا يمكن أن يتجسّد فعل انتقاء الذّات الفاعلة في الفعل الرّوائي من خلال ثلاثة تصوّرات؛ الأوّل تبرز فيه الذّات المنتقاة مركزا للفعل الرّوائي وغاية في واقع الأحداث،وهذه الحال جسّدتها ما تقدم من إمكان"عالم ممكن للأعلام" في الفصل الثّاني، إذ اتّخذ فيه الفعل الرّوائي سبيلين؛ إمّا أن يبرز العلم على مدار الفعل الرّوائي في شكل سيرة(ذاتيّة أو

[1]. صالح ولعة : عبد الرحمان منيف الرؤية و الأداة ، ص87 .

غيريّة) تتوّج بالعنونة الدّالة على هذه الذّات كما هي الحال في رواية "كتاب الأمير"، أوإنّها رغم سيريتها يغيب اسم العلم من عنوانها مثل ماهو مجسّد في روايتي"سيرة المنتهى"و"ليالي إزيس كوبيا"، حيث ترجمت الأولى سيرة ذاتية للكاتب"واسيني الاعرج"ولم تصرّح باسمه في العنوان وكذلك نقلت الثّانية سيرة غيريّة للكاتبة"مي زيادة" في مرحلة معيّنة دون التّصريح أيضا بالعنوان، فقد حُجب العنوان الصّريح الدّال على هذين العلمين.

أمّا التّصوّر الثّاني لفعل انتقاء الفاعل، فلا يكون مركزيا في الفعل الرّوائي وإنّما يشاركه فعلا المكان والزّمان لينقسم الأداء بينها ويتوزّع وفقا للغاية المرجوّة في العالم الرّوائي، فيبرز الفاعل، مثلا، في فصل ما من فصول الرّواية أوفي عنوان فرعي..وهذا التّصور كثير في أعمال الرّوائي، إذ تراءى في"رماد الشّرق" وفي"سوناتا لأشباح القدس"، وفي"جملكية أرابيا"، "مملكة الفراشة"...

في حين يمكن أن يتعيّن التّصور الثّالث لحضور الذّات الفاعلة من خلال الإشارة إليها والتّنبيه لوجودها سندا قائما في (الماقبل النّص) أوالتّمثيل بأقوالها وغير ذلك، خاصّة إذا لم تكن مقاصد العالم الرّوائي وحاجاته رهينة بهذه الذّات، فيكون ذكرها بمثابة برهان وثائقي للحقيقة، وهذا النّوع من الفاعل يذكر مصاحبا للتّصورين السّابقين، فقد يعلن الرّوائي، عرضا، بعض الأسماء التّي رافقت العلَم المعني بالحدث أو يذكرها في مصاحبتها لتلك الأمكنة أوفي ارتباطها بأفعال الزّمان، لأنّ الفعل كما ذهب إليه بعض الباحثين "ليس كائنا بذاته بل بفاعل يفعله وبموضوع يتمظهر فيه أثره"[1]، فيكون النّظر نحو وجود ذات فاعلة أمرا ضروريا، وهو مامنح الإنسان الاختصاص بالزّمانيّة والحركة في الفضاء بشكل عام.

إنّ هذا النّوع من النّصوص قد التزم بحكاية الماضي؛ البعيد منه أو القريب، أي كلّ ما من شأنه أن يكون قد امتلك كينونة خاصّة في سياق محدّد يخوّله إلى علامات في (الماقبل النّص)، يستعيدها الفعل الرّوائي بواسطة أفعال التّاريخ(الزّمان، المكان، الفاعل)، هذه الأفعال التّي يمكن أن تكون مصدرا من مصادر الكشف عن الوثائق، والتّي حدّدها المختصّون في"الشهود العيان في حالة حدث معاصر وهنا يعتمد على الرواية الشّفوية، ثم المجاميع الوثائقية التي يمكن أن تكون في أرشيفات، مكتبات، الكهوف، دور الوثائق ومراكز التوثيق.."[2].

---

[1]:نضال البغدادي:نحو فلسفة اللافعل،مجموعة مؤلفين، فلسفة الفعل،ص125 .

[2]:عبد الرحيم الحسناوي: النص التاريخي،مقاربة إبستيمولوجية وديداكتيكية،أفريقيا الشرق،المغرب،2011 ، ص 51.

*للاطّلاع أكثر على هذه العلاقة بين الرّواية وكتب التاريخ يمكن الرجوع للمؤلفات التي اعتمدت للدلالة على هذه الأسناد في الفصل الثاني.

استثمرت الرّواية عند "واسيني الاعرج" كلّ تلك الأساليب لتحقيق التّاريخي، وهي في فعل انتقاء الفاعل لا تختلف عن الفعلين السّابقين؛ الزّمان والمكان، إذ اتّسعت عمليّة الانتقاء لتتحوّل الرّواية إلى ترجمة سيرية، أحيانا، ومن أهم هذه الذّوات التّي فعّلتها الرّواية :

1- الأمير عبد القادر الجزائري:

اهتمّ الرّوائي في رواية"كتاب الأمير" بعرض هذه الشّخصيّة الجزائريّة التّاريخيّة، وقد كانت بمثابة بحث مطوّل في مسيرة رجل مقاوم للاستعمار وكاتب وسياسي ومسؤول؛ إذ تتبّعت الرّواية حياة الأمير في أسرته وبين معاونيه في تسيير الدّولة و في معاملاته مع العدو الاستعماري الفرنسي وقواده وحروبه ومعاركه،كما تطرّقت إلى فترة حياته في المنفى وكلّ هذه المراحل أرفقتها الرّواية بأسناد ووثائق مختلفة؛ شهادات، رسائل، معاهدات ،محاوراته ، أسماء ...فكانت الرّواية عبارة عن رصف لتلك الوثائق تتوخّى فيها الأمانة في التّسجيل والضّبط في النّقل، وهوأمرأكّدته تلك الكتب التّي عالجت حياة الأمير"عبد القادر"*، إذ استفتحت الرّواية بقصّة " مونسينيور ديبوش(Monseigneur Antoine Dupuch) مع جون موبي(Jean Maubet) "وتنفيذ هذا الأخير وصيّته في الدّفن بأرض الجزائر، لتنطلق بذلك قصّة "الأمير" ممّا انتهت إليه حياته في المنفى ثمّ يعود بعد ذلك الرّاوي إلى المراحل الأولى المهمّة في حياة الأمير لتبدأ قصّته في سهل (اغريس) بأرض الجزائر بحدث إعدام أحد رجال والده ل(قاضي أرزيو) وأستاذه في الفقه بتهمة الخيانة والبيع للفرنسيين والتّجارة معهم، فيقول:"**1832 .عام الجراد الأصفرهكذا يسميه العارفون ورجال البلاد** .....

.....لم

يرفع الشيخ محي الدين يده ولا هزرأسه نحو الحشود ولا نحو الرجل الذي كان ينتظر شد الحبل حول عنقه (القاضي أحمد بن الطاهر) ....

....عبد القادر واحد من هذا الشباب الغاضب،كم تمنى أن يتفرغ لكتبه ومعارفه.لكن عندما تخترق البلاد يصير العلم جبنا والتهاون خيانة"[1] .

تصوّر هذه المقاطع أحداثا معيّنة في ظلّ زعامة والد الأمير "الشيخ محي الدين"، لتأتي بعدها بداية جديدة في حياة"الأمير" تنطلق نحو التّغيير منذ بيعته أميرا ووليّا لأمور القبائل والدّولة الناشئة في غرب الجزائر، ليمارس الرّوائي في هذه الرّواية مهمّة المؤرّخ في عمليّة بحثه عن الحقائق وما يتعلّق بها من وثائق، من جانب، ثم

[2] ينظر،واسيني الأعرج:كتاب الأمير،ص ص 64 -68.

مهنة الرّوائي في تجسيده لتلك الحقائق في فعل روائي يتقصّى التّأريخ حينا ويغادره حينا آخر، من جانب ثان، ولذلك يحسب الرّوائي من أولئك الذّين وصفوا في مثل هذه الكتابات بأنّه" كاتب مبدع وليس حائكا ، وقد يكون الكاتب حائكا وهو يتبرأ من الرواية التاريخية و يراهن على أنه يكتب رواية تاريخية "[1].

لا تتوقّف عمليّة انتقاء"عبد القادر الجزائري" ذاتا مستقلّة في الفعل الرّوائي"كتاب الأمير "وحسب، وإنّما اتضّح اهتمام الرّوائي بهذه الذّات أكثر عندما استمرّت الحكاية في روايات أخرى ل"واسيني الاعرج" كروايتي"رماد الشرق "الجزء الأوّل والثّاني، إذ تتبّع فيهماخبر هذه الذّات أو الفاعل من خلال أحفاده وأعمالهم ومنجزاتهم التّاريخيّة، وهو مادلّت عليه شخصيّة أحفاده:"الأمير عمر"، وعبد القادر الصغير" و"الأمير محمد سعيد" و"سليم بن محمد سعيد الجزائري" وغيرهم ممّن انتسبوا إلى الأمير"عبد القادر"حيث روى علاقتهم بالملك "شريف حسين بن علي "وابنه "االأمير فيصل"ودورهم السّياسي مع الحكّام العثمانيين ك "رضا باشا الركابي"، "جمال باشا"...مثل قوله هنا:"**وقبل الأمير محمد سعيد أن يكون مبعوثا للأتراك من جمال باشا المرسيني قائد الجيش التركي في فلسطين المعروف باسم جمال باشا الصغير تمييزا له عن جمال باشا السفاح.ليقوم مرة أخرى بدور الوسيط بين الحكومة التركية المنكسرة والعرب.فزاره في مقر قيادته في السلط،شرقي الأردن في أواخر جويلية** 1918 "[2].

لقد تتبّعت الرّواية هذه الأخبار التّي استمدّتها، غالبا، من التّاريخ ماعدا تلك التّفاصيل التّي كانت تبتدعها لعدم تسجيل المؤرّخين لها، إذ عادت إلى (الماقبل النّص) في كلّ الأمور لدرجة التّطابق، إلاّ في حالة العجز، وهو ما أّكدته هذه العبارات التّي يّتفق فيها الفعل الرّوائي مع فعل التّاريخ في الفقرة السّابقة:"كان الأمير سعيد وأخوه عبد القادر في مقدمة الذين عادوا إلى سورية من العرب المنفيين...الأمير سعيد أخذ على عاتقه مهمة السعي لعقد صلح منفرد بين العرب والترك يزيل الخلاف بين الأمتين، ويعيد السلام إلى قراره في بلاد الشام والحجاز،فقد قصد السلط في شهر يوليو سنة 1918 وقابل جمال باشا الصّغير قائد الجيش الرابع ،وكان مقره هناك، فعرض عليه فكرته، فلقيت منه استحسانا وتأييدا، وفي 6 أغسطس سنة 1918، غادر الأميرسعيد السلط قاصدا معان...من جمال باشا الصغير إلى الأمير فيصل."[3]

اعتمد الرّوائي في تأسيس هذا العمل الإبداعي- الذّي اتّخذ فيه شخصيّة "الأمير" ذاتا سلطوية في

1: نبيل سليمان و مجموعة من المؤلفين :رجع المجالس ،دار الحوار للنشر و التوزيع ، ،سوريا اللاذقية ،ط 1 ، 2008،ص 13 .

2. واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج1،ص 215 .

3.أمين سعيد :الثورة العربية الكبرى، ص 304 .

الفعل الرّوائي- على حقائق التّأريخ، فقد اعتنى بكلّ الأسناد التّي تحقّق هذا الصّدق ولذلك تظفر رواية"رماد الشرق" بأسماء لذوات متفرّقين انتموا إلى (الماقبل النّص)، خاصّة في حكم "الملك فيصل بن حسين بن علي " ك؛الشريف ناصر، شكري الأيوبي، الكولونيل لورانس، الجنرال إدموند أللنبي، الجنرال غورو، نوري الشعلان،أبو تاية،سلطان الأطرش، ياسين الهاشمي، مصطفى نعمة، ساطع الحصري، جميل الإلشي، أحمد قدري.....

كذكره لتشكيلة عن حكومة الدفاع الوطني التي أنشأها الملك فيصل، والتّي انتمت إليها مجموعة من الشّخصيات:" **حكومة الدفاع الوطني برئاسة هاشم الأتاسي،الحصري للمعارف ورضا الصلح لرئاسة مجلس الشورى والدكتور عبد الرحمان شهبندر للخارجية ويوسف العظمة للخارجية وفارس الخوري للمالية وجلال زهدي للعدلية ويوسف الحكيم للتجارة والزراعة وعلاء الدين الدروبي للداخلية وخلف هاشم الأتاسي في رئاسة المؤتمر رشيد رضا**"[1]، فقد كانت استعادة شخصيّة ما في الرّواية هي، في الواقع،استعادة لكلّ الفضاء والزّمان الذّي اشتغلت فيه،لذلك ارتبطت ذات "الأمير عبد القادر" بغيرها من الذّوات التّي شاركتها الفعل،عند ذاك ازدحمت الرّواية بالشّخصيات والأمكنة...

لعلّ انشغال الرّوائي بهذه الذّات الفاعلة وضح كثيرا سلطة هذه الشّخصيّة على الفعل الرّوائي عند "واسيني الأعرج"، وهذا الأمر جعل الرّوائي لا يبرح مسيرة "الأمير عبد القادر الجزائري"، وإنّما استمرّ بالبحث عن ظلالها لتتوطّد العلاقة بها وتتّسع من خلال رواية أخرى، يمثّلها الجزء الثاني ل"كتاب الأمير"الذّي صدر مؤخرا عن دار الآداب لعام 2018 يروي حياة الأمير "عبد القادر"في سوريا.

لقد برهنت دراسة بعض المدوّنات السّابقة على هذا التّوجّه في عمليّة الانتقاء، إذ أظهرت استرجاع الرّوائي"واسيني الاعرج" لعديد القضايا التّأريخية، أوحتّى لقضايا أثبت التّأريخ وجودها وأثرها في المسار الإنساني، رغم أنّها من إنشاء الخيال الإنساني الذّي كوّن الإرث الثّقافي العالمي؛ ك"**قصص ألف ليلة وليلة**" التّي تدخلت في تشكيل كتابات "واسيني الاعرج" في محطّات مختلفة، أوما قدّمته رواية "**الدون كيشوت** " من إيحاءات في أعماله، لذلك كانت شخصيّة"سرفانتيس" من أهمّ الشّخصيّات التّي استدعاها فعل الانتقاء، فعبّر عن هذا الاهتمام بتمثّلها ذاتا قائمة داخل بعض الأحداث، ولهذا كانت هذه الذّات من أهمّ ما اعتنى به الفعل الرّوائي عند الكاتب.

[1]. *واسيني الأعرج:رماد الشرق، ج1،ص 403 ..*

2- ميغيل سيرفانتس دي سافيدرا*[1]:

لقد تأكّد اهتمام الرّوائي بهذه الذّات عندما تجاوز في توظيفها العمل الإبداعي الواحد إلى عدد لا بأس به من الأعمال، إذ ظهرت هذه الذّات في العمل الرّوائي "**البيت الأندلسي**" و"**سيرة المنتهى**" و"**حارسة الظلال**"،كما خَصّص لها كتابا مستقلا هو "**على خطى سرفانتس في الجزائر**" بالإضافة إلى الإحالة إليها في مدوّنات أخرى في مواقف عارضة ك"**سوناتا لأشباح القدس**" و"**جملكية آرابيا**"...والمميّز في ذلك أنّ الرّوائي استدعي هذه الذّات وفق نمط موحد داخل كتاباته، إذ عمل على بناء هذا النّموذج وإعطائه تصوّرا مناسبا من خلال كتابه"**الدون كيشوت**" خاصّة، ولذلك لا يتردّد الرّوائي أن ينسب لهذه الشّخصيّة الأفعال نفسها في مواقع مختلفة من أعماله ،كعلاقة "سرفانتس" ب"زريدة أو زُهريتا"(زوجة سلطان فاس عبد الملك المغربي الذي قتل في ظروف غامضة بعد معركته ضدّ ملك البرتغال سيباستيان) حيث جسدّها "واسيني الاعرج" من خلال شخصيّة "ليونيزا"(ابنة رودولفو فلورونسيو التي ذكرها سرفانتس في قصة العاشق السخي)، والتّي يلتقي بها الرّوائي"واسيني الاعرج" في معراجه يحاورها في أسئلة ظلّت علامات استفهام في قراءاته ل"الدون كيشوت":"**أنا لم أعرفك خارج سرفانتس.امرأة من نور،وشعلة من الذكاء...كنت مثلي الأعلى من خلاله**"[2]،

شكّل النّص الرّوائي هذه الشّخصيّة ومنحها سمات تميّزها، ابتدعها لتمتلك حياة خاصّة في قصصه :"**مشكلتك يا زريدة أنك كنت بين الورق والحياة، على نفس المسافة، ولهذا كل من يقرأ عنك يقرأ حقيقة مؤولة أو محرفة قليلا، لكنها موجودة، أنت من لحم ولغة ودم وفرح وكبرياء وحكاية .حكيت لها قصتك كما رواها سرفانتس في كتبه .امرأة موريسكية في الظاهر، مسيحية مرتدة عن دينها بسبب الخوف، لأنها في الأصل نشأت على يد سيدة مسيحيّة حبّبتها في لالا مريم** "[3]. بل إنّه ذهب بعيدا ،حيث حدّد أصولها من "راغوزا"(raguse) ومكانة والدها ودوره في العلاقات بين الإسبان والترك (1573-1577).

---

*1. .*ميغيل دي ثربانتس سابدرا(سافيدرا كما هي متجمة حرفيا)(Miguel de Cervantes Saavedra)ولد في قلعة "هانرس" وعمد في كنيسة القديسة مريم الكبرى في التاسع أكتوبر1547 ،وكان أبو رودريجو دي ثربانتس،وأمه ليونور دي كورتيناس،أمضى طفولته في بلد الوليد،درس عند اليسوعيين في مدرسة الجماعة(إشبيلية) و(مدريد) لمدة قصيرة،سافر إلى غيطاليا وتعلم اللغة الإيطالية،لنخرط في الجندية 1568 ،اشترك في معركة الليبانتو(بين الأتراك والاسبان 1571)هزم الترك فيها وشلت يد سرفانتس،أسر في الجزائر مدة 5 سنوات ،ثم افتدي بالمال سنة 1580 ،وهو ما كان له أثر في كتابه"الدون كيشوت"توفي في 23 أفريل 1616 .ينظر، ثربانتس :دون كيخوته،تر عبد الرمن بدوي،دار المدى للثقافة والنشر،سورية،ط3 ،2009 ، ص ص 5-7.*

2. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،ص 256 .

3.المصدر نفسه ،ص 257 .

تلقّت هذه الشّخصيّة خبرا من راوي"**سيرة المنتهى**" بأنّه قد أنجز عملا في حقّها في رواية"**حارسة الظّلال**"، وكذلك فعل الرّوائي"واسيني الاعرج"،إذ يعود"سرفانتس"في هذه الرّواية إلى الجزائر من جديد(عن طريق حفيده) ويلتقي بشخصيّة مايا/زريدة لتتكرّر الحكاية ثانية: [1]

"**يا مايا أنت مدهشة .تذكينني بشخصية نسائية عند سرفانتيس.**

من؟ زريد ؟لالا مريم؟ كما ترى لست جاهلة بجدك إلى هذا الحد... جدك مثلا لم يفهم هذه البلاد جيدا والكثير من تفاصيلها الحميمية تسربت من يده ،الدين عماه إلى حدود عالية .جعل من زريد صورة لقلقه وارتباكه...

لقد حاول الرّوائي مقاربة عالم انتهت أفعال ذواته في زمان ما، ولذلك كان ابتداعه لشخصيّة الحفيد"فاسكيس دي سرفانتيس داليريا "أمرا ملفتا ، إذ يتعرّض هذا الأخير للسّجن في الجزائر كجدّه و يلقى سجينا في كهف من كهوف الجزائر المستقلّة؛"**لم أستطع تحمل اللّيلة الأولى من السجن فقد كانت قاسية جدا..**"[2]، ومرّة أخرى يرتّب الرّوائي الأحداث ليكون هناك لقاء هذا الحفيد ب"مايا"،وما هو ،في الواقع ،إلاّ لقاء "سرفانتيس" بشخصيّة ""زريدا"، لهذا تسترجع الرّواية قصّة"سرفانتيس" في ثنايا تلك الأحداث"**مازالت تطن في رأسي وقلبي صراخاته في هذه الأمكنة الحزينة وجمله التي خرجت من فمه الناشث وظل يكرّرها على مسمع الذين اقتفوا آثاره كنت من بين الأسرى الصالحين للمقايضة لأنهم عندما عرفوا بأني كنت عسكريا مهمّا...لكنه لم يستطع أبدا أن يتفادى عينيّ زريد الموريسكية..**"[3].

من كلّ ذلك يبدو أنّ لشّخصيّة "سرفانتيس"جاذبيّة قويّة وكبيرة جعلتها تمتلك سلطة فريدة على مسيرة روايات"واسيني الاعرج"، إذ شرحت رواية"**سيرة المنتهى**" هذا الجانب، عندما تحاور الرّوائي البطل"واسيني "في معراجه مع"سرفانتيس"، فيعلن، إذ ذاك، على أنّه موضوع اشتغل عليه وانشغل به في رويات؛" **مريم الوديعة**":"**كنت معلمي الأكبر في هذا.معلمي الاستثنائي بلا منازع لقد انتمى بطلي في أحلام مريم الوديعة إليك من خلال هاجس الخوف والحرية**"[4].

---

[1]. *واسيني الأعرج:حارسة الظلال،ص ص 251، 252 .*

[2]. *المصدر نفسه ،ص 218 .*

[3]. *المصدر نفسه،ص 213.*

[4]. *واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،ص 279.*

وفي"**البيت الأندلسي**" الذّي ذكر فيه هذه الشّخصيّة، وذكّر بكتابته عنها في"سيرة المنتهى" أيضا :"**تأثيرك يتجاوز الإرادة الفردية ،يوم قرأت دون كيخوتي تحولت عميقا كما سبق أن ذكرت لم أعد أنا...عندما كتبت البيت الأندلسي شيء منك كان يملأني....ما قلته أنت في البيت الأندلسي حقيقة ولكنها ليست حقيقة إلاّ بالنسبة لك بمن يؤمنون بنصك**"[1]:"وكذلك تحدّث عن تورّطه مع قصّته وزريدة في رواية "حارسةالظّلال"، عندما صرّح في "سيرة المنتهى" بقوله هذا:" **يوم كتبت رواياتي التي تتحدث جزئيا عنك:حارسة الظلال/دون كيشوت في الجزائر لم تخرجي من مخي مطلقا**"[2]، أوقوله عن حقيقة "سرفانتيس":"**ولا أدر يومها ما الذي قادني نحو دون كيخوتي مرة أخرى،ربما بحثا عن قليل من السخرية لمواجهة عالم مظلم...من هنا نشأت شخصية مايا/زريدة ،كان يحق قلبي قبول زريد الخروج من أرضها...لهذا جعلت حفيد سرفانتس الافتراضي،فاسكس دي سرفانتس دالميريا يقول هذا الكلام لمايا التي كان يراها في شكل زريدة**"[3]،

لابدّ أنّ"واسيني الاعرج" يقيم مشروعه الخاص في بناء كيان لهذه الشّخصيّة العالمية، إذ منحها كينونة في أعماله أصبحت تمثّل جزءا كبيرا من ذاكرته، وهو في كلّ ذلك استمتع بوجود هذه الشّخصية الورقيّة، وهذا ما جعله يستمر مع هذه الشّخصيّات لكشف الماضي وتعرية المجهول، فيظهر صداها في رواية "**البيت الأندلسي**" بشيء من الإفاضة والتّحليل العميقين للغوص أكثر في كينونة هذه الشّخصية، فقد تناولت الرّواية حياته منذ تقديم وثيقة براءة دمه وأخيه من الموريسكيين والمارانيين للمشاركة في الحرب مع"الدون خوان النمساوي"إلى وقوعه في الأسر على يدي "لعلي لعلج" وتحّرره في الأخير بعد ما كان رهينة عند"حسن فينيزيانو".

لعلّ الجميل الغريب في هذا السّرد لقصّة هذه الشّخصيّة أنّ"واسيني الاعرج" حرص كثيرا على ترديد المعلومات والأخبار نفسها على لسان"سرفانتس"كما هو الحال مع شخصيّة سابقة ابتدعها، وهي"الجدّ الروخو" الذّي ظلّ يردّد حكاية حياته الأندلسيّة في مختلف الرّوايات التّي استحضره فيها، لذلك كانت الرّوايات تتمثّل هذه الذّات بأسلوب واحد وعبارات واحدة، وهو ما يمكن أن تعبّر عنه رواية "**سيرة المنتهى**"في هذا القول، مثلا:" **وتم تصنيفنا منذ البداية ضمن الشخصيات المهمة التي تجب المحافظة عليها ويطلب لإطلاق سراحها فدية كبيرة .لقد وضعوا في معصمي قيدا كدليل على الشراء أكثر من كونه قيدا**

[1]. المصدر السابق، ص 273.
[2]. المصدر نفسه ،ص 257.
[3]. المصدرنفسه ، ،ص 258.

للعبودية .كنت أقضي يومي كله في السجن مع نخبة من الناس المرشحين للفدية.وعلى الرغم من الجوع الذي كان يعذبنا أحيانا،لم يكن شيء يؤذيني مثل أن أكون شاهدا على ممارسات معلمي دالي مامي العنيفة التي كان يمارسها ضد المسيحيين كل يوم كان يشنق واحدا لتخويفنا،وتقطع أذني آخر بسبب ،أو حتى بلا سبب...."[1].

وكذلك عبّرت "**البيت الأندلسي**" بالعبارات نفسها عن هذه القضيّة في قولها:" **وكان يدفع ببعض الرهائن إلى كتابة الرسائل إلى ذويهم لطلب التدخل ودفع الفدية .وتم تصنيفنا منذ البداية ضمن الشخصيات المهمة التي تجب المحافظة عليها ويطلب لإطلاق سراحها فدية كبيرة .لقد وضعوا في معصمي قيدا كدليل على الشراء أكثر من كونه قيدا للعبودية .كنت أقضي يومي كله في السجن مع نخبة من الناس المرشحين للفدية.وعلى الرغم من الجوع الذي كان يعذبنا أحيانا،لم يكن شيء يؤذيني مثل أن أكون شاهدا على ممارسات معلمي دالي مامي العنيفة التي كان يمارسها ضد المسيحيين كل يوم كان يشتق واحدا لتخويفنا،وتقطع أذنا آخر بسبب ،أو حتى بلا سبب...** "[2]،

لم تكن الخيارات التّي بنى من خلالها الرّوائي هذه الذّات كثيرة، إذ عوّل في معظم تلك الحقائق التّي صوّرها في الرّوايتين على ما جادت به الأخبار في (الماقبل النّص)، ولهذا فالرّوائي يكرّرها في أعماله حتّى يحافظ على تاريخيّتها التّي تعزى لأهمّ مصدر في هذا الشّأن، وهي رواية "الدون كيشوت" ل"سرفانتس" نفسه، حيث نسبت بعض القصص التّي رواها كاتب"الدون كيشوت" إلى فعل هذه الذّات، اعتبارا لترجيحات معيّنة يمكن أن يكون فيها بطل قصصه هو"سرفانتس" نفسه[3].

مثل هذا الاعتبار يظهر في قوله التّالي الذّي استمده "واسيني الاعرج"من (الدّون كيشوت) لبناء تصوّره حول هذه الذّات في الرّواية، كما هو الحال في الفقرتين السّابقتين: "الذين ينتظرون الفداء من الأسر لايعملون مع باقي العبيد اللهم إلاّ إذا تأخّر وصول الفدية:إذ لحثهم على الكتابة باهتمام أكبر إلى أوطانهم يرسلون إلى الغاب مع الباقين، وهو تعب ليس بالقليل، وقد وضعوني بين أولئك، لما أن عرفوا أنني برتبة نقيب، وإن كنت

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى ،ص 276.

[2]. واسيني الأعرج:البيت الأندلسي ،ص 283.

[3]. يحدّد مترجم "الدون كيخوته" أن ثربانتس"سرفانتس" هو الجندي "سابيدرا" نفسه ،أما الأسير فهو زميله في الأسر،النقيب "روي دي بيدما" ،ينظر، ثربانتس :دون كيخوته،تر عبد الرحمان بدوي، ، ص 432 . ،وينظر،نجيب أبو ملهم،موسى عبود:سيرفانطس،أمير الأدب الإسباني،المندوبية السامية الإسبانية بالمغرب،وغبريال وهبة: الدون كيشوت بين الوهم والحقيقة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،1989،ص 47 .

قد بيّنت لهم أنه لا مال عندي للفدية، والسّلسلة التي قيدوني بها علامة فدية مقبلة أولى من أن تكون علامة عبودية، وهكذا قضيت حياتي في هذا السجن بين الفرسان وعلية النّاس المنتظر فداؤهم بالمال،وعلى الرّغم من أن الجوع والحرمان عذبانا كثيرا مرارا، ففي وسعي أن أقول دائما أنه لم يحزننا شيء قدر أن نكون شهودا على قساوات لم يسمع بمثلها،كان سيدي يسومها للنصارى،فلم يمض يوم دون أن يشنق أو يخوزق بعضهم، أوعلى الأقل يقطع آذانهم، وهذا كله لأسباب تافهة جدا...لكن جنديا واحدا اسمه سابيدرا استطاع أن يغيظ هذا الرّجل القاسي، فقام من أجل استرداد حريّته، بأعمال ظلّ الأتراك يذكرونها زمنا طويلا، فلم يضربه حسن آغا أية ضربة ولم يأمر بضربه أبدا..ولو كان لدي متّسع من الوقت لرويت لكم بعض أعماله.."[1]

لقد استمدّ الكاتب ملامح هذه الذّات ومغامراتها من خلال رواية(سرفانتس) "الدون كيشوت"، إذ تتبّعت الرّوايتان(البيت الأندلسي، سيرة المنتهى)كلّ القضايا المتعلّقة بوجود"سرفانتس"في الجزائر ونقلتها، فظهرت فيهما فصول كاملة تروي أجزاء من رواية"الدون كيشوت"، كما هي الحال مع (الفصل التّاسع والثّلاثين)في قصة"تاريخ الأسير" و(الفصل الأربعين) من حكاية"تلاوة تاريخ الأسير" و(الفصل الواحد والأربعين) من"تلاوة تاريخ الأسير" فقد استفاد "واسيني الاعرج" بشكل كبير من هذه الفصول، إذ روى القصّة في أعماله ابتداء بعمليّة الأسر من قبل"علي لعلج" ثم ما كان بعد ذلك من حياته في الجزائر وعلاقته بزريدة (ثريا) وفكرة هروبه التّي نقلها"واسيني الاعرج" حرفيا عن "الدون كيشوت"[2] .

برهنت عمليّة انتقاء فعل هذه الذّات في أعمال الرّوائي على أنّها كانت ذاتا فريدة انمازت على غيرها من الذّوات في ذلك العصر، ولا زالت محط أنظار المبدعين، ولعلّه الدّافع الذّي جعل"واسيني الاعرج" يستدعيها في أعمال كثيرة من رواياته، أضف إلى أنّ هذه الذّات اتُّبعت وفق تصوّر موحدّ في تلك الأعمال، ممّا جعلها تكسب التّاريخيّة، وهو ما دلّت عليه الرّوايتان من تكرار الملامح نفسها والكلام عينه، ويمكن أن تشهد هذه العبارات التالية، في الجدول، عن هذا الانتقاء:

رواية البيت الأندلسي	صفحة	رواية سيرة المنتهى	صفحة
البحر لا يجيش فقط بالحروب الهالكة يا غالياپو ،ولكن بالحماقات أيضا التي يركضون وراءها حتى الموت قبل	269	البحر لا يجيش فقط بالحروب الهالكة يا سينو ،ولكن بالحماقات أيضا التي يركضون وراءها حتى الموت قبل	270

[1]: ثربانتس :دون كيخوته،تر عبد الرمن بدوي،ص 425 .

[2]:يشير المترجم عبد الرحمن بدوي إلى علاقة اسم زريدة(zoraida) بثريا و"سرفانتس" ثربانت" ، وتروي الرواية حكاية الأسير وهروب زريدة معه وتركها لوالدها"الحاج مراد" ،ينظر، ثربانتس :دون كيخوته،تر عبد الرمن بدوي ،ص ص 425 – 443 .

أن يتفطنوا إلى ذلك متأخرين،إن الثقة الزائدة واليقين الصارم مقتلان مدمران ،يصيبنا العمى أحيانا،فلا نرى في غنى الدنيا بكاملها إلا ظلالنا الصغيرة.وجدتني ذات يوم منسنة1570،ألتحق أنا ورودريكو،بالعسكرية.سنة فقط بعد حصولنا على وثيقة الاعتراف بنقاء دمنا التي كان علينا استخراجها لنقبل في العسكرية.كانت تحوم على أصولنا شكوك غريبة .وكان علينا أن نثبت بأنه لا توجد في دمنا شيء من الموريسكيين والمارانيين؟تخيل لنتمكن من لبس اللباس العسكري السمي المرقط وننظم إلى حملة دييكو .كيف يمكنك أن تتحكم في دمك؟ " -بعد ثمانية قرون من الزمن أو أكثر،أن دمنا هو دمنا؟ماذا كان يفعل المسلمون الذين اختلطوا بنا؟		أن يتفطنوا إلى خوانها متأخرين،إن الثقة الزائدة واليقين الصارم مقتلان مدمران. يصيبنا العمى أحيانا،فلا نرى في غنى الدنيا بكاملها إلا ظلالنا الصغيرة.وجدتني ذات يوم من سنة 1570،ألتحق أنا ورودريغو،بالعسكرية.سنة فقط بعد حصولنا على وثيقة الاعتراف بنقاء دمنا التي كان علينا استخراجها لنقبل في العسكرية.كانت تحوم على أصولنا شكوك غريبة .وكان علينا أن نثبت بأنه لا توجد في دمنا شيء من الموريسكيين والمارانيين تخيل لنتمكن من لبس اللباس العسكري السمي المرقط وننظم إلى حملة دييكو. كيف يمكنك أن تتحكم في دمك؟ " – بعد ثمانية قرون من الزمن أو أكثر، من يستطيع أن يدعي أن دمه هو دمه؟ماذا بقي من دم المسلمين صافيا بعد أن اختلطوا بنا؟	
-هذه هي حالة الحروب،لا نعرف دمارها إلا عندما تنتهي،وتكون قد جرت وراءها جيشا من الناس نحو النهاية والإبادة،لا لشيء سوى لأن بشرا أخطأوا في التقييم أو انغلقوا على أنفسهم،وأدركوا بعد زمن أن بؤسهم الدائم كان أكبر.أية مشقة في هذه الرحلة من أجل انطفاء كلي في النهاية؟؟ انطلقنا في 20يوليو1571 من إسبانيا لنصل إلى نابولي في 8أوت من نفس السنة.كان دون خوان النمساوي على رأس أرمادة كبيرة مكونة من 208 سفينة حربية،و57 فرقاطة وأكثر من 300 زورقا حربيا و26000محارب،تخيل؟وكانعلى دون خوان النمساوي أن يجمع بين كل هذه الفرق البحرية المختلفة،الإيطالية والإسبانية،ويشكل قوة موحدة لخوض الحرب المقدسة الكبرى ضد الأتراك الذين قد احتلوا البحر نهائيا	270	-هذه هي حالة الحروب،لا نعرف دمارها إلا عندما تنتهي،وتكون قد جرت وراءها جيشا من الناس نحو النهاية والإبادة،لا لشيء سوى لأن بشرا أخطأوا في التقييم أو انغلقوا على أنفسهم،وأدركوا بعد زمن أن بؤسهم الدائم كان أكبر.أية مشقة في هذه الرحلة من أجل انطفاء كلي في النهاية؟؟ انطلقنا في 20يوليو1571 من إسبانيا لنصل إلى نابولي في 8أوت من نفس السنة.كان دون خوان النمساوي على رأس أرمادة كبيرة مكونة من 208 سفينة حربية،و57 فرقاطة وأكثرمن300زورقا حربيا و26000 محارب،تخيل؟وكان على دون خوان النمساوي أن يجمع بين كل هذه الفرق البحرية المختلفة،الإيطالية والإسبانية،ويشكل قوة موحدة لخوض الحرب المقدسة الكبرى ضد الأتراك الذين قد احتلوا البحر نهائيا	270
كنت على متن المركيزة و هي سفينة حربية سريعة جدا...	271	-كنت على متن المركيزة وهي سفينة حربية سريعة جدا...	271

-في 6أكتوبر استطاع الدون خوان النمساوي أن يدخل إلى خليج كور نثيا... 7أكتوبرالتقت القوتان في صدام عنيف.. -لم تنج السفينة التي كان بها الدون خوان إلا بأعجوبة.. -إن موت علي باشا في صلب المعركة وانسحاب سفنلعلج من الميدان جعل المعركة تخف حدتها لتتوقف عند انتصار ملتبس للدون خوان النمساوي بعد أن خلف وراءه أكثر من 12000 قتيل.....	272 273	-في 6أكتوبر استطاع الدون خوان النمساوي أن يدخل إلى خليج كور نثيا... 7أكتوبرالتقت القوتان في صدام عنيف.. -لم تنج السفينة التي كان بها الدون خوان إلا بأعجوبة.. -إن موت علي باشا في صلب المعركة وانسحاب سفنلعلج من الميدان جعل المعركة تخف حدتها لتتوقف عند انتصار ملتبس للدون خوان النمساوي بعد أن خلف وراءه أكثر من 12000 قتيل.....	
-في اليوم نفسه دخلت إلى المستشفى مع بقية الجرحى وأنا لاأعرف شيئا عما كان ينتظرني. لم يكن الجرح قاتلا ولكنه كان كافيا لأن يقعدني في الفراش ويتسبب في شلل يدي اليسرى نهائيا.عندما غادت المستشفى كنت برتبة الجندي المحظوظ وبمرتب شهري بثلاث دوقات.أصبحت تحت أوامر قائد آخر هو دون مانويل بونسي دو ليون الذي دخلت معه في التحضير لحملة بحرية جديدة..	273، 274	-اما أنا فقد سحبت إلى المستشفى مع بقية الجرحى وأنا لا أعرف شيئا عما كان ينتظرني. لم يكن الجرح قاتلا ولكنه كان كافيا لأن يقعدني في الفراش ويتسبب لي في شلل يدي اليسرى نهائيا.عندما غادت المستشفى كنت برتبة الجندي المحظوظ وبمرتب شهري بثلاث دوقات.أصبحت تحت أوامر قائد آخر هو دون مانويل بونسي دو ليون الذي دخلت معه في التحضير لحملة بحرية جديدة..	
عندما دخلت السفينة إلى ميناء الجزائر عن طريق الأميرالية،فوجئت بالمدينة التي تتسلق جبلا في مواجهة الشمس ببياضها الناصع.كنت أنتظر أن أرى عشا للقراصنة.اكتشفت مدينة كبيرة يسكنها أكثر من مائة وخمسين ألف ساكن يشتغلون في مختلف الصناعات والمهن.أكثر كثافة من باليرمو،وليست أقل جمالا 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.....	282	عندما دخلت السفينة إلى ميناء الجزائر عن طريق الأميرالية،فوجئت بالمدينة التي تتسلق جبلا في مواجهة الشمس ببياضها الناصع.كنت أنتظر أن أرى عشا للقراصنة.اكتشفت مدينة كبيرة يسكنها أكثر من مائة وخمسين ألف ساكن يشتغلون في مختلف الصناعات والمهن.أكثر كثافة من باليرمو،وليست أقل جمالا 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.....	275

استمرّت عمليّة التّفاعل بين نصي"**سيرة المنتهى** و"**البيت الأندلسي**" إلى حدّ قدّر بعديد الصّفحات التّي توافقت في موضع أرقامها بين المدوّنتين، وكأنّه أمر قدرتّب بدقّة، نقلت هذه المدوّنتان كلاما على لسان"سرفانتس" على نحو النّماذج الممثّلة في الجدول السّابق، حيث توافقت الكلمات على لسان شخصيّة

"سرفانتس" في تلك الرّوايات وتطابقت تماما بيت المدوّنتين، ومن المهمّ التّنبيه إلى أنّ هذه المقتطفات تتناص مع رواية "الدّون كيشوت"غالبا، وقد لوحظ ذلك في المقتطف السّابق المنقول عن رواية "الدون كيشوت".

اتّضحت صورة علاقة الكاتب بالشّخصيّة"سرفانتيس"أكثر، عندما صرّح في ملحق الرّواية للخاتمة (postface) بقصديّته في اختياره لهذه الذّات ملهمة له في عمليّة الكتابة وعلَما تمتدّ إليه جذور بعض شخصياته،كقوله:"**ولم يكن أمامي من حل إلاّ الانتساب لحبيبي وجدي اللغوي دون كيخوتي /سرفانتس**"[1] .

لابدّ أنّ فعل الذّات"سرفانتس"في النّص الرّوائي ل"واسيني الاعرج"قد سيطر على بناء المتخيّل في أعماله، سواء أكان استثماره لهذه الذّات بما كان مثبتا في التّاريخ، أم كان وفق تصوّر جديد تتماهى فيه ماضي هذه الذّات(الفاعلة) بحاضر الكاتب"واسيني الاعرج"، ولعلّ هذا الأمر طوّع للرّوائي الخوض في أبحاث أخرى استساغ فيها كشف ماضي ذوات أخر، لها قيمتها المعرفيّة في إطار زماني ومكاني محدّدين .

3- مي زيادة*:

"مي زيادة" هي واحدة من الذّوات التّي ضمّها الرّوائي إلى قائمة أعماله، وفي ذلك إعلان عن مسار واضح لهذا النّوع من التّوجه في الكتابة، وهو فعل يمكن تفسيره في إطار (عالم ممكن للأعلام) الذّي يعادل فيه الرّوائي فعل الرّواية بفعل التّاريخ، لذلك كانت رواية"**ليالي إزيس كوبيا، ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**" توقيعا مهمّا يثمّن هذا العالم الممكن ويجسّده.

لا تختلف عملية بناء هذه الذّات عن تانيك الذّاتين(الأمير عبد القادر وميغيل سيرفانتس)، في تتبّع خطى التّاريخ واستنطاق الوثائق، وقد تيسّر الاطّلاع على جوانب من هذه المسيرة في الحديث عن (انتقاء المكان:العصفوريّة، في المبحث السّابق) الذّي أبدى فيه الرّوائي اهتماما خاصّا، وطبعا، لم يكن ذلك إلاّ كشفا

---

[1]: واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،ص 323.

* مي زيادة:ولدت" **ماري إلياس زيادة**" بمدينة الناصرة(فلسطين) في 11 من شهر شباط(فيفري) عام 1886 من أب لبناني (إلياس زخور زيادة)،وأم فلسطينية المولد ،سورية الأصل هي(نزهة خليل معمر)،وقد اتسمت ماري بأسماء مختلفة ،وقعت بها مقالاتها وقصصها منها؛ ،إزيس كوبيا،عائدة،كنار،شجية، السندبادة البحري الأولى،انتقلت مي وعائلتها إلى لبنان في الرابع عشر من عمرها،وأكملت دراستها 1900 و1903 ،ثم انتقل والدها إلى القاهرة (1908) لتفتح عوالم الفكر أمامها ويزداد نشاطها ،فكان من أعمالها شعر:أزاهيرحلم بالفرنسية،باحثة البادية(عن ملك حفني)،رجوع الموجة مترجم ،ابتسامات دموع مترجم،سوانح فتاة هي مذكراتها،كلمات وإشارات،ظلمات وأشعة،رسالة الأديب،...توفي في 19 من تشرين الأول 1941 .

ينظر ،خالد محمد غازي:مي زيادة ،سيرة حياتها وأوراق لم تنشر، ص ص 11- 18

.وسيمون عواد من أدب مي زيادة ،ص ص 7-15 .

عن الذّات (مي زيادة)، إذ عرض الرّوائي في روايته"**إزيس كوبيا**"جانبا من حياة "مي زيادة" سجّل من خلاله جزءا من سيرتها:"**فكرت في أن تكون العصفوريّة هي المكان المناسب للشّريط الوثاقي**"[1]، وكأنّه في تعبيره هذا ردّد ما قاله بعضهم ممّن اهتموا بتدوين قضيّة"مي زيادة"،كهذه العبارات التّي صرّح فيها صاحبها بمسيرة الكاتبة "مي" :" قصّتي مع مي شريط وثائقي حي يرتسم مشعا حول مي وأمين ويقترب إلى العمق الحار عند كل منهما-بيروت آذار 1980 ، أمين ألبرت الريحاني"[2].

لا يختلف موقف"واسيني الاعرج" عن موقف هذا الكاتب، حيث كان وفيا في روايته للنّص "قصّتي مع مي" لأمين الريحاني"،كما يبدو ذلك في قوله:"**أهم وثيقة صغيرة كانت دليلنا في تنقلاتنا الصعبة، الكتاب الصغير:قصّتي مع مي، الذي خلفه وراءه صديقها أمين الريحاني، الذي كان أصدق من كتب عنها ،لم يذكر مفاخره كما فعل الآخرون ،وأنه تحصل على رضاها ،وملك قلبها ،لكنه خصصه لمحنتها أكثرمما خصصه لنفسه**"[3].

لقد تمّت عمليّة انتقاء هذه الذّات من الفعل التّاريخي، لأنّ الفعل الرّوائي لم يمارس سلطته إلاّ في عمليّة السّرد والبناء، وهذا يعني أنّ النّص الرّوائي"**ليالي إزيس كوبيا**" قد اعتمد على أسناد خارجيّة كغيره من النّصوص السّابقة، وتتجلّى هذه الأسناد منذ الخطاب المقدّماتي الذّي يستفتح به هذا العمل، وهو كلام ينسب إلى "مي"؛"**أتمنى أن يأتي بعدي من ينصفني**"[4]، وقد توّجت به أعمال كثيرة في حديثها عن "مي زيادة"،كما هو الحال في قول أحدهم نقلا عن رسالة ل"مي زيادة" إلى يعقوب صروف- في شهر فبراير 1919:" أتمنى أن يأتي من بعد موتي من ينصفني ويستخرج من كتاباتي الصغيرة المتواضعة ما فيها من روح الإخلاص والصدق والحمية، والتحمس لكل شيء حسن وصالح وجميل ،لأنه كذلك لا عن رغبة في الانتفاع به"[5] .

يواصل الرّوائي تتويج عمله"**ليالي إزيس كوبيا**" بكلّ ما يتّصل بحياة "مي"من خلال العودة إلى (الماقبل النّص)، وسبيله في هذا العمل هو البحث عن مخطوطة "لمي زيادة" دوّنت فيها أيامها ولياليها في مستشفى "العصفوريّة"؛كقوله :"**ثم إلى قضية جوهرية .مخطوطة ليالي العصفورية.تفرغت لمي زيادة، على مدارسنة**

---

[1]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص8.

[2]. أمين الريحاني:قصتي مع مي ،ص6.

[3]. المصدرالسابق ،ص9.

[4]. المصدر نفسه ،ص5 (غير مرقمة).

[3]:خالد محمد غازي:مي زيادة،سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر ،ص 5.

كاملة، استعدت كتاباتها، وأعدت قراءتها بحثا عما يمكن أن يسهل مسالك البحث، ويدلني على المخطوطة الضائعة ليالي العصفورية، الحلقة المهمة جدا.التي كانت تنقصني.كنت أريد معرفة دقائق فترة حجزها بمستشفى الأمراض العصبية والنفسية،العصفورية ببيروت"[1].

يوحي هذا الكلام بمخطط الرّوائي في تقصي سيرة هذه الذّات وتتبّع أخبار مرضها في المستشفى وجمع الأدلّة الممكنة التّي تثبت فعل التّاريخ، وقد كانت "ليالي العصفوريّة" من الكتابات التّي خلّفتها الكاتبة"مي زيادة"، إلاّ أنّها تعدّ من المدوّنات الضّائعة، وهوما قيضّته أعمال في (الماقبل النّص)*، مثل قول أمين الريحاني:"ولها مقالات غير هذه لم تنشر بعد وكتاب ليالي العصفورية وكانت أخبرت ألبرت الريحاني به عندما اصطافت الفريكة سنة 1938 "[2]، ولهذا عادت الرّواية إلى مثل هذه الأعمال في التّاريخ لشرح الأحداث والملابسات وبنائها وعرضها من جديد بفعل روائي ذي سند تاريخي، إذ "يبدأ التّاريخ عندما نكف عن الفهم مباشرة، ونشرع في إعادة بناء سلسلة المسبقات حسب التمفصلات المختلفة للمحفزات والأسباب التّي يتعلل بها فاعلو التّاريخ"[3].

وعليه، لا يغيب التّاريخ المتعلّق بهذه الذّات"مي" عن مدوّنة"**ليالي إزيس كوبيا**"، بل إنّها أعادت تلك التّفاصيل إلى أمكنتها وأزمنتها لتكتمل الحقائق وتتّضح، خاصّة أنّ ضياع هذه المخطوطة التّي قد سجّلت فيها الكاتبة كلّ ما يتعلّق بفترة دخولها "العصفوريّة"، جعلها عرضة للغموض، ولذلك كان عمل الرّوائي في هذه الرّواية يشتبه بعمل المؤرّخ في عمليّة جمع الوثائق وشرحها وإعادة تنسيقها لبناء التّفاسير والعلل المتعلّقة بحياة هذه الشّخصيّة، وقد وطّدت الرّواية علاقتها بالتّاريخ في هذا العمل من خلال أسناد تتعلّق بالفواعل /الذّوات أوبالأمكنة والأزمان، فعجّت الرّواية بأسماء كثيرة معاصرة للكاتبة، ذكرتها الرّواية لترسم ملامح البيئة التّي كانت "مي زيادة" ترتادها وكذا لتبين الصّلة بينها وبين أولئك المفكّرين والمبدعين، وهم كثر في هذا العالم الرّوائي، مع أنّه يجب التّنبيه إلى أنّ الرّواية قد فعّلت هذه الذّات من خلال الدّلالة على اسمها، إذ يسمّي الرّوائي الكاتبة باسمها الحقيقي في قوله"**كل شيء بدأ بفكرة إنجاز شريط وثائقي عن مي إلياس زيادة**"[4]، ويذكر اسم والدها

---

[1]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،، ص7.

[2]:أمين الريحاني:قصتي مع مي ،ص 91 .

*:"وقيل أنّ لمي عدّة كتب لم تطبع أو طبعت لكن لم يعثر عليها أحد من الباحثين،منها" ليالي العصفورية" ،ينظر،خالد محمد غازي :مرجع سابق،مي ،سيرة حياتها و أدبها وأوراق لم تنشر،ص 254

[3].بول ريكور:من النص إلى الفعل،أبحاث التأويل،تر محمد برادة، حسان بورقيبة،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،مصر،ط1 ، 2001 ، ص 136 .

[4].واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص7.

في موضع آخر"**إلياس زخور**"، فالتّسمية هنا أنبأت عن الحقيقة واتّصالها بالماضي، ممّا سمح بإعادة كينونة هذا الماضي في شكل قريب من السيرة الغيرية، ولهذا عمد الرّوائي إلى تسجيل زياراته للأمكنة التّي ارتبطت بها الكاتبة في ماضيها؛ من منزلها في الفريكة وضيعة والدها شحتول والمدرسة، القاهرة، روما ،برلين، باريس، بيروت،...حتّى يوثّق معلوماته ويؤكّدها.

استنفر انتقاء هذه الذّات الحقائق كما هي على مستوى التّاريخ، إذ قدّمت الرّواية في الفصل المعنون "ليالي العصفوريّة" اسم الكاتبة كاملا ومولدها وأصولها وسنها والمدارس التّي التحقت بها في صغرها، وقد استعارت من حين إلى آخر مواقف من زمانها وواقعها الفعلي لتوثيق العمل وإكسابه صدقا نوعيا، ومن بين ما ذكرته مكوث "مي زيادة" بمستشفى"نقولا رابيز"، وفعلا لقد قضت الكاتبة فترة زمانيّة للنّقاهة في هذا المكان بعد أن أخرجت من"العصفوريّة"، وقد عنون أمين الريحاني بعض أوراقه في زيارته ل"مي" باسم "في مستشفى رابيز"، حيث ذكر زيارته الأولى والثّانيّة للمستشفى واعتذاره ل"مي" عمّا كان منه من انقطاع عنها في هذه الفترة [1]، وكذلك فعل واسيني في روايته فقد ذكر هذه المستشفى، وبالتّالي فهو ينهج عمليّة التّوثيق لكلّ ما يتعلّق بأخبار"مي" حتّى يتسنّى له إنتاج المتخيّل التّاريخي؛"**زرنا مستشفى نقولا رابيز الذّي قضت فيه مي فترة استراحتها بعد خروجها من المصحة العقليّة**"[2].

سرد النّص الرّوائي فعّاليّات الكاتب"واسيني"في هذه الدّراسة من زيارات ولقاءات للبثّ في قضيّة هذه الذّات،كما سجّل في الوقت نفسه ما حقّقه الرّوائي من نتائج تخصّ سيرتها في مرحلة مرضها ودخولها "العصفوريّة"، إذ تعد هذه الأخيرة من المراحل التّي طمست حقائقها، ولذلك خصّها النّص بالبحث والتّفتيش في أسرار الكاتبة، وقد أثمر هذا البحث بإيجاد ثلاث أوراق، نُسبت إلى المخطوطة الضّائعة التّي روت هذه المرحلة الزّمانية من عمر"مي"، ومن ذلك هذا القول الذّي دوّنته"مي" في إحدى هذه الأوراق المخطوطة بيدها: " **أخرجوني من بيتي قبل الساعة الرابعة بعد الظهر،وأوصلوني إلى مكاني في القطار،وغابوا عني،بقيت جالسة حتى عاد الدكتور والرجلان الآخران، وعندئذ قام القطار، إذا نحن في منتصف الساعة السادسة.ومنذ الأسبوع الأول في بيروت، ذكرت الدكتور جوزيف بوعده،وقلت له إني أرغب في الرجوع إلى بيتي.فأنا بخير ولا أحتاج إلى أي شيء.فطيب خاطري ببعض الكلمات،وأبقاني عنده شهرين ونصف شهر على مضض مني، و أنا أطالبه بالعودة.حتى استكمل برنامجه في أمري، فأرسلني إلى العصفورية**

[1]. ينظر، أمين الريحاني:قصتي مع مي ،ص8.

[2]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص9.

بحجة التّغذية...."[1].

اتّضح من خلال طريقة كتابة هذه الفقرة داخل نص"**ليالي إزيس كوبيا**" أنّها عبارات نقلت بأمانة ولم يُتصرّف في أسلوبها، ولعلّه السّبب الذّي دفع الرّواية إلى تسجيل كلّ ما يخص"مي زيادة"، تقريبا، بخط أسود قاتم كير، وفعلا، ترجع هذه القصّة المرويّة في هذه الفقرة إلى نص "قصتي مع مي"، حيث حافظت الرّواية على هذه المقولة، وقد كرّرتها نصوص أخرى بالأسلوب نفسه،كما فعل صاحب كتاب "مي زيادة، سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر بعد"، إذ نقلها حرفيا على نحو الفقرة السّابقة ؛"أخرجوني من بيتي قبل الساعة الرابعة بعد الظهر وأوصلوني إلى مكاني في القطار وغابوا عني فبقيت جالسة حتى عاد الدكتور والرجل الآخر، وثالثهما طنوس فاعور الذي بقي في البيت بعدنا لإقفال الشبابيك والأبواب وعندئذ قام القطار إذ نحن في منتصف الساعة السادسة.ومنذ الأسبوع الأول في بيروت، ذكرت الدكتور بوعده، وقلت إني أرغب في الرجوع إلى بيتي.فطيب خاطري وشوقي وأبقاني عنده شهرين ونصف شهر على مضض مني، وأنا أطالبه بالعودة.حتى استكمل برنامجه في أمري، على ما أظن، فأرسلني قهرا إلى العصفورية..."[2].

أدّى فعل انتقاء الذّات في هذا العمل دورا قصديا وتوجيهيّا، إذ حاولت من خلاله الرّواية التّنبيه إلى حقيقة هذه الذّات في التّاريخي،كم تبنّت، في الوقت نفسه، حقيقة كينونتها في الرّواية، ذلك أنّ الرّواية مزجت بين هذين الخيارين من خلال الاستشهادات المختلفة وقد عمّقت هذه الاستشهادات بضمها إلى واقع جديد أنتجه فعل الرّواية بزمانه ومكانه، فأصبحت بذلك"حقيقة التّاريخ قابلة للتّعديل، أمّا الحقيقة التّي تصاغ في التّخييل فثابتة"[3]، لأنّها امتلكت فعل تخييل التّاريخي.

بعبارة أخرى، تعلّق الأمر بمفاصل كبرى اشتركت بين التّاريخ والمتخيّل، وتحكّمت فيها أفعال(الزّمان والمكان والذّات)، حيث احتاج فعل انتقاء الذّات إلى سلب حقيقة الذّات من التّاريخ وتحيينها، فتقابلت الذّات في الماضي بالذّات في الحاضر عن طريق فعلها، صوتها، صورتها..وعليه لجأت الرّواية إلى تحصين الذّات "مي" عن طريق موازنتها بكلّ ماض يمنحها القدرة على التّمثّل؛ فلم تستغن الرّواية عن هذه العمليّة مع كلّ حدث عبّرت فيه عن وقع الماضي وأزمته،كدلالتها على التّرتيبات التّي هيّأت دخول الكاتبة "مي"إلى المستشفى، في قولها :"**أول ما وصلت في نهاية الأسبوع الأول أحضروا لي طبيب الأمراض العصبية، وهو**

---

[1]: المصدر السابق، ص ص 15 ،16.

[2]:أمين الريحاني:قصتي مع مي ،ص ص 15 ،16،خالد محمد غازي: مي زيادة،سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر بعد،ص 161.

[3]:سعيد بنكراد: الشرعية وسلطة المتخيل،ص133 .

مدير العصفورية، البروفيسور، بشكل متنكر طبعا، وقالوا:مستشق إنجليزي، البروفيسور مارتين، يبحث في المؤثرات الإنجليزية على الشعر العربي"[1] .

لقد استندت الرّواية في تمثّل هذه الحقيقة، أيضا، إلى (الماقبل النّص)، وهو مادوّنته هذه العبارات في قول أحدهم:"والدليل أنهم منذ الأسبوع الأول أحضروا مدير العصفورية زاعمين أنه مستشرق إنكليزي..."[2]، على الرّغم من أنّ القول بالتّمثل، في هذه المناسبة، اختلف منظوره عمّا ذهب إليه بعض الدّارسين الذّين فرّقوا بينه وبين الإدراك، عندما رأوا أنّ الشّخصية الرّوائيّة لا تكون نتاج إدراك وإنّما تمثّل،كقولهم:"الإدراك (la perception)، عندهم ينطوي على الوجود المسبق لموضوع معطى، في حين يشير التّمثل(la représentation)، دائما، بالنّظر لتأسيس انطلاقه، إلى عنصر غير معطى أو غائب يتجلى بفضله"[3]، لكن يبقى النّص العامل الأوّل في عمليّة التّمثل وهو يحتاج إلى الإدراك باللّجوء إلى الأسناد في (الماقبل النّص) والذّات "مي" في هذا النّص يتمثّلها القارئ بإدراكه للفعل التّاريخي المتخيّل .

رصدت الرّواية، عندذاك،كلّ الملامح التّي حقّقت كينونة هذه الذّات في زمن الكتابة، مستردّة وجودها وعطاءها بالعودة مرارا إلى فعل الذّات في زمان ومكان وجودها الأوّل، وكثيرا ما اضطرّ النّص في بناء هذه الرّؤية إلى أفق غيرها ممّا يتيحه معاصروها من رسم لتلك الحدود، فتركن الرّواية إلى هذا الجانب وتستكين باسترجاع جموع المثقّفين والمفكّرين الذّين رافقوا"مي زيادة"، وكثيرا ما كانوا أبطال صالوناتها، والأسماء كثيرة في هذا الباب، مع ذلك لاضير في الإشارة إلى بعضهم،"**ماذا لو كتب طه حسين عني شيئا صغيرا"...ماذا لو كان العقاد وفيا لحب نبت كبيرا قبل أن يموت بسرعة ،قتلته غيرته المميتة من جبران...ثم ماذا لو انتفض لطفي السيد الذي كنت أعرف إخلاصه وقلبه الجميل؟ولماذا صمت الرجل الذي يقول إنه جن بي،مصطفى صادق الرافعي؟** "[4]، هذا وقد قامت الرّواية بتفصيل بعض الأمور التّي تعلّقت بهذه الشّخصيّات في مناسبات معيّنة، على نحو عتابها للعقاد في الصّفحة اثنان وأربعين بعد المائة .

لا تحجم الرّواية دوافعها في الاقتراب من زمان الفعل التّاريخي، بل تطلبه حثيثا كلّما وجدت إلى ذلك سبيلا؛ ولذلك هي لا تتردّد في توثيق كلّ ما ينتاب قصّة هذه الذّات،كاستذكارها دور الصّحافة في قضيّتها

---

[1]. :واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص47.

[2]:أمين الريحاني،قصتي مع مي،ص12 .

[3] :W.Iser :l'acte de lecture,théorie de l'effet esthétique,trad pierre mardaga, éd philosophie et langage.1985, p248.

[4]: واسيني الأعرج: ليالي إزيس كوبيا،ص97.

وجريدة المكشوف، وفعل أصدقائها وبلادة ردهم حول جنونها...فالرّواية، إذن استجدت كلّ ما يكسبها قوة الصّدق والحس اليقيني، ولهذا سجّلت موقف "آل الجزائري" وغيرهم في تضامنهم معها والدّفاع عنها والانتصار لها ضد الحجر والسّجن بالعصفورية؛"**في انتظاري آل الجزائري الذين فرحوا جدا بخروجي من العصفورية . ساندوني بقوة لحظة ما سمعوا بالجريمة الموصوفة ...كانوا من علية أهل الشام.كنت أعرف عميد العائلة،الأمير سعيد الجزائري،حفيد الأمير عبد القادر الجوائري...وآل الأيوبي والخوري والسيد فارس الخوري تحديدا، رئيس المجلس النيابي السوري...** "[1].

لقد كان(الماقبل النّص) موجّها خاصّا في العمل الرّوائي، وعليه"فالتاريخ شيء أساسي فهو يشبه المدونة التي تحتوي على كلذ التّجارب السّابقة ولا يستطيع الفنّ أن تمتلك طاقاته الحقيقية الشّاملة إلاّ باسترجاع لهذه الخبرات"[2]. وتعدّ عمليّة الانتقاء ،هنا، استجابة واعية لدور التّاريخي في تمثّل الحقائق على مستوى صناعة المتخيّل، ولم تكن مجرد تصوّرات لعلاقة ممكنة بين أهل الأمير عبد القادر والكاتبة، وهو ما تثبته هذه العبارات في القول الآتي:" بمؤازرة آل الأيوبي وآل الجزائري الذين عرفوها في المستشفى، وتطوعوا للتخفيف عنها مدفوعين بشهامتهم وحبهم للأدب والحق"[3] .

لقد ترجمت هذه الكلمات علاقات الكاتبة "مي" أيّام محنتها، كما أسهمت هذه المراجع المعروضة في (الماقبل النّص) بتوثيق هذه الوقائع وتدوين مراحل مهمّة من حياة الكاتبة، وهو ما عبّرت عنه تلك الجمل ،أيضا، في "قصتي مع مي" التّي أرّخت لسيرة هذه الكاتبة في مرحلة معيّنة، حيث استطاعت أن تسجّل بعض المواقف النّادرة التّي لم يهتم بها غيرها من المراجع:"لبيت دعوة الآنسة بدرية الأيوبي لحضور اجتماع في بيت نسيبها الأمير مختار عبد العزيز الجزائري، وكان من آل جزائري الدكتور شريف والأميران مختار واحمد وحرمهم المنحدرون جميعا من سلالة عبد القادر الكبير يسعون لإنقاذ مي من محنتها..." [4].

لم يقف حديث"أمين الرّيحاني"عن هذه العائلة عند مجرد الوصف وحسب، وإنّما امتدّ حديثه إلى التّعريف بها وإبانة دور هذه العائلة الجزائريّة في مآزرة "مي زيادة"، وفي الحثّ على إيجاد حلول لمشاكلها من خلال مجموعة من الصّفحات التّي شغلتها "قصّتي مع مي".

---

[1]. المصر السابق،ص150.

[2].حسين أحمد بن عائشة :مستويات تلقي النص الأدبي،رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا، ،ص34 .

[3].خالد محمد غازي:مي زيادة،سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر،ص ص 166 ،167 .

[4]:أمين الريحاني،قصتي مع مي،ص45 .

كما استعادت الرّواية لإتمام حبكة هذه القصّة وثائق أخرى غير الذّوات، وهي الرّسائل التّي تبادلتها "مي"مع كثير من الأدباء والمبدعين (طه حسين، العقاد، مصطفى صادق الرافعي،سلامة موسى..)، وقد فصّلت في تلك العلاقات القائمة بين الكاتبة وغيرها من الكتّاب من خلال الرّجوع إلى عدّة مراجع في (الماقبل النّص)، حيث حافظت على مواضيعها وأساليبها، على نحو تضمين الرّواية جزءا من رسالتها المطوّلة للعقاد في الصّفحة ثلاثة وأربعين بعد المائة في النّص " **ليالي إزيس كوبيا**".

ومن نصوص الرّسائل التّي سجّلها النّص الرّوائي واعتدّ بها، هي تلك الرّسائل التّي تبادلتها وجبران ،كقول"مي"في هذه الرّسالة التّي أحالت على نص مطابق لها في كتاب" مي زيادة، سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر"[1]:"**وحسبي أن أقول لك إن ما شعرت به نحوك هو نفس ما شعرت به نحوك منذ أول رسالة كتبتها إليك وأنت في بلدتك التاريخية أسوان، بل إنني خشيت أن أفاتحك بشعوري نحوك منذ زمن بعيد–منذ أول مرة رأيتك فيها بدار جريدة"المحروسة" إن الحياء منعني،وقد ظننت أن اختلاطي بالزملاء يثير حمية الغضب عندك،والآن عرفت شعورك، وعرفت لماذا لا تميل إلى جبران خليل جبران...لا تحسب أنني أتهمك بالغيرة من جبران فإنه في نيويورك،لم يرني ولعله لن يراني....**"[2]

لم تنثن الرّواية تردّد أصوات الذّات في الماضي، إذ ظلّت توشي فعلها الرّوائي بنصوص كثيرة إلى حدّ أفاضت فيه بإعادة جزء كبير من"قصتي مع مي"، لولا تلك التّدخلات التّحيينيّة التّي تحكّم في أدائها الفعل الرّوائي، إذ أضفت على القصّة كينونتها ،فانبعثت من جديد الذّات" مي" في هذا العالم الرّوائي لتجيب عن ملابسات التصقت بذاتها، فيوقظ النّص في متلقّيه وهج الحقيقة فيستمتع بذلك، وهي سمة يمتلكها الخيال في قدرته لتطويع التّاريخ إلى عوالم ممكنة.

لذلك على القارئ–كما يرى أمبرتو إيكو–أن يعلم أنّ المحكي قصّة خياليّة دون أن يعني ذلك أنّها كذب، فالكاتب يوهمنا بأنّه يقدّم لنا إثباتا صحيحا فيعتقد بوقوع ما روي، وعليه يقبل الميثاق التّخييلي مع المؤلّف، حينها سيكون القارئ مستعدا لقبول ما يرويه المؤلف،وذلك بتجاوز ما يسميه"إيكو"(تجاهل الارتياب)[3]،مع ذلك يعيد هذا الميثاق، الذّي أسسته الرّواية في قصّة "مي" ،القارئ إلى العالم الواقعي التّاريخي الذّي يبدو

---

[1] .خالد محمد غازي:مي زيادة،سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر،ص ص 116 ،117 .

[2] .واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص143.

[3] .أمبرتو إيكو:نزهات في غابة السرد، ص ص 125 -129 .

أنّ الكثير من أعمال"واسيني الاعرج" قد سطت عليه.

4-واسيني الأعرج*:

اتّسم مشروع انتقاء الذّات في مدوّنات الكاتب بطبيعته الموجّهة نحو التّاريخي، غالبا، ولذلك من التّمايز أن تكون "الذّات"(واسيني الاعرج) إحدى هذه الذّوات التّي اشتغلت عليها الرّواية موضوعا لقصّتها، ومن ثمّ يمكن أن تشكّل هذه الذّات إمكانا من (عالم ممكن للأعلام)، وعند ذلك يصحّ التّساؤل ؛هل فعل الرّواية في اشتغاله على هذه الذّات يوافق فعل التّاريخ ؟

لقد تبيّن في موضع سابق-الفصل الثّاني- أنّ الرّواية"سيرة المنتهى، عشتها كما اشتهتني" جمعت بين جانبي الخيال العجيب وبين الواقع، إذ اتّخذت الرّواية طريق السّيرة في رواية أخبار"واسيني الاعرج" الكاتب ،حيث صرّحت مرارا باسمه ونسبه العائلي كاملا،كما ذكرت في مرات عديدة أسماء أفراد عائلته وبعض أقربائه وكذا الأماكن التّي عاش فيها الكاتب وزياراته لتلك الأماكن بعينها مع والدته أوأخيه، ثمّ إنّ الرّواية قامت بعرض ما ألمّ بهذه العائلة من أحداث ومواقف من خلال الحديث عن طريقة عيشهم وأعمالهم...فعرضت هذه الحقائق وعرّفت بها في الرّواية وفق رؤية الكاتب وحاجاته في التّعبير عن موقف دون آخر، لتبقى الرّواية في هذه الحال حلقة من حلقات الواقع، وهي لاتبتعد إذ ذاك عما أوحى به بعض الدّارسين:"أنّ العوالم السّردية طفيليات داخل العالم الواقعي"[1].

إن كان هذا الرّوائي استعاد التّاريخ في بحثه عن الذّات السّابقة(الأمير عبد القادر، مغيل سرفانتس، ماري زيادة) من كتب المؤرّخين ووثائقهم، فهو في هذه الحال في استعادته لذاته، استثمر ذاكرته وشهادته لإنتاج عالم رواية حول ذاته، إذ روى الكاتب حياته في طفولته مع إخوته وتمدرسه بطريقته الخاصّة التّي غلبت عليها وجهة نظره وإحساسه الخاص في تلك الوقائع الحياتيّة؛ فكانت شهادته تقدّم من حين لآخر حدثا من الأحداث يسلّط من خلاله الضّوء على مرحلة من مراحله العمريّة، أويستفيض، أحيانا، في تناول فرد من أفراد العائلة والمقربين؛(إخوته ، والدته، والده، جدّته ، جدّه، زملائه..) ويعرض علاقته معهم .

---

* واسيني الأعرج ،كاتب روائي جزائري معاصر، من مواليد 8 أوت 1954 في سيدي بوجنان ولاية تلمسان،وهو أحد أهم الروائيين العرب،أكاديمي بجامعتي السوربون والجزائر 2 ،تحصل على العديد من الجوائز الأدبية ،منها جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله 2001،جائزة المعرض الدولي للكتاب(سوناتا لأشباح القدس)،جائزة قطر العالمية للرواية2005(سراب الشرق)،جائزة الشيخ زايد للآداب 2007وجائزة المكتبيين(كتاب الأمير)،جائزة الإبداع العربي 2013 (رواية أصابع لوليتا)،جائزة كتارا للرواية العربية(مملكة الفراشة)،ترجمت رواياته إلى لغات عديدة.ينظر،واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،سيرة المنتهى...

[1] أمبرتو إيكو:نزهات في غابة السرد، ص 136.

لقد اهتمّت الرّواية بنقل تصوّرات هذه الذّات اتّجاه من حولها.فكان الرّوائي، في هذا العمل، يعبّر عمّا أحسّه وشاهده بطريقة مذكّرات لحياته، ولم يكن ينقل مادة مسجلّة، بل إنّه اكتفى فيها بسرد ما يتعلّق بحياته في الماضي مع أولئك الذّين فقدهم؛"**اخترت في هذه السيرة الذين لم يعودوا بيننا اليوم ولا يعرفهم أحد ،أو القلة القليلة ،وشيدوا جوهريا حياتي، بل أعطوها معنى:الجد الموريسكي، الروخو، الجدّة فاطنة ،أمي ميما أميزار،مينا امرأة الحرائق،سرفانتس،سيد الصنعة الرّوائيّة والمخيال،هؤلاء شكلوا المادة الخام التي صنعتني حياتيا**"[1]، وهذا الإقرار جعله لا يتطرّق إلى حياته في مرحلة الجامعة والإبداع،لتعلن مدوّناته باستمرار أنّ التّاريخ هو تيماتها، خاصّة الماضي منه والمنقطع ،ومع ذلك، فمهما اتّجه الزّمان نحو أبعاده الثّلاثة سيظلّ مساره التّاريخ،و" الرواية بمعنى ما لا تغادر التّاريخ سواء اشتغلت على حاضر أوعلى ماض"[2]، لأنّها لا تحيا إلا في الزّمان .

لا شكّ، إذاً، أنّ اشتغال الرّوائي في هذا العمل لم يكن غرضه تدوين سيرته الذاتيّة، وإنّما يبدو أنّ مطلبه هو تدوين سير أولئك الذّين مرّوا بحياته في الماضي وشكّلوا- كما صرّح- حياته وكتاباته، ولذلك من المهمّ الإشارة إلى أنّ انتقاء الذّات "واسيني" في هذا النّص هو في الواقع محاولة تسجيليّة للوقوف عند ذوات أخرى لها قيمتها في مساره العلمي والإبداعي الحالي؛"**لم أعمل في هذه السيرة فقط على ما أسعفتني به الذاكرة وحدها والذاكرة في هذه الحالات تسعف....ولكن بجوهر صنع حياتي،وإنما حاولت أن لا أتخلى عن حاضر هو فيّ بقوّة.أعتقد أنّ القارئ يحتاج إلى هذا أولا ليعرف المسارات المحدّدة لحياة كاتب نتجت عنها نصوص كثيرة نسبيا هي مايؤرخ اليوم لكتاباتي**"[3].

لعلّ اختيار الرّوائي لهذه الذّات التّي مثّلت "الأنا" جعله يتّبع في بنائها طريقة خاصّة، عبّر عن ذلك في الخاتمة الملحقة بالرّواية، قائلا:"**السيرة ليست أكثر من تجربة شخصية وجماعية في الوقت نفسه، القصد من ورائها اقتسام شيء ما فيها مع القارئ الذّي لا ينتظر سوبرمانا خارقا ،ولكنه ينتظر جهد إنسان باتّجاه الحياة** "[4].

تجلّت خصوصيّة هذه الذّات في ما ساقه النّص الرّوائي من أخبار الماضيين عن طريق لقاء جمعهم به في

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني،ص 325.

[2]. نبيل سليمان و مجموعة من المؤلفين :رجع المجالس ، ص 23 .

[3]. المرجع نفسه ،ص 323.

[4]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني ،ص323 .

معراجه الخيالي، وتزدان هذه الذّات انمازا عندما نسبها صاحب العمل إلى أحد الأصول الموريسكيّة، التّي يعتقد فيها الرّوائي نسبه، وقد نوّه "واسيني الاعرج"،كثيرا، بهذا النّسب (الانتماء إلى الجد الرّوخو) في أعمال متعدّدة ،حيث أكّد فيها على أصوله الأندلسيّة بتصوّره لوجود هذا الجدّ الذّي عاش في القرن السادس العشر، هناك ، وقد طرد من أندلسه نحو الجزائر بعدما لاقى من محاكم التّفتيش العذاب والقهر .

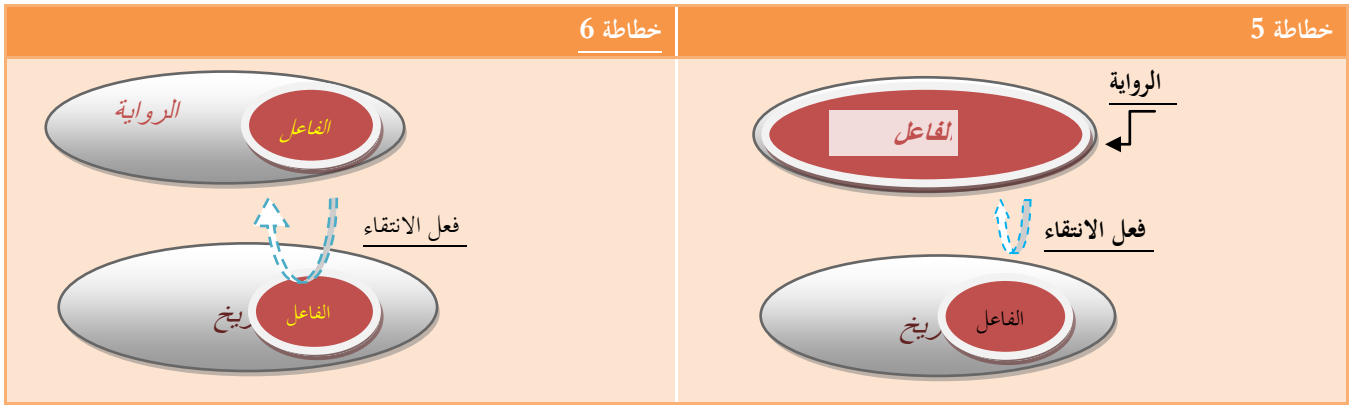
برهن الانتقاء فعلا تاريخيّا، مرة أخرى، أنّ الفاعل هو أحد الأفعال التّاريخيّة التّي تنال نصيب الأسد في الأعمال الرّوائيّة، إذ يمكنها أن تتّخذ وضعيّات عديدة في العمل الرّوائي؛ إمّا أن يتساوى في أدائها فعل الرّواية بالتّاريخ ، وإمّا أن يكون فعلها دون التّاريخ ،كما يمكن أن تتجاوز بفعلها التّاريخ(الواقع).

وفعل الانتقاء هو من يمارس تلك الاختيارات ،وعليه خضعت الذّات كغيرها من أفعال التّاريخ؛ الزّمان والمكان إلى سلطة هذا الاختيار امتدادا وتقلّصا، ومن ثمّ لا يختلف تمثيل سلطة الذّات /الفاعل عن غيره من التّمثيلات السّابقة لفعلي انتقاء الزّمان والمكان،كما هو الحال في هذه الوثيقة الآتيّة.

الوثيقة3 :

(سلطة الفاعل)

يمكن للذّات الفاعلة أن تتّخذ وضعيات معيّنة في العمل الرّوائي، فيسيطر التّاريخي على فعلها،كما تبيّنه الخطاطة رقم خمسة، أوإنّ دورها التّاريخي يتقلّص ليتراوح بين نسب مختلفة في الرّواية، والخطاطة رقم ستة تبيّن درجة من درجات هذا التّشكل داخل التّاريخي.



نتيجة:

لابدّ أن انتقاء الذّات في العمل الرّوائي عند"واسيني الاعرج" ظاهرة مميّزة جدّا لأنّه تجاوز بانتقائها فعل الرّواية، ولم تعد مجرّد نسق تحتاجه بنية الرّواية لاكتمال الأدوار، بل إنّه تحوّل إلى بنية مقصودة في حدّ ذاتها ؛هذه القصديّة التّي تتّجه نحو أثر الماضي، غالبا، إلى حدّ لا يمكن فيه تعداد الذّوات التّي اعتدّت بها رواياته ،فكلّ رواية تنفرد لوحدها برصف أسماء متعدّدة لها أثرها الماضي وقيمتها التّاريخيّة، فإذا ما انخرطت الرّواية داخل زمان ما إلاّ وأتى ذكرها لفاعلي ذلك الزّمان ذكرا مفيضا أو عارضا.

عندما فعّلت الرّواية زمانا معيّنا من حكم الخلافة في (**جملكية آرايا**)، فإنّها استعادت كثيرا من أبطال قصص"ألف ليلة وليلة"، وقصّة الصّحابي"أبي ذر الغفاري-رضي الله عنه-" وبعض الخلفاء و"ماكيافلي" صاحب "الأمير" والمفكّر"ابن خلدون"و"ابن رشد"و"ابن عربي"..

وفي رواية (**2084 حكاية العربي الأخير**) ،مثلا، استرجعت شخصيّات من العصر الحديث وعلماء الفيزياء والنّووي وأسماء بعض الحكّام والقادة، وعدّدت كثيرا من الشّخصيات التّي اغتيلت آنذاك،كما ضمّنت فعلها أخبارا عن صاحب رواية" **1984** "(جورج أورويل)...

تكرّر هذا الإجراء في رواية (**رماد الشّرق**) بجزئيها، إذ استعاد فيهما الحرب العربيّة الكبرى وحرب فلسطين واستفاض في ذكر الشّخصيات التّي سادت آنذاك.

وأيضا يتحقّق هذا الفعل في (**ليالي إزيس كوبيا**)، التّي استثارت بذاكرة"ماري زيادة" ومعاصريها، فتكاثفت الأسماء :مبدعين ومفكرين وسياسيين...،كما عجّت رواية (**مملكة الفراشة**)، 3أيضا، بأسماء الموسقيين والرّسامين والمبدعين[1].

وكذا رواية (**كتاب الأمير**) التّي استحضر فيها مراحل مقاومة الأمير كلّها بكلّ قاداتها ومجاهديها.....

[1] *يمكن أن تعبّر هذه الكلمات في "مملكة الفراشة" عن التداعيات الكثيرة لأثر السابقين في هذا العمل:"أنت تصاحبين أشباحا وليسوا بشرا ،كارمن المجنونة،شهرزاد المريضة،دون كيشوت المعتوه،فاوست الغريب الأطوار الذي باع نفسه للشيطان،إيما بوفاري الغائبة عن هذه الدنيا،أنا كارنين التي لا تعرف ماذا تريد..وشياطين أبي العلاء المعري..وحيوانات الجاحظ.."،ينظر واسيني الأعرج :مملكة الفراشة،ص322 .*

2. تفعيـــــــــــــل التّاريخي

عندما مارست الرّواية موضوع التّاريخ، فهي انتقلت من جنس إلى آخر، ولا بدّ أنّ عمليّة الانتقال هذه استدعت أدوات خاصّة ،يمكنها أن تنتج بواسطتها جنسا مختلفا له قواعده ونظامه، خاصّة أنّ هذه القواعد قد سمحت بوجود نظم للخياليّ وأخرى للواقعي، حيث يمكن لآليّات التّخييل أن تعيّن جوانب متعدّدة من هذه النّظم في بنية النّص الرّوائي. وبحثا عن طريقة توليف تلك العناصر وانتظامها داخل البنية أصبح من الضّروري تحديد هذه الآليات في إطار معالجة النّص الرّوائي وقدرته في كشف علاقة فعل التّخييل بفعل التّاريخ، فلا مجال لإنكار هذا الرّباط الذّي يعلّق الرّواية بالتّاريخ، خاصّة "إنّ الرواية العربية في القرن التاسع عشر استندت إلى التّاريخ بدرجة كبيرة لأنّه كان سندا فنيا ودلاليا لا غنى لها عنه"[1] .

إنّ استيعاب الرّواية لمادة التّاريخ جعلها قادرة على إنتاج ثلاثة عوالم ممكنة في هذا المجال؛ (عالم يعادل التّاريخ، عالم يتجاوز التّاريخ، وعالم دون التّاريخ)، ولمّا كانت لهذه العوالم تمظهرات مختلفة، فإنّ عمليّة توليف مادة التّاريخ اختلفت، وعليه احتاج بناء عالم من هذه العوالم إلى آليات تخييل متعدّدة (الانتقاء، الكشف الذاتي للتخييل، التحويل، التركيب، التناص...) التّي مارست فعلها وفقا للمسافة التّي يقتحم فيها الخيال الواقع؛ أي في البحث عن كيفيّة يعيد فيها فعل التّخييل بناء فعل الحقيقة الواقع، وما الواقع، هنا، إلاّ تاريخ بشري، على اعتبار أنّ التّجربة الإنسانيّة فعل تاريخي .

البحث في الكيفيّة هو شأن يتعلّق بكينونة مادة التّاريخ في (الماقبل) وتقديمها وفق قواعد الفعل الرّوائي، وبما أنّ صور هذه المادة قد تجلّت واضحة في المدوّنات الرّوائية"لواسيني الاعرج"، السّابقة، وهو ما تبنّته بعض المباحث في الفصل الأوّل والثّاني، فإنّه حقيق،هنا، استخراج هذه الإجراءات القادرة على تفعيل التّاريخ لإنتاج المتخيّل، وهذا لن يعني إثبات نوع خاص من الرّواية التّي درج الدّارسون في تسميّتها بالتّاريخيّة لاعتمادها على الماضي سندا لها، ولكن كلّ المسعى في هذا البحث يذهب إلى أن التّاريخيّ صفة تسم جميع الرّوايات مهما كان نوعها، لأنّها لا تروم الاشتغال في باب جنسها إلاّ بوجودها في الزّمان بكيفيّة ما، ولهذا أصبح القول بأنّ الرّواية "لا تتحددّ على قاعدة المادة الحكائيّة التي تتّخذها أساسا لانبنائها الخطابي"[2] مقبولا ، إذا ما اعتّد بجانبها التّقني الذّي يكسبها التّخييليّة.

---

[1] عبد السلام أقلمون:الرّواية والتاريخ،ص107 .

[2] سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة،الوجود والحدود،ص 158 .

تهدف عمليّة التّخييل، وفق هذه الرّؤية، إلى الجمع بين عناصر مختلفة من الواقع أومن الخيال، ولمّا كان العالم الرّوائي لايستقيم إلاّ من خلال واحد من تلك العوالم الثّلاثة الممكنة في التّخييل: عالم يعادل التّاريخ، عالم يتجاوز التّاريخ، وعالم دون التّاريخ،كان تفعيل التّاريخي هو بناء متخيّل ينبعث من خلاله الغائب، الذّي يتشكّل في إطار فعل التّركيب بتصوّر لا يمكن أن يقال عنه إنّه الماضي ولكنّه استحضار الماضي، عن طريق فعل الانتقاء الذّي تحتاجه العمليّة الإبداعيّة في مرحلة مبكرة لقدرته على تحديد موضوع العمل وتوجيه مقاصده ،على نحو ما تبيّن من خلال اختياراته لأفعال التّاريخ الزّمانية والمكانية والفاعليّة، وذلك بالمشاركة مع أفعال أخرى تؤدّي دور الرّوابط بين الأجزاء المتشظية في (الماقبل النّص) والنّص بمكوّناته المختلفة للفعل الرّوائي؛ وفي هذه الحال يمكن للتّناص أن يتمثّل هذه العلاقات في جوانب متعددّة من اتّصال الفعل التّاريخي بالفعل الرّوائي، خاصّة عندما يتعلّق الأمر بنص سابق(فعل التّاريخ) وآخر لاحق(فعل الرّواية)، ومن ثمّ ستتولى هذه العمليّة علاقات الاتّصال بين الفعلين (التّاريخي والرّوائي)، فماهي أهم الإجراءات التي تستدعيها هذه التّقنية؟ وكيف تنتظم هذه العلاقات في إطار فعل التّاريخ؟.

1.علاقات التّناص بين فعلي التّاريخ والرّواية:

يمكن الجزم، وفقا لما تداولته الدّراسات، ألاّ نص روائي يخلو من حركة نصيّة بانية، وهذا يفسّره ما تنتجه تلك العلامات المنتشرة في (الماقبل النّص)، إذا ما استدعتها العمليّة الإبداعيّة لتتداخل وتتجاوب في النّص تاركة شبكة من العلاقات النّصية.

يؤدّي البحث في هذه العلاقات إلى استرداد أفعال زمان معيّنة، أوأفعال مكان أوأفعال ذوات/فواعل، ولامناص في كلّ ذلك من انتمائها إلى التّاريخي، والتّناص بحدوده الحديثة يعدّ شكلا مناسبا لاستحضار أفعال التّاريخ تلك، إذ يمكنه ممارسة فعل الانتقاء والتّحول والتّركيب، وهي إجراءات ممارسة التّاريخي وتفعيله لإنتاج المتخيّل، لذلك يمكن عدّ مصطلح التّناص جهاز تماهي الفعلين (التّاريخ والرّواية)، باعتار، أحد الدّارسين، في تصريحه أنّه"أقرب لمصطلحات مثل الخيال أو التّاريخ أو ما بعد الحداثة"[1].

لا يهمّ، هنا، تحديد المسار التّاريخي لهذا المصطلح أو تقديم مفهوم قار له، بقدر ما تهتمّ الدّراسة بتجلّيات التّاريخي في نص"واسيني الاعرج" وآليات الممارسات التّناصيّة من خلال فعلي التّاريخ والرّواية، ولعلّ ارتضاء الرّوائي لهذا النّوع من التّشكيل "الماقبل النّص"يفسّر وجود هذه الدّيناميّة في إنتاج النّص الرّوائي، وقد

[1] جراهام ألان:نظرية التناص،تر باسل المسالمة،ص 10.

أشار إلى هذه العمليّات البنائيّة للنّص كثير من الكتّاب الذّين أكّدوا على أنّ النّص الجديد لا يمكن أن يولد إلاّ من خلال ذاكرة سابقة، على نحو ماذهبت إليه الكاتبة جوليا كرستيفا (Julia Kristeva)في حديثها عن التّناص(intertextualité) بشكل عام وتحديدها بأنّه؛ "لقاء وتعارض ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى داخل النّص الجديد"[1]. أو ما طرحته حواريّة النّصوص (dialogisme)عند باختين (Michail Bakhtine) من علاقات تتمثّل في أن "يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدّلالية ندعوها نحن علاقة حوارية،والعلاقات الحوارية هي علاقات(دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"[2]، ولكن هذا المصطلح كما أشار تودوروف مثقل بتعدّدية مربكة للمعنى ولهذا فقد فضل استعمال مصطلح التّناص الذّي استخدمته "جوليا كرستيفا" لتأديّة معنى أكثر شمولا [3]، أوما كرّره جيرار جنيت (Gerard Genette) في سلسلة من كتاباته نحو(seuils)، (العتبات)، (palimpsestes)(طروس)...وغيرها.

لقد قدّم النّاقد "ج.جنيت" في هذا الكتاب الأخير، العمليّات التّبادلية التّي تتمّ بين النّصوص،كما وضّح نوع هذه العمليّات التّي يمكن أن تتفاعل لتحاكي أوتعارض بعضها بعض،مبيّنا الإجراءات والأداءات التّي تتحقّق بها هذه الخاصيّة ومحدّدا أنماطها الخمسة التّي تتداخل في النّص لتجسيد نصيّة النّص، وهو ما مكّنه من منح تصوّر جديد للتّناص، أ نظرية التّناص، مصطلحا سائدا، في السّابق، لتحديد الصّلات التّي تربط نصا بآخر أوالعلاقات الحاصلة بينها مباشرة أو غير مباشرة، لتكون"ممارسة تبرز لنا عبرها قدرة الكاتب على التّفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى إنتاجه لنص جديد"[4].

إنّ هذا التّمييز الذّي شخّص به"جرار جنيت" عمليّات التّناص جعله يقترح مفهوما جديدا، قادرا على استيعاب الحركات النّصيّة المختلفة وأشمل ممّا كان قد أطلقه من تسميّة هذه العلاقات بالنّص المحيط*(paratextualité)في كتابه(مدخل إلى جامع النّص)(introduction à l'architexte)،ليستعيض عنها بمصطلح جديد"المتعاليات النّصية"**(la transtextualité)أو(la transcendance textuelle)، وقد أعلن في كتابه(

---

[1] *julia kristeva :le texte du roman ,approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle ,mouton publishers ,paris,new york,éd3 ,1979 ,p12*

[2] *.تزفيتان تودوروف:ميخائيل باختين،تر فخري صالح،رؤية للنشروالتوزيع،مصر ،ط1 ،2012، ص157.*

[3] *.ينظر ،المرجع نفسه، ص 156 .*

[4] *.سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،رؤية للنشر والتوزيع،مصر،ط1 ،2006 ،ص257 .*

* *paratextualité ترجم هذا المصطلح إلى صيغ مختلفة:النص المحيط،النص الموازي،وملحقات النص ،عندمحمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية،مركز الانماء الحضاري،سوريا،ط 1 ،1998 .ص 124 .*

** *المتعاليات مصطلح استخدمه سعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي،النص والسياق) ، ط 3 ،2006 ،ص96.*

palimpsestes) أنّ هذا المصطلح المتعاليات سيكون واسعا ليشمل النّص المحيط وجامع النّص وغيرها من تلك العلاقات النّصية التّي عرّفها "بأنّه كلّ ما يضعه في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع نصوص أخرى"[1].

لقد خصّص (جرارجنيت) كتابه "طروس" لدراسة النّوع الرّابع من المتعاليّات النّصية ومع ذلك أعاد ذكر التّصنيف الجديد لتلك العلاقات ورتّبها محدّدا مفاهيمها،وهي:

1 – النّوع الأول: (التّناص)intertextualité)* :لقداستعملت الباحثة "جوليا كرستيفا"هذا المصطلح سابقا، وهو عند "جرار جنيت":"علاقة وجود مشترك بين نصين أو عدة نصوص"[2].ويدرج الباحث ضمن هذا النّوع وسائط خاصة لتكون مظاهر تعيينه،وهي[3]:

الاستشهاد(citation):الّذي يكون النّص فيه أكثر وضوحا وحرفية بعلامات تنصيص(المزدوجتان) محال عليها أو دون إحالة.

السّرقة الأدبيّة(plagiat): وتكون أقل وضوحا، وهي نوع من الاقتراض الحرفي غير معلن عنه.

الإيحاء(allusion):وتقل فيه الحرفيّة والعلنيّة ، حيث لا تستطيع إلاّ المهارة التّامة إدراك العلاقة بين ملفوظ و آخر يحيل إليه بالضّرورة و خلاف ذلك فإنّه غير ملحوظ..

2– النّوع الثّاني: المناص (paratexte) أوالنّص الموازي:يتشكّل عموما من علاقة أقل وضوحا وأكثر بعدا عن المجموع المشكّل للعمل الأدبي، ويتمثّله**(العنوان والعنوان الفرعي، العنوان الدّاخلي، المقدّمة، التّذييل، التنبيهات، التصدير، الحواشي، الهوامش، العبارة التوجيهية، الزخرفة ، الأشرطة، الرسوم التّوضيحية، نوع الغلاف، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق أو الإكسيسوارات)[4].

---

[1] : *Gérard Genette ,palimpsestes,(la littérature au second degré),éd seuil ,1982 ,p7.*

[2] : *Ibid, p8.*

*استعملت ترجمة سعيد يقطين للدّلالة على المصطلحات الخاصة بعلاقات المتعاليات النصية ، اتقاء الخلط و تصادم المصطلحات.

[3] :*op-cit,Gérard Genette ,p8.*

** ينظر ،أيضا جيرار جنيت:أطراس (الادب في الدرجة الثانية)،ترالمختارحسني، مجلة فكر ونقد، العدد 16،رقم 15 ،فبراير1999 ومحمد خير البقاعي :طروس الأدب على الأدب(جيرار جنيت)،دراسات في النص والتناصية،مركز الانماء الحضاري،سوريا،ط 1 ،1998 .*

[4] : *Gérard Genette ,palimpsestes,p 10 (titre ,sou-titre,intertitres ;préface,post-faces ,avertissements, avant-propos,etc,notes marginale,infrapaginales,terminales, ;épigraphes ;illustrations ;prière d'insérer.bande.jaquette et bien d'autre types de signaux accessoires…)*

وينظر ،أيضا،المرجع السابق،جيرار جنيت:أطراس (الادب في الدرجة الثانية)،تر المختارحسني، مجلة فكر ونقد، العدد 16،رقم 15 ،فبراير1999 ومحمد خير البقاعي :طروس الأدب على الأدب(جيرار جنيت)،دراسات في النص والتناصية.

3 –النّوع الثّالث:الميتانصية(métatextualité)*، النّص الشّارح:هي علاقة التّعليق التي توحدنصا في نص آخر يتحدّث عنه دون الاستشهاد به(أواستدعائه)، إلى حدّ عدم ذكره، وهي بامتياز العلاقة التي يمثّلها النّقد "la relation critique "، يصف"سعيد يقطين" هذه العلاقة بأنها "تتجسّد من خلال النّقد الذّي يوجّهه التّفاعل النّصي الأصل للبنيات النّصية السّابقة"[1].

4–النّوع الرّابع: التّعلق النّصي (hypertextualité)**: وهو النّوع الذّي خصّه بالبحث في هذا الكتاب (palimpsestes) وقد أرجأ ذكره إلى ما بعد إنهاء الأنواع كلّها، وقد عرّفه بأنّه أي علاقة توحّدنصا "ب"(b)، الذّي أسمّيه النّص اللاّحق(hypertexte)، مع نص سابق(antérieur)،"أ"(a) الذّي أسمّيه أكيد(hypotexte) (النّص السّابق المتعلّق به)، بحيث تكون العلاقة بينهما علاقة اشتقاق"نص مشتق من نص آخر سابق الوجود"[2].

ويوضح الباحث أن عمليّة التّعلق النّصي تتمّ بطريقتين؛ إمّا المحاكاة (imitation) أوالتّحويل(transformation)، وقد وضّحهما بأن التّحويل هو قول الشّيء نفسه بطريقة أخرى بينما المحاكاة قول شيء آخر بطريقة مشابهة[3]. وقدبيّن أنّ لكلّ من المحاكاة والتّحويل إجراءات خاصة لاستعمالهما.

يبيّن الباحث أنّ هناك عمليتين متناقضتين ومختلفتين يرجع إليهما هذا التّحويل الكمّي في جميع أداءاته، وهما، التّقليص(réduction) والزّيادة (augmentaton)، حيث اختصار نص أوتوسعه هو إنتاج نص آخر أقصر أو أطول مشتق منه[4] .ففي التّقليص يستعمل مجموعة من التّحويلات التّي تتمّ بواسطة العمليّات الآتية[5]:

–البتر(l'excision) :وهو يستعمل عن طريق الشّطب البسيط أو اقتطاع أجزاء من النّص.

–الإيجاز(la concision):الذّي يقوم على قاعدة اختصار نص لكن دون حذف أي جزء من الموضوع، أي

إعادة كتابة النّص بأسلوب موجز وإنتاج نص جديد، قدلا يبقي ولا كلمة من أسلوب النّص الأصلي .حيث إنّ كلّ من البتر والإيجاز يشتغلان على النّص مباشرة(hypotexte).

---

*métatextualité : من المصطلحات التي ترجم بها هذا المصطلح،الماورائية النصية،النصية الواصفة،الميتانص،النص الشارح.

[1]:سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1 ،2006 ،ص102.

[2] : Gérard Genette ,palimpsestes,p 13

** hypertextualité :لقد ترجمه محمد خير البقاعي بالاتساعية النّصية،ينظر الترجمة في المرجع السابق .

[3] : Gérard Genette ,palimpsestes ,p15.

[4] : voir,ibid,pp321,322 .

[5] : voir,ibid,pp331-341

-التّكثيف(condensation):وهو لا يمسّ النّص السّابق إلاّ بطريقة غير مباشرة، بعمليّة عقليّة، تبقي على دلالته في حركة النّص العامة دون جمله، التّي تصبح الموضوع الوحيد للنّص الملخص، فهو على عكس النّوعين السّابقين.

- الملخّص (digest) : ويطرح على شكل قصّة مستقلّة تماما،دون الرّجوع إلى النّص السّابق(hypotexte) ويأخذ على عاتقه العمل مباشرة، وبالتّالي لا يفرض شيئامن قيود التّلفظ في التّلخيص التّعليمي، ويستطيع أن يحافظ على وضعيّة السّرد(المضارع أو الماضي، ضمير الجماعة أو المفرد)، وهو يروي بطريقته باختصار شديد ولا يروي حدث هذا العمل الأدبي بل يصف قّصته في عرضها[1]، وبعد هذا الشّرح يقدّم الباحث بعض التّفاصيل الخاصّة بأنواع التّلخيص"(résumé,soummaire abrégé,...).

أمّا في استعمال طريقة الزّيادة للدّلالة على العلاقة بين نص سابق ونص لاحق في عمليّات التّحويل، فقد أشار الباحث إلى أنّها عكسيّة تماما للعمليّة الأولى بحيث تقوم بإضافة أجزاء للنّص وذلك بطرق مختلفة منها:

-التّمطيط(l'extention): يشكل بدقّة المعنى المضاد للتّقليص(réduction)، الذّي يتمّ بإضافة معتبرة للنّص السّابق(إضافة أجزاء)[2].

-الإسهاب(l'expansion): وهو النّوع الثّاني الّذي يناقض الإيجاز(concision) ولا يكون بالإضافة،إنّما بنوع من التّوسع الذّي يقوم بمضاعفة حجم جمل النّص الأصلي مرتين أو أكثر[3].

-التّوسيع(l'amplification):وتتمّ عمليّة التّوسيع في هذا النّوع باجتماع النّوعين السّابقين ليحدث إسهابا موضوعيا (l'extension thématique) وتمديدا على مستوى أسلوب النّص السّابق (l'expansion stylistique) بمضاعفة جمله[4].

كما شرح الباحث عمليّات التّحويل الممارسة على مستوى صيغ النّص بتقديم طرق مختلفة في هذا النّوع من التّحويل:

---

[1] : voir , Gérard Genette ,palimpsestes ,p. 346
[2] :ibid ,p364.
[3] : ibid,p372.
[4] :ibid ,p375.

التّحويل الصّيغي*(la transmodalisation):وهو نوع من التّعديل الذّي أدخل على طريقة التّمثيل(العرض) الخاصة بالنّص السّابق (hypotexte) بتغيير الطّريقة أوداخل الطّريقة (mode) ولكن دون تغيير اتّجاه النّوع(genre) ،وهو نوعان[1]:

-تحويلات(intermodales):ويتمّ فيه التّحويل من صيغة إلى أخري(تحويل مابين الصيغ)

-تحويلات(intramodales):ويكون التّحويل مؤثّرا على العمليّة الدّاخلية للصّيغة(تحويل داخل الصّيغة ذاتها)، ويتشكّل عن هذين التّقسيمين، شكلا دراميا(dramatisation) يتكوّن عن الانتقال من الصّيغة السّردية إلى الدّراما،كما ينتج الشّكل السّردي(narrativisation) بالانتقال من الصّيغة الدّرامية إلى السّرد[2] يوضّح الباحث أيضا ما يحدثه التّحويل والمحاكاة عن طريق الأسلوب أو الموضوع من أنواع أخرى، نحو المحاكاة السّاخرة(parodie) والمعارضة (pastiche)وغيرهما [3] .

5-النّوع الخامس:معماريّة النّص(architextualité)**جامع النّص:هو العلاقة الأكثر تجريديّة وضمنيّة،ويتعلّق، في الغالب، بعلاقة صامتة لا تظهر إلاّ من خلال إشارة واحدة في النّص الموازي (المناص) (paratextualité)، على شكل مؤشّر جنسي،" الرّواية، قصّة، شعر،"التّي تصاحب العنوان على الغلاف، حيث يحدّد علاقة النّص بجنسه[4].

لقد أشار "جيرار جنيت"إلى التّقاطع و التّداخل الّذي يقع على مستوى هذا النّوع من المتعاليّات وغيره ،إذ غالبا ما يحتاج التّعلق النّصي إلى المناص من خلال تحديد انتماءاته النّصية التّي تظهر في شكل إشارات للمناص والعكس أيضا مع هذا الأخير الذّي يحتوي على أشكال أخرى تخصّ معماريّة النّص (جامع النّص) أوالتّعلق النّصي[5]، وهكذا يمكن أن تتكامل الأنواع جميعها وتتواصل في بنية نصيّة واحدة .

إذن، لا يكاد يخلو عمل أدبي ما من هذه الظّاهرة التّي تنبئ عن تواصل القديم والحديث والمعاصر بواسطة هذه المتعاليّات النّصية، والأمر كذلك مع الرّوائي"واسيني الاعرج" الذّي دلّت أعماله الرّوائية على هذا

*وردت هذه اللفظة المترجمة عن" la transmodalisation" عند سليمة عذاوري:شعرية التناص،ص88.

[1] :,Gérard Genette ,palimpsestes,pp395,396.
[2] : ibid,p396.
[3] : voir,ibid,pp31-33.

**-architextualité ترجم إلى النصية الجامعة وجامع النص ،الجامعية النصية.

[4] : ibid,p12 .
[5] : ibid,pp16,17.

التّظافر المتعدّد لتلك العلاقات في تشكيل بنية الرّواية، وما البحث في هذه الظّاهرة النّصية للرّوائي إلاّ محاولة الكشف عن المنجز التّاريخي(نصا سابقا) وكيفيّة تشكيله لعالم رّوائي، عالم جديد تتحقّق فيه احتمالات بناء النّص،(تاريخيا)، ذلك وسيبقى التّخييل الاحتمال الأوّل لموضوع الرّواية، لأنّ"الموضوع الأساسي للتّاريخ هو الواقع، بينما واقع الرّواية هو متخيّلها"[1].

انطلاقا من هذه العلاقات التّي شكّلها التّناص وما تقدّمت به الدّراسات السّابقة عند "فولغانغ إيزر" و"أمبرتو إيكو" وغيرهما...، يمكن بناء تصوّر خاص تتجلّى فيه العمليّات التّي مارسها فعل التّاريخ على فعل الرّواية أو فعل الرّواية على فعل التّاريخ لإنتاج عوالم ممكنة للتّاريخي؛ (عالم معادل للتّاريخ، عالم دون التّاريخ وعالم يتجاوز التّاريخ)، إذ اتّخذت هذه العوالم إجراء الانتقاء والتّحول والتّكرار والبناء اللّغوي سبيلا في تشكيل تلك العوالم، وقد تظافرت جميعها في وحدة متكاملة ومتجانسة تمثّلها عمليّة التّوليف والتّركيب .

2.التّوليف بين فعلي التّاريخ والتّخييل :

إنّ البحث في هذا الجانب هو محاولة نحو تحديد مستوى أسلوبيا لعمليّة بناء تَجْمَع بين أنساق (الماقبل النّص) والنّص، فبعد أن تمّت عمليّة الانتقاء في عالم محدّد في التّاريخي، تأتي هذه المرحلة لتحرّر ذلك النّسق المرجعي بأفعال التّخييل وتحدث الانسجام بإنشاء كينونة جديدة لهذا النّسق؛إمّا إنّها تساوي بها صورة النّسق في فعل التّاريخ، عندما يعدّ المبدع التّاريخ مثالا يحاكيه، أم إنّها تنشئ مسافة بين فعلي التّخييل والتّاريخ؛ تتّسع، أحيانا، لتشكّل فعلا يتجاوز التّاريخ، إذا ما رأى المبدع أنّ التّاريخي الذّي انتقى منه فعله غير قادر لأن يستجيب للمنظومة التّي يبتغي بناءها فيتجاوزها لتحرير رؤية جديدة، وأحيانا تتقلّص المسافة وتضيق لتنشئ "ماهو دون التّاريخ"،فينتمي هذا الفعل الجديد إلى ماهو تاريخ عام، لا يتمثّل فيه زمانا ما بتفاصيله ولامكانا بحدوده ولا فواعل بذاتها، وإنّما سيهب لهذه الأفعال وجودا جديدا تتقلّص فيها الرّؤية لتمثيل تصوّر مختلف لا يتجاوز فيه التّاريخ ولكنّه لا يعنيه.

ماقام به المبدع، في الواقع، هي عمليّة استيلاب "الماقبل النّص" أو تخلّ عن مركبّات التّاريخي تصل إلى مرحلة الهدم، كي يتيح لعالم مختلف ممكن الوجود، من خلال إقامة إحداثيّات جديدة لعالم متخيّل، يتقاطع فيه الخيالي والتّاريخي، غالبا، عن طريق (الحذف أوالإضافة، والتّوسع، أوالإظهار و الإخفاء، أوالهدم والتّشييد..) لبناء كينونة تعود إلى هذه الضّلال، إنها كينونة المتخيّل.

[1].سليمة عذاوري:شعرية التناص،ص35.

تشارك هذه العمليّات الإجرائيّة في إنتاج نص يعتدّ بالخيال قدرة متحرّرة من طرف الأديب، ليدمج بواسطة أدوات انصهار خاصّة(أفعال التّخييل)، على مستوى النّص بواسطة طرق التّركيب والبناء، أي تحديد أبعاد وإحداثيات يستند إليها النّص الرّوائي لينتقل من التّجريد إلى تفعيل المتخيّل الممكن.

لمّا كان النّص الرّوائي مجموعة من الأنساق المتعالقة، فإنّ وجود فعل التّاريخ نسقا من أنساقه لا يكسبه إلاّ بنية فريدة؛ لا يحقّ وصفها باللاّتاريخي في ذاتها ولا التّاريخي في ذاته أيضا، إنّما هو نص تخييلي فنّي إبداعي حتّى وإن طغا جانب عن آخر، فله رؤيته الخاصّة في تعيين مقصديّة ما ولا يمكن أن يقال عن نص روائي هذا نص تاريخي وهذا نص تخييلي، فإن كان "السرد على اعتباره شكلا امتدّ إلى الرّواية والتّاريخ معا ،وقد وقع الاختيار عليه ليكون معبّرا عن لحظة تاريخيّة" [1]، فهذا لا يعطيه الحقّ في تسميّة النّص الرّوائي بالرّواية التّاريخيّة.وبالتّالي كان استعمال النّقاد لمصطلح الرّواية التّاريخية في وصف الرّواية المعتمدة على التّاريخ فيه شئ من مجانبة الصّواب، ومن هذا المنطق يتعيّن تحديد كيفيّة مناسبة لممارسة التّركيب على مستوى فعلي التّاريخ والرّواية.

تجلّت حاجة الرّواية إلى عمليّة التّركيب في بلورة موضوع كينونتها، واكتسابها شكلا، إذ يتوجّه التّوليف من خلال ممارسة أوليّة جسّدها الانتقاء في(الماقبل النّص)، ليختار منه فعلا تاريخيامناسبا من أفعال(الزّمان المكان، الفاعل)، فيحرّر لها بنية؛ مكرّرا ومحاكيا أومتحوّلا ومجدّدا بين ثبات للفعل التّاريخي وتغييره، وهذه الثّنائيّة في ثباتها وحركيّتها جعلت الرّواية"لا تتطابق لامع ثبات مطلق في المضامين ولا استمرار تكراري للأشكال، إنها تستلزم توالدا في المنظورات والأصوات،وتنقيحا للبنيات التّناصية والتّلفظيّة وتجذيرا للزّوج المتعالق مؤلّف /سارد"[2]

انبثقت من خلال هذه المراهنة، التّي عدّت الرّواية –كما هو واضح–شكلا متغيّرا، بتوليف علاماتها، إذ يتجاذبها الماضي في السّعي إلى استرداده أوالمستقبل طلبا لتصوّر قد يكون مستحيلا، ثمّ الحاضر الذّي هو موقع الكتابة وإنجاز الفعل، لهذا فما الرّواية إلاّ دعوة للتّنافس والتّناقض والتّماثل فالتّجديد، لتكون نصّا تتقاطع فيه كلّ العلامات قد ردّها"كريزسنكي"إلى ثلاثة قوانين تتحكّم في بناء هذا الجنس ومساره التّطوّري، في قوله:"التّطوّر الرّوائي يمكن أن يتصوّر باعتباره إدراك لثلاثة قوانين هي قانون التّكرار(la répétition)، وقانون التّشبع(la saturation)، وقانون التّحوّل(métamorphose)"[3].

[1]: رولان بارث:الكتابة في درجة الصّفر،ص 40.

[2]:فلاديمير كريزنسكي:من أجل سيميائية تعاقبية للرواية،طرائق تحليل السرد الأدبي،ص206 .

[3] :w.krysinski : careffours de signes,p 84.

لقد كانت هذه القوانين التّطورية للجنس الرّوائي أحد أهم أقطاب التّوليف على مستوى النّص الرّوائي لامتلاكها قدرة جمع المتغيّرات والثّوابت،وهو عنصر دعا إليه"دومينيك منغنو"عندما ذهب إلى أنّ التّوازن النّصي يحتاج إلى ماهو تطوري وتكراري فيما اصطلح عليه ب"التّدرج الموضوعاتي"la progression thématique "[1].

يحقّق توليف النّص المتوازن مستوى تجل تتنوّع تأويلاته تبعا لتركيب العلامات، إذ ينتقل مسار البناء بوجودها من البساطة إلى التّعقيد لأنّه يتعلّق بحركة بانية تشمل جميع عناصر تنظيم السّرد في النّص وواقع العلامات في (الماقبل النّص)، وفي النّظام السّردي للّنص الذّي يتحقّق وجوده بالانسجام وبإنتاج عمل متناسق يحمل قصديّة خاصّة تتحكّم فيها عمليّة تركيب أنساق النّص الدّاخلية والخارجيّة، "فالفعل التّخييلي للتركيب... ينتج علاقات داخل النّص تنتج هي بدورها قصدية النص"[2].

كما ذهب"سعيدبنكراد" إلى أنّ التّركيب الخطابي بعناصره المختلفة يقود نحو التّعاطي مع الحياة باعتبارها سلسلة من الوضعيّات التّي تتحقّق داخل فضاءات وتتمّ ضمن إكراهات زمنيّة مرئيّة في سلوك الشّخصيات ومواقفها، ولها الفضل في الإعلان عن ميلاد النّصوص التّي تتميّز باستعمالها صورا من العالم المحسوس لمعالجة مقولات مجرّدة، تتجلّى فيها الإجراءات من خلال ثلاث مستويات:المستوى الخاص بصياغة الممثل ،أي الانتقال من العامل كمقولة مجرّدة إلى الممثل كوحدة مشخّصة، والمستوى الخاص بالتّزمين ومستوى خاص بالتّفضي، بتحديد نقطة إرساء مرجعيّة تشتغل كإطار يرسم للأحداث تخوما[3].

قد تعادل صور العالم المحسوس صور العالم الرّوائي، وفي هذا التّعادل يتشكّل المماثل والمتشابه بين فعلي التّاريخ والرّواية فتكون العمليّة الأدبيّة نتاجا لفعل التّكرار، حيث يتمّ تكرار الفعل التّاريخي؛" فعل الزّمان أو فعل المكان أو الفاعل" داخل العمل الرّوائي، وإذا ما خضع لتصوّرات الفعل التّاريخي نفسه فإنّه سينتج عالما ممكنا معادلا للتّاريخ، بينما إذا اتّجه الفعل الرّوائي نحو التّاريخي لا ليشبهه أوليتمثّله بجميع أبعاده، فإنّه سينتج عالما ممكنا مختلفا، لأنّه غيّر أفعال التّاريخ، وهذه العمليّة تتمّ بواسطة آليّة التّحول.

في الواقع اتّسع هذا القانون(التّحوّل) لأداء اتّجاهين:الأوّل يمثّله تصوّر للفعل الرّوائي يتجاوز التّاريخ وفي هذه الحال من التّحول يحتاج العمل الرّوائي إلى التّحول بالإبدال والقلب لإنتاج المتغيّر، وأمّا الثّاني فيمتلك تصوّر التّاريخي الشّامل ولكنّه لا يمثّله مع أنّه يظلّ في دائرته، ويكون التّحول هنا بالاتّساع لإنتاج الاختلاف.

[1] : *D. Maingueneau : l'analyse du discours ,p218*

[2] *:فولفغانغ إيزر:الخيالي والتخييلي،ص 14 .*

[3] *:سعيد بنكراد: السيميائيات السردية ، ص ص 152، 153 .*

يلتقي مفهوم التّحول في الكثير من جوانبه مع ما قدّمه"ج.جنيت" عن التّحويل والمحاكاة في المتعاليّات النّصيّة لتعيين العلاقة بين نص وآخر، أما وقد نتجت هذه العلاقة بين نص الرّواية ونص(الماقبل النّص) فإنّ نص الرّواية سيتعلق بنص التّاريخ ممّا يسمح بجمع علامات التّاريخ في (الماقبل النّص) بنص المتخيّل، فتأتلف العناصر وتتموضع وفق تنظيم واع من قبل المبدع يدرك من خلال بنية النّص الذّي تشكّله علامات (ماقبل النّص) وداخل النّص، فقد عدّ"كريزنسكي"الرّواية نصا مركبا، وأنّ النّمذجة التناصيّة للرّواية تتضمن: [1]

1 –العلاقات المتماثلة نصيا بين نص رواية وما بين "نص الرّواية"هذه العلاقات تدل على انزياح رواية خاصة عن الرّواية الأنموذج التي يقدّمها الوعي النّقدي بمثابة رواية تقليدية(بلزاك، تولستوي...)وحديثة، وواقعية وطبيعية وسيكولوجية وتاريخية وجديدة .

2–تسجيل المكوّنات الاستشهادية:استشهادات من مؤلّفات أدبيّة وفلسفيّة وشعريّة وهو يعمّ الإيهام المرجعي ويعيد تنشيط اللّغة الجماعيّة روائيا وقصد تقريب الواقع.

3–الإحالة إلى نصوص فنيّة أخرى من قبيل الموسيقى أو الرّسم أو السّينما .

4–بناء نص فلسفي واصف ينتج لعبة علائقيّة مع نص الرّواية تؤدّي إلى تنسيب الرّواية التّقليدية من خلال إقامة التّعارض بين نصين .

5–البناء الصّريح أوالضّمني للعلاقات الجدليّة بين نص روائي ما وبين الكليّة الجدليّة لنصوص الرّواية وجوهر هذه العلاقات هو السّخرية.

إنّ العودة إلى (ماقبل النّص) من خلال هذه النّمذجة وغيرها هو ما يمكنه أن يصنع تميّزا للنّص الرّوائي تنفتح مكوّناته على كوكبة متعدّدة من الدّلالات التّي تهيّئها علامات النّص، وانتظامها الذّي يفصح عنه التّشكيل النّصي للرّواية بأدواته الممكنة القادرة على أن تصنع التّخييل التّاريخي، على نحو تمثيل النّص للتّاريخي في نصوص"واسيني الاعرج"، بطرق مختلفة تتجلّى في :

2 .1 – فعل التـــــــكرار*:

[1] .ينظر،فلاديمير كريزنسكي:من أجل سيميائية تعاقبية للرواية،طرائق تحليل السرد الأدبي،ص208.

احتاجت الأعمال الرّوائية إلى التّكرار سبيلا في إقامة الملاءمة التّخييلية للعمل الإبداعي، أمّا وأن يكون التّاريخ مطلبا روائيا، كما هو الحال عند "واسيني الاعرج" وغيره من الأدباء، إذ غدا الأدب المعاصر"مهتمّا بالتّكرار واللّعب بالقصص السّابقة والنّصوص الكلاسيكيّة والأنواع الأدبيّة السّائدة سابقا مثل الرّومانس والقصة البوليسية"[1]، فإنّه لفعل التّكرار سلطة في العمل يتمثّلها اسحضار فعل من أفعال التّاريخي وعليه سيحمل مصطلح "التّكرار"دلالة تنبثق عن وجود ل(الماقبل النّص).

إذ يشير "التّكرار" إلى بنية العلاقة التّي يتوسّل بها النّص الرّوائي، ومن هنا انفتحت عمليّة التّكرار على دلالة خاصّة اتّجاه "الماقبل النّص" بحكم إعادته أوتمثّله مشابهة ومطابقة بحكم قابليّة استنساخ حقيقته وإدراك ماهيّة ما، و"الحقيقة هي التّي تقبل التكرار كما هي ،وبدون تكرار لا وجود للحقيقة، لكن سمات التّكرارية التي تفصل وتشق وتضاعف، لابد أن تجعل من هذه الهوية (الحقيقة) شيئا منقسما ومنشقا(هوية منفصلة) حتى يتسنى لها على الأقا قبول وقابلية التكرار"[2]، فحينئذ سينتج تمثّل الأشياء في (الماقبل النّص)حقيقة ثانية منفصلة بالتّكرار عن هويّة السّابق، منفصلة عن زمان ومكان الحقيقة الأولى .

تحدث عمليّة تبادل تقع بين الفعل الرّوائي والفعل التّاريخي، ولكنّها تتمّ بتكرار التّاريخي خلال الرّواية، وهوفي هذه الحال لا يختلف عمّا اصطلح عليه "جيرار جنيت" بالمحاكاة أوالتّقليد(l'imitation)، إلاّ أنّ التّكرار المقصود على مستوى هذه النّصوص الرّوائيّة لا يعني الحديث عن تلك الرّوابط التّعلقيّة بالأنماط نفسها التّي ينتجها تعلّق نص بآخر، والتّي جعلها "ج.جنيت" ثلاثة أنواع؛ المحاكاة السّاخرة (la parodie)، المعارضة(le pastiche)، التّحريف(le travestissement)[3].لذلك، فالسّؤال الواجب طرحه هو؛ ماهي

الأنماط التّي كرّرتها النّصوص الرّوائيّة ل"واسيني الاعرج"؟ وكيف تمّ تكرارها؟.

---

[1]. جراهام ألان:نظرية التناص،ص 14.

* التكرار: عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى،ينظر،الشريف الجرجاني(علي بن محمد بن علي الزين) (ت816 ه):التعريفات،ج1،تح مجموعة علماء، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ،ط1 ، 1403ه –1983م ،ص65 ..

–كررت الشيء تكريرا وتكرارا،ينظر،الجوهري(اسماعيلبن حماد) : الصحاح ؛تاج اللغة وصحاح العربية،باب الراء ،فصل الكاف، مادة(كرر)، مج 2، تح أحمد عبد الغفور عطار ،دار العلم للملايين،لبنان،ط4 ،1990،ص 805 .

–وأيضا،كر،يدل على جمع وترديد من ذلك كررت ،وذلك رجوعك إليه بعد المرة الأولى،فهو الترديد والكرير،كالحشرجة في الحلق لأنه يرددها،ينظر،ابن فارس(395 ه):مقاييس اللغة ، ج 5،كتاب الكاف ،مادة(كر)،تح عبد السلام محمد هارون،دار الفكر،لبنان، 1399 ه–1979 م ص 126 .

[2]. ميجان الرويلي،سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي،إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط 3،2002، ص122.

3 :voir,G.Genette :palimpsestes,p17.

لابدّ في هذه الحال العودة إلى النّصوص السّابقة التّي اعتمدت على مرجع تاريخي معيّن؛ أدب، فكر، أعلام، فنون ..ثمّ تحرّي عمليّة التّكرار على مستوى الفعل الرّوائي للأعرج وكيفيّة انتقاء الفعل التّاريخي وإدراجه في العمل الرّوائي، وكأنّ العمليّة تشتبه بقانون التّواتر الذّي يرى بعضهم أنّه من ملامح تحديد الجنس الأدبي، لأنّه يسمح بإحصاء مستويات التّردّد والتّكرار عبر الاستقراء والاستنباط والتّحليل والتّراكم لرصد العناصرة المتواترة عبر تطوّرها التاريخي، فالعناصر المتكرّرة داخل النّصوص تصبح هي الضّوابط والمعايير والمقاييس التّي ينبغي الاستعانة بها في عمليّة التّصنيف [1] .

يمكن لهذا التّكرار أن يتّخذ تجليّات متعدّدة(كما سبق القول عن التّكرار عند جرار جنيت)، ولكنّ المهمّ في هذه العمليّة التّي تستقرئ هذا النّظام على مستوى النّص الواسيني هو تعيين صور تمايز الفعل التّاريخي بتكراره على مستوى الفعل الرّوائي بعلامات التّكرار الممكنة، حيث "قابلية التّكرار والاسترجاع هي قضيّة ترتبط ب"تكرارية أصل"تماما... التّكرار المألوف هو دائما وأبدا تكرار لوحدة أو لحظة أو حالة سابقة؛لكن على المرء أن يدرك أن ماهو سابق أيضا يعتمد على إمكانيّة التّكرار، فما لا يقبل التّكرار لا يمكن أن يكون.ولذلك فالتّكرارية مثلها مثل الاختلاف هي كلّ ما يقبل الوجود[2].

لقد حاول هذا الباحث تعريف التّكرار من خلال ما قدّمه "جاك دريدا" في حقّ الاختلاف الذّي يتعلّق بدلالة "التّفكيك"(la déconstruction)، والذّي استمدّ قيمته من خلال اندراجه في سلسلة من البدائل الممكنة في سياق معين يحلّ فيه محل كلمات أخرى أو يسمح لكلمات أخرى بأن تحدّدها :الكتابة أوالأثر، أوالاختلاف أوالزّيادة أوالهامش أوالباكورة ،أوالإطار ...[3]،وعلى الرّغم ممّا تقدّمه هذه المصطلحات من تداخل في المفاهيم فسيظلّ التّكرار بعد هذا الالتفاف علامة وجود التّاريخي في الفعل الرّوائي، وظاهرة تميزت بها نصوص "واسيني الاعرج" الرّوائيّة:

فعل التّاريخي في جملكيّةآرايا:

أشار فعل التّاريخ في النّص الرّوائي (**جملكية أرابيا**) إلى سمة التّكرار التّي التزم بها هذا الفعل الرّوائي في

---

[1] .ينظر،جميل حمداوي:نظرية الأجناس الأدبية،آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية،أفريقا الشرق،الدار البيضاء،2015 ،ص32.

[2] .ميجان الرويلي، سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي ،ص 121 .

[3] .ينظر،جاك دريدا:الكتابة والاختلاف،تر كاظم جهاد،دار توبقال للنشر،المغرب،ط2 ،2000 ،ص ص 62 ،63.

ادّخاره أفعال التّاريخ الثّلاثة(الزّمان، المكان، الفاعل)، إذ تدخّلت هذه الأفعال نفسها لبناء نصوص روائيّة مختلفة بصور عديدة للتّاريخي مختلفة أومتغيّرة أومتشابهة، "ففي كلّ عمل يوجد ميل إلى التّكرار، سواء أتعلّق الأمر بالفعل الرّوائي أم بالشّخصيات أم بتفاصيل الوصف.وقانون التّكرار هذا الذّي يمتد يجاوز العمل الأدبي بكثير يتحدّد في أشكال خاصة عديدة"[1]، وكلّ ذلك التّعدّد يحدّده فعل الرّواية بجميع أنساقه.

عندما استأنف الرّوائي"واسيني الاعرج" حكايته في "**جملكية أرابيا**" بتصريحه في الصّفحة الأولى من الرّواية **"أنا راوي الصّدفة، ما أحكيه قد لا يصدّقه النّاس بالبساطة المعهودة لأنّه يقع في صلب ليلة اللّيالي وفي حواشيها وخارج الحساب الزمني"**[2]، فهو إعلان منذ البداية عن شكل من أشكال الحكي، حيث إنّ الزّمان خارج عن دائرة الحكي، أي أنّ التّاريخ هنا مفقود لغياب تأريخ للزّمان، وبذلك فهو يهيئ أفقا للمتلقي نحو مغامرة الخيال أوالعجائبي، لينقله نحو شكل جديد للسّرد، وفي هذا الشّأن وضّح "ميشال بيتور"(michel butor) أنّ إعطاء الحوادث التّي اعتدنا أن نشاهدها صفات تميّزها عنها ستضعنا أمام أدب خيالي، وأساطير، وحكايات وهميّة، في حين يقدّم الرّوائي حوادث شبيهة بالحوادث اليوميّة لما يسبغه عليها من مظاهر الحقيقة، بقدر المستطاع، قد تصل إلى الخداع معلنا؛ إنّ الرّواية أسمى حقل للحوادث الحسيّة كما أنّها أسمى بيئة مناسبة لإظهار الحقيقة أو التّي يمكن أن تظهر فيها[3].

قول"بيتور"في هذا الموقف جعل من الرّواية أقرب جنس لتقمّص الحقيقة لاتّساع بنيتها وطرائقها في التّعبير، ممّا سمح للكثيرين بوصف تسجيلاتها الزّمانيّة بالتّاريخي، ثمّ إنّ الرّواية تحدّدت من خلال أسلوبها الذّي يرجع إليه في تعيين الشّكل المناسب لهذا الفنّ أو غيره، وهو ما يفهم من قول ميشال بيتور؛ "من المسلم به أنّ هذه العلاقة العامة (الحقيقة) التي تصفها الرّواية بالنّسبة للحقيقة التّي تحيط بنا هي التّي تحددّ مايسمونه، عادة، مبحث الرّواية أوموضوعها...إلاّ أنّ هذا المبحث وهذا الموضوع لا يمكن أن ينفصلا عن الطّريقة التّي يعرضا بها، وعن الشّكل الذّي يعبّر به عنهما"[4] .

كأنّ الرّوائي"واسيني الاعرج" يأخذ بهذا القول، ليسلك منحى جديدا في التّأليف، وهو ما أكّد عليه بالتّصريح السّابق في افتتاحه للرّواية،كما أنّه قد أعلن في العبارة نفسها؛ إنّها حكاية تقع في صلب اللّيالي وفي

---

[1]. تزفيطان تودوروف:مقولات السرد الأدبي،ترالحسين سحبان وفؤاد صفا،ص42.

[2]. واسيني الأعرج:جملكية أرابيا،ص7.

[3]. ينظر،ميشال بيتور:بحوث في الرواية الجديدة،تر،فريدأنطونيوس، منشورات عويدات بيروت،باريس،ط2، 1982 ، ص ص6 ،7.

[4]. المرجع نفسه ، ص9.

حاشيتها؛ فإن كان يريد بالصّلب جوهر الرّواية، فالحكاية ستنبعث من القصة الأصليّة "لألف ليلة وليلة" وليس من حاشيتها، أمّا جمعه في هذه الحال بين الاثنين معا، فهذا يعني أن الصّلب* لا يختلف معنى عن الحاشية ليدل هو الآخر على الفرع، ومن ثمّ فهي إشارة للعودة إلى الفعل التّاريخي، إلى قصص "ألف ليلة وليلة"، لأنّ الرّواية ستكون من نسلها وتسمر إلى حاشيتها، وعليه فالفعل الرّوائي هنا قد ضاهى فعل التّاريخ وجاوره في مواقف عديدة حتّى وإن دعت الافتتاحيّة إلى غير ذلك.

أبانت هذه الاستفتاحيّة عن وجود فعل سابق عن رواية"**جملكية أرابيا**"، لكنّها نفت عودتها إلى تاريخ ما، لأنّه كما قال "حكاية خارج الزّمان"، وإنّها لإشارة أخرى لعدم قبول مايكتب عند المؤرّخين؛"**لست مهمّا أنا راوي الصدفة.وراوي الصدفة معذور لأنه لا يقول في النهاية سوى مشاهداته ومكاشفات من عاشرهم من القوالين الذين لم يبق منهم في عصرنا الحالي الكثير،في ظل مخابر البحث المتخصصة في شأن البشر وتاريخهم.ربما كنت العملة النادرة في هذا الزمن**"[1].

قدّمت الرّواية، حسب تصوّرها المعروض، محاولة جديدة في قراءة التّاريخ، وهي عدم الوثوق في التّاريخ بل الانتماء إلى اللاّتاريخ، لأنّه لا يوجد إثبات للقول بأنّ هذا الأمر تاريخي والآخر غير تاريخي، إلاّ كون هذا تمّ تسجيله والعناية به والآخر لم يهتم به لأسباب متفاوتة،"**كل شيء بدأ بكتاب وانتهى أيضا بكتاب**"[2] .

إذن، ما لم يكتب ولم يدوّن فلا كتاب له، أي لاتاريخ لتعريفه، وهو أمر حمُل عليه المبدعون في اتّجاههم إلى التّاريخ منتقين ماياسب موضوعاتهم لكسب نوع من الصّدق في القول، يقول في هذا الشّأن ميلان كونديرا :"يملك عالم كينونتنا منذ بلزاك طابعا تاريخيا وتدور حيوات الشّخصيات في فضاء زمني محدود بالتأريخ. ولم يعد بوسع الرّواية أن تتخلّص من ميراث بلزاك"[3].

مايلاحظ في نص"جملكية آرابيا"هو شدّة اهتمام الرّوائي بالتّمهيد لتحديد انتماء هذه الرّواية التّي امتدت حوالي اثنتي عشرة صفحة(12)معنونة بمقام اللّيالي، وقد تكرّر التّأكيد فيها على رواية "الڤوال" وحكايته لا على وثائق التّاريخ، ولعلّها إشارة إلى أنّه لا فضل لتاريخ مكتوب على تاريخ شفوي، لأنّ جميعه تاريخ البشر، ومن

---

* الصلب يعني النسل ،يقال من صلب فلان من ذريته وفي التنزيل العزيز" وحلائل أبنائكم الذين من أصلابكم"[من سورة النساء الآية.23.]، ج أصلب وأصلاب،ينظر،المعجم الوسيط :مجموعة مؤلفين ج1،،مجمع اللغة العربية بالقاهرة،دار الدعوة،ص 518

[1] :واسيني الأعرج:جملكية أرابيا،ص7.

[2] :المصدر نفسه، ص11.

[3] :ميلان كونديرا:فن الرواية،تر بدر الدين عرودكي،أفريقيا الشرق، المغرب،2001،ص39.

ثمّ لا ضرورة لنعت عمل أدبي ما بالتّاريخي لمجرد انتمائيّته التّوثيقيّة وتجريد عمل آخر من هذه الصّفة لعدم اعتماده على ما هو مسجّل، فالحقيقة التّي يجب أن يؤمن بها المتلقي في العمل الأدبي هي حقيقة الإبداع وجماليّته لا حقيقة انتمائه.

أمّا وجود فعل تاريخي ما-يمكن ردّه إلى الأعمال الأدبية السّابقة- في رواية" جملكية أرابيا"، فلن يعني وجوده سابقا إعادة له أوتقليدا، إنّما الأمر متعلّق ببنية جديدة متعالقة بأخرى سابقة عنها، منحها هذا التّعلّق صدقا فنيّا أوفر، وسلطة لغويّة لصنع الحقيقة، لأنّه" قد يقال إنّ المرجعي هو حضور في داخل الرّواية لا خارجها ، أي أنّه نسيج الخطاب الرّوائي نفسه لكن قد يقال إنّ طابع الحقيقي الذّي يكتسبه المعنى الخاصّ إنّما يتحقّق على مستوى فنيّة الخطاب الفنّي هو الذّي يوهم بالحقيقي، وهذا قول صحيح"[1].ومن هذه البنيات التّي تعلّق بها النّص الرّوائي "**جملكيّةآرابيا**" "قصص ألف ليلة وليلة".

2 .1. 1.فعل ألف ليلة وليلة:

يدلّ توجّه الرّوائي نحو استثمار قصص"اللّيالي" على ممارسته لفعل الانتقاء، حيث استعادت الرّواية بعض شخصيّات ذلك النّص التّراثي وجوانب من حكاياته؛ إذ تجاوز نص"**جملكيّةآرابيا**"شخصيّتي"شهريار وشهرزاد " ليسلط ضوءه على شخصيّتين مختلفتين هما "دنيا زاد" و"ملك الزّمان" الذّي ربّما أومأ به إلى شخصيّة "شاه مان" أخ "شهريار"في قصص "ألف ليلة وليلة"، حيث لم يهتم القاص الشّعبي أو راوي قصص"ألف ليلة وليلة" بهاتين الشّخصيتين ولم يذكر من أخبارهما إلاّ ماكان في القصّة الأولى .

إنّ هذا الوضع أتاح انفتاح السّياق أمام الرّوائي لنسيج قشيب من خلال فهم واقع شخصيّة(دنيازاد) وعالمها لنحت وجود آخر، عبر عنه"ميلان كونديرا" إنّه اكتشاف إمكانيّات الوجود، ليقول بعدها:"لا تفحص الرّواية الواقع بل الوجود والوجود ليس ما جرى؛ بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية"[2]، خاصة إنّ الفنّ الرّوائي في معظم أطواره قد تأثّر بالرّواية الغربيّة ممّا جعل "واسيني الاعرج" وغيره من المبدعين يبحثون عن شكل جديد يكون حاو لكتاباتهم.

هذا ما طلبه الرّوائي" واسيني الاعرج" في التفاتاته نحو التّاريخي من التّراث الأدبي وكأنّه يتطلّع إلى تأصيل البحث الرّوائي عنده ليكون فنّا تعرف أسبابه وقواعده.

---

[1]: يمنى عيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الاداب،لبنان، ط 1، 1998 .ص26 .

[2]. ميلان كونديرا:فن الرواية،تر ،ص44.

لذلك أعلن الرّوائي"واسيني الاعرج"، مباشرة، في استفتاحيته للرّواية عن هذا التّرابط التّناسلي بين رّوايته" **جملكية أرابيا**" وقصص" ألف ليلة وليلة"ليحدث تعالقا نصيّا بينهما hypertextualité*.

عودة الرّوائي"واسيني الاعرج" للنّحت من التّراث السّردي"ألف ليلة وليلة" ليس أمرا بديعا في هذه الرّواية ، بل الفكرة قديمة ظهرت في أعماله الإبداعيّة السّابقة نحو، روايتي" الليلة السّابعة بعد الألف" و"نوار اللّوز"، وكأنّ الرّوائي لا يزال يبحث عن شكل مناسب يحوي من خلاله قصص"ألف ليلة وليلة" التّي يبدو أنّه مأخوذ بجماليّة حكيها وعجائبيّة قصصها، ولهذا ما يفتأ يكرّرها في إنتاجه الإبداعي.

إذا ما نظر إلى هذا التّفسير بجديّة، كان، فعلا، الرّوائي "واسيني الاعرج "لا يتوقّف، في تعالقه بنص اللّيالي عند وجه واحد من أوجه بنيتها السّرديّة، إنّما تنوّعت هذه البنيات وارتبطت بنص"ألف ليلة وليله" بعدّة صور ؛نحو مادتها وشخصيّاتها وكذا حكيها وشكلها السّردي؛ في طريقة تضمينها للقصص الفرعيّة.وهو ما أوحى به نظام التّكرار على مستوى هذه الأنساق الرّوائيّة التّي تبيّن تعلّق فعل الرّواية فيها بفعل التّاريخ، ومنها:

2. 1.1 .1.بدايات الحكاية:

تقاطعت بنية السّرد في"**جملكية أرابيا**"مع بنية السّرد في "ألف ليلة وليلة"، إذ أدّت شخصيّة"دنيازاد" في النّص الثّاني"**الجملكيّة**"، دور شخصيّة"شهرزاد"في قصص"ألف ليلة وليلة"،حيث قامت بجميع وظائفها ؛لتكون زوجة ملك"مملكة أرابيا" المنشأة حديثا مقابلا لزوجة "شهريار"ملك"بلاد ساسان"من جزر الهند والصّين[1]، وهي راوية الحكايات في النّص اللاّحق مقابلا لراويتها "شهرزاد"في النّص السّابق.

ما حدث على مستوى النّصين هو تكافؤ تساوت فيه راويتي الحكاية، فكان هناك نص مكرور، لولا أنّ الرّوائي"الاعرج" أعلن منذ البداية مستفتحا؛ إنّ "دنيازاد"اضطلعت بمهمّة قول ما لم تقله"شهرزاد"لتنفصل الشّخصيّتين وتستقلّ الحكايتين،"**كانت دنيا تعرف الكثير مما خبأته أختها،أو ما قيل إنّها أختها، شهرزاد عن شهريار**"[2].

---

*يشير سعيد يقطين إلى تفضيله استعمال مصطلح التفاعل النّصي للدلالة على التناص، intertextualité ، وإيثاره له على مصطلح المتعاليات النصية (transtextualité) أو " عبر النصية"(transendance)عند جرار جنيت ،"إنّنا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناصintertextualité أوالمتعاليات النصيةtranstextualité " ينظر،سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،(النص والسياق)،المركز الثقافي العربي،المغرب،1988،ص92.

[1]: ينظر،مجهولة المؤلف: ألف ليلة وليلة، ،مج 1، المكتبة السعيدية، 1935م،ص2.

[2]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص17.

و يقول في موضع آخر"**تبدأ**(دنيازاد) **في سرد الحكاية المعهودة...حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح**"[1]، لقد كانت"دنيازاد" سليلة "شهرزاد" ووريثتها في القصّة الثّانيّة، إلاّ أنّها قالت ما لم تقله أختها،فهي انطلقت من الحكاية القديمة للّيالي ولكنّها أنتجت من خلالها فعلا روائيا جديدا، وهو ما حدّدته كلّ من المدوّنتين عند التّعريف بهما.

	قصص" ألف ليلة وليلة"–النص السابق–	ص	رواية "جملكية أرابيا" – النص اللاحق –	ص
الراوي	شهرزاد =راو عليم (خارجي)		دنيازاد=راو مصاحب(فاعل داخلي)	
المروي له	الملك شهريار،حاكم بلاد ساسان		الحاكم بأمره،حاكم مملكة آرابيا	
مؤهلات الرّاوي	–(**شهرزاد**):قرأت الكتب والتاريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الماضيين،قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء ". –بنت وزير الملك(كان للوزير بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد	5– 5–	–ليس مهما أن يكون اسمها دنيا أو دنيازاد الأهمّ أنّها كانت جنون العرش وخرابه،ماءه وعطشه،حقيقته وسرابه،قصّتها أطول من قرن وأقصر من كلمة. –...كانت دنيا تعرف الكثير،كانت تعرف أكثر من أي شخص آخر. –كانت تعرف الإجابة. –زوجة مؤرّخ الجملكية (الوراق)وزير الدفاع الملك"نهض الوراق،مؤرخ الجملكية من جديد من مكانه،وكان قد نزع ألبسته التقليدية وارتدى لباسا عسكريا مبرزا رتبة جنرال على صدره وعلى كتفيه".	15– 15–16،23–590 وص 1

على الرّغم من أنّ "الاعرج" حدّد في جملكيّته مفاصل غاير فيها النّص الأصلي ليكسبه دلالة جديدة ،إلاّ أنّه ظلّ مشدودا لنصّ"ألف ليلة وليلة"، ولهذا كثرت نقاط التّقاطع بين النّصين (السّابق واللاّحق)، حيث يمكن عدّ شخصية "دنيازاد"في"**جملكية آرابيا**" الشّخصيّة نفسها "شهرزاد"في قصص"ألف ليلة وليلة"، سواء على مستوى ثقافتها ودورها في الحكم أومكانتها في المملكة، وقد بدا جليا أنّ كاتب "**الجملكيّة** "راغب في تصحيح بعض ما كان من أمر الحكم والحكّام وغير راض عمّا وصله من أخبار الأوّلين، فعوّض دنيازاد ب"شهرزاد" ليتمكّن من صنع تاريخ يرضي فكره وإرادته، وهو ما قرئ على مستوى راوية القصّة في النّص الجديد (اللاّحق) التّي استفتحت حكايتها على نحو استفتاح "شهرزاد" في النّص الأوّل:

[1]. المصدر السابق،ص22.

استفتاحات دنيا زاد في النّص اللاحق "جملكية آرابيا"	ص	استفتاحات "شهرزاد" في النّص السّابق"قصص ألف ليلة وليلة"	ص
-"ظلّ الحاكم بأمره ،سيّد أرابيا،سلطان السلاطين،وملك ملوك العرب وأفريقيا والبربر،ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر .	8-	-بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد	8،10-
-بلغني حبيبي،وحكيمي الرشيد والراشد المرشد،.	579-	-يا ملك الزمان وفريد العصر و الأوان(ص.	316-
-قالت له:..يا من سجدت عند قدميه سطوةالعرب والبربر والعجم ياحاكمي بأمره وعزه ودينه وسلطانه.	18-	- إن أذن لي هذا الملك المهذب .	7-

شابهت استفتاحيّة "دنيازاد" لحكايتها في كلّ ليلة استفتاحيّة "شهرزاد" إلى أبعد حدود؛ وذلك في تكرارها (لازمة) وديباجة للسّرد في كلّ ليلة، فكان هذا التّشابه إعلانا لحضور تاريخ قديم ضمن التّاريخ المعاصر، حيث نقلت المتلقي إلى جوّ السّرد العربي القديم بنية ومضمونا ولكن في إطار تاريخي جديد، ربّما هو الإطار المفترض، أوإنّه يمكن أن يكون الحاضر الذّي يتكرّر بمسوّغات الماضي.

أشارت هذه الاستفتاحات على لسان "دنيا زاد" في "**جملكيّة آرابيا**" إلى تصوّر مفاده أنّ إغراءات الحكم لدى حكّام العرب ظلّت تتكرّر بالطّريقة نفسها على مدار سنين، وهو ما دفع براوية "**الجملكيّة**" إلى ألاّ تجهد نفسها في اختيار منافذ جديدة للتّأثير، وإنّما عبّرت بكلمات نفسها، حفرها التّاريخ في ذهنيّات السّابقين وقد أُخذ بها اللاّحقون، دون بذل أدنى جهد لتغييرها أوتحويرها إلى شكل يناسب العصر وظروفه، وهو ما يمكن أن تُفسّر به عبارات المدح؛ التي جاءت تعظيما وتشريفا وتنزيها للحكام وقد ردّدها القدماء ومايزال المحدثون يتألّقون بها عند الدّرجة نفسها من الاستحسان، ولعلّ في ذلك رؤية أخرى نحو إعادة توجيه التّاريخ إلى حلقاته المفقودة باستمرار، إذ"الكتابة الأدبيّة —شأن الفن الحديث كله- تحمل اغترابَها عن التّاريخ والحلم بالتّاريخ في آن واحد"[1].

كما يمكن أن يردّ ذلك إلى جماليّة أسلوب قصص"ألف ليلة وليلة" الذّي حاكته أقلام المبدعين في أزمنة مختلفة، والرّوائي"واسيني الاعرج"واحد من كثيرين، سلبتهم قصص اللّيالي إرادتهم، فانصاعوا لخيالها مبدعين ومتماهين مع قصصها في قضايا مختلفة، لتكون صورة من صور صناعة الشّعرية، لأن" موضوع الشّعرية متعلّقا بالتّعالي النّصي، أي بجميع العلاقات الظّاهرة والخفية التّي ينسجها نص معين مع نصوص أخرى نسجا مترجما

[1] :رولان بارث: الكتابة في درجة الصّفر،ص 116.

عن درجة أدبيته "[1].

2 . 1. 1. 2 . خواتيم الحكاية(نهاياتها)

كذلك لا تختلف طريقة إنهاء راوية "**جملكيّة آرابيا**"للحكاية عن أسلوب الحكاية في قصص "ألف ليلة وليلة"، وهذا يؤكّد بشكل ما أنّ هذه الحكاية" **جملكيّة آرابيا**" هي الجزء الآخر الذّي أراده الرّوائي "واسيني الاعرج" ليتمّ به حكاية اللّيلة الواحدة بعد الألف في قصص"ألف ليلة وليلة"، وعليه لم تتغيّر البدايات ولا النّهايات في النّص الثّاني "**جملكية آرابيا**" لتتماهى مع بدايات" ألف ليلة وليلة"ونهاياتها حتّى تستمّر الحكاية في السّياق نفسه وتكون القصّة واحدة، لهذا يصرّح الرّوائي قائلا:"**وتبدأ(دنيازاد) في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة والتاجر حيث سكتت أختها شهرزاد للمرّة الأخيرة عن الكلام المباح**"[2].

إنّ هذا التّصريح سمح للنّص الجديد أن ينفتح في اتّجاهات مختلفة رغم اعتماده على القصّة الإطار المحوّلة عن قصّة"شهريار وشهرزاد"، (المتعلَّق به)، ولذلك لم تتأثّر القصّة المشتقّة –على حدّ تعبير جرار جنيت– المولّدة من قصص"ألف ليلة وليلة"رغم اعتمادها على ما يشبه أو يطابق –أحيانا– فواتح وخواتيم القصّة الأصليّة، على نحو ما هو مسّجل في الجدول الآتي:

خواتيم القصة (جملكية آرابيا)	ص	خواتيم القصة (ألف ليلة وليلة)	ص
يا سيدي لقد لاح الصباح ويجب أن أصمت عن كلام المباح .	490	–وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.	310

إذًا، ما عودة الرّوائي إلى قصص"ألف ليلة وليلة"وتضمينه لأساليبها إلاّ طلبا لتصوّر جديد في النّص السّردي ولا يتعلّق الأمر بإعادة نصوص سابقة في الماضي، لأنّ حصوله على ذلك النّحو سينتج نصّا سلبيا لاتخييليا يقود المتلقي إلى قراءة منغلقة، وربّما استطاع النّاقد سعيد يقطين أن يقف عند كلّ تلك التّقاطعات التّي تحدث على مستوى النّص –مستفيدا بشكل كبير من تحليلات جيرار جنيت– حين حدّد التّفاعل النّصي

[1]: كمال الرياحي:الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج،(قراءة في التشكيل الروائي لحارسة لظلال) منشورات كارم الشريف تونس،ط 1 ،2009، ص 12 .

[2]:واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص22.

وأنواعه ثمّ أشكال هذا التّفاعل(النّصي الذّاتي* ، النّصي الدّاخلي، النّصي الخارجي ومستوياته)[1].

2 .1 .1 .3. أسلوب توليد الرّواية:

انطلاقا من التّصوّر السّابق، يمكن أن يقرأ نص"**جملكية آرابيا**"في علاقته بنص "ألف ليلة وليلة"ضمن التّفاعل النّصي**الدّاخلي الذّي "يحصل على صعيد إنتاج النّص المنتج،...أي أنّ كلّ نص ينتج ضمن بنية نصيّة منتجة"[2]، وفي هذه الحال يعدّ عمل الرّوائي"واسيني الاعرج" محاولة لإنتاج بنية نصيّة جديدة تتعالق فيها بنيات سابقة خارجة عنها، فيتحوّل فعل إعادة المنجز الأدبي إلى فعل تاريخي لإبداع روائي.

عودة"واسيني الاعرج"إلى الأدب ليمتح منه، إنّما يمثّل نوعا من الاستقلاليّة للإبداع عن الواقع، فيكون ذلك إيذانا بتميّز حقل الأدب عن غيره من الحقول المعرفيّة، كما يبيّن من جانب آخر انتماء الأدب إلى ذاته؛ أي وجود مجال أدبي خاص، وهو ما أعلن عليه أحد الدّارسين، في كون هذه الاستقلاليّة "تصبح معها آلية مرجعيّة الأدب، أي الطّريقة التّي يرجع فيها الأدب إلى ذاته –نقيضا لآليّة أخرى هي المرجعيّة الواقعية–أي علاقة الأدب مع الواقع .ويلغي عالم مكتبي كل علاقة مع العالم الخارجي ليكتفي بالتعبير عن ذاته"[3].

لكن ما يجب أن يوضّح في هذا الوضع أنّ هذا التّداخل بين النّصوص وعمليّات التّعالق ستتطلّب مهارة من المبدع تمكّنه من عمليّات التّشكيل الدّاخل النّصية والخارج النّصية،كما ستغدو عملية التّلقي، من جانب آخر، استعصائيّة على من تكون قراءاته محدودة، لذلك قام النّاقد"جيرار جنيت"بتقديم أشكال مختلفة لعمليّات التّفاعل النّصي .

تتجسّد من خلال ذلك التّفاعل الممارسة الإبداعية لطرائق التّوليف والتّحوير للمنتج السّابق إلى صناعة

---

[1]: سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق) ،ص،ص122-125.

*يحدّد سعيد يقطين المعيار الأساسي للتّفاعل النّصي الذّاتي في النصوص التي يكتبها الكاتب في علاقتها ببعضها وفي علاقتها بالبنية النصية التي أنتجت فيها..وهذا التفاعل النصي لا يصل إلى حد أن يعيد الكاتب إنتاج نصوصه"،أمّا التفاعل النّصي الخارجي فيقوم عنده على أساس الاستيعاب والتحويل والنقد،ولما كانت المتفالات غير منسجمة ،فالنّص يفرزماهو إيجابي وماهو سلبي، ويمارس النقد على ماهو مناف لمنظور النص ،فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل." ينظر،سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي،ص ص 123 -125.

**التفاعل هو مصطلح أدركه سعيد يقطين للدلالة على الأشكال الخمسة للمتعاليات النصية.transcendance textuelle ، معمارية النص ،المناصة ،التناص ،الميتانصية،التعلق النصي،ينظر سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،رؤية للنشر والتوزيع،مصر،ط1 ، 2006 ،ص48 .

[2]: سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي ،ص124.

[3]:تيفين ساميول:التناص ذاكرة الأدب،تر نجيب غزاوي،منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق،2007،ص69 .

فعليّة جديدة للعمل الرّوائي، وفي هذا التّوصيف تجسيد واضح للتّعالق النّصي الذّي أشار إليه"جيرار جنيت" ،وفيه يعلن عن حضور نصّ سابق في متن نص إبداعي جديد عن طريق التّحويل transformation أوالمحاكاة (imitation) اللّذين يحويان كلّ عمليات التّعالق النّصي[1].

الاشتقاق النّصي:

عرف جيرار جنيت الاشتقاق أوالّتعلق النّصي بقوله:"إذن، أسمي hypertexte كلّ نصّ يشتق من نص سابق بتحويل بسيط،نسمّيه(تحويل)(transformation)أوبواسطة تحويل غير مباشر،(المحاكاة)(imitation)[2].

إنّ الموقف الذّي اعتمده الرّوائي في بناء موضوع "**جملكيّة آرابيا**" ينطلق من جوهر موضوع قصص"ألف ليلة وليلة" الذّي كرّرته الرّواية (**جملكية آرابيا**)، حيث اعتمدت على قصّة المفتتح(**شهريار** و**شهرزاد**) التّي تنسحب نحو قصص الإطار ثم تمفصلها إلى قصص تضمينيّة تتفرّع عنها؛ قد تكون مولّدة عن القصّة الإطار كما يمكن أن تكون راجعة إلى سياق خارجي، وفي هذا الشّأن تظهر بوضوح عمليّات التّكرار أوالمحاكاة، مجسّدة في تقنياتها التّي أشار إليها"جيرار جنيت"على نحو الاختزال أوالاختصار(réduction)* والزّيادة أوالإنماء(augmentation)[3] ، وما يتعلّق بهما من وسائل تقوم بالمحافظة على النّص السّابق (أسلوبا ومحتوى) أوتغيير أجزاء منه.

ذهب النّاقد"سعيد يقطين" إلى "أنّ التّفاعل النّصي يتحقّق في أغلب الأحيان من خلال المادة أوالموضوع، فإنه نادرا ما يتجسّد على صعيد الأسلوب أو الكتابة"[4]، ومن ثمّ لا تتمّ عمليّة التّكرار والمحاكاة-في أكثر الأحوال- إلاّ من خلال مضامين المتعلّق به (النّص السّابق)، ممّا حمل النّصين على الدّخول في علاقة تقاطعيّة تجمع النّصين بشكل خاص، وهو الأمر الذّي دفع "سعيد يقطين "إلى التّصريح، مرّة أخرى**، بأنّ للتّعلق النّصي خصوصيّة دلالة تفاضل به ممّا يمكن أن يحيل عليه التّفاعل النّصي،في قوله:"إنها علاقة ارتباط

---

[1] .voir,Gérard Genette ,palimpsestes,p15.

[2] .ibid,p 16.

[3] .voir, ibid,p321.

*réduction ;pour transforer un texte,il peut suffir d'un geste simple et mécanique(à la limite en archer simplement quelque pages ;c'est une transformation réductrice ,voir ,ibid,p15.

(الاختزال : لتحويل نص يكفي حركة بسيطة ميكانيكية" في النهاية مجرد رمي بعض الصفحات ،إنه تحويل الاختصار)

[4].سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،ص182 .

** لأنّه ،قد سبق وأن صرّح بفكرته هذه في كتابه انفتاح النّص الرّوائي،وهاهو يعيد تصريحه في كتاب" الرواية والتراث السردي" "إن في استعمال مصطلح التّعلق النّصي تتجسّد العلاقة بين نصين محددين بشكل خاص"،ينظر سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي ص51 .

وجداني وفكري ونصي وهذا الارتباط هو الذي حدا بنا إلى استعمال "التعلق النّصي" مفهوما مقابلا (hypertextualité)، لأن في التّعلق نجد نوعا من الحميميّة التّي تربط بين طرفي التّعلق"[1].

لقد اعتمد "واسيني الاعرج" نظاما في بنية روايته اشترك مع بنية قصص"ألف ليلة وليلة"،كما إنّه كثيرا ماحاول تضمين أساليب "ألف ليلة وليلة" على نحو تضمينه مادتها، على الرّغم ممّا استوحي في قول سعيد يقطين؛ إنّ أسلوب النّص السّابق بعيد نوعا ما عن إمكانيات الرّوائي في نصّه الجديد – حيث يلتقط النّص اللاّحق هذه الثّغرات لينفتح من خلالها على أفاق أخرى؛ قد تشترك مع النّص الأوّل (السّابق) كما قد تختلف معه.

أي؛ من الممكن البحث في تجليّات هذا النّص السّردي على مستوى تعلّقه بالنّص القديم –المرجع التّاريخي– وكيف استحالت هذه المتعلّقات إلى شكل جديد ، من خلال معاينة إنتاجيّة الرّواية وهي تتعلّق بنص تاريخي أكثر منه أدبي، وهونص فريد"تتولد عنه نصوص كثيرة في الثقافة العربية وغيرها"[2]من هذه التّقاطعات التّي حدثت على مستوى القصّة (مادة الموضوع):

2 . 1. 1. 3 . 1 -قصة المفتتح :

اشتقّ الرّوائي "الاعرج" قصّة روايته المحوريّة من النّص السّابق"ألف ليلة وليلة" الذّي بدأت فيه الحكاية بقصّة "الملك **شهريار** مع **شهرزاد**" حيث دُعي هذا النّوع من القصص عند بعض الدّارسين بحكاية"المفتتح" التّي تتفرّع إلى ثلاثة أنواع أخرى يتضمّنه بناؤها، وهي–على التّرتيب–،قصّة "الإطار"، قصّة "التّضمين"، وقصّة " خارج السّياق[3]".

إنّ هذه الأنواع جميعها ردّت أسباب الحكي فيها إلى موقف وحيد اهتمّت به مواضيع قصص"ألف ليلة وليلة" وتشكّلت أنساقها لأجله وهي خيانة المرأة(زوجة **شهريار** وكذا زوجة أخيه **شاه مان**)، إذ هي الباعث على الحكاية من قبل **شهرزاد** لتنقذ نفسها وبنات جنسها من القتل الذّي حكم به الملك على كلّ بنات مملكته:"**فقالت له يا أبت زوّجني هذا الملك فإمّا أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا**

---

[1]. سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي ،ص179.

[2]. المرجع نفسه ،ص 60.

[3]: ينظر،مجهولة المؤلف: ألف ليلة وليلة، 1935م،ص ص 11 ،12.

لخلاصهنّ من بين يديه"[1]، والسّبب نفسه يتوارى وراء سرد الحكاية في" **رواية جملكيّة آرابيا**"، وهو ما ظهر على لسان ملك الزّمان" **لا محظية بريئة حتى ولو أظهرت لك أقاصي عشقها يفعلن الشّيء نفسه مع حراسهن في الخلوات التي تأتي بين الفسحة والفسحة**"[2] ، وقد دلّ النّص الرّوائي على هذه الظّاهرة من خلال ذبح "الحاكم بأمره" لمحظياته في ليال مختلفة، أوفي ليلة واحدة كما هو حال من ذبحهنّ "شهريار" في قصص "ألف ليلة وليلة".

هاهو يصّر مرّة أخرى على فعل الخيانة سببا بارزا في الرّواية، حيث أعاد النّص الرّوائي "**جملكيّة آرابيا**" ذكر الحادثة على طريقة "ألف ليلة وليلة"مضيفا بعض الألفاظ أوجمل قصيرة مستحضرا بذلك تقنية التّحويل تارة،التّي هي قول الشّيء نفسه بطريقة أخرى والمحاكاة تارة أخرى التّي هي قول شيء آخر بطريقة مشابهة[3]

لم يكتف الرّوائي"واسيني الاعرج" في النّص الجديد بهذا السّبب، إنّما تجاوزه لاستعمال عبارات قصص"ألف ليلة وليلة" وأسما ء شخصيّتها،كما يبدو في قوله: [4]

-ما المدهش في اللّيلة الواحدة بعد الألف؟

-لا شيء يا مولاي وحبيبي،لاشيء سوى أنّ شهرزاد خبّأت فيها الحقيقة،لقد حاولت فاطمة العرّة في تلك اللّيلة بالضّبط أن تسرق من معروف خاتم الملك و السّلطان،الذّي كان يدير به دفة الحكم.

-خائنة،ليس غريبا على النّساء.

لم ترد دنيا بلعت الكلمات على الرغم من حرائقها.

بالنّظر إلى نص "ألف ليلة وليلة" ضمن هذا المقطع السّابق يمكن أن تلحظ استعمال الرّوائي"واسيني الاعرج" لعبارات إضافيّة قصد شرح موقف "**الحاكم بأمره**" من خيانة المرأة في "**جملكية آرابيا**"، وفي هذه الحال يكون الرّوائي قد أنتج نصا جديدا امتدادا للنّص المنجز السّابق "ألف ليلة وليلة"عن طريق آليّة من آليات التّكرار التّي تتّسع لتشمل التّحويل،باعتبار أنّ"تقليص نص أو توسيعه هو إنتاج نصّ آخر انطلاقا منه أكثر

---

[1]. المرجعالسابق،ألف ليلة وليلة،ص5.

[2].واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص490.

[3]: voir, Gérard Genette ,palimpsestes,p15. « dir la meme chose autrement/dire autre chose semblablement »

[4]. المصدرالسابق،ص346.

قصرا أو أكثر طولا عن طريق الاشتقاق "[1]، فكان أن طعّم الرّوائي الحدث في النّص اللاّحق بإضافات أخرى، لربط النّص الجديد بسياقه، حتّى لا يقع في تكرار لا طائل منه؛ إذ تعمل تلك العبارات المضافة على فتح قراءة جديدة للنّص ومنحه تصوّرا مختلفا، وقد انطلق في تجسيد هذا التّصوّر من خلال التّذكير بموقف إخفاء شهرزاد للحقيقة عن الحاكم "شهريار"في"ألف ليلة وليلة":" **تبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرّة والتاجر حيث سكتت أختها شهرزاد للمرّة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرارالليالي، وما يمكن أن تفعله القصص في النفوس المنهكة، قبل هذا الزّمن بالذّات، وبعده بكثير حدثت أشياء مربكة،ملأت ليلة اللّيالي ضجيجا وجروحا وخوفا لأنّ سيّدها الحكيم الحاكم بأمره، أقسم أن يبيد كلّ حسّاده في السّلطان والصّامتين على الطّامعين، ولن يوقف النّزيف إلاّ بانتهاء اللّيلة التّي دامت طويلا على غير عادة اللّيالي السّابقة**"[2].

لكنّ الحقيقة التّي أراد أن يلقي الرّوائي الضّوء عليها في النّص الجديد هي خيانة الحكّام للتّاريخ الذّي فقد العدالة في ظلّهم وأصبح لا يوثق في أخباره؛"**عليك أن تعرف الحقيقة الحقيقةكما هي لا كما رواها الوراقون الذّين تعرفهم جيدا...وتعرف كذبهم وتلفيقهم للتاريخ**"[3]، وقد مثّل "الحاكم بأمره" هذه الخيانة في أرض"الجملكيّة"، وهو في ذلك نموذج متكامل للحكّام العرب، ماضيا ومستقبلا، ولهذا أشار الرّوائي في مدوّنته، أيضا، إلى "محمّد الصّغير" وخيانته لبلاد الأندلس وتفريطه في الأرض والوطن وتشريده للشّعوب المسلمة تعزيزا لتلك الفكرة في خيانة الحكّام:"**كل شيء بدأ ينهار حائطا حائطا وزقاقا زقاقا، بدون أن يستطيع محمد الصغير حتى أن يرفع سبابته ولوبيأس لتوقيف المجزرة...ويكون قد غير المنكر بلسانه ويكون له شرف الرفض بدل ذل الصمت**"[4].

لقد أعلن النّص الرّوائي الانتقام من كلّ حاكم(خائن)، كما انتقمت"ألف ليلة وليلة"من كلّ(خائنة)، بل من كلّ فتاة في المملكة حتّى انتهت إلى إقامة العدالة على يدي "**شهرزاد**"، واستمرّت" **جملكيّة آرابيا** " في غيّها إلى أن بعث الموريسكي(بشير المورّو) من جديد ليقيم العدالة وينشر السّلام في أرض آرابيا.

لهذا اعتمد"واسيني الاعرج"في موضوع" **جملكية آرابيا** "محدّدات موضوعاتية انطلقت من قصص"ألف

[1] : *Gérard Genette ,palimpsestes,p323.*

[2]. *واسيني الأعرج:جملكية آرابيا ،ص22.*

[3]. *المصدر نفسه ،ص218.*

[4]. *المصدر نفسه ،ص381.*

ليلة وليلة"نفسها، ثمّ مدّ لها ظلالا في زواياها المختلفة، فعندما اتّخذ السّرد في قصص (ألف ليلة وليلة) قصّة المفتتح"**شهريار** و**شهرزاد**" بنية كبرى للنّص،كانت هذه البنية هيكلا للقصص المتفرعة جميعا، في حين قابل النّص اللّاحق "**جملكية آرابيا**"قصّة المفتتح تلك بقصّة الملك البديل "حاكم الزمان ودنيازاد" لتكون قضية كبرى لغيرها من القصص على مستوى النّص الثّاني، وهو ما أبان عن نظام سردي وافق نظام السّرد في النّص الأوّل "ألف ليلة وليلة".

ما" **دنيازاد** "في النّص الجديد إلاّ" **شهرزاد** "في النّص القديم، إلاّ أنّ "**دنيازاد**" تدخلت في القصّة لتكون فاعلا مغيّرا، فكان حديث "دنيا" عن دور شخصيّة "فاطمة العرّة" في موقفها الأخير(في قتل الملك في ألف ليلة وليلة)، سببا في تحوّل الأحداث لتنال "دنيازاد" الملك وحظوة الحكم بدلا من "الحاكم بأمره"، حيث استعمل نص"**جملكية آرابيا**" " أسلوب التّمطيط (extension) الذّي يقوم من خلال"مضاعفة وتضخيم طول النّص السّابق "[1]، وذلك باعتماد النّص الثّاني أسلوب النّص السّابق وتمطيطه "إلاّ أنّ الأعرج قد اعتمد في–أجزاء كثيرة من نصّه – على أسلوب الحكاية نفسه " حيث نتج عن قصة"المفتتح" قصص تضمينيّة أخرى اتّصلت بالبنية نفسها وتفرّعت عنها،كما هو الحال على مستوى "ألف ليلة وليلة" التّي تشكّلت عن قصّة"المفتتح" (شهريار وشهرزاد) قصص فرعيّة أخرى، كقصة التّاجر والجني،وقصة التّاجر معروف الإسكافي وغيرهما .

2 .1 .1 . 3. 2.قصة الإطار:

يأتي هذا الشّكل السّردي تال لقصة المفتتح، إلاّ أنّه قد مثّل فلك الأحداث وجوهر الحكي في هذا النّص السّردي، حيث دخل النّص بفضله في نظام حلَقي توليدي؛ اتّصلت فيه مادة قصة الإطار بقصّة المفتتح الذّي أنشأ مستوى آخر للسّرد، اتّخذه النّص حافزا لإنتاج قصص متعدّدة، لكنّها ظلّت متّصلة بها(مادة وبنية)، ،حيث سرد "النّص الرّوائي" قصة "بشير المورّو"وتماهى من خلالها بقصّة "التّاجر معروف وفاطمة العرة"(القصّة الإطار) في قصص"ألف ليلة وليلة"، ثمّ ضمّنها قصصا أخرى ارتبطت بقصّة الإطار تلك، حيث أسهمت هذه القصص المتفرّعة في شرح قصّة الإطار أوتمثيل قضيّتها وأخذ العبرة منها؛ نحو قصّة أبي ذر الغفاري–رضي الله عنه– التّي ضمّنت في قصة "بشير المورّو"، هذا الأخير استندت فيه الحكاية، أيضا، إلى إطار آخر خارجي عنها تعدّدت فيها التّمثيلات القصصّية للماقبل النّص"...**سألها عن سرّ الحرف المسحور الذّي نطق به**

[1] : *Gérard Genette ,palimpsestes ,p364*

الموريسكي الأخير،بشير المورّو...."[1].

اتّضحت من خلال هذه الرّؤية في عمليّة اشتقاق النّص العلاقة القويّة بين نص"ألف ليلة وليلة"ونص"**جملكيّة آرابيا**"، وما قصّة الإطار في هذا النّص إلاّ تفسير لاشتقاق نصّي آخر واقع بين المدونتين، إذ تجلّى من خلال تعلّق النّص اللاّحق"hypertexte"الذّي مثّله نص "معروف الإسكافي وزوجته فاطمة العرّة"في رواية "**الجملكيّة**"بنص سابق"hypotexte" "معروف الإسكافي وزوجه فاطمة العرّة "في قصص"ألف ليلة وليلة" ،حيث لم يكتف فيه النّص الرّوائي بتعلّق مضامين قصصه بمضامين قصص"ألف ليلية وليلة" وحسب، والتّي كرّرت في النّص اللاّحق بالطريقة نفسها، بل تجاوز النّص هذا الارتباط إلى اختيار عناوين القصص المضمّنة نفسها، وكذا الشّخصيات والبنية السّردية والأسلوب، على هذا النّحو الآتي:

أ- **العنوان**:إنّ العنوان في النّص الأوّل؛قصّة "فاطمة العرّة والإسكافي التّاجر" تكرّر في النّص اللاّحق بعنوان"سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرّة و التّاجر"[2].

ب- **الشّخصيّات**: مثّلت شخصيّات قصّة الإطار في (**جملكيّة آرابيا**) الأدوار نفسها عن "ألف ليلة وليلة" وبالصّفات نفسها والأسماء ذاتها، ولهذا قال عنها راوي "جملكيّةآرابيا" (الحكاية المعهودة)، أي أنّها حافظت على البنية السّردية كما هي في النّص الأوّل.

ج-**بنية السّرد**: تبنّى نص "جملكيّةآرابيا" النّظام السّردي نفسه،في طريقة تضمين* القصص(داخلياوخارجيا) من قصة إطار ومفتتح،كما أنّه اتبع ترتيبا خاصا يشبه ترتيب القصص على مستوى النّص الأصلي، مع فارق نظام الزّمن[3] الذّي أخذ مسارا حداثيا(في النّص الجديد) بتجسيد تقنيات السّرد الحديثة على مستواها من استرجاع و استشراف وغيرها.على هذا النّحو مثلا:

---

[1]. واسيني الأعرج جملكية آرابيا ،ص22.

[2]: المصدر نفسه ،ص ن.

*التضمين يتعلق بتقنية تداخل قصص الرواية وتناوبها.

3 :لقد اشتملت رواية "جملكية آرابيا" على مواضع كثيرة يختل فيها النظام الزمني ولكن لعدم استيعاب الدراسة كل هذه البيانات وارتباطها بجوانب متعددة ،جعلنا نقتصر الأمر في التمثيل ببعض المواقف فقط من ذلك النظام الذي يتعلق بالترتيب" المفارقات الزمنية؛الاسترجاع والاستشراف،المدة والسعة والمدة والتواتر ،وهو ماقدمه(جيرار جنيت في كتابه (خطاب الحكاية بحث في المنهج)،حيث يذهب إلى أن كل استرجاع يشكل حكاية ثانية زمنيا بالقياس إلى الحكاية التي يندج فيها،أما الاستباق فهو عملية تصريح السارد بالمستقبل أو التلميح إليه بأساليب مختلفة ،ينظر للتفصيل جيرار جنيت: خطاب الحكاية ،بحث في المنهج،تر محمد معتصم ،وآخرون،منشوات الاختلاف،الجزائر،ط3، 2003، ص ص 60-70 .

النّص السابق"ألف ليلة وليلة"	ص	النّص اللاّحق"جملكية آرابيا"	ص	المفارقة الزمانية
مما يحكى أيها الملك السعيد أنه كان في مدينة مصر المحروسة رجل إسكافي...وكان اسمه معروفا.	288	وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة والتاجر،حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرارالليالي.	22	استرجاع (دنيا)قصة "معروف وفاطمة العرة"لتروي الحكاية الجديدة مستندة إلى الحكاية القديمة،كما يمكن النظر إليه على أساس الاستباق،إذا ما تعلق الأمر بأن الرّوائي بدأ من نهاية قصص ألف ليلة وليلة ليلج روايته وعليه فهو يستبق أحداث روايته.
وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة أولاد ذكور .فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت له ياملك الزمان وفريد العصر والأوان أني أنا جاريتك ولي ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين	317	ما أبأسك ياجدي كانت شهزاد تحكي لك خرافاتها....قرابة الثلاث سنوات وهي تلعب بك مثل الدمية وفي الأخير خرجت فرحا مثل الدابة بذكورك الثلاثة؟كيف صنعتهم ياطويل العمر وأنت لم تلمس شهرزاد.	490	استرجاع الحفيد" ملك الزمان " لحادثة شهرزاد وهو استرجاع داخلي تكميلي،ثم قيامه بوصف الحدث مما أنتج الوقفة
ألف ليلة وليلة فقالت لها دنيا أختها أكمليلنا حكاية معروف.	315	لليلة الليالي،الليلة السابعة بعد الألف "في الليلة السابعة ،كما تشترط التقاليد أعلن خبروفاته. سأجبر دنيا أن تنهي الحكاية ولن أكون شهيار المسكين الذي لعبت برأسه شهرزاد. وتبدأ قصّة أخرى.ومثلما أضاف شهرياريلته على الألف،سأجعل من ليلة الليالي لحظة يحفظها التاريخ إلى الأبد .	495 **573**	استباق خارجي،فهو يروي هذه الليلة السابعة من خلال بعض أحداث قصة معروف وفاطمة العرة". استباق ،يراد منه التخلص من شخصية"دنيازاد" في قصص الليالي والنيل من شهريار وشهرزاد بإعطاء القصة صوتا مختلفا

د-**الأسلوب**: يمكن أن يتحقق هذا التّعالق أيضا على مستوى بعض الفقرات التّي صاغها الاعرج على نحولا يختلف فيه مع النّص السّابق ممارسا عمليّة أخرى من عمليّات الاشتقاق النّصي في التّعلق النّصي وهي عمليّة التّوسيع"amplification"، وهو عمليّة تقوم عن طريق نوع من التّمدد الأسلوبي بالاشتغال على جمله الأصلية وتمديدها إلى نحو ضعفين أو ثلاثة أضعاف [1]، وهو ما يسمح له بإنتاج نص جديد مختلف رغم اتّصاله بالنّص السّابق، والاختلاف في هذه الحال يعني بناء جديدا وشكلا مميّزا لصاحبه .

لعلّ هذا ما يمكن أن يفهم ممّا وضّحه "ميشال بيتور" حين عنى أن الأسلوب ليس مجرد الطّريقة التي تختار بها الألفاظ في الجملة، ولكن ما يمكن أن ينشأ من تناسق الجمل وتتاليها والمقاطع والفصول أي على جميع مستويات بناء الرّواية الضّخم الذّي يعني وجود شكل خارجي وهو ما يسمى بالتّقنية في الرّواية المعاصرة[2].

لقد أبدى نص "ألف ليلة وليلة" فعلا سلطويا على نص "**جملكيةآرابيا**"، وذلك من خلال توليف الرّوائي لقصصها داخل النّص الجديد، فكان أن شكّل فعلا تاريخيا في هذا النّص جسّدته الشّخصيّات والحكايات اللّيالوية منها:

حكاية معروف الإسكافي(قصّة الإطار):

تعدّ هذه القصّة محورا مهمّا في قصص "ألف ليلة وليلة"، فهي قصّة من قصص (الإطار)، وموضوعها هو حكاية "معروف زوج فاطمة العرة"، وتقع هذه القصّة في المجلد الرّابع لقصص "ألف ليلة وليلة"، ممتدّة من الصّفحة "مائتين وثمانية وثمانين" 288 إلى الصّفحة ثلاثمائة وسبع عشر"317"، وقد مثّلت نهاية قصص"ألف ليلة وليلة"، وخاتمة الكتاب ونهاية الحكي.

حدث التّعالي النّصي، في نص"**جملكية آرابيا**"، من خلال تعلّقه بقصّة"التّاجر معروف الإسكافي"، السّابقة، فاكتسب النّص الجديد فعلا تاريخيّا إضافيا من خلال ما مارسه النّص الرّوائي" **جملكية آرابيا** " من عمليّات التّكرار والمحاكاة لتلك القصص اللّيالوية، متماهيا معها ومؤطّرا لقصّتها، متجاوزا-في بعض الحالات- المفهوم الذّي وصفه "جيرار جنيت" في حقّ كلّ من (التّكرار والمحاكاة)، حيث اتّخذا في هذا النّص اللّاحق" **جملكية آرابيا**" حدّا مختلفا عن قول الشّيء نفسه بأسلوب آخر أو محاكاة الطّريقة مع اختلاف الشّيء الذّي

[1] :Voir, Gérard Genette ,palimpsestes,p372

[2]. ينظر،ميشال بيتور:بحوث في الرواية الجديدة، ص 35.

يقدّمه، بل اتّجه بدلالتهما نحو عمق الأشياء ليسلبها شيئا مهمّا، ثمّ يبني على إثره نصا آخر لا ينفصل عنه ولا يطابقه، أي أن "يأخذ الكاتب من النّص روحه ويستعيرها منه ويعطيها من روحه"[1].

انطلقت رواية"**جملكيةآرابيا**"في تعاليقها ممّا انتهت إليه "ألف ليلة وليلة"، وهي حكاية"معروف الإسكافي وزوجته فاطمة العرّة"، حيث إنّ الملك يعفو في النّهاية عن"شهرزاد" بعد أن صرّح بعفّتها وطهارتها وقد أنجبت ثلاثة ذكور منه، وقد استفتحت هذه القصّة بلسان "شهرزاد" التّي قالت:"مما يحكى أيها الملك السعيد أنه كان في مدينة مصر المحروسة رجل إسكافي...وكان اسمه معروفا..."[2]إلى أن تنتهي قصة معروف" ..ثم إن الملك معروفا زعق على أتباعه فأتوه مسرعين فأخبرهم بما فعلت زوجته فاطمة العرة فأمرهم أن يأخذوها...ثمّ وكل بها جماعة من الخدم فغسلوها وكفنوها وعملوا لها مشهدا ودفنوها وبعد مدة من الزمان زوج ابنه وأقاموا مدة في أرغد العيش فلما فرغت من هذه الحكاية(شهرزاد) قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يديه وقالت يا ملك الزمان ويا فريد العصر والأوان إني جاريتك ولي ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين"[3].

لقد متحت "**جملكيةآرابيا**" هذا النّص من قصص اللّيالي، ولكنّها تعالقت معه بشكل مختلف، حيث عارض فيه نص"**الجملكيّة**"النّص الأصلي لتبليغ حقيقة أخرى انتهت إلى خلاف ما انتهت إليه"شهرزاد "في لياليها، (إذ يموت الحاكم في هذه القصّة الجملكيّة ويتولى ابن دنيازاد شؤون المملكة)، فكان هناك نص جديد ،هو مزيج بين النّصين(السّابق واللاّحق)، متّصل بالماضي ومستمّر في الزّمان الحاضر، وموضوعه التقى مع أحد أهم الأنواع الأدبيّة التّي أشار إليها "جيرارجنيت"في عملية المحاكاة، والّتي برز فيها التّقليد الأسلوبي ذي الوظيفة النّقدية، وهوذلك النّوع الذّي دعاه"جنيت"بالمعارضة السّاخرة أوالهجائيّة (pastiche satirique)[4]، وقد نبّه "محمد مفتاح" إلى أنّ معنى المعارضة قد توحي لغويا بمعنى المخالفة واتّخاذ كلّ من المؤلّفين طريقة سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معيّنة، وهو معنى آخر نقله النّقاد العرب إلى المعنى الاصطلاحي وهو النّقيضة[5] *.

---

[1]:زهرة ديك:واسيني الأعرج ،هكذا تكلّم ...هكذاج كتب ..(واسيني الأعرج الكتابة داخل الألم و الانكسارات،محاورة كمال الرّياحي)،23أفريل 2009،دار الهدى،الجزائر،2013،ص163.

[2]: مجهولة المؤلف: ألف ليلة وليلة، ،مج 4، المكتبة السعيدية، 1935م،ص288.

[3]. المرجع نفسه، ص ص316 ، 317.

[4] : Gérard Genette :palimpsestes,p.32

* le pastische satirique,c'est –à-dire une imitation stylistique à fonction critique "المحاكاة الأسلوبية ذي الوظيفة النقدية

[5]:محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري،ص122.

لاتختلف نظرة الرّوائي"واسيني الاعرج" عن هذا المنحى، وهو ما أكّده قوله:"التّراث يجب أن يدخل ضمن تفاعل حقيقي مع الحاضر فعندما ينفصل عن الواقع يصبح مجرّد لافتات لا معنى لها...يقودنا بالضرورة لإدراك الكيفيات الناجعة لإدراجها ضمن النّسقالرّوائي"[1] .

قد تفسّر هذه الظّاهرة بموقف الرّوائي" واسيني الاعرج" من قصّة الإطار الجديدة"معروف التّاجر" عندما أعلن خلافه مع النّهاية التّي توّجت بها "ألف ليلة وليلة"، بل إنّه عارضها باتّخاذ اتّجاه يعاكسها،فهو استقرأ أحداث هذه القصّة من خلال النّص الأصلي ليقول نقيضها في النّص اللاّحق، ربما من مبدإ انطلق منه مشروعه في الكتابة؛ وهو أنّ التّاريخ مُزيف للحقائق ولكن الحكاية هي من تتجلّى فيها الحقيقة الأصليّة .

فعلا، لقد كانت النّهايات في "**جملكيّة آرابيا**" مختلفة عمّا هي عليه في "ألف ليلة وليلة"، فهي-غالبا- ما يصبغها صاحب"الجملكيّة"بأسلوب التّعريض والهجاء، وهو ما يفسّر عدم الرّضى على ما يحسبه القارئ أحيانا، أحداثا توازي الحقيقة المتواترة عبر الأجيال.وفي هذه الحال تحدث المغالطة في قول أولئك الذّين يظنّون أنّ "التجارب التاريخية التي يوفّرها التّاريخ للرّوائي ناضجة ومكتملة ونهائيّة من ناحية وأسبابها ونتائجها معروفة من ناحية أخرى"[2]. ومن أهمّ المستويات التّي توجّه فيها الرّوائيّ توجّها مخالفا في صناعة النّص الجديد هي:

-إنّ نهاية الملك حاكم "آرابيا"، الذّي يتوازى دوره مع "شهريار"،كانت الموت بيد أنّ الملك "شهريار" عاش بعد قصّة معروف الاطمئنان والسّعادة.

-شخصيّة معروف التّاجر تنتهي إلى الاستمرار في الحكم والسّلامة بين الرّعيّة، لاستمرار شهريار في قصّة المفتتح وعفوه عن المرأة"شهرزاد"، وذلك على مستوى النّص السّابق"ألف ليلة وليلة" .

-بينما شخصيّة معروف في النّص اللاّحق"**جملكية آرابيا**" تلقى حتفها بالموت، لأنها صورة لأي حاكم خائن في أي زمان، وعليه يموت الحاكم أيضا"حاكم آرابيا" وتنقلب عليه الرّعيّة.

- شخصيّة "**شهرزاد**" هي الرّاوية الموجّهة لتأجيل الموت، التّي قادت الحاكم إلى التّوبة والاستقامة في النّص المتعلّق به"ألف ليلة وليلة".

---

[1]: زهرة ديك:واسيني الأعرج ،هكذا تكلّم ...هكذا كتب ،ص157.

[2]: قاسم عبده قاسم،أحمدابراهيم الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، (نصوص تاريخية و نماذج تطبيقية من الرواية المصرية) ، ص9

-شخصيّة"**دنيازاد**"هي الرّاوية التّي قامت، أيضا، بوظيفة التّوجيه لكنّه توجيه نحو الإيقاع بالحاكم، لتكون بذلك شخصيّة فاعلة، متحكمّة في صناعة الأحداث.

إذاً، هذا التّصوّر الجديد لنص اللّيالي في إطار نص "الجملكيّة"، جعل الرّوائي"واسيني الاعرج" ينتج من الحقيقة سؤالا على مستوى المرجع التّاريخي، كما هي سؤال على مستوى الحكاية، وهذا فصل بين قضيتي التّاريخ المدوّن والتّاريخ الشّفوي، حيث لا اعتداد بالمفاضلة بين وجود تاريخ أولاتاريخ، إنّما الأمر كله يفسّر ويقيّم بما هو مكتوب أو ماهو محكيّ.

لعلّ هذه الرّؤية نحو الشّك وخلخلة الحقائق المبثوثة في التّاريخي، ولو بتكرارها، يستدعي القول بأنّ "واسني الاعرج" حاول أن يصنع تجربة فريدة في إعداد كيفيّة يبلغ بها فنّا روائيّا ،يوصل ما انقطع من الرّواية العربيّة- بسبب الأدب الرّوائي الأجنبي- بأصولها في عصورها الأولى؛ ليعيد من جديد اللّحمة إلى هيكلها الأصلي، ولعلّها تجربة بحث عن التّأصيل لفن الرّواية عند الكاتب العربي.

قامت الرّواية، من خلال هذه التّعاليّات، بعمليّة اختبار الحقيقة التّاريخيّة بتكرار (الماقبل النّص)، فمنحتها سندا مرجعيّا هو واقع الحكاية في التّاريخ ماضيا، لذلك فهي قد تمرّدت على مسار الحكاية في "ألف ليلة وليلة" للبحث عن نصّ صالح لإقامة العدل في عصره، وذلك عن طريق الانحراف في النّص الأصلي بواسطة التّحويل القيمة(la transvalorisation).الذّي يكون بحركة مزدوجة من الانحطاط (dévalorisation) ضد التّقييم منصبة على الشّخصيات نفسها[1].

إنّ إنتاج نص روائي متعلّق بنص قبلي، إنّما هو عمليّة تفعيل لأنساق روائيّة في النّص السّابق؛ يمكن أن تكون مهمّة كما يمكن أن تكون بسيطة أو تافهة غير مهتم بها-كما لوحظ في الرّواية-وذلك بإخضاع النّص الرّوائي لمعطيات سلطة الفعل التّاريخي، ويمكن أن يتضّح هذا التّعالق التّاريخي من خلال الجدول الآتي .

[1] .Gerard .G : ,palimpsestes, p514.

		ألف ليلة وليلة النّص السّابق"المتعلق به"	
		(قصّةالمفتتح)	(قصّةالإطار)
		حكايات الملك شهريار والأخ شاه مان رئيسة-شهرزاد-شهريار ثانوية:الوزير- دنيازاد-(شاه مان)	1-حكاية التاجر والجني/الحمال 2 -الخياط والأحدب واليهودي والنصراني .....
جملكية آرابيا النص اللاحق (النّص المتعلق)	النّص اللاحق (قصةالمفتتح)	الحاكم بأمره ودنيازاد: (تفعيل الشخصية الثانوية): رئيسة:دنيازاد و(حفيذ شهريار)-الوزير ثانوية:الابن قمر الزمان-الوراق	....
	النّص اللاحق (قصةالإطار)		3-معروف الإسكافي -الابن(قرة العين)-فاطمة العرة

ما يمكن أن يلاحظ في تعالق النّصين: هو اشتراكهما في 'قصّة دنيازاد ومعروف الإسكافي'، وقداستعان "النّص الرّوائي"بعمليّات مختلفة لإحداث التّعالي النّصي في إنتاج النّص الجديد، حيث أعاد إسناد الأدوار بشكل آخر، فالشّخصيّات الرّئيسة(شهرياروشهرزاد) يغيب دورها في النّص الثّاني إلاّ من خلال استذكارات حجاجيّة ويتمّ تفعيل الشّخصيّات الثانويّة بدلا منها .

إنّ وجود حكاية(معروف الإسكافي)في قصتي الإطار على مستوى النّصين(السّابق"التّاريخي" واللاّحق "الرّواية")، جعلهما متّصلين، فكانت حكاية معروف بمثابة الحلقة التّي وصلت بين الواقعتين عن طريق تكرارها، ممّا سمح بتفعيل التّاريخي في النّص اللاّحق، فلو حذفت هذه الحكاية، (معروف وفاطمة العرة)، كانت القطيعة بين النّصين ماعدا ما يمكن أن تحدثه الأسماء من إيحاءات في النّص.

2 .1 .1 .3 .3 .قصّة التّضمين:

التّضمين كما هو متعارف عليه؛ إدخال قصة في قصّة أخرى، كما هو الحال مع جميع حكايات ألف ليلة وليلة التّي جاءت مضمنة في حكاية شهرزاد"1، سارت قصّة التّضمين(بشير المورّو)، تقنيا، مسار قصص"ألف ليلة وليلة"، فعندما ذكر الرّوائي في"**جملكية آرابيا**"العبارات التّي أعلن فيها بداية الحكاية "...**وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرّة والتاجر معروف**.."والتّي شكّلت قصّة إطار في المتنين "السّابق واللاّحق"، يتبع هذه العبارة كلاما، يفتتح السّرد على قصّة أخرى انبثقت من قصّة "التّاجر معروف" وهي قصّة التّضمين "بشير المورّو"، إذ يقول" **وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرّة والتاجر حيث سكتت أختها ....،قبل هذا الزّمن بالذّات، وبعده بكثير حدثت أشياء مربكة، ملأت ليلة اللّيالي ضجيجا وجروحا وخوفا لأنّ سيّدها الحكيم الحاكم بأمره،أقسم أن يبيد كلّ حسّاده في السّلطان والصّامتين على الطّامعين،ولن يوقف النّزيف إلاّ بانتهاء اللّيلة التّي دامت طويلا على غير عادة اللّيالي السّابقة....**"[2].

اللّيلة التّي يذكرها الرّوائي هنا، هي اللّيلة الثّالثة والثّمانين بعد التّسعمائة(983) في قصص"ألف ليلة وليلة"، والتّي انتهت في اللّيلة الألف، لتكون ليلة سقوط حكم "**الجملكيّة**" على يد "بشير المورّو"، وهو مايظهر في نهاية العبارة السّابقة".....**سألها عن سرّ الحرف المسحور الذّي نطق به الموريسكي الأخير،بشير المورّو**...." [3].

اعتمدت الرّواية نظاما سرديا لم يختلف فيه عن نظام "ألف ليلة وليلة"، إذ اتّضح ذلك من خلال أنواع القصص السّابقة المذكورة،التّي لم يكتف فيها الرّوائي بهذا الحدّ من التّعالق، إنّما استمرّ فعله الرّوائي من خلال قصص"ألف ليلة وليلة" إلى آخر بنية في الرّواية، "**جملكية آرابيا**"، ممّا صيّر الرواية؛ جزءا ثان في قصص"ألف ليلة وليلة"، بعنوانها الفرعي"**ليلة اللّيالي**" وهو ما يمكن أن تجسده هذه. الخطاطة رقم – 7–

[1].ينظر،تودوروف:مقولات السرد، ،ص56.
[2].واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص22.
[3].المصدر نفسه، ص22.

ما يستقرؤ من هذه الخطاطة أنّ "**جملكيةآرابيا**"قصّة تضمينية أخرى في"ألف ليلة وليلة"، إذ يمكن تضمينها لقصّة اللّيلة بعد الألف لتكون خاتمة اللّيالي بعد قصّة"معروف". أمّا الأمر الآخر فتمثّل في أنّ عمليّة التّضمين استدعت أن يُؤطَّر النّص الجديد داخل قصص"ألف ليلة وليلة"حتّى يمنحها حق الانتماء إلى المرجع الأدبي؛ أي أن يفعّل المرجع الأدبي تاريخيا حتّى لا تكون هناك فجوة بين التّاريخي والرّواية، وهو ما تكفّلت به عمليّات استحضار نص"ب" في نص "أ"حضورا مشتركا، يقتضي إشراك الزّمان والمكان التّخييليين في عمليّة توليد نص قادر على استيعاب القديم والحديث (شكلا ومضمونا)، وبشكل أوضح هو دعوة"تيفين ساميول"إلى المرجعيّة التّناصيةreferencialité، حيث يوضّح أنّ التّمييز بين الأدب المرجعي والأدب غير المرجعي يضع حدودا بين الخطاب حول العالم والخطاب الخيالي وبذلك يقترح قطبا آخر؛ المرجعيّة التّناصيّة لتمييزه عن المرجعيّة التي تعود إلى مرجعيّة الواقع عبر المرجعيّة التّناصيّة ذاتها[1].

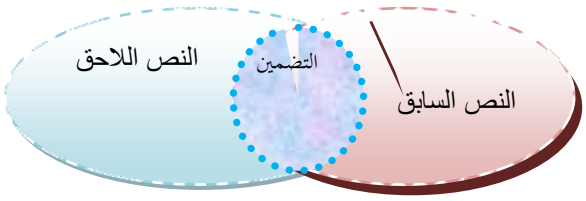
عندما اشتغل الكاتب على تراث الأدب تاريخيا، فقد مارس فعلا روائيا على حقل خصيب للمرجع الأدبي، لكنّه احتاج للعودة إلى هذا التّراث، كغيره من (الماقبل النّص)، إلى أفعال التّخييل ليثمر مشروعه ويصقل التّجربة الرّوائية في تفعيل الأدب تاريخيّا، بحكم صلاحيّة قول أحدهم :"الماضي التاريخي لا يتحدد إلا انطلاقا من وظيفته في الراهن سواء عند المؤرخ أوعند الروائي، فالعمل التاريخي والرواية التاريخية تاريخ لأنهما يصوران لحظة خاصة "[2].

ربّما،كان تصوّر"واسيني الاعرج" لهذه المسيرة (المقيّدة في الماضي)واضحا، وهو ما أكّده عودته إلى التّاريخ الأندلسي وتضمين"قصة التاجر معروف" بقصة" بشير المورّو الأندلسي"، وهذا منع عن النّص الجديد الوقوع في التّرثرة، بل تألّق النّص أكثر في حجاج الماضي، خاصّة، إنّ النّص الجديد عرض بوضوح مقصديّته في تسليط الضّوء على واقع الحكم والحكّام، وهي حال تكرّرت في أزمان مختلفة، ولهذا اهتمّ الرّوائي"بقصص الحكم في "ألف ليلة وليلة"واستلب منها ما يفعّل حاضره، فكانت على نحو الخطاطة- رقم7 – التي وضّحت تموضع نص"**جملكية آرابيا**" من"ألف ليلة وليلة"، ثمّ كيف أنّ(النّص اللاّحق) صار ليلة من ليالي(النّص السّابق)"ألف ليلة وليلة"، في حين يمكن أن تمثّل-خطاطة8-،التّالية شكلا آخر لنص"جملكيةآرابيا"تتمفصل فيها عن"ألف ليلة وليلة" وتنفصل عنه ،ولكن تبقى مواقع التّقاطع بينهما واضحة، إلاّ أنّه يبدو أنّ الكاتب أعرض عن هذا التّصوّر(الخطاطة8) لما سيوقعه ذلك إمّا في التّرثرة والتّكرار غير المبرّر،وإمّا الانفصال تماما عن "ألف ليلة وليلة" .

[1]. ينظر،تيفين ساميول:التناص ذاكرة الأدب،تر نجيب غزاوي،ص74.

[2]: الموبقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية ،دار الحوار للطباعة والنشرو التوزيع ، سوريا اللاذقية ، دط ،ص 81.

الخطاطة -8-



لقد كان استعمال الرّوائي لذلك النّوع من التّضمين الذّي اكتنفت فيه "ألف ليلة وليلة" نص "جملكيّة آرابيا" مناسبا، فاكتسب النّص اللاّحق حركيّة الحكاية في النّص السّابق "ألف ليلة وليلة"، مما أحدث التّشويق والتّفاجؤ في سيرورتها، إلاّ أنّ النّص اللاّحق استرجع التّاريخي من الخيالي، حينما ضمّن هذا النّص على لسان "الرّاوي"، مرّة أخرى، قصّة الموريسكي في قصّة "أبي ذر الغفاري"-رضي الله عنه-بشيء من الخيال، وجعلها صورة لرجل واحد تكرّرت معهما الأحداث نفسها وإن اختلف زمانهما، وهو إيحاء المتخيّل التّاريخي الذّي ما يحسبه قارئ إلاّ أحد غايات كتابة النّص الرّوائي، في أن تكون للقصّة عبرة وغاية كما هو الحال مع قصص "ألف ليلة وليلة"، خاصة موقفه من خطيئة التّاريخ وزيفه.

1-(التناص):استخدمت الرّواية "**جملكيّة آرابيا**" التّناص لتكرّر كثيرا من العبارات التّي تطابقت فيها مع نصوص مقتطفة من"ألف ليلة وليلة "، فأدمجها النّص اللاّحق من جديد، وتجلّت فيه عن طريق النّقل الحرفي ،كما هو الحال في هذه الفقرة":"**بلغني حبيبي وحكيمي الرشيد والراشد المرشد أن الملك معروف، صار لا يعتني بزوجته من حيث النكاح وإنما كان يطعمها احتسابا لوجه اللّه تعالى،فلما رأته ممتنعا عن وصالها ومنشغلا بغيرها، بغضته وغلبت عليها الغيرة ووسوس في رأسها الموسوسون، أقنعوها أن تأخذ خاتم الحكمة والحكم الذي كان في يده وتقتله وتعمل ملكة مكانه ثمّ أنّها خرجت من ليلة من اللّيالي ومضت في قصرها متوجهة إلى القصر الذّي كان فيه زوجها الملك معروف...**"[1]

لقد حافظ الرّوائي في"**جملكية آرابيا**"على المقطع نفسه(حرفيا)، عبارات ومعان، لتوافق ما دوّنه النّص السّابق الذّي عرض هذه الحكاية في "اللّيلة الواحدة بعد الألف" كالآتي:"قالت بلغني أيها الملك السعيد أن الملك معروفصار لا يعتني بزوجته من أجل النكاح وإنما كان يطعمها احتسابا لوجه اللّه تعالى، فلما رأته ممتنعا عن وصالها ومنشغلا بغيرها، بغضته وغلبت عليها الغيرة ووسوس لها إبليس أنها تأخذ الخاتم منه وتقتله وتعمل ملكة مكانه . ثمّ انّها خرجت ذات ليلة من اللّيالي ومضت من قصرها متوجهة إلى القصر الذّي فيه زوجها

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص 579.

الملك معروف واتفق بالأمر المقدر المسطر....."[1].

إنّ هذا الاقتطاع الحرفي من النّص الأصلي لا يوجب وقوع الرّواية في دائرة مغلقة من المعاني،كما لا يمكن أن يفسّر بشكل ما أنّه من صور السّرقة والانتحال، إذ تجنب النّص اللاّحق هذا النّوع من التّوصيفات من خلال ما أورده الرّاوي من تعليق على لسان"الحاكم بأمره" متوجّها به إلى"دنيازاد"؛"**أنت تقصّين على مسمعي اللّيلة الواحدة بعد الألف من ألف ليلة وليلة،أين الجديد؟ أعرفها بل حفظتها**"[2].

أعلن هذا النّص عن عملية اقتطاع مباشرة أواستشهاد (citation) معلن عنه، إذ وضّحت "دنيازاد" في الاستشهاد السّابق، أنّ الأمر متعلّق بشرح ذيول الحكاية، عندها يفهم، أنّ استدعاء هذا المقطع لم يكن صدفة ولاسهوا، إنّما هوحافز لتحديد بداية جديدة لقصّة كان يظنّها(المتلقي) منتهيّة منذ زمان، وفي الواقع، أصبح رجوع "واسيني الاعرج" للنّص الأصلي، عادة، يطلب بها تأطير النّص ضمن حامل تراثي،يساعد على تبني الفكرة وتأصيلها.

إذن، لايوجد اختلاف بين المقطعين إلاّ في العبارة المسطّرة التّي، على الأرجح، تغيّرت سهوا أونتيجة اختلاف الطّبعات أوغيرها، أوإنّ "واسيني الاعرج"كان يطلب بها خصوصيّة العصر الذّي يرويه، ولذلك كانت عناية الرّوائي بإيراد المقطع دون تحريف أوتحويل عن نصّه الأصلي، مطلبا آخر من مطالب تحقيق التّاريخي ليكون فعل التّاريخي تخييليّا في موضع تتنافى فيه ثوابت التّاريخ تراثيا، أي أن يتّخذ فعل التّاريخ سلطة غير سلطة الثّوابت، مع أنّ اللّحظة في حدّ ذاتها تاريخ، ليؤسّس لفعل روائي"ينتفي فيه التاريخ كحقيقة وتحيل الرواية بذلك على ذاتها على الرغم من حفاظها على بعض علامات التاريخ"[3].

لهذا، لا يلبث الرّوائي إلاّ أن يطعّم روايته "**جملكية آرابيا**"بمجموعة من المقاطع التّي لا يصبو من خلالها إلى تسجيل ماضيها بقدر ما يستجدي الوعي بلحظاتها الزّمانيّة، على نحو استعماله لعبارة تتكرّر مرارا على لسان "شخصيّة معروف"متوجّها بها إلى ابنه في نص"ألف ليلة وليلة"[4]التّي يقول فيها"**سيفك عظيم ولكنك ما نزلت به حرابا و لا قطعت به رأسا**"[5] .

---

[1] مجهولة المؤلف:ألف ليلة وليلة،ص315.

[2]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص 579.

[3]. سليمة عذاوري ،شعرية التناص في الرواية العربية، ص ص8،9.

[4] مجهولة المؤلف :ألف ليلة وليلة،ص ،316." سيفك عظيم ولكنك ما نزلت به حرابا و لا قطعت به رأسا"

[5]. واسيني الأعرج :جملكيّة آرابيا،ص 579 .

إنّها من العبارات التّي ذكرت في النّص الجديد(اللاّحق) وفي الظّروف نفسها لقصّة"معروف التّاجر"من نص"ألف ليلة وليلة"، التّي قطع فيها الابن رأس "فاطمة العرّة "عند قدومها لسرقة خاتم الحكم، ثمّ توجّه الوالد بشكر الابن لفعله هذا، وهو موقف استثمره نص **"الجملكيّة"** بالتّرتيب نفسه الموافق لنص "ألف ليلة وليلة" ، وقد ردّد عبارات أخرى لنص اللّيالي،محافظا على الطّريقة نفسها التّي وردت عليها في هذا النّص السّابق"ألف ليلة وليلة"[1]، وفي الحادثة نفسها:"**أنت ولدي ولاشك ولاريب أراحك الله في الدنيا والآخرةكما أرحتني من هذه الخبيثة...**"[2].

لم يكتف"النّص الرّوائي"بتكرار قصّة الإطار نفسها وسرد أحداث متشابهة، بل زاد على ذلك بترديد نصوصها حرفيّا، مستشهدا بها في هذا النصّ اللاّحق ،رغم إنّ الظّروف السّابقة للرّواية تُجمع على أنّ الرّوائي تحاشى(في تصريحاته كثيرا القول ب) إعادة القصّة أوإعادة الماضي، وهذا ما يفسّر جانبا آخر، وهو أنّ النّص الإبداعي"**جملكية آرابيا**"، مقاربة نحو تخييل التّاريخي بفعل روائيّ، وهوحال معظم الرّوائيين في هذا العصر، إذ يصرّح أحد الباحثين قائلا:" دخلت الرواية منذ زمن مسارا مختلفا امتزج فيه الأدبي بالمعرفي ، والواقعي بالخيالي ،والراهن بالتاريخي، وتطاولت على التوثيقي التحقيقي حتى امتلكت ناصيته"[3]، وعليه كان التّناص وحدة لغويّة للانتقال إلى التّخييل اشترك مع غيره من الوحدات في عمليّة بناء النّص تخييليّا، وهو ما أكّدة المتناص الوارد في النّص،كالآتي :

2-(الميتناص): اهتمام الرّوائي بتوليد بنية جديدة تستمرّ من خلالها حكاية النّص الأوّل، جعلته يعتمد إلى جانب الآليّة السّابقة(الاستشهاد التّناصي)، التّي اعتنت بنقل عبارات النّص السّابق في صيغها الحرفيّة، على آلية أخرى تمّ التّحوّل فيها إلى نقض الحقيقة وافتراض غيرها، وهي الميتناصيّة وقد وصفت بكونها علاقة التّعليق التّي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون ضرورة نقله أواستدعائه تصل إلى حد عدم ذكره [4]، إلاّ أنّ نص "**جملكيّةآرابيا**"قد صرّح، مرارا، ارتباطه بنص"ألف ليلة وليلة"، مع هذا كانت هذه ظاهرة المعارضة أقوى في النّص(اللاّحق) ممّا ترجّح تفسيرها بالميتناصيّة بدلا من الإيحاء.

إنّ هذا التّفسير ناتج عن الممارسة النّقدية التّي اتّسمت بها القصّة في رواية "**جملكية آرابيا**"،كما أنّ

---

[1] *مجهولة المؤلف: ألف ليلة وليلة،ص 316، .*

[2] *. واسيني الأعرج :جملكية آرابيا،ص 580 .*

[3] *: رزان محمود ابراهيم :الرواية التاريخية بين الحوارية و المنولوجية ، ص 9 .*

[4] *:Gérard Genette ,palimpsestes,11.*

المفهوم الذّي قدّمه"سعيد يقطين" لهذه المتعاليّة يشرح بشكل كبير هذه العمليّة، في قوله"تشبه الميتانصية كعلاقة بين النّص والميتناص من حيث طبيعتها التركيبية والبنيوية المناصة، إلاّ أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا،في الميتانصية نجد التفاعل يقوم على أساس النّقد "[1].ومن ثمّ كانت مساحة الميتناصيّة موجودة بوضوح على مستوى النّص "اللاحق **جملكيّةآرابيا**" .

كما، لا يمكن أن تحجب حقيقة استدعاء نص"ألف ليلة وليلة"في هذه البنية الجديدة، وهي طلب الدّلالة على مسار الحكم العربي وتكرّره على مدار قرون،وفيه جعل"واسيني الاعرج" لمقتل "فاطمة العرة"، من قبل الابن، ملابسات أخرى خفيّة استغلّها في نسج بنية جديدة لنص جديد، فتّش في أعماقها بعيدا لحبك أسباب مناسبة بيد أنّها تظلّ مرتبطة بالنّص الأصلي في مختلف مؤشّراتها، وقد عرض "النّص الجديد"مجموعة من المشاهد لتصوير أحداث مشابهة على نحو؛ طريقة خروج الكفّان بعد قتل محظيّات الحاكم، إلاّ أنّ تصوير"واسيني الاعرج"للعمليّة المرافقة للكفن أكثر بشاعة ووحشيّة مما هي في النّص الأصلي.

طبعا، هذه الحال عبّرت عن تشبّع الرّوائي بقضايا عصره إلى درجة خالف فيها النّهايات السّعيدة على مستوى النّص الأصلي، وهوما وضّحته رواية "**جملكية آرابيا**"من خلال حكمها بفساد التّاريخ الذّي روت بعض جوانبه، وقد سعت إلى إصلاحه بعرض ما يمكن أن يكون بديلا عنه من جانب ما، "**تعوّد الوراقون على أسوإ العادات في المدينة يا سيدي.كلما هبّت عليهم رياح الخوف، ينزلون إلى وديان القصب الجافة ،ثم يبدأونفي نجر أقلام جديدة من القصب،ويتنافسون على كذب يقولون إنه أبيض، ويحولون بجرة قلم الهزائم إلى انتصارات**"[2].

إذ اتّخذ النّص من طرق التّخيل وسيلة لإعادة إنتاج هذا التّاريخي، وذلك بوضع فرضيات تؤسّس لهذه البنية الجديدة في النّص اللاّحق، مستعينا بعناصر مختلفة (نصية ولا نصية) في بناء العمل الرّوائي، على نحو ما تقوم به"المحاكاة نفسها بإعادة الإنتاج والتّكرار من خلال إنتاجها للخيال يتلاقى الفعل الأدبي الأساسي إذن مع نوع من التّكرار والإعادة التّي تتوافق مع أفعال الاقتباس وإعادة قول الآخرين "[3].،فكان عمل "واسيني الاعرج" أشبه بترميم بناء قديم انهدّت بعض جوانبه فأعادها تاركا لمساته في صناعة شكل افتراضي يشابهها، أي، إنّه شكل جديد يحتمل التّخييل داخل نصّي،كما يوهم بالمرجع التّاريخي (الماقبل النّصي).

[1].سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،ص118.

[2].واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص28.

[3].تيفين ساموبل:التناص ذاكرة الأدب،ص70.

لقد احتاجت عمليّة تأسيس المتخيّل الافتراضي في النّص اللاّحق إلى استغلال كلّ ثغرات النّص الأصلي، فكان منه أن استعمل أسلوب التّضمين، لمناسبته هذه الوضعيّة التّي أتاحت للمبدع التّلاعب بأدوات الخطاب وخرق النّظام السّردي للقصّة القديمة، لهذا كانت نهاية قصّة "معروف التّاجر" بداية إعلان عن قصّة جديدة مشتقّة منها، ولكنّها مختلفة التّمفصل عنها، فهي مثّلت بداية لقصّة ليلة اللّيالي (الليلة الواحدة بعد الألف) في "**جملكيةآرابيا**"،هذه القصّة التي روت ثورة الموريسكي المبعوث من جديد لاستعادة أندلسه، ثمّ كيف كان هذا الرّجل"(بشير المورّو) سببا في تدمير حكم "آرابيا"الجائر؟ حيث تحمّلت "الرّاوية دنيازاد" وزر تبليغ هذه الحكاية التّي يفترض سكوت "شهرزاد" عن سرد حقائقها،"**وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة والتّاجر،حيث سكتت أختها شهرزاد للمرّة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب باتّجاه بيت الحريم**"[1].

من الثّغرات التّي تقصّاها "صاحب "**جملكيةآرابيا**"،"أيضا،"نسب أولاد شهرزاد" في "النّص الأوّل"، حيث أثار الكاتب احتمالات أخرى، جعلت المتلقي يتطلّع، مرة أخرى، إلى عنصر المفاجأة، إلاّ أنّ النّص الرّوائي غادر المشهد في حالة من الغموض، اكتفى فيها بإثارة التّساؤل فقط:"**أيها الرّجل البعيد،يقتضي أحيانا الدخول في لعبة الصمت السرية،وهوالخائف بشكل مرضي من خديعة النساء، لماذا لم يسألها من أين جاء الذكور الثلاثة الذّين قدمتهم له في نهايات اللّيلة الأخيرة، من ألف ليلة وليلة**"[2].

لقد سارت أحداث الرّواية وفق هذا المنظور المبني على الخديعة والخيانة لتكون نهايتها حتميّة الزّوال على عكس قصص"ألف ليلة وليلة"، التّي انتهت إلى الاستقامة وصلاح المملكة، ربّما لأنّ ذاتية الرّوائي قد سيطرت على أحكام النّص حيث وجّهتها نحو رؤية الانتقام، وبما أن النّص السّابق وقف عند مشهد السّعادة للحاكم والمحكوم معا خاتمة للحكاية، فإنّ "النّص الجديد"أضاف ليلة اللّيالي حتّى يتسنّى له تحقيق مبتغاه"**وتبدأ قصّة أخرى.ومثلما أضاف شهريارليلته على الألف،سأجعل من ليلة الليالي لحظة يحفظها التاريخ إلى الأبد**"[3]،وفي هذه القصّة تمّت مساءلة التّاريخ من جديد والتّحقيق في الحقائق المعروفة لإقامة العدل المفترض.

ممّا سبق من توضيح، تبيّن أن علاقة النّصين معا؛ علاقة اشتقاق موت من حياة، وعلاقة اشتاق ضعف (امرأة/محكوم)من قوة(رجل/حاكم)، إلى أن انتهت"ألف ليلة وليلة" إلى حفظ حياة المرأة التّي كان محكوم عليها

---

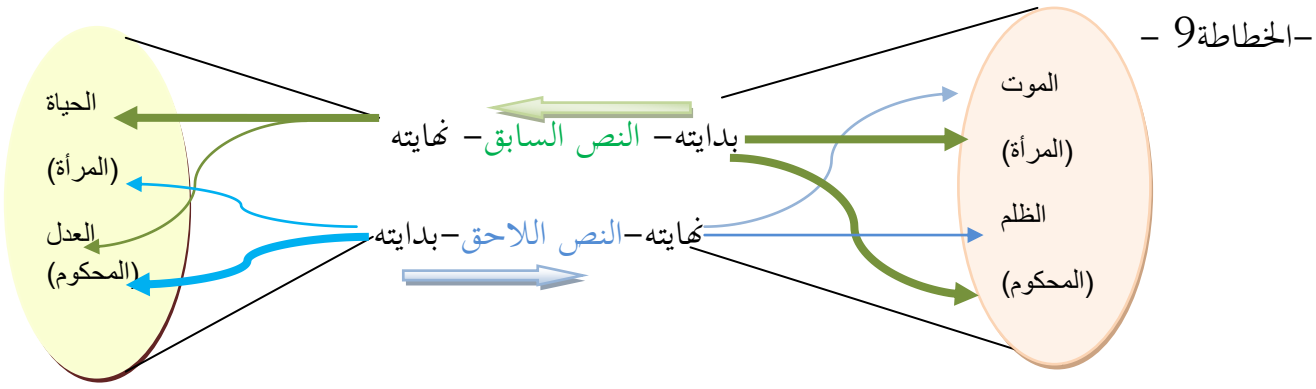
[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا ،ص 22 .

[2]. المصدر نفسه ،ص 575.

[3]. المصدر نفسه ،ص 573.

بالموت وكذا استقرار الرّعية واطمئنانها من ظلم الحاكم"شهريار"بعد أن هُددّوا في بناتهم، فاستأنفت رواية "**جملكية آرابيا**"الحكاية بالطّعن في هذا الحكم (الصادر ببراءة المرأة) لتُتّهم من جديد، فتبقى تحت سلطة السّكين، وبعد تحقّق عدل الحاكم في"النّص الأوّل" انتشر ظلمه وقهره في "النّص الجديد"، وعليه يمكن تلخيص العلاقة بين النّصين في هذه – الخطاطة9 .

-الخطاطة9 –



اعتمد النّص اللّاحق في بناء أحداثه على مناقضة النّص السّابق، إذ قامت قوانين النّص الثّاني وفق إحداثيتي الموت/والحياة، الرجل/المرأة، والحاكم/المحكوم ، وقد تمثّلتها الرّواية في مختلف فصولها،كاشفة عن توجّه الرّوائي نحو هذه القضايا، كما حملت دلالات انشغاله الاجتماعي بمختلف أنساق المجتمع.

كما يبدو أنّ الكاتب اتّخذ طريق الشّك في تأسيس النّص المشتق (**جملكيةآرابيا**)، وهو شك قد طال جميع الحقائق الواضحة منها والملتبسة ،غالبا، على مستوى نص"ألف ليلة وليلة"،وكأنّه تبنّى في معادلته منهجا للشّك حتّى يتحقّق افتراضه المعوّل عليه، أويبطل غير ذلك من حقائق عامة عدل عنها إلى أخرى لتوسّمه فيها صدق التّاريخ وجماليّة التّخييل،"**سنعيد كتابة تاريخه بالشكل الذي نريد، سنقول إن بشير المجنون،كان يريد حرق المدينة مثل نيرون يوم صمم على إشعال روما[....]الزمن علمنا نحن اللاحقين، أن لا نرتكب حماقة الحاكم الرابع، ولا غلطة المقتدر،ولا سهو الذين شووا لحم ابن المقفع وأحرقوا وصلبوا الحلاج، ولا الذين رموا بشاربن برد بالزندقة .سأترك دنيا تروي حكايتها الأخيرة**"[1]، وبالتّالي،"يبقى هذا الحقيقي سؤالا على مستوى الحكاية نفسها باعتبار المرجع ضمن الذي يحيل عليه أوتذكرنا به، نحن القراء،

[1] : واسيني الأعرج:جملكيّة آرابيا،ص 567 ..

وبدون هذا السّؤال يبدو حقيقي الرواية أوحقيقي الفن سلطويا مستبدا، واحديا مطلقا"[1].

لعلّ الدّاعي إلى الحكم بسلطة حقيقة ما تقرّه الرّواية على ما قد قرّره (الماقبل النّص)، هو وجود هذه القيمة الجماليّة في"اختيار مختلف يعارض ما بثّته القصّة الأولى"قصص ألف ليلة وليلة"، وهو ما أدّته، فعلا، القصّة التّضمينيّة التّي وجّهت السّرد نحو بحث عميق في أسرار الموريسكي الأخير وجعلته الحلقة التّالية، (نصا لاحقا)، في قصص"ألف ليلة وليلة"(نصا سابقا)، ولكنّها قصص روتها "دنيازاد"بدلا من"شهرزاد" لسكوت هذه الأخيرة عن قول ما كان يفترض من حقائق؛"**كانت دنيا تعرف الكثير مما خبّأته أختها،أوما قيل إنها أختها،شهرزاد عن شهريار**"[2]، وهذا أوحى من زاوية أخرى، بمحاولة "واسيني الاعرج" تبنّي مشروعا إبداعيّا يسعى فيه إلى تأصيل الرّواية؛ بأن يؤسّس لنموذج قصصي متفرّد، وربّما كان اختياره لقصص "ألف ليلة وليلة" يرجع إلى ذلك التّميّز الذّي حملته هذه القصص لمشروعه، فلا يكون عمله ترديدا (للماقبل النّص)، وإنّما يمكن رد هذا الاهتمام بقصص اللّيالي إلى محاولته الجادّة في تمكين النّظام السّردي القديم للمخيّلة العربية داخل العالم الرّوائي الجديد .

لقد كان النّص"ألف ليلة وليلة"مرجعا أساسيا للنّص الرّوائي"**جملكيّةآرابيا**"، إذ تمثّله من خلال "الميتناص"، أيضا، للتّعبير عن تصوّره الخاص لتلك القضايا المتعلّقة بالحكم في زمن الخلافة الإسلاميّة أو في نقله لانشغالاته حول علاقة الحكّام بالرّعيّة ونقده لتلك الممارسات الاستبداديّة الجائرة في المجتمعات، فظلّت هذه القصص اللّيالويّة هي رهانه الأوّل سواء على مستوى التنّاص أو الميتناص أو غيرهما، وكأنّها الضّفيرة الرّئيسة التّي تتفرّع عنها ضفائر ثانويّة أخرى، قد تختلف طولا كما يمكن أن تتباين أحجامها إلاّ أنّ مصدرها واحد تشترك فيه الضّفائر جميعا، لذلك لم يثن، هذا التّحوّل، "الرّوائي" من استعمال الشّخصيات نفسها بامتداداتها الفكريّة في إنتاجه للنّص اللاّحق"**جملكيةآرابيا**"؛ نحو التّاجر معروف والزّوجة فاطمة العرّة،قمر الزمان...

كما قد يكون استعمال الرّوائي لهذه الأسماء والشّخصيّات الموظّفة في القصّة التّراثيّة دورا آخر، وهو إكساب النّص الإيهام التّاريخي، مع أنّ هذه الأهداف لا تتحقّق بمجرد استحضار (الشّخصيّات) بأسمائها أوصفاتها، إلاّ بإنتاج النّص الجديد تصوّرا لها يمتدّ نحو بناء دلالة مختلفة، لكنّها دلالة تحمل خصوصيّة النّص السّابق بما يضفيه الكاتب من مهارات صناعة تلك الذّات تخييليّا، تحدّدها مؤشّرات الجنس الرّوائي .

---

[1]: يمنى عيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب،ص26.

[2].واسيني الأعرج:جملكيّآرابيا،ص17.

إذن، مهما كان اعتماد الكتابة التّخييليّة على شخصيّات"ألف ليلة وليلة" أوعباراتها، أوغير ذلك ممّا هو في (الماقبل النّص) وتضمينها في النّص، فعلى هذا "النّص الجديد" أن يحتوي مختلف تلك البنيات ضمن بنية مستقلّة بعالمها اللّغوي عن بنية"النّص السّابق" ومنسجمة في ذاتها على اختلاف مواردها، ذلك لأنّ النّص الرّوائي "يستوعب بنيات نصية عديدة ومختلفة زمنيا وخطابيا ونوعيا كيف أنه ينتجها من جديد، من خلال منحه إياها دلالة وأبعادا مختلفة عن التي تكتسبها في سياقها.وهو بذلك يقدمها كعناصر بنيوية تساهم في عملية بنائه وتكوينه"[1].

إنّ ما وقع على مستوى الحركة السّردية في"**جملكيةآرابيا**" ليس بعيدا عن بنية السّرد في "**نوار اللّوز**"التّي تعدّ نصّا متقدّما زمنيا على"**جملكيةآرابيا**"(2011)، إذ اعتمدت"**نوارااللّوز**"(1983)على سيرة بني هلال في (الماقبل النّص)، فكان أن جمع النّص الجديد اللاّحق بين التّاريخي والتّخييلي أي بين التغريبة والرّواية، فيتعالقان إلى حدّ التّماهي بينهما، مع ذلك وضع "واسيني الاعرج" في هذا النّص فواصل تحدّ بين المرجع والنّص المتعلّق ، كما هو الحال في الخطاب المقدّماتي:"**قبل أن تقرؤوا هذه الرّواية التّي قد تكون لغتها متعبة تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال...قد تجدون فيها تفسيرا**"[2] ، وهي دعوة إلى الحذر، ربّما، من إمكانيّة بلوغ التّخييل حقيقة المرجع لأنّ ذلك لا يتحقّق فعلا، ولأنّه لا يريد الاعتقاد في المطابقة والتّكرار، لذلك لجأ إلى ذلك التّمهيد السّابق في المقدّمة ليفصل بين الحقيقة والتّخييل، أمّا على مستوى النّص"**جملكيةآرابيا**" فارتباطها بالنّص السّابق هو ارتباط الفرع بالأصل ليمتدّ به التّخييل نحو حقيقة أخرى غير تلك الحقيقة، لهذا تذكيره بالنّص الأصلي هنا كان استجابة لفعل الحقيقة المفترضة لا المزيفة في نظر الرّواية.

في هذا الصّدد، صرّح أحد الدّارسين أنّ واسيني الاعرج؛"ينبه في إطار المرجعيّة التّاريخي أنّ الشّخوص التّي نصادفها في الرّواية هي شخوص مستمرة الوجود:دياب، أبوزيد، الجازية...وكأن هدفه الأساس هو السّعي إلى الحفاظ على النّظير وتجاوز الخلط المحتمل بين الملفوظ والحقيقة خارج اللّسانية"[3].وربّما هذا ما كان يتطلّع إليه الرّوائي في**جملكيةآرابيا**" التّي قدّم فيها تصوّرا لإنشاء نموذج خالد، تستمر معه الحكاية على نحو شخصيّة "شهرزاد"،فاختار لذلك أختها "دنيازاد".

لقد اتّبعت"**جملكيةآرابيا**" أساليب مختلفة لإقامة التّاريخي، إذ استساغت في توظيف "ألف ليلة وليلة"

---

[1].سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي ص128.

[2].واسيني الأعرج نوار اللّوز،تغريبة صالح بن عامر الزوفري، رؤية للنشر والتوزيع ، مصر،ط1 ،2012 ،ص5.

[3].جمال أبو طيب:الرّواية العربية الحديثة(المرجع والدلالة)،بحث في أنطروبولوجيا الجسد،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،إربد،الأردن،ط1،ص 141.

أدوات استحال بها النّص السّابق عنصرا داخليا في النّص اللاّحق، تتآلف صيغه وعباراته من خلال ملفوظ متكامل الشّكل والمضمون؛ وهو ما مثّلته عمليّات مختلفة للتّعلق النّصي والتّناص والميتناص كماظهر-سابقا-.

كانت حاجة "الرّوائي" لهذه التّقنيات واضحة في إنتاج النّص الجديد الذّي تشكّل من خلال العودة إلى التّاريخي، لكن لا لإعادته أوتكراره بذاته، إنّما لينتج عن طريق ذلك التّكرار نصّا ثانيا يكون وليد مختلف تلك البنيات المتداخلة والمتزاحمة، ولهذا استأنس النّص الجديد بنص نوعي آخر اكتمل به السّرد وهو النّص الموازي .

3 -النّص المحيط :حدّده "جيرار جنيت" بأنّه" يتشكّل من علاقة في العموم الأقل وضوحا والأكثر بعدا عن المجموع الذي يشكله العمل الأدبي التي يقيمها النّص مع ما يمكن إلاّ أن نسمّيه النّص المحيط:العنوان، العنوان الفرعي، والعنوان الداخلي، المقدمات، الذيول، التنبيهات، التوطئات...،"[1]. فيما دعا "سعيد يقطين" هذه العلاقة بالمناصة paratextualité ، وهي"تمثل البنية النّصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين ،وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة قد تكون شعرا أو نثرا أوخطابات عديدة،كما أنها قد تأتي هامشا أوتعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه"[2].

أضفى استحضار هذا النّوع من النّصوص الموازية تجليّات مهمّة داخل النّص الجديد "**جملكيّة آرابيا**" ،كأن يكون مطلبا لإقامة حدود الحقيقة النّصيّة التّي باتت مجدول اللّغة، وقد اجتمعت في هذا النّص المولّد "**جملكيّة آرابيا**"مؤشّرات إعداد فعل تاريخي سلطوي اللّغة، حقيق أن يُعترف بفضل المتعاليّات النّصيّة في تجسيده، ولهذا لم يكن دور النّص الموازي أقل شأنا ممّا أدته الأنواع الأخرى في تحيين النّص الرّوائي تاريخيا؛ وأوّل ما يتمثّله هذا النّص هو العنوان الفرعي الذّي سجّل في الغلاف الخارجي للرّواية بعد العنوان الرئيس(**جملكية آرابيا**)، وقد وسمه ب"**حكايات ليلة اللّيالي**"لينشئ الرّوائي مقابلة بين النّص اللاّحق والنّص السّابق، فتتماهى "**حكايات ليلة اللّيالي**" بحكايات" ألف ليلة وليلة"، لتحدث امتدادا تاريخيا للنّصين يكون فيها النّص الجديد اللاّحق"**جملكيةآرابيا**" ليلة أخرى من ليالي"ألف ليلة وليلة"، وهي "الليلة بعد الألف"، بل لا يحسب إلاّ بديلا عن "ألف ليلة وليلة" في حقيقتها الثّانية، خاصة إذا ما اعتدّ بما للعنوان من وظائف مختلفة ؛ التعيينية ،الإغرائية ،الأيديولوجية.. .

إذ يسهم العنوان في توطيد الصّلة بالنّص الأوّل "**ألف ليلة وليلة**" وإشراكه في لعبة التّأويل، ويمكن أن

---

[1] .*Gérard Genette ,palimpsestes,.10*

[2]. *سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي،ص99.*

يلاحظ ذلك في هذا التّقابل العناويني الذّي تدخّلت فيه آلية التّكرار، مرّة أخرى، لتشكيل التآريخي:

النص السابق "ألف ليلة وليلة"	النص اللاّحق"جملكية آرابيا"
–ألف ليلة ليلة **(ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة،لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام وحكايات ونوادر فكاهية.ولطائف وظرائف أدبية بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان من مناظر أعجوبة من عجائب الزمان)**	–جملكيّة آرابيا (أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر،ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر) –حكايات ليلة اللّيالي.
معروف الإسكافي وزوجته. **–الليلة الأخيرة**	فاطمة العرة والتاجر. –خاتمة اللّيالي

إنّ النّص الجديد يتماهى بشكل كبير بعناوين النّص الأصلي، وقد حمل التّعليقان الموجودان أسفل العنوان الرئيس في المدوّنتين دلالة واضحة عن التّيمات التّي اعتنى بها الكاتبان، فعندما عقّب "واسيني الاعرج"بعنوان فرعي"**حكايات ليلة اللّيلي**"شاطر النّص الثّاني واللاّحق"**جملكية آرابيا**" النّص الأوّل "ألف ليلة وليلة" في العنوان فكان من شظاياه.

كما استعمل"الكاتب" نصا آخر في التّصدير"épigraphe"، وقد سجّل في الصّفحة الخامسة، وهو من الخطاب المقدماتي الخاص بالمؤلف، وهو صورة من صورالاستشهاد وأحيانا يوضع بين مزدوجتين[1]، وفيه أدرج "الرّوائي"مقتطفين؛ أحدهما نص قرآني والآخر نص للكاتب"ميكافيلي"، ويمكن ردّهما إلى أحد الصّنفين:

الأول :التّصدير الاستفتاحي أوالأولي" "épigraphe liminaire، وحدّده "ج.جنيت"بأنه تصدير يوضع للقارئ، حيث يوجّهه للنّظر في علاقة هذا التّصدير بالنّص،[2].أو هو العبارة التّوجيهية، وتضطلع عادة بوظيفتين رئيسيّتين هما، التّلخيص والتّكثيف من جهة وتسييج أفق القارئ من جهة ثانية[3].

الثّاني:وهو تصدير ختامي" épigraphe terminale "، ويكون بعد قراءة النّص ليقدم دلالات حاسمة

[1] : voir,G.Genette,Seuils,p 140,141.
[2] : Ibid,p139.
[3]. جمال أبو طيب:الرّواية العربية الحديثة(المرجع والدلالة)،بحث في أنطروبولوجيا الجسد،ص139.

للنّص ودقيقة واضحة، إنه كلمة الختام [1]، أوهو كما عرفه أحد الدّارسين :العبارة التّنبيهية، وهي توجيهات بما تحمله من وظائف على مستوى تلقي النّص ضمن وجهة قرائيّة ينبغي ألا نحيد عنها[2] .

لقد عادت رواية "**جملكية آرابيا**" إلى كتاب "الأمير" لماكيافلي للاستشهاد بفقرة منه في الخطاب المقدّماتي، وقد ميّزها بخط سميك، وهي عبارة يشرح فيها صاحبها نوع المنهج الذّي يسلكه الحاكم في أمور القيادة، على هذا النّحو"**على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه،وأن يعتبر أعمال الجيّدين منهم، ويرى كيف حكموا في فترة الحروب والقلاقل، أن يتأمّل أسباب انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بهذه ،ويتجنّب تلك**"[3].

يشكّل هذا المقتطف أحد صور النّص الموازي التّي اعتدّ بها الكتّاب، غالبا، لما لها من دور فعّال في إضاءة تيمات النّص الرّوائي، ولقد أدّى المقتطف في هذه الحال، دور التّوجيه إلى مقصديّة الرّواية"**جملكية آرابيا**" ،ودعوة الحكّام إلى إعادة النّظر في حكم السّابقين والاعتبار من أحداثهم بالبحث في طرق حكمهم وضبط أسباب الهزيمة والنّصر، ليتسنّى للحاكم الاهتداء إلى الصّائب منها، فكانت هذه العبارة التّوجيهيّة بمثابة تلخيص لمغزى النّص الرّوائي .

كما أوحت عبارة " ماكيافلي "في نص"**جملكيّة آرابيا**" بالتّكرار السّلبي لأحداث التّاريخ دون اتّعاظ المتأخّرين، ذلك لأنّ العبارة التّوجيهيّة دعوة للاعتبار من قصص السّابقين وفهمها حتّى يتجاوزوا أخطاءهم، وهو مانوّهت به" شهرزاد"حين قصّت لياليها على الحاكم، فكان للحكاية تأثير بالغ في قرارات الحكم، فعدل عن قتله النّساء، ولاشكّ أنّ"واسيني الأعرج"لم يخرج، في هذه الغاية، عن مضمار السّابقين الذّين يتوسّلون بالحكاية لخدمة الحياة وأهدافها، ولعلّه من القوّة والشّدة في حق هذه الحكاية تلوّنها بالتّاريخي لرفع درجة التّصديق في حكيها، لأنّ تعلّق مؤلفات تاريخية عربية بحكايات الخيال وتخاريف الأساطير، وكذلك امتلاء الحكايات بالوقائع التاريخية والأعلام المشهورة والأحداث المتداولة ترجع لا محالة إلى إنكارها إلى الطبيعة النسقية في الاحتواء المتبادل ذاته وهو ما يفسر أيضا ارتباط الرواية في شكلها الحديث بالتاريخ[4].

---

[1] : voir,G.Genette,Seuils,p 139,.

[2]. جمال أبو طيب:الرّواية العربية الحديثة(المرجع والدلالة)،بحث في أنطروبولوجيا الجسد ،ص138.

[3].واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص5.

[4].ينظر،عبد السلام أقلمون:الرواية والتاريخ،ص ص 101، 102 .

لمّا يتصدّر النّص القرآني –ممثلا في"الآيات الكريمة،2-4،من سورة إبراهيم"،﴿**ولاَ تَحْسَبَنَّ اللّهَ غَافِلاً عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ** ﴾– العبارة السّابقة"لماكيافلي "، فإنّ الآية الكريمة ستكون، هنا، في مقام تنبيهي للموضوع الذّي ستتناوله أحداث الرّواية،كما أنّها استطاعت أن تقدّم بكثافة دقيقة خطوط الرّواية ومسار أحداثها الذّي يسلّط ضوءه على الحكّام وظلمهم–في غالب الأوقات– الذّي ينتهي إلى الزّوال على أيديهم، فهي لخصت نهايات الحكم.

إذن، رسمت هذه الخطابات المقدماتيّة علاقة قويّة بين نص" **جملكيّة آرابيا** " و"ألف ليلة وليلة"، حيث تجاوزت العناوين المكرّرة، في هذا الموضع، وظيفة الإغراء أوالتّعيين، لتدلّ على تكرار الأحداث والتّماهي بمختلف أنساق النّص السّابق، ممّا نتج عنه تطوّرا متشابها للأحداث، إذ تقابلت فيه غايات النّصين وتطابقت أفق الحكايتين، على نحو مماثل:

النّص السابق"ألف ليلة وليلة"	النّص اللاّحق"ليلة اللّيالي"
قصّة فاطمة العرة والإسكافي التاجر	قصّة التّاجر وفاطمة العرة.
–مقتل فاطمة العرة	–مقتل فاطمة
_اعتلاء الحكم(معروف)	–اعتلاء الحكم (معروف).
–بلوغ الابن إلى منزلة عالية في الحكم	–استيلاء الابن على الحكم.

لم يكن ارتباط هذه الأحداث بالعناوين السّابقة إلاّ امتدادا لجانب التأريخي، والدلّيل على ذلك أنّ الرّوائي لم يهتم بحياة الشّخصيّة" معروف" السّابقة قبل الحكم، وكأنّها حياة لن تعني التّاريخ _بمنطق التّأريخ_ فما إن بلغ "معروف"الحكم حتّى أصبح لزاما على المؤرّخ تسجيل مسيرته، خاصة، إنّ" **جملكيّة آرابيا** "في مجملها تصوير لحدث(الحاكم ومحكوميه)، سواء أكان ذلك على مستوى قصّة الإطار أم كان على مستوى حدث قصّة التّضمين، فقد ظلّ هذا هاجسها على مدار تفاصيل الحكايات.إذ كانت القصص في" **جملكيّة آرابيا**" تنشقّ وتتوالد لخدمة هذا الموضوع بشكل متتاليّة؛ تنزاح فيه الشّخصيّة من الفضاء الأولي للنّص لتنزلق وتستقرّ في آخر يليه:

عاد نص"**جملكيّة آرابيا**" إلى(الماقبل النّص) في التّاريخي فمارس انتقاءه من خلال استدعاء شخصيّة "دنيا زاد"، ليكرّر وجودها هذا النّص الرّوائي، فأنتج عن كينونتها في الماضي في (النّص السّابق) امتدادا طبيعيا لها يوازيها ويستمرّ في حاضرٍ صنعه النّص اللاّحق"**جملكيّةآرابيا**"، وبهذا اكتسب النّص الجديد الانتماء إلى التّاريخي من خلال إسناد الشّخصيّة اللّيالويّة "دنيازاد" إلى علاقة جديدة تنفصل فيها عن شخصيتي "شهريار وشهرزاد"، لكنّها حملت حكايتهم لتكتمل أجزاء الحكاية من خلال اتّصالها بشخصيّة "الحاكم بأمره"، فقد جسّدت "دنيازاد"موضوعا ديناميا استطاع أن يجمع المتأخّر بالمتقدّم، لامتلاكها الانتماء إلى المستووين (الماقبل النّص)والنّص، إذتقوم دينامية الموضوع على"مجموع السياقات الخاجية التي يمكن لنوعية أساس الدليل استدعاءها "[1].

لم يكن من سبيل أفضل من إجراء التّكرّار لاستعادة قصص اللّيالي التّي تجلّت في النّص اللاّحق بكيفيّات مختلفة؛ قد لجأ فيها النّص اللاّحق إلى إشارات عامّة كما قد تجاوز ذلك إلى اقتطاع جمل وفقرات باستعمال العلاقات النّصيّة لتشكيل النّص تاريخيّا، وهو ما اضطلع به انتقاء آخر تجسّد في شخصيّة "معروف الإسكافي" الذّي أحدث ضغطا مضاعفا لتمثّل التّاريخي بصورة واسعة، وكذلك الشّأن نفسه مع شخصيّة"بشير المورّو" التّي راودها النّص بين شخصيّة "أبي ذر الغفاري" والجدّ الأندلسي" وشخصيات أخرى كابن رشد وابن عربي... في الواقع لم تكن هذه التّكرارات إلاّعلامات استجابت إلى سياق توظيفها، والعلامة تستخدم، غالبا، "من أجل نقل معلومات، ومن أجل قول شيء ما، أومن أجل الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريده أن يشاطره الآخر هذه المعرفة، إنها جزء من سيرورة تواصلية من نوع :مصدر–باث–قناة–إرسالية–مرسل إليه[2]

عند التّأمل في مختلف الحكايات المنشقّة عن نص"ألف ليلة وليلة" والمتعالقة بها يبدو فاعلها الرئيس مرتبطا ب"قصة معروف وفاطمة العرة" التّي تعدّ علامة إبلاغية وحلقة وصل بين أجزاء الحكاية كلّها؛ فهي الإطار الذّي اعتمده الرّوائي في إعلان السّرد في "**جملكية آرابيا**"،كما عدّها السّارد خلفيّة مهمّة في

[1]:عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النّص الرّوائي نحو تصوّر سيميائي،ص 108.

2:أمبرتوإيكو:العلامة تحليل المفهوم وتاريخه،تر سعيد بنكراد،سعيد الغانمي،كلمة،أبوظبي،المركز الثقافي العربي،لبنان،المغرب،ط1 ، 1428 هـ،2007 م ، ص47.

كشف الحكاية، وهي مؤشّر مهمّ في اختيار تيمات النّص الرّوائي وتوجيه علاماته، حيث إنّ "العلامة ليست عنصرا مدمجا داخل سيرورة إبلاغية فحسب، إنّها كيان داخل سيرورة دلالية"[1]، فلم يخرج نص" **جملكية آرابيا**"عن رصد موضوع حقيقة الحاكم وأسرار الحكم في علاقاتها بالشّعوب أوالرّعيّة على مستوى فصول النّص كلّه، وهو ما وقفت عنده؛ دنيازاد في هذا النّص و"شهرزاد "في النّص السّابق من خلال حكاية"معروف التّاجر وفاطمة العرة".

لا تنفكّ هذه التّيمة:"الحاكم وأسرار الحكم" إلاّ أن تظلّ مسار اشتغال هذه الرّواية وتيمتها عند "واسيني الاعرج"، فتطفو على السّطح، مرّة أخرى، من خلال عودته للمنجز"الأمير"لصاحبه"ماكيافيلي" الذّي تجلّت فيه حاجة الحاكم إلى تجربة سابقة يستفيد منها ويعتبربأحداثها، ولمّا كانت"دنيازاد" حامل منطق التّجربة الشّرقيّة من خلال "ألف ليلة وليلة"،كان النّاصح في"الأمير" دليل تجربة أخرى غربيّة يتلقّاها الحاكم في "**جملكيّة آرابيا**".

2. 1. 2. فعل الأمير لماكيافيلي:

لقد كان أثر التّكرار في النّص "**جملكية آرابيا**" بارزا جدّا في علامات متعدّدة، فإن كانت "ألف ليلة وليلة"هي التّجربة الشّرقيّة التّي اختارها الفعل الرّوائي،كما سبق القول، فلابدّ أنّ مدونة "الأمير" لماكيافيلي" هي التّجربة الغربيّة التّي قابلت تلك التّجربة الشّرقيّة، حيث حقّق اجتماعهما في النّص الانسجام والتّوازن الذّي تطلّبه موضوع الحاكم والمحكومين، فاستمّرت على إثره سلطة "الحاكم بأمره" في"**جملكيّةٍ آرابيا**"، وتجلّيات هذا التّكرار تتمظهر منذ الخطاب المقدماتي الذّي سجّله النّص اللاّحق: "**على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه ،وأن يتّعظ ويعتبر أعمال الجيدين منهم ،ويرى كيف حكموا وساسوا في فترة الحروب والقلاقل،أن يتأمل خفايا انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بجيدها،ويتجنب سيئها،وأن يقوم بما قام به الخيرون من الرجال في الماضي الذين اتبعوا من كان أفضل منهم،فرفعوا إلى سدّة المجد**"[2]-.

لقد تتكرّرت عبارات النّصح هذه المقتطفة من كتاب"الأمير"، إذ تمثّلتها "**جملكيّة آرابيا**" في شكل استشهادات انتابها بعض التّغيير في مواضع مختلفة من الرّواية، وهو ما أوحى بتأثّر الرّوائي"واسيني الاعرج"بهذا الكتاب أيّما تأثر.

1: أمبرتوإيكو:العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ، ص49.

2.واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص19.

لقد عرض "نيكولا ماكيافيلي" في كتابه "الأمير" تفاصيل عديدة تخصّ قضايا الحكم ومزايا الأمير النّاجحة، حيث بيّن فيها وضع كلّ من الحاكم والمحكوم ،كما قدّم أنواعا مختلفة للإمارات والولايات، وعليه كانت هذه الموضوعات مناسبة لنص**"جملكيةآرابيا"** الذّي استفاد منها في تحديد موقف "الحاكم بأمره" من الرّعية في "الجملكيّة ،كاستحضاره لهذا النّص الذّي يشرح فيه معاملة الأمير لشعبه حتّى يقتدي به "الحاكم بأمره" في بناء جمهوريته الملكيّة الجديدة في بلاد"ال**جملكية**" ويؤسس لها قوانينها الخاصّة، فيقول صاحب الأمير:"من يصبح أميرا بمنّة الشعب عليه أن يحافظ على هذا الشّعب كصديق وهذا ما سيكون من السهل عليه تحقيقه، لأن الشعب لا يطلب شيئا سوى ألا يكون مضطهدا...لكن من يصل إلى السلطة دون إرادة الشعب وبمنة السادة...عليه قبل كل شيء أن يسعى لكسب الشعب وهذا أمر سهل عندما سيجعله لحمايته وتحت جناحه "[1].

لقد استعمل الكاتب"واسيني الاعرج" هذا النّص في **جملكيةآرابيا** على نحو مماثل، محاكيا الأسلوب والمعاني الواردة في النّص السابق:

"ألم يقل صاحبك ماكيافيلي:جوّع كلبك يتبعك؟
لم يقل هذا الكلام يا مولاي،قال:"من يصبح أميرا برضى الشعب يحتاج أن يحافظ عليه بمحبة وبصداقة وهو أمر غير صعب, لأنه لا يتطلب منه الشيء الكثير سوى أن يكون رحيما معه وأن لا يضطهده،لكن من يصبح أميرا ضد الشعب بمساعدة الكبار يحتاج قبل أي شيء آخرأن يستعيد ثقة الشعب فيه،ولا يصبح ذلك ممكنا إلاّ إذا وفّر له الحماية"[2].

أوحت عمليّة استحضار الرّوائي"واسيني الاعرج" لهذه النّصوص في شكل استشهادات (citation) بتاريخيّة الفعل الرّوائي، إذ وظّف هذا المنجز التّاريخي"الأمير" لصناعة تخييل تاريخي، وهذا يفسّر علاقة الفعل الرّوائي ب(الماقبل النّص)، إذ لا يستقيم العمل الإبداعي بالانقطاع عن الفعل السّابق لحاجته إلى وجود يعيّن كينونته على مستوى زمني ما أومكاني، ولا يتحقّق هذا الوجود إلاّ باكتمال كينونته التّي تنعكس بفعل وجود حدود له، هذه الحدود تتخلّق داخل العمل الفنّي في شكل تتبنّاه معماريةّ خاصّة للعالم الفنّي "من ترتيب ورصف و اكتمال و توليف بين الكتل اللفظية...ينبغي مقاومة الأشكال الأدبية القديمة منها والأقل قدما

---

[1]. ماكيافيلي: الأمير ،ص 81.

[2]. واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص397 .

واستخدامها داخل توليفات جديدة"[1] .

أي، أن يقوم الفنان والمبدع بإنتاج عمل فنّي يستغرق فيه فعل (ماقبل النّص) ولكنّه لايمثلّه ولا يعنيه، وإنّما هو تصوّر جديد يستشعر فيه الاختلاف والتّميّز، فقد يلتمس المبدع في عمله، مثلا حياة شخص سابق، إلاّ أنّه لا يعيده وإنّما يسمح لجراءته ومهارته الفنيّة بتأصيل شخصيّته على مستوى النّص أو العمل الإبداعي وهو ما يمكن أن يفهم من قول ميخائيل باختين (Mechaile Bakhtine):"إن كل فنان، وفي كل عمل من أعماله، مرغم فنيا على أن يغزو من جديد وأن يؤسس من جديد المنظور الجمالي" [2] .

يوضح، أيضا، (ميخائيل باختين)، إنّ هذا التّوليف الجمالي لا يمكن فهمه من زاوية جماليّة ضيّقة لاشتغال القوانين الأدبيّة، أي أن يقوم هذا التّوليف من طاقة المؤلّف الجماليّة وحدها، بل ينبغي الانتباه إلى سلسلات المعنى واشتغال قوانين المعنى التّي تنظّم وعيه الفاعل، قوانين حياة فاعلة وهي غاية لا يمكن تفسيرها جماليا،فهو يؤكّد أنّه لا يمكن إبداع بطل من عناصر جماليّة خالصة، فلن يكون حيا ولا يمكن الإحساس به في دلالته الجماليّة الخالصة لعدم استقلاليته عن الفعل المبدع الذّي هو من يمنحه مصداقيّته وشكله، ففعل الفنّان يواجه واقعا يستند إليه وهو غير قابل للانحلال كليا، فهو واقع خارج الجمالي الذّي يظهر في العمل وقد احتل مكانه بعد اتّخاذ الشّكل المناسب[3].

إذن، ما قام به الرّوائي اتّجاه نص"الأمير" هو عمليّة استعاريّة، تجسّدت خلالها الأطر التّاريخية للعمل الفنّي، ولهذا ففي استشهاده بالمقتطف السّابق من كتاب"الأمير"قرن العبارة فيه بتهميش صريح في نص " **جملكيةآرابيا** " يحيل إليها على هذا النّحو:" machiavel : le prince,p96".

إنّ هذه العمليّة من استشهاد وتهميش تتكرّر، باستمرار، في أعمال واسيني الاعرج، خاصّة المهتمّة بالتّخييل التّاريخي،كما هو الحال في رواية "**كتاب الأمير**" التّي نقل فيها حياة شخصيّة "الأمير عبد القادر" الكفاحيّة وملابساتها وكذلك خلفيّاته الخاصّة، إذ اعتمد الرّوائي في هذا النّوع من الأعمال على"تقنيّة التّهميش" التّي تمثّل "ملفوظا متنوع الطّول، مرتبط بمقطع محدّد تقريبا في النّص، ويعرض إما مقابلا له أوفي مرجعيّة هذا المقطع"[4].ويأتي لتوثيق المعاهدات والمراسلات ونصوص التّرجمات وأسماء الشّخصيات وغيرها، فكان

---

[1]: ميخائيل باختين:جمالية الإبداع اللفظي، ،ص 213 .

[2]. المرجع نفسه ،ص 213 .

[3] ينظر،المرجع نفسه ،ص ص 214، 215 .

[4]: G.Genette,Seuils,p293,.

لهذا النّوع من التّوثيق دور بارز في تشكيل تاريخيّة نص "**جملكيةآرابيا**" التّي لا تختلف عن غيرها من الأعمال في البحث عن صدى الحقيقة، إذ لجأت إلى إجراءات الهامش كلّما وجدت إلى ذلك سبيلا.

هناك علاقة واضحة بين النّص السّابق"الأمير" لماكيافيلي والنّص اللاّحق"**جملكيّةآرابيا**"، حيث يمكن مقابلة شخصيّة "ماكيافيلي" بدور شخصيّة "دنيازاد" في الرّواية، إذ قامت هذه الأخيرة بتوجيه"الحاكم بأمره" إلى ما هو صائب على نحو العلاقة التّوجيهيّة بين "ماكيافيلي"و "الأمير"، لذلك عرّج هذا الممكن على نص آخر من كتاب"الأمير"، حيث استدعته الرّواية، للتّعبير عن إعجاب "الحاكم بأمره" بمحتويات نص "الأمير"، وهو من النّصوص التّي مثّلت أهمّ بنى تأسيس الدّولة في "آرابيا" لأنّها وقعت في مأزق ثوّار"آرابيا"، وقد سعت على إثره إلى بحث طرق إخمادها وكسبها ؛"**لم يحدث أن جاء أمير جديد ونزع السّلاح من بين أيدي رعيّته،العكس هو الصحيح،عندما وجد رعيته بلا سلاح،قام بتسليحها لأن بهذه الطريقة تصبح الأسلحة ملكه لأنه يعرف أماكنها بدقة،وكل الذين كانت تنتابهم الشكوك يعلنون ولاءهم له، بينما يزداد الأتباع ضمانة، وما دام الأمير لا بستطيع أن يسلح الجميع،يصبح من سلحهم ووثق فيهم وكافأهم هم رأس حربته**"[1] .

عاد النّص الرّوائي، مرة أخرى، إلى الهامش، إمّا للتّمويه أولصناعة التّخييل التّاريخي، حين وثّق هذا النّص السّابق بقوله :"ماكيافيلي:الأمير،ص 143 ،عن الترجمة الفرنسية لmarie nikodinov gaille .

إنّ هذا النّص المقتطف قد طابق تماما النّص الموجود في كتاب"الأمير"مع تغيير طفيف في العبارات، لعلّها لاختلاف التّرجمات"إنّ الأمير الجديد لا يجرد رعيته من سلاحهم، بل على العكس يسلحهم دائما إذا كانوا عزّلا، لأنّه بهذه الطريقة يكسب السلاح إلى صفه ويصبح في خدمته وهكذا يصبح المشتبه بهم أوفياء والوفياء يحافظون على وفائهم ويصبح لديه أنصار من الرعية، لأنه لا يمكن تسليح كل الشّعب، فإن الأمير سيكون بأمان أكثرعندما يحسن لمن سلحهم وخذا التّمييز في طريقة المعاملة يجعل أولئك المعترفين بفضلك اكثر خضوعا..."[2]

إلاّ أنّ هذا التّكرار لا يطلب به إعادة التّاريخ بقدر ما اهتمّ بتأسيس منظور مختلف للتّاريخي، على نحو تكرّر الحروف اللّغوية في جمل ونصوص باستمرار إلاّ أنّها لا تستعيد النّص نفسه في كلّ تنشئة، لأنّها تكسبه

[1]. واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص559 .

[2]. ماكيافيلي:الأمير،ص130 .

روحا جديدة تحيلها إلى دلالات تتحكّم فيها بنية هذا الجسد في علاقاته التّركيبيّة المختلفة، أي أنّه"يمكن فهم تشكل الخطاب ضمن النظرية اللغوية أولا، وفهمه ثانيا ضمن المسار السردي المرتبط بتحويل شروط التلفظ من مجال اللغة الطبيعية إلى مجال اللغة الأدبية الممتلكة لمجموعة من المقتضيات والمحددات التركيبية والإنجازية"[1].

لذلك حاول النّص الرّوائي بمقاطعه الاستشهاديّة أن يقدّم تحقيقا منطقيّا في بناء شرعيّة هذه الدّولة الجديدة "**جملكيةآرابيا**"، وعليه فهو لا يفتأ يستحضر مختلف المقولات التّاريخية التّي تتبنّى حكما ما أو تشرعّ قانونا مناسبا،كنقده لكتاب"الأمير" لصاحبه "ماكيافلي"في بعض مواضع الرّواية، متّخذا شكل "الميتانص" وهو ما تجلّى في محاورة "الحاكم بأمره" ل"دنيازاد"؛ "**أنا لا أقبل أن تعطي دروسا في السلطان وهو سيء السيرة، هذا ماكيافيلي نتاعك،فصل من سلطنة فلورانسا في شتاء1913، لأنه ضبط بالجرم المشهود،وهو يحضر لانقلاب مع أغوستينوكابوني وبييرباولوبوسكي ضد الكردينال جوليانودي ميدسي، فحكم عليه بالحبس حتّى الموت ولكنه في النهاية استفاد من رحمة سيده، وحكم عليه بالإقامة الجبرية في ضيعته في سان كاسيانو حتى نهاية أيامه**"[2].

في واقع الأمر ذهب مترجم كتاب"الأمير" إلى إيراد النّص نفسه، مستعرضا الأسباب ذاتها التّي صرّحت بها رواية"**جملكيّةآرابيا**"، وهو أمر يبين عن استمراريّة التّعالق بين النّص الجديد "الرّواية" والنّص السّابق "الأمير"، حيث تتكرّر عمليّة الاستشهاد في معظم الحالات،كاستشهاده بهذا الفقرة :" استطعنا الاطلاع على ظروف تأليف هذا الكتاب في 12 كانون الثاني من عام 1513 عُزل ميكافيللي من القنصلية الفلورانسية،وكان مشتبها به كمحرض لمؤامرة ضد الكاردينال"جوليانودوميتشي مع أوغاستينوكابوني وبيير باولوبوسكولي"فعذّب وحُكم عليه بالسّجن مدى الحياة،وأخيرا أطلق سراحه وحددّت إقامته في منزل صغيرله في سان كسيانو"ومن هناك كتب هذه الرّسالة التّي يصف من خلالها نشاطاته النهارية واللّيلية، وذلك في العاشر من كانون الأول من عام 1513 م بعد ان تفرّغ في منزه الصّغير"[3].

أبدى هذا النّص"المقتطف، سابقا، التّعالق النّصي بين "**جملكيةآرابيا**" و كتاب الأمير، إذ لم تفوّت الرّواية ذكر كلّ التّفاصيل، حتّى تلك العوارض التي أثرت في حياة صاحب"الأمير"وجعلت منه مشهدا واضحا في عدم صلاحية الكتاب وكاتبه"، أوفي التّنويه بفضله وسداد رأيه في مواضع أخرى،كقوله:"**كان ينام وتحت**

[1]. عبد الفتاح الحجمري:التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية"التركيب السردي"،ص29 .
[2]. واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص19.
[3]. ماكيافيلي:الأمير،ص5 .

رأسه كتاب ماكيافيلي:الأمير"..."أشعر أحيانا أنه لولاه لما بقيت كل هذا الزّمن في السلطان، ولما عبر لأجدادي كل هذه القرون المتطاحنة بقوة وثبات وعزة، وفي أحيانا أخرى أشعر أنّ القنبلة ليست خارج قصر عزيزة ولكنها تحت وسادتي"[1].

أثبتت هذه التّعالقات أنّ النّص الجديد"**جملكيةآرابيا**" لم يخل من عمليّات التّكرار، المتمظهرة، غالبا، في شكل التّحويل والتّوسيع الممارسين على مستوى عبارات النّص السّابق وجمله لبناء التّخييل التّاريخي، وهي عمليّات تقتضيها بنية التّخييل، وقد تجلّت هذه الظّاهرة على مستوى نص الأمير ل"ماكيافلي"، وهو ما تبينه هذه العبارات:"**يظن الأمير أنه من مصلحته أولا حكم شعب ضعيف،وبائس ولا يقاوم أبدا، ليثبت قوته أمام الآخرين؟لكن شعبا ضعيفا ليس صمام أمان أبدا، برميل بارود يمكن أن ينفجر في أية لحظة .لقد أخطأت كتابك الذّي نام تحت وسادتك طوال حياتك"**[2].

كما اتّخذ التّكرار في العبارة السّابقة شكل المعارضة، حيث قام بإجراء تعليق على أحد الأحكام الواردة في كتاب" الأمير" التّي رآها فاشلة في تحقيق مايجب في الحكم، أويمكنها أن تكون صورا تعبيريّة مختلفة يقارب بواسطتها الحقائق المنفلتة، وهو في كلّ ذلك لا يتجاوز متطلّبات إقامة التّخييل التّاريخي، منحرفا عن كلّ ما يعنيه التّأريخ من تسجيليّة الحقائق أوتقريرها،كقوله في هذه العبارات:"**من أين تأتيني القذائف إذا لم تكن هي نفسها أسلحتي التي سلمتها لهم في وقت مبكر لأجلهم يأكلون بعضهم بعضا**"[3]، ففي هذا النّص إشارة إلى توصيّة كتاب"الأمير"بتسليح جزء من الرّعية ، حيث وضّح هذا التّعليق أنّ هذه الحكمة لم تنفع صاحبها، بل عادت بالخيبة عليه: "**لكن عندما ينزع الأمير السّلاح من رعيّته...يبدأ بإهانتهم وإيذائهم ...ويظهر عدم ثقة بهم...إمّا استخفافا وتحقيرا،أوتخوينا...وسواء كانت الأولى أوالأخرى فإنهما سيولدان اتجاهه الكره والبغضاء**"[4].

لقد سعت الرّواية، غالبا، إلى إنشاء سياق جديد، مهما اعتنت بالإحالة على مكوّنات النّص الأوّل ، السّابق أوأكثرت من الاستشهاد بقضاياه، نصا أوتحويلا، فلن يكون النّص الجديد إلاّ أحد العوالم الممكنة التّي أنتجتها تلك العلاقات النّصيّة، فيتعلّق النّص اللاّحق بالنّص السّابق منتجا حلقة زمانيّة جديدة تتضاءل

---

[1]. واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص246 .

[2]:المصدر نفسه،ص246 .

[3]: المصدر نفسه ،ص559 .

[4]:ماكيافيلي:الأمير،ص130 .

بواسطتها المسافة بين الواقع(المرجع) والممكن، وبهذا سيكون التّعالق النّصي درجة من درجات التّأليف في الرّواية ينتهي باختيارات معيّنة يحدّدها المبدع في تشخيص النّص الإبداعي ليكون" سارد نص ليس في الواقع سوى متحدث متخيل أعيد تكوينه انطلاقا من العناصر الشّفهية التي تستند إليه"[1].

2 .1 .3. فعل رمل الماية

لقد تبلور فعل التّكرار بقوّة في نص آخر هو" **رمل الماية** "الذّي مارست عليه"**جملكيّة آرابيا** " تخييلها، فاسترجعت نصوصا متعدّدة منه، وكأنّ "**جملكية آرابيا**" نسخة ثانية ل"**رمل الماية**"، لهذا فعمليّة التّكرار قد حافظت على طبيعة النّصوص السّابقة، غالبا، ولم يمسّها التّغيير إلاّ قليلا؛

إذن، لا يمكن أن تحصى تعاليّات نص"**جملكية آرابيا**" مع"**رمل الماية**"، بل لعلّه من الأرجح أن ينظر إلى المواطن التّي خالفت فيها"**جملكيةآرابيا**"نصّها السّابق؛ ومن البيّن أنّ"**جملكيةآرابيا**"كانت أكبر حجما من"**رمل الماية**"(ستمائة واثنين وستين 662صفحة مقابلا لـ أربعمائة واثنين وعشرين 422صفحة)، وما هذا التّباين في الصّحفات إلا نتاج مساحات الحوار بين شخصيتي"دنيازاد"و"الحاكم بأمره"، التّي زاد حجمها عمّا هو موجود في النّص الأوّل،كما يمكن أن يوعز الحجم، أيضا، إلى عمليّات التّمطيط والاتّساع التّي مارسها النّص الرّوائي على بعض النّصوص المنقولة عن نص"**رمل الماية**" .

ثمّة أمر، لابدّ من التّنبيه إليه، وهو على الرّغم من أنّ التّشابه الذّي أقامه الرّوائي بين البنيتين في النّصين، إلاّ أنّ العناية ببنية النّص اللاّحق كانت أوضح؛ ففي هذا الأخير تداخلت حكايات الإطار في النّصين بشكل يعجز الفصل بينهما،كما أنّ دور الرّاوي"دنيازاد"بارز عمّا هو في النّص الأصلي؛ فمساحات تدخّلها تأخذ حجما أوسع مقارنة بالنّص السّابق، ممّا سمح بتزايد تقنيّة التّناوب (alternance)بين قصص الرّواية، إذ ينتقل السّارد ما بين قصّة"بشير المورّو"و"أبي ذرّالغفاري"-رضي الله عنه- بشكل مستمر على مستوى صفحات متنوّعة، مثل قوله"**وبعدها نام**(البشير المورّو) **نوما لا يدري بالضبط إن طال أم قصر،لكن المؤكد أنه في إغفاءته جاور حيطان الجحيم،كان رعب كابوس ليلة اللّيالي قد بدأ عندما اكتشف وجه أبي ذر الغفاري وهو يموت أمام عينيه ظلما وعطشا.رآه كيف اقتحمته الغيمة المبلولة بعمق،وبعدها اتّضح وجه أمه مليئا بالخدوش،هي لم يشك لحظة في يقينه وصفاء ذهنه.وجه رملة بنت الرفيعة الغفارية...**"[1].

[1] تودوروف:مفاهيم سردية،تر،ص 67 .

استعمل النّص الرّوائي التّناوب للانتقال من قصّة إلى أخرى، وهو يقوم على"حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاّحق للأخرى"[2]، على نحو ما أظهره المقطع السّابق، الذّي زاوج فيه بين قصّتين، تعكسان زمانين مختلفين" زمان حكم معاوية بن أبي سفيان" –رضي الله عنه– وزمان محمد الصغير"أبي عبد الله"في بلاد الأندلس –نظرا للإيحاءات التّي صنعتها الرّواية–ولهذا تداخلت قصّة "بشير المورّو" بقصّة" أبي ذر الغفاري" –رضي الله عنه– فتشابكت ظروفهما وتعالقت الشّخصيتان، من خلال ذلك الانتقال الزّمني الذّي تضاءل في الرّواية إلى درجة تطابقت فيه الأحداث وتماهت الشّخصيّات في الزّمانيين ،ليحقّق الرّوائي مبدأ؛ إنّ"كل رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أوتعاصرها "[3]، وهذا ما أعطى الرّواية ديناميتها الخاصّة.

تلاقحت رواية "**جملكية آرابيا**" بالنّص السّابق"**رمل الماية**" منذ الإطلالة الأولى، فبعد أن ذكر العنوان والخطاب المقدّماتي في "**رمل الماية**" استفتحت بعنوان وسم ب، الفصل الأول، ثمّ يقول:"**دفعت دنيازاد آخر الابتسامات في قلبها ثمّ انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة،كانت تعرف أكثر من غيرها أنّ العد الزّمني توقف عند هذه اللحظة بالذات، فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخطّ والرّمل ولا حتى الذّين عرفوا أسرار النجوم والبحارحين تفيض وتملأ الشواطىء المهجورة والأصداف،كانت دنيا تعرف الكثير مما خبّأته شهرزاد عن الملك شهريار، فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري، وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية**"[4].

هذه الاستفتاحيّة السّرديّة في "**رمل الماية**"تكرّرت في"**جملكيةآرابيا**"، في انطلاقتها الفعليّة للحكاية، إلاّ أنّها ذكرت بعد سرد جزء من الحكاية، خصّه السّارد بعنوان "مقام الليالي"، استغرق حوالي خمس صفحات ،امتدّت مابين الصّفحة السّابعة والثّانية عشر(7-12)؛ وقد كانت هذه الصّفحات بمثابة التّمهيد الذّي هيّأ فيه الرّاوي الظّروف العامة لراوي الحكاية، محاولا تقديم أسباب معقولة لراوي"الصّدفة"في هذا النّص الجديد "**جملكيةآرابيا**"، ثمّ يعقبه بفصل أولي، يسمّيه"واو الحق"، يعرض فيه–واصفا–"دنيازاد"في وضعيات مختلفة، ثم

---

[1]. واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص،ص 41 ،42 .

[2]. تزفيطان تودوروف:مقولات السرد الأدبي،ترالحسين سحبان وفؤاد صفا،تحليل طرائق السرد الأدبي،منشورات اتحاد الكتاب المغرب ،ط1 ، 1992 ،ص57 .

[3]: فلادمير كريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية ،ص205 .

[4]. واسيني الأعرج :رمل الماية(فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف)،دار كنعان للدراسات والنشر،دمشق،ط1، 1993 ،ص7 .

يليه السّرد الذّي حاكى فيه استفتاحيّة الفصل الأوّل في"**رمل الماية**"، مردّدا الألفاظ والمعاني نفسيهما: "**كانت دنيا أو دنيازاد كما يشتهي الحاكم بأمره أن يسميها قد استعادت راحتها بعد سلسلة الإغفاءات المتتالية،دفنت آخر ضحكات السّخرية بين شفتيها ثم انسحبت باتجاه الفراغ ثمّ انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة،كانت تعرف أكثر من غيرها أنّ العد الزّمني توقف عند هذه اللحظة بالذات، فليلة الليالي استمرت زمنا لم يستطع تحديده علماء الخطّ و الرّمل ولا حتى الذّين عرفوا أسرار النجوم والبحار والأنواء الخالية من أي عطر، كانت دنيا تعرف الكثير مما خبّأته أختها أو ما قيل إنها أختها شهرزاد عن شهريار، فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري، وأسوار المدينة والحيطان الثقيلة والهرمة التي كانت تدفع بعيدا أمواج السواحل الرومانية** [1].

كاد التّعالق النّصي في"**رمل الماية**" يتّخذ صفة مختلفة عمّا يسمّى بالاستشهاد الّذي يفترض به أن يكون تضمينا لبعض نصوص العمل السّابق، لكنّه جرى مجرى مختلفا في "**الجملكيّة**"، إذ تجاوز النّص اللاّحق اعتماد مقتطفات أوفقرات من النّص السّابق إلى استغلال صفحات الرّواية كلّها، قد تتخللّها،أحيانا، بعض الكلمات والجمل التّي تميّز النّص الثّاني عن النّص الأوّل، وهذا التّمايز ارتبط ،غالبا، بإضافات تعود إمّا إلى شخصيّة"شهريار"في النّص الأوّل أوإلى شخصيّة"الحاكم بأمره"، في النّص الثّاني، أوإنّها قد تكون ناتجة عن إفاضة في شرح أوتفسير بألفاظ مرادفة أوتتابع نعوت، على نحو ما جسّدته الكلمات المسطّرة –السّابقة–في النّصوص المقتطفة من الرّوايتين.

يستمرّ الرّوائي"واسيني الاعرج"، على هذا النّحو، في تضمينه نصوصا من "**رمل الماية**"، نصّا سابقا، على امتداد صفحات كاملة في النّص اللاّحق"**جملكيةآرابيا**"، فمثلا، منذ الاستفتاحيّة إلى الصّفحة التّاسعة، من النّص الأوّل يتعالق النّص الثّاني بالأوّل إلى غاية حدود الصّفحة ثلاثة وعشرين(23)، وكثيرا، ما يتخلّل الحكاية تعليقات ناتجة عن محاورات"الحاكم بأمره مع دنيازاد"، وكثيرا ما تؤدّي هذه الحوارات دور قناة للانتقال من حكاية إلى أخرى، مثل هذه العبارات التّي تذكرها الرّواية بعد المقتطفين السّابقين بالأسلوب نفسه والمعاني ذاتها لتبدأ حكاية "الموريسكي":

[1] .واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص ص17 ،18.

"**قيل الكثير عن بشير المورّو.حتى هو،عندما عاد من الكهف،اندهش في الكثير ممّا سمعه من أفواه القوالين الذين لا يعرفون إلا رواية الحقيقة كما يحسونها.** "[1]، ثمّ، ينتقل من خلالها إلى حكاية "البشير المورّو"مباشرة في الرّوايتين معا، بهذه المقاطع؛"**آه يا البشير يابن أمي،هل ماحدث لك حقيقة أم مجرد حكاية من جنونك الأبدي؟؟؟تحدث واملأ صدرك بالحنين قبل فوات الأوان.احك أنت بدورك قبل أن يتولى غيرك رواية أحلامك**"[2] .

ماذكرته رواية "رمل الماية" عن شخصيّة "بشيرالمورّو" تعيد رواية "**جملكيّةآرابيا**" ذكره كالآتي: "**تساءل بشير المورو في خوفه، هل ما حدث له كان حقيقة أم مجرد حكاية من اختراعه أومن اختلاق من جعله بطلا ليقتله نهائيا؟ تحدّث لظله الذي خبأه في ساعة الخوف، أملا في أن يُشفى من السر المبهم الذي جاء به وملأ قلبه. صمّم أن يحكي حكايته قبل أن يتولى غيره من القتلة رواية أحلامه** "[3].

إنّ تعامل الرّوائي في تعالقه مع النّص الأوّل"**رمل الماية**" كان مختلفا، إذ جعل النّص الأوّل بمثابة نموذج أومثل يُروى، فيكرّره الرّاوي محافظا على صيغته، لذا راح يردّده ويحاكيه إلى درجة تداخلت فيه الرّوايتين، وهو مايفسّر، دائما، ذلك المشروع الرّوائي الذّي ظلّ الرّوائي يرصده ويؤسّس له في أعماله، لتكون"كل رواية هي فرد قائم بذاته وفي هذا يكمن جوهر الرواية"[4].

يمكن معاينة مثل هذا التّرديد الذّي تشهده رواية "**جملكيةآرابيا**"، من خلال كثرة التّكرّار وتنوّع مظاهره، حيث رغم تزايده بنسب عاليّة في النّص اللاّحق، إلاّ أنّ الرّوائي، هنا، حاول أن يشتغل على فضاءات"**رمل الماية**" اللّغويّة ليبني من خلالها مستويات جديدة في النّص اللاّحق، فعلى سبيل المثال عند العودة إلى، (الفصل الأوّل)، من رواية "**رمل الماية**" فإنّ نصّا طويلا منها قد طابقت عباراته ومعانيه ماجاء في النّص اللاّحق"**جملكية آرابيا**"، (لفظا ومعنى) إلاّ أنّ الذّي جعل الفعل الرّوائي في النّص الثّاني يستقلّ بمكوّناته عن فضاء النّص السّابق"**رمل الماية**" هو وجود تلك العبارات المميّزة في النّص اللاّحق التّي تنقل العالم الرّوائي من المستوي (م) مثلا إلى عالم آخر يمثّله المستوي (مَ).

---

[1]. ينظر،واسيني الأعرج :رمل الماية(فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف)، ص23 .

[2]. المصدرنفسه، ص9.

[3]. واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص ص23،24 .

[4]. تزفيتان تودوروف:رواية نوعا أدبيا عند باختين، بيير شارتيه:مدخل إلى نظريات الرواية،ترعبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال للنشر،ط1 ،2001،ص240.

إنّ التّكرار على مستوى نص "جملكيّةآرابيا" تجاوز كونه علامات إبلاغية أودلالية ليدلّ على النّص السابق بكل موضوعاته وأحداثه، وهو ما عبّرت عنه هذه الفقرة المقتطعة من نص"**رمل الماية**" التّي يقول فيها:"**حين اختلطت الأشواق والألوان على الحكيم شهريار سألها عن سر الحرف الوهاج الذي نطق به الموريسكي الأخير مقدّسا معتقا مثل خمرة أندلسية مهربة في سفن القرصان الإيطالي،قال لها:فسّري يا ابنة النّاس وإلاّ سحبت رأسك بيدي:حاء ميم،لام ألف ياء،ألف عين،حروف قيل يملكها الغير ولا يملكها الملوك والسلاطين،وذوو الشأن الكبير، احك ولا تكرري ما قالته الدّابة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق بيت الحريم ونساء الحرملك،شهرزاد كانت دابة الغواية وسالفي كان الأحجية السخيفة احك**" [1].

ينقل النّص اللاّحق رواية " **جملكيةآرابيا**" هذا النّص الأخير ويكرّره بتفاصيله كاملة على نحو مماثل، كما هو في هذا القول؛ "**حين اختلطت الأشواق والألوان عليه سألها عن سر الحرف المسحور الذي نطق به الموريسكي الأخير بشير المورو مقدّسا معتقا مثل خمرة أندلسية مهربة في سفن القرصان الإيطالي،قال لها:فسّري يا ابنة النّاس فأنا لا أطيق الأشياء الغامضة ولا أنصاف التفاسير وإلاّ ركبني جنوني الذي لا سلطان لي عليه أنا لم أفهم سرّه المجنون:حاء ميم،لام ألف ياء،سين ألف عين،حروف قيل يملكها الغير ولا يملكها الملوك والسلاطين،وذوو الشأن الكبير،احك ولا تكرري ما قالته دّابة الغواية أختك شهرزاد وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق نساء بيت الحريم ،شهرزاد كانت دابة السحر وشهريار كان الأحجية المضحكة ،كان تيسا لا أكثر ...احك**"[2].

لا ينماز هذان النّموذجان المقتطفان من النّص السّابق والنّص اللاّحق على التّرتيب عن بعضهما إلاّ من خلال تلك العبارات المسطّرة التّي مثّلت مواضع الاختلاف، وعليه لا يمكن الاعتداد بها في إحداث مستويات مختلفة للعالم الرّوائي، لأنّها لن تَعدُو إلاّ أن تكون مرادفات، وحسب، لكن التّمايز تعلّق، في الواقع، ببعض العبارات التي تُعدّ مؤشّرات انتقال نحو وضع مختلف، مثل، قوله في النّص الأول"...**على الحكيم شهريار**...لا **تكرري ما قالته الدابة شهرزاد**..و**سالفي كان الأحجية السخيفة**" ويقابله في النّص الثّاني"...**الألوان عليه**...**أختك شهرزاد**....و**شهريار**....

[1] *.واسيني الأعرج :رمل الماية(فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف) ،ص9 .*

[2] *.واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص ص 22 ، 23 .*

يكمن الانفصال والاختلاف الواقع بين النّصين في مثل تلك الألفاظ الدّالة ك(على الحكيم شهريار. الدابة شهرزاد...)، فعلى الرّغم من قلّتها إلاّ أنّ بنية السّرد قامت على وحداتها، خاصّة، إنّ الحكاية الرّئيسة "المفتتح" تستند إلى هذه الشّخصيات التّي حدّدتها الكلمات السّابقة؛ "فالملك شهريار"في "النّص الأوّل"، يقابله "الحاكم بأمره"في"النّص الثّاني"، وهوما سمح للنّص الجديد أن يختلف، حتّى وإن عبرّ عن قضيّة النّص السّابق نفسها، لأنّ وسائله في هذا التّبنين اتّخذت شيئا من التّعقيد، وطريقة توظيفه للقصّة تختلف عن طرائق توظيفه"ألف ليلة وليلة"في النّص الأوّل، وكأنّ اهتمام الرّوائي في النّص لم يكن نقل الأحداث بقدر ما كانت عنايته بالكيفيّة التّي تصنع جماليّة النّص، والتّي من شأنها أيضا تعيين نمط السّرد، فاكتسب النّص الجديد "**جملكيّةآرابيا**"مستوى خطابيا مختلفا من خلال علاقات التّضمين والتّناوب وغيرها.

لهذا كانت عودة المبدع لما هو مرجعي في عمليّة إنتاج النّص الرّوائي لاتعني إنتاج نص مرجعي رغم احتماله ذلك، بل إنّه من الجماليّة توثيق الصّلة بين القارئ والنّص، ولا تتحقّق هذه الصّلة حينما تكون محمولات النّص المبدَع بعيدة عن مدركات المتلقي، ولذلك يؤسّس المبدِع في إنتاجه أيّ نص رؤية خاصّة بالمتلقي، (نحوالمتلقي الضّمني)، حتّى لايتحوّل هذا الإبداع إلى وهم يرفضه المتلقي، ف"تجربة الخيالي من المفروض أن تثير لدى القارئ الحاجة من أجل جعلها ذات معنى ،إذ يمكنه أن يرجع التّجربة إلى مستوى ما هو مألوف إلاّ...أنّها لا يمكنها أن تصبح تجربة إلاّ إذا تجاوزت حدود ما هو المألوف[1]، أي اتّخاذ الألفة علامة للتّغريب .

يمكن اعتبار اشتغال الرّوائي "واسيني الاعرج" في نصّه على المستوي(ما قبل النّص) من متطلّبات جماليّة النّص، خاصّة إذا تعلّق الأمر بما يسمّى التّاريخ ، إذ تصبح هذه المحمولات خارج النّصيّة معالم تأسيس التّخييل، ومن مولّدات شعريّته التّي كثيرا ما تتّجه نحو التّأويل أوالاختيار والانتقاد أوالتّغيير(الموضوع)، عن طريق بناء النّص الرّوائي لمرجعيّته التّخييليّة الخاصّة به؛ "وهكذا يحوّل القارئ لا احتماليّة النّص التّخييلي السّردي إلى احتماليّة الوهم المنتج ذاتيا"[2].

إنّ ظهور نص"**رمل الماية**" في نص"**جملكيةآرابيا**" سمح بإقامة شكل من التّماثل بينهما، لتحديد موقع المرجعي في النّص "**جملكية آرابيا**"، لأنّه من الوهم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد وجودا مستقلا – فهو

---

[1] *.فولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي،من منظور الأنطولوجية الأدبية ،ص25.*

[2] *.كارلها ينزشتيرله :قراءة النصوص التخييلية،سوزان روبين سليمان،إنجي كروسمان،القارئ في النص ،مقولات في التأويل والجمهور،تر حسن ناظم،علي حاكم صالح،ص109.*

يظهر داخل "عمل أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم "[1].وقد أوحى التّوافق الذّي جمع بين جمل النّصين وألفاظهما وفقرهما، باتّساع عمليّة التّكرار وامتلاكها القدرة في مصاحبة (الماقبل النّص)، ولهذا فقد شهدت عمليّة التّكرار عديد أنساق الرّواية، منها:

أولا:**الموضوع**

اشترك النّصان في الموضوع الذّي دعا في كليهما إلى قيام حكم جديد في بلاد غريبة يحكمها نظام مركب بين الجمهورية والملكيّة"**لأنّ البلاد في حالة استنفار والحساد كثيرون والذين يكيدون لنهجها المتطور الجمهوري والملكي في الآن نفسه**"[2]،كما يمكن أن يكون الحكم المقصود بذلك حكما آخر لا يعتقد في الحكم الجمهوري أوالملكي وصاية، وإنّما له قوانينه الخاصّة المستوحاة من أنظمة عربيّة وحكومات متنوّعة، في الغالب، تدلّ عليها مؤشّرات النّصين اللّغويّة، وكذا تعالق النّصين ب"ألف ليلة وليلة" التّي وحدت مضمونهما ووجهت قصديتهما، فكان النّصان يتّجهان إلى رواية الحكايات نفسها.

ثانيا:**الأحداث**

إنّ النّصين ينطلقان، أيضا، من رؤية واحدة في إنتاج الفعل الرّوائي، حيث عبّرت المقتطفات السّابقة "**حين اختلطت الأشواق والألوان**..."عن انطلاقة لفظية واحدة في الرّوايتين، إذ تتولى"دنيازاد"رواية الحدث الفعلي لقصّة الإطار وغيرها من القصص(التّضمينية) التي تتداخل فيها على مستوى النّصين الرّوائيين عن طريق التّناوب أوالتّضمين، لتنتهي القصّة في"**رمل الماية**"بالفصل السّابع عشر، الّذي يخرج فيه الرّاوي"واسيني "لتلبية دعوة محاكم التّفتيش المقدّسة الذّين طالبوه بحرق روايته"**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**"، ثمّ يدوّن في آخر"**رمل الماية**"، عبارة **الجزائر العاصمة الاثنين على الساعة الثالثة فجرا 2/15 / 1988**[3]، بعد أن ذكر ما آلت إليه المدينة"**لقد خسرت روحها وتحولت إلى خراب ملفوف في بياض حليبي معكر بألوان الرصاص الذي يشبه الموت**"[4].

في حين اختتم الرّوائي"واسيني الاعرج" ، "**جملكيةآرابيا**" بعنوان "خاتمة اللّيالي"، حيث سرد فيها الرّاوي

---

[1]. تزفيطان تودوروف:مقولات السرد الأدبي، ص40 .

[2].واسيني الأعرج :رمل الماية ، ص ص 109، 110 .

[3].المصدرنفسه، ص422 .

[4]. المصدر نفسه، ص 422 .

المجهول أوكما وسمته الرّواية "ڤوال آرابيا" الحديث، أيضا، عمّا انتهت إليه المدينة في بلاد آرابيا"**آرابيا تغيرت رأسا على عقب، انتهى زمنها الأول ليبدأ زمن ثان لا أحد يعرف ملامحه التّي هي بصدد التّشكل** "[1]، وقد نسب هذا القول إلى"ڤوال آرابيا"بتدوينه العبارة"**و.أ.ڤوال جملكية آرابيا البائدة، هذه الرقائق لجملكيةآرابيا، في النصف الأول من شهر النار، من سنة الخروج الأخيرة، في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة (1988 –2011)**"[2].

إنّ أحداث التّاريخ المصرّح به في نهاية"**رمل الماية**"(**1988**)أعلنت ارتباطها بأحداث الرّواية"**جملكية آرابيا**"، فالنّص السّابق مثّل مرجع التّاريخي للنّص الثّاني،كما ذهب إلى أنّ بداية"**جملكية آرابيا**" انطلقت من نهاية"**رمل الماية**"، منجزا سابقا عنها، وهذا من شأنه أن يفسّر العلاقة القائمة بين ماهو كائن وما يمكن أن يكون، فهو وضّح حاجة العمل الأدبي إلى ما خارج النّص حتّى يتحقّق التّواصل ولتكتمل القراءة، ولذلك "فالرواية لا تستبدل تاريخا متخيلا بآخر لتقدم التاريخ الواقعي "[3]، بل إنّها تستعمل التّاريخ لخلق مرجعيّة التّاريخي المبتكرة، وهي بذلك لا تفقده الجمال، وإنّما هي من تحدّد جماليّة التّاريخي بشكل جديد .

ثالثا: **الفاعل /الشّخصيات:**

تولّت تأدية أحداث القصص الواردة في النّصين شخصيّات ذاتها، في أغلب الأحيان، وهي تتوزّع على مختلف القصص الموجودة في نصي الرّوايتين:

1.شخصيّات قصّة المفتتح:

لقد أدّت شخصيّة "الحاكم شهريار والرّاوية شهرزاد" دورا رئيسيا في هذه القصّة:حكايات" ألف ليلة وليلة"، التّي مثّلت نصا سابقا لكلّ تلك السّرود المواليّة؛ حيث قام مقام هذين الشّخصيّتين في قصّة المفتتح من النّص اللاّحق الأوّل "**رمل الماية**" كلّ من شخصيّتي"الحاكم شهريار والرّاوية"دنيازاد"، لكنّهما يعوّضان بشخصيّتي الحاكم"الحاكم بأمره" والرّاوية "دنيازاد" في النّص اللاّحق الثّاني "**جملكيةآرابيا**"، وعليه كانت شخصيّة "دنيازاد" هي الرّابط الأساسي بين قصص المفتتح هذه، حيث أدّى فعل التّكرار دورا رياديا في تجسيد الانسجام والتّمويه داخل هذه الخطابات، مع وجود شخصيّات أخرى توزّعت على مستوى تلك القصص

---

[1]. واسني الأعرج:جملكية آرابيا،ص659 .

[2]. المصدر نفسه،ص ن.

[3]. المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية ،ص44 .

ك؛ قمر الزمان، الوراق، الوزير...

2.شخصيّات قصّة الإطار:

اتخذت هذه القصص طرقا مختلفة في ارتباطها بالقصّة الرئيسة(المفتتح)، فقد تتّصل القصص فيما بينها عن طريق التّناوب (alternance)، وأحيانا يرجع إليها الرّوائي من خلال تضمينها(enchaissement) في القصّة السّابقة،كما يمكن أن تعتمد طريق التّسلل(enchainement) الذي"يقوم على رصف مختلف القصص ومجاورتها: بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية "[1]، كما هو معتمد في قصص "ألف ليلة وليلة"، وبالتّالي حاكت الرّوايتان آليات السّرد في"ألف ليلة وليلة"،كما حاكت قصصها، وهو ما يفسّر اعتمادهما لقصة"التّاجر معروف وفاطمة العزّة" في النّصين، مما أدّى إلى توظيف الشّخصيات نفسها على مستوى النّصين في هذا الإطار،كالآتي:

شخصيّة **بشيرو المورّو**:

وهي من قصص الإطار وقد برزت في النّصين، أيضا، واحتلت المساحة الأكبر من الرّواية، فقد تتبعها الرّاوي منذ واقعة المحرقة في الأندلس ومحاكم التّفتيش إلى حادثة الهروب في سفينة الإرمادة وحادثة الكهف والبعث ، ثمّ انتهاء إلى بلاد "**آرابيا**"، هذه المملكة الجديدة في ليلة الليالي"**جملكية آرابيا**" وإلى بلاد "**نوميدا أمدوكال**"في "الليلة السابعة بعد الألف" في"رمل الماية"، فقد ظهرت بالتّصور نفسه في الرّوايتين، وكذلك الشّأن مع من رافقها من شخصيات،مثل؛ "شخصية مريوشا أو مريانا" وشخصية"عبد الرحمان المجدوب"....

شخصيّة **أبي ذر الغفاري .رضي الله عنه** .

عالج النّصان؛ السّابق واللاّحق هذه الشّخصية من وجهة نظر واحدة، حيث ،غالبا، ما تتماهى هذه الشّخصية بشخصيّة "بشيرالمورّو"، فتتجلّى فيها عن طريق التّضمين لتوحي بارتباط الشّخصيتين وتماثل مصيرهما، وكثيرا ما يتكرّر هذا المصير بإشراك شخصيّات أخرى في اقتسام القدر بينهم ،مثل؛ شخصية الحلاج، وابن رشد وغيرهما ، وكلّها شخصيّات شغلت الدّور نفسه في الرّوايتين مع تباين واضح في أن حجم استيعاب رواية "**جملكيةآرابيا**" للآليات السّابقة وتفعيلها كان أكبر ممّا هي عليه "**رمل الماية**" .

[1].تزفيطان تودوروف:مقولات السرد الأدبي ،ص56 .

رابعا: **المكان /الزمان**

لقد اتّسع النّصان الرّوائيان "**رمل الماية** "و"**جملكيّةآرابيا**" لتأدية مختلف أفضيّة القصص السّابقة التّي تتماهى بين الواقع والتّخييل؛ فمن فضاء الأندلس إلى فضاء الشام ومن فضاء الحكم في فترة الخلافة الأمويّة إلى فضاء الحكم في زمن"الجملكية"بأرض" آرابيا"، وذلك على مستوى رواية "**جملكيّة آرابيا**":"**عند اللحظة الفاصلة بين الحرائق الأخيرة التي اجتاحت ساحات آرابيا العامة وآخر الكذبات التي غزت قصر عزيزة وبقوة...لعبت دنيا آخر الورقات لتسمع صاحب "جملكيةآرابيا"الحاكم بأمره الغارق في غيه كل الحكاية**"[1].

كما اتّسم الفضاء ،أيضا، بوصف الحكم في زمن"الجملكيّة"، لكنّه فضاء تمثّله أرض"نوميدا أمدوكال" في رواية "**رمل الماية**" وليس أرض "أرابيا": "**يقال أنه في الأزمنة البعيدة كانت جملكية نوميدا–أمدوكال زهر البساتين...ولم يبق بالجملكية إلا النخيل الذي قاوم الزمهرير والرياح الساخنة القادمة من شقوق صخر الصحاري،كانت الفخار الملون بسبعة ألف لون والتبر والذهب والأحجار الكريمة..**"[2]، وكذا ما يتخلل هذه الأراضي من أفضية أخرى على مستوى النّصين معا :"السّابق"أو"اللاحق".

خامسا ،**التّقسيم والتّبويب:**

لقد أبدى النّصان(النّص السّابق والنّص اللاّحق) توافقا كبيرا بينهما، بل تكاد الحال تتطابق على تلك المستويات السّابقة من الموضوع والحدث والشّخصيّات والمكان والزّمان، وهو أمر استدعى التّطلع إلى معرفة العلاقة القائمة بين النّصين على مستوى الفصول والتّفريعات، هل يتطابق النّصان في عمليّة التّبويب والتّقسيم؟ أم يحدث بينهما تباين ما؟ وحتّى يتسنّى وصف هذه الحال من النّصين، يجب الوقوف أوّلا عند نقاط الاتّفاق بينهما أو الاختلاف.

الاتّفاق : اعتمدت رواية"**رمل الماية**" تقسيم مادتها إلى فصول، حيث تمتّد هذه الفصول من الفصل الأوّل وتنتهي عند الفصل السّابع عشر، وقد اتّفقت رواية "**جملكية آرابيا**"مع هذا النّص السّابق"**رمل الماية**" في عدد الفصول الّذي قدّر أيضا بسبعة عشر فصلا.

---

[1] .واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص15.

[2] .واسيني الأعرج :رمل الماية،ص108 .

الاختلاف: اختلفت "**جملكيةآرابيا**"مع النّص"السّابق"في تحميل فصولها عناوين دالة على مضامينها بينما تجرّدت رواية"**رمل الماية**" من هذه العناوين، حيث ابتدأ "النص اللاحق" بفصل أولي موسوم ب"واو الحق" و انتهى إلى الفصل السابع عشر المعنون ب" لطخة الوراق" .

لقد اعتمد "النّص اللاّحق"، رواية"**جملكيةآرابيا**"، مادة سابقة عن الفصل الأوّل المتعلّق ب"رمل الماية" ووسمها بعنوان "مقام اللّيالي"،كان هذا القسم بمثابة تمهيد للأحداث التّي عرفت انطلاقتها الفعليّة مع الفصل الأوّل، وكذلك خُتمت الرّواية"**جملكيةآرابيا**"بقسم آخر تال للفصل السّابع عشر، يحمل عنوان"خاتمة الليالي"، ممّا جعل النّص الثّاني يمتد إلى حجم يقدر ب ستمائة واثنين وستين صفحة(**662**)، بينما النّص الأوّل لا يزيد عن أربعمائة واثنين وعشرين صفحة(**422**).

خُتمت رواية"**رمل الماية**"بتسجيل موقف الرّاوي"واسيني"من موضوع الرّواية في الفصل السّابع عشر والأخير، هذا الفصل الذّي أعلن فيه البطل "واسيني" تخليه عن روايته "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**" لتحفظها شخصية "مريوشا" خوفا عليها من بطش الحاكم؛"**واسيني لم خرجت اليوم،حالة الحصار أعلنت ابتداء من هذا الصباح !!؟**

أنا ذاهب إلى محاكم التفتيش يا ماريوشا، لقد طالبوا بحرق رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ومصادرتها هاهي ذي نسخة موجودة عندي وضعتها داخل كيس بلاستيكي وأغلقتها بإحكام، خذيها وارميها في البحر واتركيها هناك ربما وجدها شخص طيب سيعرف كم كنا غرباء في هذه المدينة :وسيعرف كيف كنا نعيش في عصور الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة"[1].

أماّ، "**جملكيةآرابيا**"، فانتهت بعنوان إضافي زيد عن "الفصل السّابع عشر" الذّي انتهت إليه "**رمل الماية**"، وهو"خاتمة اللّيالي"وقد تولّى عرضه راو عام "**ڤوال آرابيا**"، بيد أن الرّاوي في الجزء الأخير من النّص الأوّل كان البطل"واسيني "، حيث قام" **ڤوال آرابيا** "بعرض انطباعه عن هذه المدينة، كما عرض الرّاوي "واسيني"،سابقا ،وذلك في قوله :"**أستطيع أن أنسحب اليوم مرتاحا من مشهد لم يعد لي، ولم أعد قادرا على تحمل سرعة دورانه الكبيرة ؛ ليس مهما ، الأهم أن شيئا ما فيها مات وكان يجب أن يموت**

[1] .واسيني الأعرج :رمل الماية ،ص421 .

ليفتح مسالك الحياة على الأقل...أدرك جيدا بعد كل هذا الزمن أننا إذا عرفنا شيئا ما عن حكايات ليلة الليالي التي انفصلت بشكل غريب عن الألف السابقة"[1] .

سادسا، **العنونة:**

مهما تجرّدت الرّواية "**رمل الماية**"من اعتمادها عناوين داخليّة في متنها، ومهما أطّرت الرّواية "**جملكيةآرابيا**" بوجود عناوين فاصلة، فإنّ ذلك لا يقع في موضع خلاف بيّن بينهما، لأنّ محتوى الفصول نفسه على مستوى النّصين"السّابق"و"اللاّحق"، وكأنّ هذه العناوين المائزة في النّص الثّاني" **جملكيةآرابيا** " محاولة استدراكيّة من قبل الرّوائي لتسجيل ما فاته من تمفصلات على مستوى النّص السّابق" **رمل الماية** " والتّي ظهرت على هذا النّحو:

-عنوان الرّواية الرّئيس في النّص الثّاني "**جملكيّةآرابيا**" عنوان دال على محتوى الرّواية في النّص الأوّل، الذّي روى قصّة الحكم في"جملكيّة نوميدا"، في حين حمل هذا النّص الأخير عنوانا رئيسا وهو"**رمل الماية**" الذي أشار إلى طبيعة هذا المكان المطل على مياه البحر ورماله، وبذلك دلّت كلمة الماية على الماء أوكما تستعمل في بعض اللّهجات العامية ب"الميه".

-يتعالق عنوان النّصين الفرعيين كليهما بالمنجز التّراثي"ألف ليلة وليلة"، فيحمل النّص السّابق؛"**رمل الماية**" العنوان:"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ويتكرّر هذا العنوان الفرعي بشكل آخر في النّص اللاّحق"**جملكية آرابيا**" من خلال العنوان :"حكايات ليلة الليالي" .

ممّا سبق يتبيّن أنّ كلّا من النّص السّابق"**رمل الماية** والنّص "اللاّحق" **جملكيّةآرابيا**"يتطابقان في عديد الأشياء، حيث بدا وكأنّ " النّص الثّاني"**جملكيةآرابيا**" إعادة للنّص الأوّل"**رمل الماية**"، طبعا، قد يصحّ هذا الاعتبار إذا قرئ النّص الأوّل قراءة متلق بسيط، لكن إذا قيل على إثر هذه القراءة: لماذا يعيد الرّوائي كتابة هذا النّص الرّوائي؟ففي هذه الحال يُطلب رؤية قارئ خبير يسمح بتلقي النّص بوجهات مختلفة، حيث يحدث انتقال نصي من المستوي(م)ب أ(س ع) إلى مستو ثان(م') يجعل الناتج نصا جديدا، أ(سَ عَ)، يحمل إمكانيّة احتواء النّص الأوّل ، وهو ما يتكفّل به فعل التّخييل، إذ يمنح تلك الأنساق"شحنة دلاليّة جديدة تتجاوز

[1]: واسني الأعرج: جملكية آرابيا، ص659 .

دلالاتها الطّبيعية التّرميزية التّي يدركها القارئ من خلال المعنى اللغوي العام"[1].

من ثمّ، يمكن عد"**جملكية آرابيا**"جزءا آخر ل"**رمل الماية**"، والرّوايتان بدورهما جزءا "ألف ليلة وليلة" ،ففيهما يتقدّم الزّمان رويدا، إلاّ أنّه يحتفظ بخصوصيّته؛ فلإن دلّ هذا الزّمان على أزمان جديدة، وربمّا أشخاص جدد، إلاّ أن إعادة النّص الثّاني للشّخصيّات نفسها وغيرها من الأشياء السّابقة، يمكن أن يؤوّل؛ بأنّ تاريخ هذه الشّعوب يتكرّر ولا يتغيّر عبر الزّمان، إذ مهما أشار النّص إلى دلالات جديدة أو عبّر عن أزمان تاليّة أخرى، فستظلّ شخصيّة"شهريار"نموذج الحاكم القويّ ورمز سطوة الظّالم على المظلوم في الأزمنة المختلفة، وفي الواقع، ما نهاية زمان حاكم ما إلاّ بداية لمثله من جديد في صورة أخرى، وهو ما حاول الرّوائي"واسيني الاعرج" أن يعبّر عنه، باستقصاء نسق التّاريخ.

نتيجة:

لقد تمظهرت عمليّة التّكرار بأفعال التّاريخ الثلاثة؛ فكان منها الاهتمام بأزمان معيّنة (زمان الخلافة الأمويّة، زمان محاكم التّفتيش في الأندلس، الثورة الجزائرية، الثورة العربية الكبرى،...) وكذا أماكن متخصّصة (الأندلس، الجزائر ومدنها المختلفة، الشام، بيروت، العصفورية، القدس، نيويورك...).

كما قام الفعل الرّوائي بتبني عديد الفواعل(منها الشخصيّات الثوريّة، السياسية، الدينيّة، الفلسفيّة، الأدبية، الموسيقية ،التشكيليّة ،المسرحيّة ...)التّي أدت إلى تمثّل قضايا الحكم والسلطة والهويّة وغيرها، وهذا ينفي استقلاليّة العمل ذاتيا، فأي عمل أدبي"تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل"[2]، وقد أسهم التّكرار في فرض هذا الوجود المتعدّد الأنساق (داخليا وخارجيا)، وكان أن وسمت هذه الأعمال بالتّاريخيّة، لدلالتها على عالم ممكن يعادل التّاريخ في معظم الحالات .

فإن كان التّكرار قد قيّد هذه القضايا بمختلف مكوّناتها وأنساقها، وعرّفها في أزمان وأمكنة وبواسطة فواعل بذاتها، فهل يتّخذ "التّحول" السّبيل ذاته في التّعريف بهذه القضايا أم إنّ عمليّة التّحول تطلّبت صياغة مختلفة وبالتّالي أشكالا روائيّة متميّزة.

---

[1]:سعيد جبار:من السردية إلى التخييلية،بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي،منشورات ضفاف،منشورات الاختلاف،دار الأمان،المغرب،ط1 ،1434 هـ،2013 م،ص 113 .

[2]:تودوروف: مقولات السرد،ص 40.

2 .2 – فعل ا لتّحـــول*:

لا يختلف التّحول عن التّكرار في حاجته ل(الماقبل النّص) في عمليّة إنتاج النّص، فلا يمكن تصوّر بناء نص جديد ينقطع عن كلّ إمكانيّة سابقة، فلابدّ لهذا العمل من تصوّر ما، ووجود تصوّر يكفي لإثبات وجود سابق، لكنّ الأمر يتعلّق بعلاقة هذين التّصوّرين الأوّلي(الخيال) والتّالي (المتخيّل)، أي بطريقة ضمّ السّابق للاّحق لإنتاج التّاريخي. بين فعل كائن وفعل يكون (النّص الرّوائي).

لذلك كانت حاجة فعل التّاريخ لعمليّة التّكرار سرّا من أسرار تمايز فعل الرّواية، وهذا التّمثّل التّاريخي لايتحقّق بتصوّر مماثل فقط، بل إنّ اختلاف صور التّكرار يحدث اختلافا في التّاريخي، إلاّ أنّ إحداث هذا الاختلاف في الفعل الرّوائي يتطلّب استعمال عمليّات التّحوّل مثلا، لأنّها يمكن أن تنتج فعلين مختلفين ؛أحدهما سيحتوي الفعل التّاريخي الكائن، فتكون الرّواية إذ ذاك إمكانيّة من إمكانياته المحقّقة وإن كانت مختلفة عن فعل التّاريخ.

أمّا الثّاني فيتجاوز الفعل التّاريخي لتكون الرّواية نصا متغيّرا تماما عن (الماقبل النّص)، خاصّة إنّ ؛"المتغيّر هو ما يصنع الشّكل الرّوائي وليس المغلق، وبين نصوص الرّواية تنشأ دائما علاقات توتّر واستبدال هي التّي تدمجها في جدليّة الإنتاج الفنّي التّي تفترض بدورها وجود توتّر اجتماعي وفنّي، وتعارض بين الامتثال للمعيار والاغراق عنه أو القطيعة معه"[1]، فيخترق فعل الرّواية فعل التّاريخ بواسطة التّحوّل لتتّسع المسافة بين الفعلين(التّاريخ والرّواية). وكلّما اتّسعت المسافة لتتجاوز التّاريخ وتتخطّاه كلّما كان هناك عالم ممكن متجاوز للتّاريخي، وكلّما ظلّت هذه المسافة متّصلة بالتّاريخ ولم تنقطع عنه مع اختلاف،كلّما أنجز عالم ممكن دون التّاريخي .

إذن، يحدث فعل تحوّل التّاريخ شكلين متمايزين لفعل الرّواية، يمكن أن يدلّ عليهما المتغيّر والمختلف كانعكاسين لعمليّة انتقال فعل التّاريخ من (الماقبل النّص) إلى (النّص المتخيّل)، أي إنّ عمل أفعال التّخييل

---

*حول :حاء،واو،لام،أصل واحد وهو تحرك في دوران،وقولهم استحلت الشّخص،أي نظرت هل يتحرك، والتحول: التنقل من موضعٍ إلى موضع، والاسم الحِوَلُ. ومنه قوله تعالى: ﴿خَالِدِينَ فِيهَا لاَ يَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلاً﴾[الكهف- 108-] . ويقال أيضاً: تَحَوَّلَ الرجلُ، إذا حمل الكارَّ على ظهره. وتَحَوَّلَ أيضاً، أي احتال من الحيلة. ينظر ،ابن فارس:معجم مقاييس اللغة،تح عبد السلام محمد هارون ، ج2 ،كتاب الحاء ،مادة (حول) ، ص 121 وينظر، الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية "،تح أحمد عبد الغفور عطار، ج4 ،مادة(حول)،ص1680 .

1:كريزسنكي: من أجل سيمياء تعاقبية للرواية ،ص ص 206، 207 .

ستتّخذ من(الماقبل النّص) مراجع للتّاريخي لإنتاج الفعل الرّوائي؛ وهذا لن يعني التّطابق،كما هو الحال، في عالم ممكن معادل للتّاريخي، ولكنّها تتّصل وتنفصل من حين لآخر بفعل التّاريخ، القصد في ذلك أن يحدث التّحوّل من المستوي(م) إلى المستوي(مَ)، دون أن يلتزم التّكرار والتّماثل ل(م)، ولكن الاختلاف والتّغيير* سيسم(مَ)، وقد يدلّ التّكرار على الثّبات الذّي يحسبه سعيد يقطين مقولة من مقولات وجود الجنس الأدبي، في حين تؤدّي مقولة التّحوّل إلى وجود النّوع، والتّحول مبدأ كلّي يتعلّق بكلّ الظّواهر والأشياء، ويختلف عن الثّبات في كونه لا يتّصل بالعناصر الجوهريّة، ولكنّه يتّصل بالصّفات البنيويّة للشّيء، وهذه الصّفات قابلة للتّحول كلّما طرأت عوامل جديدة، تؤثر في الظاهرة وتعطي لصفاتها أوضاعا تتحدد بفعل الشروط المحيطة بها [1].

قد يكون استعمال لفظ التّحوّل معنى فضفاضا لا يتوقّف عند إجراء الاختلاف والتّغيّر، ولذلك فدلالتهما في هذه العمليّات التّحوليّة تُصير إلى القدر الذّي يمنحان فيه العمل الأدبي اتّجاهين للتّاريخي (المتجاوز لفعل التّاريخ ودون فعل التّاريخ) مع وجود حركات تحوّليّة أخرى متنوعة ودقيقة تشتغل على مستوى اللّغة والأسلوب وكذلك المضمون، والتّي بيّنها "جيرار جنيت" في قضيّة المتعاليات النّصيّة، وعليه فوجود التّحول يحقّق على الأقل التّغيّر والاختلاف على مستوى فعل الرّواية بنقلها من حالة إلى أخرى سواء على مستوى البنية أوالدّلالات، ولإحداث هذا التّغير يمكن أن" تتدخل عوامل معيّنة تتصل مثلا بالزمن،فالصيرورة التّاريخيّة تحيل الشيء أو الظّاهرة من وضع إلى آخر...وتكتسب الظّواهر سمات تختلف باختلاف الزمن"[2]، فالزّمان هو ملكة التّاريخي وهو فعله المؤسّس للحقيقة أو الكينونة، ولا مناص من وجود موسوعة تجمع المبدع والمتلقي ، ولو في أدنى الحقائق.

2. 2 . 1 . متغيّر فعل الرّواية:

يعدّ التّغيّر طريقا من طرق التّحوّل ، لأنّه يعبّر عن انتقال الفعل من حال أولى إلى حال ثانية ، وهوعلى

---

*: يعود استعمال مصطلح المتغير والمختلف لما يوحي بهما مفهومها اللغوي (غيّر واختلف)؛**غيّره** جعله على غير ما كان عليه،غيّر الشيء :بدّل به غيره،تغيّر مساره:توجّه وجهة غير التي كان يقصدها .... التغيير: هو إحداث شيء لم يكن قبله.و التغير: هو انتقال الشيء من حالة إلى حالة أخرى، **واختلف**:عاكسه الرّأي ،اختلف ضد اتفق ،والاختلاف :التردد،الشيئان لم يتفقا ولم ينساويا، لم يشابهه،اختلف أهل العلم :يتفقون في الجوهر ويختلفون في نوافل الأمور،ينظر ينظر،الفيروزبادي:القاموس المحيط،باب الغين ،فصل الراء،مادة(غ ي ر)،ص 453 .وباب الفاء،فصل الغين،مادة(خ ل ف)،ص ص 807 ،808 .و ينظر الشريف الجرجاني(علي بن محمد بن علي الزين) (ت816 هـ):التعريفات ،ج1 ،ص 63.

[1].ينظر،سعيد يقطين:الكلام والخبر،مقدمة للسرد العربي،المركز الثقافي العربي،المغرب،بيروت،ط1 ،1997 ،ص181.

[2]:المرجع نفسه، ص ص 181 ،182.

مستوى الفعل الرّوائي ينتج نصّا مغايرا ل(ماقبل النص)، أمّا معنى التّغيير، هنا، فهو تقديم فعل يتجاوز التّاريخي بتجاوزه الزّمان في شكل معيّن، ويمكن تمثّل ذلك في نص "واسيني الأعرج"؛**2084 ،حكاية العربي الأخير**" و"**سيرة المنتهى ،عشتها كما اشتهتني**"حيث تعلّق هذان النّصان ب(الماقبل االنّص) في جوانب معيّنة ثمّ انفصلا عنه لتأدية تصوّر جديد .

يتجلّى هذا التّصوّر من خلال استشراف الرّوائي لعالم مستقبلي تمضي أحداثة سنة"2084" إلاّ أنّ هذا الزّمان لم يكن سوى ممارسة تحوّل على فعل التّاريخ، حيث ارتبط هذا الفعل الزّماني بما عاشه الإنسان العربي في العصر الحديث من قهر داخلي(الحكومات وسلطة الحكام) ، وخارجي (تسلط العالم الغربي؛ الأوربي والأمريكي والإسرائيلي...وقتلهم للشعوب واضطهادهم باسم الإرهاب وحقوق الإنسان في الوقت نفسه) ،لتنتهي هذه الأحداث بدمار الإنسان العربي وانقراضه، ولم يبق سوى عربي أخير(آدم) الذّي تتجلّى من خلاله عمليّات الانتقال، أي التّحوّل من عالم أول إلى عالم ثان .

التزم إجراء التّحول أسلوب الإنماء والتّطوّر(المكاني، الزّماني، الفواعل) لإحداث التّغيّر، وهذا التّطوّر هو ما جعل النّص الرّوائي يتّصل بالتّاريخ حتّى وإن انقطع عنه في مرحلة ما، ومن تلك اللّحظات التّاريخيّة التّي اتّصل بها هذا العمل الرّوائي"**2084** "، هي رواية"جورج أورويل"*؛"**1984** "[1] التّي مثّلت عملا سابقا، قد تعلّق به نص"واسيني الاعرج" وتأثّر بوجهات النّظر التّي عبّرت عنها تلك الرّواية،كما اتّصلت رواية"**سيرة المنتهى**" بالحياة الماضية "لواسيني الاعرج" التّي روت فيها طفولته مع أهله؛ خاصّة مع المتوفّيين منهم، ثمّ إعراجه نحو زمان لاتاريخي التقى فيه بكلّ أولئك الّذين لم يلتق بهم؛ إمّا لوفاتهم أو لانتمائهم الخيالي.

إذن، اتّسعت المسافة بين فعل التّاريخ وفعل الرّواية لتبلغ اللاّتاريخي، فنشأ عمل متحوّل عن التّاريخي ، ولكنّ التّحوّل فيه لا ينقطع عن التّاريخ مهما تباعدت المسافة بين الفعلين، ولهذا فهو أقرب إلى أن يوصف بالتّغيّر الزّماني أوالمكاني أو الفاعلي، لأنّه امتدّ إلى (الماقبل النّص) بأحد تلك الأفعال وانقطع عنه في الوقت

---

[1] *لقد سبق التّعريف بهذا العمل في الفصل الأول ،ينظر ص 67.*

* *:جورج أورويل، « George Orwell »كاتب بريطاني،اسمه الحقيقي "أريك آرثر بلير"(Eric Arthur Blair)،ولد في "موتيهاري بالهند" عام 1903 .خدم في الشرطة الملكية الهندية في بورما(1922، 1927)،ثم عاد إلى أوربا وعاش في فقر شديد لسنوات عديدة،وقد وصف هذه التّجارب في كتابيه" داخل وخارج باريس ولندن(Down and out in Paris and London)و"أيام في بورما"(Burmese days)1934،انضم مدفوعا بنزعته اليسارية إلى القوات الجمهورية في إسبانيا التي كان طرفا في الحرب الأهلية بإسبانيا،وقد صوّر ذلك في كتابه"الولاء لكاتالونيا"(Homage to Catalonia)1938 ،ثم خضعت قناعته للتّغيير فأصبح معاديا لكل أشكال الاستبداد،قلقا بشأن الحرية الفردية،وهو ما تجلى في قصته الوهمية"مزرعة الحيوان"(Animal faem)،(1945)وروايته الهجائية"1984"(1949)،توفي في 21 يناير 1950 .ينظر، جورج أورويل :مزرعة الحيوان،دار الهلال للطباعة والنشر،2008 ،لبنان،ص5.*

نفسه بأحد تلك الأفعال نفسها، يمكن تحديد هذه التّغيّرات (انقطاعا واتّصالا) على مستوى نص " **2084، حكاية العربي الأخير**".

2. 2 . 1. 1. العنوان:

-إنّ رواية"**2084، حكاية العربي الأخير** " تتقاطع مع رواية"1984"، بل وتكمّلها؛ شكلا ومحتوى وعنوانا، ولذلك لا تغيب المحاورة بين المنجزين، إلى حدّ يحاكي فيه النّص اللاّحق النّص السّابق رواية "1984" ويتعالق معه في جوانب عديدة، منها العنوان .

يعدّ العنوان صورة من صور النّص الموازي أوالمناص (paratexte)، ولمّا كان العنوان العتبة الأولى في قراءة النّص فإنّ ذلك سيؤثّر في رؤية المتلقي التّي توجّهه نحو بناء دلالات معيّنة، فقد أحالت رواية " **2084 ،حكاية العربي الأخير**" إلى النّص السّابق (1984)، مشيرة بلفظ مباشر إلى العنوان الرئيس؛ الذّي تميّز ببنيته الرّقميّة، ليس هذا وحسب، وإنّما تجاوز العنوان تلك الموافقة العدديّة إلى دلالة الرّقم في حدّ ذاته، حيث يحمل الرّقم المسجّل في النّص الأوّل معنى استشرافيا لحياة مستقبليّة مختلفة عن زمان كتابة الرّواية، هذا وقد تبيّن أنّ النّص (1984)، قد كتب وأصدر، في واقع الأمر، مابين سنتي(1947-1948)[1] ، إلاّ أنّه حمل عنوانا رقميا "1984 "يمثّل مقلوب(آحاده وعشراته) رقم سنة إصداره في"1948 "، وهو عدد يعبّر عن زمان مستقبل يزيد هذا الزّمان عن سنوات معاصرته بحوالي "ست وثلاثين سنة".

ليأتي النّص الرّوائي "2084" ل "واسيني الاعرج" فيحوّل هذا الزّمان المستشرف في رواية "جورج أورويل" إلى زمان ثان متغيّر، حيث اشتقّ من هذا العنوان عنوانا رقميا آخر، موازيا لدلالته ومستشرفا له ب"مائة "100 سنة"، عرض فيه حياة العربي في نظام قد قهره وردّه إلى عصور بدائيّة، أبادت كلّ العناصر البشريّة العربيّة، لذلك ذيّل الكاتب "الاعرج"روايته بعنوان فرعي(**حكاية العربي الأخير**)، إيذانا منه بانقراض هذا الجنس العربي، ولكنّ هذا العنوان الأخير، لم يكن، في واقع الأمر، إلاّ مناصا آخر عن رواية "جورج أورويل" التّي ممّا أُخبر في حقّها؛ إنّها رواية حملت في بداية كتابتها عنوانا فرعيا،أيضا،هو"**الرجل الأخير في أوروبا**"[2]، وهذا يؤكّد أنّ تعلّق النّص الثّاني بالنّص الأوّل كان تعلّقا جليا ومباشرا عن طريق التّكرار في جوانب عديدة، ومع

---

[1]: لقد تنبأ جورج أورويل في نصّه الرّوائي هذا بالأحداث الديكتاتورية التّي سيعيشها مجتمعه في سنوات مستقبليّة وهي سنة 1984 ، في حين أنّ التاريخ الحقيقي لكتابة نصّه،هو سنة 1948 ، ينظر الموقع: http://ar.m.wikipedia،1984 org

[2]: لقد قيل إن"جورج أورويل" ذكر في خطابه إلى الناشر"فريديريك واربيزغ" بتاريخ 22-أكتوبر -1948 (قبل ثمانية أشهر من صدور الرواية)،إنه حائر بين هذا العنوان "الرجل الأخير في أوروبا" و1984 ،فاقترح عليه الناشر أن يختار الثاني لأنه سيحقق رواجاتجاريا)،ينظر الموقع : .org. 1984 ،http://ar.m.wikipedia

ذلك ففي العنوان الثّاني تجاوز للحقيقة الكائنة في الماضي، وإيهام بحقيقة أخرى يتحوّل فيها من أثر التّكرار نحو فعل التّغيّر في العنوان ودلالته.

إذن، لم يكن من الصّدفة اختيار "واسيني الاعرج" لعنوان روايته عنوان النّص السّابق نفسه(1984)، بل إنّ كلّ أجزاء النّص الرّوائي اللاّحق(2084) ومؤشّراته تعود إلى النّص السّابق وتتعلّق به في شكل متعاليّات نصيّة(متناصيّة).

2 .2 . 1 .2.تشكّل السّرد

يقصد به البحث في النّمط السّردي الذّي شكّل رواية"واسيني الاعرج"، (2084)، مع تحديد مدى استيفائه لأساليب السّرد في النّص الأوّل (1984) أو معاينة إمكانية تغيّره عن حال النّص السّابق، وهو أمر يهدف إليه فعل التّغيّر، إذ يؤدّي، غالبا، إلى إكساب العمل الأدبي نمطا جديدا يشتقّ ممّا قبله ويغايره، ولذلك يمكن معرفة حقيقة هذا الشّكل الجديد من خلال اتّصاله ببنية النّص السّابق ل(جورج أورويل)، ثمّ تقدير درجة اتّصاله بهذا النّص و تواصله معه، أو إنّه يمكن أن يكون اختلافهما وانقطاعهما سببا لتحقّق هذا النّمط.

لابدّ أنّ تجليّات هذه الصّورة تتمّ من خلال تمثّل حقيقة العلاقة بينهما التّي لا تكاد تبدي اختلافا بين النّصين، فقد اقتفى النّص اللاّحق آثار النّص السّابق في بنيته، كما إنّه اعتمد طريقته في السّرد، في معظم الأحوال، إذ سلك النّص اللاّحق بنية سرديّة كلاسيكيّة بسيطة لا تختلف عن بنية النّص السّابق، الذّي اعتمد فيه صاحبه تسلسلا زمانيا استمراريا، في الغالب، حيث تشكّلت فيه الأحداث متتابعة ومتتاليّة زمانيّا، لا تعتريها تقطيعات زمانيّة أوسرد معقّد بتضميناته، إنّما خلت المدوّنتان من كلّ تلك الأنظمة التّركيبيّة الحديثة، بل إنّ طريقة الوصف جاءت على نحو النّص السّابق، أيضا، اعتمدت عرض الشّخصيّات ووصف شكلها ومظهرها ومنزلتها في المجتمع وتحديد انتمائها السّياسي، بل إنّ النّص الثّاني يكاد يتّفق مع النّص اللأوّل في خطّة بناء النّص وحبكته وهو ما تجلّى من خلال هذه الاستفتاحات في النّصين :

إذ عرض النّص الأوّل الزّمان ومظهر الشّخصيّة "ونستون سميث"داخل فضاء معيّن من برج النّصر الذّي يعود إلى الحزب الحاكم ، على هذا النّحوّ:

"كان يوما باردا من أيام نيسان بسمائه الصّافية، وكانت الساعة تشير إلى الواحدة بعد الظهر، عندما كان ونستون سميث، بذقنه المنكفئة على صدره اتقاء لريح باردا، ينسل مسرعا عبر الأبواب الزجاجية لمبنى

النصر...كان الممر الذي يجتازه عابقا بروائح الملفوف...وعند نهاية هذا الممر علقت صورة ملونة وذات حجم كبير...وكانت تمثّل وجها ضخما يربو عرضه على المتر ،وهو وجه رجل في الخامسة والأربعين ،ذو قسمات جميلة وإن كانت لا تخلو من خشونة وصرامة ،ويبرز فيه شاربان أسودان كثّان .مشى ونستون باتجاه السلالم للصعود ...كانت الشقة التي يقصدها ونستون في الطابق السابع ... كانت تنتصب صورة الوجه الضخم لتحدق في وجه كل قادم ...يعتقد أن العينين تلاحقانه وكان يوجد أسفل تلك الصورة عبارة بارزة تقول :"الأخ الكبير يلاحقك""[1].

اتبّع النّص اللاّحق"2084" نص "1984" في استفتاحيّته بذكر الأحداث نفسها تقريبا، ومن ذلك قوله في هذه الفقرة :"**أول الخريف 22 سبتمبر، أربعة أشهر وتسعة أيام ...نزل الليل بسرعة على قلعة أميروبا، لاشيء في الطابق السابع إلا الصمت وبياض مبهم ...الغرفة البيضاء التي تحتل الطابق السابع والأخير كله،هي أهم وأعلى مافي القلعة .تطل على الكل....في عمق المثلث الخفي، والتقاء الحائطين القديمين،يتكوم ليتل بروز، الجنرال مالكوم بلير ،بحيث يرى الكل ،ولا أحد يراه ،لا أحد يعرف وجهه إلا الصورة الوحيدة....يظهر فيها ليتل بروز بوجه مدور مثل طفل أبله، برأس كبيرة كأنه في النزع الأخير من سرطان دماغي .ملامحه أقرب إلى ملامح موسوليني في عز أيامه .وعلى الرغم من سنه غابت كل التجاعيد من على وجهه..**" [2]

اتّفقت الفقرتان، تقريبا، في طريقة عرضهما للشّخصيّة، وكذا في وصفهما لأجواء المكان، حيث تموضعت هاتان الاستفتاحيّتان خلال الصّفحتين الأوّليتين من النّصين" السّابق واللاّحق"، وهو بهذا الشّكل أكّد على صيغة التّشابه الواقع في نظام السّرد في النّصين، وقد حدّد طبيعة هذا النّظام نمطا موّحدا للسّرد في معالجة الموضوع.حيث أنّ شكل السّرد تطبعه قدرتان؛ القدرة على نشر علاماته على امتداد القصّة، والقدرة على إدراج توسّعات غير منتظرة ضمن تلك الامتدادات، هاتان القدرتان تتيحان للسرد حرية في التّصرف، وميزة السرد هي التّي تسمح بإدخال مثل هذه الانزياحات داخل اللّغة.[3].

لهذا اتّصل نص"**2084** " بنص"1984 "في امتداده للماضي وانفصل عنه في استمراريّته المستقبليّة ،فصنع بذلك نمطين للسّرد؛ الأوّل استعاد فيه التّاريخ الماضي وحاوره باعتبار امتلاكه أسانيد (الماقبل النّص)

---

[1].جورج أورويل: *1984* ،ص ص ،*8 .7*.

[2].واسيني الأعرج: *2084* ، ص ص *13* ،*14* .

[3].ينظر،رولان بارث:التحليل البنيوي للسرد،طرائق السرد،ص*30*.

،أمّا الثّاني فقفز فيه نحو استشراف المستقبل وتجاوز التّاريخ الماضي نحو التّاريخي، أيضا، لأنّه في صناعة عالم المستقبل استند إلى طريقة بناء النّص السّابق وإدراك الأفكار المدرجة في تجليّات المستقبل.

عندما استعاد نص "واسيني الاعرج" النّص السّابق"، فقد استعاد حقيقته التّاريخيّة، إذ يكاد أن يسير على خطاه، خاصّة في التزامه ببعض مؤشّرات النّص الأوّل كما هو الحال هنا:"**لا يوجد مصعد في إقامة سميث،للّذي يزوره عليه أن يتحمّل صعود خمسة طوابق ،أدراجها حلزونية كما كل القلاع القديمة ،وإذا حسبنا الطابقين تحت الأرض ،ستصبح سبعة طوابق** "[1]،وهذا أسهم كثيرا في تمثّل الشّكل السّردي نفسه في النّص الواسيني، وكشف عن مستوى تأثّره بالنّص السّابق، إذ راح الكاتب"الاعرج"يتقصّى أسلوب الكاتب "جورج أورويل" في هذا النّص، إلى حد تقاطعت فيه صيغ الوصف ونوع الموضوعات في النّص الثّاني مع النّص الأوّل،كقوله في هذه الجمل التّي يبدو أن "الاعرج" قد تمثّلها في الفقرة السّابقة:"مشى"سميث"ونستون باتجاه السلالم للصعود، فالمصعد نادرا ما كان يعمل، إنا بسبب عطل وإما لانقطاع التّيار الكهربائي ...كانت الشقة التي يقصدها ونستون في الطابق السابع كان عليه أن يصعد سلما طويلا"[2] .

ما هذا التّقاطع إلاّ صورة من التّكرار والتّحوّل التّي مارسها النّص الثّاني اتّجاه النّص الأوّل، حيث انطلق من ذلك الماضي التّاريخ وتحوّل عنه إلى صناعة مستقبل مستشرف في سنة "2084 ".

أثبت النّص" اللاّحق"، مرّة أخرى، ارتباطه ببنية النّص" السّابق"، عندما اعتمد "واسيني الاعرج" تلك المقاطعات والأحلاف"(أميروبا, آرابيا، أزاريا، إيروشينا، روشيناريا...) بطريقة لا تخالف ماسجّله النّص السّابق، حيث استمدّ ملامح تسميّتها بما أوحت به تلك التّسميّات في نص "جورج أورويل"؛"لقد كان ما يثيره من كراهية يفوق تلك التي لأراسيا أو إستاسيا، وقد جرت العادة على أنه عندما تكون أوقيانيا في حرب مع هاتين الدولتين..."[3]، وهي مقاطعات استعملها "جورج أورويل" في نصّه محدّدا من خلالها التّكتلات السّياسيّة والتّحالفات، على هذا النّحو" أوراسيا، إستاسيا، أوشينيا، شرقاسيا..،فكرّر النّص الثّاني هذه الدّلالات ولكن بأسماء مغايرة اقتربت من تسميّات النّص الأوّل، كقوله ؛"**في ثلاث بعثات إلى إرانيا، أزاريا وأربع مقاطعات من أرابيا**"[4]، أوفي تقسيمه المجتمع إلى عدة طبقات و وزارات ذات تسميّات خاصة " كوزارة الحقيقة، وزارة

---

[1]. واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير،ص210.

[2]. جورج أرويل:1984 ،ص 7.

[3]: المرجع نفسه، 1984 ،ص 18.

[4]. واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير،ص401.

الوفرة ، وزارة الحب،..."[1] .

اتّخذ النّص الثّاني التّوجه نفسه للنّص الأوّل عند وضع معنى القوميّة الجديد في ظل هذه السّيادات المركزيّة التّي تراقب الفكر ويُتّهم فيه أصحابها بتهم معيّنة؛ كالتّطاول على الحزب الدّاخلي في"النّص الأوّل"، وذلك بمراقبة الأفراد وتتبّعهم:"حتى يصبح بعيدا عن شاشة الرصد. لم يكن من الصعب أن تجعل وجهل خاليا من أي تعبير، بل وحتى أنفاسك يمكن حبسها ببعض الجهد.لكن لم يكن بإمكانك التحكم في ضربات قلبك التي كانت شاشة الرصد شديدة الحساسية إزائها وقادرة على التقاطها"[2]، أوفي تضييق حريّة الفرد العربي وإلصاق تهمة الإرهاب بكلّ عربي في"النّص الثّاني": "**كل آرابي إرهابي حتّى يثبت العكس**"[3] .

كما اصطنع الرّوائي في نصّه" **208**"لغة جديدة يسمّيها (الأوروليغوا–l'eurolingua) :"**الأوروليغوا التي أصبحت هي لغة الجميع...فهي كما تعرف مكونة من أكثرمن 80%، من الإنجليزية الأمريكية** "[4]، وهي لغة بديلة لهذا العالم المقدّر خلال سنة"2084"، وهي على نحو اللغة الجديدة التّي اقترحها "جورج أورويل" في روايته، حيث دعاها ب (الأنجسوك–ing soc) التّي أُصطنع معجمها خصيصا لفائدة العيش في سنة "1984" والتّي تعني(الإشتراكيّة الإنجليزية) حتّى تكون سائدة ولتقضي نهائيا على اللّغة المستعملة وعلى أي مصطلح قديم :"**إن الأنجسوك هي اللغة الجديدة واللغة الجديدة هي الأنجسوك ...هل خطر لك أبدا يا ونستون* أنه مع حلول عام**2050 **على أقصى حد،لن يتبقى على وجه الأرض إنسان يمكنه فهم حديث كهذا الذي نتبادله معا الأن؟**"[5].

لقد استندت الرّواية "2084"في بناء حقائقها جميعا إلى نص"1984 "، لكنّها مع ذلك كانت تبحث عن تصوّر مناسب ومختلف للمصير العربي، وتقوم بتخيّر نوع النّهايات التّي أدّت إليها تلك المزالق في حياة العرب، ومن خلالها كذلك كان موضوع النّصين سبيلا لاستشراف هذا المصير.

2. 2 . 1 -3.توليد الموضوع

[1] .ينظر، جورج أرويل:*1984* ،ص ص *10* ،*11*.

[2] : المرجع نفسه،ص *93*.

[3] .واسيني الأعرج : *2084*،حكاية العربي الأخير،ص *185*.

[4] . المصدر نفسه،ص*23* .

*ترجم صاحب الرواية"*2084* "الشخصية البطلةبوينسطن،وترجمها ،المترجم لرواية"*1984*" بونستون.

[5] .جورج أورويل : *1984*،ص*63*.

لقد تقاطع النّصان في مضمونهما، إذ استشرف كلاهما واقع الحياة البشريّة ضمن مجتمع سادته اللّاعدالة والظّلم وسيطرة الحاكم والأنظمة الديكتاتوريّة في زمان مستقبلي مقدّر بفترة معيّنة لكلّ من النّصين اعتبارا للعلل التّي انتشرت في زمانهما، فكرّر "النّص اللاّحق"موضوع"النّص السّابق"كماهو، تقريبا، حيث هيمنت الحكومات المركزية على المجتمع وأخضعت المنشقّين والثّائرين بأسايب التّعذيب والتّحكم في إرادتهم، وبشكل خاص عندما تفرض أفكارها وتلغي آراء غيرها.

لكنّ نص"واسيني الاعرج" اختصّ بسرد مآل الإنسان العربي لا الإنسان البريطاني الذّي عالجه" النّص السّابق"، فافترض التغيّر في مصير العربي داخل عالمهم الجديد الذّي صيّرهم إلى شعوب ضائعة بلا هوية ودون أرض ينتمون إليها،"آرابيا"؛"**الجسد الآرابي كله أصبح حطبا لحروب لا علاقة له بها ،لكنه يدفع ثمنها بمزيد من الغرق والتخلف.شعارات الحركات المتطرفة من الموت وبالموت وفي الموت وإلى الموت.لا حياة من ورائها.في أقل من نصف قرن مات أكثر مائة مليون عربي بالقتل الإرهابي على مستوى واسع أوبسلاح الغرب الجديد الذي كثيرا مايحرق مدنا بكاملها في مطاردة إرهابي واحد يتضح في النهاية أنه لم يكن هو المقصود، والباقي تقتله اليوم الصراعات القبلية والعرقية،والعطش الذي حل بالأرض كلها** "[1]

وعلى غرار الأحداث في النّص السّابق عاش أبطال الرّواية في النّص اللاّحق تحت رقابة "الأخ الصّغير" ،ليتل بروز(litlle brother)؛"**رأى الشعار الكبير الذي كتب تحت صورة ليتل بروز، بوجه طفل برأس كبيرة وهو يبتسم ابتسامة تنكسر في زاويتي الشفتين:الكل للواحد والواحد للكل.ليتل بروزر بروذر لا يراكم، هو فيكم.**"[2].فارتبط موضوع النّص اللاّحق بالنّص السّابق من خلال هذه الشّخصيّة ل "الأخ الصّغير" الذّي يعدّ حفيدا للبيغ براذر "big brother "(الأخ الكبير)، في النّص السّابق:"تنتصب صورة الوجه الضخم لتحدق في وجه كل قادم، إنها واحدة من تلك الصور المرسومة على نحو يجعل المرء يعتقد أن العينين تلاحقانه أينما تحرك .وكن يوجد أسفل تلك الصورة عبارة بارزة تقول: "الأخ الكبير يراقبك وكانت العينان السودوان تنفذان إلى أعماق ونستون"[3].

فكانت لهذه العلاقة بين الشّخصيّتين دور مهمّ في خلق التّواصل الفكري، متحوّلا عنه نحو التّغيّر، إذ قامت الرّواية "**2084 ،حكاية العربي الأخير** "بتحويل موضوع النّص السّابق"**1984** "من قضيّته التّي

---

[1]: واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير،ص ص 271 ،272 .

[2]. المصدر نفسه،ص 50.

[3]. :جورج أورويل : 1984،تر أنور الشامي،ص 8.

تعلّقت باستشراف حياة مجتمع تحكّمت فيه فئة ديكتاتورية تخضعه للمراقبة في جميع أحواله وخصوصيّاته إلى تطوّر هذه الفكرة "الرّقابة" واستفحالها ضدّ المجتمع العربي الذّي أخضعه العالم الغربي"أميروبا"، وسيطر على كلّ مجالات حياته وأباده كليا، مستعملا شعار "**العربي لا يصبح جيدا إلا بموته**"[1] "**العربي الجيد في النهاية هو العربي الميت**" [2].

لقد انتقل العرب من وضع الرفاهية"**انظري بشر آرابيا يوم كان النفط يتدفق عند بيوتهم ويشترون ما يشاؤون من أوروبا كانوا يستعبدون كل الناس ويحتقرونهم،ماذا بقي لهم سوى التيه والموت البطيء**"[3] ،إلى وضع الفقر والبدائيّة، بل إنّ الرّواية تحوّلت من خلال النّص السّابق في سيطرة الحزب الواحد إلى سيطرة عالم واحد، هو عالم "أزاريا"،"اسرائيل" التّي أصبحت قوة ضاربة تحكّمت في العالم ووجّهته، واتّضح ذلك في تناوله لقضيّة اغتيال العلماء واختطافهم عن طريق فرق تابعة لأزاريا(الشادو مثلا)، ممّا جعل"آدم "الشّخصية العربية الوحيدة المتبقية "" **the last arabic** "تبحث عن اختراع نافع للعالم، يكون شيئا مختلفا عن الحرب.

حدث الفعل المتغيّر للعالم كرد فعل على كل متشابه مكرور، وذلك عندما سمحت الرّواية بانتهاك الجنس العربي وحياته، لتتحوّل من حياة البذخ في الماضي إلى حياة الجدب والموت في المستقبل، ولبناء هذا التّصوّر عاد النّص إلى (الماقبل النّص)لانتقاء التّاريخي، الذّي فرض نقاط تماثل واختلاف للعالمين ماضيا ومستقبلا،كما هو الحال في تمثّله للعنوان سابقا، فكان هذا النصّ الجديد متواصلا بالمرجع التّاريخي، إلاّ أنّه لا يعيده، لأنّ اتّصاله بتلك المعطيات المنجزة تاريخيا كان في شكل محاورات استفسر فيها عن تفاصيل شخصيّة"البيغ براذر" وأفكاره المستبدّة، فحتّى وإن أراد الكاتب أن يدرك من خلال موضوعه هذا تلك الشّخصيّة فهو في الغالب محكوم بنظام السّرد في النّص وماتفرضه تلك المعطيات التّي تبنّاها،لأنّ "الحقيقة أنّ الشّخصيّات مرغمة على الفعل وفق قوانين العالم الذي تسكنه ،والسّارد أسير مقدّماته[4]، لذلك لم يكن النّص ليستغلّ تلك المنجزات السّابقة في شكل ملصقات في النّص الجديد، وإن حدثت بعض الفلتات أحيانا، إلاّ أنّه جعل كثيرا من قضايا النّص السّابق موضوع نقاش وبحث عن حقيقة ما، أوإنّ استحضاره لها يمثّل شهادات تاريخيّة لتبرير موقف معيّن،كما هو الحال في قوله هذا:"**انتهى عصر الإخوان والقاعدة وداعش وكل الحركات الدينية وقام في مكانها**

---

[1]. واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير ،ص 22.

[2]. المصدر نفسه،ص 448.

[3]. المصدر نفسه،ص 65.

[4] :أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية،ص 38.

امتدادها الطبيعي التنظيم ... أخشى بعد هذا الغياب أن لا نجد أوطانا تركناها...الاتحاد الأوروبي تمزق إلى فيدراليات ...ألمانيا تحولت إلى كيان جرماني يشمل ألمانيا وكل البلدان المحيطة بها، جزء من إيطاليا تمدد نحو سويسرا.كندا انقسمت ديمقراطيا...أوروبا الشمالية عادت إلى عهد الفيكينغ.روسيا استعادت كل أراضي القياصرة و منطقة الكريمي وجزءا من أكرانيا و تسير منطقة البحر القزويني...نحن اليوم بقايا بشر بلا تاريخ ولاهوية"[1] .

حاول النّص الرّوائي رسم تصوّر جديد لحقائق معروفة وإقامة بنائها من خلال معطيات يكسبها معان جديدة، ولذلك استعان بالخيال في هذه الجوانب، وقد اتّجه الخيال اتّجاها موضوعيا في تأسيس الأفكار، حتّى في التّعبير عن امتداد نسب الأسرة إلى الذّئب"رماد" كان يعوّل على جوانب وراثيّة في تفسير هذا الانتساب "**من نظرية داروين التي اتفقت معها الجدة من حيث الأصل الحيواني،ولكنها سحبت وراءها ذئبا وليس قردا؟...واش جاب القرد للذئب ؟القرد بني آدم ممسوخ، والذئب ظل أصيلا وسيد نفسه...جدك رماد يخافه الناس من بعيد..**"[2]، فانتقل النّص في تعبيره السّابق من تاريخ خاص إلى تاريخ عام قد يكون اللاّتاريخ، فقد منح قانون التّحوّل لشخصيّة العربي "آدم" تغيّرا مطلقا يتجاوز فيه شخصيّة كلّ عربي كائن وكلّ زمان ماض تاريخي، فكان التّحول كشفا عن مسار الإنسان العربي العام من خلال تجاوز التّاريخي وبحثا عن اللاّتاريخي.

لقد استعانت الرّواية باختياراتها الكثيرة،كاستعادتها؛ تاريخ(قلعة حلب)، الأنظمة العربية، التّنظيمات والطّوائف الدّينيّة، الحدود الجغرافية والبلدان، رواية(**1984**)، أحداث الحروب العالمية وغير ذلك من وحدات التّاريخ، لكنّها استعادتها تخييليّا بإنتاج مسافة سرديّة بين كلّ حقيقة أونبأ وواقعها، لأنّ "تكرار الأدلة يقع إصلاحه بظواهر المسافة بين الوحدات المتشابهة"[3]،كالمسافة الفاصلة بين قنبلة الجيب وموقف "أمايا" منهاوقنبلة الماضي هيروشيما وناغازاكي:"**لولا قنبلة هيروشيما ونغازاكي هل كان هيروهيتو ينصاع للقوة ؟...فجأة داهمه صوت أمايا ناعما..**"[4]461.وهنا يتجنّب الفعل الرّوائي الأخذ المباشر لقصّة القنبلة قديما، وإنّما حوّلها إلى مادة جديدة متغيّرة في شكلها الجديد "قنبلة الجيب"، فيكون فعل التّحول قد صيّر الحقيقة الأولى حقيقة ثانية

---

1. واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير،ص 274 .

2: المصدر نفسه،ص ص 86 ،87.

3:رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة،تر محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا، ط2 ،1987 ، ص 109.

4. المصدر السابق ،ص 84.

سمتها التّغير بالنّظر لما سبقها، أمّا كيفيّة حدوث ذلك فيمكن أن تفسّره استحداث قنبلة "الجيب"في حدّ ذاتها

تعدّ قضيّة القنبلتين الذّريتين اللّتين دمرتا "هيروشيما وناغازاكي"من الحقائق التّي عرضتها الرّواية، ولكنّ الرّواية ولّدت عن هذه الحقيقة قضيّة جديدة، وحياة ثانيّة، فتحوّلت نحو كينونة الشّخصيّة اليبانيّة "أمايا" كحفيدة لأحد الأجداد المنكوبين في هذه الحرب "تسوتومو يماغوشي"؛"**رأى جد أمايا تسوتومويماغوشي وهو يرمى بعيدا عند محطة القطار ،ككيس من النفايات .الصدفة التي أوجدته هناك لحيازة عقود لصالح البحرية لشركة ميتسوبيتشي،هي نفسها التي أنقذته مرتين.الأولى في هيروشيما والثانية في ناغازاكي...يومها أصبح الإباكوشا**(الناجون من التفجيرين النووين في هيروشيما وناغازاكي) **الوحيد المعترف به دوليا**"[1].

إذ انطلق النّص الرّوائي من حياة هذين الزّوجين:"آدم غريب" العربي الأخير و"أمايا" اليبانية في إطار عرض حياة توقّعتها في زمان 2084، وعلى الرّغم من أنّ النّص سرد قصّة هذا العالم الممكن في 2084"، إلاّ أنّه لم يغيّب الحاضر في بناء هذا العالم المستقبلي، إذ عالج مستقبل هذا الحاضر وانعكاساته المفترضة بطريقة لا تستوعب المستقبل إلاّ باستيعاب ماضيه ، مع أنّه كان يمكن أن يفترض النّص صورا جديدة لحياة منقطعة عن التّاريخ الماضي بجميع أفعاله(الزّمان، المكان، الفاعل/ الذّات)، ولكنّ الذّي حدث أنّ النّص لم يفارق التّاريخي وسعى إلى إكماله من خلال أفعاله الثّلاثة دائما، ولهذا كانت مصائر الفواعل تتحدّد باعتبار جذورها وانتمائها الماضي مهما أنتجت من متغيّرات.

ما حدث للفواعل في عالم 2084 من تغيير كان نتيجة تحوّل لما هوكائن في (الماقبل النّص)، فشخصيّة "ليتل بروز" هي شخصيّة جديدة متغيّرة ومتحوّلة في الوقت نفسه عن شخصيّة سابقة "البيغ براذر" في نص 1984"، فالنص بنى وجود فواعله على قاعدة الفعل التّاريخي، فحتّى "آدم غريب" هي شخصيّة امتدّت إلى حياة سابقة للعربي، بل إنّ النّص الرّوائي نسبها إلى الجدّ الأندلسي في مواضع معيّنة، والأحداث كلّها نتائج لقضايا سابقة؛ فقنبلة الجيب التّي قام باختراعها" آدم "هي نتيجة من نتائج قنابل هيروشيما وناغازاكي، ونهاية الإنسان العربي هي نبأ من إنباء استثماراته الخاطئة واستغلاله غير العقلاني لموارده وتسييراته غير المدروسة ...وهكذا كانت الرّواية فعل تحوّل تاريخي اتّجه نحو تغيير مستقبلي، قد يكون غريبا غير ممكن،كما يمكنه أن يكون مقبولا ومن حتميّات الموجود.

[1]. *واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير ،ص197.*

إذن، ينتج التّغيّر عندما يصبح المكان المنجز في الفعل الرّوائي غير المكان السّابق في(الماقبل النّص)، مهما كان نوع هذا الفعل السّابق ،المهم في ذلك أنّه موجود قبل النّص كسند اعتمده الفعل الرّوائي، فالملمح الجذري للمحتمل الدلالي...هو التشابه فكل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق أوانعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا، المحتمل هو الجمع بين خطابين مختلفين ينعكس أحدهما على الآخر[1]، وقد استحدثت الرّواية أسماء جديدة للمناطق الجغرافية، فكانت انعكاسات لما ورد في" الماقبل النّص"؛ كتوزيع التّحالفات الجديدة ،كحلف "أميروبا" الذّي مثّله مكان "قلعة أميروبا" والتّي حدّدها الفعل الرّوائي بما يوحي أنّها "قلعة حلب" المكان التاريخي، وإيروشينا وروشيناريا (روسيا، إيران، الصين)..وكذلك التّسميات المستحدثة في هذا الزّمان المستقبلي من مثل منطقة أودولة أزاريا أرابيا إراكا أمانيا....

يتّصل هذا الزّمان المستقبلي، أيضا، بزمان قبلي، فلم تكن دلالة 2084 دلالة مبتكرة، إنّما تعود هذه الدّلالة إلى زمان 1984 "الذّي تمثّله رواية "1984 " ل"جورج أورويل"**ليتل بروز من سلالة بيغ بروذر ،لهما نفس علامات الوجه الدائري،ونفس التصرفات،وردود الفعل نفسها،بل أن هناك من يبالغ ويقسم أن ليتل بروز هو الابن الطبيعي لبيغ بروذر**"[2]،وعليه فالأنباء التّي قدّمتها الرّواية وإن كانت غريبة ومغايرة ل"لماقبل النّص" فهي غير منقطعة عن تاريخ الماضي:"**جاءت بثقل كأنها ولادةعسيرة:2084 ... لحظتها بالضبط، تذكر جورج أورويل وهو يحاول أن يهدئ من روع حيوانات حظيرته التي انتفضت من حولهمرعوبة من السنة الجديدة...لاشيء يتغير في نظام الأشياء.نفس الغبار.نفس الضجيج.نفس العويل .نفس الموت**"[3]

لقد حمل هذا الزّمان متغيّرات كثيرة؛ من بينها: الحدث التنبئي لسنة 2084 ، وما يمكن أن يتصوّره المتلقي من وقائع مستقبليّة تتجاوز التّاريخ، لكنّ هذا التّصوّر تنكسر فيه اللامحدوديّة ويتشبّث بقضايا الزّمان الماضي لتكون محدّداته في إنتاج المتغيّر زمانا وفاعلا ومكانا، وأيضا:طبيعة العالم الجديد وحقيقة كينونته، خاصّة فيما يتعلّق بموازين القوى وضوابط سلطتها...ويمكن أن يتحقّق التّغيّر، من جانب آخر، من خلال استمرار فعل التّاريخ في الذّوات بالصّوّر نفسها عبر أزمان مختلفة وفواعل مغايرة لتتحرّر هذه الفواعل من تاريخها الخاص وتستقطب تاريخا عاما يشترك فيه جميع النّاس، وهي الصّفة التي يمنحها التّغيير لأفعاله التّاريخيّة، حيث تصبح

---

[1]: ينظر،جوليا كريستيفا:علم النص،ص 46.

[2]. واسيني الأعرج : 2084،حكاية العربي الأخير،ص16.

[3]. المصدر نفسه،ص56.

هذه الأفعال منفتحة على اللاّتاريخيّة.

2 . 2. 2 . مختلف فعل الرّواية:

لابدّ أن تحديد المختلف يتعيّن بتحديد المتغيّر، ولمّا كان التّحوّل قانونا يجعل من أفعال التّاريخ (الزّمان والمكان والفواعل/الذّات) تستمرّ بالانفصال في إنتاج المتغيّر أوبالاتّصال في إنتاج المختلف،كانت رواية"**سيرة المنتهى**" عملا روائيا خضعت فيه بنية الفعل التّاريخي لاعتبارات الماضي بالاتصال بجذوره الكائنة في التّاريخي، فتميّز الفعل الرّوائي هنا بالاختلاف غالبا، لأنّه لا ينبتّ عن (الماقبل النّص) ويستمرّ في اللاّتاريخي من خلال التّاريخي، ولابأس أن يفهم الاختلاف بطريقة تقترب من المدلول الذّي صاغه"جاك دريدا"للاختلاف في إطار التّفكيك، بأنّه"سلسلة تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي،ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة"[1]، وأمّا عمليّة التّكرار على هذا المستوى فلا يحدث فيها التّماثل، بل يستدعى الفعل الرّوائي فعلا سابقا ليحقّق الاختلاف .

.يمكن القول إنّ رواية "**سيرة المنتهى**" قد بنت مشاهدها من خلال رواية التّاريخ الخاص؛ فقد اختّصت بعرض تاريخ ذات معيّنة تمثّلت في ذات الكاتب نفسه، إذ اخترقت هذه الرّواية عالم الكاتب"واسيني الاعرج" بطل رواية"**سيرة المنتهى**"من خلال فعل الزّمان خاصّة للكشف عن أسرار حياة هذه الذّات الفاعلة ،في"رواية سيرذاتيّة"، إلاّ إنّها مزجت هذا الزّمان الماضي بحقيقة زمان اللاّزمان عندما انصاعت الشّخصيّة لإمكانات الخيال وانتقلت إلى عالم الغيب، وهنا يقوم قانون التّحول بمنح هذه الشّخصيّة فعل المختلف، وذلك بإنمائها وتحريرها من فعل الزّمان التّاريخي، الذّي قضى فيه الرّوائي بسرد جزء كبير من حياة طفولته، ثمّ تحوّل نحو زمان آخر مختلف اطّلع فيه على مصيره ومصير من عرفهم في عالم الغيب عندما أعرج به بعد موته، وهو ما يمكن أن يدلّ عليه بعلاقة الذّات في الماضي والمستقبل.

2 . 2. 2 .1.اتّصال الذّوات نحو الاختلاف:

---

[1] *جاك دريدا:الكتابة والاختلاف،تر كاظم جهاد،ص 53.*

**محي الدين بن عربي 560 هـ-638 هـ ،كاتب صوفي رؤيوي،والده علي بن محمد عربي النسب من سلالة حاتم الطائي،أندلسي المولد والنشأة،وكان من أئمة الحديث والفقه والزهد،انتقل ابن عربي من مسقط رأسه من مرسيه إلى إشبيلية وله من العمر ثماني سنوات قرأ القرآن على يد أبي بكر بن خلف وبرز في القراءات،كما أخذ العلم عن ابن زرقون والحافظ ابن جلد،وأبي الوليد الحضرمي والشيخ أبي الحسن بن نصر،أبو العباس العريني،موسى بن عمران الميرتلي وأبي الحجاج الشّنْتَرِيني،... ، لم يكن تصوف ابن عربي ثورة على علومه السابقة بل كانت مرحلة متقدمة توجت مسلكه الفقهي وحياته العقلية ،وتميزت حياته بكثرة السياحة في المغرب والمشرق الإسلاميين ومكة المكرة واستقر بدمشق وتوفي بها،ينظر ،ابن عربي:الإسرا إلى المقام الأسرى،كتاب المعراج، تح سعاد الحكيم،ط1، دندرة للطباعة والنشر،لبنان،،1408 هـ-1988 م، ص ص 11 -14.*

لقد تشكّل المختلف في هذه الرّواية بالانتقال من زمان سابق إلى زمان تال على نحو يتصّل فيه الزّمانان، وقد تميّزت أفعال التّاريخ فيه باستمرار سيرورتها التّطوّرية، حتّى وإن حمل معنى التّطوّر الارتداد إلى الماضي أوالقفز نحو المستقبل، ولكنّ المقصود هو المحافظة على أفعال التّاريخ الثّلاثة داخل الفعل الرّوائي؛ حلقة الزّمان أو حلقة المكان والفاعل بقدر لا يحدث فيه الانقطاع عن الأصل الأوّل بأحد الأفعال مع وجود توسّع أوتمطيط ،أوحذف وتلخيص من شأنه أن ينتج المختلف، أي بشكل آخر أن يكون للتّخيل تكافؤ مضاعف من جهة المرجعيّة يتوجّه إلى الخارج، ربّما إلى لامكان، لكن لكونه يحدد اللاّمكان بمقارنته بالواقع بإمكانه أن يتطلّع بشكل غير مباشر إلى هذا الواقع تبعا لما يسمى بالإيهام بالمرجعيّ، هذا الإيهام الذّي لا يكون سوى قدرة التخيل على إعادة وصف الواقع[1]، يتجلّى هذا الاختلاف في لقاء "واسيني الاعرج" ب"محي الدين بن عربي"*(560هـ-638 هـ)و"حنّا فاطنة" في المعراج :"**قالت حنّا فاطنة وهي تضع يد الشيخ في يدي بحنان: شيخي الجليل هذا حفيدي الذي عرف كيف يكون وفيا لتاريخ أجداده...يعرفك ويعرف كتبك ...فجأة انطلق لساني :مغاليقك مفاتيحنا يا شيخنا الأكبر...هل تتذكر يامولاي رؤية بجاية في عام 597 في شهر رمضان؟...نعم يومها عرضت رؤياي هذه على من عرضها على رجل عارف بالرؤيا ...استعظمها وقال :صاحب هذه الرؤيا يفتح له من العلوم العلوية وعلوم الأسرار وخواص الكواكب مالا يكون فيه أحد من أهل زمانه...نعم يامولاي كنت أهل الإشارة حتى صديق والدك الفيلسوف الشهير ابن رشد قال بذلك**"[2]،.

لقد نقل "واسيني الاعرج" هذه الرّؤيا عن كتاب"ابن عربي":"الإسرا إلى المقام الأسرى أوكتاب المعراج"[3]، وهو ما يلاحظ على معظم عمليّات الاتّصال بالماضي، إذ تتّخذ الرّواية في عمليّة بناء عالمها الممكن التّاريخي سبيلا في إقامة النّص الرّوائي .

لقد جمع هذا الحوار بين شخصيّات مختلفة من أزمان متباعدة، زمان "حنّا فاطنة" جدّة الكاتب وزمان "ابن عربي" ثمّ زمان "واسيني الاعرج"، ليلتقي الجميع في مرحلة المعراج وهي مرحلة مختلفة عن باقي الأزمان ؛لأنّها الحياة التّي تصوّرتها الرّواية في زمان ما بعد الموت، وعليه ستكون حقيقة الأشياء مختلفة مهما عبّرت عن ألفتها؛"**تأملت التفاحة في يدي ...ثمّ وضعتها على حجر المروة الكلسية...رأيت الحجرة البيضاء**

[1]: ينظر ، بول ريكور :من النّص إلى الفعل،ص 170.

[2].واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني،ص 122 .

[3].ينظر، محي الدين بن عربي:الإسرا في مقام الأسرى،كتاب المعراج ، ص 15 .

تمتص التفاحة وترمي قشورها بعيدا.فجأة زال عطشي وكأني كنت تلك الحجرة وشربت عصير التفاحة .سمعت بعدها زعيقا ...ورأيت غبارا ثم صمتا ونورا أكثر"[1] .

إذ يكفي في ذلك وجود هذه الذّوات خارج الزّمان وفي اللاّتاريخ، ومن ثمّ فإنّ الاختلاف سيسم عمليّة التّخييل، مع أنّ الاختلاف يستدعي وجود اتّصال ما بين هذه المعطيات التّي يؤدّي فيها الخيال دورا رئيسا، حيث يكون الخيال هو المتغيّر الأساسي لبناء الحقل التّاريخي[2] ،وفي الواقع، ما يمنحها هذا التّواصل هو وجود شخصيّة "واسيني" التّي تمثّل علامة اتّصال بين تلك الذّوات، فالكتابة أوالتّخييل تجعله على مقربة من "ابن عربي" ومن أحداثه ، وهي أسباب الخيال نفسها التّي جعلته يتّصل بعوالم ذوات أخرى ك"سيرفانتس" و"زريدة" ؛"**أحنى سرفانتس رأسه قليلاسرح بعينيه كل زوايا المكان...التفت نحوي وهو ينظر في عيني بحدة،لأول مرة أرى عينيه الصغيرتين الحادتين كعيني نسر**"[3].

هذه التّداعيات جعلت الاختلاف علامة من علامات العالم الممكن في هذه الرّواية، لكنّه مع ذلك عالم استدعى العودة إلى الماضي الذّي مارس عليه التّحوّل فعله التّخييلي ليتيح عالما جديدا ينبعث من الماضي ولا يمثله.

لقد حاولت هذه الشّخصيّة"واسيني" أن تتعرّف على ما جهلته من حقائق تعلّقت بذوات لم تعاصرهم ولم يسجّل التّاريخ تفاصيلهم، فارتحل الكاتب نحو هذه العوالم ليكتشف الخفي ويحقّق في القضايا الملتبسة كقضيّة زريدة أو زهريتا في وضع مسيحيتها أوإسلامها:

"-**إذن فكرة العائلة المسيحية التي أجبرت على الرّدة غير حقيقية..**

-يبدو أنك لم تفهمني.هل تصدّق؟قلت لك إن سرفانتس كان يحبني ويريدني أن أرحل برفقته،في الوقت نفسه كان عليه أن يثبت لمحاكم التفتيش المقدس أني مسيحية ضحية الأتراك والموريسكيين حتى ولو تربيت في بيت موريسكي معروف.أنا موريسكية أصولنا من راغوزا"[4] .

لقد جمع بطل النّص إلى جانب تلك المكاشفات في عالم المعراج أسرار تلك الذّوات أثناء البحث عن

---

[1]. *واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني السابق ،ص152.*

[2]. *ينظر ، بول ريكور :من النّص إلى الفعل،ص 175.*

[3]. *المصدر السابق ،ص262.*

[4]. *المصدر نفسه ، ص259 .*

عالم شجرة الخلد ،كان الكاتب"البطل" يلتقي بذوات يعرفهم فيتواصل معهم من خلال تلك الوقائع التّي مرّت عليه في فترة طفولته أوقرأها في كتب ما، إلاّ أنّ الحقيقة التّي صنعتها الرّواية في النّهاية هي حقيقة مختلفة لعالم ينطلق من كينونة الأشياء في الماضي فينحت منها بدائل تستمرّ بفضل ماضيها.

2 .2 . 2. 2.تقاطع الأمكنة وانفصالها:

احتلّت قصّة المكان في هذا العالم دورا فريدا، فقد انتقل الرّوائي من مكانه الطّبيعي الأليف في الأرض إلى مكان غير معروف مختلف غير طبيعي، مكان يملأه النّور ليجتمع بمن فقدهم بالموت "السابقين من أهله ومعارفه"، وكان يقوده في هذا الفضاء رجل يدعى باسم "مولاي السالك":"**أدركت بسرعة أنّ مولاي السالك كان هو رجل ليلة الرحيل الأخيرة ...أخرجني بنعومة من دائرة الأهل والأصدقاء وهو يتلاطمون ويندبون ويبكون غائبا مسجى على فراش الموت**"[1]. على غرار (السّالك) ل"ابن عربي" في "كتاب المعراج":" قال السالك: خرجت من بلاد الأندلس، أريد بيت القدس ،وقد اتّخذت الاستسلام جوادا ،والمجاهدة مهادا، والتوكل زادا، وسرت على سواء الطريق، أبحث عن أهل الوجود والتّحقيق، رجاء أن أبرز في صدر ذلك الفريق"[2].

انتقل البطل إلى الحياة فيماوراء الموت، أو إلى حياة بعد الموت "**كانت لحظة انفصال الروح عن الجسد قاسية، بينما كان مولاي السالك كما سمعت المنادين له، ذو اللحية البيضاء، يمد لي يده ويسحبني نحوه، نحو بوابة النور التي انفتحت على كل الجهات** "[3]،وسيلته في ذلك هو المعراج متقصيّا في ذلك "محي الدين بن عربي في كتابه "، الإسرا إلى المقام الأسرى،كتاب المعراج، "إذ تبدأ مسيرة البطل في هذه الرّحلة منذ غفوته وهو يقرأ كتاب"ابن عربي:"**وقبل أن أطوي كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج لمولاي الصاعد في معراجه نحو فتنة سماء الاعتلاء، شيخي الأكبر، محي الدين ابن عربي، الذي اقتحم سدرة المنتهى، قبل أن يقف عاجزا أمام ما يغشاها من النور...نام كتاب المعاج على صدري وغرقت في سكينة التيه بلا هدي ولا نجم**"[4].

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني السابق ، ص19 .

[2]:ابن عربي: الإسرا في مقام الأسرى ، ص 57 .

[3]. المصدرالسابق،ص18.

[4]. المصدر نفسه،ص15.

حاول "البطل واسيني" أن يُشعر المتلقي بأنّ عالمه الذّي وصفه هو عالم انتقلت إليه روحه من خلال موته، إنّه مكان يختلف عن أمكنة الواقع، وأحيانا يعبّر عن هذا الانتقال بأنّه محاولة للتّماهي بكتاب"كتاب المعراج"، وأنّ المكان الذّي يصفه في عالمه هذا إنّما هو مكان تخييلي أنتجته قراءة الكتاب(كتاب المعراج) ولم يكن من أثر فراق الحياة أبدا، وذلك ما يمكن أن يفهم من عباراته هذه :"**نبهت السالك ...بأن أهلي سيكتشفون بسرعة بأني غادرت المكان ،ابتسم بإشراق وكأن الأمر لا يتعلق بالموت والحياة ...لا عليك يا ابني ،هذه صورتك فقط التي أمامهم .جثتك لن تغادر مكانها ... ولن يلحظ أحد غيابك وكتاب كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى سيظل على صدرك بالضبط في الصفحة 99 –100 التي توقفت عندها الخاصة بسدرة المنتهى**"[1] .

لقد اتّسم هذا المكان بالاختلاف بل بالغرابة؛ لأنّه مكان نوراني الطّبيعة ؛"**مشيت متشمما سرّ مبهمي .أعماني الضوء المتجلي من كل مكان.لم يكن يشبه الضوء المعتاد فقد كان لمعانه حادا** "[2]،فقد عرضت الرّواية صورا جديدة للمكان، فهي لا تشبه أماكن الأرض،كما كان لألوانها غرابة تجعلها مختلفة وإن تجلّت فيها أماكن الحقيقة وألوانها، وهذا ما جعلها تُحمل على نظرة الكاتب ونفسيته، غالبا،:"**فجأة رأيت بيتا زجاجيا جميلا...كانت الأنوار تنعكس على البيت محدثة تدرجات مذهلة من الألوان الغارقة في شلالات النور.كان اللون الغالب على البيت هو الأخض المائل إلى ظلال زرقاء دافئة ،كلما انعكس النور الحاد عليها تغير اللون الأصلي أو الغالب، ومال نحو اللون البنفسجي الهارب،لم يكن الأمر عاديا،إذ أنه كان من الصعب عليّ تعريف الألوان التي كنت أراها للمرة الأولى**"[3] .

في الواقع يكاد أن يكون المكان من العالم المتغيّر لولا أنّ المكان الذّي يصفه الكاتب في كلّ مرّة هو مكان موجود ومألوف في (الماقبل النّص)، ويتحدّد من خلال الذّات التّي يسلك الرّوائي إليها طريقه، وكانت أوّل هذه الذّوات "ابن عربي"، وعليه فالأمكنة التّي عبرها الكاتب في وجود"ابن عربي" ماهي إلا أمكنة تعلّقت بعالمه(ابن عربي)، استحضرها الكاتب لتجسيد اختلاف المكان في هذا الفعل الرّوائي عن المكان في التّاريخي (الماقبل النّص).

---

[1]. *واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني السابق ، ص19 .*

[2]. *المصدر نفسه،ص20.*

[3]. *المصدر نفسه ،ص69.*

من بين تلك الأمكنة التّي ظهرت في حضرة"ابن عربي":سدرة المنتهى"، وهو مكان في الغيب لم يُعلم من شأنه إلاّ ما أخبر به القرآن الكريم أوالحديث النبوي الشّريف، ولهذا فالكاتب اكتفى في ذكره بالقدر الذّي وصفه فيه المتصوّف"ابن عربي":"**سدرة المنتهى.قال السالك :فقلت له:ماهذا النور والبهاء،قال سدرة المنتهى،ثمّ تلا الرسول الكريم:﴿وَمَا مِنَّا إِلاَّ لَهُ مَقَامٌ مَعْلُومٌ ﴾**،(الآية 164 من سورة الصافات)،**فسكتنا عن تعبير ما رأينا كما سكت ،حتى يشَاهد من يراد كما شهِدْت ،سكوت حَصَرٍ وعجز،لا يقوى معه على إشارة و رمز،فإنه إذا كان معدن الفصاحة والحِكم،وقد أوتي مجامع الكلم ،وما زاد على أن قال :فغشّاها من نور الله ما غشّى،ووقف هنا وما مشى .ثمّ قال :فلا يستطيع أحد أن ينعتها، وإذاكان هذا فكيف يصف أحد حقيقتها ،فجدير أن يوقف عندها عندما وقف،وينتظر في الترقي منها على الرفرف،حيث الملأ الأشرف"**[1].

ما يستنتج، في هذه الحال، أنّ المكان الذّي شهدته الرّواية هو مكان مألوف في (الماقبل النّص)، وقد سجّله "ابن عربي" في القسم الثّالث من(سدرة المنهى، الكرسي، الرفارف العلى) [2]، وقد كان من ذلك هذا الحديث الذّي قاله في ضوء هذا القسم، قوله:"سدرة المنتهى.قال السالك:فقلت له:ماهذا النور والبها،قال سدرة المنتهى،ثمّ تلا الرسول الكريم:﴿**وَمَا مِنَّا إِلاَّ لَهُ مَقَامٌ مَعْلُومٌ**﴾،(الآية 164 من سورة الصافات)،فسكتنا عن تعبير ما رأينا كما سكت، حتى يشَاهد من يراد كما شهِدْت، سكوت حَصَرٍ وعجز،لا يقوى معه على إشارة و رمز، فإنه إذاكان معدنَ الفصاحةِ والحِكمِ، وقد أوتِيَ جَوَامعَ الكَلِم ،وما زاد على أن قالَ(صلى الله عليه وسلم): فغشّاها من نورِ اللهِ ما غَشّى، ووقفَ هنا وما مَشَى.ثمّ قال: فلا يستطيعُ أحدٌ أن يَنْعَتَها، وإذاكان هذا فكيفَ يصفُ أحدٌ حقيقَتَها، فجديرٌ أنْ يُوقَفَ عندما وقف(صلى الله عليه وسلم)، ويُنْظَرُ في التَرَقِّي منها على الرَّفْرَف، حيثُ الملأُ الأشرف"[3].

هذا وصف لم يخالفه البطل"واسيني"في نصّه، فقد تتبع حروفه وكلماته، ولذلك فالكاتب "واسيني" لم يتجاوز من خلال توظيفه الحقيقة التّي عرف بها هذا المكان، ورغم ذلك فقد أكسب المكان في هذا النّص اختلافا وتغريبا عند انتسابه لغير صاحبه، ففقد تلك الألفة التّي ارتبط بها في تأديّة دوره الحقيقي.

تعلُّق المكان بالذّوات يتجسّد في كلّ مرّة من خلال الذّات التّي يتصّل بها"واسيني" في معراجه ،كاتّصاله

---

[1]. ، المصدر السابق ص19 .

[2]: ينظر، ابن عربي:الأسرا في المقام الأسرى، ص 107 .

[3]:المرجع نفسه، ص 109 .

بالجدّ "الرّوخو"، ومن ثمّ فطبيعي أن يتجسّد المكان الأندلسي في هذه المسالك، لذلك تمثّلت الرّواية هذه الأمكنه الأندلسيّة كلّما اتّصل الكاتب بجدّه :"**جبل تيغوار، جبل النار، هو الجبل الذي نزل فيه جدي الأول ،الروخو**"[1] .

لقد مرّ الكاتب على مجموعة من الأماكن التّاريخيّة التّي ارتبطت بالماضي، كذكره للمدينة الأندلسيّة (غرناطة) في مرحلة زمانيّة سابقة تعود إلى جدّه الرّوخو،"**ركّزت بصري أكثر.مدينة جميلة وأكاد أعفها بمرتفاعاتها وموبها.بمساجدها وكنائسها وناسها أراها ياجدّي ...ربّما كانتغرناطة يوم سقوطها .اسمع الجزع ،وأرى الخوف في عيون الناس**"[2].

اهتمّت الرّواية بعرض صور دقيقة عن الأماكن التّي ارتحل إليها الكاتب متتبّعة كلّ العلامات التّي يلتقي بها في معراجه؛ "**وصلنا إلى حمامات الملائكة من هنا تبدأ رحلتك السخية.لا أملك سلطان أن أخذك إلى سدرة المنتهى التي قرأتها عند معلمك الشيخ الأكبر، سدرتك وكرسيك فيك.أنت من يجد مسالكهما بعد حمام الملائكة**"[3] .

على الرّغم من أنّ انتقاله كان لعالم الغيب لما يحويه من ذكر الملائكة وسدرة المنتهى، التّي يفترض فيها رؤية العجائب إلاّ أنّ الكاتب كان يصف في تنقّلاته تلك أماكن قد عرفها في الماضي، فبعد أن حمله الحنين نحو غرناطة وعزّها، واطّلاعه على مافعله الخليفة(أبو عبد الله الصّغير) في تسليمه لمفاتح المدينة، وما تلاها من ممارسات محاكم التّفتيش المقدّس في تعذيب مسلمي الأندلس، عاد الكاتب، مرة أخرى، إلى مسقط رأسه (لعشاش–سيدي بوجنان /تلمسان) مع جدّته"حنّا فاطنة" حيث مهد الحكاية :"**فجأة وجدتني في حجر حنا فاطنة وهي تقص بلا حد ولا حتى التوقف قليلا**"[4]، ثمّ كان لقاؤه وأمّه "أميزار" وإخوته وأخواته ووالده الشّهيد:"**كانوا كلهم هنا محلقين حول الطاولة التي كان عليها صحن اللفت والخرشوف الذي كانت رائحته آسرة. عفتهم بلا أي جهد كانوا بنفس اللباس الأبيض.ميما أميزار، بكل كبريائها، في حضنها صبي هادئ لا تظهر إلا بعض ملامحه الطفولية.زوليخا أختي التي بقيت طوال العمر الذي مضى جائعا إلى وجهها.بابا أحمد الوحيد الذي كانت على صدره بعض بقع الدم...عزيزأخي بابتسامته الأنيقة التي**

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني ،ص21.

[2]. المصدر نفسه، ص34 .

[3]. المصدر نفسه، ص66.

[4]. المصدر نفسه ،ص ن .

كانت آخر ما رأيته على وجهه..."[1] ليفرد لكلّ منهم حكايته الخاصّة وعلاقاتها بتلك الأمكنة المتعدّدة ؛المنزل، الشّارع، المدرسة، الحمام، تلمسان، ...

كما أفرد الكاتب لمغارة "سرفانتس" حكايته الخاصّة وبيّن فيها علاقة هذا الكاتب الإسباني أوالسّجين الجزائري بكتابات "واسيني الاعرج" ودوره في إنماء ذلك الخيال واستمرار الكتابة.

2 .2 . 2. 3.الزّمان واللاّزمان:

يفقد الكاتب الزّمان في رحلته المعراجيّة، وينطمس عنده الوقت، فلا يدرك السّاعات ولا يعرف عددها ولا عدد الأيام:"**لا أدري كم أخذ من الوقت وهو يحكي؟يوما؟شهرا؟سنة؟ بمقاس أهل الأرض...في رحلتي الأبدية هذه، التي لابد أن تتوقف يوما وتنتهي بروحي إلى مستقر لها ،خارج هذا التيه**"[2].

لقد كان المعراج مرحلة لازمانيّة لم تحدّد فيه الرّواية بداية زمان ما ولا نهاية له، كما أنّ الكاتب جهل فيه عدد الأيّام والشّهور التّي قضاها هناك، ولكنّه(المعراج) كان بمثابة بوابة زمانيّة منحت لسالكها العبور إلى أزمان أخرى وفي لحظات متتاليّة دون مشقّة، إذ انتقل فيه الكاتب من مكان لآخر ومن زمان متقدّم إلى زمان ماض والعكس، فقدارتحل الكاتب إلى أمكنة متعدّدة، اتّصل فيها بأولئك الذّين اشتاق لرؤيتهم من أهله وأحبائه، وبهذا الانتقال المكاني حدث التّغيّر في الزّمان،"**فجأة رأيت والدي الذي ظل جالسا بهدوء وألم من على كرسيه الجزء العلوي من كتفه كان ينزف**"[3].

لكنّه في هذا التّصريح استرجع تلك الصّورة التّي رسمها لوالده عند استشهاده في أيّام الثّورة التّحريريّة الجزائريّة ، ومن ثمّ فهو يهاجر إلى زمان والده من خلال تلك الحقائق التّي سجّلتها ذاكرته عنه .

إن كان معراج"ابن عربي" إلى (سدرة المنتهى) انتقل فيه بين السّموات السّبع والتقى فيه بالأنبياء ،فمعراج"واسيني الاعرج" ارتدّ به نحو الأرض؛ ليرتحل من "غرناطة" في زمان الخلافة الإسلاميّة إلى "مدن الجزائر"، حيث مسقط رأسه وسكنه في زمان الطّفولة ، وهناك سرد قصصا مختلفة، كقصّة إخوته وحديثه عن بعض الأمور في مرحلة شبابه...

---

[1]. واسيني الأعرج:سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني ص72.

[2]. المصدر نفسه،ص66.

[3]. المصدر نفسه،ص90.

لقد استعاد الكاتب بواسطة معراجه الزّمان الماضي الذّي منحه عالما مختلفا، فهو في موقف اللاّزمان حيث تتغيّر الأشياء وتختلف طبائع الذّوات، ومع ذلك فهو يستأنس بالتّاريخي في (الماقبل النّص)، ويبني بكينونة هذا السّابق عالمه الرّوائي، فكان مزيجا بين عروج نحو مستقبل انتقل إليه (بعد الموت) وبين استرجاع حياة الماضي؛"**تناهت أيضا إلى مسمعي،تراتيل أيبيرية قديمة،من القرون الوسطى**"[1]، فجمع بين عالم خارج الطّبيعي وعالم الطّبيعي متأثرا بكتاب "كتاب المعراج" لابن عربي أيّما تأثّر.

تحقّقت في نص"**سيرة المنتهى**"صورة العالم المختلف على مستوى الزّمان عندما اجتمعت الحقيقة والخيال، أي من خلال اتّصال النّص بحقائق (الماقبل)، من جانب، ثمّ ما يمكنه أن يكون من خلال صناعة المتخيّل، وقد عبّرت "**سيرة المنتهى**" عن تحوّل عوالمها من وضعيّة(الماقبل) النّص إلى وضعية (المابعد) النّص ،فأنتجت عالما مختلفا عند استرجاع زمان الماضي، مع أنّ وصف الأحداث تمّ من خلال عالمه المستقبلي اللاّطبيعي، وقد اتّخذت هذه العوالم الناتجة مظهر العالم المتغيّر لا العالم المختلف، ذلك لمّا تصوّر الرّواية عالمها في إطار الزّمان المستقبلي، أي أحداث ما بعد الموت .

نتيجة:

مهما تعدّدت عوالم فعل الرّواية عند"واسيني الاعرج"، إلاّ أنّها اشتغلت وفق نظام موحّد غالبا، إذ انطلقت في بناء هذا العالم من حقائق خاصّة انتمت إلى عالم الواقع أوالتّاريخ؛ الخاص منه أو العام، أي كلّ ذلك الذّي يمكنه أن يتجسّد في إطار (الماقبل)، وبعد أن مارس النّص قوانين الفعل الرّوائي (أفعال التّخييل) ، أعطى لتلك الحقائق تصوّرا ممكنا من خلال عمليّات التّحوّل؛ كأن يكون العالم الرّوائي عالما متغيّرا بديلا عن عالم الحقيقة السّابق، وهو ما يحدث أثناء انكسار أحد أفعال التّخييل الثّلاثة في عالم الحقيقة ؛ من زمان ومكان أوذات، حيث تنقطع المسافة بين أحد هذه الأفعال في اتّصال التّاريخي بالفعل الرّوائي، ليتيح لعالمه الجديد الاتّصال تارة والانفصال التّام تارة أخرى.

أمّا إذا حافظ العالم الرّوائي على مسافة معيّنة في اتّصال فعلي التّاريخ والرّواية، وذلك باستمرار أفعال التّخييل الثّلاثة في الخطابين، فإنّ هذا الاستمرار ينتج تصوّرا خاصا ممكنا لعالم مختلف ميزته الاتّصال بالتّاريخي (الماقبل النّص).

[1]. المصدر السابق،ص114.

2 .3- الإدماج اللّغوي وإمتاعه التّصويري.

1.يشكّل الإدماج دعامة قويّة للتّوليف، حيث إنّه يهيئ النّص ليكون معدّا لمرحلة القراءة، فتتدخّل فيه عمليّة جمع كلّ المتناقضات والمتشابهات، المنفصلات والمتّصلات، أي كلّ الانتقاءات التّي احتاجها الفعل الرّوائي من(الماقبل النّص) داخل صورة واحدة متوسّلا بلغته التّي تمثّل جهازا متكامل العناصر (صوتا، صيغة، تركيبا، دلالة)، ليتعلّق الإدماج بالجانب اللّغوي الذّي يمنح النّص العالم الممكن المتصوّر، والإدماج على هذا النّحو"يسمح بتفادي تعقد وحدات مستوى ما...فالإدماج هو الذي يمكن من توجيه فهم العناصر المتقطعة ،والمتجاورة ،والمتنافرة "[1] عن طريق عمليتي الإلصاق(الكولاج collage) والتركيب(المونتاج mentage)[2]،غالبا.

تقوم عمليّة الإدماج في جانب كبير منها على آليّة التّناص التّي تتّقد أدواتها لتحرير العلامات من (الماقبل) ومزجها بسياق النّص، ليكتسب هذا الأخير عوالم ذي دلالات مختلفة تدلّ عليها مؤشّرات ما تستدعيها علاقات العلامات بمرجعيّاتها التّاريخيّة، ووفق هذا التّصوّر يصبح التّناص وحدة امتصاص الدّلالة ونشرها بطريقة خاصّة تجعل المعنى لا يتيه، وعندها"لا يكف مستوى الإدماج عن أن يكون منتظما"[3]، فصورته تنتقل من مستوى الحقيقة إلى مستوى الإيهام عبر فعل اللّغة، وفي عمليّة الانتقال التّي تمثّلها التّكرار والتّحوّل يتحرّى المبدع جماليّة الإدماج التّي تسمح بفهم المركب السّردي وإلاّ كان الغموض وحدث التّشتت والتّقطّع في وحدات السّرد وأفعال التّخييل.

تحتاج هذه العمليّة الإدماجيّة إلى ما دعاه "رولان بارث" ب"المنطق" الذّي بواسطته يتجاوز الشّكل الأوّل الحاصل عن الواقع أي التّكرار، والمنطق عنده يتوفّر على قيمة محرّرة يشاركه فيها كلّ السّرد، وذلك على الأقل في شكل ينتصر على التّكرار ويبني نموذجا لصيرورة ما[4]، هذا الشّكل لا تقوده إلاّ اللّغة ولا توحي به إلاّ صيغها وكلماتها.

يدفع هذا التّفسير إلى القول بأنّ الإدماج اللّغوي هو مستوى سردي لاحق لعمليّات التّكرار والتّحوّل

---

1. رولان بارث:التحليل البنيوي للسرد ،ص 32.
2. "اسم هذه الشفرة السينمائية مأخوذ عن الكلمة الفرنسية monter التي تعني (يجمع)، ويستخدم هذا المصطلح بمعان مختلفة في نظرية الفيلم ، ولكن أكثر الاستخدامات عمومية للمصطلح المونتاج editing أي تنظيم اللقطات الفردية في تسلسل معين أو تتابع معين ، أو إلى ترتيب متتاليات من اللقطات و تركيبها على هيئة فيلم كامل ، وقد يشير هذا المصطلح إلى استخدامة كثير من اللقطات لتصوير حدث مفعم بالحركة أو إلى متوالية من اللقطات التي تمثل سلسلة مكثفة من الأحداث" . دانيال تشاندلر :معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر ،شاكر عبد الحميد، ص 125 .
3. رولان بارث:التحليل البنيوي للسرد ،ص 33.
4. ينظر،المرجع نفسه ،ص ص 33،34 .

،فهو صورة تحقّق تمظهر الفعل الرّوائي في عالمه الممكن المنشود(المعادل للتّاريخي، المتجاوز له، أو دون التّاريخي) ، وبشكل دقيق حيث يمكن أن يتجلّى الإمتاع التّصويري، وهذا الأخير لا يرتبط بأشكال الصّورة الأدبية أوالبلاغية وحسب وإنّما يتجاوز التّصوير حدود استعمالات اللّغة وانزياحاتها ليشمل مختلف الملصقات والهوامش والصّور الفوتوغرافيّة والحركات السّينمائية....وما هذا التّنوع إلاّ نتاج خاصيّة الإدماج ذات البعد التّخييلي ."فلا تنحصر النماذج الدلالية التي تفرزها الصورة ضمن المجال اللساني –البصري فحسب، بل إنها تأخذ في بعض الأحيان وضعا لا هو باللساني ولا هو بالبصري الخالص، ومن ثم فإن الاهتمام بموضوع الصورة لا يكمن فقط في إنتاج الصور، بقدر ما يكمن في إنتاج الكلمات وذلك عبر بلورة لغة واصفة لمحمل تمظهرات الصورة "[1] .

تهتمّ عمليّة التّخييل بتأطير مساحات واسعة في العمل الأدبي، بل إنّها تتّجه نحو تفعيل أجزاء مختلفة من المرجع التّاريخي الموثّق منها أو المختلف أوالمتروك. وكثيرا ما يتبنين كلّ ذلك عن طريق الانتقاء، ولهذا أصبحت الهوامش والمنسي وغيرها ممّا يتّصل بالإنسان، من أهمّ ما تتعلّق به المتون الرّوائية حيث يتمّ تحويل تلك اللّبنات الأوّلية المرجعيّة إلى متعة خياليّة بكيفيّة تحقّق رؤية المبدع الفنيّة، وهو ما تفعله الكتابة على نحو وصف بارث" الكتابة هي علم متع اللغة كاماسوترا kamasutra*، فهو يوضح أن هذه المتعة تقع نتيجة الانقطاعات أو التصادمات التي يمكن أن تنشأ من خلال المرجعيّات التي ينطلق منها الأديب" [2] .

مهما اختلفت وسائل المتعة التّي يحقّقها النّص؛ من تقاطعات التّاريخي أوتخييلاته، فستظلّ اللّغة هي الناقلة لها، والتّي يمكنها أن تمنح تلك الوسائل رموزا، ولا شكّ في أنّ السّبيل الأوّل إلى قراءة هذه الرّموز هو معرفة اللّغة بمفرداتها وتراكيبها ومعانيها، "لأن اللغة كون أيديولوجي، فضاء من العلامات، فيه و به يتكون التعبير"[3]، فمابالك إن خضع هذا الكلّ إلى توليفات متباينة بين أجزاء اللّغة في ذاتها وفي الما خارج اللّساني، فعلا ستمتلك هذه الظّواهر اللّغوية بسيطة ومركبة فعل صناعة عالم التّخييلي ، وذلك ممّا تؤدّيه أفعال التّخييل من أدوار ووظائف على مستوى اللّغة داخل النّص، إذ تتمثّل في فعلها الانتقال من الممكن إلى اللاّممكن (بالنّظر إلى الواقع).

---

[1]: عبد القادر فهيم شيباني:السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها،الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف، ط1 ، 1431 ه -2010 م،ص ص 57 ،58

[2].رولان بارث: لذة النص،تر فؤاد صفا ، الحسين سحبان ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط2 ،2001 ،ص ص 15 ،16.

**الكاموساترا:مصنف هندي في الحب، يطبعه الطابع الديني،تعودكتابته إلى القرنين الخامس و السادس و ترتبط بالديانة البراهماتية،ينظر، المرجع نفسه،رولان بارث: لذة النص ص15 .*

[3]: يمنى عيد : الراوي و الموقع و الشكل ، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط 1 ،1986 .ص23 .

لا يتعلّق الإمتاع من هذا المنظور بما ذهب إليه"بارث" في " لذة النّص" ولا يقود البحث فيه إلى ما خصّه في شأن هذه المتعة من خلال ربطه للّفظين معا، حيث يعرضهما أحيانا للدّلالة على معنيين متقاربين تشمل فيه اللّذة(الرضى) المتعة(التلاشي) وأحيانا يتعارضان، فتكون اللّذة عندما يتّصف الأمر بالكليّة وإذا كان جزئيا ردّه إلى مادون اللّذة كالمتعة مثلا، وذلك من خلال مجموعة من التّساؤلات؛ (هل اللّذة إلاّ متعة الدنيا؟ والمتعة إلاّ لذّة قصوى؟ أفليست اللّذة غير متعة لحقها الوهن، وقبلت ثم حرّفت عبر تسلسل من المصالحات؟أم هل المتعة إلاّ لذّة عنيفة مباشرة (بغير توسط)؟

ليرى بعدها أن نص المتعة تطوّر منطقي وعضوي وتاريخي لنص اللّذة فالفرق بينهما سيكون في الدّرجة وعنده المتعة غير قابلة للقول بينما اللذة تقال ،فاللّذة ليست عنصرا في النّص ولا هي مجرد بقية،كما لا تتوقّف على منطق للفهم والإحساس إنّها زوغان شيء ثوري ولا يحمل الصّفة الاجتماعية في آن واحد[1].

إذن، يبتغي القول بالإمتاع استحضار المتلقي كونه العامل المستقبل لهذه الحركة القرائيّة، فالإحساس بالمتعة الأدبيّة يتطلّب إمتاع النّص لمتلقيه ومنتجه، لأنّه إمتاع يتحقّق في لغة النّص في تركيبه وفي انتقاء ألفاظه في توليف المعاني وكذا في قدرة المتلقي على إدراك تلك المتعة التّي يستحوذ عليها نص دون نص آخر، وهي تسمح بإنتاج فسحة جمالية تظلّ محل تجاذب لأنّها لا تكتمل، فالرّوائي ينقر فكرنا من حين لآخر بحقائق من الخارج قد تبدو أحيانا طائشة لكنّها، في الواقع، تعطي العمل جديّة وقصديّة، لأنّ النّص وفق "بارث":"مصنوع من كتابات مضاعفة، وهونتيجة لثقافات متعدّدة، تدخل كلّها بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة ،وتعارض ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعدّدية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنّه القارئ "[2].

يستعيد "بارث" في قوله هذا ولادة القارئ الذّي يمثّل بؤرة موازية لعمليّة الإنتاج، مع ذلك لابأس أن تصحب هذه الولادة نصّا يحقّق إمكانات مختلفة في تجسيد الإمتاع من خلال احتماله لدلالات مضاعفة بما تحقّقه محمولات الكتابة ذاتها، وهو ما يجعل عمل هذه الأفعال التّخييليّة يتركّز ويتكثّف، وذلك بتعقّد النّص وعلاقاته، ليتمّ الغرض من هذا الإدماج وهو تحرير عالم ممكن تخييلي يحمل مقصديّة تعالق علامات النّص بما يفترضه السّياق النّصي، فماهي مظاهر هذا الإدماج على مستوى عوالمه الممكنة ؟

---

[1]. ينظر،رولان بارث:لذة النص، ،ص ص 26 -29 .

[2]. رولان بارث:هسهسة اللغة،تر منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري، حلب،سوريا، ط 1، 1999 ،ص 83 .

لمّا كانت عوالم الرّواية عند "واسيني الاعرج" تتمظهر من خلال النّصوص الرّوائية السّابقة في ثلاثة إمكانات تخييليّة؛ عالم ممكن معادل للتّاريخي، عالم ممكن يتجاوز التّاريخي، عالم ممكن دون التّاريخي، فإنّ عمليّة الإدماج لن تتخطّى هذه العوالم في تصوير تجليّات اللّغة لممارستها الفعل الرّوائي، التّي يمكن أن تدلّ عليها مجموعة من الآليات ،وهي :

2 .3–1 .مسوّغات لإدماج مباشر(وسائط مباشرة اللّغة):

تختلف الوسائل اللّغوية التّي تستثمرها الرّوايات في صناعة فعلها الرّوائي؛ فمن بينها أدوات تمثّل وسائل لغويّة مباشرة تتدخّل دون وسيط في بنينة الخطاب الرّوائي؛ كالحروف وأدوات الرّبط المختلفة للجمع بين فعلي (التّاريخ والرّواية) بصفة عامّة، أوالضّمائر وما تمنحه لفعل الرّواية من علاقات الرّؤية السّردية أو المنظور وكذلك في الرّبط بين المحال والمحال إليه..وهناك أيضا أسماء العلم ودلالة توظيفها بين التّاريخي والرّوائي وكذا أسماء المكان أو ما تؤدّيه ظروف المكان والزّمان من وظائف خاصّة.... أي أنّ عمليّة الإدماج تحدث بمجرّد توظيف الأداة المعنيّة سواء أكانت دلالتها واضحة المعنى جليّة القصد أم كانت دلالتها موحية بمعان تأويليّة بعيدة الجلاء ،لذلك كان "من أهم آليات استحضار التاريخ في البنية الروائية، اعتمادها على عنصر الايهام و التشكيل اللغوي و انتقاء مرحلة تاريخية ما [1] .

1–أدوات وحروف:

لا تتعلّق العمليّة الإدماجيّة بأدوات العطف وحسب، وإنّما تشمل مختلف الحروف أوالأدوات التّي تسمح بوجود انسجام داخل النّص، حتّى وإن كانت لا تحمل دلالة خاصّة بذاتها، بل يجب أن تكتسب دلالتها بانتسابها إلى سياق معين، فهي ممّا "لا يجوز أن يخبر عنها ولا يجوز أن تكون خبرا نحو من وإلى"[2] ،حيث تقوم الرّواية بإدماج تلك التّصورات القبليّة المنتقاة داخل إطار الفعل الرّوائي عن طريق فعل اللّغة، وذلك باستعمال أدوات الرّبط أوالتّفسير أوالاستفهام أوغيرها ممّا يحقّق إنتاج خلفيّة ينسجم بها الموضوع ،كحديث الرّواية عن "أمين الريحاني" ،مثلا، عند بحثها عن رؤية مقبولة تتبنّى فيها موقفه المسجّل عن حادثة جنون"مي" في ذلك الزّمان.

---

[1]: ينظر ،رزان محمود ابراهيم :الرواية التاريخية بين الحوارية و المونولوجية ، دار جرير للنشر و التوزيع ، ط 1 ،1433 هـ -2012 م ، ص ص 9 ، 10

[2] ابن السراج(أبو بكر محمد بن سهل النحوي البغدادي ،ت316هـ): الأصول في النحو،تح عبد الحسين الفتلي،ج1 ،مؤسسة الرسالة،لبنان،1417هـ-1996 م ط3 ،ص 37 .

إذ ممّا قد سيق في ذلك الجانب، حديث الكاتبة "مي" مستفسرة عن موضع الخلل الذّي أنشأته تلك الرّدود المتعلّقة بمجموع أصدقائها الكتّاب، على نحو هذه العبارات المنقولة على لسانها:"**أمين الريحاني...أول من انتظرت أن يقف بجانبي، لكنه غاب كما غابوا جميعا،صدّق القتلة بلا تعب.لا ألومه، لا ألوم أحدا في النهاية. لا يكفي أن يرفعك من تعرف وتحب نحو الأعالي،تحتاج إلى من يقف بجانبك بصمت...لا ألومه لا أدري لماذا ؟ماذا فعل الآخرون حتى يشعر هو بالحزن والندم**"[1].

أن تلجأ الرّواية إلى تسجيل موقف"مي" اتّجاه "أمين الريحاني"، في المقتطف السّابق، فما ذلك إلاّ لتمهيد الحديث عن غيره ممّن عاصرها، والسّبب يعود إلى أنّ النّص الرّوائي قد صرّح منذ البداية بأنّه اعتمد على كتاب"أمين الرّيحاني":"قصّتي مع مي" في كتابته هذا النّص وقد أثنى عليه، ولهذا كان الهدف من هذا التّصريح هو استثناؤه ممّا وقع من لوم على غيره من الكتّاب عند قولها: "**لا ألومه**"، إلاّ أنّ استعمال هذا النّص لأداة الاستدراك"لكن" تعقيبا على استثنائه ؛"**لكنّه غاب كما غابوا جميعا**" لم يكن لإشراكه في موقف المتبقّين ممّن تنكّروا للكاتبة، وإنّما حمل هذا الاستدراك دلالة أخرى، وهي أنّ توظيف "لكن" في هذا السّياق بهذه الطّريقة أتاح استحضار الآخرين وعتابهم ولومهم في سياق افتقر إلى وجود أسباب وجيهة لاستدعائهم.

يمكن القول إنّ اختيار النّص لهذه الأداة كان لحاجة السّياق إلى علّة واضحة تؤسّس لأسباب العتاب وتبيّن المتورّطين في قضيّة اتّهام الكاتبة بالجنون، وبالتّالي فذكر"لكن" كان سببا للتّعريف بموقف الآخرين، وكان وجودها في هذا السّياق دعوة للتّقرب أكثر من ردّة فعل معاصريها، وإكساب النّص سياقا مقبولا لتسليط الضّوء على أولئك الكتّاب الذّين كانت تربطها بهم علاقة ما، ومن ثمّ كان لاستعمال "لكن" دور في خلق الانسجام والابتعاد عن التّنافر والاستطراد الذّي يخلّ بوحدات النّص وموضوعه في عمليّة التّكرار، فالوحدة المكرّرة لا تظلّ هي هي، فإنّها تصبح أخرى بمجرّد ما تخضع للتّكرار، حيث تتكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة ،إنها اللغة الشعرية التّي تجعلك تقرأ في المقطع المكرّر المقطع نفسه وشيئا آخر[2].

كان تتبّع أخبار "الكاتبة مي" من أولويّات هذا النّص،كما هو من أولويّات النّص السّيري الغيري ،ولذلك أدّى هذا النّوع من الاختيارات في بنية الأسلوب إلى إعطاء النّص فسحة مناسبة لتقصّي حياة صاحب السّيرة، كالتّحري عن مختلف ما تعلّق بموضوع النّص الذّي حدّده الكاتب في ظروف دخول "مي"

[1]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص 141.

[2]. جوليا كريستيفا:علم النص،ص81.

"مستشفى العصفوريّة" ونقل خبر أولئك الذّين عاصروها، وقد تجلّى ذلك في هذه المقاطع التّي تثبت محاولات "أمين الريحاني" في مساعدتها ؛"**أهم وثيقة صغيرة كانت دليلنا في تنقلاتنا الصعبة، الكتاب الصغير:قصّتي مع مي، الذي خلفه وراءه صديقها أمين الريحاني، الذي كان أصدق من كتب عنها .لم يذكر مفاخرة كما فعل الآخرون، وأنه تحصل على رضاها ،وملك قلبها، لكنه خصصه لمحنتها أكثر مما خصصه لنفسه** "[1]، ولهذا فهي قبلت مبرّراته ولكنّها اتّخذت موقفه سببا للسّؤال عن دور الآخرين.

سعت الرّواية في عمليّة التّحري تلك إلى تحديد موقف الأدباء الآخرين، وما تعليقها على موقف الأديب"أمين الريحاني" إلاّ وسيلة للتّعبير عن دور الكتّاب في عصرها، وقد كان "الاستدراك بلكن" مع الفعل"غاب" و"لا " أداوت إدماج(الماقبل النّص) ب"الفعل الرّوائي"، وهو ما جعلها تعجّل بذكرهم بعد أن تطرح سؤالا مباشرا عن دورهم"**ماذا فعل الآخرون**..؟ لتردف هذا التّساؤل بتعداد أولئك الأدباء الذّين شغلوا مساحة مميّزة في حياتها ومع ذلك خذلوها.

إنّ محاولات النّص الرّوائي في إدماج وجهات نظر الكتّاب المعاصرين للكاتبة "مي" والاهتمام بأرائهم ومواقفهم اتّجاه "مي"، جعلته يفتح ثغرات للملابسات كي تمكّنه من استدعائهم دون تصنّع، وهو أمر أبعد النّص عن الانكسار وأنتج الاتّساق، على الرّغم من التّكلف الحاصل الذّي صاحب، أحيانا، التّعريف بهم حين استعادت الرّواية أسماء كتّاب مميّزين في حياة "مي" ثمّ ها هي تستفيض في تسجيل قائمة طويلة من تلك الأسماء،كما هو الحال هنا:"**طه حسين الذي ظل يعتبرني تلميذة لها مستقبل؟ العقاد الذي عشقته وقاسمته ما أخفيه عن الآخرين...لطفي السيد...أنطون الجميل الذي ظل يسميني بيبي...اسماعيل صبري...،أين أحمد شوقي ...حافظ ابراهيم؟...كيف تجرأ عباس محمود العقاد** ...؟.[2].

لم تكتف الرّواية بتعداد تلك الشّخصيّات فقط، بل إنّها توغّلت في فحص نوع العلاقات التّي سادت بينهم،كما أحالت على نماذج متباينة من مراسلات "مي" وحواراتها مع معاصريها من الكتّاب: كقصّتها مع العقاد أوبعض كتاباتها نحو "رسالة الأديب"*،وكلّ هذه المقتضيات كانت دواعيها مرتبطة ،غالبا، بتفسير موقف أو شرح قضيّة وتعليل نتائجها، ولذلك ليس غريبا أن تتّخذ الرّواية من لوم الكاتبة للريحاني سببا في ذكر مختلف

---

[1]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص 9.

[2]. المصدر نفسه ،ص ص141 ،142 .

* رسالة الأديب في الحياة العربية هي محاضرة ألقتها "مي زيادة" في الجامعة الأمريكية ببيروت سنة 1938 .ينظر،خالد محمد الغازي:مي زيادة سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر،ص 253

العلاقات التّي جمعتها بأولئك الأدباء متوسّلة بنفي أواستفهام....

لجأ نص الرّواية إلى هذا النّوع من التّجليّات؛(تمظهرات الشّرح والتّفسير...)في أغلب عمليّات السّرد، إذ استعادت بواسطة أدوات النّداء والاستفهام، مثلا، زمانا خاصا، نقلت أخباره ووقائعه،كما عرضت تفاصيل تلك اللّحظات بالقدر الذّي أحدث تواشجا بين صيغ النّص وأصواته، ولذلك عندما استفتح النّص "**ليالي إزيس كوبيا**"أحد فقره بأداة نداء واسم استفهام في فصل حمل عنوان:(**أغفر لهم ياربي ،فهم لا يعرفون**) ،حيث سجّلت تلك الأدوات مباشرة بعد صفحة العنوان، فإنّ هذا التّركيب استدعى التّطلّع نحو الإجابة والبحث في أسباب الاستفهام ،خاصّة، عندما تكرّرت هذه الصّيغة أكثر من مرّة في السّياق نفسه، لأنّه في هذه الحال ،كان التّنبيه قويّا، دفع المتلقي نحو البحث عن الدّلالة المطلوبة وكشف غير المدرك والظاهر، وهو ما يلحظ في هذه العبارات التّي قالت فيها "مي" [1]:

"**يااااااه يا بيروت ماذا فعلت بي ؟هل يعقل؟**

وآه يا بيروت ؟كيف احتملت أن اجتاز شوارعك في ذلك الموكب المشين الأليم ؟كيف احتملت الدموع التي سكبتها في تلك السيارة،وأنا بين الطبيب، وتلك الممرضة الخشنة أشعر بوحدة رهيبة في الدنيا، وأرى القدر المروع المعد لي دون أن أدري لماذا؟.

لمّا استعمل النّص هذه العبارات الأخيرة المذكورة هنا، وكان ذلك بعد أن سجّل موضوعا مختلفا قبل هذه الفقرة، وهو موضوع تعلّق بوجهة نظر"مي" في العقاد وبعض خصوصيّاته، وكذا حديثها عن اعتقادها في أبيها وبعض أحلامها، سُجّل هذا الكلام السّابق الذّي بدا منقطعا مفاجئا، مقارنة بما ختمت به الفقرة السّابقة التّي كان من آخر ما قالته في ذلك قولها:"**.....أسحب اللّفافة الأخيرة بمتعة طويلة.يصعد الدخان عاليا.يمنحني دفئا كبيا وشهوة بالطيران.شيء فوق الحرية يسحبني نحوه.ينتابني بقوة، ربما كانت أنفاس العذراء الزكية**"[2]، فالرّبط بين هذه الفقرة الأخيرة وبين الفقرة السّابقة المستفهم فيها، على هذا النّحو، أظهر تفكّكا واضحا بين معانيهما وغيّب الاتّساق في بنية النّصين.

لذلك كان للتدخّل بالاستفهام بماذا أوبكيف وغيرهما دور في إحداث التّوازن و التّرابط، حيث تكفّلت

[1]. ،واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص 147.

[2]. المصدر نفسه، ص144.

هذه الأدوات بوضع الكلام اللّاحق في السّياق وجعلت له أفقا يتطلّع نحوه المتلقي، وإلاّ ضاعت الدّلالة المطلوبة في غياب ذلك الرّبط، إذ "يجب على العبارة أن تتلاءم مع تقطيع مقدر لإنتاج وحدات مضمونية "[1]، وعليه كان استغلال الرّوائي للعبارات السّابقة التّي صرّحت بها الكاتبة "مي" ذا قيمة مزدوجة، فمن ناحية فهي أكسبت النّص المتخيّل صدق التّاريخي، ومن ناحية أخرى سمحت للنّص أن يتّخذ دلالات مناسبة للسّياق.

لقد أدّت هذه الأدوات، في الواقع، دور الوسيط لجمعها بين الدّلالات، إذ ضمّت ما بدا مختلفا فيما بينه لغياب الرّوابط، وصيّرته لخدمة سياق واحد انسجمت معانيه عند استعماله تلك الأدوات، إذ ما كان هذا الانسجام ليحدث لولا تلك الأدوات، ولولا ذكر بعض الكلمات المستفهم عنها التّي أبعدت النّص عن العبثيّة وعن تبعثر المعاني ما بين فقر سابقة وفقر لاحقة.

تجلّت عمليّة الانسجام هذه من خلال مجموعة من الكلمات التّي استعملت في السّياق السّابق، وهي :"بيروت، الموكب، الطبيب والممرضة"، والتّي أوحى ذكرها بوجود قضيّة متعلّقة بالمكان الموضوع وهو بيروت وببشخصيّات معيّنة؛ كالأطباء مثلا، فكان الاستفهام سببا مباشرا موجّها إلى إدراك القضيّة المطروحة، خاصّة إنّ سياق هذه العبارات قد أردف بكلام لا يمكن فهمه ولا يمكن معرفة دواعي الحديث عنه-(وهو ما تمثّله جمل الفقرة الموالية)-،فاحتاج النّص إلى تلك الأدوات السّابقة ليكون هناك التحام بين الدّلالات، ويكون إلحاق الكلام السّابق المنتهي بالعبارة "**دون أن أدري لماذا؟**" معلّلا وله حججه التّي تربط الفقر جميعا، وذلك بقولها التّالي في السّطر نفسه، حينما قامت بوصف مدينتها وعلاقتها بالمستشفى [2]:

"**بحجة التغذية وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل وأموت شيئا فشيئا لست أدري إذا ماكان الموت السريع هينا أم الموت البطيء.**

يا مدينتي العاشقة .مهربي عندما ينتابني الخوف والوحدة.....

تنظر إليّ الممرضة المكلفة بالسهر علي، تضمني إلى صدرها طويلا.....

أنت هنا في مأمن، تحت تصفك في كل الأوقات.....

أستعيد بيروت التي ضلعت مني منذ سنة "،

[1]. رولان بارث :هسهسة اللغة ،ص 198 .

[2]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا، ص147.

من هنا أرى أو أتخيل ،حبالها، ناسها...

إنّ الكلمات المسطّرة (بخط واحد) في هذه الفقرة كانت نتيجة للإجابة عن الأسئلة المتعلّقة بتلك الكلمات في الفقرة السّابقة(الطبيب، الممرضة، بيروت)، فقدسمحت هذه الكلمات للكاتبة "مي" بوصف حالها داخل تلك المستشفى وما انتابها من شعور وما لاحظته من حال الوسط المحيط بها، لأنّ الغاية المرجوة في عمليّة الرّبط بين تلك العبارات هي فهم الدّلالة المصاحبة للكلام المقتطف السّابق والمستشهد به (**بحجة التغذية وباسم الحياة ألقاني** ...).

في الواقع، مثّلت هذه العبارة تصريح"مي"بمأساتها للكاتب"أمين الريحاني"في زيارته الثّانية لها بالمستشفى، وهي عبارات مأخوذة عن كتاب "قصّتي مع مي"، وذلك في قولها :"واه يا بيروت ؟كيف احتملت أن أجتاز شوارعك في ذلك الموكب المشين الأليم ؟كيف احتملت الدموع التي سكبتها في تلك السيارة،وأنا بين ذلك الطبيب، وتلك الممرضة أشعر بوحدة رهيبة في الدنيا، وأرى القدر المروع المعد لي دون أن أدري لماذا؟ "بحجة التغذية وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل وأموت شيئا فشيئا لست أدي إذا ماكان الموت السريع هينا أم الموت البطيء طيلة عشرة شهور وأسبوع مع التغذية القهرية "[1].

إذ لو أدرج هذا الكلام""**ياااااااه يا بيروت ماذا فعلت بي ؟هل يعقل؟** في المقتطف السّابق من قصّة "مي" داخل السّياق دون وصله بالفقرتين المتقدّمتين لكان الكلام متكلّفا ومصنّعا بشكل كبير، وأمّا وجوده في هذا الموضع الذّي جعله متعلّقا بالكلام المسجّل في الفقرتين، فأكسبه شيئا من الاتّساق لوقوعه سببا لما ورد في العبارة، ولإلغائه التّكلّف النّاتج عن ذلك الانقطاع في المعنى، طلبا لانسجام الأفكار وتواصلها، وذلك بوجود تلك الأدوات وما يمكن أن تحدثه من توفيق في عمليّة الرّبط والاتّساق بين فعلي التّاريخ والرّواية بشكل مناسب ينشر الائتلاف.

في الواقع، تؤدي الأدوات بصفة عامّة والعطف بشكل خاص دورا رائدا في تلبية حاجات الاّتصال بين الكلمات والتّراكيب، وهو ما لا يمكن إحصاؤه على مستوى المدوّنات، ولكنّ تقديم تمثيل لذلك،كما هو في الفقرات المدروسة، إنّما هو لبيان مسار عمليّة الإدماج على مستوى هذه الوحدات اللّغويّة.

2-الضّمائر:

[1] *أمين الريحاني:قصتي مع مي ،ص 13 .*

تختص الضّمائر بالإحالة على المضمر من الذّوات، ولذلك فدورها لا ينتقص عن دور الظّاهر من الذّوات، وهي تتكوّن من ضمائر منفصلة وأخرى متّصلة تدل على الغائب أوالمخاطب أوالمتكلّم، ولكنّ الحديث عن نوع هذه الضّمائر ليس بذي قيمة في هذا الجزء بقدر ما يكون مهمّا البحث في علامات تفاعل النّصوص وتحديد طرق الإدماج على مستواها، وقد كانت الإحالة إلى التّاريخي من الطّرق المتكرّرة في عمليّة الإدماج، وعليه تدخّلت الضّمائر بشكل كبير للحم التّاريخي والرّوائي، باعتبارها وحدة لغويّة إدماجيّة قويّة، انطلاقا من توظيفها في الشّواهد التّي آلت إلى تمييز جانبين؛ أحدهما: ظهر في تمثّله للمرجع وعلاقة الفعل الرّوائي بالفعل التّاريخي، وثانيهما:تجلّى في طريقة اشتغاله على مستوى النّص الرّوائي لإحداث توليفا وتوليد سياق جديد، فإبداعيّة السّرد تتموضع بين سننين، سنن اللّسانيات وسنن عبر اللّسانيات[1].

ذلك كأن تسترد الرّواية مقاطع معيّنة أو(أسننا) من (الماقبل النّص)، تدرجها على مراحل مختلفة وأحيانا تذكرها في مواضع متعدّدة لتجعل منها منطلقا لعرض مشهد جديد أوحوار أو غير ذلك ممّا يتطلّبه السّياق أي أسنن ماوراء اللّسانيات، كالاعتراف الذّي ذكره "أمين الريحاني " في كتابه"قصّتي مع مي" معتذرا منها قائلا: عليّ أن أعترف بذنبي فقد كنت مقصّرا في واجب الزمالة والحب، بل عن واجب الصداقة المقدس .صدّقت ما صدّقه جميع النّاس. صدّقت الإشاعات المحزنة عندما جيء بمي من القاهرة إلى بيروت منذ سنة وعشرة أشهر، فأمسكت عن زيارتها ،واستطلاع حقيقة حالها.أمسكت عن الزيارة وأنا أبرر عملي بما تطوّر من مزاجي. فإنّي في مواصلة العاقلين قليل الرغبة ،فكيف بي في مواصلة غير العاقلين ؟إن الروح مصدر الصداقة، وأن العقل مختلط اختلاطا قاهرا بالروح، فمتى ذهب العقل ،ذهب خير ما في الروح كذلك ..."[2].

إذ استغلت الرّواية هذا الاعتراف نفسه لتشخّص أمام المتلقي حالة "مي" في مرحلة وجودها في المستشفى، فكرّرت المقتطف حرفيا لإنشاء مصداقيّة المتخيّل التّاريخي، إلاّ أنّ الفعل الرّوائي يحتاج ،دائما، إلى مسوّغات الإدماج في التّعريف بهذه الشّخصيّة، فكان منه أن غيّر صيغة الخطاب التّي ظهرت في نص"أمين الريحاني" بلفظ الغائب متحدّثا عن "مي":(جيء بمي... فأمسكت عن زيارتها ...حقيقة حالها.)، بصيغة أخرى لإدماج النّص التّاريخي في الرّوائي، ليتحوّل النّص بفضل هذه الصّيغ من سياق إلى سياق آخر، وهو ما يمكن أن يشهد في هذه الفقرة التّي وظّفت ذلك الخطاب التّاريخي :"**لن يكون إلا الخير.في قلبي رماد هو خليط من اللّوم الذاتي والخيبة. عليّ أولا أن أعترف بذنبي فقد كنت مقصّرا في واجب الزمالة والحب،**

[1]: رولان بارث :التحليل البنيوي للسرد،ص 33.

[2]. أمين الريحاني:قصتي مع مي ،ص 7.

بل عن واجب الصداقة المقدس. صدّقت ما صدّقه جميع النّاس.صدّقت الإشاعات المحزنة عندما جيء بك من القاهرة إلى بيروت قبل مدة طويلة ،فأمسكت عن زيارتك، وأنا أبرر عملي بما تطوّر من مزاجي. فإنّني في مواصلة العاقلين قليل الرغبة، فكيف بي في مواصلة غير العاقلين ؟ إن الروح مصدر الصداقة، وأن العقل مختلط اختلاطا قاهرا بالروح، فمتى ذهب العقل، ذهب خير ما في الروح كذلك"[1].

لقد تطلّب الإدماج اللّغوي مجموعة من التّعديلات والتّحويلات حتّى ينسجم المقتطف مع سياق النّص الرّوائي، فكان هذا التّحوير من نصيب الضّمير الذّي أدّى دورا أساسيا في عمليّة الإدماج،كونه،"الأكثر جلاء والأحسن وضوحا من مجموع القرائن الإشارية. ولكي تستمد الضمائر محتوى مرجعي معين، تلزم في الواقع المستقبل على الأخذ بعين الاعتبار المقام التواصلي"[2] ، إذ استعملت الرّواية ضمير المخاطب بديلا عن الضّمير الغائب(ضمير الغائبة هي)، فتحوّل هذا الأخير في الفعل الرّوائي إلى (كاف الخطاب) عبّر عنه "أمين الرّيحاني" في المقطع مخاطبا الكاتبة "مي" خطابا مباشرا، استحال من خلاله إلى الدّلالة على الآنية واندماج الواقعة في الزّمان الموصوف، وذلك بإنتاج وحدة دلاليّة تمزج العلامة بسياقها أوما يسمى بالتّشاكل، والإدماج هو عامل التّشاكل، فكل مستوى إدماجي يمنح تشاكله لوحدات مستوى أدنى، ويحول دون تيهان المعنى[3] .

كما لوحظ أنّ النّص المقتطف من الفعل التّاريخي قد زيد عليه بعبارة استفتاحيّة مضافة إلى الاعتذار على مستوى الفعل الرّوائي ليتمكّن النّص المدمج من ترتيب سياق مناسب للقول، وهي العبارة المسطّرة؛" **لن يكون إلا الخير.في قلبي رماد هو خليط من اللّوم الذاتي والخيبة"**، وقد استعملها الفعل الرّوائي على لسان "أمين الريحاني" أثناء محاورته ل"مي" مجيبا عن جملتها السّابقة التي تحمل شيئا من الحيرة "**أخاف أن تخفي لي الأقدار الصعبة فصلا جديدا في جناح جهنم**"[4]، ولولا أن أضاف الرّوائي لفظتي "**اللوم الذّاتي**" لكان الكلام منشقا، لذلك كان ذكرها ممهّدا للكلام الموالي من عبارات الاعتذار المنقولة عن "قصتي مع مي" وهو في ذلك قد جمع بين طرفين متباعدي المصير (عندما قرن فعل الرواية بفعل التّاريخ)، فكان استعمال الضّمير وتلك الكلمات من عوامل إدماج الفعلين.

---

[1]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا، ص161.

[2]. ك.أوريكيوني:فعل القول من الذاتية في الفعل،ترمحمد نظيف،أفريقيا الشرق،المغرب،2006 ،ص60.

[3]. :ينظر ،رولان بارث :التحليل البنيوي للسرد،ص 32.

[4]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا، ص161.

تعدّدت هذه الأدوات في نصوص "واسيني الاعرج"، وكثيرا ما يستعان بها للانتقال بين زمانيين أوشخصيّتين...أي أنّ توظيفها تجاوز مجرّد الرّبط بين العبارات أو(الماقبل النّص) و(النّص) إلى إنتاج دلالات خاصّة، حيث إنّها باتت ضروريّة لفهم المعنى في بعض النّصوص،كما هو الحال حين تحدّثت "**جملكيّة آرابيا**" عن "بشير المورّو" وتماهيه بشخصيّة"أبي ذر الغفاري"- رضي الله عنه- إذ، أحيانا، يحدث التباس في تحديد دور كلّ منهما في السّياق.

لذلك يحتاج إدماج مثل هاتين الشّخصيّتين إلى تمايز الضّمائر حتّى يتّضح التّصوّر المطلوب، فعندما تذكر الرّواية مأساة "أبي ذر"-رضي الله عنه- في الصّحراء على لسان شخصيّة" بشير المورّو"، فإنّ الحدث يكتنفه الغموض نتيجة التباس أحدهما في الآخر، إلى حدّ يقع فيه الخلط بينهما، فلا يتبيّن أيّ الرّجلين يتحدّث، وفي هذه الحال تتدخّل هذه الضّمائر لتزيل الغموض وتحدّد المقصود من الكلام، وهذا ما دلّت عليه هذه العبارات التّي نقلت حوارا بين شخصيّتي "أبي ذر الغفاري-رضي الله عنه- والحاكم الرابع"[1]:

- ***لن تفعل بي ياسيدي إلا ما يشاء الله لي.***
- ***الله قد شاء لك وانتهى.***
- ***لست قاطع طرق يا ابن رملة بنت الرفيعة.أنا سيدك ألوي رقبتك كما يحلو لي أو أرمي لحمك أو ما تبقى من للكلاب.***
- .....
- ***ثم التفت نحو الزبانية الذين كانوا لا ينتظرون إلا حركة يده الثقيلة.***
- ***أتركوه يموت هناك،لاشيء يعلّم هذه المخلوقات مثل القفر.***
- ؟...؟...
- ***انسحب أبوذر ولم يترك إلا ظلمة القبور الموحشة.لكن أنا بشير المورّو،ما دخلي في هذه التفاصيل التي أشعر بعذاباتها..***

لابدّ أنّ العبارات أظهرت حوارا بين شخصيتي"أبي ذر" ،رضي الله عنه، والحاكم "عندما قرّر هذا الأخير أن يرسل الصّحابي إلى صحراء"الربذة"، لكنّ السّياق أتاح حقيقة أخرى غير الأولى، وهي أنّ الذّي شاركه الحوار كان "بشير المورّو"ولم يكن"أباذر"ويتجلّى ذلك فيما سجّلته عبارات معيّنة من الصّفحة (السّتين)

[1].واسيني الأعرج:جملكية آرابيا، ص61.

التّي سبقت ذلك الحوار؛"**أنا في صلب اليقين.أنا هو، وهو أنا" .....حين أحاط بي خمسة من الصقالبة أنا وزوجتي، يقول بشير المورّو الذّي اختلط عليه خيط النور بخيط الظلمة..... في الحقيقة أنا مثلكم سحقتني الدهشة....من أين لي أنا الڤوال البسيط الطيب، الغرناطي المسكين،أن أدفن في ألم الصحابي الجليل، وأقوم من دمه الذي جفّ قبل أن يسيل في القفر والصحاري؟يجب أن تصدقوني.لقد رأيت كل ما أرويه الآن في حضرتكم.لم يكن حلما بل جزءا من جحيم ليلة الليالي.....تمتمت وعصاي في يدي...–أرجعوا،فإني أصبر على البلوى.أبو ذر يتوارى حتى يصبح تيها،ثم ريحا ساخنة.."**[1] .

أكّدت هذه العبارات التّداخل الكبير بين شخصيّتي" الصّحابي أبي ذر"–رضي الله عنه– و"بشير المورّو"، فتارة استعمل النّص اسميهما وتارة ضميرا يعود إليهما؛ فالضمير"**هو**"قد جسّد شخصيّة "الصّحابي الجليل"، أمّا الضّمير"**أنا**" فمثّل شخصيّة "بشير المورّو"، وقد كانا يتناوبان في عمليّة التّعبير، فيروي"بشبر المورّو" قصّته من خلال قصّة الصّحابي، أحيانا، باستعمال الضّمير "أنا"حينا، كما استعمل الضّمير"هو"حينا آخر، مما أدّى إلى تماهي الشّخصيتين، وهو ما وضّحته الكلمات المسطّرة التّي احتاجت إلى تحديد المتكلّم وتفسير ما أخبر عنه هذا المتكلّم من حقائق تعلّقت بالصّحابي الجليل، والتّي تداخلت مع أخبار الرّاوي"بشيرالمورّو"، وأيضا فيما حملته العبارات من تناقض(من أين لي أنا القوال البسيط /صدقوني لقد رأيت).

إلاّ أن تدخّل الضّمير " **أنا** " كان مناسبا لإزالة هذا الوهم الحاصل بين الشّخصيّتين، وكأنّه استرجع وجوده بعد أن تماهى في قصّة "أبي ذر" لينشئ فصلا بيّنا بين الحقيقة في فعل التّاريخ وحقيقة فعل الرّواية عندما يجتمع "**أنا بأبي ذر**"، للفصل من جديد بين (هو أنا أوأنا هو) في قوله: "**لكن أنا بشير المورّو**"وبذلك تحدّد موقع الشّخصيّتين وعلاقتهما، ومن ثمّ، لم يكن الضّمير"**أنا**" عامل إدماج وحسب، هنا، وإنّما أسهم في إحداث الاتّساق والانسجام على مستوى السّياق الجديد في النّص الرّوائي.

إنّ هذه الدّلالة التّي وفّرها استعمال الضّمير"**أنا**" بتلك الطّريقة أنتجت انسجاما في الخطاب الذّي تدخّل معلنا عن حقيقة المحاورة ومصرّحا بأنّ المقصود بالضّمير "هو" في هذا النّص إنّما الضّمير "أنا"، خاصّة أنّ التّصريح قد أردف ب الأداة "لكن"، وكأنّه استذكر ماض فروى وقائعه، ثمّ ما لبث أن عاد من جديد إلى الحقيقة التّي يعيشها مستدركا، عندما يعلن عن ذلك بقوله: أنا "بشير المورو" ليستعيد حاضره من حين لآخر.

[1] المصدر السابق، ص61.

استعملت الرّواية شخصيّة "دنيازاد" بطريقة بارعة متوجّهة نحو منحى مختلف للإدماج، حيث سمحت هذه الشّخصية بالاتصال بالزّمانيين الماضي والحاضر، إذ اتّصلت بزمان "شهرزاد" ونقلت حكاياها لتعيد بثّها من جديد في زمان الحاضر، وبعد أن كانت "شهرزاد" راوية قصص "ألف ليلة وليلة" عوّضتها "دنيازاد" في "**جملكيّة آرابيا**" لتكون راوية قصص اللّيالي، فهل استطاعت هذه الشّخصيّة أن تقوم بعملية إدماج ناجحة بين النّص السّابق والنّص اللاّحق؟

في الواقع يختار الفعل الرّوائي من تلك القصص اللّيالويّة "قصّة فاطمة العرّة والتّاجر معروف" التّي تكرّرت أحداثها مع هذا الحاكم "الحاكم بأمره"، ليكون هناك تشابه على مستوى الأدوار والمسار القصصي، وحتّى يتمّ هذا التّواشج استعادت الرّواية الكثير من التّفاصيل التّي روتها "ألف ليلة وليلة" عن القصّة السّابقة (فاطمة العرة ومعروف الإسكافي)،كأن تقول؛ "(ومما يحكى) أيها الملك السعيد أنه كان في مدينة مصر المحروسة رجل إسكافي يرقع الزرابين القديمة وكان اسمه معروفا وكان له زوجة اسمها فاطمة ولقبها العرة..."[1] .

لكنّ رواية"**جملكيّةآرابيا**" عرضت في نصّها أسبابا جديدة تديرها الرّاوية "دنيازاد"، وقد أحكمت خيوط نهاية هذا الحاكم في بلاد آرابيا،كما فضحت من خلاله أسرار الحكم السّابق، لذلك فالحكاية الماضيّة والمنقضيّة مع "شهرزاد" استمرّت مجدّدا من خلال دور"دنيازاد" التّي لا تتوقّف سلطتها عند الرّبط بين حلقات الزّمان، ولكن من خلال تحوّلها إلى علامة مهمّة في عمليّة الإدماج ويمكن تمثّله في تصريح الرّواية، "**وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة والتاجر، حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار الليالي**"[2].

لمّا تستعيد الرّواية أخبار السّابقين، فهي لاتتوقّف عند التّذكر والاسترجاع، ولكنّها نقلت الحياة إليهم من خلال بعثهم في زمان آخر وتجديد كينونتهم، ولهذا كانت شخصيّة "دنيازاد"بديلة مناسبة لقدرتها على الانتماء إلى الزّمانيين؛أوّلا،لأنّها الرّاوية التّي أسند إليها فعل الحكي في نص"**جملكيةآرابيا**"، وثانيا،لأنّها ارتبطت بحياة السّابقين بانتسابها إلى الرّاوية"شهرزاد"ماضيا، فهي"أخت شهرزاد"، ومن ثمّ فقد صنع الضّمير الغائب (الهاء) المتّصل بلفظة "أخت"والدّال على "شهرزاد" هذا الإدماج ، ولم يسمح بوجود شرخ بين القصّتين، ولولا التّصريح بعلاقة الأختين لظهر انقطاع بين القصّتين ولاحتاجت الرّواية إلى عمليّات أخرى مختلفة لإحداث

[1]: مجهولة المؤلف: ألف ليلة وليلة، ،مج 4،1935م،ص288.

[2].واسيني الأعرج:جملكيةآرابيا، ص22.

الإدماج. وإنّ دور الضّمائر يختلف من نص لآخر، ولكنّ أهميّتها كبيرة عندما تتدخّل في عمليّات الإدماج اللّغويّ بتعدّد أصواتها.

3-الهوامش:

لا يقصد من الحديث عن الهامش في هذا الجانب دراسة النّص الموازي وعتباته، ولكنّ ما يجب التّنبيه إليه هو أنّ الهامش يعدّ وحدة لغويّة مهمّة لإحداث الإدماج، فإن كانت الدّراسات الحديثة قد اعتنت بالهامش والعناوين والمقدّمات أوالتّصديرات وغيرها ممّا يصاحب النّص، وحدّدت دورها في قراءة النّص وماتنتجه من دلالات تضاف إلى دلالات المتون أو توجّهها، فإنّه يمكن ردّ استعمال الهامش، من جانب آخر، إلى عمليّات اتّساق النّص وانسجامه التّي تتّسع إلى كلّ ما يؤول إليه الفهم والتّفسير وحاجته إلى السّياق والمعلومات القبلية التّي يستند إليها كلّ من المبدع والمتلقي في حقله، لذلك "فكل نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم"[1] ،ومن هذا الانسجام ما يتدخّل فيه الهامش لإحداث علاقات التّاريخي، فيسهم في إدماج الخطابين التّاريخي والرّوائي بإحالات هذا الأخير على (الماقبل النّص)، وتشييد علاقات لغويّة بين النّص وما قبله وما خرج عنه.

تتقمّص الإحالة أدوارا مختلفة في عمليّة الإدماج؛ مابين تاريخ وواقع أو مبدع ومتلق، لذلك ف"الإحالة تصاغ لأن ثمة تاريخا وثمة واقعا وأن ما يجعل الإحالة أمرا ممكنا ليس وهم الرّوائي وحسب، أوخياله، بل وجود هذا الواقع، أوذاك التاريخ"[2]؛ ومن هذا المنطلق يبدو أن النّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج" قد استعمل نوعين من الهوامش:

النّوع الأوّل:

وهو الذّي ظهرت فيه الهوامش محيلة على التّاريخ في (الماقبل النّص)، سواء أتعلّق ذلك بالإحالة على ضبط حقيقة ما أم حدّد مصادرها ومنابعها التّي أنتجتها،كقوله شارحا أحد الألفاظ(فالسو):"**أصل الكلمة إسباني وتعني الشيء الغلط**"[3]، أوقوله ،هنا،:"(جهاركا)**مقام من مقامات الموسيقى الأندسية. تؤدى فيه الأنغام الرقيقة والحادة . أكثر ارتباطا بكل ماله علاقة بالحنين**"[4].....،فمثل هذه الهوامش تندمج بلغتها

---

[1] محمد خطابي:لسانيات النص،مدخل إلى انسجام الخطاب،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط2،2006 ص52.

[2] يمنى عيد فن الرواية العربية ،ص44.

[3] واسيني الأعرج :البيت الأندلسي،ص 44.

[4] المصدر نفسه ،ص 52.

التّفسيريّة الشّارحة، لتكون مظهرا من معنى القول، متعلّقا بالسّياق، وتضبط المجموعة الأحالية من العبارات المحيلة، بمعناها في اللّسان(أي بدلالتها وتعيينها)، لكن إحالتها الفعلية تتوقّف على عوامل سياقيّة عديدة[1].

اعتمد هذا النّوع من الإحالات على فعل التّاريخ عموما، إلاّ أنّ وجوده على هذا الشّكل لم يكن يعني أنّ النّص مجموعة من الأجزاء المفكّكة التّي يتداخل فيها (الماقبل النّص) التّاريخي مع النّص بلا رابط ودون انسجام، ولكنّه نص مندمج إلى حدّ تتهشّم فيه التّراكيب بتفكيكها وهو، أيضا، مقروء واضح إلى حدّ يمكنك ردّ مواده إلى أصولها وعلومها التّي عرفت فيها، وللمتلقي الحقّ في أن يملك هذه التّجزئة كما يملك المبدع حقّ التّضامّ فيها، وإنّما لا يمكن للنّص إلاّ أن يكون"منسوجا من خطابات متعددة ومن معنى موجود مسبقا...إذ ليس النّص في حدّ ذاته كائنا موحدا ومعزولا لايمكن أن نحدد ما في داخله وخارجه"[2].

إنّهما موقعان،(الداخل والخارج)،من مواقع القراءة، على نحو ما يحدثه هذا الهامش المحال إليه في العنوان **(من أوراق سيدي أحمد بن خليل المدعو غاليليو)** من ارتداد إلى الماضي والعودة إلى"ميغيل سرفانتس" في رواية" الدون كيشوت دي لامنشا":"**أصله بن خليل وليس بنغاليليو.الأسبان حرفوا الكثير من الأسماء العربية بسبب نطقها الصعب:ابن رشد أصبح Averoes ،ابن سينا،أصبح Avicenne،أبو عبدالله أصبح Aboabdil وهكذا...وقد ذكره ابن ميمون البلنسي في كتابه الموسوم:ترحيل الخلف نحو بلاد السلف ويحكي جزءا من آلام الأندلسين أثناء ترحيلهم،وقد ورد حديث طويل عن سيدي أحمد بن خليل....وعندما اشتدت الحرب في البشرات انضم إليها...ميغيل سيرفانتس كرر خطأ الإسبان في نطق اسمه في روايته الكبيرة :دون كيشوت دي لامنشا...وقد ربطتهما صداقة كبيرة في القرن السادس عشر..حماه العديد من المرات من موت مؤكد مع أغا الجزائر حسن فينيزيانو.(ماسيكا)**"[3] .

ثمّة ما يصنعه هذا الهامش من توافق المعاني وتواشج للعبارات، حيث"تدمج الدّلالة النّظرية المتواليّة النمطيّة الإحالة داخل معنى الجملة بجعل معنى جملة ما متعلّقا بقرينة أو نقطة إحاليّة، تخصّص فيها كلّ معلومة سياقيّة مفيدة [4]، وهذا القصد يتوارى في معظم نقاط التّهميش ،فقد روى في فصل خاص قصّة "أحمد بن خليل أو غاليليو الروخو"، وفصّل في سرّ علاقته بسيرفاتس من خلال الاعتماد على الإحالة إلى رواية "الدون

1: ينظر،جون لايونز:مقدّمة في علم الدّلالة اللّسانيّة،ترسندس كرونة،دار سيناترا ،المركز الوطني للترجمة،تونس ،2014 ،ص 436 .

2.جراهام ألان:نظريّة التناص، 2011 ،ص96.

3 : واسيني الأعرج :البيت الأندلسي،ص 61.

4.جون لايونز:مقدّمة في علم الدّلالة اللّسانيّة،ص 437.

كيشوت"، إذ اقتطف منها حكاية سجنه ولقائه بزريدة وحرب الإسبان مع الجزائر وغير ذلك*...هذا وقد ذيّل نهاية الهامش بعبارة (ماسيكا)، أي أنّ هذا الكلام قد صرّحت به شخصيّة "ماسيكا"في رواية "**البيت الأندلسي**"، وهي أحد ألعاب اللّغة عندما تنسب ما تمثّله التّرات أوالتّاريخ "نموذجا " إلى شخصيّة ورقيّة تنقل هذه الأخبار وتحدّث بها، قد يبدو هذا اللّعب اللّغوي في الإسناد إلى التّاريخي أمرا مغالطا لكنّه لا يزيد على أن يكون واسطة للإدماج ووحدة لغويّة للتّماهي بين التّاريخ والرّواية، وقد أحسن في ذلك حتّى لا يكون هناك انكسار للمعنى وللتّركيب.

يتصدّر هذا النّوع من الهوامش النّص الرّوائي "**مملكة الفراشة**"، حيث سعى فيها الفعل الرّوائي إلى بناء سياق يستوعب كلّ التّيمات التّي تتراءى في إطار النّص، ويزداد هذا الاستيعاب كلّما استطاع الفعل الرّوائي احتواء الفعل التّاريخي، فلا يمكن في هذه الحال أن يقول المتلقي إنّ النّص قد أخفق في النهاية، لأنّ لعبته اللّغويّة تفتقر إلى الموسوعة ولم يستطع أن ينتج نصا يحتوي المتلقي، فيفشل النّص، أحيانا، لأنّه لم يدرك المتلقي موسوعيا، ولهذا حاجة المتلقي إلى المعرفة الخلفية ضرورة في تلقي النّص،و"تمثيلات المعرفة هذه تتّسم بأنها منظمة بطريقة ثابتة كوحدة تامة من المعرفة الجاهزة في الذاكرة "[1].

لاشكّ أنّ هذه الموسوعة هي معيار آخر للإدماج، بل إنّها وحدة إدماجيّة فعلا؛ فمن خلالها تنتسب المقاطع اللّغوية إلى بعضها بعض وتتلاحم في شكل مؤشّرات قادرة على إضاءة النّص، دلاليا وسيميائيا.وهي تتوزّع في"**مملكة الفراشة**" على مستووين؛ المتن والهامش، والمهمّ، هنا، ما يقدّمه هذا الهامش من لحمة إدماجيّة لاحظ ذلك في هذا الهامش:"**كيلوبتراسيليني.القرن الخامس الميلادي.وهي ابنة كيلوبترا ومارك أنطوان Cléopâtre et Marc Antoine والأخت التوأم لهيليوسHélios زوّجت بالملك جوبا الثانيii Juba ملك موريتانيا وعاصمتها سيزاري، شرشال حاليا بالجزائر**."[2].

إنّ استحضار هذا الهامش الذّي يذكّرنا بمرحلة تاريخيّة معيّنة، يشرح فيها علاقة النّسب بين مجموعة من الأفراد، ولكنّ الدّاعي إلى ذلك هو انضمام إحدى الفتيات التّي تدعى"سيليني" للفرقة الموسيقيّة "ديبو-جاز Dépôt-Jaz"، أمّا فعل الإدماج فيتّضح من خلال استقطاب هذه الموسيقيّة الصيدليّة" التّي تمثّلها شخصيّة"ياما" السّاردة في النّص والمكلّفة بتقديم مختلف البيانات حول أي كلمات تنتاب أحاديث

---

[1] *محمد خطابي:لسانيات النّص،ص 62.*

* *يمكن العودة للفصل الثاني للاطلا ع على بعض مواطن اتّصال نص"البيت الأندلسي" بنص "الدون كيشوت".*

[2] *.واسيني الأعرج :مملكة الفراشة،235.*

الشّخصيّات، لأنّها قارئة ماهرة لها من العلم في الأدب والرّسم والموسيقى...

يتصاعد منحى هذا الاحتمال أكثر عندما تتناول الرّواية والدة الشّخصيّة"ياما" والمسمّاة "فريجة بنت العمّ موح البجاوي"، لكنّ ابنتها"ياما" تستعير لها اسما فنيّا أيضا وهو "فيرجي أو فرجينيا" نسبة لفرجينيا وولف (Virginia woolf) أثناء قراءتها لروايتها الأمواج(les vagues1931)، ثمّ تتماهى هذه المرأة في شخصيّات ما تقرأه وتكثر، عندذاك، مؤشّرات الفنون المختلفة من الرّسم والموسيقى والرّواية والشعر.. فتتحوّل الرّواية إلى موسوعة فنيّة تردّد أسماء كثيرة ومعلومات مختلفة ، أغلبها في مجال الفنون، لذلك تتدخّل الهوامش تترى؛ إمّا بشرح عبارة أوكتابة اسم باللّغة الأجنبية أوترجمته أوتقديم مفهوم أوتعريف شخصيّة أوعمل أدبي..ومع ذلك فقد كان للمتن الدور الفاصل في هذا الزّخم الفنّي .

من تلك الهوامش التي استعرضها الفعل الرّوائي ما قدّمه في حقّ الشّاعر الفرنسي الموسيقي "بوريس فيان"(Boris vian) الذّي استغرق حجم هامشه أكثر من صفحة بكتابة رقيقة، وقد بدا أنّ الاهتمام بالتّعريف بهذه الشّخصية كبير، على الرّغم من أنّ النّص قد تناول الكثير من الحقائق المتّصلة به، لأنّ الرّواية قد تمثّلت حياة هذه الشّخصيّة من خلال"فيرجي"التّي عاشت بعد موت زوجها تقرأ أعماله وتجمع كلّ أخباره، فأصبحت تؤمن بوجوده معها، فكانت الرّواية تستغلّ عديد الصّفحات لشرح هذه العلاقة التّي تعيشها الأمّ وحالتها النّفسيّة.

حتّى لا يقع هذا التّعريف موقع الحشو لابدّ هنا من تدخّل عمليّة الإدماج في ضمّ التّعريف بهذا العلم إلى موضوع المتن، حيث إنّ اسم هذا الكاتب قد ذكر سابقا ولكن لم يتعرّض له بالتّعريف إلاّ عندما أصبح يمثّل جزءا من حياة هذه المرأة"فريجة"، حين روت ابنتها أن والدتها "**كانت محاطة بكلّ مؤلفات بوريس فيان**"[1].

وفي هذه الحال استدعى الفعل الرّوائي الهامش معرّفا بأعماله ومشيدا بإبداعه المتنوّع:"**ولد بوريس فيان 10 مارس 1920 في فيل–دافري ...وتوفي 23 جوان1959 في باريس....كاتب فرنس وشاعر ومغن وموسيقي جاز وعازف كبير على آلة الترومبيت ومترجم...من رواياته "سأذهب لأبصق على قبوركم"(j'irai cracher sur vos tombes)...كتب قصيدته المضادة للحرب الهندية الصينية التي غناها صديقه مولودجي...لم تنشر أعماله إلاّ في سنة 2003 في 15 جزءا في دار النشر**

[1]: المصدر السابق، ص126.

فايار...قبل أن تنتقل أعماله إلى دارالنشر غاليمار سنة2010 "[1] .

لقد مارس الفعل الرّوائي على الهامش نوعا من الضّغط، فقد كان يضخّ المعارف والمعلومات بشكل متواتر، وكأنّ المتن لم يستطع استيعاب كلّ تلك المعلومات المتعلّقة ب(الماقبل النّص) التّي لا يمكنك تعداد ماذكر منها بشكل واضح (أسماء، أماكن، روايات، قصص، مسرحيات، أشعار، أغاني، مغنيون، رسامون...) ليلجأ إلى الهامش حتّى لا يتحوّل المتن إلى معجم خاص بالفنون .

أمّا النّوع الثاني :

فهوامشه تبنّاها الفعل الرّوائي تخييليا داخل النّص بطريقة يوشّي بها المبدع عمله الإبداعي ليصنع تماسكا بين وحدات النّص، فتتحقّق دلالة اللّغة في عمليّة بناء النّص؛ هذا الوسيط قد استنفره الرّوائي بشكل مستمرّ في رواية "**سونتا لأشباح القدس**" حين أحال على أرقام اللّوحات الفنيّة ورموزها التّي تقدّمها شخصيّة "مي"، ومن هذه الألواح المعروضة على سبيل المثال ما يتعلّق بشأن لوحة"**أنا وأميرة في معطف أبي**"، حيث يهمّش لهذه الأخيرة بقوله:"**من مقتنيات متحف بروكلين للفنون الحديثة .اللّوحة مصنفة ضمن مدرسة الفنون الأمريكية الجميلة، الحديثة. ويظهر توقيع مي داخل بياض صغير ليس جزءا أصليا من تلوين اللوحة،كأنها أضافته في وقت لاحق.اللوحة مصنفة،رقم الشراء الدولي: BROK.MA.CAT.CL/MAYKO/1907-69**"[2] فعمليّة الإحالة، هنا، تحدث علاقات دلاليّة تجعل المتلقي يؤمن بوجود فضاء حقيقي للّوحة. إذ"النصوص التي تقوم على إعادة الكتابة تبتكر محاكاة جديدة مؤسسة على متخيل يشتغل أو على الأصح يعيد الاشتغال على مصادر مكتوبة "[3]

لقد وضّحت النّاقدة "يمنى عيد" كيفيّة بناء الإحالات" عن طريق توسّطات التّاريخ والأسماء ووصف الأمكنة ورسم الشّخصية أوعن طريق نطقها في العمل الروائي، وأن هذه التّوسطات تهدف إلى نص يوهم بالحقيقي بواسطة اللغة، وتكمن تميّز هذه التّوسطات في اتّصافها بالفنيّة وتحقيقها لمتعة القراءة وصياغة جماليته من خلال العلاقة المركبة بين قراءة العمل وكتابته والحياة، وهو ما شهدته تلك اللّوحة الفنيّة من خلال العرض الذّي وسمتها الرّواية به، وهذا يبيّن أنّ الإحالة فعل لغوي يقوم على اللّعب،كما هو في قولها:"ولئن كانت هذه

---

[1]. واسيني الأعرج :مملكة الفراشة ،ص ص،126، 127.

[2].واسيني الأعرج:سونانا لأشباح القدس،ص175.

[3]. حسن المودن :الرواية و التحليل النفسي ،منشورات الاختلاف ،دار الأمان الرباط، ط 1 ، 1430 هـ -2009 ، ص ص 138 -139 .

التوسطات تهدف إلى بناء نص سوي أحيانا، أو نص قادر على الإيهام بحقيقي ما، فإنّ هذه التّوسطات لاتخلو من اللعب الذي هو فنيتها"[1] .

يمكن ملاحظة ما تنتجه هذه اللّغة في هامش النّص من ترابط وتجل من خلال ما أضفته تلك المعلومات المدوّنة عن اللّوحة المسمّاة"**ثلاثة أجساد في الدّوامة**"، التّي تتبّعت الرّواية تفاصيلها خلال صفحتين تقريبا بوصف خطوطها وألوانها وتحوّلها من شكل إلى آخر، ليكون الهامش وسيطا لغويّا يمنح اللّوحة الإدماج في التّاريخي فيكسبها صورة الحقيقة، حيث يقول:"**كان يمكن أن تكون هذه آخر لوحة رسمتها مي، لولا عودتها المستمرة إلى أكبر لوحة لها:نيويورك، هسهسة الأوراق الميتة، التي شكلت محور عرضها، والتي ظلت تشتغل عليها حتى النهاية، ثلاثة أجساد في الدوامة"، لوحة صغيرة في شكلها، مرقمةfree.col/067/mak وضعت تحت إنارة صفراء داكنة،في معرض نيو جيرسي،فزادت من عزلته وأغوت كثيرا الزوار للذهاب نحوها...من أول اللوحات التي بيعت في معرض نيوجيرسي لايف .اشترتها سيدة لصالح ثري خليجي أنشأ متحفا خاصا.رقم الشراء المزادي : "-PC/T.B.WIND/MK/65[2] 543-&23** " .

الله لقد حاول الهامش إمداد النّص الرّوائي بحقيقة يمكن وصفها بالصّدق، حيث ازداد الموضوع بهذه التّفصيلات التحاما وارتبطت أجزاؤه وتراكيبه من خلال ذكر رقم اللّوحة وعمليّة بيعها والمكان ومقتنيها بدقّة ،وهذا قد منح الموضوع خلفيّة تضبطة. وكذلك تتكرّر هذه الغايات في" **البيت الأندلسي**".حيث يوهم الفعل الرّوائي بالتّاريخي من خلال اللّعب الإسنادي للّغة بانتقاء الخبر التّاريخي وإسناده للفعل الرّوائي أوالعكس، ويتبيّن ذلك في الهامش الّذي وثّق به (من أوراق مارينا بلاثيوس بن خليل) في قوله :"**هذه الأوراق متفردة قليلا .لم يكتبها غاليليو الروخو.سيدي أحمد بنخليل، لأنه كان قد مات، لم تكتبها زوجته سلطانة....وجدتها مرفقة في نسخة باريس بينما غابت عن مخطوطة عمي مراد باسطا. عندما حدثته لم يتحمس لها .قال إنه يشك فيها. لأنه كان على يقين أن ما كتبته سلينا الحفيدة لم يكن إلا افتراضات قد لا تكون صحيحة. هو على يقين أن مارينا أخذت معها مخطوطها ودفنته في مكان ما..**"[3] .

---

[1] يمنى عيد :فن الرواية العربية،بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب،ص44.

[2]. واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس ،ص334.

[3].واسيني الأعرج:البيت الأندلسي ،ص383.

على الرّغم من الوظائف المختلفة التّي اضطلع بها الهامش؛ خاصّة في ما يتعلّق بالنّص الموازي، إلاّ أنّ وجوده في النّص الرّوائي لا يمنحه إلاّ الاعتراف بكونه وحدة لغويّة لاغير، إذ ينتجها الفعل الرّوائي لتسويق دلالة معيّنة تنطلق من النّص وتنتهي عند المتلقي عندما يحدّد لها دورا يناسب درجة أداء الفعل الرّوائي للعمليّة الإدماجيّة.

مادام أنّ الإدماج يتعلّق بهذه العلاقات اللّغويّة، فلابدّ من الحديث عن إحدى العلاقات التّي يتعيّن من خلالها الفعل الرّوائي وتتحدّد بواسطتها قضيّته التّخييليّة، وهي؛

4- الكشف التّخييلي :

تعدّ هذه الظّاهرة، في واقع الأمر، من آليّات التّخييل الرّوائي، التّي سبق التّطرق إليها في محور "آليات التّخييل".[1]، إذ بمقدور هذا الكشف أن يمنح العمل هويّة ويوجّه رؤية المتلقي نحو طريقة التّعامل مع العمل أوالمنتج، فعندما يسم الكاتب عمله بتدوين وحدة لغويّة "رواية" على الغلاف الخارجي، فهذا الإجراء التّوثيقي سيكون حسما لكلّ من توّهم غير ذلك، وسيزيل الشّك في تحديد الهويّة الأجناسية للنّص، على الرّغم من أنّ الحديث عنها في هذا الجانب يتمثّل في اعتبارها وحدة إدماجيّة للفعل الرّوائي .

لابدّ أنّ حقيقة انتماء النّص إلى عدّة تصنيفات هي ما يجعل هذه الخاصيّة للكشف تبرز، مع أنّ مقولة تصنيف الأجناس تظلّ من القضايا الشّائكة التّي رأى فيها البعض استغناء النّص عن هذه الوحدة الأجناسيّة عندما يستطيع النّص أن يفصح عن هذه الهويّة دون حاجة إلى تدوينها:"ففي كل الأحوال، النص نفسه غير مطالب بالتعريف، وبالتالي التصريح بخصوص صفته الجنسية، لا يشار إلى الرواية بصراحة على أنها رواية ،والشيء نفسه بالنسبة للقصيدة"[2] .

لكن عندما يحمل العمل الإبداعي الوحدة "الرّواية" فهذا كفيل بتحديد هويّته وسيضعه في خانة التّخييل ويدفع المتلقي إلى الاتّكاء على فرضيّاته في هذا الإطار، و"واسيني الاعرج" استخدم هذه المؤشّرات التّخييليّة في مجموع مدوّناته المعروضة، سواء أقصد منها التّخييل أوغيره، ففي العمل الأدبي"**ليالي إزيس كوبيا**" التّي روت سيرة غيريّة للكاتبة الأديبة "مي زيادة"، تتجلّى هذه الوحدة في الصّفحة الثّالثة بعد الغلاف الدّاخلي للرّواية، وقد خلا الغلاف الخارجي من هذه الصّفة الأجناسيّة التّي توهم المتلقي بقصّة سيرية، ثمّ كأنّ ذلك

[1]: ينظر، البحث، الفصل الثالث ،ص 497 .

[2] : Gérard Genette ,palimpsestes,p 12. .

يُستدرك فيمابعد بوضعها في موضع متأخر ،حيث الصّفحة الثّالثة، لتكون علامة لتخييليتها، ممّا يدفع المتلقي إلى قراءة العمل قراءة مختلفة. وهو ما تسجّله رواية أخرى هي "**2084 ،حكاية العربي الأخير**" التّي تتّخذ الواجهة نفسها، (الصّفحة الثّالثة)، موضعا للأيقونة "الرّواية"، إلاّ أنها لا تظهر التباسا في أجناسيتها لغياب التّعالي الممكن في عنوانها مع التّاريخ أوالواقع، وكذلك الرّواية "**كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس**" التّي سارت على نحوهما.

يتكرّر الأمر في "**حارسة الظلال،دون كيشوت في الجزائر**" الّذي تتخلّى فيه المدوّنة عن تلك الوحدة اللّغويّة "رواية" تماما، حيث تسقط عن جميع الواجهات المؤهّلة لحمل تلك العلامة، إلاّ أن فعلها الرّوائي يظلّ واضحا بمجرد الاطّلاع على عنوانها، أمّا"**سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني**" فحملت الوحدة اللّغوية "**رواية**" مع وحدة أخرى"**رواية سيرية**", وربما هذه الازدواجيّة حملت إلحاح الفعل الرّوائي على ازدواجيّة الأجناسية، فهي من ناحية عمل تخييلي لتوصيفها بالرّواية، ومن ناحية أخرى عمل تاريخي لإضافة وحدة السّيرة إلى الرّواية.

حقيق القول بأنّ عمليّة الكشف التّخييلي أسهمت في إكساب النّص انسجاما، فلن يسع المتلقي إلاّ الإيمان بما يقرأه وفق السّلطة التّي تهبها الوحدة اللّغويّة "الرّواية" للعمل، وممّا تنتجه من إدماج، إذ لوأسقطت هذه الوحدة لحدث الخلل ولوقع التّشويش في العمل وعند المتلقي أيضا، ممّا يفقد الفعل الرّوائي متعته أحيانا، وعليه فالكشف التّخييلي وسيط مهمّ في نعت العمل ومنحه درجة معيّنة من درجات الإبداع، وهو ما يؤهّله لأن يكون وسيطا مباشرا في عمليّة الإدماج .

2 .3–2 .مسوّغات لإدماج غير مباشر(وسائط غير مباشرة في اللّغة):

أمّا الوسائل غير المباشرة فهي وحدات تحيل إليها اللّغة، أيضا، من خلال عمليّة وصف تلك الوحدات أوسردها لشيء ما، فتسمح ببناء شكل لها؛ كوصف مكان للتّعريف به أو شخصيّة أو لوحة... أوسرد زمان ما أو نقل خبر...أي إنّها تتّخذ صورا مختلفة بتشكيل لغوي ، وتلك الصّور هي ما تجسّده الوسائط.

تمثّل عمليّة الانتقال من اللّغة ملفوظا إلى تصوّر معيّن، بنيةً، ذلك الوسيط الذّي ينتجه الالتحام اللّغوي، وهو ما يعطي للّغة ملمحا يسوّغها لأن تكون وسيطا في الإدماج، ومنه يمكن القول ببساطة إنّ حقيقة الإدماج غير المباشر تكمن في إيحاءات تلك الوسائط بإنتاجها لصور مختلفة يتعدّد إمتاعها بتعدّد أشكالها، ومن هذه الوسائط التّي تَتّخذ اللّغةَ وعاءً لعمليّة التّصوير وبناء متعة المتخيّل ، مايأتي:

1-الجرائد:

عندما نقلت الرّواية "**ليالي إزيس كوبيا**" أخبارا عن الأدبية "مي زيادة" من (الماقبل النّص)، فهي أعادت بذلك بناء هذه المعلومات من جديد داخل النّظام الرّوائي باختيار الوحدة المناسبة لعمليّة الإدماج ،كالجريدة مثلا التّي تؤدّي دور وسيط غير مباشر في العمليّة، فتسهم في خلق الانسجام بطريقة تجعلها تتأقلم مع السّياق الموصوف في النّص الرّوائي بمختلف ظروفه، وهو عمل تكرّره الرّواية في مواضع متعدّدة، خاصّة في مواقف تجد الرّواية فعلها محاصرا وغير قادر على الاندماج مع (الماقبل النّص)، فهي في هذه الحال تستعين بوسائل لغويّة مختلفة لبثّ المعاني المقصودة وللإيحاء بصوّر مناسبة للاندماج،كأداة التّمطيط أوالتّوسّع، أو الإضافة والإسهاب واللّصق... " فكل قيمة تحتوي على إمكانية للفعل قد تتولد عنها حكاية تروي بشكل مشخص ما تشير إليه هذه القيمة من خلال حدودها المجردة"1.

يمكن أن يتّضح ذلك من خلال معاينة بعض العبارات التّي أشارت إلى مثل هذه الممارسات اللّغويّة ،كالحوار الذّي جمع الكاتبة "مي "بالممرضة "بلوهارت"، وكان الحوار وسيلة لغويّة للحديث عن موقف المثقّفين من قضيّة "مي، وقد اختارت "الممرضة"جريدة "المكشوف "وسيطا من (الماقبل النّص) لدمج موقفين معا، وهما مرضها وما آلت إليه من تدهور صحّي يستدعي الرّعاية، ثمّ موقف زملائها من مرضها هذا وردّة فعلها اتّجاههم .

بدأت هذه العمليّة الإدماجيّة أوّلا؛ بتقديم الممرضة مجموعة من الجرائد ووضعها في حجر الكاتبة "مي"، فكانت عمليّة العرض محفّزا للسّؤال عمّا كتبته تلك الجرائد، ومن ثمّ استجاب السّياق لاستحضار مرجعيّة "الصّحف" في بناء سيرة الكاتبة، وقد استعملت الرّواية أسلوب الإسهاب في هذا الشّأن، حيث جعلت من خلال الحافز الرّئيسي"عرض مجموعة من الجرائد" وسيلة غير مباشرة لمناقشة الموضوع والخوض في خفاياه، ممّا جعل النّص هنا يستطيل ويتمدّد؛ بنوع من التّوسع الذّي يقوم بمضاعفة حجم جمل النّص الأصلي مرتين أو أكثر [2] ،كما هو وارد في هذا النّص:

"دخلت عليّ بلوهارت وهي تحمل العديد من الصحف اليومية،وضعتها في حجري، ولم تستطع كتم فرحتها:

[1]: سعيد بنكراد : السيميائيات السردية دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص 85.

[2] : voir,Gérard Genette ,palimpsestes,p372 .

- شوفي حبيبتي مي؟ما رأيك في كل هذا.ثم وضعت الجرائد في حجري.

- شوفي ماذا تقول جريدة المكشوف؟

-المكشوف جريدة محترمة .ومديرها شخص طيب .في الحقيقة لم تغير من موقفها.الوحيدة التي ظلت معي منذ بداية محنتي.

أشعر كأن الأمر بدأ يتغير جذريا.خليني أقرأ ماذا قاله عدد اليوم :إن المأساة التي عاشتها،وتعيشها مي في الحقيقة ،كان سببها ظلم الأهل بالطعن في عقليتها واضطهادها بشكل معلن ،دون علم أولي الأمر في الحكومة اللبانية ،حتى علمت الصحافة الأدبية وشنت حملة عنيفة غرضها إنصاف مي."[1] .

إنّ الحديث عن الجرائد ودورها في هذه القضيّة من أهم الأدوار التّي يجب أن تهتمّ الرّواية بتسجيلها لما للصّحف من قيمة معرفيّة آنذاك، وذلك لما هو متعارف عليه من اشتغال الصّحافة على هكذا قضايا في ذلك العصر، أضف إلى ذلك انتماء الكاتبة "مي" إلى هذه الفئة (الصّحافة) التّي أعطت دفعا قويّا للانشغال بهذه القضيّة، فقد كان والدها صحافيا ورئيس جريدة "المحروسة "[2]، وعليه فقد اعتنت الرّواية بتسجيل أمر الجرائد لما كان لها من تصريحات سلبيّة اتّجاه قضيّة "الحجر" على الكاتبة"مي"،"وكيف أخرج من المستشفى والحجر علي"[3] ، رغم إنّ الكاتبة تشتغل في هذا المجال الصّحافي، وهو ما يمكن أن تدلّ عليه هذه العبارة التّي تشير إلى دور الصّحافة في ترويج قضيّة"مي" من وصف ألمها ومعاناتها :"إن المقطم نشر أخبارا سارة عن الآنسة مي وليس في المقطم من يعرف الذين تقول إنهم كانوا السبب فيما قاست من العذاب والجور والاضطهاد "[4] .

قدّمت هذه الجريدة تبريرها المتعلّق بجهلها لكلّ تلك الأسماء التّي اتّهمتها "مي"بظلمها ووصفها بالجنون، ولذلك فجريدة" المقطم" ترى نفسها غير معنيّة بتناول القضيّة ، وإن كانت قد نشرت ما يسرّ عن الكاتبة، بيد أنّ جريدة" المكشوف" قد أظهرت اهتمامها بالقضيّة وأعلنت تعاطفها مع "مي"، بل إنّها حاولت الدّفاع عنها ،وهو ما صرّح به النّص الرّوائي سابقا، الذّي اتّخذ من تلك الملابسات سندا ماديا للخوض بثقة كبيرة في كتابة

---

[1]. واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص 129.

[2]. خالد محمد غازي: مي زيادة،سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر ،ص 132.

[3]. أمين الريحاني:قصتي مع مي ،ص 17.

[4]. المرجع نفسه ،ص 77.

هذه السيّرة المتخيّلة بحثا عن حقيقة تحسنها الرّواية، من خلال اعتمادها على ما شهد به الكاتب"أمين الريحاني"حين ذكر فضل جريدة "المكشوف" في التّعريف بقضيّة "مي" وصراعها في مستشفى"العصفوريّة" ومعاناتها النّفسيّة هناك، وهو الاعتراف الذّي سجّله "الرّيحاني" في هذا المقتطف مبرّرا دور الجريدة :"سألت عن "مي" فقيل لي أنها في مستشفى الدكتور نقولا ريز ببيروت وكنت قد قرأت في جريدة المكشوف كلمة في مرضها.كلمة شديدة مغلقة فيها استفهام وفيها اتهام.."[1].والمهم في هذه الحقيقة أنّ الرّواية لم تخالف ماقدّمه (الماقبل النّص) في شأنها، مع أنّ الفعل الرّوائي تبنّى تقديم الحقائق وفق برنامج صالح لبناء هذا الممكن وبطريقة تجعله يتّصل بالسّياق ويندمج لغويا.

يحتاج هذا السّياق في عمليّة الإدماج إلى إدراك عالم الكاتبة "مي" بكلّ تفاصيله، فاستنفرت الرّواية كلّ الوسائل التّي تتيح تشكيل هذا التّصوّر، فكانت"البنيات السردية التي تأخذ على عاتقها تحويل المجرد إلى ما يمكن الإمساك به من خلال أفعال كائنات تتحرك ضمن سياق، هي الوسيط وهي الأداة التي تقودنا إلى تحديد الكم الدلالي المحين "[2].

وقد أثبتت الجريدة جدارتها، مرة أخرى، في إنتاج هذا العالم الممكن، عندما فتحت بعض الجرائد صفحاتها لتلتقط عالم الكاتبة خارجه وداخله، فما كان من النّص الرّوائي إلاّ أن استغل هذه المدوّنات من الصّحائف ليحقّق من خلاله اعترافا نفسيا للكاتبة تصف فيه حال واقعها في "العصفورية"، أو في تصريحها عن موقف أصدقائها الذّين انقادوا نحو زعم جنونها، فيما يقدّر بحجم صفحتين:"**انظري هذا المانشيت من المكشوف 2 تفضح المؤامرة التي وقعت للأديبة مي. حقيقة وقفة الصحيفة معي لا تنسى وهي تتعرض اليوم لهجمات كثيرة لأنها كشفت عن هذه الدسيسة ....الكثير من الصحف التي تدافع عني اليوم ،بعضها أهانني بقوة،وفي مقدّمة هاتين الصحيفتين "الحديث"و"صوت الأحرار" اللّتين أفرغتا فيّ سمومهما....كان كرهي لهم أشد يوم نشروا خبر جنوني و أوجدوا عند الناس في الشرق والغرب فكرة .بل اعتقادا بأن مي مجذوبة.ولو أن إساءتهم لي اقتصرت على ذلك لهان الأمر.لكن هناك ماهو أمر وأفظع، زرعوا فيّ إحساس بالغربة والعزلة.أنا في النهاية صحافية وبنت صحافي، وكان على الصحافيين في لبنان تحديدا وفي مصر وفلسطين أن يدافعوا عني، لا لأني زميلتهم ولكن لأني مظلومة ،إن لم يكن إكراما لي فليكن لوالدي...أن يقوموا بزيارتي عندما سمعوا بخبر جنوني لمعرفة مبلغ مافي هذا**

[1]: أمين الريحاني:قصتي مع مي ،ص 8.

[2]: سعيد بنكراد : السيميائيات السردية ،2012، ص 66 .

الخبر من الصحة...يفترض أن معشر الصحافيين يتحرون الجقيقة في كل مكان...لألم يوجد أحد بينكم يفكر في زيارة هذه الأديبة ،الصحافية الغريبة والمجنونة التي تخنق الأطفال وتأكل الحديد..... "[1].

لقد تدخّلت الجريدة في هذا الموقف لتكون وسيلة جمع ماضي الأديبة بحاضرها في الرّواية، حيث استطاع الرّوائي أن يعيد بناء الماضي بمنح الكاتبة"مي" فرصة الحديث بنفسها عن وقائع مرضها وما تجرّعته من ألم، من خلال تسميتها للجرائد التّي تداولت هذه القضيّة آنذاك، وتمثّل عمليّة استحضار الاسم شكلا من الوسائط التّي تستفز المتلقي وتدفعه للاطّلاع والتّقصي.

ذلك أنّ الكلام المقتطف السّابق، ماهو في الحقيقة إلاّ تصريح عبّرت به "مي" عن حالها في الواقع ،وقد اجتزأه الرّوائي من نص في (الماقبل النّص)ليجعله جزءا من الحوار الذّي تداولته الكاتبة مع ممرضتها، حيث تغيب جرأة الرّواية في تغيير النّص أو تحويره، إذ حافظت على المعاني والألفاظ نفسيهما المسجّلة في (الماقبل النّص)،كما يبدو في هذا المقتطف:"وقد لاقى المكشوف من أجل الكشف عن هذه الدسيسة ما تلاقيه كل صحيفة حرة من تهديد ووعيد.... الصحف اليومية الكبرى ،فراحت تتحدث عن تطورها... ولو أنه جاء متأخرا ، وفي مقدمة هاتين الصحيفتين "الحديث" و"صوت الأحرار"....الصحافيون كرهي لهؤلاء أشد... يوم نشروا خبر جنوني وأوجدوا عند الناس في الشرق والغرب فكرة .بل اعتقادا بأن مي مجذوبة ولو أن إساءتهم لي اقتصرت على ذلك لهان الأمر.ولكن هناك ماهو أمر وأفظع، أنا صحافية وبنت صحافي، ولقد كان على الصحافيين في لبنان، إن لم يكن إكراما لي فليكن لوالدي أن يبدو شيئا من الاهتمام ...أن يسألوا عنها أويقوموا بزيارتها عندما سمعوا بخبر عنها لمعرفة مبلغ مافي هذا الخبر من الصحة...إنكم معشر الصحافيين تتحرون الحقيقة في كل مكان...لم يوجد أحد بينكم يفكر في زيارة هذه الأديبة، الصحافية النابغة والمجنونة التي تخنق الأطفال وتأكل الحديد ..."[2].

أثبت الجريدة دورها الفاعل في بناء النّص من خلال الاتّجاه نحو أفعال التّخييل (الزّمان، المكان، الفاعل)، فهي كثيرا ما تومئ إلى اللّحظات الهاربة في الماضي لتشغيلها من جديد وبثّ الحياة فيها أوالدّعوة إلى أنس المكان وتحريك ذواته ،وهي في كلّ ذلك تشكّل ومضات تاريخية، وقد تماثل النّص القديم،كما هو

---

[1]. :واسيني الأعرج:ليالي إزيس كوبيا،ص ص 129، 130.

[2]. خالد محمد غازي: مي زيادة ،سيرة حياتها وأدبها وأوراق لم تنشر ،ص ص 163 ، 164 .

ملاحظ، في النّص الجديد،كما لجأت الرّواية إلى تغيير الضّمير الغائب بضمير المتكلّم لمنح النّص كينونته الزّمانية، وهو في كلّ ذلك يستحضر نص الجريدة لإعادة إدماجه؛ إمّا في شكل غير مباشر تنبيها إلى أمر ما، أو في شكله المباشر عند استعمال نصوصه كماهي، وقد ظهرت التقنيتان معا في هذا المقتطف .

كثيرا ما اعتمد النّص الواسيني على مثل هذه المتفاعلات التّي استعادت نصوص الجرائد في ظروف متباينة؛كأن تكون الجريدة حاضرة بشكلها الورقي المتكامل لتصفحها أو في شكل ومضة عنوان في صفحة من صفحاتها، أوقد تتّخذ شكل قصاصات استأصلت من جريدة معيّنة.

لعلّ هذا النّص الّذي سردت فيه شخصيّة"شريف بن سليم الجزائري"واقعة خاصّة جمعته بخاله(ابراهيم)، ما يوضح تلك الكيفيّة التّي يستثمرها الفعل الرّوائي في أسلوب الإدماج؛"**أخرج من جيبه قصاصة صغيرة من صحيفة قدسية لم أنتبه وقتها لاسمها بقدر ما ذهبت عيني باتّجاه العنوان الذي احتل بالأسود الجزء الغليظ من جانبها العلوي:ب[الهاغانا تعتدي على عائلة الحسيني]...انزلقت مباشرة نحو بقية النّص الموجود داخل مربع صغير مجلل بالسواد[القدس حارة المغاربة .البارحة ليلا وكعادتها الجبانة، هاجمت عصابات الهاغانا بيت عائلة الحسيني العريقة التي قدمت قافلة من الشهداء لتحرير الأرض العربية بحثا عن المجاهد ش.ح ابن القائد العظيم سليم الجزائري**....][1] .

شقّت عمليّة الإدماج طريقها في النّص بفرض مقدّمات بارزة لإحداث الاتساق، كاستخدامها للعنوان "**الهاغانا تعتدي على عائلة الحسيني**" الذّي اشتركت في تأديّة دلالته مجموعة من الألفاظ اللاّفتة:"الهاغانا" و عائلتي "الحسيني" و"الجزائري"، وكلّ هذه العبارات تمثلّ أيقونات لفظيّة لكفايتها الدّلاليّة، فهي تملك في ذاتها قوّة التّفاعل بين الماضي والحاضر:فأوّلا هذه الأسماء لم تكن أسماء نكرة بل هي ممّن امتلكت صفحات مميّزة في التّاريخ ، وهو جانب يؤسّس للإدماج بمجرد استدعائه لذلك الماضي الذّي سيهب للنّص الصّدق التّاريخي .

والأمر الثّاني يتمثّل في التّنبيه منذ البداية إلى وجود قصاصة من صحيفة تعود إلى الزّمان الماضي، ثمّ إنّ الفعل الرّوائي اهتمّ بوصف هذه القصاصة، كذكر طريقة كتابتها بخطّ سميك وكذا شكل طيّها وعمليّة فتحها، وذلك لتفعيلها وإدخالها في سياق مناسب للواقعة عن طريق الرّبط بين تلك الأسماء والمكان في إطار النّص المكتوب، وهو ما أمدّ الحدث أهميّة وجعل المتلقي ينجذب إلى محتواها، وفي هذه العمليّات جميعا ممارسة

[1] .واسيني الأعرج:رماد الشرق،2،ص ص 269 ،270 .

لفعل إدماج لغوي .

هناك وسائل إدماج أخرى تقاطعت مع أسلوب الجرائد في عمليّة التّوليف،كالرّسائل والمعاهدات ومختلف الوثائق التّي اتّخذت أسلوبا مشابها لمسار الجريدة في طرق الجمع بين (الماقبل النّص) والفعل الرّوائي ،حيث اهتمّن بتأطير السّياق عن طريق الاشتراك والتّقاطع بين (الماقبل النّص) والنّص في وحدات لغويّة معيّنة ؛كالأسماء العلميّة أوالأحداث التّأريخية والأمكنة...

لذلك وضّحت هذه الرّسالة، التاليّة، عمليّة الإدماج التّي ضبطت مستوى اللّغة والسّياق في النّص بما يناسب الحدث، إذ تلقّت شخصيّة "الأمير محمد سعيد" ردّا على رسالة بعثها لشخصيّة "الأمير فيصل" في مهمّة وساطته للأتراك (جمال باشا الصغير)، وقد تمثّلها الفعل الرّوائي في صورة تحقّق ذلك التّوليف بين (الماقبل النّص) والنّص، حيث ناسب تمظهرها في النّص خصوصيّة المرحلة المعبّر عنها زمانيا وفكريا ومكانيا، فاتّخذت شكلا تتوزّع فيه خطوط الكتابة بطريقة حافظت على قالب الرّسالة في العلاقات المتبادلة والمعاملات المنتشرة في ذلك العصر، كما ظهر هذا التّمايز،أيضا، من خلال بروز الخط وسمكه، وقد كان لعناية الفعل الرّوائي بهذا الجانب دور في إعطاء الوثيقة هيبة التّاريخ وامتلاكها قوّة التّوثيق، خاصّة عندما يكون معناها جامعا لتلك المعطيات الدّالة على السّياق المناسب،" فالمعنى ليس في اللسان بل في الخلافات التي تنتجها السياقات المخصوصة "[1].

أمّا فيما يتعلّق بسياق*استحضارها على مستوى الفعل الرّوائي، فتمثّلت في الإشارة إلى مزاجيّة "الأمير فيصل" في اختياره الوقت المناسب لكتابة رسائله، ثمّ تسليط الضّوء على الأمير"محمد السعيد"، من جانب آخر، أثناء قراءته للرّسالة ، على هذا النّحو:

"**فتحها كمن يفتح كتابا مقدسا وبدأ يعبر كلماتها التي كتبت بخط أنيق...** [2] ؛

---

[1]: سعيد بنكراد : السيميائيات السردية ، ص 63 .

[2]. واسيني الأعج:رماد الشرق1،ص ص 216، 217 .

* ذلك أنّ هذه الرسالة هي وثيقة مقتبسة من كتب المؤخين الذين سجلوا هذه المرحلة ،حوالي 1918 وممّا جاء فيها:" تلقيت رسالتك وسررت لدوام صحتك – عسى الباري أن يحفظك،ولولا علمي بصفاء قلبك وخلوص نيتك ماكنت أرى لزوما للرد على كتابك،ولكن بالنظر لما بيننا من الأخوة والمحبة أرى–أن كانوا(أي الترك)قد زودوك بما تثق به ويطمئن إليه قلبك فأحضر إلى وادي.....،" ،للاطلاع أكثر ،ينظر الفصل الثاني ص 64 و أمين سعيد:الثورة العربية الكبرى (تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)،مج 1،ص 305

قيادة

الجيوش العربية الشمالية

ديوان الأمير

باسم الله الرحمن الرحيم

رقم.....

تاريخ:3-2 القعدة336

والحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده

حضرةالأخ الكريم.

تلقيت كتابك وسررت على صحتك ،وعسى الباري يحفظك ،

ولعلمي بصفاء نيتك وخلوصك وما بيننا من الروابط الودية أحرر لك هذا.أولا لإعلامك عن صحتي ولله الحمد ثانيا لئلا تتهمني بقلة الوفاء وإلا ما كنت أرى لزوما للرد على كتابك.....

.....

إن كنت تريد المواجهة شخصيا فأهلا وسهلا وإنني على العهد وإن.....

وتأتي الليلة القابلة الموافق3-4 القعدة336 ...في وادي عقيقة....وسيكون في ذلك المحل فانوسا أحمر مع ما يلزم لخدمتكم فاعتمدوا عليهم....وإن كانوا أجبروك على المجيء ولا بيدك ما يطمئن به قلبك فأنت بمحلك والعرب وشأنهم والسلام عليكم ورحمة الله .....

أخوك فيصل

لابدّ أنّ هذا التّمظهر الذّي تجلّت فيه الرّسالة أداء متميّز لإنتاج السّياق وتأهيل النّص إلى مستوى تاريخيّة الفعل الرّوائي، من خلال استعمال اسمي "الأمير فيصل" و"الأمير محمد السعيد"، وضبط الزّمان والمكان، وديباجة الرّسالة.

لا يمكن إلاّ اعتبار هذا النّموذج أحد وسائط اللّغة التّي تدخّرها في توليد معنى يناسب قضيّة النّص ،والّتي تؤسّس لعمليّة الإدماج سواء أكانت في شكل رسالة مغلقة ومحدودة بإطار أم كانت رسالة مفتوحة ،كما يمكن أن تكون وثيقة معاهدة أوبيان اعتراف...كلّ هذه العلامات المميّزة هي وحدات لغوية لها دلالاتها التّي تبنيها داخل مستويات اللّغة.

2-الصّور :

تهب الصّور ميثاقا قويّا للنّص، فهي تمثّل ملمحا مهمّا في تحديد الدّلالات النّصيّة، وهذا الأمر اهتمّت به الرّواية حديثا من خلال تتبّع تلك العلامات البصريّة المختلفة وكلّ ما يحتسب على التشّكيل الطبوغرافي للفضاء النّصي في الرّواية، أمّا البحث في علامات الإدماج واعتبار الصّورة مظهرا من مظاهره وعلامة من علاماته، فيتّجه نحو التّشكيل اللّغوي ومدى إبراز الصّورة لتلك الدّلالة باعتبارها "ملفوظا وهو مايعني أنّها قد تقترح أشياء كثيرة يمكن إدراكها من خلال حدود لسانية"[1].

هذا يعني أن تتحوّل الصّورة إلى علامة ناطقة مطلبها الرّبط بين أجزاء النّص وتحقيق الامتاع التّصويري من خلال الإيحاء بفعل القول والإقرار بحكم ما. أمّا إذا كان حضور الصّورة ذا طابع لساني فإنّ ذلك يسهل عمليّة الإدماج لاتّحاد الطّبيعتين (طبيعة النّص اللّغوية وطبيعة الصّورة المعبّر عنها لغويا).

لقد حاولت بعض الأعمال الرّوائيّة الخاصّة ب"واسيني الاعرج" تقديم تقارير نصيّة تعرض ما في الصّورة وتصفها، فأبرزت هذه التّقارير صورا لسانيّة مختلفة مقابلة لصور أيقونيّة أخرى استحضرتها الرّواية لأغراض شتى؛ منها الإيحاء بالواقعيّة أوالتّاريخيّة المقابلة للتّخييليّة ...، وهو ما سمح ببناء تصوّر تترجمه دقّة معلومات المخبر وسعة الاطّلاع على الخبر وصدق مقولاته، خاصّة إذا تعلّق الأمر ببيان التّاريخي،"فللصّور وظيفة توصيفيّة مرجعيّة بفضلها يمنحنا النّص تمثلا ما للعالم (واقعي أو متخيل) وللإمساك بجوهر الصورة فلا

[1] بغي غوتيي:الصورة،المكونات والتأويل،تر سعيد بنكراد، ص290.

مناص من تحليلها إلى وحداتها الدّلالية الصغرى أو السيمة séme"[1]"،كوصف الرّواية "**رماد الشرق** 1" لصورة فوتغرافية تمّ مشاهدتها أثناء زيارة شخصيّة "جاز" لمعرض جمعيّة ثقافات الشّرق بنيويورك" :

"**اقترب جاز أكثر من الصورة....–ما قرأته في بعض الوثائق وأنا أحضر لهذا المعرض، أن الرجل الذي في الوسط وهو يسخر بشكل واضح ،هو رئيس الأركان، سليم بن محمد سعيد الجزائري الذي أعدم بلباسه العسكري...قال لجلاده الذي كان يقوده نحو المشنقة:"قل للخنزير جمال باشا ألا يفرح بموتي لأن روحي ستظل حية وسيتعلم أبناء البلاد دروس الوطنية من وراء القبر....الشخص الثاني الذي يتكئ عليه وهو يحاول أن يكتم ضحكته هو أمين لطفي الحافظ، هو كذلك أعدم بلباسه العسكري لأنه كان من كبار الضباط...ثم تساءل جاز عن الوثيقة المصورة التي تحت الصور...بيان الإعدام الذي نشره الحاكم التركي جمال باشا مباشرة بعد تنفيذ الإعدام لتبرير فعله. يمكنك أن تقرأ بوضوح الترجمة....**"[2].

لقد برزت عمليّة الإدماج، في هذا النّص، من خلال اتّخاذ الفعل الرّوائي الصّورة وسيطا غير مباشر، إذ استعانت الرّواية بوصف مشهد الصّورة للارتداد نحو زمان خاص، وهو الإخبار عن حقائق الفترة التّاريخيّة 1916 في لبنان، التّي استرجعتها الرّواية انطلاقا من التّعريف بشخصيّة (سليم بن محمد سعيد الجزائري)، أحد شهداء مشانق "عالية ببيروت" ليوم 6 ماي 1916، والذّي ظهر في الصّورة رفقة مجموعة من الشّخصيّات الأخرى، وقد ساعد هذا المشهد الصّوري على استعادة تلك اللّحظات الزّمانيّة ودلالاتها، وهذا ما يدلّ على أنّ"علاقات الصورة قد تكون شكلية عبر الانطباعات الإدراكية التي تتركها، ودلالية عبر إحالتها الواقعية، وسردية أوبلاغية تضمينية أوتداولية بوصفها خطابا وسمة "[3].

تأكّدت غاية هذه الصّورة ذاتها من خلال بحث الفعل الرّوائي في هذه الحقائق واستقصاء الأدلّة؛ بالعودة إلى الماضي لمعاينة تطوّر الأحداث ومعرفة مسار قصّة هؤلاء الشّهداء، خاصّة عندما تكون شخصيّة

---

[1]: نورالدين بغنيسة :فصول في السيميائيات ،جامعة بسكرة ، الجزائر ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2011 ، ص31 .

[2].واسيني الأعرج:رماد الشرق،1،ص ص 73، 74.

[3]: عبد القادر فهيم شيباني : السيميائيات العامة أسسها و مفاهيمها ،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان ، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 1431 هـ -2010 م،ص56 .

"سليم الجزائري"هي شخصيّة البطل المعنيّة في هذا المشهد، وهي شخصيّة "جدّجاز" في الوقت نفسه، وبهذا تسترد الصّورة حياتها عندما يتولّى "بابا شريف" جدّ "جاز" لأمّه شرح كلّ تفاصيل الحكاية، وقد كانت مصادفة هذه الصّور في المعرض هي حافز مباشر للغوص في تفاصيل الحكاية ماضيا وحاضرا،كما شكّلت هذه الصّدفة وسيلة مناسبة لاستهلال الماضي وحسن التّخلص من الحاضر، وفي ذلك ملمح مهمّ من ملامح عمليّة الإدماج ،كما هو واضح في النّص السّابق:**"اقترب جاز أكثر من الصورة... المعرض"**.

قد تتّخذ الصّورة من اللّوحات التّشكيلية مسارا آخر لفعل اللّغة،كأن تهتمّ الرّواية بعرض تفاصيل فنيّة للوحة ما، تعمّق لغة النّص الفنيّة من خلالها وتجعلها تندمج بطريقة توحي باختصاصيّة المبدع واحترافيته في هذا المجال، ممّا ينتج إدماجا نصيّا واسطته اللّوحات الفنيّة،كما هو واضح في وصف لوحة "**نيويورك هسهسة الأوراق الميتة** " للشّخصية المبدعة "مي" في"**سوناتا لأشباح القدس**" :" **أن هناك اندفاعا كبيرا نحو النور والتشكيل واهتزاز اليقين من خلال انكسار الألوان المتداخلة والأشكال العمودية غيرالتامة .لقد أعاد الضوء الخافت الذي يتسلق الظلال كنبتة حائطية كل ما كان مخزونا في عمق الزاوية من وراء الباب [.....] في نيويورك هسهسة الأوراق الميتة كان عملها الأساسي متمركزا على اللون الرمادي الذي استقر بين البياض والأسود المضاء قليلا،بحيث لا ينتفي فيها النور نهائيا ..**"[1] .

أو ما يلاحظه القارئ من دلالات في وصف لوحة " **قبر على حافة الحياة**" في الرّواية نفسها :

"**قبر على حافة الحياة من المجموعات الخاصة.مرقمة تحت PRVI.COLL .MAYKON /000/ GIFT .....على الرغم من أنها صارت لوحة جديدة ، لم تحتفظ بها إلاّ على شعلات النار التي كانت تصعد من الأطراف، والشاهدة الغائمة في عمق المقبرة .فالمقبرة التي كانت خالية في الأصل، صار بها أناس كثيرون يشبهون الأشباح .في الزاوية ،وجه نصف ملتف نحو اليمين، ينسحب مكتئب الملامح وعلى ظهره المنحني، شيء ثقيل، يغيب وسط الضباب الذي كان يلف المقبرة متبوعا بحيوان أقرب إلى الذئب منه إلى الكلب.**"[2] .

ما قدّمته هذه اللّوحات من تصوّرات أثناء وصف ألوانها وخطوطها بلغة الرّسام المحترف، هو ما أنشأ داخل النّص لغة فنيّة جديدة، ما كانت التّسمية لوحدها تستجيب لتلك المقاصد لو اكتفى فيها المبدع بتسميّة

[1]. واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس،ص ص 74، 75.
[2]. المصدر نفسه، ص ص326، 327.

اللّوحة وحسب، وعليه فإنّ هذه الوسائل الإدماجيّة يجب أن تكون من نمط الموضوع حتّى تستقيم لغة النّص ويكتسب السّياق دلالة مناسبة، فإنّه "لا تنشأ الصورة بمعزل عن ألوان المعنى وأفضية التواصل، فهي لا تنأ عن تلك التحركات التي تنظم الدلالة داخل الحياة الإجتماعية" 1.

إلاّ أنّ التّوقف عند تلك الأسماء الممنوحة لتلك اللّوحات، في حدّ ذاتها، لها تداعياتها ووظيفتها الخاصّة داخل النّص الرّوائي، فعند الإشارة إلى اللّوحة ، مثلا، "**أنا وأميرة في معطف أبي**" تحصل الدّلالة من خلال هذا التّركيب مباشرة، وذلك حينما جعل الفعل الرّوائي هذا العنوان موطئا لذكر ما كانت تعيشه "مي" ماضيا أو الفلسطينيون عموما، فكان ذكر اسم اللّوحة مناسبة لجمع دلالات خاصّة عن هجرة الفلسطنيين وحياتهم في الغربة، فأدّى العنوان الفنّي دور مؤشّر يسمح باستحضار ظروف السّياق ، واسم اللّوحة ،هنا، بمثابة وسيط لغوي صورته اللّوحة التّشكيليّة " أو الوسيط غير اللّغوي الذّي يحيل إلى السّياق الممكن والمناسب لفعل الإدماج.

لقد كان اختيار الاسم حافزا قويّا للارتداد إلى الحدث والسّياق المعنيّ، على نحو هذه المعاني التّي أنتجها عنوان اللّوحة السّابق: "**أنا وأميرة في معطف أبي .أهم ما تذكرته وتجسد في اللوحة، عيني أميرة وهما تحدقان فيّ من تحت السترة، وفي وجه الشرطي الذي كان يصطنع ابتسامة باردة .كانت اللحظة قاسية وصعبة، وكنت في داخلي مستعدة أن أطرد مع قطتي في الباخرة الموالية كما كانوا يفعلون عادة مع الناس غير المرغوب فيهم ولا أسلم في أميرة مهما كلفتني حماقاتي**..."[2]، وفي تلميحات التّسمية ما يزيد من قوّة اللّغة وترابطها،كما يوشج علاماتها، ف"التسمية هي إمكانية انبثاق العالم من عمائه وفوضاه هي الإمكانية التي تسلطها اللغة على العالم لتقطيع صلابته و تحويلها إلى معرفة "[3].

لقد استعمل الفعل الرّوائي اللّوحات التّشكيلية في نص"**سوناتا لأشباح القدس**"، غالبا، لغاية تمثّل التّاريخي، والإيهام بالمتخيّل التّاريخي من خلال أوضاع معيّنة، حيث"لا تتأسس الصورة عن تعاقد مطلق ....فلكل صورة سننها وتعاقداتها "[4]، في حين، تنتمي مجموعة أخرى من اللّوحات التّشكيليّة إلى (الماقبل النّص)"التّاريخ"، وقد استدعاها الفعل الرّوائي لأغراض مختلفة على مستوى الموضوع أوالسّرد وغيره، لكنّه

---

[1]. عبد القادر فهيم شيباني : السيميائيات العامة أسسها و مفاهيمها ، م،53 .

[2]: واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس،ص175.

[3]محمد صابر عبيد : مغامرة التجنيس الروائي (سؤال الجنس و النوع))، عالم الكتب الحديث ،ط 1، 2012، ص125 .

[4]. عبد القادر فهيم شيباني:السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، ص 56 .

يكتفي، غالبا، بتقديم الصّورة لسانيا، مع كثرة إحالته لتلك اللّوحات في التّاريخي حتّى يوشك أن يتحوّل الفعل الرّوائي ،هنا، إلى معرض تشكيلي لها، فهل يحتاج الفعل الرّوائي لتوثيق تاريخيّته إلى الإحالة على هذا النّوع من العرض التّشكيلي للّوحات في النّص الرّوائي؟.

في الواقع، تحتاج بنية المتخيّل، في هكذا مواضيع، إلى معرفة سابقة عن هذه التّيمات المتعلّقة بالفنّ التّشكيلي أوالرّسم ، وهي مهمّة في عمليّة الإدماج، ولكنّها تكون وظيفيّة أكثر عندما يتعلّق الموضوع بسرد حياة لوحات فنيّة لها دورها في بناء النّص الرّوائي المعني، أما وأن يتحوّل النّص إلى بحث عن مسار لوحات فنيّة غيّرت توجّهات الفنّ عالميا أووصف حقائقها، فهو ما يؤدّي إلى إثقال النّص وتفكّك روابط الإدماج فيه مهما بلغت هذه اللّوحات من شهرة عالميّة.

إن حدث واستدعيت هذه اللّوحات لسبب الشّهرة فستزهّل عمليّة الإدماج ويتصدّع التّشكيل اللّغوي، لأنّ الأداة هنا ستحيد عن وظيفة الإدماج إلى غيرها، وهو ما تسعى الرّواية إلى تجنّبه، ويمكن التّحري عن هذا الدّور من خلال عمليّة التّوليف التّي تجمع بين فن التّشكيل المتخيّل وفنّ التّشكيل في التّاريخ، ولإدراك ذلك يحسن النّظر فيما ولّدته لوحة "**آنسات أفينيون** "(les demoiselles d'avignon) من دلالات في النّص"**سوناتا لأشباح القدس**"، وكذا في نوع العلاقات النّصيّة بين الماقبل النّص والنّص، وذلك حين تبحث الرّواية على لسان الشّخصيّة "يوبا"عن المكان المناسب لوضع لوحة والدته "مي"؛"**هسهسة الأوراق الميتة**"(Death Leaves Rustle)، فيختار لها مكانا مظلما وبه ظلّ على نحو الأعمال الكبيرة، مستشهدا ببيكاسو في قوله:"**أنا متأكد من أن هذا المكان سيروق لمي كثيرا...ثمّ وجودها في زاوية مظللة يوفر لها جانبا من السحر الذي تحمله الأعمال الفنية الكبيرة .تعرف أن بيكاسو، في آنسات أفينيون...كان يفضل دائما تضليل لوحاته**"[1].

استطاع الفعل الرّوائي أن يستدعي لوحة "بيكاسو" من (الماقبل النّص) من خلال اختياره للمكان المظلّل في المتخيّل " النّص"، فكان الظّل وحدة لغويّة إدماجيّة جمعت بين (الماقبل النّص) والنّص، ولكنّ الفعل الرّوائي لا يتوقّف عند هذا الحدّ من التّسمية والإشارة، لأنّ المتلقي سيظلّ يتساءل عن هذه اللّوحة ويبحث عن تصوّر ما عنها، ولذلك لابدّ للفعل الرّوائي من إيجاد أداة مناسبة لتقديم اللّوحة وعرض تفاصيلها، وهذه التّفاصيل ستحتاج، طبعا، إلى وحدات أخرى ليقع الإدماج، وعليه استدعي الفعل الرّوائي، مرة أخرى، ذاكرة

[1]: واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس،ص 53 .

الماضي من خلال "يوبا" الذّي تذكّر والدته "مي" في هذا الموقف، حين مشاهدته وإياها لوحة "**آنسات أفينيون**" في متحف "الفنون الحديثة بنيويورك" :"**يوبا...يجب أن تعرف أن الفعل الذي خلفته في هذه اللوحات كان كبيرا، ولا أعلم السبب. ربما لأن بيني وبين بيكاسو إسبانيا ومرتفعات كاطالونيا وجنون غاودي..**"[1] .

التّذكر وسيلة ومؤشّر ناسب أسلوب عرض حقائق اللّوحة، من جديد، إلاّ أنّ الرّواية أعرضت عن ذلك مبدئيا لتشير إلى العلاقة بين شخصيّة الفنانة "مي" وهؤلاء الفنانين في ارتباطهم بإسبانيا، وهو أمر كثيرا ما يلحّ على الرّوائي"واسيني الاعرج":[إذ لا يلبث أن يشير في كلّ مناسبة إلى اعتقاده في أصوله الأندلسية]، وكأنّها القضيّة التّي يجب أن تثار قبل أي شيء، ولذلك تتأخّر تفاصيل هذه اللّوحة إلى آخر الصّفحة بعد أن يذكر لوحات أخرى لينتهي إلى الحديث عن اللّوحة كما في قوله:"**آنسات* أفينيون لبيكاسو شيء آخر بهندستها وشكلها وألوانها، خمس نساء...لحظة قطيعة مع مقاييس الفن الأوروبي المتوارث. ورهان ضخم ضد الضوابط الفنية ...ظل اسمها من 1907 إلى 1920 الماخور الفلسفي لأنها كانت تحيل إلى ماخور كارير دافينيا في برشلونة وهي تبين بحث بيكاسو عن الأشكال الحية ورغبته في التجديد .هذه الطريقة هي التي قادت الفنانين نحو التكعيبية**"[2] .

مايجب الإشارة إليه هو أنّ الفعل الرّوائي اعتمد على الملفوظ اللّساني في عرض اللّوحة، فكانت أيقونة الصّورة الماديّة غائبة، فاضطلعت الصّورة اللّسانيّة بعمليّة الإدماج، لأنّ هدفه هو خلق عالم فنيّ متخصّص تديره شخصيّات جديدة احترفت الفنّ التّشكيلي، وليس هناك ماهو أنسب لبناء هذا العالم الممكن من تمثّل هذه اللّوحات التّي ارتبطت بهذا الفنّ وعرفت به، لتتجلّى في هذه الصّور ولوبعرض لساني يسمح بإنشاء تماسك في العبارات وانسجام المعاني: "فبإمكان صورة واحدة خلق تعايش بين عناصر مفصولة بعضها عن بعض في الفضاء وفي الزمان، محققة بذلك معادلا للكولاج"[3] .

يبدو، من خلال المقتطف السّابق، أنّ الرّواية قد التزمت بعرض لساني يصف تفاصيل اللّوحة "آنسات أفينيون"، المستشهد بها والمنتقاة من (الماقبل النّص)، بل إنّ الصّورة اللّسانيّة لهذه اللّوحة قادرة على حمل المتلقي على إنتاج الصّورة البصريّة الحقيقيّة المقابلة لذلك الوصف، لشدّة التزام الرّواية بالمطابقة، وكأنّ النّص الرّوائي

---

[1]. المصدر السابق، ص 54 . *للاطلاع على التفاصيل الخاصة بهذه اللوحات وأولئك الفنانين،ينظر الفصل الأول ،ص 95.

[2]. المصدر نفسه،ص 54 .

[3]:غي غوتيي: الصورة ،المكونات والتأويل،تر سعيد بنكراد،ص295.

عكس التّفاصيل بالكلمات، ولكنّها ليست اللّوحة الوحيدة التّي خصّت بهذا التّوصيف، وإنّما شاركتها لوحات فنيّة أخرى قد اهتمّت الرّواية بعرض مميّزاتها،كلوحة"**الليلة المرصّعة** *لفان غوخ" (la nuit étoilée)، حيث وصفها بقوله:"**الليلة المرصعة لفان غوخ فقد تركت فيّ شوقا كبيرا للنّور .لا شيء سهل .في الجهة اليسرى ،الظل الأسود لشجرة الصنوبر المتوحش ،تظهر كعلامة سوداء ثابتة في عالم يسير نحو حتفه.وفي عمق اللوحة ،يشكل اللون الأسود كل انشغالات الفنان وحزنه**"[1]، لقد قامت هذه الكلمات بوصف محتوى اللّوحة وإبانة الصّورة كما تتمظهر في واقعها في اللّوحة "الليلة المرصعة"** ، حيث لو قورن بينهما لتطابقت أيقونة الصّورة التّشكيليّة بالصّورة اللّسانيّة كما هو في الشّكل الآتي:

الليلة المرصعة بالنجوم –فان غوخ–

تكرّر هذا التّطابق ،كثيرا، في لوحات أخرى ك "**الرّقصة**"(la dance) ل"ماتيس" (Matisse) *** وهي :"**لوحة عملاقة أنجزها صاحبها في 1909 .أجساد باهتة ومرتخية على حافة الشاطئ تداخل لونه الأخضر بالأزرق .حركة البشريّة في عفويتها وبدائيتها**"[2] .

---

[1].واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس،ص 54 .

* اللوحة(الليلة المرصعة1889)للفنان الهولندي الأصل والفرنسي المنشأ، فينسنت وليام فان غوخ (vincent willem van gogh)(1890 -1953), (أحد فناني المدرسة الانطباعية) ,الذي رسمها وهو بالمصح العقلي عن ليل مدينة سان ريمي دوبروفنس،على الرغم من أنه رسمها في النهار،وهي تظهر الاضطراب في الألوان وطريقة الرسم وهي توحي بالحلمية وتحمل جوا فنتازيا والشجرة تنمو بشكل مثير، توحي وكأنها تسعى إلى ملامسة السماء وأنها تتموج مع النجوم،وكان اللون الأزرق في هذه اللوحة يعبر عن وحشته" ،ينظر، عبد العالي معزوز:فلسفة الصورة،الصورة بين الفن والتواصل،ص ص 96 ،97.

والموقعhttsp ://ar-ar.face book ;com - 2/1/2013 -.

.**من المهم التنبيه إلى أنّ الوصف الّذي يقدّمه الرّوائي في حق هذه اللّوحات أو تحليلها إنّما قد اعتمده ممّاهو موجود من نقد شاع في أوساط المختصّين في (الماقبل النص)،ينظر الفصل الأول.ص97.

[2].واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس،ص 54 .

***عرف الفنان الفرنسي "هنري ماتيس" (1869 -1954) بالاتجاه الوحشي(من كبار أساتذة المدرسة الوحشيةfauvisme) الذي تميز بالثورة على الألوان واتجه بها نحو التجريد،وقد سافر إلى المغرب وكان مناسبة للبحث الجمالي والبصري والتمرين على الرؤية الزخرفية والتعبيرية،يتسم فنه بكونه قائم على فن الفضاء وانقلابا على الفضاء الثلاثي الأبعاد المتبط بالضوء والنور في الفن المغربي.. ينظر،عبد العالي معزوز:فلسفة الصورة،ص ص 56 -62 .

لقد جسّدت الكلمات المحتوى الدّقيق لتلك اللّوحات التّشكيليّة المختلفة، فكان هذا النّوع من التّردّد على تاريخ الفنّ التّشكيلي في (الماقبل النّص) حافزا خارجيّا للإدماج اللّغوي ، إذ اعتمدت معظمها على مؤشّر التّذكر والذّكريات، وربّما تعلّقت هذه التّرجمة اللّسانية الدّقيقة لتلك الصّور واللّوحات بما تصوّره المبدع عن نوع المتلقي الذّي يستقبل نصوصه.

ويبدو أنّ الكاتب(الاعرج) قد رآه متلقيا بسيطا وموسوعته محدودة في عالم الفنّ، وغير قادر على التّعرف على الصّور تماما، فلا تستقيم له قراءة اللّوحات وتحليلها، أوربّما هو عجز الصّور نفسها عن تبليغ كلّ مايريده الخطاب، لذا استعاض باللّغة عن استحضار تلك المشاهد المصوّرة، والتزم الكاتب بالتّعبير والتّحليل بدلا من المتلقي، أوإنّ السّبب يعود، من جانب آخر، إلى كفاية اللّغة بذاتها وعدم حاجتها للصّورة الماديّة، وهي علّة راجحة مقبولة .

قد يكون أحد هذه الاحتمالات من الأسباب التّي دفعت بالفعل الرّوائي إلى المقابلة بين أيقونة الصّورة التّشكيليّة وبين الصّورة اللّسانية في بعض النّصوص، على نحو ما أوردته "**مملكة الفراشة**" من وصف في حقّ صورة لقاعة سينما تسمّى" الماجستيك"، وهي تمثّل قاعة الأطلس الموجودة بالجزائر العاصمة، وقد دلّ وصف السّاردة الذّي عبّرت عنه الجمل التّالية على انتماء هذه القاعة إلى زمان ماض سابق لزمان السّاردة ،"**عندي في غرفتي صورتان كبيرتان عنها ...الصورتان لوالدي،...الأولى صورة حقيقية عن الماجستيك، باسمها الأصلي ،كما كانت في بدايات القرن العشرين بينما الثانية بها إعلان عن سهرة بول آنكا**"[1].

تتمظهر هذه الصّورة أكثر من خلال الصّيغة اللّغوية التّي تذكّر بتاريخيّة هذا المكان"الماجستيك"، مع أنّ الدّافع للإخبار عن تاريخ هذا المكان هو وجود تلك الصّورة المعلّقة على الجدار،والتّي استدعى نظر البطلة إليها سرد تاريخ هذه الصّالة الفنيّة، فالسّاردة لم تعد إلى مؤشّرات الذّاكرة لنقل هذا العالم الماضي، وإنّما احتاجت إلى وجود مؤشّر مختلف وهو صورة ماديّة ،كائنة بالغرفة، اعتمدت عليها للاتّصال بالماضي.؛"**صالة مدهشة.كان والدي يترحم على صاحبها كلما تحدث عن الماجستيك.الله يرحم جوزيف سايبيرا ...منح الجزائر أجمل وأكبر قاعة سينما تستوعب 4000 شخص ...أدهش كل عشاق الفن السابع.لا يوجد بصالة العروض أيّ سقف .العلوّ مفتوح كليا على الفراغ...بطول 23 متر في 13 متر.في حالة الأمطار والرياح .تكفي دقيقة واحدة لتلتقي القطعتان المعدنيتان بصمت، و تنغلقا بإحكام ...تخيل منصة وحدها قادر**

[1].واسيني الأعرج:مملكة الفراشة،ص362.

على استقبال أكثر من 400 ممثل وفنان مسرحي؟ قاعة العروض كانت مجهزة بأحدث الوسائل.."[1]

لقد أدرج الفعل الرّوائي صورا مطبوعة ماديّة مصاحبة للملفوظ السّابق، وهو ما شكّل وجه الاختلاف، هنا ، حيث لم يكتف باللّغة للتّعبير عن ملامح القاعة ،بل أرفق اللّغة بصورة جسّدت هذه القاعة وبمعيّتها إعلان عن سهرة فنيّة على مستوى متن الصّفحة (ثلاثمائة واثنين وستين)"362"، وهو أمر لم تشهده أعمال الرّوائي سابقا، وكأنّ وجودها إشارة إلى تمثيل الواقعة وإبانة الصّدق التّاريخي،لأنّ الصّورة"تعد وحدات تمثل محتوى النص"[2].

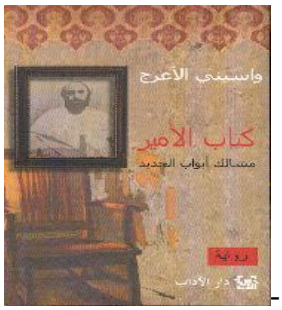
لابدّ أنّ هذا النّوع من التّمظهرات اللّغويّة يثبت أنّ الصّورة وسيلة من وسائل تجليّات اللّغة، وأنّ النّص قد استعمل اللّغة للتّعبير عن محتوى الصّورة، على الرّغم من أنّ الرّواية لم تعلن في تلك الفقرة المعرّفة بتاريخ الصّالة عن وجود صورة مرفقة تترجم ذلك الكلام، وإنّما ظهورها في الصّفحة كان فعلا موازيا لوصف الرّاوية وكأنّها عمليّة تلقائيّة لإدماج الصّورة في حركة السّرد .

تكرّرت هذه الظّاهرة في استحضار الصّور ماديّا، مرّة أخرى، في موضع مختلف من متون بعض النّصوص الرّوائيّة ل"واسيني الاعرج"، وذلك حين اتّخذت "**ليالي إزيس كوبيا**" صورة ل"مي زيادة"، تموقعت في الصّفحة الثّالثة بعد الورقة الموالية للغلاف، إذ لم تتصدّر صورتها الغلاف الخارجي،" استثناء في هذه الطّبعة"،كما هو متعارف عليه، عندما يكون العمل الفنّي ترجمة لعلم من الأعلام (سيرة ذاتية أوغيرية) الذّي تتربّع فيه، عادة، صورة الشّخصيّة المترجم سيرتها على غلاف العمل الفنّي، على نحو ما ذهبت إليه رواية "**كتاب الأمير**" (عن دار الآداب ،ط1 ،2015) التّي رافق عنوان العمل الرّوائي صورة للأمير عبد القادر،كما هو في الصّورة الموضّحة الآتية:

---

[1] المصدر السابق ،ص360.

[2] :A.J.Greimas,J.Courtés :sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage,p149.



لوحة غلاف رواية "كتاب الأمير -

كذلك حوت رواية"**سيرة المنتهى**" (منشورات بغدادي ،ط1 ،2014) صورة للكاتب "واسيني الاعرج" حين تناولت سيرة ذاتية للكاتب نفسه ، على هذا النحو من لوحات غلاف الرّواية:

لقد احتوت رواية "ليالي إزيس كوبيا" صورة ل"مي" تموضعت بعد الغلاف الدّاخلي للرّواية ،وهي من الصّور التي اشتهرت بها "مي"، وقد ظهرت في عديد من الكتابات، وعليه أيمكن أن يكون استعمال هذه الصّورة الفوتغرافية أداة من أدوات الإدماج؟ أم إنّها تتموقع في هذا المكان لغرض مختلف؟.

–صورة مي زيادة–

غلاف الطبعة المعنيّة لدار موفم للنشر 2017

عندما تمحورت الرّواية حول السّيرة الذّاتية لهذه الشّخصيّة، فهذا يعني أنّ وجودها على هذا النّحو له دور آخر،لأنّه كان من الممكن وضعها في الغلاف الخارجي لتحديد غاية الموضوع بدقّة، إلاّ أن تأخير صورة "مي" إلى ذلك الموضع من الصّفحة الثّالثة يسفر عن دور إدماجي للّغة، لأنّها ستعلن بهذه الطّريقة عن الدّلالة المطلوبة التّي يبنيها الفعل الرّوائي في زمان ومكان متميّزين، مع أنّه توجد طبعات أخرى كثيرة لرواية"**ليالي إزيس**

كوبيا" قد حملت أغلفة مدوناتها الرّئيسة صورة "مي"، إلاّ أنّه قد أضيف إلى العنوان "**ليالي إزيس كوبيا**" عنوانا رئيسا آخر هو"**مي**" ليكون دليلا على انتساب العمل إلى هذه الذّات،كما هي الحال في هذه الأغلفة المبيّنة للاختلافات التّي لحقت العمل الرّوائي"**ليالي إزيس كوبيا**" على مستوى الصّور المصاحبة للعنوان: .

تقدّم هذه الصّور الثّابتة موضوع العمل الرّوائيي بوضوح تام، فهي اختزلت القصّة كلّها لتشير إلى حقيقة واحدة هي حقيقة "مي زيادة"،لأنّها ببساطة لن تدلّ إلاّ على حياة الكاتبة "ماري إلياس زيادة" في زمان محدّد وإطار مكاني ما، فإرفاق النّص الرّوائي بهذه الصّور سيكون من ورائه تثبيت المحتوى من جانب وإعادة ذلك الزّمان والمكان من جانب آخر،"فبإمكان الصّورة الثابتة إعادة خلق الزمن الذي تدمره من خلال وجودها ذاته"[1]، ويتحقّق ذلك عندما تتخلّى هذه الصّورة عن موقع الغلاف الخارجي لتكون في إطار الغلاف الدّاخلي الذّي يمكن الاعتداد به موقعا من مواقع حدود النّص اللّغوي.

لايبتعد هذا التّصوّر الخاص بإبانة قدرة اللّغة في إنتاج دلالة الصّورة عمّا ساقه "غاستون باشلار" في علاقة الصّورة الشّعرية باللّغة وتمثّلها لأبسط التّجارب اللّغوية للإنسان، فتكون اللّغة ناطقة بالصّورة الشّعرية ،كما أنّ الصّورة الشّعريّة هي انبثاق من اللّغة [2].

كانت معالجة النّص للصّور لسانيا أوتشكيليا من التّجليّات المميّزة في النّص الرّوائي، وهو اتّجاه نحو التّشكيل البصري،من جانب، والبلاغي ،من جانب آخر، لمختلف الظّواهر الأجناسية في الفعل الرّوائي ،والصّورة في الأخير لم تكن إلاّ وحدة دلالية من وحدات النّص غير اللّغويّة، يكفي في ذلك أنّها وحدة دالة قادرة على تأطير الإدماج غير اللّغوي لتمثّل معاني النّص المختلفة.

[1]:غي غوتيي: الصورة ،المكونات والتأويل،تر سعيد بنكراد،ص ص 295، 296.

[2].ينظر،غاستون باشلار:جماليات المكان،ت غالب هلسا،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط6 ،1427هـ،2006 م،ص ص 25-27.

3-الزّمان:

يمكن أن تكون عمليّة التّأريخ من الوسائل المهمّة التّي تداولتها النّصوص الرّوائيّة لإكساب النّص عنصري الانسجام والإدماج ، كيف يتّم ذلك على مستوى هذه النّصوص؟ .

تقوم التّواريخ بضبط مسار الأحداث و إبانة حدود تناميها، إذ تمكّنها من التّواصل والاستمرار، فعندما حرصت الرّواية على تدوين يوميّات معيّنة كان ذلك التّواريخ بمثابة ناظم زماني، وهذا النّاظم جعلها متناسقة، وهو ما ظهر في رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" في فصلها الثّاني الذّي قامت فيه بتسجيل يوميّات "مي"في "مدونة الحداد"، حيث دوّنت أوّل تاريخ يخصّ عمليّة التّأريخ هذه في: الاثنين 20 سبتمبر1999 ، وقد عنونته ب"مستشفى نيويورك المركزي" ؛ لتجعل هذه الأيام الأحداث متواترة ، حيث سردت فيها شحصيّة"مي" يومياتها في المستشفى ، وما استرجعته من ذكريات القدس .

لقدكانت هذه الأزمان عامل إدماج للانتقال بين نصوص الرّواية وفقراتها، فحين دوّنت الرّواية التّاريخ الموالي، مرة أخرى، ممثّلا في : 22 سبتمبر 1999 بمستشفى نيويورك ،وذلك بعد آخر ما كتبته في سياق التّاريخ المسجّل سابقا في الصّفحة قبله،وهو قولها:"**كان الطبيب قد وصل ...قدم نفسه بدون أن أسأله.-مرحبا مدام مي....صمت واتجهت نحو البياض**"[1] ، واصلت الرّواية كتابة التّاريخ ،تباعا، ممّا أزال الكثير من الإرباك الممكن على مستوى تلك الفقرات، وقد ضمّها الزّمان من جديد إلى السّياق، وفعلا،عندما استأنفت شخصيّة "مي" الحديث الموالي، لم يكن مفكّكا ، لأنّ تسجيل تاريخ تال للزّمان الأوّل أبعد الانقطاع وجعل ذلك الاختلاف جائزا، فجاء قولها مرهونا بما سبق ونتيجة له ،كقولها هذا الذّي كتب مواليا لتاريخ 22 سبتمبر :"**اليوم ولدت في حارة المغاربة بالقدس**"[2].

حتّى وإن استقلّ حديث البطلة في هذا التّاريخ واختلف عن الكلام السّابق ليوم 22 سبتمبر ،وتباعدت دلالتهما، فإنّ التّتابع الزّماني جعل الجمل والفقر مرتبطة ومنسجمة، رغم تباين المواضيع واستئناف أخبار منفصلة عن سابقتها، ولذلك استمرت الرّواية بتسجيل التّواريخ على مدار أشهر متتابعة (سبتمر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر) إلى غاية "فجر الخميس 1جانفي **2000**" ،وقد كانت عمليّة الانتقال من زمان إلى آخر هي وسيلة إدماج لغوي ميسرة ، استطاعت أن توحّد السّياق وتجعله متشاركا .

---

[1]. واسيني الأعرج:سوناتا لأشباح القدس،ص108 .

[2]. المصدر نفسه ،ص109 .

شهدت رواية"**كتاب الأمير**" هذا النّوع من التّأريخ ،أيضا، على مستوى استهلالها لبعض الفصول، مثل ذكره لحادثة التقاء "مونسينيور ديبوش"و"الأمير عبد القادر"، إذ لجأت الرّواية إلى تسجيل تاريخ معيّن ووصف أجوائه؛ "**نوفمبر 1848 هذا هو بالضبط وقت العواصف التي تكنس أحياء المدن العتيقة**....."[1]،وبعد إعداد مدخل مناسب تقديما للحدث روت قصّة اللّقاء واجتماع الرّجلين، وهذا النّوع من التّزمين يكثر في هذا النّص الرّوائي بأشكال مختلفة ؛قد تجمع بين اليوم والشّهر والسّنة وكذا الفصول،كما هو الحال في قوله:"**16 أكتوبر 1852 .لم يدخل الخريف فقط ولكنه استقر واحتل الساحات...خارج القصر كانت الرياح تعوي كالذئب الجائع...منذ أ تلقى الكومندان بواسيني ،مدير قصر أمبواز،نبأ زيارة البرنس الرئيس للأمير والتحضيرات الخفية تسير بسرعة**"[2].

أثبت هذا التّواتر في عمليّة التّزمين أهميّة الزّمان من جانب وضرورته في إحداث الإدماج اللّغوي من جانب آخر، لذلك استلهم الفعل الرّوائي صورا زمانيّة أخرى في عمليّة إدماجيّة اللّغة؛كالفصول والأشهر والأسابيع ...فمثلا عندما أنهت رواية "**كتاب الأمير**" أحد فقراتها بالقول:"**من أين جاء يوسف بكل هذا الحقد...تمتم الأمير وهو يحاول أن يفتح عينيه بصعوبة ويتفادى ذلك اليوم...ولكنه قريب دوما كالجرح:10 ماي 1843**"[3].

كان لتحديد الزّمان" 10 ماي 1843" دور في استرجاع الحدث دون أن يقع خلل في السّياق، وقد ترجمت هذه العبارات ما استشعره الأمير من ألم (وهو في سجن أمبواز)، عند تذكّره لتلك الأيام التّي سقطت فيها الزّمالة بأيدي العدو الفرنسي. وعليه" فإنّ التحديدات الفضائية و الزمانية لا تخضع في مجملهالأية إكراهات واقعية، فهي محكومة بقواعد تعد من صلب النص، ومحدّدة وفق المرجعيّة الداخلية تنظر إلى النص باعتباره حاملا لكون قيمي ،ذلك أن أي توزيع للفضاء لا ينفصل عن مجمل التجارب المشكلة للخطاطة السّردية"[4].

في هذه الحال، استعمل الفعل الرّوائي الزّمان للجمع بين الأحداث بطريقة لا تحدث انكسارا في اللّغة أو انقطاعا في المعاني، لذلك استفتح الصّفحة الموالية ل(عبارات التّذكر السّابقة)، بوصف فصل الرّبيع ليتسنّى

---

[1]. واسيني الأعرج: كتاب الأمير،ص45 .

[2]. المصدر نفسه،ص ص 562 ،563..

[3]. المصدر نفسه ،ص334.

[4]: سعيد بنكراد : السيميائيات السردية ، ص 158 .

له ذكر الحدث الذّي يتعلّق بالبحث عن (زمالة الأمير عبد القادر) خلال هذا الفصل"الربيع؛"**لفصل الربيع عطر خاص .في الغابة يلتقي كل شيء مخلفا وراءه رائحة مسكرة وخاصة النوار والمارمان..والعرعار المعطر برائحة الحلازين ...والحرمل وأشجار الصفصاف والبلوط والأرز وزهر الرمان واللوز ومياه الوديان والضفادع البرية ....كان الكولونيل يوسف بصحبة الدوق دومال،يقود الخيالة....**"[1].

سعى الفعل الرّوائي من خلال هذا الوصف الرّبيعي للطّبيعة إلى بناء نص متماسك، حين اتّصلت العبارات السّابقة بما تبعها من معان اختصّت بمتابعة الإخبار عن تلك الفرقة العسكريّة التّي تضمّنها (الكولونيل يوسف) وسط تلك الطّبيعة المصوفة ، وهي محمّلة بالمؤونة والحيوانات وكلّ حاجاتها،مرتحلة للبحث عن الأمير "عبد القادر".

من علامات استعمال الزّمان، أيضا، التّعبير بواسطة أسماء الأشهر لإحداث ذلك التّواشج في اللّغة؛ "**هذه المرة لم يدخر شهر أوت جهدا في اشتعالاته وحرارته.دخل دفعة واحدة بجراده وذبابه....كانت قوات بيجو ترى على مرمى العين...**"[2] .

إنّ اهتمام النّص بذكر الشّهر الميلادي وتقديم بعض خصائصه ،لم تكن عمليّة عشوائية بل إنّها مقصودة لتهيئة السّياق واحتواء الأحداث وما يتضمّنها من أخبار، ومنها تحديد وضع العدو في هذه المرحلة الزّمانيّة.

تبقى الصّورة الزّمانيّة واحدة من عشرات التّصوات التّي تجتاح اللّعب اللّغوي في الرّواية، لذلك لا يمكن أن تنحصر الرّؤية في هذا المجال أو في وحدة من وحداته ، لأنّه، على الأقل، لا يمكن عد ما يولّده الملفوظ من وحدات في إطار الفعل الرّوائي.

---

[1]. واسيني الأعرج:كتاب الأمير ،ص335.

[2]. المصدر نفسه،ص383.

نتيجة:

في الواقع، ليس الزّمان والصّورة أوالصّحف هي الوسائط الوحيدة في عمليّة الإدماج ، لأنّ النّص الرّوائي تنبثق فيه أدوات أخرى، فكثيرا ما يستغلّ أسماءشهيرة أو شخصيّات نموذجيّة في عمليّة البناء،كما فعل الرّوائي في "**2084 ،حكاية العربي الأخير**" التّي استثمر فيها شخصيّة "البيغ براذر"لينتج مقابلا لغويا تندمج بواسطته الحكايتين في العملين؛ **2084 ل"واسيني الاعرج" و" 1984**، ل"جورج أورويل"،وذلك حينما يبتكر الوحدة اللّغويّة "ليتل بروز" التّي بواسطتها تتصّل العبارات وتتولّد المعاني امتدادا مستقبليا وماضيا،.."**ليتل بروز من سلالة بيغ براذر ،لهما نفس علامات الوجه الدائري ...بل أنّ هناك من يبالغ ويقسم أن ليتل بروز هو الابن الطبيعي لبيغ بروذر**"[1].

أتاحت هذه الوحدة اللّغويّة للفعل الرّوائي نوافذ متعدّدة تمّ استغلالها بشكل كبير، حيث ارتبطت القصّة الثانيّة في "**2084** " بالقصّة الأولى في "**1084** "،واتّصلت شخصياتهما وأحداثهما،وحتّى بعض الأمور الأخرى الدّقيقة التّي جعلت النّص الثّاني ابنا ووريثا للنّص الأوّل :"**استعدادا لمرور قرن على ميلاد الأخ الكبير بيغ براذر.اللّافتات الكبيرة التي رسم عليها وجه الأخ الأكبر،الذي بعد مائة سنة لم يمت....لم يشخ... الشعارات التّي ترفرف بالقرب من العلم والمختزلة في الثالوث ، تمّ تطويرها:**

الحرب هي السلام

الحرية هي العبودية

الجهل قوة"[2].

عند تأمّل النّص والوحدات اللّغوية المسطّر أسفلها، ستُكتشف عمليّة الإدماج اللّغوي التّي أسّست لها تلك العبارات أوالوحدات، ففي التّشويق إلى عيد الميلاد الذّي يتمّ الاستعداد له، وهو عيد خاص ب"الأخ الأكبر"، وما هذا الأخير إلاّ جد للأخ الأصغر، ومن هنا تلتقي الوحدتان ، فيحتفل "الأخ الأصغر" لمرور قرن عن ميلاد جدّه، وبذلك كانت عمليّة النّسب هي أولى الوحدات لتثمين النّص السّابق وشعاراته؛"كان باستطاعة ونستون أن يقرأ على الحائط الأبيض كتابة ذات أحرف كبيرة بارزة ،هي شعار الحزب المؤلف من

[1]. واسيني الأعرج:2084 ،حكاية العربي الأخير،ص16 .

[2]. المصدر نفسه ،ص47 .

ثلاث جمل:

الحرب هي السلام

الحرية هي العبودية

الجهل هو القوة"[1].

إنّ التّذكير بقضيّة "الأخ الأكبر" وعلاقة النّسب وطّدت المعاني ونسّقت بين مفردات الجمل، فبرّرت لكلّ ما يحتمله الفعل الرّوائي من إمكانات وسهّلت عمليّة الإدماج، فحتّى وإن اختلف التّعبير في نطاق علاقة مزدوجة، علاقة المتكلم المخاطب بموضوع كلامه من جهة و علاقته بالمخاطب السامع من جهة أخرى ، فغدو التعبير لا مجرد عملية تلفظ بل عملية تحويل و امتلاك للكلام (اللغة)إنها عملية إنتاج لغة تقول لذا فهي مختلفة و جديدة و محولة [2] .

تكرّرت هذه الظّاهرة بشكل كبير ،أيضا، في **جملكيّة آرابيا**" التّي نشطت فيها عدّة وحدات لغويّة إدماجيّة، من أسماء فلاسفة ومفكّرين وكتب مختلفة...فقد تردّدت قصص معيّنة عن " الحسين بن منصور الحلاّج" ومحمد بن جرير الطبري" وأبي الوليد محمد بن بن أحمد بن رشد"و "أبي ذر الغفاري"-رضي الله عنه- وبعض الخلفاء المسلمين وغيرهم ممّن سجّل لهم التّاريخ فصولا في حقّهم.....

إذ حاول الفعل الرّوائي من خلال أولئك مقاربة الموضوع وتقديم صورة الحكم العربي والحكّام الذّين تشابهت سياساتهم وإن اختلفت الأزمان، وهي علامات تدخّلت في النّص الرّوائي وفق وحدات بناء النّص وحاجات الدّلالة، لكنّها أحيانا تحوّلت إلى عرض مختصر لملفات قديمة يعجز النّص على احتوائها ممّا تحتّم على الفعل الرّوائي تجاوزها والاكتفاء بإشارات ذكيّة إلى واقع تترجمه تلك الوحدات:""**سأبقى لن أترك أرض أجدادي للرعاع.هنا يموت قاسي ،الماريشال ليس هو الحاكم بأمره،ولا حتى شهريار؟ليسمّوني هتلر، موسوليني،الخميني،صدام حسين،الزرقاوي،ابن لادن،إذا شاءوا،ولكني سأبيدهم حيا حيا،بيتا بيتا،دارا دارا،زنقة،زنقة**"[3] ، فحين استعملت الرّواية مثل هذه العبارات فهي تلمح بدّقة إلى قضايا متشابهة في أقطار

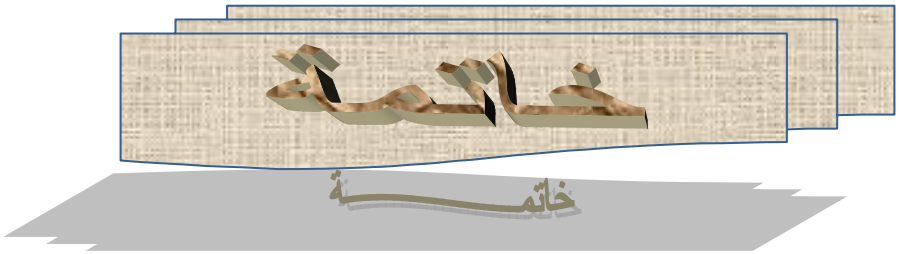
[1]: جورج اورويل:1984 ،تر أنور الشامي،ص 10.

[2]: ينظر،يمنى عيد : الراوي و الموقع و الشكل ،ص25 .

[3]:واسيني الأعرج:جملكية آرابيا،ص 602.

مختلفة، ولكن لا يمكن أن يتمّ ذلك دون روابط إدماجيّة، فمثلا، لقد سمحت هذه الألفاظ "سأبقى" و"لن أترك"، بتدخلّ الشّخصيّة"الحاكم بأمره" وإعطاء نماذج عن الديكتاتوريات التّي يمكنه أن يمثّلها .

ممّا تقدّم يتّضح أنّ الرّوابط تتنوّع مابين لغويّة مباشرة أوروابط تحتاج إلى وسائط اللّغة. وقد استعملت تلك المدوّنات الرّوائيّة صورا متباينة في عمليّة الإدماج اللّغوي ،حيث ركّزت بعضها على الشّخصيّات التّاريخيّة كما هو الحال في **رماد الشّرق** و **كتاب الأمير** و**ليالي إزيس كوبيا** ...في حين حاولت في غيرها إنتاج نماذج للتّاريخي باستقطاب القضايا ذات الصّلة بالتّاريخ في (الماقبل النص)، وفي كلّ ذلك لابدّ من الاعتماد على مسافة تاريخية محدّدة بين (الماقبل النّص) والنّص لتفعيلها عن طريق إجراءات اللّغة .


خاتمة
خاتمـــــــة

أفرزت الدّراسات النّقدية عديدا من قضايا المدلولات في الرّواية العربيّة، إلى حدّ يمكن القول عنها إنّها الأغلب، لأنّها، بشكل أو بآخر، قضايا المجتمع العربي، فكان الاشتغال على قضيّة التّاريخ في الرّواية العربيّة واحدة من تلك القضايا القمينة باهتمام الباحثين والنّقاد، لما كان يمور بداخلها من تحوّلات وتجريب، والنّص الرّوائي عند "واسيني الاعرج" كغيره من النّصوص المزامنة لهذه الظّواهر، فهو لم يسلم من هذه التّأثيرات، بل راح يعلن في كثير من المواضع عن تبنّيه لبعض قضاياها، وهو ما أثبتته تلك النّصوص الرّوائيّة قيد الدّراسة: البيت الأندلسي، جملكيّة آرابيا،سوناتا لأشباح القدس، كتاب الأمير، رماد الشّرق 1 و2، رمل الماية، حارسة الظّلال 2084 ، حكاية العربي الأخير، سيرة المنتهى، ليالي إزيس كوبيا، مملكة الفراشة.

لقد عبّرت هذه النّصوص عن محمولات متقاربة الدّلالة،كما أبانت عن حركة فعليّة للممارسة التّاريخيّة ،بل إنّ بعضها يتكرّر من نصّ إلى آخر، فيبسط التّاريخ سلطته على النّص بكيفيّات متباينة، متّخذا تمظهرات مختلفة، والبحث في هذه الجوانب أسفر عن أدوار التّاريخي في النّص الرّوائي، ومن جملة ذلك هذه النتائج :

1- حاولت الرّواية عند "واسيني الاعرج" أن تحتجّ على الواقع التّاريخي الذّي تمثّلته في تيمات متنوّعة لتصوير الإنسان العربي بصفة، خاصّة، ولتراهن على تاريخ جديد صاغته على خير مثال سابق، وهو ما سجّله نص"البيت الأندلسي" الذّي يبحث عن هويّة جديدة تعود إلى أصول تاريخيّة معيّنة في الزّمان الأندلسي، أوذلك الإنسان النّموذج الذّي أراد أن يومئ إليه النّص من خلال شخصيّة"بشير المورّو "في "جملكية آرابيا"، أوحتّى في بحث الكاتب عن انتماء آخر،كما هو الحال في "سيرة المنتهى"، حيث إنّه أضحى لا يقبل ما آلت إليه تلك الهويّة الحاليّة ويفتّش عن أسباب إقامتها في شكل آخر مناسب.....

2- خضع النّص الرّوائي في مختلف بنياته إلى رؤية التّاريخي، وعليه قد تجلّت هذه الرؤية في ثلاثة مظاهر؛ رؤية = التّاريخ، وهي رؤية يكون فيها الكاتب متشربا بقضايا التّاريخ فلا يخرج عنها؛ وذلك إمّا لاستئناسه بها أولعجز الكاتب عن الكتابة خارجها، وقد كان"واسيني الاعرج" ذا وفاء واسع لتلك القضايا، ورؤية> التّاريخ، وفيها يتجاوز النّص التّاريخ، في دلالته على ماض معيّن، لينتج التّاريخ مستقبلا أوليعدّله، عندها يستقلّ الكاتب عن المؤرّخ وتتدخّل رؤيته لإنتاج بديل تاريخي، أمّا الرّؤية < التّاريخ، ففي هذه الحال يكون العالم الرّوائي في ظلال التّاريخ، ولكنّه لا يشترط فيه مطابقة ما مضى، فقد يشبهه ولكنّه لا يمثّله، مع ذلك لا ينتج إلاّ تاريخا، ويمكن تمثّل ذلك بما ذهب إليه النّص الرّوائي "مملكة الفراشة" أو "سوناتا لأشباح

القدس". وهذا يفسّر انتماء الأشكال الرّوائية جميعها إلى التّاريخ الإنساني الشّامل، ويجعل حدود هذه الأشكال تتّضح من خلال درجة علاقتها بالتّاريخ.

3- لقد اعتمد النّص الرّوائي عند"واسيني الاعرج" على (الماقبل النّص) في تمظهراته كلّها(إمكان عالم ممكن يعادل التّاريخ، وإمكان عالم ممكن يتجاوز التّاريخ ، وإمكان عالم ممكن دون التّاريخ)، إلى درجة لا يمكن فيها أن يخلو نص من نصوصه من هذه الأسناد الخارجيّة، حيث يتخيّر متعالياته النّصيّة بدقّة كبيرة، سواء على مستوى الأحداث أو المكان أو الزّمان وحتّى العناوين الرّئيسة والعناوين الفرعيّة وعناوين الفصول،كما إنّه يحرص كثيرا على نقل تلك المعطيات التّاريخيّة والإفاضة فيها حتّى يكاد أن يصير النّص موسوعة معلومات، وأحيانا، يصبح النّص مثقلا ب(الماقبل النّص) وبمعلومات فضلى لا يحتاجها النّص، قد تتحوّل فيها هذه المعلومات إلى إرغامات تقولها الرّواية دون ضبط.

4-اعتمدت هذه النّصوص على النّقل الأمين، الحرفي المباشر لما مضى من تاريخ مسجّل كالأقوال والمعاهدات والرّسائل أو المواثيق والأحداث ...وقد شهد نص "كتاب الأمير" كلّ هذه العمليّات بطريقة تؤكّد استحضار الرّوائي للتّاريخ في شكله التّوثيقي، كذلك تجلّت شهادات لشخصيّات معينة سجّلها الكاتب حرفيا ،لأدباء عاصروا الكاتبة "مي زيادة" فيّ "ليالي إزيس كوبيا" وأخرى تجلّت من خلال نصي "رماد الشّرق،1 ،2 " اللّذين اهتما بجمع كلّ الوثائق التّي تؤسّس لفترة الثّورة العربيّة الكبرى، فكان الرّوائي "واسيني الاعرج" يثقل كتاباته ب(الماقبل النّص) إلى درجة تحوّلت فيها الرّواية إلى عمل وثائقي..

5- اتّخذ النّص الرّوائي عند "واسني الاعرج"، بشكل عام، تمظهرات خاصّة لا يخرج فيها عن إطار التّاريخي، وعلى الرّغم من افتراضيّة العالم الممكن إلاّ أنّ العالم الرّوائي هنا لا ينشقّ عن المرجع تاريخيا(حقيقيا كان أم تخييليا)، ممّا يجعله عالم ممكن للتّاريخي تشترك في إنتاجه رؤى متعددّة؛ المبدع والمتلقي وبنية النّص التّي تحدّد العلائق القائمة بين موسوعتي(المبدع والمتلقي)، في أطر التّاريخ، وهذه التّمظهرات التّي يحقّهها النّص الرّوائي تتجلّى فيما يأتي:

أ-عالم ممكن للأعلام:وهو عالم يرجع إلى مادة التّاريخ(موضوعا وعنوانا...)،وفيه يشتغل الرّوائي على بيانات التّاريخ، فينطلق منها وينتهي إلي نهايتها الموثّقة،غالبا، رغما من أنّ تقديمها يكون وفق قواعد الخطاب الرّوائي الذّي يقوم على أفعال التّخييل سواء أكان عالما واقعا أم محتملا ،وهو، على هذا النّحو، شكل من

أشكال عالم ممكن يعادل التّاريخ، حيث يستحضر التّأريخ في كلّ أنساقه ليكون سلطويا، انطلاقا من؛ العنوان والمحتوى و اللغة والأسلوب.

ب- عالم ممكن الأحداث: هو الشّكل التّالي والثّاني لعالم ممكن يعادل التّاريخ، وفيه لا يتشكّل الممكن على صورة ممكن الأعلام الذّي يعتدّ بالعنوان محدّدا أوّليّا له، ولا يهتمّ فيه الكاتب بعمليّة التّوثيق لحياة علم من الأعلام، ولكنّه يعرض بعض الأحداث التّي تقتحم بواسطتها الكتابة الرّوائيّة الخطابين التّاريخي والخيالي، فتمتدّ في أحد أبعاده الزّمانيّة لتنشئ عالما للتّاريخي بؤرته الحدث، حيث لا يخضع النّص إلى سلطة العنوان التّاريخي ولا يتتبّع خطاه، وإنّما يُتّخذ الحدث أداة لصناعة هذا العلم، ومن خلاله يظلّ الممكن متّصلا بالتّاريخ حتّى وإن انفصل عنه في ما سواه،كما هو الوضع في رواية "رماد الشّرق".

ج-عالم ممكن لهويّة الذّات:وهو عالم ينتج عن رؤية عالم ممكن دون التّاريخ، وفيه تكون الذّات غير تلك الذّات العَلميّة، ولكّنها ذات تنتمي إلى التّاريخ، تعيش في إطاره ويسجّل يوميّاتها التّاريخ ولكنّها لم تلق العناية في التّأريخ،لأنّها يوميّات فرد تتكرّر ولاتنماز عن غيرها كما هو الشّأن في سيرة العلم، لذلك يتبنّى النّص هذه الذّات التّي لا تختلف عماّ هو مدوّن في التّاريخ، ولكنّها لا تخضع لسلطته المطلقة، وقد عالج نص "سوناتا لأشباح القدس "أو "سيرة المنتهى" هذا النّوع من التّمظهرات لشكل التّاريخي حين اهتّم بشخصيّة الفنانة "مي" في النّص الأوّل أو شخصيّة"واسيني الاعرج" في النّص الثّاني في مرحلة المعراج، أوشخصيّة"شريف" في "رماد الشّرق1" وغيرها من النّصوص التّي لا تكاد تخلو من هذا النّوع من الإمكان التّخييلي .

د- عالم ممكن لهويّة الذّوات: كما يفترض النّص عالم هويّة"ذات"، فهو يفترض، أيضا، عالم هويّة "ذوات"، تتموضع في إطار التّاريخ(لممكن< التّاريخ)، وهي تختلف عن "عالم الأحداث" الذّي يخضع لما هو موثّق في (الماقبل النّص)، إذ يعرض هذا النّوع من الإمكان إلى يوميّات الجماعة التّي تتردّد في التّاريخ مشكلّة تجارب وخبرات إنسانيّة ممكنة في كونها وقعت أو يمكن أن تقع، فقد تمثّل النّص هذه الوقائع المتعلّقة بالفرد والجماعة من خلال نص "البيت الأندلسي" مثلا، الذّي يثير قضيّة انتماء الجماعة والبحث عن هويّتها من خلال تحديد تلك البنيات؛ الاجتماعيّة والثّقافيّة والدينيّة...

هـ- عالم ممكن غرائبي :وهو ممكن يتخطّى فيه الرّوائي قرارات التّاريخ، فيتشكّل عالم لرؤية تتجاوز التّاريخ(إمكان عالم< التّاريخ)، حيث ينتقل فيه الفعل الرّوائي نحو اللّاتاريخي، وهو بذلك يبتعد عن التّاريخ المتعارف عليه ليبحث عن تاريخ بديل يتّصف بالغرابة، وقد عالجت بعض نصوص "واسيني الاعرج" هذه

القضيّة كما هو الحال في نص"سيرة المنتهى" أو "حكاية العربي الأخير" ، حيث يتوصّل النّص إلى إنتاج تاريخ جديد يتعلّق بحياة العربي في عالم آخر بمحدّدات مختلفة عن الواقع الذي عاشه الإنسان العربي في مرحلته الموصوفة، فهو يعرض قوى جديدة تتحكّم في العالم وتصنع مصائر النّاس بشكل لا يختلف عمّا ساد في الماضي ولكنّه لم يحدث ولم يخضع إلى واقع التّجربة الكائنة وهو في ذلك يستعين بالخيال لبناء هذا النّص ويتكئ على الافتراض الممكن.

و- عالم ممكن عجائبي: هو الطّرف الآخر لعالم الغرائبي، ولكنّ النّص يتجاوز فيه التّاريخ بشكل أكبر ممّا هو في الغرائبي، حيث تتّسع المسافة بين (الماقبل النّص) والنّص ، ولكن ليس إلى الحدّ الذّي يفقد فيه الممكن تاريخيّته، فقد قدّم "واسيني الاعرج" من خلال "جملكيّة آرابيا"شكلا لهذا العجائبي، حيث يتمثّل قصّة "أهل الكهف" في شخصيّة"بشير المورّو" ،أوعندما يعرج "واسيني الاعرج" إلى الحياة ما بعد الموت ليلتقي بمن ماتوا في زمان سابق أو بمن تصوّر وجودهم يوما ما كاتّصاله بشخصيّة "زريدة "و"سيرفانتس"، وفي عمليّات الانتقال هذه يحدث الاختلاف والتّجاوز والاختراق.

6- من القضايا المهمّة التّي أثارتها نصوص "واسيني الاعرج" قضيّة لا محدوديّة التّجنيس في النّص الرّوائي أوالتّعدّد ولا نقاوة الجنس الواحد، وهو ما أوزع إليه التّداخل الشّديد بين الكثير من الأنماط الأدبيّة ،فكان اعتماد الكاتب على (الماقبل النّص) اعتمادا غير محدود، حيث يتحوّل نص "مملكة الفراشة" إلى مدرسة فنون متنوّعة يستجدي فيها الموسيقى والشّعر والرّواية ومشاهير المبدعين ....وكما يختصّ نص "سوناتا لأشباح القدس" بالتّعريف بمدرسة التّشكيل الفنّي أوالرّسم، فيتّخذ وظيفة معرض كبير للّوحات التّشكيليّة والفنّانين والألوان...أوما يتطفّل به النّص من حين إلى آخر في اشتغاله على الأسناد كالأغاني والشّعر وبعض القصص ...وكلّ هذه التّداخلات تثبت عدم استقرار النّص عند نمط موحدّ من الكتابة واحتماله أشكال عديدة من الظواهر الأجناسيّة.

7- إنّ التّاريخي في النّص الرّوائي مرجع يوهم به على مستويات النّص :صوتيا، تركيبيا،دلاليا .... فقد استطاع الرّوائي "واسيني الاعرج"أن ينتج عالما ممكنا ؛قد يمثّل واقعا كائنا أو قد يكون ممّا سيقع يوما ما، ووسيلته في ذلك هي اللّغة التّي تمنحه سياقا متجانس البنية، مكانا، زمانا، شخصيّة، وكذلك بوجود أدوات غير لغويّة مختلفة كالصّور واللّوحات....وعن طريق هذه الأساليب أكتسب الفعل الرّوائي حركة مختلفة في التّاريخ تمتدّ في أبعاده الزّمانيّة الثّلاث التّي أنتجت نصا تخييليا بمرجعيّة تاريخيّة، على نحو عودة الرّوائي لتلك النّصوص

السّابقة في (الماقبل النّص) كألف ليلة وليلة والأمير لميكافيلي ومجموعة كبيرة من الأعلام المشاهير وكذلك بمنجزه"2084 ، حكاية العربي الأخير"الذّي يستند فيه إلى النّص الرّوائي "1984" لجورج أورويل.

8- لا تتوقّف عمليّة اعتماد التّاريخي في نصوص الكاتب واسيني على غيره من الأعمال الفنيّة المختلفة ،بل إنّه يلجأ إلى نصوصه ذاته، حيث يتعلّق نص "جملكيّة آرابيا" بنص "رمل الماية" تعلّقا كليّا إلى حدّ يبدو فيه النّصان نصّا واحدا مكرورا.

9-يسعى الكاتب من خلال مجموعة من النّصوص الرّوائيّة إلى إقامة مشروع خاص يتعلّق بموضوع حقيقة الانتماء، حيث يعتني بهذه الهويّة التّي يبحث عنها في التّاريخي ويصطنع لنفسه جدّا "الكوخو"، هذا الأخير يحافظ الكاتب على صفاته وقصّته وحقيقة انتمائه إلى أرض الأندلس في جميع الرّوايات التّي يخوّل له ذكره فيها، فيستعيده في "البيت الأندلسي" وفي "سيرة المنتهى" وفي "جملكية آرابيا" وفي "حارسة الظّلال" وفي نصوص أخرى بنسب متفاوتة، والأهمّ في هذا المشروع أنّه يحافظ على الصّيغ المنسوبة لهذا الجدّ في جميع تلك المدوّنات، إذ يكرّر سيرته بنحو مطابق، بل وبالكلمات نفسها والتّصور ذاته حتّى يخوّل للمتلقي بأنّها شخصيّة حقيقيّة قد عاشت في عصر ما و هي ترتبط بقرابة دمويّة للكاتب "واسيني الاعرج" .

10-عندما يصطنع الرّوائي التّاريخ فهو يستند إلى أفعال التّاريخ :فعل الزّمان وفعل المكان وفعل الذّات أو الفاعل، ومن خلال هذه الأفعال استطاع الكاتب أن يمرّر جميع اختياراته في بناء التّاريخي، فأسّس نصوصا تنطلق من التّاريخ وتنتهي إليه وإن كانت غايتها الانفصال للبثّ في حقائق أخرى. ولكنّه اعتمد عليها في إكساب عمله الإبداعي اليقين والصّدق، لأنّه اتّهم التّاريخ المكتوب بالتّزييف والغشّ وهو ما أدركه من خلال "جملكيّةآرابيا" التّي تطاول فيها على عديد من الحقائق المسجّلة،كما هو شأن بعض الأمور في كتاب"تاريخ الطبري" وكذلك في جرأته الكبيرة اتّجاه بعض الصّحابة بما نسبه إليهم من تشويه لبعض الحقائق وخاصّة فيما يتعلّق بالصّحابي"أبي ذر الغفاري"-رضي الله عنه-.

11-يتّضح جليا من خلال هذه النّصوص المعتمدة في الدّراسة أنّ الرّوائي"واسني الاعرج" اعتنى بظاهرة المتعاليات النّصيّة بشكل كبير، ولذلك فقد تردّدت في كتاباته تلك المظاهر الخمسة لهذه المتعاليّات والمتمثّلة في التّناص intertextualite ، النّص الجامع architecte ، النّص الشارح metatexte ، النّص اللاّحق hypertexte ، النّص الموازي paratexte. فأسهمت هذه الإجراءات في إنشاء متلق خاص يتمتّع بنسق ثقافي يشترك فيه مع الكاتب سالكا بذلك حقيقة أنّ التّاريخ يحيط بنا نختاره ويخيّرنا،نصنعه ويصنعنا.

12-لقد اتّسمت الكتابة عند"واسيني الاعرج" بالبحث عن شظايا التّاريخ، لتجميعها من جديد بطريقة مختلفة وإعادة قراءتها، فكانت من أهم غايات الكتابة عنده التّعريف بذلك التّاريخ المجهول وإعادة الاعتبار إلى أولئك الذّين لفظهم التّاريخ لأسباب معيّنة، كما فعل مع شخصيّات كثيرة ؛أمثال الحلاّج ،كأن يبحث عن ثغرات لتوصيل محمولاته الفكريّة، بل إنّه يقحمها، أحيانا، حتّى لا يرى لها اتّصالا بما قبلها، كحديثه عن موقف الحلاج من النقطة والمستقيم في الرّواية "جملكيّةآرابيا" .

13- إنّ ما يجب التّأكيد عليه في هذه الدّراسة أنّ التّاريخ لا يتعلّق بما هو مدوّن في الماضي وحسب وإنّما هو يتّسع ليشمل الحاضر والمستقبل، وبالتّالي التّاريخ هو ما يقوله النّاس.

14 –من خلال هذه النّصوص المدروسة تبيّن أنّ "واسيني الاعرج" حاول أن يقدّم تجربة فريدة في إعداد كيفيّة يبلغ بها فنا روائيّا يوصل ما انقطع من الرّواية العربيّة في أطوارها الأولى بسبب الأدب الرّوائي الأجنبي وهذا ما تبنّاه من خلال عودته المستمرّة إلى قصص "ألف ليلة وليلة"،أوفي ما أنتجه من حقائق نسبها إلى زمان معيّن، وهو ما أدركه في نص "البيت الأندلسي"، أو"سيرة المنتهى" أوالجملكيّة" .

15-من أهم الإشكالات التّي طرحتها الأعمال الرّوائيّة ل"واسيني الاعرج" وجود تصوّرين مختلفين لذات الرّوائي؛ أحدهما هي تلك الذّات الكائنة التّي عاشها في مسقط رأسه ب"لعشاش، تلمسان" والتّي كان لها أثر وفير في اتّجاهه نحو الكتابة الإبداعيّة، وثانيهما، هي ذات افتراضيّة سعى إلى أن يحقّقها من خلال تلوين التّاريخ بالتّخييل، وهي ذات تبحث عن هويّة مفقودة وهو ما اكتشفناه من خلال المعراج في "سيرة المنتهى" مقتفيا في ذلك أثر "محي الدين بن عربي" في كتابه "كتاب الإسرا.."

والله ولي التوفيق

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم:رواية ورش عن نافع

1-المصادر :

1. الاعرج (واسيني) : رمل الماية ،(فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف)،دار كنعان للدراسات والنشر،سوريا،دط 1993،
2. : كتاب الأمير،مسالك أبواب الحديد ،دار الآداب ،بيروت ،ط1 ،2005 .
3. :كْرِيمَاتُورْيُومْ ،نسوناتا لأشباح القدس،منشورات الفضاءالحر،الجزائر،ط1 ،2009 .
4. : البيت الأندلسي،Mémorium،منشورات الجمل،بيروت،بغداد،ط1 ،2010 .
5. : مملكة الفراشة،دار الآداب ،بيروت،ط 1 ،2013 .جُمْلُكِيَةُآرابيَا،أسرار الحاكم بأمره،ملك ملوك العرب والعجم والبربر،ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر،حكايات ليلة الليالي،منشورات الجمل، بيروت ،بغداد ،ط1 ،2011.
6. :حارسة الظلال،دون كيشوت في الجزائر،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1 ،2012 .
7. : رماد الشّرق 1 ،خريف نيويورك الأخير،منشورات الجمل،بيروت ،بغداد، ط1 ،2013 .
8. : رماد الشّرق 2 ،الذّئب الذّي نبت في البراري،منشورات الجمل،بيروت ،بغداد،ط1 ،2013 .
9. : سيرة المنتهى،عشتها ...كَمَا اشْتَهَتْني،داربغدادي للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط1،2014. :سيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني،ج2 ،دار الصدى،دبي(كتاب دبي الثقافية)،ط 1،نوفمبر 2014.
10. :2084 ،حكاية العربي الأخير،موفم للنشر،الجزائر،ط1 ،2015 .
11. :ليالي إزيس كوبيا،ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية،موفم للنشر،الجزائر، ط1 ،2017 .

2 -المراجع العربية:

1.ابراهيم(رزان محمود):الرواية التاريخية بين الحوارية و المونولوجية،دار جرير،الأردن،ط 1 ،1433 هـ،2012م.

2.ابراهيم(السيد) :نظرية الرواية ،دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن لقصة،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،دط،1998 .

3.الأعرج(واسيني): على خطى سيرفانتس في الجزائر،ألفا ،الجزائر، 2008 .

4.أفايه (محمد نور الدين): المتخيل والتواصل مفارقات العرب و الغرب،دار المنتخب العربي ،بيروت ،لبنان ،ط 1 ، 1414 هـ، 1993 م.

5.أقلمون (عبدالسلام) :الرواية و التاريخ (سلطان الحكاية و حكاية السلطان)،دار الكتاب الجديد المتحدة ،لبنان ، ط 1، 2010.

6.الأنطاكي(يوسف):سوسيولوجيةالأدب (الآليات و الخلفيات الابستيمولوجية) ،رؤية للنشر والتوزيع ،مصر ،ط1 ،2009.

7.البخاري (أبو عبد الله محمد بن اسماعيل):صحيح البخاري،تح صدقي جميل العطار،دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع، لبنان ،دط،دت.

8. برقاوي (أحمد):أنطولوجيا الذات ،بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،لبنان ،ط1،2014 .

9.بشتاوي(عادل سعيد):الأندلسيون ،المواركة،إهداءات ،القاهرة،دط،2001.

10.البقاعي (محمد خير): دراسات في النص والتناصية،(مجموعة نصوص مترجمة)،مركز الإنماء الحضاري،حلب ،سوريا،ط 1 ،1998 .

11.بلعابد(عبد الحق):عتبات،منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،ط1 ،1429ه ،2008.

12.بلقزير (عبد الإله):إشكالية المرجع في الفكر العربي المعاصر، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر والتوزيع،لبنان، بيروت،ط1 ، 1412 ه،1992م.

13.بنعبد العالي(عبد السلام):ثقافة الأذن وثقافة العين،دار توبقال للنشر،المغرب،ط2،2008 .

14 . :الأدب والمينافيزيقا،دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو،دارتوبقال للنشر،المغرب،ط ،2009

15.بنغنيسة(نصر الدين):فصول في السيميائيات ،جامعة بسكرة ، الجزائر ،عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2011.

16.بنكراد (سعيد) : نحو سميائيات الأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط ، ط 1، 1996 .

17. : سيميولوجية الشخصيات،رواية الشراع والعاصفة .لحنا مينة،نموذجا،دار مجدلاوي،عمان ،الأردن،ط1 ،1423 ه،2003 م.

18. : السيميائيات السردية، دار الحوار للنشر و التوزيع ،اللاذقية،سوريا، ط1 ، 2012 .

19. :وهج المعاني،سيميائيات الأنساق الثقافية،المركز الثقتفي العربي،المغرب ،لبنان، ط1 ،2013.

20. :الشرعية وسلطة المتخيل،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية،ط1 ،2016/10.

21.بوطاجين (سعيد): السرد ووهم المرجع،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2005 .

22.بهاوي(محمد): المعرفة التاريخية ،(نصوص فلسفية مختارة ومترجمة) ،إفريقيا الشرق، المغرب،2013.

23.التريكي(فتحي):الهوية ورهاناتها،تر نور الدين السافي وزهير المدنيني، الدار المتوسطية للنشر،بيروت ، تونس،ط1431،1 ه،2010 .

23 . التمارة (عبد الرحمان):مرجعيات بناء النص الروائي،دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع،ط3 ،2013.
24.جبار(سعيد):من السردية إلى التخييلية(بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي)،منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، الجزائر،دار الأمان،الرباط،ط1 ، 1434هـ،2013م.
25.جويدي مهدي (صلاح):التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1 ،2012 .
26 .جيران (عبد الرحيم):علبة السرد،النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس،دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 ،جوان 2013 .
27.الحجمري(عبد الفتاح):التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية،شركة النشر والتوزيع المدارس،الدار البيضاء،ط1 ،2002 .
28.الحجمري (عبد الفتاح):ما الحاجة إلى الرواية،مسائل الرواية عندنا،دار الثقافة للنشر و التوزيع،المغرب،ط1 ، 2008 .
29.أبو الحسن(محمد حسين):الشكل الروائي والتراث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط1 ، 2012 .
30.الحسناوي(عبد الرحيم): النص التاريخي،مقاربة إبستيمولوجية وديداكتيكية،أفريقيا الشرق،المغرب،2011.
31.الحسني (محمد بن عبد القادر):تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر،سيرته القلمية،ج2 ،المطبعة التجاريّة ،عرزوزي وجاويش ،الاسكندرية،1903.
32.حليفي(شعيب) :شعرية الرواية الفانتاستيكية،الدار العربية للعلوم ناشرون ،لبنان، دارالأمان ،المغرب ،دارالاختلاف،الجزائر ،ط1 ،1430هـ،2009 م.
33.حمداوي(جميل):نظرية الأجناس الأدبية،آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية،أفريقا الشرق،المغرب،2015 .
34.الحميريّ(عبد الواسع):خطاب السلطة و الخطاب المضاد،مؤسسة الانتشار العربي،لبنان،ط1 ، 2014 .
35.حومد(أسعد):محنة العرب في الأندلس،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،ط2 ،1988.
36.خطابي (محمد):لسانيات النص،مدخل إلى انسجام الخطاب،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط2 ،2006
37.دراج (فيصل): الرواية و تأويل التاريخ ،المركز الثقافي العربي ،المغرب، لبنان،ط1 ،2004 .
38.بن دوبه (شريف الدين): نهاية المواطنة،من قيد الجغرافيا إلى اطلاق الافتراض،ابن النديم للنشر والتوزيع،الجزائر دار الروافد الثقافية،ناشرون،لبنان،ط1 ،2016 .
39.أبو ديب(كمال):الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي،لبنان،دار أوركس للنشر،أكسفورد،بريطانيا،ط1 ،2007 .

40.ديك(زهرة):واسيني الأعرج ،هكذا تكلّم ...هكذا كتب ..(واسيني الأعرج الكتابة داخل الألم والانكسارات، محاورة كمال الرّياحي)،23أفريل 2009،دار الهدى،الجزائر،2013.

41.الديهاجي (محمد):الخيال و شعريات المتخل(بين الوعي و الآخر والشعرية العربية)منشورات محترف الكتابة ،المغرب، ط1 .

42.الرويلي(ميجان)، البازعي (سعد):دليل الناقد الأدبي،إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط3 ،2002.

43.الرياحي (كمال):الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج،(قراءة في التشكيل الروائي لحارسة لظلال) منشورات كارم الشريف تونس،ط 1 ،2009.

44.الرياحي (كمال):واسيني الأعرج ،دون كيشوت الرواية العربية، دار الكتب الوطنية ،تونس، 2009 .

45.الريحاني (أمين):قصّتي مع مي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،ط1 ، 1400 هـ ،1980م.

46.الزاوي (أمين):عودة الأنتلجنسيا،المثقف في الرواية المغاربية،النايا للدراسات والنشر والتوزيع،سورية،ط1 ،2009.

47. ابن السراج(أبو بكر محمد بن سهل النحوي البغدادي): الأصول في النحو،تح عبد الحسين الفتلي،ج1 ،مؤسسة الرسالة،لبنان،ط1417،3هـ-1996 م.

48 .أبو السعود (عطيات):فلسفة التاريخ عند فيكو ،منشأة المعارف ،الاسكندرية ،مصر، 1997.

49.سعيد(إدوارد):العالم والنص والناقد،منشورات اتحاد الكتاب العرب،سوريا،دط،2000.

50.سعيد(أمين):الثورة العربية الكبرى،(تاريخ مفصل جامع للقضية العربية في ربع قرن)،مج 1 ،(النضال بين العرب والترك) ،مكتبة مدبولي،القاهرة.

51 .بن سليمان(فريد):مدخل إلى دراسة التاريخ، مركز النشر الجامعي،سلسلة علوم إنسانية ،تونس،دط ،2000 .

52 .السمرائي(فاضل صلاح):معاني النحو،ج 1 ،شركة العاتك لصناعة الكتاب،القاهرة ، دط ،دت،ص65.

53.سليمان (نبيل) و مجموعة من المؤلفين :رجع المجالس ،دار الحوار للنشر و التوزيع ، ،سوريا ،ط 1 ، 2008.

54.الشدوي(علي):جماليات العجيب والغريب ،مدخل إلى ألف ليلة وليلة،النادي الأدبي الثقافي،جدة،رمضان 1424 هـ،نوفمبر2003 م.

55.الشّمالي (نضال):الرواية والتاريخ ،بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية،عالم الكتب الحديث ،جدارا للكتاب العالمي،الأردن، ط1 ،2006.

56.الشويلي(داود سليمان):ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية (دراسات)،منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق ،2000.

57 .شيباني (عبد القادر فهيم):السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ، ط1 ، 1431 هـ -2010 م.

58.صالح(عالية): مقاربات في الخطاب الروائي دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع ،ط1 ،1432 هـ ،2011م

59.صبحي (محيي الدين):دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1 ،ماي 1980 .

60.صحراوي (رفيق رضا): الرواية العربية بين الواقع والتخييل،دار الفرابي ،بيروت،لبنان،ط1 ،2008.

61.الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير): تاريخ الأمم والملوك ،تاريخ الطبري ،تح أبو صهيب الكرمي،بيت الأفكار الدولية ، الأردن،السعودية،د ط،د ت.

62. الطبري(أبو جعفر محمد بن جرير):صحيح تاريخ الطبري،الخلافة الراشدة،مج 3 ،تح محمد بن طاهر البرزنجي ،دار ابن كثير،لبنان،سوريا،ط 1 ،1428 هـ،2007.

63.طحطح(خالد): البيوغرافيا والتاريخ، دار توبقال للنشر،المغرب،ط 1 ،2014 .

64.طحطح (خالد): عودة الحدث التاريخي، دار توبقال للنشر،المغرب،ط 1 ،2014 .

65.أبو طيب(جمال):الرّواية العربية الحديثة(المرجع والدلالة)،بحث في أنطروبولوجيا الجسد،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،الأردن،ط1.

66.بن عائشة (حسين أحمد): مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا)، دار جرير للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 1433 هـ -2012 م.

67. بن عبد القادر الحسني (محمد):تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادروأخبار الجزائر،سيرته القلمية،ج2 ،المطبعة التجاريّة ،عرزوزي وجاويش ،مصر،1903.

68.عبد اللاوي(عبد الله): إبستمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)، ابن النديم للنشر و التوزيع،الجزائر ، ط1 ، 2009.

69.عبداللاوي(عبد الله):حفريات الخطاب التاريخي العربي،المعرفة،السلطة ،التمثلات،ابن النديم للنشر والتوزيع ،الجزائر ، دار الروافد الثقافية،ناشرون،لبنان،ط1 ،2012 .

70.عبيد (محمد صابر) : مغامرة التجنيس الروائي (سؤال الجنس و النوع))، عالم الكتب الحديث،الأردن ،ط 1، 2012 .

71.العثيمين (محمد بن صالح):شرح صحيح البخاري،"كتاب الزكاة" ج 4،المكتبة الإسلامية،القاهرة،النبلاء للكتاب ،مراكش ،ط 1 ، 2008 .

72.العجيمي (محمد ناصر):في الخطاب السردي (نظرية غريماس)الدار العربية للكتاب ،تونس،1993.
73.عذاوري (سليمة) : شعرية التناص في الرواية العربية ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ،2012.
74.ابن عربي(محي الدين): الإسرا إلى المقام الأسرى،كتاب المعراج،تح سعاد الحكيم،دندرة للطباعة والنشر،بيروت،ط1 ،1048 هـ -1988 م.
75.العروي(عبد الله):ثقافتنا في ضوء التاريخ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط7 ،2014 .
76.العروي(عبد الله):مفهوم التاريخ،الألفاظ والمذاهب- المفاهيم والأصول،ج1 ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،لبنان ،ط5 ،2012.
77.أبو عزة (محمد):هيرمونيوطيقا المحكي،النسق والكاوس،الانتشار العربي،لبنان،ط1 ،2007 .
78.عصفور (جابر):الهوية الثقافية والنقد الثقافي،دار الشروق،القاهرة،ط1 ، 2010 .
79.عقار(عبد الحميد):من أجل سيميائية تعاقبية، مجموعة مؤلفين:طرائق تحليل السرد الأدبي.
80.علوش (سعيد): الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي ، دار الكلمة للنشر ، 1981.
81.العلي(محمد):نمو المفاهيم، (تساؤلات و آراء في الوجود والقيم)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،بيروت،النادي الأدبي،الرياض،ط1 ،2013.
82.عواد (سيمون):من أدب مي زيادة ،دار عواد للطباعة والنشر،1981.
83.العيادي (عبد العزيز):فلسفة الفعل،دار علاء الدين،صفاقس،تونس،ط1 ، ماي، 2007 .
84.العيادي(عبد العزيز)،ربوح(البشير):فلسفة الفعل ،من محاورات التأسيس إلى أفاق النقد، منشورات ضفاف والاختلاف،الجزائر،دار الأمان،المغرب،كلمة للنشر والتوزيع،تونس،ط1 ،1436 هـ،2015 م.
85.عيد(يمنى): الراوي و الموقع و الشكل ، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط 1 ،1986 .
86. : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الاداب ،لبنان ،ط 1، 1998 .
87.غازي (خالد محمد):مي ،سيرة حياتها و أدبها وأوراق لم تنشر،وكالة الصحافة العربية ،ناشرون،مصر،2015.
88.قاسم (قاسم عبده)، أحمدابراهيم الهواري :الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، (نصوص تاريخية و نماذج تطبيقية من الرواية المصرية)،عين للدراسات و البحوث الانسانية والاجتماعية ،مصر،ط1 ،1431 هـ ، 2010 م
89 . قاسم (قاسم عبده):تطور منهج البحث في الدراسات التاريخية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ،ط1 ،2000 .
90. القاضي (محمد): الرواية و التاريخ، دراسات في تخييل المرجعي ،دار المعرفة للنشر ، تونس ، ط 1 .
91.القزويني(زكريا بن محمد بن محمود): عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات ،منشورات ،مؤسسة

الأعلمي للطباعة ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،1421 هـ ،2000 م.

92.قطب (محمد) :الإنسان بين المادية والإسلام،دار الشروق، ط4 ،دت .

93.قطب(محمد علي) :مذابح وجرائم محاكم التفتيش في الأندلس،1406هـ ، 1985 م .

94.كيليطو (عبد الفتاح):الأدب والغرابة،دراسات بنيوية في الأدب العربي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط4، 2007 .

95.لحميداني (حميد) :القراءة وتوليد الدلالة،تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط2 ،2007.

96.بن مالك(رشيد) :مقدمة في السيميائية، السردية،دار القصبة للنشر، الجزائر،دط،2000 .

97.مجموعة مؤلفين : بول ريكور،الهوية السردية،،الوجود والزمان والسرد،فلسفة بول ريكور،ترسعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1، 1999.

99.مجهولة المؤلف : ألف ليلة وليلة،مج1 ،التزام سعيد علي الخصوصي،مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية، المكتبة السعيدية ،1280هـ ، 1935م .

100. : ألف ليلة وليلة،مج4،التزام سعيد علي الخصوصي،مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية ،المكتبة السعيدية ،1280هـ،1935 م.

101. : ألف ليلة وليلة، ج2،دار صادر،لبنان، ط2 ،2008م،1429 هـ.

102.محفوظ (عبد اللطيف):آليات إنتاج النص الروائي،نحو تصوّر سيميائي،الدار العربية للعلوم،ناشرون،لبنان،منشوات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ،1429هـ،2008 م.

103. : صيغ التمظهر الروائي،بحث في دلالة الأشكال،منشورات مختبر السرديات،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،المغرب،ط1 ،2011.

104.المديني(أحمد) :رؤية السرد، فكرة النقد، دراسات في أدبنا المعاصر ،دار الثقافة،،الدار البيضاء،المغرب،ط 1 ،1426 هـ،2006 م .

105. :راهن الرواية الغربية،رؤى ومفاهيم ،دار أزمنة،عمان،الأردن،ط1 ،يناير 2009 .

106.مرتاض (عبد المالك):الميثولوجيا عند العرب(دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،الدارالتونسية للنشر،1989 .

107.المصري (محمد ،أبو عمار) :أصحاب الرسول،مج 2،مهبط الوحي للطباعة،القاهرة،ط 2 ،1423 هـ،2002 م.

108.مصطفى (المويقن):تشكل المكونات الروائية،دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا،د ط،د ت.

109.مظهر (علي):محاكم التفتيش في إسبانيا والبرتغال وغيرها ،وفيه آخر صفحة لتاريخ المسلمين بالفردوس الإسلامي المفقود ،الأندلس،المكتبة العلمية،مصر، 1366 هـ ،1934 م .

110.معزوز(عبد العالي):فلسفة الصورة،الصورة بين الفن والتواصل،أفريقيا الشرق،المغرب،2014 .

111.مفتاح (محمد)،بوحسن(أحمد): المفاهيم وأشكال التواصل ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط ،مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ،1422 هـ ،2001 .

112.مفتاح(محمد) :تحليل الخطاب الشعري(استيراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط4 ،2005.

113.مفتاح (محمد): مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي و المثاقفة)، المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط2 ، 2010.

114.أبو ملهم (نجيب)،موسى عبود :سرفانتس،أمير الأدب الإسباني،مطبعة المخزن،مكتبة الترجمة الإسبانية ،العربية ،المغرب .

115.مهنانة(اسماعيل)،ومجموعة من المؤلفين : إدوارد سعيد ،الهجنة ،السرد ،الفضاء الامبراطوري ،ابن النديم للنشر والتوزيع ،الجزائر ،دار الروافد الثقافية ،ناشرون ،لبنان،ط1 ،2013 .

116.المودن(حسن):الرواية والتحليل النفسي ،منشورات الاختلاف ،دار الأمان الرباط،ط1، 1430 هـ،2009 م

117.الموسوي (محمد جاسم) :ألف ليلة وليلة في الغرب،الموسوعة الصغيرة92،سلسلة ثقافيّة نصف شهرية،دار الجاحظ للنشر،دار العربية للطباعة،العراق،1981.

118.الميلودي (عثماني):العوالم التخييلية في روايات ابراهيم الكوني،بحث في الطبيعة والمستويات والأسلوب،النايا،سوريا، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع دمشق،الشركة السورية الجزائرية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط 1 ،2013 .

119.ميهوب(محمد آيت) :الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع عمان،ط1 ،1437 هـ/2016 م.

120. هارون (عبد السلام):تهذيب سيرة ابن هاشم ،دار إحياء التراث العربي،بيروت،المجمع العلمي العربي الإسلامي ،منشورات محمد الداية ،بيروت .

121.الهلالي (محمد)، لزرق (عزيز):التاريخ، (دفاترفلسفية، نصوص مختارة)، دار توبقال للنشر،المغرب،ط1 ،2014.

122.واليا (شيلي):إدوارد سعيد و كتابة التاريخ ،تر أحمد خريس،ناصر أبو الهيجا،أزمنة للنشر والتوزيع،ط1 ،2007.

123. الورفلي (حاتم):بول ريكور الهويّة والسرد،دار التنوير للطباعة والنشر و التوزيع،تونس ،2009.

124.ولعة (صالح): عبد الرحمان منيف الرؤية و الأداة ، عالم الكتب الحديث. الأردن ، ط 1 ،2009 .
125.وهبة (غبريال): الدون كيشوت بين الوهم والحقيقة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،1989.
126.ياسين(صبحي) :الثورة العربية الكبرى في فلسطين،1936-1939 ،دار الهنا للطباعة،دط،1959.
127.بن يعيش(ابن علي):شرح المفصل،ج7 ،الطباعة المنيرية،مصر،إشراف محمد منير عبده آغا الدمشقي ،د ط
128.يقطين(سعيد):انفتاح النص الروائي،(النص والسياق)،المركز الثقافي العربي،المغرب،1988.
129.يقطين(سعيد): الكلام والخبر،مقدمة للسرد العربي،المركز العربي الثقافي ، المغرب،لبنان ، ط1 ،1997 .
130.يقطين(سعيد):الأدب والمؤسسةوالسلطة،نحو ممارسة أدبية جديدة،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1 ،2002.
131.يقطين(سعيد): الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)،رؤية للنشر و التوزيع،مصر،ط1 ،2006.
132 :قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود و الحدود)، الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،منشورات الاختلاف،الجزائر، دار الأمان ،المغرب،ط1 ، 1433هـ ،2012م.

3-المراجع المترجمة :

1.آدم (جون ميشال):السرد،تر،أحمد الودرني،دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان ،ط1،يناير، 2015.
2.ألان (جراهام):نظرية التناص ،تر باسل المسالمة،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ،سوريا،ط1 ، 2011 .
3.ألبيريس(ر.م):تاريخ الرواية الجديدة،تر جورج سالم،منشورات بحر المتوسط،منشورات عويدات،بيروت ،باريس،ط2، 1982.
4. أورويل (جورج):مزرعة الحيوان،دار الهلال للطباعة والنشر، لبنان،دط ،2008 .
5.أورويل (جورج): 1984،تر أنور الشامي،المركز الثقافي العربي،المغب،لبنان،ط 3 ،2013.
6.أوريكيوني(ك.):فعل القول من الذاتية في الفعل،ترمحمد نظيف،أفريقيا الشرق،المغرب،2006 .
7.إيزر (فولفغانغ):الخيال والتخييلي ،من منظور الأنطربولوجية الأدبية، تر حميد لحميداني و الجلالي الكدية ،مطبعة النّجاح الجديدة،المغرب،ط1 ،1998.
8.إيكو (أمبرتو):القارئ في الحكاية،التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،تر أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1 ، 1996 .
9. : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي ،المغرب،لبنان،ط2 ،2004
10. :ست نزهات في غابة السرد،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،المغرب، لبنان،ط1 ،2005

11 . : العلامة تحليل المفهوم وتاريخه،تر سعيد بنكراد،سعيد الغانمي،كلمة،أبوظبي،المركز الثقافي العربي ،لبنان،المغرب،ط1 ، 1428 هـ،2007 م.

12. :سيميائيات الأنساق البصرية، تر محمد التهامي العماري ومحمد أودادا،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،ط1 ،2008 .

13. :آليات الكتابة السردية،تر سعيد بنكراد،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا، ط1 ، 2009.

14. : بندول فوكو: ،تر أماني فوزي حبشي ،المركز القومي للترجمة،مصر،ط1 ، 2011 .

15. : اعترافات روائي ناشئ،تر،سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1 ،2014.

16.باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي ، تر محمد برادة،رؤية للنشر و التوزيع ، مصر ، ط 1 ،2009 .

17. : جمالية الإبداع اللفظي،تر شكير نصر الدين،دال للنشر والتوزيع،سوريا، ط1 ،2011.

18.بارث(رولان):مبادئ في علم الأدلة،تر محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا، ط2 ،1987 .

19. :هسهسة اللغة، تر منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري، حلب،سوريا، ط 1، 1999.

20. :لذة النص،تر فؤاد صفا،الحسين سحبان،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط2 ،2001

21 . : اللكتابة في درجة الصّفر ،تر محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،ط1 ،2002.

22. :التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة و الإنجيل و القصة القصيرة)، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة و النشر ، سوريا، منشورات الزمن ،المغرب ، 2009 .

23. :المعنى الثالث ومقالات أخرى،تر عزيز يوسف المطلبي،بيت الحكمة،بغداد ،ط1 ،2011 .

24. : أسطوريات،أسطرة الحياة اليومية،تر قاسم المقداد،دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا،1433 هـ، 2012 م،.

25.باشلار (غاستون):شاعرية أحلام اليقظة،تر جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ،ط1 ،1411 هـ، 1991م.

26. :جماليات المكان،تر غالب هلسا،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط6 ،1427هـ،2006 م.

27. : الماء و الأحلام (دراسة عن الخيال والمادة)،ترعلي نجيب ابراهيم، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت،ط1 ، ديسمبر 2007 .

28.برنس (جيرالد):علم السرد،الشكل و الوظيفة في السرد،تر باسم صالح،دار الكتب العلمية،لبنان،ط1 ،2012.

29.بيتور (ميشال) :بحوث في الرواية الجديدة،تر،فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت،باريس، ط2 ،1982 .

30.تشرشل (شارل هنري): حياة الأمير عبد القادر،تر أبو القاسم سعد الله،الدار التونسية للنشر،تونس،دط ،ماي 1974 .

31.تودوروف(تزفتان):مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام،دار الكلام ،الرباط،المغرب،ط1 ،1993 .

32. :مفاهيم سردية،تر عبد الرحمان مزيان،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2005.

33. :ميخائيل باختين،تر فخري صالح،رؤية للنشروالتوزيع،القاهرة ،ط1 ،2012.

34.ڤِربانتس (ميغل دي سابدرا):دون كيخوتِه دِ لا ما نتشا،تر عبد الرحمان بدوي ،دار المدى للثقافة والنشر ،ط3 ،2009.

35.جاكبسون (رومان):نظرية المنهج الشكلي،تر ابراهيم الخطيب ،نصوص الشكلانيين الروس،مؤسسة الأبحاث العربية،لبنان،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،المغرب،ط1،1982.

36.جريفيث (جون):ثلاث رؤى للمستقبل،أدب الخيال العلمي الأمريكي والبريطاني والروسي ،تر رؤوف وصفي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،2009.

37.جنيت (جرار):خطاب الحكاية ،بحث في المنهج،تر محمد معتصم ،وآخرون،منشوات الاختلاف،الجزائر،ط3 ،2003 .

38. :الانتقال المجازي من الصّورة إلى التخييل،تر زبيدة بشار القاضي،الهيئة العامة السورية للكتاب،منشورات وزارة الثقافة،دط،2010.

39.جوف(فانسون):أثر الشخصية في الرواية،تر لحسن أحمامة،دار التكوين للتأليف و الترجمة والنشر ،دمشق ،سوريا، ط1 ،2012.

40. :شعرية الرواية،تر لحسن أحمامة،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،دمشق،سوريا،ط1 ، 2012.

41.دريدا(جاك) :الكتابة والاختلاف،تر كاظم جهاد،دار توبقال للنشر،المغرب،ط2 ،2000.

42. :ماذا حدث في حدث 11 سبتمبر ،تر صفاء فتحي ،دار توبقال للنشر،، المغرب، ط1 ، 2006 .

43.دوبري(ريجيس):حياة الصورة وموتها،تر فريد الزاهي،أفريقيا الشرق،المغرب،لبنان،2002.

44.راستي (فرانسوا):فنون النص وعلومه،تر إدريس الخطاب،دارتوبقال للنشر،الدارالبيضاء،المغرب،ط1 ،2010.

45.روبير (مارت) :رواية الأصول و أصول الرواية،الرواية والتحليل النفسي،تر وجيه أسعد،منشورات اتحاد الكتاب العرب،سوريا،ط1،1987.

46.ريكور (بول) : من النص إلى الفعل،أبحاث التأويل،تر محمد برادة، حسان بورقيبة،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،مصر،ط1، 2001 .

47. :الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)،ج1،تر سعيد الغانمي،فلاح رحيم،دارالكتاب الجديد المتحدة،لبنان،ط1 ،2006.

48. :الذاكرة ،التاريخ ،النسيان ،تر جورج زيناتي ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،لبنان،ط1 ،2009

49.سارتر(جان بول):التّخيّل،تر لطفي خير الله،تونس،دط،2001.

50.ساميول(تيفين):التناص ذاكرة الأدب،تر نجيب غزاوي ،اتحاد الكتاب العرب،سوريا، 2007.

51.شارتييه (بيير):مدخل إلى نظريات الرواية،ترعبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،2001 .

52.طاليس (أرسطو):فن الشعر،تر ابراهيم حمادة،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،دط،دت.

53.غريماس (ألجيرداس .جوليان):في المعنى،دراسات سيميائيةذ. تر نجيب غزاوي،مطبعة الحداد اللاذقية،1999.

54.غوتيي(غي):الصورة المكونات والتأويل،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،،ط1 ،2012 .

55.غولدمان (لوسيان):مقدمات في سوسيولوجيا الرواية،تر عبد الدين عرودكي،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1 ،1993 .

56. : العلوم الإنسانية والفلسفة ،تر محمد العدلوني و يوسف عبد المنعم ،"الترجمة في الفلسفة و العلوم الإنسانية"،دار الثقافة ،الدار البيضاء،المغرب،ط 1 ،1422 هـ،2001 م.

57.فاليت(برنار) : الرواية،مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي،تر عبد الحميد بورايو،سلسلة آداب28 ،دار الحكمة،الجزائر، 2002.

58.فاينرش(هرالد):اللغة والكذب،تر عبد الرزاق بنور،داركنوز المعرفة للنشر والتوزيع،الأردن،ط1 ،1436 هـ ،2015 م.

59.فرويد (سيجموند):تفسير الأحلام،تر مصطفى صفوان،دار المعارف،مصر،دط،د ت.

60.فلودرنك(مونيكا):مدخل إلى علم السرد،تر باسم صالح حميد،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1 ،2012.

61.فوكو(ميشال) :حفريات المعرفة،تر سالم يفوت،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط3 ،2005 .

62.كالر(جوناثان):النظرية الأدبية،تر،رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة،سوريا،2004.

63.كريستيفا (جوليا):علم النّص،تر فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،المغرب،ط3 ،2014.

64.كليمان(كاترين. ب.):اللغة، الخيالي و الرمزي، جاك لاكان، منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط1 ،1427هـ ،2006 م.

65.كوكي (جان كلود): السيميائية مدرسة باريس ،تر رشيد بن مالك ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،وهران،الجزائر،22 /7 /2003.

66.كونديرا (ميلان):فن الرواية،تر بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق، المغرب،2001.

67:لايونز(جون): مقدّمة في علم الدّلالة اللّسانيّة،ترسندس كرونة،دار سيناترا ،المركز الوطني للترجمة،تونس ،2014.

68.لوجون(فيليب): السيرة الذاتية ،الميثاق والتاريخ الأدبي ،تر عمر حلي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت ،ط1 ،1994 .

69.لودج (ديفيد) :فن الرواية،تر ماهر البطوطي،المجلس الأهلى للثقافة ،القاهرة،ط1 ،2002.

70. لوكاتش (جورج) :الرواية التاريخية ،تر صالح جوان الكاظم،المجلس الأعلى للثقافة،منشورات وزارة الثقافة والفنون ،العراق،دار الطليعة للطباعة والنشر ،لبنان،ط1 ،1978 .

71.مارتان(روبير) :في سبيل منطق للمعنى ،تر الطيب البكوش و صالح الماجري،المنظمة العربية للترجمة ،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ، ط1 ، ديسمبر،2006 .

72.مارتن (والاس):نظريات السرد الحديثة،تر حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،دط ،1998.

73.مارشال (برندا):تعليم ما بعد الحداثة (المتخيل والنظرية)،تر السيد إمام،المركز القومي للترجمة،ط1 ،2010.

74.ماركيز (غابرييل غارسيا):كيف تكتب الرواية؟ ومقالات أخرى،تر صالح علماني،الأهالي للطباعة والنشر

75 .ماندبلسون(دانيال وآخرونّ):نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى مترجمة،تر حمد العيسى،الدارالعربية للعلوم ناشرون،لبنان،ط1 ،2011.

76.مجموعة مؤلفين : دراسات في النّص والتناصية ،تر محمد خير البقاعي،مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا،ط 1 ،1998 . .

77.مجموعة مؤلفين : طرائق تحليل السرد الأدبي ،تر عبد الحميد عقار ومجموعة مؤلفين،دراسات ، منشورات اتحاد كتاب المغرب،المغرب ،ط1 ، 1992..

78.مجموعة مؤلفين : الوجود والزمان والسرد،بول ريكور،تر سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1 ،1999.

79.موزان (كليمان): ما التاريخ الأدبي ، تر حسن طالب ، دار الكتا ب الجديد المتحدة ،لبنان، ط1 ،2010

80.ميكافيللي (نيكولا): الأمير ،تر لمياء أديب منذر،دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق ،سوريا ،2011.

81.هامون(فيليب):سيميولوجية الشخصيات الروائية،ترسعيد بنكراد،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،2012.

82.هينكل (روجر.ب).:قراءة الرواية،مدخل إلى تقنيات التفسير،تر صلاح رزق،دار غريب للطباع والنشر والتوزيع،القاهرة،2005 .

83.وات (مونتغمري): في تاريخ إسبانيا الإسلامية،مع فصل في الأدب بقلم بيير كاكيّا،تر محمد رضا المصري،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،لبنان،ط2 ،1998.

84.ولسون (كولن):فن الرواية،تر محمد درويش،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،ط 1 ،1429 هـ،2008م.

4-المراجع الأجنبية :

1.Barthes(Roland) :S/z ,éd seuil,Paris1970

2. : la Chambre claire ,note sur la photographie ,éd Gallimard,Seuil,1980 .

3.Courtés (J);Introduction à la sémiotique narrative et discursive ,Hachette, Paris6 ,1976.

4. Dubois (Claude. Gilbert.):l'imaginaire de la renaissance,éd 2,press universitaires ,France 1985..

5. Eco (Umberto) : Lector in fabula,éd,Bompiani,Milan,1979

6.Genette(Gérard) :Palimpsestes,(la littérature au second degré),éd Seuil ,1982.

7. :Seuils,éd Seuil ,Paris ,6,fev 1987.

8. :Fiction et diction,éd Seuil ,3 ,2004.

9.Greimas (A.j).courtés (,j) : Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage ,Tome1 ,éd Hachette,Paris,1979.

10. : Du Sens, essais sémiotiques , édition du Seuil ,Paris 6, 1970

11. : Du sens 2, essais sémiotiques, éd du Seuil ,Paris,1983 .

12.Iser (W):l'acte de lecture,théorie de l'effet esthétique,trad pierre mardaga, éd Philosophie et langage.1985.

13. Kristeva(Julia) :le texte du roman ,approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle ,Mouton publishers ,Paris,New york,éd3.

14.Krysinsky (W): Carrefours de signes ,essai sur le roman moderne, éd Mouton,Netherlands ,1981.

15.Maingueneau(D) : Initiation aux méthodes de l'analyse du discours ,Hachette ,Pais ,1976

.16. :l'analyse du discours , Introduction aux lectures de l'archive, Hachette, Paris, 1991.

17.Propp (Vladimir):Morphologie du conte éd Seuil,1970,.

18.Todorov (Tzvetan) :Introduction à littérature fantastique ,éd du Seuil,1970.

19.Veyne(P) :Comment on écrit l'histoire ,éd5. Seuil, Paris 1978.

5- المعاجم والقواميس:

أ- العربية:

1.بديع يعقوب (إميل)، عاصي(ميشال): المعجم المفصل في اللغة والأدب،دار العلم للملايين، لبنان، ط1 ،1987.

3.الجوهري (أبو نصر اسماعيل بن حماد الفارابي):الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مج2 ،تح أحمد عبد الغفور عطار ،دار العلم للملايين،بيروت ،لبنان ،ط4 ،كانون الثاني،يناير1990.

:الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،مج 3 ،تح أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين،بيروت ،لبنان ،ط4 ،كانون الثاني،يناير1990.

: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،مج 4 ، تح أحمد عبد الغفور عطار ،دار العلم للملايين،بيروت،ط4 ،1407 هـ،1987 م

4.حجار(جوزاف نعوم) :المرجع(قاموس عربي فرنسي)،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت ،ط1 ، 2002 .

5.حشيمه (كميل اسكندر وآخرون):المنجد في الأعلام، دار المشرق ،بيروت ،لبنان،ط 26 ،2003 .

6 .الحنفي(أبو البقاء ،أيوب بن موسى الحسيني القريمي الكفوي):الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ، تح عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة ، لبنان، ج 1 ،د ط ،دت.

7.زيتوني (لطيف) :معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي،انجليزي،فرنسي)،مكتبة لبنان ، ناشرون، دار النهار للنشر،ط1 ،2002 .

8.الشريف الجرجاني(علي بن محمد بن علي الزين) :التعريفات،ج1،تح مجموعة علماء، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ،ط1 ، 1403هـ -1983م.

9.علوش(سعيد):معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دارالكتاب اللبناني،بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء،المغرب،ط1405،1 هـ،1985م.

10.ابن فارس بن زكريا (أبو الحسين أحمد):معجم مقاييس اللغة، ج2 ،تح عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر الطباعة والنشر والتوزيع،لبنان ، 1399 هـ -1979 م.

:معجم مقاييس اللغة، ج 4،تح عبد السلام محمد هارون،دار الفكر للطباعة والنشر،لبنان، 1399 هـ -1979 م..

:معجم مقاييس اللغة،ج 5، تح عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر للطباعة والنشر،لبنان، 1399 هـ -1979 م..

11.فرشوخ(محمد أمين):موسوعة عباقرة الإسلام ،في العلم والفكر والأدب والقيادة،ج1 ،دار الفكر العربي،بيروت ،لبنان،د ط ،1996 .

12 .الفيروزبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) :القاموس المحيط ،تح محمد نعيم العرقسوسي ،مؤسسة الرسالة،لبنان،ط 8،1426 هـ ،2005 م.

13 . القاضي (عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكري):دستور العلماء(جامع العلوم في اصطلاحات الفنون)، تعريب ألفاظه الفارسية ،حسن هاني فحص،ج 2 ،دار الكتب العلمية، لبنان،ط 1 ،1421 هـ،2000 م .

:دستور العلماء(جامع العلوم في اصطلاحات الفنون)،تعريب ألفاظه الفارسية ،حسن هاني فحص،ج 3 ،دار الكتب العلمية، لبنان،ط 1 ،1421 هـ،2000 م.

14.القاضي (محمد) ومجموعة مؤلفين:معجم السرديات، دار محمد علي للنشر،تونس،دار فرابي ،لبنان،دار تالة ،الجزائر،ط1، 2010.

15.مصطفى(ابراهيم) وآخرون:المعجم الوسيط،ج1،المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع،استانبول،تركيا،د دط،دت.

16.ابن منظور(جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم الأنصاري): لسان العرب، مج 3، مراجعة وتصحيح نخبة من الأساتذة ،دار الحديث ، القاهرة،.1423هـ ،2003 م.

: لسان العرب،مج 4،مراجعة وتصحيح نخبة من الأساتذة،دار الحديث،القاهرة،1423 هـ ،2003م.

ب- المترجمة:

1.باتريك (شارودو) و منغنو (دومينيك) : معجم تحليل الخطاب ، تر ،عبد القادر المهيري ، حمادي صمود ، دار سينا ترا ، المركز الطني للترجمة ، تونس 2013.

2. برنس(جيرالد:)المصطلح السردي،تر عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،، ط1 ،2003.

3.تشاندلر(دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)،تر شاكر عبد الحميد ،أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات دراسات نقدية،ط 3، 2000 .

4.شارودو(باتريك) – منغنو (دومينيك): معجم تحليل الخطاب ، تر ،عبد القادر المهيري ، حمادي صمود ، دار سينا ترا ، المركز الطني للترجمة ، تونس 2013 .

5.منغنو(دومينيك):المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،ترمحمد يحياتن،منشوات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،ط1 ،1428 هـ ، 2008 .

ج – الأجنبية:

1.Charaudeau(Patrick) . Maingueneau (Dominique) : Dictionnaire d'analyse du discours édition du Seuil ,fév 2002.

2.Dubois (jean) et autres :le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage ,ed4 la rousse dictionnaires ,paris,2012.

3.Greimas(A.j),Courtés (j.) :Sémiotique,dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette,Paris,1979.

4.Le Grand larousse ,ed larousse ,2014

5.New oxford , learner's pocket dictionary oxford university press ,ed 4,2011.

.

6 –المجلات والدوريات:

1.ابراهيم (عبد الله) : الرواية و التاريخ ،دراسات ثقافية،ندوة التاريخ و الرواية، الدوحة، مارس، 2005.

2.الأعرج (واسيني) :ندوة شعرية جامعة قسنطينة 1 ،عاصمة الثقافة العربية 2015 ،17 / 4 /2016 .

3.أفاية (محمد نو الدين):موقع التخيل والإبداع في الثقافة المغربية العالمة ،مجلة بصمات ،المتخيل في الثقافة المغربية .حول الأجناس الأدبية،جامعة الحسن الثاني ،المحمدية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،ابن مسيك الدار البيضاء، ع 4 ،1990 .

4.إكليز (إملي نوف) ، دهغان (سعيد كمالي): الأدب والذاكرة والآخر ،حوار مع تزفيطان تودوروف،تر أحمد الويزي ،مجلة ثقافات،كلية الآداب،جامعة البحرين ،2008.

5. بلعابد(. عبد الحق):مرجعيات في النقد والأدب واللغة ،مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر ،مج ،جامعة اليرموك 1،عالم الكتب الحديث،(27-29 تموز2010).

6. بطيش (حنين) 3 ،جوان ،2016 .

7.التازي (محمد عز الدين): ،عنف الواقع وعنف الكتابة في رواية صنع الله ابراهيم (بيروت..بيروت) ،جامعة

الحسن الثاني، المحمدية،الدار البيضاء ،مجلة بصمات،المتخيل في الثقافة المغربية،ع1990،4.

8.الحازمي (منصور ابراهيم):تجربتي في بحث الرواية التاريخية ، الرواية والتّاريخ ،ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي،2005 ،دورة عبد الرحمان منيف ،ج2،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،2008،.

9.الحجمري(عبد الفتاح): الجنس الأدبي،المنطلقات والتشكلات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة الحسن الثاني ،المغرب ،مجلة بصمات، ع4 ،1990 .

10.شاكر (عبد الحميد):الخيال(من الكهف إلى الواقع الافتراضي)، مجلة عالم المعرفة ،صفر 1430 ، فبراير 2009.

11.بن عمر(محمد صالح):في مقولة النص الجمع،مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع 45 ،سنة 2001 .

12.قار (عبد الحميد) ، الكور (خديجة):ندوة، الرواية العربية في نهاية القرن رؤى ومسارات، 25 ، 26 ، 27 سبتمبر2003 الرباط ، منشورات وزارة الثقافة ، مطبعة دار المناهل ، فبراير ، 2006 .

13.كاظم (نادر): الرواية و إعادة تحبيك التاريخ (قراءة في التنور و البرزخ لفريد رمضان)،الرواية و التاريخ(دورة الرحمن منيف للأبحاث) ج2، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي،.2005 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،2008 .

14.مجموعة مؤلفين:نظرية الثقافة،تر علي سيد الصاوي،مجلة علم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ع223 ،يوليو 1997 .

15. محادين(عبد الحميد): التاريخ فضاء للرواية الخليجية،الرواية والتاريخ(دورة عبد الرحمن منيف للأبحاث) ج2، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي،2005 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،2008

16.محمد القاضي: الرواية و التاريخ :طريقان في كتابة التاريخ روائيا ، مجلة علامات في النقد،إصدارات النادي الثقافي ،جدة ، الجزء28 ،مج 7 ،صفر 1419 هـ،يونيه،مارس 1998 م.

17.محمد عبد الغني(محمد السعيد):نظرة الأثنيين إلى الأسطورة،مجلة عالم الفكر(الأسطورة) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ،مج 40 ، ع 4 أبريل ، يونيو،2012.

18.النحال(مصطفى):حول كتاب "منطق الأجناس الأدبية"، مجلة بصمات،المتخيل في الثقافة المغربية .حول الأجناس الأدبية،جامعة الحسن الثاني ،المحمدية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،ابن مسيك الدار البيضاء، ع 4 ،1990 .

19 .أبو الهيف(عبد الله):الرواية الانسيابية،تعالقات التاريخ والأيديولوجيا (مدارات الشرق نموذجا)،الرواية والتاريخ،ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي،2005 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،2008 ..

20.اليبوري(أحمد) :الرواية المغربية و التراث ، الرواية العربية في نهاية القرن رؤى و مسارات ، أعمال ندوة 25 ، 26 ،27 سبتمبر 2003 الرباط ، تنسيق عبد الحميد قار ، خديجة الكور ، منشورات وزارة الثقافة ، مطبعة دار المناهل ، فبراير ، 2006 .

21. مجلة فكر ونقد، العدد 16،رقم 15 ،فبراير1999.

7- مواقع الإنترنيت:

1. الموقع: 2 -1 -2013 /فينسنت وليام فان غوخ (vincent willem van gogh الموقعcom; face book ;ar-ar.//:httsp

2. الموقع: http://ar.m.wikipedia،1984 org

3. الموقع: 35 :12 سا،23 /8/ 2017 ،اكتشف سوريا http://www.discover-syria.com/bank/5783،

4. الموقع:18 :11 سا/8 -2 -2018 صحفي،واسيني الأعرج يفتح باب"بيته الأندلسي"ويبوح بشيء من سر الكتابة، www.sahafi.jo/arc/art1/.ph،15 -10 -2010.

5. الموقع:9 : 12سا، / 28-6-2018، https://www.scribd.com

6. الموقع: 23 :12 سا /26 -07 -2018 https://www.noonpost.org

7. .الموقع:16:14 سا،25-8-2018:www.discover-sysia.com و . https://www.marefa.org

8. الموقع: 57 :18 سا، / 3-9-2018 م،جريدة أخبار القدس،الصادرة عن مركز الإعلام المستقبلwww.kodsnews.com

9. الموقع،15:14سا ،3-9-2018 . مدينة القدس القديمة، https://mawdoo3.com

10.الموقع : 23:10سا،/22-9-2018 :. https ://ar.m.wikipedia.org

11.الموقع: 85 .9سا،/22-9-2018، 3aewnegypt.blogspot.com—

12.الموقع:9 :12 سا/ 28 -6 -2018:Umberto Eco : lector in fabula.:https://www.scribd.com

13.الموقع: 45 :22 سا/ 20 -07 -2019، https://ar.m.wikipedia.org

14.الموقع:24 :23 سا/22 -8 -2019 ، أنطوني غاودي ://ar.m.wikipedia.orgttsp

15.الموقع: سارتر(جان بول):التّخيّل،تر لطفي خير الله،تونس،2001 ، www.fiseb.com.

الملخصات

الملخصات

الملخصات

ملخّص البحث:

"سلطة فعل التّاريخ في الخطاب الرّوائي عند واسيني الأعرج"

عالج هذا البحث قضيّة التّاريخ بما يتمثّله من حقائق الإنسان زمانيا ومكانيا في مجموعة من النّصوص الرّوائيّة ،وهو في ذلك محاولة نحو إبانة دور التّاريخي في بناء النّص الرّوائي ،هذا وقد عرف كلّ من التّاريخ والرّواية أفعالا خاصّة (أفعال التّخييل) أدّت هذه الأفعال الأخيرة وظيفة الجمع بين الخطابين بطريقة لم تتخلّ فيها عن التّاريخي في (الماقبل النّص).

إنّ مقاربة هذه النّصوص كشفت عن تورّط الكتابة الرّوائيّة بشكل كبير في قضايا التّاريخي ،ممّا جعل بنية النّص الرّوائي لا تقوم ،غالبا،إلاّ بوجود إطار لل(ماقبل النّص) يمتح منه ويستند إليه ،بل إنّ "الماقبل" أضحى صورة متكرّرة في أعماله، إلى حدّ إعادة التّيمات نفسها،فكان لفعل التّاريخ سلطة بيّنة على الفعل الرّوائي.

يمكن إدراك هذه السّلطة على مستوى النّصوص المدروسة من خلال بروز ثلاثة أشكال تعبيريّة للكتابة الرّوائيّة في هذا المجال:

-نمط للكتابة في درجة تكون فيها الكتابة أعلى درجة من مستوى التّاريخ (>التّاريخ) .

-نمط للكتابة في درجة تكون فيها الكتابة أو التّخييل دون مستوى التّاريخ،(<التّاريخ).

-ونمط للكتابة في درجة تكون فيها الكتابة مع مستوى التّاريخ ومضارعة له(=التّاريخ).

لقد بدت أفعال التّاريخي (الزّمان، المكان، الذّات)،في هذه المستويات الكتابيّة وسائل في (الماقبل النّص) أكثر منها غايات ،إذ مهما عرفت تلك النّصوص من حرص كبير على التّوثيق والتّسجيل لفعل التّاريخي بجميع أشكاله(أدبا، فنّا ،فكرا...)،إلاّ أنّ ذلك لم ينف وجود حبكة مستقلّة ببنيتها الخاصّة ،فمع ذلك الكم الهائل من الأسناد الخارجيّة استطاع النّص أن يتخطى مختلف تلك التّراكمات والحشو واللاّنسجام،غالبا، من خلال تسريد التّاريخ وتخييله باتّباعه استيراتيجيّة تنظيميّة لأفعال التّاريخ ،وذلك بتحريرها من (الماقبل النّص) .فكان لهذا التّاريخي تمظهرات مكيّفة وفق نمط الكتابة الرّوائيّة،إذ أنتجت في النّهاية آليات للكتابة على حدود تلك الأنماط الثّلاثة المحتملة لسلطة التّاريخ.

لقد أثبت النّص الرّوائي في هذه المقاربة أنّ التّجديد في الكتابة الرّوائيّة لم يكن يعني التّخلي عن نص التّراث،من جانب،أو اتّباع نص الحداثة،من جانب آخر،وإنّما هو إنتاج تجليّات جديدة لأدوات وتقنيات قادرة على حيازة الجماليّة في ممارسات التّاريخي جميعها (ماضيا وحاضرا ومستقبلا) ،بل وإعادة قراءتها وإثارة الجدل حولها من جديد.

الكلمات المفاتيح:

سلطة – تفعيل التّاريخي – التخييل – ممكنات التّاريخي –آليات التّاريخي-

Thesis abstract :

The Authority of history act in the narrative discourse of Ouassini Laâradj ».

This study examined the issue of history with its human realities in their temporal and spatial dimensions in a collection of novels of Ouassini Laâradj, as he tried to show the role of the history in the construction of the narrative text. Both history and the novel knew specific acts (fiction actions) which performed the function of combining the two discourses in away that preserves history.

The investigation of these texts revealed that writing novels was heavily in volved in historical issues.,So,the structure of a novel is usually based on the presence of(pre-text), which became a recurring aspect in his literary works. This showed that history had authority over fiction.

This authority can be realized at the level of the texts studied through the emergence of three expressive forms of fictional writing in this field:

-A writing style in which fiction is at a higher level than History (<History)

-Awriting style in which fiction or imagination is below the level of history(<History).

-A writing style in which fiction is equal and comparable to the level of history(=history).

The history Acts (time,place,self) were used in these levels as means rather than goals in the (pre-text). Although they were a source of documentation and records of history in all its forms (literature,art,thought) they had independent plots and structures. Despite these many external stents, the text was able to overcome various accumulations and incoherences through the narration and imagination of history by adopting an organizational strategy for the actions of history,by editing it from (pre-text). Thus,This history manifestations were adapted according to the style of fictional writing. Eventually,it produced mechanisms to write within the scope of the three abovementioned styles of history authority over fiction.

The narrative text in this approach proved that there newal of the novel did not mean abandoning neither traditionalism nor modernity,but rather,it is the production of new tools and techniques enabling the introduction of aesthetics in all histoical practices (past ,present and future), and even re-reading them and provoking controversy over them a gain.

The keywords : Authority-historical activation-imagination-historical possibilities-historical mechanisms

Résumé

«L'Autorité del'histoire dans le discours narrative de OuassiniLaâradj».

Cette etude vise à examiner le rôle de l'histoire,avec ses réalités humaines dans leurs dimensions temporelles et spatiales,dans un recueil de romans de Ouassini Laâradj qui tentait de montrer le role de l'histoire dans la construction du texte narratif.L'histoire et le roman ont connu des actes spécifiques(actions de fiction)qui combinaient les deux discours d'une manière qui preserve l'histoire.

L'enquête sur ces texts arévélé que l'écriture des romans était fortement impliquée dans les questions historiques. Ainsi,la structure d'un roman est généralement basée sur la presence de (pré-texte),qui est de venu un aspect recurrent dans ses œuvres littéraires.Cela montrait que l'histoire avait autorité sur la fiction.

Cette autorité peut se réaliser au niveau des texts étudiés à travers l'émergence de trios forms expressive d'écriture fictionnelle dans ce domaine:

-Un style d'écriture dans lequel la fiction est à un niveau supérieur à l'Histoire (>Histoire)

-Un style d'écriture dans lequel la fiction ou l'imagination est en dessous du niveau de l'histoire (<Histoire).

-Un style d'écriture dans lequel la fiction est égale et comparable au niveau de l'histoire(=histoire).

Les Actes d'histoire (temps,lieu,soi) ont été utilizes à ces niveaux comme des moyens plutôt que des buts dans le (pré-texte).Bien qu'ils fussent une source de documentation et d'archives de l'histoire sous toutes ses forms (littérature,art,pensée), ils avaient des parcelles et des structures indépendantes. Malgré ces nombreux stents externes, le texte a pu surmonter diverses accumulations et incohérences à travers la narration et l'imaginaire de l'histoire en adoptant une stratégie organisationnelle pour les actions de l'histoire ,en l'éditant à partir de (pré-texte). Ainsi, les

manifestations de cette histoire ont été adaptées selon le style de l'écriture fictive. Finalement, il a produit des mécanismes pour écrire dans le cadre des trios styles susmentionnés de l'histoire de l'autorité sur la fiction.

Le texte narrative dans cette approche a prouvé que le renouvellement du romanne signifiait pas abandoner ni le traditionalism ni la modernité,mais plutôt la production de nouveaux outils et techniques permettant l'introduction de l'esthétique dans toutes les pratiques historiques (passées, presents et futures) ,et meme les relire et provoquer à nouveau la controverse à leur sujet

Mots- clés: Autorité - activation historique – imagination - possibilités historique -mécanismes historique.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدّمة..أ

الفصـــل الأوّل

استـــــــــعاريّة الرّواية للتّاريـــــــــــــــخ...14

الرّواية والتّاريخ...14

2. 1 .التّاريخ...15

1 .2 .التّاريخ في الرّواية..17

2. 3 .الرّواية التّاريخيّة...43

- 3 .1 .مقولة في الرّواية..35
- 3 .2 .الرّواية بين سلطة فعل التّاريخ وسلطة فعل التّخييل.................................40

2: سميأة فعل التّاريخ في النّص الرّوائي...44

3 .1 المرجع؛ الحقيقة والوهم التاريخيان..45

- 2 .1 .1 . المفهوم والاستعمال...45
- 2 .1 .2 .المرجع تاريخيا...50

2 .2 . تاريخيّة النّص الرّوائي عند واسيني الاعرج.......................................61

2 . 2 .1 . السّرد مرجعا تراثيا...63

- 2. 2 .1. 1.ألف ليلة وليلة...61
- 2. 2 .1 .2 . الدون كيشوت..67

2 . 2 .2 . السرد مرجعا حديثا..68

- 2 2 .2 .1 .رواية .1984...69
- 2.2 .3 .1 .رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعدالألف.................72

2 . 2 .3 .تمظهرات أجناسية أخرى في تشكيل المرجعي..........................79

- 2.2 .3 .1 .الأمير...80

2. 2. 3. 2. نصوص متفرقة...86
3 . 2. 4. أعلام وفنون، مرجعا تاريخيا...91
2 . 2. 4. 1 الأعلام...91
1. 1. أبو ذر الغفاري –رضي الله عنه...98
1. 2.ابن رشد...113
1 3. الحلاج...119
2. 2. 4. 2. الفنون...124
2 . 1. الرسم...125
اللّون سلطة للتّاريخي...126
2 . 2. حروف الموسيقى...138
الرّواية صوت للموسيقى...140
موسيقى مملكة الفراشة...148
نتيجة...156

الفصل الثّاني

ممكنات التّخييل التّاريخي...157
توطئة:إمكانات التاريخ في الرواية...159
1.إمكان عالم تخييلي يعادل التاريخ:...168
تمظهرات التاريخي في عالم الممكن لروايتي"كتاب الأمير ورماد الشرق،ج1، ج2 ".........173
التوثيق...180
1 . الفضاء المأهول 2. الزمان التاريخي 3.الشّهادة. 4 .الأرشيف 5 . البرهان الوثائقي.........181
1. 1 عالم ممكن الأعلام، "كتاب الأمير...189
1. 1 1. العنوان...192

1 . 1 . 2.محاور تشكّل عالم العلم.....196

1 2. عالم ممكن الأحداث،"رماد الشرق،ج1 ،ج2.....214

1.2.1 . المواثيق 225

1. 2. 2. 1 .الرّسائل.....230

1 . 3. 2. الشّهادات 237

1 .2 .4 . الجرائد.....249

1 . 5. 2. الصّور 252

نتيجة 257

2 . إمكان عالم تخييلي يتجاوز التّاريخ:.....258

تمظهرات التاريخي في عالم ممكن لروايتي "جملكيّةآ رابيا ،و2084 ،حكاية العربي الأخير..... 262

2 .1 .عالم ممكن العجائبي في" جملكية آرابيا 267

2 . 1 . 1 . السارد في ممكن العجائبي.....268

السّارد القوال.....269

السّارد دنيازاد.....275

2 . 1. 2 . الشخصية العجائبية.....280 .

التحول في شخصيّة بشير المورّو.....281

تحول مادي.....285

تحول معنوي.....290

نتيجة 296

2 . 1. 3. تعجيب الأحداث.....295

2 . 1. 4. إختراق الزمان.....299

النوم.....302

العدد.....303

الاستيقاظ.....304

2 . 1. 5. تعجيب المكان 306

اتصال الزمان بالمكان.....306
الاتصال والانفصال في الفضاء.....307
2 . 1. 6 . الكرامات.....311
نتيجة 313
2. 2 . عالم ممكن الغرائبي في 2084 ،حكاية العربي الأخير..... 315
2. 2 1. موضع الشخصية في الغريب.....222
1.غربة الانتقال الجسدي 323
2 غربة التحول النفسي).....329
2. 2 .2. الأحداث في إطار الغريب.....337
2 .1 هلاك الإنسان العربي 338
2 .2 بتكار القنبلة.....340
2 .3 ابتداع لغة جلد.....342
2. 2. 2. إغراب المكان ..... 344 .
3 .1 تسميّة المكان. 345
3 .2 الموقع المكاني.....347
3 .1 هيئة المكان.....351
2. 2 4 . الغرابة في الزمان.....352
نتيجة.....354
3 . . إمكان عالم تخييلي دون التاريخ:.....356
تمظهرات التاريخي في عالم الممكن لروايتي"البيت الأندلسي" ،وسيرة المنتهى،عشتها كما اشتهتني..... 358
3 .1 . عالم ممكن لهوية الذات في سيرة المنتهى..... 362
انتمائية الذّات..... 365
3 .1 .1 هوية الذات الكائنة،كما عاشها.....366
1 .1 . الاسم 367
1 .2 . اللقب 369
1 .3. النشأة.....370
1 .4 وصف علامات الذّات.....380
3 .1 .2. كينونة الذات الافتراضية(كما يشتهي أن يعيشها.....381

1. 2 الانتماء الأندلسي(الجد الروخو).....384
2. 2 ،الانتماء إلى الزمان الماضي المفترض.....386
3. 2 ،الانتماء المكاني (غرناطة).....388
. نتيجة 394
2. 3 عالم ممكن لهوية الذوات في البيت الأندلسي.....395
.الانتماء والاختلاف.....401
1. 2. 3 البنية المجتمعية.....403
تسمية الذوات المجتمعيّة.....406
الأرض والوطن.....413
الدارالأندلسية معادل هووي للذّوات.....416
2. 2. 3 البنية الثقافية.....418
التّعدّد اللّغوي.....420
المثقف.....422
المخطوطات 425
3. 2. 3.الانتماء الديني ومحاكم التفتيش.....431
4. 2. 3.الانتماء السياسي.....437
نتيجة.....439

الفصل الثّالث

آليات تفعيل التّخييل التّاريخي.....441

توطئة: قراءة في بعض الدّراسات.....443

. رولان بارث.....444
.أ. ج. غريماس 450
.فلاديمير كريزنسكي.....456
.أمبيرتو إيكو.....461
دومينيك منغنو.....472
نتيجة 475

1.التّخييل الرّوائي 477
1. 1 فعل التّخييل..... 477
1. 1. 1 –الفعل 478
1. 1. 2–التخييل..... 481
1 . الخيال..... 485
2. المتخيل..... 488
1.1. 3–آليات التخييل..... 492
1. الانتقاء..... 493
2. التركيب..... 495
3.الكشف الذّاتي التخييلي..... 497
نتيجة 500
1. 2 .تخييل الفعل التّاريخي 501
فعل التّاريخ..... 503
1. 2. 1 –سلطة فعل الزّمان..... 505
1.انتقاء الزمان الماضي 505
أهل الكهف..... 506
الخلافة الأموية في الأندلس..... 507
الثّورة الجزائريّة..... 513
2.انتقاء الزمان المستقبلي..... 520
1. 2. 2–سلطة فعل انتقاء المكان..... 526
1. الأندلس/ الجزائر..... 526
2.مغارة سيرفانتس..... 532
3. قلعة حلب..... 534
4. مستشفى العصفوريّة..... 538
5. القدس..... 544
1. 2. 3 .سلطة فعل الفاعل..... 550
1.الأمير ع القادر الجزائري..... 552

2.مبغيل سيرفانتس 555
3. مي زيادة..... 562
4.واسيني الاعرج..... 570

تيجة..... 573

2 .تفعيل التّاريخي..... 574

1.–علاقات التّناص بين فعلي التّاريخ والرّواية..... 575
2 .–التّوليف بين فعلي التّاريخ والتّخييل 581

2 . 1 .فعل التّكرار..... 585

.فعل التاريخي في جملكية آرابيا..... 586

2 . 1 . 1 .فعل ألف ليلة وليلة..... 589
1.بدايات الحكاية..... 590
2.خواتيم الحكاية..... 593
3أسلوب توليد الرواية..... 594
1 . قصّة المفتتح 596
2 . قصّة الإطار..... 599
3.قصّة التّضمين..... 606
2 . 1 . 2 .فعل الأمير لماكيافيلي..... 622
2 . 1 . 3.فعل رمل الماية 628
1 . الموضوع 634
2.الأحداث..... 634
3.الشخصيات..... 635
4 . المكان /الزمان..... 537
5.التقسم والتبويب..... 537
6 . العنونة..... 538

نتيجة..... 640

2. 2 .فعل التّحوّل.....641

2. 2 . 1. متغيّر فعل الرّواية.....642

1 . العنوان 644

2 . تشكّل السّرد.....645

3 . توليد الموضوع.....648

2. 2 .2 .مختلف فعل الرّواية.....654

1.اتّصال الذّوات نحو الاختلاف 654

2. تقاطع الأمكنة وانفصالها 657

3. الزّمان واللاّزمان..... 621

نتيجة.....662

3. 3. الإدماج اللغوي وإمتاعه التّصوير.....663

2 . 3 . 1 . مسوّغات لإدماج مباشر.....666

1.أدوات وحروف.....666

2. الضمائر..... 671

3.الهوامش.....677

4. الكشف التّخييلي 683

3. 3. 2 . مسوّغات لإدماج غير مباشر.....684

1.الجرائد.....685

2.الصّور.....692

3. الزمان.....703

نتيجة.....706

خاتمة.....710

ثبت المصادروالمراجع.....717

الملخّصات.....737

فهرس الموضوعات.....740