

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

المرجعيات التراثية في المنجز الروائي لواسيني الأعرج

دراسة في العلاقات عبر النصية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: دراسات أدبية عامة

إعداد الطالب: صابر حرابي

السنة الجامعية: 2015/2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

المرجعيات التراثية في المنجز الروائي لواسيني الأعرج

دراسة في العلاقات عبر النصية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: دراسات أدبية عامة

إشراف الأستاذ: د. علال سنقوقة

إعداد الطالب: صابر حرابي

السنة الجامعية: 2015 / 2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

المرجعيات التراثية في المنجز الروائي لواسيني الأعرج

دراسة في العلاقات عبر النصية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: دراسات أدبية عامة

اعداد الطالب: صابر حرابي اشراف الأستاذ: د. علال سنقوقة

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيسا	أ.د/ رشيد كوراد
مقررا	أ.د/ علال سنقوقة
عضوا	أ.د/ انشراح سعدي
عضوا	أ.د/ ساهل مهدية
عضوا	أ.د/ عبد الحميد بوسماحة
عضوا	أ.د/ خليفة قرطي

السنة الجامعية: 2015/2016

خطت هذه الرسالة بجبروت العقل والحزن...
في ثلاثة وثلاثين يوما..من ربيع العام 2015
اقتداء بميخائيل باختين، أنبغ من كتب في الرواية
تنظيرا. وغارسيا ماركيز أروع من كتب في
الرواية إبداعا. أو ربما – خطت – تشابها
للظروف التي كتب فيها.

الإهداء

إلى

أمي ...

الحاجة باية بنت الشهيد أحمد

أبدا.

كالنهر الذي يجري...

مقدمة

مقدمة :

الرواية خطاب معرفي يسرد بجمال. محكي هجين، منفتح ومفتوح، يقتات من جميع الأجناس الأدبية التي تنصهر في معماريته وأنساقه السردية، يتجاوزها ويحاورها، عبر منواليات كتابية، تتخلق في خلاسية متشعبة ومتموجة، تحفظ تفرّد الصوت الروائي. لذلك وسمت بشكل الأشكال، والجنس الأدبي المرن، غير قابل للاكتمال، من هنا توّهجت غوايتها، وتنوعت هيئاتها وتزيت بعديد القوالب، وفي كثير من المقترحات. وهو ما وسم النص الروائي بحركية مميزة، ساوقها حراك نقدي سردي، حاول تلمس الفتوحات اللامتناهية لشعرية القول الروائي.

من هذا المنطلق، نبحث في خصوصية/ شعرية التجربة الروائية لواسيني الأعرج، وفراستها في خارطة الرواية الجزائرية والعربية، من منظور محدد، هو تمثّل الرواية للموروث. إذ يطرح المنجز الروائي لواسيني الأعرج – في حساسية كثيفة – ممارسة كتابية قوامها التجريب والحوار، من خلال مشروع يجدد الرواية الجزائرية وفق سحر المرجع وجمالياته. وبهذا تعيد هذه التجربة صياغة أسئلتها الجديدة، لفك هذه العلاقة بين الرواية والتراث، بصوغ حدّثي وما بعد حدّثي، يجعل من التنقيب في الذاكرة/ التراث، والانتكاسات الذاتية المتداخلة في شروحات السياق، مادتها الأساسية.

فكيف قرأ واسيني الأعرج التراث؟ وكيف تمثّلت الرواية الواسينية المرجعيات التراثية؟ ولماذا تمتع الرواية من أشكال الموروث ووسائله التعبيرية الثرة والمثرية؟ وما هي/ بماذا الآليات التي تخلي الرواية شفرات نصية تمتلئ بفنية ورؤى التراث؟ ومن هذه الإشكالية المحورية، تتفرّع أسئلة محايثة، تتعلق بتوطّن التراث في المدونة الفكرية والأدبية العربية المعاصرة، وهي أسئلة تمس أساسا، جانب الهوية.

ويمكن القول، إن واسيني الأعرج يتبصّر التراث المحلي والعربي باقتراح مغاير في الترهين وفق مقابسات ثابتة ومتحولة، ويوظّف الموروث العالمي في استبصار خارجي يقدم إضاءات داخلية ترسخ دلالات التفاعل الناتجة عن مقولة الحوار. من هنا جاء اختيارنا للمدونة الروائية الواسينية مبررا. هذه المدونة التي تشهد حركية واطرادا وكثافة وتنوعا. إذ لا يستقر الروائي على مدرسة معينة ولا يركن إلى اتجاه محدد. فهو يكتب رواية بانورامية، والرواية الجديدة والرواية الحدّثية وما بعد الحدّثية، والرواية التي تستعيد التقاليد السردية التراثية الضائعة..

كما أن التجريب الواعي بالسرديات المعاصرة، جعل الرواية الواسينية ترتاد أرضيات كتابية جديدة، كإعادة الكتابة مثلا، فالروائي أعاد تدبيح العديد من النصوص، وفق هيكلية جديدة وأسئلة جديدة، كما نجد في رواية " طوق الياسمين". وتتميز فرادة التجربة كذلك، في التنوع الشديد الذي يطال إهاب الرواية، إذ لا يكرّس واسيني نموذجاً روائياً محدداً. لذلك نلفي صعوبة في تجنيس هذه الرواية، واعتياصاً في تفكيك مستوياتها، فنجد التصوف والسيرة والشعر والعمارة والموسيقى.. في نسق رواية واحدة. فالمحكي يتأثت على انفتاح جماليات وقيم، يسعى إلى استرفادها وخلخلتها في آن.

من هنا، فرض علينا الصوغ الروائي الواسيني، وطبيعة الدراسة وأهدافها، منهاجاً معيناً، ومقاربة مرنة، وقراءة مفتوحة، لفك الإشكاليات التي تنطلق في مجملها من علاقة نص بمرجع. وللإجابة عن السؤال كيف، آثرنا الاستناد إلى ما تقدمه نظرية العلاقات عبر النصية، التي تمكّن من فهم كيفية الإنبناء السردية، وكيفية تطريس مخيال الرواية، من خلال الأنماط الخمسة التي تقوم عليها. وهي النظرية الأساسية التي اشتغلنا عليها، عبر تفكيك، يمطّ قنواتها ومساربها الواصلة بين النصوص، أي تأويلها على حسب زيفان شعرية الرواية، أي تحريك طروحات جيران جينيت، رائد هذه النظرية.

أما السؤال لماذا، والذي يبحث عن سببية لجوء الرواية إلى هذا الانفتاح التطريسي والرؤيوي – وإن كان منطق السرد الروائي لا يحتكم إلى الأسباب والمسببات – فنجيب عليه من خلال الانخراط في قراءة الرواية الواسينية بما تقدمه نظرية الحوارية التي أرسى قواعدها ميخائيل باختين. فواسيني الأعرج يحاول أن يقيم عبر طبقات رواياته المتشعبة علاقات حوارية ميثاروائية وحكاية، يراوح من خلالها بين صوت الذات، وأصوات الحقول المعرفية والجمالية المختلفة، وهو ما يسم الخطاب الروائي بتعددية صوتية تنأى عن المونولوجية النموذجية.

ولأن اشتغالنا ينطلق من زوايا الإنبناء والعلاقات النصية وعبر النصية، وفي صلب السرديات الحداثية، توجب علينا توسل آليات إجرائية، تعمل على إضاءة الجوانب المعتمدة في نسيج النص، مزاجين بين القراءة التأولية التي تحفّز على استنطاق بياضات النص، وبين أدوات السيمائية التي تجلي طبيعة ودور العلامات، وكيف تضافرت وتداخلت. وبين الشعرية التي تضفي جماليات التركيب والتطريس، وافتكاك الطاقة الاستعارية للتناقلات / التجاورات/ التناصات الداخلية والخارجية.

كما أفدنا من طروح السرديات الشعرية والسرديات السيميائية، وعلم السرديات الحداثية خاصة، ذلك أن رواية واسيني الأعرج تتأسلب في رهانات جديدة، وواعية، تواكب نبض الحياة وفوضى العصر، وهي رواية ذات شواغل عديدة، لا يمكن قرائتها وفق السرديات الواصفة، المعيارية. وعلم السرديات الحداثية يمكن من تفكيك صورة وصوت المسرودة الخلاسية، وينضد بناءها الهامشي، أي يحاول ترميم فجوات الخطاب، ومن ثمة إخضاع حركية النظرية لدينامية النص. وكلها شبكة من المناهج، تنطلق مما هو إجرائي لتضيء عما هو دلالي، مبتعدة عن الآلية الظرفية، لذلك انتحت قراءتنا إلى كتابة تأويلية شعرية، تحاول شد أقصي هندسة المعنى، وفيض الجمال في آن.

ويتكون هذا البحث، من مقدمة توضح الخطوط العريضة له، وأربعة فصول متفاوتة الطول والقصر، وخاتمة نقف فيها عند أهم النتائج التي توصلنا إليها. ولقد زاجنا في البحث، بين الطرح النظري والتحليل التطبيقي.

الفصل الأول : التراث والتجريب الروائي في روايات واسيني الأعرج:

وباشرناه ببسط تمهيدي، نضع فيه طرائق الدراسة في سياق المفاهيم الاتساعية للرواية. ثم توسعنا في التحليل والمساءلة عبر مباحث الفصل.

المبحث الأول: وتناولنا فيه مسائل الرواية والتراث، من خلال تحديد مفهوم التراث، ثم تطرقنا إلى حضور الموروث في الرواية العالمية، والتي تبيّن أن حداثتها الروائية تخلّقت من خلال استلهاهم الإرث المحلي والعام. كما تطرقنا إلى توظيف التراث في الرواية العربية، من خلال مساءلة نقدية. إذ نرى أن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل لم تمثل بداية الرواية العربية، بقدر ما أحدثت قطيعة مع الأشكال السردية العربية المتواترة. ومن ثمة، وجدنا أن البداية الحقيقية لهذه الرواية كانت مع تلك الكتابات السردية الهجينة، التي تعد امتدادا للكتابة التراثية، مثل رواية "الدين والعلم والمال" لفرح أنطوان.

المبحث الثاني: وتناولنا فيه ما يشبه الأنطولوجيا للرواية الجزائرية، غير أننا أعدنا طرح الأسئلة القديمة، وفق أخرى جديدة، لا تجيب بقدر ما تسأل. لذلك نرى أن التراث بكل ألوانه، لم يغو الرواية الجزائرية في بداياتها، ولم تستوعب هذه الرواية أهميته الثقافية إلا متأخرا، وفي كتابات معيارية. فلقد تمثّل الطاهر وطار وبن هدوقة التراث من منظور بلاغي، لا يدفع المرجع إلى الحوار.

المبحث الثالث: التراث والتجريب عند واسيني الأعرج: من ذلك الحوار المنقوص بين الرواية الجزائرية والتراث، تأتي ريادة واسيني الأعرج، الذي موضع الخطاب الروائي في مناخات تراثية جمالية، من خلال علاقة تحاورية سجالية، تعي أهمية المرجعيات التراثية في كتابة رواية حدائث تقول الذات والسياق معا، أي محكي يتجذر في الهوية الثقافية، عبر استرداد التقاليد السردية العربية. وهوما خلى الروائي يؤسلب الرواية في تلوينات مختلفة ومتنوعة، أي أنه نوع في مستويات التعامل مع التراث، وفق آليات التجريب الروائي. ولقد اتضح لنا أن الرواية الواسينية تتخلق في مدارات ثابتة، عبر كتابات متحولة.

__ الفصل الثاني : المرجعيات التراثية الشعبية في روايات واسيني الأعرج:

وباشرناه ببسط تمهيدي، نؤسس فيه للمهاد النظري الذي تتمحور عليه دراستنا. من خلال إيضاح النظرية الأساسية التي تستضيء بها المقاربة، ونعني نظرية العلاقات عبر نصية، أي نمد الدراسة شرعيتها المنهجية. كما نشير إلى نقطة مهمة هي مزاجية البحث بين الطروحات النظرية، والتحليل التفكيكي/ التطبيق، عبر كامل مسار الدراسة، على حسب المنواليات السردية.

المبحث الأول: العلاقات عبر نصية/ تحديدات: ونقف فيه عند مفاهيم هذه النظرية المتولدة من نظرية التناص. ونحاول التنقيب عن هواجس هذه الآلية في المدونة النقدية العربية. كما نتطرق فيه إلى الأصول والمرجعيات الأولى التي مهدت للمتعاليات النصية. فنرى أن إرهاباتها تبلورت عند ميخائيل باختين. ثم جاءت جوليا كريستيفا التي طوّرت من أفكار باختين. ثم برز رولان بارث الذي ربط التناص بأفاق واسعة. ثم تطرقنا إلى التأسيس المنهجي للمتعاليات النصية عند رائدها جيران جينيت، الذي تنسب إليه. وجينيت فتح آفاق النظرية من انغلاقها على النص، إلى الثقافة. واقترح الأنماط الخمسة المعروفة، التي أصبح فيها التناص نمطا من الأنماط.

المبحث الثاني: اشتغال المتعاليات النصية في " نوار اللوز" وهنا نطرق باب الدراسة التحليلية التفكيكية، من خلال تلمس سيميائية العلاقات عبر النصية، في شعرية الرواية التي تحاور الموروث الشعبي، عبر استراتيجية المتعاليات، من المناص إلى المفاصل النص.

المبحث الثالث: حوارية الخطاب الروائي: والذي نعود فيه إلى طروحات باختين، عبر نظريته الحوارية التي تسم الرواية بالبوليفونية، أي التعددية الصوتية. لنجد أن واسيني الأعرج – بوعي حدائي – منذ بواكير أعماله، يطرس مخيال الرواية

بالموروث الشعبي، مما يجعل الرواية ذات أصوات عديدة، وتدفق أسلوب، أي ازدحام الرواية باللهجات واللغات والشخصيات.. ويأتي هذا لثراء التراث الشعبي، حكاية وأسطورة وغناء.

الفصل الثالث : المرجعيات التراثية العربية والتاريخية في المنجز الروائي :

وفي بسطه التمهيدي، أشرنا إلى المشروع التتابعي للرواية الواسينية، التي تتغيا في إحدى معمارياتها ورؤياها، رؤية التراث، ليس المحلي فحسب، بل العربي العام، هذا الموروث الغني بممكنات تعبيرية فائقة الشعرية والدلالة.

المبحث الأول: السرد العربي كمرجعية تراثية: وفيه نتطرق إلى الخلفية الجمالية والرؤيوية التي تنهض عليها الرواية الواسينية. من خلال اتكائها على السرود العربية المنمقة، والتي يحتل فيها كتاب " ألف ليلة وليلة " أهمية خاصة. وحوار الرواية يكون عبر استراتيجيات التعالق النص.

المبحث الثاني: التاريخ مرجعية الرواية الواسينية: وفيه تطرق الرواية تخوما مغايرة، لا تتماس مع الخطاب الأدبي البحث، ونعني مخاتلة الرواية للخطاب التاريخي. هذا الأخير الذي أصبح من أهم غوايات الرواية. ومن ثم نرى أن واسيني الأعرج لا يعيد كتابة التاريخ، بل يحاول ترميم بياضات التاريخ، عبر كتابة روائية لا تقول الحقيقة الرسمية، بقدر ما تكتب تاريخ الهامش والمسكوت. وهو ما يتجلى في " كتاب الأمير " و " البيت الأندلسي " حيث يتموج التاريخ إلى تاريخ مضاد.

الفصل الرابع : أشكال حضور الموروث العالمي :

ونسأل في بدايته عن الكيفية التي تؤكد بها الرواية حداثيتها. إذ الرواية كتابة مقاومة، تنطلق من الآن، نحو الآخر، لإغناؤه ومحاورته.

المبحث الأول : الرواية الثقافية : وفي هذا المبحث، نؤكد على الخلفية الفكرية للرواية الواسينية، المنفتحة على حقول المعرفة الواسعة، فالفكر يذوب في البنية التحتية في عمق الرواية.

المبحث الثاني: الرواية الفسيفسائية: وهي تسمية غير مألوفة، وفيه نتناول جانب علاقة الرواية بالفنون غير القولية، والتي تندرج أساسا في الفنون البصرية والسمعية، أي نتناول مسألة حوار الفن للفن. ومن خلاله نجد أن الروائي لا ينفك من ترقيش محكياته وخطاباته بالإرث الفني العالمي.

وللخروج من الدراسة، ذلينا البحث بخاتمة تسأل أكثر مما تجيب.

وذيّلنا الدراسة بملاحق ثلاث، تعد نصوصاً موازية/ فوقية، عتبات تسهم في إضاءة العوالم الروائية لواسيني الأعرج، وعلاقتها بالمرجعيات المحلية والعربية والعالمية. خاصة الملحق (02) والذي يمثل صوراً للواجهة الخارجية للرواية/ شعرية اللوحة. والملحق (03) وهو حوار مقتطف من كتاب كمال الرياحي.

ولا شك أن هذه الدراسة قد اعتمدت على مراجع صوبتها، ومكنتها من البروز ممنهجة. فضلاً عن المدونة المدروسة، اعتمدنا في الفصل الأول، بشكل ما، على كتاب " سرديّة التجريب وحادثة السردية في الرواية العربية الجزائرية " لبوشوشة بن جمعة. و " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " لواسيني الأعرج. واعتمدنا في الفصل الثاني على أعمال جيرار جينيت " عتبات " و " أطراس " بشكل مباشر، والكتاب الشارح " عتبات " لعبد الحق بلعابد.

كما اعتمدنا في مسألة حوارية الرواية على أعمال باختين " الخطاب الروائي " وساعدتنا أعمال سعيد يقطين كثيراً في المقاربة التحليلية، مثل " الرواية والتراث " و " انفتاح النص الروائي " و الكتاب المهم جداً " قضايا الرواية العربية الجديدة " كما استندنا إلى مراجع أخرى تمس حقل السرديات، مثل أعمال أمبرتو إيكو، وبول ريكور وكيليطو وبرادة وغيرهم.. ومراجع أخرى تنتمي إلى حقول التراث والفلسفة والفنون.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أقدم بجزيل الشكر والاحترام والامتنان إلى أستاذي المشرف : الدكتور علال سنقوقة، فلولا مساعدته العلمية، ومؤازرته الإنسانية لي، لما كنت قد خطوت في البحث. فأحي فيه هذه الرعاية والصبر العلمي الدؤوب، الذي لا يتميز به سوى العقلاء. وأتمنى له مشواراً علمياً حافلاً بالعطايا والنجاح.

الفصل الأول:

التراث والتجريب الروائي في روايات واسيني الأعرج

" إن الكلام على الكلام صعب "

أبوحيان التوحيدي

الفصل الأول: التراث والتجريب الروائي في روايات واسيني الأعرج

بسط تمهيدي:

الرواية هي الحرية. هل يمكن هذا القول؟ أم أن الحرية أفق واسع، ومرتكز صميمي تتشكل وتتشاكل في مداراته الكتابة الروائية، يمكن هذا القول. فالرواية هي الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على مختلف أشكال القول الفنية والمعرفية، والمحتقبة كذلك للمعارف والخطابات بمختلف أشكالها البصرية والتشكيلية، حيث تتراقد في تشكيلها كل الممكنات التعبيرية. وهي الأكثر فتوحات في مسالك التجديد والتجريب الفني، وبالتالي اقتناص أقصى الدلالات الرؤيوية للذات المبدعة. وذلك لمحايتها لنبض الحيوات المساوقة، الاجتماعية والفكرية والفنية، وهو ما يصبغها بالصبغة الانصهارية والحيوية دائما.

وهو ما جعل الناقد والمنظر الروسي ميخائيل باختين (1895-1975) يصفها بالجنس الأدبي غير المكتمل، وخطاب هجين تتداخل في بنائه ووجهه مستويات لغوية عديدة، وتتفاعل في إنتاجه سياقات وطروحات مختلفة¹. ولما كانت الرواية هكذا في أبعادها، فإن تصوراتها للأدب تتسم بالشمولية Totalité، من حيث استثمار أصوات التعبير وبلاغة الخطاب. فالقول الشعري يأخذ تلويناته في الخطاب الروائي، كما أن الحكائي يتوازى أحيانا مع السردى، في أنساق قص روائي ينطلق من الذات الإبداعية نحو الآخر، ومن الآخر نحو الذات، في أشكال فسيفسائية يلتحم فيها الفرد بالجماعة، خلافا للشعر الأحادي للإبداع وللمسرح الجماعي الإنتاج.

وهذا الإغتراف المترافد ينحو بالخطاب الروائي إلى التشعب، فالرواية في إحدى تصوراتها الواسعة هي كما يقول بوجدرة (فن التشعب وتراكم الثقافات)². كما يمنحها هذا الإغتراف شكلا انزياحيا حراكيا، وحتى زئبقيا في معماريات الرواية الحداثية. من حيث قدرته المتميزة بالمرونة على التشكل وفق معطيات العصر، ووفق حيثيات السياق، إذ يتزى الخطاب الروائي بإهاب يجعله مندمجا ومتأصلا

¹ _ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1986، ص 37.

² _ Rachid boudjadra, Une tragédie grecque des embarqués de l'histoire, l'iverEscq, magazine littéraire , alger, N = 6 , , P 23 .

وفاعلا في المجتمع، ومساوقا لسياق التطور التاريخي كذلك. أي أن الروايات العظيمة والريادية بما تبطنته من رؤى استشرافية وتنبؤية، هي وحيدة عصرها وتاريخها بما افتعل من أحداث وتغيرات. وهذا لا يعني أن الرواية تقول المجتمع والتاريخ محاكاة، وإنما نبغي التأكيد على صفتي الحرية والتجديد في البناء والدلالة، وهو ما يمد الحياة الدائمة للنص الروائي، فيصبح كما يقول إدوار الخراط (عملا حيا، والحرية هي من التيمات والموضوعات الأساسية ومن الصبوات المحرقة التي تتسلل إلى الرواية)¹. وبهذا تغدو خطابا غير محدد في شكل، ولا محدد في رؤية.

ومن خلال هذه المدارات التي تسعى إليها الرواية، أصبحت شديدة الإحتفاء والغواية، ليس على صعيد الإبداع فحسب، ولكن على مستوى التنظير النقدي كذلك، إذ ظهرت مدونات تحيل على توصيفات للرواية وتنعتها بمصطلحات مختلفة. كما أن سمة الغواية جعلتها تراود مناطق فكرية عصية، تحاول ترويضها، من أقاصي التاريخ، إلى الشذرات الفلسفية، والدقائق النفسية، وتحولات المجتمع وعوالمه التي تمر أحيانا في الغرائبي.

وتذهب إلى أبعد من ذلك من خلال النقاط الأحاديث الشفوية – الأغاني والأمثال الشعبية – التي تتواتر على الألسن، وهذا المزيج بين الشعبي الفائر والفكري العصي وتحولات السياق، لا تقدر على صهره إلا الرواية، وهو ما يمنحها سلطة في تشكيل الوعي لدى الفرد والجماعة²، أي سلطة المنتمي، واللا منتمي.

ومن هذه المقاربات للرواية، نلاحظ أنها تتأى في غير انفصال عن القول الأدبي البحث، وتقرب من القول الثقافي، إذ هي ممارسة ثقافية، من خلال الإلمام والشساعة والإطراد. ولكن بعد كل هذا التطور والطرح، هل يمكن أن تستأثر الرواية بالصوت الأدبي؟ وهل يمكن أن تكون هي آخر ممكنات المتخيل في الرصد والبوح؟

ثمة أشكال تعبيرية أخرى تقوم على تنويعات إيقاعية مغايرة، تحاول الإحاطة بعصر صاخب مثل عصرنا، تتجاوز القدرات السردية، وما يمكن حصره في الملفوظ، هي قديمة جديدة، ولكنها لا تنحصر في المنواليات والحبك والصناعة المشحودة. وتعود هذه الأشكال إلى التراث، ليس العربي فقط وإنما العالمي كذلك. غير أن الموروث العربي بزخمه الشعري والسردى والفكري، أحاط بالكثير من هذه

¹ إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1995، ص 25.

² لوسيان جولدمان، ضمن الرواية والواقع، مجموعة من الكتاب، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 37.

التنوعات القولية التي انفلتت من التجنيس، وحاولت الرواية العربية مؤخراً الإهتمام إليها برهاناتها المعمارية، فبين الموروث الحر والمحكي الروائي تتسامق جدائل الإبداع.

المبحث الأول: الرواية والتراث:

1_1_ حول التراث، تحديدات أولية:

يمكن القول بدءاً، إنه إذا كان التاريخ ذاكرة الشعوب، فإن التراث وجدانها، وبالتالي يصبح صنواً وأبعد من التاريخ، أي الحياة بما تشتمل عليه من تاريخ وذاكرة. والتراث هو الإحتواء الأصلي والامتداد الواسع، في التصورات الشاملة التي تتخذ صفة الإبداع الأدبي. بمعنى أنه لا ينغلق ولا ينحصر في الجزء الماضي فحسب، بل يمثل مسرح تفاعل دائم، والتقاء يضيء الماضي والحاضر معاً. وبالتالي – بهذا المفهوم الحدائي – يصبح انطلاقة كل تجاوز مفترض. ولكن قبل هذا، ما هو مفهوم التراث؟

أ_ البعد اللغوي:

لم يتطرق اللغويون والبلاغيون العرب القدامى إلى تحديد مصطلح التراث تحديداً علمياً إصطلاحياً، وذلك لاعتبار السياق التاريخي الذي نشأ فيه الوعي الفكري والنقدي، أي لم يكن ثمة تراث مديد للثقافة/ للحضارة العربية في بداياتها. غير أن وحدة تراث وجدت في " لسان العرب " بمفهوم آخر في سياق آخر، فهي من فعل ورث يرث ميراثاً، أي الانتقال من حيز إلى آخر، من الأب إلى الابن¹. وبهذا نلاحظ أن الوحدة مشتقة في البعد اللغوي من فعل أرث، كما أنها تحيل في معان أخرى إلى اتقاد النار، غير أن مفهوم الوراثة هو الأقرب والأكثر تداولاً². أي أن التراث في إحدى دلالاته اللغوية يعني التوهج، وبهذا البعد استثمر التراث شرقاً وغرباً.

وإذ نبحت في دلالة الوحدة لغوياً، نجد أن شيخ المحققين المعاصرين عبد السلام هارون يؤكد على عدم وجود مادة محددة ومعينة لها، في معاجم اللغة صغيرها وكبيرها، يقول (وليس في اللغة العربية من المواد المبدوءة بالتاء والمختومة بالتاء، إلا ثلاث مواد: تفت، نكت، ورث، ومادة تراث مأخوذة من ورث مادياً ومعنوياً)³. وأقدم النصوص العربية التي وردت فيها كلمة " تراث " بهذا البناء اللغوي، ما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى (وتاكلون التراث أكلاً لما)⁴ نستخلص أن كلمة "تراث" لم تستخدم في المدونات النقدية والفكرية والإبداعية العربية القديمة.

¹ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1996، مجلد 2، ص 112.

² فريدريك معتوق، التراث شرقاً وغرباً، مجلة العربي، الكويت، ع/ 577 / 2009، ص 22.

³ عبد السلام هارون، التراث العربي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1973، ص 06.

⁴ القرآن الكريم، رواية ورش، سورة الفجر، الآية 19.

وإذا بحثنا عن ورود الكلمة في الثقافة الغربية، فقد نجدتها متواترة على حسب السياق، مثل ورودها في الثقافة العربية، فالكلمة في المعاجم الفرنسية تقابلها Patrimoine، والمشتقة من الكلمة اللاتينية Patrimoionum، والتي تحيل على معاني الإرث الأبوي¹. وتدرجت هذه الوحدة مثلما هي في العربية من الإرث المادي إلى الإرث الثقافي والحضاري. وقد يكون الأديب الألماني الرائد غوته (1749 – 1832) هو أول من حمل كلمة تراث بالمعاني والدلالات الثقافية والفكرية، وتحديدًا الأدبية²، عندما قرن التراث بالأمة في كونه وجدانها الحقيقي، والعودة إليه تكون من قبيل تأكيد المحلية والخصوصية التي تروم العالمية، ثم توسع ونادى بإلغاء الحواجز، ثم ما لبث الأديب أن عاد يدعو إلى التثبث بالمحلية خوفاً من الذوبان والتلاشي.

ب_ البعد الدلالي:

من خلال رصد بعض المفاهيم اللغوية لوحدة " تراث " يمكن استشفاف عناصر تؤطر هذه الكلمة: الانتقال، الخصوصية، التوهج، القدامة. استثمر المفكرون العرب المعاصرون هذه المحاور وشكلوا منها مفهوماً واسعاً للتراث، تخرج أبعاده من الماضوية إلى الإشتغال والألق والتجدد، وارتبط أكثر بالهوية. حيث أصبح تأثيث الإبداع والفكر من المدونات التراثية الواسعة، سمة دالة على هوية النص، وغدا التفاعل مع تلك المدونات مرجعاً تحقق الذات من خلاله نفسها ونصها، أي حياتها بالمفهوم الحدائي العارف.

يقول الجابري وهو أحد المنظرين للفكر العربي المعاصر (وهكذا يصبح التراث استراتيجية تقوم بوصل القارئ بالمقروء بغية إعادة ربط الذات القارئة بكل ما تحمله من خصوصية تاريخية ومعرفية وحضارية، بالمنهج المقروء من جديد)³. وهذا الطرح، وهذا المفهوم الجديد – ليس عند الجابري فقط، وإنما نجده كذلك عند أدونيس وحامد أبو زيد وأركون – أخرج التعامل مع التراث من دائرة الانفصال، إلى استراتيجية فاعلة وحيوية في صناعة الفكر والأدب، من حيث مناهجه وأشكاله التعبيرية.

¹ _ فريدريك معنوق، التراث شرقاً وغرباً، ص 23.

² _ كاترينا مومزن، غوته والعالم العربي، ترجمة عدنان عباس علي، عالم المعرفة، الكويت، ع/ 194، 1995، ص 37.

³ _ محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 5، 1986، ص 25.

وبالتالي ندرك أن التراث هو الامتداد وليس القطيعة، ويصبح محورا خلاقا في النص الروائي إذا استثمر خارج أنساقه المستقرة والمتوارثة، وهكذا تمثله الخطاب الروائي الحدائي، العالمي والعربي.

1_2_ التراث في الرواية العالمية:

إذا كانت الرواية هي ذلك الخطاب المفتوح/ المنفتح، المتشعب الدائم البحث والتحول، فإن التراث هو المرجع الذي ترومه وتتجاوزه كذلك. وإذا اعتبرنا مع باختين، أن الرواية هي قمة هرم الأشكال الأدبية جميعها، وقادرة على أن تكون شكل الأشكال من خلال الاقتراض الدائم من وسائل التعبير اللغوية والفنية والفكرية، وتنطبع (بطابع المعرفة والتجربة)¹، فإن التراث يصبح في أشكاله المتاحة، مادة وأصل المعرفة والتجريب، أو التجربة كما صاغها باختين.

ويتوهج الألق الروائي المتموج بين المدونات التراثية والواقع، إذا استثمرت هذه المدونات من منطلق الحوار والمساءلة، والتجاوز كذلك، والقراءة الواصلة. أي عدم الارتباط بالأشكال الظرفية، المتصلة بتوجهات غير أدبية أو فكرية، وبهذا المعنى يصبح التراث مدونة عمومية ثقافية²، تمتح منه الخطابات الروائية التي تحاith الممارسة الثقافية للأدب بمعناها الواسع.

وهذا ما تجلى في الأعمال الريادية العالمية، التي ساهمت بقدر ما، في تشكيل الوعي الإنساني في مراحل مختلفة. ولقد وعت هذه التلمسات الروائية (أن النص الأدبي الذي لا يندرج في نسق ثقافي – أدبي سبقه، هو نص شائه وفقير المعنى)³ إذ لا بد من الارتباط بالنسق الثقافي العام، الذي يمثل في إحدى مفاهيمه التراث. من هنا جاءت أعمال سيرفانتس وفولتير ودوستيفسكي و جيمس جويس وتوماس مان ويوسانار كوابتا، وصولا إلى الرواية الحدائية: غارسيا ماركيز وكازانتزكي وأورهان باموق ويوسا...

وكلهم كتبوا الرواية بوعي وتصور يحمل الخصوصية، ينطلق من الذات إلى النسق الثقافي، ومن الذات – كذلك – إلى الإرث المحلي، أي استرفاد أمرين:

¹ _ ميخائيل باختين، الملحمة والرواية- مسائل في المنهجية، ترجمة جمال شحيد، الفكر العربي، بيروت، ط1، 1986، ص 35.

² _ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الرباط، ط1، 1999، ص 237.

³ _ المرجع نفسه، ص 232.

الوعي الروائي ضمن الرؤية إلى العالم¹ – إذا استعرنا المصطلح الذي أرساه جولدلمان – متناسقان ومتداخلان في بلورت نسق واحد، ثابت ومتحول.

فسيرفانتس رائد الرواية العالمية، سخر في روايته التأصيلية " دون كيخوته – دي لا منتا شا " من روايات الفروسية السائدة في عصره، لكنه أسس نصه من تمازج الثقافات في أبعادها الأدبية والحضارية، التراث الأدبي العربي والتاريخ الأندلسي الأسباني. وغوته كتب " الديوان الشرقي للمؤلف الغربي " مستلهما تراث الشعرية العربية. وكزانتزاكي عاد إلى الإرث اليوناني وموائد المعرفة الإغريقية، وصقلها بالمخيلة الأرثوذكسية ليكتب " زوبا " و " المسيح بعد الصلب ". ولقد وظف جيمس جويس اللغة العامية الدارجة في روايته الريادية " يوليس " مغيرا إيقاع الحوار على حسب ما تستدعيه الشخصية والسياق، وعد رائد رواية تيار الوعي.

وكان دوستيفسكي الذي خرق معيار الرواية المونولوجية²، قد فتح المجال واسعا لأنساق وقنوات سردية جديدة، تمثلت في تذويت الصوت الجماعي، من خلال لهجاته وحكاياته، واستثمر الفولكلور الشعبي. وكذلك فعل توماس مان، حين وطّن أرضيات مغايرة من خلال التنقيب في الأساطير اليونانية والمحلية، في روايات عديدة. وكل الروائيين استثمروا التراث المكتوب والشعبي.

في أمريكا اللاتينية، القارة الأخرى الآهلة بالزخم الحضاري، تفجر التراث العجائبي بشكل عضوي ومتلاحم عند رائد الواقعية السحرية غابرييل غارسيا ماركيز. ويمكن القول، إن ماركيز فجّر الاهتمام الشديد بأدب هذه القارة، من خلال استلهامه للتراث الشفوي تحديدا، الأغاني والأساطير الشعبية والحكايات الغرائبية. لذلك نلّف أن الرواية الأمريكية لاتينية الحداثية لا تخرج عن نطاق الرؤية التراثية المحتدمة، بفاعلية وجمال، أي أسلبة النص الروائي بالمنواليات التراثية، وتحكم هذه المعايير التراثية في الصياغة. ففي رواية ماركيز " مئة عام من العزلة " نجد (التاريخ والأسطورة وألف ليلة وليلة والمجاز والواقع، كل هذا مروي بفن قديم، يهزم حقا حين يظهر الصيغ الأدبية، إنه سحر القص القديم الذي يأسرنا)³.

ندرك من خلال هذا البسط التاريخي، أن حداثة الرواية الغربية كانت في مدى تفاعلها مع الموروث، وذلك منذ بدايات عصر التنوير، حيث كانت الدعوة إلى

¹ لوسيان جولدلمان، ضمن الرواية والواقع، ص 47.

² ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 68.

³ إمبر مونتيغال، أدب أمريكا اللاتينية – قضايا ومشكلات، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، عالم المعرفة، الكويت، ع/ 116، 1987، ص 155.

استلهم التراث، الإغريقي خاصة. ولقد ظهرت في بداياتها متعثرة، لكنها تطورت في بدايات القرن العشرين، تقول ريتا عوض (كانت الحداثة والفن والأدب في الغرب، بما قدمه من فكر ونقد وإبداع فني، عودة إلى تأكيد العلاقة الإيجابية بين المعاصرة والتراث)¹. وإذا كنا تطرقنا عن بداية الحداثة الروائية الغربية، فكيف تشكل هذا الوعي في الرواية العربية؟

1_3_ التراث في الرواية العربية – مساءلة نقدية:

لقد بينا في العنصر السابق أن الرواية الغربية الحداثية تأصلت بتفاعلها مع موروثها والعودة إليه، محاكاة أولاً، ثم تحاورا وتجاوزا لاحقاً. أي أن الخطاب الروائي الحداثي ارتكز على استبصار تجليات الموروث وتحولاته. ولكن كيف كان استثمار الرواية العربية للتراث؟ ثمة مساءلة ينبغي طرحها، لقد درج النقاد والدارسون العرب، فيما يخص بواكير الرواية العربية، على اعتبار أن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل هي بداية هذه الرواية. غير أنه بعد التتقيب في المدونات السردية العربية، وتطور مفاهيم الخطاب الروائي، غدت هذه الأطروحة لا طائل لها. أي أن " زينب " لم تمثل البداية، بل كانت القطيعة الجمالية مع الأشكال السردية العربية.

ففي العودة إلى متابعة المسار الكرونولوجي للسرديات العربية، نلفي أن ملامح الرواية العربية تشكلت في أواخر القرن التاسع عشر، مع الكتابات التي تنحو منحى هجيناً، وتتماس مع الطابع الشعبي – ألم يصبح البعد الشعبي مكوناً جوهرياً وأساسياً في الرواية الجديدة – والتي كانت تسمى بالروايات الأليجورية. هذه الصيغ التي تتخذ من القناع والرمز شكلاً جوهرياً في البناء والدلالة، يقول الناقد جابر عصفور (ولم يكن من قبيل المصادفة أن الرواية العربية - فيما يذهب عدد من الدارسين – الأولى، هي رواية " غابة الحق " التي صاغها فراسيس فتح الله المراشي صياغة أليجورية، وطبعها بمدينة حلب في المطبعة المارونية سنة 1865، وأعيد طبعها في مصر سنة 1922)².

وفي هذا النص أطلق المراشي العنان لأفكاره التي ترنو نحو اليوتيبيا السياسية والاجتماعية والدينية، في صياغة تعتمد على القناع، وهي تقنية استمدتها من التراث العربي، كتاب " كليله ودمنة " لعبد الله بن المقفع.

¹ ريتا عوض، الشعر والتراث، عالم الفكر، الكويت، عدد 6 / 2004، ص 27.

² جابر عصفور، أليجوريات إحيائية، مجلة العربي، الكويت، ع 495 / فبراير 2000، ص 37.

فالناقد العربي يعزي البدايات إلى تلك الأشكال السردية التي تلامحت فيها عناصر الموروث العربي، من خلال استثمار الأمثلة والقناع، وذلك للتعبير عن المسكوت عنه، وهي بذلك تناهض القمع، التيمة الجوهرية في السردية العربية قديما وحديثا. ومع " غابة الحق " نجد عملا آخر يقارب نص المراثي، هو رواية " الدين والعلم والمال " لفرح أنطوان (1874 - 1929) والتي نشرها في أواخر القرن التاسع عشر. وهي تشترك مع الرواية الإحيائية في المعمار والدلالة، حيث يتخذ الروائي شخصيات متخيلة وينسج الأحداث على رؤوسها في شكل نصائح، وهي تروم - كذلك - قول ما لا يقال.

أي أن الرواية الأليجورية/ الإحيائية قد تزيت بملامح التراث العربي، في محاولة مراوغة القمع والاستبداد الخاص بعصرها، وحاولت أن تكتسب من خبرة الماضي الإبداعي مختلة التمثيلات الكنائية ومدورة التوريات السردية، لذلك استفادت من حيل الحكيم بيدبا في ترويض أشباه السلطان بواسطة الأمثال والحكم. فالرواية العربية الأولى يقول الباحث (استفادت من تقنيات الرواية الأليجورية المتكأة على التراث، من حيث هو إرث متميز بما أنجزه من بلاغة المقموعين)¹. فقد كان القمع عاملا أساسيا في اتجاه الرواية العربية نحو تمثيل الرموز والأشكال التراثية.

وكان السبب - كذلك - في تمثيلها لأشكال أخرى، بما في ذلك التاريخ العربي - الإسلامي، بما يمثل من مرجعية جاهزة دائمة الزهو، حيث تلونت الرواية بالإيهاب التاريخي، في أعمال تنحو منحى السرد التاريخي المكرر، الذاهب نحو المبهم، وإن كانت أهدافها أيديولوجية، من هنا جاءت أعمال جرجي زيدان التاريخية، إذ التاريخ لدى زيدان مادة للحكي²، ومن التاريخ، استلهم زيدان رواياته التي كان بناؤها بسيطا ومحاكيا، ولم يذهب زيدان للتاريخ وترصيعه في الحكي من أجل جماليات السرد في المعمار والامتداد في الدلالة، وإنما استنهاضا، ومحاولة لإضاءة فترة تاريخية، كانت الأمة العربية الإسلامية فيها سيدة وسائدة.

وموازاة لأعمال زيدان، ظهرت رواية " زنوبيا " لسليم البستاني 1871، والتي حاول فيها - كذلك - سرد الوقائع التاريخية استنهاضا.

¹ جابر، عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1999، ص 10 - 11.
² خليفة قرطي، المرجعيات التراثية في الرواية العربية التجريبية - بحث في الأشكال والبنى، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2009/ 2010، ص 41.

ومن هذا الجرد الذي يمكن أن نضيف إليه رواية " الساق على الساق لما هو الفاريق " لأحمد فارس الشدياق، ونص " حديث عيسى بن هشام " للمويلحي، نقف على تحقيب الرواية العربية تحقيقاً جديداً، في البواكير وفي التعامل مع التراث، وتصبح بداية المرحلة الأولى التي تشترك في استدعاء الماضي تراثياً / تاريخياً، زيدان والمراشي، وهي أعمال تتفق في مجابهة القمع والاستبداد، وكذا البساطة في السرد، والنظامية في الوقائع والشخصيات¹.

ويمكن أن نسّم هذه المرحلة، بمرحلة السرد الهجين. ثم تأتي المرحلة الثانية، والتي شهدت القطيعة، بسرد يتلون بسمات الهوية والخصوصية، وينخرط في سرد وافد أصبح لمبدعيه سقط متاع، أي أصبح تقليدياً، وهي ما وسمت بمرحلة الأدب المركزي الأوربي، مع بدايات القرن العشرين مع رواية " زينب " تحديداً 1914. ولم تشهد هذه المرحلة أعمالاً عديدة حتى بداية الأربعينيات - مع توفيق الحكيم والرائد المخضرم نجيب محفوظ - وذلك لاعتبارات منطقية تحتكم إلى نسق التاريخ والفكر.

فإذا كانت (الرواية تخضع لتبدلات المجتمع الطارئة والقارة)² كما يقول ألان روب غرييه، وتمثل الوجه الخلاسي للمجتمع، فإن روايات هذه المرحلة لم تعكس الحالة الاجتماعية والفكرية والتاريخية والذاتية العميقة للمجتمع العربي المتخبط آنذاك في وحول الاستعمار والتشتت، ولم تكن الرواية روح الشعب بناء ودلالة، لأن الرواية الخلاقة تبنى/ تتخلق بهيئة المجتمع وثقافته. أي أن رواية " زينب " وما بعدها، والتي تحمل أنساقاً قصصية أوربية، هي صورة للمجتمع الأوربي وفكره وليس فناً روائياً ينبض بروح وفكر الإنسان العربي.

من هنا جاء التضارب في تلقي هذا الجنس الأدبي في الثقافة العربية، مقابل سلطة النسق الشعري، لذلك خفت السرد العربي الخالص، وزاحمه آخر مستهلك، لم يلق في بداياته لعقود، قراء ولا نقاداً، حتى أن نجيب محفوظ يصرح في العديد من لقاءاته أنه كتب في صمت النقد قرابة العشرين عاماً³.

وهذه السمة المتباعدة بين الأثر الأدبي والقارئ، جعلت من الناقد العربي فيصل دراج يسم الرواية العربية كونها ولدت متعثرة ومعاقة، لأن فرح أنطوان كتب عملاً ذهنيًا، وزيدان كان شاهداً، ولأنه لا يوجد قارئ للرواية ولا ناقد لها، وميلادها كان

¹ سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط 1، 2004، ص 21.
² ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، 137.
³ علي شلش، نجيب محفوظ، الطريق والصدى، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1990، ص 57.

في حقل ثقافي غير روائي (حيث لم تلتق بزمان اجتماعي يحتفل بحوار المعارف المتعددة، فولدت كجنس أدبي مردول)¹. ويمكن القول، إن هذا الميلاد الشائه، لم يكن بسبب غياب الحقل الثقافي القارئ للرواية فقط، وإنما كان بسبب القطيعة مع التقاليد السردية العربية. وبالتالي يصبح التراث ومرآودته بشتى الأساليب، هو الفاصل الحقيقي للبداية والقطيعة، وإن كان نجيب محفوظ يبرر لجوءه إلى الشكل التقليدي للرواية بأسباب منطقية، يقول (وعندما كانت الحياة بسيطة ومسطحة وكانت الرواية تهتم بالحياة في حد ذاتها، كان الأسلوب الواقعي أنسب شكل لها... أما عندما تحولت الحياة إلى مشكلة لاحقاً في زمن التعقد والتحرر تصبح التفاصيل فاقدة لقيمتها)² فالروائي دخل في اتجاه جديد ومرحلة جديدة.

هي البداية الحقيقية للرواية العربية، من خلال لملمتها لذاتها، وهي مرحلة الاتكاء على الموروث كروية حدثية وفق مستندات نصية أكثر مرونة وسجالات. وذلك لتطور الوعي الأدبي/ الروائي، ولاحتماد السياقات التاريخية والاجتماعية العربية، وكان نجيب محفوظ برواياته " أولاد حارتنا " و " الحرافيش " و " ليالي ألف ليلة " وجمال الغيطاني بأعماله " الزيني بركات " و " التجليات ".

وقبلهما النص النص الريادي " حدث أبو هريرة قال " لمحمود المسعدي، كانوا قد سبكوا نصوصاً يتشابه فيها السرد بأقصى أدواته الحدثية مع أساليب وتنويعات تراثية، لهيكله خطاب روائي انفتاحي يحايط السياق الثقافي العربي، بكل توجهاته وتوجساته. خطاب واع يتأثر بالخارج، من حيث الأدوات الروائية، وينغرس في عمق التراث، ليقول نصاً يتأسس ويروم الهوية الذاتية، فالحوار وخللة السائد كانت أهم سمات الرواية العربية الأولى المستلهمة للإرث الأدبي والفكري.

فالمسعدي بريادة نصه " حدث أبو هريرة قال " والذي كتب في الأربعينيات ولم ينشر إلا في السبعينيات، حاول (التجذر في ذاته الثقافية)³ من خلال استرداد فنون قديمة وموغلّة في الكتابة التراثية العربية – الأحاديث والإسناد – وتوطئتها في نص تنسجم في معمارياته فلسفات العصر وتحولات التاريخ، وهو ما يمثل وعياً كبيراً بسبل إدراك أشكال القول التراثية. أما جمال الغيطاني فقد ترافدت في تجربته حركات التاريخ العربي – الحاضر المعتم والماضي المضيئ – والتحويلات الحدثية للخطاب الروائي، الذي هجر السرود النمطية مع حركة الرواية

¹ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 143.

² نجيب محفوظ، اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية، مجلة أخبار الأدب، مصر، ع 753 / ديسمبر 2007، ص 31.

³ توفيق بكار، ضمن تقديم رواية " حدث أبو هريرة قال " للمسعدي، شركة دار الجنوب، تونس، 1979، ص 40.

الأمريكولاتينية، التي حطمت التقاليد الروائية الأوربية المركزية وزعزعت التنظيرات السردية السائدة.¹ والغيطاني قلب موازين الاشتغال على التراث، فمتأثرا بماركيز الذي استثمر التراث الشفوي، اشتغل الغيطاني على التراث المكتوب، الأدبي والتاريخي، ووشح به سرودا روائية تنطلق من الذات نحو الآخر، وأبدع خطابات روائية متنوعة تتخذ من سحر القص العربي مرجعيات لها، وذلك من خلال التبئير على جماليات ثابتة ومتحولة. وبأعمال المسعدي ومحفوظ والغيطاني أصبح التراث العربي والإسلامي بؤرة اشتغال مهمة طالت أعمالا روائية لاحقة، لكنها وإن اختلفت في تنوع الإيقاع والأساليب وأشكال الحوار مع الإرث، فهي تتفق في قول خطاب يبحث عن الهوية الثقافية للرواية العربية.

¹ _ محمد يرادة، الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ضمن مجموعة مؤلفين، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981، ص 148.

المبحث الثاني: التراث في الرواية الجزائرية :

2_1_ أسئلة الرواية الجزائرية :

لقد تبدى لنا من خلال الرصد السابق والمساءلة، أن الرواية العربية تشكلت في نسق ثقافي ملتبس وغائم، وأن بواكيرها الأولى ولدت في سياقات اجتماعية وتاريخية هجينة ومشتتة، وأن التراث كان البداية لهذه التجربة، ثم حدث الابتعاد عن المنحى التراثي مما أدى إلى القطيعة مع النسق الأدبي. وبما أن الرواية الجزائرية العربية لحمة من جسد الرواية العربية، فإن ولادتها لم تختلف كثيرا عن ولادة الرواية العربية من حيث السياق والتأويل.

أي كانت الظروف المحيطة نفسها – القمع السياسي والاستلاب الثقافي – ولأنها كذلك يمكن القول، إن إرهابات الخطاب الروائي الجزائري بزغ بين لحظتين: لحظة القطيعة عن الموروث من جهة، والقطيعة بين النصوص من جهة ثانية¹، ولحظة التجريب الحدائي للرواية، وبين اللحظتين تأزمت الرؤى وتنوعت التيمات والأشكال.

ولما كان هذا الخطاب الروائي منبئيا على أساس القطيعة في الشكل والموضوعات، يتعذر على الدارس وضعه في نسق محدد ممتد في حقبة زمنية يتراكم فيها الإرث الروائي الذي يجلي بعد ذلك التصنيفات والمدارس وبالتالي كما يقول محمد برادة (يصعب تحديد البدايات لتشكيل خطاب فني معين، لأن هناك دوما إرهابات وبذور تهيج التربة لتبلور جنس من الأجناس الأدبية، وتلك البدايات المجهولة قد تمتح من الشفوي ومن التفاعل والمؤثرات الشعبية)².

وكغيرها من البدايات التي توسم بالتعثر والارتباك، تأتي لحظة القطيعة للرواية الجزائرية بريادة نص " غادة أم القرى " لأحمد رضا حوحو 1947، وإن كان هذا النص يفتقر إلى البنية السردية المحكمة للرواية، فإنه شكل فعلا تلك البداية الملتبسة في أفق ثقافي هجين جدا، من خلال القطيعة مع المخيال السردى العربى الجزائري، والقطيعة مع الخطاب السائد في المدونة الثقافية آنذاك، والمتمثل في الفحولة الشعرية إذا نحن استعرنا تعبير عبد الله الغدامي³، هذه الفحولة المتسيّدة على الخطاب الأدبي العربى منذ بداياته.

¹ واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2006، ص 03.
² محمد برادة، ضمن مجموعة مؤلفين، الأدب المغاربي اليوم- قراءات مغربية، اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004، ص 07.
³ عبد الله الغدامي، نجيب محفوظ، مجلة العربى، عدد خاص بنجيب محفوظ، عدد 567 / 2006، ص 45.

وتكمن ريادة نص " غادة أم القرى " في كونه اخترق العلاقة التلاحمية، التي قد تكون صدامية بين الصيرورة الاجتماعية الثقافية، وبين الاشكال الأدبية الثابتة، فتوطين السرد ضد الشعر لم يكن أمرا يسيرا، أي العقل ضد الوجدان. ولما كانت المنواليات الأدبية تخضع في تحولاتها لتغير السياق التاريخي والاجتماعي، وهي رؤية رائد السوسيونقدية ببيير زيمّا¹، سعى القول الأدبي الجزائري العربي نحو استيراد إمكانات روائية تقرأ وتحاول تفكيك تلك العلاقة الصدامية بين الذات المبدعة والمجتمع، في حراك التطور الاجتماعي والتاريخي.

وهنا تأتي اللحظة الثانية، من خلال تجريب أشكال قولية أخرى، غير أن بين القطيعة/ الولادة الأولى، والتجريب/ الولادة الثانية، امتدت فترة زمنية تميزت بالفجوات في تسريد الرواية، حيث كانت ثمة بياضات، أي وجود نصوص متناثرة تتجانس في الترهل البنائي والقيمة الفنية، مثل " الطالب المنكوب " لعبد المجيد الشافعي 1951، و " الحريق " لنور الدين بوجدر 1957، و " صوت الغرام " لمحمد منيع 1967.

وفي تلك الفترة كانت الرواية العربية قد قطعت أشواطاً مهمة في التجذر والتأسيس، على خلاف الرواية الجزائرية العربية التي كانت ماتزال في المخاض، الذي ما لبثت أن انفلتت منه بنص " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة 1971، وموازة له كتب الطاهر وطار روايته الريادية " اللاز " 1972، وهي البداية الفعلية للرواية الجزائرية، وإن تُلغّت بإيهاب كلاسيكي. فلحظت التجريب تقليدياً وسمت بمرحلة التأصيل للجنس الروائي الجزائري².

ومن هذين النصين اطردت الأشكال الروائية، مستفيدة من مرونة هذا الجنس الأدبي من جهة، ومن الصيرورة الاجتماعية والثقافية المتمثلة في الوعي بقيمة الرواية من جهة ثانية. وبين القطيعة والتجريب يتراكم الإبداع الروائي في قوالب جديدة وصلت إلى الكتابة الحداثية وما بعد الحداثية. ويمكن من خلال انطولوجيا هذه الرواية أن نرصد العديد من التيمات والموضوعات والاختلافات في البناء وفي الرؤية، لكن ضمن هذا التنوع ثمة تيمة خيطية تشد جميع مفاصل الخطاب الروائي الجزائري منذ بداياته إلى اليوم، هي موضوعة قديمة جديدة، هي تيمة العنف، بكل علاماته وتأويلاته وأشكاله.

¹ ببيير زيمّا، النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عابدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1999، ص 64.

² واسيني الاعرج، مجمع النصوص الغائبة، ص 06.

ولأن العنف/ الصراع، بين الذات والآخر، بين بنيات النص وقراءاته، بين الإئتلاف والاختلاف، بين الهدم وإعادة البناء، بين الناص/ النص والسياق، يعد سمة مركزية تجلت على السطح السردي، وطبعت الميثاق الروائي العالمي في العصر الحديث¹، لم يكن من مناص للرواية الجزائرية أن تنطبع بهذه التيمة. وداخل هذه الموضوعية تتفرع العديد من التيمات، تراوحت بين الحضور والغياب. وقد تكون تيمة الثورة التحريرية هي الأكثر حضوراً وبروزاً، والبؤرة الأكثر اشتغالا، خاصة في الأعمال التأسيسية الأولى .

حيث عمد الطاهر وطار (1936 – 2010) في " اللار " إلى معالجة الصراع بين الثورة والاستعمار من جهة، والثورة والشيوعيين وثور جبهة التحرير من جهو ثانية². وقد ظهرت تيمة الثورة مؤسلة في تقنيات جديدة وافدة، بدأت بهز ثوابت الشكل التقليدي في أعمال لاحقة. غير أن العنف تجلى في تيمة أخرى، هي نظام الحديد في أواخر السبعينيات والثمانينيات، حيث حاولت الرواية تفكيك الشائج الرابطة بين الفرد وتطور الحياة، من خلال أعمال وطار ورشيد بوجدر " التفكك " وبن هذوقة، (وكلهم حاولوا المساهمة من خلال التعامل الإبداعي في طرح أسئلة وقراءات تخلص المجتمع من جراحه المتنوعة)³.

ولقد ظهرت رواية تيمة المحنة التي امتدت في عقد التسعينيات، وبعدها تمظهرت الرواية الجزائرية بوجه جديد، تمثل في الدخول إلى العوالم المفتوحة، متأثرة بالسياق الثقافي الحداثي، حيث دخل سؤال الهوية كعلامة مركزية شيدت روايات بداية الألفية الثالثة.

¹ _ كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط5، 1981، ص 21.

² _ بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2005، ص 27.

³ _ وجيه فانوس، من دلالات تحولات لحظة النص الروائي على فاعلية الزمان المجتمعي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 15 / 2001، ص 212.

2_2 أشكال توظيف التراث في الرواية الجزائرية:

إن مستويات التعامل مع الموروث، تنطلق أساسا من بعدين: الوعي بهذا الموروث، والوعي بالخطاب الروائي، أي المعرفة بمقدرة الموروث كاستراتيجية قارئة متفاعلة، والتصور الواعي بمقدرة الفن الروائي في استحالته إلى ممكن وقارئ. ولما كان التراث في إحدى مفاهيمه الواسعة هو ما يمكن قراءته وفهمه من مقالات العرب قبل الإسلام وبعده، وفي مختلف أطوارهم التاريخية، والمقالات تندرج إجمالا في أهم مكونات الثقافة العربية الإسلامية المكتوبة، وهي الأدب والتصوف وما يصطلح على تسميته بالعلوم النقلية والعلوم العقلية.

ويلحق بهذه المكونات كل أفق ينتسب إلى الأدب الشفوي أو الانجازات اليدوية في الخط والمعمار والزخرفة وغيرها¹. وكان الخطاب الروائي هو القول المتعدد والمنفتح والمتحول، تكون العلاقة بين التراث والخطاب الروائي الجزائري علاقة جد ضرورية، لأن الرواية هي خطاب الهوية، والتراث هو مدونة الهوية.

ومن خلال هذا التشابك، حين تسعى الرواية الجزائرية لقول خطابها في كتاباتها الواعية المتأسسة على الحوار، فإنها تؤكد تجذرها في النسق الثقافي. وبذلك يصبح تثوير الأساليب السردية المتاخمة لوهج المخيال التراثي، يسرد/ يحكي قصة الرواية، ويحكي قصة الشعب مندغما في حكاية الإرث الممتد تشابها، وتندمج الرواية في سرد الهوية الثقافية بأبعادها المختلفة، وتصل الرواية إلى صورتها الحدائية بامتياز².

ومن خلال هذه الأبعاد يمثل التراث الحقل الطبيعي للرواية الجزائرية العربية، لعناصرها اللغوية والذهنية، وبالتالي يصبح (ذاكرة ومرجعا لشخصية الرواية القاعدية وتعريفا لظاهرها في العالم)³. وهذه هي العلاقة الفاعلة التي تخرج الموروث من الاستقرار إلى التجاوز بعد الإدراك معرفيا، ومن لا يعي هذه العلاقة ينساق إلى ممارسة حادثة مهزوزة لا تنأى عن نطاق المحاكاة.

فقول الذات مجردة من مرجعيتها يجابه ظلام السياق: الواقع/ التاريخ، بظلامية الذات⁴، وبذلك يصبح الخطاب الروائي مجرد استنساخ وابتذال. ولقد أشار إلى هذه

¹ _ بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، كتاب العربي، الكويت، عدد 65 / 2006، ص 217.

² _ خلدون الشمعة، إدوارد سعيد الثقافة والأدب المجازي، مجلة الأدب الثقافية، لندن، عدد 55 / 2004، ص 24.

³ _ بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، ص 218.

⁴ _ غالي شكري، مقدمات في الحداثة الروائية، مجلة المنار، مصر، عدد 57 / 1989، ص 51.

الظاهر السعيد بوطاجين فكتب (إن الحادثة التي نذهب إليها كالعَميان لا تحل مشكلة الخطاب)¹. فإلى أي مدى فهم الخطاب الروائي هذه العلاقة؟ وكيف وظّف بلاغة الموروث بين جدلية الأنا والآخر دائما في الأنساق السردية الجزائرية والعربية؟

يتبدى أن الرواية الجزائرية في بداياتها لم تدرك هذه العلاقة الجدلية، المستمدة أساسا من جدلية حضور الإنسان والرواية في التاريخ²، فوقعت في ذلك الاستلاب الثقافي معتقدة أنها تساير حركية السرد. ولكن مع صيرورة الرواية العربية والتناقضات أدرك مؤسسو ومؤصلو هذه الرواية – الطاهر وطار، رشيد بوجدر – أنهم يعيدون حادثة الآخر برؤيته الغيرية وأساليبه.

وبالتالي البحث عن إمكانات سردية أخرى، تقول الأنا والهوية. وقد يكون الروائي الطاهر وطار أول من ناولش المدونة التراثية في شقها الشعبي في روايته الريادية " اللّاز "، غير أن هذا النص كان هجينا ملتبسا، وتمظهر فيه توظيف التراث الشعبي كعنصر لاحق ومكمل للبناء الروائي³، والطابع المحلي برز في الشخصيات وقنوات الحوار والميثاق اللغوي الذي يمتح من الأمثال الشعبية.

لكن الرواية في معمارها، لم تنفلت من الإيهاب الكلاسيكي للرواية الأوروبية. غير أن وطار شحذ تجربته لاحقا وتطورت رؤيته للمحكي الروائي. وموازة للطاهر وطار كان عبد الحميد بن هدوقة يحاول ترويض الموروث الشعبي، لكنه لم يخرج عن نطاق الاستلham المكمل للبناء في جزئياته. ويمكن أن نمّح لأشكال حضور التراث في الخطاب الروائي عناوين تسمه:

أ_ بلاغة الموروث:

يتجلى هذا المظهر في أعمال بن هدوقة، إذ لم تأخذ العلاقة الجدلية الحوارية أبعادها في قراءة التراث، خاصة " بان الصبح " و " غدا يوم جديد " وخصوصا في العمل الريادي " الجازية والدرأويش " 1983، والتي استثمر فيه الروائي الأسطورة والحكاية من خلال الاشتغال على المخيلة الشعبية، في بناء يسعى تقريبا،

¹ _ السعيد بوطاجين، قضايا المحكي الروائي العربي، دفتر الأثر، جريدة الجزائر نيوز، 10 سبتمبر 2013، ص 15.

² _ جوج لوكاتش، الرواية كملحة بوجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص 37.

³ _ واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 514.

إلى مغادرة خطية الحياكة السردية للرواية التقليدية¹. حيث استحضر من السرد الشعبي العربي شخصية الجازية من نص " تغريبة بني هلال " وحاول مزجها بخصائص شخصية المرأة الجزائرية، بما اشتملت عليه الجازية من ذكاء وفطنة.

وفي الرواية ينحرف مسار حياة الجازية، فتتزوج وتصبح حبيبة، وتسود في فضاء القرية بين عشاقها. ونلاحظ من خلال الاحتياط اللازم في نمو وتسريد الأحداث نحو تأزم محدد، وهندسة تبادل قنوات السرد الأحادي واللغة المعتقدة بالألق البلاغي العربي، أن " الجازية والدرأويش " لم تكن رواية تشعبية حدثية، تأخذ فيها العلاقة التحوارية والحوارية أبعادها في توظيف الموروث الشعبي، أي أن الروائي تعامل مع التراث من منظرو بلاغي، يعلي من شأنه إلى حد القداسة.

ب_ الحكاية العجيبة وممكنات السرد:

مع الطاهر وطار في تجاربه اللاحقة سيتغير التعامل مع التراث العربي والشعبي، إذ تغدو الرواية شكلا وهيئة للهوية في المعمار والدلالة، ومتى حققت الرواية هذه السمة، تخلّق نص ينفلت من الآنية ويلازم الاستمرارية، لأن التاريخ واحد والواحد واقع. (غير أن الرؤية من زاوية الخطاب الروائي هي التي تتغير وتعدد وتتبدل بحسب السياقات الاجتماعية)².

أي أن الطاهر وطار أخذ ذلك الحوار الناقص الذي افتقد في أعمال بن هدوقة، وأعاد تشكيل الحكاية بكل خصائصها وحتى غنائيتها في أنساق القص، في رائعته "الحوات والقصر " سنة 1980. حيث يتمفصل التشاكل والاندماج والحوار بين الذات والنص والتراث، كما يتمظهر الجدل بين الغرائبي وممكنات المتخيل حين يخرق السرد نسق التراث ويهز يقينياته³، حيث يسهم هذا التوظيف في توليد الدلالات الروائية والإحالات المرجعية ويلتحم بشعرية النص.

وذلك حينما نلفي الملمح السردى يسعى إلى التجديد وكسر الرتابة والانفتاح على استثمار الحمولة الشعبية للتراث السردى العربى، من خلال تمثل حكايات "ألف ليلة وليلة " وأجوائها الأسطورية، كحضور آخر وارتواء فني بخصائص القص التراثي. دون أن يترتب على ذلك أي تمايز، بل يأخذ النص الروائي شعرية

¹ _ نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، مجموعة مؤلفين، كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، دار هومة، الجزائر، 2001، ص 65.

² _ بيبير زيماء، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ص 73.

³ _ حسن لشكر، النزعة التراثية في الرواية المغاربية، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، عدد 5/ 2009. ص 70.

الانزياح، من خلال تجريد الفضاء بسمات عجائبية تمس الشخص والاطر التي يتحرك فيها السرد (التصوف والحكاية).

وهذا المناخ العجائبي يجربه وطار لتوليد محاثات تراثية تمتزج برؤية الذات المبدعة من جهة، وتمتزج بالديني والأسطوري من جهة ثانية، فتتوالد الحكايات وتتفجر المخيلة لتضع علي الحوات في رتبة الأولياء الصالحين. وفي هذه الرواية يجرب الروائي كذلك استثمار الخيال العلمي/ الشعبي، في معمارية قرية الأعداد من خلال التزود بالحاسة السابعة عشر التي تغني الانسان عن كل شيء¹.

لكن وطار حاول في " الحوات والقصر " أن يجرب التلاقح مع التراث في جانبه التاريخي في رواية " عرس بغل " سنة 1978، حيث أعاد فتح وثائق التاريخ العربي والإسلامي المحتدم، من خلال استحضار ثورة الزنوج والقرامطة، كما استثمر البعد الصوفي في شخصية الحاج كيان. غير أن التراث في هذا النص كان جزئيا، وتظهر كبنيات نصية محفزة لتثوير السرد القصصي، وموازة لرؤية الرواية للواقع الاشتراكي الذي عامت فيه البلاد.

لكن في فترة المد الدموي الذي طفح في عشرية القرن الماضي، تراخت تجربة وطار التراثية، وتوجت بعمل يساجل التراث الصوفي سجالا حواريا برواية " الولي الطاهر يعمود إلى مقامه الزكي " 1991. إذ حاول الروائي إعادة تشكيل الواقع الصدامي والغائم، وذلك من خلال هذا المتن الحكائي المتسق بلغته المكثفة، ذات الأبعاد الصوفية، ومعمار يرشح بالمتخيل السردى العربي. وبذلك ينأى عن الابتذال والمحاكاة، وينحو نحو المعالجة التخيلية، ذات السمات التركيبية التراثية، المحملة برنين الطبيعة المتوترة للحكاية عن الذات².

وبعد هذا الترحال في العوالم التراثية، ماذا كان يريد الطاهر وطار؟ وماذا كانت الرواية تروم؟ الحوار الهوية الذات... وهل هي رحلة الكتابة الروائية؟ أم رحلة الوعي بالكتابة الروائية؟³، التي تتخلق في النسق الثقافي.

ج_ تفكيك التاريخ:

منذ بداياته الأولى – حتى باللغة الفرنسية – سعى رشيد بوجدره إلى كتابة رواية حديثة مغايرة، تخرج عن البناء التقليدي للرواية، فبين " التفكك " سنة 1982

¹ نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، ص 70.
² حسن لشكر، النزعة التراثية في الرواية المغربية، ص 71.

ورواية " معركة الزقاق " سنة 1986، تتطور الرواية الجزائرية من حيث زاوية الاشتغال أو الشدح من كتابة الذات والتاريخ، إلى كتابة الذات الممكنة والتاريخ الممكن. إلى الكتابة المضادة التي تسعى إلى خلخلة القيم والمعيّار المكرّس، والبحث عن استقلالية جديدة وواعية. ويتجلى ذلك في رواية " معركة الزقاق " حيث مناوشة التاريخ المسكوت عنه والتنقيب في الموروث المخبوء.

فالتاريخ في هذه الرواية من خلال شخصية طارق بن زياد وفتح الأندلس هو (شق فكري متكامل)¹، ولكن لا يقول الحقيقة الكاملة، وما الرواية سوى خطاب معرفي مضاد يرتق تلك الفجوات التي يتبطنها التاريخ، فيغدو المحكي الروائي في مقام الكشف والتعرية للتاريخ. وهو بذلك يفكك التاريخ والذات الحاضرة في آن واحد. فبين وطار وبوجدة في تعاملهما مع التراث/ التاريخ، يأخذ الخطاب الروائي الجزائري في دخول مرحلة جديدة هي التفاعل والحوار.

² _ عبد القادر بوزيدة، الحوات والقصر رحلة علي الحوات أم رحلة الوعي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 16 / 2003، ص. 07

³ _ بوشوشة بنجمة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 274.

المبحث الثالث: التراث والتجريب الروائي عند واسيني الأعرج:

3_1_ مقاربة لمفاهيم التجريب الروائي:

في البدء، إذا كانت الرواية الجزائرية في تعاملها مع التراث بشتى أشكاله تقوم على الاستلهام والاسترداد عند روادها - وطار وبن هذوقة وبوجدره - فإن واسيني الأعرج يذهب إلى دائرة السجال، أي المسائلة والحوار، من خلال الاستثمار الجمالي والدلالي، وهز يقينيات الثابت، للوصول إلى شعرية النص من جهة، وشعرية المرجع من جهة ثانية. لكن ماذا نعني بالتجريب، خاصة إذا التحم بمتاخمة الموروث؟ فقد يكون هو كتابة النص المتلائم بين الذات المبدعة ورؤاها وحركات السياق: الواقع/ التاريخ، أي تمثل نص يشكل اتساقا عضويا وانفصالا تصادميا في آن واحد، خارجا عن المؤلف، لكنه في جوهره يتماشى مع النسق الثقافي الذي انبجس منه.

وبالتالي يغدو تحديث الشكل رهانا أساسيا لكل تجريب واع وخلاق، حتى في تملكه للأساليب التراثية، لأن الشكل/ الأسلوب سيفرض بؤرا ودلالات جديدة بالضرورة، (فالوعي بالشكل أساس كل تجريب)¹ كما يكتب رائد التجريب آلان غرييه. كما أن الوعي بالآخر يعضد الحمولة الروائية الحداثية، من خلال الاتصال معرفة والانقطاع إدراكا، إذ يصبح التجريب استراتيجية للكتابة الروائية، استراتيجية تتجلى ملامحها في اختراق الماضي والحاضر بتقنيات متعددة، ووفق مستويات، أهمها معرفة الذات جيدا، والحفر في تجاعيد الذاكرة، ومراودة المطلق الذي لا يكتسب أبدا والذي يضمن قلق الإبداع.

وبالتالي الاشتغال على السجال والحوار الذي ينطلق من الذات أولا، وما ينسحب على الداخل ينسحب على الخارج، أي محاروة التاريخ والتاريخ الممكن، ومساجلة الواقع والواقع الممكن، فبين الحوار الداخلي والخارجي تتفتق شعرية الرواية، و(تخترق اللحظة الآنية)²، وتتجاوز النمطية.

وثمة كذلك، عنصر التجربة الذي يضاف إلى الوعي بالشكل والسجال الذاتي، والتجربة لا مناص منها لأي إبداع، تجربة الحياة والإصغاء العميق لنبضها المتجدد، لأن هذا يرسى التلاحم بين رؤية الحياة ورؤية النص. لذلك نلاحظ أن التجريب الروائي اطرده عندما انفجرت الحياة الفكرية والفنية في أوائل القرن

¹ آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص 26.

² محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد - فن السرد العربي، دار الآداب بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ص 47.

العشرين، والرواية تستفيد من هذه المنجزات لتوثق نصها الذي يحتفظ بشعريته ومناخه الخاص. وقد ظهرت ملامح التجريب الروائي نتيجة للتطورات الاجتماعية الناجمة عن اتجاهات فلسفية، حيث برزت هذه الملامح في التيارات الإبداعية والنقدية الجديدة والحداثية، وشكلت حوارات عميقة في الرواية النفسية والرواية الوجودية والرواية الجديدة¹.

ومن خلال هذه العناصر: الوعي والسجال والتجربة، ينهض التجريب في تقوية الرؤية الانفلاتية التي تبغي استكشاف شكل يتجاوز المؤلف، وبالتالي ينزع الروائي إلى خلق قوانين وطقوس خاصة لمنجزه، بهدف إبداع نص يتصل وينفصل في آن واحد. ويتجلى ذلك من خلال تجاوز المنواليات النمطية، وتفجير اللغة، وصهر المعارف في الخطاب.

ثم الاشتغال على الإدهاش والإرباك والمفارقة، بترصيع الصيغ التركيبية المختلفة، والدلالات النصية المائزة والسخرية السوداء والعجائبية الخارقة. ومن خلال هذا الوعي تشكل الرواية حداثتها وتجريبها الذي كما يقول محمد برادة (يظل ملتصقا بالنسغ الجواني الذي يتيح للذات في جميع تجلياتها أن تجابه الآخر المتعدد الوجوه: المجتمع والتقاليد والتراث ومنظومات الفلسفة والأديان)². هذه الرواية التي قد تنزاح عن السائد وتخدش ذائقة المتلقي أحيانا، وتخرق أفق انتظاره بعدولها، تسعى بهذا نحو الانفتاح والتمثل في آن.

إن التجريب بهذا مواصفات، يضع الكتابة الروائية في محك التساؤل الذي يحيل إلى البحث عن كتابة مغايرة تتأسس على مرتكز الحوار، والانتقال من مستوى الذاتية/ التراثية إلى مستوى حوار الفنون والعلوم - لأن الخطاب الروائي الخلاق في تقاطع دائم مع هذه المدونات³ - التي تتمظهر على سطح النسيج السردي وفي مفاصله. ومن وهج التجريب الدائم، يقات النص الروائي مستفيدا من الملكة التخيلية وفتوحاتها التي تنقل التموجات الوظيفية للسرد من هيئة إلى هيئة أخرى، تبدو متناقضة، لأنها متسقة مع المرجع، (وتندغم الرواية التجريبية بهذا البناء في صلب التناقض الذي يعيد تشكيلها)⁴.

¹ _ عبد الحليم عباس، التجريب في الرواية العربية الأردنية، مجلة عمان، الأردن، عدد 125 / 2005، ص56.

² _ محمد برادة، عن الحداثة والتحديث، ضمن عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 32.

³ _ رينيه ويلك وأستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1982، ص 133.

⁴ _ واسيني الأعرج، حدود الكتابة حدود التاريخ، ندوة قابس، تونس، 1993. الأنترنت.

نخلص إلى أن المعرفة والوعي بقيمة الحوار مع الذات والآخر/ السياق والتاريخ والمجتمع والتراث، والإدراك بجماليات الشكل وتحولاته، هي ركيزة التجريب الروائي.

3_2_ مرتكزات التجريب الروائي في الرواية الواسينية:

كتب نجيب محفوظ يقول (الجديد ليس هو الموضوع بل هو الفنان)¹. يركز الروائي الكبير فكرة التجديد على الفنان/ الروائي، أي الذات المبدعة، لكن دون إغفال مسافة الرؤية إلى الموضوع. فالروائي هو ركيزة الانطلاق في تدبيج النص الإبداعي، ولا يبلغ مسعاه إن لم يكن مدركا وواعيا لذته أولا، وقوامها/ السجال والهوية، ثم معرفة الآخر، سياقات ودلالات.

فإذا كان زاد الروائي باهتا، متمثلا في المعجم والصيغة والصورة والفكرة والرؤيا ومسميات الأشياء والأحوال، لا يندغم نصه في الكتابة التجديدية القائمة على التجريب أساسا، أي معرفة الأنماط القولية وعدم الارتهان إلى الأشكال الثابتة. ومتى وعى الفنان/ الروائي ذاته، اتسق مع هويته الثقافية، فيتمثل الموروث وممكناته التعبيرية الواسعة كي لا يمارس اجتلاب الرؤى الغريبة، ومن ثم تغدو الرواية حوارا لا حدود له.

من هذا الوعي، ينهض المشروع الروائي لدى الروائي الجزائري المعاصر واسيني الأعرج، تحدوه مرتكزات تسعى نحو تجديد وتثوير الكتابة الروائية الجزائرية في ظل حادثة مأزومة. وهذه الركائز تمثل العتبات المحورية لمشروعه السردي التجريبي، الثابت والمتحول، المتشعب والمطرّد، الذي يأخذ تلوينات مختلفة، واحدة في جوهرها، تنأى عن تكريس المنوال. ولأن (لكل روائي فلكه الذي تتخلق فيه نصوصه) كما يقول رشيد بوجدر²، ثمة مدارات وعوالم، تمثل الهواجس المركزية الدائمة والمتجددة للرواية الواسينية.

3_2_1_ الرواية البانورامية:

في أبسط مفهوم لها هي التنوع، كما يمكن أن نضيف لها الاختلاف، فتصبح التنوع المختلف، والتنوع يمس الشكل بالدرجة الأساسية. فمنذ أعماله الأولى " ألم الكتابة " و " جغرافيا الأجساد المحروقة " و " البوابة الزرقاء " في أواخر

¹ _ نجيب محفوظ، اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية، مجلة أخبار الأدب، مصر، عدد 75 / 2007، ص 23.
² _ Rachid boudjadra, Une tragédie grecque des embarqués de l'histoire, l'iverEscq,P 22.

السبعينيات، إلى سيرته الذاتية " سيرة المنتهى " 2014، يراود واسيني الأعرج خلاسية الكتابة الروائية، ممارسا فيها حداثة سردية مطردة، تنطلق وتتمحور في أقانيم ثلاثة هي (المعرفة/ الحرية/ الحب).

فتبرز بذلك حساسية جديدة تجاه الذات والوجود، حساسية تفكك تعقيدات الرؤية بأدوات جديدة (لأن الحياة والكتابة في تجدد دائم)¹ . لذلك يصنف واسيني الأعرج ضمن رواد المدرسة الروائية الجزائرية الجديدة – وإن كانت الآن في الجيل الثاني بعد المؤسسين والرواد- التي تقوم على القطيعة مع الأشكال والمنواليات التقليدية والقائمة. وتغامر – لأن الكتابة في تصور واسيني نوع من المغامرة – نحو البحث عن نص مغاير لا يستقر على شكل محدد، أي كتابة تزرع قداسة اللغة وتهز يقينياتها.

بهذا الطرح تغدو سردية التجريب الروائي الواسيني، تنتسب إلى نسق روائي وتتجاوزته في آن واحد. فهي رواية (تبحث عن حيثيات كتابية جديدة تعلن انتمائها إلى نسق من الكتابة العربية)². كما تنفتح على محاور ثقافات العالم، موحدة – الرواية الواسينية – كل ذلك في نص يجمع شتات الأسئلة، أسئلة الإبداع، وأسئلة الذات الكاتبة، وأسئلة الوجود، لتطرح تساؤلاتها الخاصة تجاه الهوية والذاكرة والثقافة. هذا ما تمور فيه الرواية الواسينية التي تنبجس من قطبين متجاذبين متقاطعين : الزمن والأنا، أي الزمن/ التاريخ، والأنا/ الهوية. فيتناسل من الزمن: السياق والتاريخ والواقع، ويتفرع من الأنا: الهوية والتراث.

ولأن (السرد يرتبط بالتاريخ والأنا)³ كما يقول بارث، يتوزع هاجس الزمن/ التاريخ، ومساءلة الذات/الموروث على جميع المدونة الروائية لواسيني الأعرج، ضمن مشروع مؤسس، يظهر منذ بواكير الأعمال التي تتكئ على الموروث السردى العربى والشعبى، في محاولة لاسترداده لا من موقع المحاكاة، لكن من موقع المساءلة، مثل " نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري " 1982، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية " 1993.

¹ إدوار الخراط، مجالدة المستحيل – مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار البستاني، مصر، ط 1، 2005، ص 21.

² أدونيس، ضمن عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل – قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، المغرب، 1998، ص 247.

³ رولان بارث، التحليل النصي، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ط 1، 2009، ص 37.

كما تأخذ هذه البانورامية شكلا آخر، هي الكتابة المعارضة للتاريخ في رواية "كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد" 2004. ليعود إلى مناوشة الميثاق التاريخي العربي المعاصر في "رماد الشرق" 2013 بجزئها في رواية ملحمة.

بهذا الزخم الروائي الذي يقرأ التاريخ العربي القديم والحديث، لا ينفك الناص من ترصيع نصوصه بأساليب السرد العربي التراثي، عتبات وأنساقا معمارية، وهو احتفاء يعكس شغفا عارما بالتنوع وقول الهوية. حيث تتمظهر البانورامية في تأنيث الرواية بصيغ كتابية أخرى، تتجلى في "طوق الياسمين" و"سيدة المقام" و"البيت الأندلسي" و"أصابع لوليتا" و"مملكة الفراشة" من خلال الانفتاح على الإرث العالمي: موسيقى وفكر وتشكيل وتاريخ.

وضمن هذه الكتابة الحداثية المتشعبة والمطرودة يمكن أن نتساءل (هل يكتب الروائي نصوصا عديدة؟ أم يكتب نصا واحدا هو تنويع على إيقاع النص الأول؟)¹. أي هل هذه النصوص تمثل عوالم مختلفة؟ أم هي مدارات تتخلق في فلك واحد. وهكذا كان شأن رواد فن القص، فالعزلة كانت فلك ماركيز، والألم الإنساني أوحى إلى دوستوفيسكي، وكافكا كتب العالم حلما فوضويا، ولم يبرح نجيب محفوظ حارته، ومثل الزمن/ التاريخ هاجسا محوريا لأعمال الغيطاني، وهكذا ترقش الرواية البانورامية الواسينية، متعددة في واحد.

3_2_2_ شعيرة الخطاب/ شعيرة الرواية:

في شعيرة النص الروائي الذي أصبح ملازما للكتابة الحداثية، يمكن أن نستند إلى هذا النص الفوقي² لواسيني الأعرج، يقول (الرواية تشتغل على اللغة الشعيرة، لكنها تنزع عنها شعيرتها الزائدة فتحولها إلى شعيرة سردية، وتبقى مع ذلك محافظة على قوتها الرمزية والإيحائية، ففوة الروائي/ الرواية هي التي تشعر وأنت تقرأها بأنك في عالم شعري، لكن ضمن نسق سردي)³، يفتح هذا القول على رؤية حداثية لإيقاع الخطاب الروائي التجريبي، الذي يراهن على شعيرة السرد كتمظهر للرواية الجديدة .

¹ خوسيه ساراماغو، ضمن جمانة حداد، صحبة لصوص النار – حوارات مع كتاب عالميين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2007، ص 73.

² النصوص الفوقية تدخل ضمن اشتغال النصوص الموازية التي تسبق النص، وهي من أهم العتبات النصية، التي تخص الحوارات والملاحق، والتي أرسى قواعدها جيرار جينيت، سنفضل هذا لاحقا في الجهاز النظري.

³ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج – حوارات، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2009، ص 67.

إذ أن هذا الطرح ظهر مع المد النقدي الجديد، وما بعد الحداثي، بدءاً بالشكلانيين الروس الذين بحثوا عن أدبية الخطاب، مروراً بتطور المنجزات النقدية مع بارث وتودوروف ودريدا وروب غرييه. لكن الإرهاصات الأولى تبدّت مع باختين الذي يرى أن الخطاب الروائي لا يستحق هذه التسمية (ما لم يكن خليطاً من المحكي والنشيد ومن أشكال أخرى)¹ ، أي أن شعرية النص تكمن في حواريته.

بهذا، نلّف أن الرواية منذ باختين، لازمت الشعرية كإحدى مفاهيمها الضرورية، فيما يخص المعايير الجمالية والدلالية لهيكلة الخطاب الروائي، لكن الرواية الحداثيّة اندغمت وفق الطروحات الحداثيّة في الشعرية إلى حد التماهي والتفاعل، ومع ذلك لم تفتقر إلى التناص والتجزأة، وهو ما نجده في عوالم كونديرا وكافكا وماركيز.

من هذا الوعي بشعرية الإيقاع، أو بـ (الشعرية النصية)²، ينهض المنجز الروائي لواسيني الأعرج، لترهين الشعري والسرد في تفاعل جزئي وتماه نسقي، أي أن بذخة اللغة الشعرية بتفجير مستوياتها تسربل الرواية معمارياً، حيث تتمظهر في تجليات الانزياح اللغوي *écart*، من حيث تحريك طاقات اللغة وشحذ شحونتها، من اللغة القاموسية إلى اللغة المشعّنة. وهو ما نتلمسه في التركيب اللغوي في روايات واسيني الأعرج، حيث يسعى إلى نحت العبارة، فيمارس نحت نص داخل نص لتكثيف اللغة.

وقد يصاغ ذلك من خلال البحث عن كينونة اللغة الأولى من حيث الصفاء والزئبقية والخلاسية، وهو ما يتجلى في أغلب روايات واسيني الأعرج، خاصة الأعمال ذات الرؤية التراجيدية التي تعالج الواقع الملتبس، مثل " شرفات بحر الشمال " و " سيدة المقام " و " سوناتا لأشباح القدس ". من هذه الإنزياحات المتجلية على سطح اللغة، ينزاح البناء السردى نحو الإيقاع الشعري³، حيث تهيمن الوظيفة الشعرية على السردية، في مستويات اللغة وطبقات البناء السردى. ووفق هذا المعمار، تتجرد الرواية الواسينية من (الشعرية الشكلانية)⁴ التي أرساها تودوروف، إلى (الشعرية الوظيفية)⁵ التي تؤدي إنتاجية النص من خلال جدلية

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 04.

² يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص 202.

³ الطاهر رواينية، سردية الخطاب الروائي المغربي الجديد – مقارنة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1999/2000، ص 217.

⁴ تودوروف تزيفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص 12.

⁵ جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 07 – 08.

الأثر والقارئ، أي مراعاة أحوال المتلقي الذي يروم انفتاح النصوص وتداخلاتها في علاقاتها التركيبية.

بهذا الطرح، تحقق الرواية حداثيتها بهذه الشعرية من جهة، وبإسقاطها مقولة الأجناس الأدبية وتعويضها بمقولة النص من جهة ثانية. وهذا الإيقاع الشعري يطرح على أغلب أعمال واسيني الأعرج، في تمويه سردي/ شعري، لا يقنن الإبداع ولا يكرر الصيغ النموذجية. ولا تحقق الرواية شعرية الإيقاع إلا بالاشتغال على كامل بنيات النص، بدءاً من حواس اللغة: الأصوات والكلمات والتراكيب، إلى الأنساق السردية، متمثلة في التجاورات والتناقلات والإحالات، وبذلك يبحث الروائي عن شعرية الخطاب داخل شعرية اللغة، ليتجلى المناخ الشعري للرواية¹.

إذ أن اللغة هي الذخيرة الأولى للروائي، والذخيرة الحية كذلك، وهي مالكة هويته وبوتقة حساسيته وأحاسيسه. والروائي الذي يتقن جيداً الفكرة وهندسة البناء والتمثيل، وتضعف علاقته باللغة لا يصل إلى إيقاع الرواية الحداثية، لذلك إذ نقرأ في المدونة الروائية لواسيني الأعرج من مثل " مصرع أحلام مريم الوديعة " أو " سيدة المقام " أو " طوق الياسمين " أو " أصابع لوليتا " نلفي ذلك النبض الشعري على مستوى البناء النسقي للسرد، الذي يهيكل الدلالة ويصوب الرؤية، باستراتيجيات حداثية واعية. فبين " حارسة الظلال " و " البيت الأندلس " تنزاح إيقاعية السرد لاستنطاق روح اللغة والذات في آن واحد، أي أن اللغة المتحررة تعضد المعمار السردي لتحقيق شعرية الإيقاع الروائي.

فالرواية الواسينية تتحس – لتبني جمالياتها – اللغة الشجية والشجن التصويري، إذ الإيغال الشديد في توشيح النص بهذا الطفح الشعري، لكن قد يكون هذا الإيغال في بعض الأعمال محل قراءة ونقد، لأن هذا الترصيع ينأى بالنص الروائي عن إحدى أهم خصائصه، وهي التنقيب في تفاصيل الأشياء الصغيرة، والرواية فن التفاصيل، وهو ما يبعدها كذلك – هذا الرقش الشعري – عن قصديتها وجمالياتها.

وقد لا تتحقق جماليات النص بالاشتغال على البناء الشعري فقط، بل كذلك بالصدام والتنافر اللغوي والتضاد والانفصام والتنوع والعدول والنزوع، لأن هذه السمات هي سجال الذات المبدعة مع السياق/ الواقع والتاريخ، وشعرية الحقيقة التي تتطلب أحياناً، الكثير من الوهج اللغوي، أي استعمال (اللغة المضيفة)² كما

¹ بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، ص 217.

² عبد الله حمادي، ضمن أندينوزا، غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، ترجمة عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983. ص 17.

يسمىها عبد الله حمادي في كتابات ماركيز. هذه اللغة التي تحاكي وتكثف الحقيقة – التي لا قرار لها- في اليومي والذات والتراث، وهي لغة واقعية وحية وتكاد تكون مباشرة، لكنها في تركيب/ نسق شعري يسر بلها، يتميز بالتراكم والانثيال. لقد حققت الرواية الواسينية هذه الانزياحية حيناً، وحاولت أحياناً أخرى.

3_2_3_ هوية المكان/ هوية النص وتحولات الكتابة:

ضمن سياق البحث الدائم والتجريب المتواصل للسردية الواسينية، يأتي المكان بفضاءاته أو أفقيته ليشكل ركيزة أساسية في روايات واسيني الأعرج، ليس كعنصر بناء للرواية بالمفهوم التقليدي، وإنما يحضر كفضاء شغف وتماه مع العمل الأدبي حد التخيل والهيام. ولأن الكتابة الروائية الحداثية (تحول في تحول)¹ كما تقول يمني العيد، تتبدل هيئة المكان وروحه في جسد النص الروائي الواسيني على صورتين: من إطار يؤثث سياق النص، إلى روح تتعشقها الذات الكاتبة، ومن معمار جامد، إلى هندسة تشاكل هيكل الرواية.

لقد شغف واسيني الأعرج بالبحر وبالمدينة كمكانين/ ركيزتين تترافدان في بنية السرد جمالاً ودلالة، وهذا الاحتفاء لا يعود إلى كون الرواية هي وليدة المدينة، أو (بورجوازية المدينة والمدينة)² كما قعد لوكاتش والمنظرون الأوائل للرواية، وإنما هو شغف يعود إلى فضاء الحرية التي التمسها الروائي في هذين الفضاءين. حيث يصبح رحاب المدينة مكاناً شاسعاً تراوح فيه الذات فعل الحرية في كل شيء وبكل ارتقاء.

ومن علاقة الهروب من القرية إلى المدينة/ الحرية تتوطد علاقة الحب الذي يصل حد حب المتصوفة، لذلك تظل المدينة/الحرية مرفأً وخياراً يرومه الروائي القادم من القرية، يقول واسيني الأعرج في علاقته بالمدينة (إنها مدني الفاضلة، والعلاقة بالمدينة هي علاقة الحب الكبير الذي يبني على المشاكسة والالتباس)³، وهذا الالتباس يصبح خلفية محورية للقص الروائي، إذ يتلفع السرد بسمة الالتباس والخلاسية.

الصورة الأخرى، هي بناء الرواية على هيكل المدينة، ويشغل واسيني الأعرج على هذه التقنية الحداثية كثيراً، والمتمثلة في ذلك التماثل بين النسق الروائي والنسق العمراني، أي التعقيد.. الدروب.. الحرية.. السجال.. العنف.. الجنس.. الفوضى..

¹ يمني العيد، الكتابة الروائية العربية، مجلة الطريق، لبنان، عدد 06 / 1996، ص 157.

² جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ص 37.

³ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدثت واسيني الأعرج، ص 29.

الأصوات.. الكثافة.. التناقضات.. وتترزعزع بنية السرد وفق حلزونيّات المدينة. وهذه سمة لازمة الرواية العربية الجديدة – أعمال نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وحيدر حيدر ورشيد بوجدره - حتى أصبحت العلاقة عضوية بين الرواية والمدينة، سماها سعد البازعي بـ (نثر المدن)¹.

وهذه المشكلة تتجسد جماليا ودلاليا وبهيكلية واضحة ومتسقة في " البيت الأندلسي " 2010، بين معمار الرواية والبيت/ العمارة الأندلسية، باتساق يشمل كامل البنيات، من الأعمدة الخارجية/ العتبات، إلى مفاصل النسيج السردية، كما تمس التعقيد والتناظر والتركيب والأصالة والحدّثة، وهذا يعود إلى عنصرين: نباهة ووعي الروائي بالكتابة الحدّثية الخلاقة، وإلى الممكنات التي تتيحها الرواية.

وأغلب – إن لم نقل – روايات واسيني الأعرج تمور أحداثها في المدن، سوى "نوار اللوز " وبعض الأعمال القصصية الأولى، لأن النص الروائي لم يتخلص إذّاك من رواسب وترسبات القرية. وهذه الظاهرة : الكتابة على هيئة السياق سواء كان معمارا أو موسيقى، هي تقنية أبدعها الروائي الكولومبي غارسيا ماركيز بامتياز، وتبعه أغلب كتاب أمريكا اللاتينية. وتأثرا بالرواية الأمريكية اللاتينية – والتي أحدث ثورة عارمة في الكتابة الروائية العالمية منذ بداية ستينيات القرن العشرين- يتشكل النص الواسيني في ائتلاف كبير، من حيث الفوضى والتشظي والتجزأة ظاهريا، والاتساق داخليا، والغربة والاغتراب ضمّنيا.

كما أن هذه الهندسة السردية تحاول من جهة أخرى تضميد جراحات المدن العربية/ الجزائرية المشتتة، والتي تمثل نمط التضاد بامتياز، ومن هنا نشأت العلاقة الأخرى وهي الشجن في الكتابة نتيجة (ظاهرة المدينة في غربتها)² كما يقول البازعي. وبين جدلية الحرية والاغتراب تكتب الرواية الواسينية نصا يحاول الولوج إلى عمق المدينة، أي يتفجر السرد من ذلك التناظر بين الحرية/ الحياة، والاغتراب/ الموت، وتخرج الرؤية إلى العالم من ثقب المدينة في جانب العلاقة بالمكان.

ف نجد السرد يتشعب حد التتويه في جدائل كثيرة، خاصة في " شرفات بحر الشمال " و "البيت الأندلسي " و " مملكة الفراشة " مجسدا الاستبصار الداخلي لجدلية الحرية والاغتراب، يقول واسيني في هذا السياق (وإذا لم نفهم هذا التناقض المتأصل في الانسان الممزوج بهاجس الحرية، لا يمكن فهم العلاقة المتناقضة، فلا

¹ _ سعد البازعي، نثر المدن، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2009، ص 10.

² _ المرجع نفسه، ص 59.

مكان يمنحنا الحرية كالمدينة وعندما تسرق منا الحرية تصبح أجسادنا هشة كجناحي فراشة¹، فالتنافر والحرية والشجن علامات الرواية الواسينية، ومؤشرات على المدينة.

ثمة فضاء آخر تزخر به هذه التجربة، هو فضاء البحر، إذ تنتشع الرواية الواسينية به. وإذا كانت المدينة هي أرض الرواية الواسعة، فإن البحر سماؤها، كصورة موهلة في التخيل الجمالي الحر، ودائمة الظلال والحضور. ولا يمثل فضاء البحر في روايات واسيني الأعرج مسرحاً للأحداث، بقدر ما يمثل رؤية إلى الأحداث، رؤية إلى الحياة الأخرى التي تصبو إليها الرواية وتتوخاها في كل سياق سردي. لذلك يصبح البحر كما يقول إدوار الخراط (مقابلاً أو رمزاً أو شفرة للأم أو الحبيبة، أي الأبدى الدائم)². هو أسطورة حقيقية يتنفس فيها المتخيل، لذلك نجد أن كل ما يحمل قيمة جمالية في الرواية يحيل إلى البحر، فهو الحرية في وجهها الآخر الدائم القوي الواقعي. وبالتالي يغدو المكان بعلامتيه: المدينة والبحر، بعد أن كان هوية للنص، يصبح هوية للذات كذلك.

3_2_4 الشخصية النموذجية:

يقول آلان روب غرييه (لقد سجل موت الشخصية أكثر من مرة، وقام بهذا أعظم النقاد وأكثرهم جدية)³. هذه مقولة لأحد أهم المجرّبين في الرواية الجديدة، الفرنسية تحديداً، يسايره فيها رواد هذا الاتجاه: كلود سيمون ونبالي ساروت، وموجة الكتابة الخاضعة والمتأثرة بالمد البنيوي الذي قتل المؤلف نقداً. لكن الروائيين بعدهم أسقطوا الشخصية عمداً وإبداعاً، لذلك لم تلق الرواية الجديدة صدى وانتشاراً لدى القراء وحتى النقاد. وهذا ما تداركته الرواية الحداثيّة، من حيث الاحتفاء بالشخصية، ليس من منظور الرواية التقليديّة، رواية القرن التاسع عشر، وإنما بطريقة عكسية تماماً.

والروائي واسيني الأعرج بما أنه يندرج ضمن تيار الرواية الحداثيّة، استفاد من التجربة العالمية من حيث تكريس النموذج الروائي على صعيد الشخصية، أي تمثّل الشخصية، التي قد تكون رمزا وليس حقيقة بالضرورة، حيث يركبها الروائي ويحيل عليها العديد من القيم والمعاني التي تندرج في إطار حضور السياق الاجتماعي والتاريخي، شخصية تمثل الهوية الثابتة من جهة، والهوية الممكنة من

¹ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تكلم واسيني الأعرج، ص 30.

² إدوار الخراط، مجلدة المستحيل - مقاطع سيرة ذاتية للكتابة، ص 48.

³ آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص 34.

جهة ثانية، من حيث ما يرنو إليه الروائي، لذلك كان فلوبيير يكرر دائما أن مدام بوفاري هي أنا¹.

وهو ما نلاحظه في سعي الروائي واسيني نحو خلق هذا الكائن الذي قد يتبطن الأنا والذات المبدعة كثيرا. وقد يتخلق كنموذج أعلى، أي عكس النمذجة، وقد يحمل هوية الناص. وهو ما نجده في الرواية العالمية ممثلا في شخصية " زوربا " لنيكوس كزانتزاكي، وأعمال سارتر في شخصية الوجودي، وكامي في " الغريب" والطيب صالح في شخصية العربي المشتت على حواف صراع الحضارات.

في منجز واسيني الأعرج تبرز شخصية " مريم " بأشكال ومسميات مختلفة في أكثر من عشر روايات، وقد لا يذكر القارئ الرواية الواسينية إلا ومعها شخصية "مريم"، فهذه التركيبات ارتبطت وثيقا بشخص الروائي واسيني، يقول (مريم هي عجيبة من أشياء مني، عجنت فيها مجموعة النماذج التي عرفتها، فهي شخصية وتركيب، وأسميها الشخصية التركيبية)². غير أن تكريس شخصية الأنثى في محكي واسيني، يحيل إلى تساؤل آخر، يندرج ضمن الصراع الدائم بين الخطاب الذكوري والخطاب الأنثوي في الحضارة والكتابة العربية. كما أن هذا الحضور الشعري والكثيف، له خلفيات دينية واجتماعية أثرت في مخيال الروائي

3_2_5_ اللاتجانسية بين السيرذاتي والسرد الروائي:

يقول واسيني الأعرج (أنا أكتب حياتي قطرة قطرة، ولكن حياتي التي عشتها، وحياتي التي يمكن أن أعيشها، أو الحياة التي خسرتها)³. من خلال هذا النص الفوقي ندرك سلفا أن الكتابة الروائية عامة، والواسينية خاصة، تقع بين الكائن والممكن، بين الواقع والمختل، بين الحاضر والغائب، بين الحقيقة وغيرها. وهذا ما يحيل إلى (التجانس واللاتجانس في النص الروائي)⁴، من حيث التلمسات التي تكتبها الذات المبدعة عن نفسها وعن الآخر/ السياق. وكما كتب فيصل دراج (لا تخلو الكتابة الروائية مهما كان نوعها من السيرذاتي)⁵، خاصة في الرواية الحديثة.

تتأخم الرواية الواسينية إيقاع السيرذاتي في ترقيع إيقاعها، وهذا الحضور ينطوي ضمن فلسفة الكتابة السردية، من حيث الالتحام بالسياق/ الواقع والتاريخ،

¹ كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ص 37.

² واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تكلم واسيني الأعرج، ص 59.

³ المرجع نفسه، ص 61.

⁴ فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية في المغرب، دار الفنك، المغرب، 1989، ص 56.

⁵ فيصل دراج، النص الجميل مأساة المثقف النبيل، مجلة الطريق، بيروت، عدد 05/ 1995، ص 116.

حتى وإن سعى القص إلى كتابة الماضي فإنه يكتب سيرته. إذ لا يمكن الفصل مطلقاً بين النص والناص، وعندما تتوغل الكتابة في الآخر تجد نفسها تصوغ ذاتها بهذا الآخر، بطريقة أو بأخرى. وهذا التوغل والحفر سواء في الواقع أو التاريخ، يسم الكتابة بحقيقتها أي مؤشر على المعادل الموضوعي، لأن السياق هو الذات بصفة عميقة وفاحصة. ولقد قبض سارتر على هذه الرؤية/ الحقيقة عندما قال (الواقع هو العين التي تراه)¹، وبهذا المنحى يتداخل الميثاقان السيرذاتي والروائي، تداخلاً عضوياً.

ويمكن استشفاف هذه التقنية في محكي واسيني من خلال تفكيك/ قراءة النص، أو فك العتبات المعلنة، إذ كتب الروائي نصوصاً سيرذاتية بصيغة وهندسة روائية، من أهمها رواية " ذاكرة الماء " 1997، قال الروائي (ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية)². كما نجد هذا الرقش في " شرفات بحر الشمال " و " طوق الياسمين " بجلاء وبتقنيات مختلفة، سواء عن طريق الرسالة، أو الرحلة، أو المذكرات.

وهي منواليات كتابية تعزز تجربة اللاشكل واللاتجانس في الرواية الحداثية، والتي تشتغل أساساً على تعدد الأصوات وثنائاتها. ولقد لاحظ وبحث باختين هذا الفرق بين أعمال تولوستوي وروايات دوستوفسكي ذات البعد السيرذاتي، فوسم الأولى بالرواية المونولوجية، والثانية بالحوارية، كما هي نصوص واسيني الأعرج، التي تحاول قول العالم والحقيقة من خلال قول الذات.

ولأن العلاقة بين العالم والذات في الكتابة علاقة متداخلة ومتكاملة وعضوية جداً، فإن أيًا منهما لا يكتسب أهميته وكيونته إلا من خلال الآخر³، إذ السيرذاتي لا يكتسب معنى مبرراً إلا من خلال تضافره مع السياق/ الواقع والتاريخ، تساوفاً وتجاوزاً. فأيهما – في منجز واسيني الأعرج - أكثر واقعية وحقيقية السيرذاتي بكل تفاصيله وتناقضاته، أم السياق؟ إنهما الإثنان معاً، ولا يكمن أن تتحقق هذه الشعرية إلا بعنصر التخيل، سلطان الكتابة الروائية ورهانها الفعّال.

1_Jeannet Colombel , Sartre – Textes et débats, Tome 2, le livrer de poche, Paris, 1986, P 483.

² واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدثت واسيني الأعرج، ص 61.

³ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 71.

3_2_6_ الرؤيا/ الرؤية التراجيدية :

يقول واسيني الأعرج (الرواية عندي تراجيديا، تقول تاريخا نقرأه اليوم بكثير من الألم)¹. هل الرواية تراجيديا؟ هل الأدب/ الفن مأساة؟ إن الرواية الواسينية خطاب حدائي بميزات ودينامية تقوم أساسا على التجريب المتجدد، والذي يمس كل المعايير والقيم، وهذه المعايير ليست جديدة طارئة، بل هي قديمة قدم الحياة ذاتها. ولما كانت الرواية تتقاطع مع الخطاب الفلسفي في سؤال الكون والوجود، تعين عليها البحث في الأسئلة القديمة/ الجديدة بأدوات الفن الجديدة، لقراءة الثابت والمتغيرات.

وتتوهج آليات الفن بألق يساير حركية السياق، لذلك طرح ميلان كونديرا السؤال الجوهرى التالي (ما سر الوجود؟ وأين تكمن شعريته؟)². وبالتالي تنطلق الفلسفة والرواية من سؤال واحد، والاختلاف يكمن في الأداة والرؤية، فالأولى تبحث عن الأسباب والمسببات وتجيب، في حين تبحث الرواية عن شعرية الأسباب وتسأل، في كل الأحوال والقيم، حتى في معالجة المأساة والموت، وهذه طبيعة الفن/ الرواية منذ أن نقض الإغريق الكوميديا والتراجيديا.

وتأخذ التراجيديا بعد المأساة في الرواية/ في الرؤية إلى الذات الزائلة، وفي الرؤيا إلى العالم المتحول، وما ينسحب على المأساة ينسحب على الحزن وأغراضه، فتنمظهر المعالجة مغلفة بمسحة مأساوية في الأسلوب والصيغة الروائية ومقاطع اللغة. والتراجيديا موضوع قديمة في الفن/ الأدب، متجددة في الرواية لاعتبارين:

الحياة في سيرورة تراجيدية، والرواية تحاول القبض على هذه السيرورة، لذلك تغدو الرواية في سيرورة مستمرة، يقول باختين (إن المسائل التي تعالجها الرواية جديدة وخاصة، وما تتميز به هو إعادة النظر المستمر في المعايير والقيم)³. وبهذا الطرح يغدو مدار المعالجة محبوك بين محورين: ثابت ومتحول – إذا استعرنا تعبير أدونيس – أي الحياة مأساة ثابتة، والرواية تراجيديا متحولة، ومن الاحتدام والتفاعل بينهما يبدع الفن الخالد، الذي ينحو منحى الديمومة وتجاوز الأنية.

وأغلب كتابات الرواية تنسج في مدار المعالجة التراجيدية، من خلال مناهضة مأساة الحياة المتمثلة أساسا في الموت، لذلك تصرّ الرواية على اصطباغ لحمتها

¹ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 12.
² ميلان كونديرا، ضمن عصام محفوظ، عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1998، ص 154.
³ ميخائيل باختين، الملحمة والرواية – مسائل في المنهجية، ص 55.

بالظلال المأساوية لتأكيد حقيقة الموت من جهة، وأحقية الفن من جهة ثانية، يقول نجيب محفوظ (مدامت الحياة تنتهي بالموت فهي مأساة)¹. وينضاف إلى هذه الحقيقة تراجيديا السياق/ الواقع والتاريخ، وهو ما يعضد الممارسة التراجيدية في الرواية من منطلق الرؤية إلى الفن والرؤيا إلى الحياة.

من هذا المرتكز، تتوَّشَّح الرواية الواسينية بتيمة الصبغة التراجيدية، في رواياته كلها، ولا يمكن أن نستثني رواية واحدة، حيث تتراقد الرؤية إلى الفن والرؤيا إلى العالم – في وعي ولا وعي الروائي - وتتلاحمان تلاحما عضويا في توجيهه وتقطير التبئير الروائي، وهو ما يجعل السرد في تثوير نحو ممارسات نصية محددة، تتألسب من خلالها الرواية وتتطبع التجربة ببصمة أسلوبية مميزة.

فالروائي مسكون بهاجس الحزن الذي يسم السردية والشعرية العربية منذ القديم، لخلفيات تاريخية وهالات واقعية رجراجة. لذلك يرسى واسيني الأعرج يقينيات المعالجة الجمالية للحياة العصبية، منطلقا من كون الرواية أداة ووسيطا لمناهضة وصراع الفناء، بمظاهر الحياة، والمتمثلة في كون الفن خلاصا من جهة، ورصد شبقيات الحياة من جهة ثانية.

وتتجلى هذه الرؤيا إلى الوجود والرؤية إلى الرواية من فواتح النصوص: عتاباتها، عناوينها، فنلفي العناوين التالية " مصرع أحلام مريم الوديعه " و " ضمير الغائب – الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر " و " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية " و " سيدة المقام – مرثيات اليوم الحزين " و " رماد الشرق " و " أنثى السراب "...

وكلها أعمال تعمل عناوينها كمؤشرات على المعالجة التراجيدية، من خلال فعل التأويل والقراءة السطحية. وتتنوع هذه المعالجة وتختلف في التوزيع الأفقي للسياق، فيذهب الروائي إلى التاريخ العربي الإسلامي، ويلحق فواجهه وأهواله، ويستدرجها إلى الحاضر في نسق مستمر، راصدا سطوة الموت في زمن المحنة الجزائرية، وكذا يفكك زوال المساهمة العربية في حركية التاريخ المعاصر.

إن المعالجة التراجيدية من أهم سمات الرواية الواسينية، في بعدها الحداثي المحايث لتحولات الرواية في ثبات السياق المتبدل ظاهرا. فمأساة الحياة العربية الجزائرية مأساة منبجسة من ضخامة إنجاز التاريخ من جهة، ومن الركود الحضاري المعاصر من جهة ثانية. ومن خلال التناغم بين الصيغة الروائية

¹ _ نجيب محفوظ، ضمن علي شلش، نجيب محفوظ الطريق والصدى، ص 53.

المسرلة بأجواء المأساة والسياس، تحقق الرواية وجودها وكيونيتها. فالرواية هي نبض الذات في تبصرها إلى داخلها، وفي محايتها للسياق، ومن هنا تصبح الرواية ضرورية التلوين والتساؤل الدائم¹.

لذلك تطرق الفن/ الأدب وتساءل منذ القديم في مسائل التراجيديا في روائع الأعمال الخالدة، ملاحم الإغريق، المعلقات العربية الجاهلية، شكسبير، وهي نفسها الأسئلة التي تطرحها الرواية الواسينية، حقيقة الوجود.. شعرية الموت.. الدماء في التاريخ.. القهر والفقر.. القمع.. وكلها علامات للمأساة، فبين الرؤية التراجيدية للفن، والروايات المأساوية للوجود، تتسامق الرواية الواسينية لتضيف رؤيتها الحداثية.

3_2_7_ الكتابة وإعادة الكتابة :

في سياق التجريب الروائي ومداراته، تواصل الرواية البحث والمناهضة وابتعات الرؤى والصيغ المتجددة واستكشاف الرهانات السردية الموجهة للوظائف البنائية والدلالية والجمالية. ومن خلال التنقيب في الحياة، تنقب الرواية عن شعرية الوجود، ببحثها عن ذاتها التي تضمن لها قولها والنأي في الانصهار في الآخر وممكناته القصصية، وهي سمات الرواية الحداثية بامتياز. في هذا المعطى تتجلى دينامية أخرى وتجربة أخرى، قد تكون فريدة في المدونة الروائية الجزائرية والعربية، هي مسألة إعادة الكتابة. حيث نجد الروائي واسيني الأعرج يعيد كتابة نصوصا روائية كان قد صاغها من قبل، في إطار التعالق النصي².

وفي مسألة إعادة الكتابة، نتساءل هل هي طبيعة وخاصة الرواية الحداثية لمراجعة وابتعات الذات من جديد؟ أم هي ضرورة فنية؟ فعندما يقول واسيني الأعرج إن (الكتابة هي الحياة، حتى لو كانت داخل الألم والانكسارات، والجميل فيها أنها مشروع مفتوح دائما على أفق جميل، فأنا موجود بفضل الكتابة)³، تصبح الكتابة الروائية وجودا وحياة ومشروعا واحدا، وهذه هي العناصر المؤثرة لحكاية الكتابة الواسينية، كتابة/ حياة تذهب نحو الوله الصوفي الذي يفتق فيه الروائي الجمال المفقود، والألم الدائم. من هنا أعاد الروائي كتابة رواية " وقع الأحذية الخشنة " الصادرة عام 1981، في نص أكثر شفافية وفنية وحداثية هو " طوق الياسمين – رسالة في الصباغة والعشق المستحيل " الصادر عام 2006، أي بعد عشرين عاما من مخاض التجربة. لماذا؟

¹ بيبير زيماء، النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص 219.

² من أنماط المتعاليات النصية التي ضمنها جيران جينيت نظريته في التعالي النصي وتفاعل النصوص فيما بينها، سنقصل في هذا لاحقا.

³ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 67.

فلسفياً، لا تسعى الكتابة الروائية إلى قول الحقيقة القائمة، لأن (الحقيقة هي الموت)¹ كما يقول بوطاجين، وذلك ليس مبتغاهما. تسعى الرواية إلى الحقيقة الممكنة، إلى ظلال الحقيقة، والقبض على أكثر اللحظات ارتباكاً في الحياة، لذلك لا يكتب النص سوى التصدعات والأضواء المتبدلية من مصباح الحقيقة، ولذلك – أيضاً- توشّحت الكتابة بزخارف البلاغة والبديع، فالكتابة عندما لا تقدر على رصد الواقع والسياق والذات، تتلون بمرآيا مشاكلة. لذلك (ذهبت المدونة الصوفية الإسلامية في شقها الإبداعي إلى الإشارة والرمز والتأويل)²، لتقول إن الحقيقة ليست في النص، وإنما النص هو شكل من أشكال الحقيقة المتغيرة.

لذلك لم يعد واسيني الأعرج كتابة نصه الأول الرائم لحقائق وحيوات ما، وإنما كتب نصاً آخر على أنقاض حقائق وحيوات أخرى. حيث تعيد الذات المبدعة المخاض مرة ثانية من خلال انعكاسها على الأول بمواضيعه، لأن الرواية الثانية وهي تعيد الأولى، تكون قد حظيت بروح جديدة تتأمل الفروق بين ندوب الذات والآخر. من خلال تراكمات التراث والتاريخ التي تنصهر لتوليد رؤى جديدة، متداركة القيم والمعايير الثابتة والمتبدلة، معيدة نظراً جديداً، فالروائي/ الفنان دائم النظر والتبصر والبحث والاستكشاف في جدلية الحياة والذات³. لذلك أعاد واسيني الأعرج رواية " وقع الأحذية الخشنة " بروح جديدة في الشكل وفي الدلالة، يحدها الرغبة في صيرورة الكتابة.

وفي خارطة الرواية العالمية نلني العديد من الروائيين قد أعادوا كتابة نصوص جديدة - غالباً ما تكون نصوصهم الأولى- على أرضيات قديمة، مثل ساراماغو في رواية " أرض الخطيئة " وماركيز الذي أعاد كتابة روايته الأولى " أوراق ذابلة " في رائعته " مئة عام من العزلة ". وهذه الأعمال وضمناها تجربة واسيني الأعرج تحيل إلى تساؤل آخر: هل يكتب الروائي نصاً واحداً؟ أم يبدع نصوصاً عديدة؟

بمعنى، أنه قد يبدع الروائي نصوصاً أخرى ويعيد إنتاج كل المعارف والرؤى بسياقاتها، لكنه ينوّع على إيقاعات ولوازم تظل تتراوح في كل عمل، وبالتالي يكتب الروائي نصاً واحداً في نصوص عديدة ومختلفة من خلال تجديد العلاقات بالعالم والذات نفسها. وما الرواية الحداثيّة سوى هذا الإدراك الدينامي لفك العلاقة الأولى التي وصلت الذات المبدعة بالمحيط، وتأتي الروايات اللاحقة لتقرأ وتفكك تلك

¹ _ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ضمن مجموعة مؤلفين، كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هذوقة، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2001، ص 28.

² _ أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، لبنان، ط 2، 1995، ص 25.

³ _ علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن – رؤية جديدة، دار النهضة، لبنان، 1985، ص 104.

العلاقة الجدلية¹. فطاحونة الحياة، وإدراك سبل المنواليات الحداثية، جعلت من الرواية الواسينية تتموج وفق جماليات دائمة الحركة.

3_3_ المنزع التراثي/ شعرية الموروث في الرواية الواسينية :

من خلال رصد أهم المرتكزات التجريبية التي تنهض عليها الرواية الواسينية، نخلص إلى أنها رواية حداثية تقوم على الترحال في عوالم المعرفة، والوعي بالأنساق السردية ذات الظاهرة الإبلاغية الخارجة عن النمطية، وسواء كانت هذه العوالم تتخلق في التراجيديا، أو تصوّر شعرية الحياة. لكن تظل خاصية الاستكشاف ميزتها الأساسية، يعضدها ويحركها الشغف، وتصبح الرواية الواسينية بمثابة ترحال أنشودة الشغف. وضمن هذا التجوال في مدارات التجريب تتأسس هذه التجربة على محور وقطب قائم بذاته، جلي ومضمر، هو محور ترهين الموروث، أو حضور التراث العربي الإسلامي والشعبي وحتى الموروث العالمي، في صميم العمل الروائي.

ولأن التراث كما يقول حميش (بكل فروعه المكتوبة والشفوية، انعكاس وجوده لا يتيسر إلا بتحويل مواده إلى ورش عمل، بحكم أنه بعد جمالي قيمي)²، والرواية الحداثية هي (الفعل/ القول الحر بامتياز)³ في المعمار الشكلي، وحتى البعد الرؤيوي، يندمج الموروث في روايات واسيني الأعرج اندماجا كلياً، حتى يكاد يكون النص الروائي عملاً تراثياً، والتراث كأنه رواية إبداعية.

لا من سبيل المحاكاة، بل من كفايات تبليغ أخرى، أكثر تفاعلاً وإغناء للنصين (الرواية والتراث) ويصيران نصاً واحداً، أو كتابة في نسق واحد. ومن ميزة الحوار الدائم في الرواية الواسينية نجد التراث منصهراً في بوتقة الإبداع والخلق، أي استنهاض القيم وخلخلتها في آن واحد، من حيث إعادة صياغتها جمالياً عبر إمكانات التخيل.

من هذا المنطلق، الحوار والتحاوري والمندغم، نحاول رصد مظاهر ومستويات توظيف التراث في المحكي الروائي، من حيث الأشكال والصيغ والأساليب، ومن جهة الرؤى ومن أي مرجع تم تبني الرؤية التراثية. ويتركز هذا التبني بالاستغلال على ثلاث مرجعيات/ أقانيم: المعرفة والحرية والحب. ومن زاوية

¹ نتالي ساروت، الرواية بحث دائم، ضمن مجموعة مؤلفين، الرواية والواقع، ص 15.

² بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، كتاب العربي، ص 231.

³ صلاح الدين بوجاه، الشكل ثم الشكل - قراءة في أعمال نجيب محفوظ، مجلة العربي، عدد 467 / 2006، ص 56.

التبصر هذه ينخرط الموروث في دائرة السجال من جهة، وفي دائرة الامتداد ضمن النسق الثقافي من جهة ثانية. ويرجع هذا بشكل أساسي وضروري من مبدأ الحرية التي تتمحور فيها الرواية الواسينية، والحرية التي يتمتع بها التراث كذلك.

من هذا التأسيس، نحاول إجلاء ذلك التماهي والاندماج بين النص الروائي والتراث، وفق تساؤلات تنطلق منها الرواية وينبني عليها الفكر التراثي في آن واحد، وهذا لأن إعادة تشكيل النصوص المتكأة على المرجعيات التراثية، يتعلق أساسا باستحضار أسئلتها الجمالية والتقنية، والاستفادة من منجزاتها¹، لأن الرواية تمنح أدوات أقل تعقيدا وأكثر مرونة للإمساك بتفاصيل وجزئيات المسارات والمصائر في الموروث.

3_3_1_ الكتابة/ الرواية سؤال نحو الحب :

في استفادته الكبيرة من تقنيات (خداع سرد ما بعد الحداثة)² ، يوثث واسيني الأعرج نصوصا متوالدة ومتقاطعة فيما بينها، من حيث الحافز الضمني لتثوير وحركية السرد، واطراده وتشعبه. هذا الحافز الدينامي هو الحب، بكل تجلياته المادية والصوفية، وهو المصباح الذي يمثل إحدى أركان الرؤيا إلى العالم في الرواية الواسينية. وكذا في الخطاب التراثي، الصوفي تحديدا. فالرواية تتغيا الحب، والمدونة الصوفية مبتغاها الحب.

* _ الأبعاد الصوفية وارتباك النص الروائي:

لا تلهج الرواية بالحب في معناه التراثي الصوفي – وإن ابتغت ذلك في بعض الأعمال العربية مثل روايات جمال الغيطاني – بل تلمح أبعاده في أحيان كثيرة، لأن الحب في الرواية الواسينية هو صورة لشبق الحياة، أكثر منه تجلي روحي للفناء في المطلق بمفهوم المتصوفة. ومن هنا يتم فصل خداع السرد من حيث استثمار تقنية التساؤل والمنطلق، أما الجوهر والقصد فيختلف. ومن هنا كذلك تتمظهر الصياغة الروائية بوشاح العبارة الصوفية، باعتبارها عبارة المعجم الصافي

¹_ Waciny Laradj, les Blessures De Shéhérazade, LeverEsq, Magazine Littéraire, Alger, N = 06/2010. P 27.

²_ لوران فليدر، الرواية الفرنسية المعاصرة، ترجمة فيصل الأحمر، منشورات جامعة قسنطينة، 2004، ص20.

والشفرة المتحولة للخطاب الصوفي¹، وبالتالي تغدو الرواية هي المنطلق ومحك التساؤل، وتمضي نحو عوالمها الخاصة.

وهو ما نتلمسه في الروايات " رمل الماية " و " سيدة المقام " و المخطوطة الشرقية "، وهذا التشاكل يؤدي بالرواية إلى عدم يقين الكتابة، وعدم الوثوقية في المتخيل، ويحيلها تنافرا وتضادا مع ثبات رؤية الحب الصوفي. إذ ترتبك أنساق النص الروائي بين الروحية والمادية من حيث الدلالة، وبين عبارات وتراكيب وصيغ أسلوبية تحاور المعجم الصوفي. غير أن هذه العلاقة المتنافرة من حيث المقصدية، والمتشاكلية من حيث البناء، بين الرواية والمدونة الصوفية تتوحد وتتكامل، حين يصبح الحب مسعى النص والناص، ومبتغى شعرية الوجود.

لقد وردت روايات يقول فيها العارف الأكبر بن عربي:

أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني²

ومعلوم أن الحب الإلهي بترميزاته العديدة هو النهر الذي وحد المتصوفة المسلمون، من رابعة العدوية شهيدة العشق الإلهي، إلى النفري والحلاج وفريد الدين العطار وابن الفارض، وحدثهم في طريقة الكتابة وفي الرؤيا إلى العالم، ووحد ذواتهم بالوجود، لذلك قال جلال الدين الرومي (الحب مدار الكون)³. كما أن الحب في صورته الأخرى/ المادية، يكاد يكون ديوان الشعرية العربية.

نخلص، إلى أن الروائي ينطلق من وهج الحب كوجود وحياة، كما هو النص الصوفي في إحدى تلويناته، لذلك يدبج النص به ظاهرا، ويصوغ منه وفيه الرؤيا إلى العالم مضمرا.

3_3_2_ الكتابة/ الرواية سؤال نحو المعرفة:

الرواية في إحدى تصوراتها المحورية هي نص معرفي يحكي بجمال. والرواية لاتقول المعرفة بأدوات المعرفة ومعجمها ودلالاتها، كما أنها لا تبحث عنها/ فيها باستراتيجيات البحث المعرفي، ولكنها تصهر المعارف في المتخيل، أي يتقاطع العمل الإبداعي والمعرفي الخالص في أسئلة ومدارات الوجود والحقائق الكبرى، الحياة.. الموت.. الحب.. الحرية.. الحق.. السعادة.. ويحيل كا منهما على الآخر

¹ آمنة بلعلی، رؤية العالم في الخطاب الصوفي، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، عدد 15/ أبريل 2001، ص 86.

² ابن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، لبنان، ط 2، 1980، ص 37.

³ جلال الدين الرومي، ضمن عدد خاص، مجلة أخبار الأدب، مصر، عدد 676/ 2007، ص 25.

ويستسلف منه. غير أن اقتراض الرواية من الحقول المعرفية يسبب لها بشفرات الجمال وآليات التخيل، وهسهسات الجمال ومراقي التخيل هو ما يميز به الخطاب الإبداعي¹، عن الخطاب المعرفي. وإذا تلاشت موتيفات التخيل في النص الروائي، وهي تنقل الرؤى المعرفية، فقدت الرواية خصائصها الأدبية، أي فقدت صفة الإبداع.

ولا شك أن التراث العربي/ السردى، يزخر بالكتابات التي تتلون بهيئة المعرفة، وتمثل المدونة الصوفية – دائما – أبرز ملمح على هذا الاغتراف من معين الفكر. من هذا المنطلق، تنخرط الرواية الواسينية في بحثها الدائم عن أشكال توظيف الزخم المعرفي في جداول النص الإبداعي/ الروائي. ودائما يمثل السؤال نحو الذات والآخر نقطة الارتكاز في تمثل أدوات التراث، وهو نفسه سؤال الثنائية الأبدية، الوجود والعدم، وكل ما يتناسل منهما: الخير والشر، الظلام والنور، والسعادة والشقاء.. والرواية (كممارسة ثقافية)² كما يقول أحد العارفين بها، تنهض من هذا القلق وهذا الصراع.

ويغدو السؤال محفزا على البحث والمراهنات المستديرة في حبك الكتابة، عليها تجد أجوبة تقرأ هذا الاضطراب الإبداعي، الذي يتوقد لدى الوعي الفردي (ويتحول إلى مجالدة دائمة)³ كما وسمها الخراط، وتتحول إلى بحث محدود يفضي إلى هدم قيم الوجود ومحاولة إعادة بنائها من جديد، لأن هذه القيم ثابتة، وتتراعى غير متناسقة مع أحلام الذات المبدعة وتهويماتها ومبتغاها.

وفي سياق عملية البناء من جديد، تطرح الرواية أسئلتها المتجددة، على تلك الدلالات القائمة في رواسب المدونة التراثية، لماذا الكتابة؟ غير أن الأوائل طرحوا هذا التساؤل باكرا، وكانت الإجابة على وجهين: أخذ الأدباء القدامى جمالها، وركز المتصوفة على جوهرها. والرواية الواسينية تلم بالوجهين معا. غير أن الجاحظ وأبوحيان التوحيدي بحثا عن أيهما أبلغ وقعا في النفس، الشعر أم النثر، وأهيما أقدر على رصد تبدلات الحياة، من زوايا الفكر والفن. وكتاب السرد الخالد " ألف ليلة وليلة " أحالته شهرزاد إلى الكشف عن جدلية الحياة والموت، أي مزجت الفلسفة

¹ _ برنار دي فوتو، عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969، ص 253.

² _ بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، كتاب العربي، ص 219.

³ _ إدوار الخراط، مجالدة المستحيل – مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، ص 21.

بالإبداع، وتصبح الكتابة صورة من صور الحياة، وتصبح الحكاية كينونة القص في مراودة الحب والزمن¹.

وهكذا نجد تجليات التاريخ وفلسفة الحكي وسؤال الوجود في روايات واسيني "فاجعة الللية السابعة بعد الألف - رمل الماية" و " كتاب الأمير " و " طوق الياسمين " و " البيت الأندلس ". وبالتالي يتقاطع السرد مع الفكر (سؤال الزمن - أسئلة القيم) لتثوير وتشكيل المتخيل الروائي، في لحظة معرفية مثقلة المعنى. أما الوجه الآخر اترهين المرور من حيث مبدأ التساؤل المعرفي، يكمن في استبصار تجليات التراث الصوفي وتحولاته المعرفية الواسعة، وممارسته لفعل الكتابة، في كون الإبداع الصوفي - ابن عربي وابن الفارض وحافظ الشيرازي والسهروردي بصفة خاصة - يرى في الكتابة (شكلا من أشكال الحقيقة)²، العvisية على الإدراك الكامل.

ولأن الكتابة الصوفية تروم الفناء في المطلق، يظل النحت قائما والبحث متواصلا، في تجليات هذا الخلاص، من خلال العبارة والسؤال عن العلاقة بين الإنسان والوجود، ولا تفكها سوى الكتابة.

تأخذ الرواية الواسينية هذا المرتكز، وتضيف عليه صفة الفنية/ الأدبية، فتخرج عن نطاق الروحية البحتة، وتبحث عن العلاقة الجدلية بين المطلق والذات والسياق/ التاريخ والواقع، فتتخلق الرواية في إيهاب جديد عامر وتأتي ذات سمك دلالي وجمالي. إن الوعي بهذه العلاقة المتشابكة، يخلي الرواية الواسينية لا تسعى إلى المعرفة فحسب، وإنما تضع سؤالا نحو المعرفة، من خلال فتوحات السرد وتأويلاته.

إنها ترهين للتراث في حوار داخليا وتوطيد عضوي، بفعل الرؤية العميقة لمسافة هذا الحوار بين الرواية والذات المبدعة من جهة، وبين الرواية والتراث من جهة ثانية. ويتمظهر هذا التلاقح الثقافي في بناء وعمارة النص الروائي معجما ودلالة وترميزا وشخصيات، وإن بدا الزمن هاجسا وملمحا أساسيا في هذا المنوال، لأن الرواية الحداثية المتكأة على الموروث، هي (حكاية الزمن)³ بكل تجلياته وشروحه.

¹ _ عبد الكبير الخطيبي، عن ألف ليلة والليلة الثالثة، ضمن مجموعة مؤلفين، الرواية العربية - واقع وآفاق، ص 115.

² _ أدونيس، الصوفية والسريرية، ص 17.

³ _ مأمون الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992، ص 27.

وهو كذلك عند المتصوفة، حيث البحث عن وحدة الوجود التي تتخلق في استدارة الزمن، ووحدة الوجود في التراث الصوفي، تقابلها وحدة الزمن في الرواية الملاحقة والكاتبة لنسق زمني واحد، من التاريخ القديم بهواجسه، إلى المعاصر المعتم، وهو ما يتم فصل في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " بجزئها "رمل الماية " و " المخطوطة الشرقية "، والتي استثمرت هذه المسالك التقنية من خلال سلطة التخيل وفتوحات التأويل. ومن هنا نجد هذا الاستثمار للمدونة الصوفية في بناء السرد لتحقيق الخصوبة التي تظل احتمالا قائما في أفق الكتابة الساعية نحو حلقات المعرفة. وبالتالي نلفي الرواية الواسينية تتاحم حواف الحقول المعرفية – الصوفية خاصة – من خلال حوار الموروث الذي يضمن دينامية الرواية، أي حداثيتها.

3_3_3_ الكتابة/ الرواية سؤال نحو الحرية:

التراث هو الحرية. نسقا ومنطلقات، أي هو المدونة الفكرية والفنية التي تنهض على محاور ومضامين تتغيا أشكال الحرية. وهذه المرتكزات الثلاث /الحرية والحب والمعرفة/ هي محاورات الروائي التي جعل منها أقانيم تصاغ منها الرواية الحداثية. ولأن الرواية هي (الفن الهجين المنفتح)¹، تتشكل الرواية الواسينية مساجلة أقطاب التراث وفق عمارة لها مسوغاتها وهويتها وعوالمها، أي كتابة تبنى على إدراك وغائية، بحثا عن سردية الكشف الرؤيوية وارتياذ الأعماق، ويظهر هذا في أكثر نصوصه صعوبة واكتظاظا بالمعرفة.

والتراث هو الحرية، لأنه أبدع نصوصا ومنواليات وأساليب حكاية تتميز بالهجنة واللاحدود واللاشكل في ترقيش الكتابة، أي وصل منذ القديم إلى (كتابة اللانص)² - التي تترسمها الرواية العالمية في هذا العصر، وتقعد لها المنجزات النظرية المعاصرة – وفق سياقات تستميز هي الأخرى بالقول الحر والتفكير الحر. وذلك في حقبة زمنية مهمة، انبجس التراث العربي الإسلامي من نفسه، ولم تكن له مرجعية.

ونقطة التأسيس هذه، تبدع شكلا متحولا فضفاضاً، إذ أن التأصيل يتميز بهيئات مطلقة، وهذه الجماليات ستغدو تقاليد راسخة لمن يروم قول السرد/ الإبداع، لذلك تتبدل استراتيجية الرؤية إليها من نص لآخر، من ناص مقلد، إلى مبدع متجاوز، الذي يستلهم الشكل دون الوعي بنقطة الارتكاز، تصاغ أعماله تقليدية مهددة

¹ ميخائيل باختين، الرواية والملحمة – مسائل في المنهجية، ص 13.

² سعيد بنكراد، السميانيات السردية – مدخل نظري، منشورات الزمن، الرباط، 2001، ص 79.

بالزوال، ويحمل جينات موته في طيات النص. والروائي الذي يتبصر روح الانطلاقة والحيوية التي هي خاصية التراث، يبدع نصا حداثيا تنطبع فيه (المعاصرة اللازمية)¹، أي تتنوع عليه القراءات وتتوالد.

من هذه القاعدة المركزية، تنطلق الرواية الواسينية، حيث لا حدود في البناء والدلالة، للنص الذي يحاور تقاليد السرد التراثي، وبهذا تتجاوز النمطية نحو شكل مغاير للمعيار المكرس. فروايات واسيني تتمثل الجينات الإبداعية التراثية الثابتة من منطلق الحوار والخلطة، لخلاسية النصين/ التراث والرواية، فتبدع نصا جديدا، يتمثل مع النسق الحر ويفرض سياقه على السياق. من هكذا رؤية إلى الموروث تتأسس الكتابة الروائية في تلمسات حرة، ومن ثمة تصبح مسألة الحرية في الشكل هاجسا أساسيا ومحركا للرواية الواسينية.

حتى أنها في كتابات لا تصبح سوى تفصيا للشكل، فالرواية الحداثية لا تعدو أن تكون لهاثا وراء الشكل أولا، ولا تعدو أن تكون سعيا وراء الإمساك بشكل جديد ثانيا، أي (بما تصوره الجدة والإثارة)². وبهذا تؤسس الرواية الواسينية تجربتها وتشحذها بمستندات نصية هجينة، أصيلة ووافدة، كما في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل المائة".

ولم تقتصر محاورة التراث في الرواية الواسينية من حيث الشكل فقط، بل تدرّجت إلى تكريس يقينيات حرية القول والاعتقاد، فحرية الشكل لا تتبلور وتأخذ أحقية الإبداع إلا بحرية المعنى والرؤيا. ولقد جسّد الموروث السردى العربى هذه الركيزة في أكثر نصوصه عتاقة وذيوعا، ونقصد " ألف ليلة وليلة " ذا الشكل الدائري الحلزوني الحر، حيث تتداخل وتتقاطع في نسيجه عناصر أجناسية عديدة/ الحكى والشعر والموسيقى والرقش والزخرفة .. تحيل إلى حريات مختلفة في الطرح والقول، فرضها سياق فكري واجتماعي متحرر. إذ (لا يوجد نص مارس حرية القول والرؤية مثل ألف ليلة وليلة)³.

جماليا، تسفيد الرواية الواسينية من هذه الاستراتيجية، وتبدع سرودا موازية للنص التراثي، تفاعلا وتجاوزا، أي على أرضية أخرى. ويبرز هذا في الروايات

¹ _ بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، كتاب العربى، ص 34.

² _ صلاح الدين بوجاه، الشكل ثم الشكل – قراءة في روايات نجيب محفوظ، العربى، ص 120.

³ _ Waciny Laradj, les Blessures De Shéhérazade, LeverEsq, Magazine 2010. P 29./2010, 06/Littéraire, Alger, N = 08 , p 47.

التي حاولت محاورة التاريخ " رمل الماية " و " المخطوطة الشرقية " التي وثّق فيه صلت الرواية بالمرجع والأنا.

ولم يقتصر التحوّل مع السرد القصصي العربي، بل إن السرد الشعبي يتميز هو الآخر بسمة الحرية. من حيث نسقه الفريد الذي فرضه كذلك سياق معين، وتستعير الرواية الواسينية هذه الهجنة في رواية " نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري "، وعندما نزع المحكي إلى هذه السرد فإنه يتصل بها وينفصل في أن واحد، بما اشتملت عليه من زئبقية وحركية.

إذ لابد من التجاوز، وبهذا لا يصبح التراث مكرّساً، بل عاملاً موحداً، يجدد الكتابتين/ التراث والرواية، يقول الخراط (والمأثورات الشعبية وفق هذه الاستراتيجية لا تني تجدد نفسها)¹، والمحكي الروائي يستمد منها هذه القيمة وهذا التحدي. بل إن هذه الأشكال – من نظور فلسفي عميق – تمثل صعوداً نحو الأعلى وهروباً من الواقع الأرضي، ولقد قال النفري (المغامرة جزء من الحياة)²، ومن خلال هذه المقولة تتضح علامات الكتابة الصوفية في نزوعها نحو الحرية والتحرر.

ودائماً، تمثل الحقول القولية الصوفية مرجعاً مركزياً للرواية الواسينية، من خلال معطياتها التأصيلية ذات المنحى المغاير، وعلى غرارها ينسج المحكي الروائي نصوصاً إضافية تقترب من روح ووهج تلك التجربة، وتقتنص ركائزها الإبداعية، بل تذهب إلى محاورة هذه الجماليات المتحولة، التي تخلّقت لتأدية وظائف عينية في شكلها المميز. ويمكن القول، إن واسيني الأعرج في تعامله/تحوّله مع الموروث الصوفي الحر، تمثّل شكله أكثر من مضامينه، من حيث طبيعة الآليات وتفاوتها، لأن الاقتراب من العوالم الصوفية يشوبه المزالق، ويسايره الحذر الشديد.

وبالتالي لا تتقابل المدونتان/ الصوفية والروائية الواسينية/ تقابلاً تاماً، ولا تلحمان تلاهما كلياً، لأن الأولى روحية، والثانية شبقية، وهو ما يبرر مبدأ (المثاقفة المركبة)³ في الكتابة الروائية الإبداعية. ولولا التجريب الروائي الواعي، والمرتکز على مبدأ التحوّل والتجاوز، لما طالعنا الروائي واسيني بنصوص تتحكم في مساراتها رغبة الانعتاق من كل أشكال الكبح والقمع، والانضباط الفني المقيد، لأن

¹ إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص 104

² النفري، ضمن أدونيس، الصوفية والسريرية، ص 130.

³ السعيد بوطاجين، قضايا المحكي الروائي العربي، دفتر الأثر، ص 12.

الموروث في إحدى مضامينه المهمة كان مناهضا للإستبداد، من هذا المنطلق أساسا، تتواتر الرواية الواسينية في محاوره الأشكال التراثية المتواترة.

3_ 3 _ 4_ تمثل النموذج التراثي:

عندما يستلهم/ يحاور واسيني الأعرج الموروث، فإنه يحوله في إحدى ضروبه إلى معادل موضوعي، من حيث المعمار أساسا. إذ يتمظهر تحديث الأبنية التقنية في تلك المنجزات السردية المتحررة، وحراكها الفني، وشعرية التعبير اللغوي، وجسارة الفكر كذلك. وهو إذ يسعى إلى هذا المحكي، فإنه يكرّس منوالا حراكيا من جهة أخرى، إذ لا يمكنه مطلقا تمثّل النموذج التراثي على اختلاف وجوهه تمثلا كليا، وهذا متأث من صعوبة التجربة التراثية في حد ذاتها، (المثقلة بالمعاني الروحية والفيضية)¹ كما يقول الغيطاني.

وبتالي يغدو التعامل مع نماذج التراث على مستوى الحضور الشكلي المواكب للحكي وفق دلالات وإيحاءات قابلة للتأويل، وإلى جوانب إدراكية متعددة، دون أن يكون ثمة استنساخ أو تقليد مباشر، يغدو (تقابلا وتعارفا معا)². والروائي واسيني الأعرج، يصرح بهذا التمثل، ويقر بصعوبة الاعتراف المضموني للنموذج التراثي³. ويتمفصل ذلك في توظيف نماذج وصيغ في الرواية تشترك مع القول التراثي، غير أنها تظل مرجعيات يتجاوزها النص الروائي ولا يمسك إلا بقيمتها الشكلية، وصفاء آلياتها التحليلية والجمالية، ويمكن أن نقسمها إلى:

أ_ مستويات الشخصية:

لقد تمثّل الروائي أنماطا عديدة ومختلفة للشخصية التراثية، الأدبية والفكرية والصوفية والتاريخية والشعبية. ولأن محور الشخصية من المستندات التي تتكئ عليها الرواية الحداثيّة كجزء من الرؤية للعالم⁴، فقد صاغت الرواية الواسينية بأشكال مهمة ومختلفة، ووفق تركيبات متعددة، وذلك تساوفا مع ما تفرضه أنساق القص المطردة نحو تبئير دلالي وجمالي. فنجد الشخصية الصوفية كالحلاج في رواية " رمل الماية " والشخصية التاريخية في رواية " كتاب الأمير " ممثلة في

¹ جمال الغيطاني، بعض مكونات عالمي الروائي، ضمن مجموعة مؤلفين، الرواية العربية- واقع وآفاق، ص 333.

² إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص 149.

³ واسيني الأعرج، ضمن حوار مع سيليل أم هاني، إن الكتابة حياة إنها شعر، مجلة سنة الجزائر بفرنسا، المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر، عدد 12 / 2003، ص 09.

⁴ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، 1998، ص 77.

شخص الأمير عبد القادر الجزائري، وهو ما نجده كذلك في " البيت الأندلسي " المأى بالشخوص التاريخية، ونجد الشخصية الشعبية في " نوار اللوز ".

غير أن حركات وتحولات هذه الأنماط محتكمة أساسا في حركية السرد، أي في الذي تتساق فيه الرواية من جهة، وفي تطلعات الناص/ الروائي من جهة ثانية. فهي تفرغ من مضامينها الروحية المثقلة، وتحضر في جوانب منها فقط، وقد تحضر أحيانا بكل تلك القيم والمعايير، كما هو في شخصية الأمير عبد القادر في رواية "كتاب الأمير " ، لأن الروائي تمثّل النموذج التاريخي المتقاطع مع الأنا المبدعة، والتي لا يمكن التجرد منها مطلقا¹، لإبراز حقائق مهمة في حقبة تاريخية، ظلت الفجوات والبياضات تغلفها. كما شخصية الأمير تعد نموذجا كاملا للتداول مع الآخر، ولحوار والأديان، في سياق التمايز والتداخل الحضاري.

ب_ الهاجس التاريخي:

يتمثّل الروائي السياق التاريخي كثيرا في أعماله المتاخمة للتداول مع الموروث، وذلك من هاجس وضع التجربة الروائية في نسق تاريخي متماثل، وتمثّل هذه الالتفاتة لاستقراء التاريخ هاجسا ملحا على الرواية الواسينية، إذ يغدو الخطاب التاريخي مندمجا كلية في الميثاق الروائي، على خلاف تمثّل الشخصية من جانب حضورها الذي يكون خافتا أحيانا، والمعزز للرؤية إلى العالم من منظور روائي. وهكذا يرتقي التداول مع الخطاب التاريخي إلى مستوى الاندغام والاندماج، أي من مستوى حكاية نسق، إلى مستوى تأثيث المحكي الروائي.

واجتلاب تقنية الميثاق التاريخي تنطبع في الرواية على مستوى الاستمرارية للتجربة السابقة: التراثية/ التاريخية، حيث تعدد إلى استنطاق هذا التاريخ من حيث التراكم المحتفي به المحكي الروائي، الذي وهو يتمثّل التاريخ يكرّس نصا روائيا له مسوغاته السردية، فتتمفصل تنوع البنيات، من خلفية الجرأة في معالجة القضايا التاريخية المفصلية، والمسكوت عنها. ومن هنا لا يتجلى التماثل المطلق، وإنما يتمظهر التضاد مع حركة وحركية التاريخ الرسمي.

ج_ الصيغة الفنية:

إن الروائي وهو يحاور الأشكال التراثية ينفر من المحاكاة والتقليد، لذلك جاء انغماسه في تمثّل عمق وروح هذه الأشكال الحرة، والذي يصبح بمثابة البحث عن المناطق الجمالية العvisية في رحابة الصيغة السردية، ومن هنا جاء استلهامه على

¹ _ رولان بارث، التحليل النصي، ص 34.

أساس بعث أشكال فنية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وبتمثل وتداخل الصيغة الجديدة/ التراثية في المحكي الروائي، يعمل الروائي واسيني الأعرج على تأصيل الأصول وتعميق أواصره بالجذور، كي يحافظ على جدلية البقاء والعظمة لشجرة الآداب التي ينتمي إليها المبدعون الحقيقيون.

وضمن هذا التلاحق، تتلامح جسات الرواية الحداثية التي توطن مفهوم الاستمرارية، إذ أن كل عمل هو إجابة لأعمال سابقة، أي عمل يحوي خبرات التراث. لذلك ووفق هذه الركيزة، تتفق فلسفة الحكيم على (النموذج الصيغي التراثي المنفلة من الشكل)¹، فالرواية الواسينية في تشاكلها مع هجنة الشكل التراثي، تضيف شكلا ومنوالا آخر، لا يقوم على النمذجة المطابقة، وإنما يحور الصيغة تفاعلا ومعارضة. كما يتجلى ذلك في رواية " مل الماية " التي حاور فيها الروائي صيغة " ألف ليلة وليلة " في صوغ روائي يتخام الأصل ويفجره، أي يحاروه، لا من موقع المحاكاة، وإنما هاجس استرداد التقاليد السردية الضائعة.

3_3_5_ حد المرجعية/ حدود التمرجع:

يندرج فعل التمرجع ضمن سياق البحث عن الهوية القائمة والضائعة، الزائفة والمنفلة، باعتبار أن الهوية أشكال. وذلك هو المضمون العميق لفعل التحارو الذي يرومه الروائي واسيني الأعرج مع المدونة التراثية. ويمكن القول، إن هذه المدونة تغدو مرجعية، أما الإحالة إليها فهو فعل التمرجع بمعناه الواسع اللامحدود، والذي يتماس كثيرا مع مقولة التناس². غير أن التناس قد يأخذ أشكال الوعي والتجلي واللاوعي، في سعي الذات المبدعة كشفها عن جدلية الفن والعالم، بينما يتداخل التمرجع في أوعية المحكي انصهارا في حالة الرؤية إليه كاستراتيجية للكتابة الحداثية، التي تراهن على فرض الأنا وتموضعها في نسقها الثقافي.

لذلك تتبدى المرجعية التراثية ذاتية ومكتملة وجاهزة، أما التمرجع فمفتوح غير مكتمل من حيث القوالب والأنماط، ويحقق في هذه الدينامية فعل الماثقة المركبة، بفعل التفاعل بين المتحاورين/ المرجعية والتمرجع، من خلال مفاصل الرواية الحداثية ذات (الشمولية المركبة)³، وذلك نتيجة التعالي السرد، مع الأساليب السردية التي تدخل في صميم تجربة الروائي وقناعاته.

¹ إلياس خوري، الشاهد والشهيد في روايات لطيفة الزيات، مجلة الطريق، ص 68.

² خليفة قرطي، المرجعيات التراثية في الرواية العربية التجريبية، ص 35.

³ تودوروف، ميخائيل باختين - المبدأ الحوارية، ترجمو فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1992، ص 143.

ومن ثم لا تفقد المرجعية وظيفتها البنائية الدلالية في تموضعها الجديد، وفق سرد/ حكي روائي تنبني أغلب فرضياته المعرفية والجمالية على نصوص أدبية ذات طبيعة حكاية، تبني هي الأخرى عوالمها الدلالية استنادا إلى قرائن وتطورات تمس الحالات الإنسانية الكبرى¹. ولا تؤدي هذه التقنية التحويرية وظيفتها إلا من خلال التأويل، الذي ينأى عن المنوالية الموضوعية والشكلية المؤسسية. ووفق هذا التأويل المتشرب روح التجريب والوعي، تتكون العلاقة المتشابكة بين المرجعية/ التراث، والتمرجع/ الرواية، الناجمة عن قراءة الذات للعالم، وقراءتها للسياق/ التاريخ أو الواقع.

وبذلك يندرج فعل التحوير إلى العلاقة الحتمية/ الإحتوائية، وتغدو الرواية الواسينية دالا ومدلولا، أي أن المتلقي الواعي، يقرأ نصين متداخلين في آن واحد، فعل التمرجع، وقول الرواية، أو جماليات المحكي ضمن جماليات التراث. وبهذا يحقق التمرجع هويته السردية وآفاقها، من خلال التبئير على جماليات متحولة. ومع نباهة الناص/ الروائي التي توجهه لتحقيق (استقلالية تميزه عن الآخر وعن نفسه أيضا)². ومن هنا يحقق المحكي الروائي ذاته من منطلق التأسيس المرجعي.

إن المرجعيات التراثية وأسئلتها التي تنهض عليها الرواية الواسينية، أسئلة المعرفة والحب والحرية، ستغدو ملكا مشاعا، وجماليات حرة طليقة، ودلالاتها الكبرى تكمن في عدم تكريس أنماطها وظيفياتها، لأن المرجعية انطلقت من الحرية أساسا. ولكي يحقق التمرجع مبتغاه، عليه أن يتحرر من قيد حرية المرجعيات التي تظل تبئيرا غائبا. بينما يروم التمرجع رؤية المعاصرة اللازمية.

كما أن فعل التجاوز والوعي، يحقق الهوية الثقافية مع النسق، ويكون المرجع الجمالي للإبداع، وبهذا المعنى، فإن الشكل الروائي يبحث جوهريا عن الأصل، ولكن بصفة مجردة، وليست معاشة، لأن الواقع المظطرب أكثر حضورا في وعي الروائي³. ولا يمكن أن يتمظهر في أشكال أو نماذج قابلة للتعيين.

ومن هذا التجاوز، يصبح التمرجع تأملات، بعد أن كان إحالة تأملات في المرجعية نفسها، وافتكاك شحناتها بفعل التخيل. وبالتالي وضع حد فاصل بين المرجعية المنقولة، والتمرجع الناقل، أي من الناحية الفنية، أو (تسريد السرد)⁴

¹ سعيد بنكراد، إمكانات النص – محدودية النموذج، مجلة بحوث سيميائية، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، عدد 2006 /02، ص 70.

² السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ضمن مجموعة مؤلفين، كتاب ملتقى عبد الحميد بن هذوقة، ص 57.

³ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 134.

⁴ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ص 35.

الذي يعد جوهرًا للتخلص من وهم الإحالات على الأشكال التراثية، التي غدت أشكالًا ظرفية، متصلة بسياقاتها.

إن الرواية الواسينية تتخلق بمرونة التحاور من جهة، ومرونة التمرجع من جهة ثانية، وكذا مرونة التأسيس ضمنيا وتجليا. ولا يمكنها إلا قول/ فعل ذلك لتأكيد هوية الرواية، التي تنتسب إلى هوية التراث. ولقد قال أمبرتو إيكو (إن الرواية عوالم تخيلية، تصل إلى دلالاتها الجمالية من خلال التخمين المفترض بين القارئ والمقروء)¹. كما يمكن أن نضيف التخمين المنبني على التناقض والسجال.

ولأن الرواية الواسينية في تشعبها وسياقاتها، تقرأ المرجعية الأولى/ التراث، وتضيف نصا تخيليا آخر، فوق الأبعاد الأولى، تبرز المراوحة بين الذات والآخر، المراوحة الأبدية، وينجلي كذلك، التجاوز للذات وللآخر. وهي أيضا السجال والارتباك والتشابك وعدم الارتهان إلى المطلق.

قد تكون هذه الاستراتيجيات التي تنطلق منها الرواية الواسينية في اتكائها على شعرية الموروث، هي أساسا، الحوار والمساءلة والتجريب، والتجاوز في القوالب والأساليب السردية/ الحكائية، وكذا في المضامين والرؤى والشخص، حوار يغني المدونتين/ الرواية والتراث، وغني عبر خلخلة هذه المحارو، قصد التجديد في الكتابة الروائية الجزائية، ووضعها في نسقها وهويتها، من خلال مشاكلة المدارات الكبرى/ الحرية والمعرفة والحب، لإبراز الحساسية الجمالية والوجودية للذات، وللثقافة التي تنتمي إليها.

¹ _ أمبرتو إيكو، ست نزاهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط1، 2005، ص 172.

الفصل الثاني:

المرجعيات التراثية الشعبية في روايات واسيني الأعرج

" قوة الآداب تكمن في عودتها
إلى الأصول"

غارسيا ماركيز

الفصل الثاني: المرجعيات التراثية الشعبية:

بسط تمهيدي:

لقد اتضح في الفصل التمهيدي، أن الرواية الواسينية تتأسس على مرتكزات/ مرجعيات تتمحور في مدارات الموروث، في إحدى خصائصها البارزة والموسومة بها. وهي إذ تنوس المعارف والجماليات الماثورة في المرجع، تتخلق وفق جماليات جديدة، لأن (تخلق النص)¹ يندرج ضمن مكونات الرواية الحوارية الحداثية. ووفق هذا التصور يغدو المحكي الروائي خطابا مفتوح آفاق القراءة والتمرجع. ولأن الرواية الواسينية نص متشعب ينطوي على خطاب الهوية بأدوات ومعرفية واعية، فإن المقاربة/ القراءة الفعالة لها، ينبغي أن تتأسس على جهاز نظري ومصطلحي إنتاجي، يمكنه القبض على تمفصلات تمثل الموروث، أي يفكك هندسة المعنى والشكل في آن واحد.

وبالتالي تفرض الكتابة الروائية وفق سياقاتها، طبيعة الآليات التي تصبح مسوغا للمنهج ومقصديته، وحدوده في التعامل مع هذا المنجز الروائي. وهي مقاربات إجرائية تحتكم إلى جهاز نظري يتعدد ويختلف، باختلاف المنظور والمفاهيم، التي حبكت نسيج النص، ولا يكمن أن تمثل هذه المقاربات معايير قارة، فهي في مدونتها الغريبة/ الغربية الأصلية تشهدا حراكا وانفتاحا، غير أنها تؤدي خصوبة القراءة، وتبحث عن أدبية الخطاب من حيث خوصياته الجمالية²، مقدمة إضاءات ذات قيمة منهجية.

ولأن الرواية، وضمنها الرواية الواسينية، تتميز بالحراك البنائي، من حيث التمازج والحوارية، فإننا نسلک مقاربات السردية الحداثية التفكيكية، المنفصلة عن الوضعية. ولأن الرواية الواسينية تتمثل الموروث – في إحدى أشكالها - عبر قنوات نصية تسمى بالتدقيق بالعلاقات عبرالنصية La transtextualité، أو التعالي النصي، تعين الإلمام بمفاهيم وأدوات هذه النظرية التي أرسى قواعدها الناقد

1_ Oswald Ducrot, Jean – Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed, du Seuil, Paris, 1995, P 119.

2_ سمير حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر- دراسة تحليلية نقدية، دار الفكر الحديث، المغرب، 1985، ص 142.

الفرنسي جيرار جينيت، والتي تمكن من الكشف عن فجوات عديدة في مفاصل الخطاب، وبالتالي الخروج من دائرة النص المغلق، إلى دوائر الخطاب المفتوح، والتدرج من (الاتجاه المضمر Glossomatique)¹، إلى اتجاه تفكيكي سيميائي سردي، يخرج النص من نسقية مغلقة، إلى بنية من العلاقات والخصائص الأدبية واللغوية والأسلوبية والمعرفية المستقلة بذاتها، والمرتبطة بمعطيات محايثة، فالنص يولد في سياقات². وهذه المعطيات البرانية تفرض على المحكي الروائي طبيعة سردية تتلون بإيهاب التشكل التراثي في الرواية الواسينية.

تأسيسا على هذا، نراوح في الكشف عن تمثلات التراث في الرواية، بين نظريات جيرار جينيت، والسرديات الحداثية، وللوقوف عند سببية تشكل المعمار الروائي بهذا المنحى يتطلب الاستناد إلى نظرية الحوارية الباختيانية. إن هذه الآليات والأجهزة الثلاث، تتضافر لتحقيق قراءة فاعلة تأخذ بفتوحات التأويل، ولا تكشف عن جماليات النص ورؤاه فحسب، بقدر ما تموضع المحكي الروائي في نسقه الثقافي.

ذلك أن قراءة النص خارج هذا النسق الفكري والأدبي (تجعل منه شائها وفقيرا)³ كما يقول فيصل دراج. غير أن التطبيق الآلي لهذه المقاربات، لا يحقق جدوة قراءة النص الأدبي، وافتكاك طاقاته الاستعارية، وتلمس لذته بتعبير رولان بارت أو متعته بتعبير طه حسين. ولأن الرواية الواسينية خطاب جمالي منفلت، خلاسي، والتماهي في سردية الشكل والدلالة، تمنحه لحظته اللازمية.

وبالتالي فإن التقييم النظري وفق المصطلح، والتقييم الذاتي وفق التأويل، ضرورة لتفكيك/ قراءة العمل النقدي من جهة، والأنساق السردية من جهة ثانية. والمقاربة وفق هذا المعطى تغدو قراءة مندمجة في المحكي الروائي، من حيث تعاضد القراءة الخارجية/ التأويل والتقييم، والقراءة الداخلية الفاحصة/ تمظهرات التجاور والتناصات والتحاور بين النصوص، وذلك تطعيما للمعارف والجماليات التي يمنحها الخطاب الروائي، الذي يقترب إلى تجسيد نظرية الشكل، أو (الصورة الفنية كميّار للفن الروائي)⁴، أي تكريس منوال محدد.

¹ _ محمد حافظ دباب، سوسولوجيا الأدب، مجلة المنار، مصر، عدد 37 / 1989، ص 14.

² _ بيير زيماء، النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص 109.

³ _ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 231.

⁴ _ علي حميداتو، الهرمنيوطيقا المعاصرة والمناهج النقدية، مجلة التبيين، مؤسسة الجاحظية، الجزائر، عدد 30 / 2008، ص 25.

وتأسيساً على هذا البسط، فإننا نفكك تمفصلات النص وفق السرديات الحداثية، ونقرأ تحاوره مع المرجعيات التراثية الشعبية والعربية والعالمية ضمن العلاقات عبر النصية، لتأكيد انفتاحه الحوارية. ويتوزع الجهاز المصطلحي، والآليات النظرية على حسب طبيعة النص وغائيته، فعندما نروم قراءة المناصصة في " نوار اللوز " مثلاً، نشرح التأطير النظري للنصوص الموازية، والعتبات وفواتح النص، وعندما نحاول تبيان سببية التهجين الروائي في " سيدة المقام " مثلاً، فإن المهاد النظري يستند أساساً إلى طروحات باختين، وذلك محاثة للمستندات النصية المتوهجة والمشفرة في المحكي الروائي. وتأتي الإضاءة التأويلية الراصدة لأبعاد هذا التطريس وامتداداته، وهي القراءة التي تضع الرواية الواسينية في شعرية التحاور/ التمرجع الروائي.

المبحث الأول: العلاقات عبر النصية/ تحديدات:

تتميز الرواية الحداثية/ الواسينية بالانفتاح والتحاور، الذي يشمل الناص/ النص والقارئ على حد سواء. إذ لا يمكن تدبيج نص من الذات المغلقة، أو من الفراغ، ولابد من تسربات نصية/ قولية أو حتى تشكيلية، تتداخل وتتفاعل جماليا ودلاليا لتنتج (نصية النص أو أدبيته)¹. تضمن هذا التجاذب تنشأ علاقات للنص مع المعطى الخارجي، بعد أن شكل بنية متماسكة في نسيج داخلي.

وبين هذا البعد البنيوي، والسياق السوسيوني، وضمنهما تتوهج شعرية للنص، تتخلق علاقات وتناقلات وحوارات وتبادلات ومستويات ومعابر، يسمها جيرار جينيت (بالعلاقات عبر النصية La transtextualité)²، أو التعالي النصي. وهي مفهوم يوسع من تداخل وتفاعل النصوص مع بعضها، ولا يمكن مطلقاً أن يخلو أي نص منها، ولو بشكل جزئي، أو بنية نصية ضئيلة.

ونظرية العلاقات عبر النصية أوسع من نظرية التناص، وتشملها، حيث يصبح التناص نمطا من أنماطها، لذلك تأخذ مفهوم (الإتساعية)³ في تداولات معينة. ولذلك تشهد حراكا على مستوى المصطلح وتجديد صياغته ومفاهيمه، وعلى مستوى الاستعمال والإحالة، حيث أصبحت العلاقات عبر النصية تندرج ضمنيا في مفاهيم الخيال والنقد الاجتماعي، لذلك يعدها ببيير زيمما من الظواهر والمقولات الاجتماعية⁴. أو في مفاهيم ما بعد الحداثة والنقد الثقافي التي يتأخما هذا الطرح لإدوارد سعيد يقول (حيث يتعاقب - في النص - الحضور والغياب، والتضمين والمحاكاة، مع الوحدة التحتية اللاواعية)⁵.

وبذلك تخرج العلاقات أو التفاعلات من معناها المحدد في المعنى، لتشمل انزياحية الشكل، أي شعرية تشكلها. ولكن قبل تفكيك العلاقات عبر النصية أو

¹ _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي - النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط 2، 2001، ص 97.

² _ G. Genette , Palimpsestes, les littérature ou second degré, ed. du seuil, paris, 1982, p 07.

³ _ مفهوم الاتساعية، يعتمد الباحث نجيب حماش، في تحديده لنمط من أنماط المتعاليات، وإن كان هذا المصطلح يشي بالشمول واتساع العلاقات التي ينسجها النص مع نصوص أخرى، كما يمس مفهوم الترابط النصي من جهة أخرى.

ينظر: نجيب حماش، التعالي النصي في شعرية جيرار جينيت - بحث في أنماط المتعاليات النصية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2010/ 2011، ص 52.

⁴ _ ببيير زيمما، النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص 203.

⁵ _ إدوارد سعيد، العالم النص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 150.

التفاعل النصي كما هي في أصلها، يمكن أن البحث عن مظاهر هذه النظرية المعرفية – لأنها غدت أداة معرفية تمارس قراءة واسعة لنصوص تتميز بالشمولية كما هي الرواية الواسينية الحداثية – في المدونة النقدية العربية .

1_1_ التفاعل النصي في المدونة النقدية العربية:

عندما نستعمل مصطلح التفاعل النصي فإننا نتسع قليلا عن مصطلح المتعاليات، أو العلاقات عبر النصية كما حددها جيرار جينيت في أنماطها الخمسة، لأن مصطلح التفاعل يشمل التعالي النصي *La transcendence* ويتجاوزه¹، في مفهوم البحث عن شعرية جديدة. كما أن التفاعل هو دينامية المتعاليات النصية، من حيث التحريك والتفعيل، أي هو تمظهرها.

وكأي ظاهرة أدبية أو نقدية، يمكن أن نجد جذورا أو إرهاصات تقترب من مفهوم التفاعل في الشعرية والسردية العربية كذلك، لكن بجزئيات وتشعبات وتفاصيل كثيرة، تندرج أغلبها في التفاعل العام، أي التداخل النصي بين نصوص غير محددة و(ذلك فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوصا عديدة، مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط)²، وذلك من خلال التضمين المباشر أو الإحالة الضمنية إلى نصوص أخرى استحضرها المبدع وهو يدبج نصه.

من خلال هذا الطرح، ندرك أن ظاهرو التفاعل النصي لا يمكن يخلو منها أي نص، منذ أن رقص الإغريق فن الأدب، وأشكال القول. غير أن ملمح حضور النصوص الأخرى وتداولها في سياقات المتن/ النص، يتمظهر في الثقافة العربية من خلال تقاليد النص الأدبي، في حديث/ رواية الشعراء والرواة للشعر، وما تصاحبه من ظروف ومناسبات، وهي تقاليد المجالس الأدبية.

ولا شك أن هذا التداول للنص الأدبي ينطوي بشكل ما على أعمال/ معاني نمط المناص *Le paratexte*، إذ نلفي أن الرواة يعاينون الظروف التي أنتج فيها النص، والملابسات المحيطة، حيث يصبح بعض الرواة طرفا أساسيا في صحة / نسبة القول الشعري، أي في إنتاجية النص، كما يتبين في ملاحظات الأصمعي للرواة.

¹ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 93.

² سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى – من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط 1، 1992، ص 18.

كما يتبدى هذا التفاعل/ المناص، في فضاء الهامش للنصوص النقدية والعلمية العربية، متمثلاً في الآراء المبنوثة في الحاشية، وهذه ظاهرة فريدة في الكتابة في الكتابة العربية، تعد نوعاً من الأسبقية أهملها الإبداع العربي طويلاً. وذلك من خلال استعارة حاشية/ هامش الصفحة في الانتقال من المتن إلى الهامش الشارح الأول، الذي يعيد قراءة المتن من الدرجة الثانية، أو يضاعف التأويل – إذا استعرنا مصطلح أمبرتو إيكو – للقراءة الأولى.

كما يتمظهر بشكل ما، التداخل/ التفاعل النصي في الكتابة العربية، من خلال تفعيل النصوص الموازية، حيث نلفي ذلك الاهتمام بحلاوة التدبيج وحسن عبارات المدخل، بما اشتملت عليه من توهج وغواية، وما لها من أهمية في فتح شهية القارئ، من خلال الاستهلاكات التي تمثل نصاً محيطاً للنص. ولقد تحدث الجاحظ مطناً في أهمية هذه الاستهلاكات والمطالع القرينة للنص الأدبي خاصة¹. كما اهتم ابن الأصبغ المصري في " تحرير التحرير " عن الاستهلال وحسن البدايات. وفي سياق حضور النصوص في أخرى، لا شك أن ظاهرة السرقات الأدبية التي شاعت في الشعرية العربية القديمة، تعد أظهر تجل للتفاعل النصي، ولنمط التناص في مفهومه الواسع.

غير أن التساؤل الذي يتوخى الروح العلمية، ولا ينحاز إلى الإطراءات الجاهزة، والذي يعمق البحث في تفكيك ظاهرة التفاعلات النصية، وهو ضرورة الانطلاقة المتاحة من مجمل المعارف النصية المتداولة كما يلمح إلى ذلك جينيت²، لماذا لم تنظر المدونة النقدية العربية لأشكال التفاعل النصي كجهاز معرفي ومصطلحي مضبوط؟

لقد أشارت إلى ذلك في أقوال مبنوثة ومتنافرة وكثيرة ومتشعبة، إشارات يقتضيها المقام أولاً، والسياق الفكري والتاريخي والفني ثانياً، في منظومة تتسيد فيها سلطة النص/ الأنا، وفي غمرة الزهو الحضاري، لذلك غيب وهامش الهامش/ الحاشية، وكل الإحالات الخارجية. إن هذا الطرح يستدعي القول، إن التفاعلات النصية بشتى أشكالها ومظاهرها، هي ظاهرة فكرية وأدبية تشمل جميع الحقول والمشارب الإبداعية.

¹ _ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1989، ص 88 وما بعدها.

² _ G. Genette , Nouveau discours du récit, ed, du Seuil, Paris, 1983, P 50.

1_2_ إرهصات الحقل المفهومي للمتعاليات النصية:

إن (خلاسية النص)¹ والتباساته وهجنته، جعلت قراءته المحايثة في صيرورة ودينامية، إذ خرج من بنية دلالية مغلقة، نسيجها يحوك بعضه بعضاً، إلى شبكة مفتوحة من العلاقات المترابطة والمتشعبة. وبالحقل الأول ارتبط مفهوم العلاقات النصية، وبالمفهوم الثاني تطورت وتدرجت إلى العلاقات عبر النصية ذلك تأشيراً للتطور للفكر الأدبي الباحث أدبية جديدة للنص.

إذ تتجدد القراءات والنصوص بتطور حركية العلاقات الواصلة بين النص والقراءة، حيث تتراقد القراءة / الدراسة الداخلية، وهي النص، والخارجية، وهي علاقاته مع مندونات أخرى، في الفهم/ التفكير العميق والشعري للنص، أي في افتكاك الدلالة. وهكذا تطورت المقاربات النصية وعبر النصية إجمالاً، في سياقات معرفية وفكرية برزت مع حركة البحث عن بويطيقا الأدب، المستفيدة من الدرس اللساني السوسيري. ومن حركة الشكلائية الروسية التي مهدت للدراسة الجمالية والبنوية للنص. وبين هذه الحركة المفعلة لشعرية سيميائية جديدة، وتطرسيات نظرية التناص، تشكلت نظرية متكاملة للمتعاليات النصية، بحقل وجهاز معرفي غير من الرؤية إلى الأدب وممارساته، ويوقد جذوة النص الأدبي في انزياحية غير منتهية، ضمن تأويلات وسياقات.

فقد ينطوي هذا المفهوم على التعددية الجذرية للغة أو التلفظ كما عند بناختين، أو تفجير النصوص داخل النص كما عند بارث، أو العلاقة بين النص والنظام الأدبي كما تتصور كريستيفا، أو العلاقة الشعرية/ التحوارية بين نص وجزئيات نصية أخرى كما عند جينيت². ولقد فعلت هذه العلاقات، نظرية التناص عامة، ونظرية العلاقات عبر النصية خاصة، بين كل هؤلاء الرواد من خلال تموضع الجهاز ضمن نص جديد المعنى، أي ضمن حركية التحليل، وهي رؤية تقاوم المفاهيم الراسخة، حول الأصالة والخصوصية، وضمن حركية السياق من جهة أخرى في غير تمثّل للطرح السوسيونصي، وإن كانت تستعير السياق، وليس كركائز البنوية، وإن كانت تستمد منها البنى التي تنسج النص.

وإنما رؤية/ قراءة متعاضدة تركز أساساً على شعرية القول الأدبي التي تراوحت بين باختين وجينيت، وبتالي فإن هذا التحول المعرفي والمصطلحي الذي

¹ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة – الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2012، ص 84.

² جراهم آلان، نظرية التناص، ترجمة باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط 1، 2011، ص 15.

رافق تطور العلاقات عبر النصية، يعود إلى مطالع القرن العشرين، مع الجذور الأولى لعلمنة النقد الأدبي، التي مهدت لظهور شعرية جديدة.

أ_ ميخائيل باختين/ الأصول:

لا يمكن للنص أن يتجرد عن الآخر. حتى في أكثر النصوص/ الكتابات تجريدا للذات، لأن النمو والتفجر الداخلي للنص، والتشابك والتجاوز الخارجي له، ينمي القراءة ويخليها أكثر انفتاحا. هذه الركيزة، هي التي اتكأ عليها المنظر الروسي ميخائيل باختين (1895 - 1975) في مجمل أعماله التي كرست تجاوزا ونقدا لمقولة (استقلالية النص الأدبي)¹. أي أن العمل الأدبي في توهج شعريته التي يتفرد بها، يظل قاصرا لوحده، لوتبطنت القراءة للنص كبنية مغلقة. لأن البحث عن دلالة داخلية دونما الاستعانة بالسياق والعالم يغدو ضربا من الخيال الصرف.

حتى إذا ما حاول أن يكون مجرد شرح للنص، فإنه في عملية تعويض كلمة بأخرى، يتوسل المحيط الخارجي، ومن ثمة يحيل النص إلى دلالة أخرى، ثانية، غير دلالاته الأولى الأصلية. لذلك بحث باختين عن الأدبية والشعرية La poétique للنص من داخله نحو الخارج (عكس مسار جينيت في بحثه عن الشعري التي تنطلق من الخرج إلى الداخل). غير أن شعرية باختين تخفلت منحاوذة ومتأثرة للمناخ التاريخي العام الذي أنتج فيه النص، ذلك أن (التاريخ محايت للمقولات الأدبية وليس قدرا خارجيا عنها)² كما يقول باختين.

ويمكن القول، إن باختين وصل إلى بلورة مفهوم الحوارية La dialogism وما تناسلت منها من أشكال ومصطلحات إجرائية، كالتهجين وتعدد الأصوات.. من خلال استثماره لثلاثة حقول: الدرس اللساني السوسيري، والطروحات الجمالية للشكلانية الروسية، وتنظيرات جورج لوكاتش حول الرواية والإستيطيقا. غير أن باختين تجاوز هذه الروافد في البحث عن مسألة التفاعل اللفظي (L'interactio verbale)³. التي تعد أهم ميزة في الخطاب الروائي، وهي ركيزة نظرية الحوارية التي يشرحها باختين بقوله (إن التعدد اللساني المدرج في الرواية، مهما تكن أشكال إدراجه هو خطاب الآخرين داخل الآخرين)⁴، فباختين هنا يحدد بدأ يتوسع.

¹ نجيب حمّاش، التعالي النصي في شعرية جيرار جينيت، ص 17.

² المرجع نفسه، ص 98.

³ Mikhaél Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, paris, 1987, P 30.

⁴ ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ص 81.

وهذا التعريف/ التحليل، يقترب كثيرا إلى اتساعية مفاهيم التناص. من هنا نتبين أن باختين وحد – متجاوزا – في شكل قطيعة ابستمولوجية بين طروحات الحقول الثلاثة. فهو تجاوز اللسانيات إلى العلوم عبر اللسانية، إذ لا يمكن للغة بالمفهوم السوسيري أن تكون/ تلون شعرية الخطاب، فهي حالة للبنية الموضوعاتية المجردة، وتمثل في أعمال باختين الأولى معبرا (يستخدم بين أفراد في سياقات مختلفة)¹. أي أن الكلمات ترابطية، واللغة مكوناتها واحتوائها، وذلك بطبيعتها الاجتماعية.

من هذا، ندرك أن باختين حينما يحيل التعدد اللغوي/ اللساني على الخطاب الروائي، فإنه يحيله من جهة أخرى إلى النزعة الحوارية، المفتوحة على التفاعلات الأسلوبية والسياقات الخارجية. وهذا ما نجده في أعماله تلت " الماركسية وفلسفة اللغة "، حيث يوسع الطابع الحوار في " شعرية دوستوفسكي " ليخرج بمقومات وتناقلات جديدة، مثل التغاير اللغوي Hetrogossio ، والخطاب المزدوج الصوت، وتعدد الأصوات Polophony وغيرها، وكلها تنطلق من مبدأ التفاعل، أي تحيل إلى مفهوم التناص بأوسع شكل.

فعندما يكتب باختين (يستطيع دوستيفسكي أن يسمع علاقات حوارية في معظم مظاهر الحياة الواعية والذكية، وحينما بدأ الوعي، بدأ أيضا الحوار بالنسبة له)² فإنه يربط وعي وعي البطل داخل وعي النص بالحوار مع خارج النص، ولا يمكن أن يبدأ ويتشكل هذا الحوار إلا بالوعي. وبين الوعي الداخلي والحوار الخارجي تنشأ الحوارية. التي تحيل إلى أبعاد تداخل النصوص/ التناص. والحوارية التي يقصدها باختين ليست الحوارات بين الشخصيات بالشكل الظاهر والمتداول، بل يبغى الحوار الداخلي للشخصية، أو الذات بينها وبين الحوار الخارجي، أي وعيها أن خطابها وصوتها لا يتخلق/ يتشكل إلا من خلال الحوار مع الآخر.

وهذا هو، يقول فيصل دراج (الذي أوحى إلى كريستيفا بالتفسير السعيد، التناص، حيث الكتابة حوار مع الذات، وتواصل مع نص آخر أيضا)³، وهكذا خرج إلى الرواية المتعددة الأصوات، التي لا تتمحور حول صوت موضوعي، هو صوت المؤلف الذي يفكك العلاقات ويوزع الحوارات بيت الشخص، وإنما نجد بناء يشكل عوالم الشخصيات.

¹ _ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة يمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1986، ص 20.

² _ المرجع نفسه، ص 56.

³ _ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 72.

وهذه الخاصية البولفونية تمثل عالما لا يمكن فيه للخطاب أن يقف/ يتشكل فوق آخر، حيث جميع الخطابات هي تغيرات للعالم، وردودا على خطابات أخرى. من هذا (المبدأ الحوارى للرواية)¹ تناسلت العديد من الصطلحات والمفاهيم المتقاربة في البحث عن شعرية الخطاب الأدبي، من خلال تموضعه في سياق داخلي لغوي، وخارجي حوارى، فظهرت الدعامة التحليلية للرواية، والمتمثلة في أطروحة الرؤيا إلى العالم.

وكلها مفاهيم تمحورت مع المنهج والقراءة، وارتبطت في إحدى التصورات بالمركزية والسلطة المهيمنة. حيث هددت الحوارية بأبعادها التناسية الفهم الهرمي للتمركز الأوربي، خاصة في مظاهر الحياة والفن. وهو ما شجع لظهور أنماط روائية أخرى، تنسم بالمحلية والتمسك بالخصوصية الشعبية، في مواجهة القيم الاجتماعية الإيديولوجية الرسمية العاملة على فرض الرؤية الواحدة. فنشأت هذه التيارات/ الروايات، ذات الطابع المحلى، كروى مضادة (للمركزة Décentralisatrices)².

ومن هذا المنطلق، البعد التناسي والتفاعلي، الذي أرساه باختين، كعامل حاسم في شكل العلاقة في إطار تفاعلية السياقات، يكون باختين قد وضع الأرضية الأساسية والمحورية لمفهوم التناس، لكن ليس بهذا المصطلح، وإنما بأبعاد البحث عن شعرية الخطاب الروائي، خارج مظاهر اللغة السوسيرية. كما حور في تضاد أبحاث لوكاتش والشكلانيين الروس.

وهذا المفهوم هو الذي صاغته كريستيفا كجزء لقراءتها/ تفسيرها لأعمال باختين. وهي الأطروحة التي تدرجها في مجال النظرية البنوية كمفهوم صارم³. ولكن في توجهات تكاد أن تغلق المفهوم من حيث ارتباطه بالبناء البنوي للنص، عكس طروحات باختين الناقلة للمفهوم إلى أبعاد معرفية وثقافية واجتماعية. فباختين طرح النظرية مبعثرة، وكريستيفا نسقتها.

¹ _تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوارى، ص 37.

² _عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة والمبدأ الحوارى عند باختين، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 15/ 2001، ص 69.

³ _جراهم آلان، نظرية التناس، ص 49.

ب_ جوليا كريستيفا/ تأصيل الأصول:

زمنيا، مثلت قيادة جوليا كريستيفا الباحثة البلغارية، عندما كانت تشتغل ضمن مجموعة (تل كيل – Tel qeul) هذه الجماعة التي مارست تنظيرات جديدة في حقول النص والأدب. وهي جماعة ارتبطت بظهور ما بعد البنوية في فرنسا، التي أحدثت هي الأخرى ثورة في قلب مفاهيم تحليل النص الأدبي وجمالياته، وضمت هذه المجموعة: رولان بارت وجاك دريدا وميشيل فوكو وفيليب تولوز. وبين عقد كامل من منتصف الستينيات إلى منتصف السبعينيات، صاغت كريستيفا نظرية متكاملة للتناص. بدأ من منشوراتها الأولى، إلى " ثورة اللغة الشعرية ".

وكريستيفا إذ تصوغ نظريتها، فإنها تستند إلى قطبين، أولا: تشييد نظرية التناص بشكل أساسي من خلال نخلها لأعمال باختين في الكلمة والحوار والرواية والنص. ثانيا: البحث في شعرية البنوية السيميائية، حيث تكون دلالة النص لا ترتبط فقط بالسياق الخارجي، بل تأخذ بتمظهرات التخيل وقوة اللغة في تضديد نسيج النص. ويغدو النص بهذا المفهوم ممارسة إنتاجية. وتصبح صيغة التناص بنيته المتراكمة من الكلمات والأقوال. وبهذا يخرج إلى قول مزدوج تتعضد في إبراز وظيفته الحركات الداخلية والخارجية¹.

وهذه الإزدواجية للنص، تستثمرها كريستيفا كإحدى التنقيحات لحوارية باختين، المركزة دائماً على المعطى الخارجي، وتدرجها ضمن التنظيرات التناصية وبين السياق الخارجي والداخلي للنص. فكريستيفا تبحث عن اللغة الشعرية في إعادة هيكلتها لنظرية باختين. وتداولت المنجزات التحليلية مقولة كريستيفا في كون كل نص لا يخلو من التناص، من منطلق تحويله إلى لغة شعرية بالدرجة الأساسية أي أن النص يحول ويحول العلاقات الخارجية إلى تنضيدات داخلية.

من هذا الطرح، يبدو أن كريستيف لا تتخلص مطلقاً من الأرضية البنوية والسوسيرية. أي إنتاجية شعرية النص تكمن في أبعاده التناصية المرتبطة بالنص كفضاء². أي تتجه دراسة كريستيفا نحو الانغلاق ضمن خلفيات بنوية، لصياغة نظرية ومصطلح التناص، غير أن هذه الصياغة، وهذا الطرح، بقدر ما أفاد في بلورة نظرية تتميز بالحركية، بقدر ما تبطن كذلك أبعاداً فكرياً وإيديولوجية تؤمن بعدم شمولية اللغة والأدب. أي كون الأدب لا يمثل خطاباً إحتوائياً.

¹ جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب ط 2، 1997، ص 76.

² المرجع نفسه، ص 21.

فكريستيفا قد تناهض انغلاق النص على أسس تناسية، فإنها بهذا تقوض المركزية الواحدة السائدة. وهذا الطرح تفيدته من باختين - كذلك - وتطوره مضيضة إليه النمط الصارم والمنهجي والبناء المتناسك في الراوية، إلى النص، إلى العالم، أي من النص إلى العالم. وتكون قد صاغت نظرية متكاملة حول وفي التناس، من خلال الركائز التي بلورتها لنظرية النص.

ج _ رولان بارث/ الحلقة الرابعة:

ظل رولان بارث من " الدرجة الصفر للكتابة " إلى " الغرفة المضيفة " يكتب عن النص داخل النص. ومثل بذلك أحد أهم الأصوات النقدية البارزة في العالم، يهجم بالنص من منظور بنوي، إلى أن وصل بالكتابة إلى الكتابة عن السينما والرياضة. مستفيدا من أبحاث كريستيفا في السنوات الأخيرة من عمره. ولقد صاغ بارث العديد من المصطلحات النقدية الجديدة، ونظر مقاربات تقرأ النص من زاوية محددة. وغدت هذه المقولات أطرا متشعبة التأويلات، مثل: موت المؤلف، النص المتناقض، الدرجة الصفر للكتابة، النص الحر.

ومن كثافة النص، يتبصر بارث الرؤية إلى النص كنسيج من العلامات المترابطة والمتشابكة، ليخرج إلى العلاقة الدائرية بين الذات المبدعة والسياق/ التاريخ والواقع. ويمكن أن تكون هذه إحدى علامات رؤية بارث إلى النص في جوانبه الانفتاحية، والمتعلقة بالإنتاج داخل السياق. غير أن ملامح الدرس التناسي تظهر في المقال الذي نشره بعنوان " نظرية النص " مستدركا أفكار كريستيفا في طروحاتها الحوارية والسيمائية. حيث يكتي أن (النص هو السطح الإستثنائي للعمل الأدبي)¹، أي البنية الكلية للدلالة.

وبالاستناد على نظريات العلامة، والتفكيكية الدريدية، وتناسية كريستيفا، تتلامح أشكال التناس من خلال توزيعه بين النسيج العلاماتي والتوتر البصري. والدوال المغلقة والمتفككة، إذ يبدو النص كأنه مزق تتلاحم لتشكّل صورة للكتابة المنسجمة، أي لنص واضح المعالم. وهذه المزق هي إحالات بارث على انفتاح النص، أي إشارته إلى التناس، الذي يضفي قلق النص وفاعليته.

وبالتالي يخرج النص من شفرة البؤرة، إلى شكل ثانوي بعد تفكيكه وإعادة تبنيه. وتتداخل هذه المزق/ الأشلاء في الإحالات الخارجية للسياق الاجتماعي، والتفكير الإيديولوجي، وموسيقى اللغة، لتشكّل مقولة بارث الشهيرة (كل نص هو

¹ _ رولان بارث، نظرية النص، الموسوعة العالمية 1975، ضمن آلان جراهم، نظرية التناس، ص 223.

نصوص أخرى، تتراءى بصيغ ومستويات ظاهرة ومختلفة¹. وهذه هي إحالة العلاقات النصية.

وبتالي فإن تفكيك النص إلى مستويات، لا مناص منها، لقراءته وفق سياقاته المنتجة. ويتدرج بارث في كتابه " S/Z " إلى توظيف موتيفات أخرى، قد تكون جديدة على الفكر البنوي، وما بعد البنوي، متمثلة في النص المتناقض، و الأشكال المقرؤة والمكتوبة، حين يحاول توظيف تناص النص الكلاسيكي المقرؤ، ضد التناص الموجود في، والذي يحيل إلى قراءة الواقع.

ومن خلال استقراء بارث للأنساق المشكلة لقصة بلزاك " سيراسين " تتضح رؤية بارث في ربطه مصطلح التناص بالعمل القصصي، من ما يضيفه من شعور بالتكرار، والتشبع الثقافي، وهيمنة القوالب النمطية الثقافية². أي أن تمظهرات التناص في النصوص الكلاسيكية بلزاك، والنصوص الدائرية مارسيل بروس " البحث عن الزمن الضائع " تؤدي إلى هيمنة النمط الواحد.

لذلك بحث بارث في التناص، عن الإمكانات الأخرى التي يضيفها للنص، أي دراسته بطريق مناقضة. ومن هنا ينطلق بارث في البحث عن تناصية النص خارج الأنساق اللغوية، ذات الموتيفات المجردة إلى أبعاد تشي باللذة والمتعة من خلال قلب المعايير. إن بارث يجدد شعرية التناص، كرائد يجمع بين حلقة كريستيفا، وقدم درسا تمهيديا لدراسات ريفاتير في الأبعاد المختلفة التي يمنحها للنص، من حيث (هو شبكة نصية تدبج بهوامش كثيرة)³ هي تناصية لا محال. إذ يمكن للنص أن يتضمن صوراً فوتوغرافية أو إحالات ترميزية.

لذلك تشير سرديات النص، إلى أن رولان بارث كاتب ما بعد بنوي، يكتب نصوصاً واعية لذاتها تناصياً، بدلا من أعمال ذات تنظير نقدي⁴. أي أن بارث جدد في قراءة النص وأخرجه من السلطة، وهو إذ بحث في ذلك كتب التناص في صيغه المتعددة، دون أن يؤسس نظرية له. فبارث أبدع في كتبه تناصات تنحو منحى تأويليا تطبيقياً، ذات بعد نقدي/ إبداعي حول النظرية. ولأن هذا الطرح يفضي إلى الجدلية الدائمة بين شعرية النص الإبداعية، والملاحظات النقدية، فإن القبض على هذه الشعرية، يتمركز داخل النص أو خارجه، أو كلاهما في آن واحد.

¹ رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا الحسين، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 2001، ص 40.

² آلان جراهم، نظرية التناص، ص 125.

³ رولان بارث، التحليل النصي، ص 23.

⁴ آلان جراهم، نظرية التناص، ص 130.

1_3_ التأسيس المنهجي للمتعاليات النصية :

البحث عن الشعرية، شعرية النص، تلك هي الرحلة الممتدة بين ميخائيل باختين وصولاً إلى جيرار جينيت، مروراً بكريستيفا وبارث وريفاتير. وضمن هذا البحث لتأثير الخطاب في تجلياته الجمالية، تبدى أن النص لا يتوهج من تفاعل البنى الداخلية فحسب، ولكن من خلال العلاقات والحوارات الخارجية كذلك. ومن ثم ظهرت ملامح التناص. في شكل الحوارية عند باختين، ثم قعدت له كريستيفا في ضبط قار انزاحت دلالاته مع رولان بارث الذي أخرجه من الشكلية النقدية المغلقة. وحينما بحث ريفاتير عن أدبيته، من خلال ربطه بافتراض القارئ والمتلقي دائماً. أي هناك نصوص أخرى، شكل في تناصات جامدة، تتحول ضمن التناص في نسيج النص الجديد.

بهذا الطرح تمخض التناص كنظرية غير مكتملة، مدام أن حراكاً قرائياً يتابعه. ومادام البحث عن شعرية النص تتخلق من التعاضد الداخلي. غير أن جيرار جينيت، الباحث الفرنسي في مسائل السيميائيات الشعرية يتجه في التنقيب عن هذه الشعرية من الخارج، متأثراً بحركة ما بعد البنوية والتفكيكية التي زعزت سلطة النص/ المركز، والتفتت نحو الهامش¹، من حيث رصد الشعرية من محيط النص. واستدرك جينيت أن التلاقح بين الخطابات لا يمكن أن تستلهمه نظرية واحدة – التناص – وإنما ثمة أشكال أخرى، وعلاقات متباينة، عبر صياغات وبنى نصية متفاوتة تقضي دلالياً إلى التوسع أكثر في نظرية التناص، التي ستصبح جزءاً من مجموع علاقات حوارية، يقيمها المركز/ النص، مع نصوص أخرى من جهة، ومع الهامش من جهة ثانية.

1_3_1 جيرار جينيت، شعرية العلامة المهاجرة:

العلامة المهاجرة، مصطلح صاغه أمبرتو إيكو في مشروعه السيميائي التأويلي، الرابط بين الأثر والقارئ، من " العمل المفتوح " إلى " القارئ في الحكاية " التي لا تأخذ فيه العلامة اللغوية/ الأدبية والجمالية استقلاليتها في تمركز الدلالة، بل تتشعب على حسب معاني التأويل المرتبطة بالسياق². يمكن أن نستعير هذا المصطلح لتبيين كيف انتقلت الشعرية عند جينيت من النص إلى التناص، ومن التناص إلى العلاقات عبر النصية. ذلك أن جينيت على الرغم من ريادته في تطوير مشروعه البيوطيقي/

¹ محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات، العربية السعودية، عدد 53/ سبتمبر 2004، ص 406.

² أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1998، ص 31.

الشعري، لم يستطع – خاصة في أعماله الأولى – الفكاك من الدرس البنوي في أبحاث السرديات¹.

حتى في بحوثه ما بعد البنوية، لم يتصل كلياً من حيثيات التبئير في النص/المتن، أي أن منظوره ظل لصيقاً في النص وبالنص، كأداة ورؤية في البحث عن الشعرية. غير أنه توسع لاحقاً، مستفيداً من أبحاث كريستيفا حول نظرية التناص، وأخرج دوائر البحث من النص، إلى خارجه/ محيطه، أي أخرج العلامة/ البؤرة من الداخل إلى الخارج، وتحولت دراسة العلامة من النص إلى معماره الذي يمكن أن يصبح مدار الشعرية. وبالتالي ذهبت الشعرية في البحث عن النمط، وهيكل الجنس الأدبي في مختلف صيغه التعبيرية². ومن هذا المنطلق، يكون قد أرسى دعائم البحث عن شعرية مفتوحة.

1 _ 3 _ 2_ جيران جينيت، من التناص إلى المتعاليات النصية:

زواج جينيت بعتباره أحد أقطاب الشعرية المعاصرة، في مشروعه المفتوح، بين النص والسياقات، بين الأنا في النص والآخر بمختلف تلويناته. أي بين المحكي الداخلي للعلامة والرمز، والحوار الخارجي الذي يذهب نحو النص. إذ يظل النص العلامة المركزية التي تتخلق حولها مجموع العلامات الخارجية. وبهذه المقاربة المستندة على الخلفية البنوية، لا يمكن أن ينتج النص من رحمه، ولا يمكن كذلك أن يمثل خطاباً فضفاضاً مفتوحاً على المعطى الخارجي. بل لا بد من ترافد البعدين، حيث كما يقول جينيت (القدرة على تشكيل نظام من العلامات المتحولة من الرمزية المحضة، إلى حالات موجهة أخرى، خارجية)³، في دينامية متكاملة.

من هنا يفتح جينيت أفقاً جديداً للشعرية. غير أن جينيت المنتمي إلى الحركة السردية ما بعد البنوية، يبدأ درسه بالبحث عن الصورة الداخلية للتناص، ضمن شبكاته النصية، أي البحث في شعرية العلامة التناصية كقيمة مهيمنة لبؤرة النص، التي لا يمكن أن نقرأ حراكها السيميائي إلا في تضفير أنساق النص المتحولة. وهذا تأكيد على الشعرية البنوية التي من أهدافها الكشف عن الطبيعة التحولية للنصوص⁴. ثم يتدرج جينيت إلى المعمار، بحثاً عن شعرية النص والمعمار في آن واحد بين تشكيلات البنية والنمط، وهو مظهر التناص الذي يراه جينيت في تشابك

2_ G. Genette, Figures 1 – 2 – 3, Ed, du Seuil, Paris, 1966 – 1969 – 1972.

3_ G. Genette, Introduction à l'architexte, Ed, du Seuil, Paris, 1979, P 81 – 89.

3_ G. Genette , Palimpsestes, P 30.

4_ حوثان كلر، الشعرية البنوية، ضمن آلان جراهم، نظرية التناص، ص 252.

تلك العلاقات بين النص والنمط. وهو ما يرصده في كتابه " مدخل إلى النص الجامع ".

ثم يدقق النظر في الإضاءة الخارجية مع المعمار/ الهيكل، الذي يمثل من جهة أخرى، صورة موازية أو تضمينا فكريا يمكن أن تعضد صيرورة النص، ويصل إلى أن الشعرية تكمن في القبض على تلك المعابر التي تحيل النص إلى الخارج، والتي سيسميها بالمتعاليات النصية La transtextualité، أو العلاقات عبر النصية. ولأن هذه المعابر تتخلق فوق النص، موجهة إياه ومضيئة، يكتب جينيت (سأنتقل إلى موضوع آخر، أسميه المتعاليات النصية)¹، وهكذا يخرج إلى الهامش.

وتحمل هذه العلاقات/ المعابر شعرية خاصة في حد ذاتها، أي بوجودها خارج النص وداخله. ويدرسها جينيت بمعزل عن تفاعلها العضوي بالنص، كبنى دلالية وجمالية، تسهم في تقويض مقولة الشعرية المتمركزة في المتن. ويمنحها تسمية عبر النصية لأنها قنوات تتجاذب بين المتن والهامش، وعبرها تتوهج مكونات النص، عبر التلاحم.

وبهذا تغدو الشعرية أنماطا ومتواليات متتابعة ودائرية. ويخرج جينيت (من نظرية التناص كيقين في النص)²، إلى نظام عام من الإمكانيات والوظائف والعلائق الأخرى. ويمكن القول، إن جينيت ركز جهوده المعرفية في تنظيرات تلاحق الشعرية التي تنضد النص داخليا كبنية مفتوحة، وخارجيا كأنماط ومعابر ومتعاليات. وبالتالي جمع مشروعه البويطقي أكثر من ملمح، من دراسة الصورة السردية الداخلية للنص، في منتصف الستينيات، إلى دراسة صورة الغلاف الخارجية للنص، في أواخر الثمانيات.

1_4_ المتعاليات النصية:

كتب جيرار جينيت، في معرض حديثه عن موضوع كتابه الضخم " أطراس " ما نصه (إن موضوع الشعرية هنا ليس النص الذي ينظر اه بشكل متفرد)³. نفهم أن جينيت مم خلال هذا المدخل يؤكد على إعادة مقاربة جديدة لمباحث الشعرية النصية، يبحث عنها في تحركات النص الجديدة، إذ تتأثت من أثاث النص. وفي كتابه " أطراس " يحاول التعمق والتوسع في هذه المنواليات، إذ يؤسس مفاهيم جديدة، ويعدل عن اقتراحاته السابقة، التي حصرت موضوع الأدبية في بنى النص.

¹ _ G. Genette , Palimpsestes, P 30.

² _ محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، ص 411.

³ _ G. Genette , Palimpsestes, P 01.

إلى اقتراحات/ رؤى تمس علاقات تصل تبين النص وأشكال التصحاور، والتي يطلق عليها تسمية المتعاليات النصية.

ويعرف جينيت هذه المتعاليات بقوله (هي كل ما يضع النص في علاقة جلية أو مضمرة مع نصوص أخرى)¹. فيتضح أن جينيت يتجاوز النص في كونه بؤرة الشعرية. وهذا التجاوز هو أساس رؤية جينيت لتوسيع نظرية التناص، إلى المتعاليات النصية، أو العلاقات عبر النصية². ولكن بما أن جينيت يروم توظيف هذا المصطلح في كامل بحثه في نظام دقيق، ويرسم مخطط الدراسة التي تنأى عن المقاربة البنوية للشعرية، نستعمله نحن كذلك، لتأكيد رسوخه من خلال التداول. كما أن جينيت يشير أن دراسته هذه لاتزال قيد البحث، لذلك يركز اهتمامه في شعرية المتعاليات.

ويقسم جينيت المتعاليات إلى خمسة أنماط هي : التناص، والمناص، والميتناص، و النص اللحق، والنص الجامع³. وأول ما نلاحظه من هذا التقسيم هو إدراج مصطلح التناص، والنص الجامع ضمن أنماط المتعاليات. وقبل أن يضع جينيت تعاريف تحدد وتموضع هذه الأنماط وتداخلاتها وتعدد العلاقات التي تستوعبها، يشير إلى التاريخ الذي دبح، ووصل فيه إلى هذه النظرية، يقول (اليوم 13 أكتوبر 1981، نلمح خمسة أنماط تمثل علاقات المتعاليات النصية)⁴. وهذا ما يبرر الهاجس المعرفي، وأن هذا المشروع له قبل وبعد، أي مشروع متتابع، وبالتالي وضع مباحث الشعرية في نسق علمي.

من هنا نجد أن الكتاب الذي توج البحث في الشعرية هو " أطراس " إذ مثل بحق الكتاب الجامع للجهاز المفاهيمي للشعرية عند جينيت، وهو المركز الذي تنشئت وتنتثر عنه كل المفاهيم الشعرية والسردية التي بحث فيها، وسيبحث فيها -

¹ Ibid, P 07.

² إن تسمية هذه العلاقات بالمتعاليات أو العلاقات عبر النصية تأخذ المعنى نفسه، غير أن جينيت يستعمل أكثر مصطلح المتعاليات النصية. غير أن ترجمة المصطلح إلى العربية يحدث دائما خللا في الصياغة، لذلك يرى سعيد يقطين أن وسمها بالمتعاليات أدق، بل يوسع فيها عندما يسمها بالتفاعل النصي، الذي يرى أنه أعم، وكذا وسمها بالعلاقات عبر النصية، وبهذه الترجمة أخذنا، لأننا نرى أن العلاقات عبر النصية أكثر شمولية. ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص 29.

³ استندنا في هذه الصياغة، على الترجمة التي اعتمدها الباحث عبد الحق بلعابد في ترجمته الشارحة لكتاب جينيت " عتبات "، لأن اختلافًا ترجميًا بارزا تمخض بين المترجمين العرب، فسعيد يقطين يترجم المناص بالمناصة مرة، وبالمناصفة مرة أخرى. وكذا يذهب الباحث نجيب حاش الذي يترجم النص الجامع بالمعمارية النصية والنص اللاحق بالإتساعية النصية. ولقد اعتمدنا ترجمات بلعابد في أكثر الاستعمالات كي تتسم الدراسة بالدقة والمنهجية والتلاحم.

ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات - جبرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2008، ص 26.

⁴ G. Genette , Palimpsestes, P 08.

بعد هذا الكتاب¹. ونذكر أن المشروع لم يكتمل عند " أطراس " لأن جينيت سيوسع من نمط المناص في كتاب مستقل. وبهذه المتعاليات نلاحظ سمة التجريد الفني، وكأن جينيت في تشريحه هذه الأنماط، وتفصيله فيها تفصيلاً دقيقاً، يلح على ضرورة ربط الجهاز المفاهيمي بالجانب التقني البحث، أي أن (الدراسة مجردة من كل حمولة إيديولوجية)². وقد يرجع هذا من جهة أخرى، إلى الاشتغال على هذه الأنماط في جانبها الوظيفي على الإرث السردي الإغريقي والأوربي.

وهذا البعد التقني التجريدي المحدد، هو الذي مكن جينيت من تطوير نظريته في التناص، وتوسيع أنماطها، وإبراز نقاط تقاطعها وتداخلها. ومن ثم يغدو التعالي النصي وعلاقته ببحث الشعرية متجسداً في " أطراس " على النحو التالي:

4_2 _ أنماط المتعاليات النصية:

نورد هذه الأنماط بحسب الترتيب الذي أورده جينيت في كتابه " أطراس ":

أ_ التناص Intertextualité :

لم يشهد مصطلحا علميا حراكا عارما، مثل الذي عرفه مصطلح التناص. من حيث الجهاز المفاهيمي، ومن حيث الأداة والوظيفة والتسمية، في أصله الغربي. وهو المصطلح الذي لقي رواجا كبيرا في المدونة النقدية العربية كذلك. ووجد تفعيلاً وتداولاً، لأن له - ربما - صدى في الدرس النقدي العربي القديم. لكن المدونة النقدية العربية المعاصرة استوردته بعد أن ذاع واستهلك وهدم من طرف رائدته كريستيفا، بعد أقول البنية. غير أن هذا المصطلح بعيداً عن البنية، وبكل أشكاله الجديدة التي تناسلت منه، يظل آلية إجرائية مجدية، تقرأ النص في جوانبه الإبداعية والمعرفية.

حتى أنه أصبح أداة معرفية في مقاربات تتسم بالنقد الثقافي. وأداة إيديولوجية واجتماعية تمخضت عن الصراع/ الحور بين الثقافات³. كما أن التناص مظهر أدبي ونقدي أساساً، لا يمين حصره في مفهوم محدد، بل يتميز بزنوبقية تجديدية. ويمكن القول إنه علاقة وجود ثنائي بين نصين، أو عدة نصوص، أو كما عرفه جينيت (إنه وجود فعلي لنص ضمن نص آخر)⁴. إن جينيت يحيل التناص إلى قضايا الاقتباس والتضمين، وعندما يعرفه بهذا الشكل، فإنه يتخلق بعلامات سيميائية ذات أهمية

¹ عبد الحق بلعابد، عتبات - جبرار جينيت من النص إلى المناص، ص 26.

² نجيب حمّاش، التعالي النصي - في شعرية جبرار جينيت، ص 47.

³ إدوارد سعيد، العالم النص والناقد، ص 70.

⁴ _ G. Genette , Palimpsestes, P 09.

ثقافية بالدرجة الأولى. بالتالي يمنح جينيت ملمحا جديدا للتناص يصطبغ بالتوظيف التطبيقي. وإذ يركز جينيت على الصياغة الجديدة، ويركز على هذا التحول في المفردات والنظريات، فإنه يراهن على قيمة التحول التي مست التناص مصطلحا ورؤية.

وجينيت يعود بالإحالة إلى النقاد الذين سبقوه في بلورت نظرية التناص، غير أنه يشير أنهم درسوا التناص في أبعاده السيميائية والدلالية على مستوى الجملة أو أجزاء الجملة، أو النص القصير بشكل عام¹، أي لم يخرج من إطار التفاعل الجزئي للنص، على عكس جينيت الذي درسه كمنوال عام ومتشعب لا يقتصر عند الحدود اللغوية. ويضيف جينيت تنويعات في نظام التناص، من خلال أبعاده القديمة عند كريستيفا، تنويعات تخرج إلى الشعرية التي بحث عنها ريفاتير في التناص.

ويمكن القول، إن التناص في مفهومه الواسع هو حوار النصوص/ الذات المبدعة والآخر في جدلية الحضور والغياب. ووفق هذا المنظور تتحدد للتناص وظيفة تحاورية (تتقاطع فيه نصوص مختلفة في المجتمع والتاريخ)². وظل هذا المفهوم في صيرورة أدبية ونقدية يحمل الدلالات التي أرفها ميخائيل باختين في كونه ذلك التفاعل اللساني/ اللفظي، وفي كون اللغة هي الحضور الهجين بين المبدع والخطاب والآخر عن طريق الحوار³. غير أن وظائف التناص وأبعاده الأدبية تفرعت إلى حد الشعرية، كما هي دراسات ريفاتير وجينيت، وهيمن هذا المصطلح بغوايته على المدونات التحليلية، وتبادلت أدواره بين التقنية والشعرية.

لذلك تناسلت العديد من المصطلحات المشتقة من التناص، مثل (التحويل Transposition)⁴، في وظيفته التي استعملتها كريستيفا، في تحويل للعلامات من طبيعتها المجردة إلى التفاعلية، كالنص الجامع، والمناص. كم أصبح أداة إجرائية، ومحور اشتغال الدرس القائم على بحث شعرية جديدة للنص السردي أو الشعري، أي منح أفقا جديدا لمباحث الشعرية. وجينيت يبدع في (وظيفة التناص الإغوائية والتلذذية)⁵ كأداة يجد فيها الكاتب والقارئ مستويات من التفاعل.

و يبرز جينيت أهمية قراءة التلميح في التناص، وكأنه لا يبغي التطرق إلى توطيراته الجلية، كالتضمين والاقتباس، بل يركز على وظيفته المضمر، كقراءة

3_ Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, Ed, Larousse, paris, P 337.

² سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 93.

³ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 81.

⁴ _ Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, P 105.

⁵ _ آلان جراهم، نظرية التناص، ص 138.

أخرى للنص. ولما كانت القراءة/ التأويل مؤشر الحضور الحقيقي، تلميحا أو تجليا، نستشف من مقاربة جينيت، أن التناص خاصية تشير إلى التعدد النصي في الملفوظ الواحد/ النص. كما يتطرق جينيت إلى المفاهيم التي قدمها ريفاتير وينفقدها ويعلق عليها.

ب _ المناص Paratexte :

يعرض جينيت في هذا النمط، خصائصه ومفاهيمه العامة فقط، وتحديداته الشاملة. لأنه اشتغل عليه في دراسة مستقلة، موسعة ومعقدة وضخمة، بمصطلحات دقيقة ، ونظام يكاد يكون تشعبي. ونقصد كتاب " عتبات Seuil " الصادر عام 1987. وهي الدراسة التي خرج فيها جينيت (من شعرية النص إلى شعرية المناص)¹، مشرحا لهذا النمط. ويتمثل المناص في تلك النصوص المسيجة للنص المركزي/ المتن، ومن ثمة يصبح المناص نصا قائما ذاته، لكنه نص موازي. وبالتالي يؤكد جينيت على ضرورة البحث عن شعرية هذا النص/ المناص بفرعيه: المحيط والفوقي، وهذه النصوص تتمركز في عتبة النص/ المتن، مثل اللوازم التي تظل لصيقة بالنص².

ويقسم جينيت المناص إلى نصوص فوقية épitexte، وهي النصوص والخطابات التي تقع خارج النص/ المتن، كحوارات الكاتب، والتصريحات والتعليقات و المراجعات... ونصوص محيطة peritexte وهي البنيات اللصيقة بالنص/ المتن، مثل العناوين: الرئيسي والفرعي، والعناوين الداخلية والإهداءات... ويشير جينيت، أن هذه النصوص الموازية لا تحدد عتبة النص بتلك البساطة، لكنها تحتل تلك العتبة وتمثل حيزا للداخل والخارج. وهي تتألف من كل النصوص التي لسنا متأكدين من أنها تنتمي إلى العمل/ النص، لكنها تسهم في جعل النص حاضرا، عن طريق تحويله إلى كتاب.

والنصوص الموازية لا تحدد في كونها منطقة انتقالية بين النص وغير النص، ولكنها (تحدد أيضا إجراء معين)³. غير أننا نجد أن مصطلح المناص، قد أشار إليه جينيت أولا في كتابه " أطراس "، وعده نمط من المتعاليات النصية. كما أشار إليه لماما في كتابه " مدخل إلى النص الجامع ". وبلوره كمأهم فضاء للشعرية في

¹ _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 27.

⁴ _ G. Genette, Seuil, ed. De, seuil, paris, 1987, P 11.

³ _ Ibid, P 13.

كتابه " عتبات " . وهذه البحث الذي تفوق عدد صفحاته الأربع مئة، يمثل إبداعاً ممنهجاً، من خلال وفرة مفاهيمه وطروحاته الجمالية.

ومصطلح المناص ما يزال يشهد حراكاً وحركية وتداولية وتواصلية في المدونة النقدية العالمية، وذلك لعلاقته الآلية والضرورية التي ينسجها موازياً للنص، وبما يحيط حوله من تفاعلية في الجمهور المتلقي¹. ومن خلال تأديته – كما يرسى جينيت – لوظائف مختلفة، تقوم أساساً في توجيه قراء النص. كما أن جينيت بلوره من خلال تجاذبات بعض الأسئلة التي تحيل التحليل إلى عمل تطبيقي وهو ما نعمده في تشريح وتفعيل هذا النمط في الجانب التطبيقي.

ج _ الميتناص Métatexte :

وهو ما يقترب من مفهوم الشرح والتعليق، أي يمثل نمطاً تظهر فيه نصوص تحيط بالنص أو تعلق عليه شرحاً أو نقداً. وعادة ما يدبج في المقدمات أو الملاحق والذيول. كما أنه أخذ تموقع الحاشية والهامش في الكتابة الروائية الحديثة، كما في بعض روايات واسيني الأعرج. ويشكل من خلال هذا التموقع، نصاً داخل نص، أو كما يقول جينيت (يوحد شرح النص نصاً معيناً بآخر، حيث يتكلم نص من نص آخر، دون أن يستشهد بالضرورة بذلك النص، أو دون استدعاء النص، وأحياناً في الواقع دون ذكر اسمه)². غير أن الوعي بهذه الآلية من ناحية تفعيلها للنص/ المتن لم يتبلور بشكل واسع لدى الكتاب.

ومثل الميتناص علاقة يشترك فيها النقد الأدبي والشعرية بشكل واضح. لذلك قد يحيل إلى ذكر جنس النص، وقد لا يذكره. كما يتمظهر الميتناص في ذلك الإسهاب للمقدمات في بعض الأعمال الأدبية، مما يجعل تلك المقدمات عبارة عن نصوص مفردة ترد تعليقاً على النص/ المتن، وبتالي تتم فصل كبنية نصية مستقلة ومتكاملة³. وعادة ما يظهر في الكتابات الأولى للكتاب، حيث يستدعي الأمر إلى إلفات النظر إلى تطريس المقدمات المقدمات بأقلامهم أو أقلام أدبية/ نقدية مشهورة. ونلاحظ في نمط الميتناص أن جينيت لم يطوره بشكل جيد

د _ النص الجامع L'architexte :

¹ _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 27.

² _ G. Genette , Palimpsestes, P 12 .

³ _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 99.

وهو النمط الذي تبرز فيه الصيغ القولية والخصائص التي يستميز بها كل جنس أدبي عن الآخر. أي هو تلك العلاقة الصماء بين النص، وهذه الإحالة/ تسمية جنس النص الأدبي. وهي علاقة تجريدية، أي أنها تحيل تلقائياً من خلال المؤشرات الخارجية، عنوان الأثر الأدبي هل هو رواية أو نص شعري أو خاطرة. ويذهب جينيت إلى أن هذا النمط له علاقة بتوقعات القارئ، وبتلقي العمل¹. إذ تحيل الرواية إلى علاقات انتمائها لأجناس أدبية أخرى، وأجناس فرعية، من خلال إدراج عنوان فرعي كما نجد في روايات واسيني الأعرج، أو أعمال أنريه جيد " ضد الرواية ".

وقد تؤدي وظائف أخرى مماثلة، وقد تحظى نصوص أخرى علاقتها الانتمائية بأجناس أدبية، وقد تتوقعه أن تكون قصة الحب مكتوبة بضمير المتكلم وموجهة إله مرسل محدد، بينما تتوقع في الملحمة أنواع أخرى من التيمات وأوضاع السرد أكثر من ذلك الموجودة السوناتيات، فالطبيعة الانتمائية للنصوص تشمل توقعات رمزية وعامة وشكلية وموضوعية حول النصوص، على الرغم من أن الأنواع/ الأنواط كما يحذ جينيت قراءه والتي من بينه انتماء النص، تحوي بنيات مستقلة ومطلقة²، دون أي اتصال متبادل أو متداخل.

هـ_ النص اللاحق L'hypertexte:

أو (التعالق النصي)³ كما يسميه جينيت في كتابه " أطراس "، الذي يبدو أن جينيت خصصه لدراسة وتفكيك هذا النمط الخامس، الذي يتبدى من خلال علاقة المحاكاة أو التحويل أو المعارضة بين نصين محددين، ويسمى الأول النص السابق، والنص الثاني النص اللاحق. فمثلاً يصبح نص هوميروس " اللألياذة " سابقاً، ونص فرجيا " الأنياذة " لاحقاً. والعلاقة التي تربط بربط بينهما علاقة تعلق أو تعالق. كما يسمى هذا النمط كذلك بـ (الإتساعية النصية)⁴. أما سعيد يقطين فهو يراوح بين وسمه بالتعلق أو التعالق والتفاعل النصي⁵.

ولا يتهم جينيت في علاقات التعالق النصي بالجواني اللغوية أو الثقافية، بل ينصب اهتمامه المغلق للأدب. وقد تبدو محاكاة النص عند جينيت مشكلة بعض الشيء للنص الجامع، إلا أن الفرق الأساسي بينهما هو أن المعارضة الأدبية والمحاكاة الساخرة، تمثل أساساً محاكاة نصية، بينما تستند المأساة والكوميديا

1_ G. Genette , Palimpsestes, P 12 .

2_ آلان جراهم، نظرية التناص، ص 141.

3_ G. Genette , Palimpsestes, P16 .

4_ نجيب حماش، التعالي النصي في شعرية جيرار جينيت، ص 52.

5_ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، ص 23.

والرواية والقصيدة إلى فكرة التقليد خارج نماذج عامة، بدلا من نصوص سابقة محددة. ويناقش جينيت كون أن الأعمال التي يحاكيها النص، تعتمد على معرفة القارئ للنص السابق الذي حوله النص اللاحق، أو قلده بشكل ساخر، بهدف المعارضة الأدبية.

ويتعلق الجزء الأكبر من دراسة جينيت بالطريقة/الوضعية التي تكون فيها تغيرات المحاكاة النصية مؤلفة من نصوص سابقة محددة سلفا. كما تتضمن إحدى التحولات التي أنتجت هذه العلاقة المعقدة من خلال (تحول الدافع)¹. وهو الذي – كم يحلل جينيت – يمثل مجالا مثيرا في محاكاة النصوص، فالنصوص اللاحقة يمكن أن تمتح للشخصية دوافع غير محددة في النصوص السابقة، ويرجع هذا الدافع أحيانا، كقطع للتحفيز.

ففي أوديسة هوميروس يسعى أوليس للعودة إلى دياره بعد الحرب التي اندلعت بين الإغريق والطوراديين، كما جسدتها من جهة أخرى "الإلياذة"، أما في رواية "أوليس"² لجيمس جويس، فتغطي يوما من حياة بطل الرواية يوبولد بلوم، على الرغم من أن السرد متشعب ودائري واسترجاعي ومنتشطي، ومزود بالمراجع والتلميحات من أوديسة هوميروس، إلا أنه يدخل الصراع الأبدي في حكاية الإنسان والوجود. ففي هذا النمط يخرج جينيت عن نطاق العلاقة المحددة ضمن انغلاقية النص/الأدب، إلى العلاقات التحويلية والمعارضة والتحريفية.

ويستنتج جينيت، أن هذه الأنماط الخمسة، هي التي تشكل أدبية / شعرية النص، سوى النص الجامع الذي لا يحيل على التفاعلية الجمالية في ذاته كبنية نصية، وإنما في دلالاته التي تتخلق لدى المتلقي. ويمكن أن نرجى بعض التفصيلات لنمط التعالق النصي، إلى مجال الدراسات التطبيقية، لأنه يمث ركيزة أساسية للبحث في المرجعيات، أو حضور النصوص السابقة التي اتكأ عليها واسيني الأعرج.

كما يمكن أن نشخص / نجسد ونتتبع شعرية جيرار جينيت من خلال هذه الخطاطات التوضيحية:

1_G. Genette , Palimpsestes, p 15.

² " أوليس " هو الاسم الروماني للأوديسة اليونانية وبطلها، وهو شخصية ثابتة في الإلياذة، وقد كتب جيمس جويس رواية تحمل هذا الاسم، تعد من أعظم وأهم روايات القرن العشرين، نشرها في مطلع القرن الماضي، وشخصياتها الرئيسية ليوبولد بلوم وزوجته مولي وستيفن ويدالوس، وكل شخصية في الرواية تماثل إحدى شخصيات الإلياذة: فمثلا ستيفن يمثل تلميأك، ومولي تمثل بنيلوب، وهكذا.

المبحث الثاني: اشتغال المتعاليات النصية في رواية " نوار اللوز " :

بعد تبيان الجهاز النظري والمفهومي كإطار أو ركيزة تقوم عليها جوانب هذه الدراسة، نلج إلى قراءة النص الروائي بمقاربتة لا من حيث إسقاط النظرية على النص الذي خطابا انفتاحا وتعددا حتى من النظرية، ولكن من منظور المحايثة الدلالية، وضبط التصور النقدي الملائم، لأن دمج الآليات القرائية وتوظيفها ميكانيكيا على النص بطبيعته الشعرية التي تستوعب التأويلات، يعد ضربا من القراءة المشوهة الفاغة المحتوى.

ولأن هذه الأطر النظرية تشتغل كمرجعيات ترسي أبعادا فكرية وفنية تمخضت عنها الحركة النقدية الغربية، يمكن فتح آفاق قرائية دقيقة على النص الروائي العربي الحديث، الذي أنتج/ أبدع في ظروف وسياقات مساوقة ومختلفة في آن واحد. ذلك أن أغلب المناهج تمتلك أداة نظرية صارمة، دائمة التطور لاكتشاف البنى المحايثة والدلالية للنصوص¹، وكذا لإبراز القيمة الشعرية. وهو مدار البحث، للقبض على توجهات وتوجهات النص الروائي، وتفكيك شعريته، ومدى اتصالها وتواصلها بالنسق الثقافي الذي تنتمي إليه.

لذلك فإن النص الروائي لا يعد بؤرة مغلقة، بل هو انفجار دلالي، وقراءته لا تتوالد عندما نضع له معنى من المعاني، بل على العكس تماما من ذلك، أي أن نتملى من أي جمع من الدوال تخلق، وقد تستبد بالنصوص الجمع أي معنى من المعاني بالقارئ، لذلك لا تتحدد عدد القراءات مطلقا². وبالتالي تتضافر القراءات التناسية/ المتعاليات والسيمائيات السردية وما بعدها، والسوسيونصية والتفكيكية والشعرية، وحتى الأسلوبية، ونظريات القراءة والتلقي، بأبعاد وقنوات متفاوتة التوظيف، على حسب السياق النصي وتخطيه - اندماجه في الخطاب - للإمسالك على التبئير المتحول، والدلالات العميقة.

من هنا فروايات واسيني الأعرج ذات التمرجع الشعبي، تمثل مدونة جمالية وتعالقية بأوضاع سردية حراكية. ولإدراك هذه الأبعاد الرؤيوية لا بد من وضع النص أولا في مقام التأويل، والتبصر التحليلي، فهما النص؟ وما الخطاب؟ وما الواصل بينهما في تسريد المحكي الروائي؟ وفي أي سياق أبدع؟ لأن دراسة النص الروائي (من غير الإلمام بالمحايثة السياقية، يجرده من قيمته المرجعية)³ ، أي

¹ _ عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية - مقارنة من منظور سيميائية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 35.

² _ رولان بارث، التحليل النصي، ص 113.

³ _ عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية، ص 49.

يفرغ من المحتوى النسقي. ولأن دلالات فهم النص والخطاب والسياق، تعضد قراءة الرواية من ناحية حواراتها/ حواريتها الخارجية، وتموضعها في صيرورة الانفتاح، وهو ما يؤكد مضاعفة التأويل أو (التأويل المضاعف)¹ بعبارة أمبرتو إيكو، أي قراءة المحكي الروائي داخليا وخارجيا.

2_1_ النص الروائي والخطاب المرجعي:

لا تنتهج هذه الدراسة المفاهيم السويونقدية - جولدمان وبيير زيمبا - في قراءة النص من حيث السياقات، وإنما تستند على إحدى تصوراتها، بدءا من معرفة الكيفية التي من خلالها يستطيع نص ما، تجاوز الإطار المفهومي الذي يؤل من خلاله. وبالتالي تجاوز ما يسمى بـ (قصدية النص Intentio operis)²، لأن هذا الربط ضروري من حيث منهجية هذه الدراسة المتمثلة في مرجعيات النص ورؤاه التي أبدعت في سياقات. ومن ثم الارتقاء بالنص من مفهوم ومصطلح خلقه النص La Phénotexte وهو الذي يعرض له التحليل البنوي والعلاماتي كأنظمة سردية وبلاغية، إلى مفهوم (تخلق النص Légénotexte)³. وهي الانتاجية الدلالية التي تتموضع فيها النصوص ضمن التفاعل و التوالد.

في إطار هذا المعطى، يغدو النص الروائي والخطاب والسياق والمحكي، تفاعلات لا تنفصل عن بعضها البعض، خاصة ضمن تعالق نص مع نصوص. ولكنها في حالة التفكك والانفصال، تمضي تأويلاتها إلى إمكانات أخرى، تتلائم وطبيعة الجنس الأدبي المائل للدراسة. ولكن لا بد من تحديد هذه المفاهيم قبل تفاعلها وتداخلها. فيمكن القول، إن نظرية النص تعددت واختلفت في أبعادها وتوجهاتها المكتملة بالخلفيات والمشارب. غير أن الخيوط الأخيرة لهذه النظرية نسجت برؤى لسانية وأدبية، تنتمي تحديدا إلى مجموعة فكرية كان رولان بارث وجوليا كريستيفا أحدا أعضائها وهي مجموعة " تل كل ".

وتأخذ هذه المجموعة في تقييد النص بطرف من علوم مختلفة ومتتالفة، كاللسانيات والمنطق والجدلية والتحليل البنوي والتحليل اللساني⁴. كما تأخذ من

¹ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط 2، 2004، ص 169.

² المرجع نفسه، ص 171.

³ Oswald Ducrot, Jean – Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p 443.

⁴ آمنة بلعلی، نظرية النص عند جوليا كريستيفا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 8 / 1996، ص 78.

الأبعاد التناسلية، وهو ما نجده عند كريستيفا في كتابه " علم النص " حيث اقتربت من إنهاء الشكل العام والنهائي لنظرية النص، من خلال تطعيم مفاهيمها بالأطر السيميائية. وكلها تنصب في الممارسات الدلالية والانتاجية للنص. وتصل كريستيفا إلى تحديد دقيق للنص بقولها (هو آلة نقل لساني، يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع النظام التواصل أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة)¹. ومن هذا التحديد توزع كريستيفا مهام النص، في بلورت رؤيته الداخلية أكثر من الخارجية. فالنص يسترجع مضمونه بواسطة ملفوظات أخرى لا تنتمي إلى النص الأصلي، ولكن كريستيفا تضيف عليه بعد التناسل، في إمكانية تناسله وتداخله، وتجاذبه مع بنيات دلالية أخرى ملفوظة أو مكتوبة.

ولا شك أن مقاربات كريستيفا وفان ديك تمتح من خلفيات بنوية أساسا، ومابعد بنوية في بعض التصورات، وهو ما نقرأه عند بارث أحد رواد علم النص، الذي يقرأ النص كبؤرة تناسلية لا يمكن أن يتجرد من الآنية والذاتية. أي أن بارث يربط روافد مدرسة علم النص بالبناء اللغوي كأقصى تناسل. لذلك فالنص في تصور بارث نسيج يتناثر وينفجر، لذلك تغدو الكتابة الإبداعية وحتى النقدية – في تصورات النقد الثقافي – هي كما يقول بارث (ذلك التوضع فيما يسمى اليوم بالتناسل الواسع، أي أن الكاتب يضع لغته الخاصة وإنتاجه اللغوي داخل اللغة وفي اللغة نفسها)²، أي أن بارث أحال إلى التناسل انطلاقا من النص، من اللغة.

ومن هنا نشأت أفكار وطروحات المدرسة النسقية، فالمفهوم الأول الذي يرى النص كنسيج Tisso تحول ضمن حقول الأنساق المعرفية إلى نسيج مترابط بين معطيات البنية الدلالية/ اللغوية، وتحولات السياق المعرفي المحايث³. فهذا المفهوم الدقيق واختلف ليجلي صورة مفهومية أخرى، تعنى بأهمية السياق والمرجع، وذلك لما أحاله إلى خلفيات متنوعة.

ومن ثم لا ينشأ مفهوم النص تجاه كل ثابت، بانتمائه العلمي منطلقاته الإيديولوجية والفكرية، بل يتخلق من عوامل إنتاجية النص، التي تشمل نوعين من العلاقات بين الوحدات الأساسية، وهي العلاقة بين: (مظهرية النص Phenomenologie du texte وتوالدية النص Genealogie)⁴، وهو التعاضد

¹ جوليا كريستيفا، علم النص، ص 28.

² رولان بارث، نظرية النص، ضمن ألان جراهام، نظرية التناسل، ص 97.

³ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 164 / 1992، ص 97.

⁴ _ Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, P488.

الدلالي المتولد بين تفاعل السطح اللغوي للنص، في تمظهره كهيكلي، وإنتاج هذا التفاعل في مستواه الثاني التوليدي.

وبين تمظهر النص والتوالد، يحقق النص بعد الإنتاجية الأدبية، من خلال تطريسه وتفاعله بين بنياته النصية والبنى المتداخلة، التي ستسمى التناسية. على أن التحولات النصية لا تتكون كلها على درجة واحدة، بل ثمة درجات عديدة للتناص¹. وهو ما يحيل بالضرورة إلى التحليل النصي. إن النص بهذا التفاعل وهذه الدرجات المتداخلة والحراكية والمشكلة من جهة أخرى نصا موازيا، في المنظور اللساني ثم النسقي، كما يطرح بيير زيماء ورواد المدرسة السياقية، يصل إلى سمة التوهج التناسي، مع ذاتية الناص ومع الخطاب والمرجع في آن واحد.

ومن هنا تطور التحليل النصي، للإحاطة بالنص كبنية نصية/ تناسية، وبنية ثقافية واجتماعية، أي بنية حوارية. ليصل إلى البعد الإبداعي/ الإنتاجي. لذلك يوحد الباحث سعيد يقطين بين النص والسياق²، في انفتاح النص إلى خطاب وإلى محكي روائي. ووفق هذا المعطى يندمج النص في الخطاب، إذ يحوي الخطاب كصورة حوارية مفتوحة البنيات النصية في تعاضد.

وإذا ما تم هذا التداخل انصهرت مظاهر النص وتوالدت في الخطاب أبداع المحكي الروائي المفتوح، فلأغراض علمية لا يوجد شيء يسمى تعبيراً واحداً وصحيحاً في أي مقطع من مقاطع الخطاب، (ستكون هناك دائماً مجموعة من الإمكانات نستطيع بها أن نعبر عن الموضوع، وكما قال تايلرفان الموضوع لا يمكن أن يكون إلا إعادة صياغة واحدة ممكنة لسلسلة من الأقوال)³. كما يقول مؤلفا كتاب " تحليل الخطاب ".

فهذه هي ركيزة انفتاح المحكي الروائي الذي يمتح من المرجع الثقافي، ويقول في نصيته، إذ يستمد المحكي خصائصه من بعض خصائص المرجع عن طريق الشفرة الأدبية اللازمة والدائمة. وبين التفسير الدلالي واللغوي تتوالد عمليات التعالق والتناثر. فسعي النص نحو الخطاب والخطاب نحو المرجع يصل الكتابة في نسقها الثقافي، ومن ثمة يحيل إلى الذات و الآخر، وإلى الحوارية بمعانيها المتناغمة داخليا وخارجيا. كما يحيل إلى شعرية القول الإبداعي المنفتح. ولا يمكن القبض على هذا التحول و التخلق إلا بقراءات تأويلية تنقب في المحكي أساسا، لأنه يمثل

¹ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 22.

² سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 33.

³ ج ب براون وج يول، تحليل الخطاب، ترجمة لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997، ص 91.

في القراءة الجديدة/ المقاربة التأولية (فكرة فائض المعنى)¹ بتعبير بول ريكور، كبلورة للإنتاجية الشعرية. كما نخلص إلى أن المحكي الروائي الذي تخلق كبنية لغوية مغلقة، سينحل ويتشعب ويتلوى دورانا، ضمن سياقات إنتاجه، فبين المحكي السردي والمرجع تتخلق الرواية الواسينية.

2_2_ مرجعية السيرة الهلالية/ هوية المرجع:

كان من الضروري وضع أرضية نظرية تركز على مفاهيم النص والخطاب والمرجع، وما يتصل بمفاهيم السياق كذلك. ذلك أن المحكي الوائي الواسيني يفتح في اتساعية على خطابات تبلورت في سياقات مختلفة. ولا شك أن روايات واسيني الأعرج تتصل بجذور الهوية الثقافية في منجزاتها الأدبية والفكرية، والذاتية، وهذه الأخيرة هي التي تتصل وثيقا بالهوية المحلية، تتصل بها تجذرا وتجاوزا في آن واحد. ليس محاكاة واسترداداً، ولكن في إطار البحث عن التوضع النسقي الدائم.

من هذا المنطلق تمتح الرواية الواسينية من الإرث الشعبي بمختلف فروعها وأشكاله، الشفوية والمكتوبة التي تنصهر في البنية الكلية للمحكي، وتتحوّل من المحلية المشتتة إلى بنى نصية مرصعة للمحكي فب تكامل وتجاذب، كخلفية للحوار مع الأصل. وبالتالي لا تتفكك الرواية الواسينية بهذا التشعب (بقدر ما يجعلها ظاهرة ثقافية متأصلة، تنطلق من الذات نحو الآخر)² كما يكتب بوطاجين.

وقد يكون هذا هو البعد العميق للحدث كما يشير روادها، ومن ثمة يصبح العمل الأدبي ليس ظاهرة منعزلة، وإنما متأصلة. وبالتالي فإن الشكل الفني للنص الإبداعي لا يفهم لذاته، وإنما (من خلال العلاقات التي يقيمها مع أعمال أخرى)³، وهذا التداخل والتناقل والتموج يسم هوية النص وهوية المرجع في آن واحد.

لذلك قبل تفكيك بنية الرواية المستندة إلى عديد المراجع، ينبغي الوقوف على انزياحية المرجع وثباته وخصائصه، وما يدفع بالنص من جهة أخرى، إلى تبنيه للمرجع. وفي حالة الأدب الشعبي بأصوله السردية والشفوية، يغدو المحكي الروائي ذا قيمة شعرية ومعرفية، كامنة في هذه التمثيلات الحاملة لدلالات متعددة. ومن ثم يتعين إضفاء قراءة ثالثة تأخذ بالمستندات النصية للمحكي من جهة، وبالتمظهرات اللغوية والأسلوبية للمرجع من جهة ثانية. من هنا كان جينيت يرى أن

¹ بول ريكور، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط2، 2006، ص 37.

² السعيد بوطاجين، الرواية غدا، كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 141.

³ عبد الله إبراهيم، السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2000، ص 253.

التقسيمات الثنائية لافتكاك شعرية الرواية غير قادرة على بلورة تحليل دقيق للنص الحكائي خاصة.¹

وعلى هذا الأساس المراوح بين المحكي والمرجع في قراءة ثالثة، يخرج السرد أو التسريد الشعبي من قيمته المغلقة. ففضلا على كونه (دالا في ذاته)² كما يرى عبد الحميد بورايو، يتدرج ليصبح دالا في الآخر، أي في الرواية هنا. إن استقرار الظاهرة المحلية في الرواية، أي مظاهر أساليب التعبير، مجالا مهما لمعرفة الخصوصية الأدبية التي تسم هذا المحكي، حتي لا يتلاشى في المطلق. وهو أمر يستدعي تحليلا مزدوج القراءة، لأن التناقلات البارزة على سطح الشفرة النصية للمحكي تبدو متضمنة ومندمجة تماما في هذا العمل.

ولا شك أن جهودا عديدة، عربية وأجنبية التفتت إلى حوارات الرواية مع المدونات الشعبية، وحاولت قراءة الأواصر التي انداح منها المحكي الروائي. ولا شك أن جهود ميخائيل باختين الريادية والرائدة، في قراءة/ تفكيك مظاهر الفولكلور والكرنفال كبنية أساسية في الخطاب الروائي عند رابلي³، تعد دلالة بالغة لأهمية هذا الحضور المخصب للرواية. ولا جرم أن دراسات باختين أحات النقد الأدبي بمختلف مشاربه إلى البحث في الموروث الشعبي.

ومن ثمة تعددت واختلفت الدراسات، على حسب الأداة والخلفية المعرفية، من بنوية ليفي سترافوس وبروب، إلى سياقية بيير زيمبا. كما تأتي في هذا الصدد بعض الجهود العربية، مثل أبحاث نبيلة ابراهيم وعبد الله ابراهيم العراقي، وسعيد يقطين المغرب، وعبد الحميد بورايو الجزائر، وكلها دراسات تدرس أهمية البحث في الموروث الشعبي.

ولأن الرواية الحداثية هي ظاهرة ثقافية، تضفي تبدلات الحياة الاجتماعية والكرية والأدبية، تصبح الرواية الواسينية في اتكائها على الموروث الشعبي، مصاحبة لتبدلات السياق. كما يصبح هذا الأدب جزءا من رؤيتها السياق/ العالم والواقع والتاريخ. ولقد تعددت المشارب والمراجع الشعبية التي أضفت بعدا جماليا وداليا في تحولات الرواية الواسينية، لتأثير خطابها المنفتح والمتجذر، أي الحوار.

1_ G. Genette , Nouveau discours du récit, P 13.

2_ عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي – دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 99.

3_ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 101.

أ_ السيرة الهلالية/ شعرية المرجع:

أبدعت السيرة الهلالية " تغريبة بني هلال"¹ المجهولة المؤلف والمتعددة الرواة والروايات، في سياق اجتماعي وتاريخي يتميز بالركود الثقافي العربي، أي أن الإسهامات الحضارية للثقافة العربية الإسلامية تراجعت وانكفأت حد الموت. وأغلب الأبحاث تشير إلى أن هذا مبدعي هذا النص المتشطي، أبدعوه لتعزيز حضور الثقافة العربية، بعد وصمة الهزائم والانغلاق. وأن هذا النص مثل ضمير الشعب الحي، الذي حاول استرداد المركزية من خلال هذا النمط من القول النافر. مثل العديد من أشكال السير الشعبية الأخرى، مثل " سيرة عنترة " و" الأميرة ذات الهمة".

ومن هنا أرخت هذه السير لوقائع الحياة العربية الغائمة والهجينة، لذلك تلونت الكتابة بملايسات الظروف، من حيث المبالغة المرممة لفجوات الانحطاط². ذلك لأن التاريخ في حد ذاته، مزيج من الوقائع الدامية حتى قيل (إن السير الشعبية هي تاريخ ينشد على أبواب الأسطورة)³. فيفهم أن نص السيرة محايت للواقع، من حيث تشكيلاته النصية، وتمظهراته الأسلوبية من جهة، أي هو نص مضاد من جهة أخرى. وإذا كان التاريخ الرسمي يصغي إلى بطولات الحكام وإسقاط هفواتهم، فإن السير الشعبية قول ينفلت من السيطرة والسلطة، أي نص يكتب التاريخ بشكا ما، من حيث التأريخ لسياسة القمع والتشرد والاستبداد، أي يغدو نصوصا تقول ما لا يقوله التاريخ.

هي نصوص تعكس رؤية الضمير الجمعي للشعب، لذاته وللعالم، (عبر ما هو كائن وما يجب أن يكون)⁴ ، مما أحال إلى تلك التمظهرات الكتابية، من تهجين وتشطي، وهي قوالب ممتازة لم يلتفت إليها السرد العربي الفصيح إلا لاحقا. فدالات النص تحيل إلى الرواة وإلى السياق كذلك، وبالتالي ينظر إلى هذه السيرة كنص أبدع وفق منظورات مختلفة وخلفيات تجعل الكتابة تتخلق وفق تلك الشاكلة. ولما كان هذا هو الطابع العميق للسيرة، استنطقها المحكي الروائي كتوهج أدبي متحرر متشتت، يعتمد على التطابق بين الممكنات التعبيرية والدالات الرؤيوية،

¹ التغريبة الهلالية، موفو للنشر، الجزائر، 2008.

² ثمة العديد من الروايات لهذا النص اختلفت باختلاف الأقطار، من حيث جمعها ورواياتها. حتى أنها لم تكتمل في بعض المناطق، ولا تزال مخطوطة قابلة للزيادة والتغيير. كما أورد الشاعر الشعبي المصري عبد الرحمان الأبنودي، عندما أصدر نصا جديدا لهذه السيرة.

³ محمد رجب النجار، الأدب الملحمي في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص 24.

⁴ حسناء سعادة، آليات انتاج السيرة الشعبية وفاعلية السياق في قرائتها، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 21 / 2014، ص 277.

الباحثة عن الشعرية والكشف والمناهضة، (فالسيرة هي الطريقة ¹) والطريقة الخاصة جدا والمتفردة.

ب_ خصائص المرجع/ ميزات السيرة الهلالية:

لو لم تكتب/ تسرد السيرة بهذا النمط، لما كانت مصدر إغواء إغناء للرواية الحداثية العامة، والرواية الواسينية خاصة. حيث تتفاعل في هذه القولية الأسلوبية والمعمارية خصائص بنوية، لتشكيل دلالات ثقافية وجمالية رامزة، من حيث المضمون والشكل التحرري المنطوي عليها. أي أن السيرة تتبطن من حيث المحتوى البعد القومي و البعد الشعبي والبعد التحرري، وإذا كان البعدان الشعبي والتحرري خارجيان، فإن بعده القومي داخلي وعميق، أو كما يقول سعيد يقطين (من حيث طبيعته ووظيفته التي لها أبعاد فكرية وايدولوجية) ². كما ينظر إليه الآن، في حركة الآداب المناهضة للإمبريالية.

ولا شك أن تضافر هذه الخصائص / البعد التحرري القومي البطولي، جعلت من السيرة الهلالية عملاً مكتملاً، من حيث القيمة الأدبية. أي تميزها بخصائص فنية، أهمها: جماليات التفكير المعتمدة على تعدد طاقات النص الدلالية، إذ أنها عمل طويل يمنح فرصة تداخل الأجناس الأدبية وتفاعلها، حتى يكاد يأخذ طابع الملحمية. وهذا التفكير الظاهري يسم هوية المرجع في سياقها التاريخي، المتميز بالقمع والانفلات والركود للعالم العربي، وهو ما جعلها رهينة عمليتان، تتوحدان وتختلفان، هما التحقيق Restitution و التأويل ³ Interpretation، وكلاهما يأخذ الطابع التفكيكي للسيرة من حيث تصورها في ذاتها كمرجع، ولدى القارئ كذلك.

إذ يسعى التحقيق إلى استكشاف الدال الواحد المتحكم، بواسطة تدقيق المصادر، وتجميع المادة التاريخية، ومعرفة أحوال الرواة المختلفة والمتباعدة. أما التأويل فيخرج من دائرة المباشرة والتقرير، ويتجاوز الإطار المحدود للتواصل إلى أفق دلالي أرحب، مشحون بدلالات رمزية وإيحائية تخيلية. وهذا الطابع التفكيكي للسيرة للهلالية (يتم فصل ليشكل التوافق عن طريق الاختلاف أو التقابل والتضاد

¹ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 143.

² سعيد يقطين، الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط 1، 1997، ص 93.

³ محمد حافظ دياب، الدين والمغامرة الإبداعية السيرة النبوية نموجا، ضمن مجموعة من المؤلفين، الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1999، ص 555.

ليصل إلى التشاكل)¹، بين المحتوى والشكل. كما تتضاف خصوصية الزمن التسلسلي Chronologique للسرد في السيرة الهلالية.

وهو النمط الغالب على الصورة السردية التقريرية، التي تراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث، في انتظام وقائعها، مع استثمار الكتابة المتشظية، بطريقة المفارقات بالتحرك نحو الأمام أو الخلف، أي الاستباق والاسترجاع، لكن في غير تنضيد مع نمو الأحداث ودينامية السرد. أي يكون في علاقة مع الراوي المتحكم في القول. كما نلاحظ الاعتماد على النهج الإخباري في الاقتراب من طريقة الحكيم، المرتبطة أساسا بالخطاب التاريخي²، من جهة، والمتحكمة في السرد التقليدي من جهة أخرى، الذي يتمثل في اتخاذ المؤرخ موضع ما على مسافة الأحداث.

كما نلاحظ حضور علاقة تركيبية في النص الشعبي، على خلاف الخطاب التاريخي، الذي تغيب فيه هذه العلاقة. وذلك أن نص السيرة الهلالية يبدو مندمجا مع الذات الحاكية المرتبطة بسياق الحدث، فهي لا تؤرخ للواقع الخارج عن نطاق حاضرها. كما نلاحظ خاصية التحكم الكلي للأحكام التقريرية المتعلقة بالشخصية الراوية. ونتمس كذلك التلاحم والتداخل بين الأجناس الأدبية من نثر وشعر، والمراوحة بين الفصحى والعامية.

وحضور هذه الأشكال المختلفة للأساليب التعبيرية واللغوية لا يوحي بالتفكك والركاكة، بل يحمل دلالة جمالية (تمنح النص الشعبي نكهته ومذاقه)³ كما يقول الخراط، وهي البصمة الأسلوبية التي تسم النص بخصوصيته. كما نلاحظ على مستوى الصيغة السردية، التقطيع الأسلوبي الهزلي، والبناء القصصي، وهي بهذا تقترب كثيرا إلى تخطيب النص، من حيث القصة والحكاية والتشويق.

بهذه الخصائص الفكرية والجمالية المهيكلية لأنساق السرد في السيرة الهلالية، هل يمكن القول مع سعيد يقطين (إن السيرة الشعبية نص ثقافي)⁴ بما اشتملت عليه من مكونات تقترب جدا إلى الأعمال الأدبية والثقافية العالمية؟ يمكن القول، إن الأقوال الشعبية عامة والسيرة الهلالية خاصة، تتجلى في تمظهراتها الأسلوبية والفكرية ثقافة شعب يبتغي الحرية، فانعكس ذلك على الكتابة المتلونة بالتحرك والتفكك شكلا ومحتوى. ومن هذا المنطلق تحديدا، تحاول الرواية الواسينية ترميم شعريتها، من خلال القبض على شعيرية المرجع في آن واحد.

¹ عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم – دراسة في الجذور، دار هومة الجزائر، 2005، ص 120.

² سعيد يقطين، الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي، ص 94.

³ إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص 43.

⁴ سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 09.

2_3_ استراتيجية التعلق النص في " نوار اللوز" :

كيف تتمثل الرواية التراث؟ أو كيف حاور واسيني الأعرج المرجعيات الشعبية/ السيرة الهلالية؟ لإجلاء هذه التساؤلات، نسلّك منهاجاً يقوم على التتابع السياقي، أي الانطلاق من عمق المرجع وسياقه وصولاً إلى المحكي. ضمن علاقة التشابك والتفاعل التي تندرج ضمن الوعي بالثقافة النسقية. ولقد بينا أن المحكي الواسيني ينتج/ يبدع أدبيته من خلال اتصاله الوثيق بمرجعياته، كما أبرزنا خصائص هذه المرجعية الشعبية.

ولافتكاك شعري الاستلهام، يتعين بشكل أساسي تفكيك بنية المحكي الروائي، وذلك قصد الوصول إلى ما يميز الرواية عن الخطاب التراثي الشعبي (الذي تمتح منه الرواية فنياتها)¹. أي صيغتها في السرد. لأنه لا يمكن إبراز مظهرات التعلق، إلا من خلال تحليل النصين معاً/ الرواية والمرجع.

وتتركز المعالجة في إطار نظرية التعلق النصي العام، وهو ما يخلي الرواية في استراتيجية حدثية، تنطلق من المرجع لتأثير ميثاق يضاعف الأبعاد الجمالية والدلالية. ولا شك أن الإنجاز النصي وهو يحاور أنساق القص التراثية، يأخذ العديد من التفاعلات التفاعلية، ففضلاً عن التعلق العام، تتفاعل الصيغ السردية من العتبات إلى المتن، في تراكماتها مع المرجع، وهو ما جعلها تقيم في حالة دائمة تفاعلات خاصة وجزئية. غير أن هذا النزوع التفاعلي/ التناسي الجزئي، يرمم مسار التعلق العام، وتتخلق مستنداته النصية توليدية لبنية الإنجاز النصي/ المتن، طالما أنه هو بؤرة الرؤيا، ومنه تتفجر الدلالات في خلاصيتها الجمالية والرؤيوية، ويأتي العناصر كآلية توطن رؤية ومسار النص.

من هذا المنطلق، نقارب المحكي الروائي – في هذه القراءة فقط – من النص إلى العناصر. ولما كانت الرواية توطن إنجازها الرؤيوي والجمالي في إطار التعلق النصي، يستوجب تحديد مصطلحات ومفاهيم هذه الآلية، بما يتلائم وطبيعة المحكي، ذلك أننا أشرنا إلى مفهوم التعلق النصي لماماً، كنمط من أنماط المتعاليات النصية.

2_3_1_ التعلق النصي/ النظرية المفتوحة:

قد لا نتقيد كلياً في طرح النظرية علة الخطاب، ذلك أن هذه المناهج/ الآليات وسيلة فقط، تسهم في افتكاك شعري النص، وقيمتها في مدى الإستضاءة بها، عندما تتضمن مقولات تعضد رؤية النص، وهي في حراك، تتأى عن القصديّة والمعياريّة

¹ _ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، ص 91.

والميكانيكية¹. لذلك تظل آليات مفتوحة، لأنها أنتجت في سياق فكري وثقافي له خلفياته، ولذلك يكون للنص مسوغاته، وبالتالي نحرك في هذه النظرية.

أ_ التعالق النص L'hypertextualité:

ويعني التعالق، تلك العلاقة التي تجمع بين نصين محددين، نص لاحق hypotexte، بنص سابق hypertexte، ويسمى النص اللاحق بالمتعلق، والنص السابق بالمتعلق به. وهذه العلاقة لا تخرج عن إطار التحويل أو المحاكاة أو المعارضة، أي أنها ليست علاقة شرح أونقد. وتسمى هذه العلاقة بالإتساعية، وكأن النص اللاحق يوسع في النص السابق². وهذه العلاقة إذا تمت بين نصين محددين: أ وب ، يكون التعالق كلياً.

ولأن النص اللاحق يسعى دائماً إلى امتصاص خصائص النص السابق، من حيث الصيغة السردي، يسمى سعيد يقطين هذه العلاقة بالتفاعل العام، لأنه كلي، أي لأن العلاقة يمكن أن تستوعب باقي الأنماط: المناص والمتناص والتناص... ووفق هذا التجاذب يسمى التعالق بالتفاعل النصي العام، أما إذا تم بين بعض الأنماط فقط يسمى التفاعل النصي الخاص³.

ويمكن القول، إن التعالق النص يتخلق تفاعلاً داخلياً بالضرورة، حتى وإن بدا ترهين النص تفاعلاً خارجياً جزئياً. ويشير جينيت في معرض تطرقه إلى التعالق النصي، إلى علاقة التحويل كمظهر أو شكل أولي بين نص سابق، وآخر لاحق، يمثل في هذه العلاقة التحويلية بين الألياذة والأنياذة⁴. ويظهر أن جينيت يركز على التحويل أساساً، ولا يدرجه في أنواع التعالق، لأنه أصل كل نوع، وأصل التعالق النصي. إذ لا يمكن أن يكون ثمة تعالق في غياب التحويل. ولقد أشار سعيد يقطين إلى أن جينيت عمد في دراسة سابقة إلى إبراز التعالق النصي في ملامح كاملة، في كتابه "مدخل إلى النص الجامع".

غير أن سعيد يقطين أورده في إطار التفاعل العام، بعد تطرقه إلى بنية النص عامة في سياق مستقل، ثم بنيته في سياق نصوص أخرى، مرعياً خصائص النص ودلالاته، المتخلقة ضمن بنيات نصية تتحدد زمنياً، بكونها سابقة على النص، سواء كان هذا النص بعيداً أو حاضراً. وبالتالي تكون مستوعبة، ومن خلال هذا

¹ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 45.

² نجيب حمّاش، التعالي النصي - في شعرية جبرار جينيت، ص 52.

³ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، ص 20.

1 _G. Genette , Palimpsestes, P13

الاستيعاب يحدث التفاعل النصي، بين النص المحلل، وبين البنيات النصية التي يدمجها داخله. حيث تصبح جزءاً ومكوناً لصيقاً لأسلوبيته¹.

يمكن أن نحرك هذه النظرية فكرياً، إذ نرى أن التعالق النصي يندرج في إطار الإبداع المضاعف/ التأويل المضاعف، القائم على طريقتين أساسيتين: النص المتعلق به كبؤرة إنتاجية مفتوحة وقابلة للتحويل والتأويل، والنص اللاحق الذي يمثل منطلقاً لقراءة ثانية، كبؤرة دلالية/ جمالية مفتوحة على الأول ومستقلة عليه في آن واحد، أي أن النص اللاحق/ الرواية مثلاً، يبدع من ذاته، ويشجب على الآخر السابق/ المرجع. من خلال انجاز نص جديد يظل في علاقة تواشج وتحويل، الشيء الذي يضمن عملية الإبداع في التعالق النصي، ويخرجه من دائرة المحاكاة الصماء.

وقد تكون التحويل والمعارضة هما أساس الفعل الإبداعي في التعالق النصي، كون أنه يصبح قابلاً للإدراك عندما يدرج في الإبداع المستند على قدرة المحكي الروائي على الانفتاح والاستيعاب. ثم إن جينيت لا يغلق دراسة التعالق النصي على قراءاته الخاصة وأوهامها². حيث يقر أن مصدر هذا الحفر يعود إلى الحافز الإبداعي والجمالي في قصة " دون كيشوت " والتي أعاد سردها كقصة قصيرة الكاتب بيير ميغار، إذ كتب بموارده الخاصة نسخة جديدة منها (تتطابق حرفياً وبدقة مع نص سيرفانتيس، ولكنها تضم قرنين تاريخيين، ممتلئان بالتعقيد والتجديد والعمق، وبمعنى مختلف تماماً)³. فالتعالق وفق هذه الاستراتيجيات ترافد مع الإبداع.

في آخر دراساته، يتبين أن جينيت لجأ إلى انزياحية، انتهجت من خلالها الدراسة مناحي الحُدس والافتراض، إذ يشير أن كل النصوص لا تعدو أن تكون محاكاة، زيادة أن النصوص السابقة ليست متوفرة كلية، وبالتالي يتدرج في القول إن النصوص اللاحقة لا يمكن أن تتخلق في منأى عن السابقة – المحجوبة – أي تتوفر إمكانية القراءة الإبداعية لتفكيك النص اللاحق، ومن ثمة يمكن إجلاء بعض البنى المتعاقلة والمتفاعلة بين النصوص، أي كما يقول جينيت (يمكن أن يقرأ لذاته ولعلاقته بالنص السابق)⁴ أي أن كل نص له حتماً تعالقات.

¹ _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 99.

2_ G. Genette , Palimpsestes,p 390.

3_ Ibid, P 317.

4_ Ibid, P. 397

ب_ أشكال التعالق النصي:

في إطار علاقاته الخاصة والعامة، يبحث التعالق النصي عن توليدية النص اللاحق، أي الدلالة الانتاجية، وأبعادها الثقافية والجمالية والفكرية، من خلال علاقة التحويل/ التعالق/ الاتساع، بين بنيات نصية منجوة، وأخرى عليا سابقة. ومن خلال هذه العلاقة يمكن تحديد مدى سلطة النص السابق على اللاحق، ويمكن تحديد الرؤى والصيغ والدلالات الجديدة، والتي أخذت مظهرات جديدة، وتحولت إلى أشكال مختلفة، هي أشكال التعالق النصي:

1_ المحاكاة الساخرة Parodia:

إن هذا المصطلح كما يشير جينيت يشوبه غموض والتباس منذ ظهوره عند أرسطو¹، ذلك أن هذا الشكل يستوعب عدة أشكال، تنفرع منه بطرائق مباشرة وفير مباشرة، أساسها ينحصر في فعل التحويل. وبالتالي تنطوي تحت أنماط التحويل أنماط أخرى، المنحط والسامي، وذلك بتحويل النص من موضوعه البطولي، مع إحداث تغيرات جوهرية تمس الأسلوب والموضوع معا²، ويمثل جينيت بتحويل الملحمة القائمة على البطولية والبناء الدرامي، إلى الكوميديا.

2_ التحريف الهزلي Travestissement:

وهو القائم على مستوى الأسلوب، إذ لا يمس الموضوع، أي تحويل أسلوب منحط مع الاحتفاظ بالموضوع كما هو، أي الاحتفاظ بقيمة الموضوع، لكنه يعيد صياغته هزليا. ولما كان التحويل ينحصر في الأسلوب، تذرثت المواضيع الوجودية (السامية) بصيغ هزلية ساخرة، يتعذر من خلالها التماس التيمات الوجودية (الجادة). أي أن هذا الفرع من التعالق ينطبق كروية من حيث القبض على أهم الأسئلة الوجودية، من حيث تناقضاتها وتناقضاتها. وبالتالي إبراز الرفة والانحطاط كمظهرين حادين للواقع، وبهذا الشكل ينزع نحو الإبداع والخلق من حيث تبديل أنماط الصيغ الأسلوبية.

3_ المعارضة Pastiche :

وتتمثل في توظيف الأسلوب السامي المتعالي، لمعالجة مواضيع منحطة، غير أن الأسلوب يظل ساميا، والموضوع متبدل. فالمعارضة تحافظ على الأسلوب وتغير

3_ G. Genette , Palimpsestes, p 20.

² _ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص 31.

في الموضوع. فهي تحويل يقترب من المحاكاة من حيث المحافظة على ألق ونساعة الصيغ، وتصبح العملية الإبداعية قائمة بشكل أساسي على الصوغ الجدي، وهذه الجدية هي التي تحافظ عليها المعارضة، حيث النص المتعلق يهدف إلى إقامة علاقة مع النص المتعلق به، من خلال المحافظة على المكونات الأسلوبية، فهي (تنويع على القيم الموضوعاتية)¹ وتثبيت للقيم النصية.

د_ وظائف التعالق النصي:

ترتكز وظائف التعالق النصي في طبيعة النص، مهما كان، سابقا أو لاحقا، ومعاينة هذه الوظائف تخضع – من جهة أخرى – إلى طرائق التعالق في حد ذاتها، فالتنوع في الوظيف ينحصر في الصيغة النصية والموضوعاتية على حد سواء. ومن ثم يمكن أن تتداخل هذه الوظائف في نص واحد، ويمكن أن نلغي نصا يستأثر بوحدة منها. وبالتالي تقرأ النص بحسب وظائفها وطبيعتها، دون التقيد والرجوع إلى أشكال التعالق، ذلك أن كل نص لاحق – وحتى المعارضة – يمكن قراءته لذاته، دون أن يصبح – غير لغوي – بشكل ملموس (إذ يحمل معنى مستقلا، أي هو كاف بطريقة ما، ولكن كلمة كاف، هنا لا تعني حصري، فثمة غموض في كل نص لاحق)² كما يكتب جينيت.

هذا الغموض هو طبيعة خلاسية حوارية للنص، وللمحكي الروائي خصوصا، وهي طبيعته التناسية أساسا، التي تحيل إلى شكل التحويل، الذي هو أساس التعالق النصي. فالتحويل في النص، هم التناص بشكل من الأشكال، ومن دون هذه الخاصية لا يقوم التعالق النصي، الذي يتركز ضمن هذه الوظيفة العامة، على وظيفتين أخريين، تنفرع عنها وظائف أخرى، دقيقة ومحددة وهي:

1_ الوظيفة المحضة:

وهي التحويل المختلف. وهي كذلك الوظيفة التي تطال التحريف الهزلي القائم على الطابع الهجائي، فالمعالجة تكون جدية، لأن التحريف الهزلي يخفف وظيفة التحويل، فتصير متشظية، غير قائمة على المحاكاة الكاملة. أي نلغي للتحريف الهزلي بوظيفة التحويل القريب، الكلي والجدي، لذلك يتدرج ضمن الوظيفة

¹ أحمد السماوي، التطريس في القصص – ابراهيم البرغوثي نودجا، مطبعة التعبير الفني، تونس، 2002، ص 73.

2 _ G. Genette , Palimpsestes,P 397.

المحضنة. فالنص اللاحق في التحريف الهزلي يمارس عملية تحريفية تمس بنية النص السابق المتميز بأسلوب سامي، ويصبح أكثر هجائية حيال النص السابق¹.

2 _ الوظيفة الشكلية:

وتتبدى في طابعها الشكلي الظاهري، أي أن المحاكاة تمس الموضوع فقط، وبذلك تحافظ على النص السامي. وتطال المحاكاة الساخرة والمعارضة، إذ نلفي المعالجة في هذين الشكليين تتم عبر تيمة النص الأعلى، أو النموذج، ذلك أن هذه الوظيفة تتم تحت نمط المعارضة، ولا يمكن أن تحاكي أي نص، وإنما المحاكاة تمس الجوانب الأسلوبية خصوصا، وبالتالي محاكاة الأسلوب وليس محاكاة النص كما يشير جينيت².

وفي إطار الوظيفة المحضنة والشكلية، تتفرع وظائف أخرى، أكثر تحديدا ودقة، فضمن الوظيفة الشكلية نجد:

أ _ التمطيط Extension:

وتكمن وظيفته في تمديد وتوسيع جسد النص، حيث يمكن للنص اللاحق الإضافة الأسلوبية والصوغ النصي للنص السابق، مع المحافظة على قيمه الموجودة. كما نجد في التمطيط أن النص اللاحق يحافظ كثيرا على الهيكلية المعمارية للنص السابق، وذلك في إطار رؤيته إلى النص كنمط أعلى، ويتمظهر هذا الشكل في المحاكاة الهزلية، حيث يأخذ النص بصرامة الأسلوب المسرود به النص السابق.

ب _ الإيجاز Cancision:

ويتمثل في عملية الاختصار والتضييق في مجال الصيغ والتراكيب مع المحافظة على جماليات تركيبها. ونجده في أشكال المعارضة، حيث التحويل الخافت على الظهور، غير أنها في بنيتها الداخلية بنسجها، أي تنقيد بالبنية السامية المقولبة للنص السابق.

ج- التحويل القيمي La transvalorisation:

وتبرز هذه الوظيفة في التغيير الذي يحصل على مستوى الشخصيات، بإعطائها دورا أقل قيمة أو أكثر قيمة، مهما منح لها في النص السابق، وبالتالي يحور النص

¹ _ سعيد بقطين، الرواية والتراث السردى، ص 26.

2 _ G. Genette , Palimpsestes, P 107 – 108.

اللاحق شكليا هذه القيم الأسلوبية التي تتصل بالقيمة الموضوعاتية، أي تتجلى وتتخلق بسياقات النص وتيماته، ولا تمس غالبا هيكلته العامة القائمة عليها في النص السابق. وهو ما يقترب إلى مفهوم (التشبع La saturation)¹، الذي يضيفه جينيت على المحاكاة الساخرة عندما تغلو في القيم والتيمات.

أما الوظائف الفرعية التي تندرج تحت الوظيفة المحضة فهي:

أ_ التحويل الصيغي La trancnodalisation:

ويتبدى في طريقة التحويل الخاصة بالنص السابق، حيث يتم التحويل مثلا من الصيغة السردية إلى الصيغة الدرامية. وتتحدد هذه الوظيفة على المعارضة التفصيلية التي حددها جينيت². إذ يتخفف النص اللاحق من الدرامية المضخمة على مستوى الأسلوب الفضايف الذي دمج به النص السابق، وينزل إلى مستوى الأسلوب الكوميدي الساخر الذي يحاكي النص السابق على مستوى إدراج مواضيع ذات قيمة، أب المواضيع الجديدة. فالتحويل الصيغي يعرض الموضوع الجدي في قالب هزلي، ويذكر جينيت العديد من النماذج وفق هذا الصوط، أبرزها "دون كيخوطة" لسيرفانتيس.

ب_ استبدال الحوافز Substition:

وهذه أكثر وظيفة يتعرض فيها النص اللاحق إلى ما يسمى بالتشويه. إذ يتعرض فيها إلى التسريد ومسرحة النص السردية³، والحذف وإعادة الصيغ، وكل ما يمس البنية السردية المتأسس عليها النص السابق، إذ تتبدى في مدة الزمن، وتثوير السرد، وتهيمن صيغ نصية جديدة. ولا شك أن ضمن هذه البنى السردية العامة تتحرك الحوافز التي تمنح النص طابعا متماسكا، بتراتبية سببية، وعندما يخل النص اللاحق بهذه التراتبية/ الحوافز، تتخلل البنى الأساسية التي نسجت النص السابق، والذي أدى إلى توليفه وفق هذه الأنساق، بطابعها المتعالي والسامي. ويمكن أن تتصل هذه الوظيفة بشكل التحريف الهزلي القائم على إعادة الصياغة بطريقة متشظية ومتنافرة شكليا.

من خلال هذا المعطى النظري، نلفي أن جميع هذه الوظائف تشترك جوهرًا، غير أن جينيت وسع وفصل فيها حد التثويه، من حيث العلائق والوظائف، إلى ما

1_ G. Genette , Palimpsestes, P 116.

2_ Ibid, P 118 – 210.

3_ نجيب حمّاش، التعالي النصي في شعرية جيرار جينيت، ص 114.

يزيد عن أربعمئة صيغة، لكنها قائمة أساسا على التحول والمحاكاة ضمن المعارضة. وهو ما أشار إليه جينيت في بداية تفصيله لهذه الوظائف. ويمكن هذا التقارب في الأساس الوظيفي المتحكم والمسير لهذه الأشكال، ومن خلالها نجد تداخلا وتقاطعا في الوظائف، إذ يمكن أن يشمل نصا واحدا على جميع هذه الأشكال.

ففي التعالق النصي يبرز أن كل العلائق كانت توسيعية أو قرائية، أي تطريسية Palimpsestueuse، وهذا النوع من القراءة قصية في علاقتها المتبادلة، وهو ما يسميها جينيت بـ (الممارسة البنوية المفتوحة)¹، وذلك من خلا إطلاق العنان للتسربات المتبادلة بين النصي، التي لا تخرج عن ذاكرة التعالق النصي بصفة خاصة و التناص بصفة عامة.

إذ لا بد من حدوث هذا التبادل، كما يورد جينيت في آخر ما كتب في " أطراس " من حيث أن القارئ إذا كان حر في قرائته النص لذاته، أو من حيث علاقات التناص، هو اختيار خاطئ، فهذه القراءة تقسم في النص ما هو قابل للتقسيم، وتقسم بنية العمل النصية. ويمكن للقارئ أن يلجأ إلى هذا التقسيم عندما يؤدي نوعا من النسيان السلبي لبعد التناص.

غير أننا نتساءل من خلال هذا الجهد العلمي الممنهج لجينيت في " أطراس " أين تكمن الشعرية التي بحث عنها جينيت؟ هل في اضطراب البنى والتميمات بين النصوص؟ أو في عمق نظرية التعالق النصي التي تكشف هذه التناقضات؟ ويمكن القول، إن جينيت ركز بحثه في العلاقات عبر النصية لافتكاك الشعرية، أكثر من النص في مخاض التناص، لذلك سنحلل النص دون تقييد، من حيث طروحات النظرية من جهة، وانفتاح المحكي الروائي من جهة ثانية.

2_3_2_ هندسة السرد في رواية " نوار اللوز ":

عندما كتب/ أبدع واسيني الأعرج نص " نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري " ² ، انخرط بوعي حدائي في مدارات الحوار مع التراث، في شكله الشعبي. من حيث الاتكاء على السيرة الشعبية الهلالية، في تبين المحكي الروائي. ولا شك أن هذا الاسترشاد بهذه التقاليد السردية الضائعة يندرج ضمن تقنية التعالق النصي صياغة سردية، و التفاعل الثقافي رؤية ودلالة، أي التوضع في نسق الثقافة الأصيلة. وبالتالي تمثل هذه التجربة من خلال هذا التمثل تجربيا رياديا يبحث عن

1_ G. Genette , Palimpsestes, P 150.

² واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط 2، 2002.

الأصل. من خلال ترهين الموروث الشعبي، أي أنها كتابة ترهن التراث امتدادا إيجابيا¹، أي تخصب الثقافة الأدبية.

ولا غرو أن هذا التحارو يرجع في جانبه الذاتي إلى ذلك الشغف الكبير الذي يبدیه الروائي للتراث السردی العربي، مما وسم تجربته بهاجس التمرجع التراثي. وهو ما يتجلى في نص " نوار اللوز "، بدءا من عتباتها وفواتحها النصية، إلى جلادة الغلاف الأخيرة بمناصها الفوقي.

لكن رغم هذا النزوع، فإن الرواية تتلّولب وفق معطيات السرديات الحداثية، من حيث نسجها وتشكيلاتها بصوغ مميز، تخلي من القراءة متعددة ذات مستويات. فهي من جهة نص روائي متكامل، يتجسد عبر البنية الذهنية للحكاية الأساسية، والتي تتفاعل وتتداخل مختلف أنساقها وأحداثها لتخلق فضاء تخيليا متسقا، من خلال المرونة التي تواترت في حياكة الصيغة السردية، المتناوبة عبر العرض Présentatio، والحكي، وما يتضمنه الأول من (خطابات ذات بعد تسريدي وحكائي)²، وهو ما يجعلها تحتوي الإضافة التخيلية لتعميق الرؤية، وفتح آفاق الأنساق السردية الأخرى، من خلال توظيف الضمائر والعوامل، التي أبرزها شخصية " صالح بن عامر الزوفري " كشخصية عاملية بمنظور سردي/ غريماس.

وهي الشخصية التي تستشرف قنوات السرد، وتهيمن على مسارها. حيث تحاول هذه الشخصية بلوغ قصد وغاية في التعتقد، وهو رد الاعتبار للذات المهمشة. وهو ما يتمفصل في بداية التقطيع السردی، حيث يتم الاتصال والانفصال على مستوى حبك هذه الضمائر والوظائف التي تتقاطع فيما بينها، ويبرز ذلك في السرد المتوتر عندما يحس صالح بن عامر شعور الرضا بتركه بذرة في أحشاء لونها/ حبيبته. غير أن هذا الموضوع لم يتحقق، بل ترك مفتوحا، لأن تحققة مستحيل على صالح وذريته الآيلة للزوال. وهو ما يحيل إلى (تقنية التشويق في الإنجاز النصي)³، مما يسرع حركية السرد وتوسع تشعبه، من حيث التتابع الذي يشد القارئ.

كما تتدخل فيه ضمائر دلالية أخرى، تحرك السرد نحو التشظي، والانفصال مثل الإشارات اللغوية والمتواليات الزمنية، وهما المتحكما في الخطاب الروائي في تعاضد الرؤية السردية والصيغة السردية. إذ يسمحان بضبط خصائص المحكي وديناميته وتحديد التأثيرات التي يصدرها في التداخلية بين النص والقارئ من جهة،

¹ سعيد يقطين، الرواية والتراث، ص 131.

² مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، عيون، الدار البيضاء، 2009، ص 277

³ عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية، ص 13.

وكذا القيم التي يسهم بها في إنتاج المعنى وبناء الدلالة من جهة ثانية. فمستوى الرؤية القائمة على الصيغة السردية تتحكم فيها جدلية النص والقارئ الذي يتجاوز حدود العلاقة بين رؤية الراوي وعوالمه السردية¹.

فبين صالح ولونجا يمثل مسار سردي فوق المسار السردى المضاد، الذي يوجهه صالح وأعدائه/ السببائي الإقطاعي عميل فرنس، وقاطع الطريق ياسين، والنمس الجمركي، والميلود. وهذه العلائق بين رؤية النص/ الناص وصيغة السرد ومساراته المتضادة، تشد حركية المسرودة. وضمن هذه الأنساق تتخلق الرؤية المنبئية في جوهرها على التقابل في أشكال الوعي عند الشخصيات المنبئية في خطابها ودور الرؤية المتولدة للمتلقى في صيغة العرض أو السرد.

وهذه الصيغة، هي وعي المحكي بالوحدات التي تؤثر على تبئير النص، من خلال الصوغ الروائي وممكناته التخيلية، وتضافر وسائله التعبيرية عن طريق (السرد الناقل والسرد المنقول)². وفق هذا التشظي على مستوى الصيغة السردية خارجيا، وتلاحمها داخليا، تحقق الرواية حمولة معرفية. وهذه ظاهرة إبداعية، أو أنه الوعي بهذه الظاهرة. وكما تتبادل العوامل والوحدات السردية والضمائر، في تشكيل المتوترة والدائرية، يتشكل كذلك الزمن بثنائية تكاد تكون مفتعلة وخارجة عن تبئير رؤية المحكي.

إن الزمن وهو دعامة الرواية يتكئ على خلفية فكرية جمالية، وحيث وظف وفق هذه الرؤية عضد صيغة المحكي. ويتكون الزمن المفكك والمهيمن في رواية " نوار اللوز" من ثلاثة صور: صورة الماضي الرجعي، وصورة الحاضر المأسوي، وصورة المستقبل المنفتح على الأمل، وكلها مندغمة في شخصية صالح بن عامر، وتتشابك في علامات هي: صالح/ الجازية، وصالح/ لونجا، وصالح/ ا. فمن خلال الأولى يتشكل الزمن بصورة السرد الاستنكاري الداخلي³، من خلال المراوحة بين زمن القصة وزمن الخطاب، من حيث الأحداث التقريرية والأحداث التوجيهية في الرؤية وتمثلاتها الواقعية.

وصورة الزمن الثانية بين صالح والمسيردية، حيث يتشكل زمنا حاضرا مطورا للنمو الداخلي. والصورة الثالثة بين صالح ولونجا، حيث الزمن المستقبلي بأسلوب السرد الاستشرافي، من خلال القفز على فترة معينة من زمن القصة، وتجاوز

¹ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 96.

² عمر عيلان، الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق، كتاب ملتقى عبد الحميد بن هذوقة، ص 205.

1G. Genette , Nouveau discours du récit, P 31.

النقطة التي رصدها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، وهو قريب من لا يقينية الزمن.

وكل هذه الأزمنة تمرر وفق الضمير المخاطب/ الرواي، العالم السارد، والشخصيات في تعددية أصواتها السردية، التي من خلالها تبرز تعددية الصيغ لتشكيل رؤية تأويلية، وهو ما يسميه بولدريك بـ (انفتاح النصوص الحداثية)¹، حيث تتفرع مفاصل الزمن وفق تفرع قنوات السرد.

2_3_3_ تمفصلات التعالقات النصية/ قراءة داخلية:

بعد إجلاء البنية السردية للرواية، من خلال رصد أنسقاها الحكائية، اتضح أن "نوار اللوز" نص مسرود بصيغ حداثية، يهيمن عليه طابع السرد على العرض. وفي رصد التعالق النصي نفكك تحاور/ تعالق المحكي بالموروث السردى الشعبى، في إطار التحويل والمعارضة – نظرية التعالق – ووفق الوظائف الدقيقة، وهو تعالق كلي، لأن النص اللاحق يتشرب النص السابق بوعي وقصدية². كما أن صيغة النص اللحق تتحدد من خلال السابق، وهذه قراءة داخلية خاصة. لذلك تتبدى " نوار اللوز " بطابع مزدوج، يتوازى فيه النصان – السابق/ السيرة الهلالية واللاحق/ الرواية – ويتقاطعان، غير أن النص اللاحق يقع فوق السابق ويقراه ويستدعي منه بنيات نصية أعيد تمثيلها، بممكنات التخيل وأدوات السرد.

من هنا، فإن قراءة " نوار اللوز" للسيرة الهلالية هي إعادة صياغة، وقبض لجمالية جديدة، ليست للقيم والمعايير القائمة، بقدر ما هي فنية وضرورة السرد. ومن ثم فإن التعالق النصي يتمظهر أولاً، وبشكل بارز في الصيغة السردية. (إن السرد وعي بالظاهرة الإبلاغية)³ يقول السعيد بوطاجين، ومتى كان هذا الوعي يتمثل الكتابة من السرد الناقل إلى السرد المنقول، ومن الخطاب الناقل إلى الخطاب المنقول، تمت دلالة المحكي. وبالتالي تتوزع مظاهر التعالق على ثلاثة بنى مركزية، وهي تحول وتعارض وتقابل:

¹ كريس بولدريك، النقد والنظرية الأدبية، ترجمة خميسي بوغرارة، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2004، ص 234.

² Michel Foucault, L'archeologie du savoir ed du Gallimard, paris, 1969, p 30

³ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ضمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 41.

أ_ على مستوى الصيغة/ تمايز الإيقاع الروائي:

الكتابة التي وشحت نص " تغريبة بني هلال " تقليدية، أي تشمل العرض، والخطية السردية، المحددة لتفاعل البنات الزمنية والشخوص والمكان. كما تتجلى يقينية التبئير من جهة رؤية الناص إلى العالم، حيث تتركز الرؤية السردية للنص¹، ذلك أن السيرة نص وليس خطاباً مفتوحاً حوارياً. لكن في عرض الأحداث تتشتت الرؤى، وتنمو ثم تنغلق، لتشكل كل حكاية قصة تكاد تكون مكتملة، مثل قصة "الجازية".

على خلاف مسرودة الرواية، التي تتأسس وفق صيغة تعددية تكتيفية، إذ يشتمل الإيقاع الروائي على توازيات أخرى، ترتبط بالعناصر والمكونات التي تأثت النص، من حيث كسر عمودية السرد، وتشظي الخطاب انفتاحاً، ليشكل دينامية، تختلف طبيعتها، هي مؤثرات نصية تضاعف الرؤية والتبئير، من منظور الشخصيات وحتى جزئيات السرد، وكلها تقوي دلالة القول، مثل الحيز والهامش.

ومن ثم نلاحظ هيمنة الصيغ السردية المنفلتة والمتشظية، لتخلق تقاطع/ تحاور/ تعالق نص بنص، وكذا تداخل قصة بقصة، وهو ما نجده في تداخل التغريبة في محكي " نوار اللوز " وبالتالي تتعاقد الصيغة بوحداتها السردية مع الرؤية لتشكيل العلاقات القائمة في الرواية، وهو ما يحيل إلى تقاطع نمط النص مع هيئة الرؤية، أي (بين الراوي وما يروى)².

وضمن هذا التفاعل تتحدد أنساق القص في " نوار اللوز " وتختلف عن نص " تغريبة بني هلال " خاصة إذا تبصرنا تلك الوحدات والوظائف والرؤى، إذ أن أسلبة الرؤية مع تتمفصل في هيكله خطاب الرواية، أي تجتاز منطقة الحكى لتندمج في بنية السرد. خاصة عندما تتصاعد محمولتها بتشعب الدوائر، لأنها تكسر وحدات السرد، أي يلتقي الموقف في زاوية الرؤية وأسلوبية التقنية، التي تغدو وحدة سردية مضاعفة تعمل على تبئير دلالات القصة.

ومن ثمة تتحول الرواية من صيغة العرض المهيمنة على " التغريبة " ذات البعد الكشفى القائم على الامتداد والتدوين في مجمل الحكايات³، إلى السرد الذي يتضمن الحكى، لكنه يتجاوزه من مبدأ التعالق، الذي يغدو كما يقول يقطين (بنية

¹ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافى العربى، بيروت، الرباط، ط 3، 1997، ص 284.

² يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1990، ص 107.

³ تغريبة بني هلال، ينظر حكاية أبو زيد الهلالي وحكاية الأمير صالح، ص 56 .

أساسية متكاملة بمقتضاها يتحدد الحكي في الخطاب ¹ ويتم ذلك عن طريق التحويل أولاً، ثم المعارضة عندما يقابل السرد بالحكي، وعندما يقابل الخطاب بالحكي. فهذه الترهينات الصيغية وتضفيرها لدلالة الخطاب، تبقى مشدودة إلى المرجع، ولا تنفك منه إلا من خلال استبدال الحوافز، والتحويل الصيغي وهي الوظائف العميقة للتعالق.

ولتبيان ازدواجية الصيغة الأسلوبية وتمايزها، يغير الناص مستويات الخطاب، من حكي وسرد وعرض، وكل ما يشمل مؤشرات البناء المتخلل ن ماضي وحاضر، وضمير المخاطب/ المتكلم. يكتب واسيني الأعرج في الجملة البدئية للرواية (مسكونا بالدهشة كان) ². ويسرد في مقاطع أخرى بصيغة المخاطب، يكتب (شفت يا صالح ... الدنيا بدأت تتحول ...) الرواية ص 15. كما تجيء صورة الحكي في تواترات الخطاب، يكتب الروائي (يروى أيها السادة الطيبون) الرواية ص 13. كما نلفي فضاء الهامش (المؤثت لاحتمالات الرؤية) ³ والذي يتقاطع بين النص والقارئ والمتمثل في الزمن الخارجي/ الليل المسربل للنصين السابق واللاحق، يكتب الروائي (مر الليل على ناس البراريك قاسيا) الرواية ص 209.

كما يرصد المحكي الروائي البؤرة السردية في تلوينات أسلوبية/ لغوية في مقاطع عديدة، خارجة عن الرؤية مع، في تركيبات وظائف القول المندغمة في وظائف (تسريد السرد) ⁴ كما يرى جينيت. مثل قوله (الموت والأيام السوداء) الرواية ص 104. إن هذه الصور الأسلوبية/ الصوغ السردية المسائرة لعضد بؤرة الرواية نجدها بجلاء في حكاية بني هلال وغربتهم وتشردهم، وفق متحولات الخطاب الروائي، في جماليات تضفي دلالة انتاجية أي (انتاجية المعنى) ⁵ بتعبير بول ريكور.

ويتم هذا التسريد وفق وظيفة المعارضة أساساً، في إطار التعالق الايجابي، والتفاعل بين الصيغ السردية في الرواية، والقصصية في المرجع/ النص السابق. إذ لا تعيد الرواية تشكيل الحكاية بطريقة تبسيطية ناقلة، وإنما تقرأ الحكاية سرداً، وهو

¹ سعيد يقطين، القراءة والتجربة - حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1988، ص 38.

² واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص 11.

³ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 57.

⁴ جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص 70.

⁵ بول ريكور، الخطاب وفائض المعنى، ص 73.

ما يسميه يقطين بـ (تخطيب السرد)¹ وهو قصدية الرواية، في بغيتها نحو الانتقال من الأشكال الظرفية، إلى التبئير على جماليات قائمة ومتحولة في آن.

ب _ على مستوى تماهي الشخص:

ضمن مسار تحويل ومعارضة " نوار اللوز " كنص لاحق، لتغريبية بني هلال كنص سابق، يمتد التعالق ليشمل الشخصيات كحدث ومتكى، تتسرب من خلاله رؤية الخطاب الروائي. فيبرز التماهي والاختلاف والتقابل، إذ يؤسس النص اللاحق صورة الشخصية كدعامة أساسية، وهي صبغة الرواية الحداثية التي استثمرت محور الشخصية بأبعاده السيكلوجية، من حيث الدينامية في عمارة النص عموديا وأفقيا، أي تتشكل الشخصية كنص داخل نسق القص الروائي².

فمظاهر الموت والغربة المتجلية في النص السابق، تتضاعف دلالاتها في النص اللاحق، فاستدعاء شخصيات من " تغريبية بني هلال " وإدماجها في بنية الشخصية الروائية، يجعلنا نقرأ الشخصية بشكل مزدوج أحيانا، وأحيانا أخرى تستدعي الشخص في الرواية لتقابل اختلافا النص السابق في بنيات نصية ضئيلة.

غير أن التماهي هو السمة المهيمنة في المحكي الروائي، ويتخلق هذا التماهي في شكلين: براني وجواني، كما نجد في أسماء شخصيات السيرة الهلالية: أبو زيد الهلالي، الجازية، ذياب الزغبى، ابن سرحان، الأمير صالح. وكلها تحضر بإفرازاتها الشعبية، وذلك من خلال توظيف هذه الشخصيات كما هي في " نوار اللوز " لإبراز الامتداد الرؤيوي الذي يصل بين النصين.

من حيث التشابه والتماثل بين الحاضر والماضي. كشخصية أبو زيد الهلالي والحسن بن سرحان، من حيث الدهاء والخبث ومواجهة السلطة، يقول الروائي في (دهاء الحسن بن سرحان...) الرواية ص 34. كما تقابلها شخصيات أخرى مماثلة مثل السبايبي. وهذا الحضور لا يوظف بشكل مباشر، بل يبلور قصدية الامتداد بين التاريخ والواقع.

أما الوجه الثاني فيمكن في توسل معايير وأنماط الشخصية، من صورتها النمطية، إلى شكلها التقابلي، مثل شخصية الجازية، والشخصية المحورية " صالح بن عامر " وهنا تكمن قيمة التعالق، في كونه يغير ويعارض بنية الشخصية إلى قيمة أخرى، في إطار التحويل القيمي. فصورة الجازية في النص السابق تتبطن

¹ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 103.

² _ كريس بولدريك، النظرية الأدبية منذ 1890، ص 100.

الذكاء والفتنة والشجاعة وهي (صورة نسقية محورة في المعطى الشعبي من حيث التعالي الأنثوي ضد الفحولة الذكورية)¹ وهي ميزة فريدة في " التغريبة " .

أما في الرواية فتتخلق الشخصية ضد الملامح المثبتة في النص السابق، وتستحضر منها صور أخرى، هي قراءة عكسية/ مفارقة، من حيث المرأة والأسى والجمال والحياة والضمير الجمعي، بعد أن كانت فردا واحدا في " التغريبة "، منوطا بوظائف محددة قائمة بذاتها. ففي الرواية تعلو فوق وعي صالح موجهة إياه تخيلا، يكتب الناص (يا الجازية يا أخت الحسن بن سرحان) الرواية ص 11، ويكتبها في صورة أخرى (تنظرين إليا بأعين لا ترمش.. تأتي بوهج) الرواية ص 57.

كما أن شخصية صالح تتحول من الأمير إلى شخصية الباحث عن رد الاعتبار في الرواية، وفي هذا تحويل قيمي من شخصية ثانوية جدا في " التغريبة " إلى شخصية محورية في " نوار اللوز " غير أن شخصية صالح تتماهى أحيانا مع صور عديدة، فمرة هو الطيب، ومرة أخرى الشخصية الثائرة التي يتكون وعيها عبر وعي التغريبة بمأسيتها. كما تحضر شخصية لونجا التي تكسر نمطية الوعي الأنثوي الأحادي، إذ لا نجدها في " التغريبة " وتحضر في الرواية كوعي شعري واستيهامي، في صيغة جديدة ومركبة. وعبر الجازية ولونجا من جهة، وصالح من جهة أخرى تنهض الرواية بوعي معارض.

ج_ على مستوى الأزمنة:

بين وظيفتي التمثيط والإيجاز يتعالق زمن الرواية كنص لاحق بزمن "التغريبة" كنص سابق، من حيث الاشتغال الدقيق والواعي لتقنية الزمن وتجاذباته. ولأن الرواية هي (فن الزمن)² فإن التنويعات الزمنية في النص اللاحق تصهر زمن النص السابق، من حيث زمن القصة وزمن الخطاب، كما بلورت تقنيات الرواية الحداثية. فبين تصدعات زمن القصة والخطاب، وبين مراوحته عبر الرواي بصوت النص، والرواي بصوت الشخصية، ترهن " نور اللوز " زمن " السيرة الهلالية " الرتيب والخطي، والذي يمتد أفقيا.

ففي " السيرة الهلالية " تبدأ الأحداث من القرن الخامس الهجري إلى منتصف السادس، مع هجرة الهلايين واستقرارهم في المغرب العربي، واستحواذهم على

¹ عبد الله الغدامي، نجيب محفوظ، مجلة العربي، ص 48.

² عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، ص 73.

الإمارة وتقاتلهم فيها¹. وهو زمن للحكاية، أي زمن خارجي يرتبط بالراوي الذي يتحكم في تغيرات أمواج الحكى عبر أهواء السامعين. ومن ثمة يتشظى الزمن بحسب الرواة.

والرواية لا تعنى بهذه الأزمنة، وإنما تشتغل على على الزمن كبؤرة، لا تنظم الأحداث وتوجه الشخص، بل وعي معرفي يكسر البنيات النصية الداخلية. فزمن القصة محدد في فصل الشتاء كحدث يوههم بالواقع، أما زمن الخطاب فيهيمن من بداية النص ويتخلله بتشظيات زمنية ترجع إلى الوراء وتقفز إلى الأمام. فثمة توليف بين زمن القصة وزمن الخطاب، من خلال ثلاثة خيوط: الزمن الرجعي والمنوط إلى حكاية صالح والجازية، وهو زمن استذكاري داخلي، يحاول الناص من خلاله المزج بين الماضي والحاضر، وهو زمن يرتد إلى زمن الهالبيين، أي أنه يتضمن ذاكرة مرجعية مرهونة بالامتداد والتحويل الطفيف، حين يكتب الروائي (يروى أيها السادة الطيبون أن قبيلة أولاد عامر كانت ..) الرواية ص 16.

وثمة زمن ثان، يتمحور في ثنائية صالح والمسيردية، وهو زمن الحاضر والحقيقة، يترسم الوقائع بين البطل وزوجته، ويغطي صورا زمنية أفقية وبسيطة. إلا أن الزمن الإستطراذي المتشعب هو الذي يحوك حكاية صالح ولونجا، وهو زمن زئبقي يتراوح بين ثنائية الاستباق والاسترجاع، من بداية المحكي الروائي إلى نهايته. ويعمل على شد وتر زمن الخطاب وتبنيين زمن القصة كحث حقيقي.

إن الرواية (لعبة زمنية)² كما يكتب برادة، لذلك يتجلى هذا التماهي والتكسير الواعي لبنية الزمن، الذي يسهم في تقويض السرد، من خلال تبادل أدوار القصص/ الحكى بين الراوي وصوت الشخصية، وبين السوابق واللاحق والمدة، وكل آليات الزمن المشيدة لبنية المحكي الروائي الحداثي. من خلال تقابل ومعارضة زمن النص السابق لزمن النص اللاحق، إلا أن التوافق بين الزمنين طفيف جدا، والمتمثل في مدة الحدث.

غير أن التقابل من ناحية التحويل الصيغي لآلية الزمن هي بؤرة التعالق، واحتمالات السرد، فالأول/ السيرة الهلالية زمن حكاية، والثاني/ نوار اللوز زمن خطاب، والأول رتيب ومستقيم والثاني دائري ومتشظي. والرواية كنص لاحق تقسم الترهينات الزمنية، لأنها غير قابلة للتقسيم³، بل تتسامق في تداعي مستمر وتداخل.

¹ عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص 101.

² محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2012، ط1، ص 56.

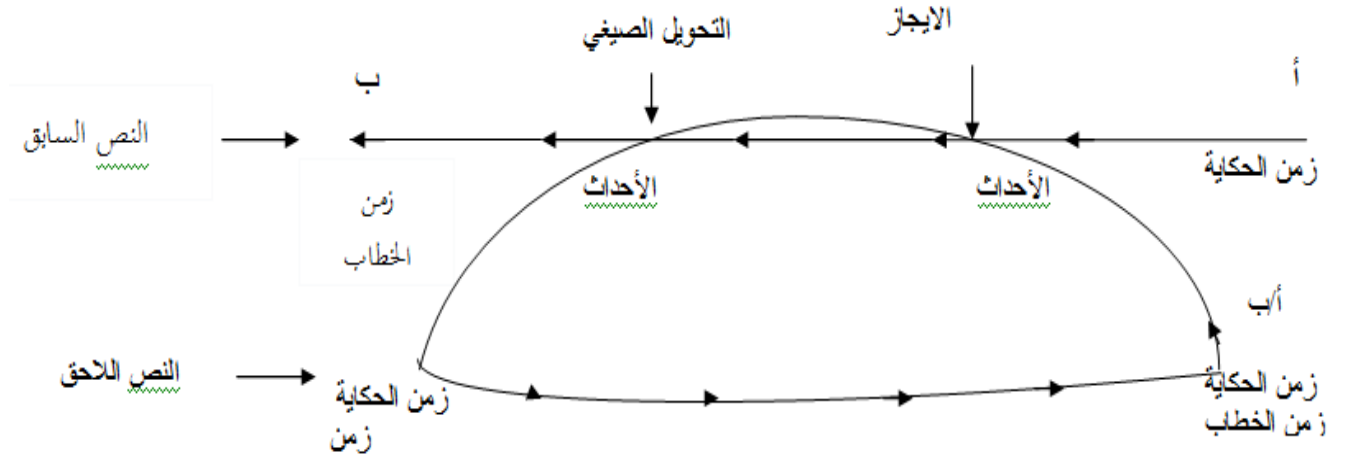
3 _ G. Genette , Nouveau discours du récit, P88

ومن ثمة تزامن " نوار اللوز " زمن " السيرة الهلالية " في تعارض جوهري، من حيث الصورة الزمنية كتقنية/أداة، وكروية.

وهذه خطاطة تبين صورة الزمن في النصين:

النص	النص السابق	النص اللاحق
• زمن الحكاية	• زمن واضح، يبدأ من خلال العلاقة بين السارد، ويمضي ليوضح ويكشف عن حيوات تمتد أفقية، كما حياة الهلاليين الغربية، ثم تتوتر الأحداث في تتبع الحروب والرحلة والشتات. وهو زمن طويل عبر إمتداد مساحة النص.	• زمن متوتر زبقي مركب، يبدأ من النهاية حيث العلاقة بين صالح والحازية وصالح والمسيردية وصالح ولونجا، ثم تحي حكايات أخرى وأزمنة وأحداث متناثرة ، ثم يتوقف عند البداية في نهاية النص الروائي.
• زمن الخطاب	• زمن خطي رتيب، به إشتغالات أفقية وعمودية ، تمثلت في الإسترجاعات واللواحق والصورة الخافتة لتيار الوعي ، وهو زمن نظم الأحداث أكثر من تنظيمه النص السردي.	• زمن متوتر، مفتوح، مفكك، يهشم الأحداث، ويبدد اللوحات الزمنية من خلال كثرت الإشتغال على الصور الزمنية العمودية كالسوابق وتيار الوعي. وهو زمن مزدوج عمودي وأفقي من جهة، ودائري من جهة ثانية.

الشكل 03 : خطاطة تمثل التعالق الزمني — زمن الخطاب وزمن الحكاية — بين النصين



شكل 04 : خطاطة توضح تمظهرات التعالق الزمني من خلال وظيفتي الإيجاز والتحويل الصيغي

2_3_4_ تمظهرات التعالق النصي/ قراءة خارجية:

نتطرق في هذه القراءة إلى التعالق النصي من جهة أكثر شمولية، أي من كونه تفاعلا عاما بين نصين، لذلك فالمقاربة تنظر إلى العمل في تركيبته الشكلية، وهو ما يخرج التعالق من الخصوصية إلى الاحتمائية. إذ تتبدى مظاهر التعالقات الأخرى في تفاعل وتداخل، مما يثري نظرية التناص العامة، لذلك ينمظهر النصان في انسجام من حيث الطبيعة التعالقية، وفي اختلاف من حيث التبنين والدلالة.

وضمن هذا التصور يشتغل التعالق/ التفاعل عموديا وأفقيا، في عمق بنية النص اللاحق، وبالتالي فاستشفاف مختلف الأوجه هو الذي يقدم تصورا متكاملا حول النص في إطار بنيته النصية التي أنتج فيها، أي في إطار علاقاته التي يأخذها مع النصوص¹، ومع النص السابق تحديدا، من خلال باقي الأنماط للعلاقات النصية، مثل التناص والمناص والمتناص.

وكل هذه التناقلات تندرج ضمن علاقة المعارضة عبر المفارقة، والتي تسميها سيزا قاسم بالمفارقة عبر المعارضة وهي (وسيلة من وسائل كسر قدسية التراث

¹ _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 126.

السردى ورفض وطأة التقليد، لذلك نجد في هذه المعارضة تحررا من التراث دون أنكار ما له من قيمة¹ أي أن النص اللاحق يتفاعل مع السابق من خلال مستويات تقابلية تمس المعمار والمحتوى.

وأول تمظهرات هذه المفارقة، هي أن " التغريبة الهلالية " تحكي قصة أبطال وجماعات، بصوغ ملحمي، تغلب عليه السمة الملحمية التي وسمت أغلب السير السير الشعبية. في حين أن المحكي الروائي " نوار اللوز " يسرد حكاية فرد يعاني من التشظي والإهمال والتغيب والتهميش، في منأى عن أي بطولية. ومن ثمة فالتناص يتبدى مفارقا للمحتوى، من خلال هذا التقابل.

غير أن صيغ المعارضة التشاكلية تكمن في الروح الشعبية التي انطبع بها النسان، من حيث المعمار والدلالة. وكذا تيمة القمع والحرمان والتسلط التي تبدو في النص السابق " التغريبة " بجلاء من خلال بنيات نصية مباشرة. كما تتمظهر في النص اللاحق " نوار اللوز " في تضاعيف مؤشرات نصية، تعمل كعلامات جليلة/ الصيغ القولية، ومضمرة / المعاني، تحيل إلى دلالات القمع. ومن ثمة يشكل النص اللاحق امتدادا للسياق ضمن المعارضة في البطولة، والتماثل في مستويات بناء الدلالة والصوغ الحكائي.

من هنا نبحت عن التمظهرات الأكثر عمقا في الرواية، في تقاطعها/ تفاعلها مع النص السابق، وهذا في إطار البحث عن تأويلية المحكي الروائي:

أ_ ترهين السرد الحكائي الشعبي:

يقول بول ريكور (يبدو واضحا أن بنية متقطعة تتفق بشكل أفضل مع زمن المخاطر والمغامرات، وأن بنية خطية تتفق مع رواية التعليم التي تسود فيها موضوعات النمو والتحول)² تبين هذه الرؤية، أن التعاقبية الممزقة التي تقطعها الغفوات والتنبؤات، والعودة إلى الوراء والمضي أماما، أي الإصرار على البنية النصية المتعددة المستويات، أكثر تلائما مع بنية " نوار اللوز " ذات الصيغة الحكائية السردية.

فعن طريق التحويل الخارجي، لبنية نصية تقبع في النص السابق، إلى بنية تتمفصل فضاء ومنظورا أسلوبيا جديدا، تحقق الرواية تفاعلا/ تعالقا مع النص

¹ _ سيزا قاسم، ضمن نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 65.

² _ بول ريكور، التأويل وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ص 40.

السابق، في إطار العلاقة المتناصية، والتي تشمل بنية نصية أدبية أو تاريخية، كما هي أساسا في المحكي الروائي. فالصيغة الشعبية في " نوار اللوز " تلازم تموجات الخطاب في مختلف تبدلاته وأنساقه السردية، من خلال رؤى نصية لصيقة في لحمة هذا المحكي، حيث توطن الحكي الشعبي وطرائقه اللولبية المفتوحة.

ويتمفصل هذا التبئير، من خلال مستندات تحتكم إلى دوائر السرد: منها الرواي، والبدائية النصية، والإيقاع العام الذي يغطي حركية السرد. وهذا الترهين يمنح الحكاية ألقا جديدا وبعدا جماليا توسيعيا، يزيغ عن منوالية قصصية تؤدي دور الإبلاغ، إلى إمكانات سردية تنتسج ضمن نسيج الخطاب، عن طريق توجيه التبئير وتوطين الدلالة العامة والمركزية للمحكي الروائي.

وإذا كان النص الروائي في تفاعله/ تعالقه الشكلي هذا، فإنه يرهن وظيفة الصيغة الصيغة السردية بطبيعتها الإيديولوجية، الحاملة للقيم الشعبية كذلك، وهو ما يصهر الرواية بالتناوب الشعبي الذي يسهما من حيث الصيغة الحكائية ودلالاتها، التي لا يمكن أن تنفصل عن العلامة الأسلوبية. وتأتي هذه الممارسة في إطار عام يحيل المحكي الروائي إلى طرائق الحكي الشعبي، في صيغته التعبيرية. أما في الإطار الخاص فيتمظهر من خلال نص المتناص التراثي الحكائي، ببنيته ومستنداته كما هي.

ومن هذه المراوحة، يتأثر النص بالمرجع كإطار جمالي، لا يمكن التخلي عنه، ومن جهة أخرى تضيف السمة الحداثية إمكاناتها، وهو ما يوضع الرواية في (محكي المحكيات)¹، من خلال تعدد الصيغ الإستبدالية / صيغة السرد وصيغة الأحداث وتهشيم نمطية العرض، وصيغة الحكاية المتخللة في تلافيف الرواية بأنواعها العامة والمتناصية. فعندما يكتب الناص/ الناص (يروي أيها السادة الطيبون والعهد على سيدي علي التوناني ...) الرواية ص 13، فإنه يسرد متناصا حكايا.

وعندما تبرز الروح الشعبية في شظف الحياة بطقوسها المناهضة أبدا للقمع، فهذا تفاعل نصي جلي مع النص السابق، يقول الناص في الرواية (من أين ندخل.. القلعة عالية .. ونحن مازلنا صغارا.. أطلالها الممتدة . كل الأشياء تغلق في وجوهنا حتى أبواب المدن الغربية التي بنيناها بدمنا ولحمنا ...) الرواية ص 191. فهذا التسريد بصوت الرواي يخلي المحكي في تعالق مستمر.

¹ _ الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص 191.

من هنا يمكن أن نتفحص هذا التعدد الصيغي في مستوى الحكى الذي يؤدي وظيفة مزدوجة: فالبعد الذي يعمل فيه على خلخلة وتفكيك بنية السرد، يعمل أيضا وبطريقة تحفيزية على تقدم عملية الفهم والتأويل للرواية كشكل متغير¹، حيث يروم توطين أشكال سردية حكاية. وإذ تعرض الرواية إلى استثمار الحكاية بوجهيها، فإنها تسحب النص السابق/ المرجع إليها لفهم وقراءة الحاضر، الذي يماثلها ويختلف عنها في آن واحد.

ذلك أن الاشتغال بطريقة التعالق / التفاعل من خلال الترهين يحيل إلى محورين: الفهم الواعي والحدائي للخطاب الروائي، والذي أصبح يحمل في طيات سروده الرؤية والدلالة. كما يحيل إلى استمرارية وقوة الحكى على مناهضة القمع، حتى وإن لم يتغلب عليه، فإنه يعري ويكشف آلياته.

ب_ أنماط الشخصيات التراثية:

يمكن القول، إن رواية " نوار اللوز " هي رواية الشخصية بامتياز. فبقدر ما تلونت الصيغة السردية بالطابع الحكائي الشعبي، بقدر ما مثلت الشخصية نزوعا كبيرا وفاعلا في المحكي. من خلال الوعي بأهمية هذا المحور، وما يحققه من مظاهر التوطين/ التعالق، معارضة وتحويلا ومفارقة. ويتمفصل ذلك من خلال التناص والمنتاص، بمنح الشخصية أسماء ويقينيات تراثية، وبتمثلها في الحقل الروائي تفعيلا فيه، تشاكلا وتماهيا.

من هذا الطرح، تغدو الشخصية بمثابة الدليل الذي له تمظهرات الدال signifiant، وكذا تمظهرات المدلول signifié². وتظهر في وجه الدال في اتخاذ الأسماء، وفي وجه المدلول في السلوكات والأفعال، وكلاهما يتعاضدان في المحكي الروائي تعالقا مع النص السابق/ المرجع في وصال دائم. وقد تكون الجازية هي أهم محور اشتغلت عليه الرواية، من حيث استبطان الأبعاد التراثية لدعامة الشخصية، لأن المؤشر الدلالي العميق والمتماهي في النص الروائي يلحم الاتصال ويضاعفه، من خلال هذه الشخصية التراثية. وتغدو علامة نموذجية بحمولة جديدة .

فشخصية الجازية في " التغريبة الهلالية " (تستميز بالفتنة والذكاء والدهاء والشجاعة)³، بينما تتحول في المحكي الروائي إلى دال مليء بالامتلاء الترميزي والشعري، ليندغم في صيرورة السرد ورواه، ويضفي عليه خصوصية غرائبية –

¹ _ المرجع نفسه، ص 194.

² _ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، ص 83.

³ _ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 94.

فانتاستيكية – من خلال عملية الاسترجاع المستمرة في لا وعي الشخصية المحورية العاضدة، ونقصد " صالح بن عامر الزوفري" . وهذا التوظيف المعارض وفق هذا السياق يسميه نبيل سليمان بـ (الفانطازيا الصوفية)¹.

وذلك من خلال الطقوس التي تتراءى فيها الجازية، حيث تخترق الجدران وتطير في الهواء، وكذا من خلال حالة التصوف التي يغرق فيها صالح، يكتب الروائي (يرى الحائط ينشق لتنسرب منه الجازية .. مثل الومض بلباسها الفضايف ..) الرواية ص 18. فجد كذلك أن شخصية الجازية تهب نوعا من الحياة لصالح بن عامر، وتعيش في ذاكرته الموحوجة أبدا، ناضحة بالحزن، والابعاد الصوفية التي يتدثر بها.

من جهة أخرى، تحضر الجازية كسمة دالة عصية، تحيل إلى مثل شخصيتها/ حضورها في " التغريبة الهلالية " كتناص جلي، يراوح فوق التناص المضمر، يكتب الناص في " نوار اللوز " (كانت مرتبكة وحزينة تحجرت في عينيها دموع الحسن بن سرحان ..) الرواية ص 19. ومن ثمة تتجلى الجازية حاضرة في حوار متصل مع صالح، بأبعادها الدلالية / رمز الحياة في الرواية، من جهة، ورمز الموت والحروب في النص السابق، من جهة ثانية.

وهذا البعد التخيلي، يؤدي في الرواية دورا أساسيا لتوطين شخصية المرأة – حقيقية أو تخيلية – تعاني القمع والاضطهاد والحرمان، وكأنه خطاب مضاد لخطاب الهيمنة السردية الذكورية، الذي طغى على الكتابة التقليدية، والذي وظف الجازية كجزء يتم بنيات النص. بينما في " نوار اللوز " يتوسلها الروائي كشخصية تزعزع النمطية السردية – بكل طرائقها ودلالاتها – وتخرجها عن الاستقرار، لتبرز الخضم الثقافي والحضاري لشخصية المرأة في التراث الأدبي العربي، والذي غالبا ما يستميز بالتهميش واللاقصاء.

كما تتفاعل في المحكي الروائي شخصيات أخرى لإرساء علاقة الانتماء إلى المرجع التراثي، عبر مستويات مختلفة، تختلف بسبب ظهورها ووظائفها الدالة. فثمة شخصية " لونجا " التي تتواتر كشخصية (حكاية نامية)²، والتي تبرق في بدايات الرواية إلى أن تتدرج من الحضور الثانوي إلى التفعيل المحوري في حبكة الأحداث وتناميها. وهي شخصية تحمل أبعاد الحضور الحقيقي، أي شخصية

¹ نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 111.

² سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، ص 67.

حقيقية، تضاعف الدلالة الشعبية للشخوض، بدأ من اسمها " لونجا " إذ نعثر على هذه التسمية مبنوثة في المدونة الشعبية، كلونجا بنت الغول مثلاً.

ولونجا يوظفها الروائي في تضاعيف الرؤية الجمالية للحياة، أي كمؤشر للحياة والربيع والأمل، يقول الروائي (كنت حلوة كشهد العسل ..) الرواية ص 31، (ابتسامتك الطفولية ... وعيناك الصافيتان...) الرواية ص 32. كما تحضر في المقابل شخصيات " التغريبة " في الرواية، للدلالة على صفاتها كما وردت في المرجع/ النص السابق، مثل: أبو زيد الهلالي، والحسن بن سرحان، وذياب الزغبى.

كما نلاحظ تحويل شخصية صالح، من الأمير ذي الجاه والسلطان في " سيرة بني هلال " إلى شخصية تحمل الاسم نفسه "صالح " في الرواية، لكن بدلالات مختلفة تماماً، فصالح في " نوار اللوز " هو الإنسان العربي في القرن العشرين، والذي يحمل كل صفات التقهقر الحضاري، والفاقد للهوية، المشتت الذات.

ومن ثمة، نجد أن حضور الشخصية التراثية في المحكي، يتمظهر بأنماط متفاوتة، وتمفصلات متفاوتة كذلك، وكل هذا التفاعل/ التعالق يمنح الرواية مذاقها الشعبي، حتى يكاد النص أن يتخلق برمته في مدارات المحكي الشعبي.

ج_ التشظي الزمني واحتمالات السرد:

ضمن فاعلية المتناص، تدرج علاقة النص اللاحق بالسابق من حيث الصورة الزمنية. فزمن الرواية لا يحاith زمن " السيرة الهلالية " وإنما يمضي وفق أزمنة دائرية ومتشابكة، وهو بهذا المنحى يساوق النمو الاحتمالي للسرد، لأن الكتابة الروائية في رؤيتها الزمنية، هي كما يقول الروائي إلياس خوري (انتقال من حال الاستقرار إلى حال اللايقين)¹. وتمس هذه الصيغة بنية الزمن في " نوار اللوز " من حيث كونه بنية دلالية وجمالية في آن واحد.

فزمن " السيرة الهلالية " زمن رتيب، وإن كانت تتخلله بعض الاسترجاعات من خلال الرواة. في حين تتمفصل البنية الزمنية في المحكي الروائي بصورة متصدعة كثيراً من بداياتها إلى نهاياتها. ومن هنا نجد تعارضاً بين النصين، فيبدو أن زمن الرواية ينقد زمن المرجع، وينوع عليه. ولقد تبين أن الإيقاع الروائي تتبطنه شفرات الحكى والتسريد، وفق قناتين: صوت الراوي، وصوت الشخصية الموازية، المندغمة في صوت الراوي، ومن ثمة يتخلق الزمن الاستذكاري الذي تخترقه

¹ _ إلياس خوري، الشاهد والشهيد في روايات لطيفة الزيات، مجلة الطريق، ص 116.

السوابق واللاحق، من حيث البناء الحلزوني، الذي يتيح للصور الزمنية أن تنسرب من المرجع، وتتداخل مع الأنساق الزمنية في الرواية.

وهذا الصوغ، يمكن من استعاب المخزون الدلالي، وبالتالي يتحرك الزمن في النص اللاحق متجاوزاً، مما ينتج صيغاً أسلوبية تتبطن الرؤى بكل تناقضاتها. كما تتفاعل صور الزمن في الرواية مع الحكى الهلالي، من خلال التمرکز على زمن الحكاية، إذ تصبح حكاية الجازية بحمولتها الزمنية في " السيرة الهلالية " متداخلة مع زمن " نوار اللوز "، وكذا الأزمنة المراوحة للشخوص الأخرى، كأبي زيد الهلالي، والحسن بن سرحان.. ومن هذه الأزمنة تتناسل أخرى جديدة، تحمل منعرجات حكايات الرواي، من خلال الاستذكار والاستشراق.

من هنا، نلاحظ أن الرواية تتناص مع التغريبة من حيث أن الزمن وعاء، وتختلف عنها في علاقة متناصية، كون أن الزمن في " نوار اللوز " يتمفصل كبنية دلالية، تعمل على تبئير الرؤى من جهة، وكبنية جمالية تضيفي على النص خلاسية طرائق السرد الحدائي من جهة ثانية. وبين خطية الزمن الحكائي في النص السابق، وتهشمه في النص اللاحق، تحاور الرواية الموروث، في تحويل وتعارض يحتفظ بتوهجات سحر القص.

2_3_5_ شعرية المحكي بين المرجع واتساعية النص:

بعد رصد أبرز التعالقات، وتبيان أوجه تمظهراتها، نرصد هذه التفاعلات التي أخذت منحى البحث عن شعرية النص الروائي، الذي يسعى إلى ترهين المرجع. ولأن جبرار جينيت ركز على إبراز شعرية العلاقات عبر النصية، فإن المحكي الروائي - في إحدى تلوناته - يتجاوز تلك العلاقة الثنائية - نص سابق ونص لاحق - والمتضمنة لباقي العلاقات ، إلى التوضع في كتابة نسقية عميقة، تمس البنية الداخلية والشكلية، في تفاعل يحاور المرجع، مستسلفة منه يقينيات دلالية وجمالية، وتوطنها في تمركزية نصية تحويلية وتعارضية، في ما يسمى بـ (سحر الكتابة وجمالية الثبات)¹ كما يقول فيصل دراج.

ولا شك أن الروائي واسيني الأعرج يستلهم بوعي هذه المنواليات السردية الشعبية " السيرة الهلالية " من خلال إمدادها - التقاليد الحكائية - نبضا وحيوية دلالية وجمالية جديدة. ذلك أن المحكي الروائي يحرك البنيات النصية ويوسع من جدواها في اتساعية النص، عبر اتساعية التعالق والتفاعل. إذ تتضافر هذه الوحدات

¹ _ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 272.

التراثية / الزمن، الشخص، صيغة الحكيم/ كوحدات بنائية ترصف معمارية المحكي الروائي من جهة، وتنهض كخلفية تمتح منها رؤية الخطاب من جهة ثانية.

ومن ثمة، هذا الامتداد التراثي في الرواية يبرز أهمية التجربة الواسينية في " نوار اللوز " ، والتي لا تقبع في حدود الشكل بل تساور المضامين والرؤى. إذ أن المعمار في الرواية متحول، بينما المحتوى ثابت. لذلك نجد أن الأبعاد الجمالية التي تتحق في الرواية ليست متعالية على المرجع، كما أن الأبعاد الدلالية شديدة الصلة بالنسق الثقافي. لذلك يرى سعيد يقطين أن هذا الوعي يطور الشكل في الحاضر، والتعامل مع التقنيات التراثية الجمالية يوطن نسقية التقاليد الثقافية¹.

نخلص من هذا أن الرواية تتكأ على العلاقات عبر النصية لتفعيل المرجع، بممارسات نصية تجديدية، تتراوح بين طرائق السرد ومستويات الصيغة والرؤيا إلى العالم، كنوع من (التسريد المضاد)² الذي يستوعبه المحكي الروائي. كما أن هذا التمثل يضفي على الرواية صفة التحرر من قداسة التراث، من خلال محاورته إبداعا بين تمظهرات القطيعة والوصل.

كما نلفي أن المتخيل السردى قد استند إلى القيم نفسها التي اشتغل عليها المرجع، لكنه يعيد صياغة هذه القيم في نثار روائي جديد، يقول الماضي والحاضر معا. لذلك تتأرجح " نوار اللوز " في تشكيل شعرية مناقضة ومناهضة، ومن خلال هذا التأرجح تمارس الكتابة الروائية جدلية الذات والآخر، في مشروع يروم تجديد جمالية الكتابة الروائية. من هذا المنظور فإن قيم القمع والاستبداد والبطولية المدرجة كمعايير كشفت عنها " السيرة الهلالية " تظل هي نفسها، بتجليات أخرى في الرواية.

2_4_ الأسطورة والحكاية الشعبية في " نوار اللوز " :

بعد تحديد تمفصلات التعالق النصي بين النصين وإجلاء هذه الممارسات من خلال المحاور والمعارضة والتحويل، نتقدم إلى إبراز التعالقات الخارجية، كتمظهرات نصية أخرى يسعى النص إلى ترهينها. وتتعلق بالأسطورة والحكاية الشعبية الواسعتين الموارد. ولا شك أن " نوار اللوز " في استرفادها المخيال الشعبي في جانبه الحكائي قد دفعت الرواية الجزائرية إلى درجات متقدمة من التجريب الروائي.

¹ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 93.

² عثمان بدري، القول الشعري النسوي، قراءة استكشافية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 2014/2، ص 50.

حيث أن واسيني الأعرج بهذا العمل الريادي عمق من التفاعل مع الموروث الشعبي، موازاة بتجربتي الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، ذلك أن المحكي الروائي الواسيني تتجاذبه روافد عديدة ومختلفة، في تشييد المعمار الروائي، جمالا ودلالة، من حيث وعي وكثرة هذا الإسترفاد، وتتنوع هذه التفاعلات وتتعاقد على حسب سياق القص الروائي. ولقد اتضح من خلال تعالق المحكي مع مرجع محدد، أن الرواية تتقاطع وتتماثل معه آن واحد، وركيزة هذا التقاطع هي التجاوز وعيا، وأساس التماثل هو التسريد/ السرد المضاد.

ومواصلة لهذه الاستراتيجية، يخترق المحكي الروائي المخاتل بنية " السيرة الهلالية " من أفاق أخرى، معارضة ومحاورة لترصيع نسيج الخطاب، وتوطين التصور الممتد. ويتمظهر هذا في استلهم الروح الأسطورية للمورث الحكائي، في إطار التعالق توسيعا وانزياحا. مما يوسع من مدى النظرية من جهة أخرى، ذلك أن القراءة التي تتقيد بطرح النظرية في دقتها من خلال إسقاطها على النص، ولا يظهر فيها أي أثر للمورنة والانزياحية، هي قراءة مهددة بالإخفاق¹. لذلك نتقدم نفكك تحديدات النص من خلال الكشف عن تعالقاته المتفرعة.

ذلك أن المحكي الروائي من حيث طبيعته الأسطورية والشعبية، يمكن النظر إليه متمفصلا على قاعدة مزدوجة ضمن بنية نصية لها خصوصياتها ورهاناتها، واستقلالها الدلالي. وكذلك ضمن بنية فنية متعاقلة لها تمتح جمالياتها عن طريق السرد المضاد، أي في إطار التحويل والمعارضة.

من هذا المنطلق، نسعى لتحديد بنية الأسطورة، ثم نبحت عن الكيفية التي تمثلتها بها الرواية.

2_4_1_ الأسطورة والأدب الروائي:

يمكن القول بدءا، أن الأدب بدأ من الأسطورة، ثم عاد إليها. وذلك لطبيعة العمل الأدبي من جهة، وميزات الأسطورة من جهة ثانية. ذلك أن الفضاء الأدبي (فضاء متخيل ونصاني، يتموقع داخل النص من خلال الدلائل الفضائية، أي أن العرض التخيلي لا يتموقع في أي مكان خارج النص)². وبين الواقع والتخيل يتداخل الأسطوري في الأدبي، لأن الأدب في بحث دائم عن عوالم الغرابة، التي تنشدها

¹ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1، 1990، ص 22.

² الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص 285.

الأسطورة من خلال العودة إليها كنماذج أصلية تلهم الفن. وبهذه المراوحة يحقق العمل الأدبي عمقا فكريا وفنيا تجديديا.

وتنبجس من ذلك الأسطورة الأدبية، التي تتحرف عن الأسطورة الدينية، تبديلا وتحويلا. يقول مرتاض في هذا السياق (الأسطورة مزيج من كل شيء وعن كل شيء، فهي حكاية خالصة، وهي حكاية مستوحاة من حوادث التاريخ، وهي قصة سردية، وهي تاريخ آلهة، هي تاريخ أبطال، وهي سيرة حيوانات)¹. نفهم من هذا الطرح أن الأسطورة بنية خيالية/ واقعية، متطورة، تتعالى بالحدث التاريخي إلى ذرى خيالية، ذات دلالة وحكمة وغاية مثلى، تعيد إنتاج الحدث على نحو غرائبي جمالي، بمنأى عن النزوع المنطقي المادي الوضعي في تفسير الحوادث الخارقة.

من هنا، تغدو الأسطورة أصل العمل الأدبي بامتياز، منذ أن نقض الأغريق فن الأدب، وظلت هذه العلاقة موصولة إلى الكتابة ما بعد الحداثية، التي مارست فيها الأسطورة سطوة جديدة. إن العلاقة بين الأنواع الأدبية والفنية معقدة وقديمة، لذلك يمتح الفن الروئي من الأسطورة في تشابك يكمل كل منهما الآخر، كون الأسطورة فن متحرر من كل قيد، فهي القول الفطري في أقصى تجلياتها في الأدب. لذلك كان الدافع من استلهاها في تضاعيف العمل الأدبي لإمداده عمقا أكثر المعاني الظاهرة، وتوشيعه بأبعاد جمالية مراوغة.

كما التحاور مع الأسطورة، يفعل التجربة ويرفعها من مستواها الذاتي، إلى مستوى إنساني جوهري، أو بمعنى آخر (حفر النص في التاريخ)²، فالتاريخ وفق هذا المنظور، هو وحه الأسطورة الواقعي، ولا يمكن تصور أسطورة خارجة عن نسق التاريخ، لأن خطاب الجمع هو خطاب الأسطورة والتاريخ معا. لذلك توظف في الفن الأدبي لما فيها من المعاني التي تمتد إلى ما وراء الفرد إلى الجماعة، إلى النماذج الأولى والأبطال. من هكذا تلون، نجد الاسطورة تصبغ بالصياغة الفنية في جانبها التخيلي من جهة، وبالصوغ الواقعي من جانبها التاريخي من جهة ثانية.

ولا شك أن الوعي الأدبي يمتح من هذين البعدين/ التخيل والواقع، ولا ينفك يؤسس صيغ القول المتاخمة لحدود الوعي، والتمتاسة مع مشارب اللاوعي. إن الأسطورة ترجمة فنية لأشواق وأفكار وهموم، لها نبع أساسي من منطقة اللاوعي والحلم والاستيهام. لذلك تعد من أهم الروافد المساعدة على فهم وسبر أغوار النفس

¹ _ عبد المالك مرتاض، الميتولوجيا عند العرب – دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 14.

² _ محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة للحضارات – الأسطورة والشكل، دار قباء، مصر، ص 187.

الإنسانية. يقول الروائي والناقد إدوار الخراط في هذا الصدد (إن القاسم المشترك بين العمل الفني والأسطورة هي تلك العجينة الخصبة المتعددة الطبقات المترعة لدى الإنسان على مر العصور)¹. أي قرب التماثل في أشكال التعبير.

وقد تحمل الأسطورة سمات التنبؤ والانخراط والاستهام. وتحيل كذلك على القداسة والثبات والتاريخ أي (الارتباط بالتاريخ وفهمه أسطوريا)². وكلها ثوابت وركائز ينهض عليها العمل الأدبي الخلاق، أو في إحدى تصوراته. كما أن الأسطورة تستبطن عمق الفن داخليا، غير أن العقل ينضد هذه التهويمات، محاولا كبح فيضها وردّها إلى مجارة الواقع.

لذلك فهي اللاواقع واللامعقول الذي تريد الذات المبدعة أن تعيشه، فتحوله تخييلا. غير أن العمل الأدبي ليس تخييلا صرفا، وإنما دلالة بكل حملاتها المعرفية والجمالية، التي تنهض بها أفضية الصوغ الأسلوبي واللغوي. كما أنه فضاء أساطيري، أي تخيلي، من حيث عجز اللغة والفكر عن تحديده.

2_4_2_ المتخيل السردى ومرايا الأسطورة في " نوار اللوز ":

يمكن أن ندرج هذا المناص الفوقي لأرضنة هذه المقاربات، يقول الناشر في غلاف الصفحة الأخيرة من الرواية (ينتمي هذا النص إلى الأدب الذي يسترشد بالأسطورة والحكاية ليعيد تشكيل بنيته السردية)³. فكيف ولماذا تتكأ الرواية على هذا الفضاء المغاير لسبك بنيته السردية؟

لا شك أن الرواية الحداثيّة تمتح من الأخيلا والأحلام، وتغرف من العجائبي والأسطوري كذلك، لبناء نص يروم الانفتاح والتأصيل في آن واحد. لذلك تمثلت/ تعالقت " نوار اللوز " مع " السيرة الهلالية " في بعدها الأساطيري. غير أننا نجد أن العناصر الأساطيرية في النص السابق محصورة في تضخيم الصورة البطولية لشخصيات التغريبة، كما أنها تتجلى في جانبه الشكلي/ الخارجي للحكاية المروية من طرف عديد الرواة، الذين يتناوبون في التهليل للصورة الملحمية، أو الانتقاص منها، على حسب أهواء السامعين/ المتلقين.

على خلاف المحكي الروائي، الذي تندغم فيه الروح الأسطورية. ممثلة أساسا في شخصية " الجازية " والتي تنقلها أنساق القص من التمجيزات الوظيفية ذات

¹ إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص 149.

² ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص 11.

³ واسيني الأعرج، نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوفري، الصفح الأخيرة من غلاف الرواية.

الهيئة الشكلية، إلى هيئة فنية جمالية، تضاعف دلالة الرؤيا إلى العالم، من خلال شخصية موازية وهي " صالح ". بهذا المعطى، نلغي التعالق يحول ويعارض الصورة الشكلية في النص السابق/ التغريبة الهلالية. كما نجده يتناص بصورة جزئية في الدلالية لشكل هذه الأسطورة، من حيث المستندات النصية الحاملة للصوغ الروائي الذي سبهم في الوظيفة البنائية والدلالية على نحو مقطر.

من هنا، فإن الوعي بالفاعلية التي تمنحها الأسطورة لحياسة دلالية القول وجماليته، هي التي خلت ضرورة التعالق مع هذا الفضاء. غير أن التعالق يقوم على أساس جوهري، هو التقاطع ضمن دينامية التحويل والتحريف، حيث أن (العلاقة التي تصل مفهوم الأسطورة بالمعنى هي أساسا علاقة تحريف)¹ كما يقول بارث. أي علاقة تشمل المعنى والبناء معا. من حيث أن الاستيهام الأساطيري يتحكم في جسد المحكي الروائي ويوجه مساراته، من بداية النص إلى نهايته.

لذلك، نلغي أن صورة الجازية ه " السيرة الهلالية " تحيل إلى أنثى تتمتع بالذكاء والفتنة والشجاعة ها ، كما أن لا تبوح بكامل مكنوناتها. كما نجد اللمسة الأسطورية تطال أبا زيد الهلالي وذياب الزغبى من خلال الهالة البطولية والملحمية التي منحتها " التغريبة " لهم. أي لا يوجد تفعيل يخترق البنية الداخلية لنسيج النص، من حيث التتويه والتشعب الذي يحيل النص إلى خطاب مشفر جماليا ودلاليا، أي أن البعد الأسطوري يتمظهر خارج النص.

أما في المحكي الروائي، فإن الاستدعاء/ التحوار/ التوظيف يتشكل عن طريق تحريف الصورة النمطية " للجازية " من خلال لفها بهالات عجائية تندمج في توجيه مسارات الشخصية المحورية " صالح ". إذ تحضر الجازية مرة في وعي "صالح " وتحضر مرات في لا وعي " صالح " من خلال الاستنكار والارتداد والاسترجاع لتشكل زمنا فوقيا في ذاكرة الشخصية المحورية " صالح " المتعبة.

من خلال طقوس الخمر وما تجره من هروب وأحلام واستيهامات، يكتب الروائي (يتصاعد الدخان بكثافة مموها كل الأشكال.. مصحوبا برائحة خمرية.. ينهار الحائط.. يطلع من وراء صخوره جسد نحيف.. يقترب إلى الهيكل العظمي.. أعرفك يا أخت الحسن حينما تأتين.. تبدأ الب1ابة الكثيفة..) الرواية ص162. ويكتب في سياق مماثل (ياه ؟ الجازية تأتي في وقت كل شيء فيه صار حطاما... الجازية أيتها النبيلة الهلالية التي لم تبع أشواقها للقتلة، سحبوك من ربوع مكة، وطافوا بك مرابع ومنتجعات بلاد المغرب المتعبة...) الرواية ص 163.

¹ _ رولان بارث، ضمن الطار رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص 118.

ففي هذه المقاطع التي أورد أوردناها على سبيل التمثيل لا الحصر، تتمثل الجازية في صورة امرأة وهمية تقترب من التمويه الأسطوري، يحاورها " صالح " في تماه معها وبها، ويلثم بها رائحة الحياة، أي تتمظهر في صورة تحيل إلى الاستمرارية و الحضور الدائم. وعندما يقول (تتذبح فيك صهيل الجياد) الرواية ص 156، فإنه يتماها/ يتعالق مع أوجاع الهالبيين، ومآسيهم وتشردهم، هذه الصفات التي يراها في " الجازية " بشكل كامل ومكتمل.

وفي إطار التسريد المضاد، يورد الروائي مقاطع من " السيرة الهلالية " تنزاح وتحوّر البنية المكانية والبنية الزمانية للرواية، أي تتمحور كمتناص أسطوري يعضد تأكيد تمرّج الرواية بمرجعية البعد الأسطوري في " سيرة بني هلال " ونلفي هذه المقاطع من الصفحة 120 إلى الصفحة 127.

ومن ثمة تأخذ الجازية صورة الحياة في وعي الفرد/ شخصية صالح، ورمزا واستحضارا للوجع الجماعي/ صالح مع الهالبيين. وكأنها مرايا تطل على الرواية، ومن خلال الامتزاج والتماهي مع " صالح " الذي يمثل صيغة المحكي في بنيته الدلالية، ف (جازية الزوفري هي أم اليتامى والفقراء، وهي البطولة والحلم المستحيل)¹.

فهذا الحضور يحرف ويعارض صورة طارئة روجت للجازية من طرف المتلقين، من حيث امتلاء الرمز وديناميته، وتحرير فاعليته، مما يضفي البعد الأسطوري والتخييلي. مما يفصل الصورة المأساوية لهذه الشخصية العائشة في اللاحقية (من خلال توزيع الوظائف بين الشخصيات في ضمن التقابل والتماثل)².

ولا تتجاوز شخصية صالح فضاء أسطورة الجازية في جميع معماريات الرواية، وهو ما يعمق الصورة القائمة للواقع، المتلفع بالمآسي من كل جانب. من هنا تعمق هذه المنوالية لشخصية الجازية دلالة النص وبؤرته، وشده بشكل ما بأرض الواقع من حيث التعالي، أي التماهي الموجه في لا وعي صالح، والالتصاق في وعي الواقع.

بهذا المعطى التعالقي/ التماهي والتضاد، يكون واسيني الأعرج في " نوار اللوز " قد (ألبس الأسطورة ثوب الواقع ليزداد للواقع فهما وأملا)³ كما يقول نجيب

¹ سامية ادريس، المخيال المغاربي في الخطاب الروائي الجزائري، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ص 5.

² توفيق بكار، ضمن تقديم رواية السد، لمحمود المسعدي، ص 22.

³ نجيب محفوظ، ضمن علي شلش، نجيب محفوظ الطريق والصدى، ص 73.

محفوظ. وضمن هذا التعالق تتفاعل البنى النصية جميعها في تحريف، مع شخصية الجازي، أي تحريفها من النمط العادي إلى النمط الأسطوري التخيلي، وبالتالي يتمثل جدواها الرمزي في إحدى وجوهه، في توهج المحكي الروائي، والبحث عن امتداد وأصالة تحيل إلى تمرجع نسقي.

2_4_3_ مرجعية الحكاية الشعبية:

سيطرت الجازية كبعد أسطوري في تخيل سرديّة " نوار اللوز "، غير أنها تخلي دورها في تناوب يطال نسيج النص لشخصية " لونجا " الأنثى/ المخيال، الشخصية الثانية من حيث التأثير في بلورت رؤية الرواية، ليتدرج منحى السرد من الأسطوري إلى الحكائي الحقيقي. وبذلك تتراوح الكتابة بحمولتها الدلالية والجمالية بين رافدي الأسطورة والحكاية الشعبية. وكلا البنيتين تتمحور حول شخصية الأنثى، كرمز وحقيقة في آن واحد.

ولما كان تمثل " لونجا " وأبعادها الحكائية الشعبية يأتي في تشعبات المحكي لاحقا من حيث الظهور والتماهي، نتأكد من أن الحكاية انبجست من الأسطورة، لذلك قال ميشيل زيرافا (السمة اللاتاريخية في الأسطورة تقضي بالنتيجة الطبيعية إلى فكرة الأحداث)¹، أي الحكاية، أي أن الحكاية الشعبية ولدت من رحم الأسطورة. حيث تمثل الحكاية نهاية عصر الأسطورة، من حيث الوعي الانساني، واحتكاك التجربة بالواقع المعيش/ المادي، واحتكامها إلى العقل الذي أخذ يتشكل في الوعي والحقيقة، لذلك يقال (إن الحكاية هي نهاية عالم الخيال)² ، من حيث طبيعة ونمط هذه الصيغة الأدبية.

لذلك نجد أن الحكاية تأخذ مسألة الأنا في المجموع، أو حكاية الفرد في جماعة، بطريقة تشكل فيها الحقيقة الجزء الأكبر من الهيكلية، وهذا هو جوهر الفرق بين الأسطورة والحكاية الشعبية . حيث أن هذه الأخيرة حكاية يخاتلها الخيال، لكن جذورها تظل مغروسة في الواقع، أي في الحقيقة، يقول مرتاض في هذا الصدد (الحكاية الشعبية قصة خارقة تقوم على أساس تاريخي)³، لا يمكن مطلقا نفي الأساس الواقعي أو التاريخي للحكاية الشعبية، التي قد تأخذ في بعض تلويناته بعدا خارقا.

¹ ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ص 07.

² مصطفى قيصر، الثقافة الشعبية، مجلة التبيين، الجزائر، عدد 36 / 2010، ص 70.

³ عبد المالك مرتاض، الميتولوجيا عند العرب، ص 15.

كما تأخذ الحكاية أبعادا تربوية توجيهية في بعض أهدافها. غير أنها تظل محتفظة بطابعها الحكائي، وشكلها القصصي. كما يتناوب في نسجها الخيال، لذلك تجنح في بعض عناصرها نحو التخيل والعادات الخارقة، أي ثمة من شخصياتها من يستوقف المتلقي، وهذا من العناصر المهمة في تنشيط فاعلية الحكاية الشعبية، إذ تأخذ في أبعادها حالة وتصور المتلقي، وتتلون بحسب الطبيعة الفكرية والاجتماعية له، ومن هذه التلونات تنوعت الحكاية الشعبية واختلفت أساليبها وأشكالها.

لكن ضمن هذه الطرائق في الظاهر، تظل الحكاية تستمد مخيالها من نبع واحد هو الروح الشعبية، فهي شكل قصصي يأخذ ماديته من الواقع الاجتماعي والنفسي الذي يعيشه الشعب. لذلك تنويعات عت أشكالها، ففيها الحكاية الاجتماعية، وحكايات الحيوان، والحكايات الهزلية، وحكايات الألغاز، وحكايات الواقع الأخلاقي. وكل هذه التفريعات تمثل تنويع على شكل واحد، هو الحكاية الشعبية في وضوح آدائها لهذه الحقيقة أو غيرها¹، لذلك نجدها تقوم بالوظائف نفسها في مناخ حضاري واحد.

ضمن هذا المعطى، تبدو الحكاية من أهم النماذج التي يحاول الأدب إسقاطها في المخيال الفني، كونها مصدرا غنيا من الخيالات والاستيهامات، وهي لبنات الأدب والصور المتصلة بجوانب الأرواح والخرافة. كما أنها صور تعكس المنطقة العليا من الفكر. وفيها تتجلى آثار غريزية، ومظاهر اجتماعية، يتأثر بها الإنسان ويستجيب لها.

لذلك انصهرت الحكايات الشعبية والخرافية في تلافيف النصوص الأدبية منذ بداياتها وصولا إلى الكتابات الحديثة وما بعدها. غير أن الذين نظروا لأنطولوجيا الرواية يرون أن المد التصاعدي والتوظيف الجمالي للحكاية تجلى في أكثر الأعمال ريادة، بدءا بـ "دون كيخوته" حيث أسقط سيرفانتيس البعد الملحمي والبطولي على الشخصية المحورية، التي كانت تحارب طواحن الهواء، وسخر سيرفانتس الأعمال الروائية السائدة ذات طابع الفروسية التي كانت تمجد هذه الروح الملحمية.

فـ "دون كيخوته" أصلت للحكاية الشعبية كبنية ملتزمة وأساسية لأرضية العمل الروائي، وبدل أن يمنح سيرفانتيس شخوصه التطاير الأسطوري، حوره في نموذج بسيط وشجي ومباشر يبدو (في البداية كأنه فقد تلك الوحدة السعيدة للأسطورة)². كما نلفي أن الحكاية الشعبية ظهرت/ وظفت في أكثر الأعمال الروائية حديثة،

¹ _ عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة - دراسة ميدانية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 118.

² _ ميشيل زيرافا، الرواية والأسطورة، ص 22.

خاصة في الرواية الأمريكية لاتينية، بورخيس وماركيز وفونتينس وأمادو.. وأغلبهم وظيف الحكاية كشكل فني جمالي يعمل على ضخ الدلالة التأصيلية في العمل الأدبي.

وتأثرا بموجة الرواية الأمريكية لاتينية، درجت الرواية العربية – متأخرة- إلى الالتفات إلى أهمية الحكاية الشعبية في دينامية الصوغ الروائي. ففي الرواية الجزائرية لا شك أن شيخها الطاهر وطار، الذي يعد من الأوائل الذين أدرجوا الحكايا الشعبية والخرافية لتدبيج النص الروائي، مثل " اللاز " و " الحوات والقصر " التي تتلامح في بنياتهم شذرات الحكاية.

ومن ثمة أخذت هذه الظاهرة تنسرب في المحكي الروائي الجزائري، فظهرت بأشكال مختلفة عند بن هدوقة، الذي اشتغل على الحكاية (كرأس للرواية)¹ في روايته الريادية " الجازية والدرأويش " التي تمظهرت فيها الحكاية في صورة تقترب كثيرا من النمط البلاغي، من حيث رتبة التوظيف، أي في شكل حوار خارجي، من هذا الحوار المنقوص داخليا، يأتي دور واسيني الأعرج في " نوار اللوز " الذي أمد هذا الحوار/ التحاور بعدا سجاليا، في تعالق الرواية مع المرجع من منظورات عديدة.

2_4_4_ ترهين الحكاية الشعبية والوعي الروائي:

تعد " السيرة الهلالية " (وثيقة أنثربولوجية وأثنوغرافية)². فضلا عن طابعها السردى بروحه الشعبية. مع " نوار اللوز " يتحول هذا النص إلى فضاء جمالي خصب، أي دراسته كعمل أدبي له دلالات انتاجية، يمتح منها المحكي الروائي ويتعالق في آن واحد، من خلال التفاعل والتماثل، في بعدها الحكائي الشعبي، أي مع المحتوى للبعد الشعبي. كما تتعالق الرواية تضادا مع الشكل القصصي للسيرة الهلالية، من حيث تحويل البنية السردية. ويتم فصل المتناس كآلية تؤسس لمستندات نصية ذات أصل شعبي كما هي في المرجع.

من هذا الطرح، يغدو التعالق العام يمس المعمار/الشكل والمحتوى في آن واحد، ويصبح وسيلة جديدة لقراءة من شأنها أن تؤثر على خاصية تتابع النص اللاحق، إذ أن لكل مؤشر تناسي بديل في " نوار اللوز " يحيل إلى المرجع. وبين التعالق النصي العام والمتناس الخاص يتفاعل المحكي مع نموذج تم تبديله، مستمدا منه بنية قد تكون منسية، ولكن في الواقع البديل موجود فقط للتحليل. وتعمل هاتان

¹ الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص 436.

² حسناء سعادة، السيرة الهلالية وفاعلية السياق، ص 87.

في وقت واحد بقراءة التناص والخطاب (حيث تقومان بترصيع النص بتشعوبات تتوسع تدريجيا في الحيز الدلالي)¹، كما توشحان المحكي الروائي جماليا.

وفق هذه الاستراتيجية تخترق " نوار اللوز " بنية الحكاية الشعبية في روحها، بوعي يجذر المحكي الروائي في أصله/ المرجع، ويمنحه آفاقا جديدة، تصل إلى لف المحكي بسردية مشفرة وفق جماليات دائمة الحركة، من خلال التفاعل/ التحوّل العام الذي يستلهم – تشاكلا – الأبعاد الشعبية لـ " السيرة الهلالية " من جهة كونها حكاية شعبية. كما أن المتنّاص يضفر النصّ الروائي بجداول نصية تنهض على الصوغ الأسلوبي. ومن خلال الاتكاء على رموز الشخصيات في الوظيفة الأولى، يغدو النمط السردى للمحكي (كتعليقات ميتحاكنية أو متناسية)² تمارس أقصى حدود الإيهام الشعبي.

وهذا ما يتمظهر في الرواية، حيث نجد أن معظم التنبّيرات تقوم على النسق الحكائي الشعبي، من المناص/ العنوان، إلى الشخص بآسمائها كدوال لها مدلولاتها، إلى الأفضية المكانية التي تمور فيها أحداث الرواية، إلى الهوامش المتاخمة والمؤنّثة للبناء الروائي، كالوصف والخلفية الفكرية والأبعاد النفسية والاجتماعية الموجهة لحركية السرد نحو رؤية معينة، يكتب الروائي (ناس البراريك) الرواية ص 117، و(بن عمر الزوفري) الرواية ص 05، و (الوقيد والحشاشين) الرواية ص 17.

غير أن عمق التعالق مع الحكاية الشعبية يتمظهر في الوظيفة التي يؤديها المتنّاص، من حيث ترصيع المحكي الروائي بشذرات حكاية شعبية، أهمها حكاية "لونجا " كمحور فاعل يوازي قراءة النص بقراءة المرجع، ليس في يسرة الحياة فحسب، وإنما تماثلا مع الموروث الحكائي الشعبي الجزائري. ومعروف أن حكاية " لونجا بنت الغول " هي من الحكايات الأكثر تداولاً في المدونة الشفوية الشعبية الجزائرية، (لكنها تسمى في بعض المناطق الجزائرية ببقرة اليتامى)³.

يأخذ الناص في " نوار اللوز " هذا البعد الأنثوي الحامل لدلالة الرعاية والأمومة والخصب الدائم، كمقابل لصور " الجازية " أم اليتامى والفقراء، بكل إحالاتها المأسوية في المرجع. أي يأخذ صورة " لونجت " كبعد الأنثى البديل، المتأخم للحياة، في انصهار جسدي وروحي يصل إلى ذروة الهيام الصوفي، فتخلي

¹ جراهام آلان، نظرية التناص، ص 156.

² الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص 438.

³ عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية في المغرب العربي، ص 63.

" الجازية " دورها - وتراجع أو تتعالى كظل فوق للرواية - " لونها " التي تبدأ في تمركز مقابل للجازية. فبين صورة/ صوت/ حضور " لونها " كوجه للحياة والواقع، وصورة/ صوت/ حضور " الجازية كوجه للموت والذاكرة، يتشجر المحكي الروائي بصيغة الحكاية الشعبية كنثار متموج، يحمل مؤشرات يتم فصل فيها التطابق بين نبض الحياة وخفق الموت في الشخصية المحورية " صالح ".

وعندما تصل هذه المؤشرات الميثكائية والمتناصية إلى درجة متعددة من الكثافة، دون أن تكسر قشرة العمل الفني بطابعه التخيلي الشعبي، فإنها تزداد شفافية وصدقا وتجذرا متواترا بين النص السابق والنص اللاحق، إنها المراوحة الدائمة والتفاعل (بين سياق النص الداخلي وسياق الإطار الخارجي)¹. يقول الناص في الرواية (لونها الطفولية... أه يا ولونها يا بنتي الحانة.. رأيتي في عينيك الجازية التي عمتني قبيلتها..) الرواية ص 26. ويكتب (إسألني الجازية.. فقد قتلت الأنواء والصحاري المقفرة زوجها الشريف بن هاشم .. فعاش شقاء الوحدة حتى العظم..) الرواية ص 27.

فالروائي يستدرج حكاية الجازية الموجوعة الحقيقية في الذاكرة والمرجع، ليدمجها بحكاية " لونها " الواقعية التي تزوجها الإمام دون أن ينبج منها. فالروائي يراوح بين الحكايتين في قول تناوبي تناصي، فما أن تظهر الأولى حتى تتوارى الثانية، و تحل محلها أو فيها في استيهام تخيلي دائم الاتصال بالمرجع. فالحكاية تتم فصل كأرضية تتحرك في أفضيتها الأنساق السردية للمحكي، وتتمظهر كظلال دائمة الانسراب لتشكيل وبلورت الدلالة والرؤية والممكنات الجمالية، فالمحكي الروائي يهدم الحكاية الخطية كما هي مبنية في المرجع، ويعيد تشكيلها في معماريته ضمن تحويل يأخذ أبعاد الحوار، الذي يتحرك في وعي حدائي يتأصل في سياق ثقافي.

2_5_ شعريية المحكي من النص إلى المناص:

لماذا المناص بعد النص وما دى أهمية خطاب العنابات في تفكيك/ قراءة النص؟ أي في ربط العلاقة بين المحكي الروائي الواسيني وتفاعلاته/ تعالقاته/ تحاوراته العديدة مع مرجعيات متنوعة؟ ولقد تبين من خلال أنماط التعالي النصي أن الرواية الواسينية تحاور الموروث من منطلق التحويل والمعارضة، والقراءة التفكيكية الذاهبة إلى افتكاك الطاقة النص استعارية الجمالية والدلالية لهذه المرجعيات. من خلال بؤرة النص كنسيج مركزي.

¹ _ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 56.

كذلك تؤدي العتبات هذه الوظيفة. ولقد جعلنا المناص بعد النص، لاعتبارين: أولاً لأن النصوص الموازية خطابها محدد، ولا يملك حيزاً فضاءياً واسعاً في مساحة العمل الأدبي، كما استيعاب القراءة يكون أولياً، حقيقياً ومباشراً، وبالتالي إذا كانت العتبات تفتعل الموارد في توليفها، فإنها لا تمثل توازياً تقويمياً للنص، أي لا تؤدي وظيفتها التي تكمن أساساً في تقوية القراءة ومضاعفتها. ومن ثمة إذا كانت مركبة تركيباً مفارقاً لمضمون النص، فإنها تنزاح إلى التأويل.

من هنا تعمق العتبات من خطاب النص، من خلال الصفة القرائية التي تأتي كخلفية يعود إليها القارئ دائماً. وتعلو لتمثل (إضاءة كالمصباح يظل يرشد القارئ في مسالك النص)¹. كما قراءة العتبات غالباً ما تكون سريعة وعارضة أحياناً، لكنها تظل تنسرب كلما توغلت القراءة في مفاصل النص/المتن، وتغدو بذلك نصاً موازياً، يمارس التنبيه والبلورة لمضمون النص، لذلك كتب سعيد يقطين يقول (العتبة نص، فضاء، ومن لا ينتبه إليها يتعثر بها ويخطئ أبواب النص)². ولا شك أن فضاء العتبة تشكيل وتنضيد براني، يوحي بالشكل الجواني الذي رصف به النص/المتن.

ويمكن الاعتبار الثاني، في أن الاهتمام بفضاء العتبة جاء متأخراً، إذا ما قورن بالاهتمام الذي حظي به النص/المتن. ولم يأت هذا الالتفات إلا بعد التوسيع في المفاهيم التي تتصل بالنص، وأصبح الوعي بفضاء المناص ضرورياً لقراءة تتوخى العمق في تفكيك وتأويل بنية العمل الأدبي ككل. من ثمة تحول الاهتمام من المركز إلى الهامش، بفعل التحول العميق الذي مس جذور المدونة النقدية الغربية أساساً، إذ بدأ الاشتغال على فضاء العتبات، من حيث وظائفها الشعرية والدلالية، موازاً مع المد التصاعدي لفلسفة التفكيك، التي حددت موضوعها في تحطيم سلطة المركز، وإعادة الاعتبار لمجهول الهامش الذي ظل مغيباً من التفكير الفلسفي والأدبي التقليدي، أو من ميتافيزيقا الحضور.

ومن ثمة فإن النظرية الأدبية ظلت تتشكل في إطار مفهوم ميتافيزيقا النص، بحكم تمرکز أولوياتها واستراتيجياتها حول مقولة النص³. وتعد البنوية والدراسات التي ترى النص كبنية مغلقة، رائدة هذا الطرح، كون أن النص بؤرة التحليل والتأويل، أي مركزاً يحدد فرضيات القراءة ومسارات إنتاجها. غير أن الدراسات ما

¹ جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص 34.

² سعيد يقطين، ضمن عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 13.

³ محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات، السعودية، عدد 53/ سبتمبر 2004، ص 406.

بعد البنوية والتفكيكية قوضت هذا الطرح/ التمرکز النصي، وتوسعت إلى دوائر الهامش كجزء من الكل.

وهكذا تخلخت الممارسة النقدية التمرکزية، مساوقة النظرية الفلسفية/ الأصل، ومحايثة - كذلك - للخطاب الأدبي الرائج في فترة أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن العشرين، هذا الخطاب الذي حفر في الذات المهمشة، وأعلى من الروح الشعبية، مبعدا الرواية البورجوازية من سلطتها.

من هذا المنظور المزدوج، توجهت الدراسات العميقة للبحث عن شعرية جديدة - بريادة جيرار جينيت وليو هوك - تنقب في أفضية الهامش كعلامات ومؤشرات نصية قائمة، تفتح قراءات وثيقة الارتباط بدينامية النص/ المتن وتنخل أنساقه الجوانية. ولا شك أن الناقد الفرنسي جيرار جينيت قد قدم جهودا بحثية عميقة - تشبه حفريات فوكو - تنقب في فضاءات العتبة. فجينيت أخرج طاقة الشعرية من المركز إلى الهامش، أي أصبح المناص علامة مهمة تسهم في شحن النص/ المتن، وتدفعه إلى أبعد مما نتوقعه¹. ويمكن أن نشير إلى أن رولان بارت من الأوائل الذين التفتوا إلى أهمية العتبة، غير أن بارت لم يخصصها بمشروع بحث.

2_5_1_ خطاب العتبات عند جيرار جينيت:

ينفتح مشروع في بحثه عن شعرية القول على أكثر من مسلك وفضاء. غير أنه مشروع تدرج وتطور ونما من تصورات إلى أخرى، تمس دوائر جديدة لمسألة الشعرية. ولقد صاغ جينيت نظرياته حول الشعرية في كتابه الضخم " Seuil عتبات " ². لكن جينيت خرج إلى فضاء المناص من خلال متابعة دقيقة لتأثير النص/ المتن، ومنه إلى الهموماش والحواشي. وتظهر هذه الرحلة المعرفية/ الحفرية في النص بدءا من كتابه " صور Figures " حيث اشتغل على الفضاء الدلالي.

ومن ثمة بدأت اهتمامات جينيت بالفضاءات الموازية، لأن الحفر في فضاء النص الداخلي هو الذي قاده إلى الفضاء الخارجي والهامش. ولقد أشار جينيت - في كتابه " صور " - في تلميح دقيق إلى الأفضية الخارجية، إذ كتب (نحن لا نتحدث عن الفضاء بل نحن نتحدث عن شيء آخر يشبهه، من حيث مصطلح الفضاء نستطيع أن نقول عنه أنه الفضاء الذي يتكلم)³. وبعد هذه اللمحة، يوسع جينيت في

¹ - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 125.

² - G. Genette, Seuil, ed. De, seuil, paris, 1987.

³ - G. Genette, Figures 2 , ed, du seuil, paris, 1976, p 46.

مدارات الفضاء، من حيث الملاحق والنصوص الفوقية والموازية، التي يدرجها ضمن العلاقات التحاورية/التناصية، أي ضمن العلاقات عبر النصية.

في كتابه التأسيسي الموالي " Palimpsestes " أطراس " سيوسع في هذه العلاقات عبر النصية وي طرح ضمنها نظريات جديدة تفكك العمل الأدبي ككل. لذلك نلاحظ أن جينيت يتابع أعماله وينقحها، ويعدل فيها ويطور، وهو ما وسمه الباحث بلعابد بـ (الإستمرارية والانتظام المعرفي والمصطلحي)¹، حيث يفرع من نظريته حول التناص أنماطا جديدة.

وبذلك يتحول البحث من شعرية معينة إلى شعرية جديدة، يكتب جينيت (موضوع هذا العمل ما كنت قد أسميته من قبل – لعدم وجود ما هو أفضل آنذاك – بالمناسبة، فمنذ ذلك الوقت وجدت الأفضل والأسوأ.. لأحرك لتعني شيئا آخر تماما، لذلك فهذا المشرع غير المتبصر يحتاج إلى معاودة في الطرح)².

من هنا يخرج جينيت إلى العتبات، في كتابه التأسيسي " عتبات " الذي تربو عدد صفحاته عن الأربعمئة صفحة. واستنادا إلى أن العتبة هي نص تترسب في الواقعة اللغوية بمكوناتها وبنائها³، ينطلق جينيت في مقاربتة لجوانبها السيميائية واللسانية والتأويلية والشعرية والإعلانية. كما يدرس كل أيقونة لها صلة بالعمل الأدبي.

ويمكن القول إن جينيت لم يبدع مصطلحات الحاشية والفضاء والهامش، وإنما طور في هذه الأفضية من خلال متابعاته للمنجزات النقدية التي نقبت في فضاء العتبة، والتي تراوحت عند كلود دوشي، وفيليب لوجون، وليو هوك. غير أن ريادة جينيت تكمن في كونه نضد للدراسات التي لامست هذه الأفضية الملتبسة والمشفرة، والتي لم تكن تمثل قبله بؤرا قابلة للحفر والتأويل.

أي أن جينيت رأى أن النص يظل منقوص الدلالة والمعنى في غياب المعرفة الدقيقة لهذه المواقع الدلالية⁴. على هذا الأساس تحديدا تقوم الشعرية الجديدة التي يرومها مشروع جينيت، التي تبحث في صياغة مصطلح المناص Paratexte كفضاء يحمل تلك الأبعاد الجمالية والدلالية الغائبة. وتصبح القراءة وكأنها وضعت للنص أرجلا يمشي بها إلى جمهوره، قصد محاورتهم والتفاعل معهم. وهو الأمر

¹ _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 32.

² _ G. Genette, Palimpsestes, p 07.

³ _ بول ريكور، الخطاب وفائض المعنى، ص 15.

⁴ _ G. Genette, Seuils, p 04.

الذي ظل جينيت واعيا به وهو يتدرج من النص إلى المناص، عبر كامل تنضيداته، من جلادة الغلاف وما تحيل إليه من دلالات وعلامات سيميائية بصرية.

فجينيت يوظف في هذا السياق نظريته للسيميائيات البصرية التي روجت لها طروحات ما بعد البنوية وما بعد الحداثية¹، إلى أشكال وحجم الخطوط في العنوان إلى دلائله وجميع المؤشرات التجنيسية، ثم الإهداء والفواتح النصية، والعناوين الداخلية والهوامش وجلادة الصفحة الأخيرة من الكتاب وما تحمله من نصوص فوقية، وإلى تفكيك شعرية اللوحة... وبالتالي يدرس جينيت المناص كنظام من العلامات تتشكل رسالته المناصية، أي (تحمل هذه العناصر سمات مكانية وزمانية، وتداولية وظيفية)². ندرك من هذا، أن المناص في تصور جينيت هو دراسة للعتبات الموازية للنص/ المتن/ الكتاب، والتي تظل دائرة في فلكه.

تأسيسا على هذا، نفكك هذا النص/ المناص في جهازه النظري من منطلقات كالتالي:

أ_ تحديد مفهوم المناص:

يندرج المناص ضمن النصوص الموازية، والتي يقصد بها تلك المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيط الأولى والأساسية للعمل المعروف³، والتي تشمل النصوص الفوقية والمحيطية، من فضاء الغلاف والعناوين والذيل. وهو مترجم من المصطلح المركب para = المحيط، و Texte = النص، ويترجم كذلك إلى المناصة⁴. وهو بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق محدد و (يتجاوران في بنية كاملة ومستقلة)⁵. فهو نص مستقل ومتداخل في بنية النص/ المتن في آن واحد، أي علامة تنسرب إلى المتن، وتخرج منه توافقا في الدلالة العميقة، ومفارقة انزياحا، إنها أكثر من جدار وحدود متماسكة، كأنه البهو المفتوح الذي نلج من خلاله العمل، ونخرج منه ونفترج كذلك.

¹ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ص 45.

² نجيب حماش، التعالي الشعري في شعرية جبرار جينيت، ص 129.

³ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد، 25، ع 3/ 1997، ص 102.

⁴ لم يكن هذا المصطلح متداولاً قبل ترجمة سعيد يقطين له، والذي لم يشتغل على ترجمة واحدة لصياغة المصطلح، وإنما نحت منه عديد الترجمات، فنجده يترجمه بالمناص والمناصة كمقابل للمصطلح paratextualité :

ينظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 92.

⁵ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 92 - 93.

وتتم من خلالها محاوره النص/ المتن تخييلا ومباشرة. من هنا حفر جينيت في كل الانتجات المناسية كخطابات لازمة لا يمكن أن يتخلق النص من دونها¹ ، إذ لا يمكن تصور بناء دون جدار. ومن ثمة فالمناص هو كل ما يجعل من العتبة نصا يقترح نفسه على قرائه في زبئية وحرأك دائم.

ب_ أنواع المناص:

ينقسم المناص إلى قسمين أساسيين هم :

1_ مناص الناشر paratexte éditoril : وتضم كل الاشتغالات المسندة إلى المؤسسة الناشرة في عملية صناعة الكتاب وتشكيلاته الأيقونية والمادية²، والمتمثلة في الطباعة وملاحقها.

2_ مناص المؤلف paratexte aucturetial : ويلحق به كل الخطابات المسندة إلى المؤلف/ الكاتب من حيث مسؤوليته في صياغة العناوين الأساسية والفرعية وخطاب الإهداء. وتحت هذا النوع تتفرع أقسام المناص:

1_ النص الفوقي épitexte : والذي يشمل كل أنواع الخطابات الخارجة عن النص/ المتن، أي تقع فوقه لكنها تظل دائرة في فلكه، كالاستجوبات والمقالات والحوارات والشهادات والتعليقات. وتكون هذه الخطابات بمثابة بنى مساهمة في إنتاجية معنى وجمالية النص/ المتن، لذلك في بنية نصية سابقة، أي ما جاء سابقا للنص في ذهن القارئ، مما يشتغل عليه الناص في نصه المنتج بغية شحنه بدلالات جديدة، في الإطار العام الذي هو فعل الكتابة³.

2_ النص المحيط peritexte : وهو مجموع النصوص الموازية لمحيط النص/المتن، والتي تسيجه، وتندغم في تشكيل الدلالة، أي ما يقع في حواشي النص/المتن كأيقونة لفظية. مثل العنوان بفرعيه الأساسي والفرعي، فضاء الإهداء، وكل أيقونة لفظية أو بصرية تتخلق في صفحة غلاف الكتاب. ونجد أن جينيت يحتفي بهذا المناص كثيرا، إذ يخصص له إحدى عشر فصلا⁴.

ونجد أن للمناص مبادئ يقوم عليها، تتعلق بالوظائف والأهداف، وتتبلور من خلال أسئلة هي : سؤال المكانية: ويتعلق بتحديد موضوع المناص. وسؤال الزمانية:

¹ _ G. Genette, Seuils, p 16

² _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 44.

³ _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 111.

⁴ _ G. Genette, Seuils, p 40 – 300.

متى؟ أي يبحث عن زمن ظهور المناص. وسؤال الكيفية: كيف؟ ويبحث عن تحديد صيغة المناص. وسؤال التداولية: والذي يبحث في العلاقة بين المرسل والمرسل إليه. وسؤال الوظيفية: ماذا نفعل به¹، والذي يحدد الرسالة الأساسية للمناص.

هذا ويظل المناص فضاء متحركا من حيث القراءة والتأويل والانزياح. لذلك يدمج جينيت بين الوظائف والأهداف والأنواع لمقاربة تفكيكية شعرية تتطلب أساسا تازرا تحليليا.

2_5_2_ اشتغال المناص في " نوار اللوز "

بعد تبين المرتكزات التي تقوم عليها نظرية المناص، ننتدرج إلى قراءة المناصات في رواية " نوار اللوز " ولذلك لما تمثله هذه العتبات من فضاء دلالي يعضد دلالة النص/ المتن. فإلى أي مدى يمكن للعتبة أن تضيء أبعاد النص؟ وكيف يمكنه قراءة/ تأويل التعالق والتفاعل بين النص والمرجع في إطار العلاقة التحويلية والتماثلية؟ ومن ثمة تفكيك العتبة تفكيكا ينداح من نظريات جيرار جينيت، كما ينزاح إلى مختلف أدوات القراءة المشتملة على اللفظ كأيقونة وعلامة، وهو ما يحيل إلى التميز اللساني والسيمائي.

وسنركز على فضاء العتبة كأيقونة لفظية، أم كونها أيقونة بصرية فسنرجوها إلى الفصل الرابع. وبالتالي فالمقاربة ستبدأ بالنص المحيط وما يتخلق حوله، ولا شك أن أهم فضاء يشمل هو العنوان بكل فروعه، والتي تعد أهم مؤشر دلالي يسيج النص/ المتن ويتداخل معه.

2_5_3_ العنوان، عتبة العتبات :

أهم مناص في الكتاب هو العنوان، وأكثره تجليا وتمظهرا ولفنا للانتباه، وكل المواصفات اللاحقة. والعنوان نص/ مناص مقطر، قد يأخذ بعد النص/ المتن، (من حيث تشعبه الدلالي)². وانفتاحه على الشقين البصري واللفظي كأيقونتين تتداخلان وتتعاقدان. والعنوان يظل بهذا الوسم أيقونة غامضة ما لم يفكك من خلال هذين الشقين، غير أن جانبه اللغوي/ اللفظي أهم دلالة وتأويلا، من حيث ازدحامه بتماثلات اللغة، من حيث معجمها وانزياحاتها. ومن ثمة فإن المقاربة لا بد أن تركز على هذه المكونات الأساسية، أي الجوانب اللغوية التي تعد أيقونة تحمل كينونتها

¹ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 27.

² محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 17.

كما يقول الفلاسفة، ذلك أن التشكيلات اللغوية تحمل دلالة الرسالة الواصلة بين العمل والمرسل إليه/المتلقي.

ولا بد أن نذكر في سياق الأبحاث التي درست العنونة، أن أهم الدراسات الريادية هي دراسة ليو ويب هوك، والذي بحث فيها عن تمركزات العنوان وأهدافه وتشكيلاته، والباحث أشار إلى العلاقة التفاعلية بين العنوان والنص/المتن من خلال القراءة التصاعدية أي من النص إلى العنوان، أو القراءة التنازلية أي من العنوان إلى النص¹. وهي التأويل الذي يفعل العلامات اللسانية الواقعة على رأس النص لتدل عليه.

ومن هنا فإن الجانب اللغوي يعد أهم ركيزة يستند عليها العنوان، وهي دائماً أو غالباً ما تكتسي في العنوان البعد الانزياحي الاستعاري المشحون والمكثف، ولا بد من تفكيك أواصر اللغة المجردة والمعاني الرامية إليها أولاً في سياق العلاقة الاستعارية، ثم إسقاط هذه التركيبية على النص، (فلغة مسافات)² كما يقول بول ريكور.

وبالتالي ندرك أن العنوان هو الاشتغال الكثيف على اللغة من خلال استثمار طاقاتها التركيبية، مما يحيل إلى تفجير اللغة. من هذا الانزياح اللغوي تنداح اللغة إلى البنى الإبداعية ذات المحتوى الكلامي الترميزي التخيلي، بما تتميز به من قابلية تجاوزها للأنظمة الكلامية الخارجية العادية المجمع عليها بشكل من الأشكال³.

ولم تتبلور الدراسات المهمة بأهمية العنوان إلا متأخراً، إذ ظهرت منجزات نقدية تعنى بأهمية هذه الأيقونة، والتي تسمى بعلم العنونة أو العنونيات *Titrologie*، وهذه المدونات العلمية تحيل إلى أن بدأ الاهتمام بالعنونيات كان في العصر الكلاسيكي أو في أواخر عصر النهضة، حيث بدأت الحياة العلمية تتدرج نحو التقعيد والجماليات المكثفة. ويشير جيرار جينيت إلى أهمية دراسات ليو هيبهول في هذا المجال، وأنه الأكثر اهتماماً بها من حيث الصناعة والتحكم⁴. كما يشير إلى دراسة كلود دوشي، غير أن جينيت يشير إلى أهم العنونيات في سياق مناقشته لأراء هؤلاء الدارسين.

¹ نجيب حماش، التعالي النصي في شعرية جيرار جينيت، ص 123.

² بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى، ص 17.

³ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 28.

⁴ _ G. Genette, *Seuils*, p 73 .

وتأتي ريادة جينيت في البعد الوظيفي العميق والجانب الإجرائي الدقيق، الذي يتصور العنوان كنظام من العلامات المتكاملة، ونظام م العلامات اللفظية و البصرية، كما جينيت أضاف مساحة التأويل L'enterpritation في قراءة هذه الأيقونة الجمالية والدلالية.

أ_ ماهية العنوان:

لغويا، تحليل مادة عنوان إلى مادتين مختلفتين هما: عناء، وعناء، والأولى تأتي بمعنى الظهور و الاعتراف، فتقول: عننت الشيء أي أظهرته، ويقال عننت الكتاب أي أظهرته. ويقال للرجل الذي يعرض ولا يظهر، قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، أي غطاء. أما مادة عنا فتذهب إلى معاني القصد والإرادة، لذلك قال الفراء في تفسير قوله تعالى (وعنت الوجوه) أي خضعت له¹. ويمكن أن نخرج صفة البروز من هذه التفريعات اللغوية.

أما من حيث الاصطلاح، فالعنوان هو العتبة النصية الأولى التي تطبع العمل/الكتاب، وتؤطر كيانه اللغوي والدلالي، وهو أهم مناص من حيث الولوج إلى عوالم النص/ المتن، وهو الأكثر كثيفا لبؤرة العمل الأدبي خاصة، فالعنوان ضيق العبارة متسع الرؤية. كما أنه العتبة التي تظل تضيئ النص في علاقة تصاعدية وتنزلية، من حيث الحضور اللغوي والدلالي والتأويلي، أي يتبلور العنوان كصدى صوتي وتخيلي.

ولقد عرفه عرفه الباحث كلود دوشي بكونه أهم عنصر في النص الذي يليه، والعنوان يسبق النص، وتظل المراوحة استذكرا، وهو حاضر في البدا كأداة وصل وتعديل للقراءة². لذلك نجد أن دوشي يقترح تقسيم العنوان إلى ثلاثة فروع: العنوان الرئيسي، والعنوان الثانوي، والعنوان الفرعي. غير أن جينيت يذهب إلى تقسيم آخر، إذ يرى أن العنوان الفرعي الذي اقترحه دوشي يمثل المؤشر الجنسي للكتاب، لأن العنوان الثانوي هو التالي مباشرة بعد الرئيسي. أما ما يظهر كمؤشر جنسي فيتمثل في تلك الكلمات المحددة لطبيعة العمل/ الكتاب، مثل كلمة رواية أو مسرحية أو شعر..

ويلح جينيت على أن الضروري في العنونة هو ظهور العنوان الأساسي والأصلي، ومن ثمة يطرح معادلته التالية: عنوان أصلي + عنوان فرعي + مؤشر

¹ جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مج 2، ص 18.

² كلود دوشي، عناصر علم العنونة، ترجمة ليلى البحري، مجلة أدب فرنسا، عدد 12 / 1972، ص 52.

جنسي Dalication générique¹. وقد تتداخل هذه التركيبات في الجهاز
العنوني، وقد تنفصل.

غير أن توجهات نقدية أخرى تحيل دلالة العنوان ووظيفته على حسب الخلفية
الفكرية، وكذا الآليات الإجرائية المحايثة التي تشتغل عليها، فبارث يرى في
العناوين أنظمة إيديولوجية سييسولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية²،
أي خروج العتبة إلى الفضاء التأويلي العميق، مثلما نجده عند إيكو وبول ريكور.
حيث غدا العنوان فضاء للتداول بين دلالاته والنص من جهة، وبينه وبين المتلقي
من جهة ثانية، أي هو الحلقة الرابطة والمندغمة في آن واحد.

كما نلفي أن الدراسات التداولية اهتمت به ووسعت في امتداداته الدلالية، أي
ربطت بينه وبين النص وبين السياق، ومن ثمة أصبح للعنوان أبعادا تداولية
ف(العنوان للكتاب مثل الاسم للشيء، بواسطته يعرف وبفضله يتداول ويشار إليه،
فهو عامة للكتاب جعلت لتدل عليه)³. من هنا ندرك أن هذه العتبة لامست جميع
التصورات النقدية.

ويمكن القول، إن العنوان هو نص محيط، وأيقونة لغوية، وصياغة شعرية
مكثفة، رصع للفت الانتباه والإشارة والتحفيز. يحدد محتوى العمل/ الكتاب، وله
القدرة في تلبية الحاجات المعرفية والقناعات الفكرية، وذلك من تركيزه اللغوي
والجمالي والدلالي، وسهولة جريانه على اللسان وحفظه، وترسخه في الذهن، مع
إمكانية تداوله. وكل ما من شأنه أن ييسر عملية القراءة والتداول والرواج.

أما جماليا، فهو فضاء مزدحم بالشعرية من خلال صياغاته الإغوائية التي تهيء
لعملية القراءة والتصفح والدخول إلى عوالم النص، ومن ثمة فهو يمويه الداخلي
بالخارجي، من حيث تشاكله لمستحقات الموضوع، فالعنوان بهذا المعطى بقدر ما
يختصر الموضوع فإنه يوجب مبدأ الالتزام والتلازم والتكامل، أي بمثابة الحق
القائم بينه وبين المؤلف/ النص، حتى يتحمل كل ظروف تبعاته⁴، أي لا يمكن
الخروج مطلقا عن العلاقة التداخلية بين العنوان والنص/ المتن.

¹ _ G. Genette, Seuils, p 56.

² _ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص 99.

³ _ محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1،
1980، ص 01.

⁴ _ G. Genette, Seuils, p 60.

إن جينيت فصل في جهاز العنوان تفصيلاً دقيقاً، حيث أخذ جميع الأبعاد الجوانبية والبرانية التي تمس العمليات التداولية والوظيفية والتأويلية والبصرية. ونحن إذ نحاولولوج إلى تفكيك هذه الأبعاد في " نوار اللوز " فإننا نراوح بين طروحات جينيت، والانفتاح على الجوانب الأخرى التي أشار إليها بارث والتأويليون، وكل ما يوهج شعرية المناص من خلال الربط بين انزياحيته ودلالات النص في تفاعل دائم. أي نرجيء الوظائف والأقسام إلى الفصول اللاحقة. فكيف تخلقت عناوين الرواية ضمن نصها في سياق التماثل والتماهي من جهة؟ وكيف تعالقت هذه العتبات مع المرجعيات التراثية من جهة ثانية؟.

2_5_4_ فاعلية العناوين في " نوار اللوز " :

نروم في هذا التفكيك قراءة تنازلية، تنطلق من العنوان نحو النص/ المتن، تحاول ربط المناص بالنص من حيث تمثل المرجع السابق بأبعاده التراثية الشعبية. ولكن قبل هذا التعالق الكلي يدرس المناص (باعتباره نصاً يتم إنتاجه بموازاة النص الروائي)¹ في سياق مستقل. ويأتي هذا الاندغام من خلال الانتاجية التي يمنحها التأويل.

أ_ العنوان الأساسي في " نوار اللوز "

وندرسه على مستويات معجمية ودلالية وشعرية. وبتالي يتاطر المحكي الروئي بعناوين: أساسي/ أصلي وفرعي في طبعة دار الفضاء الحر²، لكن نجد أن عنواناً واحداً يظهر على جلادة الغلاف، هو العنوان الأساسي " نوار اللوز " منضداً بخط أحمر بارز، في فضاء أبيض يخالف تماماً لون إسم المؤلف، ويخالفه في نوعية الخط كذلك، وهذا ما يشير إلى أن الراوية منحوتة بعنوان واحد. لكن في الصفحة الموالية مباشرة نجد العنوان الفرعي الطويل " تغريبة صالح بن عامر الزوفري ".

فمن خلال هذه المخاتلة في التباين والظهور تتبدى أولى علامات المفارقة، إذ يتجلى العنوان الأساسي، ويتخفى العنوان الفرعي. أما الملاحظة الثانية مبدئياً وبصرياً تظهر في الهيكل التركيبية، إذ يتشكل العنوان الأساسي من تركيبتين فقط، إي وحدتان لغويتان. في حين نجد أن العنوان الفرعي محبوك في شكل جملة متسلسلة الوحدات، وهذا نوع آخر من الإيحاءات المتعارضة بين المقطعين.

¹ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، ص 90.

² واسيني الاعرج، نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري، الفضاء الحر، الجزائر، ط2، 2002.

ويمكن القول مبدئياً، إنه بين جدلية الخفاء والتجلي والطول والقصر يتركز الصوغ الروائي للنص/ المتن، في مقابلات ومعارضات داخلية من جهة، وتماثلات خارجية تؤثر على الاتصال والتفاعل العميق مع المرجع " تغريبة بني هلال " من جهة أخرى. وهو ما يظل يرواد المتلقي في قراءة واعية، هي فاعلية التمويه التأويلي. حيث يشتغل التناص/ من خلال المناص من جهة أخرى خارج العمل، مما يقوي إنتاجية القراءة¹. بشكل آخر، يمارس هذا العنوان وفق هذه الصياغة سلطة مرجعية لدى المتلقي.

وإذ نذهب إلى العنوان الأصلي نجده يتكون من مضاف ومضاف إليه، أي من مسند ومسند إليه، ووحدة " نوار " يعالجها المعجم العربي الفصيح بدلالاتها القائمة، حيث تأخذ معاني التنوير والإنارة والتنور²، وكلها دلالات تنأى عن قصدية العنوان ومبتغى الناص والنص. ومن ثم ننترج إلى المعجم العامي، لنجد أن هذه الوحدة نابعة من أصل الثقافة الجزائرية في طابعها الشعبي، وتعني الزهرة الناصعة البياض التي تنبت في البراري. أما " اللوز " فهو غذاء بقولي حلو، وشجرته معروفة في الأقطار الجزائرية، وهذا الشجرة تتورد على أكنافها أزهار بيضاء رهيبة، لكن قبل أن تثمر هذه الشجرة لابد أن تتفتق الأزهار/ النوار في الربيع.

فماذا تعني هذه الشجرة وإلى ماذا يحيل نوارها المشع ربيعاً؟ ولماذا لم يركب الكاتب عنوانه وفق هذه الصياغة " أزهار شجرة اللوز " ؟ إذا ما أردنا التوغل في دلالات الوحدات وتشكيلها فإننا نلفيها مرصفة بين الزهر/ النوار – الرفيف اللين، وبين الشجر المتأصل الجذور المتماسك القوي، أي ثمة فرع/ نوار لين، وأصل/ الشجرة قاس متجذر، وهذا مؤشر على طبيعة الحياكة المزدوجة التي ترمم المحكي الروائي.

كما نلاحظ أن هذه الوحدات لا يمكنها أن تؤدي معانيها فرادى أي مشتتة، إذ لا بد أن ترصف إلى بعضها، فهي وحدات غير قابلة للتجزئة والتقطيع. لكن يمكن أن تؤدي كلمة " نوار " وظيفة لسانية دلالية بهذا اللفظ، لكنها تظل ملفوظاً مجزأً الرسالة إذا لم يكن ثمة قناة ومرسل إليه. ومن ثمة يتمظهر لنا إحياء الصلة والانقطاع.

أما في العنوان الفرعي " تغريبة صالح بن عامر الزوفري " نجد خمس وحدات لغوية هي: مضاف وإسم علم ومضاف إليه ووصفة لاسم العلم. وجلي أن "التغريبة"

¹ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 51.

² لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ص 78.

تحيل إلى الغربية والتشتت وحتى الاغتراب وفق المصطلح الجديد، لكنها معان تدل على الابتعاد عن الأرض جسدأوروها. لكن الوحدة بهذه الصيغة تبدو حاملة لمفهوم خاص، له دلالة محدودة توحى إلى نوع شعبي في الثقافة العربية الكلاسيكية، حيث ارتبطت أساسا بتغربية بني هلال¹. لكن إذ نحاول تخريج الدلالة من المواقع اللغوية، نجد أن التغربية تحيل على الغربية والشذوذ على الطبيعة الانسانية التي ترنو إلى الألفة دائما. وفي عمق الوحدة تجري صياغة صرفية تحيل على التحريك، حيث تغربية على وزن تفعيلة، المنبجسة من تفعيل الحركة الإرادية بعد السكون، وتأتي التاء المربوطة لتحمل الوحدة على التخصيص لا التأنيث.

ومن ثمة فإن الحمولة اللغوية تعني فقدان الصلة والألفة مع الآخر، وهي الصفة المحالة مباشرة إلى إسم العلم " صالح " ومن ثمة في تواصل الطبيعة الازدواجية ضد الألفة. وبعدها مباشرة يتمحور الاسم صالح، ومعروف أن هذا الاسم يطلقه الجزائريون على الانسان الطيب، الذي يرمي إلى التفاؤل والخير والانجاب، فهم يخافون موت هذا الولد بعد محاولات عديدة من الإنجاب، وهي نفسها المعاني التي تحملها الوحدة الموالية " عامر " أي التفاؤل وعمارة والخير من منظور الثقافة الشعبية.

غير أننا نلفي أن الأب عامر أنجب صالحا، فهل يحمل صالح هذه الصفة/ الإشارة؟ من هنا تأتي وحدة " الزوفري " لتعيد الإيحاء بالمأساة تتابعا مع نمط المقطع المزدوج، ليتراوح بين وحدتين تقابل وحدتين: التغربية والزوفري تقابل عامر بن صالح، فالبدائية كانت بالتغربية/ المأساة، ثم عادة إليها استدارة من خلال وحدة الزوفري.

وهي وكلمة ذات أصل فرنسي، معناها العامل أو العمال les ouvriers، غير أنها اندمجت تهجينا في القاموس العامي الجزائري، فأصبحت تطلق على الإنسان الذي يعيش بمفرده، بعيدا عن الحياة الطبيعية دون زوجة وأولاد وأهل. من هنا فالكلمة تحيل على معاني الوحدة - وهي نفسها معاني التغربية - الوحدة والغربة. وكلها أسماء/ صفات تنطبع على البطل " صالح بن عامر " . وهذا كله خلافا للعنوان الأساسي الذي يحيل على الأنوثة.

¹ _ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص 50.

ب_ المستوى الدلالي:

من خلال التخريجات اللغوية لبنية العنوان بفرعيه، تتأكد لنا فكرة الازدواجية في كل صياغة وفي كل وحدة. ولهذه الازدواجية دلالة عميقة، إذا اعتبرنا اللغة تحمل في طبقاتها البرانية دلالات سطحية، تربط بين العنوان والنص/ المتن من جهة، وبين المحكي والمراجع التراثية من جهة ثانية، فاللغة تحمل في كينونتها دلالة مستقلة، ويمكن لهذه الدلالة أن تتعمق بالإحالة والتأويل.

ذلك أن التحليل اللغوي يظل عاجزاً، ويعد مقحماً ما لم تتوفر فيه صفة التجاوز، لذلك فإن إمكانية ظهور المعنى أو الحقيقة يتم تأجيلهما بعبارة أكثر تحديداً، - الدلالي- وتصبح النصوص غير قابلة للقراءة، والتفسير الحرفي لها يحيلها حلماً، وكل التفسيرات في ظل بلاغة اللغة خاطئة¹.

وفق هذه القراءة، نجد أن العنوان يحمل في كليته دلالة ملفوظ ما قبل الحكي الأول، وما قبل الحكي الأخير، وهي وثيقة الصلة بينهما باعتبار ما تتضمنه من مؤشرات جمالية ودلالية، تستمد بلاغتها من الإحالة إليها إحياء لا إعلاناً، وتلميحا لا تصريحاً²، أي يغدو نمط التشكيل اللغوي مشاكلاً للدلالة المتوخاة، وأولى هذه الدلالات هي الازدواجية التي تمس العنوانين، أي ثمة مقطع أولي ضئيل يلحق به مقطع ثاني طويل، هذه الثنائية دلالة على تقابل بين دلالتين/ نصين، أي ثمة نص سابق ونص لاحق، أي وجود محي ومرجع، فالنص السابق ثابت أما النص اللاحق متحول، ينحرف عن الأول ويعارضه أي ثمة تعالق.

ففي قراءة كلية تجمع بين المقطعين تعاضداً وتفاعلاً، نلفي أن العنوان الأساسي هو أصل سابق، وهي دلالة على ترمج/ تناص النص اللاحق به وارتكازه عليه. ولا شك أنها إحالة إلى " التغريبة الهلالية " كأصل سابق، والمحكي الروائي فرع. كما تدل على أن المقطع الأول " نوار اللوز " ضئيل ومحدود، مقابل العنوان الفرعي المديد، وهي دلالة أخرى على أن الأصل ثابت في شكله والفرع/ المحكي يتميز بالخلاسية والمرونة والاستعاب والتشعب، كما أن الأول الأصلي متجلي، والثاني متخفي.

فالتغريبة الهلالية معروفة وراجت في آفاق الأرض، وانتشرت حكاياتها. بينما حكاية صالح فهي مغمورة وهامشية ومقصاة، وهي دلالة على وجود مركزية

¹ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 394.

² بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 192.

المرجع في البطولة والذكر، وهامشية الأطراف وخفوت حياتها. كما نجد أن " نوار اللوز " كأصل سابق تتميز بالصفة الجماعية، بينما " تغربية صالح بن عامر الزوفري " كفرع تتميز بالوحدة، وهي نفسها حكايات بني هلال الذين ضربوا في الأرض أقواما وتيها ثم اضمحلت، وحكاية صالح الوحيد المبعد المشرود الهامشي.

كما نلفي دلالة الأنوثة في مقطع العنوان الأساسي " نوار " ونتلمس دلالة الذكورة في مقطع العنوان الفرعي " صالح ... " وهذه معارضة بالمفارقة، من حيث أن التغربية بطولات ذكورية، أما في المحكي الروائي فثمة اللابطولات لذكورية صالح مع المحوريات الأنثوية " الجازية ولونجا ".

كما لفي الانفتاح في المقطع الأساسي من خلال " نوار " ونجد الانغلاق في المقطع الفرعي، بمعنى أن الأصل/ التغربية حكايات تعالج شخوصا في جوانبها البرانية، بينما المحكي يعالج شخصية البطل بطريقة سيكولوجية تحيل إلى دلالات الوحدة و الانغلاق على الذات¹. وهي التصدعات الذاتية لهذه الشخصية الباحثة على رد الاعتبار.

ثمة دلالة أخرى، هي الفرع والابتهاج المتطاير في العنوان الأصلي، ومعاني المأساة والأسى البادية في العنوان الفرعي، فكأن الأصل هو أمل الفرع، من حيث التطلع إليه ومحاولة التماهي معه، ومشاركته تلك الصفات. فمن حيث هذه المفارقة الصارخة يتواصل صراع الفرع كي يحقق شيئا من الأمل، وهي طبيعة المحكي، إذ نجد في أواخر الرواية تنور أزهار شجرة اللوز ربيعاً، بعد شتاء طويل وقاس على ناس البراريك، على الصالح وحياته البائسة، يتأكد هذا بقول الروائي في آخر الرواية (في البساتين التي سحيط بالبلدة ظهر على أغصان شجيرات اللوز نوار أبيض صغير كان يشير بربيع جميل ...) الرواية ص 277.

كما تتمظهر دلالة يتشاكل فيها المقطعان، فالأول/ الأصل/السابق/ المرجع منضد بصيغ عامية أي معجمها شعبي مثل " نوار " وهو مانجده في الفرع/ اللاحق/ المحكي مثل الزوفري، أي ثمة منوالية واحدة، إذ يصارع المحكي في تلويناته اللغوية المتهجنة بين الفصح والعامي تلك التناقضات الجميلة، أي بين الركيك والفصح التي حبكت بها التغربية الهلالية حكاياتها. من هنا فإن الطبيعة الإزدواجية للمناس تكشف دلاليا عن جدلية التماثل/ التعالق الدائم بين المحكي والمرجع من جهة خارجية، وبين النص/ المتن والمناس من جهة داخلية.

¹ _ سعد بولنوار، قراءة سردية في رواية نوار اللوز، مجلة مسارات، الجزائر، عدد 2 / 2008، ص 37.

ج_ المستوى الشعري:

لا يمثل عنوان رواية " نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري " فضاء هامشياً يملء مكاناً شاغراً، أو عتبة معلقة على رأس النص، تحمل دلالاتها في إنتاجية مستقلة، وإنما هو بنية مناصية تتأسس عليها أهم الممكنات النصية والتخييلية التي يَمُور بها المحكي. وهو أهم معمارية تصل المحكي بالمرجع، وبذلك يمارس العنوان إنفتاحية أولى ترهنها الرواية الحوارية.

إنه مناص/ نص يراوغ انغلاقه عبر حركة توالد المعنى واضطرابه من خلال (التداخل السيميائي للدلائل)¹ ، أي يشيد سلسلة تواصل وتخييل مع النصين المحكي والمرجع في آن.

وإذ نحاول استقراراً شعرياً المناص من خلال توهجه في المحكي، فإننا سنقرؤه في سياق النص/ المتن، أي تمثل النص من خلال العنوان أو تمثل العنوان من خلال النص، ذلك أن العنوان يتبطن الصفة الموضوعاتية التي تصل بينه وبين النص في علاقة شديدة الترميز²، تنزاح كثافتها وتمويهها بالنسيج المنفتح، ومن ثمة تزداد توهجا ومرجعية.

لقد اتضح أن العنوان الأساسي في الرواية محبوبك بعلامات جد مقطرة " نوار اللوز" تعمل مع العنوان الفرعي " تغريبة صالح بن عامر الزوفري" على شد المناص في علاقة مفارقة ومعلضة وتمائل تتخام بها المحكي والمرجع في آن، محاورة ومتجاوزة، إذ يتميز العنوان الأساسي بالاستهزام الأنثوي البارز والمتجلي في إحدى تيمات المحكي " الجازية ولونجا " وكل العلامات المرصعة في هذا المقطع هي إحالات نورانية وتراثية، ففيها النور بدلالاته المشعة والفيضية، حيث النور أو التور يطلق على المرأة الشديدة الجمال، مثل الوردية أو اللوزة، فيقال نوار للجمال الفائق، أو لوجه منور من صفاء المحيا.

من هنا يمتزج المناص مع المحكي في الاشتغال الكثيف على المرأة/ الأنثى، بمعانيها النورانية والصوفية جمالاً، وهذا الترميز الإيحائي يتمظهر في صورة المرأة بكل تجلياتها البرانية والجوانية، والتي تصفو مع الحب والطهر والذاكرة، لذلك يكتب الناص في انصهار جلي (رأيت في عينيك الجازية) الرواية ص 73.

¹ _ الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص 273.

² _ G. Genette, Seuils, p 85.

فهذا العكوف على تقصي المرأة في تجلياته يوحى بالشغف والتماهي والتوحد. ومن هذا التماهي تعلو شفرات النص لتحيل على الحب، وهو إحدى التيمات الكبرى والأقانيم المحورية للمحكي الروائي الواسيني عامة ونص رواية "نورا اللوز" خاصة، والتي يراهن عليها تحاورا كقيمة مبنوثة في المرجع وتقوم عليه.

ينضاف إلى الرهافة والأنوثة، صفة رفيف الزهر/ النوار، وهي منوالية الرواية في هسهساتها اللغوية – إذا استعرنا تعبير رولان بارث – أي في تناوباتها الإيقاعية الثرة، إذ يراوح الإيقاع الشعري بجمالياته بنية السرد في الرواية، ويندغم فيها أسلوبيا ولغويا في تناص جلي، فعلى سبيل التمثيل يكتب الناص (تصل أغصانها إلى الأرض التي تنتشر جمالها) الرواية ص 277. إنها موسقة اللغة الشعرية التي انطبعت بها الرواية الحداثيّة.

كما تحيل وحدة " اللوز " على الشجرة أي الأم والجذر، وإذا توغلنا أكثر فإننا نجدها تتصل بالحديقة ودلالاتها في الفكر الإنساني والتراث العالمي، والشجرة هي شجرة الخلد والصفاء، وشجرة الخطيئة. ومن ثمة توجد دائما إزدواجية في الدلالة. وفي حالة صفة الأم فإننا بصدد المثل أمام إحياءات الجازية التي تستند في الثقافة الشعبية إلى حكاية البقرة وأم اليتامى، مثل الإيحيالات التي تتبطنها لونها.

وإذا تنتقل إلى ترميز شعري آخر، هو الطول في الصياغة، فسنلفي هذه التمفصلات في نسيج المحكي الروائي من قبيل التماثل والتشاكل، أي حضور هذه الحياكة في أسلوبية وتراكيب النص/ المتن، وهذا ما يحيل إلى مفهوم التأويل بالإحالة، الذي يؤول ويبحث عن شعرية العنوان في ضوء تمثل المتن من الداخل من خلال القراءة العمودية والأفقية¹. ولا شك أنها تقنية درج عليها الروائي في العديد من الأعمال.

حيث نلاحظ العنوان الفرعي " تغريبة صالح بن عامر الزوفري " يتخلق في جملة متسلسلة هي نفسها بنية الجملة في المحكي الروائي، التي تسترسل في امتداد واستدارة، أي أن المنطق السردى يخضع لسلطة العنوان، أو يتداخلان شعريا وتماهيا، مثلما يكتب (لا يعلم كم مر من الوقت على وقفته في هذه الزاوية ولكنه عندما استيقظ من غفوته أدرك أنه عليه المزيد من الصراخ ليبيع هذه البضائع...) الرواية ص 62. فنلاحظ لا وجود لأي علامة وقف تقطع الجملة المسترسلة.

¹ _ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 34.

إن هذه البنية في تشكيل العنوان هي تقنية تراثية بامتياز، نجدها في الكثير من الأعمال التراثية الأدبية والتاريخية والدينية، والروائي إذ يتمثلها فإنه يسعى إلى توطئتها شعريا ودلاليا، يقول الروائي في هذا السياق (وهي – العناوين المطولة – عربية أصيلة تلك التي يقوم من خلالها الكاتب بتلخيص ما سيحدث في الفصل، وهذا ما نجده في أمهات الكتب العربية القديمة، عند المسعودي والقلقشندي.. ولكني أتساءل دائما لماذا لم تستثمر الرواية العربية هذا ولماذا لم تترك هذه الاستمرارية؟¹، فالروائي في انشداد متصل بمرجعياته الثقافية.

إن هذه الإحالة إلى المرجع/ التراث، في تدبيج المحكي الروئي بالجميل المطولة بدءا بفضاء العنونة، هي ترسيخ لشعرية الرواية الواسينية الحداثية، والأصيلة في أن، والمندغمة في ثقافتها.

كما يمكن أن نستشف شعرية أخرى هي " المحايثة النصانية " ²، من حيث الانفتاح المتجلي في العنوان الأساسي " نوار اللوز " والمسربل به المحكي من حي تعدد الأجناس الأدبية في لحمه الخطاب الروائي، مثل القصة والحكاية والشعر الشعبي والتاريخ والسرد الشعبي، وكلها تمفصلات تأتث هيكله المحكي فهي انفتاح واع على الشكل الحداثي للقول الروئي الذي يتبدى كإعلان خافت في العنوان.

كما نلاحظ الصيغة المأساوية في العنوان الفرعي " تغريبة ... الزوфри " وهي إحدى ركائز القص في أعمال واسيني الأعرج، أي الرؤية التراجيدية. ففي ضوء المناص الأول يتشرب المتلقي/ القارئ صورة ترجيدية للعالم التي تمر فيها الرواية، من خلال دلالة الغربة والشتات، وهي حقيقة موضوعاتية سكبت على شخصية " صالح ". كمت أن التغريبة أكثر حزنا وعنفا من الرواية، وبالتالي توطئ دالة المأساة الواصلة بين المحكي والمرجع، أي تواصل الرواية افتكاك شعريتها في ضوء تمرجعتها تحاورا جماليا واعيا، من خلال نسق يلحم المناص بالنص.

2_5_4_1_ العناوين الداخلية في نوار اللوز:

تندرج هذه العتبات ضمن النصوص المحيطة التي تسيج معمارية المحكي داخليا، لأن العنوان الأساسي هو إضاءة برانية، بينما تدخل هذه العتبات في الاشتغال الذي يوهج جوانية النص، المندمج أكثر في لحمه المحكي. من كونها إختزال تقليمي للمتن عبر تكثيف أكثر إحياء وترميز. فهي بنيات نصية مجاورة جدا

¹ _ واسيني الاعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 43.

² _ عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية، ص 73.

لبنية المتن، أي مستندات نصية تسعى إلى إضفاء البعد الدلالي والشعري بطريقة تخضع للتحليل العلائقي للعلامات¹. غير أنها أكثر اختفاء والتحاما.

وتأتي هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف، حيث أن جينيت أولاهما اهتماما كبيرا من حيث رؤيته للوظيفة نفسها التي يؤديها العنوان الأساسي تقريبا، بل يضيف إليها وظيفة التفسير²، في ضوء التحفيز والاستكشاف والإثارة. إنها تناص مع المناص داخليا، وتناص التناص المناص مع المرجع خارجيا، فهي تفضي إلى طبيعة (إغوائية تلذذية لفعل التناص)³، الذي يمارسه الناص مع مناصه، أي مع عتبات المحكي، أي يريد التواصل مع العنوان الرئيسي دائما.

كما تشغل هذه العتبات الحركة التناغمية في جانبها المتخيل، أو التخيلي، كما أنها تختص بالوظيفة اللسانية الواصفة، لأنها تربط علانق وشيجة بين الفصول وبينها، وبين العنوان الأساسي وبينها، وبينها وبين المرجع من جهة تناص خارجي. إذ أن هذه الإضاءات المناصية تعمل كبنى سطحية مقابل البنية العميقة للعنوان الأساسي.

وهي عناوين شارحة لعنوانها الفوقي، كأنها أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتحقيق بهذا العلاقة التواصلية بين جميع العناوين الداخلية والخارجية، وبين مفاصل النص كفضاء تأويلي مفتوح⁴. كما أنها إحالة خارجية إلى مرجعية النص وذائقته التراثية.

تأسيسا على هذا ندلف إلى قراءة العناوين الداخلية لـ " نوار اللوز " فنجدها مسيجة بأربعة مصابيح/ مناصات تضيء وتلحم جسد النص/ المتن وتلتحم فيها في آن واحد، ضمن أربعة فصول متفاوتة الطول والقصر. حيث يرصع الفصل الأول بـ (تفاصيل صغيرة) الرواية ص 09، ويغطي أكبر مساحة في الرواية، أي من ص 09 إلى ص 116، أي يشمل ثلث الرواية تقريبا.

فظاهريا ولسانيا لا يوهج هذا المناص شعرية طافحة في بنيته، وإنما وظيفته الأساسية تكمن في استدراج القارئ نحو التوضع في أرضية المحكي الأساسية، أي وصله بالمناخ القائم عليه المتخيل السردي، كأن هذه التفاصيل الصغيرة هي

¹ ميشال آرفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقوعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص 47.

² _ G. Genette, Seuils, p 301.

³ _ رولان بارت، نظرية النص، ضمن آلان جراهم، نظرية التناص، ص 31.

⁴ _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 127.

الرهانات السردية الحاملة لإيقاع النص، والتي تقوم على نسجه وفق التشعبات والتمويهات، وهو خيار سردي تستند إليه أنساق القص بكل مقوماته، الحذف والوصف والمدة والاسترجاع والتبطنة والتسريع والميتاروي والتهجين وتعدد الأصوات والميتاحكائي، وكل ما من شأنه أن يعمل على الإيهام بالواقعية.

كما تعمل على شد النص إلى المعاني الحقيقية وإلى الموضوعات والقيمات في أجلى صورها وضوحا ونبضا، إلى تصدعات الذات واضطرابات وأحوالها الجوانية. إنها تمزج بين الوصف المادي للهيئة المعمارية للمحكي في طبيعة وأجزاء مظاهر الحياة، مثلما يورد وصف هذه الأشياء في دقة (التبن البنطالون الزنك الأشجار التبع السيوف) وبين التوصيفات السيكلوجية الغائرة في الذات الإنسانية لصورة البطل الحزينة والمنهكة...مثلما يورد كلمات: جريح منك متعب. وإذا يتخلق المحكي بهذا الترصيف فإنه يحقق فنية الرواية وأصلها، لأن الرواية هي في حقيقتها (فن التفاصيل الصغيرة)¹.

ويحقق هذا الرأس/ المناص بعد الانسجام مع بنية النص/ المتن، وبعد التحفيز والإضاءة إلى الكيفية التي بني بها المتخيل، أي تحقق قراءة داخلية للمعمار الروائي، من خلال سبك العلائق المناصية بالنصية، في تضفير يأخذ تأويلا خارجيا وداخليا، ليعين شعرية البنية الإزدواجية التي تمفصلت بها الرواية بين محكي ومرجع، وهو بعد التناسل الحكائي الذي يقابل التفاصيل الصغيرة. وهذا التوالد الحكائي صيغة تراثية تلون بها السرد العربي، ونعني التشجير في التغريبة الهلالية.

غير أن الرواية تحور في البرنامج الحكائي التراثي، ولا تقول كل تفاصيل الحكايات الصغيرة، من حيث مبدأ الإيهام السردى، المندغم في التخيل المشتغل على الموروث. إذ ترتفع التفاصيل إلى الحكايات في تفاصيلها وتناسلها وتوالدها، فهذه التفاصيل ذات الكثافة الحكائية تشتغل كما لو أنها تفرجات للبرنامج السردى، وتغدو (عنصرا هاما في مقروئية السرد لأنها تنجح دائما في الاندماج ضمن البنية الحكائية الكاملة لعمل)². من هنا تضح شعرية المحكي ويسترد طابعه التناسلي للحكي التراثي، كما في " التغريبة الهلالية " المنفتحة على مئات الحكايات المستولدة من بعضها.

¹ _ ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الأهالي، سوريا، ط1، 1999، ص 44.

² _ حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 256.

من هنا يؤدي المناص شعرية التماهي بالمرجع من حيث تكريس المنوالية الحكائية من جهة، وكذا سرديّة المحكي بالاندغام في بنيته، إذ يعمل كإضاءة للبنية الشعبية للسرد بتفاصيله الصغيرة.

وإذ ننتدرج إلى العنوان الداخلي الثاني (ناس البراريك) ص 217، والذي لا يشغل مساحة كبيرة من حيث إضاءة الفصل، لكنه يطول عن الثالث الذي يطول هو الآخر عن الرابع، فالعناوين في أطرافها تختزل المادة السردية تنازلياً. وهذا الرأس التنصيصي ينوع على إيقاع العنوان الأول في وظيفة الانصياح إلى الواقعية والحرارة الحياتية الماثلة في تلافيف النص/ المتن، كما أنه مناص يراهن على الانطباع الواقعي بتعابير الحية.

وإذ نفكك المناص، نلفي أن وحدة " البراريك " توحى إلى نمط الصوغ الروائي، أي إلى التهجين اللغوي المتموج في مفاصل البنية السردية، أي إلى المزج العامي في القول. كما هو التركيب في " ناس " - على الرغم من فصاحتها - التي عندما أردفت إلى الوحة الأولى قوت من الانطباع الشعبي المتلولب في الرواية. ففي هذا التنافر واستدراج اللغة العامية انعكاس لطبيعة الهيكل اللغوية والأسلوبية المتحكمة في أنساق النص/ المتن.

من هنا ندرك أن العنوان الداخلي " ناس البراريك " يوحي بأهمية الشكل المعمار الروائي، أنه يظبط لبعة الإضاءة والتعتيم، واستدراج القارئ إلى دلالات معينة، تخاليل الروائي وبيتغي الإيحاء بها عبر سيرورة فنية ملائمة تواصل دلالة الازدواجية والتتعلق، إنه (تشظي الشكل وكتابة في صوغها الأدنى)¹ كما يكتب محمد برادة. وفي هذا التشكيل يحتذي الروائي حذو الرواية العربية بطابعها المتشظي المتعدد الأساليب والطبقات اللغوية.

كما يضاعف هذا المناص دلالة المأساة المتصدعة بها شخوص الرواية، الحقيقية والمتخيلة " صالح والجازية " لذلك تواترت هذه الجملة بتركيبها في نسيج النص، وكبنية تؤثت فضاء المكان.

ويأتي الفصل الثالث م ابتداء من الصفحة 207 إلى الصفحة 230، يؤطره مناص/ عنوان ينغرس في بنية النص دلالة وتبيننا " احتفالات موت غير معلن " فهو صورة موثقة أسلوبيا لافتعال التشاكل بين كفيات الوصف وأنساق المحكي، أي يتمفصل كدعامة أساسية يقوم عليها المحكي في بناء فضاءات مجازية تؤدي دور

¹ _ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 52.

الدال تارة، ودور المدلول تارة أخرى، في اندغام واسترجاع وتجل متواصل، فهذا المناص يؤدي (دور التفسير)¹ لطبيعة المحكي، أي المسائرة والتلازم.

فهو عنوان يفتح على الصوغ الروائي، كما يحفز القارئ على مواصلة التأويل الإزدواجي لتعالق الرواية مع المرجع الخارجي من جهة، وتناس المناص مع النص داخليا من جهة أخرى.

أما من حيث الدلالة، فالجملة المركب منها العنوان مشكلة من كلمات متنافرة، ففيها الاحتفال، كما تتضمن الموت، وبهذا التضاد تضطرم الصورة التعارضية الآخذة معاني المفارقة الصارخة. إنها قمة التشكيل الابتهاجي والعنيف في الوقت نفسه، حيث الاحتفال/ الحياة والموت. إنها احتفالات طارئة عابرة لموت بطيء، أو نهايات تمضي إلى سبيلها تدريجيا. إنه من أشد العناوين غموضا وتعقيدا، أي من أقدر العناوين على تبئير رؤية الرواية لأنه مناص لا يضغط من حيث المحايثة الدلالية على كلمة واحدة، بل يمددها ترابطا وإسنادا.

كما نلاحظ أن هذا العنوان ينأى عن الصياغة الجمالية في التشكيل اللغوي، والصورة الشعرية، بل يندغم في عمق الرؤية الرؤية التراجيدية المسرلة بها أجواء الرواية والحكاية. فشخصية صالح تمضي إلى حتفها في اقتياد غير واع نحو الاعتقال. كما يعصف الموت بتداعيات الذاكرة الموصولة بمرجع الحكاية " التغريبة الهلالية " وحكايات الموت والثأر بين أبطال الهلاليين. من ثم نجد أن هذا المناص يشد خيوط المحكي إلى الأصول التراجيدية لحكايات " التغريبة الهلالية " في تعالق جلي ومستمر. كما يضاعف التأويل بصيغة المعمار الروائي من حيث طول الجملة وتنافراتها اللغوية، وتهجينها للصوغ الأسلوبي للإهاب الروائي.

ولا شك أن هذا التنصيص يؤشر على تقنية التناسل الخارجي الذي يعتمد إليها الناص، إذ يحيل العنوان إلى تجاذب المحكي مع الرواية العالمية، فهو يكاد يتطابق تشكيلا مع العنوان الرئيسي لرواية الكولومبي غارسيا ماركيز " وقائع موت معلن " الصادرة العام 1982، أي تزامنا مع صدور " نوار اللوز ".

ولا شك أن واسيني الأعرج باطلاعه الواسع على الآداب العالمية عامة، وشغفه بآداب أمريكا اللاتينية خاصة قد التفت إلى رواية ماركيز. غير أن رواية واسيني على مستوى العنونة تحتفل ولا تذكر الوقائع بصفة مباشرة، كما تغطي الموت ولا

¹ _ G. Genette, Seuils, p 84.

تعلنه كما في مناص رواية ماركيز. إنه التناص (تهجينا وتكسيرا ووعيا)¹، أي تناص لا يعيد رؤية الآخر، بل يستسلف منه التصور الخلاق للأدب.

في العنوان الداخلي الرابع والأخير " صهيل الجياد المتعبة " ص 239، تتضاءل مساحة السرد، حتى تتواتر في شكل كتابة شذرية مقطرة، هي نفسها الثمالة الشعرية التي اصطبغت بها لغة العنوان. إنها إضاءة مناصية فائقة الدلالة من حيث الحساسية الجمالية، إذ يتناظر هذا المناس مع العنوان الرئيسي " نوار اللوز " في الطاقة الاستعارية المتمظهرة، وكأن الرواية تنتهي بالذي بدأت به، حيث الاشتغال على المناس من منظور جمالي/ شعري، إنها الاستدارة والصورة الموصولة دائما بالأصل/ المرجع.

أما من حيث التأويل المضاعف، فالجياد هي مطية الهالبيين، وهي كذلك حصان صالح " لزرق " الذي ينقله إلى الحدود المغربية لابتضاع التراباندو وتهريبه. وحصان صالح الهزيل يناظر مرات عديدة وبصور فنتازية تخيلية حصان "بوبركات " في المخيال الشعبي، وحصان الهالبيين " لشهب " الرواي ص 282، فوروده في العنوان صدى للنص/ المتن وللمرجع في أن واحد.

ذلك من خلال كلمة " المتعبة " التي تحيل إلى الشقاء والجراحات والتداعيات العائشة في حياة صالح والمتاخمة لذاكرته الموشومة، أي المتواترة لذكريات صالح للجازية، يكتب الروائي (بدت له الجازية منشغلة كثيرا وهي تسحب تسحب وراءها أحصنتها منكسرة الرأس) الرواية ص 19. فالمناس يعضد رؤية الرواية في تعاله مع النص السابق الواسع المخيال " سيرة بني هلال ".

ويمكن أن نجمل القول حول العناوين الأربعة التي تسيج الرواية وتضيئها، في كونها تعمل على تنصيب المحكي - بصورة جلية ومضمرة - مع المرجع، من خلال أفضية تستولد فيها، فضاء الحقيقة وفضاء الذاكرة، وهي إحالات دائمة إلى المكان/ الذاكرة، وكذا المسحة المأساوية المتمظهرة في تشكيلها (الموت، الراريك، المتعبة، الجراح) وكلها مؤشرات ترميزية تنسرب إلى المحكي وتتقاطع مع المرجع.

كما أنها عناوين تتدرج نحو التكتيف، فتبدأ في فصول مطولة ثم تنحسر تنازليا، إلى درجة اللمة الخاطفة. كما تشتغل على تقنية التناظر التي توسع في تنظيرها

¹ _ بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 83.

جولدمان¹، حيث أن عددها الثنائي/ الرباعي يرفد الدلالات المتنافرة تضاداً: الحياة/الموت، النور/ الظلام، وهي ممارسات تعالقية تحويلية مفارقة، تكرر ترهين الرواية للموروث.

2_5_4_2 استراتيجية النصوص الموازية:

ونقصد بها كل المناسبات التي تقع على هامش النص/ المتن، وبعد فضاء العنوان الأساسي. وهي كل النصوص المحيطة بالنص والتي تأثت رؤيته من خلال تشكيلها وصيغها، وتندرج تحتها كل من الاستهلال/ الفاتحة النصية للرواية، والإهداء والملحق في آخر غلاف الكتاب.

ولقد أولى جينيت لهذه النصوص اهتماماً من حيث دلالاتها وجمالياتها الترميزية. إذ تؤدي بدءاً وظيفة التصويب والتقويم، فهي عتبات توجيهية تسهم في فهم النص، وتعمق مساراته من خلال التأويل والمقصدية²، لكونها خطابات قصيرة الطول، أي مشذرة ومقطرة. وقد يستغني عنها العمل الأدبي أحياناً، إذ ثمة روايات لا تتشكل بحذائها هذه العتبات، فتبدو الرواية مبتورة كأنها تتصل بأي سياق، ولا تتموضع في أي نسق معرفي محدد.

فالفواتح النصية بقدر ما تضيء النص فإنها تحيل من جهة أخرى إلى الذاتية الروائية، ومدى أصالة ووعي الروائي وتصوره. فهي نصوص/ مناسبات لا تشتغل فقط على الإيحاء والترميز التكتيف الاستعاري – عدا خطاب الإهداء – ولكن ترد كمستندات نصية مباشرة تحاول إسقاط دلالاتها على مقولات النص/ المتن. كما تبتغي قول الحقيقة/ الرؤية القائمة والمتمركزة في الرواية.

فالفاتحة النصية في " نوار اللوز " التي وردت اقتباساً من مدونات معرفية مختلفة، نجدها تتأطر بثلاثة أنواع من هذه الخطابات/ العتبات، أولاً الإهداء، ثانياً النصية أي الشواهد والاقتباسات، ثالثاً كلمة الناشر التي تتموضع في الصفحة الأخيرة من جلادة الكتاب، كملحق يصل الرواية بعملية التسويق والإشهار، وهذا الملحق يعد من أهم عناصر مناص الناشر الأكثر خصوصية وحيوية، لعلاقته المباشرة بمناص المؤلف، لأنه صيغة تعريفية بالكاتب وبأعماله³. حيث يعمل هذا المناس كمؤشر لنقد الكتاب.

¹ _ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، 48.

² _ G. Genette, Seuils, p 183.

³ _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 90.

وإذ ندلف إلى الخطاب الأول: الإهداء Le dédicace، نجده يتشكل تشكيلا يأخذ التلوينات الشعرية، من حيث الهيكلة والكثافة اللغوية، فعمارة الخطاب منضدة على شاكلة قصيدة النثر أو شعر التفعيلة، أي في شكل سطور متفاوتة الطول والقصر وموالية لبعضها، على هذا المنوال في الصفحة 6 :

زينب، باسم وريم

اليوم كل شيء تلاشى إلا أنتم

فقد بقيتم واقفين كشجرة خروب في وجه اليأس

شكرا على صبركم الكبير

أملا في دنيا أكثر رحمة وعدلا

واسيني

فإلى أي مدى يندغم هذا الخطاب/ المناص/ الشعري المكثف في المحكي الروائي؟ إننا نجد أن هذا الإهداء قد أضيف في الطبعة الثانية للرواية 2002، وذلك للنغمة الحزينة التي تشوبه، جراء عوامل وتحولات عصفت بالبلاد. غير أننا نعرف أن واسيني الأعرج يحفر في الرؤية التراجيدية منذ نقضه للقول الروائي، الأمر الذي يخله يدرج مناصا يجاري رؤية وبؤرة " نوار اللوز ".

إنه مناص يؤدي وظيفة تعميق مداليل النص من خلال هذا القلب الشعري، إذ الرواية مهسوسة بالكتابة الشعرية العامة والفصيحة، من حيث اللغة والصور الأسلوبية. لأن بؤرتها العميقة تحسس المعاناة الوجودية والواقعية للإنسان العربي. والتي تقابلها/ تتعالق معها في التاريخ معاناة الهالبيين، التي تمتد إلى الحاضر بأشكال أخرى. أي تمتد إلى متاخمة منواليات المحكي، وبذلك تخلو- هذه العتبة - من الرسالة التواصلية التي يستميز بها خطاب الإهداء، وهي ميزته الأساسية¹، لتصل إلى الرسالة الحاملة لرؤية الناص في تصوره تجاه الحياة والفن.

فالمناص ينضح بالعلامات التموجية المنفتحة على قراءات التأويل، فضلا عن خلاسية الدلالة والمنوال، وهم ما يدل على اتساق الرؤية، إذا استعرنا مفهوم الرؤية عن بعد، أي (الرؤيا من الخارج عن طريق الرؤيا من الداخل)²، وهذه الرؤية هي أساس الرؤيا إلى العالم التي يستند إليها النص/ المتن لتحقيق الانسجام والاتساق بين

¹ _ G. Genette, Seuils, p 173.

² _ فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص 07.

الشذرات المناسية في أحوالها، والكتابة النصية في تحولاتها، أي هو التشاكل والتناص المندس في تلافيف الإهداء الحامل لشجن الكتابة وشعريتها.

وإذ نترج إلى الفاتحة النصية، أو (تصدير الكتاب epigraph)¹ كما يسميه جينيت، والذي يتموضع كاقتراس يكتب على رأس الكتاب، فإننا نحاول تأويله في ضوء التمرجع/ التعالق، لأن ذلك يمكن من استنطاق صمت التصدير، وربطه بالرواية، أي أن تمطيط الجهاز النظري للعتبات ضروري في هذا السياق، وبالتالي عدم الانصياع للوظائف التي أوردتها جينيت، وذلك لاستكناه الدلالات الرؤيوية والجمالية للمناس.

فالتصدير في " نوار اللوز " يتأطر تحت شقين/ نصين مرقمين، 1_ و 2، فالأول يتشكل في هيئة نص طويل، إذ يغطي نصف صفحة تقريبا، الرواية ص 07، وهو تصدير لا يقتبسه الناص من الأقوال والشواهد والحكم، بل يرد في منوال تنصيصات مباشرة ومقطعة، مصاغة من رحم كتابة الروائي المتخلقة في النص/ المتن، لكنه يحيل إلى المرجع/ النص السابق الذي تتكأ عليه الرواية في ترهينها السردية، إذ يدعو القراء للتنازل قليلا وقراءة " تغريبة بني هلال " قبل قراءة الرواية.

وفي هذا المناس يتمفصل التصدير عاما، أي لا يقتبس شذرة، بل يتضمن نسا كاملا، إنه إحالة جليلة إلى التعالق نصي الكامل منذ البداية، كأن الروائي يقول: إنني أكتب " نوار اللوز " في سياق " سيرة بني هلال " أو إنني أكتب النص متاخما للمرجع، أو (يكتب الرواية فوق التغريبة)². ومن خلال هذه الكتابة الشفافة ستباين الاختلالات والبياضات والفجوات الممكنة بين النصين/ الرواية والمرجع، وستتناوب لعبة الإضاءة والتعتيم، ويتواتر البياض والسواد تعارضا وتشاكلا وتمائلا.

لكمن يظل ثمة اختلاف جوهري بين النصين، يعود إلى السياق الذي أنتج/ أبدع فيه كل نص من جهة، و (قصدية الكتابة التي تختلف باختلاف السياق والرؤية)³. من هنا يكتب الروائي (قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة.. تنازلوا قليلا وقرأوا تغريبة بني هلال.. ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبأسكم..) الرواية ص 07، كما نجده يورد أسماء أبطال التغريبة: أبو زيد الهلالي والحسن بن

¹ _ G. Genette, Seuils, p 147.

² _ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، ص 52.

³ _ بيبير زيماء، النقد الاجتماعي، ص 114.

سرحان وذياب الزغبى والجازية.. إن هذا التثوير المناصي يعمق التأويلات الفاتحة للمحكي الذي يتشرب المرجع، أي يكرس يقينيات التحاور والتعلق.ذ

وهي تناصات تتصل باللغة والشخوص والصوغ الروائي والدلائل المتحركة. ويعد هذا التصدير من العتبات المتميزة جدا في خارطة الرواية العربية، من حيث رحابة القول الحر، لأن الروائي يعي جيدا أهمية هذه الفضاءات، فهو يتكلم بلغة مباشرة تنأى عن تهويمات الصنعة الكتابية المشفرة غالبا.

كما أن نلاحظ أن هذا المناص/ النص يومئ إلى الحرفة الروائية وأسرارها، في أبعادها التخيلية والواقعية، فهي متخيل وسحر وحلم واستيهام من جهة، وواقع وحقيقة وتداعيات من جهة أخرى، أي أن الروائي يكشف عن الأبعاد الكوسمولوجية التحتية المتاخمة للكتابة، والتي تحدث عنها أمبرتو إيكو في " هوامش على اسم الورد". وهي أطر وشواغل الكتابة قبل تدبيج المحكي، وفرادة التجربة الواسينية أنها باحت بهذه الأسرار المهمة.

أما الشق الثاني من التصدير، فهو اقتباس جلي لمقطوعة كتابية تاريخية، من كتاب " إغاثة الأمة في كشف الأمة " للمؤرخ المصري المقريري. وهو إحالة/ تناص جلي يوحي إلى تجذير المحكي الروائي في خطابات ثقافية تاريخية تتصل وثيقا بمرجعيات تراثية. الكاتب استند إلى تاريخ المقريري لأنه كتاب التاريخ الذي أرخ لحالات القمع والاستبداد والآفات التي عصفت بالبلاد العربية في جانب من ماضيه المعتم.

ولا شك أن القول التاريخي الذي أورده الروائي في شكل تصدير يتماس مع رؤية المقريري وصراحته وحريته في الكتابة، أي كتابة التاريخ المصمت والغائب¹. ومعروف أن المقريري من المؤرخين القلائل الذي تناولوا ظاهرة فساد الحكم والحكام، وهو من القلائل الذين شرحوا هذه الظاهرة، وكشفوا عيوبها وآثارها المترامية في مقاليد الحكم العربي.

إن استناد الرواية – من خلال هذا التصدير – إلى المدونة التاريخية/ كتاب المقريري من جهة، وإلى المدونة السردية الشعبية/ تغريبة بني هلال من جهة ثانية، يؤشر على نمط الصوغ الروائي المتحكم في أنساق البنية السردية، الذاهب إلى تولب الأسلوب التاريخي الوثوقي، والتهجين الشعبي، أي إلى كتابة الحقيقة

¹ _ والمقريري – واسمه أحمد بن علي ولد عام 766هـ وتوفي عام 845هـ- من المؤرخين المناهضين لفساد الحكم، الذين محصوا وكشفوا وبحثوا في الصيرورة التاريخية للحياة العربية، حتى أنه وسم كتابه بهذا الاسم "إغاثة الأمة بكشف الغمة أو تاريخ المجاعات في مصر".

والمجاز، أو ما يحاذي الحقيقة، وما يتأخم الاستهام الروائي، وهو ما ينوع من مستويات التأويل، ويعمق من مدارك التبئير، أي ينوع في كفيات التبليغ.

كما يخلي المحكي في حالة موصولة بمرجعياته، التي تفتح مفاصل السرد على التثوير والتشعب، أي تتأى به عن السديمية والظرفية، لأن تناوب المتخيل على المرجعيات التراثية التاريخية والشعبية يفتق دلالاته ورؤاه الجمالية، المتواترة بين التراث والقص الحداثي، أي ضمن التعالق النصي تتخلق الرواية في نسقها الثقافي.

المبحث الثالث: حوارية الخطاب الروائي :

لقد تبين من خلال نظرية المتعاليات النصية بكل أنماطها، أن رواية " نوار اللوز " تفاعلت مع المرجع/ تغريية بني هلال لتشكيل الصيغ الأسلوبية والأنساق السردية والمظاهر اللغوية، وفق تحاور/ تعالق يرهن الحكاية في المحكي. وذلك ما تلمسناه في معمار الرواية ورؤاها، حيث تحقق نوع من التماثل بين الشكل الشعبي ومحتواه، أي تصبح الرواية أكثر قدرة على تمثيل الذات.

فالنوع الأدبي للرواية يحصل على مشروعيته المرجعية لا بنقل الأشكال وصب المضامين المحلية فحسب، وإنما باكتشاف هذه المنواليات الحاملة لمضامينها، والتحاور والتفاعل معها عبر جدلية الاتصال والانقطاع، خاصة إذا كانت هذه الأشكال تنتمي إلى السرود الشعبية (السير والحكايات) المتأصلة في بنية الوعي الإنساني، والحاضرة دائما في تواصل مع ذاته ومع الآخر عبر الفن.

من هنا فالإطار الفني وحضور الآخر هما ركيزتا القول الروائي، القائم أساسا على الانفتاح. من هذين الدعامتين – فضلا عن اللغة الاجتماعية – انطلق المنظر الروسي ميخائيل باختين في صياغة نظرية الحوارية La dialogisme، والتي تعد النواة الأولى لنظريات التناص المتبلورة بعدها.

غير أننا في مستهل هذه المقاربة بدأنا بالتعالي النصي، أي طروحات جيرار جينيت، وذلك للإجابة أولا عن السؤال كيف ؟ أي كيف تشكلت الرواية، أي كيف تخلقت " نوار اللوز " من خلال تشاكلها/ تعالقها مع القول السردى الشعبي، وذلك لا يفكك إلا عبر هذه التقنية الإجرائية المتألفة مع نمط الرواية دلالة وجمالا. ولما كان المحكي الروائي خطابا أدبيا مفتوحا، يتضمن مسارب نصية عديدة متمازجة متداخلة، يتعين البحث ثانيا في الأسباب التي جعلته يأخذ هذا الإهاب، أي البحث في السؤال لماذا ؟ أي لماذا وطنت الرواية جزئيات الأشكال غير الأدبية الخالصة كرهانات تقوي تشعبية السرد ؟ كاللغة العامية والأبعاد الموسيقية ...

وتأتي الحوارية لتحاول الإجابة عن ذلك التساؤل، لأن (النص الروائي تحول إلى خطاب)¹ والخطاب إلى محكي، تتجاذبه تفرعات وتناسلات لا نهائية من أشكال التعبير، والممكنات القولية الأدبية، التي تتعاضد وتتفاعل وتتماهى في أسلبة بعيدة عن الوحدة العضوية للكتابة، أي نحو اكتشاف اللاتجانسية التي تمثل التجانس المتكامل لجماليات المحكي الروائي.

¹ _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 82.

إن نظرية الحوارية تعود إلى الجذور الأولى للكلام، أي إلى ملفوظات ما قبل الكلام الفصيح، وكل التوصيفات اللغوية الشفوية والمكتوبة، كي تنصهر مع أدبية الرواية لخلق خطاب متعدد ومفتوح. تأسيساً على هذا نسعى إلى تفكيك الرواية الواسينية " نوار اللوز " و " سيدة المقام " وفق المقولات الإجرائية لهذه النظرية، بغية الكشف عن الأبعاد الشعبية، ولماذا تم ترهينها، وإعادة بعث ألقها ضمن انفتاحية وتوهج المحكي الروائي.

ولكي تتسم الدراسة ببعض الاتساق، تطلب علينا التأطير النظري لهذه النظرية، وكذا محاولة البحث في الكتابة ذات الأبعاد الشعبية، أي ماهية الموروث الشعبي.

3_1_ المبدأ الحواري والخطاب الروائي:

إن الحوارية هي أصل نظرية التناص، وبعدها المتعاليات النصية. حيث إن نظريات التناص لم تكن سوى تنويعات تعمق وفق آليات إجرائية دقيقة ومضبوطة البعد الحواري للنص الأدبي عامة، وللخطاب الروائي خاصة¹. وقبل باختين لم تكن الطروحات النقدية تتعاطى مفهوم الخطاب وسما للرواية، وكخاصية محورية لها. أي مع باختين تغير التصور الأدبي للرواية، من حيث جذور تشكيلاتها العميقة، وتحولاتها السردية.

ففي نظرة عامة قبل التنقيب في البنيات العميقة، يقسم باختين الرواية إلى قسمين، استناداً إلى ركائز نظريته المتعددة المشارب، خاصة فيما يخص الجانب اللساني، والأبعاد التلفظية، والنظريات الجمالية المنبثقة من الشكلايين الروس، وكذا الطبيعة الجدلية للنص الروائي وتناظراته التاريخية – هيغل ولوكاتش.

فالنوع الأول يسمها بالرواية المونولوجية (حيث تخضع كل الأصوات لوجهة نظر مهيمنة – تولوستوي)². والنوع الثاني يسمه بالرواية الحوارية، التي تنامت مع دوستوفسكي، حيث تتنافس الأصوات والخطابات المتعددة لتشكيل البنية السردية للرواية. فالأولى توجه الخصائص الروائية، والثانية تديرها وتهجنها. والأولى تنتج خطاباً مغلقاً، أحادياً ومتمركزاً، أما الثانية فتبدع خطاباً مفتوحاً يدعو القارئ إلى إنتاج المعاني إنطلاقاً من لا محدودية النص.

¹ _ ذلك أن الحوارية تبحث في الأصوات المتناصّة داخل الخطاب الروائي، أي في رحم النسيج السردى، فيما تخرج المتعاليات النصية إلى الأشكال الوافدة من خارج النص الروائي وكيف تفاعلت معه، فالمتعاليات النصية تبحث عن كيف ؟ وخارجياً، أما الحوارية تبحث عن لماذا ؟ وداخلياً. لذلك قال تودوروف في عبارة جامعة (إن التناص ينتسب إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللغة)

ينظر : تودوروف، ميخائيل باختين – المبدأ الحوارى، ص 122.

² _ كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية، ص 230.

ويرى باختين أن أفضل القراءات هي التي تقدم شرحاً (للاتجانسية النص)¹، أي تقدمه كمجموعة من الدلالات الممكنة، المترابطة فيما بينها والمتفاعلة. ولا يركز باختين على أهمية القارئ، بالمعاني التي تحيل إليها نظريات القراءة والتأويل اللاحقة – إيزر وإيكو، وإنما يبحث في كنه الخطاب ذاته، كصورة منبجسة من صيغ السرد، أي يبحث في احتمالات خطاب الرواية ذلك (أن المسألة المحورية التي تستقطب اهتمام باختين هنا، هي تحليل سيرورة تشخيص الخطاب داخل الخطاب الروائي)²، أي يبحث باختين عن شكل له نفسه، في شكل له هو الآخر نفسه.

وهذا ما يفضي إلى الإلحاح تمفصلاً في (أسلوبية الجنس الأدبي)³ كما يكتب باختين، أي البحث عن لغة الأسلوب من جهة، ولغة اللغة من جهة ثانية. وبهذا يمكن القول، إن باختين بحث في فلسفة حوارية الخطاب الروائي، وفي فلسفة اللغة الروائية كذلك، وكل منهما ينهض على تشكيلات جزئية تتفاعل وتتحوّل لتشكيل البعد الأدبي للرواية. وبهذا يتوغل باختين في الشق اللغوي للرواية، إلى ما يسميه بـ (التفاعل اللغوي، أو التفاعل اللساني)⁴. كما كتب تودوروف.

أما في الشق الذي يتمحور حول الخطاب، فيخرجه إلى الخصوصية الأسلوبية أو التشكيل الأسلوبي *Stylisation* للسرد الأدبي. وتحت هذين العنصرين: 1_ فلسفة الخطاب/ الخصوصية الأسلوبية، و2_ فلسفة اللغة/ التفاعل اللغوي، تتفرع مظاهر لغوية وتشكيلية للغة وللخطاب، هي تنويعات متراكمة من الأجناس الأدبية ضمن كامل وحدات اللغة.

وضمن الدعامة الأولى: فلسفة الخطاب/ الخصوصية الأسلوبية، يبحث باختين في مستويات الخطاب الروائي، إذ يقسمه إلى مستويين أساسيين: يتلّص المستوى الأولى بنقل كلام المتكلم في المحكي بكل خصوصياته. أما المستوى الثاني فيضطلع بنقل معاني الموضوعات التي نقلها المتكلم. وبهذا المعطى يصل إلى قمة التشخيص للخطاب، أو ذروة التنميط لمستويات التشكيل الأسلوبي، والمتمثل أساساً في العلاقة الحوارية للرواية مع الكلام في تعدديته اللغوية.

¹ _ المرجع نفسه، ص 231.

² _ محمد برادة، ضمن تقديم ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 13.

³ _ المرجع نفسه، ص 29.

⁴ _ تودوروف، ميخائيل باختين – المبدأ الحوارية، ص 76.

ومن ثمة تبرز صيغ خطابية أطلق عليها باختين إسم المتغيرات، التي تتصل (بالخطاب المباشر وغير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر)¹. وهو ما يحيل إلى إهمية خطاب الآخر في تشكيل محكي الرواية، أي تفاعل وتجاوز كل الخطابات بين الراوي والشخصيات.

إنها سيرورة معقدة تنطلق من الجذور، فباختين كي يصل إلى تشخيص الأسلوب داخل الرواية تعين عليه أولاً أن يبحث في فلسفة اللغة في أبعادها التفاعلية والتجاوزية، وهو ما نقب فيه في فصل (التعدد اللغوي في الرواية)²، حيث تأخذ اللغة في بناها توليفات متلونة وعديدة، لا تتفصل مطلقاً عن محيطها الاجتماعي، الذي يتكون حتماً من وحدات لغوية فصيحة ودارجة، وهو ما سيمه باختين بالتهجين اللغوي، لأن لغة الآخر تعتمل على تلفظات، عندما يستحضرها الخطاب الروائي كصورة للشخصيات، فإنها تنهجن وتتجاوز مع خطاب المتكلم الراوي.

وبهذا يندغم وينصهر التفاعل اللغوي في الخطاب الروائي. ثم إن الأشكال الأدبية التي ترهنها الرواية من شعر وغناء وطابع ممسرح، حكاية...تحمل كذلك أصواتاً لغوية، تسعى بها إلى تشكيل جمالية جديدة تعضد أسلوبية الخطاب. من هذا المنطلق، يصل باختين إلى أن (الرواية خطاب ثنائي الصوت)³ تمر في أنساقه حوارية داخلية، بين الخطابات الأدبية المتعددة، والتي تنبطن أصواتها، وبين التفاعلات والتهجينات اللغوية للنص، وبين صوت الأجناس المندغم في التشكيل الأسلوبي للخطاب الروائي، ومن جهة أخرى، صوت اللغة في تداخلاتها. فمن هذا التفاعل بين كل هذه الخطابات تنبجس الرواية المتعددة الأصوات، أو الرواية الحوارية.

من هنا، فإن الطروح الروائية التي تتكأ على التوصيف هي الأكثر دلالة وعمقا، لأن هذا يحيل بالضرورة إلى مبدأ الرؤية إلى العالم. ومن ثمة يؤكد باختين على الاندماج الشديد للغة في الخطاب، أو التناغم بين الشكل والمحتوى، أي بين عمارة اللغة ومعمارية الأسلوب، لذلك قال باختين (إن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية)⁴. من هنا ندرك أن المبدأ الحوار عند باختين ينطلق من الداخل أولاً، أي من بيئة اللغة في أبعادها الاجتماعية،

¹ _مikhail باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار تويقال، الدار البيضاء، 1986، ص 182.

² _مikhail باختين، الخطاب الروائي، ص 63.

³ _المرجع نفسه، ص 33.

⁴ _المرجع نفسه، ص 29.

كالمقوم أساسي تنهض عليه أدبية الخطاب الروائي، وهي نفسها البنية المحيلة إلى التمازج والتفاعل والتعدد. لأن اللغة وعاء مفتوح، متنوع الأسلبة والأصوات واللهجات. كما أن اللغة الأدبية كالوعي الأدبي نفسه، ضرورة وظاهرة عميقة الخصوصية والأصالة.

فالتضارب القصدي فيها، والموجود في أي لهجة مغلقة، يتحول إلى تنوع لغات، أي ينتقل من لغة أحادية إلى تمازج لغات¹، وبالتالي تنهض نظرية الرواية الحوارية عند باختين على نظرية اللغة الحوارية من جهة، وعلى تمازجية/ فلسفة الخطاب وخصوصياته الأسلوبية من جهة أخرى، ومن الخصوصية الأولى تنهض الثانية. فالبعد الحوارية اللغوية يخترق المعيارية الأسلوبية في تنميطاتها على تراكمات الأجناس الأدبية.

وعندما يتوغل باختين في التشخيص الأدبي للخطاب والتشخيص اللغوي في الرواية وكلاهما في المحكي، يؤكد على الإنزياحية الأدبية للغة، إذ لا يمكن يتم نقلها حرفياً، أي انصياح اللغة لطبيعتها الاجتماعية، أي الضرورات التي خلت من اللغة تنطبع بلهجة أو بعد دون آخر، فيصل بهذا إلى تفرعات حية تتنازل تحت فلسفة الخطاب أو تنميطه أو تشخيصه، أي إلى الخصوصية الأسلوبية، والتي تتفرع عنها: الأسلبة stylisation، وتعدد الأصوات أو البولفونية polyphoné.

وتندرج تحت فلسفة اللغة أو الحوارية اللغوية أو التفاعل اللغوي كل من : التهجين hybridisation، و (التمازج اللغوي/ اللساني أو التعدد اللغوي/ اللساني (hétérologie)². وسنرجئ مفاهيم هذه العناصر والآليات إلى المطلب التطبيقي، حيث يتأطر كل تحليل بإحدى هذه الآليات.

وضمن المهاد النظري للاستغلال على الأبعاد الشعبية، كمرجعيات محورية تعالقت معها الرواية الواسينية، تندرج العديد من المدونات الشعبية - السردية/ الحكائية واللغوية والشعرية - المختلفة التي سنحاول بسط مفاهيمها، كأرضية تسهم في تفكيك وتأويل وقراءة جماليات التعالق النصي للمحكي مع المرجع.

¹ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 70.

² ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 56.

3_2_ مرجعية الموروث الشعبي:

عندما أراد المنظر الروسي ميخائيل باختين أن يبحث في حوارية الرواية، نقب في الجذور اللغوية التي تتراكم في بنية الخطاب على مختلف أنواعها وتفرعاتها، ورأى أن هذه الوحدات المندسة والمنصهرة في سياق النص، لها تنويعات تتصل وثيقا باللهجات الاجتماعية المتعددة. وما يفعله الخطاب الروائي سوى أنه يروض هذه الأشكال في اتساقية الأجناس الأدبية، لإنتاج شعرية القول.

لذلك بحث باختين في المنواليات الشعبية المحلية، التي هي أصل التعدد اللغوي والتعدد الصوتي، أي بحث في البعد الحوارية من خلال أطروحتين ضخمتين: الأولى تبحث في التعدد الصوتي من خلال المرجعيات الكرفالية في روايات دوستويفسكي، والثانية تربط ازدواجية الرواية بالضحك الشعبي في أعمال فرانسو رابلي، ووسم الأطروحة الأولى بـ "بويطيقا دوستويفسكي la poétique de l'oeuvre de dostaieveski" والثانية بـ "أعمال فرانسو رابلي fraunçois rabelais" وفي كلا العملين تتشكل التعارضات اللغوية والأصوات الخطابية لبنية الرواية بطابع الازدواجية الحوارية، أي التضاد أو التحاور بين الخطاب الأدبي الفصيح والخطاب الشعبي، أي بين الرسمي والهامشي.

من هنا يمكن القول، إن الموروث الشعبي بمختلف أشكاله هو البؤرة التي فجرت التصورات الجديدة والثورية للخطاب الروائي، مقاربة وممارسة. أي هو الذي اهتدى من خلاله باختين إلى نظرية الحوارية، لذلك قال ببير زيم (لا تشكل الفجوة بين الوعي والعالم، بين الذات والموضوع لدى باختين نقطة الارتكاز، بل الكرنفال الشعبي المعروف كحدث شعبي ضد الثقافة الرسمية الإقطاعية. السمات الأساسية للكرنفال هي الازدواج القيمي l'anbivalence، وتعدد الأصوات la polyphonie¹).

من هذا المنطلق، غيرت الرواية العالمية رائدة أرضيات الرهان السردي، وظهرت أعمال تناهض التمرکز الأحادي للثقافة، وتسعى إلى تثبيت الذات الفردية بكل خصوصياتها التهميشية، من خلال لهجاتها المحلية، أي استحضر الكلام المحلي (فهو وحده الوجود)²، أي أن هذا النمط من الكتابة هي حفاظ على الذاكرة المحلية، الذاكرة الشعبية، أي الثقافة والهوية، وهذا هو محور الرواية الحوارية.

¹ ببير زيم، النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص 156-157.

² عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة والمبدأ الحوارية عند باختين، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 15/فبراير 2001، ص 60.

ولما بدأت الأعمال الروائية تمتح من المدونة الشعبية استثمارا دلاليا وجماليًا، كسرت ما يسمى بالنمذجة الشكلية *modélisation*، المكرسة في الرواية بدافع الثقافة الرسمية. ولا شك أن أعمال جيمس جويس وتوماس مان وفولكنر وماركيز ونجيب محفوظ... مثلت الريادة العالمية بعد دوستوفسكي ورايلي، في هذا الاتجاه كوعي حدائي للكتابة الروائية.

من هذا المنطلق - وضمن سياقات حضارية - وشخت الرواية العربية والجزائرية وحكاياتها بتلوينات وأشكال الموروث الشعبي. غير أننا نجده في الرواية الواسينية تمثل بشكل تجريبي وواع، فحضوره في المحكي تمثل في بعدين: كقيمة وكفن، أي كصوت شعبي أصيل متجذر في عمق الذات وهويتها مهما تبدت هامشية. ومن ثمة يصبح كفعل مقاومة، أي كخطاب ضد الخطاب الرسمي، وكفن يوطن المنواليات الشعبية في حرارتها وتوهجها، خاصة الأغاني والحكايات الشعبية بأبعادها الفانتاستيكية، المتضافرة مع سحر القول، والواقع الساحر كذلك.

من ثمة فإن منطق التعارض هو ركيزة الموروث الشعبي، لكونه البديل الحقيقي، والدائم الإشعاع والتجدد. فقد يتلاشى الخطاب الرسمي مع متغيرات التاريخ، لكن القول/ المدونة الشعبية تظل تطاول الكلام الحر، فهو خطاب تجديدي، أي (الخطاب الرسمي زائل أما الشعبي فيقاوم الزمن)¹ من خلال فعل الكتابة.

من هذا المعطى، فإن الموروث الشعبي يصبح كأصل المدونة السردية، وهو الكاشف والفاضح للحقيقة، القائم، لأن الأجناس الأدبية الفصيحة بشعرتها الطافحة تبحث عن الحقيقة الغائبة، والواقع الممكن، وهو ما يحيل إلى تجذير رؤية الكتابة من جهة، كما ترسي الواقع من جهة أخرى.

وإذ نحاول تتبع كرونولوجية ظاهرة الثقافة الشعبية في الثقافة العربية، فإننا نجد أن العرب لم يهتموا كثيرًا بهذه القوالب القولية، إلا لمّا. إذ لم يظهر هذا المفهوم عند الأدباء القدماء، وذلك لأن الأدب القومي هو نفسه الأدب الفصيح، لكن مع عصور الانحطاط (طغت الأزجال والسير الشعبية)²، بدافع البحث عن مناطق القوة في التاريخ، ومحاولة رفع الهمم من خلال البطولات القديمة.

وقد يكون القلقشندي وبن خلدون - في العصر الوسيط - من العلماء الأوّل الذين تناولوا ظاهرة الأشكال القولية الشعبية. غير أن دراسة القلقشندي لم تكن

¹ عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1991/ 1992، ص 18.

² عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 67.

ضافية ونسقية، إذ إدراج هذه الوسائل التعبيرية تحت إسم " الأوابد " للدلالة على الأدب الشعبي بخطاباته المتشعبة، وعرفها بكونها أمور كانت للعرب في الجاهلية، (فبعضها يجري مجرى الديانات، وبعضها يجري مجرى العادات، وبعضها يجري مجرى الخرافات)¹، فهو يخلط في مفاهيمها وأصنافها. أما ابن خلدون فقد بحث عنها في سياق دراسته للهجات الدارجة والأزجال التي انتشرت في الأندلس، وكذا انتشار السيرة الهلالية التي أورد منها ابن خلدون مقتطفات.

لذلك يمكن القول، إن هذه الأشكال في مدونتها الشاسعة قد همشت في خطاب الأدب الرسمي العربي، وكادت أن تتلاشى لولا الاستفاقة من خلال احتدام الثقافة العربية في ذاتها في عصر النهضة، واحتكاكها تصاديا مع الحضارة الغربية الوافدة في شتى مجالات المنجزات الفكرية والأدبية.

ونخلص إلى أن الرواية الواسينية اشغلت على تجذير المرجع انطلاقا من الذات ومن الآخر في الوقت نفسه، لكنها بالوعي القيمي والفني درجت نحو التأسيس والتجريب، أي أن الروائي ينطلق في تحاوره/ تعالقه مع المرجعيات الشعبية من ضرورات فهم العلاقة بين الذات المبدعة والواقع من جهة، والتراث والواقع الاجتماعي من جهة أخرى، لذلك يغدو الموروث الشعبي في حركة وصيرورة تتفاعل من منجزات التخيل السردي، تفاعلا ديناميا وشعريا. هكذا انفلتت الأغاني الشعبية والأهازيج والحكايات والأمثال بحرارتها لتتراءف كمرجعية في حوارية المحكي الروائي.

3_2_1_ انفلات الحكاية والتشخيص الروائي:

كتب باختين في سياق حوارية الخطاب (لا يتعلق الأمر فقط بنقل أشكال وكلام الآخرين، بل تظهر أيضا وباستمرار بذور تشخيصها الأدبي)²، لا يرى باختين كلام الآخرين/ أصواتهم أشكالا نافرة عن الخطاب الأدبي، بل هي وحدات رافدة لتوليد الخطاب بعديد الأوجه النافذة. وفي سياق الحوارية تصبح هذه الأشكال – على الرغم من خصوصيتها – منصهرة تماما في إمكانات التخيل السردي.

والحوارية كما أسلفنا هي الوجه المتخفي جدا لأشكال العلاقات عبر النصية، أي أنها تشغل داخل نسيج ولحمة الخطاب وليس على مستوى بناها السطحية البرانية.

¹ أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج1، الهيئة العربية العامة للكتاب، مصر، 1964، ص 398.

² ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 100.

فهي متداخلة كثيرا مع وظيفة التناص، لذلك يعده تودوروف كإحدى أنماط التناص¹، من حيث مرونة وخلاسية الخطاب الروائي كذلك.

وتحت آلية الحوارية تتفرع أنواع تشترك في اجتلاب صوت الآخر، وقد بينا أنها تتمظهر في شقين: التشخيص الروائي للخطاب/ الخصوصية الأسلوبية، والتعدد اللغوي/ اللساني. وضمن التشخيص تندرج الأسلبة والتعدد الصوتي، الذي نحاول إبراز وظيفته في سياق الترهين الروائي للأبعاد التراثية الشعبية/ المرجعيات.

1_ الأسلبة la stylisatio:

وهي كما أوضح باختين تشغل ضمن التوليد القصدي، من خلال إبداع صورة جديدة للغة والأسلوب في الرواية من حيث استدعاء صوت الآخر (إذ يستخدم المؤلف خطاب الآخر ليمنح توجيهاته الخاصة أسلوبا تعبيريا)²، ويندغم هذا الأسلوب في الصوغ الروائي، وتتخصب الإنتاجية الأدبية من خلال التأويل العام للمحكي. إذ تتعاقد رؤية الخطاب الوافد مع الخطاب المشفر.

تمتخ روايات واسيني الأعرج من المدونة الشعبية بشكل كثيف وواع، يغني جمالية الإهاب الروائي ويقوي دلالاته الرؤيوية، إذ تتأسلب الرواية بأساليب الحكيم وأساليب الأسطورة وصور السرد الشعبي ف تفاعل وسجال. كما يتموج النسيج السردى بالإيقاع الشعري الشفيف، صياغة ومعمارا.

ففي " نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري " تترى الحكايات والأساطير والصيغ السردية الشعبية/ نمط كتابة التغريبة، متضافرة مع لحمة النص/المتن، نحو توهج القص وتبئير الخطاب. فالأسلبة لا تلبس الصغ الأسلوبية فحسب، وإنما تهندس المعنى كذلك، أي أن خطاب الحكاية والسيرة الهلالية يخصب النص/ الناص إلى العالم. وهنا يكمن البعد الحوارى القصدي الذي نظر له باختين.

حيث تؤدي الأسلبة وظيف توشيح الصوغ الأسلوبى، ومضاعفة تأويل المعنى، أي تكسر لغة ومعنى النص حتى لا تبدو أحادية³. فمن حيث الأسلبة الشكلية نجد حكاية " لونجا " المتواترة في المخيال الشعبى، والروائى يستعير روح هذه الحكاية من خلال إسم الشخصية، محافظا على أبعادها الأسطورية ومحورا فيها قليلا.شواهد

¹ _تودوروف، المبدأ الحوارى، ص 13.

² _ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ص 61.

³ _المرجع نفسه، ص 25.

كما تنتشظى معمارية الأسلوب المتراسة بتلوينات سردية شعبية وقوالب أساطيرية، يقول (يروى أيها السادة الطيبون والعهدة على سيدي على التوناني أن ...) الرواية ص 13، ففي هذه البداية تتبدى طرائق السرد الشعبي، أي ثمة ترهين وتفاعل/ تعالق مع أنساق الحكى في " تغريبة بني هلال " من خلال الإسناد. وتمضي الرواية متضعضة بين ممارسات سردية تقنية، وأخرى شعبية، من خلال الالتحام بالأسلوب الفاتاستيكي الصوفي (المسيطر على أغلب أنماط الحكى الشعبي)¹، والمرصع في الإهاب الروائي.

كما يتوشح المحكي كثيرا بالمنوال الأسطوري، والذي يمس – من جهة أخرى - الاستبصار الداخلي لرؤية الناص/ النص، يكتب الروائي (بدأ يتعرق على غير عادته.. رآها تتوسط تلك الضبابية الكثيفة التي تشبه غيم الوحي.. تمد يدها المرتجفة نحوه.. يتحسسها منحوتة كالشمعة..) الرواية ص 160. ويكتب في صورة مماثلة (الجازية كانت تجر وراءها خيولا وأحصنة متعبة من كثرة الحروب.. تتعالى سحب الدخان..) الرواية ص 161. فهذا الصوغ الروائي يؤشر على اصطباغ السرد بأجواء الأسطورة، ويتلون في نسيج الخطاب كسمك دلالي تحتي، يعمل في اللاوعي على شد النص والقارئ في آن، إلى مرجعيات شعبية بأوصافها.

كما تتؤدي هذه الأساليب وظيفة ضغط المعنى، أي تبئير ثان من (منظور الرؤية السردية العامة)²، أي ترهن الصيغ وتخصبها في آن. فمن خلال صورة الخيول التي تجر أرجلها عتبا من كثرة الحروب، تتوالد معاني القمع والمأساة، الناجمة من الظروف التاريخية والاجتماعية التي انبجست في سياقها " الغريبة الهلالية ". وهي نفسها الدلائل التي تتضاعف مع المأساة التي يعيشها بطل " نوار اللوز " صالح، كإنسان هامشي، يحاول عبثا مجادة قدره، حتى يحال على المعتقل.

إن صورة القمع الاجتماعي في " نوار اللوز " هي نفسها صور القمع السياسي في " تغريبة بني هلال " وبالتالي تغدو الترهينات السردية في المحكي الروائي كمؤشرات نصية يتجلى فيها التطابق السببي بين منطق الواقع وصيرورة التاريخ، بين المدونة الشعبية والخطاب الروائي.

فبالأسلبة تشتغل كحوار إشاري مشفر بآليات التقنية السردية وسلطان التخيل، عبر هذه الحكايات، عندما تتلون مسروداتها في مقابلات/ تفاعلات/ تعالقات مستمرة

¹ _نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، ملتقى عبد الحميد بن هودة ، ص 65.

² _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 307.

تنتصب فوقها (دلالة الحتمية التاريخية الشعبية للرواية)¹ في لون من القص الدائم والمتجدد، والذي يعبر عن روح المجتمعات وأساطيرها الثابتة في جوهرها مهما تغيرت ملامحها الخارجية، على أن لكل مجتمع إنساني شكلا متميزا من الثقافة الشعبية التي تحتل فيها الحكايات والأساطير مكانا متميزا.

كما نلاحظ أن الرواية " نوار اللوز " تستعير صوت التاريخ الشعبي – إن صح هذا التعبير – من الإشارة/ العتبة/ التصدير المهم جدا لمقطوعة المقريري، أي نلفي ذلك التماهي الأسلوبي في مفاصل السرد، بين طرائق الحكى التاريخي، وطرائق الحكى الروائي، أي محاورة/ تناس تعالق الرواية مع أشكال الكتابة التاريخية الشعبية، لذلك يتمظهر الصوغ الروائي مهلهلا متشعبا، في هيكلته البرانية. كما يمس هذا التعالق الرؤية السردية من حيث كتابة التاريخ الهامشي المخفي، فمعروف أن المقريري من المؤرخين الذين ناهضوا التاريخ الرسمي، أي كانت كتابته مضادة، وهي نفسها الأبعاد الدلالية التي تتبطنها الرواية.

فالمقريري وصف حوادث عصره بعباراة حية (من خلال ملاحظاته الذكية للحياة اليومية في القاهرة، وموقفه المنحاز إلى الناس الضعفاء، صناع الحياة الحقيقية)² وهي السمة الأسلوبية التي تتلامح في " نوار اللوز " يكتب الروائي (شاهد في كل مكان بقايا مضارب بني هلال، رأى خيولهم وأغنامهم .. وسمع صرخاتهم وأنيبهم وتمزقاتهم وسيوف حروبهم المتعاقبة..من هنا مروا ...) الرواية ص 63 – 64.

ففي هذا الصوغ نبض الكتابة التاريخية/ الشعبية، أي تبلور السرد في أشكال الحوارية، من خلال استسلاف/ تناس الرواية لصوت الأسلوب التاريخي/ الشعبي. من هنا نلفي أن " نوار اللوز " تأسلبت بمنوالين: أسلوب الحكى الشعبي/ السيرة الهلالية، وأسلوب الحكى التاريخي/ تاريخ المقريري.

2_ التعدد الصوتي polyphoné :

وهو إحدى مظاهر التشخيص الأسلوبي للخطاب، ويعني تعدد الأصوات في الرواية، وتسمى بالرواية البوليفونية، وهي (الرواية التي تتفاعل فيها الأصوات بمختلف وجهات النظر، وفقا لشروط متساوية نوعا ما)³. ويدرج باختين روايات دوستويفسكي من أهم الروايات البوليفينة أو كونها الرواية التي مهدت لهذا النوع من

¹ صلاح فضل، الأنساق الروائية في روايات نجيب محفوظ، مجلة العربي، ص 45.

² قاسم عبده قاسم، المقريري شاهد عصره، مجلة العربي، الكويت، عدد 566/ جانفي 2006، ص 157.

³ آلان جراهم، نظرية التناس، ص 292.

الخطاب الروائي، ففي أعماله تتوهج الحوارية، خاصة استناد الروائي إلى خبرته الذاتية في معرفة الشخصيات.

بهذا يركز باختين على أهمية حضور صوت الشخصيات الأخرى في الخطاب الروائي، والتي تضاعف الصوت المونولوجي للناس/ صوت الراوي. فالتعدد الصوتي هو الوعي بصوت الآخر، خاصة إذا كان تراثا شعبيا متجذرا في الأصل، لأنه يعلو ليمثل خطاب الهوية، أي البعد التحواري العميق، فضلا عن التوشيح الأسلوبي. إنه الخصوصية الأسلوبية للرواية التي ترنو هذه الميزة.

وضمن صوت الشخص الأخرى - فضلا عن الحوار الروائي - تتوهج الأغاني الشعبية والأهازيج والأمثال في تلافيف الرواية الواسينية، بتوظيف جمالي ودلالي واع، يطبع المحكي بحدثة أصية، لذلك قد يمثل واسيني الأعرج ظاهرة فريدة في خارطة الجزائرية من حيث حضور/ تحاور/ تعالق المحكي بالمرجعيات التراثية الشعبية بكل زخمها، ذلك أن أغلب رواياته ترشح بهذه الحوارية/ التعدد الصوتي، بدءا من " نوار اللوز " إلى " مصرع أحلام مريم الوديعة " إلى " سيدة المقام " و" طوق الياسمين " و " حارسة الظلال " إلى " شرفات بحر الشمال " و" رمل الماية " و" المخطوطة الشرقية " وغيرها من الأعمال.

ويتمظهر استدراج هذه الأصوات على عدة مستويات، سواء بطبع الشخصيات بأسماء شعبية، أو بصوت الشخص من خلال الأغاني والأهازيج والأمثال، أو يتم فصل هذا التمثيل في المعمار الروائي، من حيث توصيفه بالمناخ الشعري. فمن حيث التعالق بأسماء الشخصيات نجد صالح بن عمر الزوفري والجازية ولونجا والسبايي وعلى التوناني في " نوار اللوز " . كما يتمثل في صوت مريم المهبولة في " سيدة المقام - مرية اليوم الحزين " ¹. وأسماء سيدي عبد الرحمان المجذوب وماريوشا وشخصية القوال في " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية " ².

كما تمتح الرواية الواسينية من المدونة الواسعة للأمثال الشعبية بكل توهجها وزخمها وثرائها وحيويتها في عباراتها المعبرة عن الحقيقة، المتخلفة من أوهام التخيل الأدبي، في تعالق وتحاور/ تناص جلي، مثل قوله (استنى ينور الملح) ³.

¹ - واسيني الأعرج، سيدة المقام - مريّة اليوم الحزين، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 1997.

² - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، ط1، 1993.

³ - واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص 197.

وقوله كذلك (غن ويغدو يفرج ربي)¹. كذا قوله (الميت يغار من الحي كي يستوي منو يفرح)². وهي كثيرة وعديدة ومتنوعة.

غير أن أجلى صورة شعبية تحيل إلى التعدد الصوتي الحواري، ي هي صوت الأغاني الشعبية بمختلف غاياتها وأشجانها وأطيافها، هذه النوتة التي تطفح بها أعمال واسيني الأعرج في تمثل كثيف ووافر، ولافت كذلك، في تناص/ تعالق مع المرجعية الشعبية يشحن المحكي الروائي بتثوير رؤيوي وجمالي، ويخلي منه نصا/ خطابا خلاسيا منفتحا ومتجذرا في آن.

ففي " نوار اللوز " تصدح أغاني صالح والمسيردية في ترافد مع مقتطفات من " السيرة الهلالية ". وفي " سيدة المقام " تهزج نايات عبد المجيد مسكود³. وتئن بحات الشيخ الغفور⁴ ، في ألحانه الشهيرة حول أغنية مريم (أولف مريم.. أه .. أولف مريم .. يا الغريب داويني ...)⁵. كما يصدح عيسى الجرמוني⁶ في "المخطوطة الشرقية ". وترتفع عقيرة عبد الرحمن المجذوب⁷ في " رمل الماية ".

من هنا، يمكن القول، إنه لم يتعاطى روائي جزائري مع الأغاني الشعبية وأهازيجها، وتمثلها ترهينا/ تعالقا دلاليا وجمالي لبناء وعمارمة المحكي الروائي مثلما نضد/ غنى واسيني الأعرج. وفي هذا التحاور، تتجلى فلسفة الكتابة الروائية التي تسقط مقولة الأجناس الأدبية، وتستبدلها بانصهار هذه القوالب في النص. كما يحيل هذا الانصهار والتداخل في رؤية عميقة، إلى أصالة الكتابة لدى الروائي، ذلك أن نمط القول في الكتابة العربية لا يتخفف من الغنائية، بل مستها الحزينة، منذ أن نقض العرب فن الكلام، سواء في النثر أو الشعر، وبالتالي تتجذر الرواية الواسينية في مراجعها العامة/ الفصيحة، ومرجعياتها الخاصة/ الشعبية، أي في هويتها الثقافية.

ولتخصيب المحكي، على مستوى البنية السردية تحضر هذه الأغاني بأشكالها الشعبية المتواترة، أي بمقطوعاتها في تشكيلاتها، ومن ثمة يتموج المحكي بإيقاع شعري كثيف، أي يتخلق السرد في نسق شعري من حيث الصوغ، حيث تتهلل نصية السرد في منعرجات التقطيع الشعري، فتتزاخ القراءة إلى المحمولات الاستهامية الاستعارية. وضمن هذا النسيج المتشظي تتحلل الأجناس الأدبية في

¹ _ المرجع نفسه، ص 100.

² _ واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 84.

³ _ مغني شعبي من مدينة الجزائر.

⁴ _ مغني شعبي من مدينة ندرومة.

⁵ _ واسيني الأعرج، سيدو المقام، ص 245.

⁶ _ مغني شعبي من منطقة الأوراس.

⁷ _ مغني شعبي وقائل أمثال شهير في المغرب العربي.

(مقولة النص الواحد)¹، إذ تذوب مقطرة صورتها الشعرية، فتتبدل هندسة الكتابة في المشهد السردي.

وهذا التشكيل، هو تقنية تراثية بامتياز، نجدها في مسرودات " ألف ليلة وليلة " و السير الشعبية العديدة " سيرة عنتره " و " السيرة الهلالية ". غير أن توظيفها/ تمثلها في المحكي الروائي يختلف عن حضورها في أصلها، من حيث الرؤية والتبئير، أي وعي الكتابة. إذ لا تتمظهر طارئة وجانبية كصوت آخر يكسر رتابة المشهد السردى بحمولاته الغيرية، بل تندغم قي رؤية النص/ الناص من حيث الترصيع السردى، وتكسبه بنية مشعرنة (تحقق المناخ الشعري/ الوجودي للرواية)².

فالرواية الحداثية تشكك في الأجناس منفصلة، وتؤمن بها متواشجة مترافدة، في قول يتأخم اعتياص القبض على الحقيقة. لذلك تتوخى روايات واسيني الأعرج هذه البؤرة الأسلوبية المنصهرة التي تحققها الحوارية في تعددها الصوتي، من هما تتراقص الأهازيج والأغاني الرواية الواسينية محبوكة في نثار السرد، الذي يتخلل ويتشعب - ظاهريا - بوعي حدائي.

من هنا، تزدان الصيغة الروائية بهذه الممكنات التعبيرية، التي تؤثر على الإتساق من خلال التشظي، وتبلور تلونات الحقيقة. فهذه المزاجية من حيث هي ترهن الموروث وصوته، فإنها تعمل على تثبيت صوتها وإيقاعه، المؤتلف مع المرجع، والمختلف معه في آن.

وإذ نتقصى صوت الأغاني في " نورا اللوز " نلفي أن الروائي قد صاغ ما يقار عشر مقطوعات منتناثرة في جسد النص/ المتن، تمسك بتلابيبه من البدايات إلى النهايات في تركيب وتشكيل الجمل. وتتوزع في إحكام متباعد، إذ تتمفصل غالبا في مطالع الفصول أو نهاياتها. يكتب الروائي في الصفحة الثانية من الرواية:

(يا الصالح يا الصالح ..

يانا

يا الشيخ البليوني ..

وعيونى آ الصالح

¹ الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص 245.

² ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 67.

كحل وعجبوني

يا الصالح يا الزين ويا عينين الطير ...) الرواية ص 09.

فنلاحظ أن الروائي يكتب المقطوعة على شكل قصيدة شعرية/ قصيدة النثر، أي مقطعة إلى أسطر كل سطر قد يشمل ثلاث كلمات أو أربع. من ثمة فالمقطوعة قد رصفت في بداية الفصل الأول، وهي إذ تخترق بصوتها/ حوارها نظام الكتابة السردية، من استراتيجة البياضات التي تتوزع في كل كتابة شعرية، فإنها تتخلق كالشذرة المقطرة.

والناص/ النص لا يذكر غالبا قائل هذه المقطوعات، فكأنها تمثل صوت المحكي الروائي، أو كأنها في هذا الترصيف تدمج صوت الأغنية الشعبية في صوت الرواية، دمجا يصهر البنيتين في صيغة واحدة، إنه الحوار الذي يولد الذي التفاعل بين صوت المرجع والنص/ المتن، في دينامية تؤكد الدلالة والبؤرة. لذلك أن هذه المقطوعة المتسللة إلى الرواية كتبت كما هي في أصلها، أي بلغتها العامية الهجينة، الحاملة لمعاني الحكمة والمواساة، وهي إحدى خصوصيات القول الشعري الشعبي (ذي الأبعاد التي ترنو الحكمة والمعاني الإرشادية)¹ التي تسمه غالبا.

كما نلفي أن الشعر الشعبي لا يقال في وصف المفاتن الجسدية، إلا ما يخدم رؤية المحكي في هذا السياق، ومن ثمة تؤدي هذه المقاطع وظيفة شعرية الشخصية من جوانبها السيكلولوجية والفيزيولوجية، وتقديمها في المحكي من غير الارتكان إلى الوصف التقليدي. وتتلوب الرواية في إنتاج الأبعاد الرؤيوية والجمالية من خلال تضاريس هذه المؤشرات النصية، كمستندات توسع من الرؤية إلى العالم، لأن في طياتها حمولات مكثفة تنهض على معاني معاناة الإنسان في هذه الأرض.

إنها ترويح وتنفيس عن الذات، كما هي مناهضة ومقاومة، لذلك تصطبغ بالمسحة والظلال الشجية دائما. يكتب الناص باللهجة الشعبية العامية:

(سألتك

ردي سالي..

اش بيك في الليالي تبكي

مازلت شعيلة ..) " نوار اللوز " ص 183.

¹ _ عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 73.

إنها إضاءات شديدة الكثافة من حيث تبئير المحكي على الصوغ التراجيدي الحزين، ومن حيث دلائل القمع والإقصاء والتشرد والتهميش، فهي تآزو صوت الهامش من حيث هي هامش كذلك، وتجزأ الرؤية العامة، بل تضخها مسربة في صوت الرواية، يقول :

(يالزرق أنا رببتك

وبسرج الفضة وديتك

والروغان حرير ...) الرواية ص 24. ويكتب في آخر المحكي، كجملته ختامية، تغلق الرواية على بقايا الأغنية القديمة والمتواترة:

(سر يالزرق سير

سرجولي عودي والمكحله

نلحق عليهم في الدخلة ...) الرواية ص 287.

ففي " نوار اللوز " لا يحيل الناص إلى مصدر/ قائل هذه الأغاني. على خلاف "سيدة المقام " التي يسند فيها الأغاني/ المماويل إلى أصحابها، يكتب الناص بصوت عبد الحميد مسكود:

(من كل جهة جاك الماشي

زحف الريف جاب غاشي..

وين القفاطين والمعبود

عاد طراز الحرير مفقود..

وينهم خرازين لجلود

وينهم النقاشين

وين صناع سروج العود

وينهم الرسامين...

قولو لي يا السامعين...) ¹.

ويقول في آخر النص، كجملته ختامية، يغلق بها منواليات الحكيم/ السرد، ومتواليات المماويل، يكتب بصوت الشيخ الغفور، (وفي أذني باقيا بحة الشيخ غفور الحزينة

أنا مجفاك كويتيني

أولفي مريم

كيف الحال يا الباهية

كيف الحال ؟...) ² . فالروائي عندما ينهي نصه بالمماويل الشعبية، فإنه يروم انفتاح النص في هذه اللازمة، أكثر من غلق النص، لأنه يحيل إلى الآخر وصوته الفاعل، إنه ينطق من الذات نحو الآخر، ولا يتكور على صوته فحسب. ففي هذا الاستجلاب الحوارى التعددي، تنفتح الرؤى وتتقاطع في انصهار المحكي.

إنها هشاشة الصوغ الأسلوبى المرن، القابل للتمرس والتشظي لتعميق الأصوات، لذلك قال باختين (إن هذه العلامات خاصة، ومميزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها من نمط منطقي أو لغوي أو آلي) ³، فهذا تأكيد على إيقاع المحكي بهذه الحوارية، خاصة إذا وردت في نهاية الجملة للرواية، إذ تعد علامة على وجود صوت/ فاعل (يفتح الرواية إلى ميتارواية) ⁴، أي يحيلها إلى الشكل اللانهائي من القول.

كما نلاحظ أن الرواية الواسينية ضمن هذه المرجعيات، تضخ الرؤية، وتحيلها إلى نبض حي متوهج، لأنها مزق من مدومنة شعبية ضافية بالحيوية والحياة والحراك. إنها دينامية ثانية فوق ووفق الأنساق السردية، فعندما يقول الروائي بصوت عبد الرحمن المجذوب:

(يا البحر يا الهبيل

داويني بملحك نبرا..

يا البحر يا الحنين

¹ _ واسيني الأعرج، سيدو المقام – مراثيات اليوم الحزين، ص 204.

² _ المرجع نفسه، ص 284.

³ _ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 203.

⁴ _ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 62.

غرقين بين الموجه والموجه

حببت نرقد..

داويني نبرا

يا البحر يا لهبيل..¹، فإنه يصد رؤية الرواية بصوت المرجع. والروائي غالبا ما ينهي نصوصه بهذه التوشیحات، كعلامات سيميائية/ شعرية تعمل على تقطيع القول، أو استمراريته.

إن المحكي يعجن المسموع في المكتوب، وبهذا ينقل ويدون الكلام، الذي هو صوت الهامش الذي يطاول الذاكرة والزمن. وهذه هي البؤرة الدلالية لهذه الفضاءات. كما تمثل صوت الذاكرة الثابت، الذي يصارع الحقيقة والتاريخ والواقع. وإذ يرهنها/ يتمثلها/ يتعالق بها المحكي الروائي في تعدد، فإنه ستنطق الزوال والعدم، ويقاومه، فتنضاعف المرجعيات وتتعدد. كما يتضاعف التأويل الدلالي والجمالي، حيث يصل المحكي الروائي إلى (شكل ممثليء بالمعنى)². وهذه المنواليات في هشاشتها الحرة والطيقة، تتقوى في لحمة الخطاب الروائي، الذي يستسلفها كصوت/ ذاكرة يقولها، ويقول صوته في أن.

3_ التهجين اللغوي Hybridisation:

وهو مزج لغتين منفصلتين في نص واحد، بنية وقصد. ويعرفه باختين بكونه (مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين منفصلين، و لا بد أن يكون قصديا)³. نفهم من هذا، أن وظيفة التهجين هي التوليد والإخصاب. ويتعلق بالشق الثاني من النظرية الحوارية، أي بفلسفة اللغة. وهو شكل يندرج ضمن التغيرات اللسانية، وسأخذ دور التعدد الصوتي، في درو التوليف. والبوليفينية تتصل بالأصوات والشخصيات العامة، والحوار الداخلي.

أما التهجين اللغوي فينصب أساسا على اللغة كمعطى لسانی يولد معمار الرواية، أي يتوالد ضمنها تفجيراً واحتكاكا. وهو يمس السرد الروائي ويزحزحه عن النمذجة اللغوية الفصيحة، إذ يركز على المزج بين اللغة العامية والفصيحة. فهي شكل الحوارية الداخلي، الأكثر تسترا واختفاء، واحتواء لتراكمات اللغة وألسنتها ولهجاتها.

¹ _ واسيني الاعرج، فاجعة الللية السابعة بعد الألف – رمل المائة، ص 192.

² _ رولان بارث، التحليل النصي، ص 56.

³ _ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 24.

فالتهجين (تعمير للأسلوب الحر غير المباشر)¹، أي يشوش فضاء النص من حيث التزامه لغة اجتماعية واحدة.

ويتدرج هذا التشويش إلى الأسلوب، إذ يتلون المحكي ببصمة أسلوبية خاصة. وهو ما نلفيه عند واسيني الأعرج، من حيث تميزه بهذه البصمة الأسلوبية في أغلب أعماله الروائية، التي تمتح من الموروث الواسع والمختلف. فاللغة هنا، في الرواية لغتان، على الرغم من كونها تتمظهر في لغة واحدة، غير أنها تتضمن صوتاً آخر، ولهجة أخرى، لذلك قال باختين (ينسب التهجين إلى متكلم واحد، لكن المتكلم يتضمن تلفظين ممتزجين)²، أي تندغم اللهجات واللغات الأخرى في لغة الرواية الأساسية، ونقصد اللغة الفصيحة.

لذلك يمزج واسيني الأعرج بين الفصحى والعلمى وحتى اللغات الأجنبية، الفرنسية خصوصاً، في نص روائي واحد. وهو في هذا التهجين يسير على خطى الرواية العالمية الريادية التي هجنت اللغات بوعي ومعرفة، إذ تلاقحت في هذه الأعمال عديد اللهجات واللغات، بدءاً بسيرفانتيس ورايلي ودوستوفسكي وماركيز وجويس ... على سبيل الحصر لا التمثيل. وهو ما انخرطت فيها كذلك الرواية العربية والجزائرية، مثل حيدر حيدر يوسف إدريس وعلي الدعواجي والطاهر وطار ورشيد لوجدره..

من هنا نلفي أن واسيني الأعرج ينهج نهج الرواية العالمية في إحدى تصوراتها، والروائي لم يبدع هذه التقنية/ التهجين، ويزاولها رائداً ومأسلاً، وإنما تطرست بها أعماله تأثراً من جهة، ووعياً بأهمية اللغة غير المركزية/ الرسمية في إضافتها الطابع الشعبي والواقعي من جهة أخرى.

إن التهجين اللغوي يحيل إلى الإيهام بواقعية الرواية فناً، إذ تمتح الرواية الواسينية من قاموس حي وواقعي، يتميز بالحرارة الحية، وهو المعجم الشعبي بلهجاته المتغايرة. وإذ تدمج اللغة الدارجة في المحكي، فإنها تفرغ من دلالتها النمطية العادية، لأنها ستتلون بوضاءة اللغة الشعرية، الطافحة بها الرواية لغة وإيقاعاً. ومن ثمة فإن التهجين يحي اللغة الدارجة، ويجعلها هشة ومرنة، أي أكثر سلاسة وحلاكا.

¹ _تودوروف، المبدأ الحوارى، ص 142.

² _مخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 18.

كما يغير وعيها المباشر إلى كونها وعاء يحمل خطاباً متنوعاً المشارب، فتنداح الكلمة من قاموسها الرتيب إلى محكي يضخها بدلالات وإيحاءات جديدة، وتفجيرات تمس بنيتها نحتاً واشتقاقاً. نفهم من هذا، أن التهجين يحافظ على حياة اللغة الدارجة، التي يمكن أن تزول لولا احتواء الرواية لها، فالرواية لا تحيي الفن والمعاني فحسب، بل تنمي كل وسائل التعبير والتواصل.

وإذ يرهن الروائي هذا المعجم بكل توهجاته وتوحهاته، فإنه يمثل (إصراراً على هدم المسافة القائمة بين لغة الكلام واللغة الفصحى)¹ كما يقول محمد برادة، ومن خلال هذا الهدم تتوطن الكلمة في سياق جديد. إنه تحاور داخلي عميق كذلك، بين لغة الذات ولغة الآخر، إذا اعتبرنا أن المحكي في صوته باللغة الفصيحة هي لغته، وفي إحالتها إلى الشخصيات الشعبية هي صوت دخيل عليه.

من هنا يأخذ التهجين بعداً فكرياً، أعمق من الظاهر المتجلي على سطوح المتن/ السرد الروائي، هو بعد الهوية والأنا والمرجع، والسياق عامة، لذلك كان الوعي باللغة كمعطى قائم، وله كينونته وفلسفته العميقة والبارزة. لأن اللغة هي الفكر، وهي الفن كذلك، أي هي صورة الفكر والفن، كما أن الفكر/ الفن هو صورة للغة في تبدلاتها الخارجية، عبر جدلية التهجين الحوارية.

وإذ نحاول الوقوف على الوحدات العامة التي أدرجها واسيني الأعرج في رواياته، فإننا سنقسم كل رواية إلى ثلاثة أجزاء، فنجد أن اللغة العامة تحتل لوحدها قرابة خمس اللغة المكتوبة بها الرواية. أي أن الرواية تهجن اللغات الخارجة عن المعجم الفصيح، أي تمزج الدارجة والفصيحة لتضفي لغة النص، لذلك كتب الروائي في تصدير " نوار اللوز " عن روايته بكونها (ستكون لغتها متعبة)².

ويتشكل التهجين اللغوي في الرواية الواسينية عبر مستويين: إما بتثبيت الوحدة العامة كما هي في، متقطعة داخل الحوار غالباً، وإما في الصوغ السردية الذي يتلون بأسلوبية اللهجة العمية. ففي الشكل الأول نجد كلمات (الزوفري، خزرتها، الغول، الزربية، التبن، العود، المكحلة، الزينة، الحنّانة..) وغيرها كثير في " نوار اللوز ". وفي الشكل الثاني ينمط الروائي الأسلوب بالتهجين مثل (يا لطيف؟ مازال تلبس لحمر) الرواية ص 17. وقوله (يا الله يا لزرق اعط رجلك للريح) الرواية ص 34.

¹ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 36.

² واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص 07.

ونجد هذا النمط كذلك في " سيدة المقام " يكتب الناص (خلط يا النمس خلط هذي أيماتك التخلاط)¹، ويكتب كذلك صمن الحوار المنولوجي (واش مريم بابورات الملح غرقت) الرواية ص 76. ويكتب في الحوار الخارجي المباشر (ماتخفيش عليها على ربي) الرواية ص 164. ويتراوح هذا التهجين في روايات أخرى بالطريقة نفسها التي ورد فيها في الأعمال الأولى، كأن الروائي يعي هذه التقنية منذ براكيره الروائية، ويرقش بها الرواية وفق تصور ووعي.

فجده يكتب في روايته الريادية التاريخية " رمل الماية " (إيه يا سيدي اللي جاب لي الخير الله يحفظك)²، كما يكت في حوار آخر (أش جاب ربه لبلاد الخراب هذي خليه ..) الرواية ص 200. وهكذا تتكوم الكلمات المتلاحقة والمتحاور في بنية السرد الروائي، بين الفصيحة والعامية. فالتهجين وفق هذه الصورة هو حرارة الواقع، وحرارة المرجع في أن. وهو وهج القاموس الشعبي في توهج المحكي. وهو في عمق كل ذلك إثبات الهوية.

وعبر هذه الحوارية يتمرجع المحكي الروائي مع الموروث الشعبي، إنطلاقاً من ذاته، أي صوته نحو صوت الآخر/ المرجع، في تعالق/ تحاور يبتغي تمركز الرواية في سياقها الثقافي، الهوية والذاكرة والمقاومة والانفلات والتحرر، والتفاعل والدينامية والتطريس الجمالي والرؤيوي. أي أن القاموس العامي تجاوز ركونه وثباته، إلى الحياة والحيوية في سياق التلونات الروائية، عبر علاقات تناصية فاعلة، وموسعة للوعي الحداثي الانفتاحي للقول الروائي، الذي إن أراد أن يتمثل الموروث الشعبي في ترهينات سردية تخيلية، فإنه يبقى على المرجع وعلى صوته في أن.

¹ _ واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 124.

² _ واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ص 192.

الفصل الثالث:

المرجعيات التراثية العربية والتاريخية في المنجز الروائي

" الأعمال الكلاسيكية/ التراثية الكبرى، لو أنها

كانت تدرك من أين يبتدئ انطلاقها،

وإلى أين يصل، لما عدت مغامرة أدبية "

جيرار جنيت

الفصل الثالث: المرجعيات التراثية العربية والتاريخية في المنجز الروائي

بسط تمهيدي:

لقد اتضح لنا في الفصل السابق، أن الرواية الواسينية تنحو منحى القول الحداثي في الكتابة الحداثية، من خلال تعالق المحكي مع أطر تمتد إلى الجذور والأصول، أي إلى الهوية والذاكرة. وتمثلت هذه الأرضيات في حقول الكتابة الشعبية بختلف تلوناتها، والرواية الواسينية إذ تتعاطى هذه المدونة في حوار داخلي وخارجي، فذلك ليقينها أن تلك المدونة عامرة بوسائل تعبيرية خلاقة، تسهم في إنتاج دلالة الخطاب وجمالياته.

لذلك تمثلت الموروث، لتجلو إضاءته التي تخترق التدوين والزمن والذات، وتتوطن في المحكي الروائي تخيلاً وحقيقة، أي تنداح شعرية المحكي بحيوية وحقيقة الموروث، ذلك أن القول الشعبي كما يقول بوطاجين (هو عين الحقيقة وأداة نقلها، صافية دون تدخل النفايات السردية)¹، أي أن ترافد المحكي بأكثر من مرجع إحياء على حوية هذه المرجعيات من جهة، ومرونة الجنس الروائي من جهة ثانية.

لذلك لم تكتف الرواية الواسينية بتوسل خطاب الهامش فقط، وإنما تمثلت كذلك الرهانات السردية الفصيحة والجدية، الواسعة والمتألأة في بطون كتب التراث العربي، كمنواليات ومرجعيات كثيفة جمالياً، وكننتاج تجارب غائرة في السياق/ التاريخ. من هنا تزاوج الرواية بين الهامشي والرسمي، لإنتاج خطاب بسمك دلالي، خطاب يتبطن طبقات من المعرفة والإحالات، أي محكي روائي يروم تموضع الكتابة الروائية في أصولها المحلية والسياقية الثقافية.

تأسيساً على هذا، نبتغي في هذا الفصل الانتقال في مقارنة المرجعيات الثانية، خلفيات المحكي الروائي الواسيني، وهو التحاور/ التعالق مع التقاليد السردية العربية العديدة، ومن ثمة تتلون الرواية بتنويعات أخرى، لا نقول إنها أكثر تأصيلاً

¹ _ السعيد بوطاجين، الرواية غداً، صمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 47.

وهوية، وإنما نقول إنها أكثر من ضرورة جمالية، لأن تمثلها يندرج ضمن إطار التوقع في السياق القومي، في الثقافة العربية، أي يندرج ضمن (الكتابة ما بعد الحداثية، بوعياها ضد الأمبريالية والعولمة وأشكال التعبير)¹ كما يرى إدوارد سعيد.

ضمن هذا الإهاب الجديد، تلبس الرواية أشكالاً أخرى، تنزى بها لا على صعيد الشكل فحسب، وإنما تخرق هذه الأشكال بنيوية السرد وفضاءاته، أي تندمج في البنية العميقة للصوغ الأسلوبي للرواية، وتعيد بناء أنساقها وفقاً للدلالات الجمالية والرؤيوية لهذه الأشكال التراثية.

وضمن هذه الممارسات، نستعير كما في الفصل الثاني مناهج عديدة، وآليات إجرائية مختلفة، تنصب أساساً في مقولات التعالي النصي، الحوارية، والتأويل والسميائيات الشعرية، فضلاً عن أدوات القراءة والأسلوبية. وكلها تنطلق مما هو إجرائي، لتصل إلى ما هو تأويلي وجمالي. ومن ثمة لا يمكن أن نتقيد كلية بأطر النظرية، إنما نمط المنهج على حسب طبيعة النص، وحسب استراتيجية التفكيك القارئ لهذه العلاقات المتواشج، وبالتالي (يظل عطاء النص مرهون بقدرة الدارس على القراءة)² كما يكتب مرتاض.

من هنا ننأى عن القراءة الشكلية الوصفة، إلى القراءة العميقة، التي تخلي المنهج/ النظرية في حراك مستمر، والمحكي أكثر حركية وسيروية. وهي الانفتاحية التي يستميز بها المنجز الروائي الواسيني، ضمن آليات التجريب الواسعة، فروايات واسيني الأعرج تشغل على (التوالد السرد)³، من حيث تمثلها لممكنات قصصية، لتثوير أساليبها السردية. ويتعلق الأمر بسحر القص/ الحكي العربي والتاريخي، وحضوره في أعمال الروائي العديدة، بكثافة ملفتة. فنجد من أهم الأعمال مثلاً " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل المائة " و " كتاب الأمير " و " البيت الأندلسي " و " طوق الياسمين " غيرها. وكلها تشترك في الصوغ الأسلوبي الذي يرهن الموروث.

ولكن قبل الولوج في عوالم هذه الترحلات السردية، يتعين علينا وضع المحكي في سياق محكياته، أي البحث في الجذور والأسباب التي خلت من الرواية تهندس

¹ _ إدوارد سعيد، العالم والنص والكاتب، ص 66.

² _ عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 39.

³ _ بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحادثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 147.

الرواية وقف هذا التصميم، فالخطاب الروائي لا ينتج في فضاء شاغر، وكذلك هو المرجع.

المبحث الأول: السرد العربي كمرجعية تراثية:

يبدع الخطاب الروائي في إمكانات تتصل بتصوراته للنص كمؤشر سردي، متشعب الدلالة وفق مستويات جمالية أكيدة. وينتج المرجع في سياقات محدودة، ترتكز إلى تكريس النموذج، أي وضعه في أقصى حدود التعبير. وبين جدلية السياق المحدود والخطاب المفتوح تتحرك شعرية المحكي، في تمثلات دقيقة للموروث السردى العربي سعياً نحو إرساء الحوار.

1_1_ المحكي الروائي وأركيولوجيا المرجع:

يكتب عبد الحميد بورايو (يحيل كل خطاب إلى خطاب قيل قبله)¹. ظاهرياً، نفهم أن هذه العبارة تعني ضرورة التناص والحوارية للخطاب، كبنية/ طبقة تستوعب السرد *naration* و الحكي *récit*، في حالة اصطناع قول الكتابة الروائية. غير أنه يتدرج إلى محكي عندما يتبدل السرد إلى تسريد، والحكي إلى محكي، ومن ثمة يخرج عن التلفظ *enmiation*، ويغدو العالم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث². لكنه يتحول كذلك داخل انفتاح شبكته النصية تقاطعاً مع أشكال نصية مترسخة ووافدة، أي تمثل صيغاً تراثية، ليصبح (محكي المحكيات)³. وهو المعنى العميق لتداخل الخطابات على مستوى إبداع النص.

لكن على مستوى إنتاج المحكي، تتصل الإنتاجية بسياق الكتابة العامة، التي يظهر فيها المرجع. من ثمة يتواتر المرجع – كخطاب أول – في محدودية السياق، بينما يحاول المحكي – كخطاب ثان – أن يتدرج معه ومع السياق في آن. أي أن (الأركيولوجية)⁴ الأدبية تحاول تقصي المحددات العميقة للخطاب والتي جعلت المحكي الروائي ممكناً إنتاجه في سياق المرجع بأبعاده الثقافية.

انطلاقاً من هذه الجدلية، تشخص الرواية الواسينية القول السردى العربى بكل تلوناته، الحكائية والمعرفية والقصصية والأسطورية، تأويلاً/ قراءة وتمثلاً. ومن ثمة لا يمكن أن ندرس المحكى الروائى بصرف النظر عن الأنساق التى تخلق/ تحرك فيها المرجع، أى سياق خصوبة المرجع وتوجهه. فالعلاقة الجدلية بين

¹ عبد الحميد بورايو، زهور الأزمنة المتوحشة والخطابات المرجعية، ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 27.

² السعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، ص 34.

³ الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائى المغاربي الجديد، ص 187.

⁴ يستعمل عبد الحميد بورايو هذا المصطلح نقلاً من مصطلحات العلوم الأثرية، للدلالة على تموضع الثقافة في سياق معين.

ينظر: عبد الحميد بورايو، الأنا والآخر، العبور ما بين عالمين في رواية إغفاءات حواء، مجلة بحوث سيميائية، ص 20.

المحكي والسياق الذي أنتج في إطاره تدخل في مدى فاعلية السياق في هذه الإنتاجية الروائية، ومن ثمة يصبح للسياق سلطة فاعلة في عملية الإبداع والمتخيل السردى *l'imaginaire naratif*. وهذه المسارات التواصلية هي ما يسمى بالتمرجع أو التعالق النصي، وأكثر عمقا التحاور والمساءلة.

إن قيمة المحكي الذي يتمثل التراث السردى هي إجلاء ومناهضة قيم المرجعيات في إحدى أبعادها العميقة، دلاليا وجماليا. أي أن أركيولوجيا المحكي تحاور الموروث وتتكا عليه في آن، بحثا عن شعرية الثقافة إن صح هذا التعبير. لأن المحي وفق هذا التصور لا ينطلق من تخیيلات سردية وشعرية فحسب، وإنما تتراقد الأبعاد الجمالية والفكرية بكل خلفياتها المناهضة والمماثلة في تمفصل نسيجه. ولا تمثل الذاكرة مجرد إضاءة محلية، وإنما تصبح كمستوى خلاق للإبداع.

من هنا تتدرج الرواية الواسينية – وهي تتحرك في سياق الموروث السردى – من القول الأدبي إلى الكتابة الثقافية موازاة مع حركية المنجزات النقدية. ولا شك أن إدوارد سعيد وعبد الوهاب المسيرى يعدان من رواد هذا الطرح الأدبي/ الثقافي، من حيث تفعيل الطاقة الثقافية في القول الأدبي. تأخذ الرواية الواسينية بهذا التأويل في محاولة تجديد الكتابة الروائية العربية الباحثة عن نسق هويتها.

1_2_ هوية المرجع وتحولات الأنساق السردية:

تتخلق الرواية الواسينية ضمن تنويعات سردية تراثية تتميز بالاختلاف في الشكل والمحتوى، فاتحة كتابة تتجاوز الظرفية، من حيث الأنماط الكثيفة التي تتمظهر في المحكي الروائي. وتشمل هذه المنواليات كل من الرسائل والفن القصصي والكتابة التاريخية والتجليات الصوفية وغيرها. ونحن نعلم أن هذه الوسائل التعبيرية التراثية لم تلق العناية والاهتمام والاستنطاق المعرفي والجمالي إلا متأخرا، إذا ما قورنت بالمدونة الشعرية العربية.

وتلك المنواليات درست في بداياتها بشكل عام، أي درست كلية من غير تمييز وتمحيص وإبراز للفروق الفنية/ الأسلوبية، يكتب صلاح فضل (وسرديات القص العديدة وضعت كلها في مجال النثر، دون أية محاولة لاستيضاح المعالم المائزة لها)¹. إذ لا نكاد نجد دراسة عميقة لها حتى أواخر القرن السادس للهجرة، غير ما نجده من أبعاد الدراسات الدينية التي ميزت بين بلاغة النص القرآني والتوهج السردى، فلا يوجد أي من هذا التعدد النوعي في كتب البلاغة والنقد، والتي تتعامل

¹ _ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 104.

مع مفاهيم مجردة تتصل بموضوعات الفرد، دون محاولة الربط بين أشكال التعبير وطبيعة التحولات.

من هذا الأساس، وبارتباط السرد بالمنطق العقلي وبالبعد الديني، ظل هذا السرد بعيداً عن التمهيص الجمالي، فضلاً عن صعوبة تجميعه، من حيث بداياته الشفوية والإسنادية. ومن ثمة ظهر هذا العجز البارز في التعامل مع السرود العربية، وبالتالي صعوبة وضع تأريخات دقيقة لهذه المرويات السردية - وهي مرويات في أصلها لأن السرد العربي ينتمي إلى السرود الشفوية، التي نشأت في ظل سيادة مطلقة للمشافهة. ولم يقدّر التدوين - الذي عرف في وقت لاحق بعد ظهور التنويعات السردية - إلا بتثبيت صورته بلغة المروي.

الأمر الذي يؤكد حقيقة تاريخية مهمة، هي أن هذه المدونات السردية لا تمثل سوى المرحلة الأخيرة التي كان عليها المروي قبل تدوينه¹. ولا أدل على ذلك من كتاب السرد الخالد " ألف ليلة وليلة " التي دامت عملية تدوينها أكثر من سبعة قرون. وثمة عامل آخر كان وراء تأخر التدوين هو الوضع الفكري والحضاري للعرب في بدايات تشكل الوعي الديني، حيث يتميز السرد بالصبغة العقلية التي تتطلب تبين الرؤية من خلال المنطق وتحليل الظواهر وتجزأة الخطابات، وكل ما يتخفف من الشاعرية وينصب في التجلي والتبيين، يبذل التجريد الذي تطاله الصورة الإستعارية، وكل ما يطارد الحقيقة عن طريق الكتابة التحليلية.

من هنا تجتمع هذه العوامل: الشفوية والارتباط بالنص القرآني وآفاقه الجديدة للكتابة السردية - لأن (القرآن فتح السرد على التدوين والتأمل وأخضعه إلى المسحة التراجيدية والرؤية العميقة الإيحائية)²، وكل ما يتصل بالإرباك العقلي والترميز التخيلي، ومزاجة الخطاب العقلي والشعري - وكذا منطق السرد، تجتمع في تهميش الكتابة السردية. فضلاً عن التصور الذي كان يرى أن السرد هو خطاب العامة، من خلال ترقيشه للحكايات والأساطير والنوادر.

غير أن كل هذه الأشكال ما لبثت أن أصبحت مركز وبؤرة الإبداع السردية العربي لاحقاً. مع التطور والتلاقح الثقافي، أي مع مرحلة متأخرة من مراحل الوعي. وضمن هذا التبلور السردية، كان من الطبيعي أن يمثل نمط الحكاية البنية الجذرية التي يقوم عليها السرد ، لأن خطاب الحكاية هو الصورة الطفولية للسرد العربي. وهو الشكل الأكثر اختراقاً ورصداً لمظاهر التحول الاجتماعي، من خلال

¹ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 24.

² أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 56.

المزج بين الحادثة الواقعية ورفعها إلى مستوى التخيل، وهي قبل هذا (خصوصية الإبداع الإنساني وضرورة الأدب)¹ كما يقول جينيت.

والحكاية هي مركز ثقل السرد العربي، من خلالها تمفصلت تنويعات أخرى، نزعنا نحو التفلسف والتصوف والتسلية كذلك. كصورة أو خطاب مضاد للفحولة الشعرية الرصينة. إذ كانت الحكاية لسان الهامش، تجري على ألسن السوق والمتفكّهين، كما خضعت لمنطق الوصف الدقيق والعجائبي مع الجاحظ. وأخرجت السرد من الشفوية إلى تنويع احتياجات العقل والخيال الروحي مع التوحيدي والنفري وأغلب المتصوفة الذين روضوا القول السردى. كما تزيت بشفرات جمالية ودلالية مع ابن المقفع و " ألف ليلة و ليلة " وغيرها من المنوالات.

إنها صورة الإنسان العربي في كتابة تتميز بالحيوية والتشخيص. وهي خطاب فاضح دون التحايل بالاختفاء وراء الرموز والنصوص المفتوحة والاستعارات، أي قول حاد وضروري لأنه (بإمكانه أن تختزل الكتابة في عدة أنماط وهذه إحدى خصائصها)². لذلك شمل الحكي أطراف الأخبار والحكم والقيم، وكلها مسوغات جمالية جعلت من الحكاية أن تستأثر بأهم المصادر التراثية العربية. لذلك يمكن القول، إن الحكاية تبلورت قبل القول الشعري العربي، كما يذهب عبد الله إبراهيم³. وكما يؤكد قبله بكثير ابن رشيق القيرواني/ المسيلي في " العمدة " في أن العرب تكلمت بالمنثور أكثر من المنظوم، إلا أن أكثره ضاع، وأن للنثر أسبقية على الشعر⁴.

والحكاية، هي انفلات تعبيرى يجمع بين رغبة الإنسان في التحرر العقلي، والتعليق على هذا التحرر حكياً. أي حاجة التنقيب في الذات ومعرفتها، بأقل أو أكثر التوصيفات الأسلوبية. ومن خلالها يدفع القول إلى التخيل لفك الالتباس عن الحقيقة، ومن هذه الحرية الانفتاحية في الشكل، والضرورة المنطقية في المعنى، يتحقق الإمتاع في الأدب. ولا شك أن لسان شهرزاد في " ألف ليلة و ليلة " ينطلق لإجلاء صورة الحكي كصورة للحياة، لذلك طفق الكتاب بالعجائب والغرائب ومكونات النساء وتصورات المنطق والعلم وغيرها من الموضوعات، كما تواترت

¹ جبرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج، ترجمة محمد معنصم وعبد الجليل الأزدي، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط2، 1997، ص 250.

² السعيد بوطاجين، النواذر النادرة، الأثر، ص 11.

³ عبد الله إبراهيم، أسبقية النثر في الأدب العربي القديم، مجلة العربي، الكويت، عدد 673/ ديسمبر 2013، ص 28.

⁴ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، لبنان، ط 5، 1981، ص 20.

في أنساقها الحكائية الإرتباك والتماثل والتكرار والاستدارة والتشظي اللغوي والأسلوبي والشبق التعبيري الحامل لشبقية الإنسان في جدلية الجسد والروح.

وحكايات الكتاب، المروية ليلاً، كأنها وفق أنماطها التعبيرية تتحرك في الوعي واللاوعي، أي هي حكاية سحر القص. وعندما يأخذ الباحث عبد الكريم الخطيبي مبدأ (أحك حكاية وإلا قتلتك)¹، كركيزة جوهرية في سلسلة " ألف ليلة وليلة " فإن هذا يقرن الحكاية بالحياة. لذلك فالكتاب شمل أغلب مظاهر الحياة بكل تلوناتها، من خلال مبدأ الحكي الذي يمثل فتنة مطلقة، والذي يمثل حافظ الكتابة و(محور اللذة السردية)². وغني عن القول، التحدث عن الأهمية الكبيرة والإغراء الطاعي الذي مارسه الليالي في الذائقة العالمية، أي في الأدب العالمي دون استثناء تقريباً.

إن " ألف ليلة وليلة " (طرس لخيال دون أصل، وبدون أي حقيقة نهائية.. طرس مسحته وكتبته الحكاية)³. وضمن هذا الطرح، تقع الحكاية في الأهمية الأولى من حيث القيمة الفكرية والترميزية، من خلال السرد المرتبطة بالتخييل الأدبي الصرف، وفي اتجاه مواز، من حيث التعالي الجمالي التكتيفي. أي يمكنها إغناء الكتابة الصوفية بطابعها الاستشراقي والفيضي، هذه الكتابات التي تغرف من مناهل اللغة العذراء والرؤى الكشفية، والشطح التخيلي، في محاولة القبض على الحقيقة الغائبة أبداً. فكتابات المتصوفة، كأنها تتخلق في قالب سردي، تتلامح في تشكيلاته الأسلوبية واللغوية ميزات الحكاية، في شكل شفرات أدبية متنوعة (تتأخم فيض القلب كعين للمطلق أو الغناء في المطلق)⁴ كما يقول المتصوفة.

فالحكاية وفق هذا الطرح، لم تبرح الرشحات السردية العربية، أي ملفوظ ما قبل الكلام، وخيال ما بعد الأدب. أول القص وآخر السرد. لهذه الاعتبارات جعلتها الرواية العالمية والعربية والجزائرية مدار القول الروائي. أما الرواية الواسينية فقد اتكأت عليها كمجور مركزي، وكأحدى أقانيم المحكي الروائي، في محاولة التوشح بإهابها التحرري من جهة، ومساءلتها كمرجعية تراثية من جهة أخرى.

¹ _ عبد الكريم الخطيبي، عن ألف ليلة وليلة الثالثة، ضمن مجموعة مؤلفين، الرواية العربية واقع وآفاق، ص 109.

² _ المرجع نفسه، ص 109.

³ _ المرجع نفسه، ص 127.

⁴ _ أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 47.

1_2_1_ استراتيجية التفاعل النصي في " رمل الماية " :

استنادا إلى العلاقة الجدلية التناوبية بين الخطاب الروائي وأركيولوجيا المرجع، وكذا شعرية الحكاية من جهة أخرى، نحاول تفكيك التجربة الروائية الثانية من حيث الريادة لواسيني الأعرج، ونقصد " رمل الماية " وهي من الأعمال التي جعلته في مصاف الروائيين العرب الكبار¹. من خلال حادثة التجريب الروائي، ليس لارتواء المحكي بزخم الموروث فحسب، وإنما بتحطيمه للتقاليد السردية العربية، ووضعها في محك التساؤل والحوار.

ومن خلال استراتيجية التفاعل النصي الذي يحرك التعالي النصي، نقف عند الأبعاد الجمالية والرؤيوية الجديدة، المتحولة والعارضة، وعند رهانات المغامرة الروائية. وإذ نتوسل التفاعل لأنه ديناميكية العلاقات عبر النصية، الفاتح للمحكي على أعمق هواجسه التراثية والتجريبية. غير أننا نبدأ هذه المرة بتفكيك خطاب العتبات، عند قراءة النص، وهي قراءة تنازلية نحدد خلالها فاعلية العتبة كخاصية أولى في فتح مغالق المحكي، أي مضاعفة كثافة التبئير.

٥ عتبات المحكي الروائي:

أولا وظاهرا تنفتح رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية " بعنوانين يشكلان تتابعا تجريبيا في مسار أعمال الروائي، المهوس بالعنونة الإزدواجية. مما يجلي المفارقة الأولى من خلال التناظر، أي أن العنوان يحيل النص والقارئ مباشرة إلى أن العمل يتكأ على الموروث السردى العربى. وأكثر من ذلك فهو يشي كأنه يتعالق شعريا مع كتاب " ألف ليلة وليلة "، فهو مناص/ نص (من خلال هذه الوظائف التي تغدو أحسن آلية للقراءة التنازلية)² التي تعتمد على معطى مؤشرات المناس فقط، كبؤرة دلالية وجمالية، يمكنها تكثيف الهواجس التي يخالطها النص/ المتن، وأوى هذه الوظائف:

أ_ الوظيفة التعينية Fonction dedésignation³:

وهي التي تعين النص أو العمل الإبداعى، وتدخل القارئ في التجنيس الأدبي. وهي وظيفة حتمية، وتكاد تكون خارجية، فعلاقة العنوان بالوظيفة التعينية كعلاقة ألف الف التعريف للإسم، وهو ما سيمى بالمرجعية الإسمية، التي تتبع على الدوام

¹ _ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص 52.

² _ G. Genette, Seuils, p 76 .

³ _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 35.

خطاطة ثابتة. إذ المرجع يعمل على نص المرجعي، بينما يقوم التلميح بتميع المناص. وعندما يتغير العنوان تتغير ملامح النص/ المتن، لأن العنوان يقول النص غالباً¹. أو في معظم الأحيان.

ومن ثمة، من خلال هذه الوظيفة، يضع عنوان " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل المائة " العمل في موضوعة تعيينية، من خلال مؤشرات رابطة، وهذا التوضع تعييني هو محاورة المحكي لـ " ألف ليلة وليلة " ومعارضته. فبفضل الإطار الخارجي للمناص اللغوي ينساق القراء إلى أجواء وشواغل السرد العربي التراثي، ويدرك سلفاً أن العمل امتداد لتلك الشواغل. غير أن التخيل التكتيفي ينزاح عندما نلج عوالم المحكي الروائي.

ويظل هذا المناص بشقيه، يعمل على جعل العنوان دلالة كلية، تنطوي على أبعاد عميقة وشاملة، من خلال وحداته اللغوية والإستعارية، التي تختصر التفاصيل وتجمع الشتات. ويمثل هذا التناص بداية لبداية أخرى تناصاً، هو بداية محكي روائي حدائي جديد، لبداية كتاب تراثي " ألف ليلة وليلة " غير محدود.

ب_ الوظيفة اللغوية Métalinguistique :

وهي الوظيفة العاكسة كلياً للنص، أي المسؤولة عن التبعيات المؤولة للمحكي، أي الوظيفة التي يقول من خلالها العنوان شيئاً عن النص. فالموتيفات الموجودة في العنوان هي نفسها المنثورة في جسد النص/ المتن، لذلك تسمى أيضاً بالوظيفة التلفظية، والتي عدها جينيت مجازاً مرسلًا وجزءاً أساسياً من النص². لذلك يختار الكاتب ملمحاً ويدرجة على نحو مطابق متواتر لغوي ودلالي، وبهذا يغدو العنوان نصاً وصفيًا بلغة واصفة، تستند إلى لغة سابقة.

وتأخذ هذه الصيغة الواصفة ميزة تفسيرية، (إذ يغدو العنوان نوعاً من الشرح)³ فهل يشرح عنوان المحكي الروائي وصفاً لغوياً للنص؟ إذا حاولنا المزج بين الوظائف والمستويات، فإننا نلفي المناص مكون من مقطعين: رئيسي وفرعي، والعنوان الرئيسي مكون من وحدات طويلة ومديدة، إذ يشمل المتن وحدات لغوية تعمل مؤشرات على طبيعة الكتابة السردية في الرواية، أي الإنبناء على الجمل الطويلة والإستدارية.

¹ _ جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، مخطوطة، ص 05.

² _ G. Genette, Seuils, p 51.

³ _ مشري بن خليفة، دلالة العنوان في ديوان " أشهد أنني رأيت "، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، عدد 12 / 2003، ص 202.

وفي هذا التركيب اللغوي، استلهم وتناسخ خارجي، ضمن التعالق الكلي للمحكي مع نمط الكتابة التراثية السردية، التي اصطبغت بها الحكايات والطرائف والأخبار. ومن ثمة، يمكن القول إن العنوان الرئيسي يربط المحكي بالسرد العربي كنافذة خارجية/ تعالق خارجي، من جهة، وتعالق داخلي مع المرجع في لحمة النص من جهة أخرى. أي يضاعف من شدة البؤرة الدلالية والجمالية، إذ تستند الجمالية إلى تناسخ المناص مع المرجع العام/ السرد العربي، وتستند الدلالية إلى تضفير المناص بالنص داخليا.

وإذ نقرأ جملة العنوان كبنية كلية، نجدها تسهم في توضيح الاكتمال التعالقي للنص. كما تحيل إلى طبيعة البنى السردية للمحكي، أي إلى المعمار الروائي، من حيث الانفلات والارتداد والشساعة الرؤيوية، المحملة في لا يقينية الجمل، العائدة إلى الوراثة ترمجعا، والموغلة في النص شرحا وتفسيرا. كما أن المناص وفق هذه الجملة يكسر الرتبة اللغوية العادية التقليدية، من حيث السرد الذاهب وراء التفاصيل.

وهي مغايرة تخيلية إذ لا حدود لمنطق يحدها، ولا جدار اللغة يسعها، إنها معارضة للسرد المناوي، يقول واسيني الأعرج في هذا الصدد (كنت أتساءل لماذا تخلى العرب عن هذه الطريقة في سرد القصص ليتبنوا طرقا أخرى لا تمثل ثقافتهم، فالرواية الغربية تتميز بهيكله عقلانية، فالجملة تبدأ بحرف البداية وتنتهي بنقطة، على خلاف السرد العربي " ألف ليلة وليلة " حيث أسلوب السرد الحر، فلا نجد الجملة الواحدة الحاملة للمعنى الواحد)¹. فمن خلال هذا النص الفوقي الطويل نحدد المرجعية الفنية للروائي الذي تتخلق نصوصه بدءا من عتباتها في سياق المرجعيات التراثية السردية العربية.

إنه الوعي بالصياغة السردية التراثية ذات المناحي المتحررة، في صياغة الحكاية القابضة على الحقيقة الجمالية أو محاولة الإلمام بها. ولما كانت تحاول فهي تطرد وتطول، في ديمومة واستدارة. وعندما نبحت عن تمثّل المناص داخليا، فإننا نلفي جملة العنوان الرئيسي مكررة عديدة المرات، ومنذغمة في تضاعيف البنية السردية للنص، أي كبنية نصية شارحة. حيث السرد الدائري في بدايات المحكي أو في وسطه وحتى في نهاياته. ففي أول صفحة للرواية نقرأ (فالليلة السابعة استمرت...)² كما نقرأ في المسارات السردية في تتابعا وتناسخا مع جملة المناص

¹ _ واسيني الأعرج، الكتابة حياة، حوار مع مجلة أدب فرنسا، عدد 09 / 2003، ص 13.

² _ واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل المائة، ص 05.

(وهم يقولون.....)¹ وتناوب حضورا جليا سيميائيا، متواترا في التركيبات اللغوية.

كما يشكل هذا المناص فسيفساء لغوية تماثلا مع التلونات النصية الداخلية، وتناصا خارجيا مع فن الرقش/ الأرابيسك العربي الإسلامي، من حيث الحبك الجمالي. كما نجد من جهة أخرى أن العبارة متسعة، تحاور المرجع من حيث إدراك المعنى في طول النسيج، وقد وردت عبارة المناص في آخر النص يقول (فاجعة الليلة السابعة تحكى في ليلة واحدة)² تمثل فهي تمثل نسقا لغويا دلاليا، يشد النص بالمناص، الذي مثل فاتحة المحكي ونهايته في آن. بهذا الرقش، ووفق هذا المعنى (ينجم العنوان النص)³ كما يقول بارث. وإذا قرأنا العنوان الرئيسي في تقاطعه مع العنوان الفرعي " رمل الماية " فإننا ننتدج إلى الوظيفة الثالثة.

ج_ الوظيفة الإيحائية Econotative:

وهي شديدة الارتباط بالوظيفة الواصفة، أو وجه من وجوها. إذ كل نص لا يخلو من إحاء، من حيث ارتباطه بالشكل المتصل بالمناص/ العنوان، وجينيت يفصلها بدقة عن الوظيفة الواصفة⁴، ومن خلال هذا الفرق الدقيق نقرأ العنوان الفرعي " رمل الماية " فأول ما نلاحظه هو التعارض والتناظر، وهذا المفهوم يتدرج عمقا، ويعمق تأصيل اللغة بأصلها، وروافدها، هو مفهوم الآخر الموازي، الذي نجده ينطبق على العنوان الفرعي تماما. والآخر النقيض الذي يتلامح مع العنوان الرئيسي " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "

وضمن هذه التوليفة التضادية، يرتبط الآخر النقيض/ الرئيسي بالمرجع " ألف ليلة وليلة " بينما ينشد الآخر الموازي/ الفرعي إلى العنوان الرئيسي من جهة، وإلى النص/ المتن من جهة أخرى. حيث نجد أن المرجع " ألف ليلة وليلة " وشح بعنوانين، وهذه أكبر التناصات الخارجية للمحكي والمناص معا، ففي طبعة بولاق⁵ نجد العنوان الرئيسي للمرجع " ألف ليلة وليلة " ورقش⁶ تحته عنوان فرعي

¹ _ المرجع نفسه ص 10.

² _ واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية، ص 250.

³ _ رولان بارث، لذة النص، ص 69.

⁴ _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 87.

⁵ _ وهي الطبعة الشعبية الأولى والكاملة، طبعت عام 1832.

⁶ _ الطريف أن العرب استعملت هذه الكلمة منذ الجاهلية لدلالة مرادفة لكتابة العنوان، نجد هذا في بيت الشاعر الجاهلي الأخنس بن شهاب في قوله :

لابنة حطان بن عوف منازل كما رقش العنوان في الرق كاتب

ينظر : الجاحظ، البخلاء، شرح يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2007، ص 167.

طويل، في شكل نص قصير، يشمل سطرين كالتالي " الحكايات الغريبة والعجيبة لليلي الطرية)

ومن ثمة فمناص الرواية يعكس هذا التناظر التركيبي، فالعنوان الرئيسي لها طويل " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " بينما نجد العنوان الفرعي ضئيل " رمل الماية " في مفارقة ومعارضة بارزة، وهي علامة تحاور النص من المرجع من جهة في تفاعل كلي، من حيث الشكل، وكذا معارضته كنموذج محدود وثابت. أي في المرجع ينفتح الفرعي، وينغلق الرئيسي، على خلاف الرواية، حيث ينفتح الرئيسي – كجملة طويلة غير محددة ولا محدودة، وينغلق الفرعي بجملو مكونة من جملتين: مسند ومسند إليه.

ومن خلال هذا التوازي، بين العنوان الفرعي للمرجع والعنوان الرئيسي للمحكي الروائي من جهة، وبين العنوان الرئيسي للمرجع والعنوان الفرعي للمحكي من جهة ثانية، يحيل المناص إلى لعبة السرد المخاتل، والمعارض والمحاور. إذا اعتبرنا أن شأن اللعبة السردية موجودة أصلا في كتاب السرد الخالد " ألف ليلة وليلة " فهذا للعب جديته التي تظهر.

ولكن اللاعب يقبل التعقيد بقواعد ثابتة، تحد من مبادرته وتجعله يتحرك في إطار ضيق، وكما يقول عبد الفتاح كيليطو (وعلى الرغم من أن كل مبادرة تمتاز بتسلسل خاص، لا توجد في غيرها مما يجعلها فريدة من نوعها ويضمن عنصر التشويق والمتابعة الحتمية، فإن هذا الشكل الدائم التجدد لا يغير شيئا من القواعد التي تبقى قارة ولا ينقص من قيمتها)¹.

من هنا، تعين على الروائي أن لا يتقيد بالقواعد إلا في شكلها وإطارها الجمالي، الذي يضاعف الرؤية الجمالية للسرد الحداثي. وتتمحور لبعة المناص مع المرجع من خلال التناظر والمفارقة التي ستتضح لاحقا، متحررة بامتياز في أنساق القص الروائي. هذه المفارقة تتمظهر في كون أن العنوان في المرجع " ألف ليلة وليلة " يسوده الطرب والمرح، بينما ينشد عنوان المحكي الروائي إلى الأجواء التراجيدية المفجعة، التي تتأسلب بها معظم أعمال الروائي واسيني الأعرج، كجزء من الرؤية إلى العالم.

¹ _ عبد الفتاح كيليطو، قواعد اللعبة السردية، ضمن مجموعة كتاب، الرواية العربية واقع وآفاق، ص 241.

كما أن هذا التناظر بين عنواني المرجع والرواية في الشكل والمحتوى يشي بشد القراء إلى العمل الإبداعي، من خلال شدة الإغواء الذي امتاز به عنوان المحكي، ومن هنا تأتي الوظيفة التالية:

د_ الوظيفة الإغرائية Séductive :

وتسمى كذلك بالتواصلية، لأنها تصل الأولى بشد القارئ إلى العنوان، والثانية بالدورة التواصلية التي من خلالها يخرج العنوان من دائرة المرسل إلى دائرة المرسل إليه. أي تعمل كمؤول سيميائي يجذب القارئ للتماس البعد الدلالي والشعري¹. كما تكشف هذه الوظيفة عن الانتماء الفني للكاتب. لكن قبل إجلاء الدلائل لهاتين الوظيفتين، تعين استكناه وتفكيك المعجم الذي يشكل لأي نص إبداعي إحدى البنى الدالة، التي من شأنها أن تشكل منطلقا لاستكشاف الخبايا الدلالية.

ونقف عند التركيبية المعجمية للعنوان الفرعي للرواية " رمل الماية " لأن سمات العنوان الرئيسي واضحة، من حيث الإيحاء الشديد إلى أن النص يعتمل الفواجع والمآسي، من خلال وحدة " فاجعة " وضعت على العنوان لتقوية الدلالة التبئيرية، القائلة أن الرواية على الرغم من تعالقها مع " ألف ليلة وليلة " فإنها لا تقولها، بل تقول ما صمت المرجع عن قوله أو أغفله. أي أن المحكي الروائي يقول الوجه الآخر، أي نبض الحياة على الهامش، من خلال لعبة التناظر والمفارقة. العنوان الرئيسي للرواية، وفق هذه الصورة شديد الانزياح.

أما العنوان الفرعي " رمل الماية " فهو أكثر هلامية، إذ لا يمكن قراءته مفككا مجزءا، لأنه يشكل إيقاعا أندلسيا حزيناً من إيقاعات الموسيقى الأندلسية. أي يشكل مع العنوان الرئيسي ظلاً أندلسياً متخيلاً. كما يدل في الوقت نفسه على خصوصية الإيقاع الزمني للرواية، كنشيد أندلسي مقموم، يعاد إنتاجه في استراتيجية سردية تقوم على التكرار والمتلاء، وعلى تعدد الأصوات وتماھيها، وتوداخل الأزمنة، وتوالد الحكايات وتناسلها في (حاضر التلفظ والسرد)² كما يقول باختين، وفق طرائق ملتبسة.

ذلك أن وظيفته التشويقية تضع العمل حكاية حزينة، تراجيدية، نظراً لأن دلالة هذا الإيقاع – الأندلسي الشجي – يعمل على إخفات صدى الطبول والوقائع، أي يخفت الموسيقى القوية التصاعدية في هدوء وتراخي³. حيث يمثل هذا الإيقاع صوتاً

¹ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 30.

² ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 68.

³ واسيني الأعرج، في حوار مع الباحث.

شجيا في انسداد فاطر، بعد الذروة الموسيقية القوية. إنها ذروة الذروة عكسيا وتناظرا في عنوان المحكي، أي لحنا مأساويا يكشف عن الحالات المتشظية في النص/ المتن.

من هنا يتوشح المناص بشقين ليؤدي لعبة المراوغة المضللة، من خلال الإحالات إلى إلى المرجع، بصيغة عكسية. كما تبرز المسار الفني للرواية، حيث نجدها تأخذ في ظاهرها طابع التجانس والاتساق والتوهج، وفي عمقها نجد المفارقة والتوتر. كما تعمل على استدراج المتلقي من خلال الهيمنة الموسيقية الشفيفة الحزينة، وهنا يعود المحكي إلى الاشتغال على الجماليات التراثية، من خلال ترافد أنواع التعبير/ الموسيقى والكثافة اللغوية، في انزياح صوتي.

وكلها في مناوءة وانصهار، يشي أن المناص يشتغل على الحكاية/ المرجع كإطار متلاشي، وأن هذا المناص يحيل النص إلى الاضمحلال والتشظي، أي يتماهي المناص مع المرجع والنص في آن، لكشف صيرورة المحكي في مساءلته المرجع والثقافة والسياق.

وإذ نبحت عن العناوين الداخلية للرواية، فإننا لا نكاد نعثر عليها، وهذه إحدى المرات النادرة التي تخلو فيها نصوص واسيني الأعرج من الترقيش الجمالي للعناوين الداخلية. فف " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية " تستعاض العناوين بالترقيم العددي، للدلالة على بداية الفصل، بدل وضع عنوان يدل عليها. وهذه التأشير العددي هو من بقايا تقاليد الرواية الكلاسيكية – الأوروبية – التي لم تكن تهتم بالعنونة الداخلية تماما. غير أن تأويلا آخر يمكن أن تبرربه فنية عمل واسيني الأعرج، هو أن الروائي لم يعمد إلى العناوين الداخلية كأن الرواية حكاية/ سرد/ نص واحد بعنوان واحد.

أما تصدير الرواية فقد ورد على شكل نص شعري، مقتطف من أشعار الفرنسي جان بيرس، وقد كتب بالطريقة الشعرية على النحو التالي:

(ضيقة هي الدنيا..

ضيقة مراكبنا...

للبحر وحده سنتقول...

كم كنا غرباء في أعراس المدينة..¹

ويؤدي هذا المناص/ التصدير دورا بالغا في شعرنة الخطاب الروائي من جهة، كما يخلي المحكي مشدودا بالتناصات الخارجية من حيث إرفاد الرواية بأشكال التعبير العالمية من جهة ثانية. غير أن الإحالة الجلية لهذا المناص هي الكشف عن الإيقاع السردي الذي تتلذب فيها الرواية، أي النسق الشعري الطاعي على تراكيب اللغة، كذا الصوغ الأسلوبي.

1_2_2_ تمظهرات التعالق النصي في " رمل الماية ":

لقد اتضح من خلال عتبتي العنوان والتصدير، أن الرواية الواسينية تواصل استنطاق التراث، واستقراؤه جماليا وسجالا، فالرواية تتفاعل مع عديد النصوص التراثية من سرد وفن وتصوف، وكلها تتراقد لتجلية الوعي بالقول الحداثي للرواية. غير أن ملمحا أساسيا اتضح لنا – من خلال العنوان – هو أن المحي يتكأ على مرجع بعينه، أي يتعالق مع نص سابق واحد، بكل سماته الفنية وخصائصه الأسلوبية، هو نص " ألف ليلة وليلة " أي ثمة تعالق كلي، تحاور معه المحكي من خلال الأخذ بمسوغات جمالية سردية وشعرية. غير أن هذا التعالق كان شكليا فقط، أي يمس الأخذ بإطار الحكاية كمرجع فني، مثلما فعل في " نوار اللوز " حينما تعالقت مع نص " السيرة الهلالية "

فالنص السابق لم يمثل سوى إحالة فية، اخترقت بنية المحكي وشتت أساليبه وفق طروحات وجماليات جديدة. من هنا نحاول الوقوف عند هذه المرتكزات السردية التي هندست به " رمل الماي " ثم نحاول إجلاء تمظهرات التعالق تداخلا بين النصين تحاورا، من خلال أشكال ومظاهر التعالق.

1_2_2_1 إغواء الحكاية وتوالد السرد:

معماريا، ينتمي محكي " رمل الماية " إلى النصوص الحداثية، أو ما بعد الحداثية، وذلك لهندستها الواعية جدا لخصائص السرد الحداثي. فهي تنطلق من الحكاية لتصل إلى السرد، أو إلى اللاسرد أي (اللارواية)². أي يستند المحكي إلى الحكاية كمرجع إطاري، طرس خارجي متلاشي، أي أيقونة متحركة تشمل روح

¹ واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية ، ص 04.

² سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة – الوجود والحدود، ص 124.

التفعيل السردى. فالحكاية تتدرج هنا من ناقلة إلى منقولة، أي كما يقول جينيت (من ساردة إلى مسرودة)¹ كي تصل إلى روح السرد.

من هنا تنتقل الحكاية من الشكل الوعائي إلى الشكل الوظيفي الخافت، عبر تماه شديد الاضمحلال والانسراب بينها وبين السرد. وهذا التناوب يشظي الرؤية السردية في صيغة الحكاية، التي ترشح من جوانب السرد مهما تسكر وتشعب، وقد يختفي السرد، لكن الحكاية تستند إلى مؤشرات نصية في المحكي، لا يمكن أن تمح آثارها في المحكي، من خلال التلفيق الشديد والمخاتل بين القصة كمحرك للأحداث المروية، وبين الحكاية كخطاب شفوي أو مكتوب يروي الأحداث والسرد، وبين لاالسرد كفعل واقعي أو تخيلي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة رواية الأحداث ذاتها والحكاية من جهة أخرى²

ولما يصل المحكي إلى هذا الدمج التمازج، حيث لا يبين أحدهما عن الآخر، وتتلاشى الحكاية ويختفي السرد، وتتعدد الأصوات في تدفق المؤشرات اللغوية، والتطابق بعد كل هذا بين الصيغة السردية المتوترة والمتواترة مع الرؤية السردية التي تحمل تناوب الأحداث، لأن (تواتر الملفوظ يخضع لأي تواتر حدثي)³ عندما يصل السرد إلى كل هذا، يحقق المحكي لا يقينية السرد واللارواية. حيث تنشد مفاصل الحكي إلى المرجع " ألف ليلة وليلة " من حيث الحكايات المسرودة الدائرية المتناسلة والمتوالدة، وهي طبيعة الأنساق السردية في الرواية.

ويتمظهر هذا الانصياح في تمثلها إهاب الحكي، ودمجه في تلوينات السرد المضاعف، الذي يحكي كأنه يسرد، أو يسرد كأنه يحكي. وهذا الاندماج بين الخطابين وكذا التفاعل بينهما يولد صيغا متناثرة في جسد النص، مما يؤثر في بنية شكل السرد وشكل الخطاب. وهو ناتج عن متطلبات البنية الدلالية للنص، ومستلزماته الجمالية، لتحديد حالات رصد الأحداث في المحكي الروائي، أي ضرورة حضور الاستذكار والتقنيات الزمنية التي أشار إليها جينيت في تحليل الزمن البروستي.

وكلها أبعاد تتطلب تحطيم حاجز الأحادية الصيغية، وتنتج تآلفا بين مستويات حكاية متعددة، حيث الخطاب المباشر، وأصوات السرد المتعددة العائدة إلى الورا، والمنتجة تموجات نقيضة تخضع إلى خصوصية الأسلوب والصيغة السردية

¹ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 98.

² جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط1، 2000، ص 13.

³ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، كتاب عبد الحميد بن هدوقة، ص 41.

وطريقة تقديمها، كم تؤثر من خلال تعاقبها ودرجة تصوراتها ونمط توليفها¹ ، وتناولها بين درجات الكتابة.

إن " رمل الماية " وفق هذه الهندسة، هي رواية مشفرة، تقدم فهما جديدا ومختلفا لطرائق انتاج الخطاب الروائي أي أن (الانتاج الروائي يتم مرتبطا بالوعي به)². لذلك كان الروائي واسيني الأعرج يردد عندما نشر هذه الرواية أنه (بدأ من خلالها الوعي الحداثي بالصياغة الروائية)³ ويكتم هذا الوعي أساسا في التقاط الجزئيات العميقة لمفهوم السرد الرابط بين الواقع والتخييل، في تنويعات أسلوبية تقوم على الشفرة الأدبية – اللغوية والاستعارية – التي تجعل المحكي يتماشى تماما مع طبيعة الحدة وطبيعة السياق.

أي أن السرد يعكس روح الحياة تماما، ولا يخضع لصرامة التقنيات، من هنا نجد هندسة " رمل الماية " تنفلت إلى اللاشكل، لأنها تقول اللائقين، والشك والاستقرار، كرؤى عيقة دلالية طفت على الرؤية السردية وعلى الشكل الرواية، أي الصيغة التي انصاعت لهذا التلاشي والتذبذب والتوالد. من هنا تغدو الصيغة المعمارية في حالة وعي شديد بالظاهرة الابدعية، وتهيمن على القسم الأكبر من جماليات المحكي، فالسرد هنا ليس مجرد أداة ساردة ناقلة بطريقة تبسيطية لإعادة تشكيل الحكاية وإنما (هو إحدى غايات الكتابة في مواجهة ألم القول والتصدي للرتابة والمعيار والذات)⁴ كما يكتب يوطاجين.

ويتم ذلك من خلال المفارقات التي يرمها السرد، لأن الموضوعات بإمكان الحكاية أن تتقصى تحولاتها، غير أن الوصول إلى روح السرد المطابق بين الشكل ونوعية الشكل، وبين القول ونوعية القول لا يمكن استشفافه إلا بوعي حداثي ، وبروح شاعرة كذلك، تغطي الفجوات الممكنة والمنطقية، إذا اعتبرنا مع كونديرا أن (الشفافية الشعرية للرواية هي قوتها وسر وجودها)⁵ وهو الترصيف الذي يلف المعمار الروائي لـ " رمل الماية " من حيث المراوحة بين التعالق تحويلا وتحريفا في شكل تناصات خارجية مع المرجع، وبين التوليفة السردية امتدادا. وفي الوقت نفسه استقلالية الرواية بموضوعاتها الدافعة لحركة السرد.

¹ _ عمر عيلان، الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية " حمام الشفق "، كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 266.

² _ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 123.

³ _ واسيني الأعرج، الكتابة حياة، حوار مع سيليل أم هاني، مجلة سنة الجزائر بفرنسا، ص 41.

⁴ _ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 41.

⁵ _ ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، ص 72.

من هنا يصبح السرد يقوم بوظيفتين في وقت واحد، بل قادر على (نقل هذا الازدواج إلى ازدواجات أخرى مضاعفة)¹ . وإذ تنجز الحكاية الإطارية هذا، فلقدرتها على الزئبقية، ويأخذ المحكي بهذه الحركية، أي بقوع اللعبة السردية، لتنمية دينامية الصيغة السردية، من خلال التوالد السردى المتناسل، المتفرع من مسرودات حكاية مختلفة، لا تصاغ كما صيغت في المرجع، وإنما منبجسة من دائرية تنامي الأحداث التي تطحن الحكايات والأحداث والسرد جميعا، مشكلة بذلك فسيفساء متلاحمة متعاضدة، وهي أشكال كثيرة في " رمل الماي " .

غير أنها تغلب الأدوار السردية أحيانا كما في الحكاية الأصل، حيث يتحول المسرود إلى سارد، وتصبح الصيغة التراثية التي تسربت بها الحكاية هي الحكاية نفسها، وتنحصر قدرة السرد إلى تحويل هذا الممتنع إلى ممكن. فالرواية (تأسردت)² في لحمتها الحكايات توالدا وتكرارا. إنها تجربة فريدة ضمن أعمال واسيني الأعرج، كما نجدها في روائع الأدب العالمي كما عند غرسيا ماركيز في رائعته " مئة عام من العزلة " التي حاكى فيها " ألف ليلة وليلة " .

1_2_2_2_2 رصد تفصل العلاقات الزمنية:

إذا كانت الرواية هي (فن الزمن)³ فإن " رمل الماية " هي رواية الزمن بامتياز. لأنها محكي خلاسي، جعل الزمن خيطا فضفاضاً، والاحتفاء به جعل الرواية تأرضن تعالقتها مع الموروث السري، من كون أن لعبة الزمن تحيل إلى الامتداد الاستذكاري والاستشراقي، ومن ثمة تغدو لعبة الزمن أولى مؤشرات التعالق تحريفا مضللاً، لأن " رمل الماية " تتخلق في شبكة ترفع الأحداث وتحوكها كيفما كانت هذه الحياكة مستقلة مفككة. كما تتمظهر كوعي قيمى ومعرفة لها أبعادها الفكرية التي تردّها إلى المسألة الثقافية أساساً.

ومن ثمة لا ينحصر الزمن ليجلو توالد السرد، وإنما فضفضته من خلال التقنيات الحدائية، كالاستباق *pralepsé* والاسترجاع *analépsé*⁴، الداخلى والخارجى، والسوابق واللاحق، والمدو والتتابع والتكرار والحذف... فلا يحصر زمن الرواية هذه التقنيات كآلية مضبوطة، وإنما كشكل هلامي متصدع، هي نفسها هلامية وتصدعات الذاكرة، في تمرجعتها/ تعالقتها، وانكساراتها الواعية في الحاضر.

¹ بول ريكور، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ص 97.

² السعيد بوطاجين، تقنية السرد المتكرر، الأثر 27 ماي 2014، ص 12.

³ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 123.

⁴ _ G. Genette, figures 3 , p 80 .

فخدوش الزمن هي خدوش الحكاية في أصلها التي لم تقل سوى ما رغب المتلقي في سماعه/ شهريار والسلطة.

ومن ثمة أصاب الحكاية قمع التاريخ، وتواتر هذا الاستلاب في الحاضر، في زمن الرواية الذي بلغت مدته أربعة عشر قرناً أو أكثر. ولم يستطع الروائي تحديد هذا الزمن الطويل، وإن كان قد حدد بدايته مع بداية الليلة السابعة بعد الألف التي (استمرت زمناً لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل، ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار....)¹

من هذا المنطلق العميق، رؤية الزمن في شموليته، تنتشعب الحركية الزمنية في "رمل المائة" من حيث التعالق تحريفاً مع زمن الحكاية، عبر تقنية استدارة الزمن. وتتفرع عنها دينامية أخرى هي التكرار والتوالد ولواحق الحيل الزمنية، والدينامية التي تعدل وتمحو الفجوات الزمنية، من خلال مؤشرات نصية لغوية وأسلوبية، وإحالات زمنية صرفة عبر تناوب السرد الذي يتيح تأويلاً ترميزياً عبر مجموعة من الثنائيات والبؤر الرئيسية لانفتاح الصورة الزمنية تسارعاً وتوالداً.

كما تبرز تقنية تيار الوعي التي تلجأ إليها ذاكرة الراوي، وتحرف من خلالها إطار الحكاية، حيث تتماهى هذه الذاكرة الاسترجاعية مع بطل الرواية/ الراوي نفسه، وهي صورة قصوى (لتداخل زمن الحكاية مع السرد)² كما يقول جينيت. ويؤدي هذا التداخل دوراً ثانوياً من حيث تنظيم الأحداث في بداية الرواية، التي بدأت من حيث انتهت الليالي، ثم تتناسل تصاعداً تناوبياً مولدة العديد من الحكايات الفرعية من الحكاية الإطار.

لذلك نجد حكاية البشير الموريسكي/ القوال، الموكلة إليه إعادة جمع أجزاء زمن الحكاية، وإذاعتها في زمن لاحق مديد، فهي القابضة على بؤرة التوالد والتكرار الزمني. أما من جهة حكاية ذاكرة الراوي، تتناثر حكايا سيدنا الخضر وأهل الكهف وماريوشا والحاكم المقتدر تناوباً مع شهريار والحلاج. فحقيقة (البشير الموريسكي قوال غرناطة أكثر تقعيداً مما يتصور الجميع.. فكل شيء بدأ من تلك اللحظة التي لم يستطع حصرها... كانت ذاكرته تهرب منه مثل حبات الرمل)³.

وهذه مؤشرات على اقتحام الأزمنة لحظة استيقاظ البشير الموريسكي ووجد نفسه في الكهف. وهذه لعبة زمنية تخاثل الرؤية السردية، وتتراوح بها من التركيز

¹ - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل المائة، ص 05.

² - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص 174.

³ - واسيني الأعرج، رمل المائة، ص 12.

على جوهرها إلى هوامشها. فالأحداث الرتيبة جوهريّة بالنسبة للمتلقّي لكنها (لا تؤدي إلى ردي النص القصصي)¹. وهذه الأحداث التي تبدو عرضية، يتم التركيز عليها بالاعتماد على المتغيرات الأسلوبية، ووجهات النظر، وانطلاقاً من مستويات التوالد والتناسل وهي تضاعف في هذا التكرار تبئير الرؤية السردية الزمنية الكلية، التي هي أساساً : وحدة واستدارة الزمن تحريفاً مع الحكاية.

من ثمة توغل هذه الأحداث – حكايات البشير وأزمنتها – الرواية إلى زمن أندلسي مقموع، هي حكايات ماريوشا وعشقها على شواطئ المارية في جملوكية نوميديا أمموكال². كما توغل الرواية كذلك في الكوايبس والهواجس التي يتلقاها الحاكم القامع الباطش المقتدر، عبر زمن استذكاري، وزمن خلع أبو عبد الله الصغير على إمارة غرناطة. وكل هذه الحكايات مندغمة في زمن تيار الوعي عبر ذاكرة البشير الموريسكي التي انجست من زمن الراوي في تبشير الحكي المقتطف مع دنيا زاد.

من هنا يغدو زمن الحكاية الإطار (الراوي ودنيا زاد) هامشي ومتلاشي، وهو أساساً نقطة نهاية الليالي، وبداية اللقاء سرداً. أما زمن السرد الحامل للأحداث الكبرى والتفاصيل والحكايات هو المهيمن والحاضر. وتتداخل الحكاية في زمن الخطاب تسريداً له في شكل تبئير خارجي، وهنا تبرز عملية الردي التي خصت وقائع قصيرة ومقتضبة زمنياً، هي الحوارات بين الراوي ودنيا زاد، والتي كانت ثانوية ثم أصبحت مع تقدم السرد أساسية، من خلال تحولها وتحريكها لهذه الواقعة إلى أزمنة متلاحقة مطردة متداخلة ومكررة إحياء ودلالة.

فالرواية تتعالق مع إطار الحكاية للمعطى السابق، ثم تنفك آخذة زمناً جديداً ومغائراً، هو انفلات ذاكرة البشير الموريسكي، ضمن مؤشرات نصية عديدة، حيث الإحياء بهلامية الزمن، يقول (سبعة قرون .. سبعة أجيال؟ لا أعلم. كل ما أعرفه هو أن الكابوس استمر طويلاً)³ يسحب هذا الزمن الخلاسي ليشمل من جهة أخرى حكاية عبد الرحمن المجذوب لاحقاً، وأزمنة أخرى مبنوثة متناثرة عبر الزمن الأندلسي والجملي حتى عصر بني كلبون، إحياء إلى الحاضر، في توغل وامتداد وتقطيع يكتب الراوي في عصارة زمنية (يقول البشير الموريسكي القادم من الأغوار .. ما الذي تغير يا ابن أمي لا شيء .. شهر يار هو شهر يار خرج من كتب

¹ _ السعيد بوطاجين، تقنية السرد المتكرر، ص 12.

² _ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 08.

³ _ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 36.

التاريخ ليغير من حقيقته.. جيء به قبل عشرة قرون .. من 295 هـ ولما اشتد الغليان بين بني كلبون أجبروه على بعض الإجراءات الديمقراطية¹..

هذه الترهلات الزمنية تحيل المؤشرات الزمنية الدائرية التي يستميز بها المحكي الروائي في رصد مختلف أشكال التنافر، بين ترتيب الحكايو وترتيب القصة، ومن ثمة رصد مختلف المفارقات السردية التي تؤدي أدوارا أساسية في التحولات السردية، وفي توزيع الصور المكانية كذلك. ووفق منظور التناص، فالمحكي يتعالق مع المرجع في التوالد الزمني، أي حكاية داخل حكاية كهامش يقحمها في السرد، وفي هذا تعارض وتآلف مع الحكاية المرجع من حيث السرد بضمير الغائب (الذي يوهم بالتتابع الزمني عبر مراحل الحكاية والأحداث والسرود والمتلقي)². وهو الإيهام بالاستدارة الزمنية، من جهة أخرى.

وأجلى صورة للتعالق هي عندما يتمثل المحكي توالد السرد من توالدية الحكاية الإطار في صورتها في المرجع كتقنية، وهو تعالق كلي. غير أن المعارضة تتمظهر أكثر في أبعاد المفارقات السردية من خلال الرؤية الزمنية بين النص السابق/ المرجع والمحكي الروائي، فالأول يحول وبطيء ومستقيم، بينما الثاني هو الحدث الكبير، من خلال التعري والافضاء والاستدارة، وشعريته تكمن في هذه المراوحة. فبين وحدة الزمن واستدارته، تتعالق " رمل المابدية " مع الليالي تحريفا وتعارضا ومماثلة وتضادا..

1_2_3_ تماهي المحكي في تخيل الشخصية/البطل والبطل المضاد:

تتعالق رواية " رمل الماية " مع المرجع/ الليالي تعالقا جزئيا كما اتضح من خلال أزمنة الحكاية والقصة والخطاب، إذ بدت زمنا واحدا أي يحرف المحكي الروائي زمن الحكاية الأصل. وإذ نعد إلى تمفصلات الشخصية وكيف تشكلت وتعالقت مع المرجع، فإننا ندرسها أفقيا وعموديا، ونقصد بالأول الماورائيات عكس الفيزيقيات، وبالثاني بالامتداد في الأحداث وتناميها في أنساق القص الروائي.

فحركية الشخص الروائي تتعاضد من هذين المنظورين، لتصل إلى انفتاح القراءة والتلقي، الذي يعيد تأويل الشخصية مرة أخرى كخطاب وصورة إنتاجية. فالشخصية الروائية مهما فككت في المحكي الروائي وتمفصلت وتمظهرت، فإنها تظل معقدة وغائرة الجوانب لذلك (تحتاج دائما إلى فائض المعنى)³ كما يقول

¹ المرجع السابق، ص 219.

² عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 179.

³ بول ريكور، الخطاب وفائض المعنى، ص 34.

ريكور. وهذا المعنى الفائض (يقرأه القارئ كفضاء متعدد وشاسع انزاح من مغاور النص إلى سطوحه اللغوية)¹ كما يكتب إيكو.

فالمحكي الروائي يقبض بالشخصية من خلال تأويلها المتعدد والمختلف، بجدلية التماثل والانزياح. ومن هنا تتعمق القراءة التعالقية أكثر من جميع مناحيها، إذ من خلال هذا التعالق تترعى خصوبة مكون الشخصية، ومن ثمة الكشف عن أكثر التناقلات/ التناصات وأبعادها الجمالية والحيوية².

من هذا المعطى، نجد أن " رمل الماية " قد عمدت إلى تقنية البطل المضاد، بلورت شخوص تراثية متناثرة في كتاب " ألف ليلة وليلة "، أي تمفصلت في النص/ المتن كمارسات ضدية. ولقد اتخذ الروائي أربعة رواة/ شخوص مؤسسين للأصوات الروائية في مفاصل السرد، يؤدون وظائف متناظرو ومتعاضدة هم : دنيازاد و الراوي و البشير الموريسكي وشهريار.

وكل هاته الشخوص نجد لها تقابلات في المرجع/ الليالي، وأصواتها في المحكي الروائي تناسل لتجلب أصواتا وشخوصا أخرى، أي تتمفصل كبؤرة تتناسل عليها بؤر أخرى تعاضد الرؤية السردية. فمقابل دنيازاد تخرج شهرزاد في " الليالي " ويخرج من تحت شهريار كل الحكام الظلمة: المقتدر وأبو عبد الله الصغير وبني كلبون، ويقابل البشير الموريسك الحلاج وأبوذر الغفاري والخضر وماريوشا وماريا وماريانة.

غير أن لعبة التناظر هذه، تنهض على دنيازاد والراوي مرة، ودنيازاد وشهريار مرة، والبشير الموريسكي والراوي مرة أخرى، وينمي هذا التقابل العملية الضدية التي تنوء بها الشخصية في المحكي. فدنيازاد تتمفصل كورة ضدية لشهرزاد، ونجد أن البشير الموريسكي يضطلع بللمة الحكايات. وأجلى صورة ضدية تتمثل في كون دنيازاد هي البطلة في الرواية، بينما تنسحب شهرزاد إلى تربية ذكورها الثلاثة³.

فالروائي من خلال هذا التناظر الضدي يكسر الصورة النمطية للمركز، ويستسلف صورة الهامش/ دنيازاد. ومن خلال هذا المبدأ المركزي تكشف الرواية عن فجوات التاريخ والسياق، وعن مكونات النفوس، وتعري الحقائق المسكوت عنها. كما تفضح غواية الحكاية وتلحمها، لأنها لم سوى المرغوب فيه. فمن خلال

¹ _ امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 31.

² _ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 127.

³ _ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 49.

هذه التقنية تتفق صوى الرواية مثل اللعب الصينية¹. كتب واسيني (أحك ولا تكرري ما قالته الدابة شهرزاد.. دابة الغواية)².

ف نجد أن دنيا زاد لا تروي الحكايات شفوية مثل شهرزاد، إذا اعتبرنا أن شهرزاد نفسها لم تكن سو ناقلة، أي تتضاعف المعارضة الضدية، فشهرزاد – كما يرى الباحث عبد الفتاح كيليطو – لم تبتكر هذه الحكايات، وإنما اضطلعت بدور الناقلة والرواية فقط، فكل حكاية من حكاياتها تبدأ ببروتوكول افتتاحي، هو عبارة عن مقطع طقوسي يربطها بصوت مجهول وخفي³.

من هنا فشهرزاد تنقل ودنيا زاد تدون، أي أن دنيا زاد تعيد تشفيه الحكاية، في عملية ضدية، أي أنها تعيد تدوين الحكايات الشفاهية التي غفل عنها التاريخ الرسمي/ من خلال أصوات متألفة : كصوت الأغاني وحكايا البشير الموريسكي. ومن ثمة فسلطة النسخ كانت قائمة في الليالي، وسلطة التعرية الهامشية هي دينامية الحكي في " رمل الماية " . وسلطة النسخ هذه انسحبت من شهرزاد إلى أصحاب الدواوين الذين خبئوا الفواقع والمواقع ويستبدلون بالانتصارات والأفراح الزائفة.. يكتب الروائي (ينزلون إلى وديان القصب ويتبارون أيهم يحكي حكاية جميلة)⁴.

فهذا التناظر يمتد ليصل إلى شخصية البشير المريسكي، القادم من أغوار الزمن، والمستيقظ من أوجاع التاريخ الذي سيأتي ويحكي الحكاية التي أخفتها شهرزاد. ويتلقفها البشير من الرواي، إذ يضطلع بدور دنيا زاد ويتحاور مع الوزير المخلوع الطاوس، الذي كان يريد قول الحقيقة غير أن الحاكم ألجمه. يتحاور الطاوس مع البشير قائلا له بربك قل لي من أنت أيها الرجل المزركش بألف لون؟ هل أنت راوي الكتب أم صاحب الباهية؟ يجيب : مجرد قوال سرقت من قلبه مدينته التي عشقها ..) ثم يردف الراوي (ويحكي الحكايات الكثيرة التي لم تفقد بريقها)⁵.

فدنيا زاد والبشير الموريسكي هما الصوتان المعاكسان لصوت الليالي والتاريخ، أي دنيا زاد/ الليالي، والبشير / التاريخ. وبهذا التفاعل تتحقق أولى مظهرات التعلق

¹ _ أي أن تضع الرواية حواجز مثل الصوى، وهي عبارة عن حجارة صغيرة توضع في الغابة كي يتبين الطريق ولا يتيه الصيادون، أي توضع كعلامات تتكشف تدريجيا حتى الوصول إلى الطريق. استعمل هذا المصطلح الروائي العالمي ماريو فارغاس يوسا. ينظر: ماريو فارغاس يوسا، رسائل إلى روائي شاب، ترجمة صالح علماني، دار المدى، سوريا، ط3، 2013، ص 99.

² _ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 07.

³ _ عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النمال، دار الفنك، الدار البيضاء، 1996، ص 46.

⁴ _ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 97.

⁵ _ المرجع نفسه، ص 242.

النصي في معارضة وتحريف، أي إحداث القطيعة مع صوت وهوية سردية/ تراثية (سجلت حضوراً ماضوياً ارتبط بفضاءات وأزمة ورؤى لم تعد قائمة، ولا مبررة جمالياً وإيديولوجياً)¹. فمن خلال إيقاظ هذا الصوت المندفن في اليالي ينكشف صوت التاريخ الهامشي والمسكوت عنه، عبر قناة/ صوت الموريسكي الذي يجلي من جهة أخرى معاناة أبي ذر الغفاري، ويحكي عن مقتل الحلاج مصلوباً، ومصرع أبو عبد الله الصغير الذي يبكي كالنساء ملكاً مضاعاً لم يحافظ عليه..

أما دنيازاد فإنها لم تتشكل وفق هذه الذكورية المحورية، بل صناعة معكوسة، حتى على مستوى الأسماء. إذ توحى كلمة شهرزاد (كوحدة فارسية على المدينة والانتصار على مجتمع الرجل)². بينما تمثل دنيازاد المرأة المجنونة و(تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة)³ فهي صورة للحزن والظل. وشهرزاد صورة للفرح والانتصار.

فمن خلال هذا التناظر تتواتر بنية الشخصية في المحكي الروائي، بين البطل والبطل المضاد، الذان يشكلان طرفي التناقض الأساسي والعام في الرواية، مما يمنح المحكي طبيعة دياكتيكية ودرامية في آن، وذلك عبر آليات السرد الأفقي والعمودي. وإذا كان النط الأصلي ليتهايولوجية / نمذجة البطل والبطل المضاد، هو (نمط البطل الكائن السامي العليم، والبطل المضاد الكاشف السفلي الخلاسي)⁴ فإن هذه النمطية هي التي تهيم بكثافة في تحريك أنساق السرد الروائي في " رمل الماية"، وفي دينامية منعرجاته غير المتوقعة دائماً.

وإذ يصعد المحكي الروائي كثافة دنيازاد كشخصية ممثلة، بينما يخفت صوت شهرزاد كصدي، تتلون الرؤية الرواية دلالة وشعرية. غير أننا نلاحظ أن هوية دنيازاد لا تتضح إلا من خلال مقارنتها مع شهرزاد، ومن هنا لا يقدر الناص الفكاك من صورة النموذج التراثي. إنه التماهي العكسي الذي تجسده الصيغة السردية الحاملة للرؤى، والمناهضة والمتناقضة. أي أن صورة دنيازاد تنتشعب في مريا شهرزاد، أو أن شهرزاد ثابتة ودنيازاد هي مراياها المتغايرة والمتناظرة، المتحولة التلوينات والأصوات.

فمدلول الشخصية وقيمتها، لا تتجلى من خلال هويتها المفردة فحسب، بقدر ما تتضح على نحو جلي (عبر شبكة من علاقات التناقض والتضاد مع الشخص

¹ الطاهر روينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص 392.

² جابر عصفور، اكتشاف سحر القص في ألف ليلة وليلة، مجلة العربي، عدد 577 / 2012، ص 45.

³ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 05.

⁴ محمد بارون، بنية الشخصية ودلالاتها في روايات لطيفة الزيات، مجلة الطريق، ص 130.

الأخرى¹). وبالتالي فإن هذه المراجعة تغير في الرؤية إلى العالم من منظور كل شخصية على حدى. وتتغير بذلك الرؤى وتتكاثر متحررة من سلطة الراوي/العليم. إنها الوعي الحداثي في بناء الشخصية في عملية تسريد الحكاية. وهو ما يحيل إلى التداخل بين هياكل السرد من حيث التشابك في المراجع.

وتتشعب الرؤى بتشوش شخوص السرد، كي تحقق مقولة الزمن المطلق، والشخصية المنفلتة الساعية إلى رواية الحكاية، أو تسريد القص تدوينا يفضح، ويخترق حكايات التاريخ الزائفة. كما ترقع صوت شهرزاد التي تركت فجوات لقناة الحكاية. وفق هذا المعطى، فإن مساحات التأويل تتكاثف باختلاف المواقع التي تتخذها دنيازاد، ومن وراءها البشير المرويسكي، أي تتبلور كشخصية محور وحكاية في أن واحد.

وهو ما يحيل إلة علاقات الانفتاح والانغلاق، إذ تتمفصل قراءة مغلقة في زمن وإطار تيبولوجيا شخصية شهرزاد، بينما تنفتح دنيازاد على الزمن المطلق، في حيز مترحل دائماً، أي ضد النمذجة. من هنا فإنها تحمل رؤاها، ورؤى الغير كذلك، أي تعمل كشخصية مضادة لتكسير عمودية الرؤيا إلى العالم لدى النموذج/شهرزاد، في شكل صراع متوتر ومركب. كما تعمق الأوصاف الجسدية/الشبقية التي رسمها الرواي لدنيازاد في انصهار عوالم المادة والحس والجسد، وفي الاستبداد والطمع. فهي تستجيب لغوايات شهرزاد في هذا المنحى، من حيث الجمال والفرادة والفطنة. كلها توصيفات مبنوثة في " ألف ليلة وليلة ".

غير أن المحكي الروائي يسقطها امتداداً لرؤيته السردية التراجيدية. إنها حقيقة السرد ومرارته، كقول/ فعل مضاد لغواية الحكاية وطلاوتها في المرجع. من هنا عقد المحكي الروائي تعالفاً هندسياً وراء هذا المؤشر السردى/ الشخصية، ليربط من خلاله صلة الحكى بالسرد، من منظور تخييلي متشظى، لا يتسامى حتى لا يغفو عن الحقائق، بل ينصهر في صوت الحياة وأصوات الآخرين، التي هي أصوات السرد. وذلك كشفاً لمآثر التاريخ والقمع، الذي طال صوت المرأة أساساً. وهذه هي البؤرة المركزية من خلال توليفة " رمل الماية "

أي محاولة كتابة خطاب أنثوي ضد الخطاب الذكوري السائد، لأن المرجع/ اللبالي بقدر ما كانت تحكي بلسان شهرزاد، بقدر ما كانت تئنّ صوتها تحت إمرة شهریار ورغباته. على عكس دنيازاد في " مل الماية " والتي كشفت عن خلجات نفسها، وعن رغبات بني جنسها، من خلال إرغام شهریار على سماع ما لا يرغب

¹ _ كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية، ص 93.

فيه أي حكايات القهر. فدنيزاد فرضت صوتها ومررت خطابها على خطاب السياق/ التاريخ/ شهر يار/ الذكوري.

ذلك هو البعد الشعري والدلالي في " رمل الماية " أو هو أحد دلائلها. أي عبر صوت دنيزاد تحريفاً ومعارضة. ففي الرواية (لم يتم توظيف الشكل والمضمون عبر نمو الحدث التراثي، وتضخيمه)¹ ليحل محل العمل الإبداعي، بل تم ترهين منحى تراثي ضخم تشربه المتخيل السردى عبر وضاعة الحكاية وسحرها، أي امتداد لجوانب الأصل في القول الجمالي. من هنا لم يحقق التعالق النصي الكلي، لأن المحكي الروائي لم يتشرب المرجع/ النص السابق كلية.

ويمكننا إيجاز هذا التضاد من خلال هذه الشكل :

¹ _ سعيد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ابتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص 95.

شهرزاد/ شهریار - البطل في المرجع دنیازاد/ الراوی/ البشیر - البطل المضاد

العاطفة	الواجب
مغلق	منفتح
منفذ	أمر
مقيد	طليق
مسطح	كثيف
موضوعي	ذاتي
جماعي	فردى
سامى	مهمش
واقعى	شبقى
مبرمج	تلقائى
ذكورى	أنثوى
استبدادى	حر
متشابه	مختلف
مز هو	تراجيدى

1_2_2_4_ شعيرة التعالق/ الترهين الحكائي:

إن " رمل الماية " محكي مسكون بهاجس الشك والاحتمال والمفارقة، كركيزة أساسية تنهض عليها جماليات التجريب الروائي، من خلال تمثله لشعيرة الإيقاع الروائي الحدائي. فلماذا صاغ الروائي روايته وفق هذه الهندسة؟ نظريا، وفق نظرية التعالق النصي التي بدت مجزأة، من خلال اكتفاء الناص بتفاعلية تتصل وثيقا بالبعد التحريفي للنص السابق ومعارضته، فإن الرواية حققت هذه الجماليات.

غير أننا نجد أن المحكي الروائي لم يتشرب موضوعه وشكلته المرجع، لأن التواتر المعماري للسرد سيؤدي وظيفة جوهريّة، هي قلب معايير البناء التراثي للقص، من خلال اختراق بنية الحكاية وممكنات إغوائها. ومن ثمة يصل التعالق إلى التلاؤم مع السياق (والموقف الذاتي لإنتاج نص هامشي)¹ وفق المنظور النظري الجينيّتي. وهذا النص هامشي وإيجابي في آن، لأنه كسر تلطك القاعدة ليمسك بشعيرة المحكي المعاصر، أي بالرؤية المتواترة والمتحولة للمرجع.

وعبر هذا الترهين الضدي، يحقق المحكي الروائي للمرجع نضارته القائمة في مرايا القراءة، ويثبت الرواية في اللحظة الزمنية اللامعاصرة الممتدة. فـ " رمل الماية " لم يمكنها التعالق والتفاعل إلا بهذه الصيغة القائمة على التناظر السردى، والفوضى البنائية، التي تمكن من امتصاص روح الحكاية ومضامينها، وطرائقها التعبيرية والشعرية. فصدوع الزمن ومخاتلة الشخوص وموسيقى اللغة، تتنموج انصهارا في دائرة تسريد الحكى، بتلقائية وتشويه قصدي يمسك بتلايف الشكل والرؤى.

وذلك الانصهار لا يمثل في الرواية سوى خدوش الذاكرة وتصدعات الذات الكاتبة، وأحلامها المجهضة، في أحلام الذاكرة الجمعية، وأوهام السياق/ التاريخ والواقع. إن حرية الشكل الذي وصل إلى اللارواية، هي الرغبة الممضة لممارسة الحرية ضد الصمت، وضد القمع والتخلف حاضرا، واستقراؤها تاريخيا. وبالحرية نفسها تتنفس شخوص الرواية لتسرد ما روي وما لم يرو، وما كان وما لم يكن، إذا اعتبرنا أن الرؤية الجوهريّة التي ستعى إليها كل رواية خلاقة هي (قول غير الممكن أكثر من الكائن)². وهو ما نستشفه في " رمل الماية ".

¹ _ G. Genette, Palimpsestes , p 116.

² _ اسماعيل كاداري، ضمن عصام محفوظ، عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1998، ص 167.

من هنا يرهن واسيني الأعرج خطوة الحكاية والسرد في " ألف ليلة وليلة " ويحيلها إلى زئبقية في حراك دائم الإشعاع، عبر مراسلات وتجاذبات وتنقلات جمالية. إذ لا يمكن مطاردة الحياة المعاصرة بحكايات الليالي، أو على شاكلتها. إذ السياق يتسم بعصر عدم الإطمئنان، أي عصر الشك، وهو ما يستدعي رؤية أخرى إلى الشكل الذي يستوعب محتوى القمع الجديد.

من كل هذا، يستبصر التعالق النصي إلى شعرية تخيلية نفاذة، مندغمة في الصدق والحقيقة، محتملة وفاتنة واحتمالية في الوقت نفسه، أي شعرية تؤثر أن تحكي وفق فوضى العصر. ووفق هذا الإيقاع و لو أنها اتصلت بشكل المرجع لما فتنت القراءة ولما كان لها هذا الاختراق لصميم الحكاية، لأن هذا المحكي هو (الشكل الذي لا بد أن ترو به)¹ كما يقول يوسا.

فالروائي في " رمل الماية " استبدل الحكاية بالتدوين، أو أعاد تشفيه الحكاية، عبر صوت القول البشير الموريسكي، الذي يحمل صفات مغني التروبادور الأندلسي، ليلتقي بسيدي عبد الرحمن المجذوب ويشاركه في رواية/ غناء الهزائم التي طالت التاريخ العربي الإسلامي. وبين ذاكرة الموريسكي ومماويله – التي يغنيها باللغة الفصيحة- وأهازيج المجذوب – باللهجة العمية – يوحد الروائي التاريخ، ويضمّد جراحه المترامية شرقا وغربا، جمعا وغناء.

لذلك غير الروائي في أساسيات السرد العربي، محافظا على الحكاية الإطار، الطرس المتلاشي. عندما استبدل الحكاية بالسرد، والحكاية أثير الليالي وأثيرة السرد العربي. ولم يبق منها سوى التوالد والتناسل والتكرار، وهي هيئتها السديمية الافتراضية. إذ يخترق السرد أنساق الحكى المتوالد، من خلال انتاج حكاية أخرى مشجرة من الحكاية الأصل²، بتقنية قصة داخل قصة، وجزئية تنسل من الأخرى. وهو ما يحيل إلى صدوع سردية يراهن عليها الناص لأغراض دلالية وجمالية تفرضها العلاقات البنائية، والهيكل العامة للرواية.

كما أن هذه الآلية تفرضها من جهة أخرى طبيعة النص الروائي، الذي يختار ظوابطه. كما تتدخل العلامات اللغوية وغير اللغوية في هذا التشعب - مثل اللغة الإسبانية - والبناء الكوسمولوجي- هامش ما قبل الكتابة الذي تحدث عنه إيكو في

¹ ماريو فارغاس يوسا، رسائل إلى روائي شاب، ص 40.

² وهي التقنية العربية الفريدة التي أبدعتها ألف ليلة وليلة، وساقها فيها السرد العالمي لاحقا، ومن الحكايات المتوالدة المتناسلة نجد مثلا حكاية السندباد البري

ينظر مثلا : حكاية عزيز وعزيرة، ألف ليلة وليلة، ج 1، المكتبة الحديثة ناشرون، بيروت، ط1، 2013، ص 418.

كتابه الهام " هوامش على اسم الوردة " - في صناعة المحكي الدائري المتشظي والهلامي، لتوجيه البنية الزمنية، وحقول أخرى تطال المعجم والتيمة والحركات، وكل ما من شأنه أن يشحذ القول الروائي.

إنها (فوضى الشكل ضد فوضى التاريخ والواقع)¹ كما يكتب بوطاجين، أي ثمة بناء جديد يهمل الشكل الحكائي الذي ينطلق من كأصل، في بناء واع وحدثي، يحطم يقينة الحكاية في لا يقينية السرد. وهي خاصية حدثية بامتياز، درجت عليها الرواية العالمية : جويس، مان، بورخيس، باموك، إيكو، ماركيز... في صيغ ميتاحكاية تهشم مركزية الحكى بتشعبات السرد، القابض على الجزئية والنبضة والإيماء، تواترا بينها وبين حركية الحدث منجهة، وبين الرؤية السردية من جهى أخرى.

وهكذا يمور السرد في الحكاية التي تظل تشع وتخبو، دون التمرکز في أجزائها، عبر حكاية أوسع أو (نثار مرآة يعكس الظواهر ناقصة ومتقطعة في مرآة مهشمة)²، لا عوالم داخلية لها، ولا تشد السارد إلى عوالمها الداخلية. فهي وليدة، في علاقات الزمن السديمية والواحدة في آن. من هنا تبرز حرية المرجع/ الحكاية التي كانت متلائمة تماما مع عصرها، في شكلها ووظيفتها، أي حرية الموروث الذي وعى باكرا العلاقة القصصية بين الجمالية والدلالية، بين النص والناص والسياق. ووفق هذه الخلفية يلحم واسيني الأعرج أصله عبر المحكي الروائي، وتتجلى هويته وفق إبراز الحساسية الجمالية والوجودية للمرجع، في سجل دائم، يؤسس لجماليات الكتابة.

1_2_3 _ رصد التفاعل النصي/ المتنص - الميئناص:

مواصلة لكشف التراسلات والتناقلات/ التناصات النصية والنصانية بين المرجع والمحكي " رمل الماية " نجاول مقارنة هذه التفاعلات من زاوية المتنص والميئناص، كبنيتين أساسيتين تتدرجان ضمن التفاعل النصي العام³. هذا التفاعل الذي يخرج من نطاق التعالق الكلي والخاص بين نصين: بين " رمل الماية " و" ألف ليلة وليلة ".

فمنط المتنص لا يتمهر بين المحكي والمرجع فحسب، وإنما تتوسع دائرة تجاذباته وتناصاته. إذ المحكي الروائي لواسيني الأعرج يمتح من حقول تراثية

¹ السعيد بوطاجين، الحداثة المتورمة - السرد والزمن، دفتر الأثر، سبتمبر/ 2010، ص 13.

² فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 250.

³ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص 29.

غزيرة، ومختلفة التوجهات، للوعي الحداثي بالممارسة السردية. من ثمة تغدو الرواية فسيفساء متجذرة ومنفتحة في آن، ومرقشة كذلك. قابلة لاحتواء مختلف المعارف – وحتى بعض العلوم الدقيقة – أي تصبح شكلا هجيناً بتعبير باختين. لكنها لا تنفك من فضاءاتها التخيلية التي ترحلها من اليقين إلى الارتباك، وهي نفسها الحقيقة/ اللاحقيقة التي ترومها الرواية.

لذلك مهما تشظت الرواية وتشعبت وتشجرت، فإنها تتقاطع مع ضروريات التخيل، وتهويمات الخيال، من هنا قال إيكو (عندما نلج عالم السرد، يتطلب منا أن نوقع على ميثاق تخيلي مع المؤلف)¹. وفق هذا المعطى يستثمر/ يحاور واسيني الأعرج بنيات نصية أخرى كالتاريخ، والقرآن الكريم، والأسطورة، والحكاية وغيرها... كمتناسات ترصع نثار المحكي الروائي " رمل الماية " في تحريف ومعارضة ونقد، وأحيانا في سخرية لازغة.

فهذه البنى المتناصصة لا بد أن يطالها التخيل في أنساق المتخيل السردية، فتتحرف عن وظيفتها الأصلية كما وردت في المرجع، لتدمج عبر وظائف ورسائل ودلائل جمالية جديدة، تفرضها طبيعة المحكي الروائي. حيث تنضاف إلى حركية السرد لظغط الرؤية السردية، وعبرها الرؤية إلى العالم، وفق منظور شخصيات مجتلبة من مغور التراث والتاريخ. وكلها تندغم لمضاعفة البؤرة المركزية للرواية.

فالمتناص يمس رؤية الشكل ورؤية المحتوى في آن، ومن أهم هذه المتناسات في " رمل الماية " نجد المتناص الديني، الذي سربل بالأسطوري، ممثلا في رورد قصة أهل الكهف، هذا الكهف الذي فتح فيه البشير الموريسكي ذاكرته. وقصة أهل الكهف كما هو معروف وردت في القرآن الكريم، في سورة الكهف. غير أن ورودها في المحكي الروائي (عبر تقنية التوالد النصي)² العام، والذي تفرعت منه هذه القصة/ الحكاية كفرع من حكايات الموريسكي، والمتناص الخاص الذي يحول بين هذه الحادثة تحريفا مضللا، كل هذا التأشير يزيد من تشعب وتشوش منعرجات السرد.

هذا السرد الذي يتموج في شكل ضدي وزائغ، تحت العلاقات السيميائية التي أضفاها التخيل، كي تساير حركية السرد، وتحركات الأحداث وكل ما تستبيحه قواعد اللعبة السردية، لتضع الرواية في صورة تتماس مع الطقوس الأساطيرية التي تضخم الحدث التراثي، وانشداد المحكي إلى المرجعيات/ الأصول الأولى

¹ أمبرتو إيكو، ست نزهاة في غابة السرد، ص 128.

² الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص 382.

للكتابة من جهة، وتجذرهما في أسس الواقع من جهة أخرى، كصيغة سردية محايدة لنبض الحياة.

فالمحكي الروائي وفق هذه الهندسة، يشغل كمرآة مضادة، تتعاضد في طبقاتها البنى الأسطورية والواقعية متجاوزة متلاحمة متكاثفة. إنها عمق عملية المتناص الذي يحرف الصيغة وأصلها، ويعيد بناءها من جديد. وبالتالي فقصة أهل الكهف في المرجع لها تمثيلات شكلية في الرواية، أي مجرد صدى أسطوري/ ديني. وتتمظهر أولى هذه التحريفات، أن القصة ورت بصيغة الحقيقة في القرآن الكريم، أنزلها الله على النبي - صلى الله عليه وسلم - لشد عزمه.

فنرى أن المدة التي مكث فيها الفتية هي (ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعا)¹، وهي المدة نفسها التي قضّاها البشير الموريسكي تقريبا في الكهف، يكتب الروائي (فترة النوم التي قضيتها في الكهف تبدأ في الظاهر من الفترة الصباحية عندما قادني إلى هذا المكان جماعة الملتئمين السبعة... أصابتنى بعدها الإغفاءة اللذيذة التي لا تقاوم، أي عندما دخلت الكهف كان اليوم يوم جمعة والسنة 1687.. غادرت غرناطة ودعوتها بعيوني فقط)².

فمن خلال هذا المتناص، تتمظهر مجازة الرواية للمرجع الديني، عبر مؤشرات نصية تشتغل على توازي المحكي بالمرجع، أو وضع المحكي في سياق المرجع. لكن بمنظورات متوالدة، موضوعاتها تختلف، ما عدا المحافظة على الشكل فقط، العدد سبعة، والإغفاءة، وفترة الصباح، وقوله في موضع آخر (غربتك طالت يا سيدي، ثلاثة قرون وها أنت تعود من جديد إلى غيابك.. يا الله ثلاثة قرون ولا تأكل شيئا)³. فمن خلال هذه التوصيفات يتواتر المرجع في المحكي، غير أنه يزيغ كمتناص تخيلي، عندما تخط الرواية بين شخصية الموريسكي وبين شخوص أهل الكهف مرة، ويمزج بينه وبين المسيح أو الإمام العادل الذي يعود في آخر الزمان مرة أخرى.

يكتب الروائي (وحق سيدنا الخضر الذي لا يظلم إلا من ظلم نفسه، هو أنت كما تحكي عنك الأولون الصادقون واللاحقون)⁴. وهذه المماثلة يكسر الروائي حديثها من خلال الإشارة إلى مقارنات أخرى، فزمن أهل الكهف بدا قصيرا، أما في الرواية امتد أكثر من ثلاثة قرون كاملة من 1687 إلى 1987، أي منذ دخول

¹ القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية، 25.

² واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 42.

³ المرجع نفسه، ص 60.

⁴ نفسه، ص 60.

البشير الكهف، إلى لحظة استفاقتة. وهي المدة التي رأى وروى فيها هزائم التاريخ، وقاسمته الهزائم الجراح (أعرف أنني نمت، وهذا الأمر أتذكره جيداً، وأعرف أنني رأيت جحيماً سأرويه ذات يوم لا ريب فيه)¹.

ولا شك أن سنة 1987 كانت فترة كتابة الرواية، من هنا يتداخل زمن القصة مع زمن الكتابة مع زمن السرد. كما تتبدل الأحداث التي يحور فيها المحكي الروائي وفي أبعادها عبر هذا المتناص، الذي يرهن البنى التراثية/ الدينية في أبعاد أسطورية. من ثمة يخرج المتناص من حيله محملاً برؤيته، ويدمج في الرواية ليضعاف رؤية التوجه وسيرورة الأحداث، مرتدياً حلة جديدة، وشكلاً آخر.

والروائي من خلال قصة أهل الكهف، وقصة سيدنا الخضر، وقصة الحلاج وقصة أبي ذر الغفاري – وكلها قوالب نصية تراثية دينية – يعيد صياغة الرؤية التراجيدية للسياق. إذ تحيل كل من هذه القصص إلى مرجعية ذات صلة وثيقة بالمحيط التي ظهرت فيه، وهو القمع جوهرًا. وهو التيمة الأساسية والجوهرية التي تنهض عليها الكتابة العربية الخلاقة منذ نقضها البيان. إنها رغبة النص العربي في كشف المخبوء، وإجلاء فضائح السلطة التي حاولت لجم الإبداع.

فمن خلال قصة الحلاج، التي تمظهرت كمتناص جلي، وميتناص مضمّر، أي كمؤشر متوازي الدلالة، تعري الرواية الآليات الجهنمية التي اعتمدها الحكام ضد صوت الحق والحقيقة، وكيف أن التايخ من خلال الطبري – كعلامة نصية أخرى تدمج ضمن المتناص التاريخي – شوه الحقيقة، وزرّكش الصحائف بياضاً، بدل أن يخطها دماً للشهداء الذين ماتوا ووندوا من أجل الحقيقة، أو من أجل الفناء في المطلق.. يكتب الروائي (ساقوك إلى بغداد... وطلبوا من وراقهم الطبري أن يسجل ما يروونه، حمل الريشة.. كانت خفيفة بين أصابعه، وجه عينيه تجاه الورقة البيضاء وصندوق المال.. ثم بعدها بدأ يخط ما يروى داخل القصر..)².

ويسرد الروائي في تداخل بين متناص القصة الدينية للحلاج، وبين متناصات يستدعيها من التراث الصوفي، ويحضر صوت التاريخ الديني بين مزدوجين، صوت الحلاج ضد الحرق، ضد الطغاة وزبانية البشر، ويروح يصور مقتل الحلاج في باحة بغداد، وإحراقه أمام الملأ.. ويجيئه الشبلي ويرشقه بوردة حمراء وهي علامة - ويحملون رماد الحرق.. وهكذا يحضر المتناص الصوفي هنا بحقيقته، لأنه لا يحتاج إلى البعد الأسطوري الذي يرفع الواقع إلى المتخيل.

¹ _ واسيني، رمل الماية، ص 61.

² _ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 155.

ويورد الروائي مقاطع من المدونة الصوفية، لا كما أراده صوت الطبري والتاريخ الرسمي المطرز بالقטיפه والانتصارات. ويؤدي هذا المتناص في بعده الرؤيوي نقدا لادعا للمنظومة التاريخية الرسمية، وحتى الفكرية، التي رأت في المتصوفة كخارجين عن القانون، وحتى عن الدين. كما أن في شطحات المتصوفة ثمة اتصال بالبنية الروائية شكلا ومحتوى، فالروائي يضغط على الروية إلى العالم عبر شرفات المتصوفة وأنوارهم فيما يخص سبك العبارة، ورشاققتها، وهلامية الأسلوب وخلاسيته وسديميته، إنها محاولة لمطاردة الحقيقة قولا وبيانا.

وضمن هذا الارتحال تتجلى كشوفات عين الحقيقة التي لا قرار لها، سوى الفناء في المطلق، يكتب الروائي (ما أدعي الربوبية ولكن هذا عين الجمع عندنا.. والكاتب وأنا والله ..إلا إليه)¹ . لذلك يعمد الروائي إلى وضع أقوال الحلاج كمتناصات تقوي رؤية الرواية، أي الرؤية السردية أو الرؤية إلى العالم، ويضعها بين ضفيرتين، لأن العبارة هي بؤرة الرواية، أي مرتكز المحكي، حيث تتوهج المرجعية الفكرية القائمة في المرجعيات التراثية، دون الخل، وفي المحكي في خلخلة. وهي الصورة والصوت المتماهي بين التاريخ كسياق، وبين الحاضر عبر شواغل الرواية.

فهو اجس السياق/ المرجع هي شواغل المحكي الروائي الذي يمتح من هذه المدونة في جوانبها الفيضانية، التي تطل/ توشح معمار ورؤية الرواية. إذ ترشح "رمل الماية" جمالا ووضاءة تمس ثمالة اللغة، التي بدت تعاند لغة المتصوفة الفيضانية. ويحضر هذا المتناص كأجلى صورة تتخلق في الرؤية المركزية للرواية، من حيث مناهضة القمع والسعي نحو القول التحرر والرغبة الملحاحة في القول الحر.

كما نلاحظ أن المتناص يندغم في هيكله الشكل الروائي، حتى يكاد يذوب في أنساقه السردية أحيانا، عبر ممارسات متناصية هي في الأساس خيارات الروائي. ومن ثمة فالبنية الحكائية للمتناص تتهشم في دوران السرد نحو أداء وظيفي، لا يتعارض مع المحكي الروائي بقدر ما يشكل الانسجام والاتساق. وتنتسب تراثية المتناص إلى المدونة التاريخية التي تأخذ بعد المي تناص، أي يتمظهر في شكل النقد والسخرية اللاذعو من التاريخ الرسمي/ المزيف.

من هنا، تتوسع دوائر المحكي الروائي تفاعلا مع المرجعيات، من خلال تعالقات جزئية/ متناص وميتناص في شكل سلاسل حصينة مرة، وهلامية خلاسية مرة

¹ _ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 158.

أخرى، ومضفورة بنسيج السرد مرة أخرى. وعبر هذه التراسلات يقرأ المتلقي تضاعيف المعنى في عديد المرايا والوجوه، لا تتمفصل سوى بملكة التخيل التي يقوضها المحكي الروائي بعلامات، مثل: الأرقام التاريخية، والأسماء الحقيقية لبعض الضخوص التاريخية، كي يصل إلى معنى ثالث غير المعنيين في المرجع والرواية، هذا المعنى الذي يعرف كيف (يندس بين كتلة الواقع الظاهر وثنائيا شروخ الذات والعلائق)¹ كما يكتب برادة. هذا المعنى/ الرؤية هي الإيهام الروائي بالحقيقة التي تتغلغل في أعماق التاريخ، وممنوعاته لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة والراهنه.

وإذ يلجأ واسيني الأعرج إلى المتناص التاريخي ويرصفه في شكل بنى مجزأة بأصواتها الحقيقية، مثل صوت الطبري تارة، وبشكل أسلبة الرواية، حيث يتلون السرد بالصيغة التاريخية، ويأخذ الصوغ الروائي بعد المسافة بين الرؤية الحقيقية كما يقول (لكنهم في لحظة الهوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر المعتصم المتوكل المنصور قتل أباه...)² ويمتد هذا السرد التاريخي من الصفحة 147 إلى الصفحة 157. ونلاحظ عشر صفحات والرواية تأسرد الخطاب التاريخي ترهينا.

ولما يدبج الروائي نصه بهذا المتناص، فإنه يحاور المرجع من جهتي فضفة الشكل وحرية استيعابه، وإرغامه على قول ما لم يقل الأصل من جهة – البشير الموريسكي الذي يهرب من محاكم التفتيش ويستحيل إلى قوال يروي هذه الفواجع. وفي محاولة لإعادة قراءة التاريخ وتفكيكه بأدوات حدائية تتقاطع فيها رحابة المحكي الروائي والتخيل (مما يجعل الرواية في سيرورة إنتاجية دائمة، إنه الهوس بشهرزاد)³ كما يقول واسيني.

وهو من جهة أخرى، هوس الروائي بالتراث السردى عموما، في تأصيل الرؤية المركزية، والتي تمثل في عمقها، أن هذه المرجعيات هي نقطة انطلاق الكتابة الروائية الحدائية المعاصرة تجاوزا وسجالا. ومن ثمة تخرج الرواية الواسينية من اللغة الواصفة والشكلنة الواصفة الشارحة، إلى اللغة والصيغة الترميزية الإيحائية، أي التدرج من الرواية إلى المحكي الروائي، من حيث الانتاجية المزدوجة، التي تخل البحث في صيرورة، مما يعمق نوعيتها كخطاب أدبي دائم الانفتاح والتحول والتجدد لمواجهة ألم الذات/ الكتابة وتحولات الحياة.

¹ _ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 60.

² _ واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 150.

³ _ Waciny Laradj, les Blessures De Shéhérazade, LeverEsq, P 28.

أي تجعله محكي يتصل وثيقا بمرجعياته لتأصيل الرؤية، من حيث جوهر البنية ومقصديتها، ذلك أن المحتوى هو هو لم يتغير: خطاب القمع، ومدى نجاح هذه الرؤية في الخيارات التي تمس بالهيكل ونقل القوالب كما هي، لأن المحكي الروائي لا يأخذ من المرجع معيارا لنمذجة الكتابة. من هنا في كتابة أصيلة تنطلق من (الوعي بقيمة مكونات النص الذي له معنى وإحالات) ¹ كما يكتب بوطاجين.

فمن خلال هذا التفاعل، وبكل أبعاده وأنماطه في " رمل المائة " يوسع واسيني الأعرج من اتساعية المرجع وممكناته، من حيث محاورته في الحرية التي اتخذها في قولبة أشكاله. هذه المنواليات التراثية التي (كان لها إحساس عميق ومرهف بالشكل وبأخلاقيات الشكل) ² . ومن هذه الحرية في الشكل ينطبع التحرر في القول الروائي والمرجعي، بانسيابية وتلقائية. ومن هذا البعد التحاوري، تنهض " رمل المائة " في محكي يقول (جدل تاريخية النص وجماليات الكتابة) ³ تحريفا وتماثلا وتعارضا، أي تعالق ينطلق من الأنا نحو الآخر.

1_3_ المحكي الروائي بين فن الرسالة وميثاق السيرة:

إن المحكي الروائي عند واسيني الأعرج هو غرفة بملايين الجدران بتعبير محمد الماغوط، أي هو خطاب مؤثث من عديد الخطابات، أريد القول بعديد المنواليات التعبيرية الفكرية والفنية، والتماسات اللاحودية بين الأجناس القولية التي يتأخم بعضها بعضا، وكل تنتسج في رواية تنهض على مشروع تجريبي مستديم، قوامه – في أكثر تجلياته وتصوراته – جماليات التراث وتجديد الكتابة.

لذلك يواصل الروائي محاروة هذا المعين، مستقرا جميع وسائله التعبيرية الممكنة، متوسلا صيغا تتحرك نحو دراسة الخطاب باعتباره نسقا تعبيريا مفتحا على مجمل ظروفه التي تسهم في صوغ خصوصيته. وهو ما يعني تأكيد إمكانية قراءته لا بالاعتماد على منطق تصوره الداخلي فحسب، وإنما برده إلى النصوص المتعاقبة به. من هنا يتحقق التجانس Homologie للمحكي الروائي. لأن كل نص (لا يندرج في نسق ثقافي/ أدبي سبقه هو شأنه وفقير المعنى) ⁴ كما يكتب دراج.

لذلك نلفي هذا التطواف الواسع للرواية الواسينية في فضاءات السرد التراثي العربي، إذ يتزري الإهاب الروائي بالمنواليات الحكائية والأغاني وشمالة اللغة

¹ السعيد بوطاجين، الحداثة المتورمة – السرد والزمن، ص 13.

² عبد الفتاح كيليطو، قواعد اللعبة السردية، ضمن الرواية العربية واقع وآفاق، ص 243.

³ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 252.

⁴ المرجع نفسه، ص 232.

الصوفية وإشاراتنا وخرائط النص التاريخي... من هذا التصور ينوع المحكي الروائي الواسيني أرضية التراث على حساب أرضية النص، بأدوات حدثية واعية، تستقدم المرجعيات التراثية ولا تذهب إليها، أي أن معماريات الرواية الجديدة هي التي تجدد دلالات الموروث وجمالياته.

فدلالة القول تتجاذب بالتقنية التي أنتجته، لا في مواد الخام الموزعة على احتمالات كتابية مختلفة، فالكتابة الروائي الخلاقة تخرج عن نطاق الاحتمال وهي (وهي تمارس من رغبة الشك أقصاها ومن اليقين أقساه)¹. من هنا، تنأى الرواية الواسينية عن تكريس المورث السردى كنموذج قائم مغلق، بل تخترق أنساقه لتؤسس كيانهما الحدثي.

تأسيسا على هذا، يحضر فني الرسالة والسيرة في تشكيلات المعمار الروائي، إذ يقدم المحكي بيئة روائية انزياحية تستدعي الزخرف التراثي لتوشيح السرد، ويتلاشى هذا الزخرف في أنساق السرد غير أنه يظل مرجعا لها. من هنا نؤكد - كما سبق - أن المرجعيات التراثية تظل إطارا وإحالة، وعمقا في فهم معاني القول الذي يمس شروحات الذات والسياق. أي يحضر المرجع شكلا أكثر من المحتوى، لأن المضامين متشابهة هي هي : رغبة الانعتاق.

ويمكن القول، إن فن الرسالة هو من الفنون النثرية التي عرفها العرب منذ القديم. وهو من الفنون التي تدرجت مع التطور الفكري والأدبي للحضارة العربية الإسلامية، مع ذيوع الأخبار. وظهرت الرسالة الإخبارية ثم الرسالة الأدبية والفكرية. ولا شك أن عبد الحميد الكاتب من أوائل المترسلين العرب الذين نوعوا فيها، وذلك على حسب مقتضيات الحال والمقام، ومنه تدرجت الرسائل إلى الأدبية كما ظهرت عند ابن المقفع والجاحظ وإخوان الصفا والمتصوفة عموما، لكن مع ابن العميد في القرن الرابع الهجري أصبحت الرسالة فنا قائما بنفسه².

ومن ثمة أصبحت الرسالة أكثر فنية وكريّة، وظهرت عديد الرسائل الأدبية ذات الطابع الفني الصرف، مثل: رسائل أبو حيان التوحيدي ورسائل ابن عربي ورسالة الغفران للمعري ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي وغيرها... من هنا ففن الرسالة فن عريق في الكتابة العربية، وهو من أهم خصوصيات السرد التراثي العربي.

¹ _ توفيق بكار، ضمن محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص 37.

² _ عمر عروة، النثر الفني القديم - أبرز فنونه وأعلامه، دار القصبة، الجزائر، 2000، ص 108.

وإذ ننتدرج إلى فن السيرة، فيمكن القول إنه لا يقل عراقة عن فن الرسالة، غير أن فن السيرة كانت تشوبه التباسات تجنيسية في تطوراتها، من خلال أحوال كتابه واهتماماتهم وحقولهم المعرفية، وحتى رؤيتهم إلى فن الكتابة. لذلك يمكن القول، إذا كان البحث يخص السيرة الموضوعية في قديمة، وإذا رام التحدث عن السيرة الذاتية فهي كذلك قديمة نسبيا في الكتابة العربية. من هنا ينقسم فن السيرة إلى موضوعي وذاتي، والأول اختص في الثقافة العربية الإسلامية بتاريخ سيرة النبي - صلى الله عليه وسلم- كما نجد في سيرة ابن اسحاق وابن هشام وطبقات ابن سعد في القرون الأولى الهجرية.

أما السيرة الذاتية فقد اقتصرت بادئ الأمر على (الفلاسفة والعلماء والمؤرخين)¹. وتورد لنا المدونات التراثية كتابات سيرية ذاتية عديدة، اختلفت صياغتها على حسب التوجه الفكري والذوق الفني، وطابع العصر كذلك. فباكرا نجد سيرا ذاتوية للرازي وحنين بن اسحاق والسيوطي وأسامة بن منقذ وابن سينا وأبي حامد الغزالي وابن خلدون وابن حزم الأندلسي وغيرها..

وهذه الكتابات وإن اختلفت في الأسلوب والدسامة الفكرية، فإنها تتفق في طريقة تقديم الذات، من حيث اعتمادها على الأسلوب غير المباشر والتورية والمراوغة، أي عدم تعرية حياة الكاتب كلية. ويمكن اعلقول ضمن هذه الكتابة، إن بعض السير خالفت المؤلف من حيث الكتابة الصادقة، مثل سيرة ابن سينا " أنا " التي كتبها بأسلوب مباشر بضمير أنا². ونجد هذه الكتابة قليلا في سيرة الغزالي " المنقذ من الضلال " كما نجدها سيرة ابن خلدون " التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا" .

وسيرة ابن خلدون من نفائس السرد العربي التراثي، من حيث من الانزياح عن التلميح والتعمق في استنطاق خدوش الذات الإنسانية، وتوصيف قسوة الزمان عليها، وتصدع الفكر في مواجهة القمع وظلم الحكام والطغاة، ووحدة الإنسان وتمسكه بآخر عناقيد الأمل. كما تصور الغربة تارة، والفرار واللواذ تارة أخرى، وحيرة القلب وهو يتلفت أسى من على شواطئ الإسكندرية نحو مرافئ الأندلس التي أبحرت منها سفائن الأهل، ولكن البحر ومزاجه غدر بها.. وظل الأمل.. قد لا توجد سيرة ذاتية في السرد العربي القديم أجلت صدوع الإنسان وطقوس الكتابة وتسامق منائر الفكر ونواميس الحس كما وقفت عليها سيرة ابن خلدون.

¹ عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص 150.

² إدوار الخراط، أنشودة للثقافة، ص 63.

وإذ نعود إلى طرائق التعامل النصي مع فني السيرة والرسالة عند واسيني الأعرج، فإننا نجده يستعير من فن الرسالة زخرفها، باعتبارها (الاختراع القديم للرواية المكتوبة على شكل رسائل)¹. ويستلهم من السيرة روحها وأطراف ترصيفاتها لإبداع رواية تتراعى في جدائلها هاتان الخصوصيتان التراثيتان، بأحدث حيل الكتابة الروائية.

إن استثمار (خداع سرد ما بعد الحداثة)² في تصفيره للمرجعيات التراثية في المحكي الروائي، هو تأصيل الأصول، أي المراهنة على تجذير السرد من خلال صلة السياق الأدبي المتشابك والمعقد، عبر إمكانات تخيلية، قد تبدو متنافرة، ولكنها تحقق الاتساق السردية داخليا في مفاصل الخطاب، كما تحقق الاتساق الخارجي من خلال جدلية التعامل/ التمازج مع النسق الثقافي، أي الوصول إلى أقصى نقاط التمرج، وهي كتابة الهوية.

1_3_1 سحر القص وممكنات المتخيل:

بين سحر القص عبر فني الرسالة والسيرة من جهة، وشفرات المتخيل السردية من جهة ثانية، تتحرك رواية " طوق الياسمين - رسالة في الصباغة والعشق المستحيل " ³ لواسيني الأعرج، كتتمة لسلسلة التجريب الروائي. غير أن هذا المحكي يحمل تنوعا جديدا لإيقاع مختلف، وتبقى الرواية - دائما - تتكى على المرجعيات التراثية العربية، بتعالق جزأي وكلي. ولقد لاحظنا أن الرواية الواسينية دائمة الإحالة والتمرّج، كما في " نوار اللوز " مع " السيرة الهلالية " وفي " رمل الماية " ومع " ألف ليلة وليلة " وسنجد أن لـ " طوق الياسمين " مرجع أصلي وآخر فضفاض.

أي أن الكتابة الروائية لدى واسيني الأعرج (تبحث عن أصل النص قبل كل شيء)⁴، ثم يأتي التدبيج الروائي الحداثي الذي يخلخل شكلنة السرد الذاهبة نحو الغرابة والفردة والالتباس، من حيث البحث عن البصمة الأسلوبية والخصوصية الكتابية. وبذلك تظل ظاهرة الهجرة إلى التراث ميزة مهيمنة وأساسية في الرواية

¹ بيرسي لوبوك، صناعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، الأردن، ط2، 2000، ص 140.

² لوران فيلدر، الرواية الفرنسية المعاصرة، ترجمة فيصل الأحمر، ص 39.

³ واسيني الأعرج، طوق الياسمين- رسالة في الصباغة والعشق المستحيل، دار ورد، دمشق، ط2، 2006.

⁴ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 243.

الواسينية، وهي وفق الرؤية المحايثة السياقية (متأسسة من تحولات الجنس الأدبي)¹ الذي يعي تجربة هذا التحول الناجم من مرونة الرواية.

في " طوق الياسمين " تتفاعل التوشيدات التراثية بدءاً من عتبات المحكي الروائي، غير أنها تذوب وتتصهر في انحلال الشكل الروائي الباغي لا يقينية الرواية. أي يقبض الروائي على الأبعاد الزخرفية كإطار خارجي يضيء مسالك السرد المتلولب في تجاعيد الذاكرة. أي استنطاق الذات الابداعية من خلال ذوات الشخص المتاخمة.

من هنا يحضر التوشيح التراثي ممثلاً في فن الرسالة كطرس متلاشي/ كبناء كوسمولوجي – كما يحدد إيكو - تصب فيه انثيالات وأفضية وشروخ السيرة الذاتية، أي : الشكل رسالة، والمحتوى سيرة، ويتعاضدان لتوهج البنية السردية. إذ لا نشاز يبدد الحدود بين هذه الأجناس الأدبية، ويحيل الرواية تتخلق في إيقاع شعري ميزته الانفلات والتماهي والخلاسية واللانصية كذلك. ولقد قال باختين (إن الشكل والضمون واحد في الرواية)². وبالتالي تتحقق خصوصية الرواية بانفلاتها من لحمتها نحو الآخر، وهي إذ تحقق هذا فإنها تصل إلى مفهوم الرواية الحداثية التي لا تتوخى التطابق " مع " بقدر ما تفعل العلاقات من الذات إلى العالم الخارجي وبأسئلة الوجود، وهو ما يحيل إلى انفتاح الكتابة على أفق (كتابة الذاكرة)³ كما يقول محمد برادة.

ففي شكل الرسالة ذاكرة تراثي، وفي وعاء السيرة ذاكرة نصية، وإذ تتماهى الذاكرتان، فإنهما ترسخان ذاكرة هوية النص، عبر نممة تراثية/ روائية، تجعل من الذات والسير ذاتي والتاريخي والاستيهامات مؤشرات تتضافر مع التخيل واللغة وعناصر بناء الرواية لتوفر للنص وجوداً مستقلاً. إن المحكي الروائي له خصوصيته، أي تمثل " طوق الياسمين " ذاكرته الفردية ضمن ذاكرة الموروث الجماعية.

1_3_2_ شعيرة العتبات:

تتعلق " طوق الياسمين " مع نص محدد تعالفاً كلياً، تتحدد من خلاله ملامح الرواية كنص لاحق، عبر هيكلية نص سابق، ويتحدد صوغ الرواية من صياغة

¹ محمد عز الدين التازي، الحداثة في الرواية المغربية، ضمن عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص 64.

² ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 27.

³ محمد برادة، حيوات متجاوزة، مجلة العربي، الكويت، عدد 589، ديسمبر 2013، ص 35.

النص السابق. ولكن تتجاذب الرواية رهانات سردية عبر قناتين: الأولى خاصة وظاهرة وجلية شكلا، تحيل في إيهام شديد إلى تعالق الرواية مع كتاب " طوق الحمامة " لابن حزم الأندلسي. والثانية عامة، هي مخاتلة سحر الحكاية في الموروث السردى، كتنويعات السيرة الذاتية في الموروث.

من هنا فهي تتفاعل مع نصوص تراثية تفاعلا عاما، قد تأخذ إيهام التعالق من خلال العتبات، كما تلتبس أسلبة التفاعل في أنساق السرد. أي أن التعالق يكاد يكون كليا مع نص محدد هو " طوق الحمامة ". والتفاعل الجزأى مع المرجع يتخلق في صيغة مركزة على السيرة والرسالة عامة. لذلك تتقاطع/ تتناص مع " رسائل إخوان الصفا " أكثر من تحاورها/ تفاعلها/ تعالقها/ مع " طوق الحمامة " من حيث المفهوم الزمنى للعشق، أي ثمة تعالقات تتوشح من العتبة إلى النص/ المتن.

1_ 2_ 3 _ توهج العناوين:

تترقش " طوق الياسمين " بدءا، بعنات موعلة في الإضاءة الجمالية، تسبح النص/ المتن، كنصوص/ مناصات محيطية تضاعف من دلالاته الجمالية والرؤيوية. وتفتح تناصاته مع المراجع التراثية الخارجية. إذ تعمل آلية المناصصة Paratextualité على إحالة النص في مسروداته إلى مسارات مختلفة، تشكل شبكة عريضة من العلاقات عبر النصية، لينفتح من خلالها المحكي على السياق، أي ليؤسس كيانه السردى.

وهذه الآلية إذ تنظم قنوات النصوص الوافدة إلى المحكي، فإنها تستحيل إلى مستندات جمالية أكثر منها آلية تتموضع كمعبر. ومن خلال العلاقات عبر النصية يبحث الروائي في " طوق الياسمين " عن إيجاد علاقة بين الكتابة والكتابة في حد ذاتها وبين مختلف الأشكال الأدبية التعبيرية¹ التراثية والحداثية. وتتمظهر هذه المناصصة أولا في عتبة عنوان الرواية.

أ_ العنوان الرئيسى:

تتوشح " طوق الياسمين – رسالة في الصبابة والعشق المستحيل " بمناص مراغ، يمهد لأجواء كتابية تأخذ مناحي الموروث السردى، من خلال علامات رشقت على فرعى العنوان " الرسالة والطوق " التي تحيل مباشرة إلى كتاب " طوق الحمامة " لابن حزم الأندلسي. كما تتناص خارجيا في عنوانها الفرعى مع رواية جمال الغيطاني " رسالة في الصبابة والوجد" غير أن واسيني الأعرج لا

¹ _ محمد برادة، الرؤية إلى العالم من خلال ثلاثة نماذج روائية، ضمن الرواية العربية واقع وآفاق، ص 372.

يحافظ على البناء العنوانى لمصنف ابن حزم، إذ يحور في وحداته بما ينفلت من النمذجة، لينسرب إلى الكتابو الروائية المراوغة.

ولما كان العنوان هو المصباح الذي يستضيئ به القارئ في مفاصل النص/المتن، أو الذي يظل يرشد القارئ مخاتلة وانزياحا¹، ويقطر كيان العمل الإبداعي لغويا ودلاليا وشعريا، فإننا ضمن قراءة تنازلية من المناص إلى النص، نلاحظ في " طوق الياسمى " تضليلا سيميائيا، بين انشداد العنوان إلى طوقس السرد التراثي، وبين تيمات الرواية الضاغطة على الذاكرة، أي تتأسلب الرواية في الكتابة السيرذاتوية.

وهي إحدى المفارقات التي دأب على استعمالها واسيني الأعرج، إذ لا يقدم البعد التراثي على مستوى المناص سوى زخرفا يوشح ظلال الأثر الأدبي، ويوهم المحكي في جدلية الآخر النص، والأنا في المرجع. أي أن عنوان " طوق الياسمى " يشتغل بكثافة على أداء الوظيفة الإيحائية في بعدها الإغرائي والتشويقي، أي لفت الانتباه وجذب المتلقي إلى مناحي تراثية، وهذه إحدى أهم وظائف العنوان.²

غير أن هذا الالتباس يتراخى في التفكيك العميق لوحداث العنوان، حيث يمكن أن يكون فضاء يضغط على المناص جماليا، وعلى المتن دلاليا. إذ لا بد أن تتسرب منه تناقلات إلى النص/ المتن، سواء على مستوى الوظيفة الواصفة، أو الشارحة، أو الوظيفة التعيينية. من هنا نجد أن العنوان الرئيسي للرواية رقص بخط كوفي بارز، وهو غاية في التتميق الجمالي، وبلون مخالف عن العنوان الفرعي، وعن لون غلاف الرواية. هو لون أزرق خافت³.

وهذا العنوان الرئيسي لغويا، ورد في شكل مسند ومسند إليه، والطوق تأخذ معنى الإحاطة والتطويق، أما الياسمى فهو نوع من أنواع الورد الذكية الرائحة، المنبسطة الرفيف، وتستعمل في العطرة⁴. ووردة الياسمى ذات معنى يقترب من الألفة والحب.

وإذ نترج إلى العنوان الفرعي " رسالة في الصباية والعشق المستحيل " فإننا نجده جملة طويلة مكونة من أربع وحدات، تحيل إلى توصيفات إضافية. إذ الرسالة مشتقة من الترسل، والصباية من الصب، وهو العاشق الكثير البكاء، والعشق بأخذ

¹ _ جاك دريد، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ص 46.

² _ G., Genette, Seuil P 77 .

³ _ ينظر الملحق 02، ص

⁴ _ لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص 476.

معاني الهيام والوله وهي من أعلى مراتب الحب، إذ يخالغ الحب كل من الحرقه والتشرد وحتى الحلول من الانساني إلى الإلهي. وكلها وحدات متقاربة المعاني والإيحاءات، ذات بعد جمالي روحي، يستطير إلى أجواء العشق وأحواله.

فنسجل في العنوان بفرعيه، دلالة التوهج الجلي، والإغراء التشويقي، من خلال إذابة معاني شفيفة في بنيتها اللغوية والدلالية، من ثمة فالدلالة الشعرية طاغية. وبالتالي يحيل هذا المناص المقطر، النص والقارئ إلى فضاءات شوبها أجواء العشق والهيام. وما يقوي هذه الدلالة وحدة رسالة، إذ أن الذي يجوك الرسائل شخص بعينه، ومن ثمة يجمع المناص بين الموضوعي الذي يمس موضوعات العشق، وبين الذاتي الذي يتصل بالذات، وهذه هي الثنائية العميقة التي أشار إليها جينيت في تفكيكه وظائف العنوان¹.

أما خارجيا، كتناصات مناصية، نجد العتبة مطعمة بالترميز والإيحاء، عبر السيل العارم من المعاني والدلالات التي تحيل إليها " طوق الياسمين " من خلال انفتاحها على دلالة الورد التي تمثل رمزا للحياة، كما رأينا في " نوار اللوز " وكما نجدها في وردة الحلاج، وقصيد نزار قباني طوق الياسمين واسم الورد لأمبرتو إيكو، ووردة ديك الجن ووردة ابن عربي... فدلالة الورد هي (إحدى استشرفات الحياة أو بعض معاني الحياة)² كما يحيل إيكو.

فمن خلال هذا التكتيف الدلالي والجمالي لعتبة العنوان يفتح المحكي الروائي على تراسلات/ تناصات/ تعالقات داخلية وخارجية، لتعميق رؤية الرواية. ف"طوق الياسمين " كعتبة مضيئة يتقاطع ظاهرا وشكلا مع " طوق الحمامة " ويتحاور ضمنا مع مفهوم العشق عند المتصوفة، من خلال ترميز الورد. فهذا المناص على الرغم من بهائه، فهو يعقد ميثاقا مع الموروث الأدبي العربي/ الأندلسي والصوفي. ومن جهة التطريس مع الهيام الترحلي المضني المغترب في أحواله وإشاراته مع القول الصوفي الفيضي من خلال وحدة الورد كذلك.

كما أنه حسي ومادي، وذتي وموضوعي، داخلي وخارجي، موسيقي شعري، يطفو على المحكي كأجمل ترصيع إحالي ضمن روايات واسيني الأعرج. فهذا المناص شفيف وعميق، قوته تكمن في النوافذ التعالقية التي يحورها مع المرجعيات التراثية.

¹ _ G., Genette, Seuil P 87 .

² _ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص 101.

ب_ العناوين الداخلية في سياق التأويل:

يقول واسيني الأعرج (أن ألجأ إلى العناوين الداخلية والفرعية لأنني أرى أن العنوان الرئيسي لوحده لا يمكن أن يختزل في صفحة، على أن هذه التقنية عربية أصيلة في كتب التراث)¹ لذلك يطرس واسيني – كما دأب – معظم أعماله الروائية بالعناوين الداخلية العديدة، التي تتساق ضمن تركيبة وهيكلية المحكي الروائي. وتؤدي كعلامات إشارية وظيفية الإضاءة وتعميق التأويل، وشد عمارة الرواية، عبر تفسيرها بين العنوان الرئيسي وأنساق السرد، أي ترتفع إلى التأويل الانزياحي.²

وتتصل العناوين الأربعة لـ "طوق الياسمين" بالذائقة التراثية التي تتوهج جذوتها أكثر من خلال هذا التطريس. إذ هي عناوين تنسرب عميقا إلى في المدونة التراثية، السردية والصوفية. حيث تغطي مساحات البياض الذي يملء الذاكرة النصية، عبر اتساق يوسع جغرافية المحكي الدلالية والجمالية، من خلال انحلالها في شرخ المحكي الروائي كاملا، أي كنثار مبعوث في تشعبات السرد.

إذ تتجلى هذه الجمالية برويتها في الصيغة وفي الجملة وفي الصوت وفي الهامش، ومن الأصل الأول: العنوان الرئيسي. وكلها إحالات مفتاحية لعوالم السرد المتمحور في نواميس الكتابة التراثية. وبهذا تغدو هذه العناوين عنصرا أساسيا من عناصر المحكي (تتبعه وتستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه إذ تعمل كأداة وصل وبعد للقراءة)³.

على هذا الأساس، تتوزع العناوين الداخلية لـ " طوق الياسمين " بين ذاكرة الكتابة كرسالة، وبين ذاكرة النص كسيرة ذاتية، أي بين ذاكرة المرجع وذاكرة الناص/ النص. متجاوزة الشكل الإيهامي والزخرفي، إلى الاندغام في نسيج السرد. إنها عتبات ترشح تراثا وغواية، وفق نصوص تقول الأنا والذات والواقع. من هذا، بنفتح المحكي الروائي بأول عنوان داخلي " سحر الحكاية " ⁴ والذي يغطي مساحة مئة صفحة من الرواية.

وإذ نقارب هذا العنوان، يتشكل هيكلها في إطار حكيات النص/ الناص، وهو ترميو إحالي كثيف إلى غواية الحكي في السرد. ولقد ارتبطت الحكاية بليالي " ألف ليلة وليلة " وكأن التكثيف الجمالي الذي صيغ به العنوان يوهم إلى تقنية التشجير

¹ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 57.

² _ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 44

³ _ محمد المقوي، شعرية العنوان في الساق على الساق، عالم الفكر، الكويت، ع 28 / 1998، ص 45.

⁴ _ واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص 19.

والتناسل، أي إلى التوالد النصي، الذي تميزت به الحكايات بإغرائها الذي لا يقاوم. إغراء أثري جابه سطوة الموت ف (حكايات شهرزاد مثل الحياة)¹ أو ساوقها بشكل ما. أي شكلت الحكاية حياة موازية لحياة الإنسان.

ويؤدي هذا المناص دور تجذير الكتابة في مناخات السرد العربي، من حيث سطوة السرد المضاد أو المقاوم، عبر هذه التقنية تنهال الرسائل التي تكتبها مريم – بطلة الرواية – وتنثال رسائل/ مذكرات عيد عشاب – البطل الآخر – في الرواية. من ثمة فهذه الحكاية هي تدوين سيرة الذات الإبداعية، ضد تلف النسيان وإرساء لوضاءة الذاكرة. أي تتقاطع/ تتعالق مع القول التراثي من وظيفة التدوين، ومن حيث التمرکز الأحادي، إذ أن بؤرة القول هي الحكاية في الليالي المقمرة التي تغمر الذاكرة، لذلك تتضاعف الوظيفة الإغوائية، استمرار لشبقية السرد العربي، وهي الحكي ضد الموت.

من هنا، ينهض فعل الكتابة – عبر هذا المناص – على جدلية الحياة وسحرها المتراخي الجلي في النص/ المتن، وعلى الموت الذي لا يقاومه سوى التدوين حكيًا. من هنا يصل العنوان زمن الكتابة الروائية بزمن الحكي/ الليالي، شهوة وتحرر، ومحاولة لتثبيت فاعلية الكلمة والحكي كرسالة تقاوم النسيان، وبيرق لا يطاله الصدا. وهو زمن متواصل متواتر (زمن يمحي بدون انتهاء في الصوت الأدبي للحكاية)² كما يكتب الخطيبي. ومن ثمة يرسخ هذا العنوان تثوير المحكي سرديًا وجماليًا.

وإذ نترج إلى العنوان الداخلي الثاني " الطفلة والمدينة"³ نجده عتبة قاطعة تسد شرايين التوشيح التراثي، من خلال الإيهام بسردية معاصرة، تكمن في المعاني التي تحيل إليها الطفولة والمدينة. وهو لازمة جديدة، ونفس جديد يمور في جسد الرواية، من خلال الإحالة الفتنة التي تمنحها المدينة حد الهيام، كرمز للحياة والتحرر. أما الطفولة فتوغل الكتابة في الاستيهامات الطفولية التذكيرية، وفي نقاوة طهرها. ولقد أفاض العلماء والشعراء والفنانون في قصة الطفولة وعلاقتها بعوالم الإبداع.

أما العنوان الثالث " بداية التحول " فهو إعادة ترميزية لهوامش الكتابة الصوفية، الموغلة في شفرات القول، وهو انعطاف في مسار الكتابة، أي انعراج أولي للولوج إلى عوالم أكثر انشدادا بالمرجعيات التراثية. لذلك لم يستأثر هذا العنوان سوى

¹ جابر عصفور، اكتساف سحر القص، مجلة العربي، ص 39.

² عبد الكبير الخطيبي، عن ألف ليلة واللييلة الثالثة، ضمن الرواية العربية واقع وأفاق، ص 117.

³ واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص 105.

أربعين صفحة من الرواية. ويقرأ من جوانب الأصول والمقامات والمراقبي الصوفية، لترويض الروح، لذلك مثل عتبة للعنوان الموالي.

وهو العنوان الرابع والأخير " مسالك النور " ¹ ونلمس في هذه العتبة ترقيشا تراثيا سميكة الدلالة والإحالة، إلى جلوات المتصوفة. وهي صيغة جمالية تضيئ جوانب المحكي الروائي، وتفيض عليه، أي تخرج من الدلالة المباشرة والأحادية إلى الدلالة الكلية التي تمس المحكي الروائي كاملا. والمسالك هي المعابر التي يسلكها المرید للوصول إلى عين الحقيقة.

ويضعنا هذا العنوان بكثافته الترميزية وطاقته الاستعارية في صلب الكتابة الإبداعية التي تحاول استشراف الجماليات الصوفية، في أبعادها الرؤيوية. غير أن نمط هذه الكتابة لم الروائي واسيني الأعرج سباقا إليها، إذ حاولت الرواية العربية التجريبية الاقتراب – نقول الاقتراب فقط – من فيض هذه المدونة، كما فعلت القصيدة العربية. غير أن أشكال الامتاحت اختلفت وتباينت بين المبدعين، فمنهم من أخذ بالتوشيح الشكلي فزاعت به العبارة، ومنهم من تشرب النغم الصوفي في حراكه وقدرته على النفاذ، فجاءت كتابته موعلة في صميم الروح الإبداعية مثل تجربة جمال الغيطاني (1945- 2015) في " التجليات " و " رسالة في الصبابة والوجد ".

غير أن واسيني الأعرج يفتك التوشيح الصوفي كبعد رؤيوي وجمالي، أكثر منه ممارسة روحية تقارب عين الحقيقة وتقى في المطلق، وهي نقطة التباعد بين المدونة الصوفية العرفانية والمحكي الروائي الحسي الشبق، كما لاحظ هذا الروائي السوري نبيل سليمان². أي أن الروائي يحنّ الترقيش الصوفي - من خلال مناص "مسالك النور" وغيره من المناصات والصيغ التي تتموج في أنساق السرد – المحكي من خلال هسهسة اللغة، وجلوات التخيل.

وهي نفسها ميزات الكتابة الصوفية ، رقة العبارة وسلاسة الأسلوب، وازدواج التراكيب بين ظاهري جمالي مزركش، والذي يتمظهر في حسيات الوجود والوردة والخمرة والمرأة...وبين باطني شفيف من حيث الرغبة والانطلاق والغناء وذوبان العشق.. فعنوان " مسالك النور " عنوان يغتني بالاهاب الصوفي الطائر. حيث النور

¹ المرجع السابق، ص 205.

² نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، ضمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 83.

(نور الحق وعين الوجود)¹ كما هو متداول في قول المتصوفة. نور السموات والأرض، المشارق والمغارب النورانية، وهو الاغتراف من الفيض.

كما تحيل هذه الوحدات إلى الاحتفاء بجمال الروح وفق التحليل الصوفي – إن صح هذا التعبير – واحتفاء بوجود الجمال كذلك، وهو مصطلح المتصوفة للكنائية عن (غاية الافتراب من عالم النوارنية)². وكلها تمويهات يحاول المناص إشعاع ظلالها في المحكي الروائي كاملا، من خلال إضاءة هذا العنوان. حيث نتلمس الإيحاء الشديد إلى العوالم الفيضانية. إنها إحدى تجليات واسيني الأعرج من حيث الاشتغال على محور مركزي يرهن من خلاله المرجعيات.

فالكتابة الروائية عند واسيني الأعرج بحث دائم في الأصول، وامتداد وإمداد لها، من حيث تحيين اللحظة الجمالية التي تخترق الذات والسياق. إنها إحدى أقانيم المحكي الواسيني، وأحد أهم مداراته – نحن نؤكد على هذا الطرح من خلال معاينة الرواية الجزائرية التي تختلف تجربتها في مسألة مساءلة التراث – لذلك شدد على المعاني المتناسلة من وحدة العنوان الرئيسي " العشق "

وهي الوحدة التي أوردها في المناص تناسا خارجيا من جهة، ومن جهة ثانية تناسا داخليا يمتد إلى مسالك ومفاصل العناوين الداخلية. ونلاحظ أن الروائي كتب العشق ولم يكتب الحب، مثلما كتب ابن حزم في العنوان الفرعي " رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه " ³. حيث تظل وحدة " العشق " ووحدة " النور " تنسربان إلى الجدائل السردية، أي في الصوغ وحتى الرؤية، وتضيئان العتبات.

وتتجلى هذه الوحدات بشكل علاماتي آخر هو الفيض والمعبر، وهي وحدات/ معاني تشد المحكي إلى تجربة العشق الصوفي، في ترحاله وخلصه، كما نجدها عند المتصوفة الكبار الحلاج وابن عربي والسهرووردي وفريد الدين العطار وحافظ الشيرازي والنفري.. ويمثل العشق عند جلال الدين الرومي (مدار الكون)⁴ و(الحب ديني وإيماني)⁵ كما نطق إمام العارفين ابن عربي.

¹ _ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1981، ص 467.

² _ المرجع نفسه، ص 456.

³ _ ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف - رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2005.

⁴ _ جلال الدين الرومي، ضمن مجلة أخبار الأدب المصرية، عدد خاص بجلال الدين الرومي، ع 744/ 10، 2007، ص 27.

⁵ _ محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص 26.

والاستحالة في العشق لازمة لأنها الفناء في المطلق، وعين الوجود، وعين الحقيق. لذلك لا تتأتى المقامات إلا بالمجاهدة والألم، والقلب الخالي من ألم العشق ليس قلباً، والجسم الخالي من ألم العشق (ليس إلا ماء ولحما)¹ كما يقول الجامي. من هنا فتجاذبات العناوين تتخلق مع مدونة غاية في الإبحار والتخييل والفيض. تبدل الروائي يتقاطع مع " طوق الحمامة " شكلاً، ومع العشق الصوفي محتوى، عبر العديد من التراكمات والمستندات النصية، المتعاقبة مع تلك المرجعيات.

ومن خلال المناص تتحدد علائق الترظين والتفاعل والامتداد، والتي تحركها حرقه الذات المبدعة، وهي تبدع رؤى الألم والحب والشوق والتطواف والانخراط. إذ تتلون بالأبعاد الصوفية العميقة أكثر توشيح العبارة، إذ تبدو الرواية قصة حب/ عشق طويلة، منحوتة بكتابة ممضة من ألم القول وألم العشق. وداخل هذه العلائق التوشحية والجوانية بين العتبات والمرجع من جهة، وبين العتبات فيما بينها من جهة أخرى، تتخلق الكتابة وجمالياتها، والذات وتصدعاتها، واختلاف الرؤية وإنتلافها (إذ لا تتحدد الذات الكاتبة إلا من خلال دخولها في علاقة كتابية أخرى)².

من هنا، تضيء العناوين الداخلية طقوس الكتابة في " طوق الياسمين " عبر استراتيجية التوشيح التراثي/ الصوفي المرصع بدءاً من العتبات، ثم في مفاصل المحكي.

وإذ نترج إلى التصدير، فإننا نجد أن الحساسية التراثية لا تزال تمارس شغفها، من جهة تجذير المحكي، ومن جهة الإيهام المتناثر في شعرية المناخ الروائي، إذ تبدو عبارات ابن حزم المستلهمة من " طوق الحمامة " ذات محاثة تراثية شعرية، من حيث التشكيل والرؤية، وذات جوهر رؤيوي يغتبط بالجمال والحب، ويسرله بالأطراف الفيضية بأبعادها الإغوائية الصوفية.

لذلك يرقش واسيني الأعرج تصديره بمقولة ابن حزم، يكتب الروائي بصوت ابن حزم (إن وصل المحبوب هو الصفاء الذي لا كدر فيه)³ فهذه المناصصة هي تعددية رؤيوية تسهم في إنتاج أدبية المحكي الروائي، من خلال هذا التنافر والتفاعل بين الجسدي الروائي، والروحي الكتابة الصوفية. إنها التعددية التي تطمح إلى الانصهار في كل متماسك، في أحادي مونولوجي، بل (متجاوزة التنافر ومحتوية

¹ _ الشاعر الفارسي عبد الرحمان الجامي، ضمن فاروق شوشة، أحلى عشرين قصيدة في العشق الإلهي، دار الشروق، مصر، ط1، 1999، ص 20.

² _ سعيد بنكراد، السيميائيات السردية - مدخل نظري، ص 31.

³ _ واسيني الأعرج، طوق الياسمين - رسالة في الصبابة والعشق المستحيل، ص 09.

إياه ¹ عبر رؤية العتبات وتوالدها الإيحائي الدلالي والشعري والتأويلي. من هنا تجترح " طوق الياسمين " خصوصيتها السردية / التراثية، التي هي جوهر القول الأصل، المنبثق من الأنا.

1_3_2_ الميثاق الأوطوبيوغرافي والمتخيل السردى:

بين أوراق عيد عشاب كمذكرات فيضية، ورسائل مريم كتطعيم عشقي، وذاكرة الراوي/ الناص/ النص، تمارس " طوق الياسمين " كتابة ممعنة في انحلال الشكل الروائي. حيث أن اللاتجانس قول الذي يغلف السرد، وحيث انفلات الحدود المحددة، وحيث شعرية المناخ الروائي الذي يمثل جوهر المعمار الروائي. والمناصات والتعالقات هي اتكاء المحي على أصوله، منصهرة كبنية دينامية متراخية المعابر عبر النصية من خلال مؤشرات وأنساق تفضي إلى مستويات تبئيرية تمثل النص وتتمثل المرجع.

سنحاول دمج هذه الأبعاد الفكرية والجمالية بمنأى عن التأطير النظري الدقيق، كتجديد المناص والتعالق وضبط حدودهما ومنعرجاتهما. أي قراءة المحكي بما وراء النظرية والآليات الإجرائية، أي مقارنة آليات الكتابة السردية بتعبير أمبرتو إيكو. إذ يتمظهر المحكي الروائي كلا متماسكا بطبقات سردية ورؤيوية تشمل التراكيب والصوغ والمحايثة الموضوعاتية، بتعامل حر، لأن المضامين متاحة، ومن ثمة يغدو الشكل الروائي هو أجلى صور الإبداع لذلك قال بوجاه (الشكل ثم الشكل لكل تجريب حدائي) ² أي محاولة الرواية لتشرب الروح التراثية عى مستوى الهيكل والصوغ عموما.

فهذا التوشيح الذي نتلمسه في " طوق الياسمين " لا يغدو زخرفا – وفق المنظور السابق – بل جوهرًا ودلالة. فأحدى جماليات السرد تكمن في كفيات الإبلاغ، في القصصية واللمية، من خلال النممة التي تعضد الدلالة وتزيحها إلى فضاءات تأصيلية ثابتة ومتحولة. وهذه هي تحولات الأشكال الروائية الحدائية التي تروم التحاور مع الموروث المتعدد، فالقاعدة الذهبية كما يقول الجابري (تجنب قراءة المعنى قبل قراءة الأنماط، والتحرر من الفهم الذي تؤسسه التبعات التراثية أو رغبات الحاضر) ³ أي فهم الرؤية من علاقات التحارو، والتشكيل والتطريس.

¹ إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص 31.

² صلاح الدين بوجاه، الشكل ثم الشكل – قراءة في أعمال نجيب محفوظ، مجلة العربي، عدد خاص بنجيب محفوظ، الكويت، ص 34.

³ محمد عابد الجابري، نحن والتراث، ص 85.

ومنة ثمة لا نجد في " طوق الياسمين " تعالقات ظاهرة ولا يتمظهر المتناس كبنية مستدعاة يتم تحويلها، وإنما نتلمس شتات تناسي يلتئم مع مراوغة السرد ما بعد الحدائي وتحولاته. أي ثمة نثار كلي يتلبس الصياغة الروائية متمثلاً في : ذاكرة الرسالة وذكريات السيرة، وبين الشككين تحوُّك الرواية منوالية تحيل إلى ذاكرة تراثية، وذاكرة نصية في تواردات ذاكرة الناص/ المحكي، الذي يستعيد عبر تقنية تيار الوعي مذكرات عيد عشاب، وتهويمات مريم.

أي تصهر الرواية النصوص التدوينية في أطراس تتاخم الرسالة والميثاق الأوطوبيوغرافي في أن واحد. أي في عصارة ذاكرة الراوي/ الناص الذي يحول الرهانات السردية إلى متواليات افتتاحية بين المكتوب والشفوي، حيث يقابل المكتوب الرسالة، والشفوي الذاكرة والسيرة. ولا تستغني الرواية عن التطريس المناصي والمتناسي، كمرجعية وهوية قائمة، كما نجد في التوشيدات الصوفي لعيد عشاب (باب المستحيل)¹ و (باب الحاجة)² وهو توشيح متناسي صيغ على شكلنة الأوراق الصوفية، أي المكابدات الذاتية.

في المقابل نجد رسائل مريم المحمومة، التي عبرها تشرح العلائق الإنسانية في الحب والوفاء.. والتي تحيل من جهة أخرى، إلى الحس الشبقي للحياة، الذي يتقاطع مع توصيفات المحبوب وأحواله. إنها شبكية الرواية في أقصى حدود النص الغائر. من ثمة فهي تتضمن الشكل المضاد للكتابة الصوفية/ الروحية عند عيد عشاب، التي نسجت كمزق تمزج هيكله الرواية بين الروحي والحسي المادي، بين الصوفي والمتطائر، وبين التراثي والحدائي، يقول رولان بارث (إن الحقيقة الجسدية ضرورية للذة النص)³ وذلك عبر اندغم يحقق تلذذية التناس كإحدى رغباته المشتهاة.

وعلى طرف ثالث، ينسرب الميثاق الأوطوبيوغرافي، من خلال صوت ذاكرة الراوي التي تسترجع تفاصيل الأيام المواضي، في أجلى انصهار بين حدود الكتابة الروائية. إذ يتموج السير ذاتي في التوشيح التراثي عبر خرقات الرسالة تارة، وفي الطرس الأوطوبيوغرافي تارة أخرى. ليسرد المحكي الروائي منابع الفيض والحس والعشق المستحيل عبر ذاكرة النص وذاكرة التراث في آن.

¹ _ واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص 174.

² _ المرجع نفسه، ص 210.

³ _ رولان بارث، لذة النص، ص 91.

من هنا تكتب " طوق الياسمين " (قسوة الذاكرة)¹ للذات الإبداعية وهي تتماس مع شغف التطريس ونهم التجريب، أي كتابة منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والفوضى، كتابة (يلتئم فيها الشتات دون أن يمحي)². وبهذا تخرج " طوق الياسمين " من الشرح والتناسخ - بتعبير كيليطو - والمحكاة، إلى محكي روائي يفجر المكبوت عبر ذاكرة تحيل السيرة إلى كتابة جدلية كبحت تتقاطع في أسئلته جماليات المرجع في جماليات المحكي.

1_4_ التطريس الصوفي في مناص " سيدة المقام ":

لا يكتب واسيني الأعرج رواية تراثية صوفية، ولكن تجليات هذه المدونة تتمظهر وتتمفصل - غالبا - في الترقيش المناصي للرواية. ويأخذ هذا التطريس وجوها ومستويات في الحضور، تترائى كثافة وإحياء جليا تارة، وتنزاح علامات ترميزية مرة أخرى. أي تتضاعف في بنية السطح السردي واللغوي، وتندس في هندسة المعنى. وإذ تراهن الرواية على توشيح الحكاية وفق هكذا منوال، فإنها تحافظ على أصول الكتابة العربية وتوهجها، من حيث صفاء الرؤية في صفاء العبارة.

ولأن الرواية مسرودة ذات قصدية شبقية، ولو ارتهنت إلى المضامين الصوفية العرفانية، لا تلوذ عن حرارة اللذة النصية (فضلا عن المضمون الروحي العميق الذي يخليها كتابة روائية)³ كما يقول الغيطاني. لذلك تسعى الرواية الواسينية إلى ملامسة سحر تلك المنواليات الفيضانية عبر جوانبها الزخرفية، وبعض أبعادها الدلالية، من حيث عضد النص الروائي برؤية الفكر الصوفي إلى العالم - بتعبير جولدمان .

وفقا لهذا الأساس، لا تنفك الرواية الواسينية تستنفذ الجماليات الصوغ الصوفي من حيث طرائق التعبير، وفورة الأخيلة ووفرتها، فالصيغة شديدة الحساسية لاستشراف الجمال على مستوى العبارة وتلويناتها وموسيقاها، وكذا حريق الأخيلة وتطوافها الكشفوي في مطاردة ماهية المستحيل والحقيقة. وهذه هي ركائز القول الصوفي.

¹ إدوارد سعيد، قسوة الذاكرة في أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، مجلة العربي ص 47.

² إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص 50.

³ جمال الغيطاني، تجربتي الروائية، ضمن الرواية العربية واقع وأفاق، ص 198.

من هنا، ربط أدونيس بين خيال الصوفي كقوة إيحائية للوصول إلى المطلق، وبين متخيل السريالية في محاولة القبض على أبجديات الإبداع¹. من هذا المنطلق، فضلاً عن تأصيل الأصول والبعد الثقافي الأدبي، نزحت الكتابة الإبداعية العربية إلى اقتفاء أثر المتصوفة في سبك الكلام، ووطنت الرواية الواسينية في أكثر كتاباتها التطريس الصوفي. إذ يتجلى هذا في رواية " سيدة المقام – مرثية اليوم الحزين " كحضور جلي، وكتتابع لمشروع التجريب الحداثي، من خلال محاوره المورث. غير أن أجلى وجه لهذا التوشيح يتمظهر في المناسبات والإهداء.

1_4_1_ وضاعة العنوان:

يمكن القول بدء، إن واسيني الأعرج يكتب خطابه الأدبي في النسق الثقافي العربي، وخارجه في آن واحد. فالإنتلاف هو امتداد الوهج الأسلوبي والرؤيوي أحياناً، والاختلاف هو ضدية القول، من ترسيخ كتابة ذات نمط أنثوي، أي كتابة تناهض السياق الأدبي العربي المهيمنة عليه الذكورية والفحولية. وأول تجليات الحضور الصوفي في الرواية هو مركزة الأنثى كمحور صميمي للكتابة، انساقاً مع مقولة ابن عربي (كل مكان لا يؤنث لا يعول عليه)².

من هنا يشاكل واسيني الأعرج الحساسية الصوفية، أي يصوغ تتابعاً وتضاداً في آن، وفي أغلب أعماله تؤنث العناوين أو تأخذ المعانية الأنثوية، أي نجد أصداً لها في جغرافية المناسبات. فمنذ بواكيره الروائية نجد " نوار اللوز " و " مصرع أحلام مريم الوديع " و " رمل الماي " و " المخطوطة الشرقية " و " حارسة الظلال " و " ذاكرة الماء " و " مملكة الفراشة " و " أنثى السراب " و " أصابع لوليتا " و " طوق الياسمين " فبين أول رواية لواسيني وهي " البوابة الزرقاء " 1980، إلى آخر ما نشر " عشتها كما اشتتهني " 2015، يتراوح المناسبات – أو أغلبه – والنص بين الانشداد الأنثوي، فالأنثى في رؤية الروائي هي الحياة، وهي الشعرية.

لذلك عندما نلج إلى تشريح عتبة " سيدة المقام " نلفي المناسبات – كعادة الناص – مقسم إلى فرعين، متلاحمين متناظرين، رئيسي هو : سيدة المقام، وفرعي هو : مرثيات اليوم الحزين. وفي قراءة تجمع بين وظائف العنوانين ومستوياته، نجد أن الوحدات تحيل مباشرة إلى الوهج الصوفي العذري، وإلى الوهج الأنثوي الحسي. من خلال الصفة والموصوف، والمسند والمسند إليه.

¹ أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 67.

² ابن عربي، فصوص الحكم، ص 27.

فهي سيدة، وفي المقام، فالسيدة الوثيرة في المقام العالي. وهنا يخرق الروائي بنية الخطاب المتواتر من خلال توصيف السيدة إلى الأنثى. إذ المعروف هو السيد في حضور رفيع، وعندما نضيف إليها المقام، بكل ما تحمل هذه الكلمة من نزيف الإيحاءات الصوفية، تملو الحسية الأنثوية من الأرضي إلى السماوي، من الممكن إلى المستحيل، من الحب إلى العشق، من الوهم إلى الخلاص. فالمقام جلي وروحي، يطوف في تخوم الرفعة والنقاء والنور.

من هنا لا يتضاد العنوان الرئيسي بتنافرية الدنيوي/ السيدة، والسماوي/ المقام، بل يجلي شهوة القول، في محاولة الإمساك بمعنى الحقيقة المترامية، من خلال عذرية المتخيل المعنوي والملفوظ، والذي يتجلى في الأنثى كملائمة للذائفة الصوفية. والسيدة حال من أحوال المواهب، والمقام مكسب من المكاسب، يجيء بالمجاهدة، فالأول/ الأنثى الثابتة في عين الوجود، والثانية/ المقام لا متناهية وخلاسية ببذل المجهود و(بتحالف الأحوال والمقامات نستشف عين الوجود)¹.

إنها الأنثى التي نرفت في الكتابة الصوفية، باعتبارها معدلا غوصيا للتجلي، ورمزا للجمال المطلق، وفيضا أبديا للعشق الإلهي. والفناء في المطلق والأنثى والتأنيث هي من أعراف الكتابة الصوفية. فالأنثى بادية، أما التأنيث فيتجلى من خلال اجتراح طبقات العبارة واللغة، بين ظاهري وباطني، بين جواني وبراني، بين سماوي وأرضي، بين صفة وموصوف، بين إشارة ومعنى، بين أنا وأنت. وهي الصيغ المشفرة في أغلب كتابات المتصوفة.

كما يحيل العنوان على صورة ثانية في التأويل، فن هذه السيدة للمقام – دون تعيين ولا تخصيص – تتحرك بواطن الإبداع في عطش اللائقين، المستحيل. ومن هذه الشهوات الغائبة الحاضرة، تستمد الرواية الواسينية شرعيتها الصوفية، من حيث الإحالة إلى الاسم أولا، وفقط. أي الإشارة إليه دون تعيينه، والشفرة هي الحقيقة المبتغاة. لأن في وجوه تأيل اللغة ونضارتها تكمن ظلال الحقيقة، لا في ذاتها العسية. وبالتالي فإن عجز أقاصي اللغة هو الذي يحيل إلى الترميز والمضاعفة، للتوغل في الكشوفات اللامتناهية، من خلال الكتابة عبر النوعية.

لذلك يتفرع العنوان الفرعي " مرثيات اليوم الحزين " لإمداد المناص رؤية تؤسس كينونته، من رشحات العبارة ومحمولاتها التي تبرو طفيفا من معاني القول. إلا أن التوشيح يعد فلسفة في المعنى، إذ التجلي الأنثوي لا يشكل سوى حالة مرئية لحالات تختفي في أشكال ونماذج مجردة، لا يمكن أن تحضر في الذهن إلا من

¹ _ عبد الله حمادي، مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 218.

خلال تطريس يغير من تحققها، دون أن يساعدنا على إدراك جوهرها (فهذا الجوهر شأنه شأن الشيء في ذاته)¹ كما يكتب بنكراد.

فمن خلال العنوان الفرعي تتضاعف الرؤية المناسية للنص، إذ شكل تناظرا واضحا مع العنوان الرئيسي " سيدة المقام " من حيث الحضور والغياب، الحضور التراجيدي في غياب السيدة ذات المقام. وكلمة " مرثيات " وحدة تراثية لتوصيف أثر الغياب والرحيل لإنسان عزيز. وهي مصاغة بصيغة الجمع، كأن نصوصا وتناصات ترثي هذا الغياب نحيا لغويا صارخا، لتتكاثف مع كلمة " الحزين ". ومعروف دون إفاضة، أن الحزن إحدى التيمات الجوهرية في الكتابة العربية شعرا وسردا.

ومن ثمة، ينخرط عنوان الرواية بفرعيه في أقانيم القول الصوفي، تركيبا وتخبيلا، من حيث زجه في مناهل تتشابكها أبعاد جمالية ودلالية، وتتعاقد لتكثيف حوارية العتبات، كصياغة روائية حدائية مع جوهر الفن الصوفي، في ترقيق الكلام باطنا، وترقيشه ظاهرا. ف رؤية المناص تراجيدية غائبة وغائبة، أما رؤية المرجع متوهجة حاضرة، من غير المقصد الفني، وهذه الإشارة لا تفتك إلا بالتأويل و(الوعي المختلف لتوسيع آفاق الكتابة)² فالعتبة وفق هذا الطرح تتموج في الانزياح والتأصيل.

1_4_2_ شعرية الإهداء :

تخرج عتبة الإهداء من دائرة النصوص الموازية الأكثر بروزا، إلى دائرة النصوص الموازية والمحيطية الأكثر تسترا. والإهداء عتبة إضافية تنفصل عن جسد النص/ المتن، من حيث أنها خطاب خارجي برسالة موجهة، عبر طرائق أغلبها مباشرة، إلى آخرين اعترافا وامتنانا. ومن ثمة في عتبة ذاتية جدا، تنأى عن موضوعية النص، من حيث اتخاذ مسافة التورية والتخييل، والصوغ.

غير أن الإهداء من حيث تموضعه في النص بديباجته ينساق إلى المحكي الروائي، ويخرج من خطاب مباشر إيطاري، إلى صياغة محايدة للنص/ المتن، خاصة إذا رقص بهيكله شعرية، فإن حضوره ينسرب في ديباجة النص³. وهو ما نجده في إهداء " سيدة المقام " من حيث رهافة الشعر بملاساته وجمالياته، القائمة

¹ سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 187.

² أمانة بلعل، رؤية العالم في الخطاب الصوفي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ص 284.

³ _ G., Genette, Seuil P 121.

على تفجير منابع اللغة العذراء. وتطريس البنية بأسماء الشخصيات الفاعلة في الرواية. يكتب الروائي:

(في البدء كنت ... وكانت الزرقعة

إليك أيه البحر المنسي .. يا سيد الأشواق

والخيبة

إليك مريم... يا زهرة الأوركيد

الخراب العظيم

يا سيدة المقام والمستحيلات كلها)¹

ينسج المناص من تناص ديني/ مسيحي : في البدء كنت، ويحور من الجملة ليصل إلى : كانت الزرقعة، ثم إن الزرقعة إحالة طافحة الشعرية، ثم تتوالى الإشارات الصوفية: سيد الأشواق، كإحالة تعميم لسيدة المقام. والأشواق طيران الوهج الصوفي في عوالم الكشوفات الإلهية. كما أن الخيبة هي تراجيدية الرؤية في الرواية الواسينية، والبحر التيمة الأثيرة لواسيني الأعرج وأهم ركائز الغواية الروائية لديه، والبحر في الرواية الواسينية فضاء فضاء بديلي للفضاء الحسي.

من هنا تقوم الرؤية الجمالية والحساسية الشعرية للبحر، وهي انصهار الروح. فمن منطلق البحر والرهافة الشعرية له، والبحر مسرات وأحداث وذاكرات، تنوس العتبة أحلامها في أحلام المحكي الروائي، منها تتناسل شبقية الكتابة في اللاحدود. ومريم زهرة الحلاج، وغاية فريد الدين العطار، ومقام المستحيل. وهي الأنثى الغائبة الحاضرة في أفيون التطريس الواسيني للكتابة، وهي شذى الروح وناصية الغرام. وهي قبل كل هذا وبعده الوطن الجريح، في غمرة وارتباك الصوغ الروائي، بين الشعري والسرد، أي تكشف العتبة عن الإيقاع الشعري الذي يتأخم شعرية مريم.

كما أن مريم بقدر ما هي حميميات الأسئلة المستعصية، وسيل الكتابة ونزيف ذاكرتها المؤرقة، بقدر ما هي سجلال الذات مع الذاكرة من جهة، ومع المرجعيات التراثية/ الصوفية من جهة ثانية، في شروحات شعرية المناخ الذي يوشح المحكي

¹ _ واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 04.

الروائي. فهذه هي الكتابة ما بعد الحداثية في (صهر الموروث ومعارضته في آن)¹.

والكتابة وفق هذا الإهداء، هذا النزيف، هي مقاومة للمستحيلات المنهكة، وللمعيارية المتأكلة. فالكتابة الواسينية من خلال " سيدة المقام" هي البحث المستميت عن المعنى الغائب، الحاضر والماضي، وفي المستقبل مجتمعين في عدم انتضامهم وتعقدهم. وقد تكون (ذاكرة المرأة هي الوطن، الذي يلتصق بالجلد حتى عندما نريد التخلص منه .. ولكنها في النهاية أكثر من ذلك كله، إنها حالة عشق مسروق)² كما يكتب واسيني الأعرج، كأفضل من يعي حورية رواياته وتحاورها.

¹ إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، ص 56.

² واسيني الأعرج، نجمة نص العشق المستحيل، جريدة الخبر، الخميس 05 فيفري، 2009، ص 27.

المبحث الثاني: التاريخ مرجعية الرواية الواسينية :

لا تقل غواية/ أهمية الخطاب التاريخي كمرجعية للرواية الواسينية، عن الموروث السردي العربي، من حيث محاوره النصوص الغائبة، واسترداد التقاليد الكتابية الضائعة في الكتابة والحكي. إذ يفتح هذا المشروع الروائي على مختلف الثقافات والمعارف لتأنيث المحكي الروائي. فتتراءى الحكاية، كما يتواتر التاريخ بين مفاصل السرد. وجوهر المحاور/ التعالق بين الخطابين: هو التأويل والتأويل المضاعف بتعبير إيكو.

ولما كان خطاب الحكاية، وخطاب التاريخ، يمثلان صوغاً أولياً، ونسقا ثقافياً، فالمحكي الروائي يعيد كتابة/ تأويل ذلك النسق/ الصياغة، وموضعها في سياق جديد، ووفق منظور جديد، ومن ثم يتحول المحكي إلى (كتابة قارئة للكتابة)¹. أي أن المحكي الروائي يحول الأنساق/ الحقول الثقافية إلى كتابة إبداعية جديدة، ضمن هندسة جديدة للمعاني، تمسك براهينة الحاضر وتصور الماضي.

فمن منطلق استعارة الكتابات القديمة في سياقاتها المتعددة، وبصرف النظر عن آليات كتاباتها، يندس الخطاب التاريخي كعنصر صميمي في المحكي الذي يحارو الموروث، لأن التاريخ هو أساساً ذاكرة الكتابة، وسلطة القراءة الراهنة كذلك. حيث أن تسربات الواقع هي أشكال مندثرة ومتغيرة من سيرورة التاريخ نفسه، ولا يمكن للوعي الإنساني أن ينشأ خارج هذا الإطار/ التاريخ والواقع.

من هنا تصبح كل كتابة هي تاريخ، سواء قرأت الماضي أو الحاضر. ويفعلها التخييل الذي يعد عنصراً مهماً، ينصاف إلى التأويل، من حيث أبجديات الإبداع التي تمارس قبض المتغيرات في سياقاتها المتعددة، من خلال ملازمة أوجه الحقائق عبر نماذج قولية متحولة تلاحق تحولات الحاضر، من خلال تحولات التاريخ. إذ لا وجود لكتابة ثابتة، وواقع ثابت، وتاريخ ثابت في سلطة التأويل وسلطان التخييل.

فالمتغيرات الآنية هي أصوات الحقيقة اللامتناهية، ذلك أن (ماهية الواقع الإنساني هي نفسها ديناميكية ومتغيرة عبر التاريخ)² أي أن الكتابة القارئة في سياق محايت للماضي والحاضر في آن، هي المرتكز الذي انطلقت منه الرواية العالمية والعربية والجزائرية، أي أن التاريخ محور دينامي تخيلي للرواية.

¹ _ إلياس خوري، الشاهد والشهيد في روايات لطيفة الزيات، مجلة الطريق، بيروت، ع 6 / 1995، ص 111.

² _ لوسيان جولدمان، سلطة الواقع الاجتماعي والتاريخي، ضمن مجموعة كتاب، الرواية والواقع، ص 38.

2_1_ الخطاب التاريخي والرواية:

(في البدء كان الخبر)¹ يكتب سعيد يقطين. فهل وجد الخبر قبل الحكاية؟ أم أن الحكاية تنتمي للخبر؟ أم أن الخبر والحكاية وجهان لصيغة واحد؟ قد يكون كل ذلك، لأن سياق التاريخ حكي وذاكرة واستمرار. وكذلك الحكاية التي في أهم خصائصها، فالحقيقة اللامتناهية هدف الخطابين، ومدارهما وسعيهما. غير أن معابر التاريخ تختلف جوهرًا عن المعابر التي تقتات منها الحكاية لبلورت فلسفة الكتابة.

من هنا، فالخبر/ الحقيقة هي القاعدة المركزية للكتابتين، كما أن مسالك القول والممكنات التعبيرية تختلف. فقد تكون الحقيقة واحدة، لكن زاوية المعالجة تختلف. من هنا تباعدت الحكاية عن الخبر، وهي تمور في هلامية التخيل والتأويل. كما أن حقيقة الخبر ليست مستقرة، وكذلك الإبداع، وإذا تلاحمت الحكاية مع الخبر (فإن الحقيقة ستكون ذات طابع غرائبي)² كما يقول إيكو.

من هذا الإيغال، درجت الرواية العربية في بداياتها إلى محاولة تريض التاريخ، في كتابة أدبية يجمع بها الخيال. ومن هذا المنطلق، مثل الخطاب التاريخي أكبر إغراء للرواية في محاولة ترهين السياق مع الواقع. غير أن التصورات الإيحائية للتاريخ صرفت الرواية العربية عن ملامسة جوهر الإبداع الأدبي، من خلال تمحورها في محطات وصلت إلى ذروة الرواية المتاخمة للتاريخ.

فالمحطة الأولى بدأت مع فرانسيس فتح الله المراش في عمله " زنوبي "، كما تمثلت في أعمال جرجي زيدان، وفي الأعمال الأولى للراحل نجيب محفوظ. وهي أعمال كانت تقول في مجملها التاريخ ضمن خطابه السلطوي. بخلاف الرواية العربية الحديثة التي تشكلت ضمن الوعي بفلسفة الحكي، أي أصبح المحكي يقول الحكاية في التاريخ في السرد. وتمثلت هذه النقطة النوعية في أعمال الراحل الكبير جمال الغيطاني بدءًا من عمله الريادي والمتميز " الزيني بركات " ثم تحركت في أعمال الراحل الطاهر وطار في " عرس بغل " و " والحوات والقصر ".

وفي هذه الأعمال تلامحت فيها ملامح سردية النص الروائي، وهو يفتح على التاريخ لإبداع رواية لا تاريخية أو رواية ميتاتاريخية، كما نجد في أعمال واسيني الأعرج أو بعضها. حيث تغدو مادة التاريخ حكي واستمرار، ذات قابلية لترهينات التخيل الإبداعي، وسلطان التأويل الذي يضيء الجوانب المعتمدة في التاريخ. وهذه

¹ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 151.

² أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتقنيكية، ص 31.

المواد القاعدية فضلا عن مواد التاريخا عن مواد التاريخ تنصهر في لعبة الزمن، أي تخطب التاريخ تجاوزا وتعالقا.

أي أن التاريخ، هو خطاب معياري يكرس تحركات البشر وأهوائهم، ضمن أهواء المؤرخين، في إطار نسقي تنابعي. بينما يرهن المحكي الروائي الحركات الإنسانية التي خلفت ذلك السياق وذلك الحدث. فالتاريخ يرصف حياة الإنسان داخل الإطار الزمني، داخل النسق التاريخي، أما المحكي الروائي فيستشرف أصداء البشر المكتومة في تخلق السياق. فالمؤرخ يتكأ على النسق الزمني المغلق بطروحات مستقيمة ترى البشر ولا ترى التاريخ الذي حركهم.

أما الروائي فينظر من زاوية أخرى، تفكك حسية كتابة المؤرخ وهي تتخلق في كتابة مغايرة، لم تعرفها أبدا (فالروائي يبدأ بأنساق مختلفة من الشخصيات المختلفة ويرصد تحولاتها في عالمها الداخلي والخارجي)¹ أي أن خطاب التاريخ هويته التدوين من خلال التوثيق، أما المحكي الروائي فيأسرد ما قالته الوثيقة، وما لم تقله. أي يخطب الحدث القابل للاستمرار، من خلال الحكي الشفوي المتداول، فيصبح الواقع والحاضر وجها آخر للماضي.

من هنا تأتي ضرورة الخطاب التاريخي في القول الروائي، لأن التاريخ (لا يمثل للكتاب سوى ذلك الحدث لاختيار ضروري بين أخلاقيات اللغة التاريخية، مما يلزم الأديب إعطاء الأدب دلالات قد لا يتحكم فيها)² كما يقول بارث. ومن هذا التصور ظهرت الكتابة عبر النوعية، فيما يخص الإحالة التاريخية. كما ظهرت الرواية التاريخية الصرفة، والرواية التي تتكئ على التاريخ، في تطريس يحاول الحاضر والسياق في أن.

¹ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 234.

² رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ص 98.

2_2_ الميثاق التاريخي والمتخيل السرد في " كتاب الأمير " :

كتب ميلان كونديرا يقول (الروائي ليس خادما للمؤرخ، لأنه لا يرغب في رواية التاريخ أو التعليق عليه، بل أن يكشف السمات المجهولة للوجود البشري)¹. من هذا المنطلق لا يمكن مقارنة أعمال واسيني الأعرج دون الوقوف عند الأعمال التي اشتغل فيها على التاريخ/ العربي والجزائري وحتى العالمي. وهي مجموعة من الروايات جعلت من الروائي يهندس المعنى وفق سياق الخطاب التاريخي.

حيث نتلمس وعي التعامل مع هذا الميثاق الفضفاض، من حيث تسريده في أشكال روائية مرنة، تنتج الحدث تمثلا وتجاوزا/ تعالقا. من خلال مجاورة الخطاب التاريخي للخطاب الروائي الواقعي، ومن ثمة لم تعد الممارسة التاريخية توشحاً عرضياً، بل إحدى ميزات الرواية الواسينية، وإحدى أهدافها كذلك، أي أحد أهم مواصفات السرد. وذلك من خلال الوعي بقيمة الموروث، إذ يتشرب التراث في الحس التاريخي، الذي ينطوي على إدراك نافذ، ليس لماضوية الماضي فحسب، بل لحضوره.

وهو ما جعل الروائي يبدع نظاماً مترامياً بين الحكي والتاريخ، إذ تتعاضد رؤية الحكاية في مرويّات التاريخ، ضمن قراءة التأويل وسلطان التخيل. إن الذهاب إلى التاريخ في أعمال واسيني الأعرج هي إحدى غايات الإنتاجية الثقافية التي تتصل بالهوية والنسق، من خلال الترهين/ التعالق. حيث تقتات الرواية من التاريخ زمن نفسها حاضراً إلى التاريخ دون أن تفقد خلاصتها.

وذلك للوعي بالكتابة الإبداعية التي جعلت المحكي يتمثل الميثاق التاريخي، وفق استراتيجية خارقة للحدود بين الخطابين. استراتيجية تسحب المعمار الشكلي للكتابة التاريخية. وهذا الوعي التاريخي، هو حس بالسرمدية، وهو حس بالزمني، كإحدى أقاليم الرؤية إلى العالم في الرواية الواسينية. كما أنه حس بالسرمدية والزمني في أن، مما يخلي الرواية تتلفع بـ (المعاصرة اللازمية)² كما يقول إليوت.

وذلك عبر تبادلات الماضي والحاضر، التي تتواتر في لعبة الإضاءة والتعتيم، في لعبة المسكوت والمباح، من هذا يترسب وعياً عميقاً بالمسؤولية التي تواجهها الرواية/ الروائي. ذلك أن الميثاق التاريخي يسرد الظواهر دون مناقشة جوانبها الفكرية والجمالية التي جعلتها تتشكل وفق تلك السببية. أي أنه يحكي ويفسر ويقدم

¹ ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 69.

² إليوت، ضمن كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية، ص 151.

حقيقة ومعرفة. على خلاف المحكي الروائي الذي يفعل سردا مزودا بالتأويل والتخييل والانزياح. الانحراف عن المسكوت إلى الكشف والتعرية في سياق حركية الحياة.

من هنا يبرز فائض المعنى، من التاريخ المكتوب، الذي معناه أن واسيني الأعرج يؤول الواقع التاريخي في واقعه المعاصر، فهو لا يكتب التاريخ، وليست مهمته إعادة كتابته، وإنما يتكئ على المادة التاريخية ولايقولها، أي أن قوله لا ينتظم داخل الحقيقة ولكن (داخل فعل المتخيل الذي هو آلة الكتابة الإبداعية)¹ عبر وهج المحكي وسحر الحكاية.

من هنا تتقاطع الرواية مع التاريخ اختلافا وائتلافا، فالوعي والتخييل والحكي هي معجم الروائي في مقابساته التاريخية. وهامش الأصوات التاريخية غواية وسطوة الصمت في التاريخ، وممارسة القمع، فتنة القول الإبداعي. بين هذه الممكنات تتحرك الرواية الواسينية في أفق معرفي مفتوح على كل الإنجازات المعرفية والفنية.

ومن منطلق الخلاسية في الحكي، والالتباس في التاريخ تتأثت رواية " كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد "² كتنوع على إيقاع الكتابة المتعاقبة مع التاريخ، نحو جماليات الرواية الحداثية. إذ تتموضع كرواية ميتاتاريخية، لأن تاريخ الأمير عبد القادر ليس هاجسها، ولا تتقصى أحداث صعود الدولة الجزائرية وأقول الاستعمار، بقدر ما تدفع المحكي الروائي إلى قول ما لم يقله التاريخ، أي إلى الأصداء التاريخية.

من هذا المنطلق، يصعب تجنيس رواية " كتاب الأمير " كرواية تاريخية، فالحدود الفاصلة بين السرد والتاريخ جد ملتبسة، وتحفها مزالق الوعي بأهمية الحدث، وأهمية شخصية الأمير عبد القادر. فالحقائق والسرد تتقاطع، لأن الرواية لا تحتكم إلى الميثاق التاريخي والتوثيق، ولكنها ترشح (وفق مؤسسة أخرى تنمي إليها الرواية بامتياز، هي مؤسسة المتخيل العظيمة، وسلطانها الاستثنائي هو طاحونة الحياة والتاريخ والعصر والحقائق واليومي وإفضاءات الذات في لحظات التأزم)³ كما يكتب أحد العارفين بأسرار هذه الكتابة.

¹ _ واسيني الأعرج، حدود الكتابة – حدود التأويل، ندوة قابس، 1993، ص 89.

² _ واسيني الأعرج، كتاب الأمير- مسالك أبواب الحديد، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

³ _ واسيني الأعرج، الكتابة وسلطان المتخيل، جريدة الخبر، 23 / 11 / 2009، ص 24.

من هذا المنطلق، كيف نقرأ رواية " كتاب الأمير " ؟ وكيف نبين أنها رواية ميتاتاريخية، أي رواية لا تقول التاريخ، وإنما تعارض التاريخ وتنقده. ويمكن القول بدءاً، (إن الرواية كنص خلاسي)¹ فرواية واسيني الأعرج هي رواية تاريخية وغير تاريخية في آن، من حيث التجاورات والاقتباسات وطبقات الحكى/ السرد المتعددة/ التناص. أي ثمة وفرة في التعامل مع الموروث التاريخي والأدبي والفكري، من مستويات عديدة.

فهي رواية تاريخية من حيث رواية البطل : الأمير عبد القادر، وهي غير ذلك، لأنها تستنطق تحركات النفس البشرية في أقصى لحظات التأزم والتوتر، كما تستقرأ حركية الحس التاريخي. وهي رواية ثقافية أكثر من ذلك – إذا صح هذا التعبير- من حيث التحاور بين طرفين فكريين، وبين حضارتين وتاريخين، الجزائري والفرنسي. أي ثمة صراع وتماس بين الحافات الإنسانية، على وقع حافات التاريخ والتخيل، لأن كل رواية (تتقصى التاريخ تنتهي إلى الحوار الحضاري)² كما يكتب ميشال بوتور.

إن رواية " كتاب الأمير " تعد من أهم الأعمال الروائية التي أبدعها واسيني الأعرج³، فكراً وثقافة ونبضا وتقصيا لحركية التاريخ، وكذا تجرباً لتقنيات حدثية في عمارة المحكي الروائي. من هنا نجد اللغة الناصعة الدقيقة، والشخصيات والبناء الكوسمولوجي عامة، والمرجعيات الثقافية، بنيت على معرفة واسعة بالوثائق التاريخية، والجهد المضني في لملة هذا النثر التاريخي وإعادة تدبيجه روائياً. وأكثر من ذلك الوعي من التحريف الذي يمس أحد أهم ركائز التاريخ الجزائري/الوطني والقومي.

ومن ثمة فإن هذا العمل هو حدثية الرواية التي لا تترهل، حتى من حيث مناضهة أشق الكتابات الروائية، ولكن تظل التجربة محاولة لمجابهة الميثاق التاريخي ومجابهة القول الروائي، إذ أن أهم ما يحددها (التجربة والمعرفة والممارسة)⁴. حيث تتجذر الرواية في أرضية التاريخ، وتنفلت منه، لتطوف في آفاق التخيل، والتأويل والمعارضة/ التعالق.

¹ _ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 153.

² _ ميشال بوتور، بحوث في الرواية- بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات، لبنان، ط1، 1971، ص 90.

³ _ حازت هذه الرواية على العديد من الجوائز العربية والعالمية، من أهمها جائزة الملك زايد للرواية العربية، وجائزة قطر للرواية العالمية، وجائزة المكنيين الجزائرية ...

⁴ _ ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ص 35.

فالرواية تاريخية لأنها تستند إلى الوثيقة، وخلاسية لأنها تتجاوز الوثيقة، أي الانتقال من وثيقة تاريخية مكتوبة إلى تطريس تخييلي، وضمن هذا الانتقال يوهم واسيني الأعرج أن الاشتغال على الوثيقة قائم، وينقل الكتابة/ الأحداث من زمن تاريخي، إلى زمن روائي. ذلك أن الرثيقة الجديدة/ الرواية أثر لأدوات روائية متطورة، من خلال التوثيق الحقيقي المستمد من حياة الأمير عبد القادر. ومن حيث حقيقته تأتي المرجعيات التراثية لتنتقل التموجات الوظيفية للتاريخ إلى أنساق تخيلية قوتها في التنبير على جماليات الرواية وأصداء التاريخ.

تأسيسا على هذا، تنزاح صفة التاريخ البحتة من الرواية، لتتضم إلى تشريح علاقات، وإنشاء خطاب فوق خطاب، يسعى إلى التجاوز والإنتلاف. من هنا فإن مستويات حضور التاريخ في رواية " كتاب الأمير " عديدة ومتنوعة، ترفدها الزخارف التراثية الصوفية بشكل جلي. من حيث أن هذا الفيض الصوفي هو مدار حياة الأمير كما هو معروف، ففي المحكي الروائي طبقات متشعبة من العلاقات والتفاعلات/ التناص، إذ هي تفاعل كلي مع التاريخ، وتعالق جزئي مع الموروث الأدبي والفكري.

ففي " كتاب الأمير " نجد تعالقا جزأيا مع كتاب التاريخ العام، لا يتشكل على وثيقة بعينها، تتخلق بموجبها حياكة الرواية، ومن جهة أخرى، نجد تعالقا كلياً مع تقنيات الرواية التاريخية الحداثية. ومن ثمة نثبت أن " كتاب الأمير " هي رواية ميتاتاريخية، أي سرد ضد التاريخ معارضة، وهي إحدى أنواع التعالق نصي، من خلال العلاقات عبر النصية.

وأول تمظهر لهذا التعالق يبرز في العتبات، ولاحقا في المعمار الروائي، ومن خلال هذا التناغم بين الروائي والتاريخي، يحقق المحكي الروائي أدبيته كخطاب أدبي صرف¹، ترتبط معماريته بفضاءات ثقافية، وملابسات سياقية. فمن خلال تمظهرات العتبة وتمفصلات المحكي يقوم المتخيل السردى، على قراءة جديدة ومغايرة لقراءة. ولا يخلط المحكي الروائي " كتاب الأمير " بين التاريخ والحكاية، كون أن التاريخ ليست علما دقيقا، والحكاية ليست خرافة.

¹ _ محمد الطيبي، اختراع التاريخ في اختراع القفار للطاهر جاووت، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ص 131.

من هنا يطرح واسيني الأعرج السؤال الجوهرى (أين تكمن شعرية الرواية؟ هل في حقيقة الحكاية وفيما ترويه من أحداث؟ أم في طريقة حكيها؟ أم في مرجعيتها؟)¹ إنها في المحكي متناغما.

2_2_1_ شعرية العلاقات عبر النصية :

لا يغفلة واسيني الأعرج أثناء كتابة رواية ميتاتاريخية عن التدبّيج التراثي، وسحر الحكاية. (إذ أن العودة إلى التاريخ، هي أيضا عودة إلى نظام الحكي)² كما يقول صاحب المحكي في نص فوقى. إذ أن التاريخ في جوهر كتابته ليس بعيدا عن الكتابة القصصية الدرامية، حيث أنه يتعذر في الكثير منه فصله عن الحكاية/الخبر، مما يسهل التعامل معه عبر علاقات تجاور وتماس واقتباس، أي عبر ممارسات عبر نصية.

فالمحكي الروائي " كتاب الأمير " لا يغادر الحكاية مطلقا، التي هي جوهر الكتابة التاريخية وسحر الرواية، ومن ثمة الاندفاع في شعرية السرد. وهذا يتجلى أكثر عندما يرههم المحكي وثيقة تاريخية/ تراثية، وهو ما نتلمسه في عبر العلاقات عبر النصية من الكشف عن هندسة المعنى ضمن هندسة السرد. وهو يتجاوز الوصف الخاص بتمفصلات المعنى إلى الوظيفة الجمالية والدلالية، أي الخروج من السيمياء الواصفة، والسردية المستقيمة إلى البحث عن كيفية تشرب الرواية للتاريخ.

فمن الرواية ومن التفاعلات النصية في تقوية الدلالة توهج السرد، أي الكشف عن مظاهر التقارب بين الأحداث/ الوثيقة والثقافات، أي أن كشف العلاقات عبر النصية عبر الاقتباسات التراثية في الرواية هو تنممة للبنية السردية بتفاوت أسلوبى ومعجمى، مثل تضمينات أقوال الأمير بحولاتها الصوفية/ ابن عربي أساسا. وهو ما يظهر أن للخطاب التاريخي المنقول خصوصياته، وشخصياته ووظائفه، أن للخطاب الناقل/ المحكي مميزاته ووظائفه ومقصدية.

تحليل شعرية العلاقات عبر النصية وفق هذا التصور إلى التعامل مع البنية الزمنية، والعلامات والتموجات السردية، في تشظيها لتتلف. كما تحيل إلى أول أغراضها وهو (توطين أشكال القول لتكون ملائمة منسجمة وقابلة للتأقلم رغم كثرة هجراتها الموضوعاتية والبنائية والمعجمية التي لها مسوغاتها الجمالية والدلالية

¹ _ واسيني الأعرج، حدود الكتابة حدود التأويل، ص 131.

² _ واسيني الأعرج، الكتابة وسلطان المتخيل، ص 24.

والذاتية)¹، من هنا تحمل رواية " كتاب الأمير " تصنيفات التاريخ، وغواية الحكاية من خلال:

2_2_1_ عتبات المحكي الروائي :

لا يتحایل واسيني الأعرج على نفسه ولا على القارئ ولا على نصه ليعلن من البداية عن مؤشرات النصوص الموازية والمحيطة، على أن المحكي رواية تروم رواية التاريخ/ التاريخ الآخر. أي كتابته روائيا من خلال تسليط الضوء على شخصية محورية، هي بطلنة التاريخ وبطلنة الرواية معا، ونعني شخصية الأمير عبد القادر الجزائري.

ويتمظهر ذلك، من خلال انفتاح العنوان الرئيسي كأجلى عتبة نصية على ذلك الرمز/ الأمير، وذلك الترميز/ التعالق، والعنوان يحيل مباشرة إلى التجنيس النصي ويحدد ويعين وظائفه، أي نمط الحكى². وهذا العنوان/ الرئيسي فجر – بدءا- لدى القارئ تساؤلات، هل هذه الرواية تاريخية تحكي حياة الأم؟ أم وثيقة تاريخية كتبها الأمير وأعاد الروئي ابتعاثها من جديد؟

إلا أننا عبر معظم العتبات المتناثرة والمرصفة في الكتاب، بدءا من العنوان بفرعيه والتصدير، والعناوين الداخلية الهوامش والتهميش، نكتشف أننا بصدد رواية/ ميثارواية تشغل على طبقات العلاقات عبر النصية مع كتاب التاريخ العام، ومع الموروث الأدبي والصوفي، وكذا اجتذاب سحر الحكاية.

أ_ العنوان الإشارة :

تنفتح الرواية على عنوان، هو غاية في الترميز والإيحاء، والوضوح كذلك. كما أن العتبة مشرعة على خطابين: تاريخي وصوفي. فالإشارة بادية جدا في العنوان الفرعي للرواية " مسالك أبواب الحديد " لثقافة الأمير/ المحكي بالأبعاد الصوفية، أي تشرب الرواية لهذه المدونة. كما أن التاريخ متمظهر في العنوان الرئيسي " كتاب الأمير ". ومن ثم فإن هذا التناظر بين العنوانين، يقرأ على أساس نمط المعارضة التعالقية، أي التأويل التاريخي واللاتاريخي.

غير أن الذي يلفت الإنتباه أكثر هو استراتيجية المناص الأدبية والشعرية، ومن ثمة يتداخل الخطاب التاريخي في المحكي الروائي، ويعكس أن الرواية هي

¹ _ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ضمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 45.

² _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 46.

ميتارواية Métadicçour¹. وذلك عبر تشكيل وظائف المناص الدلالية واللغوية (الشارحة والواصفة والإيحائية والتشويقية)² وعبر تفعيل قراءة المستويات الدلالية والشعرية بجيء العنوان الرئيسي " كتاب الأمير " ليحدد النمط/ الصيغة التي شكلت بها الرواية.

فكلمة كتاب علامة على التوثيق، أي البعد التدويني في الرواية. ومن ثمة فالمحكي خطاب تشويه الحقيقة وأحداث تحمل صفة الاستقرار- أي تقصي الحقائق. وهو إحالة ترميزية إلى الخطاب التاريخي، كوثيقة قارة. وهو من جهة أخرى إيهام فني عندما تدمج كلمة الأمير التي تضيف تأويلا آخر. فالعنوان الرئيسي يوهم أن الرواية هي وثيق/ كتاب كتبه الأمير القادر.

كما أن كلمة الأمير، لها نزيف جمالي وتعالقي كثيف، من خلال الإمارة والرفعة والسلطان والهيبة والقوة والحكم والاعتزاز. ومن ثمة فالوثيقة تكشف سيرة الأمير وهويته، من حيث النموذج والتكريس والمناظرة بين قيمة الكتاب وقيمة الأمير. ف " كتاب الأمير " ضمن هذا التشكيل هو تقصي لحياة الأمير، تاريخيا، من حيث التصوير البطولي وحتى الملحمي.

إذ أن خطاب التاريخ – الرسمي - لا يوثق سوى الملاحم والبطولات والأمجاد، من هنا وردت كلمة كتاب لتعضد الانسراب التاريخي الذي يروم قول الحقيقة، حقيقة حياة الأمير المجيدة. كما يفتح هذا المناص لنا، من خلال إسناد وحدة كتاب، بعد التشويق والإغراء، يقول : هذه وثيقة كتبها الأمير عبد القادر. والحاصل أن العنوان الرئيسي ذو بعد تاريخي شديد.

غير أننا لما نروم كسر ذلك التصور قليلا عبر (متاهات التأويل)³ وفائض المعنى، نندرج إلى العنوان الفرعي " مسالك أبواب الحديد " الذي تحيل ظلاله إلى دلائل أخرى، تسهم في مضاعفة الرؤية التراثية التي يتشربها المحكي الروائي، ومن ثم يخلق هذا العنوان تعارضا مع العنوان الرئيسي، وتداخلا، إذ يحيل إلى العنوان الرئيسي " كتاب الأمير " ويتعارض معه في آن.

فمن حيث المعاضدة سبك العنوان الفرعي من المدونة التراثية/ الصوفية، الأثرية جدا لدى واسيني الأعرج، من خلال ذلك الثراء الذي يمنحه معجمها المقطر والكثيف، إذ نتلمس الأصداء الروحي الشفيفة التراجيدية. ولكن قبل المضي في

¹ _ محمد طيبي، اختراع التاريخ في اختراع القفار، ص 139.

² _ G., Genette, Seuil P 181.

³ _ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 37.

تفكيك هذا المناص، نشير إلى أننا نفتك الدلائل العميقة من الأبعاد اللغوية والمعجمية من منظور بلاغي دوسييسيري.

غير أن المعجم اللغوي وهو من خصوصية كتابة الروائي، وبصمته الأسلوبية، هو عنوان تفرد وفردة تجربته ومنجزه، من هنا تأتي أهمية اللغة في الخلق الروائي والإبداعي عامة (إذ اللغة معرفة والجنس الروائي هو اللغة نفسها)¹. ومن خلال مستويات اللغة وطبقاتها تغدو الرواية عملا فنيا جميلا، يقوم على نثار اللغة الداخلي، ومن فلسفة اللغة يصل النص إلى مناطق الوعي واللاوعي، ومن ثمة تغدو شعرية الرواية من جانب شعرية اللغة وانزياحاتها.

واللغة في المناص وفي النص/ المتن، هي نسيج من العوالم الحسية والروحية، وهي أقصى مناطق الفكر، إن استعملت في رحابة الإنزياح (والتأويل والتفجير)² كما يقول أدونيس. إن رولان بارث حلل - كما هو معروف - في منتي صفة قصة بلزاك " سارزين " المكونة من عشرين صفحة. من هنا فاللغة معطى قصدي تحمل قصدية وعبقرية.

من هنا نلني واسيني الأعرج دائما يختار وينتقي لغته من فيض المعجم الصوفي، لتطريس المناص لاعتبارين : الأول اشتغال الروائي على المعين الصوفي من خلال التعالق الجزئي مع كتاب الأمير " كتاب المواقف - في بعض إشارات القرآن إلى الأسرار والمعارف "³ من حيث وفرة المعجم وجوانيته، حيث الصوت والصدى نغم واحد. والاعتبار الثاني: كون الروائي واسيني الأعرج يتابع مشروعه الروائي، أي محاورة الموروث في نسق الكتابة، فوحدة " مسالك " ألفيناها في رواية " طوق الياسمين " يكتب الروائي (توشحت بمسالك النور)⁴.

غير أن وحدة " مسالك " تتضاغف دلالتها في العنوان الفرعي " مسالك أبواب الحديد " في إحالة أكثر عمقا وكتابة أكثر اكتظاظا بالمعرفة، من حيث أن المناص ضغط على التناص الصوفي أكثر، في تقاطعات جمالية دلالية. ومن حيث المعجم الصوفي تدل كلمة مسالك على الطريقة التي يرمها المريد لإنارة بداياته. لذلك نجدها كثيرة الاستعمال عند المتصوفة، مثل عناوين: سراج السالك، منهاج السالك، درب السالكين في إياك نعبد وإياك نستعين لابن القيم الجوزية...

¹ _ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، ص 111.

² _ أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 17.

³ _ الأمير عبد القادر الجزائري، كتاب المواقف - في بعض إشارات القرآن إلى الأسرار والمعارف، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2005.

⁴ _ واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص 32.

أما وحدة أبواب، فنجدها وفيرة الاستعمال في المصنفات التراثية، بتقسيم الأجزاء، فيقال: باب الرجاء، وباب الحاجة، وباب اليقين. وتحمل دلالة الانفتاح. أما كلمة الحديد فتعضد الناص من حيث قصدية الرواية، الاعتياص الذي واجهه الأمير عبد القادر أثناء الجهاد الجسدي وأثناء المجاهدة الروحية. من هنا يخوض العنوان الفرعي في التجربة الصوفية، القائمة على الإشارة، ضيق العبارة. من خلال هذا التوضع والتوهج ينخرط المناص في تبثير الرؤية السردية للرواية.

إذ من خلال الوظيفة الشارحة كمؤشر دلالي يحيل العنوان بفرعيه إلى الإحالة المتجاذبة بين المناص والنص/ المتن¹، وتتمفصل البنية السردية للرواية، إذ أن تركيبة النص تخضع لتراكيب المناص، وتتجاوز معه من حيث المعجم والدلالة الرؤيوية. لذلك وضمن قراءة تصاعدية / تنازلية نجد أن الصوغ الأسلوبي في الرواية يشتغل على تراكيب مديدة، أي جمل مركبة من أربع أو خمس كلمات على الأقل.

وهذه الجملة الطويلة المتجاذبة بين العنوان الكتابة السردية، هي من جهة أخرى هوس واسيني الأعرج بالجملة الدائرية الطويلة – وهي كتابة تراثية بامتياز. من هنا نجد أن المناص يشرح النص/ المتن، ويعلق عليه، كما يمنحنا الصياغة الأسلوبية والتركيبية اللغوية للرواية. فمثلاً نجد في مفاصل السرد (ثم انكفاً الأمير على وجهه ينام بين حبات مسبحته التي كانت تتراعى الواحدة تلو الأخرى دون توقف كأن ماء عظيماً كان يتخبأ بينها، وكان عليه اكتشافه الحبات تتسابق إلى الذوبان بين أصابعه تنزلق كقطرات ماء صاف أو حبات رمل ذهبية لم تطأه رجل إنسان... وكانت الأبواب...)².

إن هذا المقطع المشكل وفق تشكيل المناص من حيث طول الجملة ونصاعتها الصوفية، لا تتخلله الفواصل ولا النقاط ولا علامات الوقف، هي علامة ثانية، على أن المناص يتموج في النص/ المتن. فحبات المسبحة، قطرات الماء الصافية، والرمل، والإنكفاء، والأبواب.. هي صدى المناص، وتنويع على إيقاعه. ثمة انسجام وتجانس بين النص والمناص.

وما ينسحب على المعجم ينسحب على الدلالة والشعرية. فالمسالك هي طرق الأمير ومعارجه ومراقبه وجلواته العرفانية والفيضية، والأبواب هي اليقينيات التي طرقها في العلم ولم يعثر عليها في الكفاح، هي الفتوحات التي شرعت له في

¹ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، ص 75.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، ص 462.

التصوف، واعتاصت في الحياة الدنيا.. إنها الأبواب التي ركض إليها الأمير بين التافنة وقصر لامبواز.. حيث أبواب الحديد الرطبة في قلعة هنراي الرابع وأسياخها العالية.. حيث العزلة والمنفى والوحدة والعودة إلى الأبواب الأولى.. أين تلفت القلب باب اليقين، باب الحقيقة باب الرجاء.. فصوص الحكم، الفتوحات المكية، مواقف النفري.. هناك عند الأبواب الأولى حيث الأشواق لا تحدها أبواب الحديد أبداً.

إنها (الحلم الكبير للأمير الذي كان يفكر كيف يعود للكتب فقد أجبرته الظرف إلى تركها للجهاد، ثم عاد إليها آخر حياته، هكذا هي حياة دائرية من الكتاب وإليه)¹ يقول واسيني الأعرج. فبين أبواب الحديد التي استعصت على الأمير فتحها/الاستقلال، وأبواب الحكمة والمقامات/المنفتحة طوعاً، عاش الأمير وتخلق في المحكي الروائي، وترقش المناص/العنوان تشاكلاً ومماثلة.

من هنا ، تصبح العتبة أكثر من مجرد إضاءة، ضمن هذا السياق، بل تحاور مع الإشارة بالمفهوم الصوفي، إذ رسي واسيني الأعرج في عمق التجربة الصوفية للأمير عبد القادر، من خلال الاشتغال على كتاب الأمير " كتاب المواقف " تعالفاً تحريفاً للمخيال التاريخي/الصوفي، وتعالفاً دينامياً في المحكي الروائي، من هنا أصبح العمل رواية ميثاقية، أو ميثاقاً رواية.

إذ العتبة – عنوان الرواية بفرعيه - طبقات متراكمة من التوهج اللغوي والدلالة الترميزية الإيحائية، أي تشمل على خطاب صوفي وخطاب تاريخي، ضمن خطاب تخيلي، فالتخييل يلحق التاريخي، والتاريخي يبحث عن الصوفي، في محاولة لإمسالك بالرؤية التاريخية. والرواية في هذه المقابسات المتلائمة تحوّل مساراتها الخاصة، أي إفضاءات الذات في لحظات التأزم.

لذلك شحنت دلالة العنوان بمعاني سحر القص وممكنات التأويل. وهي في طبيعتها متنافرة خارج سياق العمل والتأويل، لكنها في قراءة محايدة للمحكي الروائي تضيء وتستضيء من جديد، ذلك أن (انتزاع العنصر الطبيعي من بنيته الأصلية وتثبيته داخل بيئة جديدة/ بنية النص السردي تمنح للفضاء دلالة جديدة هي تركيب لمعنيين: معنى العنصر داخل بنيته الأولى، ومعناه داخل البنية الثانية)² ووفق هذا الطرح نقرأ دلالة المناص لوحده، شعريته في تضاعيف البنية الروائية.

¹ - واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 82.

² - سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 141.

ب_ العناوين الداخلية ، الإشارات :

يسعى واسيني الأعرج في رواية " كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد " إلى الشمولية *totaléti* والتوافق *mediation*، والتخييل والإيهام، ومن خلال تشييد العناوين الداخلية وفق نظام جمالي ودلالي، يتوافق وغاية/ رؤية المحكي الروائي، من حيث الاشتغال على التوثيق التراثي للمنمنمات الصوفية كما وردت في مراجعها تعالقا، بآليات هندسية فوقية، أي تحاورية تجاوزية تناصية (ولهذه الفوقية من المعمار في النص أرضية من التراث/ التاريخ)¹

حيث التابع الشارح والواصف والتعيين صفات أساسية نلاحظها في العناوين الداخلية للرواية، ترصف/ ترقش كإشارات إحالية مجانسة ومرادفة لعنوان الرواية الكامل، من التشكيل والتكريس والتبئير. ومن ثمة فهذه العناوين (موضوعاتية وذاتية في الآن نفسه)² أي تمسك بين تجربة التدوين الصوفي، وبين تلابيب السرد الروائي. ومن ثمة فهي تشتغل على خطابين متراكمين تاريخي وصوفي، وينضاف إليهما التخييل الحكائي، والتأولي. غير أنها عناوين تركز شعريتها أكثر على الوهج الصوفي، التشجيري المتموج في أرضية اللغة العذراء، ومناهلها المتدفقة، والطفح الإشاري والإيحائي المنبجس من مجالدة المستحيل.

إن امتداد العناوين/ الإشارات في التطريس الصوفي تعارضا مع العنوان الرئيسي، هو من جهة عميقة إذكاء لوهج الكتابة الصوفية اللامتناهية، تجربة وقولا، فتجربة العشق/ الكتابة الصوفية إن تحققت انهدمت³. غير أن واسيني الأعرج وهو يشتغل على أرضية هذه المدونة " كتاب المواقف " للأمير عبد القادر تحديدا، لا يغفل مهنته كروائي فنان. عمله لا ينتظم داخل الحقيقة والتوثيق/ التدوين، ولكن في مدارات التخييل والتأويل المباحين، لأنهما (دينامية المحكي أساسا، وفاعلية النص الروائي الذي تضخه الآليتان في حيوية تعريف الخلاسي الواقع بين التاريخ والمتخييل)⁴ كما يكتب واسيني الأعرج.

أي بين التدوين والتلفظ السردى – بتعبير باختين – بين التعبير والتحوير. من هذه المناصصة، يتبدى لنا أن الرواية تكتب نصا فوق نص، أو نصا موازيا للمرجع، غير أنها تكتب نصها الذي يعيد تركيب الحقائق، وبناءها وفق رؤية جديدة وشعرية جديدة. من هنا نلفي الروائي يعيد ترقيش المعجم الصوفي من التحوير في

¹ _ توفيق بكار، ضمن محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، ص 28.

² _ G., Genette, Seuil P 15.

³ _ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 265.

⁴ _ واسيني الأعرج، الكتابة وسلطان المتخييل، ص 24.

مقابساته المضيئة، بما يتلائم والبناء الكوسمولوجي المعماري والرؤيوي للرواية. أي أنه يخلط أوراق المدونة الإشرافية ومراقبها في انسيابية المحكي الروائي وتهويماته من سحر الحكاية وسطوة التاريخ.

وضمن هذا الإهاب الروائي الجديد/ الحدائي الواعي لعملية الهدم والفوضى، يقوي فضاء المناصصة هذا الوهم التخيلي/ الحقيقي الجميل. هذا الفضاء المرصع بعمارة عبارة إيحائية ذات سمك دلالي كثيف. من هنا نلفي الوفرة التي تغطي بياضات النص/ المتن أفقيا وعموديا.

على هذا الأساس يتأطر المحكي الروائي بثلاثة أبواب/ عناوين/ إشارات، كبرى، وتتناسل تحت كل باب عناوين فرعية – في لعبة التشجير الحكائي – تمثل عناوينا داخلية كالوقوفات، تنحسر تواترا عدديا من باب إلى باب، ويرشق كل باب بعنوان ثابت هو " الأميرالية " وهي البداية والنهاية، واللازمة، وعتبة مدخلية تعمل كرأس نصي لصيق يندغم ضمن هندسة المتخيل.

ومن الأميرالية ينطلق السرد، وإليها يعود، وفي فضاءها تتحرك الأحداث، أي أنها ناصية زمنية تنظم الأحداث، ومكونات النص المتولبة بين التاريخي والصوفي والأدبي والذاتي. والأميرالية كلمة هجينة مركبة، أصلها العربي أمير البحر. وتتحرك الأميرالية في المحكي الروائي كمرافئ بحرية، وظيفتها الإيهام بالحدث الواقعي التاريخي. ولقد توزعت الأميرالية على أربع محطات في الرواية: في البدء، وفي الختام، وفي مرتين في الوسط، ودلالاتها ضمن هذا التوزيع، تبئير الرؤية الواقعية/ التاريخية، أي أكثر منها جمالية.

أما العناوين/ الأبواب الثلاثة الأخرى فهي معنونة كالتالي : " باب المحن الأولى"¹ ثم " باب أقواس الحكمة "² ثم " باب المسالك والمهالك "³. وتحت كل باب تتناسل عناوين تمثل وقفات وليس مواقف، أي عكس عنونة مصنف الأمير عبد القادر. وهذه المناصات تحيل مباشرة إلى اشتغال المحكي الروائي على المدونة الصوفية، من خلال إشارات الكلمات، وكثافة تركيب الجمل. وهي تعالقات جزئية، ومقابسات بين العناوين فيما بينها مع المرجع.

وقد رقت لإضاءة حواشي النص/ المتن، جماليا ولشحن الدلالة رؤيويًا، كما تشد المحكي إلى أصول الكتابة التراثية بكل زخمها، (فدورها من بين وظائف

¹ - واسيني الأعرج، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، ص 07.

² - المرجع نفسه، ص 199.

³ - المرجع نفسه، ص 429.

أخرى، تحل محل السرد أو على الأقل تعمل معه ¹، كونها تحيل على تراكم أدبي صوفي تاريخي. ومن كون أن الروائي يشتغل على مرجعيات عديدة، تندغم هذه العناوين/ الإشارات في مفاصل السرد، وتذوب في إنحلالية شكله. كما أنها تقوي البعد التوثيقي، لتلمسات الرواية المتجاذبية بين ثلاثة خطابات.

وتكاد هذه العناوين – من فرط طول الجملة واتساقها مع الصوغ السردى – أن تكون كالمتناص، كنثار يوهج اللغة ويمنحها دفقة الأسلوب الصوفي، ودقة الكتابة التاريخية. أما من حيث الدلالة الشعرية فتبدو أكثر تساوقاً، فالمحن، هي محن الأمير الأولى، وأقواس الحكمة هي التدبرات التي كان الأمير يتأملها بين دفات الكتب العرفانية، وأقواس الداخل المفضية إلى الإشراق، وأقواس القلاع المتآكلة. أما المسالك والمهالك فهي بدايات التوق الصوفي الفيضي، والنهايات التراجيدية للجهد، حيث خيمت العزلة على الأمير، هناك حيث مرارو المنفى، ثم هي بشكل آخر الملابس التاريخية حول إمارة الأمير واستسلامه.

فالمناص هنا، هذه العناوين الداخلية، يتخلق في طقوس المصاحبة التاريخية وتحولاتها، ويتحرك في نواميس الكتابة الصوفية وأحوالها ومقاماتها. كما أننا نلاحظ أن غواية الحكاية لا تنفك تأخذ دوائر المناص إلى أحابيل النهايات والبدايات، أي إلى طريقة الكتابة الدائرية، أي إلى شعرية المناخ الروائي (من حيث القول المكثف الذي لا ينفصل عن عملية الغواية الأدبية والحكي)².

إذ تعمل هذه العنونة كمستندات نصية/ عبر نصية، وكوثيقة/ مدونة يستند عليها الروائي، ليس في حاشية النص، بل في التبئير الروائي، لأنها تندس في النسيج التاريخي وفي الحكي التاريخي في أن. من هنا نلفي الروائي يضع تحت كل باب وقفات، وعددها إثنتي عشر وقفة تتوزع كالتالي: الوقفة الأولى " ماريا الأوهام الضائعة " الرواية ص 21. الوقفة الثانية " منزلة الإبتلاء الكبير " الرواية ص 39. الوقفة الثالثة " مدارات اليقين " الرواية ص 87. الوقفة الرابعة " مسالك الخيبة " الرواية ص 123. الوقفة الخامسة " منزلة التدوين " الرواية ص 173.

ونجد أبع وقفات في الباب الثاني: مواعج الشقيقين، مرايا المهوي الكبرى، ضيق المعابر، إنطفاء الرؤية وضيق السبيل. ونجد ثلاث وقفات تحت الباب الثالث: سلطان المجاهدة، فتنتة الأصول الزائفة، قاب قوسين أو أدنى. من خلال هذا الرشح العنواني تتجلى بوضوح ثمالة اللغة الصوفية، من حيث اكتناز العبارة بالإيحاء

¹ إدوار الخراط، مجالدة المستحيل، ص 139.

² واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث وسيني الأعرج، ص 93.

الشعري المتوهج، ومن حيث الرنين والمسحة الظليلة العامرة بالمعنى. أي من معجم منطلق من عقل أبجديات الكتابة الأولى، إلى محاولة ملامسة عين الحقيقة والأشواق المتطايرة.

من غواية الكلمة المتعطشة لليقين، يسبك واسيني الأعرج رؤيا القول، عبر هذه الوقفات من ضفيرة المعجم الصوفي في جانبه التراجمي خاصة، كي يسقطه على أحوال الأمير، وتحولات الرواية، فالضيق والمحنة والخيبة والأوهام والمواقع والمهاوي والانطفاء والأحوال الزائلة، هي انشيلات حزينة تراجمية - تيمة واسيني الأعرج - تمسك أفضية العناوين، وآفاق النص/ المتن، من حيث الشعرية والرؤية.

من هنا، يتحقق التعالق النصي الكلي بين العناوين الداخلية وعنوان الرواية العام من جهة، ويتحقق التعالق النصي الجزئي بين كل هذه العناوين والمرجعيات التراثية/ التاريخية والصوفية من جهة ثانية. البؤرة في كل هذا : ألم الذات في مواجهة الحياة، تتأكد هذه الرؤية من أنساق الحكى والأحداث والتوشيح، من الأمير وهو يبصر- من على هضبة جبال الونشريس احتراق مكتبته التي شيدها بدمه، كان الأمير يرى ويبصر في آن، هذا على سبيل التمثيل من الرواية.

لذلك يجنح واسيني الأعرج بكل ما أوتيت طاقات النغم الصوفي، إلى استنطاق الحساسية التراجمية للرواية والمرجع، أي يسقط الصوت على الصدى من جهة، وهذه الحساسية مع النص والهامش التدويني، مع الإيقاع الروائي الميتافيزيقي من جهة ثانية. من هنا نجد أن المناص لا يتقصى المعجم من خارجه، أي من حيث التطريس الجمالي، إنما كإفصاح ينفذ إلى لحمة المعجم ونسيج رؤية الرواية، أي يندرج المناص ضمن الرؤية إلى العالم.

هكذا يأخذ المناص هسهسة المعجم التدويني الصوفي وهوية المحكي في آن واحد، لأنه لا يمكن أن تنفصل شعرية الكلمة عن موسيقى النص (فالكلمة ليست أداة وليست استيهام)¹ وإنما معنى كلي. هكذ يقول أدونيس في فلسفة اللغة الصوفية.

ج_ تناص المناص :

يفتح المحكي الروائي " كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد " على خطاب صوفي، وخطاب تاريخي، وخطاب أدبي، تعالقا وتفاعلا، من خلال التأويل والتخييل يدمج الروائي الخطابات الثلاثة في كتابة متراكمة، متوالدة مثل المرجعيات

¹ _ أدونيس، الصوفية والسريرية، ص 186.

التي تعالقت معها، فلتاريخ صيرورته، ولسحر الحكاية سلطانها، وللمعجم الصوفي توجهه. فقيمة الكتابة الصوفية تنبع من حرية الرؤية لتخفف من رتابة الكتابة التاريخية النسقية و(تثرى أداة التعبير وترهيفها)¹ كما يكتب أدونيس.

لذلك نجد أن العنوان الكامل للرواية يتلاقح مع العناوين الداخلية، قراءة وشرحا وتوالدا داخليا، وتعالقا خارجيا مع مرجعيات تراثية، أهمها كتاب " كتاب المواقف " للأمير عبد القادر. فالعنوان يتناص أولا هذا المرجع : الرواية " كتاب الأمير " والمرجع " كتاب المواقف " وإيهام تناسي يولد إنتاجية مضاعفة.

ذلك أننا نلاحظ أن الروائي دائما – في أعماله التي تعالقت مع التراث – له مرجع/ كتاب يستند إليه، فنجد " نوار اللوز " تستند على " تغريبة بني هلال " ونجد " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " تستند على " ألف ليلة وليلة " ونجد " طوق الياسمين " تستند على " طوق الحمامة " لابن حزم الأندلسي. أي دائما ثمة مرجع يرهن العنوان أصلا وتأصيلا في إحالة جليلة، هل يكمن القول : إن التراث هو هوس واسيني الأعرج؟ كما رأينا في الفصول السابقة.

ولا يتوقف التناسل في " كتاب الأمير " عند دلائل وشعرية تشكيله، بل يمتد إلى العناوين الداخلية. غير أن واسني الأعرج يحور هنا، فمصنف الأمير عبد القادر "كتاب المواقف " يعنون أبوابه بالمواقف، وعناوين الرواية معنونة بوقفات. كما نجد في المرجع شرحا واتكاء على كتاب " فصوص الحكم " لابن عربي، جريا على نهج كتاب " الفتوحات المكية " وهذا التناسل/ التعالق يتم من حيث الصياغة واللغة وذلك (لإعادة ترتيب الوحدة الممكنة في تناسقها حيث الانا الإلهية والأنا الإنسانية)² في جوهر القول الصوفي لدى تصور الأمير – الجديد

ومصنف الأمير " كتاب المواقف " يقع في أربعة مجلدات، مقسم إلى مواقف وأبواب، كما أن هذا المصنف تناسل فيه الأمير عبد القادر مع كتاب " المواقف " للنفري. من هنا فالرواية تشرّع قراءتها على تضاعيف أعمال تراثية/ صوفية عديدة، ومن ثمة تحيل الوقفة إلى بعد تاريخي. والوقفة تتأمل الظاهرة من خارج السياق، أما الموقف فيثبت اللحظة داخل النسق.

هكذا يتحايل الروائي/ الرواية في الاشتغال بين المتخيل والمرجع في تواشج غواية الحكاية، التي تمكن من القدرة على قراءة الطرف الآخر، معجما ورؤية

¹ إدوار الخراط، مجالدة المستحيل، ص 126.

² هيثم الجنابي، التصوف الفاعل أو التشخيص التاريخي للزمن الثقافي، مجلة الطريق، بيروت، ع 06/ 1995، ص 97.

وسياقا. وكل هذه المقابسات/ التعالقات تمس بنية النص/ المتن، في انزياح جمالي جديد، تظل الكتابة من خلاله مشدودة إلى آفاق التخيل، ومتجذرة في القول المعرفي في أن. إذ تحاول خلخلة تركيبة الكتابة التاريخية والتراثية من حيث التجانس والإضاءة، حتى في أقصى الممارسات التاريخية القائمة على الارتباك بين الهامش والمركز، بين الحقيقة وغيرها.

تأسيسا على هذا، هل يمكن أن نقول مع أدونيس إن (الكاتب العربي أيا كانت لغته وأيا كان أسلوبه هو تموج في ماء التراث، وأنه يتوحد في المد التراثي حتى عندما يكون ضديا)¹ يتفق هذا الطرح تماما على واسيني الأعرج، الذي لا ينفك يراهن على توظيف المرجعيات التراثية بمختلف منوالياتها ووسائلها التعبيرية، بما يفعل خلاسية المحكي الروائي معمارا جماليا وعمارة دلالية، وفق استراتيجيات تنطلق من العتبات الأولى الجلية والظاهرة، والتي تغدو هدفا وبنية منتمة للهيكل الكبرى للرواية.

من هنا يتداخل الخطاب التاريخي في الخطاب الصوفي، في تراكم وتعاضد يبحث عن سحر الكتابة العربية في جماليات الثابت، من خلال تعادل إيقاعي تطريسي/ صوفي، وتوثيقي/ تاريخي في تركيبة العتبات التي تغدو رؤية وسيرورة. إنه ترهين دائم كاللازمة في المحكي الروائي، الذي يبحث توازيا عن شعرية الرواية الميثاقية في المناس.

2_2_2_ الإيهام السردى واحتمالات الخطاب التاريخي :

كتب أورهان باموق، الروائي التركي الشهير (لا يتمثل تحدي الرواية التاريخية في إنتاج المحاكاة الناجزة مع الماضي، وإنما سرد التاريخ بشيء جديد، من إثراء وتغييره بفضل الخيال وحساسية التجربة الشخصية)² من هذه الرؤية تتمفصل رواية " كتاب الأمير " بين الإيهام التاريخي والتخيل السردى، بين والحكي والتدوين، أي بين الثابت والمتحول بتعبير أدونيس، بين النص القائم واختراع التاريخ، تتصل الرواية وتنفصل مع المرجع في أن.

وهذه العلاقة ثنائية قائمة على التحوار والتجاوز، وعلى الهشاشة في المحكي الروائي والصلابة في الوثيقة، وهو ما يحيل إلى التعدد والتنوع القرائي. أي إلى الحوار بين الذات والجمع، وفق آلية الإضاءة التخيلية، والحس التأولي المرهف،

¹ _ أدونيس، الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب/ صدمة الحداثة، ج 3، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص 172.

² _ أورهان باموق، ضمن أحمد حسين، إعادة قراءة مئة عام من العزلة لماركيز، مجلة أخبار الأدب، ص 25.

الذي لا يعيد الصياغة وإنما يعارضها. ومن هنا تتأكد غاية الكتابة التي تسعى (إلى التفصيل وتقديم الذات في ثنائية الأنا التاريخية، إلى الذوات الأخرى فاتحة معها سجلات وحوارات ومواجهات)¹ كما يكتب طيبي.

من هذا المنطلق، تفتح رواية " كتاب الأمير " على كتاب التاريخ العام والخاص، كمرجعية احتمالية من جهة، ووثيقة قارة ومتجاروزة من جهة ثانية. من خلال دينامية الإيهام الروائي، ذلك أن غاية السرد ليس تأريخ التاريخ، ولكن تغييره واستنطاق جوانبه المهمة والهامشية. أي كتابة الحساسية التي تقبض على نبض الحياة في صلب تناقضاتها وعنفوانها. من هنا يتخلق المتخيل السردى وفق خطابين مركزيين: خطاب التاريخ وخطاب التخيل، أي مادة الوثيقة وسحر الحكاية. ومن ثمة تتفاعل الرواية كصوت للفن، الذاتي الخلاسي مع خطاب تاريخي جمعي مفتوح، والغائم والشاسع.

فالرواية لا تتعالق مع مرجع محدد، بخصائص وصيغ محددة، وإنما مع كتابة في غاية الانزلاق، خاصة إذا عرفنا الالتباسات التي تشوب شخصية الأمير عبد القادر في قضية استسلامه. أي أن الرواية/ الميثارواية هي كتابة نسبية، تتفاعل مع مركب ومتعدد ومتراكم. ذلك أن التاريخ العربي/ الجزائري الذي عاش فيه الأمير كان نقطة تماس وصراع استعماري/ استشراقي، وحواري بين حضارتين، بين شخصيتين كثيفتين، أدار واسيني الأعرج مدارات الرواية عليها (وهو ما يصعب العمل على الروائي كيف سيحول تلك الأخبار وتلك الوقائع وذلك التناقض إلى متخيل ونسيج سردي محبوب: هذا كان رهاني)² يقول واسيني الأعرج.

فالروائي رأى أن الرهانات السردية يمكن أن تجابه بياضات الوثيقة، التي غفل عنها الخطاب التاريخي الرسمي. من ثمة فإن معمار الرواية يتساند على صيغتين، تحمل كل واحدة رؤيتها وحساسيتها، ويتواشجان في نسيج متماسك البناء، هو ما يسمى بقواعد اللعبة السردية، من خلال أفق المحكي وأرضية التاريخ. ورغم استعانة الرواية بالوقائع والأحداث التاريخية كإطار يغطي التحولات والشخصيات، وإفراغها من الحمولة التي يستميز به الخطاب التاريخي.

فالرواية تستعيد تلك الحمولة وتحوّل فيها من خلال كتابة معارضة، أي رواية لا تقول التاريخ بقدر ما تسرد التاريخ. أي أن الوقائع التاريخية تفقد هويتها التاريخية بمجرد دخولها العمل الأدبي، وإن تفاوتت درجات هذه المرجعية، بين الاستغراق

¹ محمد طيبي، اختراع التاريخ في رواية اختراع القفار، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ص 133.

² واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 81.

في الوقائع واستعابها في نسق شعري يدل عليها كما يتصور وقوعها، أو تحويلها بما لا يخرج عن سياقها الأصلي، أو التصاعد بها إلى حد امتلاك رؤية تأملية، تنجح إلى الانفصال من الماضي، إلى اللحظة اللازمية.

الصيغة السردية في " كتاب الأمير " :

يتجذر واسيني الأعرج في الوثيقة التاريخية – بالمفهوم الذي أشار إليه بندتو كروتشي – من حيث الاشتغال على التدوين، يتطلب التوثيق لاستخراج أنساق الدلالة الجديدة الثابتة في النصوص التاريخية، كأصل ومرجع. لكنه يعود إليها هي هشاشة كبيرة، كي تحقق (مع شيء ما فائض)¹ هو انزياحية الرؤية السردية، من تعاضدها المطلق مع الخطاب التاريخي. حيث دينامية السرد وحيويته ينتقلان إلى تصورات جديدة، تمثل شبكة من القراءات تمس شبكية السرد، وتحافظ على أصداء المرجع.

لذلك نجد أن بناء رواية " كتاب الأمير " بناء متوازي من حيث الهيكلية، أي ثمة تعادل إيقاعي يرتكز على تحريك الرؤية الروائية من خلال رؤية الشخصية. أي أن الرواية (هي رواية الشخصية أو الشخصيات شأن الرواية التاريخية)²، ليس شخصية الأمير فحسب، وإنما الشخوص الأخرى، كمونسينيور ديبوش قس الجزائر. غير أنه من خلال رؤية الأمير ومونسينيور ديبوش، تتشكل أنساق الرواية على تعادل إيقاعي: في الزمن والشخصية والرؤية والبنية، ومن جهة أهم درامية الخطاب التاريخي.

ووفق هذه الاستراتيجية، يستطيع الروائي التحرك في مناطق يحتاجها لترميم بنية النص، من زاوي التخيل والإيهام. من هنا تتوافق صيرورة النص وسيرورة المرجع/ المرجعيات، يقول واسيني الأعرج (إنني جمعت حوالي ثلاثمئة وثيقة حول الأمير)³. وهي مسائل شديدة الجاذبية كانت بين الأمير وديبوش، خاصة تلك المحاورات في قصر لامبواز.

ويمكن القول، إن تلك اللقاءات والحوارات بين الأمير وديبوش هي بؤرة الرواية، من حيث تباين الحوار التسامحي بين الشخصيتين، تبيان الصورة للعميقة للأمير حسها ووعيتها، وكذا الطرف الآخر. وبين هاتين الشخصيتين من جهة، وبين الرواية والمرجع من جهة ثانية، يقدم المحكي الروائي (ضفيرة سردية يتعادل فيها

¹ _ ماريو فارخاس يوسا، رسائل إلى روائي شاب، ص 92.

² _ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص 189.

³ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدثت واسيني الأعرج، ص 27.

الإيقاع وفق شبكة من العلاقات ¹ في النص وتأويل بنيته الدرامية وجهازه الشعري.

وإذا كان إيقاع الرواية يكمن أولاً في سرعة أحداثها، فإن هذا يفضي إلى القبض على طرفين منها، حتى تشتد هذه السرعة، وهما : المحكي الروائي في هلاميته وخلاسيته المتشظية، والوثيقة في خطيتها. ومن ثمة يتطلب هذا الإيقاع المتوازي أولاً مقارنة بين زمنين، هما كما يقول جينيت (زمن الحكاية أو المدة التي تستغرقها الأحداث) ² وزمن النص/ الخطاب الذي يتحدد في الرواية، في شكل ومضات قصيرة مضمحلة، تتلامح في مطلع الرواية، كخطاب تخيلي، وفي منتصفها، وفي آخرها كضفيرة مستديرة.

وهذا ينطلق من مجيء جون موبيك ليذري رفات مونسينور دسبوش في بحر الجزائر، من على حواف الأميرالية، ويذري الرفات في أقصى نقطة في البحر. وهذه أقرأ كصورة متماهية مع الشخصية في أصلها/ الغربي. وهذا الزمن التخيلي يندغم ويرتبط زمن الأحداث الحقيقي، أي يمثل بداية شرارة التشابك بين الزمنين.

حيث يحدد الروائي هذا التقاطع بالتدقيق يكتب (28 جويلية 1864 فجرا) ³ وهو ذروة الإيهام بالواقعية والمرجعية التاريخية. ثم يتضعع زمن السرد ويتلاشى في زمن الأحداث المديدة. ولا يتقصى الروائي حياة الأمير عبد القادر في مسار كرونولوجي، وإنما يعتمد على التداعي الزمني وتيار الوعي المنثال في ذاكرة الخطاب الروائي. إذ يتدرج الصوت من جون موبيك إلى صوت الروائي/ الراوي شبه العليم، ومنه إلى الصيغة السردية/ الحكائية، إلى زمن أية الجهاد، أو منزلة الابتلاء الكبير.

ويتبدى ذلك من سنة 1848. ثم يقطع الروائي/ الراوي زمن الأحداث في تسلسل متموج، أي رسم مبايعة الأمير وترحاله في دولة الزمالة، حتى منفاه في فرنسا القسطنطينية في حدود 1867. ثم يعود إلى المحكي زمن السرد عبر صوت جون موبيك الذي يشد ويعيد الرواية في استدارة زمنية إلى لحظاتها الأولى على مرافئ البحر، أي على حدود النص.

بهذه التوليفة يتواتر المحكي بين المخيال الزمني كاستراتيجية روائية، وبين نسقية التاريخ في أحداثه، أي بين اللحظة القائمة واللحظة اللامعاصرة المنفلتة، عبر

¹ _ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 183.

² _ G Genett , nouvou discours de ricit, p 67.

³ _ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 09.

حركية الزمن، وتغاير منظور السرد، عززت الرواية بنيتها الدائرية، وهو ما يسمى (بالترصيع السردى)¹. حيث التلمسات المخيالية لا تفتح أبواب السرد فحسب، أمام جانب آخر من قول الوثيقي التاريخية، ولكنها ترهن ذاكرة النص التاريخية، كما تموضع الأحداث داخل السياق، وخارج الزمن الحقيقي في آن.

إن آلية السرد التراكمي الهلامي السديمي، ليست تقنية الرواية التاريخية، ولكنها وعي الكتابة الحداثية في مسامرة النسق اختلافا وائتلافا. ومن هذا المنظور تبتكر الرواية توارخ تخفي الأحداث التي لا نعرفها كي تحافظ على بعض الأحداث الحقيقية، وتنسج لونا جديدا معارضا محرفا، وهو آلية التعالق النصي (فقط التحريف يمكن أن يخفف من خوفنا وألمنا)². التحريف الشعري.

وفق هذا النصور، تشتغل الرواية على الصوغ الميتاتاريخي، حيث الأزمنة المعتمدة والغائبة، التي لا تصل إليها أصوات التاريخ. إنه حدس الروائي/ الفنان، ورهافة حسه. غير المركزية التنبؤية " كتاب الأمير " هي الشخصية، أو الشخصيتان اللتان تعززان منظور التوازي المتحكم في إيقاع الرواية. والشحن الدلالي لا يشع من وظائف الشخصيتين فحسب، وإنما خلال علائق هاتين الشخصيتين ببعضهما وتجاوزاتهما تجاه التاريخ والواقع. وتنسحب هذه العلاقة إلى المعارضة بين الرؤية التاريخية ورؤية المتخيل السردى، أي بين المركز والهامش.

2_2_3_ المعارضة الروائية والسرد على هامش التاريخ :

يقول واسيني الأعرج (أعادني مونسينيور ديبوش إلى الأمير واكتشفت حوارا للحظارات في ذلك الزمن، اكتشفت عقليين أدارا حوارا إستثنائيا ليس فيه مكانة لثنائية ضعيف أو قوي، رغم حساسية المواضيع الفكر الإسلامى والفكر المسيحى)³. قد تكون هذه هي البؤرة المركزية العميقة لرواية " كتاب الأمير "، أي كمحور تمظهرت فيه المسرودة التاريخية.

من هنا لا يولي الروائي أهمية كبيرة للحدث كما هو مسار الرواية التاريخية، وإنما يركز على هامش الحدث، أي حس الحدث، أي نقطة تماس الأحداث التي لا ترى. من هنا تنطلق الرواية الميتاتاريخية لتعارض الخطاب التاريخي والرواية التاريخية في آن. وفق آلية العلاقات عبر النصية، والتعالق النصي تحديدا من خلال التحريف والمعارضة.

¹ _ جوليان فريز، التاريخ في مئة عام من العزلة، مجلة أخبار الأدب، ص 29.

² _ المرجع نفسه، ص 30.

³ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 78.

وذلك عبر رؤية الشخصية الموازية، شخصية النص/ ذاكرته التي ترصد التحولات التي تبدو هامشية في الوثيقة التاريخية شخصية الأمير، وكيف تفاعلت مع شخصية ديبوش، أي أن الروائي يستبصر حركية التاريخ داخله وعلى هامشه، داخله من حيث المحايثة، وهامشه الحوار الذي دار بين الأمير وديبوش. ومن ثمة تتناص الرواية خارجيا مع الوثيقة، في أحداثها، لكنها تتعالق معها معارضة، في إطار جوانب العظمة والنبيل والحزن والمعرفة، أي الشق الإنساني للأمير.

فالتلمسات الروائية تتعالق مع الإطار في جوانبه السياقية فقط، أي من حيث الشخصية والحدث من منظور خارجي، تستدعيها تعالقية الرواية وتجعلها تتكاثف وتتارض وتتجاوز لبلورت رؤية المحكي. من هنا فالتعالق يمنح الرواية أرضية الحقيقة التاريخية في إحدى تصوراتها، فالشخصيات : الأمير ووالده والشيخ التيجاني وديبوش هم شخصيات حقيقية وتحركاتهم في خرائط التاريخ كذلك حقيقية. غير أن حركيتهم في فضاء المتخيل السردى تنزاح إلى قواعد الكتابة الروائية الإيهامية.

فالروائي يتصل وينفصل بالمرجع في آن، في غير محاكاة ناشزة ولا تزيف يخرق الحقائق، إذ لا تحرف الرواية الوقائع تحريفا يخرج عن سياق التاريخ، ولكن يتحسس الوقائع، ويحس نبض الشخصية، في تحركاتها من خلال إرهابات ارتبط بها الحدث الشخصية تغييرا. من هنا فالتاريخ الرسمي ليس هاجس الرواية، بل هامشه هو الذي يكتب شعرية الرواية. فالطرق التي لا يباشرها التاريخ يحوكمها الصوغ الروائي، وهو يعيد إنتاج المعطيات التاريخية بوفاء الموثق التاريخي، أي يكشف التاريخ وهو محمول في سياق آخر، غير سياقه.

هو الاستماع إلى أنين الناس.. أفراحهم وأتراحهم وانكسراتهم خاصة (لأن البعد التراجمي هو ميزة الرواية التاريخية)¹ إلى تلك النظرة الحزينة العميقة الموحية التي أبصرها الأمير من فوق الهضبة، حين أحرق بيجو مكتبة الأمير العامرة، والتفت الأمير إلى الوراء إلى دولته المحملة على الأحصنة.. هو ذلك الركض للمونسينيور ديبوش بين قلاع نابليون وسجن الأمير كي يخلصه من أسره.. إنه التدفق المنساب عبر أنين التاريخ وليس صوته في صلابة الوثائق التاريخية.

إن رؤية الرواية الميثاقية تكمن في شعرية الأصوات الغائبة المرتبكة، التي أغفلها الخطاب التاريخي الرسمي، هي قول الروائي مثلا (عندما وقف قليلا على الهضبة وقبل أن يبدأ الأمير عملية الانحدار تجاه عمق الفلجة، التفت صوب معسكر

¹ _ جراهم آلان، نظرية التناص، ص 236-257.

للمرة الأخيرة.. كانت النار تتصاعد.. وأنين الرياح لم يتوقف يسمع من بعيد ويخترق الأشجار.. حتى رتل الحيوانات التي كانت تقطع الخلاء كانت تتكاتف فيما بينها.. مجهود سنوات من البناء يذهب مع الريح.. الأمير حتى بدون أن يحرك شفثيه.. تنفس طويلا وبعمق بعد أن شعر بضيق كبير.. ثم لف البرنس على جسده النحيف عدة مرات وهمز حصانه..¹ هنا تكمن شعرية الرواية.

وهذا ما يسمى بالسرد على هامش التاريخ، تعالقا/ تعارضا، إنها شعرية الرواية وبؤرتها في الصورة المتحركة، أو في الصورة السردية، أو السرد بالصورة. في شعرية التناص في هذه الإغفاءات التاريخية، أين التفاتة الأمير وأنين الرياح ورتل الحيوانات والدولة المترحلة على قافلة وأسى الأمير.

يكثف الروائي من هذه الرؤية التراجيدية في المتخيل السردى لأنها تيمته الأثرية من جهة، ومن جهة ثانية تماشيا مع صيرورة الأحداث. كما أن استخدامه الدقيق للغة من أن يشرح من التاريخ من أحداث وشخصيات (بينما يحافظ في الوقت نفسه على المبدأ الأول للأشياء بشكل غامض يقوم على استعصاء المطلق وأصالته وربما بقاءه المعذب)² من هنا يوصل الروائي روايته إلى التعادل الإيقاعي، من حيث تناول الشخصية والحدث بنحو جدي، بحرفة خلاسية تجمع بين المحكي والحكاية، أي بين الوثيقة والرواية.

حيث أن تناص الروائي مع الشخصية والحدث، يفضي إلى الكشف عن الحقائق الكثيفة للغاية، أو الثرية للغاية أي عن (الحقائق المتواطئة أو المتراسة في الخطاب التاريخي)³ وفق هذا المنطق تصبح الرواية تسرد التاريخ بما اشتمل من أبعاد تراجيدية وحقيقية وتخيلية، وتخصبه في آن.

من حيث أن سيرورة التاريخ المعقدة لا يمكن تفكيكها، إلا بآليات الحرية والتخيل، وهما الإرث الكبير للمبدع، وهو ما يمنح للروائي (حق تحويل الكورنولوجيات وتغيير الديكورات وتدمير السببيات)⁴ كما نجد في "كتاب الأمير" حيث تصاعد الأحداث من منظور الشخصيات، من دون التوقيع على البيئات عن طريق صوت الرواية، لكن تندمج البنية التاريخية كتتممة لصوت الرواية. لذلك نجد خطابات/ حوارات متبادلة بين الأمير وديبوش، ونجد كتبنا للأمير، غير أن الروائي

¹ - واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 158 - 159.

² - إدوارد سعيد، قسوة الذاكرة في أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، مجلة العربي، ص 39.

³ - جولفر فريز، التاريخ في مئة عام من العزلة لماركيز، مجلة أخبار الأدب، ص 30.

⁴ - المرجع نفسه، ص 31.

يوقعها تحت الشخصية يقول الروائي (تصور كنت أقضي الليل كله وأنا أكتب كتابي عن الجزائر المسيحية)¹ بصوت ديبوش.

كما يتمظهر ذلك عن طريق الصوت المندس في ثنايا المحكي الروائي ، في تناثر يؤكد عليه الناص بخط مختلف/ غليظ، مثل وثيقة بيجو². وهو ما يدل على أن سببيات التاريخ ليست هي مسببات المحكي الروائي، مما يمنح إمكانية إدراج العديد من المتناصات، ومن ثمة ففوة الرواية في هذه المعارضات وليس في حكي الأحداث التاريخية، هذه التناص (الذي طلق عليه فن العوج)³ أي في التعالقات والتفاعلات.

كما تتم هذه المعارضة داخل المحكي الروائي، من التحاور بين الأمير وديبوش، هذا الذي يعد الطرف الآخر من تعادل الإيقاع الروائي، من حيث استناد تموج السرد عليه كمور دينامي، وكإطار لشخصية حقيقية، والتحاور الذي يقيمه مع الأمير يدفع بالمحكي الروائي إلى ترميم تشوهار مسار التاريخ، مما يخلي الرواية في سرد لحوار الحضارات كبؤرة عميقة للرواية.

أي أن الروائي يستنطق التاريخ من ميكنيزمات أخرى، ليصل إلى تصورات عديدة – ليست بالضرورة حقيقية – لكنها موجودة في الأصل، بشكل معتم أو مستور، من هنا فالرواية تحاول القبض على شعرية المنظور المتماشي بين الحاضر والماضي، كما – تماما- فكرة حوار الحضارات في رسائل الأمير.

شعرية التعالق وشفافية السرد :

كمنمصات تتزاحم داخليا لتنتج أو تستولد هذه الرؤية العميقة/ شفافية السرد عبر الحوار، فالمتناص الأدبي تراث الأمير، والمتناص التاريخي وثنائق ديبوش ورسائله، تتموضع في أرضية حقيقية تحيل بالضرورة إلى الحوار. أي أن المحكي الروائي يقرأ كتابات النصوص، ويعيد صياغتها من جديد من منظور إحالي/ روائي وذاتي، مرهف ومفعم بالحيوية التحوارية، على حسب درجة ذائقة الروائي.

من هنا يتوغل المحكي الروائي إلى شفافية تؤدي إلى فائض المعنى، وهي قراءة الغياب، أو اقتفاء أثر البياض في الخطاب التاريخي. من هنا نفهم تركيز النص على المتاتاريخية في حالات تلونات الروح التي تنتاب الشخص مما يؤدي إلى تحولات الأحداث، كي تصل الرواية إلى التحاور. ففي الصيغة السردية تحريف تخيلي،

¹ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 215.

² المرجع نفسه، ص 317.

³ جولفر فريز، التاريخ في مئة عام من العزلة، ص 30.

هي طبيعة الرواية وخصائصها الجمالية، لذلك يعنون الروائي إحدى أبواب/ فصول الرواية ب (مواجع الشقيقين)¹ .

أي أن تبئير الرواية يتم على تلك المسحة التراجيدية، المترائية في شخصية الأمير عبد القادر، وشخصية ديبوش، ذلك محاولة منهما الوصول إلى الخلاص عن طريق المجاهدة. وهي مواجع تقضي إلى حوار عميق بين الصوفية الإسلامية والصوفية المسيحية. بهذه الرؤية يذهب الروائي إلى تهين محاوراته (كاستعارة شيء صار جزءا من الذاكرة الجمعية ووظيفته في النص الروائي هي أقرب إلى الإيهام والاحتمال البعيد منها عن الحقيقة الثابتة ومساءلتها)² لذلك يعضد الروائي صدفه وجود الأمير في الحرب الذي دفع إليها دفعا.

من هنا يحاول الروائي تفعيل الحقائق من خلال جزئيات السياق، ويبنى عليها عالما روائيا، يكاد يكون ضديا، مترتبا من شفافية المحكي وتعادل إيقاعه واندغامه في لحمة واحدة. عالما يغتني فيه النص بقول الهامش، المتحرر من سلطة الوثيقة، التي تصبح أوهاما والنص الروائي حقيقة جديدة. حقيقة أخرى منبئية على تحيين مراوغات السرد وخلصيته، وهشاشته ونسبيته.

هي الفسحة التخيلية التي تمنحها الرواية الميثا تاريخية، في (تماسها الشفيف بين الواقع التاريخي وإفضاءات الذات كعلاج لمآسي الحياة)³ أو قبض أشواق الحاضر المنسحبة نحو التاريخ، أو رصد الأشواق المنفلتة من أسر كتاب التاريخ، وهي نفسها تحاور الرواية بين المتخيل السرد والخطاب التاريخي من جهة، وبين حوار الحضارات من جهة ثانية، وبين النص الروائي الواسيني والمرجع/ السياق التراثي من جهة ثالثة.

¹ _ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 209.

² _ واسيني الأعرج، الرواية التاريخية أوهام الحقيقة، من أبحاث ندوة قطر العالمية، الرواية والتاريخ، مارس/ 2005. الأنترنت.

³ _ أمبرتو إيكو، ست نزاهات في غابة السرد، ص 220.

2_3_ الميتارواية وترهين الخطاب التاريخي في " البيت الأندلسي " :

في رواية " البيت الأندلسي " ¹ يخوض واسيني الأعرج تجربة تتابعية ريادية، رهانها الأساسي : أفق الكتابة وممكنات المرجع. وهذه التجربة لا تقل أهمية من تجربة " كتاب الأمير " من حيث تمثل التاريخ وترهينه، في كتابة روائية جديدة جد حداثي تسمى (الميتارواية) ² أي الاشتغال على الأبعاد التاريخية وترصيعها في محكي روائي فضفاض. وإن بشكل متفاوت وإيقاع مختلف عن روايته التاريخية السابقة " كتاب الأمير "

وإذا كانت هذه الأخيرة تمثل ذاكرة الشخصية التاريخية، فإن رواية " البيت الأندلسي " تمثل ذاكرة المكان والزمان التاريخية، وهي ترصد أصداء وظلالا لتاريخ مكاني منفلت. بمعنى أن الرواية ليست كتابة تستند إلى التاريخ في تحركاته، ولا تنتسب إلى الرواية التاريخية/ الميتاتاريخية، ولكنها محكي ميتاروائي تتقاطع في بانورامياته شروخ التاريخ بالحكاية بنبض الحياة المعاصرة. عبر جدليات الأزمنة والتأريخات المتشابكة.

فالميتارواية تفضي بالقول الروائي إلى حدود التحاور بين التاريخ العربي الإسلامي والتاريخ الإسباني، في توليفة التاريخ الأندلسي، وكأن الروائي يضطلع بدور (وسيط للحوار الحضاري) ³ في معمارية تأخذ بآليات التشكيل الحداثي، من حيث الخلط بين صوت الحاضر وصوت الماضي، في تطريس فني يتموج في غواية الحكاية، وكثرة الإحالات الدائرية، التي تتخلق بين جدلية الاستبصار الداخلي وشكلنة الإهاب الخارجي.

وضمن هذه الرهانات يتمظهر صوت التاريخ مستولدا من صوت الحاضر، من حكايات ناس يكافحون من أجل إبقاء بيت أندلسي بني في زمن ترحلات الموريسكيين على ضفاف بحر الجزائر. ومن هذه الانطلاقة المعاصرة تعود الميتارواية إلى فترة عصية من تاريخ البلاد، وتدمج أصوات الوثيقة التاريخية في أصوات أخرى لترميم ذاكرة المكان الإنسان في الوقت نفسه. أي حكاية الإنسان وحكاية الذات المبدعة وحكاية البيت الأندلسي، في أشواق هاربة من الماضي إلى الحاضر، أو العكس.

¹ _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي – mémoiour، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010.

² _ وهي الرواية الشارحة القارئة لنفسها، والخلاسية والمتعددة الطبقات الجمالية والمعرفية، ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 124.

³ _ واسيني الأعرج، حدود الكتابة حدود التاريخ، ندوة قابس، 1993، الإنترنت.

فواسيني الأعرج يستعير حكاية المكان ليجلو تصدعات الذات في قولبة التاريخ، ليصل بالرواية إلى ما وسمه كونديرا بـ (البعد التاريخي للذات الإنسانية)¹، أي تواشج المسافات الزمنية بأرضية الوثيقة التاريخية، في الإحساس برؤية الوقائع في سيرورة واحدة أو متشابهة، بآلية التخييل الذي يرفع هرم النص لملامسة جوهر الفن والتاريخ والحياة في آن واحد.

من هنا تغدو الذات كسيرة مندسة بين الإيهامين: التاريخي والواقعي، اللذان هما موئل المفارقة، ورؤية الإبداع السردية الذي يتحقق من خلال التعالق ترفيهينا وتحريفا، حيث الرواية تقدم شيئا وتوحي بأنها تقدم غيره، أي يصبح التخييل والتاريخ والذاتي في الميتاروائي نسقا ونسيجا واحدا، لذلك قال بنسالم حميش – وهو الروائي المغربي الذي يعد من أهم الروائيين العرب في كتابة الرواية التاريخية- (تصبح الرواية تاريخ والتاريخ رواية)² ومن هنا تبدع الرواية شعريتها.

2_3_1_ الميتارواية والخطاب التاريخي، تشعب الاشتغال :

تتقاطع المادة التاريخية والرواية في الحكى والذاكرة، وأكثر من ذلك في قابلية الاستمرار، أي قابلية التوالد والإضاءة في البعد الجواني للتاريخ والذات، وبينهما سيجري سجال وتجاوز متصل، هو زاد الكتابة الميتاروائية. غير أن النص الروائي في اشتغاله على الهامش، يمرر التاريخ المقيد في النمذجة، وهذا هو جوهر الاختلاف، من حيث أن الرواية تسرد بياضات التاريخ، أكثر من سردها لحوادثه، المتواترة في شبق المقولات القارة.

أي أن الرواية تبحث عن (غير المكتوب من التاريخ)³، والرواية لا يهتمها الهامش لذاته، وإنما لوعيتها أن غير المكتوب هو بالضرورة تاريخ آخر، غيبه التاريخ ذاته. من هنا يتأتى حدس المبدع/ الإبداع ليستظهر التيمات الراهنة، من خلال استقراء التيمات الماضية، أي ستنند إلى الأريكيواوجيا، من حيث مساءلة الخطاب في سياقه.

ومن ثمة تتصدع صلابة الخطاب التاريخي في تفكيكية الذات المبدعة، للتقريب، أي إفضاء النص إلى حقل التحوير، أي إلى مسألة لماذا عين التاريخ تلك؟ ولماذا أورد هذه. ولماذا غفل عن تصدعات الإنسان في إحدى مراحل. فسلطان التاريخ لا

¹ ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 98.

² بنسالم حميش، تجربتي الروائية، ضمن كتاب العربي، ص 98.

³ مطاع الصفدي، التاريخ المختلق، معهد الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1987، ص 12.

يعمل كموجه أعلى للرواية، أو نموذج يتبع، وإنما يعمل كموجة إيهامية إلى الحقائق في سياقها، مما يفضي إلى تشعب الرواية. حيث أن الرؤية التاريخية عندما تنحل في الرواية الميتاتاريخية في خلاستها يتعقد السرد أكثر، تشعبا وتجانسا. ويغدو العمل وفق هيكلية واسعة : التاريخ وتشعباته، الذات وتصدعاتها، وأعمق من ذلك دمج الفن في العلم.

من هنا كتب واسيني الأعرج يقول (إن الرواية التاريخية هي من أصعب الأجناس الأدبية، وتحتاج إلى جهدين متوازيين، بنفس القدر من الحكي في قراءة التاريخ وبمنطق الحاجة الإبداعية والبحث عن نبض الإبداع وسط ذلك كله)¹. لذلك فإن صوت التاريخ في المحكي لا يوسع التوثيق في السرد المصاحب مع، وإنما يحركه التأويل والتحاور والتعارض، عبر استنطاق النص الروائي والاعتماد عليه، فقد تتغير الأحداث في منطق الرواية اللامنطقي، بواسطة معرفة كبيرة للبنيات التاريخية وفق تيمات الرواية: الصيغة السردية.

فالميتارواية التي تستسلف صوت التاريخ، لا تقدم معرفة دقيقة ومضبوطة، لأن ذلك ليس من مهامها الأساسية. كما أننا قد نلفي ظلال الحقيقة فقط، لأن الميتارواية كتابة خلاسية عصية. والفن عامة يقدم ظلال الحقيقة، أو المسارب التي تفضي إليها، والأوجه الأخرى للمعرفة. وهذه إحدى ركائز الاختلاف بين الميتارواية والوثيقة التاريخية، أو هي العلاقة بين الفن والمعرفة، يقول ألتوسير (إن الفن لا يقدم لنا المعرفة بالمعنى المحدود، وهو لا يمكن أن يكون بديلا للمعرفة، لكن يقدم لنا المعلومات الهامة للمعرفة، فهو يجعلها ترى، ويجعلنا نحن نشعر ونرى الوعي، وعن طريق ذلك كله نعرف الحقيقة والفن)² أي نبدعهما.

ولكن، قد يتفق الخطابان، كون أن الذات المبدعة تتحرك في إطار اجتماعي وتاريخي، وهذه هي البؤرة المشكلة لسيرورة الحدث، إذ الميثاق التاريخي ليس جزءا من أحداث متخيلة، وإن كان ذلك ممكنا. كما أن الروية ليست تهويما مطلقا في فسحة الخيال، وإنما ثمة مرجع مشترك، يمثل نقطة المنطلق لكليهما هو: الرؤية إلى العالم. أي إلى الأحداث في زحمة الحياة.

فالتاريخ له رؤيته، وكذلك الرواية، والتاريخ يضاعف الرواية، والعكس، من هنا تكتب الميتارواية إرهابات التاريخ، لذلك ربط رولا بارث بين مؤسسة الأدب

¹ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 110.

² ألتوسير، ضمن حافظ دياب، سوسيولوجيا الأدب، مجلة الفن والأدب والواقع، ص 30.

المعقدة والتاريخ الذي يشيدها كطوق أزلي¹. وهذا لا يعني أن الرؤية الروائية هي مجرد انعكاس للوعي التاريخي، بل هي تموج على مستوى التماثل بين بناها الدلالية والجمالية، وبين البناء الذهني للتاريخ.

وهو ما يخلي الرواية تبدع التاريخ، وتستعير عنه رؤيته للعالم، مهما بدت هذه الرؤية مشتتة على سطح البناء الروائي، أو تلونت في تخيله. من هنا نخلص إلى أن الميثاق التاريخي يتحرك في جدلية سيرورة المجتمع وسيرورة النسق، أي أنه يتحرك في سياق يكاد يكون مغلقاً² بينما تتخلق الرواية في فضاء تخيلي مفتوح.

فالميثاق التاريخي يتميز بـ : الرؤية إلى الحدث ضمن الجدلية، القصدية، السياث الخارجي، الحقيقة، الثبات، الاستقرار، التدوين، الذهنية، التراتبية السببية، التكريس.

والمحكي الروائي يتميز بـ : الرؤية إلى العالم ضمن تعدد الأصوات، الذاتية، السياق الداخلي والخارجي، الإيهام، الواقع، الصدفة، التأويل، تحطيم السببيات، الخروج عن النمذجة...

2_3_2_ تخيل التاريخي وخلاسية الميتاروائي في " البيت الأندلسي " :

رواية " البيت الأندلسي " تتفاعل مع الميثاق التاريخي تخيلاً، حيث توهم التعالق مع وثيقة تكرر مفهوم المخطوطة. وهذا التعالق يتمفصلاً جزئياً في اشتغال الرواية على هذه المخطوطة، التي ستندغم في لحمة البنية السردية. غير أنها تبرز خصوصيتها كمتناص ينحل في معمارية الرواية، من حيث وفرو الإحالات إلى وثائق أخرى، وتواريخ عديدة متداخلة.

من هنا يتمظهر التفاعل العام مع التاريخ، في الفترة الأندلسية تحديداً، أكثر من التعالق مع المخطوطة المتخيلة/ الحقيقية، كطرس دلالي يعضد شعرية الميتارواية. والمخطوطة تحكي تاريخاً غائباً أو مغيباً، وبين جدلية التعالق الجزئي الظاهر المتجلي، وبين التفاعل العام مع خرائط تاريخية، يتم الاشتغال عليها، تتخلق الميتارواية في " البيت الأندلسي " .

من حيث أن الرواية تفكر في وثيقة تتمرجع/ تتعالق معها، كما تكشف الرواية عن مصادرها، وتحركها في السياق. وضمن هذا التحوار/ التجاور بين الكتابات تؤدي الميتارواية وظيفة إيهامية أكثر من الوظيفة الإيضاحية. ذلك أن مسار الرواية المنطلقة من الحاضر تقوم برحلة عكسية، أي نحو التاريخ ونحو الذاكرة، أي أن

¹ _ رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ص 101.

² _ جورج لوكش، ضمن حافظ دياب، سوسيولوجيا الأدب، ص 30.

الميتارواية تمس حساسية جديدة تتصل بالقارئ الذي يتيه في تشعبات الكتابة وأقانيهما.

وذلك عبر تقنية حرفة الخط والكتابة¹ Gramatologie، وهنا صلب الاشتغال الحداثي الجديد للروائي واسيني الأعرج وللرواية الجزائرية عامة. فالكتابة في "البيت الأندلسي" تتطور وتتنظر إلى نفسها داخل كتابة أخرى/ المخطوطة التي تتعالق معها، كما تحيل إلى التاريخ من خلال هذه المخطوطة عبر التفاعل الخارجي.

كما أن الميتارواية تشتغل في كثافة على الزخرف الإحالي، المتموضع في هامش الصفحات، وهي دلالة إحالية متوازية ومتناظرة بين صوت المخطوطة الغليظ والغامق، كصوت تعالقي متناصي لصوت التاريخ الحقيقي والمسيطر، وبين الخط الرقيق كصوت للرواية، أي صوت الذات في الحاضر، أي ذاكرة المكان، ومن جهة أعمق كصوت للفن الخلاسي. إنها لعبة معقدة وجميلة، افتتح بها الروائي تجربة جديدة لكتابة الرواية التي تتغى التاريخ، لذلك يمكن أن تسمى هذه الرواية بـ (الرواية ما بعد التاريخية في كتابة ما بعد الحداثة)² أي في إبداعها.

2_3_2_1 من خلاسية المحكي إلى سلطة العتبات :

إن الرواية خطاب متعدد الأشكال والبنى، وعندما تتدرج إلى الميتارواية، فإنها تتشكل وفق نمط خطا بي جديد nouvelle categorie diçcousive فوق تشخيص الرواية، وضمن هذا الخطاب ترصد المتارواية تحولاتها وأحوالها، في وتيرة تكتنزها الصيغة الخلاسية، التي تهيمن على الصوغ كله. ووفق هذه الممارسة النصية تبج رواية " البيت الأندلسي " على تلمساتها التوليفية، بدءا من خطاب العتبات، أي أن الميتارواية مرصعة بالعديد من التصوص الموازية.

من ثمة فالمحكي الروائي مشكل وفق خطابين متوازيين، لا يقل أي منهما على الآخر كثافة دلالية وجمالية تسهم في رؤية الميتارواية. وهي تمزج الأصوات الذاتية والتاريخية تفاعلا، بحثا عن قول يجابه النسيان، أي نص يقوم على الرسوخ في فعل

¹ ونقصد به علم الكتابة، الذي أرسى قواعده الفلسفية جاك دريدا، من حيث معيارية اللغة ونمذجة الكتابة والخطوط وتقنياتها.

ينظر : جال دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 112.

² _ آلان جراهم، نظرية التناص، ص 256.

المقاومة الكتابية. من خلال ذاكرة المكان وذاكرة الإنسان. فالخطابان : العتبات والنص/ المتن (لايفصلان كبنية وشكل)¹ أي يتشكلان فضاء متوازيًا.

حيث تعمل البنية كمجموعة من العلاقات البنيوية المرجعية للنص والشكل/ العتبات، كامتداد جمالي دلالي يتوزع على فضاء العمل، ، أي أن الميتارواية تتزاحم فيها الأنساق الكتابية لتوطيد علاقة البنية / النص بالشكل / العتبات. وإن كانت المزاحمة شديدة للنصوص الموازية. حيث نلفي هيمنة سردية في بعض الفصول، من خلال كثرة الإحالة إلى الهامش، وهو اشتغال جمالي يعزز الميتارواية من جهة، ويثبت الحقيقة الروائية لما تحياه وعلم به كيائها من جهة ثانية.

ممن هنا تعمل سلطة العتبات على (تجذير تاريخية وواقعية النص الروائي)² الذي يتحرك في نسق ديناميكي، منفلت ومتشعب حد التتويه، ومتشظي حد الخلاسية. لذلك يتمظهر الاشتغال المكثف في " البيت الأندلسي " على فضاء الهامش/ الإحالة، ككتابة تخفف من تجريدية الاستيهامات الحكائية وغواية الأحداث المنسربة من إلى الماضي، إنه تشكيل يخرق رتبة الرواية ويضاعف من إنتاجيتها.

أ_ العنوان / عتبة العتبات :

في قراءة تنازلية من العتبات إلى النص/ المتن، يسهم فضاء المناصصة من خلال النصوص المحيطة/ العنوان، في تأطير المحكي الروائي وفق مرجعيتين: داخلية تعضد رؤية الصوغ السردية، وخارجية تشد المناص بأفاق المرجع الذي يتفاعل بالميتارواية. من حيث ترسيخ الكتابة المتاروائية في طفح التفاعلات والعلاقات والتماسات.

كما تؤدي هذه العتبة وظيفة توجه القراءة نحو سياق محدد. وهذا ما نجده في عنوان رواية واسيني الأعرج " البيت الأندلسي " الذي يتمظهر أولاً كعنوان تجنيسي (يحمل مكونات بويطيقية وخصائص بنوية)³ تقيم علاقتهم وطيدة بالنص/المتن، أي بالصوغ السردية والسياق في أن واحد. أي مع المحيط القرائي

¹ _محمد الماكري، الشكل والخطاب - مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 70.

² _إمير موتيجال، التقاليد والتجديد، ضمن مجموعة كتاب، أدب أمريكا اللاتينية - قضايا ومشكلات، ترجمة أحمد عبد الواحد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص 261.

³ _G Genette , Seuils, p 171.

والكتابي (حيث تؤدي هذه الهالة اللفظية المسيجة لبنية العنوان وظيفة نصيو هامة تعضد نصية العنوان في صراحته)¹ أي في قصديته.

فالعنوان " البيت الأندلسي " يفتح مباشرة وعميقا في البنية السردية، التي تحاول المتارواية اجتلاب صوتها، وهي صوت الخطاب التاريخي. حيث صوت التاريخ يحضر بقوة وجلاء في بنية العنوان، مما يحيل المحكي الروائي إلى المصدقية، أب إلى البعد الوثائقي أولا. وكعادة الروائي الأثرية يذيل العنوان الرئيسي بعنوان فرعي، لكنه مخالف هذه المرة، إذ يرصع العنوان باللغة اللاتينية.

وإذا نقرأ/ نفكك العنوان كلية، من حيث وظائفه ومستوياته، فـ " البيت الأندلسي " من حيث التعيين هو مناص تاريخي. ومن حيث الإغراء فإنه يزيح شفافية المناص ليدرجه في انزياحية أخرى، هي إيهامية البعد التاريخي للرواية، وكأن الرواية هي رواية تاريخية، تجري أحداثها في الفترة الأندلسية. والعنوان مع كل هذا يأخذ صفة المباشرة والهدف المحدد، أي يحيل مباشرة إلى التاريخ، لا تطريس جمالي يزوقه، ولكن جماليته متأتية من صلابته ذات البعد الوثائقي.

إن العنوان وفق هذا التشكيل، هو إحالة مباشرة دون التوشيح بالتباسات العبارة، وكأنه يروض الذاكرة بالثبات والقوة والوضوح، وهي عادة وظيفة العناوين التاريخية، إذ تتجذر الرواية التاريخية في المرجع بدلالات ذات صلة وثيقة بالتدوين، من بنيات تشكيلية ومعرفية (لها خصوصياتها وغاياتها)². فالعنوان هنا قصدي، وإحالي إلى البنية السردية التي تتموج فيها الميتارواية.

لا يمكن أن نقف مندهشين أمام هذا العنوان، لأن الحقول المفضي إليها جليلة في سطح بنيته ومرجعيتها، وهذه إحدى تجليات المناص القوية والموحية إلى أجواء المعمار الروائي. فالعنوان هنا " البيت الأندلسي " صفة وموصوف، مسند ومسند إليه، يتعاضدان على مبدأ المشابهة والتوليف، ونظام العلامات السيميائية المباشرة.

وإذا نتوغل في القراءة/ التفكيك، نجد العنوان مكون من وحدتين : البيت، والأندلسي، البيت/ مكان، والأندلسي/ زمان، أي يشكل العنوان عالمين متوازيين، يتعاضدان تواشجا داخليا وتعالقا خارجيا. من هنا فالرواية تحمل حكاية زمان كذلك، وضمن هذه (التوليفة الزمكانية)³ تشد الرواية إلى العلاقات متبادلة، يحيل كل

¹ لعموري زاوي، هوية المتخيل السردى وخطاب التاريخ في رواية " برق الليل " للبشير خريف، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 20 / 2011، ص 198.

² السعيد بوطاجين، شخصية السرد، الأثر، جريدة الجزائر نيوز، 09 / 08 / 2010، ص 12.

³ ليس بالمفهوم الفيزيائي، وإنما هو مصطلح يحيل إلى الفضاء بالمفهوم السيميائي الشعري.

صوت منها إلى الآخر، وعلائق متواترة بين مكان وزمان. فالبيت يظل شاغرا ما لم يتموقع في زمن. وكذلك الزمان، يفرغ من محتواه ما لم يتموقع في سياث مكاني.

فالعنوان هنا، ينطلق من المكان وذكرياته وعبقريته، وحتى ظلاله، ليشد النص إلى أعماق المرجع، المكان أولا، لأنه قائم ومستقر، ليصل إلى الزمتن المنفلت الذاهب نحو الأمام، والمترسب في تجاعيد الذاكرة. فالعنوان " البيت الأندلسي " كأني به يبحث عن أصله الثابت في الفرع. كما يحيل من جهة أخرى إلى ارتباط وثيق بين الإبداع واللحظة، من حيث القبض على مكامن الذات المبدعة المتصدعة بين شرخات الزمان ورهافة المكان، وبينهما يتخلق الإبداع، وكل إبداع.

إنه عنوان يعصر الذاكرة من حيث الوقوف على أبجديات الفن، المكان وعبقه، وما الزمان إلا فيضه وتنويع على رحيقه. بهذا المعنى، يصل عنوان الميثارواية إلى عبقرية المكان، من حيث شد العمل الإبداعي إلى تجاذبات الأصول والفروع، في محاولة تقصي أعماق المعنى عبر هندسة الكتابة، أو استقصاء أعماق الإبداع من أشد نقاطه كثافة، وهي قسوة الذاكرة.

فالعنوان بهذا المعطى، يجابه آفة النسيان، من خلال هذه المجاورة العسية على الإمتلاك، حكاية المكان وحكاية الزمان، أو حكايتهما معا، في مركزية محورية متقاطعة ذهابا وإياب، أي عبر الماضي والحاضر، وهو ما يحيل إلى البعد التاريخي بكل أواصر البنية المتاخمة المتناغمة. كما أن مفهوم البيت يحمل (مفهوم استعاريا جدا)¹ أي يتحول من كتابة نصية/ سردية/ ذاتية، إلى كتابة ثقافية، ومن ثمة البحث عن التوضع في نسق الثقافة والهوية.

ومن هذا البعد الثقافي، أي تلمس الهوي عبر الزمكانية القائمة في العنوان، تتحل عرى الهوية في الحداثة الجارفة، فالعنوان يجابه سطوة النسيان، من خلال استيراد الأزمنة في أماكنها أو الأمكنة في أزمنتها. كما أن الملحق المثيت في جلادة الكتاب، تؤكد على الاستعارة الثقافية لعنوان يكتب الناشر معززا هذا الطرح (والأهم من ذلك كله هو أن " البيت الأندلسي " استعارة مرة أخرى لما يحدث في كل الوطن العربي من معضلات اجتماعية وثقافية تتعلق بصعوبة استيعاب الحداثة في ظل غياب كلي للديمقراطية والعقل)².

ينظر: تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحوارى، ص 34.

¹ سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، ص 216.

² واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، صفحة الجلادة الأخيرة من الكتاب.

بين هذا النص الفوقي، والعتبة الأولى المحيطة، تتدرج الميتارواية في أنساق سردية تاريخية وثقافية، فالبيت هو العودة إلى الأصول، إلى الوطن، وإلى الذات، ومن هنا تنسرب الدلائل كلها، أي أن المناص يحيل إلى أكر من عودة، فيمكن أن تكون العودة إلى اللغة، أي إلى الكينونة والأصل، وفي هذا حساسية الكتابة الروائية. إذ يتخلل مفهوم العودة إلى البيت/ الزمان (مادام السرد استكشافا للذات والآخر، وما دام هذا الاستكشاف قائما على فكرة الرحيل إلى أعراف معينة)¹ ليست محددة.

بهذا المعنى، لا يحيل العنوان إلى أحادية الرؤية، وإنما إلى تقاطع الزمان بالمكان، عبر ذاكرة الفن، أي الكتابة، وعن هذه الأخيرة، يأتي العنوان الفرعي ليعزز طرح التعارض والمحاورة، والحوارية، وهو إحالة خاصة وعميق. فالعنوان الفرعي مشكل كالتالي : *mémourioum*، وهي كلمة لاتينية تعني المذكرات². فلماذا لجأ الروائي إلى اللغة الأجنبية؟ اللاتينية تحديدا؟

فالكلمة قريبة إلى اللغة الإسبانية، هل هو تأكيد على البعد التوثيقي للميتارواية، أو تأكيد على فكرة الحوار مع الآخر/ حوار الحضارات تيمة الرواية التاريخية. أم أن العنوان علامة على الحوارية اللغوية المتولبة في الرواية. هي كل هذه القراءات. ينضاف إليها غوص المحكي الروائي في عوالم الذات والآخر والمكان والزمان، وهي توازنات توجه إيقاع الرواية داخليا/ الصيغة مع العتبة، وخارجيا الرواية مع المرجعيات.

فيمكن أن نقرأ حضور الآخر في الأناء، أي السياق بكل حمولته التاريخية والزمانية في الحاضر، حيث فضاء الكتابة وحيز المكان. كما أن الإحالة إلى الوثيقة/ مذكرات في العنوان الفرعي، تعزز طروح حضور الذاكرة/ الذكريات/ المذكرات. من هنا يتألف العنوان الرئيسي والفرعي في توازي دلالي، يجمع بين التاريخ/ الحاضر، المكان، الزمان، المذكرات، الذكريات، الذات، الآخر، اللغة، الام، العودة، الأصل، التدوين، التوثيق، الرواية، الكتابة، الميتارواية.. وكلها تمثل بؤرة العمل.

¹ سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، ص 217.

² ويمكن أن نشير أن واسيني الأعرج، من خلال هذا العنوان الفرعي وهذه الرواية، يتم رواية ثلاثية، كان قد بدأها برواية " كرماتوريوم - سوناتا لأشباه القدس، دار الفضاء الحر / 2008، و *crimatourioum* تعني الزمان. ثم نشر رواية " أنثى السراب *scriptorioum* " 2009، وتعني الكلمة اللاتينية الشخصية. أما العنوان الفرعي *mémourioul* في " البيت الأندلسي " فتعني المخطوطة إحالة إلى زمن ما كتبت فيه. من هنا يجمع الروائي عناصر السرد الأساسية: الزمان والشخصية والمكان في كتابة روائية ثلاثية.

من هنا تتصاع الرواية بدءاً لرؤية العنوان، وتدخل القارئ/ القارئة في محاور تحاورية، تناظرية، عبر استرداد المرجع، إلى النص/ المتن كعلامات ممثلة دلالية وجمالية. وتصبح التحشية المناسية عملية تخيلية عامرة بالبعد الوظيفي الصريح، المضمر، ليندغم في النص ويوجهه في آن. وهو ما يحيل إلى فضاء الثقافة خارج الرواية وفضاء الأنساق داخلها، أي التواتر التناسي، التعالقي بين العتبة الأولى والعتبات الأخرى.

ب_ العناوين الداخلية والتصدير والهامش في فضاء الشعرية:

ما ينسحب على العنوان الرئيسي كدلالة مؤشرة، ينسحب على العناوين الداخلية، من حيث التأويل والشعرية/ الإضاءة. غير أن يضاف إلى هذه العناوين البعد التراجمي في التطريس وفي الرؤية، التي توهج الرواية الواسينية (الرواية بالنسبة لي هي تراجميا نقرأه اليوم بالكثير من الألم)¹ يقول واسيني الأعرج. كما أن هذه الرؤية التراجمية نجدها كذلك في المخطوطة كما يشير الناص².

ويتوزع فضاء المنصاصة الداخلية على خمسة عناوين، ولعنوان بعد رمزي، قي ميثارواية تبحث في يقينية التاريخ عبر لايقينية الذاكرة. أي تبحث عن ذاكرة المكان في ذاكرة الزمان، أي تنقب عن التاريخ الذي غفل عنه في ذاكرة المخطوطة. كما تنشأ إلى ذاكرة الشخصية المحروية في الرواية/ سيدي أحمد بن خليل من جهة، ومن جهة ثانية تتلامح في الذكر والنسبة.

ف نجد أن الميثارواية تنطلق من الإنسان إلى ذاكرة المكان، عبر مرجعيات لها تاريخها وهويتها، فكان هذه التوصيف ضروريا في سياقات تقم (زادا للسرد والمعنى)³، ويشكل ترقيشا يعمق من هلامية خلاسية الميثارواية. وأول عنوان داخلي (⁴ نوبة خليج الغرباء) ويتمظهر في هذا المناص المراوحة الجمالية الاقتباسية التي تشغل على فنون أخرى، ونقصد الموسيقى. حيث النوبة وهي إحدى مقامات الموسيقى الأندلسية الشهيرة، ذات الرنين الشجي. وخليج الغرباء هو تسمية لمكان كان معروفا على سواحل مدينة الجزائر، أو هو مقبرة سميت به في زمن ترحال الأندلسيين. وغير الآن إلى تسنية جديدة هي ميرمار.

¹ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 104

² _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 61.

³ _ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، كتاب ماتقى عبد الحميد بن هوقة، ص 42.

⁴ _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 35.

فالروائي يمزج بين صوت أو صدى الموسيقى الأندلسية الحزينة وأصداء الغربية كدلالة امتلائية على تقبض على المعنى الهارب، التراجيدي، في انبساط أثير الموسيقى وذاكرة المكان. وفي هذا امتداد تكتيفي لإيقاع الميتارواية، نحو حساسية الفقد والاستشراف الإمحاء والحنين. وكلها صور/ حقائق حاول المناص عبرها موضعة الخطاب في أجواء استجلاب الرؤية التوافقية، أي مطابقة الدال مع المدلول، أي المناص مع سياق النص، أي الذاكرة المتشظية في الزمان المنفلت.

ثم يعمق الروائي هذه الرؤية التطريسية بالعنوان الموالي (وصلة الخيبة)¹ والوصلة – كما أوردها الروائي في هامش الصفحة مقام أندلسي يصل بين إيقاعين لتجميع التوليفة الموسيقية – علامة موسيقية على التاريخ الأندلس. والخيبة علامة لغوية تعمق من دلالة تشعبات الرؤية التراجيدية المهيمنة.

فالروائي يراوح بين تصورات/ رؤية الرواية ، بين رؤيتين: رؤية المكان، والرؤية التراجيدية. من هنا يأصل الروائي النص في أصله، في هويته، في تاريخه الأندلسي الضائع، من حيث الجمع بين عوالم تطريسية/ إحالية، الموسيقى بخصوصيتها الروحية، وأخرى مادية تكتز في ذاكرة المكان. وكأن الروائي/ الميتارواية لم تقدر القبض على المعاني الانزلاقية للحنين، حتى راح يطرس الكلمة بالنغم، في توليفة سيميائية.

حيث الأصوات النافذة إلى عمق الدلالة العسية، إذ أن التعقيد المتواشج بين رؤية الحنين الجارف، وقسوة الذاكرة المكانية المتهذلة، لا يمكن القبض عليها باللفة وإرهاصاتها. لذلك يرمم الروائي اللغة بعلامات غير لغوي، تستطيع ملازمة الدفقة التراجيدية، أي محاولة (الإمساك على الرؤية الحقيقية بتركيب معقد من تداخل الرؤى والقيم)². لذلك يضيء المناص جنبات النص، بالحواشي الموسيقية.

ووفق هذا الترقيش يضاعف المناص من رؤية النص. بهذا الطرح، يمكن القول إن " البيت الأندلسي " هو لحن موسيقي شجي، أو كتابة موسيقية، أي أن الميتارواية تحاول جاهدة محاكاة ومجارة الموسيقى دلالة وجمالا. فالبدء بمناصين ينطبعان بالشجن الموسيقي هو محاورة لنغم الموسيقى الأندلسية.

ويأتي العنوان الثالث (أسرار المخطوطة الشرقي)³ بإيقاع مختلف وإحالة أخرى، من حيث هيمنة البعد التوثيقي/ التاريخي للميتارواية. كما تسربل النسق

¹ المرجع السابق، 103.

² سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 82.

³ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 197.

المناص/ النص بطقوس الكتابة، "أسرار" التي تتواطىء غواية مع المخطوطة القديمة. وهو بعد كتابي من حيث اشتغال الكتابة على الكتابة وإعادة قراءتها وتحويرها.

فالنص/ المتن، لايرزح عن إطار تدوين الشفاهي، والمخطوطة هي كثافة الكتابة، أي امتداد مادة التخييل وشحنها فب الرواية. فالمناص يحيل إلى التوغل في عوالم التاريخ بمثل الأشكال المتمظهرة في المخطوطة، أي في الأصل، وهي الكتاب الذي خطه سيدي أحمد بن خليل يؤرخ فيه كيان البيت الأندلسي.. 1578، أي يعود المناص من جديد إلى فضاءات الذاكرة.

أما العنوان الداخلي الرابع (في مهبط الرماد)¹ فهو حركي المناص نحو تشخيص الأسى والشجى في الرواية، أي إبقاء كينونة الميثارواية المتأصلة في أثر الحنين، وفي اللايقين والمستحيل، ذلك أن الزمن لايمكن أن يعود، ذاكرته إنسحابية تسيل شجنا من ذاكرة المكان. من هنا تتداخل الأمكنة في الأزمنة، محيلة العمل إلى فضاء الآخر، إلى عوالم متهادية على تخوم النسيان، وسفوح الكتابة.

ويأتي العنوان الأخير (لمسة سيكا الناعمة)² ليشد الرواية – دائما – بالمرأة الأنثى/ الحلم والوهج والذاكرة. فهي أولا وأخيرا، سيكا أو مسيكا، من هنا يمتح الروائي من إيقاع الصوت السلس، الذي هو مرادف لتشظي الذاكرة في الأزمنة المتهاوية، فوق ذاكرة المكان. ومن خلالها يحاول النص/ المناص/ الناص استرداد شيء من الألفة الضائعة من الحقيقية الطاهرة. فالأنثى هي البدء وهي (الدمعة والحضارة والذاكرة والكتابة والحياة ..)³ وهي الخصب والتوالد.

والأنثى في الرواية الواسينية – كما رأينا – هي إحدة بؤر الكتابة، وهي البوتقة التي يتشعب فيها السرد. كما أنها (واحدة من أهم العوامل التي تدمج الأفكار والذكريات والأحلام الإنسانية)⁴ أي أن المكان ينبض بعبق الأنثى أبدا، الحبيبة المندسة في تجايف الذاكرة.

وضمن هذه الحيطان/ العناوين الروحية المستعصية يحاول واسيني الأعرج جاهدا صهر المعارف والحقول والمرجعيات، في كتابة متاخمة للإلتباس الغائر في

¹ _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، 311.

² _ المرجع نفسه، ص 427.

³ _ أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 104.

⁴ _ غاستون باشلار، عبقرية المكان، ضمن الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، ص

التاريخ، والمترامي في المكان. من هنا يعود من بدء، الذاكرة والأنثى. فالرواية تنتشر من هذين المحورين، نحو العشق الهارب. إنها تيمة الكتابة العربية الشعرية.

ينوس المناص بالمرجع/ المراجع، في احتواء يصعب تفكيك جزئياته، لكنها تنتشر محاول إمساك عبق البيت الأندلسي. من خلال عوالم التطريس الموسيقي واللغوي، وما يحملان من كثافة دلالية وتقطير شعري.

وإذ يلحم واسيني الأعرج شجن الموسيقى في بنية العناوين، وفي شروخ المكان، عبر اللغة، فإنه يعي جيد قيمة هذه العوالم التي وسمها فوكو بـ (الكلمات والأشياء)¹ حيث صوت الموسيقى يرن في نحت اللغة فوق قسوة الذاكرة، عبر سطوة الكتابة، وسلطان المتخيل. من هنا تنقب الميتارواية في حفریات اللغة ومجازاتها، في إطار تقوية أصالة الإبداع. حيث ضبط المعنى في حبال أخرى تقي بالعرض. وهذه الحبال/ الأدوات تسهم في خلاسية الميتارواية، حيث الموسيقى الأندلسية الضائعة، التي تحاول ترويض الذاكرة المكانية الآفلة.

٥ التصدير :

يقول واسيني الأعرج (أومن بتحاور النصوص)² فالكتابة الميتاروائية لا تتفرد بصوتها – وفقا للرواية البوليفينية التي نظّر لها باختين – فضلا عن الرواية الحدائية. لذلك لا تخلو أعمال واسيني الأعرج من هذا التحارو، كما نرى في أغلب الفواتح النصية/ التصدير، الذي يعمل كإحالة نصية/ مناصية تفتح الميتارواية على آفاق التخيل والمناورة والخلاسية، والأصالة كذلك.

حيث التصدير كإقتباس بأقوال الآخرين، يدمج على رأس العمل، أي خارج النص، ويعمل على تلفيق الإضاءة والكثافة والحضور³. أي تبيان وجهو ورؤية العمل، كامتداد جمالي/ شعري بين العناوين وبينه. والعمل على تثبيت الرؤية الإحالية ورؤية الرواية. كما يعمل بكثافة على تجذير النص في مرجعية ما، أو تصور ما تتملاه الرواية وتستضيء به، وبالتالي يربط التصدير النص بالمرجع، أي في ذاكرة واحدة.

¹ _ لا يؤسس ميشال فوكو نظرية المعرفة والابستمولوجيا الأدبية من خلال انصهار الكتابة في التناص الذي يعتمد اللغة فحسب، وإنما على علامات الوجود : الموسيقى، السلطة، المعمار..

ينظر، ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.

² _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 107.

³ _ G Genette , Seuil, p 140- 147.

والتصدير في " البيت الأندلسي " تتجاذبه شذرتان، الأولى مقولة سيدي أحمد بن خليل، وهو إحدى الشخصيات المحورية في الرواية، في قوله (إن البيوت الخالية تموت يتيمة)¹. والثانية هو بيت لشاعر الأندلس أبو البقاء الرندي في قوله :

وهذه الدار لا تبقي على أحد ولا يدوم على حال لها شأن²

والنصان/ المناصان كما هو ملاحظ يمسان برؤية النص/ المتن، من حيث الاندماج في فضاء الذاكرة الزمانية، والذاكرة المكانية. فالذاكرة الزمانية يقابلها التوثيق التاريخي، والذاكرة المكانية يقابلها التدوين النصي المعاصر، أي أن الرواية تتموج في إيقاع المرجع التاريخي تفاعلا، وضمن خلاسية الكتابة الإبداعية تعالقا. لذلك نجد تناسلا جليا بين مقولة أحمد بن خليل وبيت الشاعر محمود درويش (إن البيوت تموت إذا غاب سكانها)³ وهو أحد الأبيات الشهيرة للشاعر الفلسطيني، ليتناص واسيني مع صوت غاليو الروخو مع بيت محمود درويش – إذا لم نعلم لأيهم الأسبقية.

المهم أن التصدير يتحرك في رؤية الفقد/ رؤية الرواية، عبر محاولة الإمساك على فائض المعنى تأويلا . أي يقول، إنه الحلم المستमित في استنطاق الذاكرة المكانية / البيوت الخالية التي ترحل عبقرية المكان في خلخلة النص تناسلا وتوافقا.

أما البيت الشعري لأبي البقاء الرندي⁴، فقد قيل لثناء المدن الأندلسية المتهالكة، إبان حملات الإسبان. ويوحى البيت إلى كثافة الرؤية المتشظية المنهارة في سراديب الذاكرة المكانية، ويوصل الكتابة/ القارئ إلى زمن ولى، ملأ الدنيا جمالا وحضارة. فالبيت هو من مواويل الشعر الأندلسي. وهو تطريس يضفي شعيرية تراجيديية في شعيرية الرواية، المتجاذبة بين إضاءة المناصات وشبق السرد.

وهو يحمل جزئيات الزمان الهارب، ليتقاطع تواشجا مع شذرة/ مقولة أحمد بن خليل الحاملة لعبق المكان. من هنا تتكامل الصيغة بين ذاكرة المكان/ المرجع/ التاريخ، وبين ذاكرة الزمان/ المرجع/ التاريخ انصهارا في بوتقة التناغم الميتاروائي

¹ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 05.

² المرجع نفسه، ص 05.

³ محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيد، دار الساقي، بيروت، ط2، 2006، ص 65.

⁴ وهو شاعر أندلسي شهير (601- 684 هـ) اشتهر برثاء المدن، بقصيده الشجي. والبيت الشعري مقتطف من قصيدته المعروفة التي مطلعها :

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغرب طيب العيش إنسان

ينظر، عبد المنعم خفاجة، الأدب الأندلسي – التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 343.

كما هي إحالة العناوين تماما. كما يحيل إلى أهمية أقوال الغير في تأطير قول الرواية، أي هو إحالة مضمرة إلى الحوارية المهيمنة على الرواية من خلال تعدد الأصوات.

فهو يضيء رؤية الرواية، و يقيم الحدود ويزيلها في آن، بيت النص والمرجعيات. وهو إذ يستعير أقوال الغير، فإنه يفتح الخطاب الروائي على الأنساق التاريخية، أي البعد التاريخي الإنساني دلالة. كما يحيل إلى نمط الكتابة أو الصوغ السردى للميتارواية، من حيث اشتغالها على الكتابة الشعرية، كأن الرواية قصيدة أو مقطوعة موسيقية تستبصر الزمان والمكان كذاكرتين، في ذكره النص، المتموج هو الآخر في ذاكرة المرجع.

2_3_3_ شعيرة الميتارواية والسرد ضد التاريخ :

يقول واسيني الأعرج (أنا لا أكتب تاريخا آخر، بل حالة إنسانية أو وضع معين غفل عنه التاريخ)¹ يحيل هذا النص الفوقي في جلاء إلى حضور الأبعاد التاريخية في الرواية الواسينية كمشروع تنابعي، تنهض عليه، كأحدى التيمات المهيمنة. فحادثة القول الروائي تتجلى في تعدد الأقوال والمراجع التي تمس البنية والعمارة الروائية. كما يحيل إلى أن الرواية/ الميتارواية لا تحاكي التاريخ، بل تقول ما لم يقله. فالخطاب التاريخي يحضر كمادة سديمية، تتغلغل في تشعبات السرد.

فالروائي واسيني الأعرج فق هذه الاستراتيجية، يتابع أو يستقرأ التاريخ الأندلسي منذ بداياته الروائية، إذ توقف في روايته " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل المائة " عند نقطة محددة من حكايات التاريخ الأندلسي الغائم، في دهاليز النصوص المغيبة عن الحقائق كلها. من هنا من تلك النهاية للرواية القديمة، تنطلق الميتارواية، أي من حيث انتهت رواية " رمل المائة " من مقولة البشير الموريسكي (وأعرف أنني رأيت جحيما سأرويه ذات يوم قادم لا ريب فيه ماعدا قصة عودتي من البلاد من غرناطة لا أعرف شيئا مهما يمكن أن أذكره)²

وهذه العودة، هي العودة إلى الأصل إلى البيت، وهي مركزية " البيت الأندلسي " فشخصية سيدي أحمد بن خليل هو الوجه الآخر لشخصية البشير الموريسكي، غير أن الأول يدون، والثاني يحكي. وأحمد بن خليل غاليليو الروخو هو – من جهة أخرى – الوجه الآخر لسيرفانتيس رهين مغارة الجزائر التي كانت إحدى إلهماته

¹ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي ، هكذا تحدثت واسيني الأعرج، ص 91.

² _ واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل المائة، ص 62.

لكتابة روايته العظيمة " دون كيخوطه دي لامانتاشا " ¹، فصوت سيرفانتيس يندس في صوت أحمد بن خليل في روايته. أما في رواية " البيت الأندلسي " فيحكي أحمد بن خليل عن سيرفانتيس في مخطوطة يشوبها الالتباس، أي أن العملية عكسية، في الرواية وفي رحلة الحياة كذلك.

من خلال هذه المعارضة يعيد واسيني الأعرج صياغة تاريخ آخر، ليرمم بياضات التاريخ القائم من جهة، ووبياضات الذاكرة النصية من جهة ثانية. في تفاعلية الزمان والمكان، في البيت الأندلسي الجريح المشتت. عبر الإيقاع الروائي المتوازي في كل تشكيل وفي كل معنى وفي كل دلالة. أي في كل تحولات وتيرة النص، ودلالة المعنى مشفوعة بالتحول الخطابي المهيمن على الميثارواية ².

حيث التناظر يؤسس شعرية الكتابة، في هندسة السرد. وحيث تغيب الحدود بين التخيل السردى والتوثيق التاريخي، في لولبية لنص الواقعي. فعناوين الفصول خمسة، وهي خمس سنين التي قضّاها سيرفانتيس رهينة في السجن/ المغرة. كما أن مخطوطة أحمد بن خليل شخصيتها المحورية هو سيرفانتيس، وتاريخ الموريسكيين عامة، تقابلها رواية " دون كيخوطه " لسيرفانتيس والتي يمثل أحمد بن خليل شخصيتها المحورية، وترصد تاريخ حملات التفتيش في الأندلس الإسلامية.

فالمخطوطة تبحث عن ذاكرة الزمان في مكان جزائري/ البيت الأندلسي، وهي بذلك تعارض الرواية أو الرواية تعارضها في في الشق التاريخي الباحث عن المكان في الزمان الأندلسي الهارب. كما أن المتناص التاريخي في المتارواية يقابله المتناص النصي في المخطوطة، وأحيانا يتبادلان الوظيفة، فيعلق المتناص التاريخي على النص، وأحيانا يعلق النص كمتناص على التاريخ. وهكذا ينتج التفاعل خارجا من الزمان الأندلسي في تاريخ سيرفانتيس، وينتج التعالق داخليا لتحديد هوية المكان في النخطوطة.

وهي تقنية/ لعبة تناظرية تتقاطع في صيرورة النص، معمارا ودلالة، من خلال التعالق مع كل تلك المرجعيات الفنية والتراثية والتاريخية. من هنا نجد التناظر كذلك يمجج الصيغة لسردية من حيث تلونات الرؤية تارة بصوت الشخصيات الروئية / سيكا السبنيوليا ومراد بسيطا، وتارة بصوت المخطوطة المنحلة في شكلنة

¹ _ نشر سيرفانتيس الجزء الأول عام 1605، والجزء الثاني عام 1615، وهي كتابة ضدية لنمط رواية الفروسية السائدة في ذلك العصر، كتبت بسخرية حادة، سلاح الفن الفتاك. ولقد نقلها إلى العربية عبد الرحمن بدوي.

² _ سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر والتوزيع، ص 96.

الصوغ الروائي. وأصوات المخطوطة : سيدي أحمد بن خليل، لالة السلطانة
بلاثيوس لمطادرة الزمان.

من هنا نتعدد الرؤى بتعدد الأصوات، وتتلون الأزمنة بتغيرات المكان، وأحوال
الكتابة، مرة في ذاكرة النص، ومرة عبر ذاكرة المتنص والتناص والميتناص.
وبهذا التوليف يجلو واسيني الأعرج حكايات الإنسان الموريسكي تحديدا، وترحلاته
وأشجانه، توازيا لحكايات التاريخ وقسوته وسطوته بأيدي محاكم التفتيش وزبانيته
الإسبان.

فبين جدلية الحضور والغياب، الواقع والتخييل، تحبك الميتارواية سردها على
محك زمن متشظي، إرتدادي، دائري من بدايته إلى نهايته، أي تطريس بنائي يعيد
أحد موضوعات الكتابة (من حيث أنه مبرر ومقصود أي أنه جزء من الخطاب)¹
عبر تواترات متصدعة ومرتبكة، لأن الكتابة قائمة على تداخلات الأزمنة بالأمكنة،
وعلى التواشج بين ذاكرة النص وذاكرة المرجع، وهنا يكمن تحاور النصوص، أي
السرد على هامش التاريخ.

ويتشكل هذا السرد عبر قناتين:

أ_ المتنص التاريخي :

من خلال الاحتكام إلى استراتيجيات التفاعل النصي، المتنص تحديدا كنمط يفعل
البنية النصية التاريخية كمستندات نصية جليلة ومضمرة تسهم في دينامية النص، أي
في رؤية الميتارواية. أي يؤدي المتنص وظيفة السرد ضد التاريخ، تواشجا في
لحمة النص واندغاما في السياق الروائي، نحو ترهين التاريخ.

حيث استنطاق الذاكرة كتشكيل عميق، أي أن الميتارواية تشتغل على الوثيقة/
المخطوطة لتشكل سياقها الجديد المتصل والمنفصل في آن. عبر جدلية الإيقاع
التناظري/ خطاب التاريخ وميثاق الرواية. من هنا نتبين (خطابين لا ينبغي الخلط
بينهما)². فهل تكتب الرواية الواقعة التاريخية في نص مغلق؟ أم تستثمر المرجع
كفضاء لامتداد رؤيتها/ استيهامات الميتارواية.

في سردها ضد التاريخ. لا تصوغ الميتارواية الوثيقة في شكل روائي فني
خلاسي، وإنما تكتب بصياغتها المثقلة بنمط الكتابة التاريخية، ولا تشكل هذه
المتنص إلا في التطريس الجلي. لذلك يبنى العمل على كسر حمولات التاريخ

¹ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 40.

² ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 39.

كميثاق ثابت وقار، عبر كتابة أخرى لشخصيات مجازية *personnage allegrique*، عبر شخصية أحمد بن خليل الذي يمثل في الوقت نفسه شخصية مرجعية ¹ *personnage referntil* تكمن في شخصية سيرفانتيس، وتاريخ رحلته/ اقتياده إلى الجزائر.

أما الواقعة التاريخية اللازمة له هي ترحل المورييسكيين من إسبانيا وهجرتهم نحو بلاد المغرب العربي. فالمتناص هو مخطوطة سيدي أحمد بن خليل التي تؤرخ لهذه الأحداث، والمخطوطة تعمل كمتناص داخلي تشتغل عليه الرواية لسرد الأحداث التاريخية. إنها الميتارواية بامتياز التي تكشف في إيهام شديد على مراجعها، ولعبتها التخيلية.

والمخطوطة هي أوراق ذاوية، عددها اثنتي عشر ورقة، خط"ها سيدي أحمد بن خليل، يكتب الروائي (الورقة الأولى : المحروسة شتاء 1570، وفيه ظروف اعتقال سيدي أحمد بن خليل وطرده من غرناطة وترحيله إلى منافي وهران بعد موقعة جبل البشرات وتعدي محاكم التفتيش المقدس على حرمة وجسده .. ولقاؤه مع مالك روحه ومنقذه الكاهن أنجيلو ألونصو)² وتروح الميتارواية في كتابة تأريخ الأحداث من بداياتها، أي من وقت هجرة المورييسكيين، متقصية حياة الشخصيتين المحوريتين: سيدي أحمد بن خليل وسيرفانتيس.

وبرز لنا أن المخطوطة/ الورقة هي عمل تخيلي، أي كتابة الميثاق الروائي الذي ينشد إلى العنونة فقط للإيهام. غذ يفصل الروائي بين عنوان الورقة وبداية السرد الخلاسي الزئبقي. ويرقم الأوراق/ المخطوطة كسند للذاكرة النصية، أي كمتناص جانبي. بينما معمارية القص هو صوت الروائي الذي يعيد/ يحاور/ يعارض صوت الخطاب التاريخي يقول (لكن في هذا أكتب بعض دمي وصراحتي وشهوتي وسعادتي وانخطافات النشوى لهذا لا أريد أن ياحق غبار الموت إلى هذا المكان)³.

وعلى مدار إثنتي عشر ورقة تخطب الميتارواية كتاب التاريخ، أي تكتب تاريخا ضد التاريخ، وربما تقاطع التاريخان في حدث سقوط الأندلس وترحيل المورييسكيين وحرب البشرات ورهن وسجن سيرفانتيس وبناء البيت الأندلسي. غير أن الروائي يضيف شحنة شجية في قصص العشق بين الروخو لالة سلطانة بلاثيوس، وابنتها ماريانا بلاثيوس، ولالة خداج صاحبة القصر والدار الفسيحة.

¹ _ Dictionnaire de linguistique , Larousse, Paris, 1972, p 111 .

² _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 63.

³ _ المرجع نفسه، ص 64.

وتتوشح الرواية بموسيقى زرياب التي تترنح في جنبات البيت الأندلسي، هذه البيت الذي بناه الروخو أحمد بن خليل وفاء لحبيبته لالة سلطانة بلاثيوس، وحبا لأرض الجزائر، وهياما بتاريخ وعمارة البلاد الأندلسية، ذلك الفردوس المفقود. فأوراق المخطوطة تتفاعل كأصوات خبيئة في التاريخ، هي هدهدات الإنسان وذاكرته المؤرق، وحنينه الأبدي، إلى أرضه الأولى.

كما يفتح صوت المخطوطة ليفضح قسوة محاكم التفتيش. كما تحكي عن القراصنة ودايات الجزائر دالي مامي، ودخول الغزاة الجدد الذين نهبوا كل شيء جميل في المحروسة. وتحكي عن محكيات سيدي أحمد بن عثمان وكيف حول بيت لالة سلطانة بلاثيوس إلى أول دار للبلدية، في عهد الاحتلال، قبل أن يهيا لإقامة شتوية لنابليون الثالث وزوجته أوجيني¹.

وفي كل هذا التدوين، تتقصى الميثارواية جمالية المكان في تراجيديات الزمان/ التاريخ، في محاولة لتشديد ذاكرة نصية لها تنشد إلى المرجع دائما. فهي بشكل أو بآخر كتابة لمحاورة الذات. ويتوازي خطاب المتناص التاريخي/ المخطوطة كصوت ارتدادي يغوص في عمق الزمن المنسرب الضائع، في تاريخ التراحلات الجماعية للموريسكيين، يتوازي مع زمن الحاضر كصوت للنص. حيث سيكا السبنيولية ومراد باسيطا اللذان يعملان لإبقاء البيت الأندلسي.

فرمن المتناص مديد يبتدئ من 1573 إلى (1830 عندما دخل الغزاة الجدد إلى المحروسة)² واستولوا على كل المواقع والقصور وهدموا العمارة الأندلسية، من هنا تأخذ الرواية حكاية أخرى هي حكاية العمارة العربية الإسلامية الأندلسية، وتحكي عن فنها ونمنمتها وفلسفتها، وكيف أن هذه العمارة وقفت شامخة على مر قرون من الزمن، قرون من الزهو والامتلاء. من هنا تتواتر الرواية في الرؤى والأزمنة وحكايات الأمكنة.

إنها سمفونية تتراوح على إيقاع السرد التاريخي والسرد الخلاسي الفني، ومن ثم فهي خطاب ثقافي بامتياز، يجابه قسوة الذاكرة الآفلة في حادثة مأزومة. فالروائي بهذه التقنية/ المتناص (يحاول إسعاف نصه بسند توثيقي يعضد مرجعيته)³ الجمالية والدلالية. فمرجعيات الرواية عديدة ومترافة، منها كتاب ميمون البلنسي "حكاية الخلف في بلاد السلف" وكتاب "نفح الطيب" للمقري.

¹ _ المرجع السابق، ص 413.

² _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 422.

³ _ لمعوري الزاوي، المتخيل السردي، مجلة اللغة والأدب، 203.

وهذه المراجع/ المرجعيات التي تتعالق - جزئيا - الرواية معها، تعمل كورشة عميقة تحتية، لا تقدمها الميثارواية كما هي، لأن الحقيقة ليست مبتغاها، وإنما تتحسسها كشعرية لكتابة الغياب، أي مواجهة الموت ومجادة الذاكرة. من هنا فالميثارواية لا تبحث عن القول الحقيقي للمخطوطة، وإنما كيف تقرأ الكتابة هذا الغياب في المخطوطة.

من هذه التوليفة تتجلى شعرية المتناص، وتتمظهر الكتابة العذرية للتاريخ لأن (الكتب لا تقول الحقيقة المطلقة، فهي ليست أكثر من حقيقة نسبية لشخص يفترضها كذلك)¹. فهذه الرواية هي بشكل ما حقيقة سيدي أحمد بن خليل، مآسيه وخيالاته وعشقه الكبير، التي رصدتها لنا ذاكرة الزمان/ التاريخ/ المخطوطة. وهي من جهة أخرى حقيقة مراد باسيطا وحيرته وركظه لإنقاذ بقايا البيت الأندلسي. وحقيقة سيكا السبنيولية وسعيها كذلك لإيقاف سطو مافيا العقارات.

وهي أكثر من ذلك وأعمقه حقيقة الأسئلة التي يطرحها الروائي/ الذات المبدعة - داخل وخارج سياق النص وسياق الواقع/ التاريخ - حول التاريخ المشتت بين ذاكرة الزمان وذاكرة المكان، إنها ما يسمى بالسيرة الذاتية التعددية l'outopiographé plurille، أي سيرة ذاتية للذات وللمرجع بحمولة كتابة غاية في الشجن والتراجيدية لأن (كل سيرة هي بالضرورة مسكونة بالشجن)².

ب_ شعرية الميتناص :

يكتب جميل حمداوي (كل ما يدخل في النقد من سرد يعلق على النص فهو ميتناص)³ أو الميتناص. من هذا القول، نجد أن واسيني الأعرج يشتغل بكثافة لافتة في " البيت الأندلسي " على هذا التطريس الإحالي. وهو إحدى تقنيات الميثارواية من خلال لعبة التهميش والإحالة في أسفل الصفحة، وذلك شرحا لفكرة ما، أو تعليقا على ظاهرة، أو ترجمة لاسم أجنبي، أو تعقيب على حدث تاريخي.

وتتدرج هذه التقنية ضمن المراوغات السردية التي أدرجها جينيت في كتابه المحوري " أطراس " métatextualité، كإحالة نصية/ كتابية تتموضع في أسفل الصفحة أو على هامشها. وهي المعروفة عند القدامى بالاشتتشاف. عن طريق إيراد نصوص تاريخية أو تعليقية بهدف تأكيد الفكرة وتعميق الرؤية.

¹ - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 24.

² - فيصل دراج، لطيفة الزيات النص الجميل لمأساة المثقف النبيل، مجلة الطريق، ص 117.

³ - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، ع 3 / 1997، ص 106.

وهذه الإحالة النصية التهميشية/ الميتانص كما في " البيت الأندلسي " تنطلق من قناعة أن النصوص التي تعلق عليها حقيقية. والميتانص بهذا المعنى هو تحقيق لسيرورة النص الأصلي/ التاريخي وما النص الإبداعي إلا تأويلا له، وفق قوانين تعبيرية مغايرة. كما يؤدي الميتانص دور التوجيه أكثر من دور النقد، أي تحريك دينامية القراءة الموازية للتناظرية بين النص والهامش.

كما نجد ذلك في " البيت الأندلسي " حيث يؤدي الميتانص إلى تفاعلات تعد أكثر من النصوص نفسها/ من حيث قدرة الكشف عن دلالتها حيال الواقع والتاريخ، بالنظر إلى دلالة تقاطعاتها وتداخلاتها. ومن ثمة تصبح تطريسا جماليا، من منطق أنها تحتفظ بصيغتها الخاصة/ الحقيقة، المختلفة عن صيغة السرد. غير أنها تشي بالمعايير الجمالية والدلالية والتراثية للنص، ويسمها فوكو بالممارسات غير النصية *pratique non textuelle* وهي (معايير جمالية ايديولوجية تاريخية متعلقة مع نص ومتحورة معه عند إنتاجه)¹ فهي بالضرورة إحالية.

أي أن الميتانص عند جينيت، والممارسات غير النصية عند فوكو تحملان وظيفة التعليق على النص، فالرواية تحتفظ بفائض المعنى من حيث ردف الميتانص على المتناص، ومن هنا يحصل تداخل التاريخي مع الأدبي مع الحقيقي في خطاب واحد مضفور في صيغة الميتارواية. أي إضفاء الطابع الحقيقي الأدبي للكتابة التي تتوخى التاريخ، لأنها في الأساس لا تقول التاريخ.

فالميتانص/ الإحالة النصية ترهف ذاكرة النص، في ذلك التشابك بين الحقيقة التي تأخذ مجازها في المرجع التاريخي و بين (استكشافات رامزة للذات المبدعة لأدبيتها)² أي تعمل على المخاتلة الإبداعية وخلاسية الميتارواية. وقد قد تتجاوز هذه الإحالة من الرؤية العامة للرواية، إلى تثبيت رؤيتها وخصوصيتها أي تقع بين الواقعية والحقيقة.

أما النص/ المتن فقد يأخذ صوت التاريخ/ الزمان كما في " البيت الأندلسي " العصي عن الحقيقة/ من هنا يتشابك الوعي باللاوعي بين الميتانص والمتناص أي يرتبط (الإبداع التخيلي باليقين التاريخي الثابت لسيرورة الوجود)³ أي أنها تجذر الكتابة في البعد التطريسي الجمالي والحقيقي في آن.

¹ ميشال فوكو، ضمن حافظ دياب، سوسيولوجيا الأدب، ص 32.

² رجاء عيد، الشخص الحائرة في روايات نجيب محفوظ، مجلة الفن والأدب والواقع، ص 97.

³ رولان بارت، الدرجة الصفراء للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 37.

لذلك نجد تزامنا لافتا للميتانص في " البيت الأندلسي " كون الإحالة تعضد الحقيقة / اللاحقية في الميتارواية. فقد اشتغلت الرواية بهذه الإحالة على فضاء الهامش على أكثر من مئة صفحة من مجمل الرواية. إذ نلني الهامش يغطي أكثر الصفحة، فقد يبقى للنص سطر واحد. وقد ترد ترجمة سيرية مثلما نجدها مع شخصية أحمد بن خليل¹. وتارة ترد تعليقا على حدث تاريخي، يعيد الروائي قراءته مثل قوله (وسائل التعذيب الإسبانية حقيقية وقد ذكرتها جل المصادر اعتمدت عليها آخرها ما رواه أحد ضباط نابليون بعد أربعة قرون على سقوط الأندلس) الرواية ص 68.

ويرد الميتانص تارة كشرح وترجمة لكلمة اسبانية، كما هي في أصلها. ويرد تارة كشرح لإيقاع موسيقي أندلسي مثل قوله (الوصلة الأندلسية هي المقطوعة الرابطة ..) الرواية ص 103. وهكذا يتابع الروائي إيقاع التوازي والتناظر بين الميتانص/ التهميش، وبين الميتانص والنص والمرجع، عبر مطاردة وخلاسية الميتارواية.

حيث التقابل بين الحضور والغياب، بين المكان والزمان، بين اليقين والمستحيل، بين الفرح والأسى، بين الحرية والقمع، وكل التقابلات والثنائيات. تضجقها الميتارواية في شعرية العلاقات عبر النصية، الباحثة عن شعرية النص. من هنا تتحاور الرواية مع الميتارواية، ويتحاور النص مع المرجع/ التراث، وتتجاوز الرؤى المتطائرة في كتابة تتوخى شعرية الإيقاع العام.

كتابة حدائية تستسلف الميثاق التاريخي بكل حملته وأوهامه، لتضعه في سياق الحاضر/ الواقع الذي لا يختلف عنه إلا في شكل الحياة. من هنا يربط المحكي الروائي بأصله وهويته الثقافية، أي نسقه. وضمن هذا التحاور/ التفاعل/ التعالق المنفتح على مرجعيات عديدة، تؤكد الرواية الواسينية على فكرة: أن الإنسانية في الأخير لا تكتب سوى كتاب واحد. الكتابة الروائية وفق هذا الطرح هي وسيط حضاري لأنها (في صلب الحقيقة القاسية تدخل في عمقها لتنتج عالمها الموازي الشبيه والمنفصل في الوقت نفسه عن المرجع)² يكتب واسيني الأعرج.

¹ _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 61.

² _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدثت واسيني الأعرج، ص 82.

الفصل الرابع:
أشكال حضور الموروث العالمي

" الرواية عمارة وموسيقى "

جمال الغيطاني

الفصل الرابع : أشكال حضور الموروث العالمي :

بسط تمهيدي :

من أين تقتات الرواية؟ وكيف تؤثت قولها؟ من الذات والسياس، من الأنا والآخر، أو تنطلق من الأنا لتصل إلى الآخر، في غير امحاء ولا نفي، هكذا ألفينا – في الفصول السابقة – الرواية الواسينية، ذات الصبغة الانفتاحية والحوارية، المتأصلة في الهوية، والمراهنه على التوضع في النسق الثقافي، في ظل عصر يتسم بالعولمة وإسقاط كل الحوجز.

وهي إذ تسعى إلى تأكيد حداثيتها، فإنها تتجذر أكثر في التراث، من خلال محاورته بأدوات حداثية أو ما بعد حداثية، أي تستثمر كل الطرائق التعبيرية لإبراز الحساسية الوجودية والجمالية للرواية وللمرجع في آن. وذلك من خلال الوعي بالإنتاجية الثقافية/ الأدبية التي تبرز من التفاعل الإيجابي لأبداع معرفة جديدة¹. وذلك على حسب طبيعة التفاعل ونوعية العلاقة التي تقيمها مع الذات والسياس/ التاريخ، الواقع، التراث، المحايثة الأركيولوجية، حضارة الآخر.. تتوهج درجة حداثية الرواية.

ولقد تبين أن الرواية الواسينية تحمل جينات تحاورية وحوارية، مهاجرة نحو الداخل والخارج، وفق اقتباسات مضيئة، عبر تلمسات الميثارواية والخطاب ما بعد الحداثي الواعي، الذي يسافر نحو الآخر دون أن يفقد فرادته. ويتجذر في المصدر دون الإنحلال والمحاكاة والاستنساخ، بنصوص تقوي إفضاءات الذات في طاحونة الحياة والسياس. فهي تلح على المراهنة العسية التي تتطلب كتابة خاصة، ومؤهلات بنيوية ولسانية وعلاماتية غير قولية تقدر على مجابهة الحقيقة والمرجع، وتلويينها بصيغ تتأقلم مع هذه الفوضى.

من هنا، تحضر البانورامية الروائية المحافظة على عناصر المناوءة والمراوغة والمفارقة في آن، أي أن الرواية الواسينية تستند إلى استراتيجيات التنوع وخيارات أخرى تتعلق بالمرجعيات الأدبية والفكرية والفنية على حسب الذائقة. هذه المرجعيات التي تظل لها مسوغاتها الجمالية والدلالية.

¹ _ سعيد يقطين، الرواية والتراث، ص 145.

من هذا المنطلق، يؤثت واسيني الأعرج متخيله السرد بمخيال آخر، يحاور الرؤى الغيرية ولا يستنسخها، ونقصد محاورة المخيال التراثي العالمي، أدبا وموسيقى ورسما وتشكيلا وعمارة.. هذا تدرج الرواية الواسينية تحت ما يسمى بـ(المثاقفة المركب)¹ التي تنهض على تصورات تستقدم الشرق والغرب. من حيث التعدد والتنوع والاختلاف في التشكيل وفي الرؤية. أي دخول الرواية إلى الحوار الحضاري، عبر وعيها وقدرتها على قراءة المحيط الخارجي والمحايث. وتأويل التاريخ والتفاعل مع الأشكال والمتغيرات اللغوية والفنية.

فالرواية بهذا المعنى، تعيد صناعة عوالمها المتواشجة في العوالم الأخرى، الممكنة وغير الممكنة. وبهذا تكون الرؤية أكثر خصوبة وانفتاحا، لأن الإبداع يحيل إلى الآخر، ويأتي النص الخلاق ليفتح سبل القراءة والإدراك، ويضع المخيال في الآخر. ومن ثمة لا تنغلق الرواية على ذاتها، أي تتحرك في التهويمات السيريرية. وهذا الانفتاح لا يلغي ذاتية المحكي، وإنما يحيل إلى فهم الذات أكثر، من خلال زعزعة الرؤية العالمية لتصوراتها. ومن ثمة تصبح ومحايثة السياق، أمرا ضروريا للرواية الواعية، (للوصول إلى العالمية، لأنها في حاجة إلى الاطلاع المتغير للموروث العالمي الثري)² كي تمسك بصيرورة الأنا وأدوات القراءة الكل.

من هذا المنطلق تشتغل الرواية الواسينية على الموروث العالمي، المتبلور في الأنساق السردية والفكرية بمخيال واع، يتجاوز الخطية المنوالية، نحو شكل مغاير وكتابة تتأصل في الوعي الإنساني. من خلال تمثل الطروحات العالمية المختلفة. فمنذ أعماله الأولى طرس واسيني الأعرج رواياته بالموروث العالمي – وإن بدا هذا التطريس/ التعالق خافتا في الأعمال الأولى، غير أنه ما انفك يطرد مع شحذ التجربة، التي وصلت به إلى النصوص المترابطة الفسيفسائية التعاقبية في الأعمال الأخيرة: البيت الأندلسي، كتاب الأمير، مملكة الفراشة..

وذلك بأدوات وإحالات تتصل بوسائل الإتصال الحداثية وتقنيات النص الأيركولوجي، والسرد بالصورة/ فيديو كليب.. وفي زحمة هاته المرجعيات تحتفظ الكتابة الروائية بخصوصيتها من خلال تذويت الكتابة، أي أن الذات (داخل النص وليست خارجه ويصبح التناص أداة معرفية وثقافية)³ مناسبة لنقل هذه المرجعيات.

¹ _ السعيد بوطاجين، المحكي الروائي العربي – أسئلته الذات والمجتمع، جريدة الجزائر نيوز، 2011/05/13، ص11.

² _ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 57.

³ _ آلان جراهم، نظرية التناص، ص 108.

غير أن آلية العلاقات عبر النصية أكثر اتساعا واتساعية وشمولية لرصد الحمولات الفكرية والفنية والأدبية العالمية، أي يمكن أن نقسم حضور الموروث العالمي إلى ظواهر ثقافية/ دلالية ترسبت في الرواية الواسينية، وأخرى تطريسية فلسفائية تجلت وتمظهرت في تشكيلاته الجمالية.

المبحث الأول : الرواية الثقافية :

ضمن بانورامية الرواية وانفتاحها، تفرعت بعض التعاريف للرواية التي تأخذ منحى تداخل الفنون والثقافات، وكانت هذه التسميات من طرف الروائيين أنفسهم. لذلك لم يحفل ميخائيل باختين – كأحد أهم منظري الرواية – بالتعريفات المعيارية والتي تكاد تكون موضوعية ودقيقة، بل اهتم بالتوصيفات التي يسبغها الروائيون، وذلك عندما يقيمون أشكالا خاصة للرواية، ويعدون لها الشكل الوحيد والضروري، والراهن كذلك.

هذه التعريفات تتمتع بأهمية مميزة ومنطق مفتوح، أكثر من تنظيرات النقاد. ويمثل باختين ضمن هذا الطرح بالمقدمة الطويلة التي استهل بها روسو روايته " إيلويز الجديدة"¹. وفضلا عن تصور باختين المتطور جدا، فالرواية هي الجنس الأدبي الأكثر مرونة والشكل التعبيري غير القابل للانتهاء والاكتمال، من حيث وفرة الأشكال والحقول والمعارف والفنون المتقاطعة في توليفة الخطاب الروائي.

من هنا وردت تحديدات تراهن على ثقافية الرواية، الرواية الحداثية وما بعد الحداثية، وغدت الرواية وسيطا للحوار الحضاري، كتب بسالم حميش في السياق (إن الرواية تجربة إبداعية بقدر ما هي ممارسة ثقافية)² وكتب السعيد بوطاجين (انفتح النص الروائي على الثقافة المركبة)³ وكتب إمبرتو إيكو كأحد أهم الأصوات التي كتبت الرواية إبداعا وتنظيرا في العالم (النص التخيل السردى ورشة ثقافية موسوعية)⁴.

وقال فارغاس يوسا وهو الحائز على نوبل للآداب ومن أهم الأصوات الروائية العالمية إبداعا وتنظيرا (الرواية أقوى سلاح لتأكيد ثقافتنا)⁵ وكتب الروائي التركي الحائز على نوبل للآداب أورهان باموق ما نصه (لا بد أن تنتشع الرواية بثقافتها وثقافة غيرها)⁶ وكتب ميلان كونديرا (ما كشفت الرواية من زخم ثقافي في ربع قرن، استغرقت العلوم في ثلاثة قرون)⁷ وغيرها كثير المقاربات التي ترى في الرواية وجهها من وجوه الثقافة.

¹ ميخائيل باختين، الرواية والملحمة، ص 27.

² بنسالم حميش، تجريتي الروائية، ضمن كتاب العربي، ص 25.

³ السعيد بوطاجين، المحكي الروائي العربي، ص 12.

⁴ إمبرتو إيكو، ضمن عصام محفوظ، عشرون رواية يتحدثون عن تجاربهم، ص 176.

⁵ ماريو فارغاس يوسا، رسائل إلى روائي شاب، ص 129.

⁶ أورهان باموق، روائي يعلم أوربا كيف تكتب الرواية، مجلة العربي، الكويت ع 577 / 2006، ص 47.

⁷ ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 56.

فهذه المقاربات/ التعريفات تناهض في مجملها الأمبريالية والعولمة الزائفة، أي تؤكد في عمقها على الخصوصية الثقافية الأصيلة، أي الكتابة المنفتحة دون فقد التلمس الذاتي، أي أن المحكي الروائي يغرف من المعرفة والسياق والذات. من هنا تفتت الرواية من فلسفة الجمال والفن والاجتماع والأركيولوجيا واللغات، مع الملائمة مع طبيعة التأويل والمخيال والخلاسية، أي الأبعاد الحداثية وما بعد الحداثية تعارض الذوبان في الآخر والعولمة المتوحشة.

إذ تتماشى الرواية مع روح العصر، وتقرأه بأدواته، المعقدة والفوضوية- الفوضى في الرواية هي فوضى العصر وهذه الأشكال الروائية المتهذلة والمتشعبة هي انعكاس للعمارة المعاصرة والوسائط الحداثية المعقدة – أي ثمة تشابك وتقاطع وتوازي بين الرواية والحياة. فضلا عن ظهور الرواية الأطروحة، وهي الكتابة التي تهيمن عليها الرؤية الأيديولوجية والرؤية العلمية.

من هذا المنطلق، تتأثت الرواية الواسينية بزاد معرفي ثري، يترسب في اللغة والتراكب والعبارات والأفكار والأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة والرؤى، وتطرح هذه الرواية مغامرة التفاعل مع الموروث العالمي، الذي لا يتمظهر محاكاة أو استنساخا، وإنما تشغل الرواية على إذابة ذلك الموروث وصهره في متخيلها، ثم تنصاع إلى رؤيتها الذاتية التي لا يمكنها أبدا أن تتشكل خارج السياق.

أي أن للرواية الواسينية أسبابها ومسبباتها المحايثة والتعاقبية، وبالتالي لم تعد الرواية (مجرد ظاهرة من ظواهر الآداب العالمية، والثقافات الغيرية، وإنما تنجذر في ظروف العصر الذي له مسوغات جمالية وفكرية)¹ لذلك نرى أن الرواية ترصد تحولات المجتمع، وتصغي إلى النبض الجديد في أكثر اللحظات حساسية في الحياة. كما تجلي هذه التجربة الروائية التواريخ الغائبة، وتجاوبه الأمبريالية، أي تنهض على فكرة : الكتابة مقاومة.

أي السجال مع الآخر، ومع الذات كذلك، وهو ما نجده في الروايات العالمية الخلاقة، من هنا قرأ إدوارد سعيد رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح، تلك الرواية الريادية في خارطة الرواية العربية. ومن هذه الخلفية- الرواية ثقافة ومقاومة – وسمت أهمل ماركيز – في إحدى توصيفاتها الكثيرة – بالرواية الأنثربولوجية، من حيث تراكم الثقافات وحوارية الرواية/ تعدد الأصوات وتعدد الأجناس التعبيرية من تاريخ وأسطورة وحكاية وسينما ...

¹ _ توفيق بكار، ضمن تقديم رواية، محمود المسعدي، السد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص 18.

من هنا يغدو الخطاب الروائي كيان ثقافي، له قاعدة وأرضية أدبية، قادرة على تخيل الحقائق والمعارف. ومن هذا النهج الذي تلونت فيه الرواية الثقافية، برزت أعمال نقدية تتسم بالطابع الثقافي كذلك، في محاولة قراءة هذا الأدب الجديد/ القديم، وفق شمولية فكرية وفنية واسعة، أي إنتاج آليات تقدر على تفكيك مفاصل الخطاب الروائي المتشعب.

وهي مستويات راهن عليها الرواحل إدوارد سعيد بأعمال ريادية عرفت بالنقد الثقافي، مثل " الاستشراق " و " الثقافة والإمبريالية " و " النص العالم والناقد " هذا الأخير الذي يدرس فيه سعيد جوانب العمارة وجنابات الموسيقى في الرواية. كما نجد هذه المقاربات الثقافية في أعمال كمال في " كتاب الجرية " و " بيروت والحداثة من جبران إلى فيروز " ونجدها كذلك في أعمال الغدامي " النقد الثقافي " ونجدها كذلك في مقاربات رولان بارت الأخيرة وأمال جاك دريدا، وأعمال عبد الوهاب المسيري. وكلها مشاريع فكرية قاربت الكتابة الروائية من وجهة ثقافية، أو حاولت فقط.

تأسيسا على هذا، تتواشج هذه الشمولية الثقافية في رواياواسيني الأعرج، من حيث وفرة المراجع، والمقابسات الثقافية العالمية، التي سنحاول الإشارة إليها – لأن التعمق في دراستها يخرج البحث عن سياقه – وكيفيات استثمار هذه المرجعيات الواسعة جدا، من خلال أهم نمط من أنماط العلاقات عبر النصية وهو التناص، والتناص (كآلية معرفية ثقافية)¹ يمكن أن يجلي المعابر الثقافية في الرواية الواسينية.

1_1_ جمالية التناص مع الرواية العالمية :

كتب ماركيز يقول (إنني أكتب الرواية بوعي ألفي سنة)² يحيل هذا القول أن الرواية/ الروائي تستفيد من المنجزات الأدبية العالمية، إذ لا يمكن أن يتجرد الخطاب الروائي من الرؤى والأشكال الأخرى. والرواية الواسينية باعتبارها خطابا حداثيا تستثمر التيارات الروائية العالمية على مستوى الهيكل البنائية وعلى مستوى الرؤية السردية كذلك، غير أن صلب التقاطع/ الاسترفاد يمكن أساسا في الرهانات السردية وآليات القص لأن الرؤية الذاتية هي المسافة الضرورية للكتابة الروائية، والكتابة الإبداعية عامة.

¹ آلان جراهم، نظرية التناص، ص 74.

² غارسيا ماركيز، ضمن عصام محفوظ، عشرون رواية عالميا يتحدثون عن تجاربهم الروائية، ص 44.

وهي تتقاطع بالضرورة مع الآداب العالمية، إذ أن تيمات الإبداع ثابت على مر الزمن، الخير والشر، الحرية السعادة التراجيدية. أما تقنيات الاشتغال في حادثة الروائي. فالفنان يصور الحاة من زاوية رؤيته المعاصرة، التي يمكن أن يضيف إليها صبغة جديدة، يقول نجيب محفوظ (الموضوعات ثابتة كصراع الخير والشر، لكن كيف نتناول هذا الصراع وفق تراجيديا جديدة)¹ تتماشى مع رؤيته الذاتية وثقافة العصر.

من هنا يعي الروائي أهمية الرهانات السردية العالمية، القائمة على منظورات تجديدية تعي المنهج وطرائق التعبير. لذلك نجد التوهج والتقاطع/ التعالق التي تتموج فيه الرواية الواسينية الخارقة للمعارية والتركيس والنمذجة، في ميثارواية ومحكيات يعصب حصرها. غير أن ثمة صيغة/ بصمة مهيمنة على هذا المنجز الروائي، هي وفرة المقابسات المضيئة، وتبديد سمات التأثير والانتقال، وهذا الصوغ الروائي تتحده تمثلات الهيمنة *la dominante*.

وهي العنصر الشكلي النوعي الذي يهيمن على الأثر في مجموعة من العلامات، ويسمارس تأثيره بصورة مباشرة على العناصر الأخرى (إنها عنصر بؤري للنص تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية)² من الكتابة الجديدة. كما أن هذه الرؤية المهيمنة متحولة وغير ثابتة، على حسب طابع العصر والرؤى المزدهرة لتيار أدبي معين. وهذه الهيمنة ضرورية كقيمة تحدد بنوية الخطاب الروائي.

من هنا تتنوع الرواية الواسينية في التلمسات الروائية، من كتابة إلى أخرى، إذ لا تستقر على اتجاه معين، أو صوغ محدد في إهاب محدد، بل هي دائمة الانقطاع والتجديد في مداراتها وعوالمها الرؤيوية – المترسبة فيها أقانيم ثابتة: الحرية والمعرفة والحب – أما الإيقاع ليس هو الإيقاع نفسه، يتبدل في إهاب كل تجربة جديدة. وضمن هذه التناسلات الثرة مع التيارات الروائية العالمية، يمكن أن نتبين بعضا من الحضور والتعلق والتطريس، وأهم هذه الأشكال الروائية :

¹ نجيب محفوظ، اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية، أخبار الأدب، ص 31.

² تزيفتان تودوروف، المنهج الشكلي – نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1989، ص 213.

أ_ مع الرواية الامريكو لاتينية :

يردد واسيني الأعرج كثيرا إعجابه الشديد بالرواية الأمريكية لاتينية وروائييها، يقول (تأثرت كثيرا بالرواية الأمريكية لاتينية لأنني وجدت فيها شبيها والمذاق نفسه، ولا أنكر أنني قرأت أدب أمريكا اللاتينية واعتبرته نموذجا أقرب إلينا من حيث المميزات السردية الأسطورة والخرافة، ماركيز أوستورياس.. وهذا الأدب ترك في عمقا كبيرا وأثرا لا أنكره)¹ نفهم من هذا النص الفوقي الطويل، أن الأدب الأمريكي لاتيني يتقاطع مع المخيال العربية في كثير من التصورات، حيث العوالم الفانتاستيكية والعجائبية والحكايات والخرافة والأسطورة.

كما نلفي حرارة اللغة وانسيابيتها وموسيقاها، لأن هذه الرواية لها أصول عربية أساسا " ألف ليلة وليلة ". ومعروف أن الرواية الأمريكية لاتينية قد أثرت تأثيرا كبيرا وبارزا في الرواية العالمية، من حيث كسر التقاليد السردية الكلاسيكية. وكان ذلك مع بداية ستينيات القرن الماضي. وهذه الرواية أول من خاض تجربة الكتابة من منطلق الوعي ما بعد الكولونيالي، التي تقول حكاية الشعب. ويتصدر هذه الكتابة الروائية خورخي بورخيس وماركيز صاحب الواقعية السحرية، وأوكتافيو باث وجورج أمادو وخوان رولفو وفارجاس يوسا وكارلوس فونتييس وخوليو كورتشار وأوستورياس.. وغيرهم.

غير أن التأثير المباشر في الرواية العالمية، برز في توظيفها المميزات السردية للواقعية السحرية. ولا شك أن هذا التأثير ظهر جليا في الرواية العربية والجزائرية. لذلك نلفي هذا الأثر واضحا في الأعمال الأولى لواسيني الأعرج، خاصة " نوار اللوز " حيث تهيمن في هذه الرواية تلك الظلال العجائبية، وذلك التوظيف الكثيف للأسطورة والحكاية الساحرة والحقيقية، المهم أنها تتخلق في إطار يطفو فوق الواقع.

ف (الجازية تخرج من بين شقوق الحيطان كي تحاور صالح الزوفري ..)² وهذه الصورة السردية تندغم في أساسية الرؤية الرواية وفي تلون المعمار، من حيث الخلفية التناظرية، ومن حيث طرائق الوعي. وهذه المعمارية قريبة جدا من رواية الواقعية السحرية، كما تلولبت في النصوص الأولى التي كرستها كتيار روائي خلاق، أعمال غارسيا ماركيز تحديدا، بدءا من روايته الروائدة " مئة عام

¹ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 51.

² _ واسيني الأعرج، نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوفري، ص 56.

من العزلة"، أين تطير النساء في ملاحف بيضاء في غيمة فراشات صفراء/ ريميدوس الجميلة، وأين التماسيح تحتسي الشكولاتة ..

وهذا السحر المتبدي، الذي يحيل الواقع إلى أسطورة، أو الأسطورة إلى واقع، له مسوغات حقيقية وجمالية في الحياة وفي الرواية، ككتابة توازي الحياة أو تحاول. غير أنه في رواية واسيني الأعرج " نوار اللوز " يقترب إلى (الفانتازيا الصوفية)¹ كما يسمه نبيل سليمان. أي المزج بين العجائبي والتهويمات التي تشبه الدروشة، الطافية في اللاوعي المتطائر – حتى لا نقول التصوف بأبعاده الفكرية والجمالية العظيمة –

ويورد واسيني الأعرج الفانتازيا وفق منظور شعبي، على خلفية رؤية الرواية الأمريكي لاتينية الفانتاستيكية. غير أن عمق هذا التوظيف/الاستثمار/ التناص يكمن في الأسلوب السردى والمعمار الروائي القائم على اللاعقلانية والتشظي والخراب البنائي، وإسماع الصوت الشعبي حكايات وخرافات، والتعددية اللغوية واللهجات، وكل ما يخلي الرواية كتابة هجينة مفتحة. وهو إحدى ميزات الواسينية بوعي وقصد.

من هنا يتموج السرد في الارتباك والخلاسية السديمية – إننا نردد كثيرا هذا المصطلح، ذلك أن العوالم التي تتخلق فيها روايات واسيني الأعرج تشوبها دائما الهلامية الضبابية والشعرية الطافحة، على مستوى البناء الكوسمولوجي: الفضاء من حيث الزمان الشتائي دائما، والحيز المنفلت من عقل الذاكرة والزمن، والشخصيات الجريحة دائما والرؤية التراجيدية والعشق المستحيل ..مما يجعل الرواية تتأسلب بصوغ يبدو مهلهلا، ومتصدعا.

غير أن شعريته تكمن في هذا الإيقاع العصي، الذي يحاول القبض على شروخ الحياة من خلال شروخات الذات. ويراعي واسيني اللغة الفيضانية المتهادية بين نصاعة العبارة وشعبيتها، وتدفق الأسلوب، والاستدارة الزمنية/ امحاء الزمن الثابت، وحرارة المعجم، والكتابة المقاومة. وفي هذا المناخ الروائي الرجراج تتناص الرواية الواسينية مع الرواية الأمريكي لاتينية.

إنها كتابة تجاري السياق، من هذا المنظور، أي رؤية الحياة ورؤية الإنسان في الحياة. فالتناص يتمظهر في الشكل الراوئي المتبطن للرؤية، حيث تصبح الكتابة مسألة ووعيا بالقيمة الإبداعية، أي تتدرج إلى كتابة تبحث عن الهوية، أي كتابة

¹ _ نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، كتاب ملحق عبد الحميد بن هدوقة، ص 56.

ثقافية، وهنا يظهر التقاطع بين الرواية الواسينية والأمريكو لاتينية، هذه الأخيرة التي انطلقت أولا وأخيرا من (الوعي بالنتية الروائي، من حيث تثبيت اللغة المحلية بوصفها المادة الأولية لما هو روائي)¹ واللغة هي الهوية، ومن ثمة العودة إلى الأصول، إلى الارتكان في نسق الثقافة المحلية.

ويتجلى هذا في رواية " رمل المائة " حيث درج واسيني الأعرج إلى الوعي بالشكل ككقيمة قائمة بذاتها، أي الشكل التراثي. فالرواية الأمريكو لاتينية / ماركيز خرقت نظام السرد من خلال است شمارها للأشكال الشعبية (كتبت مئة عام من العزلة على طريقة البوليريو وهو نوع موسيقي شعبي معروف في ساحل الكاريبي)² يقول ماركيز. من هنا فعمق التأثير/ التناص، يكمن في كون الرواية الأمريكو لاتينية بصّرت الرواية العربية عامة، والرواية الواسينية خاصة، بأهمية تراثها.

ب- التناص مع مدرسة فلوبيير :

يقول واسيني الأعرج (اليوم كثيرا في ذاكرتي " مدام بوفاري " كنص تجاوز عصره)³ يمكن أن نستضيء بهذا النص الفوقي، في مسألة تأثير فلوبيير في الرواية العالمية والرواية الواسينية. فالكتابة الروائية مع فلوبيير انتحت منحى جديدا، خالف الأعراف السردية في المدرسة الكلاسيكية الواقعية/ بلزاك وزولا. إذ الرواية مع فلوبيير اقتربت كثيرا مما يسمى الرواية فن التفاصيل الصغيرة. وفلوبيير وصل إلى مشذب، بعد إصرار وعناد، وشدح للتجربة، إذ أصبحت الكتابة تتميز بالدقة وتعدد الأصوات.

كما يعد فلوبيير من أوائل الروائيين الذين أخضعوا الرواية لصوت المرأة، وهنا يبرز التأثير/ التناص المضمّر جدا في الرواية الواسينية – فالمرأة/ الأنثى محور أساسي لهذه الرواية التي تمصّلت فيها المرأة الشخصية البطلة – كما أن فلوبيير أخضع أسلوب " مدام بوفاري " المشتت والانفعالي إلى تشذيب صارم ودقيق، يحد من التهويلات والحواشي، أي كتب الرواية كأنها بحث صارم، تحد من الدفق الأسلوبي التخيلي (ظهرت عند فلوبيير نظرية تسمى الكلمة الدقيقة، وهي الكل، والوحيدة القادرة على تعبر بالطيف عن الفكرة)⁴.

¹ _ إيمير مونتيجال، التقاليد والتجديد، ضمن مجموعة كتاب، أدب أمريكا اللاتينية، ص 259.

² _ غارسيا ماركيز، ضمن بونديزا، غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، ترجمة عبد الله حمادي، ص 46.

³ _ Waciny Laradj, les Blessures De Shéhérazade, LeverEsq, P 29.

⁴ _ ماريو فارغاس يوسا، رسائل إلى روائي شاب، ص 41.

وهو الأسلوب الذي يتلامح في الرواية الواسينية، خاصة في الأعمال الأخيرة، بدءاً من " كتاب الأمير " حيث أخضعت الكتابة إلى نوع من الدقة والواقعية على مستوى الكلمات في التصوير السردي، أي في تجسيد الرؤى والوصف، ومن هنا تدرجت هذه الرواية إلى كتابة شخصية، تهيمن عليها تمثلات دقيقة تفصيلية تعمل تبئير الرؤية والصيغة السردية. وهو ما نلفيه مثلاً في " كتاب الأمير " حيث التناغم الشديد بين الكتابة التاريخية التي تدقق في الحدث، وبين انسيابية اللغة الروائية الذاتية، مما يسهم في تنوير السرد بطابع الحقيقة.

فبين حركات الشخوص وخلاسية المحكي، تقبض الكتابة على أدق التفاصيل الغائبة عن كتاب التاريخ، تقبض على الخلجات الإنسانية الدفينة. لذلك نجد "كتاب الأمير " رواية كتبت من خلال (الانتقال من صوغ المحكي إلى الكتابة بصوت المؤلف النموذجي)¹ مسموعاً وفق تنظيم قنوات السرد/ اللغة والخطاب والأحداث التاريخية، من خلال تقليص السرد الترهلي الشعري إلى أقصى حد ممكن، في صور سردية حادة وقاطعة، وهنا تكمن شعريتها.

يمكن أن نمثل بمقطوعة من " كتاب الأمير " يكتب الروائي (عدل الأمير من هندامه بعد أن رفع برنسه الرمادي على ظهره .. في ركن قاعة الاستقبال..كان الأمير متعباً من الجرعات التي تلقاها..)² وهذا تمثيل صغير من الرواية العامة بهذه الكتابة. أي شكلنة السرد وفق السياق. ومنذ هذه الراوية تقريباً تطور الأسلوب الكتابي للروائي، إلى أن استطاع الكتابة وفق ما يسمى السرد بالصورة، وهي الكتابة الدقيقة التي تجسد الأفكار والرؤى والأحاسيس في حركات الشخصية وتحركات الأحداث.

فالروائي استفاد من الكتابة الفلوبيرية من حيث الشكل والأسلوب. كما أنه استفاد/ تناس مع طرائق تقديم رؤى الرواية، من حيث الاشتغال على الشخصية النموذج، وفلوبير اتخذ من إيما بوفاري نموذجاً روائياً خلقه، من حيث التعبير عن الضدية التي تكتنف الإنسان. وواسيني جعل المرأة صوت الرواية في كثير من الأعمال، أو أغلب أعماله الروائية، من خلال شخصية مريم، هذه الشخصية التي تتراءى من رواية إلى أخرى بأثواب مختلفة بدءاً من " مصرع أحلام مريم الوديعة " في بداية الثمانينيات، إلى " أصابع لوليتا " في العقد الأول من الألفية الثالثة.

¹ أمبرتو إيكو، ست نزعات في غابة السرد، ص 68.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، ص 105.

ب_ التناص مع مدرسة سيرفانتيس :

تحضى رواية " دون كيخوطه دلامنتاس " لكتبها الإسباني ميغيل دي سيرفانتيس بمكانة مميزة في الأدب العالمي شرقا وغربا، باعتبارها إحدى أهم الهالات الأدبية. وهي تنافس كتاب السرد الخالد " ألف ليلة وليلة " . وتعد الرواية من أهم النصوص الأدبية الإبداعية التي كتبت باللغة الإسبانية على مر العصور، لذلك يقال أن ما يكتب في اللغة الإسبانية إبداعا فيه رائحة " دون كيخوطه " . وعد (سيرفانتيس ضمن أربعة كتاب عالميين أثروا وأثرو الأدب الإنساني وهم : شكسبير ودانتي وسيرفانتيس وغوته)¹.

كما أن هذه الرواية لها مكانة خاصة في الرواية العربية عامة، الرواية الجزائرية خاصة، وبصفة أخص روايات واسيني الأعرج، وذلك لاعتبارات عديدة، أهمها كون الرواية تمثل التقاطع الحضاري بين الشرق والغرب، بين التاريخ العربي الأندلسي والتاريخ الإسباني- تاريخ الموريسكيين تحديدا. هذا التاريخ الذي كان سيرفانتيس في صلب تحولاته وشهد أهم أحداثه. فضلا عن انتشار الثقافة العربية في العصر الذي كان يعيشه، الموشحات الغناء ألف ليلة وليلة..

كما أن سيرفانتيس يلتبس في ملابس تاريخ الجزائر القديم، إذ أن مكوثه سجيناً كرهينة مدة خمس سنوات في مغارة في أعالي مدينة الجزائر كان له أثر عظيم في حياته وفكره وفنه. ولقد وردت عنه كتابات مثبتة عن تاريخ جزائر القرن السابع عشر. هذه الكتابات قال عنها واسيني الأعرج (نصوص لا يوجد شبيه لها، كيق أرميها بحجة أنها ثقافة الآخر)² يأخذ واسيني هذه النصوص ويؤسس عليها عالما روائيا، قد يقول الحقيقة أي ما قالته النصوص، وقد يقول ما أرادت قوله ولم تقله، أي أن الرواية الواسينية نخضع في الأخير إلى سلطان التخيل.

من هذا المنطلق، يمارس فن سيرفانتيس أثرا عميقا وبارزا ومضمرا في الرواية الواسينية، في مخيالها وحتى رؤاها. ومنذ بواكير أعماله الروائية ارتكن واسيني في تناص عميق إلى كتابة سيرفانتيس، التي تمس جوانب الصوغ والتبني. ويتراءى هذا التفاعل عبر آليات العلاقات عبر النصية، كالتناص والتعلق النصي والميتناص. حيث تتمظهر صور الحضور والمجاورة مع نصوص سيرفانتيس كمستندات نصية تعالقية.

¹ _ كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ص 88.

² _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 107.

وتتمفصل أحيانا أخرى عبر تناسلات مضمرة تتلبس الشخصيات وتلتبس بها. وتتمفصل أحيانا في مخيال النص وبؤرته. أي أن الرواية تقف من التناص الداخلي والخارجي مع كتابة سيرفانتيس، لتؤثت إمكاناتها التعبيرية في تنوير السرد، عبر الأنساق الجمالية والدلالية، وحتى خياراتها الفنية والفكرية. يقول واسيني (لي نسان يعيشان في ذاكرتي : ألف ليلة وليلة، ودون كيشوت)¹.

لذلك نرى أنه لم يتعاط كاتب عربي/ جزائري مع رواية " دون كيشوت " أو " دون كيخوطه " كما تمثلها واسيني الأعرج في منجزه المديد والمطرد. إنه شبيه بمفعول السحر، من حيث التتبع الطويل لسيرفانتيس الذي أثر في تخلق مخيال واسيني الأعرج، حتى أنه مس الجوانب الإيديولوجية للروائي وقناعاته، ويظهر ذلك جليا في " رمل الماية " وخاصة " البيت الأندلسي " .

كما أن واسيني الأعرج يردد كثيرا انتسابه إلى الموريسكيين، الذين فروا من محاكم التفتيش المقدس، إبان ثورة جبل البشرات 1609. ومن جهة أخرى، ثمة مراجع تاريخية عديدة تؤكد على أن سيرفانتيس موريسكي هجين – غير أن زيفا كبيرا وتضللا طال هذه الحقيقة التاريخية، لأن المؤرخين الإسبان خاصة، كانت تحت واقعين تحت التأثير القمعي والنفسي الشديد للمحاكم التفتيش، خوفا من أسلمة الماضي الإسباني و(أخفوا طويلا أن دون كيشوت هو انعكاس لتعبير عربي، وبالتالي تظهر الحقيقة وهي الهوية الموريسكية لدون كيشوت)².

من هذه الخلفية المشعة، الجنس المتماثل بين واسيني وسيرفانتيس، أي الهوية الموريسكية، يدبج الروائي الجزائري محكياته بفنيات سيرفانتيسية، سرديات تنهض على منوال سيرفانتيس في الكتابة، وتصوره للسرد كفعل، يقوم أساسا على المقاومة والتموضع نسق مساءلة الوجود، الحرية في الفكر. وإذ ينتسب واسيني إلى جده (أنا أرى في دون كيشوت أحد أجدادي)³ فهذا من جهة عميقة، تناص حضاري يعمق من كون الكتابة ثقافة، من حيث اتخاذ الذات مرجعا/ الأنا الثانية، والآخر المندس في العمق التاريخي.

وبالتالي تصبح الإنتاجية الثقافية/ الأدبية (مرتبطة بنمذج الذات وخصوصياتها قبل كل شيء إضافة إلى ما لم يوطن في حقب تاريخية مختلفة)⁴ هذه الذات التي

¹ _ المرجع السابق، ص 103.

² _ ناديا ظافر شعبان، سيرفانتيس والقراءة المدجنة لدون كيشوت، مجلة العربي، الكويت، ع 62 / 2010، ص 130.

³ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 105.

⁴ _ السعيد بوطاجين، ما قصده غوته، دفتر الأثر، 16 / مارس / 2013، ص 11.

لها تشكلاتها الجمالية والتاريخية، أي كأن الكتابة عودة إلى الأصل، إلى المرجع. من هنا تتمظهر أولى التناصات، بين المرجع العالمي/ الإنساني/ الثقافي وبين الرواية الواسينية، أي في الرية إلى السرد، وفي رؤية السرد إلى العالم. حيث إن عمق الرؤية في كلا العملين يتطلب النبالة والحرية، كمنظور أعلى ومحور، ومحور إنتاجي يتجاوز واقع العصر الحديدي الذي كتب وعاش فيه سيرفانتيس. حيث القمع والاستلاب.

وفي أخبار سيرفانتيس أنه أراد تعرية قسوة التاريخ، وإجلاء تناقضاته، عبر شخصيتي الرواية المتناقضتين، وعبر السخرية اللاذعة، سلاح الكتابة الفتاك. ولقد شخص سيرفانتيس هذا، في المعارك الوهمية لبطل الرواية مع طواحين الهواء. وعبر هذه المعارك الوهمية/ الحقيقية التي خاضها دون كيشوت من على حصانه الهزيل، رفقة رفيقه سانشو الممتطي حماره الذكي، كان سيرفانتيس يبحث عن (سر شعرية الوجود)¹ كما عبر عنه كونديرا.

وهو عمل الحكاء العظيم، الذي خلّبه الحكاية في قراءة دقائق الوجود، وأحوال الشخصية الإنسانية، أي محاولة البحث عن المعنى المفقود في عالم ملئ بالأحقاد والظغائن، منفلت من التعقل والتأمل. من هذه الرؤية للوجود، يستلهم واسيني الأعرج رؤيته إلى الوجود، لذلك يرصع واسيني رؤية رواياته بهذه الخلفية التراجمية والشعرية من خلال تصدع أغلب شخص الوجود.

كما أن تجربة سيرفانتيس الحربية في فترة اعتقاله في مغارة الجزائر، أثرت كثيرا في السمات السردية لرواياته. من خلال استرفاده سلاح السخرية من رواية الفروسية الذائعة إذاك، السخرية من الواقع والسخرية من الفن الذي يحاكي الواقع، تلك الروايات التي تكرر تيمة البطل الحربي. يأخذ واسيني الأعرج هذه القيم ويلون بها كتابته، في إضاءة متواترة، ومن زوايا جديدة.

فالروائي يضاعف ويراكم من مرتكز البداية الرؤيوية، فالروائي لا يعيد تجربة الآخر كما هي، ولكن يستلهم روح التجربة وشكل التعليق عليها، انطلاقا من تجربته في سياقها. إذ أن المدلول الروائي الواسيني ليس استيرادا إملانيا لجهد تحقق بعد ممارسة فرضها التاريخ الثقافي. ومن ثمة يتصل الروائي وينفصل في آن. وهي حالة خطاب التناص وميزاته (حيث يقدم وسيلة جديدة للقراءة من شأنها أن تقضي على خاصية التتابع، فكل إشارة مناسبة لوجود إشارة بديهة)² كما يكتب بارث.

¹ ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 87.

² رولان بارث، ضمن آلان جراهام، نظرية التناص، 157.

وهو ما نجده في الرواية الواسينية، من حيث التيمات المحورية: الحرية وتبعاتها، القلق الوجودي، والحس العميق بالسرد/ بالفن.

وفي سياق التعالقات، تحضر سيرة " دون كيشوت " الذاتية، تتابعا جليا في الرواية الواسينية، إذ أنه اشتغال قديم، نجده في شكل عابر في رواية " مصرع أحلام مريم الوديعة " 1984، حيث لمح الروائي إلى سيرفانتيس، غير أن هواجسه تتكاثر مع اطراد الكتابة. حيث يتلامح حضور هذه الشخصية في رواية " رمل المائة " من خلال التمثيل المضمّر، والمتمثل في شخصية البشير الموريسكي.

وهو الشخصية المحورية في الرواية، القادم من تخوم الذاكرة الأندلسية وأزممنتها العvisية. وهو حكاء وقوال وشاعر، فهو يتناص تماما مع شخصية دون كيشوت، في وظيفة قلب معايير الحكاية والفضح والتعرية، وكلاهما فارس جوال منفلت من رحالي التروبادور. كما يتماثلان في مسألة البطولة والخلاص والعشق. غير أن البشير الموريسكي يخوض معاركه مع شخصيات متخيلة واقعية وأسطورية وتاريخية، ودون كيشوت يخوض حروبه مع شخوص وهمية خيالية.

وثمة رواية ثالثة يترأى فيها اشتغال كبير على شخصية سيرفانتيس، هي "حارسة الظلال – أو دون كيشوت في الجزائر" ¹ حيث شيدت الرواية على أنساق الصياغة السيرفانتيسية. ويتمظهر التناص بدءا من العنوان، ثم يتلّولب السرد مدورا الأحداث بصوت شخصية تحمل هذا الاسم، وهو صحافي إسباني فاسيليس سيرفانتيس دالميا، والذي يفضل أن ينادونه دون كيشوت، ويحاول هذا الصحافي لملمة آثار جده الذي أسره رياس البحر. ومن هنا يبدأ رحلة البحث عن هذه الآثار، في زمن بني كلبون وحراسا النوايا. والرواية كتبت في فترة المد الدموي الذي عصف بالبلاد في عشرية دامية.

ويعتبر التناص الجلي مع سيرفانتيس ورايته " دون كيشوت " في عمل رابع، ونقصد رواية " البيت الأندلسي " حيث تحقق الرواية هاجسها الأثير، من خلال كتابة سيرية لسيرفانتيس بصوت الروائي، وكتابة سيرفانتيس عن تاريخ الجزائر، ضمن مخطوطة أحمد بن خليل. ومن خلال تقنية/ لعبة التعالق النصي الجزئي، يشتغل واسيني الأعرج على رواية " دون كيشوت " من خلال استنطاق التاريخ، أوكتابة تاريخ مضاد، يكتبه أحمد بن خليل، أي السرد على الهامش.

¹ _ واسيني الأعرج، حارسة الظلال – أو دون كيشوت في الجزائر، الفضاء الحر، الجزائر، ط2، 1997.

كما أن الرواية تشغل على الشخصية التي وردت في عمل سيرفانتيس، ونقصد أحمد بن خليل، كمحور فعال لإضاءة ما عفل عنه التاريخ، فضلا عن رؤية " دون كيشوت" ومن حيث الافتراض يوهم سيرفانتيس باختلا مخطوطة سيد أحمد بن خليل في الرواية الإسبانية، والتي يسكون عمل واسيني في " البيت الأندلسي " نسخة منها أو هي تعيد كتابتها. ويمضي السرد في التباس شائق بين الروايتين.

وهو التناص الجلي الذي نجده في " البيت الأندلسي " حيث يأتي واسيني بشخصية سيد أحمد بن خليل/ غاليلو الروخو، ويسرد روايته من خلال المخطوطة التي تنسب إليه، والتي تعيد بدورها حكاية طرد الموريسكيين الذين يكون سيرفانتيس من ضمنهم، والذي حاول في مرات عديدة الفرار من المغارة. من هنا تدار رواية واسيني الأعرج وفق منظرات عديدة وشخصيات عديدة، من منظور رؤية المخطوطة/ رواية سيرفانتيس/ومن منظور رؤية الرواية إلى المخطوطة/صوت الروائي.

فالروائي يلح وفق هذه التعالق التناظري الموازي على فكرة جوهريّة، مفادها أنه يشغل على مخطوطة حقيقية كتبها حقيقة سيرفانتيس. كما تتناص " البيت الأندلسي " مع رواية سيرفانتيس في تعدد الأصوات الرواية/ الساردة، من حيث اختفاء صوت الروائي العليم، ليخلي التبئير من خلال الرؤية في. وتتناص معها في تقنية التشجير الحكائي، حيث تتوالد القصص من بعضها، في تناسل يتمحور حول الحكاية الأولى المنطلق، ويتشعب السرد راجعا إليها دائما، وهي تقنية عربية وردت في "ألف ليلة وليلة".

ولا شك أن سيرفانتيس قد اطلع على هذا الكتاب، والذي يعزز هذا الطرح ما ورد في " البيت الأندلسي " ¹ من حيث أن الإقامة الطويلة لسرقانتيس في الجزائر مكنته من الاطلاع على الإرث الثقافي / الأدبي العربي. فسيرفانتيس أخذ التقنية من التراث العربي، وواسيني أخذها من سيرفانتيس ومن التراث. من هنا بصّر سيرفانتيس الروائي الجزائري إلى أهمية موروته. وبهذا يظل واسيني الأعرج يكتب رواية لا تخرج عن سياق ثقافته وهويته.

¹ _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 61.

1_2_ التناس مع الفكر والفلسفة العالمية :

كتب الناقد الفرنسي جان لسيكور (نسيان المعرفة هو الشرط الموازي لحضورها في القصة، ويكون هذا الحضور، كحضور السكر المذاب في الماء)¹. على ضوء هذه المقولة المركزية، يمكن القول إن الأدب يتقاطع مع حقول معرفية عديدة ومتنوعة، بالضرورة للأدب الخلاق. وتتقاطع الرواية مع الفكر في محورين أساسيين هما : مسألة الجمال، ومسألة القلق الوجودي.

لذلك نرى اشتغال الفلاسفة والمفكرين بالأدب والفن منذ القديم، من حيث البحث في الحقيقة الجمالية، وشروخ الذات المتصادية. فما تأطره الفلسفة ينقله الأدب إلى الواقع، أي إلى التجربة الحياتية، ومن ثمة يحول الأفكار المجردة إلى تشخيص شبه محسوس، هو وجه الحقيقة الغائبة. ومنذ أن نقض الإغريق فن القول، والأدب يلزم الفلسفة. فأرسطو طرق نظريته الجمالية في أشكال التراجيديا والكوميديا اليونانية، ومن ثمة تواترت الرؤى الفكرية في تثوير الأدب، أو العكس.

لذلك نلني أن التنظيرات الأولى للرواية لم تكن على أيدي نقاد الأدب، بل عبر وجهات نظر الفلاسفة والمفكرين. روسو وهيجل وعلاقتهما بالرواية، ثم جورج لوكاتش وميخائيل باختين كرائدين للنقد النظري الروائي. وتطور هذا الاشتغال وتوسع على حسب منواليات الرواية وهواجسها وأشكالها، مع تعدد رؤى الفلاسفة: سارتر، باشلار إيكو.. وظهرت أعمال روائية تغرف أو تتناص أو تتحاور مع الفلسفة: توماس مان، جيمس جويس، كازانتزاكي، ألبير كامي، أندريه جيد، نجيب محفوظ..

غير أن الرواية لا تكتب الفلسفة أو الفكر، وإنما تذيب النظرية في رؤيتها الجمالية والدلالية من خلال نماذج الشخصيات أو الأحداث أو في الاستيهامات، ومن ثمة فالرواية ليس من غايتها قول أو البحث في الحقيقة، مثل اشتغال الفلسفة، وإنما تكتب الرواية ظلال الحقيقة. من هنا أصبح إذابة الفلسفة في التلمسات الروائية مطلب ضروري، أي عدم حضورها بشكل مباشر – وإن كانت بعض الروايات قد ناقشت أفكارا فلسفية عسوية وعميقة في صوغها السردي.

من هنا لا يمكن إبعاد الفكر من التخيل الروائي الخلاق، لأن شأن الرواية شحذ الحقيقة/ ظلالها، من بداياتها وصورتها الملتبسة، فتتوهج شعرية الرواية من خلال الغوص في الذات والمجتمع والتاريخ، والثنائيات الوجودية. لذلك فالأفكار الوجودية

¹ _ جان لسيكور، ضمن لوران فليدر، الرواية الفرنسية المعاصرة، ص 37.

العظيمة التي حلها هايدغر في كتابه " الوجود والزمان " والتي أهملها الفلاسفة الأوروبيون قد عرضت وشرحت خلال أربعة قرون من الرواية¹. فقد اكتشفت الرواية بطريقتها الخاصة ومنطقها الخاص الأبعاد المختلفة للحياة، واحدا إثر الآخر.

فمع سيرفانتيس أسقطت الرواية طبيعة المغامرة البشرية، ومع بروس ت غاصت الرواية في قصي ما يعتمل داخل النفس البشرية، ومع فلوبيير كشفت الحياة السرية للذات، ومع بلزاك عبرت عن تجذر الإنسان في لتاريخ، ومع ماركيز ترداد أرض الحياة اليومية، ومع تولستوي تركز على اقتحام غير المعقول، ثم سبر أغوار الزمن مع جويس، والحاضر/ الواقع المراوغ مع نجيب محفوظ، وتتفحص مع توماس مان دور الأساطير القديمة في تحكم أهوائنا...

ودون توقف منذ بداية العصر الحديث، والرواية هي المبرر الوحيد لحركية الفكر في حياة الإنسان. كم أن المبرر الوحيد لوجودها هو أن تكشف ما يمكنها أن تكشفه، فالرواية التي لا تكشف حوالب الحياة هي رواية ناشزة (فالمعرفة هي الفضيلة الوحيدة للرواية)² وهذا لا يلغي شعرية الرواية، فهي خطاب متعدد منفتح، تلح على عنصر الفن، وهذه الكتابة هي ما تمنح الرواية الاتساع على آفاق الفكر والفن، لذلك قال بوجدرة (الرواية الحداثية تتسم بالتنشعب)³ أي أن تجريبيتها تكمن بنائها الجمالي والفكري.

تأسيسا على هذا، تتلون الرواية الواسينية بتوشحات كتابية، تحمل في بناها العميقة بذور الفلسفة العالمية. غير أن رصد هذه الأنساق أمر صعب جدا، لأن هذه الفلسفات تضحل في الرؤية المعمارية للرواية، غير أنه يمكننا تلمس الإرهاصات الكبرى التي تأثنت بها الرواية. وواسيني الأعرج لا يفلسف الرواية، مثل سارتر، لكنه يأخذ من مسألة الكتابة كفعل/ قول شعري تجاه الوجود، من خلال الارتداد إلى مرجعيات فكرية واسعة، صوفية، عقلانية، مادية، ماركسية، أسطورية..

والرواية الواسينية في اشتغالها لا تحيل إلى صلب التناقضات بشكل جلي، ولكنه في أحيان كثيرة من منظور (التوازي النصي)⁴ وهو تماثل الأفكار. إذ إن فكرة الصراع بين الحرية والقمع عبرت عنها الآداب الإنسانية جميعها، مثل الرؤى حول الحب والمرأة والخير والشر، وهي التيمات الأساسية للفلسفة، غير أن الروائيين

¹ ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 87.

² المرجع السابق، ص 80.

³ Rachid boudjadra, Une tragédie grecque des embarqués de l'histoire, l'iverEscq,p 24.

⁴ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص 143.

العظام يثورّون هذه القضايا، ويحولونها تيمات جوهرية للرواية. من هنا قال نجيب محفوظ (الأدب يفيد الفلسفة لأنه يحولها إلى تجربة في النفس البشرية بعد أن كانت معادلة عقلية يختص بها الفلاسفة)¹ ومن هذا التوارد النصي نلاحظ بعض التيمات المهيمنة في الرواية الواسينية.

وأول هذه المظاهر: وضع الرواية في مساءلة الحرية. أي أن الكتابة هي الحرية ذاتها، ومطاردتها تتخلق في الشخوص – الحائرة غالبا- الذين استولدتهم النصوص الروائية، بسمات القلق الوجودي الذي يكتف هذه الشخصيات، في سياق مجتمع، وفي سياق التاريخ. كما ألفينا في " نوار اللوز " حيث مناهضة القمع، وكذلك في " رمل الماية" البحث عن الخلاص، رواية تراهن على مراوردة أشكال التحرر عن طريق تبيان المعالم المضئية في النص. وهي في ذلك تشرح علاقة الذات بالوجود، من خلال الغوص في كليهما.

الرواية الواسينية وفق هذا الطرح، تحاول أن تعرف، أن تتأمل- وهي كثيرة التأمل في مظاهر الحياة والإنسان - وأن تستكشف. وتصبح الكتابة (عملية بحث عن المعرفة وهي مطلقة، وهي السعي نحو حقيقة ما، ليس الحقيقة وهي بذرة من المطلق، ولكن الحقيقية هي المطلق)². وتذهب الكتابة الروائية إلى أعماق من ذلك، فهي تطرح تساؤلات ولا تجيب، وهنا يمكن إسهام الرواية في تعرية الوجود.

كما تتجلى الفلسفة في الرواية، من حيث أن الأخيرة دائمة البحث في مسائل هي محور التفكير الفلسفي، وهو قضية الثنائيات الوجودية، صراع الخير والشر، خطاب السلطة وغناء الهامش، وهي سمات مركزية في الرواية الواسينية، كما ألفينا في الكتابة التي تعارض التاريخ الرسمي " كتاب الأمير " و " البيت الأندلسي ". وتتمفصل هذه القضايا في تحركات الشخصية الروائية، وتركيباتها. من هنا نتلمس دائما في الرواية الواسينية تيمة الصراع، وتيمة الثنائيات.

فتندس في خطاب الروائي اللايقينية والوجودية، التي تحفل بها أخصب مراتع الفكر، والرواية تنزلها إلى صيغتها القصوى، من حيث الإشارات إلى المعنى واللامعنى في جدلية الحياة والموت، الإنسان والله. ومن هاتين التيمتين الأساسيتين، تستل الرواية تيمات أخرى تتفرع عن الأصل، كالثورة والسلطة والتحرر والدماء والعشق المستحيل والتراجيديا.. فادئما ثمة انخطافات الموت ومطاردة مستميتة للحياة في الرواية الواسينية، منذ روايته الأولى " وقع الأحذية الخشنة " 1981.

¹ نجيب محفوظ، اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية، أخبار الأدب، ص 31.

² إدوار الخراط، مجادلة المستحيل، ص 142.

مرور ابرواية المحنة التي تجلت فيها ثنائية الموت والحياة، الموت الذي يطال دائما الشخص

وهو ما نجده مثلا في شخصية مريم في رواية " سيدة المقام " مريم التي سكنت رصاصة حراس النوايا رأسها، وأجهضت حلما (كالفراشة كان..)¹ وهو الموت كذلك الذي يطال " شرفات بحر الشمال " وهو الموت الذي يخطف عيد عشاب في " طوق الياسمين " وهو المكان الجميل/ الذاكرة الذي يعصف بـ " البيت الأندلسي " فالموت يكاد يكون تيمة أساسية في الرواية الواسينية، من خلال حضوره في تلوينات مختلفة تتمظهر علامات سيميائية، كالنسيان، والتراجيديا، والقمع، والسلطة، وهيمنة الخطاب الذكوري.. وما الكتابة سوى ترميم لتهذلات الموت. إنها استبصارات فلسفية تشعرنها الرواية – إذا صح هذا التعبير.

ثمة عبارة في رواية "نوار اللوز " تتناص تناسبا جليا مع إحدى التيارات الفلسفية، يكتب الروائي (مسكونا بالدهشة كان وبرائحة الحناء البدوية)² يضع هذا المقطع/ البداية الروائية أو الجملة البدئية، النص الروائي في صلب فلسفة المذهب التكويني، الدهشة هي أول المعرفة. الذي اشتغل عليه بفرادة الروائي اليوناني الكبير نيكوس كازانتزافي، في روايته الريادية " زوربا " حيث معاينة مظاهر الوجود بالقطرية والدهشة الإنسانية البدئية، والروائي اليوناني تأثر بالمذهب الحيوي : نيتشه وبرغسون.

من هذه الأرضية الفلسفية الخصبة، تحاول الرواية تقصي مظاهر الحياة عبر شخوصها الحائرة والقلقة والتراجيدية، عبر شخصية صالح بن عامر الزوفري، حيث الانصياع للذات الحسية/ مذهب اللذة أدوني، وحيث الاندهاش الذي يتعاور في رؤية صالح للحياة التي لم تنصفه. فالراية تلفت إلى الهامش وإلى الدهشة في آن، من هنا نجد صالحا يعبر عن الأشياء بعفوية وحرارة، وإفراط في الانشقاق الذاتي، كأنه ظاهرة بدئية تجاه الكون، من خلال البحث عن الحياة الكريمة.

من هذه الدهشة والحرية تتفرع عن الرواية التيمات الفرعية، القمع والحب والهيام في حب الحياة، في صراع، وجدلية يتوازى فيها الإيقاع الروائي من خلفية المنظور الفلسفي، جدلية الحياة والموت، جدلية الدهشة والتركيب، ثنائية الحرية والقمع، ثنائية الفقر والغنى، ثنائية الحضور والغياب، جدلية الإنسان والتاريخ.. وهنا يعود إلى في شكل دائري إلى فكرة التعالق بالأصل بالهوية

¹ _ واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 32.

² _ واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص 11.

بالمراجعيات التراثية الأصيلة والوافدة... ومن ثمة – وتعاضداً مع بنية الزمان الدائرية والحيز/ الذاكرة الدائرية – تظل الرواية تكتب نصها، ذاتها، من خلال فلسفات وذوات الآخرين.

من هنا تحمل الرواية الواسينية تعبيراً عن كرامة الإنسان وفعله الحضاري، فهذه الرواية تشتغل على فكرة الإنسان الشخصية البطلة، والإنسان هو دينامية الوجود، أي أن الإنسان هو الفاعل والمنمي للحياة/ الوجود، من هنا تتخلق معظم الروايات التي كتبها واسيني الأعرج في دائرة الإنسان، وهو لب الفلسفة الوجودية، هايدغر، نيتشه، سارتر.

كما تحمل الرواية الواسينية ثقافة التناص الأبدية، من خلال الصراع الدائم الاحتدام في الوجود، غير أن الروائي يصور هذا الصراع مع تطور الرواية وهواجسها، إذ تتخفف الرواية من إظهار هذه التيمة في التلمس إلى أعماق، أي في تعريفات إنسيابية أكثر تجذراً في الحياة المعاصرة، وأكثر هلامية كذلك. وهنا تصل الرواية إلى شعرية الوجود، إذ في تناقض المجتمع ظهرت ثنائية تناقضية أخرى، نظراً للوضع الإنساني الجديد، كالعولمة والآلة المتخفية التي خلقها الإنسان وهو ما يسمى (علاقة الإنسان بجدلية الإله والوجود)¹ في آن واحد.

وهو ما يحيل إلى جدلية أخرى، أكثر عمقا، هي التراجيديا الإنسانية والتراجيديا الوجودية. ولقد تموجت هذه الرؤية في الرواية الواسينية بكل أشكالها السيميائية، كعلامات دلالية وتلوينات أضفت إلى المحكي الروائي بعداً شعرياً طافحاً. فقد تكون التراجيديا في الحياة بين الإنسان والله كما في " طوق الياسمين " في إحالة صارخة من خلال خطاب الإهداء، يكتب الروائي (حين تواطأ ضدنا الله والقتلة المأزومون)² ويحمل المناص رؤية تناقضية إيديولوجية لها خلفيات، تحيل إلى موت / حياة الإنسان في السياق/ الواقع، التاريخ، الذات.

كما تتلون هذه التراجيديا في رواية " رمل الماية " من خلال مأساة الإنسان المثقف، الحلاج وأبو ذر الغفاري، حيث تتراكم الرؤية التراجيدية مع الفلسفة الأخلاقية، عبر البحث عن كرامة الإنسان في سياق قاتل ومأزوم. وصراع الإنسان لهذه الآفات يتمثل في المجابهة، أي محاولة خلق تيار نقيض، ينمي الحياة بإزالة العوائق الضغائن.

¹ _ محمد رضوان، أولاد حارتنا لنجيب محفوظ السؤال والإجابة المستحيلة، مجلة علامات، السعودية، ع 16/ 2010، ص 115.

² _ واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص 07.

من هنا تتلون التراجيدية في صراع الخير والشر، التي تترسب في الرواية الواسينية ضمن أنساقها السردية، عبر علامات وظيفية مؤشرة، كالاستعمار ومقاومة الكولونيالية وضدها. تتراءى هذه الصيغة في رواية " كتاب الأمير " عبر شخصيتي الأمير عبد القادر، والمونسينيور ديبوش، في مناهضتهما للظلم والقهر والقمع والجهل، فتتوهج شعرية الرواية من خلال إضاءة هذه الثنائية.

تأسيسا على هذا، يتأثت الخطاب الروائي الواسيني بزاد معرفي يقبض على شعرية السرد، من خلال رؤية الرواية ورؤى وأحوال الشخص، إنها تتدثر بفيض المرجعيات الفلسفية العالمية. خاصة في رواية " كتاب الأمير " حيث الاكتظاظ المعرفي، من خلال التناسات/ الإحالات إلى أهم الكتب والأفكار والشخصيات الفكرية التي ساهمت في ترقية وعمارة حضارة الإنسان، أي ثمة تناسات جليلة.

ويضفر السرد شعرية الإيقاع/ اللغة الأسلوب البناء الكوسمولوجي، باللمع الفكرية العميقة التي تتموج في الصيغة كبنية تحتية، مما يخلي الرؤية السردية ذات سمك دلالي، فالرواية لا تغير من رؤية الفلسفة في الحياة، ولكنها تضع كل أسئلتها في محك السؤال، من خلال نقل أشكال الفلسفة من هنية مجردة، إلى أسلبة شعرية. من هنا قال محمد برادة (الرواية عندي هي وسيلة للمعرفة والمتعة)¹ وارتداد الردهات العميقة للذات والحياة.

¹ _ محمد برادة، ضمن حوار في مجلة العربي، ع 619 / 2013، ص 56.

المبحث الثاني : الرواية الفسيفسائية :

في الرواية الثقافية، تحضر الفلسفة ويحضر الفكر. وفي الرواية الفسيفسائية – التي هي نفسها الثقافية – يتجلى الفن، كالموسيقى والعمارة والفن التشكيلي، باعتبار الرواية خطاب ينهض على الحوارية المتعددة، وباعتبار أن النص الروائي يبحث/ يتساءل في الوجود، أو في شعرية الوجود. من هنا تتقاطع الرواية بالفن، ليس في جوانبته وبرائته الإحتفالية فحسب، وإنما في التجاور تلاحماً للكشف عن تراجيديا الوجود جمالياً.

والرواية خطاب أدبي وخطاب فكري وخطاب فني، تنصهر في لحمتها الشاسعة كل المعارف، كأنها بؤرة القول الإنساني، من هنا فهي غير قابلة للتجنيس والانتهاة¹، فكل الأجناس الأدبية والفنية تتراقد لتشكيل خطاب يحاول مقاربة الظاهرة الإنسانية في الظاهرة الوجودية. ووعياً بهذه الخاصية الانفتاحية لم يبرح الروائيون من مزج الفن بالرواية، حتى ظهرت العديد من التوصيفات ومن الأنواع التي طالت الرواية (فثمة الرواية السهلة والرواية الكتابية والرواية الفنية والرواية المتشعبة والرواية الثقافية ورواية ما بعد الحداثة ورواية ما بعد التاريخية والميتارواية)² وغيرها من الأشكال الكثيرة.

فكل روائي يمكنه أن يهندس خطابه وفق تصوراتهِ الجمالية والثقافية. من هنا تحاول الرواية إغناء معمارها بعلامات غير لغوية، يمكنها أن تسهم في ترميم العجز اللغوي، حيث تصبح حاجة الرواية إلى الفن أكثر من جمالية، خاصة في رواية ما بعد الحداثة المسائرة لعصر العولمة المتوحشة، والوسائط التواصلية، وهيمنة ثقافة الصورة، هذه القنوات التعبيرية التي أصبحت من أهم الروافد التي تشكل وعي الإنسان. من هنا تدرك الرواية أهمية مساجلة هذا الزخم التواصلية عبر عديد من الأشكال، محاولة إقامة مماثلات لهذه الفنون والوسائط، بغية ملامسة حاجة القارئ الجديد، قارئ الحداثة والعصر المتشعب، المتماهي، الكاسر للحوجز، المميع.

من هذا المنطلق، تجتاح الفنون أعمال واسيني الأعرج الروائية، من حيث هي تجريب حدائي، يعي أهمي الفن، وقدرته النافذة في تلحيم دورة الإتصال بين الخطاب الروائي والآخر. لا يقدم واسيني الأعرج نصوصاً جاهزة مجردة، تغلب عليها الصيغة الفكرية الأدبية، اللغوية العارية، وإنما يشكل خطابات تحتفل بالرزاد

¹ _مخايل باختين، الخطاب الروائي، ص 47.

² _ رولان بارت، ضمن كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية، ص 260.

الفني. إذ تتطعم الرواية في معماريتها، أي في رؤيتها – إذا اعتبرنا أن المعمار الروائي جزء من الرؤية أو قد يحمل الرؤية كلها – بثراؤ فني يضفي ترقيشاتها الجمالية، ويقوي دلالتها.

فالتطريس الفني/ الجمالي، يأتي كبدايل للأصوات اللغوية، وعلاماتها المعقدة، كيما تستقيم رؤية الخطاب ككل متلاحم. وهذا التأنيث الفني، يضع تجربة واسيني الأعرج في فريدة من جهة، ويموضع روايته في سياق حركية الحداثة من جهة ثانية. فالن يرهف الكتابة بحساسية إنسانية، لأنه ملك مشاع، وخطاب مفتوح بين المجتمعات والأفراد، لا تحده الأمكنة ولا الأزمنة.

ويمكن القول، إن تجربة واسيني في هذا التشكيل الروائي، فريدة وذات فريدة في خارطة الرواية العربية والجزائرية، قد لا تضارعها سوى أعمال جمال الغيطاني، وأعمال رشيد بوجدر، على سعة الاختلاف بين التجارب في التطريس وفي الوعي. مما يخلي الرواية الواسينية في محك الممارسة والدراسة. وواسيني الأعرج إذ يطرس أعماله بهذا التوشيح، فإنه يغرف من الموروث العالمي من موسيقى وعمارة وفن تشكيلي، من حيث الهيكل والمعمار، وآليات الكتابة الجانبية، محافظاً على بؤرة النص بطابعها التأسيلي المحلي، والعالمي.

وهو إذ يسعى إلى هذه الكيفيات، من أجل الخصوصية، ومن أجل (إثراء الرواية بالتنوع المنتج للمعنى)¹ ومن أجل تناغمه الكلي، من خلال حرفة اصطنعتها الرواية الواسينية منذ بداياتها، سنشير إليها لاحقاً، والتي تثير مسألة تتعلق بالقارئ والتحاور معه. أن الرواية الواسينية وفق هذه التوليفة السيفسائية بالفنون، تفكر في نفسها، من خلال محاور قارئ نموذجي، ينسجم مع طروحات الصياغة الجديدة، ويقدر على تأويلها.

من هنا تتنوع إشكاليات الرواية الواسينية الحداثية، إذ خطت خطوات واسعة، سبقت وعي القارئ، أي أنها لم تتركن إلى المعيارية وتكريس المنوال التقليدي الجاهز. فهذه الرواية خلطة الذائقة الأدبية الرائجة. من غير تنازل عن الرؤية الشعرية والفكرية. من هنا تدفع الرواية الواسينية القارئ إلى بذل جهد وتفكير وتأويل في ملاحقة رؤية الرواية. من هذه الخلفية الفنية، تنهض الرواية الواسينية.

¹ _ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ضمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 43.

2_1_ الرواية والفنون :

يكتب جان بول سارتر (ما من فن إلا من أجل الآخر وبواسطته)¹ والرواية الواسينية اشتغال فني بامتياز، تتقصى جماليات تجعل من الخطاب كلا متناغما، لا يستقدم (الفسيفساء النصية)² كمعطى لغوي أسلوبى فكري فحسب، وإنما يزخرف الرواية بالتوشيح الفني من خلال علامات تخرج من النصية البحتة، إلى علامات جمالية بصرية. حيث نلحظ البصري عبر استثمار السيميائيات البصرية التي تتطرس بها الرواية ما بعد الحداثية، والسرود بالصورة.

كما تسترشد الرواية الرنين الموسيقي، عبر التلون بذائقة الحس السمعي، من خلال تلويب المناخ الروائي بإيقاع الأوبرا العالمية، مما يجعل المعمار يتشكل وفق هيكلية تضفي على الرواية شعرية خاصة، ومميزات سردية متموجة. تذكرنا الرواية الواسينية بأعمال كونديرا وإيكو وباموق وجمال الغيطاني..

٥ جماليات الإيقاع الموسيقي :

تشتغل الرواية الواسينية على الموسيقى كتشكيل ورؤية في آن. والموسيقى هي أجلي صورة فنية تتناص معها الرواية، من حيث المجازاة والمحكاة والاستنطاق والاستلهام. والموسيقى استبصار داخلي للروح، تجليه أصوات تخرج/ تعكس هي الخلجات العميقة، فرحا أو نغما حزينا. هي انعكاس لرؤية الذات في إنصات العميق لما يعمور فيها، وتأخذ تعبيراً صوتياً يحاول القبض على الزفرات الإنسانية. من هنا فهي تشبه الأدب الذي يستعير اللغة، وكالرسم الذي يرقش المعنى أشكالا بصرية.

والموسيقى أوسع الخطابات الإنسانية، من حيث العبور فوق كل الحواجز. وهي أقدم صوت تواصل به الإنسان، من هنا أدرك قيمتها في دائرة التواصل. وتدرجت من التواصل لتلبية الحاجة، إلى حاجة تلبي رغبات الإنسان الجمالية والتعبيرية. حتى أن المنظومة الفلسفية العربية والمنظومة الصوفية أدركت قيمة الموسيقى واعتنت بها اعتناء ملفتا. يتبين ذلك من أعمال ورسائل الفارابي في كتابه " جوامع علم الموسيقى " وأعمال الكندي وابن سينا. كما يتضح من الأهمية الأقصوى التي أولتها المنظومة الصوفية للموسيقى، حضرة جلال الدين الرومي المولوية وعمر الخيام والسهروردي.. وغيرهم.

¹ _ Jean paul sarter, parmi Jeannette colobel, Sarter Texte et débts, Tome 2, P 573.

² _ لبوخ بوجملين، الحوارية في روايات أحلام مستغانمي، مجلة التبيين، الجزائر، ع 36 / 2011، ص 47.

وهو ما يظهر كذلك من اهتمام الأدباء بها، الشاعر الإسباني الشهير غارسيا لوركا وبرناردشو ومان وأحمد رضا حوحو وجمال الغيطاني وخليل جبران الذي عنون أحد كتبه بـ " الموسيقى ". كما تمظهرت الموسيقى في أنساق الرواية العالمية، حيث يشرح جيمس جويس أنغاما موسيقية ويعلق عليها في روايته الريادية " يوليس ". والرواية كما الموسيقى من حيث موسقة اللغة في إطارها الخارجي، أي أنها لا تستعير صوتها، وإنما طريقتها في الأداء/ التعبير.

من هنا تتوشح الرواية الواسينية بتنوعات موسيقية مختلفة، وتستسلف ناصيتها الفنية كي تطعم بها نضارة اللغة تارة، كما تترسم إيقاع الأوبرا العالمية في معمارية الرواية تارة، وشجى الموسيقى الأندلسية تارة أخرى، من حيث ترقيش المناص والميتناص. كما يفكك ويقرأ واسيني الأعرج أدوات الموسيقى، من حيث شرحها وتقديم معلومات ضافية عليها. فالموسيقى دائمة الحضور في رواياته، كقاعدة وسند، تنكأ عليها الرواية، لذلك قال واسيني الأعرج (أحببت الموسيقى والفن وظلا يشكلان خلفية أساسية لكتاباتي)¹.

وهذه الخلفية تضفي على الرواية ميزة المتعة واللذة القرائية / بارث، وتخرج النص من تجريدية فكرية، إلى صيغة مادية محسوسة – وهي الميزة التي تحدث عنها الناقد العربي الحاتمي في " حلية المحاضرة " – أي صورة جسد الرواية، وصورتها الحسية الجمالية. فالخطاب الروائي جسد ورح². من هنا تعيد الموسيقى/ الرواية الجداية القديمة، وتخرجها من مستوى التنظير إلى مستوى التخييل والحقيقة، وهنا تكمن حساسية الموسيقى في الرواية، من حيث مضاعفة الرؤية الدلالية والجمالية/ الأفكار والصيغ والحقائق، والطروس والمنمنمات الموسيقية بأدواتها وتسمياتها.

وإذ نبحت عن هذا النسق المتناعم المتلائم في الرواية الواسينية، فإننا نلفيه أكثر انفتاحا ونسجا للعلاقة الثنائية، التي تزيج كثافة التجريد اللغوي، وتمزجها بحركية الإيقاع الموسيقي. أي أن الظاهرة الأولى تتبدى في التساوق بين حركة الموسيقى وتموجات الرواية. - وهو ما لاحظته الراحل إدوارد سعيد في روايات توماس مان من حيث تناغم نسقية الرواية وسمفونيات بيتهوفن المتشظية. وزئبقية روايات ماركيز وتهويماتها الإيقاعية انسجاما في " مئة عام من العزلة " مع موسيقى الفلامينكو الشعبية، و" خريف البطريارك " التي تتراقص مع موسيقى بيلا باتروك..

¹ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 16.

² _ رولان بارث، لذة النص، ص 56.

في " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية " لواسيني الأعرج، يتطرس المحكي الروائي بإيقاع الموسيقى الأندلسية، بدءا من المناص، المتمثل في العنوان الفرعي " رمل الماية " وهو النشيد الأندلسي المقموع. ورمل الماية مقطوعة أو نوبة موسيقية أندلسية، وظيفتها ختامية، أي تأتي كلازمة تغلق التصاعد والتنامي الموسيقي الصاغب، فهي نوبة/ نغمة سلسبيلية خافتة دافئة، تكسر الهرمية الإيقاعية، وتبهبط الموسيقى شجية، فهي ذات جرس جزين، ورنين يوحى بالأسى والتمزق.

فلماذا أدمج الروائي هذه اللفتة/ النغمة التراجيدية في المناص، العنوان؟ وما علاقتها بمحتوى الرواية ومعمارها؟ إنه أولا، الوعي البارز بالصياغة الروائية، التي تترك أهمية الإنصات إلى مرجعيات فنية غير لغوية تتمثل أساسا في الموسيقى¹، وقدرتها على تحويل المجردات إلى محسوسات. وهذا الإيقاع في تطريس العنوان/ الرواية لم يرد ترقيشا جماليا فحسب، وإنما رؤية الرواية ومعمارها.

فهذا الإيقاع الموسيقي الأندلسي الغائر في الشجى والتمزق، هو نفسه مضمون الرواية " رمل الماية" وإيقاعها. فمن حيث أن هذه النوبة شجية تخرق نمط الاطراد الصاخب، وتعارضه بانسراب صوت أثري شفيف يتبطن المعنى التراجيدي، هو بؤرة الرواية. مسرودة معاصرة تعارض حكاية تراثية، تماثلا وتحريفا/ أنماط التعلق النصي. من خلال صوت يحاول القبض على الهامش، المتهدل أمام أبواب التاريخ الموصدة. ففاجعة الليلة السابعة تأسرد الحكاية من حيث الرؤية التراجيدية للإنسان في السياق/ التاريخ، من خلال تحويل الصيغة الضائعة والسحرية " ليالي ألف ليلة " ، إلى نغم رقيق الرنة، لكنه ينفذ إلى محاكاة/ محاورة الأحوال المقصية إلى الأطراف المغيبة.

لذلك فإن استيراد صوت الموسيقى (هو تحويل الحلم إلى قوة حقيقية فعالة في اللغة التي تفقد إرادتها أحيانا في التعبير على الدلالة أمام الفن)² فالروائي يدعم خطابه بخرائط مغايرة تتمثل في الأشكال الموسيقية. كما يسهم هذا النشيد الأندلسي المقموع في تعضيد مسار الرواية وتحطيم منطقها المستقيم. من رشق الروائي روايته بعنوان موسيقي واسع الإحالة، من هنا نلاحظ ذلك الإيقاع المتشظي المتشعب الذي صيغت فيه الرواية، وهو إيقاع متموج منفلت لا يستقر على الخطية، من حيث تداخل الأزمنة بالأمكنة بالأحداث.

¹ _ اشتغل واسيني الأعرج على هذه الرواية مدو ست سنوات، بدءا من 1987، ولم تنشر حتى 1993، كما أشار الروائي في الرواية نفسها ص 62.

² _ كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ص 165.

فالرواية وفق هذا الإيقاع تقدم مناخا سرديا فوضويا دائريا، مما يسمح لها بالتوغل في أقاصي الماضي، واستشراف المستقبل. وضمن هذا الشكل تطرح الموسيقى فلسفتها، لإسقاط المعنى في الحسي، أي ترجمة حسية لذلك الخراب العامر على مستوى الرؤية والسياق/ الواقع والتاريخ. إذ تتخلل هذه الموسيقى الأندلسية أصواتا متنافرة، لكنها في النهاية تشكل انسجاما واحدا ومعنى واحدا، تنوع على بؤر كثيرة.

كما أن مقاطع / جمل الرواية تطول وتقصّر بحسب النوبة الموسيقية، إذ تبدأ باستهلال مشذب يلفت الانتباه، ويضع مخيال الرواية في احتوائية واحدة. ثم تتواتر مقاطع/ جمل/ نوبات أخرى، تطرد بكثافة، مستدعية الآلات الأخرى/ الأحداث القوية المغيرة لمسار الأحداث، حتى تصل إلى الذروة التي تكسرهما نوبة رمل الماية الخافتة، التي تعيد اللحن إلى بدايته/ تقابلها الاستدارة الزمنية في الرواية.

في " رمل الماية " يقسم الروائي فصوله إلى ثمانية فصول¹، وهي نفسها عدد نوبات الموسيقى، التي تبدأ بمقطع وتعود إليه : دو/ ري/ مي/ فا/ سي/ لا/ سو/ دو، وفي هذا تناس جلي مع الموسيقى. كما أن توزيع الأحداث/ المقاطع يخضع لشكل هذه النوبات، فثمة فصول طويلة وكثيفة، والرواية تنطلق بفصل قصير/ مثل النوبة الموسيقة، كأنه فصل تهديدي لما سيحيء بعده، تطرد طولا وقوة من حيث وفرة الأحداث، مثل الموسيقى الأندلسية التي تشتد صخبها تصاعديا.

فالفصول الوسطى في الرواية هي الكثيفة، الفصل الخامس يمتد من ص 123 إلى ص 145، والرابع من ص 87 إلى ص 123. أما الفصول الأولى والأخيرة في ضئيلة موازاة مع الوسطى، فالفصل الثالث من ص 69 إلى ص 87، والسابع ما قبل الأخير من ص 145 إلى ص 175، تماثلا مع إيقاعات الموسيقى الأندلسية، من حيث أن الروائي/ الرواي يعود من حيث انطلق، فيما يخص الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات، فالموسيقى تنطلق من دو وتعود إليه.

من هنا فالمناص " رمل الماية " هو الصوت المحدد وبؤرة الرواية، وهو بداية الرواية ونهايتها، حيث تعود مناخات السرد إلى نقطة الانطلاق الأولى : حوار شهريار مع دنيا زاد. فالرواية وفق هذا المنظور، تحاكي/ تحاور الموسيقى الأندلسية الشجية، غير أن الرواية لا تفصح شكلها، إذ تقدم طرائق تعبيرها في متاهة خلاسية، متعددة الطرق والنوافذ. إن " رمل الماية " كتابة (متتالية تحاكي فنون التأليف

¹ _ واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ص 253.

الموسيقى¹)، لأنها خاصة تمضي في اتجاه عصي، اتجاه واحد، وإن كثرت روافده. فهو بيئة مضمرة ومضفورة، حيث الصياغة والرؤية شيء واحد.

وإذا كانت " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل المائة " تحاكي/ تحاور الموسيقى الأندليسة، فإن واسيني الأعرج في " سيدة المقام " يقدم تجربة/ كتابة تنهض على أرضية مغايرة، من حيث الاشتغال على الموسيقى، ونقصد الأوبرا العالمية. فعندما ندلف في قراءة متأنية من بداية الرواية إلى نهايتها، نجد الرواية تمور في أجواء ومناخات الأوبرا العالمية، من حيث الدوران الإيقاعي ومناخات الشعرية الطافحة على النص، وموسقة اللغة بأصوات ذات إيقاعات جرسية متماثلة ومتلائمة.

إضافة إلى الإحالات العديدة إلى الموسيقى، من خلال أسماء أعلامها، إذ الرواية تشكل فسيفساء موسيقية متاهية رجراجة. حيث تسربل الأنساق السردية بمستندات نصية/ موسيقية، تعمل كخلفية قاعدية في ضخ الحس التراجيدي الصاخب في الأوبرا العالمية. وهي مناخات اشتغل الروائي عليها في وعي، لكنها تندس في أنساق السرد في أشكال اللاوعي، أي يخضع المحكي الروائي صوت الموسيقى إلى مخياله ومساراته المعقدة.

إننا نتلمس هذا التطريس جيدا في ذلك الصوت الروائي المتدفق شعري، المنثال مثل الأوبرا، المتوغلة في المغاور المظلمة للذات، في محاولة لإضاءتها وتحريكها وإخراج نفثاتها. لذلك تتخلق " سيدة المقام " في رهانات السرد ما بعد الحداثي، حيث الرواية المراوغة والمتشعبة في سرد حد التتويه. والفن يفعل المحكي من حيث الدلالة والدفق الشعري، إذ الرواية (تكسر خطية السرد مثل الأوبرا، مقدمة على صورة متاهة، على القارئ أن يحدد مساراتها بطرائق مختلفة تعطي للنص إمكانية قراءة متعددة لا حصر لها)² أي إسعاف النص بالمناخ/ الصوت الموسيقي.

وفي " سيدة المقام " يقسم الروائي نصه إلى إحدى عشر مقطع، يعنون كل فصل بعنوان رأسي، على حسب عدد مقطوعات أوبرا تشوبان، وتشومافيسكي في الليالي السعيدة. من هنا يتلوهب القص في الرواية في دائرية، من حيث بنيتها الزمنية والكوسمولوجية. فتتخفف الأحداث في فصول، مثل خفوت موسيقى الأوبرا، وتقوى في فصول أخرى مثل تصاعدية الأوبرا، أي تسلك منحى الأوبرا في التصاعد والانحدار، وهي قوة التشكيل المتناظر/ المتنافر، للرواية.

¹ إدوار الخراط، مجالدة المستحيل، ص 155.

² سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 41.

ففي هذه المعمارية المتدفقة، نلفي صعوبة شديدة للفصل والتحديد، إنها صورة/ صوت عصية، يعسر الإمساك بإطارها الكلي. غير أن القارئ يمكنه استشفاف هاته الأبعاد الجمالية من خلال الإيحاء إلى المعنى و (خلق مسافة الرؤية إلى ذلك المعنى)¹ ومن خلال هذه الرشحات، تخلق الرواية فضاء جديدا ومغايرا للكتابة، هو الكتابة عبر النوعية، كما اقترح ادوار الخراط، حيث ذوبان وانصهار الفنون في الرواية أي (اكتشاف الكتابة بمنجزات الفنون غير القولية بما في ذلك الموسيقى)².

والرواية عبر هذه الكتابة تزداد ثراء ونوعية معرفية، تمس آليات السرد الحداثي، وتحاith صوت الأوبرا، من حيث السرعة والتبطنة والمسار المتشعب والحس التراجيدي العميق، الذي يחדش العواطف قبل الوعي العقلي والمنطقي. إنها الانسراب المتموج في الروح، لذلك قال واسيني الأعرج (الأوبرا في أعماقي)³. وفي سياق التناص الموسيقي وخارج المساوقة النصية الرؤيوية والشعرية، تتناص الرواية الواسينية مع أشكال الفنون من خلال ذكر أعلام الموسيقى، وتزويد الكتابة بمعلومات حول المقاطع الموسيقية.

وهذا ما نلفيه في " سيدة المقام " تناوش الرواية ذائقة القارئ العربي بتنويعات الأوبرا، حيث يخالجنا النص بموسيقى تشايكوفيسكي، وموسيقى كورسالف، ومقطوعات موزات وفانغر، فترقص الموسيقى رهافة السرد، في رقصات مريم راقصة البالية الجريحة، هذه الوردة التي تؤدي مقطوعة رقصة أوبرا شهرزاد، حيث تحرك هذه الموسيقى شهوة البطلة في الانعتاق نحو التحرر، وشهوة الرواية نحو الحرية، وهو مدار السرد في الرواية، وبؤرتها.

فالموسيقى صوت تتجلى فيه الحرية، وكذلك تحاول الرواية أن تتخلق، من خلال الاستيهامات، والصوت، والحلم، والمسرات، وزرقة البحر.. وكلها فضاءات القلب القليل/ قلب مريم، والذاكرة الموشومة ذاكرة مريم، هي صوت أبرا شهرزاد، وهي صوت الرواية المتدفق شعرية، فالرواية تجاري أو تحاول مجارة صوت أوبرا شهرزاد. فغيش الصوت يمكنه اختراق غشاء الذاكرة، ومواجهة أزيز الواقع المرير.

من هنا تموسق الرواية صوغها ومخيالها ومناخها، إلى صورة موسيقية بكل علاماتها المترامية، في أداء مريم لأوبرا شهرزاد و(كورسالف.. الأهم، كان محبا

¹ _ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص 34.

² _ إدوار الخراط، مجالدة المستحيل، ص 136.

³ _ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا نحدث واسيني الأعرج، ص 16.

للشعر والنور.. سحري مجنون بفانغير وموزات)¹ حيث تتمايل مريم مثل ورقة البلطان وتدور مثل النحلة، وتزداد هبلا مثل الربيع (يزداد تألق الربيع في عيني شهرزاد.. دوري يا مريم دوري.. الآلات تتداحج.. والأصوات جففا وحدة، والوجه الحزين يأتي.. تدور شهرزاد بنشوة الانتصار.. انتصار الحكاية على الخطاب)².

وهكذا تتخلق أنساق الرواية في مناخات الأوبرا، ترجع صوتهما التراجيدي، في أصوات الشخص وحكاياتهم، وفي هيكله معمارية الرواية. حيث يرصع الناص/ النص كتابته بذكر الآلات الموسيقية مثل الناي والبيانو والكنمجة. كما يرقش المناص بصوت/ مقام موسيقي شهير، يتمظهر في العنوان الرئيسي " المقام " أي أن الرواية تنطلق من إيقاع موسيقي.

وهو ما وجدناه في مناصات رواية " البيت الأندلسي " وهو ما يحيل إلى التتابعية في الكتابة الروائية كمشروع متكامل متصافر، في نسق متحول. ففي "البيت الأندلسي" نجد مناصا/ عنوانا داخليا هو " توشية مراد باسيطا " (والتوشية كما يبدو من اسمها مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام لها وظيفة إيقاعية تجميلية)³. كما نجد في مناص الفصل الأول من الرواية، حيث رشق باسم مقطوعة موسيقية أندلسية " نوبة خليج الغرباء " النوبة (مقام أندلسي موسيقي معروف، كنوبات الموريسكيين)⁴. كما يرصع الفصل الثاني من الرواية باسم موسيقي أندلسي " وصلة الخيبة " والوصلة (في الموسيقى الأندلسية هي المقطوعة الرابطة بين إيقاعين مختلفين)⁵.

فالناصر/ النص يخضع للإيقاع الروائي إلى مناخات إيقاعية، يسرتخي فيها السرد، من السرعة والتبطنة، ويغايير في البنية الأسلوبية من حيث الطول والقصر، كما يحافظ على تزويد المعجم الزاد المعرفي الموسيقي، عبر المناصات التي تسهم في شحن التوليفة الشعرية للرواية، بما تحيل إليه سواء بالمعلومات الموسيقية، أو بالمخيال الموسيقي. فالرواية تتهيكّل في الإيقاع الموسيقي دائما، حسا وتلفظا، حيث (المحتشدات النصية) اللغوية تتجاور مع الآلات والمقامات الموسيقية.

إنها كتابة في درجة الامتلاء الفني بالحس الموسيقي، وواسيني الأعرج يرهّن الإرث الموسيقي في تجارب روائية عديدة، كما يظهر مثلا في عنوان رواية

¹ _ واسيني الأعرج، سيدة المقام، 181.

² _ المرجع نفسه، ص 172 - 182.

³ _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 27.

⁴ _ المرجع نفسه، ص 35.

⁵ _ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 103.

"سوناتا لأشباح القدس" والسوناتا نغمة عالمية شهيرة، ويذهب الروائي في تلافيف السرد إلى تقديو معلومات ضافية حول الموسيقى العالمية والأوبرا والآلات الموسيقية...

ماذا تريد أن تقول الروائية الواسينية وفق هذا التشكيل؟ إنها كتابة احتفالية في درجة الارتواء الفني بالإرث الموسيقي العالمي، من حيث إعادة تأهيل المعجم والصوغ الأسلوبي، والمعمار الروائي. مما يقرنا باستمرار من حلم مضمر في دواخلنا، حلم يحتاج إلى الإيقاظ والاستدراج نحو الحياة بكل حمولاتها. من هنا فالرواية إذ تنصهر فيها الفنون انفتاحا (فهي تفتح فجوات في الحيطان الأكثر انسدادا وانغلاقا)¹ بالصوت الصورة، بالمخيال الفني، باليقين اللائقين.

جماليات فن العمارة في التطريس الروائي :

تتميز الرواية الحداثية وما بعد الحداثية بالانفلات وعدم التجنيس، وكسر النوع والمعيار والمألوف والنموذج، مما يمنح الرواية صيغة تتميز بالرحابة والاطراد، والمحايثة للسياق الفكري والجمالي. ولقد اتضح أن الرواية الواسينية في أبعادها التجديدية، تجرب وعي الحداثة في تملها مناخات الموسيقى، من حيث تشكيل معمارية النص، أي كتابة الرواية على هيئة الموسيقى.

وكذلك تغوي العمارة فن الرواية، فتحاول أن تتشكل/ تشاكل في هيئتها. غير مساوقة الرواية لفن العمارة يتبدى مع بزوغ تأصيل التصور المديني للرواية، فالرواية تبلورت في منوالياتها في سياق المدينة/ العمارة، أي أن الرواية فن مديني بامتياز، من حيث المتاهية والتعدد وكثرة الأحداث والسرديب.. غير أن عصر العولمة والانفتاح والتشظي، كسر نمطية الرواية المدينية، الرواية المنضدة خطيا. وتمظهرت الرواية الارتدادية بتراكماتها المتشعبة، إذ لم تعد الرواية تتماشى مع المدينة/ العمارة في تناسقها، بل مع فوضى المدينة/ العمارة، والذات السياق والآخر والوسائط الحديثة.

من هنا ظهرت الرواية الخلاسية، حيث امحاء المعمار الثابت، والشكل النموذجي القائم. وفي سياق هذا التماهي والتشظي أخذت الرواية الحداثية وما بعد الحداثية تبحث عن شكل يعيد اتساقية وهلامية الرواية، ويشد الفن بالفن، من منظور التأصيل والهوية، فالعمارة هوية، قائمة بذاتها. من هذه الرؤية تحاول الرواية مضارعة العمارة من حيث الوشائج العميقة التي تربط الفن بالثقافة، وظهرت

¹ _ واسيني الأعرج، زيزو صوت الذاكرة الحية، جريدة الخبر، 25/ أوت / 2009. ص 21.

كتابات تأخذ سمة (السرد المرآتي)¹ أي التناظر بين الفنين في الكيفية التشكيلية والإيقاعية.

وقد يكون الروائي الكبير الراحل جمال الغيطاني، من رواد الروائيين العرب الذين تفتنوا إلى هذه العلاقة العميقة والشجيرة بين العمارة والرواية، وهو أبرع من وفقت رواياته في مساوقة العمارة الإسلامية، مثل " متون الأهرام " و " رشحات الحمراء " و " خطط الغيطاني " ..أي ثمة إدراك يعي أن العمارة، تعكس بشفافية مادية الهوية التراثية للرواية. وكما تتجذر هذه العلاقة في الحرية الشكلية للفن. وتحيل إلى فلسفة المكان وعبقريته وأريجه الثقافي الإنساني.

من هذه الرؤية، تشكلت رواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج، والتي تعد تجربة فريدة في خارطة الرواية الجزائرية، وفي المشروع الروائي لواسيني الأعرج. حيث تطويع الشكل الروائي إلى فنون غير قولية، والإصغاء إلى الموسيقى والعمارة الأندلسية تحديداً. في " البيت الأندلسي " تجربة مغايرة تأصل بعد الهوية، من خلال هوية العمارة الأندلسية التي تجابه العولمة والحدثة المازومة².

ولما كان الفن المعماري هو الصورة المادية والحسية للشعر والرواية، من رقص ونزوع وتثوية وتناظر وتعظيم توشيح .. فإن الروائي يحاول إسقاط هذه الفنيات على الرواية، أي تطريس الرواية بوسائل الفن المعماري – وهذه التقنية، قديمة في التراث الأدبي/ السرد العربي، حيث التساوق بين فن الزخرفة و طريقة كتابة "ألف ليلة وليلة " من حيث الاستدارة والتوالد والتناسل والبداية اللانهائية³. حيث المنمنمة والآرابيسك في تشعبها ودائريتها وتنضيدها، تحبل بمعاني وجماليات العمارة الأندلسية. لذلك كتب عبد الله ونوس " منمنات تاريخية ".

وهو التشكيل الذي يحاول (تحقيق أقصى وحدة بين الشكل والمضمون، شكلاً روائياً يحاكي أشكال الصخور والرمال)⁴ وهو ما تحققه رواية " البيت الأندلسي " كون تشكيل الرواية ومضمونها، يتقاطع مع العمارة الأندلسية، من حيث الأجزاء المكونة، للتكشيل البصري والروحي. ففي الرواية معمارية فنية، أي سرد بإهاب يتموج كالعِمارة، كأن الرواية تستعير صورة وهيئة العمارة.

¹ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 149.

² واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، جلادة الصفة الأخيرة من الرواية.

³ عمار بلحسن، الديني والدونيوي حول الإسلام والإبداع الأدبي والفني، ضمن مجموعة مؤلفين، الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1990، ص 569.

⁴ صنع الله إبراهيم، تجربتي الروائية، ضمن الرواية العربية واقع وآفاق، ص 298.

ولأن العمارة الأندلسية ممشوقة القوام، كتجذير في الهوية والثقافة والأصل/ الرؤية الإسلامية، طرّس واسيني الأعرج روايته وفق هذه الهندسة. من حيث تطبيق زخارف تطريسية تمس البنية العميقة والسطحية، أي تجلت في برانية المعمار الروائي، صوت وصورة وأدوات عديدة دقيقة لا حصر لها. أقدم الروائي على استثمارها بهيئات متعددة، مازجا بين التخيل والحسية.

فمن حيث الهيئة الخارجية، تتمظهر عملية التناظر بين الجواني والبراني، والأول المتخفي الغائص في العمق، الثاني الظاهر المتجلي للعين. فالرواية تتجابه الروحية الشعرية، والحسية المعمارية، كما هي بنية النص، وهو التجاذب بين الرواية والمرجع، فالبراني يحيل بقوانينه المتسقة إلى الجواني/ المرجع، ويتناظر معه في تعالق. وهي بنية الرواية، من حيث تموجها بين زمنين ومكانين، ورؤيتين/ الزمن الحاضر، وتاريخ الأندلسي البيت الأندلسي. وذاكرته المتشظية، وهي رؤية الرواية الاستيهامية و حقيقة / وثوقية المخطوطة.

وتتراوح لعبة/ تقنية الخفاء والتجلي، عند البراني أولا للوصول إلى كنه الجواني، وفائض معناه. فالرواية نزحت إلى فصول/ مناصات تراثية متمحورة في الترقيش الموسيقي، وهي نفسها منمنمات الرقة المنحوتة في سارية العمارة، والمتصاعدة تجليا بلا انتهاء. هذا التناظر هو ما يحيل إلى الرواية المثقلة بالمضمون التراثي العميق، وهي رؤيتها التراجيدية إلى الحاضر/ التاريخ، وإلى الإنسان والعمارة. وهو ما يقابله الدفق الروحي للعمارة الأندلسية الإسلامية الذاهة نحو السماء، كأنها منتفضة من الأرض وأحوالها الزائلات، أي كأنها تنظر الحياة الأرضية كمعبر وليس استقرار دائم¹.

لذلك فهي تنطلق نحو الأفق في شكل رقصات دائرية، وهو ما يمثل عمق التناظر/ التعالق بين رؤية الرواية وهيئة العمارة، غير أن الأولى بخلفية شعرية، والثانية بتشكيل مادي. كما أن الرواية تحاول الإمساك بتعقيدات الموضوع/ الذاكرة المكانية الرجراجة، وهو ما يتطلب عليها ترهل البنية الزمنية وانفتاحها على الماضي والحاضر، والمستقبل، أي تحاول تثبيت اللحظة الآنية، لتترحل في الجوانية الروحية التاريخية، ثم تعود من انطلقت. أي أن حركية الزمن في الرواية دائري، وهذه الاستدارة تتيح للرؤى بالتوهج، والأصوات بالاطراد، إثراء وتداخلا.

وهو ما نجده تماما في العمارة الأندلسية، القائمة على الدوائر لا الخطوط المستقيمة. وهذه الهيئة تتجلى في عتبة العمارة والسواري، عبر المنمنمات

¹ _ أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 31.

والأرابيسك المرقش، والذي يوحي بعدم البداية ولا النهاية. وهو ما يتجلى كذلك في لعبة النور الذي ينفذ إلى مناطق العتمة. فترقيش العمارة الأندلسية تبدو انطوائية من الخارج، عكس الداخل فهي دائرية انفتاحية، أي كأنها تطل إلى الداخل إلى الإنزواء، والصمت والعمق. وهذه الهيئة هي استدارة الوجود والانسان، أي حياة الإنسان، وحياة الوجود، فنقطة البداية هي نقطة النهاية.

ومن ثمة، فهذا التشاكل في الهندسة الفنية بين العمارة والرواية، ينضاف إليها فن التفاصيل الصغيرة، وهي شرفة الرواية، حيث ارتياد أرض الواقع والحياة في أدق تحولاتها، نجدها في العمارة في كثرة المشاهد والأعمدة والزخارف، والأشكال الهندسية والدوائر بكثافة متدفقة، والحاشية في الرقش على نواصي وواجهات العمارة، يقابلها البنية الهامشية في الرواية، بأهميتها الدلالية والشعرية. من هنا يبرز انتباه شديد للتفاصيل والدوائر والحواشي بين الفنين أي (إكتشاف الخفي والجوهري في الإنسان)¹ من حيث الملامح والبروز والإثارة.

حيث تقوم هذه الأشكال في العمارة بإيقاظ معاني يستهدفها فن السرد، أو يحفر فيها عبر ذاكرته النصية أو التراثية، أو ذاكرة القارئ من حيث الدقة في الوصف الذي يتبطن ملامح مرئية تشي بإحساس رهيف. وكذلك هو التناضد في فن العمارة حيث تعكس المزاج الأسلوبي للرواية، في تنضيد الفصول والشخوص وطبقات المكان وتحولات الزمان، وتوازي المشاهد، أي من حيث هندسة المشهد السردي.

حيث ثمة دائما إحالات ثابتة في العمارة تقابلها شعرية ثانية في الرواية، عبر الدائرة والنور والطاقة، نبع الخصب والنماء، الشجرة تحيل إلى المرأة نبع الدوام والحياة، والإنسان نبع الخلق والفعل. والاستدارة في الرواية في الزمان والوجود هي تنويع وجوه الزمان في العمارة. والتعارض والتضيد هو تلافح الذاكرة المادية والروحية. كما تتوهج الألوان المتضادة في العمارة، يقابلها تعدد الأصوات في الرواية، وامتزاجها بالخطوط المستقيمة هو خليط الرؤية الحداثية الممتدة في التيهان.

فالروائي وفق هذا الترقيش، يتمثل التراث العالمي/ الأندلسي تحديدا في وتيرة المشهد الهندسي للرواية، نحو الانفتاح والتجذر في آن. وهو (وفق هذا التطويق للعمارة الأندلسية يحقق أهدافا إيديولوجية وفكرية مهمة في النص الروائي)² فضلا عن الشعرية التزيينية التي تلف الرواية بغلالة شفيفة، تعكس جمالية العمارة

¹ _ شاكرا لعيبي، فن السرد وفن العمارة، مجلة العربي، الكويت، ع 648/ نوفمبر 2012، ص 108.

² _ محمد الخياري، الرواية والعمارة، مجلة العربي، الكويت، ع 648/ نوفمبر 2012، ص 122.

الأندلسية ورهافتها، وتصوراتها تجاه الحياة. في تخالف عمائر الشرق من حيث التطرس الجمالي، إذ تتميز العمارة الأندلسية بالنضارة العاكسة لجمال الطبيعة وزهوها، وهو ألق الرواية الواسينية في الزخرفة المناسية الموشاة بالمقامات الأندلسية التراثية.

كما أن واسيني الأعرج لا يكتفي بالهيئة المعمارية المحاكية، بل يحرص إلى أعماق فنها، ويتجول في أرجاء العمارة الأندلسية عبر صفحات عديدة من التعبير في الرواية، واصفا حالها وتحولاتها عبر الزمن، وأثرها على الإنسان، على الرؤية. حيث يرى إهمال الإنسان للعمارة الأندلسية، وإتلافها هو محو الهوية وذاتية الفرد والمجتمع. وهو ما يجره في الحديث عن العقار المعاصر في الجزائر، ومدى توحش بالونات العقار في استيلائهم على أجمل العمائر الأندلسية التاريخية، وهدمها وإقامة صروح زجاجية لا جسد ولا روح لها.

ويطابق الروائي بين حال العمارة الأندلسية من خلال البيت الأندلسي، وبين تحولات البلاد، في صورة هي إحدى بؤر الرواية يكتب (فالبيت الأندلسي هو الحالة المزرية التي وصلت إليها البلاد)¹ فكأن العمارة صورة للإنسان، في شكلها الفني المادي، وذلك لما هاجم الغزاة الجدد البيت الأندلسي، تدهورت حالته مع سياق حركة التاريخ. كما يرصد الروائي في صوت سيدي أحمد بن خليل، صوت الماضي في المخطوطة كيف كانت القصور والعمائر يكتب (كان قصر حسن فينيزيانو جميلا، يقع وسط غابة من الصنوبر والأشجار ذات النوار التي تغطي الأسقف والسطوح العالية، تتوسطه نافرة تدفق الماء عاليا)².

ويتواتر السرد في وصف البيت في حالته القديمة، إلى وصوله عصر الاستعمار وبعده، فقد غيروا من من واجهته المطل على الحديقة، باقتراح جونا، واستبدلوا جزءا من الحيطان بالزجاج الذي ينفتح وينغلق على واجهة البحر. وعندما تنتقد ذاكرة العمارة الجمالية، يردد السرد إلى صوت المخطوطة العتيق، وصورتها المتوهجة (كان غاليلو نحاتا رائعا على طريقته، يعطي للحجرة حياة جديدة بلمسة سحرية. وعندما يسأل يجيب أنا لم أفعل شيئا سوى أنني نزعنت الزوائد عن الشكل المدفون في الرخامة)³.

¹ - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 226.

² - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 256.

³ - المرجع نفسه، ص 396.

وفي هذه الجملة إحياء الرواية في اتكائها على موروث العمارة العالية، إذ معروف أن الفنان والنحات العالمي مايكلو أنجلو هو صاحب هذه العبارة، فالرواية لا تكتفي بالمحاكاة/ التناص في المعمار والهندسة، بل تقدم طرحات في فن العمارة وتستند إليها. وهكذا تراوح الرواية بين التنضيد الشكلي للعمارة وبين وصف مكوناتها، كيف كانت وإلى ما آلت. بين الماضي والحاضر، بين النص والمرجع، بين الآن والآخر، ترقش الرواية من العمارة روحها وشكلها في محاولة لحفظ ألقها وذاكرتها وهويتها.

٥. جماليات التصوير السينمائي :

تستفيد الرواية الحداثية من تقنيات الفن السينمائي، تناسا خارجيا، يمس بنية الرواية ومساراتها، وإن كانت علاقة الرواية بالسينما قديمة، تعود إلى بدايات ظهور السينما. فهذه الأخيرة ولدت من الرواية، وانشغال الروائيين بالسينما جددتها وجدد الرواية في آن. وبدى هذا الانشغال/ الاشتغال مع حركة الرواية الأمريكية الجديدة، في فترة ما بين الحربين، هيمنغواي شتاينباك. أما الرواية العربية فقد ناوشت السينما في تلك الفترة كذلك، حيث استثمر الرائد نجيب محفوظ تقنيات التصوير السينمائي في رواياته الرمزية خاصة " اللص والكلاب " .

ومن ثمة اطردت الرواية تنوعا وكثافة، وسالقتها في هذا السينما، وظهرت أعمال تأخذ بهذه التقنيات بشكل بارز/ رشيد بوجدره وآسيا جبار..وبول أستر الأمريكي وقبلهم ماركيز في روايته الذائعة " وقائع موت معلى " وأخذت الرواية في نوع سردي جديد، سيحقق تفاعلا جديدا ومهما مع أنواع الفنون البصرية، ومن هنا ظهرت (الرواية الحداثية المترابطة Hgrerfiction)¹ التي تكثف الاشتغال على البصريات، حيث إن حقل السينمائيات البصرية تطور جدا جراء هذا التحول الذي لاحقه الرواية.

ولأن واسيني الأعرج روائي حداثي يعي أهمية الفنون البصرية السمعية، ويتابع السينما التي كانت إحدى أحلامه في بداياته الأدبية²، نجده يوسع في آفاق الكتابة الروائية تناسا مع الموروث السينمائي العالمي. حيث تشتغل الرواية على النقاط تبدلات المناخ والمشاهد وفق أسلبة سردية لغوية مشهدية، يسمها السعيد بوطاجين (السرود بالصورة)³ أي أن الرواية لا تقدم منتجها المعرفي والجمالي في معطى

¹ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 40.

² واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 16.

³ السعيد بوطاجين، ما قصده غوته، الجزائر نيوز، الأثر، 26/ مارس 2011، ص 11.

لغوي تجريدي، وإنما تسعى إلى تحريك هذه الرؤى والأفكار، وحصرها في صورة حية متوهجة.

من هذا المنطلق، يوظف واسيني الأعرج تقنيات سينمائية، محايا لحداثة الرواية من جهه، ومتماشيا مع عولمة العصر من جهة ثانية، هذا العصر الذي هيمنت عليه ثقافة الصورة في تشكيل الوعي. كما أن هذه التقنيات تضيف على الرواية مشهدية سريعة، تخفف من ثقل الطروحات الفكرية. ففي أعمال روائية عديدة يوظف واسيني الأعرج لآليات التصوير السينمائي، من حيث حركية وبناء مشاهد السرد، ووصف ملامح الشخص، وتعددية الأصوات. وهذا التوظيف يضيف على النص (أبعادا متباينة)¹ من حيث أن هذه التقنية تستوعب التبدلات العميقة في الحياة والسياق/ الذات التاريخ والواقع.

وترتكز عملية الاستثمار في خصائص بنائية للمعمار الروائي، أهمها : المشاهد والمناخات، ورسم هياكل الشخص، وثالثا تسريع إيقاع السرد كنتيجة، وإغاله في الحدث بواقعية حارة وحية. ففي رواية " كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد " يشتغل واسيني الأعرج على هذه التقنية خارجيا/ إطاريا، وفق وتيرة تصويرية، تمس الشخص وحركة الأحداث، ونقل الكتابة من مسرودات تجريدية إلى صور سردية، كأن الرواية تحمل آلة كاميرا، وتصور السرد في سيناريو سينمائي، حيث التطابق بين لغة السرد الواصفة، ولغة السيناريو البصرية المقتضبة المكثفة.

يكتب الروائي (عندما عاد إلى خيمته في المرتفعات فتح كتاب ابن خلدون ثم خط على حوافيه بعض الكلمات.. تمدد قليلا في فراشه..كانت الأمطار قد زادت حدة، الأمطار التي تودع عادة فصل الشتاء..استأنس لنقراتها وهي تتكسر على كتان الخيمة مثل لعب الأطفال، قرب النور نحوه...)² ففي هذا المقطع نتلمس تصويرا سينمائيا، يضغط على الصورة في اقتصاد شديد للغة، ويركز مباشرة على الحدث دون أي كلفة لغوية أو زوائد استعارية.

وعادة توظف هذه التقنية السردية في بدايات الفصول أو نهاياتها، تماما مثل الموسيقى التحضيرية التي تهئ لدخول المشاهد السينمائية، أي تهئ الدخول إلى عوالم النص. هنا، كأن الروائي (يكتب ويفكر، وعينه تمشهد النص وفق الصورة

¹ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 148.

² واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 272.

السينمائية)¹ وهو ما ينطبق على طريقة تقديم السرد، واستبدال السارد والمسروود له، كأصوات وزوايا للرؤية. وهي عناصر تكوينية تمتح من واقع السرد في الحياة الواقعية الحقيقية.

فالنص المقرؤ قابل أن يسرد في أكثر من طريقة، كما أن القارئ قادر على تخيل السرد في شكل مغاير، ربما بعيد عما أطر له الناص، أي أن المشاهد توهم بالحقيقة. كما يتضح استثمار التصوير السنمائي في تقنية تغيير المناخ والأجواء، من خلال تقنية الكولاج: القص واللصق. حيث نلفي أغلب مشاهد الرواية " كتاب الأمير ط مسرودة بصورة بصرية، تنأى عن الأخيطة الفكرية العميقة، وتتمظهر على حواشي النص، مما يقوي الحوارية اللغوية والتوثيق التاريخي وفق هذه المسرودات المتحركة والدينامية لأحداث الرواية.

ويتمظهر ذلك عبر التوضع في وصف مشاهد الطبيعة، حيث تؤدي هذه التوصيفات البصرية دور توجيه مسار النص ومخياله، من حيث المناخ التراجيدي الملحمي التاريخي، أي توثق الميثاق السردية، وتتموضع دائما في بداية التأهب، أو كلازمة يختم بها الروائي نصه. تماما مثل اللازمة الموسيقية التي تضاعف من دلالات الرؤية التي تتغياها الرواية. وهي ترسم حدة المشاهد عبر الرؤيا إلى العالم، وهذه تقنية سينمائية بامتياز، يكتب الروائي (كانت الرياح قد عادت من جديد بقوة، على قمم جبال الونشريس.. لا يسمع إلا حفيف الأشجار وهي تنن..تتميل غصون البلوط والصنوبر الحلبي عميقا حتي تلامس الأرض لتقوم من جديد، وكأنها تقاوم موتا محتوما. الخريف على رأس الونشريس صعب)².

فهذا المشهد السردية/ التصويري، يحبل بعناصر سينمائية بصرية، تضاعف من الدلالة الرمزية للبعد التراجيدي الذي تمور فيه رؤية الرواية، أي تضعها في بورتها. فالأنين والخريف والموت المحتوم ليست تشكيلات بصرية حشوية، وإنما مشاهد تحرك وتعمق حسية الرؤية السردية لمخيال الرواية. فصور الطبيعة (هي خبرة الرواية ومخيالها الداخلي وليس مجرد ديكور يساعد على تجسيم الجو)³.

كما يستثمر واسيني الأعرج تقنية رسم ملامح الشخص، بطريقة ضربات الفرشاة الخفيفة البصرية، إذ لا يتعمق في تتبع الملامح إلا بقدر ما يخدم سيرورة الأحداث وأهميتها. ووصفها لا يتأتى كتلة واحدة، تجسم قسمات الوجه واللامح،

¹ _ Yasmina khadra, un succès planétaire, l'iverEscq, magazine littéraire , alger, N = 4, 2010 , P 37.

² _ واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 273.

³ _ إدوار الخراط، مجالدة المستحيل، ص 116.

وإنما يؤثر تقنية الكولاج/ القص واللصق، في مواقع ومواضع متباعدة ومختلفة. والروائي من خلال الكولاج السريع لوصف الشخصية يمزج بين الصورة المادية وبعدها الروحي، يكتب في " سيدة المقام " (غجريتك يا حبيبتي التي تخترق صمتك ودفنك)¹.

ويتوقف عند هذا الحد من الإيحاء في وصف مريم بالصورة، ثم يستأنف وصفها بعد مسافات سردية وأحوال نصية وتحولات، عائداً إلى وصف جمال مريم يكتب (عينان خضروان ووجه خمري ..)² وهكذا ينال السارد في الوصف من لمحة/ رشحة إلى أخرى، في تكثيف لغوي بارز يزواج بين التخيل والمتعة البصرية. كما يتبدى توظيف التقنيات السينمائية العالمية، من خلال تقنية تيار الوعي – والسينما استعارت هذه الآلية من الرواية، جويس وبروست. غير أن الرواية الحداثية المترابطة أعادت توظيف هذه التقنية من منظور الميديا السينمائية.

وذلك عبر شبكة العلامات البصرية/ الفكرية، من خلال الارتداد والقطع والمونتاج والتلاشي، وهي حيل سينمائية معروفة، وأغلب روايات واسيني الأعرج تمثلت هذه التقنيات في اشتغال لاف، وهو اشتغال ناجم من الوعي بالتفكك الذي تربطه الصورة وتشده، حين نلاحظ مثلاً في رواية " نوار اللوز " ميلاً شديداً إلى الاسرتجاع والتذكر، والهيام في الماضي، من خلال الأخيلا التي تنتسج في صور الجازية، وحروب الهالبيين. والتي تتطير من مخيلة صالح بن عامر كذلك.

فالرواية تتموج في مخيال الاسترجاع بالصورة دائماً، والمونتاج، وتتموضع هذه الصورة في الحدث الأخير/ التلاشي السينمائي، يكتب الروائي (تنشق الحيطان.. ياه الجازية تأتي .. صب كأساً من الخمر ترتجف أمعاؤه.. ياه الجازية من علمك كل هذا الحرص.. مدت يدها نحوه ثم سحبته وانسحبت وراء الأدخنة والضباب.. انغلق الحائط المترهل ..)³ بهذا التصوير السينمائي/ الارتدادي تصبح الحقيقة الداخلية لا مفردات الواقع، بل صور تتحرك بين الماضي والواقع. وهي المرجعية الفاعلة في تطر الحدث الروائي.

ويبدأ الارتداد/ تيار الوعي في محاولة القبض على هذه المشاهد. فهي تحركات سينمائية في حركات روائية، تحاول إجلاء رقعة الوعي، أقصى نقاط الماضي العميق، فهي تتغلغل إلى أقدم الذكريات، ولا يعيقها سوى الاصطدام بما هو مطمور

¹ _ واسيني الأعرج، سيدة المقام – مراثيات اليوم الحزين، ص 16.

² _ المرجع نفسه، ص 59.

³ _ واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، ص 163 – 166.

في منطقة اللاوعي، وهي تطفو على سطح الذاكرة كصور مجسدة، ولا تتوقف إلا برحلة السرد باللغة. وبالتالي توازن الرواية بين الصور التي ترف في العvisية وبين اللغة التي تحاول محاصرة هذه الرؤى الاستهامية.

ثم إن هذا الخلط، يتفاعل أين يصبح قادرا على إضافة عنصر ثالث له، هو التوقعات التي هي من نسج الخيال، وكل ذلك يحكمه (قانون تداعي الحواس)¹ عبر إسقاط اللغة والأفكار في الصوت، دون عوائق. ومن هنا تستطيع التقنيات السينمائية تفعيل البنى العميقة للمشاهد الروائية، وإمدادها بدينامية بصرية حسية، تقربها من الوعي المعاصر بروافده العديدة، القائمة أساسا على الميديا البصرية، كإحدى أهم المؤثرات عبر تقنية الارتداد. ف شخصية صالح بن عامر الزوفري في "نوار اللوز" يحاول من خلال الخمر/ اللاوعي الغوص للإمساك بخيط بعيد تختلط فيه أطراف الذكريات، في احتدام الواقع.

عبر تلامحات تلقي بظلالها غي خفاء وتجلي، بين الحاضر والمستقبل، ولم تستط الرواية فقدان السيطرة على العناصر السينمائية، حيث استطاع السرد البصري أن يستعويضها ويضع منها ديباجة فعالة ديناميكية من الناحية الفنية. وهي التقنية التي نلاحظها في شبقية دنيزاد البشير الموريسكي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية" حيث استعادة الصور حكايا، عبر القص واللصق، والارتداد والتلاشي والتشظي الزمني والذوبان في طبقة واحدة من التصوير.

لذلك يتدفق السرد مشوشا متشعبا، يعتاص على اللغة بمعجمها الفكري ارتياده وتصويره، فتلجأ الرواية إلى التجسيد والتشخيص بالصورة/ الكاميرا. وهكذا تنفتح رؤية الرواية على ورش عديدة ترفد بعضها لوسم رواية خلاسية، رواية حدائية.

2_2_ الرواية والفنون التشكيلية :

تطالعنا الرواية الواسينية باقتراحات عديدة لا تطمئن على مقترح في الكتابة، منها التلوينات الفنية التي تكسب الهيكل والرؤية الروائية طابعا متناسقا ومتشعبا، يعضد فكرة (تكامل الفنون)² فالرواية لا تقدم كمعطى لغوي بحت، أو كظاهرة فنية متعالية. ووفق هذا الاقتراح تستسلف/ تتناص الرواية مع الفنون التشكيلية، الرسم

¹ أمبرتو إيكو، ست نزهاة في غابة السرد، ص 81.

² فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 281.

والتشكيل، ضمن استراتيجية التعبير البصري، من جهة المناص، وضمن الإضاءة السردية بالتشكيل الفني واقتباساته من مؤسسة الفن الواسعة.

غير أن الرواية عادة ما تركز إلى الوظيفة الأولى، أي استثمار الفن التشكيلي من حيث ترقيش المناص، المتمم للرؤية الروائية. وتستند الرواية اللوحات التشكيلية كمناص جلي ثابت، بكل جزئياته، أي تتناص مع المناص في شكل مباشر وجلي، متمظهرا على غلاف الجلادة، واجهة الكتاب، كيما تمنح للرواية قيمة قصدية من خلال رؤية المناص/ اللوحة، الصورة التشكيلية.

وهذا المناص، الذي سيسمى بشعرية اللوحة، يحمل دلالة بصرية تخفف من سطوة اللغة، وتعصد الرؤية الروائية، وتضع البرنامج السردى في مسار معين، فالمناص التشكيلي يناوش العمل، ويتسلط على مخيال القارئ في آن. وعبر هاته الواجهة التي تموضع مسار الرواية، تنشأ أولى العلائق بين الأثر الأدبي/ الفني والقارئ، في لعبة التأويل والإيهام بالصورة.

٥ المناص البصري / القارئ والمقرو :

لقد حل أمبرتو إيكو هذه العلاقة في مشروعه السيميائي، بدءا من كتاب " العمل المفتوح " وطبق نظرياته على روايته الروائدة " إسم الوردة "، وأفاض في هذه النظرية لاحقا في كتاب " على هامش إسم الوردة " . ولم يستأثر إيكو بهذه النظرية، فقد استند إليها جيرار جينيت في أواخر مشروعه البيوطيقي في كتاب " العمل الفني"¹ بجزئيه. وجينيت يربط العتبات البصرية بالسيميائيات الجمالية، أما إيكو فإنه يحيل العمل الفني على انفتاحه مع جميع الفنون/ تشكيل وموسيقى..باعتباره مظهرا من العلامات القابلة للترجمة إلى ما لا نهاية.

حيث أن كل عمل فني يحمل شكلا في كمال هيئته، لذلك يظل مفتوحا، من حيث قبوله للتأويل وفق طرائق مختلفة، دون أن يؤثر ذلك على تفرد غير القابل للاختزال. ومن ثمة فإن المناص البصري يسترفد الفن التشكيلي لمنح الرواية بعد الرحابة والتمازج والتكامل. ولا يمكن القبض على هذه الاتساعية الرؤيوية والجمالية إلا من خلال تشابك فعل التأويل بين القارئ والمناص. فالأثر مهما بلغ

¹ _ G. Genette, L'oeuvre de l'arte immanence et transcendence, ed. de seuil, Paris, 1994.

G, Genette , Volum 2 , L'oeuvre de l'arte le relation esthétique, ed. De Seuil , Paris , 1997.

من الإضاح والإضاءة والمباشرة، يظل عملاً فنياً تلتبس في معانيه الغرابة والإيحاء والترميز الذي يحتاج إلى إسقاط ما يشبه شبكة من العلامات القرائية.

كما أن إيكو في كتابه " القارئ في الحكاية " يفترض أن يتعاون في تحريك النص، فالمناص زاوية للنظر، يترك كهامش لتحريك مخيال القارئ ومساهمته، عبر ملء الإيحاءات التي تنشط المناص. فالنص آلة كسولة، تتطلب من القارئ القيام بعمل مشترك عبر قراءة البياضات في النص/ والمناص، وهذه الفراغات والإيحاءات التي تمتد على مساحة النص/ المناص هي المسؤولة على انفتاح العمل على إمكانيات متعددة من القراءة والتأويل¹.

كما أن الاشتغال على المناص كقيمة جمالية/ دلالية بصرية، يفرّج العمل إلى أيقونة متعددة من العلامات، اللغوية وغير اللغوية، هذه العلامات التي توحى بعجز اللغة عن البوح والتعبير، كما تمنح القارئ/ المتلقي فرصة المشاركة القرائية. ويقدم الباحث محمد الماكري في كتابه " الشكل والخطاب " تحت مصطلح الاشتغال الخطابي الدال، طريقة العرض، حيث إن الإيحاءات تؤدي دور مؤشر على إمكانية الاتساع التأويلي، كنها العنصر البصري الوحيد مع البياضات داخل النص الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بعية القارئ².

وضمن هذه اللعبة المتوازية، تتهندس الرواية الواسينية الحداثية، حيث الاشتغال الكثيف والقصدي والدائم على مشهدية المناص البصري، وهو ما يحيل إلى الخطاب داخل الخطاب، أو الميتاخطاب، أي إقحام نص مواز لنص/ مناص بصري، يعضد نص سردي لغوي. والقارئ يظل معلقاً بين هذين النصين/ الخطابين، من هنا تتعدد تأويلاته وقراءاته، ويتلذذ في إنتاجية جديدة تخلخل أفق التسلطية النصية، وينفتح على هامشية لازمة، تقرأ الحقيقة الطافية على جسد الرواية والغافية في روحها.

وهو ما يخلي العلاقة بين الرواية والقارئ وثيقة الاتصال، ومنفصلة في آن. فالرواية لا تقدم كامل رؤيتها وسطوتها، بل إن الشكل المحايث للمناص البصري الذي يفككه القارئ يخرج رؤية الرواية من التقنيين والمنطقية، ومن ثمة (يصبح القارئ وحده المسيطر على التركيب السنني وعلى تعدد مناطق الإصغاء إليه)³ وهو ما يحقق المتعة في المعنى وفي الشكل.

¹ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 40.

² محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 159.

³ رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 21/

1994، ص 487.

غير أن القراءة التأويلية النافذة التي تكشف المتخفي وتضيء المعتم، تتطلب قارئاً مزرداً بخلفيات معرفية معتبرة، أو ما يسمى تشغيل المدركات المعرفية، تمكنه من الغوص في النص، إنطلاقاً من ذاتيته كذلك. فالتأويل يعتمد على إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة للحس النظري، واستحضار الدلالة الخلفية التي هي نتاج علاقة وموضع وسياق، لأن الدلالة الواضحة والمريحة ليست هدفاً أبداً. بينما شعرية الدلالة الضمنية هي عماد المناص البصري، ومن خلالها تتمظهر الرواية في حرية وانفتاح وتوالد وحركية.

٥. عود على بدء، حركية المناص :

لقد انطلقنا في دراستنا التطبيقية من المهاد النظري، عبر طروحات جيران جينيت، وتناولنا جانب المناص اللغوي كأساس لبنية العنوان والتصدير والإهداء. غير أن هذه النصوص المسيجة للرواية، لا تقتصر في المعطيات اللغوية فحسب، بل تنفرع إلى اللوحة التشكيلية/ الصورة المرشقة على غلاف العمل. وجيران جينيت في مشروعه البيوطيقي الأول لم يعاين اللوحة/ الصورة كإحدى المناصات الضرورية، وإنما اشتغل على غلاف العمل بما يحوي من علامات وأيقونات لغوية.

وهذه العلامات تتمثل في العنوان المؤشر الجنسي... ويعد الغلاف أهم هذه العتبات، من حيث النصوص الموازية التي لها صلة وثيقة بالمناص النشري أو مناص الناشر *paratexte editorail* وهي كل الانتجات المناصية التي تعود مسؤوليتها إلى الناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته. وهي أقل تحديداً عند جينيت (إذ تتمثل في الغلاف والجلادة وكلمة الناشر والإشهار)¹.

أي أن هذا المناص فعل مشترك، لا يخلص إلى الروائي وحده، وهو الجانب المادي للعمل، الذي يندرج ضمن أدبيات الكتاب. غير أن هذا المناص لم يعد في يد الناشرين وحدهم، من ناحية اختيار فضاء اللوحة/ الصورة، فإننا نعلم أن الروائي أصبح يتدخل شخصياً في اختيار هذا الفضاء، وذلك بما يناسب طبيعة ومسار الرواية، وهو ما يمنح المناص فاعلية وحيوية.

وهذا المناص/ فضاء الصورة، يعمل كخطاب موازي يتموضع في سياق الرواية كلها، فهو يقرأ قبل النص، ومن هنا تأتي ضرورته وأهميته من حيث اختياره، فهو واجهة إشهارية كذلك، يلفت انتباه القارئ بشدة، من حيث التلوين والصورة وكثافتها. وجيران جينيت لم يشغل على اللوحة في العتبات، وإنما ركز على الجلادة

¹ _ عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 45.

والغلاف، وأرجئ هذا الاشتغال إلى أعمال لاحقة، أفرد لها دراسات تأول العلاقو المتواشجة بين السيميائيات البصرية وتعميق دلالة اللوحة¹.

ومن ثمة يطرح المناص البصري مقاربات سيميائية جمالية، أي دلالة تطريسية ضمن الرسائل العائمة في فضاء الصورة، أي القراءة بالصورة، أي القبض – تأويلا – على الحقيقة بالصورة، أي تحويل الصورة إلى لغة. حيث أن القارئ يعيد تركيب المناص البصري في مخيلته قراءة حسية انفادت من الجانب المادي. وهنا يحصل التواشج والتقاطع الدلالي الضروري للرواية، التلاحق بين المادي والتجريدي.

ولما كان فضاء الصورة كثيفا، تعددت القراءات والتأويلات. من هنا وعت الرواية الواسينية أهمية السياق المحايث/ الصورة، في عصر العولمة المتوحشة التي تهيمن عليها ثقافة الصورة. لذلك لا تنتهي في رشق نصوصها بلوحات تشكيلية عالمية، تحمل توجهها خاصا، ومعايير ثابتة، وإن تنوعت في الشكل، على حسب مخيال الرواية ومعمارها وسياقها ومسارها ورؤيتها. وإن كان فضاء الصورة كأيقونة سيميائية، قد اشتغل عليه قبل تماهي الوسائط الحديثة، وتكنولوجيا الاتصال.

حيث أدرك رولان بارث في أعماله الرابطة بين نسيج النص وشبكة العلامات الموحية، أهمية هذه العلاقة، في كتابه " أمبراطورية العلامات " ومعلوم أن بارث قارئ ممتاز وناقد ثقافي نافذ، يتحسس أهمية الصورة كعلامة ملازمة للنص. لذلك قدم الإرهاصات الأولى لدراسة العلاقة بين القارئ و الفضاء التصويري عبر جدلية التأويل، وقدم قراءة تحاول النفاذ إلى هذا التشكيل البصري، في مقال " بلاغة الصورة " حيث درس (التعريفات العديدة للأيقونة الصورة، كخلفية تماهي بين اللغة والحس المادي من خلال انثيال المعنى وهندسته المترامية)².

من هذا المعطى تتمفصل اللوحة/ الصورة في فضاء المناص في روايات واسيني الأعرج، مقدمة تشكيلات فنية لا متناهية من القراءة والتأويل ، مما يحرك المناص، ويخرجه من ضيق العبارة إلى رحابة الفن الذي يضفي شعرية مضاعفة في الرواية.

¹ _ G. Genette, Figures 4, ed. de Seuil, Paris, 1999. P 33.

² _ رولان بارث، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994، ص93.

٥ شعيرة اللوحة ، تناسل المناس :

بين لعبة التعين والإيحاء في اللوحة من جهة، ولعبة التخيل والتأويل من جهة ثانية، تتموج اللوحة البصرية في الرواية الواسينية لتحقيق كيانها الشعري، والتواصل، أي تفعل الرواية جمالا ودلالة، متشابكة بين المناس وعلاقته الوطيدة بمناسات الرواية داخليا، ومتواشجة بين اللوحة وتناسلها مع الفنون التشكيلية خارجيا. أي أن المناس يتناسل مرتين وفي آن واحد. وإذ نحاول البحث/ تأويل المعطى الأول الداخلي، فإن ذلك يتطلب موضوعة اللوحات التي يختارها واسيني الأعرج دائما – خاصة إذا علمنا أن الروائي يملك دار نشر خاصة – وهو المتحكم في المناس النشرى والغلاف واللوحة، والطبعة كاملة بأدبياتها التطريسية الملفتة.

أ_ طبيعة اللوحات :

ثمة تناسل ملفت فيما يخص الصورة التشكيلية التي يرقش بها واسيني الأعرج أعماله، وهي لوحات تحيل إلى وعي شديد، وتحى كذلك بالدلالة الهاربة دائما للصورة والرواية في آن. أي أن الروائي يحضر كمؤلف واقعي في الأعمال حيث يشعر القارئ (انطلاقا من هذه الأشكال بحضوره باستمرار في المتن/ الهامش، ومنذ البداية، حيث نتأمل أغلفة رواياته فنجد ذات نسق واحد في شكلها الطباعي، كأن عينا تهندس كل هذا وتحرص على استمرارية هذا التشكيل)¹.

أي ثمة عناصر ثابتة كاللازمة، هي : صورة المرأة. تصاحبها خلفية الألوان الداكنة. حيث يشكل هذا الفضاء البصري في أغلب روايات واسيني الأعرج (استراتيجية فسيحة للتفاعل والتصادم والتجاوز)² بين الفنون والأصوات، بين المؤلف والقارئ من جهة، وبين الرواية والفن التشكيلي كتناص خارجي من جهة ثانية، وبين النص/ المتن والهامش/ اللوحة من جهة ثالثة.

فواسيني الأعرج يتغير صورة المرأة من أعمال فنية تشكيلية، يغلب عليها الطابع الاستشراقي. وقليل جدا نجد أعمال الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة، في طبقات دار الفضاء الحر الجزائرية. ما عد الروايات التي تستند إلى التاريخ " البيت الأندلسي " و " كتاب الأمير " . ولصورة المرأة العائمة في فضاء اللوحة دلالة فكرية عميقة في مخيال الروائي، لأنه قد اتضح لنا من خلال تشريح بعض نصوص

¹ _ علال سنقوقة، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007 – 2008، ص 182.

² _ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 87.

واسيني الأعرج أن المرأة تمثل إحدى أقانيم الكتابة التي تتخلق فيها رؤية الرواية الواسينية.

وهي أهم مدارات الرواية الكبرى (أنا كل خطاباتي ضد الهيمنة الذكورية)¹ يقول واسيني الأعرج. فالروائي وفق تواتر كتاباته، يذهب إلى حد أسطورة ونمذجة المرأة، من خلال شخصية مريم كما لاحظنا، ونساء أخريات هن صور تنويعية لمريم في روايات أخرى. ونلاحظ بجلاء أن الروائي يتغير صورة المرأة من الموروث العالمي/ الاستشراقي، مركزا على أعمال الفنان ديلاكروا، هذا التشكيلي الرومانسي الذي حاول الارتقاء بصورة المرأة الشرقية، إلهة كل الفنون. من خلال موجة الرؤية الإكزوتيكية/ القريبة من الغرائبية، التي أفاضت في اقتفاء سحر الشرق.

حيث تتجلى صورة المرأة كحريم يحاول الانفلات من الأرض والانطلاق نحو السماء، متموضعة عميقا في الأحوال والمقامات. بجاذبية خاصة تتبع من اللذة والمتعة والمناخ الوثير الذي يذكي هاته اللذة إلى أقصى حرياتهما. لذلك تتبدى صورة المرأة مترنحة متهادية بغلالة شفيفة، مستلقية على الأرائك، وتنضح غبطة ونشوة تحرك غرائز الرائي. ومعلوم أن ديلاكروا من الفنانين القلائل الذين جابوا أرض الجزائر، وأثبت لحظات عديدة من تحركات المرأة الجزائرية. (و) لوحته " صورة الحرملك الجزائرية " شهيرة)².

فالتشكيل الأنثوي في صورته فائق الرهافة والشعرية، حيث المزج بين الألوان ونغمها في المعنى، وبين هيئات المرأة والديكور الخافت، الموشح بظلال ضوئية أرجوانية تماما مثل لوحة رواية " نوار اللوز"³. وديلاكروا يمزج بين الظل والنور في توزيع ينساب رقة وتوهجا غرائزيا. إنها موسيقى اللوحة. من هنا، ينوع واسيني الأعرج في اللوحات التي تتشكل وفق رؤية ديلاكروا، فيستعير لوحات أوجين فرومتان، وهو أحد مشاهير الرسم الاستشراقي، ورائد حركة الفن الاستشراقي في أوجها.

وأعمال فرومتان تجمع بين الرومانسية والفكر الواقعي، وتعالج موضوعات دنيوية تضخم البعد السحري لحياة الشرق، وتركز على التقاليد والحياسة والأزياء نمط الحيوانات والتفكير. وتمتاز لوحاته برهافة الحس والمعرفة الدقيقة للعنصر

¹ واسيني الأعرج، في حوار مع الباحث.

² عرفه عبده علي، الشرق بالفرشاة الأوروبية، مجلة العربي، الكويت، ع 458/ جانفي 1997، ص 177.

³ ينظر الملحق 2، الشكل 1. ص 355.

الإنساني، والطبيعة ومتغيراتها، وأثر المناخ على السلوك. ومعروف أن فروممتنا من التشكيليين العاشقين لأرض الجزائر، من خلال جولاته في صحرائها وسهولها وسهوبها، ومن هذه الطبيعة وما حوت، استوفى لوحات تنبض بالحياة. وهو من أهم من صور المرأة الجزائرية من مثل " نساء الجزائر " ولوحة " راحيل في الكتاب المقدس " ¹

وأعماله ذات صبغة روحية متعالية، ترصد رققة المرأة في عطش اللابيين، في مدى انسيابها حد التلون بالآلهة والمقدس، أي تتواشج أصداء الروح بأنين الجسد. كما يركن الروائي واسيني الأعرج قليلا إلى أعمال الفنان محمد خدة، بطابعها التجريدي الحار، والتي تحاول القبض على الجوهر دون زوائد المظاهر الهامشية.

من خلال هذا المعطى، نرى حضور الشرق في الغرب، في معمارية الرواية عبر فضاء المناص/ اللوحة، إنه تحاور ضمني عميق، في مساءلة عكسية، أي عكس أعمال المستشرقين، حيث تحضر روح الشرق في أعمالهم.

لماذا شكل الروائي أعماله وفق هذه الاستراتيجية؟

ب_ شعرية اللوحات :

يستند واسيني الأعرج إلى الفن التشكيلي كإطار مرجعي يرقش به فضاء المناص/ البصري، كخلفية تتحاور فيها عوالم الشرق بروى الغرب، متحدة في نسق واحد، ورؤية واحدة. ويكتمل هذا المعنى/ الدلالة الشعرية، بقراءة مضامين الأعمال، لنخلص إلى أن (العتبة / اللوحة تصير دالا على الاتجاه الرئيسي لمسار تعاقب الرواية) ² وهي لوحات في مجملها تسهم في تبئير رؤية الرواية، ولا تقتصر بعض روايات واسيني الأعرج على التشكيل، بل تستلهم فن المنمنات والرقش والخط والزخارف الإيرانية ذات الرقش النباتي المتعالي اللامتناهي، كما نرى في لوحة رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية " ³

ولوحة " رمل الماية " تنتسب إلى الفن الترقيشي الإيراني، الذي يتميز باختزال الفضاء على السطح، والتنسيق بين الشكل الإنساني ومشاهد الطبيعة. كما نرى في اللوحة امرأة تجلس في حضن/ حجر رجل، يعانقها، وهي موشحة بغلالة رمادية

¹ عرفه عبد علي، فروممتان في صحاري الشرق، مجلة العربي، الكويت، ع 537/ أوت 2003، ص 118.

² جابر عصفور، قراءة في عالم نجيب محفوظ، العربي، عدد خاص، الكويت، ع 571/ ديسمبر 2006، ص 43.

³ الملحق 2، الشكل 2. ص 358.

رقيقة. كما نلاحظ امحاء / اختفاء التفاصيل الدقيقة للوجه والملاح والقسمات. أي ثمة تركيز شديد على الديكور الكلي، من خلال الألوان الداكنة والزخرفة النباتية بتموجاتها الفسيفسائية، عبر العلامات الثابتة : الشجرة وأغصانها الملتوية المتعالية، المتفرعة والمتداخلة، الداكنة الخضرة.

كما تغطي الخلفية البنية الداكنة في ديكور اللوحة، كما نلاحظ أدوات الزينة الخفيفة والقليلة. هذا التشكيل/ الصورة/ اللوحة هو رؤية الرواية ومسار تعاقبها، أي هو الرواية في التفريع والتناسل والتوالد والتشظي والتضاد والتناسق، إنها حيرة شهريار وهو يصغي إلى حكايات دنيازاد المنفلتة من عقل الحكاية، ذات الأغصان المتناسلة والمتصادية.

من هنا تسترشد الرواية رؤية اللوحة بامتياز، من حيث لمسات الفرشاة الدقيقة، والديكور الأوجواني الداكن الذي يعمق البعد التراجيدي للرواية والحكاية في آن. هذه الرؤية التي تركز على البعد الروحي للعالم، أو الحقيقة فيما وراء الكون، والتي تعكس جوانب شروخ الذات وفق السياق. ونعلم أن الثقافة الإسلامية أولت هذه الاعتبار مكانة خاصة، في منظومتها الصوفية. حيث أنها ترى العناصر البعيدة أصغر من القريبة وهي التي تراها جيداً، تماماً كما نرى/ نقرأ/ نأول اللوحة، وهو ما يؤكد على عين البصيرة، التي نسميها التأويل السيميائي، وهي أكثر قدرة من العين المبصرة في إدراك الحقائق.

وتخفت أزياء اللوحة بالتدرج عبر الحوارات اللونية، إذ تبدو بؤرها الاتساعية متباعدة ترصع الفراغ المحايث، مثل الجواهر حيث تلبس القيم الأنثوية النورانية التي تدل على عناصر أخرى. فالمرأة في اللوحة داكنة في ألوان ملابسها، على خلاف الرجل الشفيف في لون عباة¹. إنه التوجس الذي ينوس المرأة الشرقية، وهو السرد ضد التاريخ، والقول على هامشه، أي مطاردة الحقائق من عمق العتمة المسبلة عليها ستائر التاريخ الجاثم، كل هذا التموج ألفيناه في أنساق السرد الروائي.

وهو ما رأيناه في لوحة " نوار اللوز " من حيث الاحتفاء الشديد بوضاءة المرأة. ولوحة الرواية من الفن الاستشراقي، لذلك نرى شيئية الأزياء، وخفر الحياة في نظراتهن الدافئة المتوجسة. ولوحة " نوار اللوز " صبغت بلون أرجوني داكن² وهي الإحالة إلى الرؤية التراجيدية التي تمر فيها الرواية. وهذه اللوحة تصور

¹ الملحق 2، الشكل 2، ص 358.

² الملحق 2، الشكل 1، ص 355.

مشهد طرب لنساء يترنخن على ناصية باب قصر، تتوسدن المخاد الحريرية، ومستلقيات على أرائك وثيرة، وتحملن آلات موسيقية، العود والدف والناي.

فهذه اللوحة تصوّر مقطوعة من حياة المرأة الشرقية وهي تتعاطى حياة الترف، وتتوسط مجموعة النساء امرأة ناصعة البياض ناضرة، تؤدي رقصة متعالية تشبه الرقص المولوي، في حضرة المتصوفة. وتتوشح المرأة ملاءة شفيفة جدا، تكشف كواعب صدره النافر المتلألأ، تمتشق مزقا من الكتان الأحمر.. وتضع في عنقها عقدا مضفورا بضفيرتين، ويرن الخلخال في قدمها، والأساور الذهبية تغطي معصمها.. وفي عينيها الكحيلتين غمضة كأنها الإغاءة..

وعلى خلفية المرأة، ينضد الديكور بحائط وأفاريز تتمرغ في فضائها الأبيض منمنمات نباتية... ماذا تريد اللوحة أن تقول؟ وما العلاقة التي تربط الرواية باللوحة؟ إنها المرأة / الجازية.. لونها.. الأنثى الهاربة من الآن نحو الماضي، الملطخة بدم التاريخ، بنورها الوهاج الذي يتوسط السياق ويتعالى عليه في آن.

وفي تجربة رواية " سيدة المقام " في طبعة موفم للنشر والتي لا تبالي كثيرا بأدبيات النشر/ المناص. نجد أن اللوحة لا تضغط كثيرا على رؤية الرواية، حيث نجد صورة امرأة – كالعادة – في إطار صغير، في فضاء أبيض شاغر¹. وهذه المرأة ترتدي ملاءة بيضاء وتضع يدها على خدها، وتتنظر ساهمة، بعينين مرشوقتين إلى الأمام، إلى الناظر. وهي تتكئ على سجادة حمراء مزينة، وتترين المرأة بحليها البراقة، وتلخيص الصورة هو : صورة امرأة سيدة.

ويمكن القول، إن الناشر قد أخفق من حيث الانسجام بين شعرية اللوحة ومخيال رواية " سيدة المقام "، هذه الرواية التي تتصدع أحداثها في الدم والحزن والتراجديا وحكاية الذاكرة الموشومة.. ف رؤية اللوحة هي الترف والغبطة والزهو، ومسار الرواية هو الأسى والتصدعات الأنثوية الجارفة.

وإذ نتدرج إلى لوحة رواية " طوق الياسمين " في طبعتها السورية – أي بعيد عن الروائي – فإننا نرى وجه امرأة فقط، كالظلال مرشوق، برفشاة مائية خافتة جدا²، في فضاء لازوردي أورجواني، طافح الجمال والشعرية. واللوحة موحية في فنها وألوانها، فوجه المرأة داكن إلى حد الرمادي، في خلفية وردية حيث تغطي اللمسة التجريدية الفائرة. ونرى المرأة مغيبة الملامح والقسمات، تتطاير فوق رأسها

¹ الملحق 2، الشكل 3، ص 361.

² الملحق 2، الشكل 4، ص 360.

سحب كثيفة، زرقاء وحمراء. والوجه لا نرى منه سوى العينين المغمضتين.. إنها مريم وذاكرتها الموجوعة، المؤرقة الجريحة، فالرواية تشتغل رسائل مريم وسيرتها، أي ذاكرتها.. عبر ذاكرة الرواية الخلاسية.

وفي رواية " كتاب الأمير " يخرق الروائي - في طبعة دار الفضاء الحر، ملكية الروائي - يخرق واسيني الأعرج عاداته في اختيار اللوحة، المثبتة دائما في مدارات المرأة، وصورتها. غير أنه لا يتصل من الديكور الداكن الأروجواني - لون الغروب - ذو الألوان الداكنة. ففي اللوحة¹ نرى صورة الأمير عبد القادر، وهو يرتدي برنسه الوبري الأبيض، ويشد في يده اليمنى مسبحته المتدلية. واقفا بين جبلين وتحت تتكدس جيوش فرنسية وجزائرية. ونرى أن صورة الأمير مضخة موازاة مع الأشكال المتناثرة في فضاء اللوحة.

ووجه الأمير يبدي ملامح عدم الارتياح وعدم الرضا، ربما على معاهدة تافنة، التي ينظر إليها بعين الريبة والاستنكار. إنه الأمير، وفي الأعلى، وبين طريقين، شرخين، الشرق والغرب. وهي صورة الأمير في حواراته الطويلة مع مونسينيور ديبوش، حوارات الإسلام والمسيحية، حوارات الحرب والحرية، حوارات حضارتين، آفة وصاعدة. كما نرى أن اللون الأحمر الأروجواني يطغى بكثافة على فضاء اللوحة، إنها الرؤية التراجيدية المنسربة من كتاب التاريخ، والواقع.

أما في رواية " البيت الأندلسي " - في طبعة دار الفضاء الحر - يعرج واسيني الأعرج إلى أفضية مغايرة وجديدة، تتمثل في فضاءات فن العمارة والزخرفة والخط. حيث يطالعنا فضاء اللوحة بصورة مقسمة إلى قسمين² : علوي أخضر داكن، وهو قطعة فسيفسائية نقش عليها خط كوفي متعرج، وعلى حوافه تتمايل المنمنات ويتكاثر الأرابيسك، وهذه الصورة هي مقطوعة من واجهة باب قصر الداوي في قسنطينة. أما القسم السفلي فلونه اصفر باهت، رشقت عليه مناصات الرواية : العنوان، والمؤشر. وتحت مباشرة خطوط وكلمات عربية كتبت بخط تراثي مائل، إنه صوت/ خط المخطوطة التي اشتغلت عليها الرواية.

ومن ثمة نرى في أسفل اللوحة بعد تراثي، وفي أعلاها ترقيشات جمالية. كما نرى منحرجات الخط الكوفي العسير القراءة، والغامض، والصورة شواهد تقول (بسم الله الرحمن الرحيم... السعادة والسلامة وطول النعم.. حياة وعزم لا يخالطه

¹ الملحق 2، الشكل 5، ص 356.

² الملحق 2، الشكل 6، ص 354.

هوان..¹) وهو ما يوحي إلى تناسل/ تعالق الرواية مع فنون الخط والعمارة الإسلامية، حيث الخط العربي بعده التجريدي الزخرفي، الذي يتبطن فكرة المقدس، بعيدا عن الافتعالية البصرية والدفق الحسي.

وهذا الخط، يوحي بجوهر التعبيرية التجريدية المتخففة من وهج الحياة. ومن تركيبة هذه اللوحة المنمقة بالخط الإسلامي، تنداح شعرية الصفاء، وتندرج بارتفاع مضمر. وما ينمي جموح الصورة نحو فكرة الجمال، وعلى هامش الحياة الهوامش. واستهداء بالصورة/ زخرفة الخط نقرأ خفاء المكبوت في ظهور المتجلي، ونقرأ تراكما مزمنًا للذاكرة التراثية، من هي حدس يمطح في مقاومة الموت، تتمرس خلفه عوادي الزمن.

إنه انهيار الحواجز، بين الصورة بوصفها مسرة بصرية، ورؤية الرواية بوصفها إيعازا بالجمال المادي والروحي في آن. وهذه الصورة/ التشكيلة الخطية تحيل إلى غموض يقول قسوة الذاكرة، في محاولة إثبات اللحظات الهاربة من التاريخ، هروبا من الحاضر المأزوم في أحداثه المتورمة. وهي حيوية جمالية ممكنة بين الصورة/ اللوحة/ الهامش، والعمل الروائي في مساراته المعقدة. وفي هذا تناسل يحيل الرواية إلى الخارج، ويموضعها في سياق النص في آن.

إذ المعاني الممكنة Probable متاحة وواضحة، لذلك أدرج الروائي الخط في العمارة، وهي بؤرة الرواية. وآليات أنساقها الجمالية، من حيث شد الرواية بأجواء ومناخات الخط الإسلامي، الخط وفضاءاته الروحية، والعمارة ووعلاماتها الإضائية المتعرجة. إذ يتميز هذا الخط بالعلو والانفلات والتسامق، وأكثر من ذلك الارتكان إلى المعرفة والجمال. وهي نفسها شعرية العماثر الصادرة المتعالية إلى الجمال الرباني، وإلى الحرية، بؤرة رواية " البيت الأندلسي " ومدار الرواية الواسينية.

وهي أكثر الأبعاد حميمية في التراث، في الخط والعمارة الأندلسية. من هنا قال بيكاسو (إن أقصى نقطة وصلت إليها في فن التصوير، وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد)² وهو ما يضعنا في أجواء الرواية المحتقبة لعدد الأزمنة، وعدد الحقول الفنية والمعرفية، بين فن العمارة والخط، وبين الخطوط في تبادل الأدوار والأصوات، ومن هنا يعيد الروائي إلى المخطوطة/ اللوحة هويتها الأندلسية الحضارية.

¹ الملحق 2، الشكل 6، ص 354.

² بيكاسو، ضمن ثيتوس بوكار، الفن الإسلامي لغته ومعناه، ترجمة خالد عبد الله يوسف، دار عيون، مصر، ط1، 1999، ص 128.

إنه الفيض التراثي العالي، وإنها الرواية فاتنة العصر، وهو زمانها، ومطية الكتاب وهم فرسانها. من هنا قال باختين إن الرواية شكل الأشكال¹، من حيث اقتراضها من جميع الفنون القولية والبصرية. غير أن الأمر يرتبط في الأخير بالوعي الذي الذي ينجز هذا العمل الأدبي، في علاقاته/ تعالقاته الأدبية والثقافية، المتجذرة والوافدة في آن، أي المحاورة والمساجلة. وهو فعل الرواية الواسينية، عبر تحاورها – في صيرورة- مع أنماط القول والفن والفكر، وهي محاورة الإنسان للفن. وبين لعبة الحوار المتصلة بين النص والمرجعيات، والذات والسياق، الرواية والميتارواية والمحكي، تتسامق أغصان حكاية الرواية الواسينية، الرواية الحرة.

¹ _ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 32.

خاتمة

خاتمة :

خاتمة لهذه الدراسة، يمكن القول، إن هذا البحث حاول إضاءة بعض التساؤلات التي تصدّر بها، وهي إشكاليات تكشف عن بعض الجوانب التي يطرحها المنجز الروائي لواسيني الأعرج. ونعني بها تعقد العلاقة بين شكلنة السرد الروائي، والمرجعيات التراثية الواسعة. فنحن نعيد طرح الأسئلة القديمة في صياغة جديدة، لأننا نشتغل في حقل/ الرواية، لا تنتظم الحقيقة في مداراته. وبالتالي يتجدد الأثر الأدبي بتجدد المنظورات النقدية وتباينها، والتي لها مسوغاتها ومقصديتها. وبتجدد الحياة كذلك، وتحولات السياق/ الآخر، الواقع، التاريخ.

وبهذا تخرج التساؤلات – المقاربة نحو إعادة اكتشاف العلاقة الدينامية بين النص والتراث/ المراجع. كما أن الوعي بهذه العلاقة لدى المبدع والقارئ يخصّب الإنتاجية الأدبية والثقافية، إذ يدفع بالحفر في وظيفة الفن ومؤداه، ويعمق التجربة الإنسانية، ويعزز توهج المحكي الروائي. من هنا يمكن الوقوف عند أهم النتائج :

* تمس الرواية الواسينية في علاقتها بالموروث مستويات التشكيل والبنية، متجاوزة الخطية نحو شكل مغاير للمعيار المكرّس، وبهذا تطرح الرواية قضايا النص والمحكي والخطاب والميتارواية، بطروحات ترهن الموروث انتسابا واستردادا للتقاليد السردية، بتمثلها من جهة، والتأكيد على انسيابية المتخيل وممكناته من جهة ثانية، أي أن المشروع يتخلق في مدارات الوعي بالمرجع، والوعي بآليات الكتابة الروائية في آن.

* فالأول ضرورة الرواية الحداثية، من حيث أن كل نص أدبي لا يندرج في نسق ثقافي/ أدبي سبقه، هو نص شائه وفقير. والثاني يمتص هذه المرجعيات ويرسي التجذر في الثقافة المركبة، لقدرة الخطاب الروائي على الانصهار والاقتراض والصيرورة التي تنداح عنها صفتي التشعب والشمولية Totalité، وبهذا الطرح، يسائل الروائي ذاته في مساءلة هويته/ مراجعه، مما يفعل ملكة السرد القائمة على التوازي والتجانس.

* حرية الذات المبدعة، القارئة للموروث الحر أيضا، وبالتالي تصبح الحرية تيمة ثابتة، إضافة إلى تيمة المعرفة والمرأة والبحر. وتتواتر هذه التيمات من المرجع نحو المحكي الروائي، من هنا يتضح مدى وعي الرواية الواسينية – برويتها الحداثية التي تدغم رؤية الشكل في رؤية المعنى- بالوظيفة الشعرية للتشكيل التراثي، المتجلية أولا وأساسا في العتبات، التي لا تتحضر في البناء فحسب، بل

تمتد لترسخ قول الذات الباحثة عن التوضع في النسق الثقافي/ الفكري، الذي يجذر هويتها ولا يبدها، بل تحاور منطلقاً من الأنا نحو الآخر، في كتابة تنفصل وتتصل في آن. الرواية بهذا الطرح، بدءاً من العتبات، وعبر استراتيجيات العلاقات عبر النصية، خاصة التعالق النصي: هي خطاب معرفي يحكي بجمال، يزداد ثراؤه بالتقاطع والمحاورة والمساءلة.

* الرواية الواسينية تجربة تتموضع في سياق الرواية الحداثية وما بعدها. من حيث الوعي بالمتخيل السردى وإغنائه بالمقاسبات المضيق، المتجذرة والوافدة. لأن الرواية شكل الأشكال وتقترض من سائر الفنون والمعارف، من حيث الرحابة والتشعب وتعدد الطبقات. من هنا يوشح واسيني الأعرج أعماله برهانات سردية متأصلة وغيرية.

وذلك بغية شحذ آليات الكتابة الروائية بممكنات، تضيق الحساسية الجمالية والوجودية للمحكي، حيث تغدو سمة محاورة الموروث المحلي والعربي، والانفتاح على الإرث العالمي إحدى تيمات هذه التجربة. وهي إذ تروم ذلك، فإنها تتجذر في النسق الثقافي للهوية، في صيرورة التجديد والتثوير الحداثي.

* لم تكن تجربة واسيني الأعرج فريدة في سياق ترهين الموروث، ولكنها ذات فريدة، لكونها تنهض على مشروع روائي متعدد ومختلف، قوامه تجديد الرواية الجزائرية في ظل حادثة مأزومة. من هذا المنطلق، تسعى الرواية الواسينية نحو تجريب منواليات، تحاور أنساق القص التراثي تارة، ومعمارية تتأسلب - في زيغان - بميثاق الكتابة التاريخية تارة أخرى.

محافظة على الاستبصار الداخلي للذات المبدعة، التي تدرك سلفاً أن السرد في جوهره، وعي بالظاهرة الإبلاغية، ويشكل بمفرده القسم الأكبر من جماليات الخطاب، فهو ليس أداة ناقلة وطريقة تبسيطية لتشكيل الحكاية، وإنما إحدى غايات الكتابة في مواجهة ألم القول وفي التصدي للرتابة والمعمارية.

* جدوى نظرية العلاقات عبر النصية، في الكشف عن شعرية الرواية، من حيث تحويل السرد من الناقل إلى المنقول، أي تكشف عن التمججات الوظيفية التي تنقله من هيئة نموذجية، إلى كتابة خلاسية، أي تسهم هذه النظرية في التبئير على جماليات/ مرجعيات ثابتة ومتحولة.

* يكتب واسيني الأعرج رواية واحدة في الرؤية، متنوعة في الإيقاع والمعمار، فأقانيم: الحب والمرأة والحرية والرؤية التراجمية، تتلّون دائماً في حوارية الرواية

الواسينية، عبر إهاب روائي متنوع ومتشعب، يبحث عن شعرية الوجود في شعرية الرواية.

* تنفتح الرواية الواسينية على المنجزات التنظيرية السردية الحداثية، التي تفتت من التسريد المتحول والمغاير، لتليين المرجعيات المتصلة بالهوية الثقافية، والتي يتعذر تجاوزها لقيمتها وصفاء أدواتها وخلفياتها. أي أن التجربة مترافدة من حيث الإحالة والمتكأ. من هنا تحضر الموسيقى وترقش المنمنمات في جسد الرواية، مما يمنحها مناخا خاصا، وصوتا مميزا.

وأخيرا، وإن بدت الدراسة مسهية، فلأن المنجز الروائي لواسيني الأعرج أكثر اطرادا وكثافة، وهو اجسه متنوعة. هذه الرواية التي أفادتنا بفكرة مركزية هي : أن الرواية مقاومة، ورسالة جمالية يمكن أن تنشئ وعيا يصمد أمام العولمة الجارفة، فهي هوية، وفن، وفكر، أي ممارسة ثقافية بامتياز.

ملحق

الملحق (01) ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات (فرنسي-عربي)

A

- architexte	النص الجامع
- avant-texte	ماقبل النص
- auteur	المؤلف
- autobiographie	سيرة ذاتية

C

- catalogues	قائمة المنشورات
- couverture	الغلاف
- correspondances	المراسلات
- confessions	اعترافات

D

- dédicaces الإهداءات
- destinataire المرسل
- destinataire المرسل إليه

E

- épigraphe التصدير
- épitexte النص الفوقي
- épitexte auctorial النص الفوقي التأليفي
- épitexte editorial النص الفوقي النشري
- épitexte privé النص الفوقي الخاص
- épitexte public النص الفوقي العام
- espace الفضاء

F

- fonctions الوظائف
- fonction connotative الوظيفة الإيحائية
- fonction désignative الوظيفة التصريحية
- fonction descriptive الوظيفة الوصفية
- fonction séductive الوظيفة الإغرائية

- frange du texte

هوامش النص

H

- hors-livre

خارج الكتاب

- hors-texte

خارج النص

- hypertextualité

التعالق النصي

- hypertexte

النص السابق

- hypotexte

النص اللاحق

I

- iconocité

الأيقنة

- indication générique

الإشارة الجنسية

- incipits

الفواتح

- intertextualité

التناص

- intertitres

العناوين المتخللة

- interviews

الحوارات

J

- jaquette de livre

جلادة الكتاب

L

- lecteur القارئ

- lecture القراءة

M

- mémoires مذكرات

- métatexte النص الواصف

N

- narration السرد

- narrativité السردية

- narratologie السرديات

- notes الهوامش، الحواشي

P

- page du titre صفحة العنوان

- palimpsestes أطراس

- paratexte المناص

- paratextualité المناصية

- paratexte auctorial المناص التألفي

- paratexte editorial	المناص النشري
- paralittérature	الأدب الموازي
- parution	تاريخ النشر
- péritexte auctorial	النص الحاف التأليفي
- péritexte editorial	النص الحاف النشري
- préface	الاستهلال
- phrase-seuil	الجملة البدئية
- prière d'insérer	كلمة الناشر
- poétique	الشعرية

R

- roman	الرواية
- roman autobiographique	الرواية السير ذاتية

S

- seuils	عتبات
- second-titre	العنوان الثاني
- sous-titre	العنوان الفرعي
- signe	علامة

T

- texte	النص
- textuel	نصّي
- textualité	نصيّة
- transtextulité	عبر نصيّة
- transendance textuel	التعالّي النصّي
- titre	العنوان
- titrologie	علم العنوان، العنونة
- type	النوع

الملحق (02)

صور أغلفة النصوص الروائية/ العتبات

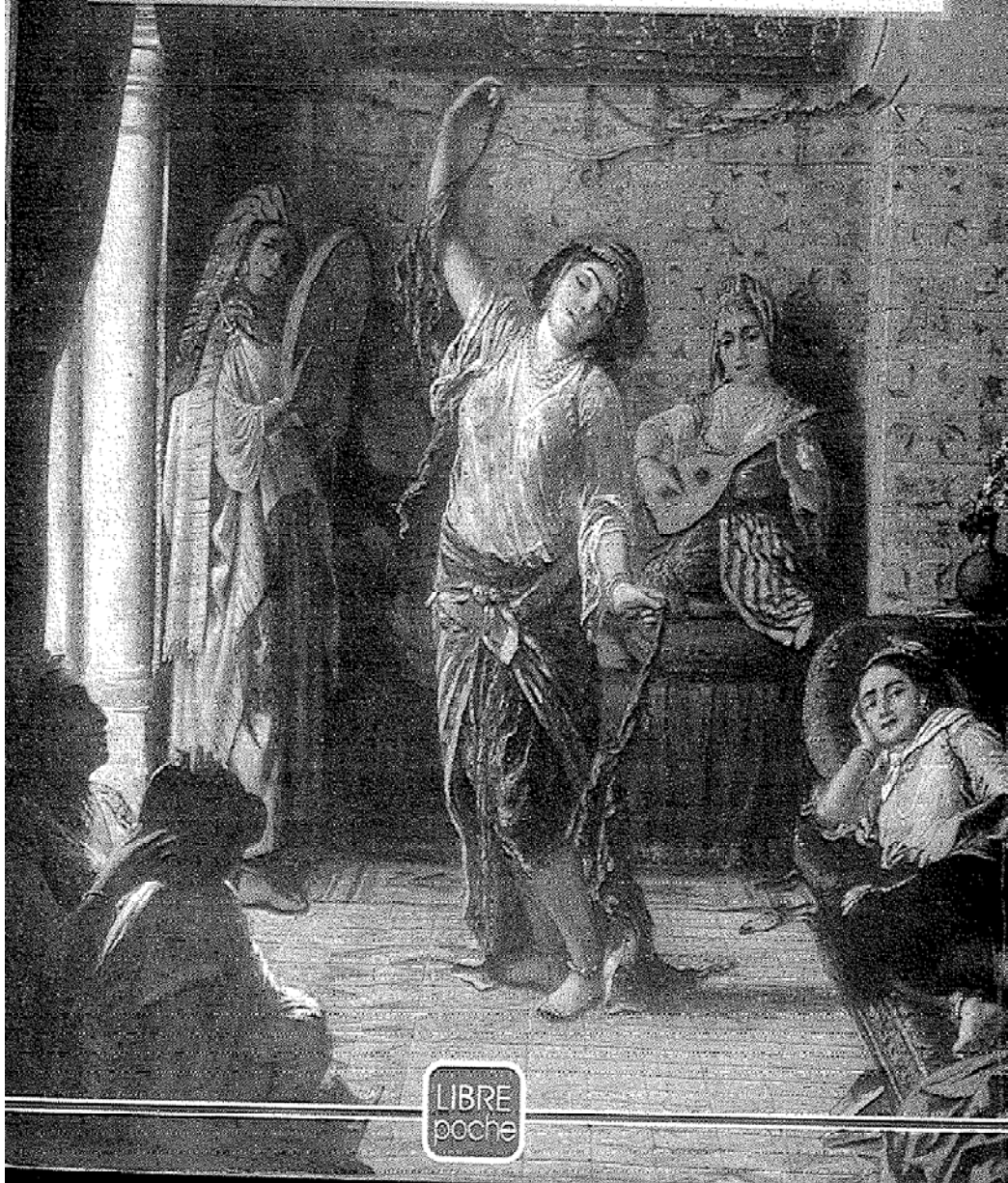


واسيني الأعرج

بيت الأندلس

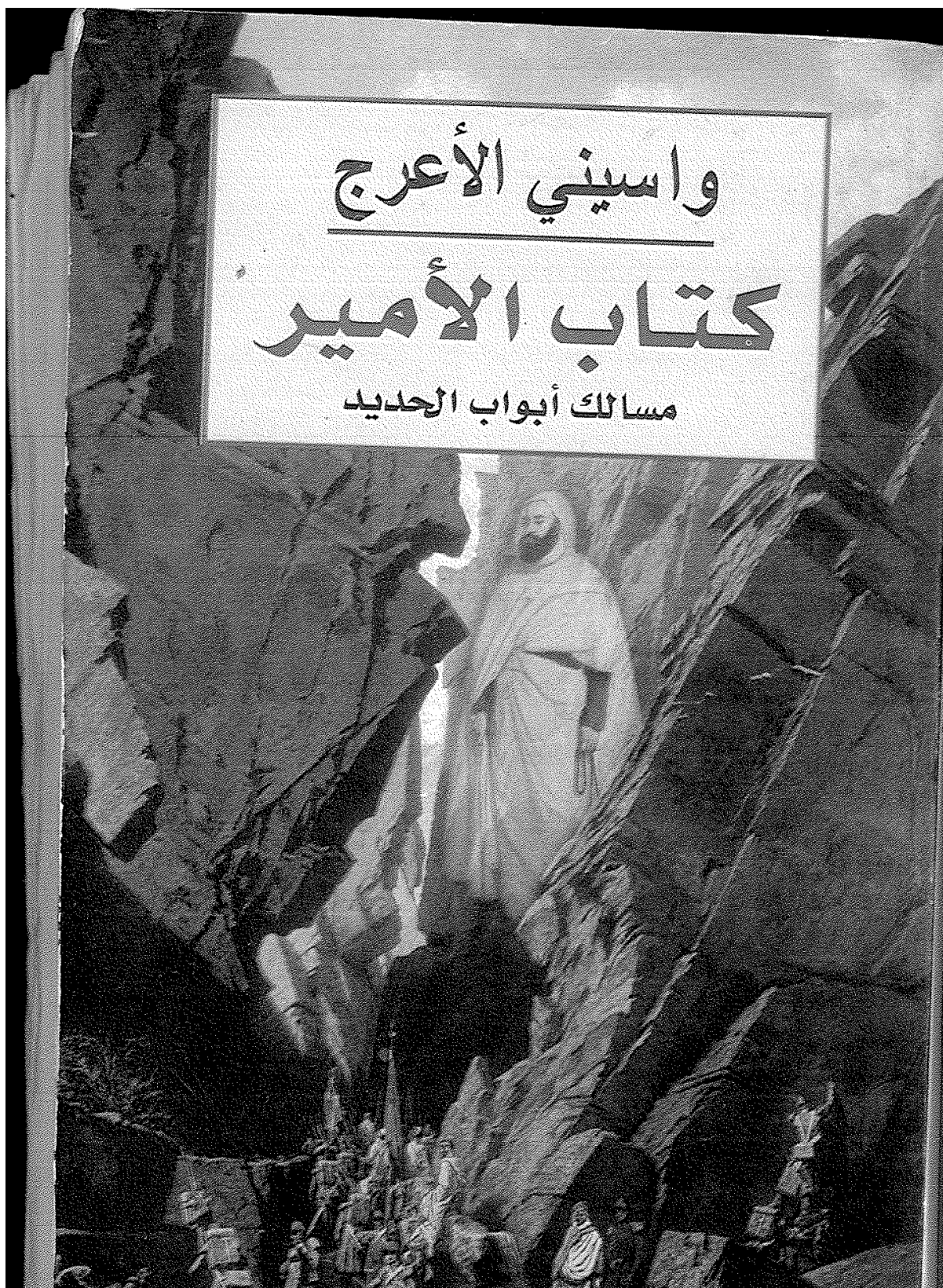
واسيني الأعرج

نوار اللوز



LIBRE
poche

الشكل 1، صورة غلاف رواية " نوار اللوز "



الشكل 5، صورة غلاف رواية " كتاب الأمير "

وَاسْتَيْنِي الْأَعْرَجُ
فَاجْعُهُ
الليانة السابعة بعد الألف
رَمَلُ الْمَنَاءِ

1



رواية

المؤسسة الوطنية للكتاب



دار الإجتهد

Laphetic

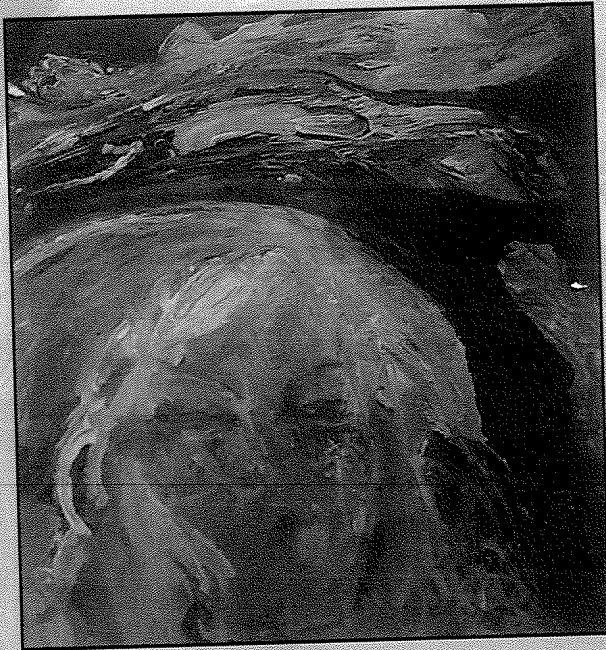
الشكل 2، صورة غلاف رواية " رمل الماية "

واسيني الأعرج

طوق السمان

رسالة في الصّباية والعشق المستحيل

رواية



الشكل 4، صورة غلاف رواية " طوق الياسمين "

الأمر
رواية
سيني



سيدة المقام

رواية

موفم للنشر

الشكل 3، صورة غلاف رواية "سيدة المقام"

الملحق (03)

حوار مع الروائي واسيني الأعرج

__ هذه حوارات - نصوص فوقية - مع الروائي واسيني الأعرج،
منها ما أجراه الباحث مع الروائي. ومنها ما هو مقتطف من كتاب "هكذا
تكلم واسيني الأعرج " لكمال الرياحي. ومنها ما هو مقتطف من مجلات
عربية ودولية.

" إن الكتابة حياة.. إنها شعر... "

واسيني الأعرج

* __ ماذا كان يريد أن يصبح واسيني الأعرج ؟

* واسيني الأعرج: كنت أريد أن أصبح سينمائيا مثلا، ثم موسيقيا، وأخيرا كاتباً.
وأعتقد أن كل ما كان في كان يقودني نحو ذلك. أحببت الموسيقى والفن وظلا
يشكلان خلفية أساسية لكتاباتي التي احترقتها شيئاً فشيئاً.

* __ بين ثنائية القرية والمدينة، ما علاقة واسيني الأعرج بالمكان/ المدينة ؟

* واسيني الأعرج : ستتستغرب إذا قلت لك إن العلاقة مع المدينة كانت علاقة حب،
على الرغم من الخوف المبهم الناتج عن عدم معرفة النظام المسير للعلاقات،
وعلاقة حب من هذا النوع تنبني على المشاكسة والالتباس. لقد كبرت في قرية
صغيرة، مجهرية، قليلاً ما أراها في الخرائط الوطنية الأكثر تفصيلاً، وكلما
صادفت ورأيتها شعرت بسعادة غامرة، كأن وجودها مبرر لوجودي. غادرتها،
وكان ذلك بمثابة قطع الحبل السري، في سن العاشرة باتجاه مدينة أندلسية اسمها
تلمسان، مدينة مذهلة بجمالها وحدائقها وتلوجها، وبنائاتها الجميلة بأسقفها القرميدية
الخضراء.

* __ ألم تسرق المدينة طفولتك؟ وهل تحن إلى القرية البعيدة ؟

* واسيني الأعرج : طبعا المدينة تسحق العلاقة الأولى بالقرية وتغتصب الطفولة
التي تشكل المرجع المثالي الدائم حتى ولم يكن كذلك. والحنين أبداً لأول منزل. ولو
أن الحنين خطير لأنه يعمينا عن رؤية الأشياء الجميلة التي بين أيدينا وتتمر يومياً

أمامنا ولهذا أشتي القرية لأنها تعيدنا بصلة الأولى لكني لا أريدها أن تحدد مساراتي المستقبلية.

*** وماذا عن روايتك الأولى " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر " والتي أصبح عنوانها " البوابة الزرقاء " هل تراها تعبر حقيقة عن بدايتك القوية ؟**

*** واسيني الأعرج :** هناك نص سابق لها اعتبره نصي الإنتقالي من القصة القصيرة إلى الرواية وهو " جغرافيا الأجساد المحروقة " ، هو أول نص روائي جربت كتابته. نشرته في سنة 1978. في مجلة آمال وبقي حبيسا وصممت أن لا أعيد نشره في شكل كتاب إلا إذا أعدت قراءته وتوسيعه.

*** كيف تطورت الرواية الجزائرية ؟**

*** واسيني الأعرج :** جيل الثورة هو الذي أسس للفن الروائي الجزائري كظاهرة وكجنس ولكنه من الناحية الإبداعية انسحب بعد السبعينيات بعد أن بدأ ينشأ جيل آخر يكتب باللغة العربية أما تجربة الكتابة باللغة الفرنسية فمسألة أخرى، وهذا الجيل الجديد كان مرتبطا عضويا بتجربة الجيل السابق ولكنه يختلف عنها لأن المناخ الذي أنتج جيل السبعينيات يختلف جذريا عن المناخ الذي ظهر فيه الجيل السابق، مثلا : وجود هاجس الثورة عند أدباء السبعينيات لا يعني أنه هدف مركزي. على خلاف تجربتنا التي علامتها الأولى روح المواجهة فهي لا تعتمد الخطاب المواجه الموارد امهادن الذي يأخذ بعين الاعتبار خصوصية البلد أو الخطاب الوطني المضخم. جيل السبعينيات تكون على ظروف مختلفة، التكوين الحر، الثقافة الوطنية، تلك الثقافة المفتوحة على العالمية، لأن علاقة ذلك الجيل بالمكتوب وبالرواية تحديدا هي علاقة أساسها المركزي الرغبة في قول الحقيقة عن طريق الإبداع. ولهذا نستطيع الحديث عن جيل روائي استثنائي في الجزائر. ولكن للأسف هذا الجيل ليست له مخلفات قوية.

*** ثمة مقولات تدعي موت الرواية، وأعني كتاب " نهاية الرواية " للناقدة الأمريكية فلدر، والتي خابت توقعاتها. كيف ترى هذا الطرح؟**

*** واسيني الأعرج :** الرواية جنس الحياة. هكذا يحلو لي تعريفها، بمعنى أن الشعر محكوم عليه بالموت، أو محكوم عليه أن يكون ضمن أقلية الأجناس الأدبية. لأن طبيعته اللغوية لا تسمح له بالذهاب بعيدا، إنه يعتمد لغة استعارية غير أصلية، غير حقيقية غير طبيعية لغة يصنعها الشاعر، وهي لغة بعيدة عن التداول اليومي، تعتمد على الصورة والمجاز والاستعارة.. الشيء الذي يجعل منها لغة أقلية لهذا لا أستبعد

أفولها وزوالها. أما الرواية فأفقها رحبة، لأن الجنس الروائي الجنس الوحيد الذي يستوعب الأجناس الأدبية الأخرى. استوعب المسرح ويمكن أن يمثل ذلك بمؤلفات المسعدي، استوعب الأسطورة، استوعب التاريخ والشعر والرسم والنحت والموسيقى. هذا الجنس كما تعرفه أدبيات النقد الغربي، هو الجنس الوحيد الذي يمتلك إمكانية التجدد من خلال تلك القابلية على الاستيعاب. وهنا تقف الرواية شبيهة بالإنسان، القادر على التجدد والتأقلم وهذا ما يجعله يعمر أكثر من غيره، لهذا لا أرى أبداً أن الرواية تسير نحو حتفها على الأقل في المنظور القريب. ستبقى الرواية ملحمة لكنها تتجاوز التعريف القديم : الملحمة البورجوازية، لتصبح ملحمة العصر الحديث، فالمحمة استطاعت أن تستوعب كل الأجناس السابقة لها واختزنتها وعندما وصلت إلى القمة بدأت تتحلل لتنشأ عنها أجناس أخرى منها الرواية.

* _ ماذا عن بدايات الرواية العربية وعودتها إلى الموروث الحكائي ؟

* **واسيني الأعرج :** الرواية العربية حسب التاريخ الحديث لها، تبدأ مع رواية "زينب" حوالي سنة 1914. ولكن بالنسبة لهذا التاريخ مغلوطة ومزوة، ويسحبنا هذا الرأي نحو مبحث أكثر شساعة. هل كانت النهضة بالفعل نهضة؟؟ لقد كانت قطيعة من الناحية الأدبية كانت هناك أشكال سردية، وتضخم السرد العربي، اتضح خاصة في القرن العاشر، حين ظهرت النصوص الكبرى " رسالة الغفران " و " ألف ليلة وليلة " و " حي بن يقظان " وكتب الرحلات. " رحلة ابن جبير " و " رحلة ابن بطوطة " ... وهذه النصوص أسست لأجناس أدبية لو أن النهضة جاءت بشكل مخالف لما أتت به، لأمكن لها أن تصل إلى شكل سردي عربي، قد يكون الرواية أو شبيه بها. ولكن للأسف، جاءت النهضة وأنزلت ستارا حديديا وهمشت تلك الجهود السردية العظيمة.

لذا فكل أعمالنا التي نجتهد فيها للارتباط بالتراث والأسطورة والمرويات الشعبية وهي رغبة مقلوبة لما كان يجب أن يحدث قبل قرون على الأقل. بمعنى أننا نستدعي هذه الأشكال السردية لأمكننا أن نستدعيها في زماننا، وهذا أساس الخلاف أو الاختلاف بيني وبين جمال الغيطاني. فالغيطاني في رواياته كثيراً ما يستدعي المرويات القديمة كما هي وكما وردت، ويدخلها في عصر ليس لها. التراث يجب أن يدخل ضمن تفاعل حقيقي مع الحاضر، فعندما نفصله عن الواقع يصبح مجرد لافتات لا معنى لها، إن التعامل مع التراث أو المرويات الشعبية يحتاج إلى تأمل داخلي، داخل هذه النصوص القديمة، والتأمل الداخلي يقودنا بالضرورة لإدراك

الكيفيات الناجعة لإدراجها ضمن النسق الروائي بحيث تبدو بعهدا القديم، كأنها إبننت هذا العصر، فلا يشعر القارئ وهو يواجه النص الروائي أنه خارج عصره.

فالتعامل مع التراث أو المرويات الشعبية وحدها لا يكفي، فهذه مهمة تحتاج إلى اشتغال كبير من المبدع، لأنه يتخلى عن وظيفته كمبدع - وهذا قول ناتج عن تجربتي الشخصية المزدوجة الجامعية والإبداعية - لضطلع بأدوار المتأمل والباحث حتى يحاور المادة الأولية التي بين يديه. فتلك النصوص قديمة أشبه ما تكون بقطعة الآجر أو الإسمنت أو الحديد ووظيفتك أنت كمبدع أن تطوعها وتدخلها في معمار حديث.

* _ حاورت في العديد من رواياتك نصوصا تراثية شعبية وعربية وعالمية، مثل محاوره " حارسه الظلال " لـ " دون كيخوطه " ومحاوره " نوار اللوز " لـ "السيرة الهلالية " و " رمل الماية " لـ " ألف ليلة وليلة ". هل تعتقد أن استراتيجية التناص هي دعوة لقراءة هذه النصوص العظيمة ؟

* واسيني الأعرج : نعم كل فكل نص عبارة عن مجموعة من المستويات من الناحية المقروئية.

_ مستوى أول لقارئ لا يسأل ويكتفي بتتبع أحداث الحكاية.

_ وهناك مستوى آخر، وهو القارئ المتأمل، الباحث، الناقد، هنا الأمر يتغير لأنك تفترض أن للقارئ مستوى من المعارف، يؤهله لكشف تلك الأدوات التي اشتغلت بها. طبعاً ليس مشروطاً على القارئ معرفة تلك الأدوات مثلما عرفت أن المبدع، فأنت كتبت نصاً ضمن شروط موضوعية جعلتك تستدعي كتباً ومخطوطات... فأنتجت مادة تتقاطع مع مجموعة من المواد السابقة لها. ففي " نوار اللوز " أنت أمام نصوص مركزية ونصوص هامشية، النص المركزي هو " السيرة الهلالية " . وهكذا في "حارسه الظلال " التي حاورت نصاً مركزياً هو " دون كيشوت " لسيرفانتيس. فأنا أستدعي التاريخ وتلك النصوص من باب المناهضة، أستدعيه لأنقضه بالممكن. وتجد هذا في كثير من أعمالي، ففي " نوار اللوز " قدمت وجهاً مناقضاً لأبي زيد الهلالي في " السيرة الهلالية " وفي " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية " عارضت " ألف ليلة وليلة " .

وكما ذكرت في حديثي عن التراث، فإن علاقتنا وإنجازاتنا في استمرار، وهي في الوقت نفسه قطائع، فعلى الكتابة أن تجسد كذلك هذه الحالات، فمثلاً زريد التي كانت حلم سيرفانتيس وأكاد أجزم أنها شخصية حقيقية بالنسبة له، امرأة مورييسكية

أحبها من وراء النافذة مثلما هو موجود في الرواية، كانت متمسكة ثم يكتشف أنها مسحت بقوة. وهكذا انتقلت من الأسطورة إلى التاريخ، خاصة التاريخ الأندلسي الذي قادني إلى استعمال هذه النماذج الإسبانية والتراثية.

*** _ نعود ظاهرة العناوين المطولة، فأنت قلت إن " دون كيشوت " تستدعي هذه الطريقة، غير أننا نرى أنها تقنية عربية أصيلة، وكأنها تلخيص لما سيأتي في الفصل، وهو ما نجده في الكتب العربية القديمة، المسعودي ألف ليلة وليلة .. كما استعملها أمبتو إيكو في " إسم الورد "**

*** واسيني الأعرج :** يبدو لي أن العلاقة بالقص العربي، هي علاقة بما كل النس يحسونها، لكن طريقة الاستلham هي التي تختلف، أنا أعطيتك مثالا هلى سيرفانتيس، وأنت وضعت يدك على الحقيقة مباشرة، لأن سيرفانتيس نفسه أخذها من الثقافة العربية وهو يعترف بذلك حتى وهو يكتب " دون كيشوت ". معنى هذا أن هذا التقليد موجود في ثقافتنا. لهذا أقول دائما أن الخسارة الكبرى التي خسرها العرب في النظام السردى الذي أسسوه عبر قرون، ثم أنت النهضة ليؤرخوا برواية "زينب" أنا هذا لا أفهمه بصراحة، كيف تقبل عملية البتر وأنت في غنى عنها، أنت لديك ما اشتغل عليه علماء وأجيال ثم تضعه في المزبلة، وتبدأ من جديد في طور التكوين لماذا لم تترك الاستمرارية.

لما التفت ورائي وجدت السرد نظام كلي، بما في ذلك قضية العنوان، فأنت عن طريق هذه العنوان تدخل القارئ في مناخ عربي، لأنها عادت سردية عربية، تلخيص ما سيرد، يمكن إلحاقها بالعتبات، لأن هذه العتبة إيضاحية تعطي ما هو أساسى في العالم الذي سيأتى، وهي ليست غريبة، بل هي محاولات لإزالة الغرابة عن النص، يدخلك في عالم ثم تحاول أن تكتشف المجموع من خلال تلك الإشارات، مثل الذي يسير في الغابة إن لم يضع خلفه حجرات لن يعرف طريقه في العودة. والعرب قديما يضعون هذه العلامات مثل النار. وهذه النصوص علامات لكننا أهملناها على أهميتها الكبيرة، وقد اعتمدتها في كثير من أعمالى.

*** _ نلاحظ آثارا في للأدب الأمريكو لاتيني في أعمالك ما علاقتك بهذا الأدب؟**

*** واسيني الأعرج :** أنا لا أنكر أنني قرأت أدب أمريكا اللاتينية وأعجبت به، واعتبرته نموذجا أقرب إلينا من حيث المميزات السردية (الأسطورة والخرافة) نعم قرأت لأوستوررياس وجورج أمادو وغارسيا ماركيز وأسماء أخرى. وترك فيّ هذا الأدب أثرا وعمقا كبيرا وأثرا لا أنكره. أنا بالفعل مشبع بتلك الثقافة.

* _ كيف توجهتم نحو التراث ؟

* واسيني الأعرج : منذ الثمانينات توجهت نحو التراث، ومساءلة الثقافة الشعبية ومساءلة الأساطير، لماذا منذ الثمانينات ؟ لأنني في تلك الفترة كنت أشتغل على أدب أمريكا اللاتينية الذي بدأ يدخل السوق الأدبية ويتحول إلى ظاهرة.

* _ نعود إلى مسألة العناوين، لماذا لا يكتفي واسيني الأعرج بعنوان واحد لرواياته، ليردف العنوان الرئيسي بعنوان فرعي، هل هو عتبة موجهة لعملية القراءة؟

* واسيني الأعرج : هذه المسألة تدخل في فواتح النصوص، أنا دائما عندي أن العنوان قاصر، هو عمل بتري، لأنه ذو طابع اختزالي فتختزل 300 أو 400 صفحة في كلمة أو كلمتين، هل هذه الكلمات قادرة على اختزال مداليل النص وعوالمه فعلا. أشعر أحيانا عندما أعمل على فك أو اصر العنوان، بأن هناك نقائص وهناك أشياء لم تظهر بالشكل الذي كنت أنويه وأختزنه. ولي حكاية مع رواية "سيدة المقام " التي ترجمت إلى الفرنسية بعنوان " دم العذراء " هي مريم الجريشة. أنا عندما أذهب للعناوين الفرعية أجد فيها سندا ومتكأ للعنوان الأصلي، أي أنه ما خفي في العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في الإيضاح ومجال الفهم، وهو ما يدخل في الوظيفة المهمة للمناس Le paratexte في علاقتها بالنص الروائي، لأنه هو الذي يدخلك باعتبارك قارئاً إلى عوالم من الأسئلة وعوالم من الأضواء وعوالم من الإيهام لذلك تجد عندي هذه الثنائية من العناوين.

* _ الحب الآن. هل يمكن أن نسألك عن سر تلك الشخصية النسائية " مريم " التي أفردت لها رواية كاملة " أحلام مريم الوديعة " غير أنها تتسلل إلى عظم نصوصك الأخرى، فتعارضنا ساعة في لبوس شخصية روائية وساعة في صورة شخصية أسطورية أو خرافية؟

* واسيني الأعرج : مريم الوديعة هي عجينة من عدة أشياء، عجننت مجموعة من النماذج التي عرفتني في حياتي، فهي شخصية نموذجية ركبتها من مجموعة نساء هي تركي montage، شخصية ورقية، شخصية مبنية لكن لها أبعاد رمزية، فأنا أحب كثيرا إسم مريم منذ كنت صغيرا، ولا أعلم السبب، ربما لأنني أحببت إحدى قريباتي التي كان اسمها مريم، عندما كنت صغيرا أذكر أنني أحببتها في صمت كانت تكبرني..

وهو ما يجرنني إلى هذا التعاطف الكبير مع المرأة، لقد ولدت وعشت في بيت كله نساء، كان لي أخ وحيد، لكنني كبرت مع الأم والجدة وثلاثة أخوات وبنات خالتي الثلاث.. بقيت مع أُمي بعد أن استشهد والدي في الثورة التحريرية. لقد رأيت حجم المقاومة التي بذلتها أُمي ومعاونة أخواتي، فأنتهيت إلى أن المرأة المسكينة إنسانة حقيقية تجهد نفسها دائما كي تقنع الرجل الغبي ببراءتها. إذن قد يكون السبب ذاتيا، وقد يكون رمزيا كذلك، والسبب الآخر هو البحث عن نموذج معبر وهو الذي سميت به الشخصية التركيبية.

* _ بين رواياتك وسيرتك الذاتية حكاية من التمازج والتقاطع ؟

* واسيني الأعرج : أنا أكتب حياتي قطرة قطرة، ولكن حياتي التي عشتها وحياتي التي تمكن أن أعيشها أو الحياة التي خسرتها. فعندما أكتب عن شخصية قريبة مني أو تشبهني، كأن تكون أستاذًا جامعيا أو فنانا، فإن هذه الشخصية فيها مني، لكنها ليست أنا في تفاصيلها، قد تكون أنا في روحها، ففي مريم بعض مني. وفلوبير قال(مدام بوفاري هي أنا). قد تكون رواية " ذاكرة الماء " هي الأقرب إلى السيرة الذاتية.

* _ سرديك شعري حوّل رواياتك إلى روايات شعرية، هل أسقطت الرواية فعلا رأس الأجناس الأدبية / الشعر؟ فكيف تتعامل الرواية مع الأجناس الأدبية؟

* واسيني الأعرج : قوة الرواية هي أنها نص النصوص لا لص اللصوص، وإن كان بها شيء من اللصوصية، النص حر ولم يكمل يوما مغلقا، الرواية تستحوذ على اللغة الشعرية لكنها تنزع عنها شعريتها الزائدة فتحولها إلى شعرية سردية، وتبقى مع ذلك محافظة على قوتها الرمزية والإيحائية، وهذا مفهوم الرواية وقوة الكاتب، فالروائي الجيد هو الذي تشعر وأنت تقرأ نصه بأنك في عالم شعري لكن ضمن نسق سردي.

* _ في " رمل المائة " اختبرت عوالم " ألف ليلة وليلة " فأنطقت دنيازاد وجعلتها تخرج من صمتها لتفصح ما حجبته شهرزاد. كيف ؟

* واسيني الأعرج : علاقتي بـ " ألف ليلة وليلة " ذاتية ولي مبرراتي، وزادت علاقتي بها في السنوات الأخيرة، عندما اكتشفت ذلك المخطوط الذي كان في الجزائر ثم نهب لنجده في الولايات المتحدة. لقد انطلقت في علاقتي بها من السؤال التالي : هل تمثل شهرزاد النموذج المثالي ؟ ولكنني اكتشفت في النهاية أن شهرزاد لم تقل إلا ما كان السلطان يريد سماعه.. لقد كانت شهرزاد الوجه الأنثوي

للدكتاتور، وأنت عندما تقرأ النص ستجد أن شهرزاد أنجبت ثلاثة ذكور، وهذا يعني أن الدكتاتور سيستمر ثلاثة قرون أخرى عبر نماذج الذكورية التي تشبهها. فماذا فعلت شهرزاد؟؟؟ أما دنيازاد فقد كانت تحتج، وأعطيت إستمرارية للحكاية من خلال بحث دنيازاد عن حكايات أخرى، وتاريخ مخفي، أخفته شهرزاد. ولهذا عندما كتبت " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية " قلبت الموازين، فجعلت دنيازاد هي التي تحكي، ولكنها كانت تحكي لتحرج السلطان، فتسمعه ما لا يريد سماعه.

* _ نذهب إلى تجربة مغايرة، ونقصد الرواية التي تكتب التاريخ، روايتك " كتاب الأمير " لماذا التاريخ؟ ألا ترى أن التعامل مع التاريخ يمثل مأزقا كبيرا من حيث التعامل مع وثائق وحقائق وأنت تكتب المتخيل؟

* واسيني الأعرج : الكتابة في مناخات التاريخ تتمحك فرصة للخروج وللتجديد لأنك ستجد نفسك في عالم آخر. أما الخطورة فقد كنت أعيها، ولكن هاجس الخروج من كتابة المحنة كان هاجسي الأول ودافعي لخوض التجربة. و " كتاب الأمير " جعلتني أقضي أربع سنوات من البحث والقراءة والحب، بكل ما تحمله كلمة حب، من تعب وجفاء وعودة وشوق.. ومن خلال رسائل مونسينيور ديبوش اكتشفت التقدير والاحترام الذي كان يكنه للأمير. اكتشفت عقليين أدارا حوار استثنائي ليس فيه مكانة لثنائية ضعيف/ قوي، رغم حساسية المواضيع التي كانت تناقش بين الرجلين، والتي كانت تدور حول الفكر الإسلامي والفكر المسيحي. في الرواية أنا لست مؤرخا. ولكنني وجدت في شخصية الأمير وجهات نظر مختلفة، وشخصيته ليست مسطحة وهي شخصية مركبة وخلافية، هذا التناقض هو الذي سيشكل الاختبار الحقيقي بالنسبة للروائي، كيف سيحول تلك الأخبار وتلك الوقائع وذلك التناقض إلى متخيل ونسيج سردي محبوب. هذا كان رهاني.

وكتبت عن الأمير، ليس فيما قاله التاريخ، لذلك فأنت مطالب بالإنصات إلى مراجع غير تاريخية أثناء الكتابة. وفي هذه الرواية حوار للحضارات، حوار هامشي أو جزئي لأنه مستوحى من لقاء رجلين من ديانتين مختلفتين يجمع بينهما البعد الإنساني. وأنا أشتغل على " كتاب الأمير " كنت أطرح أسئلة منها: هل تعيد الرواية إنتاج التاريخ؟ هل تؤول التاريخ أم تستعمل التاريخ كمادة هامشية؟ وهل للتاريخ قيمة في تحديد هوية النص؟ كنت في الحقيقة وأنا أكتب " كتاب الأمير " أعتمد على مادة تاريخية لا يمكن إنكارها متعلقة بشخص الأمير عبد القادر، لذلك كنت مجبرا على التعامل مع هذه المادة دون أن أكون عبدا لها.

والمسألة ليست خيانة، إنما هي كتابة أخرى، لأنني لا أكتب كتابا تاريخيا عن الأمير ومن حقي أن أقحم الخيال متى شئت دون أن يكون ذلك على حساب الرواية كرواية تاريخية. وهنا يتدخل الروائي ليحوّر التاريخ لينشط المتخيل. وهذا لا يشكل خطرا على المادة التاريخية، لأن الشخصية لا ينكرها التاريخ، غير أن المهم أنني أردت أن يكون الروائي محايدا في رواية ما يحدث بين الأمير ومنسينيور ديبوش، لأنني لو جعلت الرواية على لسان أحدهما لكانت الرؤية من زاوية واحدة، أما وجود شخصية جون موبي فقد وقر الطابع البوليفوني/ تعدد الأصوات في الرواية، ومن ثم كانت مجموعة من السير : الأمير ومونسينيور ديبوش وجون موبي. هكذا تخلق الرواية علاقتها بالتاريخ.

ملخص الرسالة بالفرنسية

résumé

On tente dans cette étude marquée par les références patrimoniales sur la création romantique chez Ouassini Laradj- une étude sur La transtextualité –une convergente sur la présence de la patrimoine dans cette expérience et des romans dans lesquels le patrimoine locale ;arabe ;et mondial était présent.

Et cette expérience de OuassiniLaradj est considérée comme une expérience leader dans la carte du roman algérien dont les niveaux des relations avec le patrimoine culturel par une conscience moderne qui commence primordialement de l'idée de faire une révolution sur le roman algérien sur l'ombre d'une modernité en crise.

Or, on a dépendu aux propositions et à l'hypothèse de Gyser''la transtextualisation'' pour faire ou former un roman plus clair et pur par l'élimination des contradictions internes qu'externes au roman ,il veut dire depuis les seuils du roman jusqu'à ses articulations à travers une stratégie qui dépend et se base sur les cinq types d'analyse

Cet théorème dévoile aussi le processus de contextualisation ou la structuration ,la créativité esthétique. Et comme on s'est basé sur la rhétorique romantique de MikhaelBakhenin qui dévoileune multi-discours du romanqui appartient des propositions qui cherchent à la causalité de structuration romantique .dans cette étude on s'est bénéficié d'œuvres romantique moderne comme les traces sémiotiques et le style musical-poétique du roman.

En outre, on a pris des approches de démentèlement, paratextualisation et les théorèmes de la lecture critique

Dans ces études on va se pencher dans notre analyse sur quatre parties ou chapitres :

Premier Chapitre :

Le patrimoine et l'expérience romantique dans le roman de Ouassini Laaradj. Ce chapitre se divise aux trois axes. **Dans le premier axe**, on a pris la question du roman et le patrimoine. Autrement dit, le roman mondial et arabe dans l'importance de la patrimoine sur la formation de leur identité.

Ensuite, **pour le deuxième axe** ; on a pris et posé les questions autour l'anthologie du roman algérien ; **et puis pour le troisième axe** on a parlé beaucoup plus sur le patrimoine et les expériences chez Ouassini Laaradj spécialement on a mis l'accent sur les composantes du roman ouassinien.

DEUXIEME CHAPITRE :

Les références patrimoniales populaires dans les romans de Ouassini Laaradj se divisent à des axes à leur tour.

Le premier axe : les relations para-textuelles et leurs déterminations.

Deuxième axe : on a étudié dans les romans de Ouassini la présence de la patrimoine populaires tel les chants ; l'histoire et les légendes populaires. En arrivant **au troisième axe**, on a pris et analysé le discours et la rhétorique

romantique ,autrement dit ,la multi-voix dans le roman de Ouassini.

TROISIEME CHAPITRE :

Les références patrimoniales arabes et historiques se devisent à des axes aussi

.Premier axe :le conte arabe est comme une référence patrimoniale ;c'est-à-dire, la présence du conte et le conte de mille nuit et nuit dans les romans moderne

.Deuxième axe :l'Histoire est comme une référence et point de repère pour le roman Ouassinien et dans lequel on étudie et analyse l'enrichissement de l'Histoire au roman ;ne pas comme une rhétorique et discours officiel mais comme un discours marginal qui ne dit pas la réalité

QUATRIEME CHAPITRE :

Le problématique de la présence du patrimoine mondiale. On étudie dans ce chapitre l'emploi de patrimoine mondiale dans le roman Ouassinien. Et ce chapitre se partage sur deux axes principaux.

Premier axe : le roman culturel ;c'est la présence de la philosophie et la pensée mondiale comme une structure de base ou une fondation dans le roman dans lequel le roman Ouassinien inspire les technique mondial du conte.

Deuxième axe : dans le roman Ouassinien on étudie la présence des formes de l'art ,c'est-à-dire, le discours et les pourparlers entre l'art et l'art comme une esthétique du

roman par une music qui résonne dans la raison et dessine des images artistiques.

En somme, et à la fin ;on a suivi l'exposé par une conclusion sur laquelle on s'est arrêté sur les résultats essentiels qui avaient comme intérêt que le roman Ouassinien est une rhétorique ouverte qui écrit un roman qui cherche aux chantes poétique de l'existence. Un roman parle par l'identité et de la culture.

Or, on s'est bénéficié des références parmi lesquelles des travaux et les ouvres de Gérard Génie et Bakhtiv et les réalisations de la maison de 'El Raya de la Modernisation " raya el hadathiya.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

*المصادر :

أ_ المدونة المدروسة :

- 1_ واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط 2، 2002.
- 2_ واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1993.
- 3_ واسيني الأعرج، سيدة المقام – مرثيات اليوم الحزين، موفم للنشر، الجزائر، ط3، 1997.
- 4_ واسيني الأعرج، طوق الياسمين – رسالة في الصباية والعشق المستحيل، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط 2، 2006.
- 5_ واسيني الأعرج، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2004.
- 6_ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي - Mémorium، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010.

ب_ روايات أخرى للكاتب :

- 1- حارسة الظلال، أو دون كيشوت في الجزائر، الفضاء الحر، الجزائر، ط2، 1997.

* المراجع :

1_ باللغة العربية :

1_ ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف - رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأغراضه، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2005.

2_ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط 5، 1981.

3_ ابن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، لبنان، ط 2، 1980.

4_ أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج1، الهيئة العربية العامة للكتاب، مصر، 1964.

4_ إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1995.

5_ إدوار الخراط، مجادة المستحيل - مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار البستاني، مصر، ط 1، 2005.

6_ إدوارد سعيد، العالم النص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

7_ أدونيس، الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب/ صدمة الحداثة، ج 3، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

8_ أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، لبنان، ط 2، 1995.

9_ أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

10_ ألف ليلة وليلة، المكتبة الحديثة ناشرون، بيروت، ط1، 2013.

11_ الأمير عبد القادر الجزائري، كتاب المواقف - في بعض إشارات القرآن إلى الأسرار والمعارف، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2005.

- 12_ بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2005.
- 13_ التغريبة الهلالية، موفو للنشر، الجزائر، 2008.
- 14_ جابر، عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1999.
- 15_ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1989.
- 16_ الجاحظ، البخلاء، شرح يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2007.
- 17_ جمانة حداد، صحبة لصوص النار – حوارات مع كتاب عالميين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.
- 18_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
- 19_ سعد البازعي، نثر المدن، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009.
- 20_ سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2004.
- 21_ سعيد بنكراد، السميائيات السردية – مدخل نظري، منشورات الزمن، الرباط، 2001.
- 22_ سعيد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
- 23_ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية – من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1992.

24_ سعيد يقطين، القراءة والتجربة – حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1988.

25_ سعيد يقطين، الكلام والخير – مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط 1، 1997.

26_ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي – النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط 2، 2001.

27_ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الرباط، ط 3، 1997.

28_ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة – الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2012.

29_ سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس.

30_ سمير حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر- دراسة تحليلية نقدية، دار الفكر الحديث، المغرب، 1985.

31_ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 164 / 1992.

32_ عبد الحق بلعابد، عتبات – جيران جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2008.

33_ عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي – دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

34_ عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

35_ عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

36_ عبد السلام هارون، التراث العربي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1973.

37_ عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل – قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، المغرب، 1998.

38_ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

39_ عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النمل، دار الفنك، الدار البيضاء، 1996.

40_ عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية – مقارنة من منظور سيميائية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.

41_ عبد الله إبراهيم، السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2000.

42_ عبد الله حمادي، مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

43_ عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب – دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

44_ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، 1998.

45_ عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم – دراسة في الجذور، دار هومة الجزائر، 2005.

46_ عبد المنعم خفاجة، الأدب الأندلسي – التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1992.

47_ عصام محفوظ، عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1998.

48_ علي شلش، نجيب محفوظ، الطريق والصدى، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990.

50_ علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن – رؤية جديدة، دار النهضة، لبنان، 1985.

51_ عمر عروة، النثر الفني القديم – أبرز فنونه وأعلامه، دار القصة، الجزائر، 2000.

52_ فاروق شوشة، أحلى عشرين قصيدة في العشق الإلهي، دار الشروق، مصر، ط1، 1999.

53_ فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية في المغرب، دار الفنك، المغرب، 1989.

54_ فريد الزاهي، الحكاية والتمثيل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

55_ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الرباط، ط1، 1999.

56_ كمال الرياحي، هكذا تحدثت واسيني الأعرج – حوارات، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2009.

57_ مأمون الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992.

58_ مجموعة كتاب، كتاب العربي، الكويت، عدد 65 / 2006.

59_ مجموعة من المؤلفين، الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص 555.

60_ مجموعة مؤلفين، كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، دار هومة، الجزائر، 2001.

61_ مجموعة مؤلفين، الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1990.

62_ محسن جاسم الموسري، ثارات شهرزاد – فن السرد العربي، دار الآداب بيروت، لبنان، ط 1، 1993.

63_ محمد الماكري، الشكل والخطاب - مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

64_ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2012.

65_ محمد برادة، الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ضمن مجموعة مؤلفين، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981.

66_ محمد برادة، ضمن مجموعة مؤلفين، الأدب المغربي اليوم- قراءات مغربية، اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004.

67_ محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة للحضارات – الأسطورة والشكل، دار قباء، مصر.

68_ محمد رجب النجار، الأدب الملحمي في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006.

69_ محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 5، 1986.

70_ محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1980.

71_ محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1990.

72_ محمود المسعدي، السد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

73_ محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال، شركة دار الجنوب، تونس، 1979.

74_ محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيد، دار الساق، بيروت، ط2، 2006.

75_ مطاع الصفدي، التاريخ المختلق، معهد الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1987.

76_ واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

77_ واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2006.

78_ يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.

79_ يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004.

2_ المراجع المترجمة :

1_ ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

2_ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط2، 2004.

3_ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1998.

4_ أمبرتو إيكو، ست نزاهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2005.

5_ إمبر مونتيغال، أدب أمريكا اللاتينية - قضايا ومشكلات، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، عالم المعرفة، الكويت، ع/ 116، 1987.

6_ برنار دي فوتو، عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969.

- 7_ بول ريكور، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط2، 2006.
- 8_ بيرسي لوبوك، صناعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، الأردن، ط2، 2000.
- 9_ بيبير زيماء، النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1999.
- 10_ تزيفتان تودوروف، المنهج الشكلي – نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1989.
- 11_ تودوروف ، ميخائيل باختين – المبدأ الحوارية، ترجمو فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1992.
- 12_ تودوروف تزيفتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.
- 13_ ثيتوس بوكار، الفن الإسلامي لغته ومعناه، ترجمة خالد عبد الله يوسف، دار عيون، مصر، ط1، 1999.
- 14_ ج ب براون وج يول، تحليل الخطاب، ترجمة لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997.
- 15_ جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
- 16_ جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
- 17_ جراهم آلان، نظرية التناص، ترجمة باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2011.
- 18_ جوج لوكاتش، الرواية كملحة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

- 19_ جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، مخطوطة.
- 20_ جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب ط 2، 1997.
- 21_ جيرار جينيت، خطاب الحكاية – بحث في المنهج، ترجمة محمد معنصم وعبد الجليل الأزدي، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط2، 1997.
- 22_ جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معنصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط1، 2000.
- 23_ رولان بارث، التحليل النصي، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ط1، 2009.
- 24_ رولان بارث، الدرجة الصفراء للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.
- 25_ رولان بارث، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994.
- 26_ رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا الحسين، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 2001.
- 27_ رينيه ويلك وأستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1982.
- 28_ كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية، ترجمة خميسي بوغرارة، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2004.
- 29_ كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط5، 1981.
- 30_ لوران فليدر، الرواية الفرنسية المعاصرة، ترجمة فيصل الأحمر، منشورات جامعة قسنطينة، 2004.

- 31_ ماريو فارجاس يوسا، رسائل إلى روائي شاب، ترجمة صالح علماني، دار المدى، سوريا، ط3، 2013.
- 32_ مجموعة كتاب، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- 33_ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1986.
- 34_ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة يمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.
- 35_ ميخائيل باختين، الملحمة والرواية- مسائل في المنهجية، ترجمة جمال شحيد، الفكر العربي، بيروت، ط1، 1986.
- 36_ ميشال آرفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- 37_ ميشال بوتور، بحوث في الرواية- بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات، لبنان، ط1، 1971.
- 38_ ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.
- 39_ ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1986.
- 40_ ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الأهالي، سوريا، ط1، 1999.

3_ المراجع باللغة الفرنسية :

- 1_ G. Genette , Volum 2 , L'oeuvre de l'art et la relation esthétique, ed. De Seuil , Paris , 1997.
- 2_ G. Genette , Nouveau discours du récit, ed, du Seuil, Paris, 1983.
- 3_ G. Genette , Palimpsestes, les littératures ou second degré, ed. du seuil, paris, 1982.
- 4_ G. Genette, Figures 1 – 2 – 3, Ed, du Seuil, Paris, 1966 – 1969 – 1972.
- 5_ G. Genette, Figures 4, ed. de Seuil, Paris, 1999.
- 6_ G. Genette, Introduction à l'architexte, Ed, du Seuil, Paris, 1979.
- 7_ G. Genette, L'oeuvre de l'art immanence et transcendance, ed. de seuil, Paris, 1994.
- 8_ G. Genette, Seuils, ed. De, seuil, paris, 1987.
- 9_ Jeannet Colombel , Sartre – Textes et débats, Tome 2, le livre de poche, Paris, 1986, P 483.
- 10_ Michel Foucault, L'archéologie du savoir , ed . du Gallimard, paris, 1969.
- 11_ Mikhaél Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, paris, 1987.

4_ المعاجم والقواميس :

أ_ باللغة العربية :

- 1_ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1996، مجلد 2.
- 2_ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1981.
- 3_ لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
- 4_ مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، عيون، الدار البيضاء، 2009.

ب_ باللغة الفرنسية :

- 1_ Dictionnaire de linguistique , Larousse, Paris, 1972.
- 2_ Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, Ed, Larousse, Paris.
- 3_ Oswald Ducrot, Jean – Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed, du Seuil, Paris, 1995.

5_ المجلات والجرائد :

أ_ باللغة العربية :

1_ أمنة بلعلی، رؤية العالم في الخطاب الصوفي، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، عدد 15/ أفريل 2001.

2_ أمنة بلعلی، نظرية النص عند جوليا كريستيفا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 8/ 1996.

3_ أورهان باموق، روائي يعلم أوربا كيف تكتب الرواية، مجلة العربي، الكويت ع 577/ 2006.

4_ بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، كتاب العربي، الكويت، عدد 65/ 2006.

5_ جابر عصفور، اكتشاف سحر القص في ألف ليلة وليلة، مجلة العربي، عدد 577/ 2012.

6_ جابر عصفور، أليجوريات إحيائية، مجلة العربي، الكويت، ع 495/ فبراير 2000.

7_ جلال الدين الرومي، ضمن عدد خاص، مجلة أخبار الأدب، مصر، عدد 676/ 2007.

8_ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، ع 3/ 1997.

9_ حسن لشكر، النزعة التراثية في الرواية المغاربية، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، عدد 5/ 2009.

10_ حسناء سعادة، آليات انتاج السيرة الشعبية وفاعلية السياق في قرائنها، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 21/ 2014.

- 11_ خلدون الشمعة، إدوارد سعيد الثقافة والأدب المجازي، مجلة الأدب الثقافية، لندن، عدد 55 / 2004.
- 12_ رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 21 / 1994.
- 13_ ريتا عوض، الشعر والتراث، عالم الفكر، الكويت، عدد 6 / 2004.
- 14_ سامية ادريس، المخيال المغاربي في الخطاب الروائي الجزائري، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو.
- 15_ سعد بولنوار، قراءة سردية في رواية نوار اللوز، مجلة مسارات، الجزائر، عدد 2 / 2008.
- 16_ سعيد بنكراد، إمكانات النص – محدودية النموذج، مجلة بحوث سيميائية، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، عدد 02 / 2006.
- 17_ السعيد بوطاجين، الحادثة المتورمة – السرد والزمن، دفتر الأثر، سبتمبر / 2010.
- 18_ السعيد بوطاجين، المحكي الروائي العربي – أسئلته الذات والمجتمع، جريدة الجزائر نيوز، 2011/05/13.
- 19_ السعيد بوطاجين، شخصية السرد، الأثر، جريدة الجزائر نيوز، 09 / 08 / 2010.
- 20_ السعيد بوطاجين، قضايا المحكي الروائي العربي، دفتر الأثر، جريدة الجزائر نيوز، 10 سبتمبر 2013.
- 21_ السعيد بوطاجين، ما قصده غوته، دفتر الأثر، 16 / مارس / 2013.
- 22_ شاكرا لعبيبي، فن السرد وفن العمارة، مجلة العربي، الكويت، ع 648 / نوفمبر 2012.
- 23_ صلاح الدين بوجاه، الشكل ثم الشكل – قراءة في أعمال نجيب محفوظ، مجلة العربي، عدد 467 / 2006.

- 24_ عبد الحليم عباس، التجريب في الرواية العربية الأردنية، مجلة عمان، الأردن، عدد 125 / 2005.
- 25_ عبد القادر بوزيدة، الحوات والقصر رحلة علي الحوات أم رحلة الوعي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 16 / 2003.
- 26_ عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة والمبدأ الحوارى عند باختين، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 15 / 2001.
- 27_ عبد الله ابراهيم، أسبقية النثر فى الأدب العربى القديم، مجلة العربى، الكويت، عدد 673 / ديسمبر 2013.
- 28_ عبد الله الغدامى، نجيب محفوظ، مجلة العربى، عدد خاص بنجيب محفوظ، عدد 567 / 2006.
- 29_ عثمان بدري، القول الشعري النسوي، قراءة استكشافية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 21 / 2014.
- 30_ عرفه عبد علي، فرومتان فى صحارى الشرق، مجلة العربى، الكويت، ع 537 / أوت 2003.
- 31_ عرفه عبده علي، الشرق بالفرشاة الأوربية، مجلة العربى، الكويت، ع 458 / جانفى 1997.
- 32_ علي حميداتو، الهرمىوطىقا المعاصرة والمناهج النقدية، مجلة التبيين، مؤسسة الجاحظية، الجزائر، عدد 30 / 2008.
- 33_ غالى شكري، مقدمات فى الحداثة الروائية، مجلة المنار، مصر، عدد 57 / 1989.
- 34_ فريدريك معتوق، التراث شرقا وغربا، مجلة العربى، الكويت، ع 577 / 2009.

- 35_ فيصل دراج، النص الجميل مأساة المثقف النبيل، مجلة الطريق، بيروت، عدد 1995 /05.
- 36_ قاسم عبده قاسم، المقريري شاهد عصره، مجلة العربي، الكويت، عدد 566/ جانفي 2006.
- 37_ كلود دوشي، عناصر علم العنونة، ترجمة ليلى البحري، مجلة أدب فرنسا، عدد 12 /1972.
- 38_ لبوخ بوجملين، الحوارية في روايات أحلام مستغانمي، مجلة التبيين، الجزائر، ع 36 /2011.
- 39_ لعموري زاوي، هوية المتخيل السردي وخطاب التاريخ في رواية " برق الليل " للبشير خريف، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 20 /2011.
- 40_ محمد رضوان، أولاد حارتنا لنجيب محفوظ السؤال والإجابة المستحيلة، مجلة علامات، السعودية، ع 16 /2010.
- 41_ محمد الخياري، الرواية والعمارة، مجلة العربي، الكويت، ع 648 /نوفمبر 2012.
- 42_ محمد المقوي، شعرية العنوان في الساق على الساق، عالم الفكر، الكويت، ع 28 /1998.
- 43_ محمد برادة، حيوات متجاوزة، مجلة العربي، الكويت، عدد 589، /ديسمبر 2013.
- 44_ محمد برادة، ضمن حوار في مجلة العربي، ع 619 /2013.
- 45_ محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات، السعودية، عدد 53 /سبتمبر 2004.
- 46_ محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات، العربية السعودية، عدد 53 /سبتمبر 2004.

47_ محمد حافظ دياب، سوسولوجيا الأدب، مجلة المنار، مصر، عدد 37 / 1989.

48_ مشري بن خليفة، دلالة العنوان في ديوان " أشهد أنني رأيت "، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، عدد 2 / 2003.

49_ مصطفى قيصر، الثقافة الشعبية، مجلة التبيين، الجزائر، عدد 36 / 2010.

50_ ناديا ظافر شعبان، سيرفانتيس والقراءة المدجنة لدون كيشوت، مجلة العربي، الكويت، ع 62 / 2010.

51_ نجيب محفوظ، اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية، مجلة أخبار الأدب، مصر، ع 753 / ديسمبر 2007.

52_ هيثم الجنابي، التصوف الفاعل أو التشخيص التاريخي للزمن الثقافي، مجلة الطريق، بيروت، ع 06 / 1995.

53_ واسيني الأعرج، الكتابة حياة، حوار مع مجلة أدب فرنسا، عدد 09 / 2003.

54_ واسيني الأعرج، الكتابة وسلطان المتخيل، جريدة الخبر، 23 / 11 / 2009.

55_ واسيني الأعرج، زيزو صوت الذاكرة الحية، جريدة الخبر، 25 / أوت / 2009.

56_ واسيني الأعرج، نجمة نص العشق المستحيل، جريدة الخبر، الخميس 05 فيفري، 2009.

57_ وجيه فانوس، من دلالات تحولات لحظة النص الروائي على فاعلية الزمان المجتمعي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 15 / 2001.

58_ يمنى العيد، الكتابة الروائية العربية، مجلة الطريق، لبنان، عدد 06 / 1996.

ب_ باللغة الفرنسية :

1_ Rachid boudjadra, Une tragédie grecque des embarqués de l'histoire, l'iverEscq, magazine littéraire , alger, N = 7, 2011.

2_ Yasmina khadra, un succès planétaire, l'iverEscq, magazine littéraire , alger, N = 4, 2010.

3_ Waciny Laradj, les Blessures De Shéhérazade, LeverEsq, Magazine Littéraire, Alger, N = 06/2010.

6_ الرسائل الجامعية :

1_ خليفة قرطي، المرجعيات التراثية في الرواية العربية التجريبية – بحث في الأشكال والبنى، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2009 / 2010.

2_ الطاهر رواينية، سرديّة الخطاب الروائي المغاربي الجديد – مقارنة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1999 / 2000.

3_ عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1991 / 1992.

4_ علال سنقوقة، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007 – 2008.

5_ نجيب حمّاش، التّعالّي النصّي في شعريّة جبرار جينيت – بحث في أنماط المتعالّيات النصّية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2010 / 2011.

7_الأنترنت :

1_ واسيني الأعرج، حدود الكتابة – حدود التأويل، ندوة قابس، 1993.

2_ واسيني الأعرج، أوهام الحقيقة- حدود التاريخ، 1993.

فهرس الموضوعات

فهرس الموصوعات

مقدمة.....	ص 07 – 12.
الفصل الأول: التراث والتجريب الروائي عند واسيني الأعرج....	ص 14.
بسط تمهيدي.....	ص 14.
المبحث الأول: الرواية والتراث:.....	ص 17.
1_1_ حول التراث، تحديدات أولية:.....	ص 17.
1_2_ التراث في الرواية العالمية:.....	ص 19.
1_3_ التراث في الرواية العربية – مسائلة نقدية:.....	ص 21.
المبحث الثاني: التراث في الرواية الجزائرية:.....	ص 26.
2_1_ أسئلة الرواية الجزائرية:.....	ص 26.
2_2_ أشكال توظيف التراث في الرواية الجزائرية:.....	ص 29.
المبحث الثالث: التراث والتجريب الروائي عند واسيني الأعرج:.....	ص 34.
3_1_ مقارنة لمفاهيم التجريب الروائي:.....	ص 34.
3_2_ مرتكزات التجريب الروائي في الرواية الواسينية:.....	ص 36.
3_2_1_ الرواية البانورامية:.....	ص 37.
3_2_2_ شعرية الخطاب/ شعرية الرواية:.....	ص 38.
3_2_3_ هوية المكان/ هوية النص وتحولات الكتابة:.....	ص 41.
3_2_4_ الشخصية النموذجية:.....	ص 43.
3_2_5_ اللاتجانسية بين السيرذاتي والسرد الروائي:.....	ص 44.
3_2_6_ الرؤيا/ الرؤية التراجيدية:.....	ص 46.

3_2_7_ الكتابة وإعادة الكتابة:	ص 48.
3_3_3_ المنزع التراثي/ شعرية الموروث في الرواية الواسينية:	ص 50.
3_3_1_ الكتابة/ الرواية سؤال نحو الحب:	ص 51.
3_3_2_ الكتابة/ الرواية سؤال نحو المعرفة:	ص 53.
3_3_3_ الكتابة/ الرواية سؤال نحو الحرية:	ص 55.
3_3_4_ تمثل النموذج التراثي:	ص 58.
3_3_5_ حد المرجعية/ حدود التمرجع:	ص 60.
الفصل الثاني: المرجعيات التراثية الشعبية:	ص 64.
بسط تمهيدي:	ص 64.
المبحث الأول: العلاقات عبر النصية/ تحديدات:	ص 67.
1_1_1_ التفاعل النصي في المدونة النقدية العربية:	ص 68.
1_2_1_ إرهصات الحقل المفهومي للمتعاليات النصية:	ص 70.
1_3_1_ التأسيس المنهجي للمتعاليات النصية:	ص 77.
1_3_1_ جيرار جينيت، شعرية العلامة المهاجرة:	ص 77.
1_3_2_ جيرار جينيت، من التناص إلى المتعاليات النصية:	ص 78.
1_4_1_ المتعاليات النصية:	ص 79.
4_2_ أنماط المتعاليات النصية:	ص 81.
المبحث الثاني: اشتغال المتعاليات النصية في رواية " نوار اللوز ":	ص 88.
2_1_ النص الروائي والخطاب المرجعي:	ص 89.
2_2_ مرجعية السيرة الهلالية/ هوية المرجع:	ص 92.
2_3_ استراتيجية التالق النص في " نوار اللوز ":	ص 97.

2_3_1	التعاليق النصي/ النظرية المفتوحة:	ص 97.
2_3_2	هندسة السرد في رواية " نوار اللوز":	ص 104.
2_3_3	تمفصلات التعالقات النصية/ قراءة داخلية:	ص 107.
2_3_4	تمظهرات التعاليق النصي/ قراءة خارجية:	ص 114.
2_3_5	شعرية المحكي بين المرجع واتساعية النص:	ص 120.
2_4_4	الأسطورة والحكاية الشعبية في " نوار اللوز " :	ص 121.
2_4_1	الأسطورة والأدب الروائي:	ص 122.
2_4_2	المتخيل السردى ومرآيا الأسطورة في " نوار اللوز":	ص 124.
2_4_3	مرجعية الحكاية الشعبية:	ص 127.
2_4_4	ترهين الحكاية الشعبية والوعي الروائي:	ص 129.
2_5_5	شعرية المحكي من النص إلى المناس:	ص 131.
2_5_1	خطاب العتبات عند جيرار جينيت:	ص 133.
2_5_2	اشتغال المناس في " نوار اللوز " :	ص 137.
2_5_3	العنوان، عتبة العتبات :	ص 137.
2_5_4	فاعلية العناوين في " نوار اللوز " :	ص 141.
2_5_4_1	العناوين الداخلية في نوار اللوز:	ص 148.
2_5_4_2	استراتيجية النصوص الموازية:	ص 154.
	المبحث الثالث: حوارية الخطاب الروائي :	ص 159.
3_1_1	المبدأ الحوارى والخطاب الروائي:	ص 160.
3_2_2	مرجعية المرورث الشعبي:	ص 164.
3_2_1	انفلات الحكاية والتشخيص الروائي:	ص 166.

الفصل الثالث: المرجعيات التراثية العربية والتاريخية في المنجز الروائي.....	ص181
بسط تمهيدي:.....	ص 181.
المبحث الأول: السرد العربي كمرجعية تراثية:.....	ص 184.
1_1_ المحكي الروائي وأركيولوجيا المرجع:.....	ص 184.
1_2_ هوية المرجع وتحولات الأنساق السردية:.....	ص 185.
1_2_1_ استراتيجية التفاعل النصي في " رمل الماية " :.....	ص 189.
1_2_2_1_ مظهرات التعالق النصي في " رمل الماية ":.....	ص 196.
1_2_2_1_ إغواء الحكاية وتوالد السرد:.....	ص 196.
1_2_2_2_1_ رصد تمفصل التعالقات الزمنية:.....	ص 199.
1_2_2_3_1_ تماهي المحكي في تخيل الشخصية /البطل والبطل المضاد:.....	ص 202.
1_2_2_4_ شعرية التعالق/ الترهين الحكائي:.....	ص 209.
1_2_3_1_ رصد التفاعل النصي/ المتنص – الميتمص:.....	ص 211.
1_3_1_ المحكي الروائي بين فن الرسالة وميثاق السيرة:.....	ص 217.
1_3_1_ سحر القص وممكنات المتخيل:.....	ص 220.
1_3_2_ شعرية العتبات:.....	ص 121.
1_3_2_1_ توهج العناوين:.....	ص 222.
1_3_2_2_ الميثاق الأوطوبيوغرافي والمتخيل السردى:.....	ص 230.
1_4_1_ التطريس الصوفي في مناص " سيدة المقام ":.....	ص 232.
1_4_1_ وضاعة العنوان:.....	ص 233.

1_4_2	شعرية الإهداء :	ص 235.
	المبحث الثاني: التاريخ مرجعية الرواية الواسينية :	ص 238.
2_1_2	الخطاب التاريخي والرواية:	ص 239.
2_2_2	الميثاق التاريخي والمتخيل السرد في " كتاب الأمير " :.....	ص 241.
2_2_1	شعرية العلاقات عبر النصية :	ص 245.
2_2_1_1	عتبات المحكي الروائي :	ص 246.
2_2_2	الإيهام السردى واحتمالات الخطاب التاريخي :	ص 256.
2_2_3	المعارضة الروائية والسرد على هامش التاريخ :	ص 260.
2_3_2	الميتارواية وترهين الخطاب التاريخي في "البيت الأندلسي" ..	ص 265.
2_3_1	الميتارواية والخطاب التاريخي، تشعب الاشتغال :	ص 266.
2_3_2	تخييل التاريخي وخلاسية الميتاروائي في "البيت الأندلسي" :.....	ص 268.
2_3_2_1	من خلاسية المحكي إلى سلطة العتبات :	ص 269.
2_3_3	شعرية الميتارواية والسرد ضد التاريخ :	ص 279.
	الفصل الرابع : أشكال حضور الموروث العالمي :	ص 288.
	بسط تمهيدى :	ص 288.
	المبحث الأول : الرواية الثقافية :	ص 291.
1_1_1	جمالية التناص مع الرواية العالمية :	ص 293.
1_2_2	التناص مع الفكر والفلسفة العالمية :	ص 304.
	المبحث الثاني : الرواية الفسيفسائية :	ص 310.
2_1_1	الرواية والفنون :	ص 312.

2_2_ الرواية والفنون التشكيلية :	ص328
خاتمة :	ص 342
ملاحق :	ص 345
ملحق 1: ثبت المصطلحات (فرنسي-عربي)	ص 347
ملحق 2: صور أغلفة النصوص الروائية/ العتبات:	ص 353
ملحق 3: حوار مع الروائي واسيني الأعرج:	ص 363
ملخص الرسالة بالفرنسية:	ص 373
قائمة المصادر والمراجع:	ص 379
فهرس الموضوعات :	ص 399

