وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة: دكتوراه في العلوم

التخصص: اللغة والأدب العربي

العنوان

# الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية
# أعمال "واسيني الأعرج" أنموذجا

من إعداد
صليحة بردي

المناقشة بتاريخ: 2017/12/18 من طرف اللجنة المكونة من:

| | | | |
|---|---|---|---|
| عبد القادر شارف | أستاذ التعليم العالي | جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف | رئيسا |
| عبد القادر توزان | أستاذ التعليم العالي | جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف | مقررا |
| علي ملاحي | أستاذ التعليم العالي | جامعة الجزائر 02 | ممتحنا |
| أحمد عزوز | أستاذ التعليم العالي | جامعة أحمد بن بلة وهران 01 السانية | ممتحنا |
| ناصر سطمبول | أستاذ التعليم العالي | جامعة أحمد بن بلة وهران 01 السانية | ممتحنا |
| اسماعيل زغودة | أستاذ محاضر أ | جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف | ممتحنا |

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة: دكتوراه في العلوم

التخصص: اللغة والأدب العربي

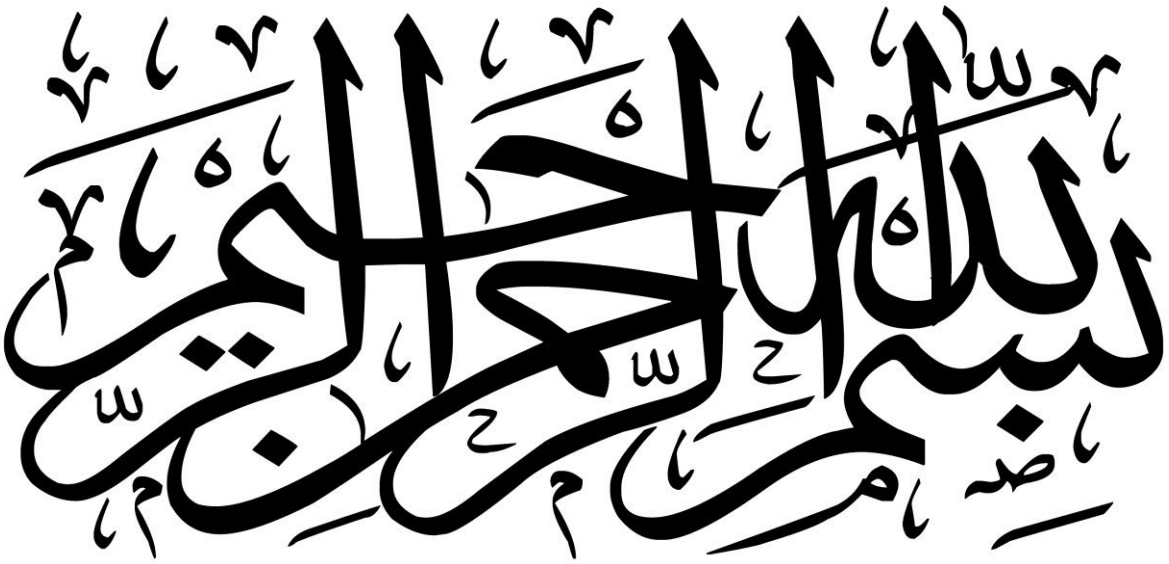
العنوان

# الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية
# أعمال "واسيني الأعرج" أنموذجا

من إعداد
صليحة بردي

المناقشة بتاريخ: 2017/12/18 من طرف اللجنة المكونة من:

| | | | |
|---|---|---|---|
| عبد القادر شارف | أستاذ التعليم العالي | جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف | رئيسا |
| عبد القادر توزان | أستاذ التعليم العالي | جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف | مقررا |
| علي ملاحي | أستاذ التعليم العالي | جامعة الجزائر 02 | ممتحنا |
| أحمد عزوز | أستاذ التعليم العالي | جامعة أحمد بن بلة وهران 01 السانية | ممتحنا |
| ناصر سطمبول | أستاذ التعليم العالي | جامعة أحمد بن بلة وهران 01 السانية | ممتحنا |
| اسماعيل زغودة | أستاذ محاضر أ | جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف | ممتحنا |


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان:

إن الفضل لله، نحمده على كرمه، ونشكره على نعمة التوفيق، ونية الاجتهاد في العمل، ولأن الله أوصى بحفظ الأمانة، وبذكر الفضل بين الناس، كان من دواعي سرورنا الإقرار بالفضل لأهله، والاعتراف لهم بالجميل، فذاك من سنن الإنصاف، ومن شيم الوفاء.

أما من كان لهم فضل علينا فأستاذنا المشرف أ. د/ "**عبد القادر توزان**" الذي أوضح لنا سبيل البحث، وأسدى إلينا النصح الذي كنا بأمس الحاجة إليه، كما نشكر أساتذتنا الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على ما أنفقوه من وقت، وما بذلوه من جهد في قراءة هذا العمل المتواضع، بغية المضي به في سبيل الاستقامة، ومن دواعي اعتزازنا أن نثمن ملاحظاتهم، وأن نعمل بنصائحهم، وتوجيهاتهم؛ لأنه لا شك عندنا في أن عملنا المتواضع سيحظى برؤية جديدة، تكون أكثر عمقا، وبتشكيل آخر يكون أكثر دقة على أيديهم.

وبما أن الشكر "غرس إذا ما أودع سمع الكريم أثمر الزيادة، وحفظ العادة"، ارتأينا أن نشكر كل من قدم لنا يد العون، ونحن بصدد إنجاز بحثنا من بدايته إلى نهايته، فحفظ الله الجميع، وجازاهم عن ذلك بالخير كله.

# إهـداء:

**إلى**

**عائلتي الكريمة**

**وأساتذتي الأفاضل**

**إلى**

**من يؤمن بالكلمة الطيبة.**

**من يقدس العلم، ويسعى لرفعه درجات، ودرجات.**

**من يتخذ من الإنسانية هوية، وانتماءً ...**

**إلى ما تبقى من أشياء جميلة في أعماقنا.**

**إلى**

**الحاضر بيننا، القاص حكاية العربي الأخير**

**والمبتدأ في سيرة المنتهى**

**والغائب الذي لم يتوقف يوما عن الكتابة،**

**ففي كل مرة نقرأ له نصا، إلا واستحال نصا جديدا**

**إلى من رحل، وترك انطباعا أخيرا ...**

**أهدي نصا متواضعا.**

**«في كل نص عمق آخر، يتجاوز ما نريده له، ربما كان نظامه، أو الوسائل الخفية، التي ترمي جسورا خاصة مع القارئ، وتدفع به إلى الاهتمام، وربما كان شيئا آخر أكثر تعقيدا، لا ندركه؟».**

**"واسيني الأعرج"[1].**

[1]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم .. هكذا كتب .. أصدق اعترافاته .. أشهر مواقفه .. أهم حواراته ونصوصه ..، منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013، ص 55.

# المقدمة

**المقدمة:**

فرضت الرواية حضورها في الساحة الأدبية العالمية بقدرتها على إنتاج المعرفة، إذ تنطلق في جوهرها من ممارسة إيديولوجية؛ ذلك أن السرد في بعض تفاصيله يحيل إلى فعل معياري انطلاقاً من قيم مسبقة، وقد لا يحدث التطابق إلزاماً بين الإيديولوجيا السائدة وإيديولوجيا النص الروائي، التي ترتبط بانطباع معين، أو موقف ما تم التعبير عنه حكيا أنتج تجربة جمالية.

والروائي يحتفي بالإيديولوجي، ويقدمه في نص يخلق أثرا مغايرا، انطلاقاً من تفعيل استراتيجيات الكتابة السردية المطعمة بالرمز، وهكذا يصبح الفكر نصاً، والجمال قناعاً يحمل حقيقة الواقع غير المعلنة التي تلخص تجربة إنسانية تؤصلها الكتابة، بل تحاورها وتحاكيها بآلامها، وانكساراتها، وحضورها الهش المتآكل واقعاً ومتخيلا من وجهة نظر الرواية، وما تحمله من وعي.

إن أي نص سردي يسلط الضوء أساسا على محكيات دون أخرى، من منظور قراءة ما، وتصور معين يتناسب والبعد المعرفي الذي ينطلق منه، ولا يكاد يخلو أي طرح روائي من مرجعية إيديولوجية تتعلق بفئة اجتماعية دون غيرها.

من هذا المدخل يمكن توصيف بعض الروايات بالمغربية؛ كونها ذات مرجعية إيديولوجية ضمنية، تصعب مكاشفتها بالقراءة المباشرة، وإن أنكرتها أحياناً أو تحاشتها أحياناً أخرى، فسرديتها تترجم جملة من الإيديولوجيات على اختلافها.

هكذا تقع الرواية ضمن فضاء فكري معين، تعيد إنتاجه في حدود مكنوناتها الجمالية، ورؤيتها التخييلية، مشكلة إياه تشكيلا سرديا يُعنى بتأويلية التعالقات الفكرية، والتقاطبات المعرفية، وبذلك قد تتجاوز الرواية تسطيح نصيتها، انزياحا عن التشكيل الفني المفرغ الذي ينهض على أساس اختبار الطاقات اللغوية، وتحري مقومات الهوية السردية من عناصر حكائية زمانا، ومكانا، وشخوصا، وأحداثا، بل قد تصبح نصا موازيا للإيديولوجي يتجاوز أطر تعتيم الحقائق، مقارنة بمختلف خطابات المعرفة، في تبليغ مقولة الفكر في حدود خصوصيته الأجناسية، وتأليفه الجمالي.

وبالرغم من زئبقية التفكير الإنساني، اجتهدت الخبرة الروائية في صياغة خطابه، إيذانا بموقع استراتيجي للإيديولوجي ضمن مدوناتها، ولم يعد بالإمكان الحديث عن الرواية بعيدا عن محاوراتها الفكرية التي اتخذتها منطلقا استراتيجيا في تجريب المحكي إلى حدٍ أنتج مصطلحا جديدا في قاموس السرديات تمثل في الرواية الإيديولوجية.

إن مقاربة المستويات الجمالية والكشف عن طبيعة الوعي المؤسس للمرجع الإيديولوجي في النص الروائي تعدّ استفزازا بحثيا جادا، وإذا نظرنا إلى الخصوصية الفكرية بوصفها عنصرا حكائيا دالا بمعزل عن الجمال في الممارسة الروائية حدث خلل في الملحق التأويلي، كما أن زاوية النظرة تكون حادة وجزئية.

وبالنسبة للنص الروائي الجزائري فقد قدّم عدة محاولات تطلعا لخلق هامش كاف يمارس في كنفه الخروج عن مألوف الحكي الذي أصبح هاجسا راح يؤرق أصواتا روائية عدة في محاورتها الواقع، لعلها تتخطى السرد الظرفي الذي ينسحب على راهنه فحسب، إلى تخريج نص حكائي تجاوزي في كثافة معناه وثراء شكله.

من هذا المدخل عمد المنجز الروائي الجزائري إلى مراجعة مسارات الوعي التي أنتجت هذا الواقع مع التركيز على البعد الجمالي في ترسيخ فكرة اللقاء الثقافي، وما تطرحه من قضايا إشكالية في ارتباطها بالدين، والهوية، والحضارة، والتاريخ، والفن، وخطاب السلطة، والواقع المأساوي.

في خضم هذا التدخل المعرفي، تحددت صياغة موضوع بحثنا: "**الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية أعمال "واسيني الأعرج" أنموذجا**"، وقد حصرنا دراستنا ضمن هذا المجال المعرفي؛ نظرا لأهمية الإيديولوجيا وما تضطلع به من أدوار في غاية الأهمية، تتصل بتاريخ فكرنا، وقضايا راهننا، وكذا قدرتها على توجيه الوعيين الثقافي والقومي.

ووقوع اختيارنا على المدونة الروائية لـ"واسيني الأعرج"؛ الكاتب الجزائري الذي شهد بعضا من تاريخ هذا الوطن بمختلف محطاته العصيبة، يمكن ردّه لثقافته المشرقية تأسيسا، والغربية امتدادا، الأمر الذي دفع به إلى الاجتهاد السردي في محاورة مختلف تحولات الحياة بروح العصر، عبر مسيرة روائية استمرت لعقود من الزمن، انطلاقا من سنة (1982) إلى يومنا هذا.

وما عزّز هذا الاختيار خصوصية الاشتغال الروائي في هذه التجربة؛ إذ اشتملت على مختلف السمات النصية، فكانت بمثابة سجل لتخريجات جمالية عدة، وتوجهات فكرية أكثر تعددا في متابعة الإنسان في صراعه المستمر مع الحياة، كما رسّخت الاستراتيجية السردية أثر النزوع الجمالي، إضافة إلى تحرّيها مبدأ التأصيل الروائي في استلهام الموروث السردي، والانزياح إلى حد ما عن تقاليد الكتابة الروائية الكلاسيكية.

ومن الأسباب الوجيهة لهذا الاختيار، غياب دراسات نقدية متخصصة بشكل مباشر في مقاربة مسائل التعالق الجمالي والإيديولوجي في الممارسة الروائية عند "**واسيني الأعرج**"، فقد ركزت الدراسات الأكاديمية على جزئيات معرفية دون أخرى، نذكر منها: "الكتابة الروائية عند **واسيني**

**الأعرج** - قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال" لـ"**كمال الرياحي**"، و"بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية – **الطاهر وطار** - **الأعرج واسيني** - **أحلام مستغانمي**" لـ"**محمد الأمين بحري**"، و"الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات **الطاهر وطار وواسيني الأعرج** أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية"لـ"**نجوى منصوري**"، و"الكتابة والتشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة - دراسة نقدية أيديولوجية" لـ "**عموري السعيد**"، و"الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي" لـ"**سعدوني هند**"، وغيرها.

أما عن الأسباب الذاتية فيستمد هذا الموضوع مشروعيته الانتقائية من ذلك التقارب الروحي الذي يتولد لحظة تلقي النص، وما يثيره من فضول معرفي؛ لاختراق العالم الروائي لهذا الكاتب في تمثله النتاج الفكري الذي أنتجته المرحلة.

لقد أصبحت الرواية عند "**واسيني الأعرج**" بحكم خصوصيتها المعرفية نصا مغريا باحتمالاته القرائية المتعددة وحضوره الفكري والجمالي، مما يثير اشتغالا يُعنى أساسا بفعل التجريب، فكيف كاشف خطاب الفكر؟، وهل تمكن من قراءة الواقع بوصفه إشكالية فكرية؟، وأي اشتغال جمالي في مدونته السردية؟.

تحدد القصد من هذه الدراسة في الإجابة عن إشكالياتها المطروحة؛ بغية تشكيل تصور عن التجريب الروائي لـ"**واسيني الأعرج**" في أبعاده الإيديولوجية والجمالية، إلا أن تحليل هذه الإشكاليات، والبحث عن إجابات مقنعة لها كان من أهم التحديات التي اعترضت سبيلنا، إضافة إلى صعوبة الموضوع لجدته، كذلك طبيعة الموضوع المعقدة، وما تثيره النصوص المتعددة في انزياحها من احتمالات تأويلية، بحثا عن الحقيقة المبهمة لأفكار أرادها الكاتب زئبقية غامضة.

ومراعاة منا لطبيعة الموضوع وصياغته، ارتأينا أن تتم المقاربة التأويلية وفق هذا التصور: فصل نظري، وفصلان تطبيقيان، توزعت هذه الفصول على ثلاثة مباحث، تلتها خاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا.

تطرقنا في الفصل الأول الموسوم بـ: "**الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية**"؛ وتحديدا في مبحثه الأول (الإيديولوجي المفهوم والاشتغال)؛ أولا إلى الإيديولوجي بوصفه نسقا مفاهيميا في محاولة لوضع المصطلح ضمن حدوده المفاهمية اللغوية والاصطلاحية، ومكاشفة التعالقات الممكنة بين الإيديولوجيا والعلم، وثانيا إلى مقاربة الإيديولوجي باعتباره نسقا معرفيا؛ حيث تتبعنا هذه النسقية في الجهود الغربية قديما وحديثا، مع الكشف عن جملة من الاستعمالات في تحديد

الطرح الإيديولوجي من حيث كونه قناعا، ونظرة كونية، وعلما للظواهر، ثم تطرقنا إليه في المرجعية الإسلامية، وثالثا إلى محدادت الإيديولوجي من حيث اشتغاله سياسيا، واجتماعيا، وإنسانيا.

لننتقل في المبحث الثاني (الجمالي المفهوم والاشتغال) أولا إلى مقاربة الجمالي بوضعه ضمن أطره المفاهيمية اللغوية التي بحثنا لها عن أصل في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والنص المعجمي العربي، إضافة إلى المكاشفة الاصطلاحية التي قادتنا إلى الثلاثية المعرفية: فلسفة الجمال، وعلم الجمال، والجمالية، وثانيا إلى مقاربة الجمالي بوصفه نسقا معرفيا في المرجع الغربي قديما، وحديثا، وكذا المرجع العربي.

أما المبحث الثالث (الإيديولوجي والجمالي في التجريب الروائي)؛ فتطرقنا في ضوئه إلى الثنائية الجدلية الخطاب/النص، ثم الخطاب الروائي، كما طرحنا انشغالا بشأن اشتغال الإيديولوجي والجمالي في الممارسة الأدبية عموما، والمنجز الروائي خصوصا، وثالثا حاورنا الإيديولوجي والجمالي في المنجز الروائي الجزائري، وقد أثرنا قضايا من قبيل: الرواية الجزائرية وظروف التأسيس، ثم الرواية الجزائرية من التأسيس إلى التجنيس وما ناقشته في تجريبها السردي من حيث اشتغال المضامين، وصورة المثقف، وتعددية اللغة والشكل السردي.

وتضمن الفصل الثاني المعنون بـ: "**الإيديولوجي في إنتاجية المحكي التاريخي ومساءلة الواقع في روايات واسيني الأعرج**" تخريجا دراسيا على امتداد ثلاثة مباحث؛ أولها (التجريب الروائي ورهان الحداثة)؛ وتناولنا على مستواه ثلاث جزئيات معرفية؛ مفهوم التجريب الروائي أولا، وإشكالية الحداثة وما بعدها في التجريب الروائي ثانيا، ثم التجريب الروائي عند "**واسيني الأعرج**" بأبعاده النصية الثلاثية؛ متمثلة في النص الوثيقة، والنص الأثر، والنص المغاير ثالثا.

في حين تطرقنا في المبحث الثاني (الإحالة السردية على التاريخ) أولا إلى طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ وتجليها عبر العتبات النصية، والحدث التاريخي، ثم تعرضنا ثانيا إلى اشتغال الزمن والذاكرة التاريخية؛ حيث استوقفنا الحديث عن خطاب الزمن بين التاريخ والرواية، وخطاب الذاكرة التاريخية، وتوثيقية السرد، ثم تقصينا ثالثا دلائلية المحكي عبر الواقع التاريخي والمتخيل السردي، ومراجعة المسلمات التاريخية في سياق إيديولوجيا المحكي التاريخي.

وفي المبحث الثالث (الإيديولوجي في سردية الواقع المأساوي) قادنا التحليل أولا لمناقشة كينونة الخطاب المأساوي عبر كتابة المحنة/الأزمة، ومقاربة توصيف الاستعجالية في هذه الكتابة، ثم سعينا ثانيا للكشف عن المرجع الإيديولوجي في كتابة المحنة؛ وما اتصل به من إشكاليات في الانتقال من الواقعي إلى المحكي، انتقالا يحاكم الواقع ويطرح سؤال المحنة من منظور التناصية السردية،

ليقودنا الحديث ثالثا إلى مسألة الاستعارة السردية للأزمة، وفق ما أملاه منطق الشخصية خاصة المثقف في استنكاره أزمة الإرهاب (الخطاب المعارض)، وكذا الإرهابي في فرضه خطاب الأزمة، ثم مضينا نرصد تجليات الأزمة عبر سرديتي الأمكنة والمستويات اللغوية.

أما الفصل الثالث المعنون بـ: "**الإيديولوجي والجمالي في التجريب الروائي للأشكال المستعارة عند واسيني الأعرج**" فقد اشتمل على ثلاثة مباحث؛ الأول (استعارة القصص القرآني)، وقد عُني أولا بالقص القرآني والتشكيل السردي؛ إذ نقترح تقديما للقصة في القرآن الكريم، ثم تقديمها في السياق الروائي، لنتتبع ثانيا الأثر القصصي في ضوء التحليل السردي، وكانت البداية مع الأثر في ضوء القص/متن حكائي، وتمظهره في البنية السردية (الأحداث/الوظائف)، والشخصيات السردية، ثم اقتفاء الأثر في ضوء القص/مبنى سردي، وتمظهره في البنية الزمنية، والصيغة السردية، والرؤية السردية، والفضاء الحكائي، لنثير في ثالث جزئية معرفية على مستوى هذا المبحث الحديث عن التضايف اللغوي في ضوء الاستعارة القصصية.

وأثار المبحث الثاني (سردية التراث في التجريب الروائي) ثلاث مسائل معرفية؛ تعلقت الأولى بالرواية والتراث انطلاقا من وضع الظاهرة التراثية في أطرها المفاهيمية لغة واصطلاحا، كما تطرقنا إلى الرواية في ضوء معطيات التراث، أما المسألة الثانية فتمثلت في الأشكال السردية التراثية المستعارة؛ حيث تابعنا في سياقها الأشكال السردية التراثية الأدبية، وتحديدا استدعاء نصي "ألف ليلة وليلة"، و"دون كيشوت" وتوظيفهما في الرواية، ثم الأشكال السردية التراثية الشعبية؛ متمثلة في التغريبة الهلالية واستحضارها عبر العتبات النصية وما صاحبها من جماليات في العنونة، والخطاب المقدماتي وما أنتجه من دلائلية في التعلق النصي، وتجلي الإيديولوجي في المعارضة النصية، إضافة إلى استلهام أشكال سردية شعبية أخرى؛ كالأغاني، والأمثال الشعبية، وخطابات القوّال والبرّاح، والمحكي الخرافي والأسطوري، وخطاب النبوءة، في حين اختصت المسألة الثالثة بتعددية اللغة في ضوء الاستعارة النصية.

أما المبحث الثالث (استعارة الاشكال الفنية والخطابات الإعلامية) فخصصناه للحديث أولا عن النص الفني؛ متمثلا في المنحوتات والنصب التذكارية، والمعالم الأثرية، والموسيقى والرقص، والفن التشكيلي وخطاب الألوان، وعالم الأزياء، والتركيب السينمائي، وثانيا النص الإعلامي؛ متمثلا في النص الصحفي، والخبر السمعي البصري، والتصريحات والإعلانات والمناشير، لنفتح ثالثا وأخيرا نافذة على إشكالية تعددية اللغة في ضوء الاستعارة النصية.

أما الخاتمة فتضمنت أهم ما توصلنا إليه من استنتاجات، تلتها قائمة للمصادر والمراجع المعتمدة من باب التعريف بمكتبة البحث؛ حيث تمكنا بعون الله وحفظه من تحصيل مادة قيّمة،

ومتنوعة طرحا ولغة، شملت روايات "**واسيني الأعرج**"، وعددًا من المصادر والمراجع باللغة العربية، وأخرى مترجمة، فضلا عن المصادر والمراجع الأجنبية، سواء كانت كتبا، أو مقالات، أو رسائل مخطوطة.

وما كان لهذه الدراسة أن تؤول إلى ما آلت إليه من تخريج لولا توثيقها بسند منهجي، والإفادة من أدواته الإجرائية؛ حيث توخينا في مقاربتنا للإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية وتحديدا أعمال "**واسيني الأعرج**" التحليل والوصف، إضافة إلى المنهج البنيوي التكويني الذي يستنطق البنى النصية الروائية الدالة وما تجاذبتها من محمولات نسقية جمالية، ومعطيات سياقية إيديولوجية؛ إذ يراعي حيثيات القص في تصويره الواقع بقيّمه وعلاقاته، والتاريخ بمنطقه ومسلماته.

وإن كنا قد ألزمنا أنفسنا بدراسة تطمح إلى الموضوعية، وبناء فهم صحيح لموضوع البحث، فقد اجتهدنا في ذلك ما استطعنا، ولا نزعم التوفيق في حصره والإلمام به، أو تسجيل إسهام حقيقي في مجاله، أو حتى تقديم إجابات شافية لمختلف القضايا الشائكة التي طرحناها، وإنما أخذنا على عاتقنا إثارة جملة من الإشكاليات محاولة لفتح آفاق للتساؤل، وقوفا عند عدد من القضايا التي قد تكون مادة خصبة لتقدم البحث في مجال الدراسات النقدية الروائية في الجزائر.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نقدم شكرا خالصا لأستاذنا الفاضل؛ الأستاذ الدكتور "**عبد القادر توزان**" الذي أشرف على هذا العمل، ونعترف له بالفضل في توجيهه من الناحيتين المعرفية، والمنهجية، شكلا ومضمونا، من بدايته إلى التشكيل الذي آل إليه، كما نثمّن صبره معنا، وثقته العلمية فينا، وتشجيعه المتواصل لنا، فجزاه الله عن ذلك خيرا، كما نتقدم بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا عناء قراءة هذه الأطروحة وتصويب أخطائها.

وبعون الله تم هذا العمل أملا أن يحقق الفائدة المرجوة.

# الفصل الأول:

## الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية

المباحث:

1. الإيديولوجي المفهوم والاشتغال.
2. الجمالي المفهوم والاشتغال.
3. الإيديولوجي والجمالي في التجريب الروائي.

## الفصل الأول: الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية.

يفتك الطرح الإيديولوجي في النص الأدبي موقعا خاصا في القراءة، والتأويل وبالمثل أصبحت الجمالية من أبرز قضايا هذا النص التي انصرف النقد إلى مقاربتها؛ بما تأتى له من آليات، ومفاهيم، ولا يسعنا مكاشفة كل من الخاصيتين النصيتين؛ الإيديولوجية، والجمالية دون وضعهما في حدود المفهوم، وكذا الإطار المعرفي المؤسس لهما، فما المقصود بالجمالي، والإيديولوجي، وأي موقع لهما في حدود الخبرة النصية الروائية؟.

### المبحث الأول: الإيديولوجي المفهوم والاشتغال.

إن تقصي الإيديولوجي، وتتبع تجليات توظيفه عبر الممارسة السردية عامة، والروائية خاصة، يقتضي مكاشفة هذا المصطلح؛ تأصيلا لحدوده المفاهيمية؛ وتحديدا لمجاله المعرفي، ونسقه العلمي، في مقابل جملة من التداخلات المعرفية مع مصطلحات علم الأفكار، فما المقصود بالإيديولوجي؟، أي طرح؟، وأية خصوصية؟.

#### 1. الإيديولوجي نسق مفاهيمي:

#### أ- الطرح اللغوي:

وجد العرب صعوبة في ترجمة مصطلح الإيديولوجيا، فلم تُعتمد ترجمة واحدة من بين مقابلاته الكثيرة؛ نحو (منظومة فكرية، وفكر، وعقيدة، وذهنية، ودين، وفلسفة)[1]، بل عُرّب، وانتشر كما هو، وقد ظهر مصطلح (Ideology) أول مرة في اللغة الإنجليزية سنة 1796؛ ترجمة للمصطلح الفرنسي الجديد (Idéologie)[2]، وينحدر الاستعمال الإنجليزي من الأصل اليوناني المركب من كلمتين؛ تفيدان معنى علم التصور؛ أي حصول صورة الشيء، وتحققها في الذهن[3].

وقد تطرق التأليف المعجمي لمصطلح الإيديولوجيا؛ على أنها مجموعة من الأفكار، والآراء، والمعتقدات المرتبطة بحقبة معينة، وجماعة، أو مجتمع ما[4]؛ فهي تفيد «جل الأفكار

---

[1]- ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، ط5، 1993، ص 12/09.

[2]- ينظر: وليمز ريموند، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، تر. نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط1، 2007، ص 157.

[3]- ينظر: الشيخ رشيد عطية، معجم عطية في العامي والدخيل، ضبطه وصححه خالد عبد الله الكرمي، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1956، ص 343-344.

[4]- ينظر: Dictionnaire Du Français, Dictionnaires Robert et CLE International, Paris, 1999, p. 510.

(الأحكام/الاعتقادات) الخاصة بمجتمع في لحظة ما، والإيديولوجيا نظام يمتلك منطقه، وصرامته الخاصة، في التمثيلية على مستوى (الصورة/الميت/الأفكار/المفاهيم) بحسب حالات ... وجودها، ودورها التاريخي في ظل مجتمع ما، وتخص تمثيلية الإيديولوجيا جماعة اجتماعية، لا استمرارية نسبية، ونظام قيمي، يرتبط بطبقات اجتماعية، منتجة عبر هيمنتها الاجتماعية، ولا تمثل الإيديولوجيا نظام العلاقات الواقعية، التي تحكم الوجود الفردي، بل تحكم العلاقات الخيالية لأفرادها، بالعلاقات الواقعية التي يعيش هؤلاء في ظلها»[1].

فالإيديولوجي فكر، واعتقاد اجتماعي، وتاريخي، ونظام منطقي، يتمظهر عبر صور، ومواضيع، ومفاهيم متعددة، تتحدد على مستوى تصورات الأفراد بشأن واقعهم، ومدى فاعلية هذه التصورات من منظور الواقع.

وقد أشارت بعض المعاجم إلى الإيديولوجيا في صيغة الإفراد؛ على أنها مذهب سياسي، أو اجتماعي محكوم بالتعدد، والاختلاف، وهذا ما من شأنه تكثيف الصراع الإيديولوجي الذي يعيشه العالم، والإيديولوجيات في صيغة الجمع؛ منظومة من الأفكار، والآراء، والتصورات، والاعتقادات، والفلسفات التي يؤمن بها حزب، أو شعب، أو تعتقد بها جماعة، أو أمة[2].

إن الإيديولوجي في تحديده اللغوي مصطلح حداثي، وثيق الصلة بالذهنية الغربية، متميز بنطاقه الممتد عبر مختلف مجالات التفكير، ويتسم بقدر من العمق، والخبرة التي لا تفرض وجودها إلا في سياق مجموعة من العلاقات المعقدة.

### ب- الطرح الاصطلاحي:

انفرد مصطلح الإيديولوجيا بحضوره الذي يستعصي على الضبط، والتحديد؛ إذ لا نكاد نجد تحديداً معرفيا له بإجماع الباحثين، وقد شاع في الاستعمال؛ للدلالة على علم الأفكار، ومع منتصف القرن التاسع عشر تجاوز هذا الطرح، بعد أن كان مقتصراً عليه؛ حيث أصبح ينظر للأفكار من منظوره في ضوء صلاتها بالواقع الذي تعبر عنه، وتدّعي معرفته[3].

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، ط1، 1985، ص 41.

[2]- ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عالم الكتب نشر وتوزيع وطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 143-144.

[3]- ينظر: هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 75-76.

ويرجع الفضل في توظيف هذا المصطلح للفيلسوف العقلاني "**ديستوت دي تراسي**"[1]؛ في كتابه "تخطيط العناصر الإيديولوجية" الصادر عام (1801)؛ سعيا منه إلى تأسيس علم للأفكار؛ يتجاوز كل معرفة قائمة على الاعتقاد، والإيمان، وأن أي قصور معرفي لا يرد إلى ضعف فطري في العقل البشري، بل إلى قصور في منهج التفكير، وأن المعرفة السليمة يقودها التفكير السليم، بعيدا عن الأساطير، والخرافات، وهكذا كان علم الأفكار؛ الأصل المتحكم في توجيه مختلف العلوم، وكانت الإيديولوجيا نظرية النظريات[2].

كما اقترح هذا المفكر مصطلح (Idéologie)؛ بمعنى فلسفة العقل، وتطرق إليه "**تايلور**"[3]؛ بمعنى علم الأفكار (Ideas)؛ تمييزا له عن الميتافيزيقا القديمة؛ التي ذهب إليها الطرح الإبستيمولوجي عام (1797)، وكذا التنظير اللغوي حتى أواخر القرن (19م)؛ وفي سياق ذلك أقام "**دو تراسي**" الإيديولوجيا مذهبا في الدارسة العلمية للأفكار، بالمفهوم العام لظواهر الوعي؛ بدلا من الميتافيزيقا الكلاسيكية، وأطلق الإيديولوجي على مجموعة من الأفكار الفلسفية، والسياسية، والأخلاقية، والدينية ... الخاصة بحقبة، أو جماعة ما؛ كإيديولوجيا عصر التنوير هذا من ناحية، واعتبر الفلسفة غامضة؛ قوامها أفكار مفرغة من ناحية أخرى[4]؛ والإيديولوجيا بوصفها علما؛ إنما تدرس الأفكار؛ من حيث أصلها، وقوانينها، متخذا صيغة نقاشات، وتحليلات لأفكار فلسفية مبهمة[5].

وذهب " **نابليون بونابرت**"[6] إلى معنى آخر مهَّد للمعنى الذي آل إليه المصطلح أخيرا؛ حيث هاجم مناصري الديمقراطية، ومبادئ التنوير في فرنسا؛ كونها أوهمت الناس بالتبشير بسيادة

---

[1] - **دستوت دي تراسي أنطوان لوي كلود (Destutt De Tracy, Antoine Louis Claude) (20 جويلية 9/1754 مارس 1836م):** فيلسوف فرنسي، ولد بباراي-لو-فريزيل، وتوفي بباريس، أبدى اعتراضه بشأن الدستور العام، والوضع الثقافي بفرنسا، وتقدم باقتراح خلع الحاكم "نابليون" في عام 1814، من آثاره: "ملاحظات حول نظام التعليم العام الراهن" 1809، و"عناصر الإيديولوجيا" 1803، وغيرهما. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لأشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، إعداد رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 284.

[2] - ينظر: Patrick Quantin, Les Origines de l'Idéologie, Economica, Paris, 1987, p. 99.

[3] - **تايلور، (السير) إدوارد بيرنت (Taylor) (1832-1917):** مفكر أنثروبولوجي، من أصل إنجليزي، ساهمت دراساته في توضيح مجال الأنثروبولوجيا، درّس بجامعة أكسفورد في الفترة ما بين (1896-1909)، من أهم آثاره: "الثقافة البدائية" 1871، و"الأنثروبولوجيا" 1881. ينظر: مجموعة من المؤلفين، الموسوعة العربية الميسرة، مج2 (المحتوى: ب-ت-ث)، المكتبة العصرية، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا-بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 920.

[4] - ينظر: Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Hachette Livre, Paris, p. 797.

[5] - ينظر: Le Petit Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1990, p. 957.

[6] - **نابليون الثالث (لويس نابليون بونابرت) (1808-1873):** إمبراطور فرنسا (1852-1870)، والده لويس بونابرت ملك هولندا، ووالدته هورتيس دي بوآرنيه، انتخب رئيسا للجمهورية الثانية في ديسمبر 1848، وتوسعت سلطته شيئا فشيئا، وقد اتسم حكمه بالديكتاتورية، والتظاهر بالدفاع عن الديمقراطية الفرنسية ضد الجمعية الوطنية، ينظر: مجموعة من المؤلفين، الموسوعة العربية الميسرة، مج7 (المحتوى: ن-هـ-و-ي)، مرجع سابق، ص 3340.

ليست في استطاعتها منحها إياهم، واعتبر ذلك إيديولوجيا محتالة، لا تأخذ في الاعتبار قوانين الإنسان، ولا تفيد من دروس التاريخ، بل مجرد مفهوم يقلب الأشياء رأسا على عقب؛ أو صورة كاذبة يلتقطها الناس عن أنفسهم؛ لتبرير أوضاع اجتماعية خاصة[1]، وكان لهذا الاستعمال أثرا بالغا في القرن (19م)، استمر في الشيوع، وفي نقد أية سياسة اجتماعية؛ مستمدة من نظرية اجتماعية بشكل جزئي، أو كلي؛ بنحو مدروس للسياسات الديمقراطية، والاجتماعية، وتم اقتراح مصطلح إيديولوجي (Ideologist) معادلا لمصطلح "ثوري" (Revolutionary)؛ حسب استعمال "**بونابرت**" في الغالب، ثم أخذت المصطلحات (Ideological/Ideology/Ideologist) معاني نظرية متعصبة، وغير عملية، أو مجردة[2].

وإيديولوجيا (Ideologic/Ideology) كعلم تتطرق للأفكار، والمعاني المجردة، غير المطابقة للواقع بالدراسة، والتحليل؛ من حيث الخصائص، والقوانين، وكذا مجموع العلاقات التي تربطها بمختلف العلامات التي تعبر عنها، إضافة إلى البحث عن أصولها تحديدا، هكذا تصور "**دستوت دي تراسي**" مجال البحث في علم الإيديولوجيا[3].

أما إيديولوجي (Idéologique/Ideological) فنسبة إلى الإيديولوجيا، على وجه الخصوص في مفهوم "**ماركس**"[4]؛ فقد حدد مجال بحثه في جملة من الآراء، والتصورات، والاعتقادات الشائعة في الأوساط الاجتماعية؛ بغض النظر عن تأثير الواقع الاقتصادي؛ أي دون أخذه في الاعتبار[5].

كما أن الإيديولوجيا أسلوب يدرك به الأفراد علاقاتهم بالآخرين، والطبيعة؛ فهي نظام تصوراتهم بشأن ذلك، وبواسطتها يتم إدماجهم في البنية الاجتماعية التي ينحدرون منها، دون تزويدهم بمعرفة دقيقة؛ أي هناك تصور اجتماعي، تتحدد وظيفته الإجرائية في مجتمع طبقي؛

---

[1]- ينظر: Raymon Boudon, L'idéologie : L'Origine des Idées Reçues, Fayard, France, 1986, p.30.

[2]- ينظر: وليمز ريموند، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، مرجع سابق، ص 157.

[3]- اقترح "دستوت دو تراسي" مصطلح إيديولوجيا، ومجال البحث فيها بوصفها علما؛ في كتابه: "مذكرة حول ملكة التفكير"؛ مذكرة الصف الثاني في المعهد، في جزئها الأول، في الفترة ما بين (1796 – 1798). ينظر: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر. خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه حصرا أحمد عويدات، مج2 (H-Q)، منشورات عويدات، بيروت/باريس، لبنان/فرنسا، ط2، 2001، ص 611.

[4]- **كارل ماركس (Marx Karl) (5 ماي 14/1818 مارس 1883)**: فيلسوف ألماني؛ ولد بتريير، وتوفي بلندن، درس الحقوق بجامعة "بون" 1835، ونال درجة الدكتوراه بأطروحة حملت عنوان: "الفرق في فلسفة الطبيعة بين ديموقريطس وأبيقور" في 15 أفريل 1841، وكتب بالتعاون مع "إنجلز فريدريش" رسالة في الفلسفة بعنوان: "الإيديولوجيا الألمانية" في ربيع 1846، وغيرها. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، جويلية 2006، ص 620/618.

[5]- ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983، ص 29.

فالأجهزة الإيديولوجية للدولة؛ من مدارس، وكنائس، ووسائل الإعلام لا تؤدي وظيفتها إلا في سياق العلاقات الطبقية[1].

وتعتبر الإيديولوجيا من المفاهيم الأساسية في الإبستيمولوجيا الماركسية؛ ذلك أن «ما نطلق عليه الإيديولوجيا، ليس سوى مختلف أشكال الانعكاس، في نفوس أناس يعيشون تاريخا واحدا، لا يقبل التجزئة»[2]، وكأن التاريخ المشترك، يفترض طرحا إيديولوجيا مشتركا.

ويقصد بالفكري (Idéologique) في علم الاجتماع التفسير الفكري الذي يناقش الأفكار لا الوقائع المادية التي تعبر عنها، لذا أطلق "**ماركس**" هذا المصطلح في مقابل الوقائع الاقتصادية؛ للدلالة على مختلف التمثلات، والاعتقادات، التي تشكل نسقا فلسفيا، أو دينيا معينا[3].

والإيديولوجيا كتصور، مرتبط بجملة من الحيثيات، والملابسات، والعلاقات؛ ليست مجرد فكر زائف يفتقر لتنظير محدد من حيث التأسيس، والممارسة؛ ذلك أن «الأشكال الإيديولوجية هي تعبير عن (تغيّرات) في ظروف الإنتاج الاقتصادية، لكن ينظر إليها هنا كأشكال يصبح فيها الناس على (وعي) بالنزاع الناشئ من ظروف، وتغييرات في تلك الظروف المتعلقة بالإنتاج الاقتصادي»[4].

وهذا ما يفترض أن تكون الإيديولوجيا أفكارا ناشئة عن مجموعة من المصالح المادية لطبقة بعينها، أو مجموعة بشرية ما، وانتشر هذا المعنى شأنه في ذلك شأن شيوع معناها كوهم، وقد استعمل المفهومين استعمالا مشوشا في التراث الماركسي[5].

وتعمد الإيديولوجيا إلى التفسير الشامل للمجتمع؛ معتبرة حقائق الخاصة على أنها كذلك، في مقابل مصالح الطبقة على أنها حقائق عامة؛ ومقدسة غير قابلة للنقض، وهي تخفي أي تناقض ظاهر بين مصلحتي الطبقتين الخاصة، والعامة، وتتمكن الإيديولوجيات من بلوغ تفسيرها الشامل؛ معتمدة جميع المتطلبات الكائنة، والممكنة؛ كاللغة، والأسطورة، والدين، والأخلاق، والحقوق، والفلسفة؛ مشكلة نسقا معقدا من التقعيدات، والتبريرات[6].

---

[1]- ينظر: Encyclopédie Alphabétique Larousse, Librairie, France, 1977, p. 932.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 42.

[3]- ينظر: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج2 (H-Q)، مرجع سابق، ص 612.

[4]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج1 (A-G)، مرجع سابق، ص 159.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 159.

[6]- ينظر:

François Bourricaud, Le Bricolage idéologique (Essai Sur Les Intellectuels Et les Passions Démocratiques), Presses Universitaires De France, 1ère édition, 1980, p.10.

فإيديولوجيا الطبقات نسق من الأفكار التي تعبر عن المصالح المادية للأفراد على مستوى طبقة، أو جماعة بشرية بعينها، وهذا ما تترتب عنه بالضرورة مواقف من شأنها خلق النزاع، والاختلاف؛ بحكم منطق المصلحة الفردية، دون المصلحة العامة.

### ج- الإيديولوجيا والعلم:

إن دلّ مصطلح إيديولوجيا على علم الأفكار في الأصل الفرنسي؛ هل يمكن اعتبار الإيديولوجيا علما؟، وبين الطرحين الإيديولوجي، والعلمي علاقة اتصال، أم انفصال، ومماثلة، أم معارضة؟، وإذا كانت الإيديولوجيا نسقا فكريا، هل يمكن اعتبارها علما للأفكار؟.

يشكل هذا المصطلح علامة فارقة عندما يتعلق الأمر بضبط مجاله المعرفي؛ متمثلة أساسا في أنه يستعصي على التحديد؛ باعتباره أصلا في العديد من المرجعيات المعرفية؛ والفلسفية، والأدبية، والاجتماعية، والسياسية، ولأن هذه الأصول، وما تنتجه من طروحات تقف من بعضها البعض موقف النقيض؛ فقد أنتجت حالة من عدم الاستقرار بالنسبة لهذا المصطلح؛ «فنجده عادة ما يرتبط بعلم السياسة الذي اشتهرت به، فالتصق المصطلح بالتيارات الفكرية التي بلورت سياسات متباينة تتعلق بأنظمة الحكم، وطرق بناء المجتمعات، كما هو الحال في الفكر الماركسي مثلاً، وارتبط المصطلح كذلك برؤى سوسيولوجية، فتعالق بمعاني اليوتوبيا[1]، وتميز عنها، كما نجده قد ارتبط بالآداب باعتبارها نشاطات إنسانية راسخة؛ لرسم صورة الفرد، والمجتمع عبر آثار ارتبطت بالإنسان على مدار التاريخ البشري»[2].

وفي محاولة لتحديد مفهوم الأيديولوجيا لابد من مقاربة المصطلح عبر مجالات توظيفه المختلفة؛ حيث استطاع أن يحقق استعمالاً واسعاً، ويشهد تطوراً ملحوظاً منذ ظهوره؛ وفي سياق ذلك يقابل " **كارل منهايم**"[3] هذا المصطلح باليوتوبيا في إعطاء صورة عن كيفية تأسيس الطبقات

---

[1]- **اليوتوبيا، أو الطوباوي (Utopique)**: طريقة قوامها تمثيل حالة وهمية، كأنها متحققة فعلا، بالحكم على نتائجها، أو تبيان مدى فاعلية هذه النتائج، ينظر: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج3 (R-Z)، مرجع سابق، ص 1518.

[2]- السعيد عموري، الكتابة والتشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة- دراسة نقدية أيديولوجية، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف أ.د. الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، السنة الجامعية 2012-2013، ص 5.

[3]- **كارل مانهايم (Karl Mannheim) (27 مارس 1893-1947)**: ولد ببودابست بهنغاريا لأب هنغاري، وأم ألمانية، تلقى تعليمه في مدارس بودابست، وجامعتها، شارك في النشاطات الفكرية والسياسية التي اكتسحت العاصمة الهنغارية في عام 1913، وبعد تأزم الأوضاع السياسية كرس جهده للنشاط الأكاديمي؛ نال درجة الدكتوراه في الفلسفة عام 1922، وعين محاضرا في جامعة هايدلبرج عام 1925، وجامعة فرانكفورت عام 1927، من أهم كتبه: "الإيديولوجيا واليوتوبيا" 1929، و"عناصر عقلانية وأخرى لاعقلانية في المجتمع المعاصر" 1934، وغيرهما. ينظر: كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، تر. د. محمد رجا عبد الرحمن الديريني، شركة المكتبات الكويتية، ط1، أكتوبر 1980، ص 349-350-351.

الاجتماعية، في سياق الفلسفة السوسيولوجية، كما عرف المصطلح أخذا، وردًا عبر مراحل تطور الفكر الماركسي؛ حيث قدّم "**لويس ألتوسير**"[1] فلسفته الماركسية على أساس الوجود المادي للأيديولوجيا، أما الأدب فقد اتصل بمفهوم الإيديولوجيا عبر تاريخه الطويل؛ بوصفه نشاطاً فكرياً إنسانياَ، في حين أنه يقابل أكثر ما يقابل علم الأفكار[2].

لكن هناك فرق بين الإيديولوجيا، والعلم (Science)؛ كون الأولى قائمة على فكر تجريدي لا تتعداه، في حين اقترح "**فريدريش إنجلز**"[3] فكرة أن الناس إذا ما أدركوا ظروف حياتهم، ودوافعهم فعلا، أصبح وعيهم علميا (Scientific)، فيتصلون بالواقع من هذا المدخل، وقد ظهر الخلاف لدى الماركسيين في التمييز بين الماركسية؛ بوصفها علما، والفكر الاجتماعي؛ بوصفه إيديولوجيا، في تحديد العلوم الاجتماعية، فالإيديولوجيا قوامها نظم تأملية (speculative systems)، والعلم قائم على حقائق مثبتة (Demonstrated facts)[4].

وتعارض الإيديولوجي، والعلمي خاضع لقوانين الواقع، فضلا عن كون ثقافة العصر قد أصبحت تمجد التفكر العلمي، ولا تبالي بالتفكر الإيديولوجي إلا قليلا؛ بحجة أن التمسك باعتقاد مسبق دون خوض غمار تجريبه، يعدّ ضربا من الترف الذهني، أو المراهقة الفكرية[5].

وسحب "**مانهايم**" مفهوم الإيديولوجيا من التداول العرضي والمبهم إلى نسق البحثين الاجتماعي والسياسي؛ مما شكل حلقة مهمة في وضع هذا المفهوم في سياقه المعرفي الاجتماعي والعلمي[6]، كما وقف "**ألتوسير**" موقفا معارضا من الطرح النظري الذي يتعامل مع الإيديولوجيا؛

---

[1] - **ألتوسير (Althusser Louis) (1921-1990)**: فيلسوف فرنسي ولد بالجزائر، متحصل على شهادة التبريز في الفلسفة، درّس بدار المعلمين العليا، من مؤلفاته: "مع ماركس" في مطلع 1966، و"لينين والفلسفة" 1969، و"رد على جون لويس" 1983، أصابه الجنون في مطلع الثمانينيات فقتل زوجته، ومات بعدها منتحرا. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 88.

[2] - ينظر: السعيد عموري، الكتابة والتشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص6.

[3] - **إنجلز فريدريش (Engels Friedrich) (28 نوفمبر 1820-5 أوت 1895)**: ولد ببارمن وتوفي بلندن، انتصر للهيغيلية منذ سن مبكرة، وأصبح بعد ذلك اشتراكيا، تعرّف على كارل ماركس في 1844، وربطته به صداقة قوية عززتها الاهتمامات السياسية، والعلمية المشتركة، من آثاره: عناصر نقد للاقتصاد السياسي، 1844، ووضع الطبقة العاملة في إنجلترا 1845، وغيرهما. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 99.

[4] - ينظر: وليمز ريموند، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، مرجع سابق، ص 160.

[5] - ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 10.

[6] - ينظر: Angèle Kremer-Marietti (et autres), Sociologie De La Science, Mardaga, Belgique, 1998, p.17-18.

بوصفها علما، ومع فكرة الانتقال من الإيديولوجيا إلى العلم من منظور القطيعة الإبستيمولوجية، في حين لا يستثني "**ميشال فوكو**"[1] الإيديولوجيا من العلمية[2].

إن مصطلح الإيديولوجيا يفتقر إلى الاستقرار؛ بحكم تعدد مجالات اشتغاله، وانفتاح مفاهيمه على العديد من التدخلات المعرفية، والمكاشفات البحثية، وهذا ما حقق له الشمول، والامتداد، إلا أنه زاد من غموضه، وزئبقيته، كما أثار العديد من المساءلات بشأنه.

## 2. مقاربة الإيديولوجي:

نشأ الطرح الإيديولوجي مرورا بمختلف الذهنيات وعلى مر العصور؛ إذ سجل حضوره في الأخلاقيات الآسيوية، والتصورات المصرية والصينية، والإيديولوجيات الهند أوروبية واليونانية هذا فيما يتعلق بالخلفية الوثنية، والأيديولوجيات اليهودية، والمسيحية، والإسلامية، فيما يتعلق بالخلفية التوحيدية، إلا أننا سنستحضر المرجع اليوناني كنموذج للخلفية الأولى باعتباره أصلا للتفكير بالنسبة لمعظم هذه الامتدادات، والمرجع الإسلامي كنموذج للخلفية الثانية.

### أ- الجهود الغربية:

#### - قديما:

قام التفكير اليوناني على فرضية وجود تنظيمات تتحكم في توجيه الكون، والمجتمع، وأن الإنسان يحدد موقفه الأخلاقي، والسياسي بالنظر إلى موقعه في الطبيعة هذا من جهة، وبالنظر إلى أنطولوجيا السياسة، والأخلاق تتكشف الذهنية الإغريقية من جهة أخرى؛ وذلك بوصفها تراكمات؛ قوامها علاقات فاعلة قابلة للتغيير، والتحول.

فمن وجهة نظر "**سقراط**"[3]، الواقع محكوم بالثبات، والحقيقة واحدة، والكون في تجانس دائم، وأن الوجدان الإنساني يعكس بالضرورة ذلك التجانس، الدال على الكمال، والجمال، كما أن

---

[1] - **فوكو (Foucault Michel) (1926-1984)**: مفكر فرنسي نال شهادة التبريز في الفلسفة، ودرّس بكلية الآداب في كليرمون فران، ثم شغل كرسي تاريخ مذاهب الفكر في الكوليج دي فرانس بباريس، من مؤلفاته: "الكلمات والأشياء" 1966، وغيره. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 469.

[2] - ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 42.

[3] - **سقراط (Socrate) (470 ق.م-399 ق.م)**: فيلسوف يوناني ولد بألوبكية بآتيكا، وتوفي بأثينا، كان والده سوفرونيسكوس نحاتا، ووالدته فينارته قابلة، تتلمذ على يد الفيلسوف بروديقوس، والهندسي ثيودوروس، كان ناقدا صارما، ومواطنا ممتازا، يحترم القوانين، فقد عُرض عليه الهرب من السجن؛ الذي دخله بتهمة إفساد الناس في تربيتهم فأبى، ونُفذ فيه حكم الإعدام، ويعتبر رأس الحكمة، والعلم، الذي لا سبيل لمجاراته، فضلا عن امتلاكه رؤية استشرافية ثاقبة، ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 365-366.

أفكار الإنسان، وأقواله، وأفعاله تتوافق وقانون (الواقع-الكائن-الحق)، وإذا خالفته أحيانا فلا يُفسر ذلك إلا بوجود خلل في مستوى الحواس، أو العقل؛ حال دون أن يعكس الوجدان حقيقة الواقع بشكل واضح أولا، أو بسبب ضغط تمارسه قوة خارجية قاهرة، تتعمد تشويش الإدراك، وتغليطه ثانيا، أو كان الإنسان رافضا للحق ثالثا، في حال انتفت الحجتين السابقتين، فلا مجال للازدواجية، أو التعدد في إدراك المفاهيم، ولا مجال للغموض في الأشياء موضوع الإدراك[1].

ومن تجليات هذا الواقع؛ أنظمة الحكم في "أثينا"[2] التي حكم عليها "**أفلاطون**" بالفساد، وواجهها بالرفض؛ وهي تتمثل في النظام البدائي؛ الذي سادته الملكية الجماعية للأراضي، والنظام القبلي؛ الذي سادته الملكية الخاصة للأراضي من قبل الطبقة الأرستقراطية، والنظام الديمقراطي؛ الذي سادته الملكية الشعبية للمواطنين الذكور، وكان رفضه لهذا الأخير مبررا بقوانينه التي أقرتها الحكومة؛ بحيث تتناسب ومصالح الحاكم على حساب الضعفاء، ولم يجد فيه وجها لتحقيق العدالة[3].

ويقف "**أفلاطون**" في مذهبه هذا موقفا معارضا لشعار العمومية الذي تعتز به الديمقراطية، في حين لا يعترض على الاحتفاظ بمبدأ منها؛ متمثلا في أهمية الحصول على موافقة الجميع، مما يترتب عنه خطابا عموميا؛ يمنح الشرعية لما يفعلونه، إلا أن هذا الخطاب غير كاف، حتى وإن نضج في سياق مناقشة جماعية؛ ذلك أنه يبقى بهذا الوصف مجرد أداة، والسياسة الجيدة تتجاوز ذاتها إلى منظومة العالم، وإلى خطاب مترابط ينقل كل ما هو موجود كما هو إلى خطاب الحقيقة، وفي ذلك تحظى الممارسة السياسة باختيارين؛ إما الإصلاح بمبرر القانون، مما يجعل احتمال حالة العنف أمرا واردًا، وإما الإيمان بثبات ما هو واقع كعنصر من الحقيقة، مما يوجب قبول فرضية الأفكار؛ لارتباطها بالإيمان، والاقتناع، فيُحدد ما وراء العالم المدرك؛ باعتباره كونا عقليا، -تشكله منظومة من الماهيات- خارج صيرورة الواقع نفسه، في حين لا يكون هذا العالم إلا نسخة رديئة عنه.

---

[1]- ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 18.

[2]- أثينا: عاصمة اليونان، ومركز إشعاعها الثقافي، والديني، والاقتصادي؛ وقبلة السياح؛ لمشاهدة أصل الحضارة الغربية، بمعابدها، وآثارها، تولى حكمها الآراخنة الأرستقراطيين، وأدخل عليها سولون (954 ق.م) إصلاحات ديمقراطية، ثم حكمها ثلاث طغاة؛ "بيزستراتوس"، وولداه "هيبياس"، و"هيبارخوس" (560-510 ق.م)، وأتم "كلايسثينس" مشروع أثينا الديمقراطية، وأحرزت المدينة تقدما في العمارة، والفن، والأدب في عصرها الذهبي (القرن 5 ق.م)؛ حيث تبلورت فلسفة "سقرط"، وأقام "أسخيلوس"، و"سوفوكليس"، و"يوريبيدس" الدراما الإغريقية، وعندما تراجعت المدينة أمام النفوذ الروماني احتفظ بمجدها كل من "أفلاطون"، و"أرسطو"، وغيرهما. ينظر: مجموعة من المؤلفين، الموسوعة العربية الميسرة، مج1 (المحتوى: المقدمة-أ)، مرجع سابق، ص100.

[3]- ينظر: أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون - المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة، المراجعة اللغوية والتدقيق طه عبد الرؤوف سعد، دار الكتاب العربي، دمشق/القاهرة، سوريا/مصر، ط1، 2010، ص 189.

ويقترح "**أفلاطون**" لإنقاذ المدينة؛ التقسيم الصارم للنشاط الاجتماعي، وكافة الأعمال المتعلقة به، عبر تنظيم تكنو– بيروقراطي؛ قوامه الكفاءة، ويكفل السلطة لذوي العلم، والمعرفة بالحقيقة[1]، والمقصود مراعاة مطلب التخصص، وإقراره؛ لتحقيق العدالة؛ «وهو أن يقوم كل مواطن بأداء وظيفة واحدة فقط؛ لأن الطبيعة أهّلت كل فرد لأداء وظيفة معينة، وليس لكل الوظائف»[2].

وبالنسبة للطرح الاجتماعي فقد حدده "**أرسطو**"[3] بثلاث أنماط؛ التيوريا (المعرفة)؛ بمعنى استيعاب الماهيات الموجودة سلفا، والبراكسيس (الفعل)؛ بمعنى المتحكم في تلك التعديلات الطارئة على العلاقات الاجتماعية بين البشر، وكذا البويزيس (الصنع)؛ وتتحدد فعاليته في استحداث المستجدات، وهي قائمة على اقتباس، وتقليد الأشكال الموجودة في الطبيعة[4].

وامتلاك الأفراد فن بناء الخطاب مرهون بامتلاك الماهيات، أو الأفكار؛ كعلامة دالة على النضج الذي لا يتأتى إلا بعد مراس جسدي، وعاطفي، وعقلي طويل؛ تُراعى فيه هذه المراتب تسلسلا، هكذا يلتحم العقل النامي بموضوعه؛ فيستحيل واقعا عقليا، ويعي ذاته بوصفه محكمة عليا؛ تحاكم كل الخطابات، والممارسات؛ فتقر ما تقر، وتستبعد ما تستبعد، والممارسة في الحكم تتحقق بموجب قدرات الجماعة، لا الأفراد[5].

وما يمكن قوله أن الفلسفة اليونانية قد دافعت أكثر ما دافعت على فرضية الأفكار، والماهيات، وأنها فاعلة وغير مستقلة عن بعضها؛ بحكم بوجودها في العالم المحسوس، وكذا عالم المعرفة، وأنها قابلة للإدراك، وأن المرجع اليوناني استطاع وبحق أن يكون المصدر الذي صاغ مبادئ، ومفاهيم؛ استطاعت تخطي مختلف الأزمنة، والأمكنة، والتحكم في توجيه مخلف أشكال التفكير الحداثية باعتباره أصلا لها.

---

[1]- ينظر: أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون - المدينة الفاضلة، مرجع سابق، ص 169-170.

[2]- المرجع نفسه، ص 189.

[3]- **أرسطو طاليس (Aristote) (384-322 ق.م)**: فيلسوف يوناني، وأستاذ الإسكندر المقدوني، تتلمذ على يد أفلاطون، إلا أن فلسفته وقفت موقفا مغايرا من مثالية أستاذه، كان له اهتمام منقطع النظير بظواهر العلم، والطبيعة، واستطاعت فلسفته فرض ذاتها كمدرسة خرّجت أجيالا من المفكرين، له من الآثار: الأرغانون (Organon) في المنطق، والسياسة (Politics)، وما وراء الطبيعة (Metaphysics)، الطبيعة (Physics)، الشعر (Poetics). ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لأشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين، مرجع سابق، ص 53.

[4]- ينظر: فرانسوا شاتليه، تاريخ الإيديولوجيات – دراسات فكرية (28)، ج1 (العوالم الإلهية حتى القرن الثامن الميلادي)، تر. أنطون حمصي، مكتبة الأسد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 1997، ص 153.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 169-170.

**- حديثا:**

يرتبط التوظيف المفاهيمي للإيديولوجيا بمرجع، أو مجال، أو مضمون، أو وظيفة تنظيرية في سياق خلق نمط معين من التفكير، ويأخذ هذا التوظيف في جميع ارتباطاته المنطقية أشكالا بعينها، تقع في حدود الإيديولوجيا بوصفها قناعا، أو نظرة كونية، أو علما للظواهر[1]؛ فأي توظيف ، وأي مفاهيم من شأنه خلقها؟.

- **الإيديولوجيا قناع:**

ترسخ الاهتمام بمشروع علم الأفكار، الذي يُعنى أساسا بإشكالية تكوين التصورات الذهنية الإنسانية، وبمكاشفة الأوهام التي تتخللها؛ تطلعا لإصلاح الفكر، ومراجعته، وفي هذا السياق أفادت الأدلوجة[2] معنى الأوهام التي ينشرها المتسلطون؛ خدمة لمصالحهم، وطمسا للحقائق، والحيلولة دون إدراكها.

شاع هذا التوظيف، وتحددت الإدلوجة بوصفها قناعا؛ ومن تجليات ذلك مصلحة الطبقة عند "**ماركس**"؛ بوصفها طبقة تعتمل غالبا في ذهن الفرد، متجاوزة وعيه، دافعة به إلى أعمال معاكسة لمصالحه الآنية، ومنه حُملت مادية القرن الثامن عشر على تضخيم فاعلية الدوافع النفسية، والمصالح الفردية، في حين تعاملت المادية التاريخية مع مصلحة الطبقة؛ بوصفها قانونا يتحكم في النفس الفردية من الخارج[3].

وهذه العلاقة بين النشاط المادي، والمصلحة إنما تتأتى من مدخل أن «إنتاج الأفكار، والتصورات، والوعي مختلط بادئ الأمر بصورة وثيقة بالنشاط المادي، والتعامل المادي بين البشر، فهو لغة الحياة الواقعية، إن التصورات، والفكر، والتعامل الذهني بين البشر، تبدو هنا أيضا على اعتبارها إصدارا مباشرا لسلوكهم المادي، ينطبق الأمر نفسه على الإنتاج الفكري، كما يمثل في لغة السياسة، ولغة القوانين، والأخلاق، والدين، والميتا فيزياء .. الخ، عند الشعب بكامله، فالبشر هم منتجوا تصوراتهم، وأفكارهم»[4]، وفي سياق ذلك أقرت النظرية الماركسية في التاريخ بأن المجتمعات

---

[1]- ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، 12.

[2]- لا تطابق الإيديولوجيا أي وزن عربي، لذا اقترح "عبد الله العروي" تعريبها بشكل تام، وإدخالها ضمن قوالب الصرف العربي، وجعلها "أدلوجة" على وزن أفعولة، والجمع أداليج، أو أدلوجات، والفعل أدلج، والمصدر إدلاجا، ودلّج تدليجا، وأدلوجي جمع أدلوجيون. ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

[4]- فريدريك أنجلز وكارل ماكس، الإيديولوجية الألمانية – مصادر الاشتراكية العلمية، تر. د. فؤاد أيوب، دار دمشق، سوريا، 1976، ص 30.

الإنسانية تنتج الإيديولوجيا عبر تاريخها، وتحتاج هذا النتاج الإيديولوجي تماما كحاجتها الماسة للهواء في التنفس[1].

ويندرج في إطار الأدلوجة بوصفها قناعا للتغير العقلاني المتعلق بالفرد؛ الذي يبدو سطحيا؛ ذلك أن العقل مجرد أداة، ومن غير المنطقي تغير الأداة بقوانينها، بل هناك أسباب حقيقية لذلك تقع خارج العقل، فلا نفهم الأفكار، والأنظمة، والمذاهب الاجتماعية بالقوانين العقلية التي أنتجتها، بل البحث عما يتحكم في توجيه العقل، واستخدامه، إنها القوة التي تدفع بالعقل لتنفيذ مقاصدها بوسائل ملتوية؛ متمثلة في الرغبة المكبوتة المتخفية وراء الوعي؛ فـ «يعيش الإنسان في غنى عن العالم الخارج، وأن يبحث لنفسه عن السعادة في قلب الأشياء، وفي عقله، ولكنه حتى الآن لم يتوجه إلى الواقع، ولم يرتبط بالحقيقة، والإشباع الذي حصل عليه؛ إنما تم له عن طريق توهم الحقيقة، وليس تمثلها»[2].

وقد شكلت الأدلوجة مرتكزا في مختلف المعارف؛ يكشف عن العوامل المتحكمة في توجيه الإنتاج الفكري، ويشير "**منهايم**" إلى أنه «لا شيء أكثر خطأً من أن يقيم المرء حكمه على وظيفة شريحة اجتماعية ما؛ بناء على السلوك المرتد لدى بعض أعضائها، ويعجز عن إدراك أن فقدان اليقين، والقناعة الذي يتكرر عند المفكرين ليس إلا الوجه الآخر للحقيقة؛ القائلة أن المفكرين وحدهم يتمتعون بمركز يتيح لهم أن يصلوا إلى اليقين، والقناعة الفكرية»[3].

إن الأدلوجة السياسية قائمة على مصالح طبقية يحكمها الصراع على السلطة، وهي تفرض مكانتها بما تكتسبه من أنصار، وترى في ذاتها الحق المطلق، وغيرها من القناعات هو محض افتراءات، وأوهام لا أساس لها من الصحة، ومنه اختلفت التصورات السياسية حسب المصالح الاقتصادية لكل طبقة، وأن محاكمتها للوقائع الاجتماعية لا تتم إلا في ضوء ذلك، هكذا تحددت إشكالية الإيديولوجيا؛ بوصفها قناعا، ووهما.

---

[1]- ينظر: Althusser (L) Pour Marx, Maspero, Paris, 1965, p. 238.

[2]- سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، دراسة وترجمة د. عبد المنعم الحفني، دار الرشاد للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1922، ص 50.

[3]- كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، مرجع سابق، ص 216.

- **الأيديولوجيا نظرة كونية:**

يتأصل مفهوم الأدلوجة؛ بوصفها نظرة كونية في الفلسفة الألمانية؛ حيث أكد "**هيغل**"[1] فكرة ارتباط آثار عصر ما بروحه، وأن روح العصر تحدد أفق أفكار ذلك العصر، وأن من العبث فهم آثار الماضي انطلاقا من قيم الحاضر؛ لأن هذا الأخير لا يمثل المطلق بالضرورة، وأن المطلق موجود في التاريخ كليا، أو لا يوجد، وأن لكل عصر من الماضي مطلقه، وأن روح العصر تمثل المنطق العام؛ الكامن وراء كل نتاجاته، وإذا لم نتمكن من اكتشافه سيتعذر علينا فهم هذه النتاجات؛ ذلك أن روح العصر هي مفتاح عودة الحياة لآثار الماضي[2].

ويطلق "**ماركس**" مصطلح البنية الفوقية على النتاج الفكري من قانون، وفلسفة، ودين، ومصطلح البنية التحتية على الإنتاج المادي، ويقع الصراع في مستوى البنية الأولى، ليصبح الناس على وعي به في مستوى البنية الثانية، وإذا استقلّتا عن بعضهما ظاهريا، فإن الحقيقة تفرض استحالة الفصل بينهما منهجيا، واعتبارهما وحدة واحدة[3]، وأن الأولى انعكاس للثانية، ولهذا ربط فهم قانون، أو فلسفة، أو أخلاق حقبة ما بطبيعة فهم الإنتاجي.

وإذا كان "**هيغل**" يبحث عن روح العصر في الفلسفة، فإن "**ماركس**" يراها متعلقة بإنتاجه، ومنه ارتبط مفهوم البنية الفوقية تاريخيا بمفهوم روح العصر؛ ذلك أن الدافع للتطور هو العلاقة الإنتاجية، في حين يرى البعض أن الروح هي سبب التقدم، والخلاف في رؤية كل عصر للإنسان، والكون، وهكذا تأسست علوم الذهنيات في ألمانيا[4].

الإيديولوجيا بوصفها نظرة للكون، وأداة لفهم المنجز الفكري الإنساني، تقترح طرحا خاصا للمعطى التاريخي؛ متميزا بأصالته، وتجذره المستوحى من روح العصر، وكذا البنية الفوقية، وأن امتلاك القيم يسهم في تحقيق الحقائق المطلقة، ومنه اتسمت الثقافة، ومختلف المرجعيات

---

[1] - **هيغل جورج فلهلم فريدريش (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) (27 أوت 1770-14 نوفمبر 1831)**: فيلسوف ألماني، ولد بشتوتغارت، وتوفي بالكوليرا ببرلين، استمد فلسفته من الرومانسية في أعمق صوت لها، مطعما إياها برؤية عقلانية مغايرة تماما لقلق الرومانسيين، التحق بالصف العالي للاهوت في مدرسة توبنغن الإكليريكية عام 1788، مارس التدريس بجامعة برلين منذ صيف 1818؛ إلى غاية وفاته، من آثاره: "مبادئ فلسفة القانون"، و"دروس في فلسفة التاريخ"، و"فينومينولوجيا الروح وعلم المنطق وموسوعة العلوم الفلسفية"، وغيرها. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 721-722-723.

[2] - ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 59-60.

[3] - ينظر:

Jakubowski (F), Les Superstructures idéologiques dans la conception matérialiste de l'histoire, EDI, Paris, 1976, p. 169.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 63-64.

الاجتماعية بالنسبية؛ لأنه لا وجود لمعيار واحد، ومحدد ترد إليه جل التصورات الكونية بتعدديتها، واختلافها؛ لذا تتحقق قابليتها من حيث هي، ومن حيث تدخلها في تشكيل منطق داخلي؛ يتحكم في توجيه مختلف النتاجات الفكرية.

- **الإيديولوجيا علم الظواهر:**

إن الأدلوجة؛ بوصفها قناعا، وتصورا كونيا؛ تتسم بالنسبية الاجتماعية في الوصف الأول، والنسبية التاريخية في الوصف الثاني، فالمجتمع مقسم إلى فئات متصارعة، لا تملك أيا منها الحقيقة؛ لذا تتوالى التصورات الكونية، دون أن تستطيع واحدة منها تمثلها، أو امتلاكها، وهنا تُطرح إشكالية قيمة العلم الاستنتاجي، والاستقرائي؛ ذلك أن كل نظرية حول الأدلوجة تلتزم بنظرية حول العلم.

ويمكن ردّ ذلك إلى كون الإيديولوجي يرى النتيجة سببا، والسبب نتيجة، كطرح "**ماركس**" بشأن مسألة توزيع العمل؛ ذلك أن «تنظيم العمل في الرابطة يستقيم في فصل العمل الإنساني عن العمل الأوحد، ... والمساومة على علاوة في الأجر من أجل العمل الأوحد، وأن هذه العلاوة مزدوجة بدورها؛ الجزء الواحد منها لقاء الإنجاز الأوحد للعمل الإنساني، والجزء الآخر لقاء الإنجاز الأوحد للعمل الأوحد، الأمر الذي يتطلب محاسبة معقدة، وهي محاسبة تزداد تعقيدا؛ لأن ما كان عملا أوحدا بالأمس؛ (مثلا غزل خيط القطن ...) يصبح عملا إنسانيا اليوم»[1].

تحددت رؤية "**ماركس**"، ونظريته حول الإيديولوجيا، والعلم، والمعرفة، والكائن في الآن ذاته، من منظور الإيديولوجيا علم العلم، ومجموع الشروط العلمية، ليس بمعنى العلم عند علماء الطبيعة الذي يُخضع الظواهر للتجريب، بل التحليل العقلي الذي قامت عليه الماركسية في تعاملها مع الاقتصاد، وأنها الأصل في علم التاريخ، وقاعدة المعقول في أفعال البشر، أما العلوم الاجتماعية؛ فهي علوم الظواهر التي تتصف بقدر من الممكن، والجدية، والصحة في حدود شروطها المعرفية، وتُفسر ظاهريتها، وجزئيتها بمادة إدلوجية، ومنه اختصت الإيديولوجيا بالعلوم الإنسانية دون علوم الطبيعة حصرا[2].

[1] - فريدريك أنجلز وكارل ماكس، الإيديولوجية الألمانية – مصادر الاشتراكية العلمية، مرجع سابق، ص 424.

[2] - ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 84-85.

إن كل من البروليتارية، والبورجوازية تمثلان تشكيلا طبقيا متناقضا للمجتمع، فلا يحقق كليته إلا انطلاقا من ظروف وجودهما، وتظهر قضية الوعي؛ في أساليب تحديد العمل، وكذا أهدافه[1].

وبالنسبة للطبقة البورجوازية؛ فإن قوامها الملكية الخاصة، ووجودها مرهون بوجود أغلبية محرومة من هذه الملكية، أما البروليتارية؛ فطبقة عاملة محرومة حتى من وسائل العمل؛ الذي يميزها تمييزا عاما، ولا يتحقق وجودها إلا إذا أدركت عملها، وكذا تحدياته، ومن وجهة نظر "**جورج لوكاتش**"[2] الوعي البروليتاري؛ وعي وحدة بين الذات، والموضوع، والوعي البورجوازي؛ وعي تجزئة، واستحواذ، والأول يؤدي إلى العلم الصحيح الذي يتجاوز الظاهر، ويكشف جوهر الأشياء، أما الثاني فيتعثر في محاكاة الملموس، وأن خلاص الإنسانية في تعويض هذا بذاك، أما إذا تخلفت البروليتارية عن وعي ذاتها، تسببت في تعثر التاريخ الإنساني إجمالا؛ ذلك أن مصير الإنسانية متعلق بنضج البروليتاريا الأيديولوجي، وبوعيها الطبقي[3].

من الواضح ارتباط تصور "**لوكاش**" في طرحه الإديولوجي بما هو وعي، وإدراك للذات؛ مؤسس انطلاقا من الملموس، سواء تعلق الأمر بالفلسفة، أو العلم، أو المعرفة عموما، في ضوء اشتغالها على الواقع الإنساني.

أما "**ألتوسير**" ففصل العلم عن الأدلوجة، وجعلهما أصلا خاصا؛ وأن العلم في متناول الذهن البشري؛ شرط خضوعه للموضوع، والأدلوجة ملازمة للإنسان، تُوهمه بحريته، وهذا الوهم شرط لتكوين المجتمع؛ كهيئة موضوعية مستقلة عن إرادات الأفراد، وإن الأدلوجة تواكب وجود الإنسان، وتحجب العلم عنه، في حين تعجز عن نفي العلم المتصل بموضوعه اتصالا وثيقا، فالأدلوجة، والعلم يرتبطان بوضعية الإنسان؛ بوصفه كائنا اجتماعيا[4].

---

[1] - ينظر: جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، تر. د. حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 60.

[2] - **لوكاش جورج (Lukacs Goerges) (13 أفريل 1885-1971)**: فيلسوف، وناقد أدبي من أصل مجري، ومؤسس علم الجمال الماركسي؛ ولد ببودابست، ومات بها، نال درجة الدكتوراه في الآداب سنة 1909، تم تعيينه أستاذا في جامعة بودابست في عام 1945، وفي عام 1949 وجهت له انتقادات حادة بسبب مواقفه الإيديولوجية، تولى وزارة التربية القومية في حكومة إيمري ناجي الثورية، وحدث أن نفي مع صانعي الانتفاضة، وبعد أشهر سمح له بالعودة إلى بودابست؛ حيث بذل حياته لنشاطه العلمي إلى غاية وافته، من مؤلفاته: "النفس والأشكال" 1910، و"نظرية الرواية" 1915، و"التاريخ والوعي الطبقي"، 1923 وغيرها. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 600-601.

[3] - ينظر: جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، مرجع سابق، ص 69.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 97.

إن إنتاج البشر لأفكارهم، وتصوراتهم مرتبط بالإنتاج المادي في سياق خطاب الواقع؛ وتفسيرها مرهون بتفسير النشاط المادي للجماعات البشرية، سواء تعلق الأمر بالأداء السياسي، أو الأخلاقي، أو الديني، ويبقى الإيديولوجي خاصا بالنسبة للعلمي، والعكس صحيح، مع إمكانية التضايف بينهما إلى حد ما، ومن مداخل عدة، خاصة المدخل الإنساني.

**ب- المرجعية الإسلامية:**

تحدد الطرح الإيديولوجي في التجربة الإسلامية في الاجتهاد الفقهي، وما ترتب عنه من محدودية في تقديم المفاهيم، وكان الاختلاف السمة البارزة في هذا الاجتهاد؛ واقتضت الحكمة الإلهية حرية الإنسان في مكاشفة شؤون دينه، مما افترض خضوع الأحكام لخلق إنتاجي، دائم التجدد، حسب ما تقتضيه المستجدات والاستثناءات في الحياة؛ واختص الاجتهاد في ذلك بـ «ظاهرة ما لا نص فيه، وقصور النص في متابعة الواقع»[1].

وقد أثار القرآن الكريم معطيين في باب الاجتهاد، والتأويل؛ أحدهما المتشابه، والآخر الناسخ، والمنسوخ؛ قال تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ﴾[2].

وقد اجتهد التفكير الإسلامي في تحديد المتشابه في محكم التنزيل؛ وتمخض عن ذلك طرح في مسألة المحكم، والمتشابه في القرآن الكريم؛ ذلك أن «المحكم ما يعرفه الراسخون في العلم، والمتشابه ما ينفرد الله تعالى بعلمه...، بل الصحيح أن المحكم يرجع إلى معنيين؛ أحدهما المكشوف المعنى الذي لا يتطرق إليه إشكال واحتمال، والمتشابه ما تعارض فيه الاحتمال، الثاني أن المحكم ما انتظم وترتب ترتيبا مفيدا إما على ظاهر أو على تأويل ما لم يكن فيه متناقض ومختلف»[3].

ويعدّ مبحث المتشابه القرآني من أهم المباحث التي فتحت باب الاجتهاد التأويلي الإيديولوجي على مصرعيه؛ جراء تعدد الآراء، واختلافها، مما يدخل في تشكيل تاريخية الخطاب الفكري الإسلامي عموما.

---

[1]- بنسالم حميش، التشكيلات الأيديولوجية في الإسلام – الاجتهادات والتاريخ، تقديم ماكسيم رودنسون ومحمد عزيز الحبابي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع – توزيع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 25.

[2]- سورة آل عمران، الآية: 07.

[3]- الإمام أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، دراسة وتحقيق د. حمزة بن زهير حافظ، ج2، (د.ت.ط)، ص 29-30.

ولم يأت الإسلام كإضافة لما سبقه من أديان، بل لينسخها؛ بمعنى الاحتفاظ بما هو حقيقة فيها، وتخريجها في نحو خاص، ومنه كان القرآن فرقانا؛ بمعنى قطيعة، ونسخا، وهذا هو الوجه الإيديولوجي الخارجي للنسخ الذي ظهر في عهد "الرسول" صلى الله عليه وسلم، كواقع سرعان ما سكت عنه التابعون؛ لشدة مقاومة المعارضين، وتعصبهم تجاه هذه المسألة، وفي مقابل هذا النسخ الخارجي، هناك النسخ القرآني الداخلي[1]؛ الذي أقرّه المولى عز وجل بقوله: ﴿وَإِذَا بَدَّلْنَا آيَةً مَكَانَ آيَةٍ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا يُنَزِّلُ قَالُوا إِنَّمَا أَنْتَ مُفْتَرٍ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ﴾[2].

وهذا النسخ يثير دون شك تساؤلا مزعجا؛ ذلك أن قدرة الله سبحانه وتعالى على تبديل الآي واردة بإقرار منه، مما يطرح إشكالية قِدم كلام الله؛ ذلك أن «النسخ لا يعمل إلا إذا افتُرض بين حديه زمن ضروري للمداولة، ثم لتقرير يلغي تقريرا سبقه، أليس في هذا إسقاط تجسيمي حري بالله أن يتنزه عنه، ويتعالى؟»[3].

ومن النسخ نذكر أمره تعالى لنبيه الكريم: ﴿قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ﴾[4]؛ جاء هذا الأمر بعد أن كان بيت المقدس قبلة للصلاة.

ولم يقتصر النسخ على القرآن وحده، بل تعداه إلى الحديث النبوي الشريف؛ إذ منه ما ينسخ بعضه بعضا، ومن ذلك قوله عليه الصلاة والسلام: «كنت نهيتكم عن لحوم الأضاحي فوق ثلاث؛ ليتسع ذو الطول على من لا طول له، فكلوا ما بدا لكم، وأطعموا، وادخروا»[5].

وقوله عليه الصلاة والسلام: «إني سألت ربي عز وجل في الاستغفار لأمي، فلم يأذن لي، فدمعت عيناي رحمة لها من النار، وأني كنت نهيتكم عن ثلاث؛ عن زيارة القبور، فزوروها؛ لتذكركم

---

[1] - ينظر: بنسالم حميش، التشكيلات الأيديولوجية في الإسلام – الاجتهادات والتاريخ، مرجع سابق، ص 28.

[2] - سورة النحل، الآية: 101.

[3] - بنسالم حميش، التشكيلات الأيديولوجية في الإسلام – الاجتهادات والتاريخ، مرجع سابق، ص 28.

[4] - سورة البقرة، الآية: 144.

[5] - حديث صحيح، حدّث به محمد بن بشار، ومحمود بن غيْلان، والحسن بن علي الخلّال، أخبرهم به عاصم النبيل، حدّثه سفيان الثوري، عن علقمة بن مرْثد، عن سليمان بن بُرَيْدة، عن أبيه قول النبي ﷺ. ينظر: الحافظ محمد بن عيسى بن سَوْرَةَ الترمذي، سنن الترمذي – الجامع المختصر من السنن عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ومعرفة الصحيح والمعلول وما عليه العمل المعروف بجامع الترمذي، حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه العلامة المحدّث محمد ناصر الدين الألباني، اعتنى به أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، (د.ت.ط)، (الحديث رقم: 1510)، ص 357.

زيارتها خيرا، ونهيتكم عن لحوم الأضاحي بعد ثلاث، فكلوا، وامسكوا ما شئتم، ونهيتكم عن الأشربة في الأوعية، فاشربوا في أي وعاء شئتم، ولا تشربوا مسكرا»[1].

ويكون النسخ بهذا المعنى تحولا مفاجئا، وتام في النسك، على سبيل الاستدراك؛ لحكمة في ترسيخ المعتقد شيئا فشيئا؛ تيسيرا لا تعسيرا، ومنه تتحدد تاريخية النصوص المؤسسة، بما اتصل بها من أسباب النزول، ومسائل المتشابه، والنسخ، وكذا الصراع بين الفرق، والتيارات المتعارضة في سياق اكتمال المتن الإسلامي عبر ممارسة التأويل.

هكذا تأسس الخطاب الإيديولوجي الإسلامي في حدود الاجتهاد الذي أملته ضرورة حفظ تأسيسية نصية إسلامية، كما قام قياما حتميا يتطلع إلى العمق، والاكتمال، مما أسهم فعليا في انبعاث النشاط الإيديولوجي، وفتح آفاق لا حصر لها للكلام؛ من مدخل التفسير، فتعددت تجليات الإيديولوجيا الفقهية، إذ يلتقي الفقه بالإيديولوجيا في كونهما نمط معين من التفكير.

وزيادة فيما سبقت الإشارة إليه من اجتهاد فقهي، الاجتهاد الكلامي؛ حيث «أبان الأئمة، والفقهاء عن فعاليتهم على مستوى التكوين الداخلي للإيديولوجيا الشرعية في الإسلام، غير أنهم كانوا أقل أهلية؛ فيما يخص الدفاع عن مبادئ الإسلام، ونصرتها ضد انتقادات أعدائه، ومناوئيه، وهذه المهمة الصعبة التي تستلزم اجتهادا ليس أقل قوة، وثباتا من الاجتهاد الشرعي، قد كان على المتكلم تحملها، والاضطلاع بها»[2].

فالكلام يضطلع بوظيفة سجالية دفاعية، تتحدد عبر خطاب مجادلة تفنده الحجج، والبراهين، وقد سبق للإسلام دخول صراع عقائدي عنيف مع المتكلمين، وهذا ما جعل مفكري الإسلام يشتغلون على تكثيف خطابهم الإيديولوجي؛ للظفر بترسيخ قناعاتهم.

---

[1]- حدّث به عبد الله، حدثه أبوه، حدثه حسن بن موسى، وأحمد بن عبد الملك، حدثهما زهير عن أحمد بن عبد الملك في حديثه عن زبيد بن الحارث اليامُيُّ، عن محارب بن دِثار، عن أبن بُرَيْدة، عن أبيه قوله: كنا مع النبي ﷺ، فنزل بنا، ونحن معه قريب من ألف راكب، فصلى ركعتين، ثم أقبل علينا بوجهه، وعيناه تذرفان، فقام إليه عمر بن الخطاب، ففداه بالأب، والأم يقول: "يا رسول الله ما لك"، فذكر قوله هذا. ينظر: الإمام أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل رضي الله عنه، حققه ووضع حواشيه ورقّم أحاديثه محمد عبد القادر عطا، ج9 (المحتوى: تتمة مسند الأنصار)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، (الحديث رقم: 23649)، ص 417-418.

[2]- بنسالم حميش، التشكيلات الأيديولوجية في الإسلام – الاجتهادات والتاريخ، مرجع سابق، ص 44.

إن التشكيلات الإيديولوجية في الخطاب الإسلامي قد تحددت عبر ثلاثة أنساق؛ صاغتها الاجتهادات الفقهية، والكلامية، والصوفية[1]؛ ذلك أن كل دين ينتج تشريعه، وتصوراته، وكذا صوفيته؛ بوصفها امتدادا له، في الاعتقاد، والممارسة؛ خاصة في حضور أطراف يدفعهم مرض نفسي؛ لإفساد قناعات الناس بحقائق مزيفة، وكلام لا أساس له من الصحة، مما قد يضعف خبرتهم في التمييز بين الخطأ، والصواب، ويتوارثون هذا الضعف بمرور الزمن.

### 3. محددات الإيديولوجيا:

### أ- المحدد السياسي:

يتحدد الإيديولوجي في ضوء المعطيات السياسية، «وأغلب الظن أن الممارسة اليومية للشؤون السياسية؛ هي أول ما جعل الإنسان مدركا للعنصر الإيديولوجي في تفكيره، وحساسا تجاهه»[2].

وتتعين ملكية هذا الإدراك في سياق تداخل مختلف مظاهر الحياة؛ بحجة أن «آخر وأهم خطوة في خلق التصور الكلي للإيديولوجيا نشأت عن العملية الاجتماعية-التاريخية، حين حلت الطبقة محل الشعب، أو الأمة؛ بوصفها حاملة للوعي المتطور تاريخيا»[3].

تأخذ الإيديولوجيا في ميدان السياسة شكل المناظرة، إيجابية، أو سلبية تبعا للمتكلم، وإيديولوجيته، وكذا اعتقاده المعبر عن التضحية، والتسامي، والوفاء من وجهة نظره، في حين ينظر إلى إيديولوجيا خصومه بوصفها قناعا يخفي نوايا حقيرة، ولئيمة، وإيديولوجيا المتكلم، أو السياسي، إما أن تقود الجماهير إلى الحق، والعدل، والسعادة، وإما أن تبعدهم عن ذلك.

والمحلل الإيديولوجي[4] في الحقل السياسي لا يصدر أحكامه من منظور الحق، أو الباطل، بل يقترح وصفا لها؛ بحكم قيمتها أخذا في الاعتبار مدى قدرتها على التأثير في الناس أولا، ومدى قربها من أهدافها، ومقاصدها ثانيا[5]، فضلا عن كون الإيديولوجيا مذهب يتبناه حزب، أو حكومة ما.

---

[1]- بالنسبة للاجتهاد الصوفي فقد تحددت ملامحه في مناقشة مسائل الوجود والجمال الإلهي، وهو ما تطرقنا إليه بقدر من التفصيل في المبحث الثاني من هذا الفصل، وتحديدا الجزئية المعرفية المتعلقة بالجمال في المرجعية الإسلامية. ينظر: ص 57 وما بعدها.

[2]- كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، مرجع سابق، ص 135.

[3]- المرجع نفسه، ص 139-140.

[4]- الإيديولوجيون (Idéologues): وأكثرهم شهرة في علم السياسة، والاقتصاد نخبة من الفرنسيين في القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر، يتقدمهم "ديستوت دو تراسي"، و"كابااليس". ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص 29.

[5]- ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 10.

كما أن الإيديولوجيا السياسية ليست مجرد اشتغال فكري فحسب، بل تكشف الواقع لمؤيديه، ومعارضيه؛ كل حسب رؤيته، وبذلك تستحيل حقيقة مرحلية في صياغة خطاب التاريخ الإنساني عموما.

### ب- المحدد الاجتماعي:

إيديولوجيا هذا الحقل ترتبط بالمجتمع في أدواره التاريخية؛ حيث يتفق جميع أفراده، في مجموعة من القيم المشتركة في استعمال منطق واحد، وتتحدد إيديولوجيا الأفراد، والجماعات في ضوء أفكارهم، وأعمالهم، وتصوراتهم بشكل لا واعي، وإدراك هذا التحديد يقتضي تأويلا لهذه المنجزات (الأعمال، والأفكار) في مجالاتها المختلفة كالسياسة، والأدب، وغيرهما[1].

والإيديولوجيا في الحقل الاجتماعي تنشأ انطلاقا من «فكر نظري يُعتقد أنه يتطور تطورا تجريديا في غمار معطياته الخاصة؛ لكنه في الواقع تعبير عن وقائع اجتماعية، ولاسيما عن وقائع اقتصادية، فكر لا يعيه ذلك الذي يبنيه، أو على الأقل لا يأخذ في حسبانه أن الوقائع هي التي تحدد فكره بهذا المعنى؛ شديد التداول في الماركسية»[2].

كما تحيلنا الإيديولوجيات على تقصي مختلف الأشكال التي يثيرها مفهومها، مما يفترض ترك جدلية الحقيقة، والزيف جانبا، والتركيز أكثر على شروط إنتاج الأفكار، وانتشارها، وكذا المعايير المتحكمة في ممارسات الأفراد، والجماعات في مجتمع ما؛ كونها أكثر من مجرد وعي زائف، أو خيال ذاتي؛ فهي وجود واع، وجزء من ظروف المظهر الموضوعي للواقع[3].

ومن الواضح أن المجتمع يمارس تأثيره في تشكيل الطرح الإيديولوجي؛ في ضوء المنجزات التي ينتجها الأفراد ضمن المنظومة الفكرية الاجتماعية التي ينتمون إليها، بما تحمله من قيم، وما توفره من معطيات.

### ج- المحدد الإنساني:

يتعلق هذا الحقل بالإنسان في تعامله مع المحيط الخارجي؛ ففي تحديد الماركسية بوصفها مذهبا للإيديولوجيا تركز على الواقع، والكائن (الإنسان)؛ لذا نراها لا تفصل نظرية التاريخ عن

---

[1] - ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 10.

[2] - أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج2 (H-Q)، مرجع سابق، ص 611.

[3] - ينظر:

Vincent (J-M), Les cheminements de l'idéologie in Analyse de l'idéologie contre d'étude de la pensée Politique, éditions Galilée, Paris, tome 1, 1980, p.24.

نظريتي المعرفة، والكائن، وهناك مجال آخر تشترك فيه المجالات السابقة؛ ذلك أن دراسة تأثير أية إيديولوجيا على فكر ما؛ يقتضي البحث في الحدود الموضوعية التي ترسم آفاقه؛ متمثلة في الانتماء إلى إيديولوجيا سياسية بعينها، وكذا الدور التاريخي الذي يمارسه المجتمع، وحدود الإنسان في المحيط الخارجي[1].

ويحتمل المعطى الإيديولوجي طرحا مزدوجا؛ فهو وصفي نقدي في الآن ذاته، مما يفترض وجود مستويين لمفهوم الأدلوجة؛ «المستوى الذي تقف عنده الأدلوجة؛ حيث تظن أنها حقيقة مطابقة للواقع، وهو المستوى الذي يقف عنده الباحث؛ لوصف تلك الأدلوجة بوفاء، وأمانة، والمستوى الثاني هو الذي يقف عنده الباحث عندما يحكم على الأدلوجة؛ أنها أدلوجة لا تعكس الواقع على وجهه الصحيح، إذا بقي الباحث في مستوى واحد عليه إذن أن يحكم في إطار الحق، والباطل، ولم يعدّ لكلمة أدلوجة أي مدلول خاص»[2].

وتنتقل الإيديولوجيا بمختلف توجهاتها؛ عبر البرامج السياسية، والمؤسساتية، والقوانين، والتشريعات، والخطابات، والمقالات الصحفية[3]؛ وقد أصبحت بحكم الممارسة واقعا مفروضا، لا يقبل الحكم إلا بالنسبة إليه، أكثر من كونها مجرد طرح فكري، أو تصور ذهني، وأن أي توظيف لمفهومها لا بد من اتصاله بحقل إنساني ما، واشتماله على منظومة من الأسباب، والوظائف، والمقاصد؛ الأمر الذي من شأنه تحقيق قدر من التراكم القابل للتنظير، وبعث مسار معين من التفكير.

[1]- ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

[3]- ينظر:

Olivier Carré, Enseignement Islamique Et Idéal Socialiste, Dar El Machreq Editeur, Liban, 1974, p. 2.

## المبحث الثاني: الجمالي المفهوم والاشتغال.

تعتبر الخبرة الجمالية من مرتكزات النتاج الإنساني، التي لا بد من مراجعتها في صياغة تأويلية هذا النتاج، ولا تتأتى هذه المراجعة مبدئيا إلا في حدود الأنساق المعرفية للجمالي؛ فما معنى الجمال؟، أي طرح؟، وأية قصدية؟.

### 1. الجمالي نسق مفاهيمي:

### أ- الطرح اللغوي:

### - الجمال في القرآن الكريم:

ورد ذكر مصطلح "جَمَال" مرة واحدة في القرآن الكريم؛ في قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[1]؛ والجَمَال مصدر على وزن فعال؛ دال على الحسن، والبهاء، مما تتمتع به الأنظار، وتستحسنه، والمقصود بالجمال في سياق الآية الكريمة الحسن[2]، وجاء في تفسير الآية الكريمة؛ أن «الجمال ما يتجمل به، ويتزين، والجمال الحسن، وقد جُمل الرجل (بالضم) جمالا؛ فهو جميل، والمرأة جميلة، وجملاء أيضا،... يريد الزم تجمّلك، وحياءك، ولا تجزع جزعا قبيحا»[3].

وللجمال في تقدير العلماء مراتب ومواطن في الخَلق، والخُلق، والفِعل؛ «أما جمال الخِلقة؛ فهو أمر يدركه البصر، ويلقيه إلى القلب متلائمًا، فتتعلق به النفس من غير معرفة بوجه ذلك، ولا نسبته لأحد من البشر، وأما جمال الأخلاق؛ فكونها على الصفات المحمودة؛ من العلم، والحكمة، والعدل، والعِفة، وكظم الغيظ، وإرادة الخير لكل أحد، وأما جمال الأفعال؛ فهو وجودها ملائمة لمصالح الخلق، وقاضية؛ لجلب المنافع فيهم، وصرف الشر عنهم، وجمال الأنعام، والدواب من جمال الخلقة، وهو مرئي بالأبصار، موافق للبصائر»[4]؛ فجمال الخلقة مدرك بالبصر، ثم القلب، لما يحمل من تلاؤم، وتناسب، وانسجام، وجمال الخلق مرتبط بما هو دال على الخير دون الشر، وهو من فضل الله على العباد، فيما يحملون، ويرون، ويفعلون ما فيه خير، وجمال.

---

[1] - سورة النحل، الآية: 06.

[2] - ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، مؤسسة سطور المعرفة/مؤسسة التراث، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002، ص 128.

[3] - أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمُبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تح. د. عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي وخالد العوّاد ومحمد معتز كريم الدّين، ج 12، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 273-274.

[4] - المرجع نفسه، ص 273-274.

وأما مصطلح "جميل" فذُكر عدة مرات، وفي أكثر من سياق؛ قال تعالى: ﴿وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾[1]؛ وتفسيره، «فصبر جميل لأولى بي؛ فهو مبتدأ، وخبره محذوف، ... والصبر الجميل؛ هو الذي لا جزع فيه، ولا شكوى، وقيل: المعنى لا أعاشركم على كآبة الوجه، وعبوس الجبين، بل أعاشركم على ما كنت عليه معكم؛ وفي هذا ما يدل على أنه عفا عن مؤاخذتهم»[2].

ويفيد لفظ الجمال في هذا السياق معاني الطمأنينة، والسكينة في معاملة الآخرين، وأن الاستعانة بالله عن شرهم، مظهر من مظاهر جمال النفس المطمئنة، القادرة على العفو عند المقدرة، والغنية عن العتاب، واللوم، والمؤاخذة.

وفي قوله تعالى: ﴿قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾[3]، وتفسيره؛ «فشأني صبر جميل، أو صبر جميل أولى بي ...، الواجب على كل مسلم إذا أصيب بمكروه في نفسه، أو ولده، أو ماله، أن يتلقى ذلك بالصبر الجميل، والرضا، والتسليم لمجريه عليه، وهو العليم الحكيم، ويقتدي بنبي الله يعقوب، وسائر النبيين صلوات الله عليهم أجمعين»[4].

والجمال ها هنا بمعنى الرضا، والتسليم في تلقي، وتقبل المصائب، والشدائد، وفي الاقتداء بأنبياء الله في صبرهم، وتعاملهم معها؛ لأن ذلك من تقديره تعالى، وقد جرت حكمته بأن يكون هناك يسر، وعسر، وأن الحمد واجب في جميع الأحوال.

وقال تعالى: ﴿وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾[5]، وتفسيره؛ «تجاوز عنهم يا محمد، واعف عفوا حسنا»[6]، فالعفو، والتجاوز من تجليات الصفح الجميل، وقال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِأَزْوَاجِكَ إِنْ كُنْتُنَّ تُرِدْنَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾[7]، وقال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نَكَحْتُمُ الْمُؤْمِنَاتِ ثُمَّ طَلَّقْتُمُوهُنَّ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَمَسُّوهُنَّ فَمَا لَكُمْ عَلَيْهِنَّ مِنْ عِدَّةٍ تَعْتَدُّونَهَا فَمَتِّعُوهُنَّ وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحًا

---

[1] - سورة يوسف، الآية: 18.

[2] - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمُبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تح. د. عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي وغياث الحاج أحمد، ج 11، مرجع سابق، ص 290.

[3] - سورة يوسف، الآية: 83.

[4] - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمُبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، ج 11، مرجع سابق، ص 428.

[5] - سورة الحجر، الآية: 85.

[6] - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمُبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، ج 12، مرجع سابق، ص 249.

[7] - سورة الأحزاب، الآية: 28.

جَمِيلًا﴾[1]، وتفسيره: «السراح الجميل: هو أن يكون طلاقا: للسنة من غير ضرار، ولا منع واجب لها»[2].

والجمال في السراح إذا كان موافقا لشرع الله، وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام، مما لا يترتب عنه الضرر، أو المنع؛ دلالة على طاعة الله، والامتثال لأوامره، ونواهيه، وهو من بواعث الجمال في هذه المسألة، وغيرها من مسائل الشرع، والسنة.

وقال تعالى: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا﴾[3]، وتفسيره: صبرا «على أذى قومك، ... وقيل: هو أن يكون صاحب المصيبة في القوم لا يُدْرَى من هو»[4]، من شدة التزام الصبر، والتمسك به، وكتم المصاب، مهما بلغت شدته.

وقال تعالى: ﴿وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا﴾[5]، وتفسيره: أن يكون الهجر «من الأذى، والسب، والاستهزاء، ولا تجزع من قولهم ...؛ أي لا تتعرض لهم، ولا تشتغل بمكافأتهم، فإن في ذلك ترك الدعاء إلى الله»[6].

والجَميل صفة مشبهة على وزن فَعِيل؛ دلالة على الحسن في المعاملة، سواء ما تعلق منها بالصبر، أو الصفح، أو السراح، أو حتى الهجر؛ فجمال الصفح مثلا لا يتأتى إلا بالصبر الجميل، والابتعاد عن إظهار اللوم، والعتاب، والشكوى؛ أي الحسن في المواقف[7].

كما تناول القرآن الكريم قيم الجمال، وأشار إليها؛ حيث تتحدث آياته عن «الجمال الحسي، والمعنوي، والخلقي، والجمال الحسي ظاهر في كل مخلوق متناسق، لا عوج في خلقه، ولا اضطراب، ولا تشويه، والله تبارك وتعالى خلق الكون بما فيه، ومن فيه على أكمل صورة، وأجملها، وأسماها،

---

[1] - سورة الأحزاب، الآية: 49.

[2] - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمُبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تح. د. عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي وماهر حبّوش، ج17، مرجع سابق، ص 128.

[3] - سورة المعارج، الآية: 05.

[4] - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمُبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تح. د. عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي، ج21، مرجع سابق، ص 227.

[5] - سورة المزمل، الآية: 10.

[6] - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمُبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، ج 21، مرجع سابق، ص 334.

[7] - ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، مرجع سابق، ص 128.

وقدّم الله "تبارك شأنه" ظواهر هذا الكون الجميل في كتابه العزيز شواهد على قدرته، ودلائل على ربوبيته، وألوهيته، وآيات ناطقة بتوحيده»[1].

فالجمال التناسق، والاستقرار، والكمال، والسمو في خلق الله "عز وجل"؛ ولمحة من عظيم قدرته، وجلال فضله، والجمال في المادة؛ مما يتصل بظاهر هذا الخلق، وفي المعنى؛ ما قام على الإيمان بما أقرّه الخالق في تشريعه من قيم، وأحكام.

والجمال في المحسوس محدود، كما أن وسائل التعبير عنه محدودة أيضا، يحكمها منطق عقلي في تحديد الأشياء، وإدراكها، بينما لا حدود للجمال في غير المحسوس؛ كونه قائم على الانفعال المبهم، والتأويل النسبي، ومكاشفة الرموز، والإشارات الدالة، التي تعد من المرتكزات الأساسية لجمالية التصوف، ومقاربة التشكيل الجمالي للقرآن الكريم؛ إذ تتحدد معايير التصوير الجمالي في القرآن الكريم، انطلاقا من التشبيهات، والاستعارات، والكنايات، والتقابلات، والإيجاز، والإطناب، وقوة البيان، والانسجام، والإجمال الدقيق، والتصوير الجيد، إضافة إلى جمالية المشهد في القصص القرآني[2].

أما مصطلح الجمالية فيتعلق أساسا بدراسة أوجه الجمال، وتحليل مظاهرها في الأشياء والمخلوقات؛ والجمالي؛ «مصدر صناعي من جمل، أما في القرآن الكريم فالجمالية؛ هي علم الجمال القرآني، وفنيته التي تُعنى بالكشف عن ألوانه، وأسراره، وأساليبه من خلال الموضوعات القرآنية المتعددة، والتي تشمل المفردة المنتقاة الصافية، والتركيب الجزل، والصورة البارعة، والحكمة البليغة، والمثل السائر، والقصة الواعظة، والحوار الفني، والتشريع السامي، والتصوير الكامل، والتهذيب المربى، وأبرز ما يميز الجمالية في القرآن عناصر الأداء التعبيري المناسب، والذي يشمل التعبير الفني بألوانه، وأنواعه، وفق الدواعي النفسية، والاجتماعية، والإعجازية، وما يحتويه من إيجاز، وتصوير بالكلمة المعبرة، والتركيب الموحي، والآية، أو الآيات المصورة في مشاهد حية، ولوحات شاخصة، وأحوال نفسية، وذهنية عامة»[3].

فالجمال في القرآن الكريم إما لفظ صريح، أو ما جاء مضمنا فيه، نستدل عليه انطلاقا من التعبير اللغوي، بإعمال الفكر، في تأويل معانيه، وبيانه، وبديعه، بوصفها مباحثا في علم الجمال القرآني؛ الذي يدرس كلام الله "عز وجل" من حيث لغته لفظا، وتركيبا، وتصويرا، ومن حيث موضوعاته فقها، وتشريعا، وأصولا.

---

[1]- بلحيارة خضرة، الجمال في القرآن الكريم، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، ع 22، جوان 2015، ص 202.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 204.

[3]- المرجع نفسه، ص 204.

- **الجمال في الحديث النبوي الشريف:**

وفي السنة النبوية الشريفة مواقف دالة على مكانة الجمال، وقيمه، ومن ذلك ما قاله رجل لرسول الله صلى الله عليه وسلم: «إنه يعجبني أن يكون ثوبي حسنا، ونعلي حسنا، قال: "إِنَّ اللهَ يُحِبُّ الجَمالَ"»[1].

وقال رجل من قريش يُنادى بـ "أبي ريحانة": «والله يا رسول الله إني لأحب الجمال، وأشتهيه؛ حتى إني لأحبه في علاقة سوطي، وفي شراك نعلي؛ قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "ليس ذاك الكبر، إن الله "عز وجل" جميل يحب الجمال"»[2].

فالله "عز وجل" جميل يحب الجمال في عبده، وكل ما يتعلق به؛ لذا خلقه فأحسن، وأجمل خلقه، وأكثر ما يحب "تبارك وتعالى" أن يكون العبد جميلا في خُلقه، وليس في تجمله غرورا، ولا كبرا.

وقال الرسول صلى الله عليه وسلم: «إِنَّ مَثَلِي وَمَثَلَ الأَنْبِيَاءِ مِنْ قَبْلِي كَمَثَلِ رَجُلٍ بَنَى بَيْتًا، فَأَحْسَنَهُ، وَأَجْمَلَهُ، إِلَّا مَوْضِعَ لَبِنَةٍ مِنْ زَاوِيَةٍ، فَجَعَلَ النَّاسُ يَطُوفُونَ بِهِ، وَيَعْجَبُونَ لَهُ، وَيَقُولُونَ: هَلَّا وُضِعَتْ هذِهِ اللَّبِنَةُ؟، قالَ: فَأَنَا اللَّبِنَةُ، وَأَنَا خَاتِمُ النَّبِيِّينَ»[3]؛ فالحسن، والجمال درجات، ومقامات؛ فهناك الأحسن، والأجمل، في سياق الحسن، والجميل، وأنه مدعاة لإثارة الاستحسان، والإعجاب.

- **الجمال في المعاجم اللغوية:**

تناولت المعاجم العربية مصطلح الجمال، واجتهدت في تحديده أيّما اجتهاد، فلا نكاد نصادف تأليف معجميا، إلا وتطرق إلى ما آل إليه اللفظ من صيغ، ومعاني لغوية، عرفها اللسان العربي.

---

[1]- حديث لمحمد بن المثنى، وعبد الله بن عبد الرحمن، حدثا عن يحي بن حماد، عن شعبة، عن أبان بن تغلب، عن فُضَيل بن عمرو، عن إبراهيم، عن علقمة، عن عبد الله، عن النبي ﷺ. ينظر: الترمذي، سنن الترمذي، (الحديث رقم: 1999)، مرجع سابق، ص 453.

[2]- حديث لعبد الله، عن أبيه، عن هاشم، عن شهر بن حوشب، سمع رجلا يحدّث عن عقبة بن عامر عن الرسول ﷺ. ينظر: الإمام أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل رضي الله عنه، ج7 (المحتوى: تتمة مسند المدنيين مسند الشاميين مسند الكوفيين)، (الحديث رقم: 17833)، مرجع سابق، ص 199.

[3]- حدث به قتيبة بن سعيد، عن إسماعيل بن جعفر، عن عبد الله بن دينار، عن أبي صالح، عن أبي هريرة رضي الله عنه، عن الرسول ﷺ. ينظر: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي، صحيح البخاري، ضبطه ورقّمه وذكر تكرار مواضعه وشرح ألفاظه وجُمله وخرّج أحاديثه في صحيح مسلم ووضع فهارسه مصطفى ديب البُغا، ج3، نشر وتوزيع دار ابن كثير/اليمامة، دمشق/بيروت، سوريا/لبنان، ط5، 1993، (الحديث رقم: 3342)، ص 1300.

ورد في كتاب العين: «الجَمالُ: مصدرُ الجَميلِ، والفِعْلُ منه جَمُلَ يجمُلُ»[1]، واستشهد بقوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[2]؛ وتفسيره لكم فيها البَهاءُ والحُسنُ[3]، ويقال: «جامَلْتُ فلانًا مجامَلةً؛ إذا لم تُصفِ له المَوَدَّةَ، ومَاسَحتَه بالجَميل»[4].

فالجمال بهذا المعنى مرادف للبهاء، والحسن من فضل الله، وعظيم كرمه، والمعاملة بالجميل من المجاملة التي لا تتخطى حدود الوقوف على ظاهر الأمر في المعاملة؛ الذي لا نجد له أصلا في الباطن، إنه من قبيل إظهار عكس المضمر؛ لغاية في النفس.

وجاء في كتاب جمهرة اللغة: «الجميل: ضدّ القبيح، والجَمال: ضدّ القبح، ورجل حُسّان جُمّال، وامرأة حُسّانة جُمّالة ... ويقال: جَمالَك أن تفعل كذا وكذا؛ أي لا تفعله وألزم الأمر الجميل»[5]، واستشهد بقول "**أبي ذؤيب**"[6]:

**جَمالَكَ أيها القلبُ القريحُ ستَلْقَى مَنْ تُحِبُّ فتستريحُ**[7].

ويقال: «اتَّبِعْ ما هو أجمل واسترِح»[8]، ويقال أيضا: «جَمَّل الله عليك تجميلا؛ أي جَمَّل الله أمرَك»[9].

فالجميل يقف من القبيح موقف المعارضة والمفارقة، والجمال الحسن من الرجل والمرأة وفيهما، والتزام الجميل الإعراض عن القبيح، وتجنبه في الفعل والسلوك، واتباع الجميل يبعث الشعور بالارتياح، وأن الله عز وجل مصدر للجمال؛ يجمّل صورنا، وأحوالنا.

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1 (المحتوى أ-خ)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، (باب الجيم، مادة جمل)، ص 261.

[2]- سورة النحل، الآية: 06.

[3]- ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، مرجع سابق، ص 261.

[4]- المرجع نفسه، ص 261.

[5]- أبو بكر محمَّد بن الحسن بن دُرَيْد، كتاب جمهرة اللغة، حققه وقدّم له رَمزي مُنير بَعلبَكي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، تشرين الثاني (نوفمبر) 1987م، (باب الجيم واللام مع باقي الحروف، مادة (ج ل م))، ص 491.

[6]- **أبو ذؤيب الشاعر (ت. 27؟ هـ/648م):** من شعراء العرب المخضرمين، أدرك الجاهلية، والإسلام، وشارك في الفتوح الإسلامية، حيث أدرك فتح إفريقيا، في عهد عثمان بن عفان –رضي الله عنه-، مات أولاده الخمسة بالطاعون في عام واحد في مصر، فرثاهم في قصيدته العينية الرائعة. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، مرجع سابق، ص 42.

[7]- ديوان الهُذَليين، ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1965، ص 68.

[8]- أبو بكر محمَّد بن الحسن بن دُرَيْد، كتاب جمهرة اللغة، مرجع سابق، ص 491.

[9]- المرجع نفسه، ص 1317.

وذُكر في تهذيب اللغة: «أبو زيد: جَمَّل الله عليك تجميلا؛ إذا دَعَوْتَ له أن يَجْعَلَه الله جميلا حسنا»[1]، وذكر أيضا: «المُجامل الذي يَقدر على جوابك، فيتركه إبقاءً على مَوَدَّتك، والمُجامل: الّذي لا يَقْدر على جوابك، فيتركه، ويَحقد عليك إلى وَقْتٍ ما»[2].

ومن دعاء الناس ما كان بجمال يتكرم الله به على الخلق، والمجاملة إظهار الجميل في التعامل مع الأفراد؛ لاحتمالين؛ القدرة مع الترك؛ طلبا للمودة، وحفاظا عليها، وكذا رغبة في استمرار المعاشرة، أو لاحتمال عدم القدرة مع الترك، وما يلحقه من مشاعر سلبية.

وذكر معجم مقاييس اللغة: «الجيم، والميم، واللام أصلان: أحدهما تجمُّع وعِظَم الخَلْق، والآخر حُسْنٌ ... والأصل الآخر الجَمَال؛ وهو ضدُّ القبح، ورجلٌ جميل، وجُمال (بضم الجيم وتخفيف الميم، وتشديدها أيضا)»[3]؛ فالجمال العظمة في الخلق، والحسن، مما قد يخرج القبح، وهو صفة في خلق الله من الرجال.

وأكد صاحب ''الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية'' أنّ «الجَمالُ: الحُسنُ، وأنشد:

**فَهِيَ جَمْلاءُ كبَدْرٍ طالعٍ  بَذَّتِ الخَلْقَ جميعًا بالجَمَال**[4]

وذكر أيضا: «والجُمَّالُ بالضم، والتشديد: أجْمَلُ مِنَ الجَمِيلِ ... والمُجَامَلَةُ: المعاملةُ بالجَمِيلِ ... وجَمَّلَهُ؛ أي زَيَّنَهُ، والتَجَمُّلُ: تَكلُّفُ الجَمِيلِ»[5]؛ فالجمال في الإنسان، والطبيعة يقعان من بعضهما موقع المشابهة، وهو درجات؛ فهناك الجمال، والأقل، والأكثر جمالا، ومنه ما اشتمل على زينة، وتزيين الشيء؛ إضافة ما من شأنه إضفاء صفة الجمال عليه، والجميل أصيل في جماله، وتجميله إلحاق ما ليس أصلا فيه من مظاهر الجمال.

وذكر المحيط في اللغة: «الجَمَالُ: مَصْدَرُ الجَمِيْلِ، والفِعْلُ: جَمُلَ، وجامَلْتُه مُجَامَلَةً ... ورَجُلٌ جُمّالٌ: مِثْلُ حُسّانٍ»[6]، والجمال بمعنى الحسن، كثيرا ما تكرر ذكره في معاجم العربية، مما

---

[1]- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، مراجعة علي محمد البجاوي، ج11، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص 108.

[2]- المرجع نفسه، ص 110.

[3]- أبو الحُسَين أحمَد بن فارِس بن زكَريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارُون، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، (كتاب الجيم، باب الجيم والميم وما يثلثهما، مادة جمل)، ص 481.

[4]- إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصِّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمَد عَبد الغفور عطَّار، ج4، دار العلم للملايين مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، كانون الثاني- يناير 1990، (فصل الجيم، مادة جمل)، ص 1661.

[5]- المرجع نفسه، ص 1661-1662.

[6]- كافي الكفاة الصاحب إسماعيل بن عَبَّاد، المحيط في اللغة، تحقيق الشيخ محمد حَسَن آل ياسين، ج7، عالم الكتب، (د.ت.ط)، (باب الجيم واللام، فصل الجيم واللام والميم، مادة جمل)، ص 122.

استساغته ذائقة العرب في إطلاق الجمال على ما حمل في ذاته أسباب الحسن، غير أن هذا المعنى اللغوي يحيلنا أيضا على فكرة الشبه، والمماثلة بين الجميل، والحسن في القصد.

وذكر المحكم والمحيط الأعظم: «الجَمَال: الحُسْن، يكون في الفعل، والخَلْق، وقد جَمُل جَمَالا، فهو جَمِيل، وجُمال بالتخفيف ... وامرأة جَمْلاء: جمِيلة، وهي أحد ما جاء من فعلاء، وأنشد فقال:

**وَهَبْتُه من أَمَة سوداءْ ليست بحسناءَ ولا جملاءْ»**[1]

وفي تفسيره له: «يجوز أن يكون (أجمل) فيه بمعنى جميل، وقد يجوز أن يكون أراد: ليس بأجمل من غيره، كما قالوا: الله أكبر، يريدون: من كل شيء»[2]، والجمال يشمل الفعل، والخلق؛ وهو من صفات النساء، والأجمل من كل جميل، والجمال في المواقف؛ نحو الثقة بالنفس، وإظهار الشجاعة في الحرب، بمطاردة الرجال، بدلا من مطاردة الغنائم.

وجاء في أساس البلاغة: «جمل فلان؛ يعامل الناس بالجميل، وجَامَلَ صاحِبَه مجامَلَةً، وعليك بالمداراة، والمجاملة مع الناس، وتقول: إذا لم يجمِّلْك مالُك، لم يُجْدِ عليك جَمالُك»[3]، ونظرة الناس إلى الجمال قد تكون مادية، أو معنوية، فهناك من يرى الجمال في المال، دون جمال الخَلق، والخُلق، وهم في ذلك على اختلاف، ولعل جمال الخُلق يتقدم على سائر مظاهر الجمال الأخرى.

وذكر لسان العرب: «وفي حديث الإسراء: ثم عَرَضَتْ له امرأة حَسْناء جَمْلاء؛ أَي جَمِيلة مليحة ... وقال ابن الأثير: والجَمَال يقع على الصُوَر، والمعاني، ومنه الحديث: "إن الله جَميل يحب الجَمال"؛ أَي حَسَن الأفعال، كامل الأَوصاف»[4]؛ فالجمال الملاحة، ويتحقق في الصور (المظاهر، والأشكال)، والمعاني (الأفكار، والتصورات).

---

[1]- أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المُرسي، المحكم والمحيط الأعظم، تح. عبد الحميد هنداوي، ج7 (المحتوى ك "الكاف والراء والفاء" – ج- ش "الشين والضاد والميم)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، (باب الثلاثي الصحيح الجيم واللام والميم، مقلوبه ج م ل)، ص 450.

[2]- المرجع نفسه، ص 450.

[3]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح. محمد باسل عيُون السُّود، ج1 (المحتوى أبب-غيي)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، (باب الجيم، مادة جمل)، ص 148.

[4]- أبو الفضل جمال الدّين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مج11، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت.ط)، ص126.

وذكر الكامل: «تَجَمَّلَ؛ يريد أظهر جَمَالًا، وتَصَنَّعَ ...»[1]؛ إنما تأويله الإظهار، فالتجّمل إضفاء لمسة جمالية؛ على سبيل الظهور، والبروز، والتصنع؛ أي هناك جمال متكلف؛ لا طبع فيه، ولا أصالة.

وذكر القاموس المحيط: «والجَمَال: الحُسْنُ في الخُلُقِ، والخَلْقِ، جَمُلَ كَكَرُم؛ فهو جَميلٌ... وتَجَمَّلَ: تَزَيَّنَ ... وجامَلَهُ: ... أَحْسَنَ عِشْرَتَهُ، ... وأَجْمَلَ...الصَّنيعَةَ حَسَّنَهَا، وكَثَّرَها ... وجَمَّلَهُ تَجْمِيلا: زَيَّنَهُ»[2].

فالجمال الحسن خَلقا، والمقصود به ما كان في المظهر الخارجي، وخُلقا؛ ما اعتمل في الباطن، وإضفاء الحسن، والزينة على الشيء، أو الصنعة، أو في التعامل مع الآخرين، إنما هو من قبيل التحسين، والإكثار؛ لأجل ذلك يعدّ ضربا من الجمال.

وذكر في الكليات: «وأجمل الصنعة، وفي الصنعة، وأجمله؛ أي: حسّنه، وكثّره، وزيّنه»[3]؛ فالجمال الكائن في الحرف، والمهن، والمواقف، قوامه الحسن، والزينة، والإكثار فيهما؛ لغاية التجميل، والتحسين، والتزيين.

وذكر المعلم **"بطرس البستاني"**[4]: «تجمَّل الرجل تكلَّف الجميل، وتحسَّن، وتزيَّن، وتلطَّف في الكلام ...، وفرّق بعضهم بين الحسن، والجمال؛ بأن الحسن يلاحظ لون الوجه، والجمال يلاحظ صورة أعضائِه، والملاحة تعمُّهما جميعًا، فكل مليح حسنٌ، وجميلٌ معًا، وليس كل حَسَنٍ جميلًا، ولا كل جميلٍ حَسَنًا، ... والجُمال جمع جُمالة، ورجلٌ جُمال؛ أي جميل، ... قيل (جمل)؛ هو مأْخوذٌ من

---

[1]- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل، حققه وعلَّق عليه وصَنَع فهارسه محمد أحمد الدَّالي، مج1، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997، (الباب الأول)، ص 24.

[2]- مجد الدّين محمَّد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمَّد نعِيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8 (طبعة فنيَّة منقَّحة مُفَهرَسَة)، 2005، (باب اللام، فصل الجيم، مادة الجمل)، ص 979-980.

[3]- أبو البقاء أيُّوب بن موسى الحُسَيْني الكفَوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، قابلهُ عَلى نسخَة خطيَّة وأعدَّهُ لِلطَّبع وَوَضَعَ فَهارِسَهُ عَدنان دَرويش ومحمَّد المصْريْ، مؤسسة الرسالة ناشرون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998، (فصل الألف والجيم، مادة [أجم])، ص 42.

[4]- **المعلم "بطرس البستاني" (1234 – 1300 هـ/1819 – 1883م)**: هو بطرس بن بولس بن عبد الله البستاني، ولد بالدِّبِّية، ونشأ، وتعلّم بها؛ وهي واحدة من قرى لبنان، تلقى آداب العربية، واللغات السريانية، والإيطالية، واللاتينية، ثم العربية، واليونانية ببيروت، عمل أستاذا في مدرسة "عبية" سنة 1860، وترجمانا للقنصلية الأمريكية ببيروت؛ كما ترجم التوراة من العبرية إلى العربية، توفي ببيروت، ومن آثاره: "محيط المحيط" في اللغة، و"دائرة المعارف". ينظر: خير الدين الزِرِكْلي، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمُستعربين والمستشرقين، ج2، دار العلم للملايين مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط15، ماي 2002، ص 58.

الجِمَال؛ لأن العرب يحسبون الجِمال جَمالًا، وزينةً، ... والجُمَّال؛ الجميل، أو أجمل من الجميل ...، الجميل الحسن الخَلق والخُلق ... ورُبَّما استعمل الجميل استعمال الأسماء الموصوفة، فأُريد بِه الإحسان والمعروف»[1].

ومن مظاهر الجمال أن يكون في الأجزاء المكونة للكل؛ فهو تفصيلي، أما الحسن فيُنظر في اتصال الأجزاء، وتشكيل الكل؛ فهو كلي، والملاحة أعم، وأشمل لهما معا، فكل مليح حسن، وجميل في آن، وكل جميل ليس بالضرورة أن يكون حسنا، والعكس صحيح، وسمي الجميل؛ لجمال، وزينة فيه، وأجمل من الجميل؛ الجُمَّال، والجميل؛ الدال على الإحسان، والمعروف.

وذكر الشيخ **"أحمد رضا"**[2]: «جَمُلَ؛ جَمَالًا: صار حَسَنًا في صفاته، ومعانيه، وفي خلقته، فهو جَميلٌ، وجُمالٌ، وجُمَّال، وهي جميلةٌ»[3]؛ فالجميل نلامسه في الصفات، والمعاني، والخلقة، وليس حكرا على مخلوق دون غيره، أو صفة دون أخرى، أو معنى دون آخر، فلا حدود له؛ كونه يعكس الجمال الإلهي الذي لا حصر لتجلياته.

والجمال؛ من: «(جَمُلَ) جمَالًا: حَسُنَ خَلْقُهُ، وحَسُنَ خُلُقُهُ؛ فهو جَمِيلٌ، (ج)[4] جُمَلَاءُ، وهي جميلة، (ج) جَمَائِلُ ... (جَمَّلَهُ): حَسَّنَهُ، وزيَّنَهُ، ويقال في الدُّعاء: جَمَّلَ الله عليكَ: جعلكَ الله جَمِيلًا، حَسَنًا، ... (تَجَمَّلَ) ... تكلَّف الحُسْنَ، والجَمالَ، وظهر بما يجمُلُ، ... (اسْتَجْمَلَ) ... الشيءَ: عدَّهُ جَمِيلًا، ... (الجَمَالَ) (عند الفلاسفة)؛ صِفَةٌ تُلْحَظُ في الأشياء، وتبعثُ في النفس سُرُورًا، ورضًا، (وعلم الجمال)؛ بابٌ من أَبْواب الفلسفة، يبحث في الجَمَال، ومقاييسه، ونظرياته...، (الجُمَالُ): البالغُ في الجَمَالِ، ... والجُمَّالُ؛ الأَكثرُ جَمَالًا، وهو أَبْلَغُ من الجُمَال»[5].

---

[1]- المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1987، (باب الجيم، مادة (جمل))، ص 126.

[2]- **الشيخ "أحمد رضا" (1872-1953م)**: من أبناء مدينة "النبطية"؛ جنوب "لبنان"، ولد في الرابع من جوان 1872، تتلمذ على يد أستاذه "السيد حسن إبراهيم"، وبعد افتتاح "السيد حسن يوسف مكي" مدرسة الحميدية بالنبطية سنة 1891، التحق بها معلما، وطالبا للعلم يتلقاه بين يديه، في أصول الفقه، وعلم الكلام، انتخبه المجمع العلمي العربي بدمشق عضوا في 18 أكتوبر 1920، وانتُدب سنة 1930 من قبل المجمع ذاته لتأليف معجم جامع لمتن اللغة باختصار مفيد، يشمل ما اختاره مجمعا دمشق، ومصر من كلمات دالة على المعاني المستحدثة، فكان له ذلك بعد جهد استغرق نحو ثماني عشرة سنة، من آثاره: "هداية المتعلمين"، و"الدروس الفقهية"، و"معجم متن اللغة"، توفي في ليلة السابع من جويلية 1953؛ بعد مرض لازمه سنتين ونيفا. ينظر: الشيخ أحمد رضا، معجم متن اللغة - موسوعة لغوية حديثة، مج1، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1958، ص 9-10-11-12.

[3]- المرجع نفسه، (حرف (ج)، مادة (ج م ل))، ص 571.

[4]- الرمز (ج): للدلالة على الجمع اختصارًا.

[5]- مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004، (باب الجيم، مادة (جَمَلَ))، ص 136.

وتطرق "المعجم الأدبي" إلى الجمال على أنه «حسن، ملاحة، وسامة، بهاء، حالة ما هو جميل»[1]، وأنه يشمل كل «ما يثير فينا إحساسا بالانتظام، والتناغم، والكمال. وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر فني من صنع الإنسان»[2].

وقد أشار صاحب المعجم إلى صعوبة تحديد مصطلح الجمال؛ فقال: "وإننا لنعجز عن الإتيان بتحديد واضح لماهية الجمال؛ لأنه في واقعه إحساس داخلي يتولد فينا عند رؤية أثرٍ تتلاقى فيه عناصر متعددة، ومتنوعة، ومختلفة باختلاف الأذواق، ومعرفة الجمال ليست خاضعة للعقل ومعاييره، بل هي اكتناه انفعالي. وقد يتوصّل التّحليل إلى إدراك العناصر التي تؤلّف في نظرنا الجمال في أحد الآثار، ولكنّنا نظلّ عاجزين عن فهم الصّلة الخفيّة بين هذه العناصر؛ أي العامل الذّي يولد الإحساس بالجمال»[3].

إن المعاني التي ساقها معجم مجمع اللغة العربية سبق أن أشارت إليها المعاجم العربية قديما، مع تحديد عام لمراتب الجمال، دون تفصيل مانع جامع؛ فهناك الجمال، والبالغ فيه درجات، والأكثر منه جمالا، غير أن هذا النص المعجمي قد أشار إلى التحديد الفلسفي للمصطلح، دون الاكتفاء بالتحديد اللغوي.

### ب- الطرح الاصطلاحي:

أثارت علاقة الجمال بمفهومه إشكالية أعقد من تلك التي تثيرها العلاقات التي تربطه بمستويات إدراكه، ويتعلق الأمر بمقاربة كيفية تدخل التفكير في تشكيل التجربة الجمالية، فما المقصود بالجمال؟؛ وأي طرح معرفي في تجريبه؟.

#### - فلسفة الجمال:

تُعنى فلسفة الجمال[4] بمحاولة تفسير التذوق؛ باعتباره مضمونا لأي حكم جمالي[5]، والجمال في التحديد الفلسفي صفة تلحظها النفس في الأشياء، يترتب عنه شعور بالارتياح، والسرور، وهذا ما

---

[1] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، جانفي 1984، ص 85.

[2] - المرجع نفسه، ص 85.

[3] - المرجع نفسه، ص 85.

[4] - الجمال في اللغة الفرنسية (Beauté)، وفي اللغة الإنجليزية (Beauty)، وفي الأصل اللاتيني (Bellus).

[5] - ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط8، (د.ت.ط)، ص ص 04.

ذهب إليه "**كانط**"[1] في سياق ما يُسمى بعاطفة الجمال؛ كما أن «التأملات الفلسفية في الظواهر الأدبية، وعلاقتها بالفنون الأخرى، هي التي أدت إلى مولد علم الجمال باتجاهاته المختلفة»[2].

ومن مباحث فلسفة الجمال ثنائية الجمال، والقبح من حيث الانفعال؛ كثنائية الخير، والشر من حيث الفعل، وثنائية الحق، والباطل من حيث العقل، والجمال مرادف للحسن في تناسب الأعضاء، وما تعارف عليه الجمهور فيما يخص المستحسن بالبصر في الأشكال، والحركات؛ بحكم التوازن والانسجام، وما يلاحظ في الإنسان من حسن، وحلاوة، وملاحة، ورشاقة، ولباقة، وغيرها، والجميل ما مال إليه الطبع، وقبلته النفس؛ لوجه جمال كائن فيه، وما يميل المرء إليه طبعا، أو عقلا؛ فالجمال كائن فيه طبعا، أو عقلا[3].

وقد سيطرت الإشارة إلى الجمال (The beautiful) منذ منتصف القرن (19م)، وإلى غاية عام (1842)، في حين أشير إلى مصطلح (Aesthetics) على أنه ضرب من السخافة، والتحذلق، وفي عام (1859) على أنه أشبه بفلسفة للذوق، ونظرية للفنون الجميلة، وعلم للأشياء الجميلة، واعترف به في ألمانيا، وباقي دول أوروبا، واعتُقد بأن مصطلح (Apolaustic) أكثر مناسبة لهذا السياق المعرفي، إلا أن المصطلح الأول قدِّر له الشيوع مع الالتباس في دلالته الخاصة على الفن، والعامة على الأشياء الجميلة، وفي عام (1880)؛ شاع مصطلح "محب الجمال" (Aesthete) في الاستعمال على سبيل الازدراء؛ للدلالة على مسائل المظهر، والتأثير النظري، وانتهى الأمر إلى استعمال المصطلح الواصف (Aesthetic)؛ المتخصص في الدلالة على المظهر الفني، وقيم الجمال المتجلية عبره، وأنّ قيم الفن، والجمال، وما تعبر عنه من بعد إنساني؛ تدرك وفق نشاط حسي ذاتي، من شأنه تمييزها في مقابل القيم الاجتماعية، والثقافية[4].

---

[1] - **كانط إيمانويل (Kant Emmanuel) (22 أفريل 12/1724 فبراير 1804)**: فيلسوف ألماني، ولد بـ "كونيغسبرغ" (بروسيا الشرقية)، ومات بها، انحدر من أسرة ذات أصول أسكتلندية، كان والده سراجا، وعرفت والدته بورعها، وتقواها، فأخذت تربيته طابعا دينيا، تلقى تعليمه بجامعة "كونيغسبرغ" في الفترة ما بين (1741-1747)؛ حيث عكف على دراسة اللاهوت، والفلسفة، والطبيعيات، وقد عرفت فلسفته بتوجهها المذهبي العقلاني في الفلسفة النظرية، وكذا المذهب التجريبي في الفلسفة العلمية، وضع رسالتين باللغة اللاتينية؛ الأولى في النار، والثانية في المبادئ الأولى للمعرفة الميتافيزيقية، بعد حصوله على درجة الدكتوراه، وتوليه التدريس باشر التأليف ككاتب منذ عام 1755؛ ومن آثاره: "التاريخ العام ونظرية السماء"، كأهم مساهمة له في العلوم الطبيعية، والرسالة الشهيرة "في صورة العالم المحسوس والعالم المعقول وفي مبادئهما"، وغيرها. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة ، مرجع سابق، ص 513-514-515.

[2] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (رقم 164) سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أوت 1992، ص 37.

[3] - ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني/مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982، ص 407-408.

[4] - ينظر: وليمز ريموند، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، مرجع سابق، ص 41-42.

إن هذا التوجه يقدّم الاعتبارات الجمالية، ويخرجها في مقابل الاعتبارات العملية، أو النفعية الاجتماعية، والثقافية؛ الماثلة في وعي المجتمع، لكن دون تقديم واحدة من هذه الاعتبارات على غيرها؛ مما قد يترتب عنه نظرة تهميشية وإقصائية للبعض الآخر.

**- علم الجمال:**

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر سعت حركة قوية من أجل ضم "الإستيطيقا" لمجال العلوم الوضعية[1]؛ بوصفها علما للأشكال[2]، ثم علما للجمال (Esthétique)؛ يُعنى بدراسته[3]؛ وهو باب من أبواب الفلسفة، يتعين مجال بحثه في معالجة شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، كما يدرس الذوق الفني، والقيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو ينقسم إلى قسمين؛ أحدهما نظري عام؛ يعالج الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة، الباعثة على الشعور بالجمال، وتحديد الشروط التي من شأنها تمييز الجميل، وإخراجه من القبيح؛ فهو علم معياري قاعدي (Normatif)؛ كالمنطق بقوانينه التي يعرف بها الصحيح من الخاطئ، وآخر تطبيقي يبحث في صور الفن المختلفة، ونقد نماذجه المتميزة؛ لذا أطلق عليه "النقد الفني"، أما أدواته الإجرائية فتتمثل في إعمال الذوق، والعقل معا؛ لأن قيمة العمل الفني تقاس بما يحدثه في النفس من أثر، وما يثيره من صور يتمثلها العقل، كعلم الجمال المتعالي (Esthétique transcendantale) عند "**كانط**"؛ المتفرع عن نقد العقل الخالص، الذي يبحث فيما قبل المعرفة الحسية من صور تأخذ شكلين؛ صورة المكان القبلية لمعرفة العالم الخارجي، وصورة الزمان القبلية لمعرفة العالم الداخلي[4].

ويدرس علم الجمال «طبيعة الإحساس الفني»[5]، وكذلك «ما يبعث الجمال في شكل من أشكال الفن أو التعبير. لم يثبت هذا العلم خلال تطوره زمنيا على أسلوب واحد في تحديد الجمال الفني وتفهم أسراره، بل مرّ في مراحل عدة متأثرا بمناهج العلوم، والمعارف الأخرى المتزامنة معه، منها: المنهج العلمي التطبيقي... المنهج النفسي المعتمد أصلا على الوراثيات، والمنهج الفينومنولوجي الذي درس الظاهرات في ذاتها بصرف النظر عما وراءها من حقائق»[6].

---

[1]- ينظر: Charles Bernard, Esthétique et Critique, Edition Formes, Paris, 1946, p.205-206.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 6-7.

[3]- علم الجمال في اللغة الفرنسية (Esthétique)، وفي اللغة الإنجليزية (Aesthetics)، وفي الأصل اليوناني (Aisthètikos).

[4]- ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، مرجع سابق، ص 408-409.

[5]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص 85-86.

[6]- المرجع نفسه، ص 85-86.

في ضوء هذا التأثر ظهر علم الجمال النفسي (Esthopsychologie) الذي يُكاشف الآثار الفنية؛ كوثائق نفسية، تعبر عن طبائع مبدعيها، وتتحكم في توجيه طبائع متذوقيها، وهذا العلم قائم على عدة فروع؛ منها علم الجمال النفسي الفيزيولوجي، وعلم الجمال الاجتماعي، وعلم الجمال الفلسفي[1]، ولا يتكشف علم الجمال إلا في حدود «الاعتراف بغايته؛ وهي "الجميل"؛ أي بوجوده المستقل، واعتباره غير قابل للانحصار في مقولات مجاورة مثل: الحقيقة، والخير، والمنفعة، وغير ذلك»[2].

في حين تحمل المصطلحات؛ "جمال"/"جميل"/"الجميل" (Beau) سمة معيارية؛ بوصفها مرجعا للأحكام التقويمية، فضلا عن كونها دالة على ما يثير في الإنسان إحساسا فريدا، يترتب عنه حدوث انفعال جمالي في سياق الحساسية العاطفية؛ التي تحاور الظاهرة الجمالية، في مقابل الفاعلية التي تحاكم الخير، والشر، والعقل الذي يحاكم الصحيح، والخاطئ، ويتحدد الجميل انطلاقا من مجموعة من المعايير؛ كالتوازن، والمرونة، والتناغم، والانسجام، والتكامل في النوع، والصفة في ذاته، ومع غيره من المعطيات، أو الظواهر المماثلة[3].

وفي محاولة لضبط الحقل الدلالي لهذا التوصيف «لا يمكن أن نعطي قبليا تعريفا ماديا للجمال؛ نظرا لأن موضوع الجماليات النظرية؛ هو بالذات تحديد الطابع، أو جملة السمات المشتركة التي تتلاقى في إدراك كل الأشياء التي تثير الانفعال الجمالي، والتي ينطبق عليها هذا التوصيف بالذات»[4]؛ نظرا لنسبية وجود سمة موضوعية تشترك فيها الأشياء الموسومة بالجمال، وارتباط فكرة القيمة الفنية للجمال باللذة في الغالب يعقد الأمر أكثر.

ويرى "**كانط**" أن الجميل ما كان موضوعا لإرضاء العقل، والروح، كما أنه على سبيل الاختصار غائية بلا غاية[5]؛ بمعنى أن نحكم على معطى ما بصفة الجمال؛ إذا ما كانت مكوناته كذلك، إزاء الكل الذي يجمعها؛ أي هناك جمال جزئي إزاء جمال كلي، دون أن يخدم هذا الوصف أية غاية يترتب عنها نفع مقصود.

---

[1] - ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، مرجع سابق، ص 410.

[2] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص 38.

[3] - ينظر: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج1 (A-G)، مرجع سابق، ص 131-132.

[4] - المرجع نفسه، ص 132.

[5] - ينظر: المرجع نفسه، ص 131.

**- الجمالية:**

الجمالي (Esthétique) نسبة إلى الجمال، وهناك الشعور الجمالي، والحكم الجمالي، والنشاط الجمالي؛ القائم على طلب الجمال لذاته لا لغاية نفعية منه، وهناك الجمالية الفلسفية (Esthétisme philosophique)؛ باعتبارها اتجاها يتحرك في فلك المذاهب الفلسفية الجميلة في مقابل المذاهب الفلسفية الخالصة، والجمالية الأخلاقية (Esthétisme moral)؛ التي تهدف إلى تنظيم السلوك البشري وفق مقتضيات الجمال[1].

وظفت صيغتي "جمالي"، و"جمالية" (Aesthetica) في حدود بعض الإشارات؛ أول الأمر في اللغة الإنجليزية في بداية القرن التاسع عشر (19م)، توظيفا تحقق له الانتشار منذ منتصفه، وهو مستعار من اللغة الألمانية، فضلا عن الصيغة اللاتينية التي أطلقت بداية عنوانا لكتاب: "الجماليات" (Aesthetica)؛ (1750-1758م)، لـ "**باومجارتن**"[2]؛ الذي عرّف الجمال (Beauty) على أنه الكمال المدرك بالحواس، وأنه يستحوذ على أهمية بالغة في عالم الفن، أما "**كانط**" (Kant) فاعتبر الجمال على وجه الخصوص، والحصر ظاهرة حسيّة، وعرّف علم الجمال (Aesthetics) في حدود المفهوم اليوناني أصلا؛ ليشمل "حالات الإدراك الحسيّ"[3].

يركز هذا الطرح على الحواس في إدراك القيم الجمالية؛ إدراكا كاملا، كما أخرج الأشياء غير المادية التي تدرك بإعمال الفكر؛ أي توظيف الخبرة العقلية، كما يظهر جليا الاهتمام بالنشاط الذاتي الذي تمارسه الحواس في إدراك الإبداع الإنساني للظاهرة الفنية.

## 2. مقاربة الجمالي:

عرف علم الجمال عبر تاريخه الطويل، عدة دراسات تناولت الظاهرة الجمالية، والأنساق الفنية المشكلة لها، وتعددية المواقف الجمالية؛ فاهتمام الإنسان بالجمال يرجع إلى العصور الأولى، أو إلى تلك اللحظة التي اكتشف فيها الإنسان جمال الطبيعة؛ فكيف عالج التفكير الإنساني السؤال المحيّر: ما الجمال؟، وفيما يتجلى؟.

---

[1] - ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، مرجع سابق، ص 409.

[2] - **ألكسندر باومجارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten) (17 جويلية 26/1714 ماي 1762)**: فيلسوف ألماني، ولد ببرلين، تلقى تعليمه في جامعة هال (Halle)، وتأثر في بداياته المعرفية بفلسفة "ليبنتز"، كما شغل منصب أستاذية الفلسفة بجامعتي هال، وفرانكفورت، من آثاره الفلسفية واللاهوتية: "الميتافيزيقا" (Metaphysica)؛ وقد اعتمده "إيمانويل كانط" في محاضراته شرحا، وتعليقا، و"الاستطيقا" (Aesthetica) في مجلدين؛ تضمنا عرضا لنظريته الخاصة بالجمال؛ التي تتعامل مع علم الجمال كمبحث فلسفي مستقل. ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 29-30/ (الهامش).

[3] - وليمز ريموند، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، مرجع سابق، ص 41.

## أ- الجهود الغربية:

### - قديما:

من الحضارات التي لامست الروح الجمالية حضارة اليونان؛ حيث حرص الناس آنذاك على تمجيد آلهة الفن، وتقديم القرابين، وإقامة الطقوس؛ غير أن هذه المزاوجة بين ما هو جمالي فني، وما هو ديني خاص، بوصفه دستورا للحياة؛ إنما يدل على المكانة التي انفرد بها الفن في تصويره الحياة الدينية، وتعبيره عنها، ويعدّ الاهتمام بالجمال، وتقديسه سمة بارزة في أوساط المجتمع اليوناني، فلم تكن حكرا على من درسوه من الفلاسفة؛ أمثال "**أفلاطون**"، و"**أرسطو**"، وغيرهما، بل ما سجله هؤلاء إنما كان في ضوء تيارات ثقافة اليونان آنذاك.

ويعدّ العهد اليوناني عهد الفلسفة الجمالية؛ باعتبارها شكلاً من أشكال التفكير؛ الذي عُني أساساً بمقاربة الظاهرة الفنية في جوهرها، وحقيقتها، وكذا القيم، والمبادئ المتحكمة في إنتاجها، والمميز لدى فلاسفة اليونان؛ أنهم «بحثوا في القضايا الجمالية ضمن رؤيتهم الفلسفية العامة للوجود، وانطلاقاً من الخلفية الميتافيزيقية، أو الأنطولوجية التي تؤطر هذه الرؤية»[1].

وكان "**أفلاطون**"[2] أول فيلسوف يوناني يسجل موقفا من الظاهرتين الجمالية، والفنية، في محاوراته العديدة[3]؛ وكانت البداية محاولة لتحديد ماهية الجمال؛ في إشارة إلى أن ما يسبب الارتباك حقا أن نملك القدرة على استحسان الأشياء بوصفها جميلة، أو استهجانها بوصفها قبيحة، ولا نملك القدرة على تفسير الحكم عليها بذلك؛ وهذا ما جعل "**سقراط**" الشخصية المحاورة في محاورة "هيبياس الكبرى"[4] تواجه السؤال: كيف نحدد الجميل، والقبيح؟، وما هو الجمال أصلا؟، وما الفرق بين ما هو جميل، وما يضفي صفة على الأشياء فتكون جميلة؟.

---

[1]- كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، منتدى المعارف، ط1، بيروت، لبنان، 2013، ص 17.

[2]- **أفلاطون (Plato) ( 428؟– 270 ق.م)**: فيلسوف يوناني من كبار مؤسسي الثقافة الغربية (سقراط، أفلاطون، أرسطو)، له عدة محاورات (Dialogues)، في مختلف الموضوعات نحو الرياضيات، والسياسة، والتربية، والحب، والصداقة، والفضيلة، ومن أهم وأشهر محاوراته، الجمهورية (The Republic) التي ضمنها صورة لمدينته الفاضلة كما تخيلها، ومن الأفكار والمبادئ التي اشتهر بها أن صلاح البشر مرهون باستحالة الفلاسفة حكاما، واستحالة الحكام فلاسفة. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، مرجع سابق، ص 60.

[3]- ونخص بالذكر محاوراته: "فايدروس"، و"أيون"، و"هيبياس الكبرى"، و"المأدبة"، و"الجمهورية"؛ حيث يقترح حوارا بين شخصيتين حول ماهية الجمال، ومباحثه، وتختلف هذه الشخصيات، وتتعدد باختلاف المحاورات، وتعددها.

[4]- محاورة "هيبياس الكبرى" (ماهية الجمال): تجري هذه المحاورة بين "هيبياس" و"سقراط"؛ في حضور الأول بعد غياب طويل له عن أثينا؛ حيث تم انتدابه سفيرا؛ ليمثل بلده "أليس" في البلدان الأجنبية؛ لحسم بعض القضايا، وتوطيد العلاقات، والنظر في الأمور العالقة.

وانتهت المحاورة بعد اقتراح أن الجمال؛ هو المناسب، والنافع، والقوي، والسار؛ الذي تستشعره حاستي السمع، والبصر، دون التوصل لتعريف محدد للجمال، في إشارة إلى أن الأمل مستمر في أن تكشف طبيعة الجمال ذاتها بذاتها، وقد أظهر "**سقراط**" أخيرا إعجابه بالمثل القائل: "كل جميل صعب"[1]؛ ومما جاء في نص المحاورة نذكر:

«**سقراط:** الجميل، أو غير الجميل يكون وفقا لما يُركز في وضع مناسب؛ وكذلك مع كل شيء آخر يمكن أن تضاف إليه هذه الكفاءة بشكل مماثل، وبَعدْ اعتبر هذه الملاءمة، وتَأمل مليا الطبيعة العامة للتناسب، وانظر إذا أمكن أن لا يكون هذا التناسب هو الجمال ... لكن هل تعتقد أن المناسب يكون جميلا؟.

**هيبياس:** بالتأكيد يا سقراط.
**سقراط:** دعنا نتأمل مليا، ونتأكد بأن ليس هناك خدعة.
**هيبياس:** يجب أن نفعل ذلك.

**سقراط:** تعال إذن، هل نعرف المناسب بأنه ذلك الذي يسبب بوجوده الأشياء التي ستصبح حاضرة فيه؛ كي تظهر جميلة، أو أنه يسببها لتكون جميلة، أو أنه لا يدع حدوث كلا الشيئين؟.

**هيبياس:** إنه برأي الخاص، هو ذلك الذي يسبب ظهور جمال الأشياء؛ كمثال يمكن لإنسان أن يكون شكلا يستحق السخرية، لكنه عندما يتدثر بالثياب، أو ينتعل الأحذية التي تناسبه جيدا، فإنه يبدو إنسانا أجمل.

**سقراط:** لكن حينئذ إذا جعل المناسب الأشياء أكثر جمالا مما هي بحق، فإن هذا المناسب يكون نوعا من أنواع الاحتيال فيما يتعلق بالجمال، ولن يكون ذلك الذي نبحث عنه، فهل يكون؟، أتصور بأننا كنا باحثين عن ذلك الذي تكون كل الأشياء الجميلة جميلة بواسطته، ... لا يمكن أن يكون ذلك المناسب؛ لأنه بناء على وجهة نظرك الخاصة، فإن هذا يجعل الأشياء تظهر أكثر جمالا مما هي، ولا يتركها تبدو كما هي في الحقيقة...

**هيبياس:** لكن يا سقراط، إن المناسب يسبب الأشياء لتكون، ولتظهر جميلة في الوقت نفسه، عندما يكون موجودا.

[1]- أفلاطون، محاورة هيبياس الكبرى- ماهية الجمال، المحاورات الكاملة، مج1 (الجمهورية)، نقلها إلى العربية شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994، ص 195-196.

**سقراط:** إذن فإنه لمستحيل للأشياء التي تكون جميلة أن لا تبدو جميلة في الحقيقة؛ إذ وفقا للفرضية المقترحة فإن الذي يجعلها تظهر جميلة يكون موجودا فيه»[1].

فالتناسب كفاءة تضفي صفة الجمال على الأشياء؛ ذلك أنه ليس أصلا، أو حقيقة فيها، حتى وإن ظهرت أجمل مما هي عليه؛ جراء ما يُضفى عليها، لكن يستحيل تجميل ما هو ليس جميلا أصلا، وتبقى المسألة تفاعلا بين الأصل، وما يُضفى عليه من جمال.

والجمال عند "**أفلاطون**" متألق بموقعه ضمن الحقائق الأخرى، كما يقترح له نموذجا، ومثالا، ومرجعا؛ يتلخص في "الجمال بالذات"؛ «ذلك الذي يحتذيه الصانع في خلقه لموجودات العلم المحسوس»[2].

وأن الجمال موضوع الحواس التي نملك منذ لحظة الخلق؛ «فالجمال وحده هو الذي أوتي هذا القسط من الوضوح عند الرؤية، ولذلك كان أحب الأشياء، أما من لم يَرْتَدِ الأسرار بدرجة كافية، أو ترك نفسه للفساد، فإنه لا يسرع في الارتفاع إلى العالم العلوي؛ حيث يوجد الجمال المطلق، وعندما يُبصِر مثل ذلك الشخص أمثلة له في هذه الأرض لا يوجّه بصره هذه الوجهة بدافع التقديس، بل تراه على العكس من ذلك، يندفع بفعل اللذة، فيسلك سلوك البهيم، وكأنه مصمم على التبذل، والتوالد، فلا يعود يخشى، أو يخجل من الإفراط في اتباع لذة مضادة، أما من كان على العكس من ذلك قد ارتاد الأسرار، وجعل حقائق الماضي موضوعا للتأملات، فإن مثل هذا الرجل حين يرى وجها ذا سمة إلهية، أو محاكاة صادقة للجمال، أو جسما حسن التكوين تنتابه رجفة، ويعتريه شعور غامض من الرهبة القديمة، فإذا به يوجه بصره في اتجاه الموضوع الجميل، فيقدسه تقديس إله»[3].

كما عمد "**أفلاطون**" إلى كشف سمات الجمال في الوجود الحسي، والأفراد؛ أي الجمال الفردي، ثم تعمق بالانتقال إلى كشف علته في الأفراد عموما؛ أي الجمال الجماعي؛ وصولا إلى مصدر الجمال المحسوس في المثال (الجمال بالذات) على مستوى العالم المعقول، كما ربط بين الثلاثية (الحق، والخير، والجمال)، واعتبر الحب الإلهي موضوعا للجمال بالذات، فالحب يتجه إلى هذا الجمال، وأن الفن مصدره إلهام الآلهة[4].

---

[1] - أفلاطون، محاورة هيبياس الكبرى- ماهية الجمال، مرجع سابق، ص 218-219-220.

[2] - محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 08.

[3] - أفلاطون، محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، ترجمة وتقديم أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 69-70.

[4] - ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 08-09.

والفن إلهام يصدر عن ربات الفنون[1]؛ والجمال بالذات مصدر هذا الإلهام في الطرح الفلسفي، فما ينتجه الفنان يتأتى له عن مصدر موضوعي معقول، بعيدا عن ذاتيته، ومنه جاز اعتبار "**أفلاطون**" من الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين، الذين يعتقدون «أن الفن إنتاج موضوعي، وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن نحدد أساسا موضوعيا للحكم الجمالي، إذ الحكم الجمالي، عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين»[2].

من وجهة نظر هؤلاء لا يحقق الحكم الجمالي موضوعيته، ولا تتحدد الخاصية الجمالية للشيء؛ المشكلة لطبيعته بوصفه جميلا، ما لم يتم التسليم بأن مصدرها مثال واحد؛ هو الجمال بالذات في العالم المعقول.

تطرق "**أفلاطون**" لقضايا الجمال، والفن وفق رؤية فلسفية، تستند إلى المثالية، فالجمال الحقيقي كامن في عالم المثل على أساس أن الأشياء الحتمية متشابهة تجمعها صفات كلية؛ هي جواهر الأشياء، والحقيقة الوحيدة في مقابل أشياء فردية تدركها الحواس وهي زائفة؛ كونها بحكم طبيعتها المتغيرة لا تستقر على حال، ولا تعبر عن حقيقة الوجود في عالم المثل، في حين أن نظرية "**أفلاطون**" الجمالية تركز على مسعى الوصول إلى الحقيقة الجمالية، فلا تُعنى بمعرفة الشيء الحسي الجميل، بقدر ما هو جمال في ذاته؛ لذا كان "**أفلاطون**" شديد الانتقاد لطرح المحاكاة الزائفة للواقع المحسوس؛ بوصفه نسخة لمثال ما، فالفن القائم على المحاكاة مخادع، وبعيد عن الحقيقة؛ كونه مجرد تقليد[3].

وبالنسبة لـ "**أرسطو**" فقد تحدد موقفه من المحاكاة في سياق مناقشته الفن؛ حيث نظر إلى الفنون على أنها «أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف في أنحاء ثلاثة: لأنها تُحاكى إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز، فكما أن بعضها (بفضل الصناعة، أو بفضل العادة) يُحاكى بالألوان، والرسوم كثيرا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يُحاكى بالصوت ...، كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع، واللغة، والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق»[4].

---

[1]- **ربات الفنون:** تروي الأسطورة اليونانية أنه كان لـ"زيوس" كبير الآلهة، المستوي على جبل الأولمب تسع بنات؛ هن ربات الفنون؛ إذ اختصت كل واحدة منهن برعاية فن بعينه؛ كالشعر، والخطابة، والدراما، والكوميديا، وغيرها. ينظر: ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 09.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

[3]- ينظر: كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، مرجع سابق، ص 17.

[4]- أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصري، القاهرة، مصر، 1953، ص 4-5.

والطرح الذي افتك أهميته الخاصة في تاريخ علم الجمال مناقشته فكرة الفصل بين الواقعي والمحتمل، وهذا ما اعتقده "**أرسطو**"؛ الأمر الذي دفعه للفصل بين الشعر؛ «بوصفه تمثيل المثل الأعلى، وبين التاريخ؛ بوصفه تصوير الأحداث الواقعة؛ لأن الشعر يمثل ارتباطا ضروريا، ومحتملا بين الأفعال، لا يكفي لتحقيقه تصوير الواقع وحده، وعالم الشعر، وإن كان مخالفا لعالم الواقع، أقدر على إدراك أسرار القلب الإنساني؛ لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الإنسانية، والانفعالات، ولهذا كان أكبر حظا من الفلسفة ... وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة؛ إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة؛ ذلك أن المؤرخ، والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا ... وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة، وأسمى مقاما من التاريخ؛ لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي»[1].

وبحكم واقعية نظرته الفلسفية لا يقتنع "**أرسطو**" أصلاً بوجود عالم المثل المغاير، والمختلف اختلافاً يصعب إدراكه؛ فالجمال كامن في عالمنا الطبيعي، وليس في عالم آخر، ومصدره الأشياء الحسية ذاتها عبر مختلف تجلياتها شكلاً، ووصفاً، وولوناً، والجمال الفني يبتكره الإنسان؛ لإكمال عمل الطبيعة، أو الإتيان بالجديد شعراً، أو نثراً، أو غير ذلك، والمحاكاة ليست بمعنى التقليد، أو النقل الحرفي للأشياء الحسية، بل محاكاة لما ينبغي أن تكون عليه الأشياء؛ فالفنان في محاكاته للطبيعة يضفي عليها قدرا خاصا من الإيقاع، والانسجام؛ تحقيقا لصفة الجمال في هذا المنجز الفني، أو ذاك[2].

فالجمال يستمد واقعيته من الطبيعة الحسية المتحكمة في إدراكه، مهما اختلفت الأشياء شكلا، ومضمونا في إشارة إلى الكفاءة الإنسانية في استحداث الجمال، عبر صيغ مختلفة، كالخطاب مثلا؛ شعرا كان، أو نثرا، مرورا بالمحاكاة التي تقدم الشيء لا كما هو، بل كما يجب أن يكون، بأسلوبها الخاص، فيتحقق المكسب الجمالي في تجريب المحاكاة.

وفي العهد الروماني نشأت الجمالية في حدود إطلاق بعض الإشارات، والتلميحات من قبل النقاد؛ في مقاربة الشعر على أنه نص طافح بالجمال الحسي، وساد الاعتقاد بأن الرغبة في الجمال ينبغي أن تكون هدفا للفنان، وإلا استحال الإبداع فنا زائفا، وفي سياق ذلك ظهرت الذاتية في الذوق والعاطفة في أوساط المبدعين، ثم رفع الرومانسيون من شأن الخيال واعتبروه وسيلة لرؤية العالم

[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مرجع سابق، ص 26.

[2]- ينظر: كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، مرجع سابق، ص 17- 18.

من الداخل للتشكيل، والخيال بوصفه قوة فاعلة تعمل على تطوير كل ما تلامسه من أفكار وأشكال غير أن التحام الأفكار الرومانسية بالخيال جعل الالتزام بالقواعد الكلاسيكية في حكم المتجاوز، واتسعت الهوة بين عالمي الفن والواقع، وترسخت خصوصية الأدب واستقلاليته[1].

ومن فلاسفة رومان "**أفلوطين**"[2] ونظرته الموسوعية للجمال؛ ككل يحمل في ذاته حسنا؛ ذلك أن «الحُسن في حيّز البصر بخاصة، وهو أيضا يُدركه في تساوق الألفاظ، كما أنه يلزم الموسيقى في مختلف أنواعها؛ إذ إن الحُسن كامن أيضا في النغمات، والتوقيعات، ثم إن من يرتفع من مستوى الإحساس إلى العالم الأعلى يُشغل بالحسن في العادات، والحالات، والعلوم، كما أن ثمة حُسن الفضائل...كاد الناس كلهم يجمعون على القول بأن تناسب بعض الأجزاء مع بعض، وتناسبها بالنسبة إلى الكل مع لُطف ألوان الوجه أيضا، هو الذي يجعل الشيء جميل المنظر، فإن تلك الأشياء، لا بل الأمور كلها جميلة؛ بسبب ما فيها من تناسب، وتوازن، إذن فإن الحسن عند هؤلاء الناس، لا يتم للبسيط، بل لا يحصل إلا في المركب حتما، فضلا على أن ذلك الحسن هو للكل في رأيهم، أما الأجزاء الفرعية فلا حسن لها في حدود ذواتها، بل بقدر ما تساعد على أن يتم الحسن في الكل فقط، ولكن إذا كان الكل جميلا، وجب حتما أن تكون الأجزاء جميلة، فليس الحسن في الجمع بين أجزاء قبيحة، وإنما يشمل كل ما فيه من أجزاء»[3].

فالجمال ظاهرة معقدة قوامها الفاعلية الجمالية التي يتشارك في أدائها الجزء في سياق توجيه الكل، وأن كل فرع يحمل في ذاته، وفي إطار علاقته بفرع آخر، وبالكل الذي يشمله، جملة من الكفاءات؛ كالحسن المترتب عن كفاءة التناسب مثلا، كما اشترط "أفلوطين" المعادلة، أو على الأقل التناسب بين الرائي والمرئي؛ في تحقيق رؤية الجمال؛ حيث يفقد النور قيمته، إذا كان جميع الناس

---

[1]- ينظر: مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، مج1 (المأساة-الرومانسية-الجمالية-المجاز الذهني)، تر. د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 321- 322.

[2]- **أفلوطين (Plotinus) (205-270 ق.م)**: فيلسوف روماني، مصري النشأة، تتلمذ على يد مؤسس الأفلاطونية الحديثة (Néoplatonisme) "أمونيوس سكّاس" (Ammonius Saccas)، شدّ رحاله إلى روما؛ فأخذ عنه أبرز ممثلي "الأفلاطونية المحدثة" فرفوريوس (Porphyry) عام 263م. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، مرجع سابق، ص 60.

[3]- أفلوطين، تاسوعات أفلوطين، نقله إلى العربية عن الأصل اليوناني، فريد جبر، مراجعة جيرار جهامي وسميح دغيم، مج1، التاسوع الأول، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 86-87.

عميانا[1]؛ والجميل عنده، وكذلك المدرسة الأفلاطونية الحديثة يشير إلى مطلق الخير؛ وتصدر عنه جميع الصور المشعة[2].

ولا تختلف رؤية "**أفلوطين**" كثيراً عن الرؤية الأفلاطونية؛ حيث يتحدد موقفه الجمالي في القول «بوجود عالمين؛ هما العالم المادي، والعالم الروحي، ويمثل هذا الأخير عنده عالم الماهيات الحقيقية للجمال، الذي يتضمّن مراتب في الجمال؛ أعلاها الجمال الروحي، أو (الحس الروحاني)، وأدناها الجمال الحسي، أو الطبيعي؛ لذلك وجب على الفنان أن يتمثل الجمال الروحاني عندما يقوم بعمل فني ما»[3].

وما يمكن استخلاصه مما تقدم أن الظاهرة الجمالية قد فرضت ذاتها موضوعا للنقاش في الفكر اليوناني؛ دلالة على وعي الذوق الإنساني في فترة متقدمة من تاريخه بخطورة هذه الظاهرة، وتأثيرها الفاعل في توجيه حياة الناس إلى ما ينفعهم، ويقوي كفاءاتهم في إدراك، واستيعاب القدرات الجمالية الكامنة في العالمين المادي، والروحي المتسامي.

**- حديثا:**

استطاعت الجمالية الحديثة أن تحقق استقلاليتها، وذاتيتها، وذلك انطلاقا من الطرح الفلسفي لـ "**ديكارت**"[4]؛ القائم على إبراز قيمة الذات، والإعلاء من شأنها في مجال المعرفة، وأنها قادرة على بلوغ مراتب الحقيقة، وكذا إدراكها، محتكمة في ذلك لقواعد العقل، بعيدا عن تأثير سلطة الدين.

وقد سيطرت النزعة العقلية الديكارتية على العصر الحديث، وطُرح السؤال بشأن العودة إلى مقترح موضوعي لفكرة الجمال بمفهومه السائد قديما؛ أي مطابقة الجمال للحق، وبالتالي تصور ما هو جميل على غرار تصور ما هو حق، وهذا ما ذهب إليه عدد من مؤرخي المذهب الديكارتي،

---

[1]- ينظر:

Guyau (M.), Les Problèmes De L'Esthétique contemporaine, 9 ieme Edition, Libraire Félix Alcan, Paris, 1913, p. 3.

[2]- ينظر: المرجع السابق، Bernard Charles, Esthétique et Critique, p.97.

[3]- كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، مرجع سابق، ص 18.

[4]- **ديكارت رينيه (René Descartes) (1596-1650)**: فيلسوف، وفيزيائي، ورياضي من أصل فرنسي، يعدّ بشهادة كثير من الباحثين أب الفلسفة الحديثة، ومؤسسها، من أشهر آثاره "مقالة في المنهج" (Discours de la méthode) 1637، الذي تطرق فيه للمعتقدات السابقة، في سياق مراجعة البحث عن الحقيقة، مشككا في كل شيء، عدا شيء واحد هو مبدؤه في الشك الذي اعتبره الحقيقة الوحيدة، وهو صاحب المقولة الشهيرة: "أنا أشك، فإذن أنا أفكر، وأنا أفكر، فإذن أنا موجود". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، مرجع سابق، ص 196.

وفلسفته في تطرقهم لموقفه الجمالي، الذي لا يخلو من النسبية الذاتية التي تفسح مجالا لتدخل الأحاسيس، والمشاعر، والميول الفردية في عملية تقدير الجمال، وإصدار حكم قيمي بشأنه، وتتحدد العلاقة الإشكالية بين الجمال، والحق؛ من منطلق عدم إمكانية المطابقة بينهما؛ «إذ أنه ليست هناك بداهة جمالية، كما هو الحال في إدراكنا للحقيقة؛ فالحكم الجمالي يعتمد على أهواء الأفراد، وذكرياتهم، وتاريخهم الشخصي، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق؛ إذ أن "الجميل" لم يبلغ بعد مرتبة العقل، ومن ثم فإنه يمتنع وجود مقياس محدد للذة، ويصبح الحكم الجمالي خاضعا لحصيلة إعجاب المتذوقين، مما ينفي عنه صفة الموضوعية، ويؤكد نسبيته المطلقة»[1].

فموقف "**ديكارت**" الذاتي بصدد الجمال أساسه اللذة الفنية؛ التي تتعين بين موقفين؛ أحدهما الإفراط في إثارة الحس، وثانيهما القصور في إثارته، كرفع درجة الصوت إلى درجة عالية، أو خفضه إلى درجة متدنية، ففي كلا الحالتين يمتنع حصول اللذة السمعية، فكل حاسة محكومة بمقياس الاتزان في بذل القوة العصبية، ولم يكن "**ديكارت**" يولي أهمية لحالات اللذة الباطنية التي لا يشارك الحس في حصولها، ولم يكن يفسر لذة الحواس إلا في سياق العلم الطبيعي، فإذا تجردت من اللذة النفسية كانت ذات طابع فيزيولوجي خالص؛ واللذة لذتان؛ ذات طبيعة عقلية، وذات طبيعة حسية، وحدوث اللذة عموما يقتضي شعورا بالارتياح من ناحيتي الحس، والعقل معا، كما يأخذ فكرتي الارتباط بالظاهرة، والميل إليها، أو النفور منها، والانفصال عنها بعين الاعتبار في عملية تقويم الجمال، والحكم عليه[2].

فاللذة الجمالية عند "**ديكارت**" تتحقق عبر مرحلتي الحس، والذهن؛ ولا نتصور إحداهما دون الأخرى، على أساس أن اللذة الحقيقية قائمة على تداخل العناصر المرتبطة بالحس، والذهن معا، وأن الجمال في اتصال بعالمي الحواس، والذهن، والأول أكثر من الثاني حسب النظرية الانفعالية الديكارتية.

أما "**ليبنتز**"[3] فقد وقف موقفا معارضا لما ذهب إليه "**ديكارت**"؛ حيث يرى «أن نظرتنا إلى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام أزلي بين المناداة الروحية المتميزة، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة، والخصوبة الروحية، وصورها، وغايتها، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في

---

[1] - محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 28.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 26-27.

[3] - **ليبنتز البارون غوتفريد ولهلم فون ( Baron Gottfried Wilhelm Von Leibnitz) (1646-1716)**: فيلسوف، ورياضي من أصل ألماني، قال بالجوهر المتناغم للطبيعة، وبالتوافق، وعدم التعارض بين الإيمان، والعقل، ويقال أنه أول من ابتكر آلة حاسبة لعماليات الجمع، والضرب سنة 1671. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، مرجع سابق، ص 387.

أنواع متميزة شديدة الإشراق، تزداد وضوحا، وجلاء كلما أمعنا في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمي»[1].

فالوجود غير محكوم بقوانين فحسب، بل هناك مجال للحيوية، والتلقائية، وبذلك يكون قد تجاوز نظرة "**ديكارت**" السطحية في تفسيره نسبية الجمال، بالتعمق في إدراك حقيقته؛ مناقشا فكرتي اللاشعور الباطن، والشعور الظاهر.

ويعدّ "**بومجارتن**" أول من خص الظاهرة الجمالية بمبحث مستقل، وأول من استخدم لفظ إستيطيقا (Aesthetics)؛ للدلالة على العلم الذي يدرسها سنة (1735)، كما تطرق إلى مسائل الذوق الفني، ومكوناته؛ محاولة منه لوضع منطق للشعور؛ كالمنطق الصوري الأرسطي للفكر[2].

أما الجمالية الكانطية فقد ركزت أكثر على قيمة التجربة الجمالية الذاتية في إصدار الأحكام الجمالية الذوقية؛ التي تفيد من الخبرات الفكرية، والحسية، إضافة إلى فاعلية المتخيل، والفنان من وجهة نظر "**كانط**" هو ما تأتت له القدرة على تجسيد تناسق، وتناغم الملكات في إنتاج الأعمال الفنية.

والجمال نتاج الطبيعة، والفن معا من منظور "**كانط**"؛ على أساس أن «الجمال الطبيعي؛ هو شيء جميل، أما الجمال الفني؛ فهو تمثل جميل لشيء، وللحكم على جمال طبيعي بما هو كذلك؛ لابد أن يكون لدي سلفا مفهوما لما يجب أن يكون عليه الشيء، وهذا يعني أنني لست بحاجة إلى معرفة الغائية المادية (الغاية)، وإنما يكفي أن يُعجِب الشكل وحده في فعل الحكم من دون أية معرفة للغاية، ولكن حين يكون الشيء معطا من إبداع الفن، ينبغي أن يُعلن عنه بأنه جميل، وبهذه الصفة فإنه لما كان الفن يفترض دائما غاية في السبب (وفي سببيته)؛ لذا يجب أولا أن يوضع في الأساس مفهوما عما ينبغي أن يكون الشيء»[3].

فالحكم يقتضي امتلاك مرجع جمالي؛ تُحدد في ضوئه طبيعة الشيء، وكينونته، وماهيته الجمالية، شرط أن يتقدم القصد الجمالي على القصد الغائي، وأن الإعجاب، وما يترتب عنه من ذاتية هو أساس هذا الحكم.

---

[1] - محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 28.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

[3] - إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، تر. غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 2005، ص 237.

والنشاط الجمالي فعل معقد؛ قوامه التأمل، وأنه السبيل إلى عالم المثل، والأفكار؛ وهذا ما أكده "**شيلر**"[1] بالقول: «لا ريب في أن الجمال هو من عمل التأمل الحر، وبالجمال تسير بنا الخطى إلى عالم المثل، والأفكار، ولكن -وهو الأمر الذي تجب ملاحظته والتنبه إليه- دون أن يفضي ذلك إلى الإقلاع عن عالم الحس، على نحو ما عليه الحال بالنسبة لإدراك الحق، والتعرف عليه، فمعرفة الحق، أو الحقيقة هي الناتج الخالص للتجرد من كل ما هو مادي، وعرضي، أو ممكن فهي موضوع خالص أو محض لا يمكن لعائق من الذاتية، أو قيد من قيودها أن يترصد له، أو يتوارى فيه، فمعرفة الحق هي نوع من التلقائية الخالصة التي لا يشوبها شيء من السلبية»[2].

وفي تحليليه العلاقة الإشكالية بين الجمالين الطبيعي والفني؛ يقدم "**هيجل**" وجهة نظره فيقول: «إن الجمال الذي يخلقه الفن لهو، بحسب الرأي الشائع، دون مستوى الجمال الطبيعي بكثير، وأعظم فضل للفن في هذه الحال هو الاقتراب في إبداعاته من الجمال الطبيعي، وإذا صح أن الأمر كذلك؛ فإن الإستيطيقا بوصفها علم الجمال الفني وحده، تدع خارج نطاق صلاحيتها جزءً كبيرا من المضمار الفني، لكن في وسعنا أن نؤكد على ما يخيل إلينا أن الجمال الفني بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة أسمى من الجمال الطبيعي؛ لأنه من نتاج الروح، فما دام الروح أسمى من الطبيعة؛ فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن؛ لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي؛ لأنه نتاج للروح، وأن كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة، وأردأ فكرة تخترق فكر إنسان؛ أفضل، وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة، وهذا بالتحديد لأنها تصدر عن الروح؛ ولأن الروحي أسمى من الطبيعي»[3].

وفي اعتقاده أن «الروح وحده هو (الحقيقة)، وهو يستوعب كل شيء في ذاته، حتى أن كل شيء جميل لا يكون جميلا إلا بالمشاركة في هذا الجمال الأسمى، ويتولد عنه؛ وبهذا المعنى فإن جمال

---

[1] - **فريدريش شيلر (Johann Christoph Friedrich Von) (1759-1805)**: فيلسوف وشاعر ألماني، ولد بمارباخ الألمانية، شكلت فلسفته الجمالية نقطة تحول في تاريخ الجمالية، حيث قامت على جعل القيم الفنية منطلقا ومرتكزا أساسيا لتربية الإنسان، تربية تكفل تحقيق حريته وبلوغ سموه الروحي ورقيه الفكري والحضاري، ومن أبرز آثاره الأدبية والفلسفية: "اللصوص" 1781، و"في الجميل والجليل" 1793، و"رسائل في التربية الجمالية للإنسان" 1793. ينظر: كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، مرجع سابق، ص 87.

[2] - فريدريش شيللر، في التربية الجمالية للإنسان، تر. د. وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991، ص272 .

[3] - فريدريك هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ص 8.

الطبيعة لا يتبدى إلا كانعكاس للجمال الذي يمت إلى الروح»[1]؛ ولوجهة نظره هذه ما يبررها؛ فالنفس لا ترى الجميل دون أن تكونه (جميلة)[2].

إن أفضلية الجمال الفني على الجمال الطبيعي من وجهة نظر "**هيجل**"؛ مبررة بالمصدر؛ فالروح بالنسبة إليه أعقد، وأقدس، في حين لا ينكر وجود علاقة اتصال بينهما؛ ذلك أن الفن يستلهم الطبيعة، ويستنطقها بطريقته الخاصة، وأسلوبه الجمالي؛ بوصفه فنا.

أما "**شوبنهاور**"[3] فتطرق لقضايا الفن؛ من حيث الماهية، والتجلي، والمرجع، والغاية، والممارسة؛ مؤكدا أن: «الفن نتاج العبقرية، وفي الفن تتكرر المُثل الأزلية المُدركة عن طريق التأمّل الخالص؛ أي ذلك العنصر الأساسي الباقي في كل ظواهر العالم، وهو يكون نحتا، أو تصويرا، أو شعرا، أو موسيقى؛ تبعا للمادة التي تتكرر فيها هذه المُثل، ومصدره الوحيد هو معرفة المُثل، وهدفه الوحيد هو نقل هذه المعرفة إلى الآخرين»[4].

فالفن قائم على التأمل، ويتخذ صورا متعددة؛ متمثلة في أشكال الفن المعروفة، ومادته الأساسية هي المثل، ومصدره الوصول إلى معرفتها، ومكاشفتها، أما غايته فهي نقل هذه المعرفة، وتبليغها للمتلقين.

أما عن الاشتغال الفني في جمالية التلقي فيقول "**نيتشه**"[5]: «حين يريد الشعراء أن يُلطفوا حياة الناس، فإنهم إما يحوّلون الأنظار عن الحاضر المعذّب، وإما يضفون على هذا الحاضر ألوانا جديدة؛ بمساعدة ضوء يجعلونه يُشع من عمق الماضي، ولكي يقدروا على ذلك يلزمهم أن يكونوا

---

[1]- فريدريك هيغل، محاضرات عن الفن الجميل – الحلقة الأولى "علم الجمال وفلسفة الفن"، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 27.

[2]- ينظر: المرجع السابق، Bernard Charles, Esthétique et Critique, p.33

[3]- **شوبنهاور آرثر (Schopenhauer Arthur) (22 فيفري 4/1788 سبتمبر 1860)**: فيلسوف ألماني؛ ولد بدانتزيغ، وتوفي بفرانكفورت –زور- ماين، تأتى له النضج الفكري منذ عام (1814)، وتقدم بأطروحة الدكتوراه في الجذر الرباعي لمبدأ السبب الكافي إلى جامعة إيينا؛ عمد فيها إلى تطوير المذهب الكانطي في السببية، كما سافر للعديد من المدن، وتعرض لكثير من الظروف الصعبة، من أهم آثاره: "العالم كإرادة وتصور"، ودراسته عن الإرادة في الطبيعة 1836 كثمرة لمقارنة حدسه بتقدم العلوم البيولوجية، والطبية. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 405-406.

[4]- شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلا، تر. د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مهرجان القراءة للجميع)، 1994، ص 24.

[5]- **نيتشه فريدريش فلهلم (Nietzche Friedrich Wilhelm) (15 أكتوبر 25/1844 أوت 1900)**: ولد بروكن ببروسيا، وتوفي بفايمار، التحق بمعهد فورتا، ثم جامعتي بون، ولايبتزيغ، تأثر بكتاب شوبنهاور "العالم كإرادة وكتمثل"، ودرّس الفيلولوجيا اليونانية في بال عام 1868، وقام بنشر ثمرة أبحاثه تحت عنوان: "ميلاد المأساة أو الحضارة الهيلينية والتشاؤم" في عام 1871، من مؤلفاته: "إنساني أكثر مما ينبغي" 1878، و"المسافر وظله" 1880، وغيرهما. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 677-678.

هم أنفسهم بعيدين عن الناس الذين ينظرون إلى الماضي؛ بحيث سيمكنهم أن يكوّنوا جسور ربط مع العصور، والأفكار الغابرة، مع الأديان، والحضارات المحتضرة، أو الميتة»[1].

فالفن متنفس؛ للهرب من الواقع بآلامه، ومآسيه، وذلك بإحداث تغيير في الحاضر، أو تعديل فيه، باستحضار ملمح من الماضي، لكن هذه الممارسة الهادفة إلى تحقيق ما هو مختلف بالنسبة للسائد، لا تغير في الوضع القائم شيئا؛ كونها مجرد تهدئة، أو إيهام بالراحة.

ويسترسل "**نيتشه**" متحدثا عن اشتغال الفعل الجمالي؛ فيقول: «إن أسمى أنواع الجمال ليس هو ذاك الذي يفتننا على الفور؛ الذي تكون مداهمته لنا قوية، ومسكرة (فهذا النوع يثير الاشمئزاز بسهولة)، بل الذي يتسلل إلينا ببطء، نحمله معنا، ونحن لا نكاد نشعر به، ويتفق لنا يوما أن نجده ثانية في حلمنا، والذي ينتهي، بعد أن يشغل مكانة متواضعة في قلبنا لمدة طويلة، بأن يتملكنا بأكملنا، بأن يملأ بالدمع مآقينا، بأن يملأ هذا القلب حنينا؛ وما ذاك الحنين الذي تبعثه رؤية الجمال؟؛ إنه حنين أحدنا إلى أن يكون جميلا؛ نتصور أن قدرا كبيرا من السعادة يرتبط بذلك؛ ألا إن ذلك خطأ»[2].

تتجلى وجهة نظره بشكل مقنع إذا افترضنا أن ما نكاشفه بسهولة؛ ونتأثر به حينا، سرعان ما نتجاوزه بحثا عن آخر نكتشفه من جديد، ونتطلع للحصول على لذة في تلقي جماله، ومنه كانت المكاشفة البطيئة المعقدة، والمتدرجة للجمال أسمى المراتب، وأنبل الغايات، ووجه الخطأ في كون الجمال مصدرا للسعادة؛ إنما يتمثل في كون الأمر يبقى مجرد رغبة، وحنين، وافتراض، تتموقع جميعها بعيدا عما هو حقيقة.

أما "**غادامير**"[3]، فيطرح إشكالية الموضوعية، وعدمها في الفن؛ ويتساءل: «عما إذا كان المصور، أو النحات يمارس عمله بهدف إنتاج فن موضوعي، أو لا موضوعي؛ فالأمر الوحيد الذي له صلة بتأملاتنا هنا هو التساؤل عما إذا كنا نَلقى طاقة روحية، وتنظيمية في العمل، أو كان العمل

---

[1]- فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته – كتاب العقول الحرة، تر. محمد الناجي، ج1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، 2002، ص 96.

[2]- المرجع نفسه، ص 96- 97.

[3]- **غادامير هانز جورج (Gadamer Hans Georg) (1900-2002م)**: فيلسوف ألماني، درّس الفلسفة في الجامعات؛ لايبزيغ، وفرانكفورت، وهايدلبرغ، كان شديد الاهتمام بالفكر الكانطي، والفينومينولوجيا، والفكر اليوناني؛ خاصة الجدل الأفلاطوني، كمثال للمعرفة، ومن أبرز مؤلفاته: "الحقيقة والمنهج" 1960؛ الذي تطرق فيه لإشكالية تجريب الحقيقة خارج العلم، وذلك بمنهج الفن؛ حيث ميّز بين الوعيين الجمالي والتاريخي؛ إذ يرّد الثاني الآثار إلى شروط إنتاجها، بينما يفصلها الأول عن ذلك، وعن موضوعها؛ الخاضع لحكم ذوقي خالص، ومن آثاره: أفلاطون والكتابة 1934، وغوته والفلسفة 1947، وغيرهما. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 423-424.

يذكرنا فحسب بملمح ثقافي ما، أو بخصوصيات هذا، أو ذاك الفنان المعين؛ لأن هذا هو ما يضع القيمة الفنية للعمل موضع المساءلة، ولكن الفن يكون حاضرا متى ينجح في إعلاء ما يكونه، أو يمثله؛ من حيث هو تشكيل جديد، عالم جديد خاص به، في صورة مصغرة، نظام جديد من الوحدة داخل التوتر، وهذا يمكن أن يحدث سواء كان العمل يقدم لنا مضمونا ثقافيا معينا، وملامح مألوفة للعالم من حولنا، أو كنا نلقى في العمل التآلفات ... الخاصة بالشكل، واللون، التي وإن كانت صامتة فإنها مع ذلك تكون مألوفة بعمق»[1].

إن الفكر الغربي الحديث قد شهد تحولا في نظرته إلى الجمال؛ تزامنا وظهور العديد من التيارات الجمالية، وفي سياق ذلك تم ربط الجمال بوصفه مبحثا معرفيا، وعلم النفس في حين كانت الدراسات الجمالية قبل ذلك فرعا من مبحث الوجود، واكتملت مرتكزات هذا التحول لاحقا.

**ب- الجهود العربية:**

**- المرجعية الإسلامية:**

اهتدى التفكير الإسلامي إلى قيمة الفن، مدفوعا بفضول معرفي جارف تجاه إشكالية الأصل، والجوهر، ومن بين الفنون التي وضعت على مشرحة المساءلة الغناء، والرقص، والنحت، والرسم، والعمران، والأدب، غير أن مواقف المفكرين منها قد اقتحمت خطاب المعرفة عموما، فقد سجلتها مؤلفات الفلسفة، والأدب، والتاريخ، والسير، والتراجم، لكن التساؤل الوجيه المطروح ها هنا؛ هل تمكن الفكر الإسلامي الفلسفي من صياغة تنظير محدد للظاهرة الجمالية، فيما يتعلق بمعنى الجمال، ومقامات تجليه، وتفسير إدراكه؟.

لقد قدّر المسلمون الجمال في جميع صوره، وكلفوا بمظاهره الحسية، إلا أن ذلك لم يحل دون تدخل الشرع بتحريم بعض الفنون، وتعطيل الإحساس بالجمال تجاه موضوعاتها، وكذا إنتاجها؛ خاصة فن النحت؛ لأن صنع تماثيل على هيئة مخلوقات فيه مشاركة للخالق في الصنع، ومخافة الارتداد عن الدين إلى عبادتها، واسترجاع ذكريات الجاهلية بعد أن انقطعت الصلة بين ماض وثني، وحاضر إسلامي، ولا ينصب التحريم على الظاهرة الجمالية في حد ذاتها، بقدر ما ينصب على موضوعها، إذا وقعت منه مخالفة للشرع، فنظرة الإنسان إلى جمال التناسق في خلق المرأة لا يعد حراما؛ لدلالته على أن جمال الخلق من جمال الخالق، مما يبعث على التعظيم، لكن ارتباط هذه النظرة بالاشتهاء محرم، ومن هذا المدخل ربط المعتزلة الجمال، والأخلاق بالعقل، والشرع،

[1]- هانز جيورج جادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة، 1997، ص 221- 222.

فالجميل عقلا، جميل شرعا، فالعقل هو المرجع في تفسير الموقف الجمالي، وبذلك يقف الطرح الاعتزالي موقفا جماليا عقليا يسعى لمطابقة الحق بالجمال[1].

وصاغ الدرس الإسلامي خطاب الجمال من منظور موقفين؛ «الموقف الأول؛ وهو الموقف الذي يتطلبه الشرع، ويصدر عن أصول الدين، ومسلماته، وأما الموقف الثاني؛ فهو يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية، والثقافية التي كان يمارسها المسلمون بالفعل في واقعهم التاريخي سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع، أم مبتعدين عنها»[2].

وفي سياق ذلك تم التعامل مع مبحث الجمال؛ في حدود مفهوم القيمة؛ خاصة قيمتي الجلال، والجمال، في مقابل القبح؛ فـ «ما من شيء من المدركات؛ إلا وهو منقسم إلى حسن، وقبيح»[3]، والجمال متعلق بالموجود عموما، على اختلاف سماته، ومراتبه، وقد اجتهدوا في اقتراح تصنيف لهذا الموجود من منظور جمالي فلسفي، في حين يتعلق الجلال بالذات الإلهية، وما تحمله من حجج الجمال، والعظمة، ويكاد الاهتمام بجمال الموجود يضاهي الاهتمام بجلال هذه الذات؛ كون الأول حجة الثاني، ويُستدل به على عظمته، ولا أدل على ثقافة العرب الجمالية من مواقف أعلامنا؛ فلاسفة، ومتصوفة من ماهية الجمال، وتفسير تجلياته الروحية، والمادية، فلا نكاد نجد مفكرا إلا وتطرق لظاهرة الجمال، التي أصبحت والذات الإلهية مرتكزا من مرتكزات الفكر العربي الإسلامي[4].

ومن أعلام هذا الفكر الذين عالجوا الظاهرة الجمالية؛ "**الفارابي**"[5]؛ الذي قدّم في تحديده مراتب الجمال؛ التام منه؛ ويقصره على الذات الإلهية؛ ذلك أن «التام في الجمال هو الذي لا يوجد جمال من نوع جماله، خارجا منه، وكذلك التام في الجوهر هو ما لا يوجد شيء من نوع جوهره خارجا منه، وكذلك كل ما كان من الأجسام تاما، لم يمكن أن يكون من نوعه شيء آخر غيره، مثل

---

[1] - ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 21.

[2] - المرجع نفسه، ص 19.

[3] - أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين ومعه المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من الأخبار للعلامة زين الدين أبي الفضل العراقي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، (الكتاب السادس: المحبة والشوق والأنس والرضا)، ص 1662.

[4] - ينظر: سعد الدين كليب، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 165.

[5] - **الفارابي (AL-Fârâbî) (ت.339هـ/950م)**: أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، ولد بواسج؛ مقاطعة فاراب بتركستان، تتلمذ في بغداد على يد المعلم المسيحي يوحنا بن حيلان؛ وتلقى دروسا في مختلف العلوم، ثم رحل إلى حلب في (330هـ/941م)، واستقر به المقام في مجلس سيف الدولة، وتوفي بدمشق عن عمر يناهز الثمانين عاما، لقب بالمعلم الثاني بعد أرسطو، وعرف بمبدئه؛ "المعرفة تتمحور في الصعود من أدنى مراتب الموجودات إلى أعلاها"، ومن آثاره: "رسالة في آراء المدينة الفاضلة" التي ضمنها آراءه السياسية متأثرا بـ "جمهورية" أفلاطون، و"كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين" (أفلاطون وأرسطو)، و"إحصاء العلوم"، وغيرها. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 449-450.

الشمس، والقمر، وكل واحد من الكواكب الأخر، إذا كان الأول تام الوجود لم يمكن أن يكون ذلك الوجود لشيء آخر غيره، فإذن هو منفرد الوجود وحده»[1].

والجمال قيمة تُضفى على الشيء؛ على أن «الجمال، والبهاء، والزينة في كل موجود؛ هو أن يوجد وجودُه الأفضل، ويحصُل له كمالُه الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجمالُه فائت لجمال كل ذي الجمال، وكذلك زينتُه وبهاؤه، ثم هذه كلها له في جوهره، وذاته»[2].

فلا تمام للجمال إلا في الذات الإلهية، وحجة تمامه فيها اقتصاره عليها، واختصاصه بها، والجمال في الموجود أن يتجلى فيه بأفضل ما يمكن له، ووجود الأول؛ بمعنى المولى عز وجل أفضل الوجود؛ لجمال جوهره، وكنهه، ولتجاوزه في الجمال كل جمال؛ باعتباره مصدر الخلق.

وفيما يخص إدراك الجميل، وما يترتب عنه من شعور باللذة –كما سبقت الإشارة إليه-، يرى "**الكرماني**"[3] أنه: «كلما كان الشيء المدرك أجمع للكمال، والجمال، والزينة، والبهاء، والحسن، والضياء، والموافقة لمدركه، كان فرح المدرك له به أعظم، ومسرته به أشهر، ولما كان المبدع الذي هو العقل الأول هو النهاية في الكمال، والزينة، والجمال، بكونه هو أولا في الوجود، وعلة تنتهي إليها الموجودات، ولم يكن في الكمال، والجمال مثل ذاته»[4]؛ أي على قدر جمال الشيء، على قدر استحسانه، والجمال، والكمال في الوجود مردهما إلى الذات الإلهية.

ومن الفلاسفة الذين كان لهم باعهم في مناقشة الطرح الجمالي؛ "**ابن سينا**"[5]، وقد تأسست نظرته على «القول بأن لكل موجود من الموجودات جمالاً، وعشقاً غير مفارق لكماله، وكماله هو

---

[1]- أبو نصر الفارابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، قدم له وعلّق عليه د. ألبير نصري نادر، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية)، توزيع المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 40.

[2]- المرجع نفسه، ص 52.

[3]- **الكرماني (Kermânî) (توفي نحو 408هـ/1017م)**: أحمد حميد الدين الكرماني، من أصل فارسي، من مدينة كرمان، شيخ الفلاسفة، وكبير الدعاة، وحجة العراقيين في أصول وأحكام الدعوة الإسماعيلية في جزيرة العراق، عرف بنظرته العقلانية الفذة، والقدرة على التأليف بين المختلف من الآراء، تتلمذ على يد الفيلسوف الكبير "أبو يعقوب السجستاني"، رحل إلى القاهرة لأخذ العلم، وأظهر براعة وتفوقا، من آثاره: "المصابيح في إثبات الإمامة"، و"راحة العقل"، وغيرهما. ينظر: أحمد حميد الدين الكرماني، راحة العقل، تقديم وتحقيق مصطفى غالب، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1967، ص 40-41-45.

[4]- المرجع نفسه، ص 193.

[5]- **ابن سينا (Ibn Sînâ) (370-428هـ/980-1037م)**: أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، ولد بقرية أفشنة، قرب بخارى، وتوفى وتوفى بهمذان (إيران)، من كبار الفلاسفة العرب، بل يكاد يكون أعظمهم إطلاقا، حفظ القرآن وأمات الأدب العربي منذ العاشرة من عمره، أخذ مبادئ الفلسفة اليونانية، والهندسة، والحساب، وفق الطريقة الهندية عن دعاة الإسماعيلية الذين قدموا إلى مصر، وبرع في الرياضيات، والفقه القرآني، والطب، وعلاج المرضى؛ حتى تمكن من معظم العلوم، من آثاره: رسالته في "الحكمة العروضية" الموسوعة المصغرة في جميع فروع المعرفة، و"المبدأ والمعاد"، و"القانون في الطب"، وغيرها. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 26-27.

خيره، وعلى ذلك يتوجّه بهذا العشق إلى ما فيه خيره، وبيّن أيضاً أنه لا يوجد شيء أكمل، وأجمل من العلّة الأولى، (أو ما يسميه بالخير المطلق) التي لا نقص فيها بوجه من الوجوه»[1].

وفي مبحث الجمال، من مدخل الواجبات، والمستحبات؛ والمبادئ؛ قوله: «ولا يمكن أن يكون جمال، أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقلية محضة، خيرية محضة، عريّة عن كل واحد من أنحاء النقص، واحدة من كل جهة، فالواجبُ الوجود هو الجمال، والبهاء المحض، وهو مبدأ كل اعتدال؛ لأن كل اعتدال هو في كثرة تركيب، أو مزاج؛ فيحدث وحدة في كثرة، وجمال كل شيء، وبهاؤه هو أن يكون على ما يجبُ له، فكيف جمالُ ما يكون على ما يجب في الوجود الواجب، وكلُ جمالٍ، وملائمةٍ، وخير مدرك فهو معشوقٌ، ومحبوبٌ، ومبدأ ذلك إدراكه، إما الحسي، وإما الخيالي، وإما الوهمي، وإما الظني، وإما العقلي، وكلما كان الإدراك أشد اكتناها، وأشد تحققا، والمدرك أجمل، وأشرف ذاتا؛ فأحباب القوة المدركة إياها، والتذاذها به أكثر»[2].

ماهية الجمال لا تخرج عن حدود إدراك العقل والخير في القصد، والترفع عن النقص، وأن الجمال حجة الوجود، وشرط وجوبه، وقوام الاعتدال؛ مع الكثرة في التركيب، والتأليف، والتنوع، مما يحقق الوحدة، والتوفيق، والجمال فيما وجب أن يكون عليه؛ مبعث على الاستحسان، سواء تعلق بالإحساس، أو الخيال، أو الوهم، أو الظن، أو العقل، وكلما تأتى إدراك جوهره، وكنهه، وكان أجمل في ذاته؛ كلما كانت لذة اكتشافه أكبر.

أما "**الغزالي**"[3] فقد اجتهد في مكاشفة حقيقة الجمال؛ وله في ذلك القول: «كل شيء فجماله، وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به، الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة، فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن، والجمال بقدر ما حضر؛ فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس؛ من هيئة، وشكل، ولون، وحسن عدو، وتيسر كرّ، وفرّ عليه، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط؛ من تناسب الحروف، وتوازيها، واستقامة ترتيبها، وحسن انتظامها، ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده، فحسن كل شيء في كماله الذي

---

[1]- كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، مرجع سابق، ص 39.

[2]- الشيخ الرئيس أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، المبدأ والمعاد، اهتم به عبد الله نوراني، مؤسسة مطالعات إسلامي دانشكاه مك كيل، طهران، 1984، ص 17.

[3]- **الغزالي (Ghazali) (450-501هـ/1059-19 من ديسمبر 1111م)**: أبو حامد محمد، فيلسوف، ومتكلم، وفقيه، ومتصوف عربي، من كبار مفكري العصر الذهبي في الإسلام، ولد بخرسان، ومات بها، درس بنيسابور، وأخذ العلم عن "الجويني" المتكلم، والفقيه الملقب بإمام الحرمين، وحدث أن ترك منبر النظامية (مدرسة بغداد الدينية العليا)، وخرج حاجا، واعتزل في خلوة عميقة، ثم عاد للتدريس في المدرسة النظامية بنيسابور، وسرعان ما اختلى بنفسه نهائيا بمسقط رأسه، وأكثر آثاره شهرة: "المنقذ من الضلال"، و"إحياء علوم الدين"، و"تهافت الفلاسفة". ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 429-430.

يليق، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب، وكذلك سائر الأشياء»[1].

والجمال من وجهة نظره لا يتعلق بالمحسوس فقط، بل «الجمال أو الحسن موجود في غير المحسوسات التي لا تدرك بالحواس، وإنما بعين القلب، ونور البصيرة؛ لذلك لم يقتصر الجمال عنده على الجوانب المادية، أو الحسية، وإنما أخذ طابعاً روحياً، وأخلاقياً، لذلك وجب -وفق هذا المنظور- التوجه إلى الجمال الروحي، أو الباطني، لا الجمال الحسي»[2].

ولا خلاف بين مفكرينا حول مسألة؛ «أن الجمال هو السمة المشتركة بين الموجودات كافة، إنه السمة التي لا يخلو منها موجود حاز على كماله اللائق به، فحتى الموجودات التي تطغى عليها صفة الجلال لا تخلو من الجمال، بل حتى القبح أيضا رأى فيه بعضهم نوعا من الجمال، وذلك من منظور الاعتبار»[3].

ولكل شيء في الوجود نصيب من الجمال، والحسن، ومظهر من الكمال اللائق، والمختص به دون غيره من الأشياء؛ وهذا ما أكده "**السهروردي**"[4] بالقول: «جمال كل شيء؛ هو حصول كماله اللائق به»[5]؛ فما يليق بهذا الشيء قد لا يليق بسواه، وهي سنة الله في الأشياء، وبقدر الكمال، بقدر الجمال، والأشياء في ذلك على تفاوت فيما بينها.

إن الأشياء تدرك بحواس مختلفة؛ تبعا لاختلافها، وتشترك في كونها محسوس؛ يحتمل الحسن، والجمال، وما يترتب عنه من شعور باللذة لحظة الإدراك، وفي المقابل هناك غير المحسوس، وبالنسبة له «فاعلم أن الحسن والجمال موجود في غير المحسوسات؛ إذ يقال هذا خلق حسن، وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة، وهذه أخلاق جميلة، وإنما الأخلاق الجميلة يراد بها العلم، والعقل، والعفة، والشجاعة، والتقوى، والكرم، والمروءة، وسائر خلال الخير، وشيء من هذه

---

[1]- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين ومعه المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من الأخبار للعلامة زين الدين أبي الفضل العراقي، مرجع سابق، ص 1662.

[2]- كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، مرجع سابق، ص 39.

[3]- سعد الدين كليب، البنية الجمالية في الفكر العربي – الإسلامي، مرجع سابق، ص 166.

[4]- **السُّهْرَوَرْدي (Sohrawardi) (1155-1191م)**: شهاب الدين بن يحي، فيلسوف، وإمام شافعي، ولد بسهرورد، اطلع على آثار ابن سينا، قتل بتهمة الخروج عن الدين، ونُفذ فيه ذلك في قلعة حلب يوم 29 تموز، فلقّبه أتباعه بالشيخ الشهيد، ونعته المؤرخون له بالشيخ المقتول، كما عرف بشيخ الإشراق، وعُرف أتباعه بالإشراقيين، ومن أهم آثاره: "حكمة الإشراق"، و"هياكل النور"، و"فلسفة النور". ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 372.

[5]- السهروردي، كتاب اللمحات، حققه وقدّم له أميل المعلوف، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 1969، ص 131.

الصفات لا يدرك بالحواس الخمسة، بل يدرك بنور البصيرة الباطنة، وكل هذه الخلال الجميلة محبوبة، والموصوف بها محبوب بالطبع عند من عرف صفاته»[1].

وفي ذلك تمييز في قوى الإدراك بين شكلين؛ هما قوى الإدراك الحسية؛ متمثلة في الحواس الخمسة، وقوى الإدراك الباطنية؛ متمثلة في العقل، والقلب، وجميعها تتلذذ بالموضوع المدرك، ويتحقق الشعور باللذة عقب إدراك الجمال في هذا الموضوع، والجمال ليس حكرا على المدرك بالحواس، أو المحكوم بالتناسب، والتناسق، وهو الغالب، وفي سياقه نطلق الحكم بالجمال، والحسن على ما نسمع، ونرى، ونلمس، وهذا الاستحسان مرتبط باللذة التي تستشعرها الحواس في مجال الإدراك؛ وغير المحسوس لا يدرك بها لقصورها عن إدراكه، والناس في ذلك درجات متفاوتة.

والأصل أن نحب، ونستحسن الجميل؛ الذي يفتك لذاته هذا الوصف؛ سواء كان ظاهرا أو باطنا، مما يتحكم في توجيه طبيعة الإدراك بأن يكون ظاهرا تحققه الحواس، أو باطنا تحققه البصيرة، وفي هذا تختلف قابلية الناس، وكذا مواقفهم الجمالية.

أما **"ابن عربي"**[2] فقد استوقفته ثنائية الجلال والجمال، وفي ضبطه ماهيتها القول: «إن الجلال لله؛ معنى يرجع منه إليه، وهو منعنا من المعرفة به تعالى، والجمال معنى يرجع منه إلينا، وهو الذي أعطانا هذه المعرفة التي عدّنا به، والتنزلات، والمشاهدات، والأحوال، وله فينا أمران: الهيبة، والأنس، ... واعلم أن القرآن يحوي على جلال الجمال، وعلى الجمال؛ فأما الجلال المطلق؛ فليس لمخلوق في معرفته مدخل، ولا شهود، انفرد الحق به، وهو الحضرة التي يرى فيها الحق سبحانه نفسه، بما هو عليه، فلو كان لنا فيه مدخل؛ لأحطنا علما بالله، وبما عنده، وهذا محال»[3].

---

[1]- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين ومعه المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من الأخبار للعلامة زين الدين أبي الفضل العراقي، مرجع سابق، ص 1662.

[2]- **ابن عربي (Ibn Arabi) (17 رمضان 560- 28 ربيع الثاني 638هـ/28 جويلية 1165- 16 نوفمبر 1240م)**: أبو بكر محمد بن علي محي الدين، الملقب بالشيخ الأكبر، متصوف، وكاتب عربي شهير، ولد بمرسية (إسبانيا)، وتوفي بدمشق (سورية)، تلقى الدرس في إشبيلية، وقرطبة، ثم انتقل إلى المشرق، واستقر به حتى وفاته، حج البيت الله الحرام عدة مرات، اشتهر بغزارة التأليف؛ فله في ذلك 150 مصنفا مخطوطا مما وصلنا، وما ضاع في حدود ذلك، ومن آثاره: ديوانه في الحب، وشرحه له "ترجمان الأشواق" من منظور صوفي خالص، وله في المذهب "كتاب الفتوحات المكية"؛ موسوعة العلوم الباطنية، و"فصوص الحِكَم"؛ الرسالة الروحانية للأنبياء. ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص 32.

[3]- الشيخ الأكبر محي الدين بن علي بن محمد بن أحمد بن عربي الحاتمي الطائي، رسائل ابن عربي، وضع حواشيه محمد عبد الكريم النمري، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، (كتاب الجلال والجمال)، ص 25.

وقد ارتبطت مفردة الجمال بالعديد من المفردات الدالة عليه؛ نحو البهاء، والحسن، والزينة؛ في الدرس العربي، مطعما بالحديث عن الوجود شرحا، وتفسيرا، وإن كانت مفردة الجمال أكثر شيوعا في الاستعمال.

وفي وقفة مع الذات الإلهية؛ باعتبارها مصدرا للجمال التام، يقول "**ابن الخطيب**"[1] في روضته[2]: «كل شيء اتصل به النور القدسي، وأشرق عليه كمال، وجمال يخصه، والكمال مظهر الجمال، ومجلى له، و(هو) كالمادة لصورته»[3]؛ فجميع الخلق متصل بالجمال الإلهي، ويعد مظهرا من مظاهر كماله، ويمثل صورة، أو لمحة عنه، فإذا بحثنا عن تجليات هذا الجمال، وجدناها ماثلة في خلق الله سبحانه، دلالة على كرمه، وفضل نعمه.

والجمال يتخذ شكلين؛ «جمال مطلق، وجمال مقيد؛ فالجمال المطلق لا يليق إلا بالله، نور السموات والأرض، وهو الجمال الإلهي الذي لا يعلل، ولا يكيف، ولا يمثل، ولا يعرف كنهه إلا هو»[4].

والجمال المقيد نوعان؛ «جمال كلي مصدره الجمال الإلهي، وهو الجمال المطلق فيما سوى الله، أودعه العقل، والنفس، والطبيعة، بقدر احتماله، وهو حجة وجودها، وحقيقتها، وقوام ذاتها، وهو جمال خفي، ظاهر؛ لا يدركه إلا من حمل في سمعه، وبصره الحق، وهذا الإدراك سبيل الذات المدركة لله تعالى ... والجمال جزئي، خفي وجلي، ظاهر وباطن؛ والخفي يكون في الشيء المعقول، المجرد عن الحواس، يتبع العقل إلى أن يصل إلى أصله، وحقيقته، وجلي يكون في الأجسام مدرك، بالحواس؛ من حيث الشكل، والوضع إدراكا يُعمل الخيال، والمدرك هاهنا يجلي الجمال في حدود المظهر لا الذات»[5].

هكذا يتخذ الجمال أصنافا في تجليه؛ فهو المطلق المتعلق بالخالق حصرا، المترفع عن التعليل، والتمثيل، والإدراك، والمقيد ؛ إما كلي مما أودعه الخالق خلقه في حدود الممكن، أو جزئي مما يحتمل الخفاء، والظهور؛ فلا يدركه إلا من أوتي الحق في بصره وبصيرته، كما أن الخفي في

---

[1] - **ابن الخطيب لسان الدين (713-776هـ/1313-1374م)**: وزير، وشاعر، وكاتب، ومؤرخ، من بلاد الأندلس، ولد بغرناطة، ونشأ فيها، لقب بذي الرئاستين السيف، والقلم، وجد مقتولا في السجن خنقا، اشتهر بموشحه "جادَكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى"، ومن آثاره: "الإحاطة في تاريخ غرناطة"، و"الإعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، مرجع سابق، ص 23.

[2] - أثار هذا الكتاب ضجة في الأوساط الصوفية في المغرب، راح ضحيتها كاتبه "لسان الدين بن الخطيب".

[3] - الوزير لسان الدين بن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق وتعليق وتقديم عبد القادر أحمد عطا عبد الستار، دار الفكر العربي، (د.ت.ط)، ص 286-287.

[4] - المرجع نفسه، ص 288.

[5] - المرجع نفسه، ص 288-289-290.

المعقول، والظاهر في المحسوس، وكل أنواع الجمال مرتبطة أساسا بالجمال الإلهي؛ كونها من آثاره سواء تم إدراكها بالعقل، أو بالحس.

وفي تفسيره للذة المترتبة عن الإدراك الجمالي يقر **"ابن خلدون"**[1] بأن اللذة: «هي إدراك الملائم، والمحسوس؛ إنما تدرك منه كيفية، فإذا كانت مناسبة للمدرك، وملائمة كانت ملذوذة، وإذا كانت منافية له، منافرة كانت مؤلمة، فالملائم من الطعوم ما ناسبت كيفيته حاسة الذوق في مزاجها، وكذا الملائم من الملموسات، وفي الروائح ما ناسب مزاج الروح القلبي...؛ لأنه المدرك، وإليه تؤديه الحاسة، ولهذا كانت الرياحين، والأزهار العطريات أحسن رائحة، وأشد ملاءمة للروح؛ لغلبة الحرارة فيها التي هي مزاج الروح القلبي، وأما المرئيات، والمسموعات؛ فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها، وكيفياتها، فهو أنسب عند النفس، وأشد ملاءمة لها، فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله، وتخاطيطه التي له، بحسب مادته؛ بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة، والوضع، وذلك هو معنى الجمال، والحسن في كل مدرك، كان ذلك حينئذ مناسباً للنفس المدركة؛ فتلتذ بإدراك ملائمها»[2].

إن الإدراك إما أن يكون مبعثا على اللذة، أو الألم، وهو الحال بالنسبة لجميع المدركات، وما يتحكم في توجيهه هذه الوجهة، أو تلك؛ الشروط المشار إليها، من تناسب، وتوافق، وتلاؤم، مما يتعلق بالمدرَك، والمدرِك معا، والعلاقة بين هذين الطرفين، إنما يتحدد حضورها الفعلي عبر الممارسة الإدراكية، «ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان، وأقربها إلى أن يدرك الكمال في تناسب موضوعها؛ هو شكله الإنساني، فكان إدراكه للجمال، والحسن في تخاطيطه، وأصواته من المدارك التي هي أقرب إلى فطرته، فيلهج كل إنسان بالحسن من المرئي، أو المسموع بمقتضى الفطرة»[3].

---

[1]- **ابن خلدون (Ibn Khaldoun) (27 ماي 19/1332 مارس 1406م)**: أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، فيلسوف، وعالم اجتماع، ومؤرخ للعمران البشري، ولد بتونس في أسرة متدينة، تلقى دروسه الإسلامية بمسقط رأسه، ومدرسة غرناطة، عمل في بلاط السلاطين الحفصيين بعد عودته إلى تونس، واستمر في تمرسه السياسي حتى بلغ العقد الخامس عشر من عمره، وسرعان ما غادر تونس مضطرا جراء الصراع الحفصي المريني، فانتقل إلى الجزائر؛ أين اعتزم الخلوة بقلعة ابن سلامة؛ ثم انتقل إلى مصر، ودرّس الفقه المالكي، وولي القضاء، ومهام دبلوماسية أخرى، توفي بالقاهرة، ودفن بمقبرة الصوفيين، ومن آثاره: المقدمة، وكانت بمثابة مدخل معرفي لمؤلفه في التاريخ "أيام العرب والعجم والبربر"، و"كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر". ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، المرجع السابق، ص 21-22.

[2]- ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، حقق نصوصه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي- مكتبة الهداية، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 131.

[3]- المرجع نفسه، ص 131.

وهذا التوافق الذي تلحظه الذات المدركة في المدركات يتفاعل وما يحمله المدرِك من توافق في ذاته، باعتباره الأقرب إليه ملكة، وفطرة، مما يعمق أثر الإدراك الجمالي لديه، ويكثف شعوره باللذة المترتبة عنه .

وما يمكن قوله أن التفكير الإسلامي قد شهد تحولا في ممارسة الإدراك، وتبعا لذلك تحررت النظرة إلى الجمال، ولم تبق محصورة في محاكاة الطبيعة، كما شاع قديما، بل أصبحت ذات امتداد روحي، وديني، وأخلاقي، ووجودي، أما القيم الجمالية فأولاها أهل العلم بالله من المتصوفة عنايتهم، وكان لهم فيها مذاهب، ومقاصد.

**- المرجعية البلاغية:**

أثار البلغاء والنقاد العرب قديما مسألة الكلام الحَسن، وما يتخذه من مراتب، ومقامات، وفي ضوء وجود عناصر يُستحسن بها منظوم الكلام ومنثوره، أطلقوا أحكامهم الجمالية، فأي جمال في الكلام من منظور التراث البلاغي العربي؟.

أشار "**الجاحظ**"[1] في بيان مراتب الكلام إلى أحسنه فقال: «وأحسن الكلام ما كان قليله يُغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظِه، ... فإذا كان المعنى شريفا واللفظُ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه، ومنزّها عن الإخلالِ مصونا عن التَكلُّف، صَنَع في القُلوب صَنيعَ الغَيث في التُّربة الكريمة»[2].

وفي الاستغناء عن الكثرة بالقلة ضرب من الإيجاز غير المخل الذي يدفع الإطناب الممل في غير حاجة، والإيجاز أسمى مراتب الكلام الحسن، مع شرف المعنى، وبلاغة اللفظ، وصحة الطبع بما ترضاه القلوب، وتقبله الأفهام.

---

[1]- **الجاحظ (157-255هـ/773-869م):** من أبرز أدباء العرب، اشتهر بالبراعة في السخرية، والصواب في النقد، والميل إلى الجدل والحجاج حتى عرف عنه الدفاع عن الرأي وضده، من أشهر مؤلفاته: "المحاسن والأضداد"، و"البيان والتبيين، والحيوان، والبخلاء، ومجموعة من الرسائل لعل أبلغها "رسالة التربيع والتدوير". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 155.

[2]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين – الكتاب الثاني، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1418هـ-1998م، ص 83.

والشعر عند "**ابن قتيبة**"[1] يتأتى عن طبع أو تكلف، وفي ذلك قوله: «ومن الشعراء المتكلِّفُ والمطبوعُ، فالمتكلّف هو الذي قوَّم شعره بالثِّقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظرَ بعدَ النظرِ»[2].

وفي ذلك إشارة إلى الصنعة في باب المتكلف نظرا لما يلحقه قائله به من تنقيح، وطول تفتيش، وإعادة نظر، والحسن في الشعر عنده إما في اللفظ، أو المعنى، أو فيهما معا، وهذا ما أثبته في تحديد ضروب الشعر؛ فالشعر ضرب منه «حَسُنَ لفظه وجاد معناه»[3]، وضرب منه «حسن لفظه وحَلَا، فإذا أنت فتَّشتَه لم تَجِدْ هناك فائدة في المعنى»[4]، وضربُ منه «جاد معناه وقصُرت ألفاظه عنه»[5]، وضرب منه «تأَخَّر معناه وتأَخَّر لفظُه»[6].

وجاء في باب علة حُسن الشعر قول "**ابن طباطبا**"[7]: «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجَّه* ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه، إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، ... والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما، مصفى من كدر العيّ، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه، ولطفت موالجه*، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به، وإذا وَرَدَ عليه ضد هذه

---

[1] - **ابن قتيبة (213-276هـ/828-889م):** أديب ومؤرخ عربي، ولد ببغداد وتوفي فيها، من أهم آثاره: "الشعر والشعراء"، و"أدب الكاتب"، و"عيون الأخبار"، وكتاب "المعارف" والرد على الشعوبية". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 34.

[2] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982، ص 77-78.

[3] - المرجع نفسه، ص 64.

[4] - المرجع نفسه، ص 66.

[5] - المرجع نفسه، ص 68.

[6] - المرجع نفسه، ص 69.

[7] - **ابن طباطبا (ت 322هـ-934م):** أبو الحسن محمد بن أحمد، يرجع نسبه إلى الإمام "علي ين أبي طالب"، شاعر وناقد عربي ولد بأصبهان، وتوفي فيها، في شعره المرح والهزل، ومن أشهر آثاره: "عيار الشعر"، و"كتاب العروض"، و"المدخل إلى معرفة المُعَمَّى من الشِّعر". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 29.

* - مجَّه: كرهه. ينظر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ-2005م، ص 20.

* - موالجه: مداخله. ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

الصنعة، وكان باطلا محالا مجهولا، انسدت طرقه ونفاهَ واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به، كتأذي سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه»[1].

يعتمد "**ابن طباطبا**" في بيان الشعر الحسن عيار الحس؛ فما وافق منه الحس في لطف واعتدال قبله الفهم المتبصر واستحسنه، ومن طلائع حسن الكلام لديه العدل الصواب الحق، والجائز الشائع المعروف، والمتداول المألوف، وأن يكون موزونا بذلك كله في اللفظ، والمعنى، والتركيب بينهما، وما خالف ذلك ليس من الكلام الحسن.

ويدخل في باب ما يحسُن به الشعر إيقاعه؛ ذلك أنّ «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر* تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها؛ وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[2]، كما أن «لحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى؛ وهي موافقته للحال التي يعدّ معناه لها»[3].

وحسن الإيقاع والوزن من حسن التركيب واعتدال الأجزاء، وإذا تحققت في الكلام صحة الاختيار في الوزن، والمعنى، واللفظ ظفر بالقبول، فضلا عن مراعاة مقام المقال وحاله، فمقال المدح في حال الشعور بالفخر، ومقال الهجاء في حال الخصومة، ومقال الرثاء في حال المصيبة، ومقال الغزل في حال الشكوى والاستعطاف، «فإذا وافقت هذه الحالات، تضاعف حسنُ موقِعها عند مستمعها، لاسيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها»[4].

وفسّر "**ابن طباطبا**" الحسن في التركيب والنظم بمشاكلة اللفظ للمعنى، فقال: «وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسُنُ فيها وتقبُحُ في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»[5].

---

[1] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 20.

* - الكدر: ما يشوبه من أشياء تعيبه. ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

[2] - المرجع نفسه، ص 21.

[3] - المرجع نفسه، ص 22.

[4] - المرجع نفسه، ص 22.

[5] - المرجع نفسه، ص 14.

فاللفظ يشاكل المعنى ويختص به، فيحسن له دون غيره، وبذلك يكون مدار حسن الكلام في لفظه ومعناه، فلا يكون بواحد دون الآخر، ولا يخرج الشعر في جواز اعتباره كذلك عن واحد من الاثنين في الحسن؛ هما المعنى والديباجة؛ فـ «هو ما إن عُرِّيَ من معنى بديع لم يعرَّ من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر»[1].

وفي وصف "**الآمدي**"[2] الشعر الحسن قوله: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسْن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووَضْع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرَّونَق إلا إذا كان بهذا الوصف»[3]، بل إن «حسنُ التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوفَ بهاءً وحسنا ورَوْنَقا حتى كأَنه قد أحدث فيه غرابةً لم تكن، وزيادةً لم تعهد»[4].

إن من أهم شرائط الكلام الاختيار، إذ به يتأتى في حسن، بوضع اللفظ في مواضعه، الموافق لمعناه، موافقة يقتضيها مألوف القول، ومناسبة المستعار للمستعار له بما يخدم المعنى ويزيده كشفا وبيانا، كما أن حسن التأليف من حسن تخيّر اللفظ، وما له من أثر في فرادة المعنى الجلي وزيادة حسنه، ولا يحسن الكلام إطلاقا إلا بذلك.

كما لا يحسن التأليف إلا بعد الصحة؛ و«صحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصحّ تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه»[5]؛ معنى ذلك أن الصحة والحسن في التأليف تتقدم صحة المعنى في صناعة الشعر، وسائر أصناف الصناعات عند "**الآمدي**".

أما "**القاضي الجرجاني**"[6] فيُرجع حسن الكلام إلى الطبع دون التكلف قائلا: «فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف، ومِلاكُ الأمر في هذا

---

[1] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 23.

[2] - **الآمدي (ت. 370هـ-980م):** أديب عربي، منحدر من آمد أصلا، نشأ بالبصرة وتوفي فيها، شهد له بحسن الفهم، وجودة الدّراية، والرّواية، وسرعة الإدراك، من أشهر مؤلفاته: "كتاب الموازنة بين البحتري وأبي تمام"، و"المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء"، وغيرها. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 12.

[3] - أبو القاسم الحَسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبُحتري، تحقيق السيّد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، 1992، ص 423.

[4] - المرجع نفسه ، ص 425.

[5] - المرجع نفسه، ص 428-429.

[6] - **القاضي الجرجاني (ت. 392هـ-1002م):** أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسن، قاض وشاعر وناقد عربي، اشتهر بأهم مؤلف له في تاريخ النقد الأدبي العربي؛ ألا وهو "الوساطة بين المتنبي وخصومه". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 157.

الباب خاصة تركُ التكلّف ورفضُ التعمّل والاسترسالُ للطبع، وتجنُّب الحمْل عليه والعنف به؛ ولستُ أعني بهذا كلَّ طَبْع، بل المهذَّب الذي قد صقله الأدب، وشَحذَتْه الرّواية وجَلَتْه الفِطنة، وأُلْهِمَ الفصل بين الرديء والجيد، وتصوَّرَ أمثلة الحسن والقبح»[1].

هذا حديث في باب الطبع والتكلّف، حتى «يكاد يُخيّل للإنسان أن "**الجرجاني**" يكاد يقول بنظرية المثل الجمالية الخارجية التي تتكشف للنفس المهذّبة فتحدث فيها على صورة إلهام»[2]، إلا أنه لا يقدّم كل طبع على وجهي الإطلاق والعموم، بل يخص بكلامه الطبع المهذّب المنقح الذي صُقل بالدربة والمِراس، وشُحذ بالحذق والفطنة، وأُلهم القدرة على بيان الجودة من الرداءة، وتخريج الحُسن من القُبح.

والكلام عند "**العسكري**"[3] «يَحْسُن بسَلَاسَتِهِ، وسهولته، ونَصَاعته، وتخيُّر لفظه، وإصابة معناه، وجَوْدَةِ مَطَالِعه، ولينِ مَقَاطعه، واستواءِ تقاسيمه، وتعادُلِ أطرافه، وتشابه أَعْجَازِه بِهَوَادِيه*، وموافقةِ مآخِيره لمبَادِيه، مع قِلَّةِ ضروراته، بل عدمها أصلا، حتى لا يكونَ لها في الألفاظ أثر؛ فتجد المنظومَ مثلَ المنثور في سهولة مَطْلَعه، وجودة مَقْطَعِه، وحُسْنِ وَصْفِه وتأليفه؛ وكمال صَوْغِه وتركيبه. فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبولِ حقيقا، وبالتحفظ خَلِيقا»[4].

وإذا كان الكلام بهذا الوصف فهو المطلوب المستحسن؛ و«إذا كان لفظُه حُلْوا عَذْبا، وسَلِسا سَهْلا، ومعناه وسَطا، دخل في جُمْلة الجيّد، وجَرَى مع الرائِع النادر»[5]، وهذا أشرف مراتب النظم، وأرفعها منزلة.

ولم يبتعد "**العسكري**" كثيرا عمّا ذهب إليه "**الجاحظ**" في القول بالإيجاز في تخريج الكلام الحسن البليغ؛ فـ: «من حد البلاغة جمع المعاني الكثيرة في الألفاظ اليسيرة، فقد سئل "**خلف**

---

[1]- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم / علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص 25.

[2]- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص 163.

[3]- **أبو هلال العسكري (ت.395هـ):** أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحي بن مهران العسكري، ولد بعسكر مكرم (من كور الأهواز) وقد نسب إليها، وانتقل إلى بغداد والبصرة، من آثاره: "جمهرة الأمثال"، و"الصناعتين الكتابة والشعر"، و"ديوان المعاني المصون في الأدب"، و"الأوائل" وغيرها. ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي / محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ-1952م، مقدمة الكتاب.

* - الهادي: العنق، والمتقدم، والجمع: الهوادي. ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

[4]- المرجع نفسه، ص 55.

[5]- المرجع نفسه، ص 59.

**الأحمر"*** فقيل له: ما لنا نرى في الكلام القليل عدة معان؟، فقال: أن كلام العرب أوعية والمعاني أمتعة، فربما جعلت ضروب من الأمتعة في وعاء واحد»[1]، وفي ذلك حكى "**المفضل**"* قال: «قلت لأعرابي ما البلاغة؟، فقال: الإيجاز من غير عجز والإطناب في غير خطل*»[2].

واسترسل شيخنا شارحا فقال: «وأكثر ما عليه الناس في البلاغة أنها الاختصار، وتقريب المعاني بالألفاظ القصار، والاقتصار على الإشارة إلى معانيها، والدلالة بالقليل على الكثير، وقد سئل بعضهم عن ذلك فقال: لمحة دالة، وإلى هذا ذهب أكثرهم في الحذف والاختصار»[3].

إن بلاغة الكلام في مختصر لفظه الدال على اتساع معناه، وهو مقصور على البلغاء من القوم، فهم الأقدر على الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطأ، ولا يكون إطنابهم إلا لضرورة وجوب.

وفي حدود الإيجاز اللازم في الكلام إشارات حُسنه، وعلامات بلاغته، «وبهذا يلتقي طرفا الحلقة، فالكلام الحسن هو الموجز، والكلام الموجز هو البليغ، والبليغ هو أحسن الكلام»[4]، وأجمله.

وفضلا عن الإيجاز هناك شأن للسهل والصعب في باب مستحسن الكلام، وفي بيانه قال شيخنا: «وقد غلب الجهل على قومٍ فصاروا يستجيدُون الكلامَ إذا لم يقِفُوا على معناه إلا بكَدّ،

---

* - **خلف الأحمر (ت. 180هـ-796م):** أبو مُحْرِز خَلَف بن حيّان، راوية وشاعر عربي من أهل البصرة، قيل أنه كان يضع الشِّعر وينسبه إلى غيره من العرب فيتناقله عنه الرواة، ونقل "ياقوت" عن "الأخفش" فقال: "لم أدرك أحدا أعلم بالشعر من خلف الأحمر والأصمعي"، من آثاره: "مقدمة في النحو" تنسب إليه، والراجح خلاف ذلك. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 179.

[1] - أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد العسكري، كتاب التحفة البهية والطرفة الشهية - الرسالة السادسة عشرة في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم/ مجموعة مختارة من عيون الأدب العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ-1981م، ص 218.

* - **المفضَّل الضَّبّي (ت. 168هـ-784م):** راوية عربي من مواليد الكوفة، أخبر عن النحو، وهو من أهل العلم بالشعر وأيام العرب، لازم الخليفة العباسي "المهدي" جمع له كتاب "المُفَضَّليات" وضمّ 126 قصيدة ومقطوعة لـ 68 شاعرا مُقِلا جاهليا أو مخضرما، كما له "كتاب الألفاظ"، و"كتاب العروض"، و"كتاب الأمثال"، و"كتاب معاني الشعر". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 429

* - الخَطَلُ: الكلام الفاسد الكثير المضطرب. ينظر: معجم المعاني الجامع –عربي عربي/ الموقع الإلكتروني:
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

[2] - أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد العسكري، كتاب التحفة البهية والطرفة الشهية، مرجع سابق، ص 218.

[3] - المرجع نفسه، ص 214.

[4] - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، مرجع سابق، ص 152.

يستفصحونه إذا وجَدُوا ألفاظَه كزَّة غليظَةَ، وجاسِيةً غريبة ويستحقِرُون الكلامَ إذا رأَوْه سَلِسا عذبا وسهلا حُلْوًا، ولم يعلموا أنَّ السهلَ أمنعُ جانبا، وأَعَزُّ مَطْلَبا؛ وهو أحسنُ موقعا، وأعذبُ مستَمَعًا ولهذا قيل: أجودُ الكلامِ السهلُ الممتنِع»[1].

لقد عاب على الناس استجادتهم الكلام الصعب واستحسانهم إياه، واستحقارهم الكلام السهل واستهجانهم إياه، لا لشيء إلا لجهل منهم بأن أحسن الكلام وأجوده السهل الممتنع؛ وهو السهل في لفظه، الممتنع في معناه، وهذا ضرب من الكلام مقصور على أهل العلم به دون غيرهم.

وذهب "**المرزوقي**"[2] إلى أن حُسن الشعر في عموده[3]، وله في ذلك «وسائطَ وأطرافا، فيها ظهر صدقُ الواصف، وغُلُوُّ الغالي، واقتصادُ المقتصِد، وقد اقْتَفَرَها اختيارُ الناقدين*، فمنهم من قال: "أحسنُ الشعرِ أصدَقُه"، قال: لأن تجويد قائله فيه مع كونه في إسارِ الصدقِ يدلُّ على الاقتدار والحِذق. ومنهم من اختار الغُلُوَّ حتى قيل: "أحسنُ الشعر أكذبه"؛ لأن قائِلَهُ إذا أسقط عن نفسه تقابُلَ الوصف والموصوفِ امتدّ فيما يأتيه إلى أعلى الرُّتبة، وظهر قوَّتُه في الصياغة وتمهُّرهُ في الصناعة، واتسعت مخارجُهُ وموالِجَه، فتصرَّف في الوصف كيف شاء، لأن العَمَلَ عنده على المبالغة والتمثيل، لا المصادفة والتحقيق. وعلى هذا أكثرُ العلماء بالشعرّ والقائلين له. وبعضهم قال: أحسَنُ الشّعر أقصَدُه*"؛ لأنّ على الشاعر أن يبالغ فيما يصير به القول شعرا فقط»[4].

وبذلك لا يخرج حُسن الشعر عن ثلاثة أوجه؛ الصدق، والكذب، وبلوغ القصد، أما الصدق الفني فما وافق الطبع قدرة وحذقا، والكذب الفني ما لازم مقام المبالغة في الوصف تمثيلا ومشابهة؛ وذلك تعميقا للدلالة وكشفا لها، وفي هذا أو ذاك يكون القصد مطية الكلام شعرا.

---

[1] - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، مرجع سابق، ص 60-61.

[2] - **المرزوقي (...-421هـ / ...-1030م):** أحمد بن محمد بن الحسن، أبو علي المرزوقي، من أهل أصبهان، عرف عنه العلم بالأدب، من آثاره: "الأزمنة والأمكنة" في مجلدين، و"شرح ديوان الحماسة لأبي تمام" طبع في أربع مجلدات، وغيرها. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط15، ماي 2002، ص 212.

[3] - عمود الشعر عند العرب: أنهم كانوا يحاولون «شرفَ المعنى وصحَّتهُ، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابةَ في الوصف- ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثُرت سوائر الأمثال، وشواردُ الأبيات- والمقاربةَ في التشبيه، والتحامَ أجزاء النَّظم والتئامَها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسَبَةَ المستعارِ منه للمستعارِ له، ومشاكَلَةَ اللفظ للمعنى وشِدَّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما – فهذه سبعة أبواب هي عمودُ الشعر، ولكلّ باب منها مِعْيار». ينظر: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين / عبد السلام هارون، مج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م، ص 9.

* - الاقتفار: الاقتفاء والتتبع. ينظر: المرجع نفسه، ص 11.

* - القصد: الوسط في الأمور. ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

[4] - المرجع نفسه، ص 11-12.

ويأتي موقف "**عبد القاهر الجرجاني**"[1] ردا على جعل حُسن الكلام محصورا في لفظه دون معناه، ودليله في ذلك «هو أنه لو كان القَصْدُ بالنظم إلى اللفظ نفسه، دون أن يكون الغَرَضُ ترتيبَ المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حَذْوِها، لكان يَنْبغي أن لا يختلف حالُ اثنين في العلم بحُسْنِ النظم أو غير الحُسْنِ فيه؛ لأنهما يُحِسّان بتوالي الألفاظ في النطْق إحساسا واحدا، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئا يجهَلُه الآخر»[2]، والأوضح من ذلك كله عنده «هو أن هذا "النظم" الذي يتواصفه البُلَغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صَنْعةٌ يُستعان عليها بالفكرة لا محالة»[3].

لكن "**الجرجاني**" لم يتصور مسألة الفصل بين لفظ الكلام ومعناه، وحجتنا في ذلك قوله: «ومعلوم أن سبيلَ الكلام سبيلُ التصوير والصِّياغة، وأنَّ سبيل المَعْنَى الذي يعبّر عنه الشيء الذي التَّصوير والصوغُ فيه، كالفضة والذهب يصاغ مِنْها خاتَمٌ أو سِوَارٌ. فكما أن محالا إذا أنت أردتَ النَّظَر في صَوْغ الخاتَم، وفي جَوْدة العَمل ورداءته، أن تَنْظُر إلى الفِضّةِ الحاملةِ لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردتَ أن تَعْرِف مكان الفضلِ والمزيّة في الكلام، أن تنظر في مُجَرَّد معناه، وكما أنَّا لو فضَّلنا خاتَما على خاتَمٍ، بأن تكون فِضَّة هذا أجود، أو فَصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتَم كذلك ينبغي إذا فَضَّلنا بيتا على بيت من أَجْل مَعْناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شِعْرٌ وكلامٌ. وهذا قاطعٌ، فاعرفه»[4]، والصياغة والتصوير تبلّغ المعنى وتقصد إليه، ولا يحسن نظم الكلام دون هذه أو ذاك.

كانت هذه بعض المواقف التي وقفتها البلاغة العربية من قضية الجمال في الكلام، فقد اهتم البلغاء العرب بهذا الباب اهتماما بارزا، وكان لهم فيه شؤون؛ فمن حُسن الكلام ما اتصل باللفظ، ومنه ما اتصل بالمعنى، ومنه ما اتصل بالتأليف بينهما، وفي ذلك أطراف من حيث الصدق والكذب، والطبع والتكلّف، وغيرها من الأحوال.

---

[1]- **عبد القاهر الجرجاني (ت. 471هـ-1078م)**: بلاغي عربي، وأحد أبرز نقاد الأدب العربي، قيل أنه مؤسس علم البيان، من مقولاته: "الألفاظ خدم للمعاني وأن نظم الكلام سرّ بلاغته"، ومن أشهر مؤلفاته: "أسرار البلاغة"، و"دلائل الإعجاز". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 157.

[2]- الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهر، مصر، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص 51.

[3]- المرجع نفسه، ص 51.

[4]- المرجع نفسه، ص 254- 255.

## المبحث الثالث: الإيديولوجي والجمالي في التجريب الروائي.

أحرز التخريج السردي تقدما في استثمار الإيديولوجي، والجمالي؛ التباسا وثنائية الخطاب والنص، وتبعا لذلك تعددت الموضوعات، وتنوعت الأشكال، وانفتحت المقاربات الروائية على أفضية لا حدود لها؛ في بناء المحكي إيديولوجيا، وتأثيثه جماليا في الآن ذاته؛ فأي منجز قدمت الرواية الجزائرية في سياق ثنائية الإيديولوجي، والجمالي؟.

### 1. ثنائية الخطاب/النص:

### أ- مفهوم الخطاب:

أتى القرآن الكريم على ذكر لفظة "خطاب"؛ من الفعلين "خاطب"، و"يخاطب"؛ وذلك في قوله تعالى: ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾[1]؛ فالفعل خَاطَبَ؛ [مَاضٍ مَبْنِي لِلْمَعْلُوم] على وزن فَاعَلَ؛ بمعنى كلَّم تكليما[2].

وفي قوله تعالى: ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾[3]، وقوله قوله تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾[4]؛ فالفعل يُخَاطِب؛ [مُضَارِع مَبْنِي لِلْمَعْلُوم] على وزن يُفَاعِل؛ بمعنى يطلب الشفاعة[5].

وفي قوله عز وجل: ﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾[6]؛ فلفظ "خِطَاب"؛ [مَصْدَر] على وزن فِعَال؛ بمعنى المحاورة، والجدل[7]، وكذلك الرسالَة[8]؛ في التبليغ، أما في قوله عز وجل: ﴿رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾[9]؛ فلفظ خِطَاب؛ [مَصْدَر] على وزن فِعَال؛ بمعنى الكلام[10].

---

[1] - سورة الفرقان، الآية: 63.

[2] - ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، مرجع سابق، ص 167.

[3] - سورة هود، الآية: 37.

[4] - سورة المؤمنون، الآية: 27.

[5] - ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، مرجع سابق، ص 167.

[6] - سورة ص، الآية: 23.

[7] - ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، مرجع سابق، ص 167.

[8] - ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 243.

[9] - سورة النبأ، الآية: 37.

[10] - ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، مرجع سابق، ص 167.

وفي قوله عز وجل: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[1]؛ للدلالة على «ما ينفَصلُ به الأَمرُ من الخِطاب»[2]، وفصل الخطاب؛ «تلخيص الكلام؛ بحيث لا يشتبه على السامع ما أريد به، وقد يجعل بمعنى المفعول؛ أي المفصول من الخطاب؛ الذي يبينه من يخاطب به، أو الفاعل؛ أي الفاصل من الخطاب بين الحق، والباطل، أو الحكم بالبينة، واليقين، أو الفقه في القضاء، أو النطق بـ (أما بعد)»[3]، هذا من جهة، «أو هو خطابُ لا يكون فيه اختصار مُخِلٌّ، ولا إسهاب مُمِلٌّ»[4]، من جهة أخرى.

كما أن الخطاب من الأصل الثلاثي "خطب"؛ ومنه «خَطَب الخاطِبُ على المِنْبَر، واخْتَطَب يَخْطُبُ خَطابَةً، واسمُ الكلامِ: الخُطْبَة؛ قال "**أبو منصور**": والذي قال الليث، إِنَّ الخُطْبَة مَصْدَرُ الخَطِيبِ، لا يَجوزُ إِلاَّ عَلى وَجْهٍ واحدٍ، وهو أَنَّ الخُطْبَة اسمٌ للكلام، الذي يَتَكَلَّمُ به الخَطِيب، فيُوضَعُ موضِعَ المَصْدر... ورَجُلٌ خَطِيبٌ: حَسَن الخُطْبَة، وجَمْع الخَطِيب خُطَباءُ، وخَطُبَ، بالضم، خَطابَةً، بالفَتْح: صار خَطِيباً، وفي حديث الحَجّاج: أَمِنْ أَهْلِ المَحاشِد والمَخاطِبِ؟؛ أَراد بالمَخَاطب: الخُطَبَ، جمعٌ على غيرِ قياسٍ، كالمَشَابِهِ، والمَلامِحِ؛ وقيل: هو جَمْع مَخْطَبة، والمَخْطَبة: الخُطْبَة؛ والمُخاطَبَة، مُفاعَلَة، من الخِطاب، والمُشاوَرَة، أَراد: أَنْتَ من الذينَ يَخْطُبون الناسَ، ويَحُثُّونَهُم على الخُروجِ، والاجْتِمَاعِ لِلْفِتَنِ»[5].

والخطاب في الكليات من: «خاطبه؛ وهذا الخطاب له، ولا خطاب معه؛ والخطاب معه إلا باعتبار تضمين معنى المكالمة، وهو الكلام الذي يقصد به الإفهام»[6]؛ فالخطاب الكلام المفيد إفادة الفهم، والتبليغ، المفترض معنى المكالمة؛ والقاضي بوجود طرفيها.

وفي تحديد آخر للخطاب أكثر تفصيلا؛ أنه: «اللفظ المتواضع عليه؛ المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه؛ احترز باللفظ عن الحركات، والإشارات المفهمة بالمواضعة، وبالتواضع عليه عن الألفاظ المهملة، وبالمقصود به الإفهام عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع؛ فإنه لا يسمى خطابا، وبقوله: لمن هو متهيئ لفهمه عن الكلام لمن لا يفهم كالنائم، والكلام يطلق على العبارة الدالة

---

[1]- سورة ص، الآية: 20.

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 243.

[3]- أبو البقاء أيُّوب بن موسى الحُسَيْني الكفَوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مرجع سابق، ص 687.

[4]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 243.

[5]- أبو الفضل جمال الدّين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مج1، مرجع سابق، ص 361.

[6]- أبو البقاء أيُّوب بن موسى الحُسَيْني الكفَوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مرجع سابق، ص 419.

بالوضع، وعلى مدلولها القائم بالنفس، فالخطاب إما الكلام اللفظي، أو الكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام»[1].

والخطاب (Discours)[2] اصطلاحا؛ كل منطوق، أو مكتوب يحمّله المتكلم، أو الكاتب وجهة نظره، مما يفترض التأثير في السامع، أو القارئ؛ أخذا في الاعتبار السياق؛ الذي تم فيه من ظروف، وممارسات[3].

ويرجع مصطلح الخطاب في الأصل «إلى عنصري اللغة، والكلام؛ فاللغة عموما نظام من الرموز يستعملها الفرد؛ للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي، يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر؛ يُدعى المخاطب»[4].

وخلاصة الطرح أن الخطاب في تحديده اللغوي يحيلنا على معاني الفصل، والفقه في القضاء بالأمر، والحكم البيّن، والكلام الواضح الدال، والاقتصاد فيه؛ دون خلل، أو ملل، والتبليغ المقصود به الإفهام، أما في التحديد الاصطلاحي؛ فالخطاب سياق قوامه اللغة، والكلام، نطقا، أو كتابة، يميزه محمول دال، يؤثر بواسطته في متلقيه.

### ب- مفهوم النص:

النص في الأصل اللغوي من مادة (نصص)؛ ومنها «نَصَّ الحديث؛ يَنُصُّه نصّاً: رفَعَه، وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ ...، ونصَّ المتاعَ نصّاً: جعلَ بعضه على بعض ...، وأَصل النَّصّ؛ أَقصى الشيء، وغايتُه ...، ونَصَّ الرجلَ نصّاً، إِذا سأَله عن شيءٍ؛ حتى يستقصي ما عنده، ونصُّ كلِّ شيءٍ: منتهاه ...، قيل: نصَصْتُ الرجلَ، إِذا استقصيت مسأَلته عن الشيء؛ حتى تستخرج كل ما عنده ...، قال: فنصُّ الحِقاقِ؛ إِنما هو الإِدراكُ ...، وفي حديث "**هرقل**"[5]: يَنُصُّهم؛ أَي يستخرجُ رأْيهم، ويُظْهِرُه؛ ومنه قول

---

[1]- أبو البقاء أيُّوب بن موسى الحُسَيْني الكفَوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مرجع سابق، ص 419.

[2]- ينظر:

Quitout Michel, al-lassin, Petit dictionnaire des termes des sciences du langage, le harmattan, paris, 2000, p. 75.

[3]- ينظر: Mainguenaud (D), L'analyse du discours, Hachette, Paris, 1976, P. 11-12.

[4]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2006، ص 13.

[5]- **هِرَقْل (Héraclius) (610/575؟-641م)**: إمبراطور بيزنطي، تولى قتال الفرس، فهزمهم في الفترة ما بين (622-627م)، وأعاد رفع رفع خشبة الصليب ببيت المقدس عام 630م، وانهزم بشكل حاسم أمام العرب في معركة اليرموك عام 636م. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، مرجع سابق، ص 472.

الفقهاء: نَصُّ القرآنِ، ونَصُّ السنَّة؛ أي ما دلّ ظاهرُ لفظهما عليه من الأَحكام ...، ونَصَّ الشيءَ: حرّكه ...، وانْتَصَّ الشيءُ، وانتصب؛ إذا استوى، واستقام»[1].

والأصل في النص: «أن يتعدى بنفسه؛ لأن معناه الرفع البالغ، ومنه منصة العروس، ثم نقل في الاصطلاح إلى الكتاب، والسنة، وإلى ما لا يحتمل إلا معنًى واحدا، ومعنى الرفع في الأول ظاهر، وفي الثاني أخذ لازم النص؛ وهو الظهور، ثم عدي بالباء، وبعلى؛ فرقا بينه، وبين المنقول عنه، والتعدية بالباء؛ لتضمين معنى الإعلام، وبعلى؛ لتضمن الإطلاق، ونحوه، وقيل: نص عليه كذا؛ إذا عيَّنه، وعرّض؛ إذا لم يذكره منصوصا عليه، بل يفهم الغرض بقرينة الحال، والنص قد يطلق على كلام مفهوم المعنى؛ سواء كان ظاهرا، أو نصا، أو مفسرا؛ اعتبارا منه للغالب؛ لأن عامة ما ورد من صاحب الشريعة نصوص، والنص إذا لم يدرك مناطه؛ لزم الانحصار على المورد، والتنصيص مبالغة في النص»[2]، والنص: «ما فيه زيادة ظهور؛ سيق الكلام لأجله، وأريد بالإسماع ذلك»[3].

وفي تحديد آخر للنص؛ أنه: «صيغة الكلام الأَصلية التي وردت من المؤلف، وما لا يحتملُ إلاَّ معنًى واحدًا، أو لا يحتمل التأْويل؛ ومنه قولهم: لا اجتهادَ مع النَّصِّ ... يقال: بلغ الشيءُ نصّه، وبلغنا من الأَمر نصَّه: شدَّته»[4].

والنص (Texte) في الاصطلاح «كلام؛ إلا أنه يصدر عن ذاتيته النصية التي عملت على إنجازه، وأدائه»[5]؛ من حيث هو «انتظام الألفاظ، والجمل التي تصوغ مكتوبا، أو مؤلفا»[6]؛ و«لنسمِّ نصا كل كل خطاب ثَبّتَتْه الكتابةُ»[7].

فالنصية تتأسس انطلاقا من فعل التثبيت بالكتابة؛ والكاتب، أو المؤلف «"يكتب" كلماته، أو "يؤلف" عوالم نصه، وفق كيفية ما؛ محاكيا بناءات موجودة، أو مبدعا في نطاق الممكن النوعي؛

---

[1]- أبو الفضل جمال الدّين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مج7، مرجع سابق، ص97- 98.

[2]- أبو البقاء أيُّوب بن موسى الحُسَيْني الكفَوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مرجع سابق، ص 908.

[3]- المرجع نفسه، ص 846.

[4]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 926.

[5]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، مرجع سابق، ص 17

[6]- ينظر: Le petit Larousse, Dictionnaire de la langue française, Cedex 06, Paris, 2003, p. 1005.

1005.

[7]- بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر. محمد برادة/حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2001، ص 105.

طرائق جديدة في "تنظيم" بنياته النصية التي يتشكل منها النص؛ الذي "يبدع"؛ وفق رؤيته لعمله الإبداعي، أو تبعا لضرورات تشكيل المعنى»[1].

يظهر مما تقدم أن مصطلح النص يفيد معاني الرفع، والوضع بعضا على بعض، والغاية القصوى، والمنتهى، والشدة، والسؤال؛ للاستقصاء، والإدراك، كذلك استخراج الرأي، وإظهاره، ودلالة ظاهر اللفظ عليه؛ من أحكام، وقيم، إضافة إلى معاني الحركة، والاستواء، والاستقامة، والتعدية، واحتمال المعنى الواحد؛ دون التأويل، ولزوم الظهور، والإطلاق، والتعيين، وإخراج المنقول عنه؛ والكلام المفهوم المفسر، وفي الاصطلاح يفيد معنى الانتظام اللفظي في التأليف، والكتابة.

### ج- جدلية الخطاب والنص:

تأخذ العلاقة بين الخطاب، والنص طابعا جدليا؛ في حدود التحيين اللغوي، وفي سياق ذلك تتعين: «بين النص مكتوبا، والخطاب ملفوظا، وحدة لغوية؛ يقف الإنجاز فيصلا فيها بين الطرفين»[2].

ومن هذا المدخل الفاصل يكون «النص أكثر من مجرد خطاب، أو قول؛ إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية؛ التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية؛ بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها»[3]؛ كما يشتغل النص وفقا لطبيعته الإنتاجية؛ حيث «يعتمل طوال الوقت، ومن أنى تناولناه، ولو كان مكتوبا مثبتا، فهو لا يكف أيضا عن التفاعل، وعن تعهد مدارج الإنتاج»[4].

وتُمارس ثنائية الخطاب، والنص من منظور؛ «علاقة انبثاق، وتجسيد؛ بحيث إن الخطاب يجسد تعبيره في النص؛ لأنه ذو بعد متعلق بالمحتوى، والموضوع، ويعتبر امتدادا للبعد الاجتماعي، بينما يمثل النص البعد اللغوي، وبما هو كذلك فإن النص يعتبر تحيينا للخطابات، وتحقيقا لغويا لها»[5].

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم د. سعيد يقطين، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر- بيروت، الجزائر- لبنان، ط1، 2008، ص 14.

[2]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، مرجع سابق، ص 17.

[3]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص 211.

[4]- المرجع نفسه، ص 213.

[5]- عموري السعيد، إيديولوجيا/الخطاب/النص نحو مقاربة مفاهيمية، مجلة الأثر، ع18، جوان 2013، ص 147.

وتتعدد النصوص بتعدد الخطابات، وقد يشتمل النص الواحد على أكثر من خطاب، على سبيل المعارضة، والاختلاف؛ كما أن «مجال السمات، والظواهر اللغوية التي تؤلف النص يتحدد، وينتخب بواسطة خصائص الخطاب؛ بمعنى أن الخصائص التي ينتجها الخطاب لا تؤدي نصا بالضرورة؛ لأن أهم ما يؤسس النص هو النوع»[1].

فالخطاب يمارس تخريجه عبر النص، وفي المقابل تساهم السمات النصية في التشكيل الخطابي؛ بوصفه مرجعا تجريديا للمعطى النصي، دون إغفال تأثير النوع، في توجيه الفعلين الكتابي، والقرائي.

والمقصود بالنوع؛ تلك المعطيات التي تمثل حجر الزاوية؛ في صياغة التشكيل النصي؛ حيث تمنحه هويته الأجناسية؛ فيستحيل فاعلية يتدخل فيها الخطاب ضمن نوع خاص، وبذلك تتحدد الأفكار، والموضوعات، وكذا التخريج في حدود النوع.

## 2. الإيديولوجي والجمالي في الممارسة الأدبية:

### أ- الإيديولوجي في الأدب:

إن الإيديولوجيا بوصفها حقلا فكريا، تلقي بضلالها على الممارسة النصية عموما، والأدبية خصوصا، فما طبيعة العلاقات المتحكمة في توجيه الثلاثية: (الإيديولوجيا، والنص، والخطاب)، وهل من خصوصية في التشكيلين النصي، والخطابي؛ حيث تحفظ لكل منهما اختلافه، وفرادته؛ في استحضار المرجع الإيديولوجي؟.

يتجسد البعد الإيديولوجي ضمن ثنائية النص، والخطاب، «عبر ماديات لغوية بأشكال مختلفة، وصور متعددة، ويستدعي البحث في تحييناتها تحديد مجالات النوع المعرفي، والشكل، وبالتالي التفريق بين تمثيلها في الوسائل الاتصالية – كتجسيدات نصية، أو خطابات – وبين حدود النوع المحتوي لها، أو النصوص؛ وذلك على اعتبار أن الشكل اللغوي لا يمتلك دلالة بمعزل عن غيره، وبالتالي لا يمتلك أي وظيفة إيديولوجية؛ بمعنى أن الخطابات – إذ تقوم على العبارة، وتحقق التواصل من خلال انتقالها عبر اتجاهات المخاطبة – تُعبر عن وجهة نظر تلتزم التأثير، والتأثر؛ بالاعتماد على مبدأ التعارض، وهو المبدأ الذي تقوم عليه الخطابات أساسا، الأمر الذي يفسر تماما

[1] - عموري السعيد، إيديولوجيا/الخطاب/النص نحو مقاربة مفاهيمية، مرجع سابق، ص 147- 148.

اختلاف الخطابات عبر المؤسسات الاجتماعية، ويفسر كذلك تعالقها الضروري عبر مبدأ التعارض، والصراع الدائم»[1].

ويتحكم الخطاب في توجيه العلاقة بين الطرحين اللغوي، والإيديولوجي؛ كما أنه يقع بشكل مؤسس، في امتداد أكثر اتساعا من الاشتغال الإيديولوجي، الذي يتجسد عبر اللغة، وبواسطة علاماتها الدالة، ولابد لأي خطاب أدبي من خلفية أيديولوجية تحقق كينونته، وكذا علاقته بمرجعه الواقعي، مما يندرج ضمن خانة الصراع الأيديولوجي الخارجي، وأثره في الصناعة الأدبية[2]، وفي سياق ذلك ارتبط النتاج الأدبي ارتباطا وثيقا بالصراع العقائدي، والعرقي، وقيام الطوائف، والفرق، والمذاهب.

والإيديولوجيا بوصفها مرجعاً للتفكير تلامس الأدب؛ كون هذا الأخير يؤسس جمالياته انطلاقا من مرجع بهذا الوصف؛ وفي ضوء ذلك يتحقق التشكيل الأيديولوجي للنصوص، القائم على أساس الترويج للفكر السائد، أو معارضته.

ويتجلى البعد الإيديولوجي عبر الممارسة الأدبية، في ضوء ما تحمله من رسالة اجتماعية؛ حيث تدرك الذات الكاتبة تلقائيتها، في حين لا تدرك بوضوح خطابها الثقافي، ولا تحقق حضورها إلا بفضل الأشكال الخطابية التي تنتجها؛ انطلاقاً من جملة من المعطيات الأيديولوجية، التي قد تعجز هذه الذات عن تحديد صفتها، أو مرجعيتها بشكل دقيق، فيكون استحضارها لها بشكل عفوي من وجهة نظرها[3].

كما أن استجابة الأديب التلقائية للمرجعيات الأيديولوجية لا تُفقد النص أدبيته، وجماليته بالضرورة، «وإنما يتصل الأمر بوعي المبدع؛ المرتبط بمناخ اجتماعي، يمتلك القدرة على محاورته، عن طريق الأخذ، والرد، إن عملية اختيار الكاتب لشكله الفني تمثل في جانب منها اختياراً واعياً، لكنها من جانب آخر، تتحدد على أساس إيديولوجي، أما عمليات التغيير التي يبديها على الأشكال المعروفة، والموروثة، فإنها تنطوي على دلالة أيديولوجية»[4]؛ فالنص الأدبي في أعمق تجلياته، لا ينفك يلج عالما من المحاورة، بل يكاد يكون شكلا فلسفيا؛ بحكم السند الفكري الذي يحتويه؛ وفي هذا يلتقي الأدبي، والفلسفي عبر اللغة.

---

[1] - عموري السعيد، إيديولوجيا/الخطاب/النص نحو مقاربة مفاهيمية، مرجع سابق، ص 148.

[2] - ينظر: أحمد مداس، الإيديولوجيا وصراع المركز والهامش عند الغربيين، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، العدد السابع، 2011، ص 44.

[3] - ينظر: هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردي الحديث، مرجع سابق، ص82.

[4] - المرجع نفسه، ص 84-85.

ومن مفاهيم المرجع الإيديولوجي في النص الأدبي؛ رؤية العالم التي لا يبدعها الكاتب، بل تتجاوزه إلى أبعد من ذلك، في سعيه الدائم إلى مقاربتها إبداعا، «وهكذا يصير النص – في هذا التصور المنهجي الجديد – تعبيرا عن "رؤية العالم" (Vision du monde)؛ التي هي ليست وقائع فردية، إنما هي أحداث اجتماعية؛ ترفد رؤى الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحب النص»[1].

وإذا ما أردنا تحديد موقع الإبداع من منظور هذه الرؤية؛ فإن «أي بنية ثقافية، أو أدبية لا بد من أن تتخذ لها موقعا في بنية اجتماعية، وثقافية سائدة، ومن خلال هذا الموقع تنهض هذه البنية بدورها الوظيفي، أما وظيفة البنية الأدبية، فتتلخص عنده في تقديم رؤية الكاتب، أو الأديب للحياة»[2].

والأيديولوجيا رؤية للعالم؛ بما اتصل بها من تطلعات، وأفكار، وأحاسيس؛ تشترك فيها الجماعة الإنسانية؛ بوصفها طبقة اجتماعية، في تمييزها، ومعارضتها الفئات الأخرى[3]، كما أن الوعي الجماعي، وما يشتمل عليه من قيم، وعلاقات على مستوى الجماعة لا يسعه إلا أن يكون محكوما بطبيعة تفكيرها، وإيديولوجيا الجماعة؛ ما هي إلا نتاج وعيها الجماعي؛ الذي ينبثق في الأصل عن الوعي الفردي[4].

من هذا المنطلق راح النص الأدبي يتأسس في أعمق تفاصيله على أبعاد فكرية، واجتماعية، في اتصاله بالإرث الفكري للجماعة، من منظور أن «إيديولوجية الكاتب الحقيقية؛ هي رؤيته للعالم»[5].

وبالنظر إلى نقاط التقاطع الكثيرة بين الإيديولوجيا، ورؤية العالم كان من الصعب بما كان وضع حدود مفاهيمية فاصلة بينهما؛ فالإيديولوجيا أفق معرفي نكاشف في ضوئه النسق الفكري لمجتمع بعينه، في حين أن رؤية العالم أفق دال نكاشف في ضوئه عمل النص الأدبي، ومستويات توظيف اللغة في طرحها للأفكار.

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 147.

[2]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2003، ص 104.

[3]- ينظر: Lucien Goldman, le dieu caché, Editions, Gallimard, paris 1983, p. 26.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

[5]- سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص: تحليل الخطاب، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2003-2004، ص 18.

إلا أن هذا الجدل لا ينفي إمكانية وجود أدب «يوازي، ويعكس تاريخ الفكر، وفي الغالب فإن التصريحات الواضحة، أو التلميحات تُظهر انتماء الشاعر إلى فلسفة بذاتها، أو تبرهن على أن له صلة مباشرة بالفلسفات المعروفة جيداً، أو على الأقل أنه يعرف منطلقاتها العامة»[1].

إن التعامل مع الأدبية؛ بوصفها محمولاً إيديولوجياً وحسب، قد يحمّلها أكثر مما تحتمل من الجدية؛ فلا نرى فيها سوى الحقائق التاريخية، أو الوقائع الاجتماعية، فتصبح مجرد وثيقة ذات طابع تاريخي، أو اجتماعي، لذا «يجب على الأدب دائماً أن يكون ممتعاً؛ يجب عليه دائماً أن يمتلك بنية، وهدفاً جمالياً، وتلاحماً، ومفعولاً، يتوجب على الأدب طبعاً أن يكون على صلة معترف بها مع الحياة، وإن كانت الصلات شديدة التنوع يمكن السمو بالحياة، أو الاستهزاء بها، أو مناقضتها؛ فالأدب في كل الحالات انتقاء من الحياة؛ ذو طبيعة نوعية هادفة، وعلينا أن نحوز معرفة مستقلة عن الأدب؛ لكي نعرف ما يمكن أن تكون عليه صلة عمل معين بالحياة»[2].

فالنص يملك إضافة إلي الصفة الأدبية، صفته الإيديولوجية؛ التي لا خلاف بشأنها، وإن كان معترضا أصلاً على أن يكون دعاية لإيديولوجيا ما، في حين لا يتنكر لها، ولا يستطيع أن يستقل عنها تماماً؛ كونها الأسبق تشكيلاً.

كما تثير العلاقة بين النص الأدبي، والإيديولوجيا إشكالية معقدة؛ كونها لا تتجلى مباشرة، بل مروراً بعدة تراكمات، تفتح آفاقاً لا حدود لها؛ للتساؤل بخصوص الدلالة النصية الأيديولوجية، ولغة النص لا تقدم إجابات مقنعة بالضرورة.

### ب- الجمالي في الأدب:

إذا كان الجمال بوصفه تعبيراً يقوم على الإيماء، والإيحاء المدرك، إدراكاً حسياً ف «إن فهم الخبرة الجمالية؛ يقتضي أولاً فهم بنية العمل الفني؛ موضوع هذه الخبرة»[3]؛ أي هناك ثالوث من الخبرات يعمل في سياق تفاعلي؛ متمثلا في الخبرة الأدبية، والخبرة التأويلية (الفهم)، والخبرة الجمالية.

---

[1]- أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، تر. صبحي محي الدين، مراجعة الخطيب حسام، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 116.

[2]- المرجع نفسه، ص 221-222.

[3]- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية - دراسة فلسفة الجمال الظاهراتية (هيجر، سارتر، ميرلوبونتي دوفرين، إنجاردن)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 216.

والعمل الأدبي يوجد أصلا لجماله؛ «فهو يستحث الإدراك على استخراج، أو إظهار الموضوع الجمالي، كي يكتمل وجوده، ولذلك فإن الإدراك الجمالي هو ما يجعل العمل الفني يتجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي؛ حيث يصبح حاضراً أمام المشاهد، ويصبح المشاهد (أو المدرك) في حضرته»[1].

وبذلك يستحيل العمل الأدبي موضوعا للخبرة الجمالية؛ إذا ما تحقق فيه الأثر الجمالي بعد عرضه على مشرحة الإدراك؛ التي بإمكانها تخريج هذا العمل، وجعله يتجاوز ذاته إلى ذات يمكن تصنيفها على أنها موضوع جمالي، بالنسبة لمتلقيه، ومدركه.

وقد تجسدت الجمالية عبر ثلاث مجالات، يمكن تناولها انطلاقاً منها؛ من منظور تصور الفن (من أجل الفن)، أو الحياة، أو اتجاه عملي في الأدب والفن في سياق ما يمكن تسميته بالجمالية التأملية؛ القائمة على معالجة الخبرات بروح الفن؛ كمعطى للمتعة الجمالية، أما المجال الثالث؛ فيتمثل في خطاب الفن بروح العصر، غير أن قليلاً من أعلام الفن، والأدباء يملكون القدرة على امتلاك روح جمالية في إنجاز أعمالهم[2].

فقيمة الفن من أجله تتحدد انطلاقاً من خصوصية العلاقة التي تربطه بالحياة، وقد سعى التفكير الجمالي من مدخل الفن من أجل الفن إلى تخليصه من عبء الحياة، لكن حتى وإن اختلفت وجهات النظر بشأن هذه العلاقة، فإن مسألة الاختلاف بين الفن، والحياة، تظل قائمة بالاتفاق؛ ذلك أن الفن يناقش الحياة بأسلوب لا يلغي ممارسته الفنية، واشتغاله الجمالي.

ونحن بصدد التمتع بعمل فني حقا تكفله شرعية القراءة، إنما نكون بصدد مألوف الواقع من مداخل ما، إلا أن دعاة الفن لهم رأي آخر؛ ف «من غير المشروع مطالبة العمل الفني بنقل التعليم الأخلاقي، أو الإيحاء به؛ سواء بالوصية، أو بالمثال، فالعمل الفني يجب ألا يثمن لأجل أي شيء قد يؤثر في سلوكنا، أو حتى موقفنا العام من الحياة؛ بل يجب أن يثمن لما يقدمه من متعة جمالية مباشرة»[3].

وفي سياق ذلك اتخذ الشكل في النص الأدبي موقعه الجمالي على حساب الموضوع؛ لأنه كلما كنا أكثر قربا من هذا الأخير، وأعمق اشتغالا عليه، كلما اقتربنا أكثر من الواقع، وفي سياق ذلك

---

[1]- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية - دراسة فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص 260.

[2]- ينظر: مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، مج1 (المأساة-الرومانسية-الجمالية-المجاز الذهني)، تر. د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 284.

[3]- المرجع نفسه، ص 286- 287.

طُرحت إشكالية العلاقة بين الشكل، والموضوع، وتحدد مدار الجدل على مستواها؛ انطلاقاً من صعوبة تحديد حدود الشكل بالنسبة للموضوع.

ومصطلح الشكل، يحيلنا على «نزعة ترمي إلى تغليب الشكل، والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكرة، أو خيال، أو شعور، وجاء النقاد المحدثون؛ فالتقطوا هذه المفاهيم للشكل؛ باعتباره كيفية في إنتاج المضمون، وليس مجرد بناء له»[1].

والشكل حقيقة النص، وجوهره الجمالي، ولا تتحقق فاعليته إلا بتأويل جملة الوظائف النسقية التي يؤديها الشكل اللغوي، وتتحكم بطريقة ما في توجيه المعنى، بمعزل عن كل السياقات الخارجة عن نطاق هذا الشكل الذي انفصل تماما عن الموضوع.

وبعد أن شاع في نظرية الأدب في القرن الثامن عشر أن الفكرة ترتدي اللغة، عمد الموقف الجمالي المتطرف إلى معارضة هذا الاتجاه؛ بتقديم أهمية الرداء على من يرتديه، وأن الأفكار عرضية، وشائعة؛ قد يمتلكها الأديب، والفيلسوف معاً، أما التخريج فمختلف، وخاص، إلا أن هذا لم يلغ تلك النظرة القائمة على تجريب العمل الفني دون فصل شكله عن مادته بشكل واضح، ودقيق؛ أي تلقي العمل ككل في سياق الانطباع، والاستجابة المباشرة؛ فالقارئ يتأثر به بوصفه كلا، ولا يستطيع تحديد أكثر العناصر تأثيراً فيه دون أخرى[2].

وإذا أردنا تتبع الجمالية في العمل الأدبي، وتفسيرها بوصفها ظاهرة؛ «فالتشكيل الجمالي الكلي لأدوات البناء، وتقنياته المختلفة يتأسس على الجدل بين العناصر، والتقنيات من ناحية ثانية، وبين النص والمتلقي من ناحية ثالثة، ثم بين النص والواقع الذي أفرزه من ناحية رابعة»[3].

هذا عن الجمالية كنظرة في الفن، أما عن الجمالية كنظرة في الواقع؛ فالجمالي من شأنه تقديم الحياة بروح الفن؛ كمشاهد، ووقائع، وحتى التجارب العاطفية، أو الشعورية يعاملها بالمثل،

---

[1] - سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 84.

[2] - ينظر: مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، مرجع سابق، ص 288- 289.

[3] - بوعيشة بوعمارة، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، مجلة مقاربات مجلة دولية، أدبية علمية، ثقافية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ع1، 2013، ص 54.

وأيضا: بوعيشة بوعمارة، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، مجلة مقاربات مجلة دولية، أدبية علمية، ثقافية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ع6، 2014، ص 209.

وهذه الرؤية الجمالية من الداخل، والخارج لا تخلو من الصعوبة بما كان؛ لأنها تستحيل نظرة تأملية في الواقع.

### ج- الإيديولوجي والجمالي في الرواية:

يقترح النص الروائي مشاريع فكرية؛ وثيقة الصلة بحياة المجتمعات؛ ويعمد إلى التعبير عنها، ومكاشفة حيثياتها، مستثمراً طاقات جمالية لا حدود لها في صياغة المحكي، فهل تغدو الرواية أفضل في تأثيثها الإيديولوجي، أم الجمالي؟، وهل يمكن أن نحاكمها بمعيار الأصالة في تفاعلها وهذه المشاريع؟.

تحمل الحقيقة الروائية في ذاتها قيمة جمالية؛ إذا ما تمت صياغة المضمون الإيديولوجي عبر التشكيل الملائم؛ الذي من شأنه تعزيز القيمة الفنية للعمل الروائي، وإذا ما تعذر ذلك، وعجز الطرح الفني عن تقديم هذا المضمون، فهل من ارتباك في خطاب النص؛ جراء وجود تخريج فني ضعيف في مقابل محمول فكري في غاية الثقل، والتعقيد؟.

يتعين مشهد اللقاء بين نسق؛ بوصفه بنية فكرية ضمنية في النص، ونسق خارجي؛ بوصفه مرجعاً إيديولوجيا؛ ذلك أن «للأنساق الأدبية، على اختلاف أنواعها في النص الروائي، أهمية بالغة في إنتاج الدلالة؛ باعتبار أن هذه الأخيرة تعبر عن مضمون إيديولوجي، والذي هو نسق دلالي إعلامي، حامل لأشكال متعددة من الوعي؛ فحضور الإيديولوجيا في العمل الأدبي، يكون على شكل شفرات (codes) منظمة، ومقصودة يوجهها الكاتب، وعلى القارئ تحليل هذه الشفرات، وربطهما ببعضها البعض، للوصول إلى المعنى الإجمالي الذي يحمله النص»[1].

وتقرر تطعيم الروائي بأنساق إيديولوجية وفق آليات تحقق إنتاجيته الدالة، كتابة، وقراءة، وتأويلا، وهذه الأنساق هي التي تحدد من جهة أخرى آفاق دلائلية هذا النص، وكذا نوعه الأدبي بالنسبة للنسق الإيديولوجي، وأشكال تمظهره عبر الروائي.

هكذا اقتحم الطرح الفكري الفلسفي منظومة النص الروائي، وظهر ما يسمى بـ "رواية الأفكار"؛ في معالجة المشاكل الاجتماعية، والفلسفية، والأخلاقية، فكانت «الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر ارتباطاً بالتحولات المجتمعية في مختلف مظاهرها، والأكثر تجسيداً لروح العصر

[1]- سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 11- 12.

وتعبيراً عنها، وهذا هو ما تعكسه مسيرة الرواية عبر اختلاف نصوصها، وتعدد تياراتها»[1]، في مستوى أكثر تعقيداً؛ حيث نكاشف انتقال الفعل (الحدث) إلى مستوى المعنى الإيديولوجي.

وقد تعددت الروايات المثقلة بالتوجهات الفلسفية؛ وما يندرج ضمن هذا المنجز؛ أعمال الروائي **"دوستويفسكي"**[2]؛ الذي أسس رواياته على دراما الأفكار؛ نلمسها من خلال شخصيات "الأخوة كرامازوف" الأربعة؛ التي تمثل مساجلة إيديولوجية؛ حيث تتجلى الرواية على شكل دراما شخصية، تأخذ بعداً إيديولوجياً واضحاً؛ في اتصالها الوثيق بالكارثة التي آلت إليها مصائر الأبطال؛ مما أظهر مفارقة واضحة بين تشكيل فني نجاح، وقَدْر من الثقل الفكري.

وتكاد مسألة التوفيق بين القيم الجمالية، والإيديولوجية في بناء الرواية، تستعصي غالبا، إلا أنها تتجدد في ضوء الأدوار التي تؤديها الشخصيات، والمشاهد التي تتجاوز التمثيل إلى تجسيد الأفكار، كما يتسع فضاء الرواية؛ ليشمل الولادة، والموت؛ حيث تنمو الشخوص، وتتغير ملامح المجتمعات؛ و«من تقاليد الرواية أن تأخذ البعد الزمني مأخذاً جدياً، ... ما التاريخ إلا انتشار في الزمان يكرر نفسه، والرواية تاريخ تخييلي»[3].

والنص الروائي تشكيل يوظف اللغة، والفكر، في حدود جمالية تتمثل كينونة الواقع؛ «فالحضور المجتمعي في الكتابات الروائية له دور في إنتاج أشكال متعددة من الوعي، كما أنه مقترن أساساً بطبيعة وجود الأفراد بأنظمتهم الاقتصادية، والاجتماعية، وتعبيراً عن قناعاتهم الفكرية، وبالتالي تكون اللغة كيفما كان المجتمع، وتتلون وفق التوجه الاجتماعي الذي توظفه»[4].

كما تتحدد الوقائع الاجتماعية، والإيديولوجية، انطلاقاً من وعي الأفراد المعبر عنه عن طريق اللغة؛ الأمر الذي يفترض متابعتنا الأنساق الفكرية عبر السياق اللغوي الروائي، ومختلف المرجعيات السوسيو- فكرية، والسوسيو- تاريخية، ولهذا يتنوع خطاب الرواية، بتنوع شخوصه،

---

[1]- محمد عفط، الحداثة والرواية .. الالتباسات والآثار، الملتقى العلمي الدكتور محمد بن شنب والحداثة، منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، شيكو للطباعة والنشر، الجزائر، 2013، ص 308.

[2]- **دوستويفسكي فيودور ميخايلوفيتش (Feodor Mikhailovich Dostoevski) (1821-1881)**: روائي روسي، لرواياته ذات المنزع النفسي أبعد الأثر في التجربة الروائية العالمية الحديثة، وقد تمحور الموضوع الروائي لديه حول الخير، والشر، والجريمة، وتأنيب الضمير، والصراع بين الإيمان، والشك، من أشهر أعماله: "الجريمة والعقاب" (Crime and Punishment) عام 1866، والمعتوه (The Idiot)؛ (1868-1869)، ورائعته "الأخوة كرامازوف" (The Brothers Karamazov)؛ (1879- 1880). ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص 191.

[3]- أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 224- 225.

[4]- سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 38.

وتعدد إيديولوجياتهم، واجتهاد الروائي في جعل رؤاه أكثر تعدداً؛ بعدم التدخل في توجيه الشخوص، وتبعاً لذلك تتعدد الأصوات، كما تتعدد الإيديولوجيا خاصة في سياق المواقف المتعارضة، وهذا ما يتحقق إذا ما غلب على الخطاب أسلوب الحوار؛ و«التعدد الصوتي ( La Polyphonie)؛ هو الذي يضمن لكل إيديولوجيا الظهور، والحضور في النص، دون توجيه مسبق من الكاتب، الذي تصبح رؤيته كسائر الرؤى الأخرى»[1].

إن العمل الروائي بالنظر إلى طبيعته الجمالية، والإيديولوجية الخاصة، لا يقوم خارج تحولات الواقع، إلا أنه في أهم تجلياته «"واقع متعال" عن الواقع الحقيقي»[2]، بما في ذلك الواقع التاريخي؛ «فالرواية ليست ملزمة في اشتغالها على التاريخ بأن تروي تاريخاً مطابقاً للتاريخ (الموضوعي)، وإنما تحاول دوماً استغلال هامش الحرية المتاح لها، وتخلق لنفسها فضاءات تخييلية جديدة، تشكل نوعاً من التعالي، أو التجاوز للتاريخ»[3].

وتعدد الأصوات داخل الرواية يساهم في خلق نسق إيديولوجي يتسم بدوره بالتعدد في ثنايا السردي، على مستوى الحوار، والأساليب اللغوية المعبرة عن الصوت المتعدد للمجتمع، مما يفرض التعامل مع اللغة؛ كنظام «غير محايد، وغير خارج عن النظام الأيديولوجي، بل أكثر من ذلك هو مجال تتصارع فيه المصالح الاجتماعية، والفكرية، ومن ثم فإن النصوص الروائية باعتبارها كيانات لغوية، واجتماعية، ودلالية؛ ستصبح مجالاً خصباً للصراع الإيديولوجي»[4].

ويمكن التعامل مع النص على أنه وحدة إيديولوجية[5] تعميما؛ والنص الروائي في وحدته النصية كإيديولوجيم تخصيصا؛ و«إيديولوجيم الرواية؛ هو بالضبط وظيفة التداخل النصي»[6]؛ في إشارة إلى وظائف يمكن تحديدها على مستوى نصوص تتموقع خارج النص الروائي، وتأخذ

---

[1] - سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 42.

[2] - بوعيشة بوعمارة، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، ع1، 2013، مرجع سابق، ص 55.

وأيضا: بوعيشة بوعمارة، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، ع6، 2014، مرجع سابق، ص 210.

[3] - هنية جوادي، التجلي الآخر للتاريخي السياسي الجزائري غداة الاستقلال- قراءة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص 281.

[4] - سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 44.

[5] - ينظر: J. Kristeva, Recherche pour une sémanalyse, Editions Du Seuil, Paris, 1969, p. 52/81.

[6] - أحمد مداس، الإيديولوجيا وصراع المركز والهامش عند الغربيين، مرجع سابق، ص 23.

قيمتها على مستواه؛ ف «الكاتب لا يبدع الإيديولوجيا، ذلك أن ما هو شخصي؛ أي خاص بالكاتب، هو فقط طريقة توظيفه إياها في نص إبداعي، إذن الإيديولوجيا ليست ملكاً للكاتب، وهي تظهر عادة خارج نطاق الأدب؛ أي سابقة على كل إبداع الشيء الذي يجعلها –لكن ليس دائماً- تمارس وظيفة التأطير، والتوجيه لمسار، ودلالة المنتوج السردي»[1].

وخلاصة القول أن النص يتمثل الإيديولوجي في صياغة كتابة تتجاوز حدود الخطاب المباشر إلى آفاق جمالية؛ لا حصر لها، وبالنسبة للنص الروائي تحديداً نلفيه يقدم علاقة المحكي بالاجتماعي الإيديولوجي في أعمق صوره، وقد استطاعت هذه التجربة تقديم القيم الفكرية، واحتواء التركيبة المعقدة للمجتمع؛ وما صاحبها من وقائع متشعبة، وقناعات إيديولوجية.

ويتأسس العمل الروائي بوصفه يملك موضوعا جماليا؛ متى تحققت له القدرة على أثارة تجربة جمالية بالنسبة إليه، ولقارئه، إضافة إلى التجربة الإيديولوجية المعبر عنها عبر مختلف المفاهيم، والمواقف، لتكون اللغة حلقة وصل تلتقي فيها هذه التجارب، لقاء فكر، وجمال.

## 3. الإيديولوجي والجمالي في المنجز الروائي الجزائري:

### أ- الرواية الجزائرية وظروف التأسيس:

إن الواقع الثقافي في الجزائر، وما ميّزه من ارتباك، وتعقيد أثّر في ظهور الرواية الجزائرية، وتأسيسها، وقد اتجهت الثقافة العربية في الجزائر في عقد الاستقلال، وقبله اتجاها دينيا سلفيا؛ حيث انشغلت الذهنية الثقافية بهاجس إثبات الشخصية الجزائرية، وربطها باستمرار بجذورها، وامتداداتها التاريخية في مقابل تيار إيديولوجي جارف لحضور الآخر (المستعمر).

في سياق ذلك عاشت الأصوات الرّوائية الجزائرية الناطقة باللّغة العربية فترة من السّبات؛ الأمر الذي خلّف فراغاً كبيراً عقب الاستقلال، ويمكن تفسير هذا الوضع بالخلفيات الواقعية، والثقافية للبلاد، خاصة مشاكل النشر، والتوزيع، وإشكالية التعدّد اللّغوي، فضلاً عن اللّقاء الصّدامي بين التراثين الأدبيين الإصلاحي، والكولونيالي؛ الذي ساهم بشكل ما في تراجع الرّواية، وتأخرها، وانغلاق الممارسة الأدبية على ذاتها، ففي فترة السبعينات ساد المنظور التقليدي، والتراث الشّعبي؛ بأصواته، ولغته كتابة الرواية[2].

---

[1]- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2009، ص 60.

[2]- ينظر: عبد الله عبد اللاوي، كتابة المحنة، دفاتر المركز الأعرج واسيني وشغف الكتابة، تنسيق محمد داود، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC، رقم 11، 2005، ص 57.

وتأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر عن فنون الأدب الأخرى؛ لأسباب يمكن ردها بالدرجة الأولى لظروف الصراع السياسي، والحضاري؛ التي عاشتها البلاد في فترة هامة من تاريخها، الأمر الذي اقتضى «الانفعال في النظرة، والسرعة في رد الفعل، وعدم التأني في التعبير عن المواقف، والمشاعر، وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية، والأقصوصة التي تعبر عن اللمحة العابرة، أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية، وفنية واضحة»[1].

ومن أهم أسباب هذا التأخر، وأخطرها ما اتصل بالواقع السياسي التاريخي الذي راح يضغط بعنف على الواقع الأدبي، ويتحكم في صياغته كيفما اتفق، ولم يكن هذا التأخر حكرا على الخطاب الروائي، بل انسحب على الخطاب الأدبي عموما، ومن هذا المنطلق ساهمت الظاهرة الاستعمارية في تدمير «النمو الطبيعي للتاريخ في كل تجلياته السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والأدبية، وبالتالي أربكت التجربة الأدبية الروائية، فتراجعت الكتابة الإبداعية النثرية، والشعرية (بالعربية)؛ ليغتصبها الصوت الفقهي المحافظ، والمتعدد، فيتقوقع الخطاب الأدبي داخل المؤسسة الدينية؛ التي إذا كان الفضل يعود إليها في الحفاظ على اللغة العربية؛ التي هي مقوم أساسي للشخصية الحضارية الصدامية مع "الآخر"، فإنها لم تسمح انطلاقا من بنيتها الإيديولوجية؛ بتطويع الكيانات الأسلوبية النثرية؛ بهدف إقامة نهضة خطابية أدبية، وعقلية جديدة، وحداثية»[2].

وفي سياق اندلاع ثورة التحرير، ونظرا لتسارع وتيرة أحداثها، واستنفاذها ما أمكن من طاقات فكرية، حالت هذه الملابسات دون اتخاذ الرواية كفن للتعبير عنها؛ كونها تفترض إحساسا أعمق، ورؤية أشمل، وتجريبا فنيا أكثر دقة، وتعقيدا، في حين أننا نسجل وضعا مغايرا بعد الاستقلال؛ ذلك أن هذا العهد كان «عهد استقرار، وهدوء، وتأمل، ومن ثم عهد رجوع إلى النفس، وإلى الماضي الثوري القريب يدرسه الكتاب، ويستخلصون منه الدروس، والعبر، وهو ما سمح لأدبائنا بمواصلة الكتابة في القصة القصيرة، والمسرحية، حسب الظروف الجديدة، وبتجريب كتابة الرواية في نجاح غير قليل منذ المحاولات الأولى»[3].

كما أن مطلب التجريب، والممارسة فترض بدوره جملة من الاحترازات؛ تتقدمها خصوصية التعامل مع التخريج الروائي؛ المحفوف بالمخاطر، والصعوبات؛ فهو يستدعي تأملا بعيدا، متى توفرت له أسباب الإنشاء، والتطور؛ وهذا ما جعل أنواعا أدبية أخرى تتصدر النتاج الأدبي، بحكم طبيعتها الأجناسية؛ حيث «يرجع تأخر الحركة الروائية الجزائرية إلى تفضيل الشعر، والمقالة؛

---

[1] - محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب/الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 7.

[2] - أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009، ص 13.

[3] - محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، مرجع سابق، ص 8.

بوصفهما وسيلة للمساهمة السياسية في التحرير قبل أن يكونا خالصين للفن، ولما اندلعت حرب التحرير كان وقعها أكبر، وأسرع مما تقتضيه الكتابة الروائية من اختمار، وتأني؛ فانساق الأدباء يواكبوها بطريقة تسجيله؛ هي أقرب إلى التقرير منها إلى النضج الفني المنشود»[1].

في حين اتجه أدباء الجزائر «إلى القصة القصيرة؛ لأنها تعبر عن واقع الحياة اليومي؛ خاصة أثناء الثورة التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد، فكان أسلوب القصة القصيرة ملائما للتعبير عن الموقف، أو عن اللحظة الآنية، وعن التجربة المحدودة بحدود الفرد، أما الرواية فإنها تعالج قطاعا من المجتمع؛ رحابه واسعة لشخصيات تختلف اتجاهاتها، ومشاربها، وتتفرع تجاربها، وتتصارع أهواؤها، ومواقفها، ... ثم ... تتطلب لغة طيّعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة، وهذا ما لم يتوفر لها سوى بعد الاستقلال»[2].

يضاف إلى هذه الظروف المعيقة أن «كتاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها، أو ينسجون على منوالها، كما كان الأمر بالنسبة للكتّاب باللغة الفرنسية الذين وجدوا تراثا غنيا، ونماذج جيدة في الأدب الفرنسي، ومع ذلك فإن كُتّاب الرواية العربية قد أتيح لهم أن يقرؤوا في لغتهم عيونا واسعة في الرواية العربية الحديثة، والمعاصرة، ولكنهم لم يتصلوا بهذا الإنتاج إلا في فترة قريبة؛ لذلك فإن البدايات الحقيقية التي يمكن أن تدخل في مفهوم الرواية هي التي ظهرت منذ سنوات قليلة؛ أي في السبعينات»[3].

وقد تأثر بعض أدباء الجزائر بالمرجع التونسي؛ وكان بعضهم من رواد جامع الزيتونة، فـ«ظهرت الرواية الجزائرية بالعربية من داخل التقاليد الأدبية التونسية؛ التي كانت هي الأخرى متأثرة بتقاليد الكتابة المشرقية، وهو الأمر الذي يجعلنا نقول: إن الرواية الجزائرية التأسيسية بالعربية مشرقية النزوع، والأسلوب»[4].

كما يمكن تفسير تأخر الرواية الجزائرية العربية في الظهور مقارنة بالأشكال الأدبية الأخرى؛ خاصة القصة، والمسرحية، بخلفية أخرى تتعلق بالقراءة، والتلقي؛ ذلك أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أو مترجمة إلى اللغة العربية، قد فرضت حضورها في أوساط القراء،

---

[1]- بلحر ياقوت، تمظهرات الآخر في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج - مذكرة ماجستير في مشروع "الكتابة وتمظهر الآخر في الرواية العربية المعاصرة"، إشراف د. شرشار عبد القادر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانية، وهران، الجزائر، 2004-2005، ص 29.

[2]- عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974) – الأعمال الكاملة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، 2009، ص237- 238.

[3]- المرجع نفسه، ص 237- 238.

[4]- أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة، مرجع سابق، ص 89.

وأصبح القارئ الجزائري يعرف عن هذا المنجز ما لا يعرفه عن الأدب الجزائري عموما، خاصة ما كتب منه باللغة العربية.

فضلا عن غياب تقاليد للقراءة الروائية في أوساط الأسر المغاربية عموما، والجزائرية خصوصا؛ كونها قد اعتادت قراءة الأشعار، وكتب الدين، فبالرغم من سياسة الترجمة التي اعتُمدت، إلا أن القراءة الروائية استمرت متميزة في الوسط الثقافي باللغة الفرنسية، مقارنة بضعف ظاهر في الوسط الثقافي باللغة العربية؛ إذ احتلت الرواية الفرانكوفونية آنذاك الصدارة بحكم التداول في مقابل اكتساح الشعر الكلاسيكي، والمقالة ساحة الكتابة العربية، وأنه لا وجود لنص روائي عربي فني يمكن أن يوضع إلى جوار النص الروائي الفرانكفوني، وهو طرح له مبرره التاريخي، واللغوي، وهذا ما ينسحب على الرواية بالعربية من الجيل الأول، إضافة إلى غياب مقياس للأدب المغاربي الحديث، والمعاصر في أقسام طلبة اللغة العربية، وآدابها، وحتى اللغة الأجنبية في الجامعات الجزائرية في حين هناك مقياس للأدب المغاربي القديم[1].

إضافة إلى أن الرواية الجزائرية العربية لم تحقق في أسلوبها، وتشكيلها النضج الذي حققته الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، كما أن النقاد، والمهتمين بالرواية الأولى لم يعوّلوا على التعريف بها، إلا في السنوات الأخيرة، وبالرغم من وجود بواكير للرواية العربية في الجزائر، إلا أنها كانت بدايات ساذجة في اختيار الموضوع، والأسلوب، وحتى التشكيل الفني[2].

وفي فترة (السبعينيات) فاتح عهد الرواية العربية في الجزائر «لم تكن الظروف العامة، والذاتية مهيأة لكتابة نصوص روائية حديثة، وذلك لهيمنة النزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثقافية، فكان أقصى طموحها إعادة إنتاج الموروث الثقافي في أبسط صوره»[3].

هكذا اقتضى مطلب التجريب؛ الذي عادة ما يتقدم الولادة الفعلية لأي ظاهرة فنية جمالية تأخر هذا الفن في الظهور بحوالي عقد من الزمن بعد الاستقلال، غير أن طبيعة المرحلة الانتقالية التي عاشتها البلاد بعد استقلالها سياسيا، واجتماعيا، وثقافيا، قد نحت بهذا الفن منحى الثورة؛ بالعودة إليها، واستلهام بطولاتها في المعالجة الموضوعاتية على مستوى النص الروائي، من باب الإقرار بفكرة مفادها؛ أن البلاد ما تزال على موعد مع ثورة أكبر؛ متمثلة في ثورة البناء، والإعمار في مختلف ميادين الحياة، خاصة الثقافة، والفكر.

---

[1] - ينظر: أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة، مرجع سابق، ص 77-78.

[2] - ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974) – الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 236- 237.

[3] - أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية باللغة العربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع 20، جوان 2014، ص 60.

## ب- الرّواية الجزائرية من التأسيس إلى التجنيس:

مرت الرواية الجزائرية بالعديد من المحطات الحاسمة في تاريخها من التأسيس إلى التجنيس؛ وظهرت نصوص اختلف في تصنيفها؛ خاصة "الحمار الذهبي"، و"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"[1]؛ يقول "**واسيني الأعرج**"[2] في محاولته التأصيلية لهذا النص الروائي: «بالنسبة للفترة التأسيسية الأولى التي أطلقنا عليها "محنة التأسيس"؛ التي كثيرا ما بدت غامضة، ولا تشكل انشغالا أساسيا بالنسبة للنقاد الجزائري، نلاحظ مجموعة من النصوص غير المتجانسة، والمتفاوتة القيمة الفنية، تبدأ من القصص الحكائي كالحمار الذهبي للأبوليوس، وحكاية العشاق في الحب والاشتياق لابن إبراهيم»[3].

وبالنظر إلى فترة الفراغ الفاصلة بين النصين التي امتدت لتشمل قرونا؛ يصعب تفسيرها، نجد العديد من الدراسات التأصيلية تتجاوز نص "الحمار الذهبي"؛ إلا أن واسيني الأعرج يؤكد شرعيته التأصيلية بالقول: «يعتبر الحمار الذهبي من أولى بذور الجنس الروائي الذي عرفته البشرية، الأمر لا يتعلق بمفخرة وطنية، لا تتنصل عن بعدها الإيديولوجي، ولكنه حقيقة مرئية، ومن العبث عدم إدراج هذا النص في سياق السيرة الروائية الجزائرية»[4].

وارتبط تأسيس الرّواية العربية في الجزائر لاحقا بعام (1947)؛ تاريخ صدور رواية "غادة أم القرى" لـ "**أحمد رضا حوحو**"[5]، والتي تدور أحداثها في الحجاز؛ حول قضية المرأة في الجزائر، وما

---

[1]- الحمار الذهبي نص حكائي كتب باللغة اللاتينية في القرن الثاني للميلاد، وحكاية العشاق كتبت في القرن الثامن عشر باللغة الشعبية مختلطة بالفصحى في العهد التركي. ينظر: واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية (1) - محنة التأسيس، دار الفضاء الحر، الجزائر، أكتوبر 2007، ص4.

[2]- **واسيني الأعرج:** قاص، وروائي، وباحث أكاديمي، ولد في الثامن من شهر أوت سنة 1954 بمدينة "تلمسان"، تلقى تعليمه في الجزائر، ونال درجة الدكتوراه عن جامعة دمشق، شغل العديد من الوظائف، خاصة التدريس في جامعات عربية وأجنبية، وكذلك الإشراف على فرق البحث العلمي، والإصدارات الأدبية، نال العديد من الأوسمة، والجوائز، من مؤلفاته: جسد الحرائق 1978، والبوابة الزرقاء 1980، وطوق الياسمين 2002، وغيرها من الأعمال التي ترجمت إلى العديد من اللغات، ينظر: زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013، ص 13/12/10/09.

[3]- واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، مرجع سابق، ص 4.

[4]- المرجع نفسه، ص 4.

[5]- **أحمد رضا حوحو:** ولد بمنطقة الزاب في مدينة سيدي عقبة بالجنوب الجزائري سنة 1911، تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه، والإعدادي باللغة الفرنسية بمدينة سكيكدة، فحصل على الشهادة الأهلية، وواصل تعليمه في معهد العلوم الشرعية، ونال شهادة التدريس، وبعد تخرجه عمل في قطاع التعليم، وكتب في الصحافة منذ سنة 1937، من أبرز آثاره: غادة أم القرى وقصص أخرى، اغتيل على يد المنظمة الإرهابية في 29 مارس 1955. ينظر: الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009، ص 77-78-81-96-97.

تعانيه من ظلم، واضطهاد، ويظل هذا العمل بعثراته الفنية؛ علامة رائدة في أسلوبها، وجرأتها المعرفية، مقارنة بالسائد؛ فـ «قد كتبت هذه الرواية على الطريقة الكلاسيكية؛ المأخوذة عن الفكر الأرسطي القديم، الذي يرى أن الحركة الدرامية ينبغي أن تكون لها بداية (عرض)، ونقطة وسطى (عقدة)، ونهاية (حل)»[1].

وقد اتخذت من سعيها في تخطي حاجز التخلف في المجتمع العربي، واتخاذ المرأة أهم منفذ لذلك، شغلها الشاغل، الذي خاض غمار تحدي سلطة الخطاب المقدس، السلفي المتزمت، ثم صدرت رواية "الحريق" لـ **"نور الدّين بوجدرة"** (1957)، و"ريح الجنوب" لـ **"عبد الحميد بن هدوقة"**[2] (1972)، و"اللاز" (1974)، و"رمانة" (1970) لـ **"الطاهر وطار"**[3]، فأي بداية كانت، فهل نستند لتاريخ الكتابة، أم لتاريخ الصّدور؟.

قد يحدث تفاوت بشأن هذه المسألة، فإذا كان " **عبد الحميد بن هدوقة**" الأسبق نشراً، فإن "**وطار**" كان الأسبق كتابة؛ إذ يصرح "**وطار**" في مستهل روايته "اللاز" بأنه شرع في كتابتها شهر مايو (1965) بشكل تدريجي إلى أن انتهت إلى الصورة التي انتهت إليها عام (1972)، لتصدر عام (1974)، أما "ريح الجنوب" فترجع كتابتها إلى تاريخ (5 نوفمبر 1970)، ونشر "**وطار**" "رمانة" في مجلة آمال عام (1970)، مما يجعلنا أمام إشكال تأريخي للرّواية العربية في الجزائر، فضلاً عن الهوية الرّوائية للنّص، مما يطرح إشكالية البداية الفنية للرّواية في مقابل المحاولات التأسيسية التي تجتهد في سبيل التشكيل الأجناسي الجيد، والنّاضج (اكتمال التّجربة)[4].

---

[1]- أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية باللغة العربية، مرجع سابق، ص 57-58.

[2]- **عبد الحميد بن هدوقة** (1925 - 12 تشرين الأول/أكتوبر 1996): ولد بقرية المنصورة بولاية سطيف في الشرق الجزائري سنة 1925، تلقى العلم في اللغتين العربية عن والده، والفرنسية عن المدرسة الابتدائية، وواصل تعليمه بالمدرسة الكتانية في قسنطينة 1949 ، سافر إلى مرسيليا، ونال شهادة الإخراج الإذاعي باللغة الفرنسية، قصد تونس أين نال شهادة العالمية في الأدب عن جامعة الزيتونة، وشهادة فن التمثيل العربي عن معهد فنون الدراما، من مؤلفاته: "ظلال جزائرية" (مجموعة قصص) 1996، و"الأرواح الشاغرة" (ديوان شعر) 1967، و"ريح الجنوب" (رواية) 1971. ينظر: الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 168/152.

[3]- **الطاهر وطار** (15 أوت 12/1936 أغسطس 2010): كاتب جزائري من مواليد مدينة سوق هراس. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 9 يوليو 2017، الساعة 20:08)، كما أنه قاص، وروائي، نشر العديد من المقالات، والقصص في جريدة الصباح التونسية (1956-1962)، وبعض المسرحيات في مجلة الفكر 1960، درّس بمعهد عبد الحميد بن باديس في قسنطينة، وكانت الثورة الجزائرية أهم مصدر لإبداعه الأدبي، والروائي خاصة. ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج10، (1954-1962)، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة خاصة، 2007، ص 483-484.

[4]- ينظر: أحمد منور، ملامح الرواية العربية الجزائرية – البدايات والتحولات، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 18، نوفمبر 2008، ص 87.

لم يشكل التفاوت في التخريج النصي كتابة، ونشرا مُحددا تأسيسيا فاصلا؛ وهذا ما جعل "ريح الجنوب" «الرواية التي تكاد تجمع –قطعياً- آراء النقاد، والباحثين على أنها البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان الأمة: اللغة العربية»[1].

بينما أكدت بعض الدراسات أن نص "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لـ **"محمد بن براهيم"**[2] (1849)؛ الذي حققه **"أبو القاسم سعد الله"**[3] ونشره سنة (1972)؛ قد اشتمل على المقومات الأساسية للرّواية؛ مما منح الجزائر ريادة الرّواية العربية، وأنه أول بذرة سردية كتبت في الأدب الجزائري؛ فقد سبق أولى الأعمال الرّوائية العربية متمثلة في رواية "زينب" لـ **"محمد حسين هيكل"**[4] (1914)؛ المُعتمدة أصلاً في التأريخ لبداية النّص الرّوائي العربي، فنحن «أمام عمل يحتل المرتبة الأولى بحكم تاريخ كتابته حتى وإن لم يتسم بالنّضج الأدبي، لكنه محاولة تحترم البنى وأساليب السّرديات التي كانت سائدة آنذاك»[5]، كما أنها «أسست للبداية التي لم تكن مع "**رضا حوحو**" كما هو متداول لدى النّقاد والمهتمين بالأدب الجزائري»[6].

إلا أن هذا العمل لم يحقق الأثر المطلوب؛ كحدث أدبي جزائري، وعربي هام، وإن كانت البحوث، والمدونات الأكاديمية قد احتوته بالدّرس، والمقاربة؛ خاصة في الأطوار الجامعية العليا، إلا

---

[1] - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخاً ... وأنواعاً ... وقضايا ... وأعلاماً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 196.

[2] - **محمد بن براهيم:** ولد سنة 1806 بمدينة الجزائر، ألف حكاية العشاق في الحب والاشتياق بعد أن تجاوز الأربعين من عمره بقليل، توفي في الثامن من شهر أفريل سنة 1886، وشيّعه جمع من الوجهاء، والأعيان من المسلمين، والأوروبيين، أقيمت صلاة جنازته بجامع البحرية، ونقل جثمانه إلى مقبرة سيدي عبد الرحمن الثعالبي إلى جوار والده مصطفى باشا. ينظر: الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 35.

[3] - **أبو القاسم سعد الله:** ناقد ومؤرخ، ولد سنة 1930 في قمار بوادي سوف، جنوب الجزائر، وبها حفظ القرآن الكريم، والتحق بجامع الزيتونة في تونس سنة 1947، وتحصل على شهادتي الأهلية سنة 1951، والتحصيل سنة 1954، تحصل على شهادة الليسانس في اللغة العربية، والعلوم الإسلامية عن جامعة القاهرة سنة 1959، ثم التحق بجامعة منسوتا في أمريكا أواخر 1960، ونال درجة الماجستير في التاريخ والعلوم السياسية سنة 1962، والدكتوراه في التخصص نفسه سنة 1965، ودرّس بقسم التاريخ في جامعة الجزائر، من مؤلفاته: سلسلة تاريخ الجزائر الثقافي. ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص 200/198.

[4] - **محمد حسين هيكل (1888-1956):** كاتب وسياسي مصري، حرّر جريدتي "السياسة اليومية"، و"السياسة الأسبوعية"، ترأس مجلس الشيوخ، من آثاره: "حياة محمد"، و"الصديق أبو بكر"، و"الفاروق عمر"، ورواية "زينب"، التي عدّها النقاد أول رواية مصرية بكل ما تحمله الكلمة من دلالة حديثة. ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، مرجع سابق، ص 490.

[5] - الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 30.

[6] - المرجع نفسه، ص 30.

أن هذه الدّراسات لم تحظ بفرص للنشر، وما تزال حبيسة أدراج المكتبات، مما حال دون موقعة هذا المنجز، الموقع الذي يستحق[1].

وتقع "حكاية العشاق" في حدود (122) صفحة، «تتكون من معطيات فضائية، واجتماعية، وسياسية، وحضارية، وما يلفت انتباهنا لدى قراءتنا لها، هو بنيتها الهندسية؛ إذ نجد راوياً يروي تطور الأحداث عبر مرآتين متكاملتين؛ حيث يضع عائلتين داخل إطار اجتماعي؛ أولهما "ابن مالك" (بطل الرّواية)؛ ... من أسرة ذات شهرة كبيرة، وهو سليل عائلة كانت قد حكمت الجزائر، وذات نفوذ كبير فيها، وفي الجانب المقابل "زهرة الأنس" (بطلة الرّواية)؛ ابنة تاجر مهم، توفي في إحدى رحلاته، ومهماته، وهي يتيمة الأم أيضاً، فبالإضافة إلى حسن قدّها، وجمالها، فهي تمتلك موهبة نظم الشّعر، إضافة إلى تحريرها، وذكائها، وحسن مكانتها الاجتماعية»[2].

ولا يتخلص الرّوائي من السّياق الواقعي؛ الذي ساهم ولاشك في كتابة عمله، فالظروف التي كتب فيها "**محمد بن براهيم**" "حكاية العشاق" لم تساعده على بعث فن روائي مكتمل في نصه؛ حيث كانت البلاد قيد الاستعمار الذي لم يكن قد أحكم سيطرته عليها، فقد كان يخوض حرب إبادة شعواء، مما أعاق أي حركة أدبية، واستمر الوضع على ما هو عليه حتى زمن "**أحمد رضا حوحو**"، وما بعده، فقد كانت البلاد تعج بالاضطرابات السياسية[3].

ولا يأخذ العمل الرّوائي ولادته الحقيقية، إلا بالنّشر، والمقروئية، غير أن الاستعمار قد أحكم قبضته على هذا الامتياز، إضافة إلى تجهيل الجمهور؛ مما ساهم فعلاً في قتل جميع الأسباب التي من شأنها خلق فعل القراءة، إضافة إلى عامل الفقر الذي حال دون الاطلاع على المتاح من المنشور، فضلاً عن حجم الرّواية، وما تستغرقه من مساحة، واقتصار النشر على الصّحف، والمجلات؛ فلم يكن متاحاً، إلا للقصائد، والقصص القصيرة؛ مثل صحف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين؛ حيث احتكر المستعمر وسائل الطباعة، والنشر.

كل هذه الملابسات حالت دون ظهور رواية عربية في الجزائر، ولهذا لم تحقق روايتا "**ابن براهيم**"، و"**رضا حوحو**" الأثر الفني المطلوب لهذا الجهد النّصي، يضاف إلى هذه العوامل عاملاً آخر تمثل في تأخر ظهور الرّواية الجزائرية؛ متمثلاً في اتباع تقاليد الكتابة الأدبية؛ «التي كانت تقاليد

[1]- ينظر: الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 31.

[2]- المرجع نفسه، ص 36- 37.

[3]- ينظر: أحمد منور، ملامح الرواية العربية الجزائرية – البدايات والتحولات، مرجع سابق، ص 88.

محافظة، تكاد تحصر الأدب في الشعر، والمقالة الأدبية، ولم تكن الفنون الأدبية الحديثة تحظى فيها بالأهمية، أو الأولوية التي كان يحظى بها الشّعر، والفنون الأدبية التقليدية»[1].

إن تقصي البدايات الفعلية لجنس الرّواية في الجزائر يجعلنا بصدد مقاربة إشكالية التداخل الأجناسي بين الرّواية، والقصة شكلاً، ومضموناً[2]، وبغض النظر عن العناصر الفنية، والمقومات الجمالية المحددة لهذا الجنس، أو ذاك فإن الحجم يشكل علامة فارقة، «وبالاستنتاج المنطقي؛ فإنه كلّما تضخم العمل الرّوائي، وزادت صفحاته، كلما اتسعت عوالمه، وتشابكت أحداثه، واحتاج صاحبه إلى مهارة أكثر، وثقافة أوسع، تسمح له بالتحكم في فنه، والسّيطرة على مجريات الأمور فيه»[3].

ثم استمر التّطور الطبيعي للرّواية الجزائرية، مرورا بمرحلة التكوين مع "**أحمد رضا حوحو**"؛ الذي وسم ملامحها الأولى؛ بمحاولته الكتابة في هذا الفن، في فترة الأربعينات، أما المرحلة الثّانية؛ فكانت مرحلة النضوج، واكتمال عناصر النّص، ومقوماته، فـ «لم تظهر الرّواية بمقاييسها، ومواصفاتها الحديثة؛ إلا مع صدور أعمال "**ابن هدوقة**"، و"**الطّاهر وطار**" في نهاية السّتينات»[4]، ثم توالت النصوص؛ تطلعاً لتثبيت دعائم تجربة روائية رائدة في الجزائر، تزامناً، وتعاقباً؛ تحقيقاً للتراكم المطلوب.

وشهدت فترة السبعينات تحولات عدة في مختلف مجالات الحياة، اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، جسّدها المعطى الثقافي بمنجزاته الفنية، خاصة النصوص الأدبية؛ المكتوبة باللغة العربية؛ تتقدمها الرواية التي أقبلت تنقل ذلك كله، صانعة مرحلة مغايرة مقارنة بما سبق في تاريخ الجزائر الثقافي.

وإذا ما قارنا الرواية الجزائرية بغيرها فـ «في زمن وجيز إذا ما قيس ببلدان عربية أخرى لم تتعرض مقوماتها إلى الفتك، والتدمير، والتشويه؛ استطاعت الرواية الجزائرية أن تستدرك نقصا كميا، وقيميا، ولغويا مهولا، وتجاوزت الرواية كل النقائص التي لحقت بها، وهزت كياناتها، بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز من خلال أهم تجاربها»[5].

---

[1] - أحمد منور، ملامح الرواية العربية الجزائرية – البدايات والتحولات، مرجع سابق، ص 89.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 89.

[3] - المرجع نفسه، ص 90.

[4] - الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 171.

[5] - واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، مرجع سابق، ص 6.

ومهما يكن من أمر تأسيس الرواية العربية في الجزائر، فإنها قد ثبّتت حضورها في مدونة التاريخ الأدبي العربي لاحقا؛ بما قدمته من تجارب نثمن ما حملته من جهود تجريبية في معالجة الموضوعات الروائية، واستثمار التقنيات السردية، وفتح آفاق لتلقي مداخلات نصية، من مختلف التشكيلات الأجناسية.

### ج- التجريب السردي:

### - اشتغال المضامين:

هناك العديد من الوقفات الاجتماعية، والسياسية التي شهدها المنجز الأدبي الجزائري من التأسيس إلى التجنيس؛ حيث نسجل «ارتباط الأدب الجزائري بعد الاستقلال، وفي العقد السّبعيني بموضوع واحد؛ هو الثورة، وسيادته في كل النّصوص الأدبية؛ الرّوائية منها على الخصوص؛ لأنه شكّل إحدى مشتقات الخطاب السياسي، واختياراته الإيديولوجية في هذه المرحلة»[1].

ومنذ عهد السّبعينات اقترحت الكتابة الروائية طرحاً نقدياً إيديولوجيا للسياسة الوطنية؛ «فقد نشأت الرواية الجزائرية الفنية تتكئ على الواقع سياسياً، واقتصادياً، واجتماعياً، مع تردد في الموقف (الإيديولوجي) الذي بدا أقرب إلى موقف النظام، وبعض الضعف الفني، بناءً، وشخصيات، وتصويراً»[2].

كما يظهر تفاعل البطل الروائي الجزائري مع العديد من الإشكالات، مصورا الحياة الاجتماعية بتفاصيلها الإيجابية والسلبية، كالفقر، والتعليم، والحرية، والهجرة، وغير ذلك يقول "**أبو القاسم سعد الله**" متحدثا عن التشكيل الإيديولوجي للأبطال في الروايات الجزائرية: «إنهم أبطال واقعيون يعيشون في مستوى الشعب المادي، إنهم يشعرون شعوره، ويتفاعلون معه سلبا، وإيجابا، ليسوا خياليين، أو مثاليين، كما أنهم ليسوا انهزاميين، أو رجعيين، إنهم أفراد تتمثل فيهم طبائع البيئة بخيرها، وشرها، بحقدها، وتعاونها، بفشلها، وانتصارها، بارتباطها بالماضي، وتطلعها إلى المستقبل، هذا هو البطل كما فهمته الرواية الجزائرية»[3].

والرؤية ذاتها تحدد ملامح شخصية البطلة "زكية" في رواية "غادة أم القرى" لـ "**أحمد رضا حوحو**"؛ التي تعاني الحرمان من التعليم، ثم خلص "**سعد الله**" إلى حكم نقدي عام مفاده أن

---

[1]- عبد الله عبد اللاوي، كتابة المحنة، مرجع سابق، ص 57-58.

[2]- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخاً... وأنواعاً... وقضايا... وأعلاماً، مرجع سابق، ص 240-241.

[3]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، الدار التونسية للنشر/المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس/الجزائر، 1985، ص 57.

البطل في الرواية الجزائرية «ليس مثلا أعلى، ولا نموذجا خارقا تتجسد فيه فكرة ،أو مبدأ عام، وإنما هو إنسان واقعي؛ فيه كل ما في الواقع من مأساة، وحرارة، وصراحة»[1].

هكذا تجلت شخصية البطل ضمن المنظومة الاجتماعية، وفي ضوء السياقات التكوينية العامة للنص الروائي الجزائري، كما تم التعامل مع هذه الشخصية على أنها انعكاس لشخصية المواطن الجزائري البسيط الذي يدخل في صراع مع نمط معين من الحياة، فرضته مشيئة الظروف التاريخية، والواقعية.

وقد عالجت أغلب الروايات الجزائرية في مرحلة التأسيس موضوع الثورة، وما ترتب عنها من آثار اجتماعية، ونفسية؛ من حيث أنها السياق الزمني، والاجتماعي الملائم لمساءلة جملة من القضايا، والمواقف الإيديولوجية؛ خاصة رواية "اللاز"، التي أثارت حركة البحث في الحياة، والموت، والخلود، والحب، وغير ذلك من شؤون الفكر.

في حين عالجت بعض الروايات موضوع الثورة الزراعية، إلى حد يمكن القول فيه: «إن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية- بعد الاستقلال- كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أنجبته التحولات الثورية بكل تناقضاتها»[2]؛ بما فيها قضايا ذات صلة بالأرض، والمرأة، والنضال من أجل حياة اجتماعية أفضل، وحاضر، ومستقبل أحسن، وقضايا إنسانية تُعنى بتسليط الضوء على طروحات، ودوافع شخصية تحرك الإنسان، وتدفعه في اتجاه مصيره، ومواجهة الماضي المتوارث.

وهو حال رواية "ريح الجنوب"؛ التي «تثير قضايا كثيرة تتصل بالأرض، وبالمرأة، وبنضال الأفراد؛ من أجل الحياة، والمستقبل، كما تعالج الدوافع الشخصية، والتصرفات التي تحرك الإنسان، وتقوده إلى مصيره، ثم تعرض الجانب الشرفي الإنساني، وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي، ومحاولته للتفوق على نفسه، ولكنه يساق إلى نهاية لا يريدها؛ لأن الظروف أقوى منه»[3].

وتتحدث الرواية عن مأساة فتاة جزائرية ريفية، هربت إلى العاصمة؛ لتدرس بالجامعة، ثم تعود للقرية في عطلة الصيف، وانتهى بها الأمر محبوسة في منزل العائلة، لكن تصاعد الحديث عن الثورة الزراعية، وخشي والدها من أن تسلب منه أملاكه، وهو المعروف بولائه للفرنسيين في الماضي، فقرر تزويج ابنته من "مالك" شيخ البلدية؛ وهو من قدامى المجاهدين، لكن الفتاة رفضت ذلك؛ بحكم ثقافتها، وقناعتها، فقررت الهرب، لكن لسعها ثعبان في الطريق، فأقبلت تطلب

[1]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 58-59.

[2]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر - بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 88.

[3]- عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974) – الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 239.

المساعدة من راعي والدها؛ الذي كان يكن لها الحب، ولما بلغ خبرها والدها انفجر غضبا، وقرر قتل الراعي، لكنه قتل بضربة من والدة الراعي، وعادت الفتاة إلى بيت والدها؛ لتدفن نفسها فيه.

إلا أن الكاتب لم يقدّم أحداثا في مستوى الصراع بين الشعب الجزائري، والمحتل، أو بينه وبين تلك الطبقة التي ارتبطت مصالحها بمصالحه قبل الثورة، وبعدها، وإن حمل الكاتب في ذاته المبدعة الجرأة في طرح الجديد في هذا السياق، وفي نقل صراع المرأة من أجل التغيير، والتقدم، ورفض وصاية العادات، والتقاليد، وهو ما يعدّ ضربا من التجديد في الرواية الجزائرية العربية، وإن كان مطروقا في السرد العربي، وحتى في القصة الجزائرية[1].

والجديد في الرواية؛ التركيز على الأرض، وارتباط الإنسان بها في كفاحه ضد الإقطاع، والاستعمار قبل ذلك؛ من أجلها، ومن أجل الثورة، غير أن تركيز الكاتب كان منصبا أكثر على المرأة المثقفة في صراعها مع أسرتها، ومجتمعها، ويظهر الاهتمام بالأرض من مدخل التفكير الإقطاعي للأب الذي لا يتوانى عن استغلال أي شيء في سبيل مصالحه، ومكانته، حتى وإن كانت ابنته، ولهذا كان يردد عبارة: "الأبناء هم الحل"؛ في أنانية مطلقة[2].

ويمكن أن نفسر الرواية السبعينية في توجهها الموضوعاتي العام بـ «إيديولوجية النظام السياسي في الجزائر يومئذ، تصفق له الرواية، وتبارك خطواته، فتعضده بذلك من منظور ما كان رائجاً حينئذ في مجال الكتابة، في الأدب، والنقد من نظرية الالتزام حتى أواخر السبعينات»[3].

فقد عالجت النصوص الروائية مختلف قضايا الواقع، من مداخل توصيفية عدة، إلا أنها سارت في المنحى ذاته؛ وهذا ما أكده "**واسيني الأعرج**" بالقول: «يلاحظ أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لم تفرز إلاَّ كاتباً واحداً واقعياً اشتراكيا»[4].

وبغض النظر عن تعدد التشكيلات في مقاربة الموضوعات فـ «إن كافة الأشكال الروائية المطروحة، سواء على صعيد المضامين، أو الجمالية الروائية، تجد مبرراتها التاريخية في تاريخ

[1] - ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974) – الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 239-240.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 240-241.

[3] - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا ... وأنواعا ... وقضايا ... وأعلاما، مرجع سابق، ص 205.

[4] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر - بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 600.

الجزائر الثقافي، والسياسي ذاته»[1]؛ فقد ساهم إلى حد بعيد في صياغة خطابها، وكانت في المقابل أمينة في نقل حيثياته، ورصد ملابساته الشائكة.

وفي نهاية الثّمانينات، وبداية التسعينات شهدت الرواية الجزائرية تحولاً انتقالياً؛ حيث تزامن هذا التحول، والمستجدات السياسية، والاجتماعية؛ متمثلة في أزمة الإرهاب التي ضيّقت الخناق على البلاد، وأصبحت هاجساً للممارسة الأدبية عموماً، والرّوائية خصوصاً، ويأتي التساؤل بشأن هذه الإنتاجية الرّوائية في ضوء الواقع؟، فأي مقاربة، وأي مكاشفة؟.

في فترة التسعينات اقتحمت المواجهة الروائية خطاب المشروعية السياسية، والتاريخية، والثقافية السائد آنذاك، مستنكرة على طريقتها العنف السياسي الذي استهدف النخبة المثقفة؛ ذلك أنَّ فهم «إنسان التّجربة الأخيرة للرّواية الجزائرية يختلف عن فهمها للإنسان في التجربة السّابقة، إنسان المشروعية، والثورة، والمناضل الطّبقي، والعامل، بل في كثير من الأحيان نجد محاكمة لهذا الأخير في المتن الرّوائي الجديد؛ لأنه أخفى تناقضات الإنسان الحقيقي، الذي دخل في مواجهة مع نفسه بوعيه الحاد بالأسئلة المرتبطة بالوجود، والمعنى، قياساً بحجم المحنة التي يعيشها اليوم»[2].

في سياق ذلك وُصف المتن الرّوائي التسعيني بالجديد[3]؛ بحكم التحولات التي شهدتها الكتابة السّردية، مقارنة بمحطاتها السابقة في مرحلة السّبعينات، والصّمت الذي كتم أصواتها في مرحلة الثّمانينات عموماً، إضافة إلى جرأة هذا المتن في المراهنة على خطاب الإنسان أساسا.

وسمي رواد هذا الاتجاه بجيل الأزمة؛ «حيث كانت أعمال الرّوائيين تعبيراً عن أزمة البلاد والشّعب، وتحولت الثنائية من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، فمع التسعينات أضحى يعالج أزمةً، وتحول اهتمام جل الرّوائيين الجزائريين إلى التعبير في رواياتهم عن الحالة الرّاهنة التي تعيشها البلاد، والشّعب في الوقت ذاته»[4].

لقد نقلت هذه النتاجات الرّوائية جراح شعب، فتكت به حرب أهلية دامية؛ أتت على الأخضر، واليابس، غير أن بعض الطروحات النقدية لم تنصف هذه التجربة النّصية، ووصفتها

---

[1]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 599.

[2]- عبد الله عبد اللاوي، كتابة المحنة، مرجع سابق، ص 59.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 58.

[4]- حفناوي بعلي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2004، ص 123.

بالاستعجالية، والقرب أكثر من الربورتاج الصّحفي، نافية عنها الاحتمال الجمالي، وأنها قد عجزت عن استنطاق الأزمة؛ الاستنطاق الذي يقتضيه الموقف الإيديولوجي الواعي[1].

وقد استوحت هذه النتاجات زخمها السّردي، من صميم الواقع المؤلم، وفي عتمته تحددت موضوعاتها، وقضاياها؛ على انفراد كل روائي في منطلقه، وتشكيله لخطاب الأزمة روائياً؛ انطلاقا من الخصوصية الواقعية.

إن أبرز ما ميّز فترة التسعينات إلغاء انتخابات سنة (1992)، وما ترتّب عنه من عنف سّياسي، ودّموي، وفي خضم ذلك عمدت الرّواية الجزائرية إلى رسم صورة فنية لهذه الدموية في أبشع وقائعها، فكان اللّون الأسود هو الطّاغي على باقي ألوانها، و«من بين ما احتوته هذه اللّوحة السوداء، كان موضوع العنف؛ المعروف إعلامياً بالإرهاب، مدار معظم الأعمال الرّوائية التسعينية؛ بحيث يمكن تعريف هذه الأخيرة؛ بكونها "رواية العنف"»[2]؛ فكيف تمثلت هذا الواقع الدّامي سرديا؟.

استنطقت "رواية العنف" هذا الواقع، وتطلعت لمحاكاته، ومثلما اكتسح العنف قاموس الواقع في هذه المرحلة، كان لهذا الاكتساح أثرا في كتابة الرّواية؛ إذ استثمرت فضاءاتها المعرفية، والفنية الأكثر اتساعاً، في استيعاب الواقع، فضلاً عن صلاتها الوطيدة به، من مداخل عدّة، في تفكيك خطاب العنف، الذي أصبح بؤرة تقاطعت فيها العديد من المنجزات الرّوائية إلى درجة شكلت توجها عاما، وتصنيفا واضحا (رواية الأزمة) في التّعبير عن انشغالات الجماعة، وانكساراتها؛ «وإذا كانت هذه الظّاهرة بالنّسبة للنّص الرّوائي الخاص بعهد الأحادية الحزبية يمكن إرجاعها إلى اشتراك الروائيين في تبنّيهم بهذه الدرجة أو تلك الواقعية الاشتراكية التي تحدد للأدب -كما نعرف- أهدافاً نضالية، وطبقية، فإن الأمر ليس كذلك في التسعينات؛ أي في زمن التعددية الحزبية، والانفتاح على الرأسمالية؛ إذ أن تمركز الرّواية التسعينية حول هموم الجماعة لا يحيل إلى وحدة المعتقد الإيديولوجي؛ الذي تفرقت به السبل في هذه الفترة، وإنما لوحدة التجربة العامة للمجتمع؛ المتمثلة في تجربة العنف؛ كتجربة جوهرية، وشاملة»[3].

وفي هذه الفترة تحديداً، ونظراً لهذه العلائقية بين النّص الروائي، والواقع، أطلق مصطلح "الرّواية الاستعجالية" على ما كتب منها في التّسعينات، ويختص هذا الاصطلاح الذي نعتبره حكماً قبليا؛ بطبيعة الاشتغال أكثر من أي طرح آخر.

---

[1]- ينظر: حفناوي بعلي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، ص 124.

[2]- إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، مرجع سابق، ص 23.

[3]- المرجع نفسه، ص 23-24.

وهناك مقترح إشكالي آخر يتخطى التوصيف الاصطلاحي؛ يتعلق بالقيم الإنسانية الشعورية (البعد العاطفي)؛ إذ يمكن أن نعتبر الرّواية التسعينية؛ رواية المفارقات؛ ففي الآن الذي بلغت فيه أوج تجليات الحدث العنيف، نجدها تقدّم نماذج عاطفية؛ متمثلة أساساً في عاطفة الحب بعد أن كانت مغيّبة في رواية (عهد الأحادية الحزبية الاشتراكية)؛ ففي هذه المرحلة كان الاهتمام منصبا على تقديم أفضل الأشكال المحلية للصراع الطّبقي، وغياب هذه العاطفة، إنما ارتبط بصورة المرأة في الذّهنية الجزائرية؛ فهي لا تتعدى كونها مرجعاً للإمتاع، أو نموذجاً يجسد أفظع مظاهر الاستغلال الطّبقي، ومن الرّوايات التي قاربت العاطفة "شرفات بحر الشّمال" لـ "**واسيني الأعرج**"، و"مزاح مراهقة" لـ "**فضيلة الفاروق**"، و"بحر الصّمت" لـ "**ياسمينة صالح**"[1]، و"ذاكرة الجسد" لـ "**أحلام مستغانمي**"؛ وغيرها، وبذلك استحال الحب وسيلة دفاعية في مقابل سوداوية المشهد المأساوي العنيف، كما يمكن أن يُفسر بصوت المرأة الذي أصبح مسموعاً بعد أن بلّغته عبر ممارسة الكتابة[2].

غير أن التّوجه الفني العام الذي يُعنى بمعالجة انشغالات الجماعة، حال دون أن تشكل العاطفة توجهاً في كتابة الرّواية في الجزائر؛ ذلك أن الذّهنية الأدبية الجزائرية تنزاح إلى خطاب الموضوع الجماعي أكثر من خطاب الذّات.

وجوهر القول أن المنجز الروائي الجزائري قد تأسس في البدايات على فهم نهضوي إصلاحي؛ ذي طابع ديني أخلاقي، يسعى لبناء مجتمع ما بعد الاستقلال، ويأتي المنجز الروائي الذي قدّمه جيل "**الطاهر وطار**"، و"**عبد الحميد بن هدوقة**" في الطليعة؛ كونه قد جاء في مقابل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وعلى مر تجارب عدة أبدت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية انفتاحا على العديد من الوسائط الفنية؛ مستثمرة إياها في تفكيك خطاب الواقع، وإعادة بنائه، وبحكم ما قدمته من منجزات رائدة في هذا المجال، استطاعت تسجيل حضور متميز تجاوز حدود المحلية إلى فضاء العالمية، الأكثر اتساعا، ورحابة في البناء، والتشكيل.

---

[1] - **ياسمينة صالح:** روائية، من مواليد الجزائر العاصمة، بحي بلكور (بلوزداد العتيق) تحديدا عام 1969، من أسرة جزائرية مناضلة، متحصلة على شهادة الليسانس في علم النفس من جامعة الجزائر، ودبلوم في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، افتتحت مشوارها الأدبي بالقصة، ونالت عن نصوصها العديد من الجوائز العربية، ثم انتقلت إلى الرواية، عملت بالصحافة الثقافية في نهاية الثمانينات، ثم انتقلت إلى الصحافة السياسية، من مؤلفاتها: المجموعة القصصية "حين نلتقي غرباء"، ومن الروايات: "بحر الصمت" الرواية التي نالت جائزة مالك حداد الأدبية عام 2001، و"أحزان امرأة" 2002، و"وطن من زجاج" 2006، ينظر الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 25 يوليو 2017، الساعة 19:10).

[2] - ينظر: إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، مرجع سابق، ص 24.

- **صورة المثقف:**

لابد من التمييز بين مقولة الشخصية (Personnage)؛ كأداة فنية فاعلة في العمل التخييلي، ومقولة الشّخص (Personne)؛ ككيان سيكولوجي واقعي، فاعل في الحقيقة، ومجسد عبرها[1]؛ والشخصية بوصفها «أداة فنية، ما هي إلاّ نتاج فكر المؤلف، وإبداع خياله، وإن قام بإسقاطها على الواقع، وحمّلها أفكارها، وأحاطها بجو الحدث الإنساني، فإنها في الأخير مجرّد كائن من ورق، وجودها رهين الكلمات التي تتضمنها صفحات الكتاب، فالشّخصية التي يصورها لنا الأدب تبقى وسيلة يفرغ فيها الكاتب شحناته الفكرية، والعاطفية، فيمنحها حركة، وفكراً؛ ليبلّغ من خلالها رسالته للمجتمع، وينتهي دورها بعد ذلك بانتهاء عملية السّرد»[2].

وتعبّر الشّخصية عن الشّخص في جميع حالاته؛ باعتبارها صورة له؛ وقد احتلت الشّخصية المثقفة مركزاً محورياً في سرديات التسعينات على تعدد نماذجها، وتنوعها، وهي تنحدر أصلاً من الطبقة المثقفة؛ إذ نلتقي شخصية الكاتب، والمؤرخ في رواية "منحدر المرأة المتوحشة" لـ "**واسيني الأعرج**"، وشخصية الشاعر، والباحث في "الشّمعة والدهاليز" لـ"**الطاهر وطار**"، وشخصيتي الطّالبة، ومدير الجريدة في "مزاج مراهقة" لـ "**فضيلة الفاروق**"[3]، و«تعود ظاهرة هيمنة المثقف؛ كشخصية محورية في النّصوص السّردية التّسعينية إلى التغيّر؛ الذي حدث على صعيد وعي الكتاب بعد انهيار الإيديولوجية الاشتراكية، إيديولوجية كتاب الثمانينات؛ التي كانت عموماً تتناول الشّخصية، إما في صورة خصم إيديولوجي، وبالتالي مدان داخل النّص (البرجوازي، الإقطاعي، البيروقراطي، الانتهازي...)، أو في صورة حليف (العامل، الفلاح الإنساني، البسيط، وكل ضحايا القهر، والاستغلال عموماً)، وأصبحوا في التسعينات يرون الواقع الجديد نظرة فئوية، نظرة كتاب، ومثقفين مهددين بالموت في كل لحظة؛ ذلك أن من بين ما تميّزت به المرحلة -كما نعرف- ظاهرة قتل الكتاب، والمثقفين»[4].

لقد مارس المثقف حضوره في تأثيث الخطاب الروائي؛ بوصفه ذاتا تتحرك بدافع الضغط الاجتماعي، والسياسي؛ هكذا تجلت «صورة المثقف؛ ليست تلك التي تحمل الملامح الخارجية

---

[1]- ينظر: كريمة بلخامسة، بنية الشخصية في السرد: تطور المفهوم، مجلة الثقافة، الجزائر، ع18، نوفمبر 2008، ص 76.

[2]- المرجع نفسه، ص 76.

[3]- **فضيلة الفاروق:** كاتبة من مواليد 20 نوفمبر 1967 بآريس ولاية باتنة، درَست بجامعة قسنطينة، ثم غادرت الجزائر إلى بيروت سنة 1995، والتحقت بجريدة الكفاح العربي، وعملت بها لمدة سنة، استطاعت أن تكوّن خلالها شبكة واسعة من العلاقات في بيروت، من أعمالها الأدبية: "لحظة لاختلاس الحب" 1997، ومزاج مراهقة" 1999. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 25 يونيو 2017).

[4]- إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث - مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، ط6، 2003، ص 27.

الفوتوغرافية، بل هي الصوت المتخفي الذي يمارس قراءة الذات، والواقع، والتاريخ من خلال اللعبة السردية ... من هنا نستنتج أن لا وجود لرواية/نص دون "صوت" باطني للمثقف»، ويدخل في تكوين هذه الصورة بعد إيديولوجي ينهل من معين السياسة، والمجتمع.

وهناك جدل بين رسالة النص الذي يُكتب، والواقع المُمارس، مما يجعل المسافة بين النص، والواقع أكثر قربا في تجربة مثقفينا؛ القائمة على جدل الوعيين الأدبي الجمالي، والسياسي الإيديولوجي، و«عدم التمييز الواعي بين السياسي، وبين الأدبي، والانحياز إلى رسالة الأدب السياسية العقائدية، بنية صادقة، أنتجت ظاهرة الأدب "الوقائعي" السياسي المباشر؛ الذي يطغى عليه حماس اللحظة، والبحث عن استعجال الحل الانتصاري ضد قوى الظلام، والاستعمار؛ نجد هذا في الشعر بشكل واضح، وفي الرواية أيضا»[1]؛ وكون المثقف يعيش في خضم معترك الواقع، كان لابد من تفاعله وإياه بوعي إيديولوجي، وجمالي؛ لفهمه، واستيعابه، مما أنتج تجريبا روائيا عميقا في تشكيله، ورؤيته.

وبعد الاستقلال كان لا بد من الحوار بشأن إعادة البناء، وصياغة خطاب ما بعد الاستعمار، مع وجود جدل، واختلاف في الآراء، غير أن هذا الوضع، وما أفرزه من صراع كان شاحبا في مقابل الصراع مع الآخر، إلا أنه سرعان ما تفاقم، وتضخّم إلى درجة أن أصبح موضوعا روائيا مغريا.

ولم تتجاهل النصوص الروائية الجزائرية خطاب السلطة، بل راحت تتحرك في انسجام ما معه، ولكن بقدر من التفاوت وعيا، وإبداعا، وعدم تجاهل هذا الخطاب لا يعني بالضرورة مسايرته، بل محاورته، ومجادلته بشأن الأوضاع القائمة، وفي سياق ذلك استطاعت بعض الروايات فتح حوار للمثاقفة، وتعاطي السياسة؛ الأمر الذي فرض حضورها؛ بحكم اشتغالها على السياق الإيديولوجي للنظام السائد.

**- تعددية اللغة والشكل السردي:**

من مميزات اللّغة السّردية في المرحلة التسعينات التعدّدية اللّغوية بين الفصحى، والعامية، والفرنسية، لكن لابد من التنويه بأن هذه المداخلات اللّغوية لم تصل حد السمة الغالبة التي من شأنها المساس بالهوية اللّغوية لنص الروائي، بل هي من قبيل اجتراح مظهر من بين المظاهر اللسانية التي اكتسحت الواقع الجزائري.

[1]- أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة، مرجع سابق، ص 70.

لقد سادت الرّواية ما قبل التسعينات الخاصية النثرية، أمّا الرّواية التسعينية فقد مزجت بين الخاصيتين النثرية، والشّعرية؛ في اللغة السردية، وهذا ما نجده في التجريب الروائي عند "**واسيني الأعرج**"، و"**أحلام مستغانمي**"[1]، وكذلك التجريب القصصي عند "**السعيد بوطاجين**"[2].

فقد جعلنا هؤلاء الكتّاب أمام نصية لا هي بالرواية، ولا هي بالقصيدة، وإنما جاز تسميتها بالرواية القصيدة، وربما تأتى هذا على أيدي كبار الكتاب؛ أمثال هؤلاء، إلا أن الأمر لا يسلم من المخاطر عندما يتعلق بالروائيين الشباب؛ فقد ينتجون نصية هجينة، تعجز عن التحكم في طرحها الأجناسي بين الشعرية، والنثرية[3].

وإذا كانت الرواية التسعينية قد عمدت إلى توظيف لغة الصحافة (قصاصات الجرائد)؛ إنما قصد ترهين الواقع، ونزعه عن افتراض وجود المتخيل، أما عن زمنية الكتابة؛ فهي متصدعة تعكس فجائعية الواقع الممتدة؛ حيث تنطلق الرّواية من داخلها؛ تكسيراً لأي تلازمية، وتتابعية فجة، في مقابل ذات متشظية، أربكتها الأحداث، والوقائع.

وإذا كان النزوع الواقعي قد هيمن على كتابة الرّواية في الجزائر قبل فترة التسعينات، فإن ذلك لم يمنعها من المضي في اتجاه آخر يبتعد قليلاً أو كثيراً عن ذلك؛ متمثلا في الاشتغال على التعدد في بناء الشكل السّردي وذلك باستدعاء الموروثات الحكائية بغية محاكمة التاريخ في ضوئها، فوُصفت الرواية في هذا الاتجاه بالعجائبية، أو الشّعبية، أو التجريبية؛ وهذا ما ينطبق على رواية "الحوات والقصر" لـ"**الطّاهر وطار**"، و"الجازية والدراويش لـ"عبد "**الحميد بن هدوقة**"، وفي

---

[1]- **أحلام مستغانمي:** كاتبة، وروائية جزائرية من مواليد 13 أبريل 1953 بقسنطينة، عملت في الإذاعة الوطنية، ونال برنامجها "همسات" استحسانا كبيرا، نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون، حظيت أعمالها بالعديد من الجوائز، أهمها جائزة نجيب محفوظ لعام 1889 عن روايتها ذاكرة الجسد، من مؤلفاتها "مرفأ الأيام" 1972، و"ذاكرة الجسد" 1993، و"فوضى الحواس" 1997. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org. (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 6 يوليو 2017، الساعة 22:41).

[2]- **السعيد بوطاجين:** كاتب جزائري، قاص، وروائي، وناقد، ومترجم من مواليد مدينة جيجل في السادس من شهر جانفي 1958، متحصل على شهادة الليسانس في الآداب، من جامعة الجزائر 1981، ودبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السربون 1982، وشهادة الماجستير في النقد الأدبي من جامعة الجزائر 1997، وشهادة الدكتوراه في المصطلح النقدي والترجمة من الجامعة ذاتها سنة 2007، من آثاره: "وفاة الرجل الميت" (مجموعة قصصية) 2000، و"أعوذ بالله" (رواية)، و"الانطباع الأخير" لمالك حداد (ترجمة) سنة 2008، وغيرها. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org. (تاريخ آخر فحص للصفحة: 26 سبتمبر 2017).

[3]- ينظر: إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، مرجع سابق، ص 26.

التسعينات على رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي" لـ"**الطاهر وطار**"، و"سرادق الحلم والفجيعة" لـ"**عز الدين جلاوجي**"*[1].

لقد قالت الرواية الجزائرية راهن الفتنة والمحنة، عبر سردية تقترح الإنسان بأبعاده المتآكلة موضوعا لها، وبلغة تعكس هواجسه المتناثرة، وأحلامه المشتتة، وبذلك كافح الرّوائي الجزائري في سبيل معمارية فريدة، تحقق طموحاتها الجمالية انطلاقا من انفتاحها الإيديولوجي، تبليغاً لصوت أناها؛ كأولوية في بناء المشهد الواقعي، كاشفة عن انهيارات الذّات في مقابل جدلية التاريخ/الوطن.

*- **عز الدين جلاوجي:** أديب جزائري، وأستاذ الأدب العربي، صدرت له العديد من الأعمال الأدبية، التي تنوعت بين القصة، والرواية، والمسرح، وأدب الطفل، إضافة إلى النقد، نذكر منها: قصة "لمن تهتف الخناجر"، ورواية "سرادق الحلم والفجيعة"، و"ظلال وحب" في أدب الطفل، ومن دراساته النقدية: "النص المسرحي في الأدب الجزائري". ينظر: حامدة ثقبايث، بلاغة الصورة وفعل التقابل في رواية "الرماد الذي غسل الماء"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو، الجزائر، ع12 خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب عز الدين جلاوجي 23 ماي 2012، ص 197.

[1]- إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، مرجع سابق، ص 28.

# الفصل الثاني:

## الإيديولوجي في إنتاجية المحكي التاريخي

## ومساءلة الواقع

## في روايات "واسيني الأعرج"

**المباحث:**

1. **التّجريب الرّوائي ورهان الحداثة.**
2. **الإحالة السردية إلى التاريخ.**
3. **الإيديولوجي في سردية الواقع المأساوي.**

## الفصل الثاني: الإيديولوجي في إنتاجية المحكي التاريخي ومساءلة الواقع في روايات "واسيني الأعرج".

تعددت المقاربات السردية في تجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية؛ كاشفة عن مكنون جمالي موغل في تفجير الإيديولوجي، فأي منجز قدّم في ضوء تحولات الكتابة في تخريج المحكي؟، وأي إحالة سردية إلى السياق واقعا، وتاريخا؟.

### المبحث الأول: التّجريب الرّوائي ورهان الحداثة.

### 1. مفهوم التجريب الروائي:

يتحدد مصطلح التجريب من حيث طبيعته الإجرائية؛ بالنظر إلى كونه «يتحرك في فضاء التغيّر الإبداعي، فيعمد إلى استراتيجيات نصّية تشتغل على المتغير، فتخرق القوانين، والمعايير الجمالية الثابتة؛ لتستبدلها بجمالية مثيرة لأسئلة خلافية، لا تطمئن إلى النهائي»[1].

وإذا ما أردنا تقصي مفهوم التجريب الروائي، «فإن التجريب - في تصور "**واسيني الأعرج**" - فعل إبداعي حداثي، يستمد العلامات الدّالة على حداثته من تلك المزاوجة بين ثقافة الأنا الأصيلة، وثقافة الآخر الغربية، وهي المزاوجة التي تكسب مذهب التّجريب الرّوائي لدى هذا الكاتب ميسم الاختلاف، الذي تجسده نصوصه الرّوائية»[2].

والتجريب الروائي يتأسس في طبيعته الإجرائية انطلاقا من جملة من التصورات، والطموحات؛ إنه مشروع فكري، فضلا عن كونه اشتغالا جماليا؛ و«إن كان التجريب ممارسة حرة في منطقه، فهو قبل ذلك رواية واعية في جوهره، وفكرته»[3].

إن الاختلاف، والمغايرة، والانزياح عن المألوف من أبرز محددات خارطة التجريب الروائي الواعي، ومن الناحية التأصيلية «التجريب قديم جديد من حيث التواجد الزمني، ومختلف دوما من

---

[1]- نصيرة لكحل، التجريب في الفاتحة الروائية رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج أنموذجاً، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع 1، 2013، ص 67.

[2]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، كتاب الملتقى الخامس – عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط5، 2002، ص 239.

[3]- هند سعدوني، الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف الأستاذ الدكتور يحي الشيخ صالح، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة، 2015-2016، ص 199.

حيث البدائل التي يطرحها؛ كبحث معرفي، وفني، وإيديولوجي؛ يستهدف الخلخلة، وتجاوز القواعد السائدة»[1].

إن الرواية ما كانت لتبلغ ما بلغته من نضج أجناسي لولا الاشتغال المتواصل في إطار تجريبية خاصة في أشكالها، ومضامينها؛ حيث «منح التجريب للرواية أكبر عدد ممكن من الجوازات، وتأشيرات سماح بالعبور إلى مناطق أخرى جديدة من المضامين، ومن إتاحة أكبر عدد ممكن أيضا من تقنيات البناء لذلك الصرح الروائي الجديد، المختلف الأشكال؛ باختلاف التجارب، وتعدد الإمكانات التي سمح بعبورها إلى الرواية، من كم من منفذ من العلوم، والفنون على حد سواء»[2].

وقد أظهر التجريب الرّوائي عند "**واسيني الأعرج**" قطيعة مع خطاب السّلطة، والأشكال السّردية التقليدية المعروفة، وذلك عبر مراحل متقدمة من نضج اشتغاله، في محاولة جادة لفتح فعل الكتابة على أنساق سردية لا حدود لآفاتها الإيديولوجية، والجمالية.

ضمن هذا المنحى تركزت شواغله الجمالية، والإيديولوجية في تقاطع إشكاليتين أساسيتين؛ هما المثاقفة، والتأصيل؛ وقد عكست تجربته الروائية «هذا التقاطع بين سؤال المثاقفة، وسؤال التأصيل؛ وهي تمارس مغامرة التجريب؛ بحثاً عن المغاير من أشكال الكتابة، وأدوات السّرد، مما جعلها تكوّن تجربة المغامرة الباحثة عن المختلف من الأنساق الجمالية، القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر في تاريخها الحديث، والمعاصر، وبلورة المواقف النقدية منها»[3].

لقد أظهرت هذه التّجربة وعياً ناضجاً بمعطيات الكتابة السّردية، وكذا أطرها الجمالية، أما من الناحية الإيديولوجية فتعددت التدخلات، وتنوعت تبعاً للراهن، ومتطلباته، فأنتجت النّص المتعدد سردياً، وقرائياً في اشتغالها على التاريخي، وجدلية الطّرح السيري للذات في مقابل الطرح السيري للمجتمع، مما عزّز الميثاق السّردي، وجعله أكثر إقناعية، إضافة إلى ثنائية (الذّات/الآخر) التي تأخذ أكثر من توصيف؛ سواء في حدود فعل المثاقفة بين (نحن/هم)، أو تلك التوليفة التي عانت شروخاً، وتصدّعات كثيرة بين الذات، والوطن.

---

[1]- هند سعدوني، الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي، مرجع سابق، ص 207.

[2]- المرجع نفسه، ص 212.

[3]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص 238.

## 2. الحداثة وما بعدها في التجريب الروائي:

### أ- الحداثة الروائية:

في سياق التخريجات السردية الحداثية؛ «أوجدت الرواية لنفسها موقعاً متميزاً ضمن لوحة الحداثة؛ عبر قدراتها الهائلة على الإنصات المتفرد لنبض التحولات في مختلف تجلياتها»[1]؛ حيث تصدت لذلك بكل ما أوتيت من مكنونات فكرية، وتصورات جمالية.

وتعتبر الرّواية «شكلا من أشكال الوعي الإنساني، ووعاء تصب فيه أفكار، ورغبات، وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه، ومحيطه»[2]، وهذا ما جعلها تتجاوز حدود المكتوب في المراهنة على التجربة الإنسانية، وما يعتمل فيها من حياة، وموت، وكذا الوقائع المصاحبة لهما؛ «فالرواية موت، وهي تجعل من الحياة قدرا، ومن الذكرى فعلا مفيدا، ومن الديمومة زمنا موجها، له دلالة، ولكن هذا التحول لا يمكنه أن يكتمل إلا تحت بصر المجتمع»[3].

من هذا المنفذ صيغت الرواية بوصفها «وسيلة لنقل الخطاب الإيديولوجي؛ قصد تحقيق الغاية الاجتماعية العامة والتي هي وظيفة الأديب»[4]؛ بمعنى أن هناك علاقة جدلية بين المرجعين الروائي، والاجتماعي؛ فـ «حين تحقق اللّحظة الرّوائية توهجها، وفاعليتها الدرامية، والأيديولوجية، والجمالية، فإن اللّحظة التاريخية، أو الظّاهرة الاجتماعية المراد كتابتها هي الأخرى تحقق سلطتها القوية، ليس من ذاتها التاريخية، أو الاجتماعية، ولكن من خلال "روائيتها"، وإبداعيتها (Créativité)»[5].

فتحقق إبداعية الرواية مرهون بمسألة المغايرة، فـ «الرواية لا تستبدل العالم؛ لكي تأتي بغيره، ولكنها تستبدل العالم؛ بتفتيت وحدة المركز فيه، وكثافته، وفي استبدال لهذا العالم استبدال مستمر لذاتها، وتفتيت لمركزية الفعل الخلاق فيها»[6].

---

[1]- محمد عفط، الحداثة والرواية .. الالتباسات والآثار، مرجع سابق، ص 310.

[2]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية – الجدلية التاريخية والواقع المعيش دراسة في بنية المضمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص5.

[3]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر. محمد نديم خشفة، الأعمال الكاملة 6، مركز الإنماء الحضاري/دار المحبة/دار آية، حلب/دمشق، سورية، ص 52.

[4]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية – الجدلية التاريخية والواقع المعيش دراسة في بنية المضمون، مرجع سابق، ص6.

[5]- أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009، ص 171.

[6]- سيليني نور الدين، تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والممكن والزائف سيدة المقام نموذجاً، حوليات الآداب واللغات، دورية علمية أكاديمية محكمة، كلية الآداب واللّغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ع2 (عدد خاص بأعمال الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري 21-22 ماي 2006)، ديسمبر 2013، ص 373.

والمغايرة ممارسة واعية يتحكم منطق التخطي، والتجاوز في توجيهها؛ ذلك «أن الأديب هو صوت شعبه، وضمير أمته، يحمل تراثها، وقيمها، وأساطيرها، ومعتقداتها، ويعاني كل مشكلاتها الحياتية، إلاَّ أنه في تعبيره الأدبي، والفني يتجاوز الإمكانات المحددة للواقع، يتجاوزها إلى الممكن، والمحتمل، والمتجاوز للحظة التاريخية الحاضرة»[1].

والأخذ في الاعتبار ضرورة تحقق شرط التوافق الواعي بين استيعاب الواقع بمختلف أبعاده الاجتماعية، والتاريخية، وممارسته كتابة تتجاوز الوصفية السطحية؛ بمختلف أبعادها الجمالية، فإذا ما سقط هذا التوافق سقطت في إثره مصداقية النص، وإذا ارتفع، استحال الواقع مادة روائية، وامتدت الرؤية النصية من رؤية الواقع إلى رؤية العالم التي تترفع عن المحلية.

وفي حدود حداثية السرد؛ تأخذ «الرّواية مساحة إبداعية؛ واسعة النطاق، تقطنها شخصيات، وذوات متعددة، ومتفاوتة، تغمرها فضاءات زمنية، ومكانية متغيرة، تحركها، وتحكمها آلية، أو آليات قصصية متشعبة، ومتفرعة؛ فتشحنها بدلالات؛ تبدو لأول وهلة ذاتية التّكون –وهو ما يوحي بالمظهر-؛ لتعبّر عن قابلية تكوّنها بغيرها –وهو ما يوحي بالعمق-، فالرّواية إذن كائن حي تتشكل بذاتها، وبغيرها، وهذا لا يعني أنها مجرد كيفية وحسب، بل هي مكون جمالي حيوي، له قدرة لا متناهية على البقاء، حاله في ذلك حال الرّوح بعد زوال الجسد»[2].

فضلا عن استدعاء مشاهد نصية تجعلنا أمام طرح إشكالية علاقة الرّوائي بمرجعياته المعرفية، فلا نسجل اشتغالاً مركزاً على جزئية بعينها، بقدر ما نسجل اشتغالاً على المتعدد موضوعا ولغة، فقد تنوعت المداخلات النصية من حيث هي تاريخية، ودينية، وسياسية، وثقافية.

### ب- ما بعد الحداثة في التجريب الروائي:

تتجلى النصية الروائية ما بعد الحداثية «في صورة عملية (إلصاق Collage) لعناصر منسجمة دون أدنى اكتراث بتحقيق الانسجام، فتبدو الرّواية مثلاً مجرد عملية إلصاق لمجموعة نصوص منتمية لأجناس متنوعة، ففي أولى الرّوايات ... يسعى الرّوائي ما بعد الحداثي إلى خلق تباين بين مختلف العناصر المكونة لعمله الرّوائي؛ باحثاً عن الأثر التباعدي المنجز عن ذلك، وهو في ذلك

---

[1]- بوعيشة بوعمارة، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، ع1، 2013، مرجع سابق، ص 51.

وأيضا: بوعيشة بوعمارة، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، ع6، 2014، مرجع سابق، ص 206.

[2]- عزيز نعمان، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 21، أكتوبر 2009، ص6.

يخالف ما يسعى إليه الروائي الحداثي، الذي يطمح إلى التأليف بين تلك العناصر؛ بهدف ضبط عالمه المعقد»[1].

ويمكن اعتبار هذا الإجراء التّقني؛ المتمثل في الإلصاق حجة على التشكيل المتشظي للرّواية، وعلى أنها يمكن أن تصنف ضمن الرّواية ما بعد الحداثية، والنّص المتشظي (texte fragmentaire) نتاج لحظة وعي؛ أي تنتجه كتابة تعي ذاتها، وهو يرتكز على الإلصاق؛ بوصفه تقنية جمالية في تخريج المحكي، والرواية ما بعد الحداثية تتسم بطبيعتها الانفصالية، ومن ناحية أخرى تقوم على تعددية الأشكال (Métissage)، أو ما يوصف بالتهجين (Hybridation)، والتجنيس ( Mixtion de genres)، والأجناسية النّصية (Génétique textuelle)؛ وكل هذه الاصطلاحات تعارض مفهوم النقاء الأجناسي، وتبقى الهجونة ما بعد الحداثية أفضل من النقاء في الكتابة الحداثية، ومن هذا المدخل راحت الرّواية ما بعد الحداثة تجمع العديد من الأجناس الأدبية؛ كالقصة، والحكاية القديمة، والأسطورة، والسّيرة الذاتية، والشّعر، والنصوص غير الأدبية؛ كالمحاولة الصحفية، والمقال العلمي، والصفحة الإشهارية، والمقولات (Citation)، والنّصوص التعليقية[2].

وفي سياق ذلك يتمظهر الحكي عبر اللغة المكتوبة، أو الشفاهية، فيستحيل خليطا منظما من المواد؛ نذكر منها إضافة إلى ما تقدم الخرافة، وحكايات الحيوانات، والحكاية الشعبية، والملحمة، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والتعبير الجسدي؛ بل كل مادة صالحة لأن يودعها الإنسان حكاياته[3]، من هذا المدخل اتسمت الكتابة الرّوائية ما بعد الحداثية بالاختلاف، متخذة الكتابة وسيلة لإعادة صياغة التاريخ، وتقديم صورة عن الواقع على سبيل المغايرة المتسمة بالتعدد[4].

ظهر في مدار هذه التعددية ما يعرف بالرواية التاريخية؛ ك«عمل سردي فني، لم يكتب بقصد أن يكون مرجعا في التاريخ، بل قد تصير من أهم المصادر التاريخية؛ كإطار للبحث في منظومة القيم الأخلاقية، والحضارية، وحياة الأفراد، وعلاقتهم بمن يسيّر شؤونهم في مرحلة زمنية معينة من حياة المجتمع، والتي يكون السجل التاريخي الرسمي الجامد قد همّشها، أو تجاهلها؛ بقصد، أو دون قصد»[5].

---

[1]- عزيز نعمان، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مرجع سابق، ص 10.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 11.

[3]- ينظر: Barthes (R), Introduction à l'analyse structurale du récit, éd. Seuil, 1977, p. 1-7.

[4]- ينظر: عزيز نعمان، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مرجع سابق، ص 16.

[5]- نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب - دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو/ دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ع9، جوان 2011، ص 42.

أما عن التخريجات اللغوية في العمل الروائي «فتلعب التقاطعات اللّسانية التي يحدثها المبدع، دوراً فعالاً في جعل نصه مفتقراً إلى تجانس شكلي، ومعنوي على حد سواء، والمقصود بالتقاطعات اللّسانية ها هنا؛ تلك الممارسات المثمنة لمبدأ ازدواجية اللّغة، أو تعددها»[1].

كما تخللت الرّواية ما بعد الحداثية السيرة الذاتية؛ ذلك الأصل المتجذر في الوقائع التاريخية، وإن كانت السيرة تمضي في اتجاه الاستقلال عن التاريخ العام، انطلاقا من كونها أحفل منه بالعواطف، والأحاسيس التي تفتقر لها الواقعة التاريخية كحدث، فضلا عن الخصوصية في الكتابة؛ وتحضر السيرة في الرواية على شكل مقاطع نثرية واقعية إجمالاً؛ حيث تقدم مقتطفات من حياة الكاتب، وتراوغ القارئ؛ وذلك انتقالاً من الحقيقة إلى المتخيل، كما راحت تغترف من معين الطابوهات أحيانا.

### 3. التجريب الروائي عند "واسيني الأعرج":

أثار الأديب الجزائري "**واسيني الأعرج**" في تجريبه الروائي العديد من القضايا الإشكالية مثل: الكتابة، والمنفى، والاغتراب، واستنطاق المسّكوت عنه، والأزمة، والتّاريخ، والموروث السّردي؛ وغيرها من الموضوعات؛ التي عالجها في «نصوص احتجاجية، وممارسة أدبية خلقت كتابة ثائرة، ومتوثبة نحو المستقبل»[2].

وقد اقترح "**جعفر يايوش**"[3] تصنيفاً معينا للمسار الرّوائي لهذا الأديب؛ حيث قسّم تجربته الإبداعية إلى ثلاث مراحل أساسية:

**المرحلة الأولى**؛ تحت توصيف "**العلاقة مع الجرح**"؛ التي استرجع فيها ما علق بالذّاكرة؛ من آثار الطّفولة، تزامناً وثورة التحرير؛ التي استشهد فيها والده "**أحمد الأعرج**"، وقد أخذت الكتابة في هذه المرحلة خصوصيتها، بوصفها محاولة من الذّات؛ لخلق علاقة مع هذا الجرح؛ تأكيدا للتواصل بين الذّاكرة، وما يعتمل فيها من وعي للذّات.

---

[1]- عزيز نعمان، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مرجع سابق، ص 12.

[2]- جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، دفاتر المركز لعرج واسيني وشغف الكتابة، تنسيق محمد داود، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC، رقم 11، 2005، ص33.

[3]- **جعفر يايوش:** أستاذ مكلّف بدروس الأدب الجزائري، بجامعة مستغانم، وباحث مشارك في مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (الكراسك) بوهران، بصفته رئيساً لفريق البحث في مشروع مقاربة سوسيو- أنثربولوجية للمنتوج الأدبي الجزائري). ينظر: المرجع نفسه، ص29.

أمّا في **المرّحلة الثانية**؛ التي يمكن وصفها بـ "**البحث عن الذّات**"؛ فتتقاطع تجربة الذّات المبدعة، وتجارب الذّوات الأخرى السّابقة، غير أنَّ تجريبه قد اتّسم بمكاشفة هوية الذّات الرّوائية في مستوى أعمق.

وفي **المرحلة الثّالثة**؛ التي يمكن اعتبارها مرحلة لـ "**النص المغاير المعهود**"، كانت الرّواية على موعد وتجاوز السّلطة الأبوية في الكتابة؛ من خلال النّص المغاير لمألوف الحكي، عن طريق الموروث السّردي استحضاراً، ومراجعةً، وقد فتح هذا التوجه عهدا روائيا جديدا، يختلف عن سردية السّبعينات، والثّمانينات، ويمكن وصف هذه المرحلة بالانتقالية من سياق التأسيس، إلى سياق التجنيس ممارسةً، وتجريباً، من النّاحيتين الجمالية، والإيديولوجية[1].

وفي محاولة تصنيفية أخرى لتجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية أدرجت جل رواياته الأولى في الفترة ما بين (1979-1988)؛ حيث عالجت فكرة الصراع الطبقي، مشحونة بروح اشتراكية طافحة، خاصة في نصوصه: "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، و"نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري"[2].

وفي نتاجه الثاني الصادر في الفترة ما بين (1990-1996) وضع الروائي اشتغال السرد على محك التجربة الوجودية؛ حيث تناول «أزمة الهوية، والبحث عن الذات وسط جل المتناقضات المعروضة على الساحة الجزائرية في هذه الفترة، كما تزامن هذا الهاجس أيضاً مع واقع الجزائر بعد الانفتاح، وما شهدته هذه الأخيرة من تغيرات جذرية، مست كل الأصعدة بلا استثناء، ويظهر هذا الهاجس في نتاجه الثاني، وعلى رأسه فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية –مرثيات يوم الجمعة الحزين- سيدة المقام»[3].

ويبقى الواقع السّردي لهذه التجربة الروائية؛ ليس سوى تمثلاً لما اعتمل في المخيلة الروائية من أفكار، وتصورات، وقناعات، من شأنها تأسيس الوعي الفني للكاتب؛ حيث يتكشف هذا الوعي عبر ممارسة نصية تعكسه، وتعبّر عنه.

---

[1] - ينظر: جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، مرجع سابق، ص 33.

[2] - ينظر: سيليني نور الدين، تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والممكن والزائف سيدة المقام نموذجاً، مرجع سابق، ص 375.

[3] - المرجع نفسه، ص 375.

### أ- تجريب النص الوثيقة:

صدرت للرّوائي مجموعة من الأعمال؛ نذكر منها: "جغرافيا الأجساد المحروقة" (1979)، و"وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" (1980)، و"وقع الأحذية الخشنة" (1981) الصادرة ببيروت، و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" (1982) بدمشق، و"نّوار اللّوز" (1983)، و"مصرع أحلام مريم الوديعة" (1984) بيروت، و"ضمير الغائب" (1990) بدمشق؛ التي تعتبر فاتحة طرح جديد «إنه زمن النّص التحفة»[1].

وقد أدرج "**محمد ساري**"[2] هذه الروايات تحديدا ضمن مصنف تأسيسي واحد لتجربة الروائي؛ حيث قال: «تشكل هذه النصوص التي نشرت كلها في سوريا، ولبنان المرحلة الأولى من كتابات "**واسيني الأعرج**"»[3]، أما عن توجهها العام في بناء المحتوى السردي فقد أضاف قائلا: «تطغى في هذه الروايات موضوعات الثورة، والنضال، والصراع الطبقي، وفكرة عودة الشهداء؛ لكشف حقائق كانت مختفية عمداً»[4].

وقد تكشفت بوضوح هواجس الخلق الفني، والاشتغال المنهجي المؤسس إبداعياً وأكاديمياً في منجزه؛ بحكم ممارسته النّقد في بداية نتاجه الإبداعي، وصَدق حدسه بأن قدّم عملاً روائيا على عتبة عهد جديد، شأنه في ذلك شأن وطنه الجزائر التي كانت على عتبة جملة من التّحولات، مما لا يحتمل التّراجع إلى الوراء؛ «ف "**واسيني الأعرج**" من خلال هذا العمل الرّوائي الجديد يسجل مرحلة النّص الوثيقة؛ الذي يشحن بطانته الوجدانية بزخم متحشرج من الدّلالات المرمزة، والتي تنخر في تاريخية الجزائر، وفي ثقافتها»[5].

أظهر "واسيني الأعرج" تجريبه الروائي في نص "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"؛ حيث نسجل تداخل الرّوائي/السّيري، بميثاق تعالقي بين الرّواية، والسّيرة الذاتية؛ ك «فن استرجاعي استعادي، يقوم أساسا على استرجاع منظومة من الأحداث؛ وفق شكل فني معين؛

---

[1] - جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، مرجع سابق، ص 34.

[2] - **محمد ساري:** كاتب، وروائي، ومترجم، وأستاذ بجامعة الجزائر، من مواليد 1958، يكتب باللغتين العربية والفرنسية، من أعماله الروائية: "السعير"، و"المتاهات"، و"جبل الظهرة"، و"بطاقة الحرية"، ترجم للعديد من الروائيين أعمالهم أمثال: "ياسمينة خضرة"، و"بوعلام صنصال"، وأظهر اهتماما بالغا بالدراسات النقدية خاصة في مبحث محنة الكتابة العربية، وله في ذلك العديد من المؤلفات. ينظر: "محمد ساري في "أربعاء الكلمة" نجاح الرواية في متعتها"، نُشر في صحيفة المساء يوم 2008/11/14، الموقع الإلكتروني: www.djazairess.com/elmass/14118

[3] - محمد ساري، محنة الكتابة - دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، ماي 2007، ص 126.

[4] - المرجع نفسه، ص 128.

[5] - جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، مرجع سابق، ص 34.

خاضع للانتقاء، والتنظيم، والتعديل، والتغيير، وهذا كفيل بإخفاء بعض ما يذكره الكاتب، إما لأنه لا قيمة له، أو لأنه يستحي من ذكره، أو يخشى أن يلحق الأذى بمن حوله من الأحياء، ناهيك عن النسيان الذي يصيب الذاكرة، فليس بالإمكان تذكر جميع تفاصيل الحياة، فلا يذكر مثلا من عهد الطفولة إلا القليل»[1].

ويعمد الرّوائي إلى استرجاع مقتطفات من طفولته، وشقاء والده النقابي الذي ناضل بفرنسا، واستشهد في حرب التّحرير فيما بعد؛ جاء في نص الرواية: «إيه يا أمي .. زمن الجوع كان .. الإخوة مرضى .. وتعاسة أبي الذي استشهد في إحدى الحروب الكبرى»[2].

انطلاقا من هذا الطّرح نحت الرّواية منحاها في تشكيل الخصوصية السّردية، وهذا ما فرض تنويعاً، وتعدداً في البنية المكانية، وتعاقباً في البنية الزّمنية، إضافة إلى استلهام شكل النّص الرحلي، كما تنوعت أنساقه الخطابية على مستوى النّص بتوظيف النّص الوثيقة؛ متمثلاً في القصاصات الصّحفية؛ ومنها المنشور الصادر إبان زيارة نائب رئيس الولايات المتحدة، واستقباله بالشغب، والتشويش: « ...

- الاعتداء على كرامة رئيس دولة أجنبية (الولايات المتحدة الأمريكية)
- الاعتداء على كرامة وزير خارجية دولة أجنبية (الفيتنام الجنوبي بتاريخ ../../1967)

**جريدة–لسان الحزب الحاكم 1967**»[3].

وتتكشف اللحظة التجريبية في المحكي، أكثر فأكثر؛ حين «تخوض رواية طوق الياسمين "رسائل في الشوق والصبابة والحنين" في عوالم، ومستويات عدة؛ فهي مبنية على لغة شعرية غاية في شاعريتها، وانثيالها، وصدق مشاعر كاتبها، وقدرتها على تجسيد التجربة الإنسانية في مختلف لحظاتها»[4].

ونستدل على هذه اللغة؛ بما جاء على لسان السارد: «نظرت سيلفيا قليلا إلى المذكرات، فتحتها بعفوية في آخر صفحة، متجاوزة كل البياضات، تحسست الكلمات؛ كمن يلمس أجنحة، وألوان فراشة، يخاف عليها من التلاشي، والاندثار، لا أدري لماذا نذهب دائما نحو آخر الصفحات،

---

[1]- عبد القوي أحمد، السيرة والتخييل في رواية أنثى السراب لـ واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، مشروع المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، إشراف أ. د. بلقاسم الهواري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانية – وهران، الجزائر، 2011-2012، ص32-33.

[2]- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص23.

[3]- المصدر نفسه، ص 198.

[4]- نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2012، ص 22-23.

عندما يتعلق الأمر بأشواقنا، وأحزاننا التي نكتبها؟، ربما لمباغتة الأقدار؛ التي لا تمنحنا دائما وقتا كافيا؛ لإتمام رحلتنا في الحياة كما نشتهي»[1].

وسلكت الرواية مسلك التشكيل المتعدد؛ مرورا بعتبة فن كتابة المذكرات؛ الذي مارسه "عيد عشاب"؛ حيث كتب في إحدى صفحات مذكراته: «تعبت من اللاجدوى، ولم يبق لي ما أقوله لحياة قلقة، لم تعد تأبه بي كثيرا، ولا تسمعني جيدا، ولا تتذكرني إلا بمزيد من الأمراض، والمآسي، شكرا لحبك، فقد كان فيه الكثير من نُبلك. **من أوراق عيد عشاب**»[2].

واستضافت الرواية مقتطفا من فن الشعر في بناء المشهد السردي الآتي: «أراكِ الآن بكل طولك، وأنت تقفين وسط الصالون؛ مثل الممثلة التي تؤدي مقطعا حاسما من مسرحية كلاسيكية، بين يديك ديوان سان جون بيرس، تتلقفين الكلمات من فمه؛ كعصفورة:

**ضيقة هي المراكب**
**ضيق سريرنا**
**للبحر وحده سنقول:**
**كم كنا غرباء في أعراس المدينة**»[3].

وفضلا عن هذه التعالقات النصية، وما أضفته من تنوع أجناسي، نستشعر في الرواية «سيرة ذاتية، وإضافة جميلة إلى رصيد الروائي "**واسيني الأعرج**"، وجرأة فنية تحسب لمصلحة الرواية العربية؛ حيث إنها تقدم صورة حية، ودقيقة عن دمشق المدينة الحاضرة بحاراتها، وأسواقها، وكل ما تزخر به من أمكنة، رُسمت بفنية بالغة، وجعلت المتلقي يقف متتبعا حركة أحداثها، ويرتاد أمكنتها واحدة واحدة»[4].

وقد تجلت أبعاد هذه الصورة المكانية في قوله: «يا مدينة موجوعة القلب، تعج بالأطفال الفقراء، ومساحي الأحذية، وبياعي الفول، وأقراص الفلافل؛ التي تحترق في الزيوت النباتية العتيقة، بالقرب من سوق ساروجة، والنساء الجميلات على امتداد شارع الصالحية»[5].

---

[1]- واسيني الأعرج، طوق الياسمين – رسائل في الشوق والصبابة والحنين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط1، 2004، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 13.

[3]- المصدر نفسه، ص 21.

[4]- نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 33.

[5]- واسيني الأعرج، طوق الياسمين – رسائل في الشوق والصبابة والحنين، مصدر سابق، ص 81.

ويسترسل الصوت السردي في الحديث عن هذه المدينة، واصفا بعضا من مظاهرها الخاصة، فيقول: «الحكواتي، والمسحراتي، وبائعوا البسطة، والعربات الصغيرة، المملوءة باللوز الأخضر، والفول؛ الذي يُرى بخاره من بعيد، ممزوجا برائحة الكمون، والكروية، والتوابل المختلفة، هنا حافظوا على كل شيء، يعطي للمدينة حياتها العميقة»[1].

ولم يقتصر أمر هذه المعالجة السردية للمكان/المدينة على الوقوف عند عتبة الوصف، بل بلغت في تصويره مبلغا بعيدا، ولا أدلّ على ذلك من القول: «فأنت، والمدينة في النهاية شيء واحد؛ كلاكما قابل للصياغة، والتشكيل، والتحول»[2]؛ هكذا استحال المكان/المدينة شخصية، واستحالت الشخصية مكانا، في تعالق قائم على فكرة التداخل بين عناصر السرد إلى حد التماهي.

ومن أعماله التي يمكن إدراجها ضمن تجريب التّراث، "نوار اللّوز" (تغريبة "صالح بن عامر الزوفري")، و"فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف" (رمل الماية)" (1993)؛ التي تجاوزت حدود الشكل إلى مشروع استثمار نصي، كما حمل كل من هذين العملين جديداً؛ تجلى بوضوح عبر التوظيف الأسلوبي الجمالي للغة.

وفي سياق ذلك لابد من الإشارة إلى أن الأديب قد حمل منذ بداية مساره الرّوائي طموح مشروع أسلوبية سردية حداثية جديدة، تبلورت أكثر فأكثر في رواياته اللاحقة؛ متمثلة في "سيدة المقام"(1995)، و"حارسة الظلال"[3]، و"ذاكرة الماء" (1997)؛ حيث تصدى الرّوائي للتراث؛ برؤية أكثر عمقاً، ونضجاً، وأصالة[4].

ونلمس في رواية "نوار اللّوز" تحولا؛ بالتطلع لتجريب روائي أصيل يستحضر النص التراثي، وتحكماً في اللّغة، ومختلف عناصر السّرد، وكذا أسلوب السّرد التّراثي، مما انعكس على البعد الدّلالي الإيديولوجي، والإبستيمي للنص؛ «ومن المميزات أيضاً الجرأة في توظيف الأساليب البلاغية العديدة؛ بهدف فتح مجالات التأويل، مما ينم عن رؤية متكاملة للواقع، والتاريخ، إنه ينتقد التاريخ في الوقت الذي ينتقد فيه الواقع، وينتقد الواقع في الوقت الذي ينتقد فيه التّاريخ، معتبراً أن صورة الواقع امتداد للتاريخ»[5].

---

[1] - واسيني الأعرج، طوق الياسمين – رسائل في الشوق والصبابة والحنين، مصدر سابق، ص 96.

[2] - المصدر نفسه، ص 62.

[3] - صدرت هذه الرواية باللغتين؛ الفرنسية سنة (1996)، والعربية سنة (1999).

[4] - ينظر: يوسف الأطرش، الرواية وقراءة التراث – تجربة واسيني الأعرج في تأصيل الرواية الجزائرية، كتاب الملتقى الخامس – عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط5، 2002، ص275.

[5] - المرجع نفسه، ص276.

كما يطرح "**واسيني الأعرج**" إشكالية الاغتراب الإيديولوجي؛ ذاتاً، ومجتمعاً، واجتراحا لهذه الإشكالية يستعين بروافد معرفية تراثية عدة؛ في محاولة منه تخريج نص متأصل في تشكيله، ومرجعياته الفكرية، واللغوية.

إضافة إلى إشكالية العلاقة بين السّلطة الحاكمة؛ (بني كلبون) على حد تسميته[1]، وشعب الجزائر المستقلة، وقد أسفر هذا التعالق النّصي على إنتاج تغريبة روائية في ضوء تغريبة شعبية تقوم أساساً على تشكيلها السّردي الخاص زمنا، ومكانا، وشخوصاً، ولغةً، وبذلك اقتحم الرّوائي نسقية التّراث السّردي، وعمد إلى تفكيكها؛ مؤسساً النّص الآخر؛ نص الواقع الرّاهن في ضوئها.

إلا أن هذه الممارسة التّناصية والأصل التّراثي قد وقفت موقفاً معارضاً له، ومرّرت العديد من العلامات الدّالة، فإذا كانت التغريبة الهلالية جماعية، فإن التّغريبة الرّوائية فردية لـ "صالح"؛ المجاهد زمن الثّورة، والمهرب على الحدود الجزائرية المغربية زمن الاستقلال، حيث قرية "سيدي بوجنان" مسقط رأس الكاتب[2]؛ مما فتح نافذة على تعالق روائي سيري.

إضافة إلى افتتاح الرواية بنص "**المقريزي**"[3]: «من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء، والحكام، وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد (...).

**المقريزي: إغاثة الأمة في كشف الغمة**»[4].

يحيلنا هذا النص على مآسي الناس، ومعاناتهم من الجوع، والبؤس؛ جرّاء سوء تدبير الحكام لأمور الرّعية، وشؤونهم، حيث تتحدد كينونة النص؛ بوصفه حالة مرجعية تأخذ حضورها الفعلي انطلاقاً من توقيع المقريزي، كما يشتمل هذا الملفوظ (المقبوس) على جملة من المرتكزات؛ فالحادث بمعنى الواقع المأساوي في طبيعته الاجتماعية، أمّا القصدية، وما حملته من معاني الاستمرار، والامتداد، فعلّة النّاس، وجوهر مأساتهم؛ إنما تفسر بسوء تدبير الحكام، وإهمالهم مصالح العباد،

---

[1]- يطلق الروائي أوصافا عدة على السلطة الحاكمة؛ مثل: "أولاد الكلبة" ص 165/163/118، و"رؤوس الكلاب" ص81، و"أولاد الكلاب" ص162، غير أن "بني كلبون"؛ هو الوصف الذي لازمها في معظم أعماله. ينظر: واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص171.

[2]- ينظر: زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص9.

[3]- **المقريزي:** هو أحمد بن علي المقريزي المعروف باسم تقي الدين المقريزي، شيخ مؤرخي مصر الذين اهتموا بالتأريخ في مختلف الميادين، ولد في القاهرة وتوفي فيها (764 هـ-845هـ) (1364م-1442م)، من مؤلفاته: "الذهب المسبوك في ذكر حج الخلفاء والملوك" سنة 841هـ، و"إغاثة الأمة بكشف الغمة"، و"شذور العقود في ذكر النقود". ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org، (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 13 أكتوبر 2017، الساعة: 19:59).

[4]- واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، مصدر سابق، ص5-6.

والبلاد، وينسحب هذا الطرح التّراثي، لشمل الرّاهن، والقاسم المشترك بينهما ذلك المعطى الثابت؛ المتمثل في الوضع الاجتماعي المأزوم في مقابل سلطة حاكمة ما تزال وفية لأطماعها، منذ عصور غابرة.

والحادث يعود على الجوع، والبؤس، وتتحدد ملامحه التأويلية أكثر فأكثر إذا ما صغناه في حدود تأطيره الزّمني؛ وتتجلى بوضوح ملامح الأزمة الموروثة إلى يومنا هذا، انطلاقا من هذا الواقع (الحادث)؛ الذي يقتضي فهماً ينم عن علم، ومعرفة في مكاشفة خطاب التسيير السّلطوي، حيث تتمكن الذّات القارئة من اجتراح مكنونات هذا الخطاب، (بوصفها فاعلاً) للحادث (الأزمة الاجتماعية)، ويفرض الإرجاع المعرفي التعامل مع الحادث الاجتماعي؛ كمشروع إيديولوجي في أعقد تبعاته.

ويقدّم الخطاب المقدّماتي الحادث (الظّاهرة الاجتماعية) عبر مسارات محددة تشمل الأسباب (نقطة البداية)، وتجليات الظّاهرة (نقطة النهاية) على امتداد زمني واسع، يستمد مشروعيته الإقناعية انطلاقاً من قانون السببية؛ فمتى تهيأت الأسباب أنتجت الظواهر، أو استمرت في الحضور؛ كونها المرجعية المنتجة للحادث ماضياً، أو راهناً، و«انطلاقاً من المعطيات النّصية، نلاحظ أنّ المعرفة هي في الواقع قراءة ثانية تتم عبرها عملية البناء، هذه القراءة خاضعة للمتعلق المعكوس، فهي تبدأ من التأمل في نهاية الحادث، والارتقاء إلى مستوى أرقى منه من النّاحية المنطقية، والتدريجية إلى أوله، فهو يحدّد من جهة موضوع التّفكير، ويحدّد من ناحية ثانية التأمل»[1].

إضافة إلى استحضار عدد من الحكايات الخرافية؛ كحكايتي "**علي** ورأس الغول"، و"**الزير سالم**"[2]، وأحجيات "**لونجا**"[3]، وتوظيف شخصية الحكم "سيدي علي التوناني" الذي عارضه السارد في نقله الأخبار الكاذبة، وتشويهه الحقائق؛ قائلا: «آه يا التوناني، أنت لم تدوّن إلا الكذب، حروفك كانت مدفوعة سلفا، من طرف الناس؛ الذين سجلت انتصاراتهم»[4].

---

[1] - رشيد بن مالك، قراءة سيميائية في فاتحة رواية نوار اللوز للروائي الجزائري واسيني الأعرج، كتاب الملتقى الخامس – عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط5، 2002، ص215-216.

[2] - شخصية حكائية مستوحاة من الشخصية الحقيقية "**الزير سالم**": عدي بن ربيعة التغلبي (المتوفى في 94 ق.هـ/531م) شاعر وأحد فرسان تغلب، وأبطال العرب في الجاهلية، لُقّب بالزير أبي ليلى المهلهل وسمي مهلهلا؛ لأنه أول من رقّق الشعر، تقع ديارهم في شمال شرق الجزيرة العربية، وأطراف العراق، والشام. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org، (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 21 أكتوبر 2017، الساعة 12:41).

[3] - ينظر: واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، مصدر سابق، ص 26.

[4] - المصدر نفسه، ص 13.

كما تقف الرواية موقفاً معارضاً من سلطة "بني كلبون"، متخذة من فترة الاستقلال إطاراً زمنياً لها؛ حيث تعتبر هذه السّلطة امتدادا لسلطة الاستعمار؛ بدليل الأوضاع الاجتماعية المزرية التي استمر الشعب في معاناتها؛ فلم يتغير وضعه في زمن الاستقلال، إضافة إلى فئة المجاهدين، وما تعانيه من إقصاء، وتهميش.

وما يسترعي النّظر في بناء رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" شعرية اللّغة؛ إذ يتجه التّجريب وجهة تعالق سّردي شّعري، ينزاح بالنص عن الإفصاح المباشر، وقد ساهم هذا التجريب اللّغوي الشعري في تكثيف الإحالة الدرامية، وتعميق أفضية القمع، حيث «تتأتى غواية التخيل في رواية أحلام مريم الوديعة من خلال اللغة الشعرية التي تخلق عوالم وهمية تصبغها لمسة رومانسية»[1].

وتأتي شخصية "**مريم**"[2]؛ تجسيدا لفجائعية الذّات المنكرة؛ «وقد عمد الكاتب إلى أسطورة شخصية مريم؛ الرّمز الشقيق للوطن/الجزائر»[3]، وتعمد تقديم الراوي على أنه مجهول الاسم، وراح يلتبس والكاتب أحياناً؛ لجعل النّص الرّوائي يلتبس والسّيرة الذّاتية، مما افترض تعدداً في الأصوات، والرؤى، ونسجل حضوراً للصّوت السّردي التّراثي؛ حيث يفتتح الروائي نصه بكلمات "**ميغيل سرفانتيس**"[4]: «حيث يسود الخداع، تختفي الحقيقة.

"**دون كيشوت**"»[5].

وتكشف أحداث الرواية في أقسامها اللاحقة عن وجود اشتغال تناصي في الكتابة السردية يأتي الإعلان عنه مسبقا مرورا بعتبة العنونة كخطاب مقدماتي؛ حيث يظهر توظيف شخصيات حكائية مستوحاة من الأدب العالمي، خاصة الأدب الإسباني الذي اشتهرت فيه الشخصية الروائية

---

[1] - إيمان توهامي، فتنة المتخيل وشبقية الجسد - قراءة في رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج، مجلة قراءات - مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ع8، 2015، ص 139.

[2] - ينظر: واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص7.

[3] - بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص244.

[4] - **ميغيل دي ثيربانتس (Miguel de Cervantès)**: كاتب مسرحي، وشاعر، وروائي إسباني ولد بمدريد في 29 سبتمبر 1547، واحد من أهم رواد الأدب الإسباني وأكثرهم شهرة في العالم خاصة بعد ظهور روايته "دون كيخوطي دي لامانتشا" في الفترة ما بين (1605-1615) التي اعتبرها النقاد أول رواية أوروبية حديثة، تم اعتقاله برفقة أخيه "**روديجو**" من قبل "**أرناؤوط مامي**" قائد أسطول بحري صغير في 26 سبتمبر 1575 أثناء عودتهما من نابولي إلى إسبانيا، واقتيد الكاتب إلى الجزائر ووُهب للقرصان العثماني "**والي مامي**" الذي عمل بالأسطول البحري العثماني في الجزائر، وبقي في الأسر خمس سنوات حاول فيها الفرار لأربع مرات، توفي بمدريد متأثرا بمرض السكري، من مؤلفاته الرواية التي ذكرنا في قسمين، الأول: "العبقري النبيل دون كيخوطي دي لامانشتا" سنة 1605 والثاني: "العبقري الفارس دون كيخوطي دي لامانشتا" سنة 1615 ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 15 أكتوبر 2017، الساعة: 16:46).

[5] - واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص7.

"**دون كيشوت**"[1]؛ إذ حمل القسم الثالث من الرواية عنوان: "طواحين **دون كيشوت**"[2]، وكذلك استدعاء شخصية "**فاوست**"[3*]؛ حيث حمل القسم الثاني عشر من الرواية عنوان: "حظ **فاوست**"[4]؛ مما أنتج تنوعا في مستويات اشتغال الأصوات السردية، كما تنقل الرّواية صوت المثقف الرّافض قمع الخطاب السلطوي.

والموضوع ذاته تعالجه رواية "ضمير الغائب"؛ إذ تطرح فكرة إمكانية تجاوز السّلطة الذي تخوض غمارها الشّخصية المثقفة (الصحفي)، إلاَّ أن تحقيق فكرة كهذه يصطدم بالمواجهة القمعية للسّلطة؛ حيث ينطلق هذا الصّحفي باحثاً عن حقيقة والده؛ إن كان مناضلاً، أو خائناً، وتنتهي به هذه الرّحلة، وقد استحالت طقساً خرافياً كاد يدفعه إلى الجنون.

هكذا استثمر "**واسيني الأعرج**" النص الوثيقة، في تشكيله السردي؛ انطلاقا من قناعة مفادها أن عالم الرواية في اتساع متواصل، وأنه يحمل في ذاته القابلية لاستيعاب مختلف القطاعات النصية، والتصورات المعرفية؛ دون تغييب الخصوصية الأجناسية للرواية بوصفها قطعة أدبية متميزة في متحف الإبداع الإنساني.

---

[1]- شخصية مستوحاة من رواية "**دون كيخوطي دي لامانتشا" (Don Quijote de la mancha)** للأديب الإسباني "**ميغيل دي ثيربانتس**" نشرت في قسمين (1615/1605)، اشتهرت في العالم العربي بعنوان: "دون كيشوت"؛ تتحدث عن "**ألونسو كيخاتو**" رجل نبيل في عمر الخمسين مولع بقراءة كتب الفروسية، يؤمن بكل كلمة فيها حتى فقد عقله من كثرة القراءة وقلة النوم والأكل، وحدث أن حمل درعا قديمة وخوذة بالية وأخذ حصانا هزيلا في رحلة بحثا عن مغامرة جديدة خُيّل إليه أنها كانت في انتظاره، ولقب بـ"فارس الظل الحزين"، رافقه في رحلته جاره البسيط "سانشو بانتا" الذي يساعده في حمل سلاحه بعد أن وعده بتعيينه حاكما لإحدى الجزر، فيصدقه لسذاجته. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 17 سبتمبر 2017، الساعة 06:42).

[2]- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص79.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 13.

[*]-"فاوست"؛ أسطورة ألمانية، تحكي قصة طبيب باع روحه للشيطان "مفستوفيليس" (الذي يظهر في معظم روايات هذه الأسطورة)، وذلك مقابل منحه الشباب، والمعرفة، والقدرة على السحر، وبقي أصل هذه الأسطورة غامضا، وإن ردّه بعضهم إلى الدكتور "يوهان فاوست" (ت 1541م) والقصص خيالية التي لازمت حياته، ثم اتخذ الأدباء هذه الأسطورة موضوعا لكتاباتهم منذ سنة (1570م)، مثل "كتاب الشعب" (1587م) لـ "يوهان شبيس"، ومسرحية "الدكتور فوستوس" (1593م) للشاعر المسرحي الإنجليزي "مارلو"، و"مسرحية فاوست" الخالدة للشاعر "جوته"، كما استحضرها العديد من الكتاب الألمان؛ كـ "توماس مان"، وألفت عدة أوبرات عن هذه الأسطورة، منها أوبرات "برليو"، و"جونو"، و"فاجنر"، إضافة إلى سيمفونية "فاوست" للموسيقار "ليست". ينظر: مجموعة من المؤلفين، الموسوعة العربية الميسرة، مج5 (المحتوى: غ-ف-ق-ك)، مرجع سابق، ص2363-2364.

[4]- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص237.

**ب- تجريب النص الأثر:**

ومن أعمال "**واسيني الأعرج**" التي تندرج ضمن هذا التوصيف؛ "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف- رمل الماية"، و"سيدة المقام"؛ التي جاءت لترمم نتوءات في تاريخ الجزائر، وكذلك "حارسة الظلال"[1]، و"ذاكرة الماء"، و"مرايا الضرير"[2]، و"شرفات بحر الشّمال" (2001)، و"كتاب الأمير- مسالك أبواب الحديد" (2005).

وما يميز هذه المرحلة من مسيرته الروائية حضور موضوعات سردية مغايرة؛ فمع «روايتي فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، وكتاب الأمير انتقل إلى موضوعات تاريخية لها طابع فلسفي، كما استخدم تقنية متطورة في السرد، رغم أنَّه حافظ على الجملة الشعرية الموغلة في الإيحاء والتجريد، والنقلة النوعية صاغها في روايتي (سيدة المقام)، و(حارسة الظلال)، ... هنا بدا الروائي أكثر تحكماً في فن الحكي سواء في صياغته حكاية منسجمة الأطراف، أو في نسج شخصيات بشرية تعيش القلق، والاندهاش»[3].

ويصبح التّجريب أكثر تعقيدا، وأعمق غوراً في "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف- رمل الماية"؛ الذي «يمثل (النّص الأثر)»[4]؛ إذ يتلقاه القارئ؛ انطلاقاً من تشكيله البنيوي، ووفق منظور تأويلي متعدّد القراءات[5]؛ حيث حمل هذا النص خطاباً أندلسياً مقموعاً، في سياق استعادة زمن الأندلس المفقود.

ومن تجليات هذا العمق؛ تتعالق الرواية، ونص "ألف ليلة وليلة" بشكل واضح، غير أن الصّوت الرّوائي كعادته يُحدث مفارقة في تدخله السّردي، وذلك منذ العتبة النصية الأولى؛ متمثلة في العنوان؛ إذ يضيف الروائي ست ليال؛ دلالة على وجود ما سكتت عنه "شهرزاد"؛ مما يحتاج إلى أن يُحكى.

وتقوم الرّواية بالكشف عن أحداث "الليلة السابعة"، التي اقترنت بحدث فجائعي، في دلالته الزمنية على امتداد فعل الموت منذ الليلة الأولى، وإذا كانت "شهرزاد" قد سكتت عن الكلام المباح

---

[1]- صدرت رواية "حارسة الظلال" باللغة الفرنسية (1996)، وباللغة العربية (1999).

[2]- صدرت رواية "مرايا الضرير" باللغة الفرنسية (1998).

[3]- محمد ساري، محنة الكتابة - دراسات نقدية، مرجع سابق، ص 132.

[4]- جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، مرجع سابق، ص34.

[5]- ينظر: U. Eco: L'œuvre ouverte- traduction Chantal Roux de Bézieux; Ed-Seuil, Paris, 1965; p10.

مع مطلع هذه الليلة، فقد كان لدى "دنيا زاد" ما تقوله في اللّيالي التي تلتها، خاصة السابعة منها، غير أن زمنية هذه الليلة كانت مطلقة؛ إذ استعصت على التحديد، والضبط[1].

هكذا اتضحت ملامح الطّرح المفارق بين النّصين المستلهم والرّوائي عبر تبادل المواقع بين الأختين، وتضارب الحقائق المحكية من قِبلهما، واستنطاق السّياسي المسّكوت عنه خارج زمن الخرافة، واستطاع الصّوت الرّوائي الانزياح بالمحكي عن زمنه التراثي إلى زمن الرّاهن، وقد مثلت هذا الانتقال الإيديولوجي شخصية "**بشير الموريسكي**"[2*]، كما يتجلى البعد التراثي في استدعاء شخصيات عدة أمثال: "**أبو ذر الغفاري**"[3*]، و"**الحلاّج**"[4*] وغيرهما، إضافة إلى التناص الديني في استحضار قصة أهل الكهف، ومختلف الأغاني الشعبية الموحية بإيقاع الفاجعة.

وهناك سمة أخرى يمكن تسجيلها في هذه الرّواية؛ «وهي الانتقال المفاجئ من موضوع لآخر، رغم أنّ ذلك لا يقتل النّص ولا يلوي ذراعه، بل يزيد في حلاوته، ويزيد في شهية القارئ إلى معرفة المزيد»[5].

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص7.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص9.

[*]- **الموريسكي**: نسبة للموريسكيين أو الموريسكوس، مسلمي إسبانيا الذين بقوا فيها تحت الحكم المسيحي بعد سقوط المملكة الإسلامية، وخُيّروا إما أن يعتنقوا المسيحية أو يتركوا إسبانيا، وفي الفترة ما بين (1609-1614) أجبرتهم الحكومة الإسبانية على مغادرة المملكة إلى شمال إفريقيا بعد أن بلغوا أعداد كبيرة خاصة في جنوب مملكة بالينسيا وغرناطة، في حين كانوا قلة في مملكة قشتالة، وهُجّروا فعلا إلى شمال إفريقيا (الجزائر، وتونس، والمغرب، وليبيا)، والشام، وتركيا بعد سقوط الأندلس. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org. (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 29 سبتمبر 2017، الساعة 13:21).

[3]- ينظر: واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص10.

[*]- شخصية روائية مستوحاة من شخصية "**أبي ذر الغفاري" (المتوفى 32 هـ)**: هو أبو ذر جندب بن جنادة الغفاري ولد بالحجاز، صحابي جليل جهر بإسلامه في مكة قبل هجرة النبي عليه الصلاة والسلام، كان راويا للحديث فقد روى عنه صلى الله عليه وسلم ما يقع في حدود 281 حديثا. ينظر الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org. (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 24 أكتوبر 2017، الساعة 18:20).

[4]- ينظر: واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص10.

[*]- شخصية روائية مستوحاة من شخصية "**الحلاج**" (858-922م) (244-309هـ): أبو عبد الله حسين بن منصور الحلاج، من أعلام التصوف، قتل وأحرق بتهمة الزندقة وتضليل الناس (السحر والشعوذة). ينظر: الموقع الإلكتروني: (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 20 أكتوبر 2017، الساعة 12:08).

[5]- رشيد قريبع، الرواية والحداثة عند واسيني الأعرج فاجعة الليلة السابعة بعد الألف -رمل الماية نموذجا، كتاب الملتقى الخامس – عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط5، 2002، ص290.

بالإضافة إلى توظيف الروائي عوالم وأفضية ذات طبيعة عجائبية؛ فـ «العنصر العجائبي لا يقل شأنا من حيث الحضور عبر مختلف تجلياته الدينية، والأسطورية، والصوفية ... إلخ، وما روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" إلا خير دليل على ذلك»[1]؛ حيث تظهر استضافة هذه العوالم في مشاهد سردية عدة؛ منها هذا المشهد: «التفت الراعي باتجاه المغارة، رأى الفوهة مفتوحة، دار سبع دورات على الشجرة الوحيدة التي نبتت في ذلك المكان بشكل غريب، ثم قفز في مكانه، وهو يرتعد:

– هو ذا أنت، يا سيدي العظيم، قطعت النار، والقفار، واخترت أن ترتاح في هذه الأرض الطيبة، ننتظر قدومك منذ أكثر من ثلاثة قرون، لقد تأخر مجيئك أكثر من تسع سنوات»[2].

ضمن هذا التجريب التقني الجمالي، والتعدد في مناقشة الموضوع الروائي «أصبحت رواية "رمل الماية" عملا أدبيا لا تنهض شعريته إلا على التناص في مادته التاريخية، والفلسفية، والصوفية، وشذرات من لغة الواقع، والصحافة، والسينما في تقطيع الزمن، وتكسير خطيته، بل إنه ليتعداها ليكون النص القرآني حاضرا كأشد ما يكون الحضور امتلاءً وفيضا؛ بالمعنى الفلسفي للكلمة»[3].

وهذا الحضور المكثف لعلاقات التعلق النصي، وما ترتب عنها من إضاءات في بناء المعنى منح الرواية صفة «جامع الأنواع؛ وليس أدل على ذلك إلا هذا الزخم من تداخل الخطابات: تراثية، وشعبية، ودينية، وتاريخية، وسياسية، وأسطورية، وعجائبية»[4].

وهذا ما أظهر رغبة الروائي الشديدة في تجريب أشكال جديدة من شأنها تعميق عنصر الدهشة لدى القارئ، الأمر الذي جعل كتابة الرواية لديه تنحرف عن مسار الحكي الجاهز، إلى الانفتاح على عوالم ألف ليلة وليلة؛ المتسمة بالقابلية لدى القراء بحكم معارضتها للواقع واختلافها عنه، ترتب عن ذلك انفتاحا نصيا على عوالم عجائبية في مستوى أوسع، راح يستثمرها في استنطاق حقيقة التشويه القائم في نظام الحكم بأسلوب مخصوص[5].

---

[1] - رشيد سلطاني، أنواع الزمن في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، ع20، 2014، ص 21.

[2] - ينظر: واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص47.

[3] - رضا زواري، جمالية التناص ومظاهر التعلق النصي في روايات واسيني الأعرج "رمل الماية" أنموذجا، مرجع سابق، ص 94.

[4] - المرجع نفسه، ص 95.

[5] - ينظر: حنينة طبيش، الرواية الجزائرية والانفتاح "قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج"، مجلة مقاربات - مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع17، 2015، ص 173.

لقد ذهبت الرواية في استضافة عوالمها مذاهب عدة مدفوعة بمحاولة «استجلاء جمالية التشكيل التجريبي الذي تجاوز المعقولية لخلق صورة خطابية مغايرة؛ جعلت من المتخيل واقعا، ومن الواقع متخيلا؛ كاستدعاء التاريخ من خلال فعل التخييل، فالرواية لا تقول التاريخ؛ لأنه ليس هاجسا، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، تستند فقط إلى المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله»[1]؛ فقد حفلت الرواية بالحدث الواقعي التاريخي مستثمرة ما توفر لها من طاقات فنية، وقد استوحت وقائعها من التاريخ العربي.

ونلتقي بخرجات تجريبية أخرى؛ إذ «تتقدم رواية "سيدة المقام" إلى الحداثي في استثمار الفنون»[2]، ويبلغ أفق التجريب مداه؛ وذلك بتوظيف هذه الفنون في إنتاج النص فكريا، وجماليا؛ خاصة الرسم، والرقص، والموسيقى، وفن الصورة، والشعر، و التراث السردي، والسيرة، «ينضاف إلى كل ذلك استثمار الكاتب النّص الوثيقة؛ الذي يقدّم شهادة على الحاضر المأزوم لجزائر التسعينات، والاشتغال طوال الرّواية على التلاعب بين الرّوائي، والسيري في لغة سردية هجينة؛ تتعدد فيها مستويات الكلام من فصيح، ودارج جزائري، وأعجمي فرنسي»[3].

وتتمثل هذه الشهادة في تقديم الرواية ملمحاً عن الجزائر المأزومة التي ترمز لها شخصية "مريم" بعد أن استقرت رصاصة طائشة برأسها منذ حوادث أكتوبر (1988)، «إنه تاريخك يا مريم!؛ اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة، التاريخ الذي كان يفترض أن يكون فيه يوم موتك، ولكنه لم يكن، قال لك الأطباء لا خيار لديك سوى أن تتعايشي معها، وتعايشت مخترقة كل طقوس الحذر، ذلك الزمن بدأ يبتعد بخطى حثيثة، لا تتذكرين من الألوان سوى الدم، والصرخات الجافة»[4].

أمّا الطّرف الآخر في الصراع فيشمل (بني كلبون[5]/السّلطة الحاكمة)، و(حراس النوايا[6] الإسلاميين)، الذين خصهم الروائي بفصل مستقل من نصه[7]، كما تلتحم ذات الراوي بذات الكاتب؛ تمريراً للموقف الإيديولوجي.

---

[1] - أوريدة عبود، استدعاء الشخصيات التاريخية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية" لواسيني الأعرج، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو، الجزائر، ع24، 2017، ص 228.

[2] - نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 64.

[3] - بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص248.

[4] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص9.

[5] - المصدر نفسه، ص9.

[6] - المصدر نفسه، ص11.

[7] - المصدر نفسه، ص213.

كما ناقشت الرواية مظهراً من مظاهر التّخلف في السّلوكات الاجتماعية؛ متمثلاً في الاغتصاب العنيف الذي تعرضت له "مريم" من قبل زوجها[1]؛ قصد مراجعة بعض القناعات المغلوطة على مستوى الذّهنية الاجتماعية؛ تصويباً لوعي الجماعة الذي يتحكم في توجيهها، كما لا يخلو هذا الفعل من الإحالة السياسية على اغتصاب البلاد.

والطرح ذاته نتلقاه في روايته "ذاكرة الماء"؛ التي تعددت تقنياتها، وأدواتها السّردية؛ إذ يتواصل وإياها هاجس الحداثة في التجريب الروائي؛ ممارسة، وكتابة، شأنها في ذلك شأن ما تقدّم من أعمال؛ إذ نلتقي وذلك التعالق الجمالي السير روائي، إضافة إلى شعرنة السّرد، واستدعاء النّص الوثيقة؛ متمثلاً في القصاصات الصّحفية الجزائرية؛ المقتطفة من الجرائد: (الشّعب، والمجاهد، والوطن، والخبر) بشكل لافت للنظر، جاء في نص بعض منها:

– «ابتداء من الأسبوع القادم، سيشرع في تطبيقا النظام الأسبوعي الجديد. وعليه سيصير يوما الخميس والجمعة، هما نهاية الأسبوع، بدلاً من يوما السبت والحد. تم التغيير بالاتفاق بين مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى. **جريدة الشعب (...) 197**»[2].

– «الإدارات الوطنية، والمؤسسات معنية بالتغيير الذي تم في ترتيب أيام الأسبوع. وعليه يصبح يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع بدل السبت والأحد. ابتداء من الغد يصبح هذا الترتيب الجديد سارياً. **جريدة المجاهد (...) 197**»[3].

ويستثمر الروائي في هذا العمل العديد من أشكال الفن؛ كفن التصوير من خلال تلك الصورة العائلية التي التقطت بـ "حمام الوردة" في الستينيات من القرن الماضي؛ وقد «ارتسمت بها ثلاثة وجوه: أنا هلع، أضع يدي على شاشيتي حتى لا تنزع مني أثناء التصوير، أمي وهي تمدّ يدها نحوي حتى تنهاني عن الحركة، خالتي حليمة الطيّابة التي كانت تستقبلني عند باب الحمام لتسرقني من أمي، وتلفني مثل الخرقة البالية، كانت في الصورة على عادة أهل القرية، واقفة؛ كالنخلة؛ يداها منسدلتان عبر جسدها، وجهها مضاء بابتسامة ريفية خجولة، تذكرت تفاصيل الصورة بكاملها، على قفاها كتب بخط عربي رديء:

صورة أخذت بحمّام الوردة عام (...) 196. المتصورون؛ وهم على التوالي: لزعر الحمصي، الحاجة أميزار بنت الصغير، وبجانبها المرحومة خالتي حليمة طيّابة حمّام الوردة»[4].

---

[1] - وذلك في الفصل المعنون بـ "محنة الاغتصاب"، ينظر: واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص101.

[2] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 14.

[3] - المصدر نفسه، ص 22.

[4] - المصدر نفسه، ص 119.

إضافة إلى استدعاء المقاطع الغنائية، والأمثال الشعبية الجزائرية، وفن الترسل؛ ومن الناحية التقنية؛ يعمد الروائي إلى تأطير مادته السردية تأطيرا زمنيا دقيقا من (4H-00MN)[1] إلى غايـــة (17H-58MN)[2]؛ «ولعل العنصر التجريبي الجديد؛ يتمثل في تقسيم الفصول إلى أزمنة فيزيائية يحكمها نظام التعاقب، وجميعها لا يتجاوز مدى أربع عشر ساعة، وقد استثمر الكاتب في صياغة متنها الحكائي جماليات كتابة اليوميات، والمذكرات، ولغة خطاب متعددة المستويات، ومتنوعة السجلات، ترسم محنة الذّات، رجع صدى لوطن المحنة»[3].

وإذا كان "**واسيني الأعرج**" قد حفل بالإرجاع العجائبي في تقديم سردياته فإن «رواية "ذاكرة الماء" تنخرط، ولو بشكل خفي ضمن هذه الروايات التي تضفي لونا من العجائبية على مقاطع من أحداثها، خاصة عبر فعل التذكر»[4].

وفي تتبعنا لهذا الشكل الخفي، يصادفنا استرجاع السارد لما تنبأت به العرافة لوالدته منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلاده؛ فقد توقعت بأنه سيكون صبيا، مولعا بحروف الله، وتراب الأولياء الصالحين، لذا وجب أن يُسمى بأسمائهم؛ لكي لا يسرقوه منها، وأنها يجب أن تتصدق كثيرا؛ ليكون مباركا، وإلا مات بسكين، أو رصاصة، أو سيارة، أو طائرة، المهم أنّ هناك حديدا في موته، إلا أن والدته ضحكت من ذلك، وقصت عليه الأمر في كبره[5].

ويستمر عرض الصراع المأساوي في رواية "حارسة الظلال"؛ التي تروي قصة الصّحفي الإسباني "**فاسكيس دي سيرفانتيس داميريا**"، الملقب بـ"**دون كيشوت**" الذي يرجع نسبه إلى الكاتب الشهير "**ميغيل سيرفانتس**" صاحب رواية "**دون كيشوت بلامانتشا**"، وإن كان لشخصية "**دون كيشوت**" إطلالة محتشمة في العالم الروائي لـ"مصرع أحلام مريم الوديعة"؛ فها هي تحضر من جديد في عالم "حارسة الظلال"؛ لتفتك موقعاً مركزياً؛ من خلال شخصية هذا الصّحفي الذي شدّ رحاله إلى الجزائر؛ منقباً عن آثار جدّه إلا أنه قد أسيء فهمه وسجن بتهمة التجسس، ويقوم بكتابة يوميات تسجل ما وقع له من أحداث في خضم هذه المغامرة، فضلا عن تقديم سيرة جده، وقد رافقه في هذه الرحلة "**حسيسن**" الموظف في وزارة الثقافة، والمكلف بالعلاقات الجزائرية-الإسبانية[6].

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 11.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص367.

[3]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص249.

[4]- رشيد سلطاني، أنواع الزمن في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 21.

[5]- ينظر: واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص11-12.

[6]- ينظر: واسيني الأعرج، حارسة الظلال – دون كيشوت في الجزائر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2006، ص17.

وهذا ما أشارت إليه الرواية في جزئها الذي حمل عنوان: «قصة وصول "**دون كيشوت**" (**فاسكيس دي سرفانتيس داميريا**) إلى الأراضي التي زارها جده الأول "**ميغيل سرفانتيس**" قبل أن يندثر هذا الأخير، ويتحول إلى تربة»[1].

وأفاد الروائي في البناء السردي لروايته هذه من السرد الرحلي، والذكريات، والسير والتراجم، وتبعا لذلك تنوعت أشكال الكتابة، وتجلت في ثنايا الحكي الأسطوري أو الخرافي المستلهم من التراثين المحلي والإنساني عموما[2].

وتظهر ملامح السرد الرحلي في عرض رحلة الحفيد الباحث عن آثار جده الذي أسره رياس البحر في الجزائر لمدة خمس سنوات، وقد تزامنت هذه الرحلة وإعلان الجماعات الإسلامية عزمها قتل الأجانب؛ و«من نمط الرحلة إلى المذكرات إلى السرد العاري إلى الوشاح البوليسي، تعددت تقنيات الكتابة على إيقاع بحر الدم الجزائري»[3].

لقد تزامنت الرّحلة ومرحلة حرجة من تاريخ الجزائرّ؛ في وقت أهدرت فيه الجماعات الإرهابية دماء الأجانب، ومع ذلك يستأنف الحفيد بحثه بمدن العاصمة وضواحيها، فيتعرض للخطف من قبل أجهزة المخابرات، ويتهم بالتجسس، إلا أن رحلته هذه لم تكن رحلة فردية، بل رافقه خلالها "حسيسن"؛ الذي يخاطر بحياته، فيُقطع لسانه، ونسله.

أمّا عن أشكال السّرد في هذا العمل فقد تعدّدت؛ حيث رسم الرّوائي معالم هذا العمل مستلهما فن الرّحلة؛ رحلة الجد "**دون كيشوت**"، وحفيده إلى الجزائر، مما افترض تنوعاً زمنيا في رحلتيهما، إلا أن المصير كان موحداً؛ متمثلاً في السّجن؛ كما استثمر الروائي الخصائص الجمالية لكتابة المذّكرات؛ من خلال مدونات الصّحفي الإسباني "**داميريا**" التي ضمت مشاهداته أثناء زيارته العديد من معالم الجزائر العاصمة، وما كان من أمر اعتقاله، والتحقيق معه من قبل أجهزة أمن الدّولة؛ واختطافه واستنطاقه، واعتقال "**حسيسن**"، والتحقيق معه؛ بممارسة أفظع أشكال التعذيب الجسدي عليه؛ مما أضفى بعضا من عناصر الرواية البوليسية على سردية النص[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال– دون كيشوت في الجزائر، مصدر سابق، ص11.

[2] - ينظر: نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية، دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر – باتنة، الجزائر، 2011 – 2012، ص 72.

[3] - نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، مرجع سابق، ص 63.

[4] - ينظر: واسيني الأعرج، حارسة الظلال– دون كيشوت في الجزائر، مصدر سابق، ص 250.

إضافة إلى فن الرسائل؛ وما يحيلنا إلى ذلك ما جاء على لسان "**حسيسن**" في حوار له مع "**فاسكيس**": «قدّم لي غلافا فتحته في الحال، كانت به رسالة "**بيدرو دي سيفي**" الذي يرجوني أن أبذل مجهودا لمساعدة "**فاسكيس دي سيرفانتيس داميريا**"؛ أحد المنحدرين من عائلة الكاتب الكبير "**ميغيل دي سرفانتيس**"»[1].

ومثلما عوّدنا الروائي نجده في هذا العمل يخلق أفقا إعلاميا بتوظيف قصاصات صحفية؛ لنقل أحداث ووقائع الراهن المأساوي، والتقاط صورة من زاوية أقرب للطرف الأساسي في الصراع المحتدم الذي لازم فضاء الأزمة في الجزائر؛ التي تملكها «جنون غير معقول، ليست هي الصورة التي تُعطى عندنا عن الإسلاميين؛ يُقدّمون دائما كضحايا لنظام سرق منهم حقهم الديموقراطي في الانتصار والحكم، مع أن توحشا مثل هذا لا يمكن قبوله»[2]، بل صورة بقايا إنسان أتت عليه غريزة الهمجية في عصورها الأولى.

والموقف السردي ذاته يثيره من جديد في روايته "شرفات بحر الشّمال"، التي تسرد «حكاية راو، تخلى عنه الوطن أيام النزيف، فراح يتتبع يومياته، ويعيشه اختباءً، ثم يرحل عنه عندما تهدأ حال الموت به، عندما يعود جميع اللصوص؛ لتقاسم الغنائم، ومن هنا يبدأ التأريخ لواقع الفقد عبر شعرية اللغة، فيقول العمل الحكائي فلسفة الغياب، والفقد على الصعيد الفردي الخاص، ثم الجماعي المشترك ... ويكون بذلك محاولة يائسة؛ للتعود على الحرمان، والتعويض عن الخسارات الشخصية، والوطنية بالفن تنفيسا، ونسيانا، وتعريةً»[3].

قال الراوي: «عندما عاد الجميع إلى أرضهم، أريد أن أغادرها؛ ربما لأني أكثرهم مرضا بهذه التربة، أو أن الهزيمة المقترحة عليّ يصعب تحملها، وبلعها، أنت تُذبح في الليل، وفي الفجر تَسمع في النشرات الأولى للأخبار من ينصحك، يطلب منك، ثم يأمرك أن تستقبل قاتلك؛ بكأس حليب، وطبق التمر الصحراوي، وأن توقظ من تبقى من نسائك في البيت؛ ليزغردن عليه؟، تصور نفسك منتصرا في حرب، تكتشف فيها فجأة، بعد عشر سنوات أنك كنت الخاسر الأوحد، وأن القتلة، والآمرين كانوا طوال الزمن الفائت يتفاوضون على أفضل المخارج؛ لتقاسم الغنائم؟»[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال– دون كيشوت في الجزائر، مصدر سابق، ص25.

[2] - المصدر نفسه، ص 35.

[3] - كحلوش فتيحة، شعرية البنية السردية في الرواية نحو تيه شعري في "شرفات بحر الشمال"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع28، مج ب، ديسمبر 2007، ص 128.

[4] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2001، ص 26.

وتتعدد التقنيات السّردية، وتتنوع الأشكال، وهذه التعددية في تقديم المحكي أصبحت سمة بارزة لدى الكاتب، غير أن الجديد في هذا العمل يتمثل في استحضار فن النحت؛ الذي تمارسه الشخصية الروائية؛ وحجة ذلك ما جاء على لسانها: «كانت البلاد قد بدأت تشتعل تحت وقع الحرب الأهلية، كنت مأخوذا بحرائق "**زليخة**"، وعيني "**فتنة**"، وصوت "**نرجس**" الذي سجنني قبل أن تخلصني منه المهبولة، كنت حزينا، ومغبونا، ووحيدا، كانت الساعة الثانية ليلا، وأنا بصدد وضع اللمسات الأخيرة على تمثال المرأة؛ التي لا رأس لها، كنت منهمكا في الطين، والعجائن الغريبة»[1]؛ ويأتي هذا المنعطف الفني في سياق رصد فجائعية الموقفين السّياسي، والاجتماعي المحرج للبلاد عبر استنطاق الرّوائي للمرحلة.

و"ياسين"/الشخصية الروائية، بالنظر إلى دوره المزدوج بين البطولة الروائية، ورواية الأحداث، «بهشاشته، وهبله، ونزعته الإنسانية، وإيديولوجيته الاشتراكية؛ ما هو إلا شخصية ورقية تنكر فيها الكاتب؛ ليلج عالم الرواية، ويعبر عن مواقفه، وآرائه، ويبرر فلسفته، وإيديولوجيته التي ما هي إلاّ آراء، وإيديولوجية الفنان "ياسين"»[2].

وينقل الراوي قناعاته؛ الدالة على توجهه الاشتراكي «من خلال حلم اليوتوبيا، أو مدينة الأطياف التي كان يحلم ببنائها مكان الجزائر العاصمة؛ حيث تتقاطع خصوصيات هذه المدينة الوهمية مع المدينة الاشتراكية الفاضلة؛ التي كانت تسعى تلك الإيديولوجية إلى تجسيدها، وعليه فإن مدينة الأطياف ... لا تكاد تختلف عن المدينة الاشتراكية التي تُشاع فيها الملكية؛ فتنصهر كل الفروق الطبقية، وتختفي كل الآفات الاجتماعية، ومظاهر الجريمة، فيعيش النّاس سعداء في ظل الرّفاهية، والحب بعيداً عن الظّلم، والفقر، والحاجة»[3].

وقد صرّح السارد برغبته هذه، قائلا: «فنحن عندما نأتي من بعيد تستيقظ أنانياتنا القديمة، ونتمنى أن تنتقل إلى بلداننا كل هذه الأشياء الجميلة، ونُقنع أنفسنا أن لا شيء ينقصنا، لا شيء سوى تلك اللمسة السحرية التي تجعل من الإنسان إنسانا ... العظيم في الإنسان أن كل ما فيه، وكل ما يحيط به يتغير، وبدل الخراب سينشأ حتما عالم يستحق أن يُعاش بحب، المسألة مسألة وقت»[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص102.

[2] - نعيمة بوسكين، قراءة في سيميائية شخصية البطل في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع14، 2015، ص 395.

[3] - المرجع نفسه، ص 394.

[4] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 114.

كما تنوعت في هذا العمل العتبات الحكائية؛ متمثلة أساساً في التفريع القصصي؛ حيث تتفرع عن قصة ياسين/السّارد (الشّخصية الرئيسية) عدد من القصص، تحكمها سردية تزامنية، أو تعاقبية، وهذا التّعدد القصصي أثرى المتن الحكائي في تشكيل أنساقه، وتبعاً لذلك تعدّدت مستويات البناء اللّغوي، فقد جعلنا هذا النّص نقف أمام «لغة تتعدد فيها مستويات الكلام، وسجلات الكتابة؛ بين ثراء روافدها، ومن ثم تلاقحها مع الشعر/في غنائيته، ومع التصوف/في وجده، ومع القرآن/في إعجازه، ومع الموسيقى/في إيقاعها، ومع المذكرات/في بوحها، ومع الرسائل في مكاشفتها، ومع المسرح/في حواريته، ومع الدّارجة الجزائرية في بلاغتها، ومع الفرنسية، وما تجسده من سلطة المثاقفة؛ هي شرفات الكتابة يشرعها الكاتب، من منفاه؛ ليشرف من خلالها على محنة الذّات/الوطن، عبر تداعيات ذاكرة جريحة حاضراً، وماضياً»[1].

ونظرا لتعدد هذه الأشكال الكتابية، نكتفي في التمثيل لها باستدعاء القرآن الكريم؛ فمن تجليات لقاء لغة السرد بالقرآن الكريم، ما جاء على لسان أحد الفلاحين: «الله يحفظنا من الخنّاس الوسواس؛ الذي يوسوس في صدور الناس»[2]، قال تعالى: ﴿مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ (4) الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ (5)﴾[3].

وخلاصة القول؛ أن "**واسيني الأعرج**" قد اشتغل في تجريبه الرواية على النص الأثر، وذلك تأثيثا، وتعميقا لها؛ لحظة استقبالها، وقد استعان في ذلك أيضا بتلك المزاوجة التناغمية التي راحت تجمع بين النصين الوثيقة، والأثر في البناء الروائي؛ والتي استمدت مبررها الفني، والدلالي من ضرورات تلقيها.

### ج- تجريب النص المغاير:

صدر للروائي نصه "المخطوطة الشرقية"، الذي يحيلنا على فكرة استمرارية الزمن/الواقع؛ حيث شكلت أحداثه استمرارا لليلة السابعة بعد الألف[4]، مما يفترض أن تكون هذه الرواية استمرارا لسابقتها "رمل الماية".

وتتجلى المغايرة في هذا العمل انطلاقا من اجتراحه الزمني/المكاني؛ إذ «يتناول القسم الأول من هذه الرواية اندثار مدينة "نوميديا أمدوكال" بعد أن أتت الحرب عليها في زماننا هذا؛ الذي يعبر عنه المؤلف بالألف الثالثة من الزمن الميت؛ وهو زمن مسلوب الذاكرة، يحتفل بموته، مولعا بالآخر

---

[1] - بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص251.

[2] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 58.

[3] - سورة الناس، الآية: 4-5.

[4] - ينظر: واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2002، ص9.

الأقوى، ممسوخ الهوية الأصلية ... وتذهب بنا الرواية إلى الأمام عبر التوقع خمسين سنة، وتعود بنا إلى الوراء، إلى أزمنة الأندلس، وإلى زمن عاصفة الصحراء ونظامه الجملكي، إلى عهد نوح ولد المليانى؛ الذي يعيد النظام الجمهوري»[1].

وهذا ما نجد له أثرا واضحا في نص الرواية، يقول السارد: «في الألف الثالث من الزمن الميت؛ كانت أرض، وأسواق نوميدا- أمدوكال تُعدّ موتاها، ومجانينها، وعصاباتها، وحنينها بعد الحرب المدمرة؛ التي مسحتها من الخارطة، قبل أن تنسحب باتجاه أمادرور (حضر موت في رواية أخرى) أكبر مدنها، وتتكون نهائيا على ساحلها، الذي يتسرسب عبر امتداد من الرمال، لا يُحد بالنظر، وبالمشي

كان الزمن الأول قد انسحب، ليبدأ زمن ثان؛ بدون عيون، ولا ذاكرة، ولا فرح»[2]، إنه زمن يقع «خارج الزمن الحي»[3].

أما من الناحية التقنية في تجريب الرواية للمكان فـ «قد اتبعت تقاليد كتابية في الرواية العربية، وهي استراتيجية اللا تعيين في كتابة المدينة الروائية؛ التي قد تعني دولة، أو فضاء واسعا؛ كالشرق»[4]؛ فقد جاء في وقفة وصفية للسارد قوله: «البلاد صارت بلدانا، وكل واحد صار يدّعي أنه حاكمها، العصابات هي التي تسيّر يومياتها»[5].

وهذه الزئبقية في وضع الأطر الزمنية، والتعتيم في المرجعية المكانية، في سياق محاورة جدلية الذات/الآخر، والشرق/الغرب، إنما لتأكيد مسألة في غاية الخطورة؛ متمثلة فإن هذه الجدلية، وما ترتب عنها من صراع أصبحت تشكل عائقا في إدراكنا لوجودنا الممتد عبر الزمان، والمكان.

في حين شكلت رواية "كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد" نقطة تحوّل مغايرة في الكتابة الروائية؛ بوصفها «رواية سيرة تاريخية، تبدو فيها السيرة بؤرة كتابة التخييل التاريخي»[6]؛ حيث

---

[1] - جمال مباركي، الشخصية الغربية في رواية المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج خطاب المركز والهامش، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2012، ص96.

[2] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، 15.

[3] - المصدر نفسه، ص 198.

[4] - جمال مباركي، الشخصية الغربية في رواية المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج خطاب المركز والهامش، مرجع سابق، ص105.

[5] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 21.

[6] - محمد رجب الباردي، الرواية والتاريخ في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مجلة التواصل الأدبي- مجلة نصف سنوية تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع5، ديسمبر 2015، ص 52.

تحدث الروائي عن الفترة التي قضاها الأمير «عبد القادر في قصر أمبواز»[1]، وخصّها بقسم حمل هذه الصيغة في العنونة الفرعية.

قدّمت الرواية مقاربة سردية للوقائع التاريخية؛ وتجلت مقامات المغايرة في كون استدعاء النص التاريخي لم يكن ليشكل رافدا إيديولوجيا مؤديا لذاته، وإنما بؤرة حكائية تتطلع لمراجعة هذا النص؛ مراجعة تتقصى الحقائق المخبوءة.

واستطاع "**واسيني الأعرج**" بهذا العمل «تجاوز مرحلة الكتابة الراهنة التي تستند إلى تخييل الواقع، وتتخطاها إلى مرحلة جديدة؛ هي تخييل التاريخ، وذلك بالعودة إلى مرحلة أبعد في تاريخ الجزائر، تمتد إلى إرهاصات تأسيس الدولة الجزائرية الحديثة»[2].

ومن الناحية التقنية الجمالية؛ فإن الروائي يقترح في هذا العمل «ما يخالف السرد التاريخي الذي يتميز بهيمنة صيغة الماضي، وسرد الأحداث فحسب، ومحاولة وصفها بأنها مجرد أحداث مضت، فإننا وجدنا أن الكاتب في عملية السرد الروائي يبتعد عن التاريخي، وهذا لكونه جعل الماضي منفتحا على الحاضر، أو بمعنى آخر جعله ماضيا مستمرا، وهذا الماضي متحقق في الحاضر»[3].

والمقصود بالابتعاد عن التاريخي؛ إنما هو من مدخل تجاوز الاستدعاء الفج، الذي يمجد الفعل التاريخي، ولا يقتحمه إلا من هذا التوصيف، الأمر الذي قد يثقل كاهل النص، ويعيق حركيته الإيديولوجية، ولهذا فـ «إن توظيف التاريخ عند "**واسيني الأعرج**" لم يأت عشوائيا، ولا هو من أجل إعطاء الشرعية لنصوصه، بل كان ملمحا من ملامح التجريب عنده، ومظهرا من مظاهر الكتابة الحداثية التي أراد الكاتب خوض غمارها في السنوات الأخيرة»[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 18.

[2]- السعيد زعباط، رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إشراف د. عبد السلام صحراوي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، السنة الجامعية 2010-2011، ص105.

[3]- العلمي مسعودي، الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج نموذجا – دراسة بنيوية سيميائية، مذكرة مقدمة ضمن متطلبات شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إشراف د. العيد جلولي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، السنة الجامعية 2009-2010، ص94.

[4]- طانية حطاب، جدلية التاريخي والمتخيل في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، مجلة تاريخ العلوم – مجلة علمية عالمية محكمة متخصصة في تاريخ العلوم والدراسات والأبحاث الإبستمولوجية، جامعة الجلفة، الجزائر، ع4، 2016، ص 152.

ومن الناحية الشكلية قامت رواية "كتاب الأمير" في تخريجها على نظام الوقفات الذي تؤطره جملة من الأبوابّ؛ هي: المحن الأولى[1]، وأقواس الحكمة[2]، والمسالك والمهالك[3]، كما تكشفت سرديتها على إطلالات أجناسية أدبية عدة؛ أقبلت «تُخصب متخيّل الرواية، وتعمّق من أبعاده ودلالاته؛ كالسيرة الذاتية المتعلقة بالأمير، والتي تجري كتابتها داخل قصر أمبواز، وكذلك جنس الرسالة ... التي يكتبها **مونسينيور ديبوش**، ويعتمد في بنائها على ما تحصّل له من تقصي حقبة تاريخية معيّنة»[4].

ولعل من أبلغ هذه الإطلالات الأجناسية أثرا؛ توظيف السيرة؛ فالرواية «سيرة تاريخية، تبدو فيها السيرة بؤرة كتابة التخييل التاريخي»[5]؛ حيث تحدث الروائي عن الفترة التي قضاها الأمير «عبد القادر في قصر أمبواز»[6]، وخصّها بقسم حمل هذه الصيغة في العنونة الفرعية.

وضمن التفاعلات الفنية المتاحة نلحظ ميثاقا تناصيا والموروث الشعبي؛ خاصة حضور المثل الشعبي، وتجلى في استدعاء عبارة: «رجل ونص، إذا مشى النص يبقى الرجل»[7]، بحكم تقلبات الواقع، وعدم استقراره على حال بعينها، وكذا الضغوط التي تمارسها على الرجال، مما يضطرهم للمقاومة حتى آخر رمق؛ وتعتبر هذه المداخلة النصية من التجليات المميزة لمعمارية القص؛ فقد «جعلت التركيب السردي في هذه الرواية قائماً على تهجين الكثير من اللّغات في داخلها؛ فهي تداخل بين العامي، والفصيح في مقامات تخاطبية متعددة، وتفتح صدرها للذاكرة الشعبية من خلال أمثالها، وأساطيرها، ومحكياتها الخرافية المتنوعة، خاصة ما له علاقة بشخصية الأمير»[8].

ولم تقف الممارسة اللغوية عند هذا الحد، بل تجاوزت الحدود المحلية إلى استدعاء واحدة من اللغات العالمية، تقع من الذات موقع الآخر؛ حيث تحتضن الرواية تقاطعا «بين اللّغة العربية، واللّغة الفرنسية، وبين اللّغة الإخبارية المعبّرة عن واقع متحوّل وقاس، واللّغة الشعرية الإنسانية

---

[1] - ينظر: واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 7.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص 199.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص 429.

[4] - إيمان صباغ، "كتاب الأمير" لـ واسيني الأعرج في ضوء التلقي وأفق الانتظار، مجلة قراءات - مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجهما، جامعة بسكرة، الجزائر، ع6، 2014، ص 150.

[5] - محمد رجب البارودي، الرواية والتاريخ في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 52.

[6] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 18.

[7] - المصدر نفسه، ص 321.

[8] - إيمان صباغ، "كتاب الأمير" لـ واسيني الأعرج في ضوء التلقي وأفق الانتظار، مرجع سابق، ص 151.

الصادرة عن العالم الداخلي للشخصية التي تناجي أحوالها، كما تستدعي اللغة الصوفية، وتوظفها؛ للتعبير عن الانفعالات العميقة للشخصيات التي تشعر أنها تتعرّض للقهر، والظلم»[1].

يقول الأمير: «كم اشتهيت أن أعيش منفاي في مكاني الطبيعي ... الإنسان مثل الأرض، عندما تخسر ماءها، وتدخلها المياه المالحة؛ تتشقق، وتشيخ»[2].

إن الروائي وهو يتنقل عبر دهاليز التاريخ متقصيا حيثيات الوقائع، ومتتبعا جوهر الحقائق المعتمة؛ ناقلا تفاصيل رحلته في "كتاب الأمير"؛ «لهو أمر يشهد له بالجرأة، والشجاعة الأدبية في خوض مغامرة المزاوجة بين التاريخي، والمتخيل، وإحداث جدلية بينهما، وهي جدلية تجعل القارئ محتارا؛ أهو بصدد قراءة نص تاريخي، أم هو بصدد قراءة رواية جعلت من التاريخ مادة لها»[3].

أما في روايته "سوناتا لأشباح القدس"، فيستحدث الكاتب «حالة جديدة في كتابة الرواية العربية، تسعى إلى تعميق السؤال حول جوهر الإنسان، وصلته بالذاكرة –الاغتراب-المنفى-المجهول-الموت؛ فهي إذ تقودنا إلى اكتشاف العالم، والوقائع بإضاءاتها للجانب الخفي فيها، والمستتر، والنهائي، ومحاولة الوقوف على هذا الجانب، ترمي في الوقت ذاته للكشف عن المسكوت عنه، الذي يتحكم في منطق تمثلاتنا للتاريخ – الهوية- والمغايرة للحقيقة، والوهم»[4].

وهذا ما جعل هذه الرواية تندرج ضمن «ذلك النوع من الخطابات التي لم تتخلص من أسر الإيديولوجيا»[5]؛ فقد امتدت العدسة السردية لتسليط الضوء على الواقع الفلسطيني؛ يقول الروائي متحدثا عن هذه التجربة: «في عزّ الصراع، والأزمات "سوناتا لأشباح القدس"، سمحت لي بالحديث عن فكرة العودة القاسية، لكني تناولت القضية الفلسطينية في بعدها الإنساني، منبّها إلى محرقة أخرى، على الناس أن يتنبّهوا لها، وهي محرقة الفلسطيني الضائع في عالم يسحبه نحو مصير شبيه بمصير الهنود الحمر»[6].

---

[1]- إيمان صباغ، "كتاب الأمير" لـ واسيني الأعرج في ضوء التلقي وأفق الانتظار، مرجع سابق، ص 151.

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 214.

[3]- **إيمان صباغ، "كتاب الأمير" لـ واسيني الأعرج في ضوء التلقي وأفق الانتظار، مرجع سابق، ص 154.**

[4]- عبد الوهاب بوشليحة، المنفى الاغترابي (قراءة في رواية "كريماتوريم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب - دورية نصف سنوية محكمة، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ع6، ديسمبر 2014، ص 7.

[5]- عدلان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية- قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص 414.

[6]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه ..، مرجع سابق، ص51.

ومن خلال تقديم سيرة "مي الحسيني" الطافحة بالعذابات يطرح الرّوائي قضية العلاقة بين العرب، واليهود ما قبل النّكبة تحديداً، فيقول: «الفلسطينيون، مسلمين كانوا، أو مسيحيين، أو يهودا، تألموا كثيرا على هذه التربة، حتى أصيبوا بأقاصي الآلام المضنية، قبل أن يصلوا إلى شهوة المنتهى، ولهذا يتقاتل الأقوام، ويظلون هم أوفياء لعقد الأنبياء؛ الذين مرّوا على هذه الأرض»[1]؛ إلا أن هذه العلاقة قد ازدادت تأزماً بعد استفحال أمر الحركة الصهيونية.

فالرواية تكاشف المسألة الدينية مكاشفة تاريخية في أعمق أبعادها، فضلا عن الأطر التخييلية التي تتماشى والطبيعة الفنية للمحكي؛ ف «في نص "كريماتوريوم" يأتي الخطاب التاريخي؛ كتمهيد للتسامح الديني؛ الذي تعايشت معه اليهودية، والمسيحية، والإسلام»[2].

من هذه المداخل الفكرية المتعددة؛ التي تكاد تصب في معين واحد؛ قائم على ثلاثية الوطن/الدين/التاريخ «غدت الكتابة وضعية مغايرة في رواية "كريماتوريوم"؛ إذ فتحت لنا أفقاً للاشتغال على جسد الوطن المصاب بالتمزق، والتشظي؛ فأصبحت لا تعمل إلاَّ حيث أماكن الهدم، والتدمير، والتخريب، حتى أنّ "**واسيني**" قد وظَّف فعل الكتابة ونسبه إلى المرأة التي تركت وراءها أثر المعنى، الذي -في حدّ ذاته- يضع سؤال الهوية في أقصى درجات التوتر»[3].

وفي روايته "أنثى السراب"؛ يقدم لقارئه «رواية تنهض على الخوض في سراديب النفس البشرية للرجل، والمرأة»[4]؛ حيث يقوم بتعريتها؛ كاشفا عن مختلف الخبرات النفسية التي من شأنها التحكم في موقفها من الحياة.

أما عن الخلفية الفنية المعتمدة في اشتغال هذا الموقف السردي، فقد تمثل في «تقنية الرسائل المتبادلة بين أبطال هذا العمل الضخم، وهي تقنية مراوغة، وغير مأمونة، قد تصيب القارئ بالضجر، إذا لم يتقن المؤلف ضبط إيقاع السرد من خلالها»[5].

---

[1]- واسيني الأعرج، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2009، ص9.

[2]- نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية - واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، الممارسات اللغوية - مجلة علمية عالمية محكمة، مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ع25، 2014، ص 106.

[3]- عدلان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية- قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 418.

[4]- واسيني الأعرج، أنثى السراب (سكريبتوريوم) في شهوة الحبر وفتنة الورق، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، إصدار 29، ط1، أكتوبر 2009، ص6.

[5]- المصدر نفسه، ص7.

ومن نصوص الرسائل نذكر:

**«من سينو إلى ليلي**

**باريس، مستشفى كوشان سان-فانسون، 31-3-2008**

**ليلي الغالية**

**عمر الشقي لا ينتفي**

**لا أدري ما الذي يعيدني الآن إلى اسمك الأول، بعد أن بدأت مريم تهرب مني؟.**

**اسم ليلى جميل، يذكرني بوالدك الذي كان يناديك به، قبل أن يموت منكسرا على كمانه...»**[1].

كما يتموقع فعل المغايرة على المستوى اللغوي؛ فالروائي «يتعامل مع اللغة؛ بافتتان يليق بها، وبه؛ فهي معشوقه الأول، وقلقه الدائم، فينكب عليها انكبابا؛ حيث يبذل جهودا خارقة؛ لابتكار صياغات جديدة، وتراكيب فريدة؛ حتى يقدم لنا نصا خلابا؛ قوامه اللغة، ومكرها، وألاعيبها، وحنانها، وانصياعها؛ لرغباته، وقدراته»[2].

واللافت للانتباه في هذا العمل الخاصية الأجناسية الغالبة على الطرح السردي؛ فـ«الرواية في مجملها؛ هي مجموعة رسائل متبادلة بين ليلى وسينو (واسيني)، وإن تكن ليلى مجرد أداة فنية تخييلية تؤشر على ذات الكاتب؛ الذي يظل متخفيا وراء الساردة؛ كي يصنع هويته العجيبة، المتمركزة على وجوده المضمر، وبفعل هذا المنظور الموضوعي يتولد لدى المتلقي إحساس، يوهمه بأن المادة السردية تروى بقوتها الداخلية، كما تتيح للساردة ليلى موضوعيتها؛ كوسيلة فنية لتمييه ذاتيته المبطنة داخل النص، غير أن الشخصية/المؤلف سرعان ما تأخذ المبادرة في السرد، حين تستحضر الساردة أقواله، وتعليقاته من خلال الاستذكار؛ كأنه ماثل أمامها، وأحيانا يقتحم حقل السرد من موقع المرسل (السارد) يتولى خلالها قيادة السرد من موقع مرسل إليه (المسرود له) إلى مرسل/سارد في لعبة تتحقق من خلالها استراتيجية فنية، تبدو فيها الاستنتاجات، والتعليقات، والانفعالات؛ كأنها تتولد من داخل المادة المسرودة، وليست مفروضة على القارئ عبر سارد مستبد، عارف بكل شيء»[3].

أما في روايته "البيت الأندلسي" فتتحدد المغايرة النصية من التشكيل الفني، وهي تأخذ موقعها الخاص ضمن الخارطة السردية للروائي، انطلاقا من بعدها الموضوعاتي؛ حيث «مزج فيها بين عصرين مختلفين، وضمنها موضوعا معاصرا، عبّر من خلاله عن عراقة التراث الجزائري،

---

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السراب (Scriptorium)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2013، ص25-26.

[2]- واسيني الأعرج، أنثى السراب (سكريبتوريوم) في شهوة الحبر وفتنة الورق، مصدر سابق، ص7.

[3]- عبد القوي أحمد، السيرة والتخييل في رواية أنثى السراب لـواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص62.

وأهمية الحفاظ على متعلقاته، كما تمثل تخيلا تاريخيا مغايرا عن الروايات التاريخية التقليدية؛ ليخرج من خلاله من التاريخية إلى المتخيل»[1].

تتحدث الرواية عن دار أندلسية عتيقة يرجع تاريخها إلى العهد الموريسكي منذ القرن السادس عشر، مرورا بعهد الأتراك، ثم الاحتلال الفرنسي؛ حيث تم تحويلها إلى دار للبلدية، ثم إلى دار للموسيقى في بداية القرن العشرين، لتستمر في هذا الطابع الفني بعد الاستقلال، إلا أن السلطات تتطلع إلى هدمها؛ بغية استغلال مساحتها في بناء برج كبير، فيرفض وريثها الشرعي "مراد باسطا" الأمر، ويصارع للحيلولة دون ذلك، وفي سياق هذا الصراع تضعنا الرواية في خضم رحلة تاريخية لهذا البيت، كما تجدر الإشارة إلى أن هذا العمل على بساطة منطلقه؛ المتمثل في الحديث عن هذه دار، إلا أنه يشتغل بشكل استعاري مغاير على إيديولوجيا الهوية التاريخية[2].

ويضعنا الروائي بعد هذا العمل في أجواء النص الحكائي التراثي "ألف ليلة وليلة"، وذلك في روايته "جملكية آرابيا"؛ التي تضعنا بدورها في "مقام الليالي"[3] منذ مستهلها، إلا أن هذه العودة إلى التراث يمكن وصفها بـ «حالة جديدة في الكتابة الروائية العربية التي تستثمر فنيا المنجز العربي القديم، والحديث، والمنجز الإنساني: الشعر، ألف ليلة وليلة، دون كيشوت، في البحث عن الزمن الضائع، عوليس، البطريرك، الإرث الصوفي، وغيرها من النصوص العالمية؛ لإنجاز ملحمة أدبية، تخترق الحدود، والأشكال، وتذهب نحو جوهر المآساة القاسية التي عرّتها بقوة الثورات العربية الجديدة»[4].

وإذا كان هذا العمل ينحدر من الأصل؛ النص الفجائعي "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية"، فإن سردية "الجملكية" قد تأتت من منظور أكثر كثافة، وعمقا في مطارحة خطاب الواقع.

---

[1]- حسني زهير حسني مليطات، رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، أطروحة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أ.د. عادل الأسطة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2014، ص1.

[2]- ينظر: واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، لبنان – العراق، ط1، 2010، الناشر، غلاف الرواية.

[3]- ينظر: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا – أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر حكايات ليلة الليالي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص7.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، الناشر، غلاف الرواية.

كما صدر للروائي نص آخر حمل عنوان "أصابع لوليتا"، «إنها نص ثخين بحمولة تاريخية، فكرية، وايديولوجية ثقيلة جداً»[1]؛ إذ تنهض هذه الرواية «على تنويع التيمات المطروقة، وتتناولها في وحدة نسيجية، ما يجعلها تبني لحمة روائية؛ يتداخل فيها ما هو تاريخي، وسياسي، وديني، وذاتي، وإبداعي»[2].

ويظهر الاختلاف في تقديم شخصية "لوليتا"؛ على أنها «امرأة ورقية، بلا جسد، ولا هويّة»[3]، اختارها من العالم الموضة، والأزياء المتنقلة عبر سياقات مكانية لا حدود لها؛ بحكم مهنتها إلا أنه وبالرغم من لا محدودية العالم المفتوح أمامها، ولا نهائية خيارات العيش، إلا أنها تختار الانتحار؛ لوضع حد لأيقونة حكايتها غير أن ما حال دون ذلك نص روائي، شاءت الصدفة السردية أن يقع بين يديها، لتقع هي بدورها في حب كاتبه "يونس مارينا"؛ الذي دفعه صراع سياسي لم يكن في الأصل طرفا فيه إلى المنفى، ليتأكد أخيرا «أنّ في أعماق كل فنان شيئا من حرقة أيوب»[4].

إنها جدلية الفن، والقيم الإنسانية في مقابل حسابات أخرى للدين والسياسة، ف «الدين هكذا، عندما يُسيّس يفقد عفويته، ويتحوّل إلى كراهية بغيضة بين الناس والمحيط»[5]، وفي خضم ذلك تكشفت منطقية النص على أنه «رواية إنسانية بامتياز، تتطور على إيقاع حواف الحياة الكبرى: الحب والكراهية، الحق والظلم، العقل والجنون، البراءة والإجرام ...»[6].

وتعتبر روايته "مملكة الفراشة" من بين الروايات الحافلة بعدة تقنيات سردية، مغايرة نوعا ما؛ في التعامل مع فعل الكتابة الأدبية؛ إذ يعمد الروائي إلى توظيف «المشاهد المائية في نصوصه الروائية؛ كمعادل فني للوطن، وللنفس البشرية؛ حيث لم يكن توظيفه توظيفا واقعيا؛ يرسم حياة البحارة، والسفر، والقوارب، وإنما كان توظيفه رمزيا؛ ركز فيه على علاقة الفرد الروحية مع الماء،

---

[1] - كحلوش فتيحة، الذات والوطن والتاريخ في الخطاب الروائي الجزائري، مقاربات - مجلة دولية أدبية علمية ثقافية، محكمة، جامعة الجلفة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع15، 2015، ص 309.

[2] - زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم .. هكذا كتب .. أصدق اعترافاته .. أشهر مواقفه .. أهم حواراته ونصوصه ..، مرجع سابق، ص329-330.

[3] - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 38.

[4] - المصدر نفسه، ص 15.

[5] - المصدر نفسه، ص 27.

[6] - المصدر نفسه، الناشر، غلاف الرواية.

من خلال كشف دواخل الشخصية، ومزاجها، وطباعها، واختصر عبرها قصة وطن جريح، اغترب عن قاطنيه، وتنكر لهم؛ لأسباب سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وعاطفية»[1].

ومن المشاهد المائية؛ المشهد الآتي: «كل شيء بدا فجأة أزرق، طريق البحر، قلبك، عينيك، أحلامك عند الحافة، مشينا كطفلين خجولين، لا شيء سوى صرخات القلب عطشا للنور، وتمزقات الموج شوقا للهرب ... للحرية طعم، ورائحة، عندما غطّتنا الموجة الأخيرة كنا قد سكنا جنة لم نكن قادرين على تحمل دهشتها، وأندائها، تشبثتِ بي خوفا من أن يسرقك البحر، رقك البحر، قلتِ: لو لم تأت بي نحو جنتك المائية، وغيمتك الدافئة، كنت غرقت في ظلامي، ولن تراني ثانية»[2].

كما أن هذه الخرجة الفنية في الاستضافة السردية للمشاهد المائية، قد ساعدته كثيرا «في نقل الواقع من خلال رمز الماء، بثقافة واسعة، وشاعرية كبيرة؛ جعلته يكون بلا منازع؛ أديب البحر في الجزائر»[3].

وفي روايته "رماد الشرق" بجزئيها الأول الذي حمل عنوان "خريف نيويورك الأخير"، والثاني الذي حمل عنوان "الذئب الذي نبت في البراري"؛ نلتقي و«رواية ملحمية تستعيد قرنا من الحياة العربية، من خلال حيوات متضاربة، لأناس بسطاء، لا يستطيع التاريخ قولها، وحدها الرواية بإمكانها اختراق أسرارها، لا يمكن فهم ما يحدث اليوم من ثورات دموية وانتفاضات، إلا داخل هذا الغليان؛ الذي أشعل القرن العشرين، مخلفا وراءه تمزقات تراجيدية، ترابية، وإثنية، ودينية من الصعب رتقها بالوسائل التقليدية»[4].

في سياق ذلك تعيد الرواية عرض مشهد انفجار البرجين التوأمين، مرورا برحلة تاريخية متشنجة، خلدتها سمفونية "**جاز**"؛ حيث نقل كل مقطع منها؛ جزئية من الحروب العربية، وصراعات العهد العثماني، والثورات الأهلية، وقضية الفلسطينية، وتبعات العنصرية، وتلك الرغبة الدفينة في المصالحة مع التاريخ، واكتشافه بحس موسيقي رفيع.

---

[1]- سامية يحياوي، غياب الوطن وحضور المشهد المائي في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، مجلة التواصل الأدبي-مجلة نصف سنوية تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع6، جوان 2016، ص 240.

[2]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع/دار الفضاء الحر، الجزائر، طبعة خاصة ومحدودة، جوان 2014، ص 268-269.

[3]- سامية يحياوي، غياب الوطن وحضور المشهد المائي في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 256.

[4]- واسيني الأعرج، رماد الشرق – خريف نيويورك الأخير، منشورات الجمل، ط1، بيروت، لبنان، ط1، 2013، الناشر، غلاف الرواية.

وأيضا: واسيني الأعرج، رماد الشرق – الذئب الذي نبت في البراري، منشورات الجمل، ط1، بيروت، لبنان، ط1، 2013، الناشر، غلاف الرواية.

أما الجزء الثاني؛ فيطرح إشكالية البحث عن الهوية، عبر استحضار مقولة "الجد"، في اكتمال الحلقات المشكلة للسيمفونية، وطرح إشكالية تنكر المجتمع الأمريكي لجاز؛ كونه من أصول عربية؛ جراء الهجوم الإرهابي الذي استهدف البرجين، وتغيّر نظرة العالم للإسلام بعد هذه الأحداث.

ويبلغ الموضوع الروائي مبلغ الذروة في المغايرة، والخروج عن مألوف السرد في نصه "حكاية العربي الأخير 2084"؛ حيث يعالج واقعا سياسيا معاصرا؛ من وراء تقديمه شخصية "آدم غريب"؛ هذه «العتبة الآرابية الأكثر ذكاء؛ التي كبرت بين حيطان جامعاتنا»[1].

عالم مختص في الفيزياء النووية، يجري أبحاثا تطبيقية في أحد مخابر بنسلفانيا في الولايات المتحدة الأمريكية، برفقة فريق بحث من الخبراء، وتتمثل فكرة هذا المشروع البحثي في استحداث قنبلة نووية ردعية، من الحجم الصغير؛ فهي قنبلة ذات مساعي سلمية، ابتكرت أصلا للاحتراز من مختلف التنظيمات الإرهابية، وهي ذات تركيبة مزدوجة، تجمع بين اليورانيوم[2]، والبلوتونيوم[3]، وجراء ذلك يتعرّض للاختطاف من جهة مجهولة.

كما تلتقط الرواية صورة للعرب في الذهنية الأمريكية؛ وذلك في القول: «البقية اليوم في آرابيا؛ يتقاتلون على الماء، والكلأ، وبقايا النخيل المحروق، لسبب تافه يسحبون السيوف، والسكاكين على بعضهم البعض، ويحرقون الدبابات المتبقية من الزمن الماضي من حروبهم، ويمحون آثارهم، منتصرين كانوا، أو منهزمين، "آدم" المسكين لا يعرف أن عصراً انتهى، وحلّ زمن آخر»[4]، وجاء على لسان أحد الأمريكان: «مشكلة العربي؛ أنك أينما وضعته، سيمكث في ظله الأول»[5].

كما حملت الرواية رؤية استشرافية تنبأت بنهاية حكاية العربي؛ التي استمرت عصورا طويلة، وقد نسجت خيوطها انكسارات، وصراعات آلت بها في الأخير إلى هذه النهاية المأساوية؛ جراء تعصبنا، وعجزنا عن مراجعة أخطائنا، ومواجهة ذاتنا؛ بما تحمله من خلل في رؤيتها للعالم.

---

[1]- واسيني الأعرج، حكاية العربي الأخير 2084، موفم للنشر، الجزائر، 2015، ص15.

[2]- **اليورانيوم:** عنصر كيميائي يحمل رمز (U)، وعدده الذري 92، لونه أبيض إلى فضي، القطعة الصافية منه ثقيلة جدا مقارنة بحجمها، ويعدّ عنصرا متحللا ذو نشاط إشعاعي واهن. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org. (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 30 سبتمبر 2017، الساعة 07:34).

[3]- **البلوتونيوم:** عنصر كيميائي قابل للانشطار، عدده الذري 94، وهو معدن ثقيل جدا عالي الكثافة يُعرف بطبيعته المشعة والسامة، تم اكتشافه بالولايات المتحدة الأمريكية عام 1940، يستخدم في صناعة القنابل الذرية وإنتاج الطاقة في بعض المفاعلات النووية. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org. (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 25 يوليو 2017، الساعة 08:15).

[4]- واسيني الأعرج، حكاية العربي الأخير 2084، مصدر سابق، ص15.

[5]- المصدر نفسه، ص23.

وفي رواية "نهج الغواية"[1]، عودة ثانية لعوالم التراث، ومحكيات الليالي ففي هذا المنجز تهيأت لـ "**واسيني الأعرج**" الأسباب اللّغوية الكافية؛ التي منحته تخريجات نصية متميزة في بنائها اللّساني، ومعطاها الدّلالي، كما قادته خبرته التّعبيرية، ودرايته الفنية بالصيغ الكلامية، إضافة إلى التنوع اللّغوي إلى كتابة نصية في غاية التعدد والثّراء.

واللافت للنظر في هذا المنجز الروائي حداثة لا حدود لها في التأطير الزمني، والمكاني، الذي فرض تجاوزا في تصنيفية النص، فلا يلتزم بمرحلة بعينها؛ جاء في نص الرواية أنه: «في الألف الثالث من الزمن الميت، كانت أرض، وأسواق نوميدا-أمدوكال تعد موتاها، ومجانينها، وعصاباتها، وحنينها بعد الحرب المدمرة، التي مسحتها من الخارطة، قبل أن تنسحب باتجاه أمادرور (حضرموت في رواية أخرى)، أكبر مدنها، وتتكون نهائيا على ساحلها؛ الذي يتسرسب عبر امتداد من الرمال، لا يُحد بالنظر، وبالمشي، كان الزمن الأول قد انسحب؛ ليبدأ زمن ثان، دون عيون، ولا ذاكرة، ولا فرح»[2].

وشأن كبار الكتاب طرق "**واسيني الأعرج**" عالم كتابة السيرة الذاتية، في روايته "سيرة المنتهى"، هذا النص الذي سعى في أهم قصدية له إلى تصحيح النظرة لكتابة السيرة؛ فـ «بقدر ما يتعامل الآخرون مع الحياة؛ كمسار جميل، بكل تحولاته وتعقداته، نغلق نحن على أنفسنا؛ بحجة الأخلاق العامة، وكأننا نفترض سلفا؛ أن هناك حياة موازية يجب أن تظل في الظلام، مع أن كتابة السيرة الذاتية؛ هي فرصة قد تتاح مرة واحدة في العمر؛ للانتصار لهذه الذات؛ التي مرت عبر تجارب حياتية؛ فيها من الجمال، والجنون، والقسوة، واليأس ما يستدعي تدوينها، لكنها لا تشكل أبدا درسا نموذجيا للآخرين، هي في النهاية مجرد محاولة انتساب إلى الحرية، والحب، والنور، واختيار مدى استحقاقنا لحياة ليست دائما سهلة، أو متاحة، امتحان قاس، لكنه شديد البهاء، يستحق أن نعيشه ونصاب بدواره»[3].

من الواضح أن الروائي لم يتخذ اتجاها محددا في كتابة الرواية، ولهذا جاز تصنيفه على أنه «ينتمي إلى كتاب القطيعة الفنية، والفكرية، تندرج أعماله الروائية ضمن حركية الرواية العربية الحداثية –أي الجديدة- يجمع في كتابته بين إيقاعيّ الشعر، والحكي، تصطبغ أعماله بتلوينات درامية تنزع نزعة مأساوية، وتنفتح على نصوص الثقافة، والتاريخ، تسائل الراهن، والتاريخ من

[1]- رواية نهج الغواية تحمل الرؤية ذاتها التي حملتها رواية "المخطوطة الشرقية" قبلها، وكأنها طبعة مستحدثة لها في الشكل أكثر من المضمون.

[2]- واسيني الأعرج، نهج الغواية، موفم للنشر، الجزائر، 2015، ص19.

[3]- واسيني الأعرج، سيرة المنتهى عشتها ... كما أشتهي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015، الناشر، الغلاف.

موقف أنطولوجي جدالي، يتعامل مع إشكاليات الحاضر؛ كامتداد لإشكاليات الماضي، أو إعادة لها بطريقة من الطرق»[1].

فلا نلحظ استقرارا فنيا أو رتابة فكرية، ولا حتى نمطية جمالية في الانتقال من مرحلة روائية تجريبية إلى أخرى؛ فقد طالت الحركية السردية مختلف التكوينات؛ «ولذلك فإن أعماله الروائية تتميز بما يمكن أن نصطلح على تسميته؛ ببنية بلاغة المواجهة الزمانية، والتي يصل فيها التقطيع السردي إلى درجة السرد المتفسخ (La narration clivée)، والانتقالات الزمانية المفاجئة إلى درجة تحل فيها الأزمنة المتعارضة، والمختلفة، والمتعددة في زمان واحد؛ هو زمان القول، أو الصوت السردي، كما يسهم التفاعل النصي في إقحام متواليات نصية متنوعة من نصوص الثقافة، والتراث، تُعرض وفق ترتيب مشتت، يزيد من التفكك السردي، والتداخل الزماني؛ بخاصة في روايتي نوار اللوز، وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف»[2]، كما ينسحب هذا التوصيف ليشمل أعمالا أخرى.

وفيما يتعلق بسردية المحكي التراثي يمكن توصيف الرباعية الروائية؛ "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، و"المخطوطة الشرقية"، و"جملكية آرابيا"، و"نهج الغواية" مشروعا روائيا متخصصا في تجريب الموروث السردي.

وخلاصة القول أن التّجريب الحداثي قد فرض ذاته في المسار الرّوائي لـ "**واسيني الأعرج**"؛ بوصفه هاجساً، استمر في فرض حضوره وفق ممارسات عدة، مما فتح فعل الكتابة على أكثر من أفق سردي؛ تطلعا للإجابة عن سؤال الحداثة؛ في كتابة الرّواية الذي استمر الكاتب في طرحه، وما يزال على مرّ إبداعاته النّصية، في مقابل سؤال الحداثة في القراءة؛ الذي لا يقل إصراراً، ومشاكسة للتجريب النّصي، بأسلوب أكثر عمقاً، وإنتاجية.

---

[1]- الطاهر رواينية، إشكاليات توظيف الزمن في الخطاب الروائي الجديد، مجلة الآداب - مجلة علمية متخصصة ومحكمة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة، الجزائر، ع12، 1432هـ-2011م، ص192.

[2]- المرجع نفسه، ص192.

## المبحث الثاني: الإحالة السردية إلى التاريخ.

اجتهدت الرواية في تقديم تجريب روائي يلامس تداخلا بين التاريخي والمتخيل السردي، الأمر الذي منح الحكي مصداقية مرجعه المعرفي وفرادة تشكيله الفني، وأثار إشكالية مقاربة الرواية للتاريخي، وسبل اشتغالها عليه، ويمكن تفسير هذه الظاهرة بطبيعتها الإسفنجية؛ التي تجعلها قادرة على الانفتاح على مختلف النصوص وأشكال التعبير، وكذا امتصاص مختلف الفنيّات، إضافة إلى معاينتها حتى وإن كانت أكثر بعداً عن الطبيعة الأدبية؛ كالتاريخ، والفلسفة، في سياق إضافة روائية نوعية، وهنا نطرح الإشكال: كيف تحققت معادلة الاقتراب بين المتباعدين الرواية والتاريخ؟.

### 1. الرواية والتاريخ:

لقد تجاوز الخطاب الروائي محاكاة الواقع، وتوثيق الوقائع التاريخية، وهذا ما عُرفت به الرواية الواقعية، لكن سرعان ما راح الروائي العربي يكتب خطابه في سياق أفضية تخييلية لا حدود لآفاقها، إلا أن «حضور التاريخ في صميم النص الروائي، واعتباره مرجعية جمالية تمنح النصوص الإبداعية تسييرا بنيويا جديدا، ينبع من تقدير المادة التاريخية في حد ذاتها، والقدرة على الإحساس بها، وتثمين هذا الإحساس الذي يعدّ مزية من المزايا الإنسانية، وهذا ما يثبت التفاوت الواضح بين المؤرخين والأدباء أنفسهم، وتميزهم عن سائر الأفراد، ويؤكد التباين بين الأمم والجماعات»[1].

أما عن المقاصد الفعلية لهذه الممارسة التي تحفل بالمزاوجة بين ما هو روائي وما هو جمالي فإن «تمثل السرد الروائي للتاريخ يحيل إلى وظيفة جمالية؛ مفادها تكريس عملية نقد الواقع وتجاوز معطياته إلى أفق آخر يحقق فيه التاريخ مساره في التطور التدريجي، ورصد تقلبات الذات البشرية، الساعية إلى تحقيق إنسانيتها في ظل التحولات الراهنة، كما تتحقق إنتاجية النص تبعا لإمكانياته في استثمار عناصر التاريخ، وجعلها وسيلة لفهم الحاضر، وتجاوز تعقيداته، وتحديد خصوصياته، وهذا ما يجعل نص الرواية يحقق أبعاده الفنية والدلالية المتميزة»[2].

وما أضفى حركية أكبر على فعل الكتابة السردية؛ اتخاذها من الرؤية الكونية الفلسفية منطلقا لها، وفق ممارسة خطابية تخييلية رمزية، كما أن الاختلاف في الطرح الأيديولوجي قد انعكس على الطرح الشكلي الجمالي في مقاربة علاقة الإنسان بذاته وبالعالم المحيط به.

---

[1]- فتحي بوخالفة، رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة - مقاربة تطبيقية في التناص، الأثر - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع5، مارس 2006، ص 176.

[2]- المرجع نفسه، ص 188.

وقد تطوّرت الخارطة السردية بمختلف تشكيلاتها الجمالية بحثاً عن سياق جديد ومتخيل مغاير في محاورة تراجيديا العربي، وفشله في مواجهة واقعي الذات والآخر، كما أن كثافة الحياة الإنسانية بمختلف ملابساتها جعلت الرواية على محك مكاشفة الذات، والوعي القائم على مستواها، وتعرية ما ينتظرها من مجهول؛ «فكل هذه العوالم بعثت في المتن الروائي شيئاً من مساءلة قيم المعرفة، وهذا بوضع منطق الحياة محل جدل وسؤال؛ ليكون "النص" حينها مساهما في استحضار الصفة الإشكالية للعالم»[1].

أما عن المقاصد الفعلية لهذه الممارسة الحافلة بالمزاوجة بين ما هو روائي وما هو تاريخي، فإن «السرد على اعتباره شكلا، امتد إلى الرواية والتاريخ معا وقد وقع الاختيار عليه؛ ليكون مُعبّرا عن لحظة تاريخية»[2].

إن التواصل بين الرواية والتاريخ، يفتح أفقا مشتركا بينهما؛ إذ «يلتقي الروائي، والمؤرخ في اعتمادها على معطيات التاريخ ووقائعه منابع مشتركة ينهلان منها، لكنهما يختلفان في كيفية التعامل مع المادة التاريخية، وأيضاً في هامش الحرية المتاح لكل واحد منهما»[3].

ولأن الرواية شكل من أشكال الوعي، فإن في استحضارها التاريخ تُدرج فعل الكتابة في مراجعة الوقائع من وجهة نظر خاصة بها؛ ذلك أن «الرواية التاريخية عمل سردي فني لم يكتب بقصد أن يكون مرجعا في التاريخ، بل قد تصير من أهم المصادر التاريخية كإطار للبحث في منظومة القيم الأخلاقية، والحضارية، وحياة الأفراد، وعلاقتهم بمن يسيّر شؤونهم في مرحلة زمنية معينة من حياة المجتمع، والتي يكون السجل التاريخي الرسمي الجامد قد همّشها، أو تجاهلها بقصد أو بدون قصد»[4].

ضمن هذا المسار جعلت الرواية قارئها على موعد مع الواقع التاريخي، والمتخيل الجمالي مبرزة خصوصيتها في هامش انزياحها بوصفها متخيلاً، وتعاملها مع المادة التاريخية قد اتخذ أشكالاً وصوراً متعددة، ومتنوعة تلتقي جميعا في إظهار ملامح علاقة جدلية بين التاريخ والرواية، عبر جميع عناصر السرد من زمان، ومكان، وشخصيات، وحتى على المستوى اللغوي.

---

[1] - عبد الرزاق بن دحمان، رؤية الواقع وإشكالية المعرفة في رواية كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مجلة كلية الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع12، جانفي 2013، ص309.

[2] - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، مرجع سابق، ص 40.

[3] - هنية جوادي، التمثيل للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص254.

[4] - نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 42.

أ- **العتبات النصية:**

يعدّ نص "كتاب الأمير" من أهم روايات "**واسيني الأعرج**" التي تخصصت في سردية التاريخ وإن كنا نسجل محطات تاريخية عديدة في أعماله الأخرى، إلا أنها تأتي في الدرجة الثانية من حيث هامش الاشتغال مقارنة بهذا العمل.

يلج قارئ رواية "كتاب الأمير" عالمها، مرورا بهذه العنونة التاريخية بوصفها أولى العتبات النصية المحددة لإنتاجية الخطاب، والتي من شأنها إثارة قراءة تأويلية شارحة للمحمول النصي الروائي في بعديه الإيديولوجي والمعرفي؛ ذلك أن "كتاب الأمير" صيغة تشير إلى وجود بعد ذاتي يمنح شخصية الأمير موقعاً خاصاً، بوصفها كاتبا يحرك فضولنا في اتجاه محتواه، كما أن لفظة الأمير تؤدي دورها في تكثيف المعنى على مستوى هذا الفضول، مما لها علاقة وطيدة بالمرجع التاريخي؛ فالأمير لفظة ذات تجليات تاريخية، وسياسية، وإدارية، وعسكرية، وهذا إن دلّ على أمر إنما يدل على مكانة هذه الشخصية التي لم تنصفها الكتابة السردية في مقابل الكتابة التاريخية، أقله من حيث مساحة التأليف.

وبالنظر إلى العنوان الفرعي "مسالك أبواب الحديد" نقرأ وضعاً تاريخيا خاصاً لشخصية الأمير "**عبد القادر**"[1]؛ تَمثّل في أنها سجينة الآخر الفرنسي بوصفه مستعمراً، ولفظة المسالك توحي بوجود مسارات شائكة في المرجع التاريخي، تحكمت في توجيه مسالك المدونة السردية؛ ذلك أن «رؤية الأمير تتجاوز السجن المادي إلى سجن المعرفة؛ سجن العرفان، والمقامات الروحية، وبفضل هذا السمو يتحول هذا السجن إلى محطة وجدانية ذات أحوال باطنية، رَسمت للأمير انطلاقة جديدة؛ تمثلت أساساً في حواره الشيّق مع الأسقف (**ديبوش**)»[2].

فقد أسفر هذا الحوار عن قناعة إنسانية عمّقت العلاقة بينهما، نستشفها من ردّ الاسقف على الأمير: «الحديث معك شيّق ...، عرفنا بعضنا البعض في أكثر الظروف حساسية، يوم تبادلنا

[1]- الأمير "**عبد القادر**": بن محي الدين عرف بـ "عبد القادر الجزائري" كاتب، وشاعر، وفيلسوف، ومؤسس الدولة الجزائرية الحديثة، محارب اشتهر بجهاده ضد الاستعمار الفرنسي، ولد بمعسكر بالغرب الجزائري في 6 سبتمبر 1808 الموافق لـ 15 رجب 1223هـ، نفي إلى دمشق وتوفي بها في 26 مايو 1883م، من آثاره: "ذكرى العاقل وتنبيه الغافل"، و"المواقف". ينظر الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org. (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 23 أكتوبر 2017، الساعة 18:28).

[2]- عبد الرزاق بن دحمان، رؤية الواقع وإشكالية المعرفة في رواية كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص315.

الأسرى لم أرك، ولكن من رسائلك عرفت أنني كنت أمام رجل كبير يفهمه الفرنسيون، والعرب معا»[1].

كما تحمل لفظة المسالك دلالة الصراع بين الذات والآخر، في إشارة إلى مختلف المواقف، والوقائع التي مرّ بها الأمير في تصديه للاحتلال الفرنسي، غير أن التشكيل الروائي المستوحى من المصادر التاريخية قد ترك بصمته المعرفية الإيديولوجية في العنونة التي تجلت متجاوزة اللمسة الجمالية، أو الوجدانية تماشيا والإحالة التاريخية، وقد انسحب ذلك على المتن أيضا؛ فـ«الصفحات الكثيرة التي خصّصها السارد في "كتاب الأمير" لمشاهدات **عبد القادر**، وتنقلاته بين بعض المدن الفرنسية، واتصاله المباشر برموز الدولة في هذه البلاد شبيهة بأدب الرحلة في تراثنا الجغرافي، وبمصنفات الإصلاحيين الذين كانوا حلقة الوصل بين الشرق المتأخر والغرب المتقدم، ومحركا للوعي التاريخي الذي تجسد في أدبيات النهضة»[2].

وقد عُني الروائي عناية مخصوصة بالفاتحة في إدراج الخطاب المقدماتي في الرواية، فجاء في نصها: «في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل، وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربما التسريع بإزالة الغموض، وانقشاع الدكنة التي غلّفت وجه الحقيقة مدة طويلة».

**مونسينيور ديبوش** Monseigneur Dupuch

«Si tous les trésors du monde étaient déposes à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté».

«**الأمير عبد القادر** L'Emir Abdelkader»[3].

نلمس من هاتين المراسلتين محاورة عميقة، نستدل عليها ظاهرا من التبادل اللغوي، وباطنا من المعنى المراد تبليغه للمخاطب؛ فضلا عن «جعل الوظيفة الإغرائية ظاهرة ومتجلية من خلال فروعها – أي الفاتحة – عن الطابع المتداول العادي، لتتحول بذلك إلى موضوع للتفكير والتأمل، وحين تزخر هذه الفاتحة بكل هذا، ينعكس ذلك إيجابياً على الرواية، فيوجهها وجهة تختلف عن

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 128.

[2]- أحمد الجوة، تفاعل التاريخي والروائي في "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، مجلة قراءات - مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، ج2، 2011، ص 266.

[3]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 6.

الوجهة التي تُصاغ بها الرواية التقليدية عبر البحث دائماً عن مغامرة لا حدود لها في تقديم صيغة جديدة للرواية، مما يمنحها خصوصية التجسيد الروائي، القائم على التجريب»[1].

ونرصد إحالة تاريخية أخرى في رواية "مملكة الفراشة"؛ حيث ندرك عبورا بالعتبة النصية الأولى/العنوان أن هناك مُلكا بكل ما تحمله لفظة "المملكة" في قاموس أنظمة الحكم من توصيف دلالي للمصطلح التاريخي، إلا أن لفظة "الفراشة" توحي بمعاني الهشاشة مقارنة بلفظة مملكة؛ وما تحمله من معاني الصمود والامتداد؛ بحكم التوريث أكثر من أي نظام حكم آخر، في سياق مفارقة جَمعت القوة بالضعف جمعا صارخا.

وقد افتتح الروائي نصه "مملكة الفراشة" بالحديث عن الحرب في إطار تصنيفية ثلاثية، ترجمت تصوره الخاص بشأنها، يقول: «الحرب؛ ثلاثة أنواع:

حرب معلنة، ومميتة تدمّر وتبيد على مرأى من الجميع، نهايتها خراب كلي، وأبطال وطنيون، وقبور على مرمى البصر، وحرب أهلية تحرق الأخضر واليابس، يكيد فيها الأخ لأخيه، ولا يرتاح إلا إذا سرق منه بيته، وحياته، وحبه، وأسكن في قلبه حقدا لا يمحى، سيوقظه قتلة قادمون يشيّدون به خرابهم السري، وحرب أخيرة؛ هي الحرب الصامتة التي لا أحد يستطيع توصيفها؛ لأنها من غير ضجيج، ولا ملامح، وعمياء، كلما لامسناها غرقنا في بياض هو بين العدم والكفن، فالحروب أيا كان نوعها، ليست فقط هي ما يحرق حاضرنا، ولكنها أيضا ما يستمر فينا من رماد، حتى بعد خمود حرائق الموت في ظل ظلمة عربية، تتسع بسرعة الدهشة والخوف.

**واسيني الأعرج**»[2].

ضمن هذا التصنيف تنقسم الحروب إلى معلنة، وأهلية، وصامتة، لكن الفكرة الأهم ليست طبيعة الحرب في حد ذاتها، بل مدى خطورتها؛ فالأهلية أخطر، والصامتة أكثر خطورة؛ بالنظر إلى آثارها الباقية، والانطباع المرير الذي تتركه فينا، ولاشك أن لفظة "عربية" قد حددت الأطر المكانية العامة لهذه الحروب، فالعالم العربي قد جرّب جميع أنواعها، وما يزال أسير انطباعها الذي لا يموت.

ومن روايات "**واسيني الأعرج**" التي فتحت نافذة أخرى على المشهد التاريخي؛ "رماد الشرق"، لكن إذا كانت سردية "كتاب الأمير" قد اشتغلت على التاريخ الوطني للجزائر، فإن "رماد الشرق" قد

[1] - نصيرة لكحل، التجريب في الفاتحة الروائية رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج أنموذجاً، مرجع سابق، ص 85.

[2] - واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 6.

قاربت التاريخ العالمي في جزئية معينة منه؛ تمثلت في التقاط صورة للعربي في الذهنية الأمريكية عقب أحداث (11 سبتمبر 2001).

توحي صيغة "رماد الشرق" بوجود بقايا متآكلة من هذا الصرح الكبير الموصوف بالشرق في إشارة إلى نهاية معلنة، أصبحت واقعا في تاريخه، أما عن العنونة الفرعية؛ فقد حمل الجزء الأول من الرواية عنوان: "خريف نيويورك الأخير"؛ وفي ذلك دلالة مزدوجة زمانية/مكانية؛ فنيويورك المدينة التي ترمز إلى القوة في الذهنية العالمية أصبحت على مشارف خريف أخير؛ بعد أحداث انفجار البرجين العالميين، فهذا الحدث الجريء كسر شوكتها، وزلزل عظمتها، وجعل نظرتها للعربي تزداد سلبية، مما عمّق الشرخ بين الذات والآخر، فأصبحت العلاقة بينهما أكثر تصدعا.

وحمل الجزء الثاني من الرواية عنوان: "الذئب الذي نبت في البراري"، في غفلة من العالم المنشغل بهذا الحدث، والمعروف عن الذئب الدهاء والمكر في إشارة إلى تغيّر القناعات، ومراجعة فكرة التعايش الإنساني وما تحمله من زيف وهشاشة، ولفظ الذئب يوحي بالغموض والتعتيم المقصود، في إشارة غير مباشرة للعربي الجديد القادم من رماده، المتمرد على أسياد العالم، أما عن الخطاب المقدماتي فأخذ صيغة اقتباس نصي من كتاب الحرب والسلام، جاء في نصه:

«للتاريخ حركيته الخاصة التي لا تخضع إلا لقوانينها الذاتية التي تظل مستعصية الفهم على الإنسان، حتى الشخصيات الاستثنائية ليست في النهاية إلا وسائط لاشعورية للتاريخ، فهي تنجز أهدافا كثيرا ما ينفلت معناها منها.

**ليون تولستوي: الحرب والسلام**

Léon Tolstoï : La Guerre et la Paix.»[1]

فالتاريخ معرفة تستعصي على الفهم من مدخل طبيعتها الواقعية المعقدة؛ بوصفها فعلا ممارسا يشكّل الإنسان وسيطه الأول، وإنه لمن الصعب وضع تصنيف أجناسي محدد لسردية التاريخ عند "**واسيني الأعرج**"؛ بحكم أبعادها المعرفية المقنّعة بأقنعة المرجع الفكري، والتداخل النصي، وتزاحم الخطابات وتنازعها بين التاريخ والأدبية والواقع.

### ب- الحدث التاريخي:

أما عن سردية الحدث التاريخي فقوامها استدعاء المتخيل لواقعة من الماضي، ومنه تتحدد العلاقة الإقناعية بين الروائي وقارئه؛ و«إذا كان السرد التخييلي يملك مرجعا، فإن المرجع الخاص

[1]- واسيني الأعرج، رماد الشرق – خريف نيويورك الأخير، مصدر سابق، ص5.

وأيضا: واسيني الأعرج، رماد الشرق – الذئب الذي نبت في البراري، مصدر سابق، ص 5.

بالتاريخ يملك صلة وثيقة بالمرجع المنتج للمحكي التخييلي، وهذا لا يعود إلى كون الماضي شيئا لا واقعيا؛ بل لأن الواقع الماضي غير قابل للتأكد، وبما أنه لم يعد موجودا فإن خطاب التاريخ لا يستهدفه إلا على نحو غير مباشر؛ أي رمزي، وهنا تفرض القرابة بين السرد والتاريخ نفسها»[1].

من الأحداث التاريخية "البيعة"؛ بمعنى المعاهدة على الحكم وما يترتب عنها من ولاء وطاعة، أو انقسام للذات بين الموالاة والمعارضة، ونلتقي بحدث "البيعة" في رواية "كتاب الأمير" مع قدر من التفصيل في العرض السّردي للحدث، جاء على لسان الشّخصية التاريخية الساردة:

«بعد صلاة الظهر، وقف الإمام في المقدمة، وخطب في الناس تحت أمطار ثقيلة، قليلا ما تسقط بهذه القوة في نهايات الخريف:

- إن الله يسمع من المؤمنين آلامهم، الحمد لله الخير بدأ ينزل علينا، أبشّركم أن هاتفا وقف على سيدي الأعرج، وسيدي محي الدين، وبشّرهم بسلطان سينزل من لحمهم، فارس لا شيء يشبهه، فيه من روح الله، واستماتة المجاهد، وسمة الأنبياء، اليوم ستتم مبايعة هذا السلطان الذي سيحارب فلول الغزاة الذين سرقوا البلاد، وكرامة العباد، والكفار والمرتدين في السهول حتى حدود وهران، سنذهب كلنا إلى مقام سيدي عبد القادر، انصروه ينصركم الله.

ترددت كلمة آمين مختلطة بالأسئلة التي لم يعرفوا مصدرها، ولا جواب لها عبر الوديان التي بدأ ماؤها ينزل، وريحها تشتد.

ثم طلب من كل المصلين أن يقلبوا ألبستهم، وأن يرفعوا الأعلام الملونة، وسار الجميع نحو سهل اغريس، امتلأت الضياع بالكبار والصغار الذين التحقوا بالمتسوقين، الشيوخ على الدواب، والنساء في المؤخرة، والأطفال في الخراج، والمعابر، والطرقات، كانوا يطلبون الرحمة والماء، صلاة الاستسقاء واجتماع البيعة جَمعًا هذه المرة الآلاف من الناس الذين التحقوا بمقام سيدي عبد القادر الجيلالي شاء به»[2].

تمت المبايعة، و«تصاعدت الأصوات مهللة: الله أكبر. الله أكبر، **عبد القادر** سلطاننا. **عبد القادر** سلطاننا ...

في مساء اليوم نفسه، وقبل أن تنطفئ الشمس وراء سهل اغريس أُعلن **عبد القادر** سلطانا، وأميرا للمؤمنين، ولتفادي غضب ملك المغرب اكتفى **عبد القادر** بلقب الأمير؛ حتى يحافظ على الأواصر على الرغم من بداية تفككها، قرأ صك البيعة على ممثلي القبائل الكبيرة الثلاثة، بايعه كل

[1]- مجموعة من المؤلفين، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، إشراف وتنسيف وتقديم اليامين بن تومي، دار الأمان/منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف، الرباط/الجزائر، المغرب/الجزائر، ط1، 2014، ص94.

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 71-72.

من حضر، بينما أرسل صك البيعة إلى كل أراضي بايلك معسكر، ووهران، وتلمسان بواسطة موفدين انطلقوا في الليلة نفسها»[1].

في رواية "ذاكرة الماء" يعرض الراوي طقوس أداء المبايعة لدى الجماعة الإسلامية المتطرفة، يقتبسها اقتباسا، ولكي يميّز هذا المقبوس عن السياق السردي، خطّه بخط سميك، ووضعه في إطار، جاء في نص المقبوس: «يدخل العضو إلى حجرة البيعة، فيجدها مطفأة الأنوار، يجلس على بساط في مواجهة أخ في الإسلام، مغطى جسده تماما من قمة رأسه إلى أخمص قدميه برداء أبيض، ثم يخرج من جانبه مسدسا، ويطلب من المبايَع أن يتحسس المصحف الشريف، ثم يقول: فإن خنت العهد، أو أفشيت السر، فسوف يؤدي ذلك إلى إخلاء سبيل الجماعة منك، ويكون مأواك جهنم، وبئس المصير»[2].

والاستسلام المطلق للأمير، من شأنه إلغاء حرية إبداء الرأي، أو اتخاذ المواقف، أو حتى التفكير بشكل تلقائي، وهذا هو المفهوم الذي تقترحه الرواية في مساءلتها فكرة المبايعة لدى الجماعة الإسلامية.

أما عن العلاقة التفاعلية بين الوثيقة/النص، والمتن السردي فتتأتى من مناسبتها للموضوع الروائي؛ متمثلاً في ظاهرة الإرهاب، والتطرف الديني؛ الذي أثقل كاهل أفراد المجتمع الروائي، وقد كانت الطبقة المثقفة هي المستهدف الأول له، فكان مصيرهم الإعدام، وهذا ما أشارت إليه تلك التهديدات التي كتبت على جدران المقاهي، وفي الساحات العامة.

هناك فرق واضح بين المبايعتين الثورية والإسلامية؛ فالبيعة لدى زعماء الثورة الشعبية جماعية، ومعلنة، يحتضنها مكان مفتوح يحمل قدرا من القدسية (السهل/مقام سيدي عبد القادر الجيلالي)، واختيارية، يقبلها المُبايَع طوعا، فتلزمه بالدفاع عن شرف الوطن، والاستماتة في الحفاظ على كرامته، وتحقيق حريته، التزاما موثقا بصك مكتوب، كما تحظى بتأييد ديني من المسجد، إلا أنها لا تخلو من العجائبية في أداء طقوسها، ويظهر ذلك في قلب المصلين لثيابهم، ورفعهم الأعلام الملونة بأمر من إمام المسجد، فضلا عن الوصف التقديسي للأمير، ورؤيته في المنام تبشيرا ببيعته، وربط المبايعة بصلاة الاستسقاء طلبا للخير، والرزق.

[1] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 78.

[2] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص275.

أما البيعة لدى الجماعة الإسلامية فذات طابع فردي، يحتضنها مكان/مغلق، تتم تحت التهديد؛ فمخالفة العهد يترتب عنها الموت، ودخول جهنم، والمبايَع ملزم بعهد غامض، غير مكتوب، أما البعد العجائبي فيها؛ فيظهر في تواري المبايِع في ردائه الأبيض؛ للإيهام بطهر مزيف.

وفيما يخص البناء السردي نحت رواية "كتاب الأمير" منحا تقنيا مخصوصا في عرضها الحدث التاريخي، جاء على لسان القيّم على توثيق وقائع الحكم، قوله: «يبدو أن سيدي عبد القادر قد عاد من غزوته ضد النصارى؛ مظفّرا بالخير، والنصر... أتمنى أن يكونوا قد استعادوا وهران التي سلمها الباي لأسياده، وقَبِل بمنفى الإسكندرية، ربما فعل خيرا في نفسه، أحسن لنا وله، وإلا لكان مصيره مشابها لمصير قاضي آرزيو، لم يعد قادرا على حماية البلاد من غزو الأعداء، سيرتد علينا الكثيرون، ويقولون: لماذا لم تحموه عندما طلب الحماية منكم، كانوا سيأكلون رأسه، ويحسبون خيانته علينا»[1].

في هذا المقطع إشارة إلى موقف "**محي الدّين**" من الباي؛ الذي استسلم جراء عجزه، هكذا يعرض الكاتب الحدث في شكل «حوار بين الشّخصيات؛ حتى يبرّئ نفسه من مغبّة الوقوع في خطرين؛ أحدهما تاريخي، والثّاني فنّي، فالأول؛ كي يتحاشى تهجّمه المباشر على الباي، واتهامه بالتخاذل، وبيع الوطن، وتفضيل المنفى بالإسكندرية، إذ يوكل المهمة لشخصية تاريخية؛ هي والد الأمير، وينزع عن نفسه المسؤولية أمام القارئ، وأمام التاريخ، والثاني يجنب نفسه الوقوع في التسجيلية، ويعطي للنص مصداقية فنية»[2].

وأحياناً تتصاعد الأحداث؛ بحثاً عن سياق للانفراج، طلبا للخلاص؛ وهذا ما نجده في المشهد الآتي: «تنفس قدور طويلا، ثم دفن وجهه بين يديه؛ لكي ينسى أنه بعد قليل سيكون بين أيدي من حاربهم مدة من الزمن، وقتلوا أهله، وسرقوا رأس السي "مبارك بن علال"، وعلّقوه على أبواب مدينة مليانة؛ ليخيفوا به السكان، ويهزموهم في الصميم»[3].

ويتم اختتام الموقف برسالة (الأمان)، التي أرسلها لاموريسيير إلى الأمير بواسطة "**حميد سقال**" قائد تلمسان، أملاها عليه بالكلمة: «لديَّ الحق من ابن ملكنا لإعطائك الأمان الذي طلبته

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص59.

[2]- السعيد زعباط، رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، مرجع سابق، ص113.

[3]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص410.

مني، والسماح لك بالتنقل من جامع الغزوات إلى الإسكندرية، أو عكا، ولن نقودك إلى مكان آخر غير الذي طلبته في رسالتك»[1].

لقد أخرج الموقف الروائي، وأحداثه متخيلاً معرفياً، اجتهد في استدراجنا لفهم قصدية الخطاب من خلال تمثّل سيرة الأمير، وتعدّ العودة إلى الماضي شكلا من أشكال رفض الواقع، والهروب من أزماته، وإعادة تشكيله بطرح معرفي مستلهم من التاريخ، وانزلاقاته الخطيرة، وكأننا نأخذ درساً من وقائع سابقة في ماضينا.

لقد اشتغل الروائي على سردية التاريخ في العديد من أعماله؛ حيث «احتكمت إلى تنويع في الشكل، والموضوع، وتصور الحقيقة التاريخية التي انتقلت إلى المستوى الإنساني الذي يجعل من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع، وتحولاته، هكذا يصبح الحدث التاريخي عنده –أي "**واسيني**" – مقترنا بتمثّل عوالم تخيلية، واعتماد بناء سرد يعيد توليد أسئلة الماضي، والحاضر»[2].

خلاصة القول أننا نسجل تعددا في مساءلة الحدث التاريخي؛ فمن التاريخ الثوري للجزائر المحتلة، إلى تاريخها في مرحلة ما بعد الاستقلال، اكتملت ملامح المعطى الروائي، وصيغت سردية الموقف من الحقائق التاريخية في ماضينا.

## 2. اشتغال الزمن والذاكرة التاريخية:

### أ- خطاب الزمن بين التاريخ والرواية:

هناك تعالق بين المتخيل والتاريخي في صياغة سردية، تكثف زمنية الحدث، وتعمل على تشظيه عبر الأزمنة؛ الماضي، والحاضر، والمستقبل، إلا أن سردية الحدث التاريخي قائمة بالدرجة الأولى على الخبرة الاسترجاعية التذكرية، مما يجعل احتمال المعاينة مستبعدا، وإن كان التأريخ يوهم بمصداقيته، وأنه ينقل الوقائع من حيث حدثت فعلا، وهو أمر يحتمل المراجعة بحكم المسافة الموجودة بين ما يقع، وما يُسجل بشأنه من خطابات، مطعمة بوجهات نظر محرريها، ومنه تتحدد أطر العلاقة الإقناعية بين المؤرخ وقارئه، ومنه جاز أن يكون «التاريخ مادة حكائية قابلة للنقد، والمراجعة»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص419.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة، المنفى الاغترابي (قراءة في رواية "كريماتوريم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج)، مرجع سابق، ص 8.

[3]- مجموعة من المؤلفين، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، مرجع سابق، ص 93.

تتحدد الأطر العامة لخطاب التاريخ في التجريب الروائي لدى "**واسيني الأعرج**" انطلاقا من توظيفه بعض المعطيات الزمنية، فبالرغم من الاختلاف في طبيعة الكتابة بين التاريخي والمتخيل، فإن كلاهما مقترح ضمن مرجع زمني معين، فلا نصادف حدثاً خارج حدود هذا المرجع؛ إذ «نرى في رواية الأمير صورة أخرى للزمن التاريخي؛ حيث يتلاعب فيه الروائي بين تقديم وتأخير، فيُنتج فضاء روائيا، تتحد فيه ذاكرة الشعب، وتتقد استرجاعا، واستشرافا»[1].

وفي سياق ذلك يعمد الرّوائي في نصه "كتاب الأمير" إلى المزج بين زمني الحكاية (التّاريخ)، والخطاب في نحو يتراوح صعوداً، وهبوطاً؛ حيث نسجل استرجاعاً لحياة الأمير، ويمضي السّرد تتابعياً في شأن من الرّتابة؛ تماماً كما هو الحال في الكتابة التاريخية، ثم يتدخل الرّوائي؛ لإحداث شرخ ضمن هذا السّياق الزّمني، بتدخل الحاضر، كما يقص الأمير أحداث نضاله للقس الذي يزوره في سجنه في سياق تتابعي لا يخلو من المفارقات إلى درجة يصعب فيها الفصل بينهما.

يتصف المعطى الزّمني في هذا العمل بالحقيقة، والواقعية، وكمادة ما يخضع للتابع؛ حيث تحكي هذه الرّواية سيرة الأمير عبد القادر، أمّا عن الإطار الزمني لأحداثها، فقد تحدد بعام: «(1832) عام الجراد الأصفر، هكذا يسميه العارفون، ورجال البلاد، والصالحون، وزوار الزّاوية القادرية، الآتون من بعيد»[2].

وتندرج ضمن هذا الزّمن أحداث نفيه، وسجنه بفرنسا في الفترة ما بين (1847-1853) اضطراراً يقول: «اليوم لم يعد لي ما أقدمه لهذه الأرض، لقد انتهيت، خمس عشرة سنة أنهكتني عن آخري، بالنسبة للرغبة في السّلطان فقد غسلت يدي بالماء، والصابون، لم يعد يعنني مطلقاً»[3].

وفي سياق توليفة إيديولوجية جمالية يتحدد المرجع الزمني في قوله: «23 ديسمبر 1947 لم يكن يشبه أي شيء آخر، لقد اختزل كل السّنوات السّابقة، مليئاً بالصّمت، والحيرة، والرّعشة التي تسبق الموت عادة»[4].

عبر سردية تاريخية مكثفة بمعاني ما قبل الموت «تتمثل المرجعية المشتركة بين التاريخ، والسرد في العمق الزمني للتجربة الإنسانية التي تظل فاقدة للشكل، وبكماء، وخرساء، وما تحدثه

---

[1] - جميلة روباش، الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج، حوليات الآداب واللغات - دورية علمية أكاديمية محكمة، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ع4، أكتوبر 2014، ص 211.

[2] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص56.

[3] - المصدر نفسه، ص 408.

[4] - المصدر نفسه، ص 420.

الحبكة السردية؛ هو أنها تسعفنا على توضيح تلك التجربة الحية، وعلى تشخيص تجربتنا الزمنية المضطربة من خلال السرد التخييلي، أو التاريخي»[1].

وفي المقابل نلتقي وأحداث قصة القس مونسينيور "**أنطوان –أدولف ديبوش**" (Monseigneur Antoine Adolphe Dupuch) الذي ترأس الكنسية في الجزائر في الفترة ما بين (1838-1846) خدمة للدّين، والإنسانية، تولى مهمة إسعاف المرضى، وإيواء اليتامى، والمشّردين، وكذا بناء الأديرة، والمستشفيات، والكنائس، ودور الأيتام، إلا أنه يقدم على الفرار، والهرب؛ جرّاء ديونه الكثير، وذلك فجر يوم من سنة (1846)، فيذوق مرارة النفي في إسبانيا.

تتجلى ملامح زمن الخطاب/قصة "القس ديبوش" انطلاقاً من فجر اليوم الذي نفي فيه، وعودته إلى الأرض التي أحبها يقول: «أقسى شيء في المنفى؛ هو أن تموت على أرض ليست لك، ولست لها، لقد دفنت جزءا من عائلتي في هذه التربة، وكم أتمنى أن لا يدركني الموت إلا وأنا في أرض تمنيت الذهاب إليها، ولا يهم بعد ذلك إذا أعيدت عظامي بالقرب من ذوي، وأقاربي، المنفى يهون عندما تمنحنا الدّنيا فرصة السّفر الأخير، ولو في شكل رماد نحو ترابنا الذي أحببناه»[2].

ويصبح تجريب الزمن نقطة تلاق محورية بين المتخيل والتاريخي، إنه زمن مشوش مرتبك في رحلة مسافر عبر أدراج التاريخ –المعرفة- القيم، وذاكرة حزينة، عبثاً تحاول جمع أشتات ذات متصدعة، إنه اغتراب الواقع الذي ينتج اغتراب الكتابة، الباحثة عن حل لأزمة خارج حدود الواقع، وما سيرة الأمير عبد القادر إلا منعطفاً معرفياً، ومرجعاً تاريخياً، وإحالة تراثية تستلهمها هذه الذات بحثاً عن مخرج لمتاهة الحدث الذي أصبح عاجزاً عن تصحيح مساره.

### ب- خطاب الذاكرة التاريخية:

تمثل الذاكرة جزئية مهمة يستثمرها السرد في استدراج المرجع التاريخي؛ حيث «تتكئ الكتابة الروائية لدى "**واسيني الأعرج**" على الذاكرة، التي تعد من أهم الميزات، التي تطبع رواياته، وتؤكد نزوعها التجريبي، وخروجها عن السائد المألوف، وانخراطها ضمن الروايات الجديدة التي تطمح إلى تجديد أدواتها، وأساليبها الفنية»[3].

---

[1]- مجموعة من المؤلفين، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، مرجع سابق، ص 93.

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 216.

[3]- هنية جوادي، التمثيل للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 258.

فما تختزنه الذاكرة من مكنون تاريخي، يُبرّر شرعية العودة إليه؛ من أجل مراجعة ما فيه من انتصارات، وانكسارات، كما أنها فضلاً عن كونها تحمل حقائق غيّبتها النشوة العمياء بالماضي، فهي الرغبة في رؤية ما لم نستطع رؤيته آنذاك.

إن تمثيل التاريخ يعتمد بشكل كبير على الاسترجاع؛ استجابة لمقاصد جمالية تفرضها الخصوصية السردية؛ حيث تقوم الشخصيات بمهمة استرجاع الوقائع، والمواقف التاريخية، المستوحاة أساسا من التاريخ الوطني خصوصا، والتاريخ العربي عموما؛ ويتجلى بشكل واضح في تواتر الأحداث التاريخية في العديد من روايات الكاتب.

طرق "**واسيني الأعرج**" المتخيل التاريخي منذ روايته "نوار اللوز"؛ حيث يتذكر البطل الماضي بمنتهى اليأس، وخيبة الأمل، والشوق، والحنين؛ كون هذا الماضي متناقض يحمل في تفاصيله أحداثاً مفرحة (الحرية)، وأحداثا محزنة (التضحية)، وفي الرواية إشارة إلى أحداث الثامن ماي (1945)، جاء على لسان "أحمد القهواجي"؛ المعروف بشغفه الشديد بمحاربة "**هيتلر**"، والنازية:

«في ذلك الصباح لم يخرج، متعبا حتى العظم كان، خرجت العائلة، لقد قضوا الليلة بكاملها في صنع علم، لم يكن العلم جيدا، خصوصا النجمة، والهلال، ولكنه كان كافيا لإشباع الجفاف الذي كانوا يشعرون به طيلة هذه المدة، مع برودة الفجر الربيعي 1945، كان الناس يحملون الأعلام، يخرجون من الجحور التي يسكنونها، دفعات متتالية، وفجأة سمع رشقات رصاص، استرق السمع أكثر، دوّى انفجار مخيف، تلته انفجارات متتالية، حين عاد بالعربي وحيدا في يده، شعر بأن الوطن ما يزال حزينا، وأنه بدأ يستكمل شهادته.

دفن عظام العائلة المحروقة، كما دَفن الكثيرون أحبابهم، وبكى كما بكى جميع خلق الله الطيبين»[1].

وفي رواية "رمل الماية"؛ ظهرت بوضوح اهتمامات الكاتب السردية التاريخية؛ فـ«الرواية/الفاجعة حاولت أن تؤكد أنها إمكان من إمكانات التاريخ، وأنها الوجه الآخر للتاريخ (التاريخ المنسي، التاريخ المهمش)»[2]، ذلك التاريخ الذي خبأته شهرزاد، واطلعت عليه دنيازاد؛ «فالأسرار، والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة، والحقول المسيّجة، والبراري، وأسوار المدية، والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، مصدر سابق، ص 109.

[2]- محمد زيوش، الرواية الجزائرية وإشكالية الهوية الأدبية، مجلة جسور المعرفة للتعليمية والدراسات اللغوية والأدبية - دورية أكاديمية دولية محكمة، مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، جامعة الشلف، الجزائر، ع1، فيفري 2015، ص133.

[3]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 7.

غير أن الذاكرة التاريخية أصبحت موبوءة بنسيان كينونتها الكبرى؛ بعد أن سقطت من اهتمامات الإنسان، فـ«ذاكرة الناس قصيرة جدا، ينسون بسرعة، لم يعد أحد يسمع بهذه الحكايات، التي صارت جزءا من أصداء البحر، وتكسرات الموج، السلالات الأولى انقطعت، والدنيا صارت ضيقة مثل عين إبرة»[1].

هناك العديد من الوقائع التي سقطت من الذاكرة، خاصة حكاية البدايات، الأصل الأول الذي صاغ هويتنا، وبقدر اتساع ما أغفلناه من تاريخنا، بقدر انحصار حاضرنا في بقعة أضيق من خرم إبرة، ولعل العلة في هذه الذاكرة المتعثرة، ذلك التعامل المغلوط مع الماضي، فبدلا من مراجعة الأخطاء، نكتفي بانتظار الصواب، ولا شيء غير الانتظار؛ «منذ نصف قرن!؟، شيء مهول ننتظر علامة البحر، كما كان يفعل الأجداد في نوميدا-أمدوكال، في ذلك الزمن البعيد، الذي صار حكاية وهم يقرؤون الطالع، وغيوم السماء، وشقوق الأرض، وتكسرات الموج على صخور الشاطئ المهجور، وينتظرون مجيء الموريسكي (الذي صنعوه على قدّ أحلامهم، وبعدها أكلوا رأسه، بعد أن دفعوا به نحو خرابات التفتت، والموت)»[2].

وفي استثمار الروائي للذاكرة التاريخية في بناء الذاكرة السردية يعمد إلى استرجاع التاريخ الأندلسي في كثير من رواياته؛ خاصة "رمل الماية"؛ حيث نتذكر محرقة الكتب، والعلّماء، جاء على لسان "بشير الموريسكي": «نزل زمينير إلى المخازن القديمة للكتب، وطلب إحراق عشرات الآلاف من المخطوطات العربية قبل أن يأتي عليها كلها، طلب من خدمة النار، وضع ثلاثمائة مخطوط في الكيمياء، والرّياضيات، والطب في الكيس الذي كان يخبئ فيه فقيه البيازين، ثم جلس يتأمل النّيران، والأدخنة التي ظلت تتقاطع في سماء غرناطة مع الغيوم»[3].

والحادثة ذاتها يستحضرها الكاتب في روايته "البيت الأندلسي"، إذ جاء على لسان غاليليو: «قام زبانية الكاردينال خمينيث، مطران طليطلة، ورأس الكنيسة الإسبانية بالقبض على المسلمين لمجرد الشبهة، وحشدهم في ساحة غرناطة الرئيسية، ثم إعدام مائتين من علماء المسلمين حرقاً أمام الجميع، حتى يكونوا عبرة لغيرهم، ألحق بهم بعض المسيحيين الذين احتجوا على المقتلة، ثم جمعت كتبهم، ومصاحفهم فأحرقها الكاردينال خمنيث أمام الملأ، ولم يستثني منها سوى (300) كتاب من كتب الطب»[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 25.

[2] - المصدر نفسه، ص 20.

[3] - واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 111.

[4] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 79.

إن أحداث سقوط غرناطة قد عكست أحداث سقوط الوطن العربي، وكأن أحداث الحاضر ليس سوى امتدادا لأحداث الماضي؛ «ويبقى التاريخ من أهم مصادر "**واسيني الأعرج**" في كتاباته الروائية المتعددة، يستحضره من أجل توظيفه لتفسير الحاضر الموبوء الذي تمر به الجزائر»[1].

هناك محرقة أخرى على هذه الشاكلة في التاريخ الوطني استرجعتها ذاكرة الأمير، في حوار له مع القس عن مكتبته في "تكدامت"، التي أحرقتها نيران الحرب، ولم يُخرج منها إلا ما استطاع إخراجه؛ يقول:

«- الكتب أُحرقت؟.

- أُحرق القرآن، والتوراة، والإنجيل في تكدامت، النار كالحقد، عمياء، أُحرق ابن خلدون، وابن عربي، وكتاب عن نابليون ترجمه لي ابن التهامي، وغيرها من المخطوطات النفيسة، يحدث معي أن أبكي على كتاب، أكثر من بكائي على أعزائي الذين أكلتهم الحرب، فهم في الجنة، ولكن المخطوطات اندثرت، وإلى الأبد»[2].

هكذا تكررت محارق الكتب، والعلماء في تاريخ الحروب، السياسة ذاتها تُتبع على مرّ الأقوام ليس من باب أن التاريخ يعيد ذاته، بل بقدر الإشارة الخطيرة إلى أن الحرب على قدر استدماريتها استطاعت أن تصنع تقاليدها في إبادة السند الثقافي للأمم المستدَمرة.

لقد عالج الروائي إشكالية التاريخ، وأزمات الحاضر، تأكيدا على أنها تفرض ذاتها دائما فيما نكتب، وما نقول، وأنها ليست بالبساطة التي قد تُخيل إلينا؛ حيث قال الروائي، وهو بصدد الحديث عن روايته "البيت الأندلسي": «سؤالي الجوهري في هذه الرواية؛ هو هل هناك مسافة حقيقية فاصلة بين الماضي، والحاضر؟، أليس الحاضر صورة تكاد تكون طبق الأصل عن ماضينا؟، أشعر كأننا لا نتحرك إلا لنرجع إلى الوراء، بينما الهوة بيننا، وبين الأمم الأخرى تزداد اتساعا، طبعا لم يكن الماضي كله نورا، وليس الحاضر كارثيا كليا، ولكن عواطفنا لا قيمة لها أمام الحقائق القاسية جدا، هل أعدنا قراءة تاريخنا، وفهمه على صعيد قومي، وحتى إسلامي؟، لا أبدا، نكرر في كل شيء، مثلما كنا نفعل قبل أربعة عشر قرنا، وكأن الزمن مثبّت، لهذا فالعودة إلى التاريخ ليست حالة رفاه، ولكنها بالنسبة لي إشكال عويص»[3].

---

[1] - رشيد سلطاني، أنواع الزمن في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 19.

[2] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 289.

[3] - زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص 47-48.

والبيت الأندلسي أحد أهم رموز هذا التاريخ، الذي استحال إشكالا يُطرح في فهم كينونته؛ قال السارد: «أكثر من أربعة قرون مرت على هذا البيت، وكأنها لم تكن أكثر من ثمانين سنة مرت عليّ، وكأنها لفحة ريح ساخنة، وكأن الزمن اختصر في حجرة مُزّقت طويلا قبل أن تحترق، وتتحول إلى رماد، ليست السنوات العابرة شيئا مهما في أعمار الحجارة، والبشر، ولكنها كافية للشهادة على زمن كان فينا، ولم نكن فيه إلا قليلا»[1].

كما طرح في هذا النص الروائي إشكالية الهوية، واعتبر أن: «الهوية ليست أن تكون مسلما، وعربيا، وبربريا في الآن نفسه، ولكن أن تتعامل مع مكوناتك التاريخية كما هي، وتحاول أن تجعل منها حركة، وقوة، وليست وسيلة معطلة، من منا يستوعب اليوم هويته كما يجب وبتعدديتها؟، كلنا انتقائيون لأن في هوياتنا عناصر كثيرة غير موعاة، تتحول إلى جزء مقتول فينا، ينغص على نظامنا الحياتي، رواية "البيت الأندلسي" تعود إلى هذا التاريخ العظيم؛ الذي اجتمعت فيه الديانات التوحيدية بقوة، والثقافات، واللغات ... هذه هي الهوية المتعددة التي انتفت اليوم، أو تكاد، يحتاج الأمر لتوقيف حالة الانهيار المتواتر إلى وعي دولة، وليس أفراد هنا، كاختلالات بنيوية في مجتمعاتنا، لا تكفي فيها النوايا الحسنة، ولكن دولة باستراتيجية واضحة، وإلا فنحن نسير بخطة حقيقية، وبنية طيبة، أو غير طيبة نحو تدمير البيت الأندلسي»[2].

وانطلاقا من هذه القصدية يعرفنا الروائي على تاريخ البيت الأندلسي، وحياة الموريسكيين في الأندلس قبل الهجرة، «ليعالج من خلاله قضية المثاقفة، وكيفية الحفاظ على الموروث الّذي أصبح منتهكاً من أصحابه»[3].

وهذا ما ألحت عليه الرواية في عرضها تفاصل تاريخ ممتد في زمنيته لقرون متواصلة، وضمن هذا القصد أخبر السارد فقال: «بعض الموريسكيين ربى أبناءه على الإسلام، وعلى النصرانية، وهو حال أسرتي، لتفادي العذاب، والمحارق»[4].

لقد كتب الروائي هذا النص ليعيد على حد تعبيره: «جزء من تاريخنا، يهرب على مرأى من الجميع، ليس فقط بسبب الجشع، ولكن أيضا للجهل الكلي لما كوّن هذه البلاد، وأعطاها خصوصيتها التاريخية، إلى اليوم لا نعرف شيئا عن تاريخ الموريسكيين مع أنه طبع هذه البلاد، وحدد جزءا مهما من بنياتها الفكرية ... لكن الشعب لم يولد كارها لنفسه، وتاريخه، ولكنهم فبركوه بهذه

[1] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 28.

[2] - زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص 49-50.

[3] - حسني زهير حسني مليطات، رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، مرجع سابق، ص 45.

[4] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 81.

الطريقة، التاريخ شاهدي على أن البنية العميقة للإنسان الجزائري تم تدميرها، وعوضت بخليط هش»[1].

ولم يكن التاريخ -من حيث هو كذلك- رهانا أساسيا في رواية "البيت الأندلسي"؛ ذلك أن «التاريخ ليس إلا متكأ، وتأثيثا جماليا لفهم حاضر متماوج، وخطير، الأمر هاهنا يتعلق بالعمران؛ أي بالتراث الذي أنجزه السابقون، والذي حدد جزءا من هويتنا اليوم»[2].

فالمعطى العمراني يحمل روحنا التي صنعت تراكمها من جهود أسلافنا فكرا، وثقافة؛ والحفاظ عليها يقتضي الحفاظ عليه بالضرورة؛ هذا ما ندركه من عرض المقطع السردي الآتي: «كل شيء كما هو منذ سنوات، إلا المسافات التي تتقلص، أو تزيد.

كلما دخلت إلى البلدية، أمشي قليلا، أحسب الخطوات داخل الساحة الكبيرة التي تشبه ثكنة، تُرفع فيها الأعلام في كل صباح، وتُعزف الأناشيد الوطنية. ثم أرفع رأسي ... فلا أرى إلا واجهة جميلة، ومنقوشة من قصر تركي قديم، بعضهم يقول إنه كان أحد قصور **حسن فينيزيانو**، تركه وحوّله إلى دار لليتامى قبل أن يعود إلى تركيا في المرة الأخيرة، ثم حُوّل في الحقبة الاستعمارية إلى ثكنة، بعد أن غُيّرت أجزاء كبيرة من ملامحه الخارجية، والداخلية، وأضيف له الكثير من تفاصيل المدينة الأوروبية.

لكن الجادين من الناس يؤكدون أن البناية في الأصل شيّدت لتكون بلدية، أنجزت على النموذج الموريسكي المفتوح، في الفترة الكولونيالية، ولا علاقة لها بالحقبة التركية، الشرخ الذي أحدثه فيها زلزال العاصمة الأخير ما يزال هو هو، لم يغلقه أحد، ولم يرمّم أبدا، بدأ الشق الذي ينطلق من رأس البناية حتى أساسها الأرضي يتسع أكثر فأكثر، مخترقا بياض الحائط في شكل جرح مفتوح.

وأنا أدخل إلى البلدية، وجدت **حسين التريسيان**، معلقا على كرسي، ... كان **حسين** يتعرّق، ويتنفس بصعوبة؛ بسبب سمنته، وثقل جسمه، يحاول جاهدا أن يركّب لمبة احترقت منذ مدة.

– لماذا لا يرممون هذا الشق الخطير مثلما تفعل أنت الآن؟، ستسقط هذه البناية الضخمة، والجميلة يوما ما على رؤوسهم الخشنة، قبل أن تسقط على غيرهم»[3].

---

[1]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم..هكذا كتب.. أصدق اعترافاته..أشهر مواقفه..أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 57.

[3]- واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 109.

فالشق الخطير الذي أضرّ ببيت البلدية، كان أكبر في دلالته من مجرد شق في جدار، إنه شق أصاب جدار الذاكرة التاريخية، وإن أهملناه سيمتد أكثر، فلا يكون هناك مجال لترميمه، كانت هذه طريقة الروائي في التعبير «عن كيفية الحفاظ على الثقافة التاريخية التي تركها الأندلسيون في الجزائر، والتي أصبحت تواجه عدائية مباشرة من أبنائها»[1].

هكذا ترسّخت كتابة الرواية في ضوء محاكاة أحداث من التاريخ عبر عصور عديدة، ومتشعبة، وانطلاقاً من هذا المرجع، يقدّم الروائي وجهة نظره في الوّاقع الرّاهن، ومستقبل الشّعب، وهذه التعددية في اشتغال المضمون، مستلهمة هي الأخرى من تاريخ الأندلس، وكذا التّراث الجزائري في سياق تخريج سردي يراهن على تفاعل نصي في مستوى المرّجعيات المستعارة، وقضايا الرّاهن.

وفي رواية "سيدة المقام" تسرد البطلة شيئاً من سيرة والدها الذي استشهد في ظروف غامضة، والشكوك التي راودتها بشأن ذلك، إلى درجة أنها افترضت مسألة أن يكون ما يزال على قيد الحياة؛ تقول: «الدنيا صعبة؟، بنت من مواليد الاستقلال مباشرة، أبوها قتل أيام من الاستقلال؟، اليد الحمراء .O.A.S هي التي قتلته، لا نعرف حتى قبره، أحيانا ينتابني إحساس غريب بأنّه ما يزال حيا حتى الآن، يكون قد كبر، وشاخ مثل الحطبة اليابسة، بعضهم يقول إنه ما يزال حيا حتى الآن، أو على الأقل لم يمت بالصورة التي قيل عنها»[2].

يفتح هذا المقطع السردي ملف التضحيات التي بُذلت في سبيل إنجاح الثورة التحريرية؛ فوالد "**مريم**" خرج من بيته بعد شهر من عقد قرانه[3]؛ تطوعا منه لتلبية لنداء الجهاد في سبيل نصرة الله، والبلاد، إلا أنه يُحرم من العودة، ويختفي في ظروف غامضة، فالرواية تسترجع ذكرى هؤلاء، وتسعى لترسيخها في الذاكرة التاريخية التي أسقطتهم من سجل الشهداء، والمجاهدين.

وتقدم الشخصية الروائية بعضا من لبنات الذاكرة السردية التاريخية، في مدونة "ذاكرة الماء"، يقول "**عمو يوسف**": «من يتذكر اليوم طغاة الدنيا منذ بدء الخليقة، لكن من ينسى اليوم: **شكسبير، فلوبير، الحلاج، بشار بن برد، سرفانتس**، عمر الخيام، من يتذكر قاتل **بوشكين**؟ ... هؤلاء هم ذاكرتنا، وذاكرة الدنيا التي تعيشنا، ونعيشها»[4].

---

[1] - حسني زهير حسني مليطات، رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، مرجع سابق، ص 43.

[2] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 90.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص 81.

[4] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 21.

تمارس الذاكرة حضورها السردي من مداخل عدة، لعل أكثرها مباشرة الفعل الممارس من قبل الشخصية، جاء على لسان السارد: «تذكر الأمير "تكدامت" التي لم تعد الآن إلا بقايا حلم اندثر:

– معك حق يا ابني، لا شيء يضاهي الحرية، لكن الأقدار أحياناً أقوى من كل الإرادات، لسنا أول من يختار حل المنفى على الهزيمة المرة، التي تبقى في الذّاكرة مدّة طويلة»[1].

كما يطرح الروائي سؤال الذاكرة في سياق المقارنة بين فلسطين/الذاكرة العربية؛ المثقلة بآلامها، ومعاناتها، وفلسطين التي يتطلع إلى بلوغها جيل ينتمي إلى شرخها، وبقاياها المتآكلة، وبين هذا، وذاك يحاول الروائي مقاربة قضية لم تتوقف عن كشف تناقضاتها[2].

وبين فلسطين الواقع التاريخي، وفلسطين الحلم المؤجل، يتراءى القدس رمزا تمثيليا لهذه، وتلك، «... هذا هو بالضبط مفصل السوناتا؛ التي تجسد أحلام مي، وهي تفتش في جرحها عن لون لمدينتها المسروقة، الزرقة النيلية، أنتم لا تعرفون القدس جيدا ... القدس خبر الله، وماؤه، مدينة تكفي الجميع، قلبها واسع، دينها كبير، إيمانها متعدد، وأشجارها تغطي كل العرايا، ومراياها ليست عمياء، وحيطانها ليست للبيع، صرخة مي الدائمة كلما هاجمتها الذاكرة، وانغلقت عليها سبل الدنيا، لم تكن بعيدة إلا بالقدر الذي يهز صمتها، بشكل تستطيع تحمله»[3].

### ج- توثيقية السرد:

تأخذ الذاكرة التاريخية خاصيتها التوثيقة الصريحة؛ في العديد من المتون الروائية للكاتب؛ حيث تركز رواية كتاب الأمير على سيرة الأمير عبد القادر، ونضال شعبه في سبيل الحرية في الفترة ما بين (1830-1847)، وفي استحضارها للطرح التاريخي التوثيقي تعتمد العديد من الأساليب، والتقنيات.

وتعتبر الوثيقة التاريخية من أبرز تمظهرات المرجع التاريخي، ويمكن اعتبارها مؤشراً دالاً بالنظر إلى محتواها، وأثره في سياق النص، ومن هذه الوثائق، صك البيعة، الذي نميّزه عن النص السردي بنصه الآتي:

«بسم الله الرحمن الرحيم، وصلى الله على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده.

---

[1] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 422.

[2] - ينظر: عبد الوهاب بوشليحة، المنفى الاغترابي (قراءة في رواية "كريماتوريم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج)، مرجع سابق، ص 10.

[3] - واسيني الأعرج، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 26-27.

إلى الشيوخ، والعلماء، وإليكم يا رجال القبائل، وخاصة فرسان السيف، والأعيان، والتجار، وأهل العلم، السلام عليكم.

وفقكم الله، وسدّد خطاكم، وجمع شملكم، وحقق لكم النجاح، ويسّر لكم الخير في جميع أفعالكم، وبعد.

فإن أهل مناطق معسكر، واغريس الشرقي، والغربي، ومن جاورهم، واتحد بهم، وبني شقران، وعباس، والبرجية، واليعقوبية، وبني عامر، وبني مهاجر، وغيرهم ممن لم ترد أسماؤهم، قد أجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم، وعاهدوني على السمع، والطاعة في اليسر، والعسر على بذل أنفسهم، وأولادهم، وأموالهم، في إعلاء كلمة الله ....

أدعوكم إذن لتحضروا إلينا؛ لتقدموا بيعتكم، وتُظهروا طاعتكم، وفقكم الله، وأرشدكم في الدنيا، والآخرة.

إن هدفي الأسمى أن أحقق ما فيه الصلاح، والخير، واتكالي على الله؛ فمنه وحده أنتظر الثواب، والفلاح.

حرر بأمر من ناصر الدين، السلطان، وأمير المؤمنين "عبد القادر بن محي الدين" أدام الله عزّه، وحقق نصره، آمين، بتاريخ الثالث من رجب 1248هـ، الموافق لـ: 27 نوفمبر 1832م»[1].

إضافة إلى إيراد أوراق مخطوطة، تؤرّخ للمورسكيين، وتكشف ملابسات قمعهم، واضطهادهم في القرن السادس عشر، وذلك رفضاً صارخاً لما ارتُكب في حقهم من تجاوزات، ومن ذلك مخطوط سيدي "**أحمد بن خليل الروخو**"، وما تضمنه من أوراق، نأتي على ذكر الأولى منها؛ التي حملت عنوان:

**«الورقة الأولى**

**المحروسة، شتاء 1570**

**وفيها ظروف اعتقال سيد أحمد غاليليو الروخو،**

**وطرده من حاضرة غرناطة الجريحة،**

**وترحيله إلى منافي وهران بعد موقعة جبل البشرات،**

**وتعدي محاكم التفتيش المقدس على حرمة جسده**

**ولقاؤه مع مالك روحه، ومنقذه الكاهن الطيب أنجلو ألونصو»**[2].

[1] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 78-79.

[2] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 63.

واستهل صاحب المخطوط ورقته هذه بالقول: «علمتني مسالك الدنيا القلقلة أن أثق في عقلي، وأن أحمل الزمن محمل جد، تُخبئ لنا الأقدار ما تشاء، ولكنها تمنحنا أحيانا مسالكها بسخاء، كانت طرقي وعرة، ولكني وصلت حيث اشتهيت، متأخرا»[1].

إن حضور هذه الوثائق في ثنايا المتن السردي يعدّ حجة، تؤكد صلته بمرجعه التاريخي، و«بالرغم من حضور النصوص، والوثائق التاريخية في ثنايا الخطاب الرّوائي، إلا أنَّ الكاتب ينقلها من مستوى الوثيقة التاريخية بعد أن تنصهر في مخيلته، ويعيد إخراجها في قالب فني»[2].

وهذا ما أظهرته الكلمات التي استُهلت بها المخطوطة، فقد سلطت الضوء على فكرة مهمة في رسم مسار الحياة، إنها الإرادة الإنسانية، في انتقائها أكثر سبل الحياة مخرجا، وأن الأهم تحقيق المنجزات الكبرى، حتى وإن استغرق ذلك وقتا.

ومن تدخلات العرض التوثيقي في سردية الإرجاع التاريخي؛ توظيف بعض المعطيات الزمنية؛ والملاحظة تتكرر كثيرا في العديد من روايات الكاتب؛ ومثال ذلك ما ذكره السارد في رواية "سوناتا لأشباح القدس": «منذ نصف قرن فقط، استيقظت مدينة الله على جرح الموت، أتذكر جيدا يوم الثلاثاء 29 نوفمبر 1947، كانت العائلة كلها مجتمعة في ذلك المساء ... عندما انتفض جدي الذي سمع الخبر قبلنا جميعا، على الرغم من ثقل سماعه، كانت الصدمة قوية، إذ ظلت الأفواه مشدوهة: قولوا لي أني لم أسمع جيدا؟، بهيك بساطة قرروا تقسيم فلسطين؟»[3].

وفي أحايين أخرى ينحرف المسار السردي للتاريخي عن التوثيقية الصرامة، في سياق جمالية إيديولوجية تنادي بمسألة العلاقات الإنسانية التي تترفع عن التمييز الديني كما هو الحال في هذه الوقفة الوصفية: «فيروز امرأة كبيرة، وعالية، تركت كل شيء، وبقيت على حافة بين المسيحيين، والمسلمين، وكانت الحرب تشتعل بينهما، حرب جادة، يموت فيها الناس حقيقة، كان الرصاص يمرّ فوق رأسها يقتل هنا، ويقتل هناك، بينما كان يتفاداها»[4].

ويعدّ هذا الاشتغال مظهرا من مظاهر الحداثة السردية في استلهام الأنساق الثقافية، والحضارية للواقع التاريخي؛ حيث نسجل اقتراحا للبديل السردي المتخيل في مقابل الطرح التوثيقي

---

[1]- واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 63.

[2]- السعيد زعباط، رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، مرجع سابق، ص 25.

[3]- واسيني الأعرج، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 104.

[4]- واسيني الأعرج، رماد الشرق – خريف نيويورك الأخير، مصدر سابق، ص 69.

للوقائع، والأحداث، عبر «متاهة القص التخييلي الذي يأخذ القارئ من رواق إلى آخر، داعيا إياه إلى الإسهام في بناء العالم الممثل، وعدم الاقتصار على تلقيه، واستهلاكه»[1].

هكذا تمارس الذاكرة التاريخية حضورها في سردية الوقائع؛ من مدخل الجمع بين الحدثين التاريخي، والفني إلى حد التماهي؛ اعتماداً على عدد من التّقنيات؛ كالمفارقات الزّمنية، والمونولوج؛ تمهيداً لاستحضار الحقيقة التاريخية التي تكمّل بناء المشهد السّردي.

وخلاصة الكلام في هذا المستوى من الاشتغال الفني أن التجريب السردي للتاريخي قد تجاوز مسألة تقديم الحقيقة التاريخية، وعرضها عرضا يتحراها، إلى استنطاقها إيديولوجيا، وجماليا، غير أن التحدي الأكبر الذي واجهته هذه التجربة إشكالية التوفيق بين الممارستين السردية والتاريخية، غير أن "**واسيني الأعرج**" قد تخطى الأطر الكلاسكية لاستحضار الرواية العربية للتاريخ؛ إذ اقتحم هذا العالم من منفذ نصي جمالي يناقش قضايا الوجود الإنساني، ويعيد الإنتاج الإيديولوجي للمرجع التاريخي.

### 3. دلائلية المحكي التاريخي.

### أ- الواقع التاريخي والمتخيل السردي:

يندمج التاريخي بالمتخيل الافتراضي في العالم الرّوائي، وفي سياق ذلك استثمر الروائي المادة التاريخية بشكل مكثّف عبر نسق واقعي، ومتخيل في الآن ذاته، الأمر الذي يثير التساؤل بخصوص الحدود الفاصلة بين التاريخي، والمتخيل في البناء السردي؟.

إن المرجعية الأساسية في استثمار التاريخي في الكتابة الروائية؛ تتمثل في استدعاء الوقائع، والشّخصيات التاريخية؛ «وإذا كان معظم الرّوائيين الذين ينسجون على منوال الرّواية التاريخية يحاولون قدر الإمكان تجنّب الشّخصية التاريخية، وخصوصاً الرّسمي منها، وإبقاءها عنصراً ثانوياً تغطيه الشخصيات، والأحداث المتخيّلة، فإن "كتاب الأمير" امتازت بالجرأة، ما جعلها توظّف شخصية "الأمير عبد القادر"، أسقف الجزائر السابق؛ القس "**مونسينيور ديبوش**" توظيفاً بارزاً»[2].

ويعتبر الأمير؛ الشخصية التاريخية المركزية الفاعلة في النص؛ إذ تتحدث الرواية عن رحلة مقاومته منذ عام (1832) إلى غاية فرض الإقامة الجبرية عليه في عام (1852)، بوصفها حقيقة تاريخية، كذلك القس "**ديبوش**" منذ أن كان أسقفاً بالجزائر عام (1838)، وجهوده في تحرير الأمير.

---

[1]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 152.

[2]- فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، ص 76.

وفي محطات سردية كثيرة يعود الروائي إلى أحداث حقيقية من حياة الأمير؛ «استقاها من كتب التّاريخ الكثيرة، التي عُنيت بحياة هذا الرّجل، والتي يمكن استنباطها من خلال المراسلات، والنصوص، والوثائق التاريخية الموثقة في هذه الكتب باللغتين الفرنسية، أو العربية، إلا أن الرّوائي يصهر هذه المادة التاريخية في بوتقة السّرد، ويصنع منها حاضراً سردياً، له دلالاته الفنية، والثقافية بما يعكس رؤيته، وينعكس على واقعه»[1]، وتتقاطع شخصية الأمير بين التاريخي والمتخيل في المواقف الآتية[2]:

- مبايعة الأمير سنة (1832)/(الوقفة الثانية)[3].

- عقده المعاهدة مع الجينرال "**دوميشال**" (1834)، ومواجهة "**تريزل**" (1835) بجيش قوامه (3000) عسكري، وانتصاره عليه بجيش قوامه (200) مشاة، و(1200) جندي من القبائل/(الوقفة الرّابعة)[4].

- عقده معاهدة التافنة* مع الجنرال "**بوجو**"/(الوقفة الخامسة)[5].

- تدميره عين ماضي/(الوقفة السادسة)[6].

- غيابه عن واقعة "سيدي إبراهيم" (1846)؛ كونه كان مرابطاً عند "أولاد نايل"، وجبال جرجرة/(الوقفة الثامنة)[7].

- توقيعه وثيقة السلم سنة (1847)، واتجاهه نحو فرنسا/(الوقفة التاسعة)[8].

أما القس مونسينيور "**ديبوش**" أسقف الجزائر السابق، فقد حرّر سجناء القصبة، واستلم الأسرى الفرنسيين من الأمير، وتنقل في أرض المنفى بين إيطاليا، وإسبانيا، وفرنسا، وعاد إلى الجزائر سنة (1864) بعد وفاته.

---

[1]- ينظر: السعيد زعباط، رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، مرجع سابق، ص26-27.

[2]- فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 77.

[3]- ينظر: واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 39.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص 123.

*- **معاهدة تافنة:** تمت في 30 ماي 1837 بوادي تافنة (تلمسان) بين الأمير "**عبد القادر**" والجنرال "**توماس روبير بيجو**" من الجيش الفرنسي بعدما ألحقته به المقاومة الوطنية من خسائر، تنص المعاهدة على اعتراف الأمير بسيادة فرنسا في منطقة إفريقيا مقابل تنازلها عن قرابة ثلثي الجزائر لإمارة الجزائر، لكن سرعان ما نقضها الملك "**لوي فيليب الأول**" في نوفمبر 1837 حين أمر باحتلال قسنطينة، فاستأنف الأمير المقاومة في 15 أكتوبر 1839 وكانت البداية بمعركة متيجة. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 17 سبتمبر 2017، الساعة 01:28).

[5]- ينظر: واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 173.

[6]- ينظر: المصدر نفسه، ص 209.

[7]- ينظر: المصدر نفسه، ص 253.

[8]- ينظر: المصدر نفسه، ص 361.

تتحدد حداثة الخطاب في رواية "كتاب الأمير" من خلال تشكل عناصره، وتعالقها؛ «فكانت قاعدته ملتقى للتعدد الفكري، واللّغوي، والزمني، والمكاني في تجلياته المتناقضة، والمتنازعة، وتكون قمته اختزالاً لهذا التعدد، وفي مستوى وسيط بين القمة، والقاعدة يكون التدرّج في الطرح من الجوانب المتعددة التي استُثمرت في كامل الرّواية»[1].

من الواضح وجود تطابق بين الوقائع، والأسماء، والأماكن يؤكد واقعية الحدث، «ويبرهن على أن الكاتب قد عاد إلى التاريخ، "تاريخ الأمير"، واستقى منه الكثير من الأحداث؛ ليعيد قراءتها، وكتابتها كما هي، ويضيف إليها أحداثا أخرى من محض خياله، ليزاوج بين ما هو تاريخي مرجعي، وما هو روائي متخيل، ولهذا السبب نجده في أحيان كثيرة يعطينا صورا للأمير، تجانب الحقيقة التي نعرفها عنه»[2].

لقد أظهر هذا الخطاب الروائي تقيّدا بالمرجع التاريخي، تجلى بوضوح عبر الحدث، والموقف، وكذا الرؤية، والمنهج بأسلوب لا يخلو من العلمية، وهي الخلفية التي أضفت خصوصية معينة على مستويات الأسلوب؛ إذ راح يخضع لتأطير لغوي متنوع، من شأنه احتواء التاريخ، والواقع، والسياسة، والحس الأدبي الذي تفرضه الرواية؛ بوصفها جنساً أدبياً.

### ب- مراجعة المسلمات التاريخية:

تناقش رواية "شرفات بحر الشمال" تجاوزات الثورة، والصراعات التي ترتبت عنها، من خلال المشهد الذي يحاور فيه السارد شارع "عبان رمضان" بالجزائر العاصمة، بعد أن ضاع طويلا داخل المدينة[3]؛ وعبر هذه المحاورة «يبني السارد وطناً جديداً، يمنح الحياة، والحرية في مقابل الوطن/الواقع الذي أصبح كل شيء فيه يَهَبُ الموت، فرؤية أبسط الأشياء توحي بذلك»[4].

يقول السارد: «عبان رمضان ظُلم، مثلما ظُلم مايو الله يرحمه، لم تتح له فرصة الشهادة، ولكنهم شهّدوه بالقوة، قُتل من طرف عصابة الشكارة، والحبل التي كانت تصفي كل من يخالفها، تاريخ الموت لم ينزل على هذا البلد من السماء، كمطر الصيف، له ناسه، ورجاله الذين يجيّفون بلا أدنى تردد، ويذبحون مثل أي جزار من جزاري الحي، القريب من بيتي، أن تكون من القطيع، أو تندثر، التفكير خطيئة، قتلوه مثل أيّة حشرة، وبعد أيام مسحوا صراخاته، واختناقاته الأخيرة في

---

[1]- فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 101.

[2]- طانية حطاب، جدلية التاريخي والمتخيل في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 153-154.

[3]- ينظر: واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 189.

[4]- حليمة الشيخ، تقنية الوصف في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، لعرج واسيني وشغف الكتابة، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، وهران، الجزائر، ع 11، 2005، ص 75.

أقمصة الاستعمار، كلامه الحاد ضد الذين أكلوا البلاد، والعباد سبّب له كل العداءات، كنت أعرف أنه ما راحش يطوّل الناس الذين يشبهونه أعمارهم قصيرة»[1].

واسترسل في القول: «لقد مشى في جنازتك، رفاقك الذين قتلوك!، أخرجوا المناديل، وبكوك، بل منهم من ضرب رأسه على الحائط؛ لفقدانك حتى سال الدم، وبعد خمسة أشهر، بالضبط في 29 ماي 1958 نشروا في جريدة المجاهد، على صفحتها الأولى، وفي إطار مجلّل بالسواد: عبان رمضان يستشهد في ميدان الشرف؛ في النصف الأول من شهر أفريل وقع اشتباك عنيف بين قواتنا، وقوات العدو، وخلال المعركة التي دامت ساعات طويلة جُرح المجاهد عبان رمضان جروحا بليغة، أودت بحياته، إننا اليوم نبكي أخا في النضال، ذكراه ستكون منارة في طريق الثورة»[2].

إن الرواية توجّه انتقادا واضحا للتجاوزات التي ارتُكبت باسم الثورة؛ خاصة ذلك الصراع الدامي الذي تسبّب في تصفية أبرز رموزها في الوطن، وخارجه، ومن بين هؤلاء "عبان رمضان"؛ فأن يحمل هذا الشارع اسم الشهيد، هو مجرد تكريم مصطنع، فقد استحال هؤلاء الشهداء مجرد رموز مفرغة من محتواها الإيديولوجي الحقيقي.

كما نسجل حضورا نقديا لافتا للحدث التاريخي، في رواية "أصابع لوليتا"؛ التي تناقش حادثة انقلاب العقيد "**هواري بومدين**"[3] على الرئيس "**أحمد بن بلة**"[4]، «وتحاول الخوض في انزلاقات سلطة الاستقلال، وفي تجاوزاتها التي ظلت إلى وقت قريب مناطق ظل في التاريخ السياسي الجزائري، غير قابلة للمراجعة، أو النقد»[5].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 189-190.

[2]- المصدر نفسه، ص 191-192.

[3]- **"هواري بومدين"**: "**محمد إبراهيم بوخروبة**" (23 أغسطس 1932-27 ديسمبر 1978) الرئيس الثاني للجزائر المستقلة، شغل منصبه منذ 19 يونيو 1965 بعد انقلابه العسكري على الرئيس الأول "**أحمد بن بلة**" الذي خطط له برفقة "**طاهر زبيري**" ومجموعة وجدة، واستمر في أداء مهامه الرئاسية حتى وفاته، يعدّ من أبرز رجالات السياسة في الجزائر والوطن العربي، وأحد رموز حركة عدم الانحياز، أدّى دورا مهما في السياسة الإفريقية والعربية. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 6 سبتمبر 2017، الساعة 16:39).

[4]- **"أحمد بن بلة"** (25 ديسمبر 1916-11 أبريل 2012): أول رئيس للجزائر بعد استقلالها، تولى منصبه منذ 15 أكتوبر 1963 إلى غاية 19 يونيو 1965حيث انقلب عليه وزير الدفاع "**هواري بومدين**"، جاهد في سبيل استقلال البلاد ضد الاحتلال الفرنسي، وساهم في تأسيس حزب جبهة التحرير الوطني سنة 1954، وكذلك اندلاع الثورة التحريرية. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 20 أكتوبر 2017، الساعة 16:11).

[5]- هنية جوادي، التجلي الآخر للتاريخي السياسي الجزائري غداة الاستقلال- قراءة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 277.

سردت الرواية تفاصيل هذا الحدث على لسان السارد؛ وذلك في قوله: «مثل غيره، ظن يونس مارينا أن الدبابات التي نزلت في صباح 19 جوان 1965، وأحاطت بالملعب البلدي، لم تكن إلا مشهدا طارئا، الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة التي لم يمرّ على انتهائها إلا ثلاث سنوات، كانت الدبابات وهي تحتلّ ساحة الشهداء، والإذاعة، والتليفزيون، والملعب الكبير الذي كان يتابع فيه الرايس بابانا مقابلة كرة قدم ضدّ البرازيل، تبدو كأنّها لُعب منتظمة تنتظر من يحرّكها.

عندما أخبره صديقه بجدّية الانقلاب ضدّ الرايس بابانا، لم يصدّق، وحاول أن يقنعه بأن تكون فرقة بونتي كورفو التي كانت تصوّر فيلم معركة الجزائر، لكن في المساء نفسه اتّضح كلّ شيء، وصعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري»[1].

لقد راجعت الرواية ملابسات هذا المنعطف الهام في تاريخ الجزائر المستقلة مراجعة جريئة، راحت تعترض في سياقها على فكرة الانقلاب اعتراضا واضحا؛ أفصحت عنه كلمات السارد متحدثا عن "**يونس مارينا**": «كان عمر البلاد المستقلة حديثا ثلاث سنوات، صيف سنة 1965 بدأ مبكرًا، وحارًّا، تذكَّر أنّه قرأ في كتاب ما، قبل أن يكتب مقالته التي شرّدته عبر مدن الدنيا، أنّ البلاد التي تفتح عهدها بالانقلاب، تفتح أيضًا شهيّة القتلة، والمغامرين، والساسة المأجورين، تَبني في أحسن الأحوال، وعلى أمد مرئي، عُشّا للجوع، والقتلة، لا تُنشئ أبدا أيّة مساحة للفرح، لم يهتمّ كعادته بقائلها، ولكنّ الجملة أعجبته»[2].

وقد صدر الحكم السردي لصالح الرئيس المخلوع؛ «حيث يلاحظ القارئ التعاطف الكبير مع الرئيس بن بلة، .. والنقمة الواضحة على الانقلابي هواري بومدين»[3]؛ جراء التعذيب الذي مارسه في حقه، وما ترتب عنه من انتهاكات، وهذا ما نستدل عليه من الحوار الذي دار بين السجّانين:

«قوّة الضربة الجافّة جاءت بالحارس الذي فتح كوّة الباب، ليتعرّف على مصدر الضجيج الفجائي، وسط السكينة القلقة، ضحك عندما رأى الرايس بابانا وفي يده بلغته، التفت نحو صاحبه، وهو لا يستطيع أن يكتم ضحكته التي أرجع صداها بهو السجن الطويل، كالسراط المستقيم.

- شفت؟، الرايس بابانا راح فيها، ضربها بهبلة، أعتقد أنّ وصفة العزلة نجحت.

لم يضحك الثاني، وهو يرى الرئيس من وراء الكوة منكفئا على نفسه، في وضع جنيني، ومثير للشفقة، وفي يده بلغته.

---

[1] - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 68.

[2] - المصدر نفسه، ص 68.

[3] - فتيحة كحلوش، الذات والوطن والتاريخ في الخطاب الروائي الجزائري، مرجع سابق، ص 310.

- هذا هو الرايس بابانا، أكاد لا أصدّق؟، لقد نحف كثيرا، والله يحزنني؟، لا يمكن أن يُفعل به هذا، الأفضل أن يُقتل إذا كان قد أوصل البلاد إلى الخراب، أو اتُّهم بالعمالة، أو يُطلق سراحه إذا لم يفعل ما يؤذي البلاد، والعباد.

- بيني وبينك، التهمة غير واضحة، خلينا منه، كانوا حابّين يقلعوه، قلعوه، ما تحوس تفهم؟»[1].

ومرورا بالعديد من التدخلات التخييلية في تمرير رسالة نص؛ «تقدم الرواية نفسها تاريخاً مضاداً للتاريخ الرسمي، وبتسليطها الضوء على معاناة الرئيس بن بلة في سجنه، تكون قد أصرّت على إعادة النظر في المشهد السياسي الجزائري غداة الاستقلال، وألحّت على طرح السؤال الآتي: بأي حق يتم التعامل مع الزعيم بن بلة بهذا الأسلوب اللاإنساني؟.

وتجد الرواية مشروعية طرح هذا التساؤل في السجل التاريخي للرئيس بن بلة، الحافل بالتضحيات، والبطولات في مواجهة المستعمر»[2].

تساءل الرجل البدين: «لماذا تفعلون هذا مع رئيس لم يجرم في حقّ أحد؟، أعطى زهرة شبابه لتحرير أرضه، وترابه»[3].

في ضوء هذه المساءلة التاريخية للأحداث السياسية في مرحلة ما بعد الاستقلال «تأتي رواية أصابع لوليتا مجسدة محنة الكتابة، ومتوجة لكتابة المحنة التي انخرط فيها "**واسيني**" منذ التسعينات من القرن الماضي، ففي أوطان لازم القهر تاريخها، لا فرق بين أن نقول مهنة الكتابة، أو محنة الكتابة»[4].

من الواضح أن الروائي قد ذهب في مراجعته الحقائق مذهبا صريحا، بعد أن اعتدنا منه قدرا من التلميح، دلالة على تصاعد لهجة التصحيح التاريخي لديه، التي امتدت في هذا المستوى إلى مرجع هو في حكم المترفع عن تجاوزات بهذا الحجم، ألا وهو الثورة التحريرية.

وانفتحت رواية "كتاب الأمير" في مجادلتها التاريخي على أكثر من رؤية حوارية؛ حيث نستشعر محاورة الذات للثقافة، والدين، وهذا ما انعكس على لغة الخطاب، وما حملته من قيم روحية، ووجدانية، صاغتها الحوارات التي دارت بين الأمير، والقس، مستفزة سردية النص، لتأخذ وصف

---

[1] - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 75-76.

[2] - هنية جوادي، التجلي الآخر للتاريخي السياسي الجزائري غداة الاستقلال- قراءة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 282.

[3] - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 78.

[4] - فتيحة كحلوش، الذات والوطن والتاريخ في الخطاب الروائي الجزائري، مرجع سابق، ص 309.

«الفلسفة الإيديولوجية، والفنية، ومنحت لنفسها انتماءاً إنسانياً، وهي تحاول مقاربة إشكالية حوار الحضارات»[1].

وقد ركّزت حوارات الأمير، وأتباعه على قضية سياسية في غاية الأهمية؛ تمثلت في بناء الدّولة انطلاقا من فكرتي التّحرير، والتّعمير؛ بحسن توجيه الذّهنيات وترسيخ الوّعي؛ يقول: «ابتدءاً من اليوم كل شيء سيتغير، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ؛ لكي نحارب الآخرين، الانتصار على الغزاة صعب، نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذية، نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية»[2].

ويقول في سياق آخر: «دعونا الكثير من الأوروبيين؛ للمجيء للاستقرار، والعمل في بلدنا، وسمحنا لهم حتى بالتملك، نريد أن نستفيد منهم، ومن خبرتهم، وأن نبني هذه البلاد على أسس صحيحة، وقارة نطمح من هذه الحضارة أن توقظ هذا الشعب النائم على الكذب، نظّمنا الجيش تنظيما محكما، بعيدا عن النزعة القبلية المقيتة»[3].

كما قدمت الرواية حوارية بشأن الإنسانية، والتطرف: «هكذا البشر، مونسينيور لا يعرفون أن الله الذي منح الروح وقدّسها، لا يمكن مسها إلا بالحق، أيّة قضية تساوي حياة إنسان، وعزّته؟، في كل الأديان شيء من التطرف يؤدي إلى هلاكها.

– اندهش مونسينيور من ملاحظات الأمير الدقيقة، يختار الكتب التي تُقرأ له من لغات أخرى، بدقة متناهية ...

– كلامك صحيح تماما، ودقيق جدا.

– كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين، ولكني كنت أقاتل حالة العمى؛ التي كانت تصيب بعض خلفائي، فيظنون أنهم ملّاك الحقيقة، فيكفّرون، ويقتلون من يشتهون، صحيح أن الحروب هذه هي، ولكن يمكننا أن نحد من جرائمها، وانزلاقاتها حتى عندما تكون هذه الأخيرة عادلة في عمقها، على الأقل لها ما يبررها.

– الحديث معك شيّق، ولكني هذه المرة جئتك، وفي رأسي ما يُتعب فعلا، أسئلتي كثرت هذه الأيام، ولكن نيّتي في الدفاع عن الحق مخلصة»[4].

إنّ هذه الحوارات تنسحب على أكثر من واقع في محتواها الفكري؛ خاصة «واقع "جزائر المحنة"، لمَّا تبنّت هذه الأفكار فئة تدّعي لنفسها العصمة، وتكفّر من ليس على نهجها، وزجّت بالبلاد

---

[1] - فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 94.

[2] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 82.

[3] - المصدر نفسه، ص 231.

[4] - المصدر نفسه، ص 128.

في فتنة لم تخرج منها، حتى أخذت معها خيرة من أنجبت هذه الأرض؛ من مثقفين، وأدباء، وعقلاء، وحكماء، ينتقد الرّوائي هذا الوضع، وهذه الأفكار على لسان الأمير، الرجل الذي أحب العلم، والفكر، والشخصية التي ترمز إلى كل مثقف عانى من مثل هذه الأفكار»[1].

وهذا ما ندركه من محاورة الأمير لوالده بشأن قاضي أرزيو "**أحمد بن الطاهر**" الذي أعدمه:

«- الله يغفر لنا جميعا، ويسدّد خطانا إذا زاغت أرجلنا عن المسلك القويم، ثم التفت الشيخ محي الدين نحو ابنه الذي ظل متسمرا فوق حصانه ...

رفع عبد القادر لحاف برنسه، ومسح عينيه.

- تبكي يا ابني؟.

- لا، أمسح الغبار من على وجهي، كان الله يرحمه أستاذي، ومرجعي في الفقه، خسارة كبيرة، ألم يكن هناك حل شرعي أقل سوءا من الإعدام؟.

- المرجع عندما يخطئ، يخطئ معه الغير، عقوبته غير مغتفرة.

- الله رحيم، لا توجد فقط حلول الإعدام، التعزيز مثلا يمكن أن يعلّم الناس»[2].

وفي المسألة ذاتها يقول الأمير: «لدينا ما هو أسوأ في تاريخنا الإسلامي، معظم خلفائنا مروا على النصل، قتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أحرِقوا، ابن المقفع شوي حيا، الحلاج مزّق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يُحرق مع كتبه لولا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق، وغيرهم»[3].

كما تنقل الرّواية حوار الدّيانات بين الذات والآخر؛ يقول الروائي: «أدخلت الأمير في فكرة حوار الحضارات، والأديان من خلال حياته، ولقائه الحقيقي بمونسينيور ديبوش؛ القس المسيحي الذي ظل يدافع عنه حتى وفاته، وحتى أطلقه من سجنه، لم أضف أي شيء من عندي تجاه الأمير، على مدار أربع سنوات كوّنت صداقة رائعة مع الأمير، لدرجة أني بيّنت بعض سلبياته؛ لأنه إنسان عظيم»[4].

---

[1]- السعيد زعباط، رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، مرجع سابق، ص 50-51.

[2]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 60-61.

[3]- المصدر نفسه، ص 127.

[4]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص 20.

ومن اللقاءات الحوارية التي تندرج ضمن المسار الديني، ذلك الحوار الذي تم بين الرجلين؛ هذا نصه: «عندما انتهى من الصلاة، وضع الأمير الزربية على الأريكة، وخرج عند المدخل؛ حيث صالة الزوار؛ لاستقبال ضيفه، قال مازحا محتضنا مونسينيور ديبوش:

- مونسينيور، جيد أنهم يتركوننا نصلي على الأقل، وإلا لتحول هنا القصر إلى محشرة، أعتقد أن الصلاة لا تؤذي أحدا، فهي ليست بيننا وبينهم، ولكنها بيننا وبين خالقنا.

- لا أعتقد أننا وصلنا إلى هذا الحد أيها السلطان الكريم، وإلا لن نتحدث عن كائن اسمه الإنسان، الإنسانية يا سيدي عبد القادر استحقاق، وليست إرثا سهلا.

- معك حق الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة؛ للوصول إلى تحقيقه، ديننا يقول ذلك كذلك، يقضي الإنسان العمر كله بحثا عن تأكيد إنسانيته؛ لأن كل ما يحيطه هو عبارة عن مزالق متعددة، عليه تفاديها بشهامة، وعزة نفس»[1].

شكّل هذا الحوار الحضاري، والديني سندا سرديا اقتُرحت في ضوئه فاعلية النقاش بين الأمير والقس، في تثمين واضح لـ «الانفتاح على الآخر، والحوار معه بكل تسامح، واحترام، وهو الأمر الذي أراد إبرازه الروائي هنا»[2].

فضلا عن إثبات أن كل من الديانتين الإسلامية، والمسيحية تلتقيان في مسألة مهمة جدا؛ تتمثل في حفظ الحق في الصلاة؛ لأنها لا تلحق الأذى بأي كان، وأنها خالصة للخالق الواحد الأحد، وأن أسمى ما يتطلع إليه الدين؛ هو أن يؤمن البشر بأن الإنسانية ثمرة جهد، وليست مكسبا يورّث، وذلك تصحيحا للقناعات المغلوطة بهذا الشأن.

اقتصر الحوار على الديانتين المسيحية، والإسلامية؛ لأن الإسلام يمثل الذات، وبالنسبة للآخر فقد وقع الاختيار على المسيحية تحديدا؛ «لأن قساوستها أكثر تقبلاً للحوار من الحاخامات (اليهودية)، فبين الإسلام، والمسيحية تقارب كبير، وضّحه **واسيني الأعرج** من خلال الرّواية؛ بمقابلته لصورة الأمير عبد القادر بصورة مونسينيور ديبوش»[3]؛ ولا يقتصر الأمر على الديانة اليهودية فحسب، بل الديانة المسيحية؛ هي «الأقرب، والأنسب في امتلاك آليات الحوار، أكثر من الدّيانات الأخرى، وهي لا تتعاطى مقولة شعب الله المختار، التي تضرب بجوهر الحوار عرض الحائط»[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 125-126.

[2] - طانية حطاب، جدلية التاريخي والمتخيل في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 154.

[3] - فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 92.

[4] - المرجع نفسه، ص 97.

كما تقوم الرواية بمقاربة صورة الآخر/الفرنسي في المخيلة الجزائرية، التي تنحدر أصلا من نظرة العربي للأجنبي الغازي عموما؛ متمثلة أساسا في كونه يشكل خطرا على وجود العربي، وهويته التاريخية، ومن تجليات ذلك؛ هذا الموقف الحواري بين مصطفى بن التوهامي، والأمير:

«- أليس من حقنا أن نرفض نحن كذلك مسّ أيدي من أحرقوا الناس أحياء في جبال الظاهرة، وغيرها، أو قطعوا رأس سيدي مبارك، وغيره؟، مجرد سؤال يا سيدي لا أكثر، فأنا أعرف الإجابات»[1].

فالرواية تناقش العلاقة المتوترة بين الجزائر وفرنسا، لكن بطريقتها الخاصة، ومن منظورها الإيديولوجي مرورا بعتبة التاريخ، «فبعد الاستقلال بعقود يعود الجزائريون إلى طرح هذه العلاقة المتوترة، ويذكّرون بالتاريخ، ويطالبون بحقهم في الاعتذار على الجرائم التي اقترفها الفرنسيون في حق الشعب الجزائري أثناء الاحتلال، فالرواية إذن هي وليدة هذا السياق السياسي»[2].

وجاء في ردّ الأمير عليه: «- كنت بعيدا، ولا حكم لي في ذلك، التفاصيل أعرفها كما رُويت لي، وكما تعرفها أنت. ما في القلب في القلب، وللحرب قوانينها، الشيء الذي يجب أن لا تنساه يا السي مصطفى ...، نحن سجناء، وكل ما بنيناه عن فرنسا، وأوروبا كان في جوهره غير صحيح، كنا نظن أنفسنا أننا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة، وأن الجنة حكر لنا، وأن الله ملك للمسلم، وكلما تعلّق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط، والمظالم، العالم يا السي مصطفى تغيّر، وتغيّر كثيرا، ونحن على حافة قرن كل شيء فيه تبدّى لنا على حقيقته، عندما كان الناس يحفرون الأرض، ويستخرجون التربة، ويحوّلونها إلى قطارات بخارية، وسفن حربية، وسيارات، وقوانين لتسيير البلاد كنا نحن غارقين في اليقينيات، التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها، وأننا كنا نعيش عصرا انسحب، وانتهى، هل نملك اليوم القدرة لفتح أعيننا على هذه الحقائق، وتعليم أبنائنا من أخطائنا القاتلة؟، لا أدري؟، الوقت يسير بسرعة ساحقة، وأخاف أن لا يترك لنا الفرصة؛ للملمة أشلائنا، من الصعب على إنسان يأتي في مفترق عصر يذهب، وآخر يجيء أن يسير بشكل صحيح، إذا لم يكن يملك قدرة على فهم الاثنين في الوقت نفسه»[3].

ويضيف الأمير قائلا: «نشعر بقوة التنظيم الروماني في صفوفهم، ونحن لم نصل بعد إلى اعتبار أن تقليدنا للجيش الفرنسي قوة، وليس تبعية، وإيمانا بقوانا، وليس كفرا، القبائل صارت

[1] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 520.

[2] - محمد رجب الباردي، الرواية والتاريخ في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 63.

[3] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 520-521.

عمياء، الجهل يا السي قدور أكثر خطرا من الأعداء الواضحين، الجهل عدو مدسوس فينا، يمكن أن ينفجر بين يديك في الوقت الذي لا تنتظره فيه أبدا»[1].

هكذا يصحح الأمير النظرة للذات، وللأوروبي، وأنه يستحق الاحترام؛ بحكم إنسانيته، وأن الله ملك لمن يحمله بصدق في قلبه، وأن معطيات النجاح في الحياة تقتضي الإفادة من تجارب الآخرين، حتى وإن كانوا أجانب، إنه قانون الراهن.

وما سمح بهذه الحوارات، وهيّأ لها أسباب الاسترسال من الناحية الفنية الجمالية؛ تعدد الأصوات الساردة؛ فـ «لا تنهض الرواية على سارد واحد بعينه، وإنما على محافل سردية متعددة، ومتنوعة بعضها داخلي، وبعضها خارجي، الشيء الذي سمح للروائي بإقامة حوار من داخل الرواية بين الذات والآخر؛ بين الثقافة العربية، ومرجعيتها الروحية، وبين الثقافة الغربية، وإرثها الروحي كذلك، إن هذا الاختلاف في المواقع، والرؤى هو الذي أعطى للمتن الحكائي تميّزاً خاصاً في صياغته المتقاطعة، والمتوازية ... والتاريخ الذي يُحاكيه الروائي، ويُعيد تمثيله مفيداً من ظلال المتخيّل، يستنطق سياقين ثقافيين على طرفي نقيض»[2].

أما عن الصورة التي استقرت في مخيلة الآخر الأوروبي عن الذات الجزائرية؛ فنلتقطها من كلام زوجة "ماسو" نائب المتصرف المالي العسكري الذي سجنه العرب بالقرب من الدويرة، فخشيت على حياته؛ بسبب عناد "بوجو"، ورفضه التفاوض مع الأمير "عبد القادر" بخصوص السجناء:

– أخشى أن يقتل زوجي، وهو لم ير ابنته التي ولدت بعده، زوجي لم يكن محاربا، فهو مجرد متصرف مالي، جئت نحو الله؛ لأن كل سبل البشر انسدت في وجهي.

– ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد، وليس حرامي، ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك ما دام سجينا لديه، الذين هربوا، أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية.

– الأخبار يا سيدي تقول أن العرب يقتلون سجناءهم، ويبعثون آذانهم، ورؤوسهم لمسؤوليهم؛ لكي ينالوا حقوقهم بحسب عدد الرؤوس، والآذان التي يقطعونها

– في الأمر بعض المبالغة، هوّني على نفسك، وسأرى ما يمكن فعله، سأوجّه له رسالة للتفاوض على زوجك، وسأخبر بوجو عما يمكن فعله، ربما استطعت تغيير تعنّته»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 253.

[2]- إيمان صباغ، كتاب الأمير لـ"واسيني الأعرج" في ضوء التلقي وأفق الانتظار، مرجع سابق، ص 151-152.

[3]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 48.

وفي حوار لـ "مونسينيور ديبوش" للكولونيل "أوجين دوما" يسأله، في سياق الحديث عن التعديل السياسي من النظام الملكي إلى النظام الجمهوري؛ الذي لم يحدد موقفه من الدين:

- المهم كيف وجدت الأمير؟.

- لا تهتم سيصلُح كل شيء مع الوقت، الجمهورية ما تزال فتية مونسينيور، الأمير في وضع صعب، لكن صحته جيدة، وجودكم سيخفف عنه المتاعب الكثيرة.

- في رأسي أن أبقى معه خمسة أيام، أتمنى أن يقبل بي.

- أعتقد أنه سيسعد بوجودك مونسينيور، ستزور الشخصية الاستثنائية، ولن تندم على مشقة السفر التي بذلتها لزيارته، عرفت عبد القادر في أيام عزّه؛ وقت كانت الجزائر كلها تحت سطوة سلطانه، وقوانينه، ستجده اليوم أكبر، وأكثر إدهاشا في نقاشاته، لا يطلب الشيء الكثير من الدنيا، ولا يتشكى أبدا، ويجد الأعذار حتى لخصومه في الميدان، ولا يسمح لأحد بأن يمسهم بسوء.

- ما قام به تجاه الآخرين، لا يمكن أن يقوم به إلا رجل عظيم.

- ستجده ساكنا في خلوته، يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير، مسلمين كانوا، أم مسيحيين، ويعزي كل ذلك إلى الظروف القاسية، التي تتسلط فجأة على الأفراد، والجماعات، بزيارتكم لهذا الرجل النبيل، والاستثنائي الشخصية، ستضيفون عملا إنسانيا جديدا إلى ما زخرت به حياتكم»[1].

إن السرد في هذه الرواية «يحمل تحويلاً ثقافياً مغايراً للسائد، والمألوف؛ كون الروائي لم يتعامل مع المادة التاريخية تعاملاً توثيقيا يتيح لنا أن نفهم سيرة "الأمير" على نحو ميسّر، بل يتعامل مع متخيل؛ قوامه كتلة الأحاسيس المتفاعلة مع الواقع، والتاريخ»[2].

وما يستدعي النظر في هذه الوقفة الحوارية أن «صورة الأمير عبد القادر بين ذاكرة الرّوائي، وذاكرة الرّواية؛ جاءت مطابقة إلى حد بعيد، لكن الأمر الذي تجاوز فيه الكاتب حدود المصادر التاريخية ليلج عوالم الفن الأدبي؛ هو تركيزه بشكل لافت للانتباه على الحوارات التي جمعت بين الأمير عبد القادر، والقس **مونسينيور ديبوش**»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 40-41.

[2]- عبد الرزاق بن دحمان، رؤية الواقع وإشكالية المعرفة في رواية كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 311.

[3]- فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 90.

وترسم المخيلة السردية أسمى معاني الصور الإنسانية في مطارحتها ثنائية الذات/الآخر: «تضاحك الرجلان قليلا قبل أن يطلب الأمير من ضيفه الجلوس بجانبه، تماما في المكان الذي كان يجلس فيه مصطفى بن التهامي عادة ...

– لا أملك إلا قلبا صغيرا أضعه بين يديك، أحيانا لا أنام، وأنا أتخيلك تعبر البهو جيئة، وذهابا بحثا عن إجابة مقنعة لقلقك الكبير، وما دام في العمر بقية سأبعث بهذه الرسالة إلى الرئيس؛ لأني أعتقد جازما أنه يسمع لنداءاتنا الداخلية.

– لا شك في طيبتك، الله يكثر خيرك مونسينيور»[1].

وفي تبليغ الموقف الإنساني كثّفت الرواية تشكيلها اللغوي؛ إذ عمدت إلى «صوغ عديد المعطيات التأشيرية (ملفوظات نصية)؛ لتشتغل بوظيفة المهمة الدبلوماسية؛ (الدفاع عن الأمير الأسير من قبل القس ديبوش)، التي تؤشر على منفاه (باريس)/سجنه (قلعة أمبواز)، كما يخفى في النص ذكر مؤشرات أخرى متعاونة فيما بينها؛ لتدعيم، وتخصيص هذه الوظيفة الدبلوماسية»[2].

وبالرغم من تعارض المواقف، وتضارب الصور، إلا أن هناك اتفاق بشأن مأساوية الحرب بغض النظر عن دوافعها، ومسبباتها؛ حيث جاء على لسان مونسينيور: «الحرب شر مهما كانت المبررات التي تتخفى من ورائها»[3].

وجاء على لسان الأمير: «ربحنا الحرب، ولكنهم أجبرونا على خسران معركة السلم»[4]، فلا مكسب تحققه الحرب، حتى وإن كللت بالنصر؛ ف «الرؤية العلمية، والاستراتيجية، الرؤية التاريخية لهذا الصوفي المثقف، كانت تدرك أن المشكل ليس في السلام، بل بما بعد السلام»[5].

وقال "موريس" حين أمره الكولونيل "يوسف" بقتل الجرحى: «الحرب قاسية، ولكن لها حد أدنى من الأخلاق يا يوسف ... صحيح، ردّ يوسف، ولكن في الحرب أيضا عدوك، إذا لم تقتله؛ معناه أنك أعطيت المبادرة له؛ لكي يقتلك في المرات القادمة، والعرب يفعلون ذلك بدون تردد، تعلمت هذا من الأتراك، ومن مختلف المعارك التي خضناها»[6].

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 287.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين/سامي الوافي، النسق المتشابك في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع12، 2016، ص 436.

[3]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 51.

[4]- المصدر نفسه، ص 147.

[5]- نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة - دراسات في الرواية العربية "سلسلة الدراسات (رقم 5)"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص 294.

[6]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص 341.

لقد اهتم "**واسيني الأعرج**" اهتماماً بالغاً بمقاربة الظاهرة التاريخية، وما اتصل بها من إحالات اجتماعية، ومعرفية؛ وقد ذهب في ذلك مذاهب عدة؛ فقد استحالت رواية الأمير «رؤية نقدية حيال كل ما يجري في التاريخ، والمجتمع، والإيديولوجيا»[1].

كما عُني الروائي بمساءلة العلاقة بين الذات والآخر روحيا، ومعرفيا، وقد تجلت استعارته التاريخية عبر الوقائع، والمواقف، والأحداث، إضافة إلى الشخصيات، والأماكن؛ مقدماً ذلك كله في قالب طافح بالتخييل السردي، إلى درجة يكاد يكون فيها خطاب التاريخ بأبعاده المختلفة الوطنية، والعربية، والعالمية، سمة بارزة في تجربته الروائية.

### ج- إيديولوجيا المحكي التاريخي:

لم تعد الرواية فعلا سرديا يحرّكه هوس البحث عما يؤسس تشكيله الجمالي، بقدر ما أقبل يناقش انشغالات حياتية جوهرية، ويعمد إلى تفكيك خطابي التاريخ والواقع؛ وفق معطيات تخييلية، من شأنها إشراك القارئ في مراجعة إيديولوجية لمسائل ترسّخت على أنها من المسلمات؛ بحكم ما يحيط بها من قداسة، وربما عدم امتلاك الجرأة المعرفية الكافية لمساءلة الوقائع، أعاق ذلك في أحايين كثيرة، وهذا ما خاضت غماره تجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية، فكيف قرأت التاريخ؟، أي موقف اتخذت من الواقع؟، ووفق أي رؤية جمالية؟. فالإشكال المطروح، متعلق بكيفية اشتغال عنصر التاريخ في تخريج العمل الروائي، وفاعليته في إنتاج معناه؟.

إن المحكي في استحضاره المرجع التاريخي يستثمر وعيه الجمالي، ودرايته بالوقائع؛ ووفق هذا المنحى يباشر الروائي رحلته عبر أفضية التاريخ المنفتحة على تأويلية في غاية التعقيد، باعثا مختلف المكونات السردية لبناء الخلفية التاريخية للمحكي.

تعدّ رواية "كتاب الأمير- مسالك أبواب الحديد" من التجارب الرائدة التي خاضها الروائي، في سياق هذا التجريب الروائي، «وفيها اشتغل الكاتب على تقنيات سردية حديثة، منحت الشكل الروائي تميّزه الجمالي، والمعرفي، في صناعة متخيل سردي قادر على استثمار عناصر التراث، والتاريخ، والموروث الثقافي»[2].

---

[1]- جميلة روباش، الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج ، مرجع سابق، ص 217.

[2]- عبد الرزاق بن دحمان، رؤية الواقع وإشكالية المعرفة، في رواية كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 309.

تستمد هذه المدونة الروائية شرعيتها الإيديولوجية من السياق التاريخي؛ حيث «توالي تفتيق السؤال الكبير: سؤال الرواية والتاريخ، وتقترح إجاباتها عليه»[1]، وتستحضر وضعا تاريخيا مأزوما في إشارة إلى راهن ثقافي أكثر تأزماً، ولعلنا نجد في الأول ضالتنا في فهم الثاني، وكأنها عملية إسقاط إيديولوجي مارسها الكاتب بشغف كبير.

من هذا المنطلق كان الخطاب التاريخي المستلهم في تجليه عبر الرواية متخيلاً سردياً، قائماً على فعالية التأويل، والفهم؛ بحثاً عن حلول لأزمة الراهن، هذا ما أكده الروائي بالقول: «إني في إصغاء دائم لنداءات الحياة، وللعصر الذي أعيشه، وأنا منه»[2]؛ الأمر المعطى أكسب هذا العمل تصوراً أكثر حيوية، وتوغلاً؛ تارة في الماضي، وأخرى في الحاضر الأكثر ارتباكا، ومرارة.

لقد أتاح استحضار التاريخ بوصفه طرحاً إيديولوجياً مجالاً أرحب، وحرية أكبر في اشتغال الأحداث، والمواقف، والشخوص، وإذا ما أردنا اقتراح تصنيف سردي معين لهذا العمل الروائي، وجدنا أنفسنا أمام عقبة أخرى؛ فقد «اتبع الروائي استراتيجية سردية صارمة، كان حريصاً فيها على ضبط المادة التاريخية، حتى لا يحيد عن معقولية، ومنطق الموضوعية التاريخية، ثم تدرّج في معايشة قصة (الأمير عبد القادر) معايشة وجدانية، نقلته عبر تخييل توسعي إلى رؤية سردية متفحصة لأحوال العصر، والواقع؛ إذ تتموقع إيديولوجية القيم؛ كمرجع معرفي، أسس خطاباً ثقافياً، غير قادر على احتواء الآخر، والتواصل معه، بكيفية تتناغم فيها القيم الإنسانية، والروحية، وهذه هي الرسالة الحضارية التي أراد الكاتب تبليغها من وراء هذا المشروع السردي»[3].

فالرواية لا تُعنى بالدرجة الأولى بإضاءة جوانب مهمة في مسيرة "**الأمير عبد القادر**"، بل بتقديم هذه الجوانب من وجهة نظر سردية مكثفة بوعي ما، في إدراك ثنائية الإنسان/التاريخ، وهذا ما أفرز طرحاً أيديولوجيا زئبقياً غير قار، يصعب التحكم في توجيهه على مستوى الخطاب من حيث التلقي، «فيجد المتتبع لهذا المتن الروائي نفسه موزعاً بين حقيقتين: حقيقة الخطاب التاريخي المرتسم في الذاكرة الجماعية، ونعني هنا (تاريخ، وسيرة الأمير عبد القادر)، وخطاب الذات المتصدي لكل أشكال التبعية الفكرية، والهيمنة الإيديولوجية»[4].

---

[1]- نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة - دراسات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 289.

[2]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم .. هكذا كتب .. أصدق اعترافاته .. أشهر مواقفه .. أهم حواراته ونصوصه ..، مرجع سابق، ص44.

[3]- عبد الرزاق بن دحمان، رؤية الواقع وإشكالية المعرفة في رواية كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص318.

[4]- المرجع نفسه، ص 313.

وقد تحددت ملامح الأثر التاريخي عبر السردي بالنظر إلى المؤشر اللغوي، والأحداث، والعلامات الزمنية، وكذا استدعاء النصوص التاريخية، والتوثيقية، وغير ذلك من المعطيات الدالة على المرجع التاريخي[1].

أما عن الإشكالات التي عالجتها الرواية ثقافيا، وإبداعيا، وسياسيا، وتاريخيا، ومسألة الترجيح الفني على حساب التاريخي، وأن للتاريخ قداسة تفرض حساسية مفرطة في التعامل معه؛ كان رد الروائي: «أكبر انتشاء أشعر به؛ هو أن رواية "كتاب الأمير" حركت وضعا جامدا، وقاتلا وُضع فيه الأمير، وكاد يخنقه، ... الرواية أدخلت نوعا من الديناميكية، والحياة في الأمير، وحرّرته من سلطان هؤلاء الذين حولّوه إلى سجل تجاري، وماركة مسجلة، ونسوا أن الأمير هو أولا وأخيرا شخصية وطنية، ملكا لكل الجزائريين حتى الذين لا يحبونه»[2].

إن المميّز في هذا العمل الروائي أنه كتب لتفكيك واقع مستهلك، يرسم صورة لشخصية الأمير؛ باستحضار تفاصيل هي في حكم المغيّب في الخطاب التاريخي، إنها تفاصيل ذات خصوصية حضارية، وإنسانية تتمظهر عبر المواقف، ورود الأفعال، وهذا الاختلاف، والتميّز في تقديم شخصية الأمير أخرج السرد من نمطية التتابع؛ حيث تم تخريج هذا العمل في سياق المفارقات الزمنية، وتداخل الأحداث التاريخية؛ فلا تخضع لترتيب محدد، إضافة إلى استلهام أسلوب الكتابة التاريخية في تحرير الكتاب؛ بدءً بالعنوان ثم تقسيم المتن إلى أبواب، ثم إلى وقفات، كما أن الرواية تقتضي فهما، وتأويلا للمستويات المؤسسة لمرجعها المعرفي والواقعي، وتعدد القص في هذا العمل أتاح للروائي فرصة الدخول في متاهة المعنى، وأصبح التخييل بعداً فاعلاً في بنائه، إضافة إلى البعد المرجعي الذي يتموقع خارج خطاب السرد أساساً.

والمثير في نص "كتاب الأمير" إشكالية إعادته إنتاج خطاب التاريخ إنتاجا سرديا، وعبر هذه الإنتاجية الفنية، والمعرفية تستحيل الرواية «فلسفة تقودنا إلى التفكير في الذات، والواقع، والمجتمع، والتاريخ، والثقافة»[3].

وبالرغم من التوظيف الصارم للعرض التاريخي، والجدية في مكاشفة الوقائع، واستثمارها في توجيه إدراكية النص، ورصد متخيله المتشعب[4]، فإن الرواية لا تكتب تاريخا على شاكلة الكتب

---

[1]- ينظر: هنية جوادي، التمثيل للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 256.

[2]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم .. هكذا كتب أصدق اعترافاته أشهر مواقفه أهم حواراته ونصوصه، مرجع سابق، ص 19.

[3]- أحمد يوسف، تضايف السرد والإيديولوجيا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، يومي 16/15 أفريل، 2008، ص 257.

[4]- ينظر: أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوين والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ط1، ص 34.

التاريخية، بل تستحضره إشكالا سرديا يراهن على المسألة الجمالية في مقابل المسألة الإيديولوجية؛ حيث «يبلغ اشتباك التاريخ بالتخييل غايته في الرواية؛ التي لم يفتها أن تتأثث باليومي، والشعبي»[1]، وبذلك فتحت أفقا حداثيا في المعالجة السردية للواقعة التاريخية؛ بغية تعريتها، ومحاكمتها بقانون الواقع الراهن، عبر مختلف انشغالاته الإنسانية، وفي خضم هذه المعالجة تعددت أشكالها الخطابية، وأبعادها الجمالية.

وفي ثنايا مسالك أبواب الحديد؛ تم اقتراح المحكي المتخيل تماهيا، والمعطى التاريخي المعرفي؛ حيث تكشفت التجربة السردية على أساس «اشتغال كبير بالإنساني، والفكري، والوثائقي، فقد بدت أولاً وأخيراً إبداعاً لما عبَّر عنه الكاتب في غير موضع عن نظره فيما بين الرواية والتاريخ، كما في استثمار النص لنفايات/وقائع تاريخية موضوعية؛ كي يتطهر من التاريخ الرسمي ...، أو كما في تحكم التخييل بالتنضيد التاريخي للوقائع، والأحداث، ومع التشديد على أن الرواية بعامة ليست تاريخاً، وعلى أن التاريخ نفسه ليس خارج المخيلة»[2].

واستدعاء التاريخ لم يقتصر على الرواية التاريخية التي اتخذت منه مضمونا مركزيا، بل شكل رافدا حتى في رواية المحنة؛ فـ «النصوص التي تناولت العشرية السوداء استثمرت تاريخ الثورة، وما بعد الاستقلال في تناولها لموضوع العنف؛ فهي لم تقف عند حدود ما جرى في هذه المرحلة، بل تتعداها إلى مراحل سابقة؛ بغرض رسم صورة كاملة عن حقيقة الصراع، والعنف الذي عاشته الجزائر، وذلك بطريقة فنية، وجمالية»[3].

وفي رواية "سوناتا لأشباح القدس" لا يعرض الروائي رؤيته الفكرية مباشرة، وإنما يمررها عبر مواقف تلفظية عدة؛ أي في ثنايا تفاعلية نصية تناقش فكرة المنفى، والوطن المسروق، وذلك من أقرب منافذ الحكي المتاحة، انطلاقا من مستهل الرواية إلى نهايتها، وهو في استنكاره المعاناة الفلسطينية ينقل معاناة الإنسانية المنتهكة عموما، لذا فإن «التجربة الأساسية للروائي تمحورت حول طرح الصراع المعقد بين الحرية، وأقصى طموحات الإنسان من جانب، والحتمية المفروضة بشكل قدري على الإرادة الإنسانية من جانب آخر، ومن خلال ذلك نكتشف الثنائيات الضدية المتفاعلة، التي لا تنتهي في الرواية بين المطلق، والنسبي المحدود، ومفردات الواقع، وأحداثه؛

---

[1] - نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة - دراسات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 294.

[2] - المرجع نفسه، ص 294-295.

[3] - علي محجوب، البعد التاريخي في رواية المحنة الجزائرية "براري الموت" لمرزاق بقطاش و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج أنموذجا، الحكمة - مجلة دورية أكاديمية محكمة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع8، السداسي الثاني 2016، ص 302.

ليصوغها في شبكة شديدة التعقيد، يطرح من خلال رؤية خاصة، تاريخه الخاص، فلسطينيته الخاصة»[1].

وفي تعامل الروائي مع التاريخ كموضوع رئيسي في مدونته الروائية نلحظ عنايته السردية بالهامش الغائب، والمغيّب في التاريخ المكتوب، وكذلك التاريخ الرسمي، والشفوي بما فيه من حكايات، وأساطير، ومرويات على هامش النص المكتوب إضاءة، أو مراجعة، والعناية بالمنظور التاريخي معلنا كان، أو مضمرا بغض النظر عن مداخل هذا النظر، فضلا عن المعالجة الفنية للتاريخ في أبعاده الماضية، والحاضرة، والمستقبلة، مهما كانت مسافات تعلّقها بالماضي[2].

وتقوم التجربة الروائية لـ "**واسيني الأعرج**" في استحضارها التاريخ على حس نقدي مرهف، استطاع تطويع رسمية الحدث، وتخريج المغيّب، والمهمش فيه تخريجاً جمالياً، ليكون المتلقي على موعد مع لقاء معرفي تاريخي، وفني جمالي، في سياق نصي لا يخلو من التوافق، والانسجام، ف «الاشتغال على التراث، أو التاريخ ليس رفاها ثانويا، أو ترفا إبداعيا، وأن العمل على المنجز الفني المحلي، والعالمي أضحى مسألة في غاية الأهمية، بل حاجة وجودية لفهم الراهن المعيش»[3]، وكان التحدي الأكبر المباشر الذي واجهه الروائي؛ مقاربة التاريخ دون الانزلاق إلى التقرير، والإخبار المباشر على حساب خصوصية الممارسة السردية، وما يميّزها من شعرية.

هكذا استثمر الروائي تقنية الخلفيات السردية؛ متمثلة في المعطيات الوجدانية، والسياقات الإيديولوجية، والوقائع التاريخية، عبر تفاعلية دالة، وحوارية موجهة لحركية المشهد الجمالي في كتابة الواقع، فلا يقتصر أمر المحكي على نمطية العرض، والمتابعة السطحية، بل نقرأ في ظل الممارسة التناصية وخطاب التاريخ حراك القيم، والمبادئ في احتكامها لسلطة الراهن، ووفق منظور يستجيب للضرورة الجمالية.

---

[1]- عبد الوهاب بوشليحة، المنفى الاغترابي (قراءة في رواية "كريماتوريم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج)، مرجع سابق، ص 10.

[2]- ينظر: نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، مرجع سابق، ص 142.

[3]- فوزية بو القندول، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، إشراف الأستاذ الدكتور عزيز لعكايشي، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة، الجزائر، 1436-1437هـ/2015-2016م، ص 150.

## المبحث الثالث: الإيديولوجي في سردية الواقع المأساوي.

بحثت تجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية في إشكالية المحنة، وفق نصية منفلتة من قبضة الأطر التقليدية في الكتابة؛ ومنفتحة على قراءات فلسفية جريئة في تصوير الواقع في أبشع صوره، استنطاقا للمسكوت عنه؛ من منظور رؤية فنية تشتغل على تعدد الشخصيات في توجيه مسارات الحكي، ومعمارية سردية تنهض على تناصية في غاية الثراء، بحكم تداخل الخطابات الديني، والشعبي، والسياسي، والتاريخي، والأسطوري، والواقعي، في سياق تداخل زمني مثير.

وإذا كانت الرواية في هذه التجربة تنتج خطابها الخاص من هذا المدخل، كيف تهيأت لها صياغة تشكيل يزاوج بين الجمالي والإيديولوجي؛ وكيف قاربت الواقعي المأساوي؛ في سياق الاستجابة لمطلب البحث المستمر عما يكثّف جمالية التلقي، ويعيد بناء التصورات؟.

### 1. كينونة الخطاب المأساوي:

اتصلت الرواية الجزائرية منذ نشأتها بالواقع اتصالا وثيقا؛ إذ انعطفت عليه تعالج أزماته، وتواكب تحوّلاته إلى أن اهتدت إلى ما يعرف بكتابة المحنة التي تنسحب كتوصيف إيديولوجي على مختلف الأعمال التي أنتجتها هذه المرحلة، فما المقصود بهذا النمط من الكتابة؟.

#### أ- كتابة المحنة/الأزمة:

تفيد المحنة/الأزمة؛ معاني: «الشّدة على النّاس، وعسر الظروف التي تمر عليهم، وعلى جميع الميادين التي تخص حياتهم، وتمس معيشتهم، وهي تغيّر إلى الأسوأ، تغيّر مفاجئ ينتاب المجتمعات، فتتحول من حالة الاستقرار إلى اللا استقرار، والفوضى، يسودها قانون لم تألفه الأمة؛ يسمى قانون الغاب، والغلبة للأقوى»[1].

وقد أطلق "**واسيني الأعرج**" اصطلاح "كتابة المحنة" على اشتغال نصي بعينه؛ متمثلا في الرواية خصوصا، والأدب عموما؛ مبررا ذلك بالقول: «أنا من أطلق هذا الاسم، وأطلقته نتيجة أوضاع موضوعية، وقبل أن تكون محنة بلد؛ هي محنة أفراد، محنة مصائر، وأجمل ما فيها أنها أنتجت نصوصا روائية تقول تلك الآلام الذاتية، وتقول ذلك الألم الجمعي، ومحنة البلد سبقت الإسلاميين، فقد بدأ تدميره منذ الاستقلال، ووجدت في هذه التسمية: "أدب المحنة"، نظرة تتجاوز

[1]- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي 17/16 مارس 2009، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بالوادي، الجزائر، ص 269.

حالة الأزمة؛ لأنه بذهاب الأزمة تعود المجتمعات إلى طبيعتها، أما نحن فأمام محنة انجرت على مجموعة من الأزمات، وتركت جروحا عميقة، وغائرة في المجتمع الجزائري، من الصعب إن لم نقل من المستحيل أن ينساها، أو يتخطّاها بسهولة، إذن أدب المحنة؛ هو عنوان الأدب الجزائري منذ التسعينات»[1].

كُتب لهذه التسمية الشيوع في الوسط الثقافي الجزائري، إلا أن «ما يوصف بـ"رواية الأزمة" هو في الحقيقة توصيف ضبابي كثير الانزلاق، لا يمكن الإمساك به، وهو من النوع الذي يخيّل إلينا أننا نعرف كل تعرجاته، وتلافيفه، لكننا في الحقيقة نواجه صعوبة؛ هي من جنس المصطلح ذاته»[2].

وقد تعددت مرادفات هذا الاصطلاح؛ كأدب الأزمة، والأدب التسعيني، وأدب العشرية السوداء؛ حيث «تحول اهتمام جل الكتاب إلى التعبير عن الحالة الراهنة، والأزمة المستعصية والمتشعبة، وقد كان لتضخم مناخات الإرهاب، واحتداد المأساة دور في ظهور شكل روائي جديد، أطلق عليه تسمية رواية المحنة، يتخذ من الأزمة، والمحنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد منه تيمات الموت، والإرهاب، والعنف، والرعب، والمنفى .. وهي تيمات جديدة وسمت الرواية الجزائرية بمناخات المأساة، والفاجعة، والمحنة؛ ليبقى السؤال المركزي لأغلب النصوص الروائية التي ظهرت في هذه المرحلة، والذي تدور في فلكه كل الأسئلة يتعلق بسؤال المحنة، والأزمة، وتحولت الثنائية من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة»[3].

هكذا انصرف توصيف "كتابة المحنة" «إلى بيان تعالق الكتابة بالراهن الجزائري المأساوي إلى أبعد الحدود؛ راهن صادم للعقل، والحس، والمنطق، والقيم»[4]؛ عالجته مختلف أشكال التعبير الأدبي، وأصبح هذا الطرح علامة البارزة في الرواية الجزائرية؛ حيث ظهر «نمط جديد من الكتابة السردية، أنتجته مناخات الفتنة الجزائرية يوسم برواية المحنة؛ وهي رواية تتخذ من المأساة

[1]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص 169 – 170.

[2]- فوزية بو القندول، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 72.

[3]- فاروق جقريت، أدب الأزمة في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، إشراف أحمد موساوي، ماجستير في أدب جزائري معاصر، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، 2010 – 2011، ص 7.

[4]- عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، تبين للدراسات الفكرية والثقافية، مج1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ع 2، خريف 2012، ص 68.

الجزائرية بؤرة سردها، فمنها تتولد أسئلة متنها الحكائي، وفي ضوئها تتشكل مختلف عناصر سردها، واستنادا إليها تتحدد رؤى كتابها، ومواقفهم من الذات في علائقها بالآخر، والعالم»[1].

وفي سياق هذا المنجز كانت رواية المحنة على موعد مع «تحولات هامة على مستوى المضمون، والبناء الفني؛ فنقلت لنا مظاهر العنف؛ والإرهاب الأعمى؛ الذي حصد أرواح آلاف الجزائريين، كما عبّرت عن المأساة الوطنية بصورة فجائعية، وبأدوات فنية متفاوتة من حيث النضج، والتطور الفني»[2].

وحفل المتن الرّوائي التسعيني بتصوير موقف الذّات من الأزمة؛ بوصفها محوراً لها، ومن هذا المدخل جاز اعتبار هذه الممارسة النصية من قبيل أدب الذّات؛ كونها تعبر عما ألمّ بها من أحداث قاسية أربكتها، وجعلت استقرارها، وتوازنها النفسي، والاجتماعي يختل، في ظل تناقضات الواقع؛ إذ كان لزاماً على الرّوائي خوض غمار الواقعي، ومساءلة حركيته بوعي نقدي من شأنه إنتاج رؤية تفسيرية تعيد إنتاجه؛ غير أن الخاص بالنسبة للرّوائي امتلاك الرؤية الفنية التي تفند الالتزام، بمعنى أن فهم الواقع لا يتأتى إلا برؤية تفكيكية تنم عن وعي بملابساته، وتناقضاته.

### ب- الاستعجالية في كتابة المحنة:

حُكم بالاستعجالية على كتابة المحنة؛ حيث «وصفت كتابات الفاجعة (التسعينية) بالأدب (الاستعجالي)، في محاولة لاستقصاء حقيقة تاريخية لم تكتمل بعد، فمعظم الروايات سارعت إلى كتابة الراهن في غياب رؤية عميقة متكاملة لما يجري ... وبالتالي كان من التسرع الكتابة عن واقع سياسي ضبابي الأفق، الأحداث فيه شائكة، وأسبابها غير متفق حولها، ومآل الوضع فيها مجهول»[3].

ويجد هذا التوصيف مبررات إطلاقه في الظروف المصاحبة لحدث المحنة فقد سميَّ «أدب التّسعينات، أو العشرية السّوداء في الجزائر بالأدب الاستعجالي؛ لأنه ولد نتيجة الظروف المفاجئة التي طبعت المجتمع الجزائري في مجال الإرهاب، حيث الأحداث متتالية، ومتتابعة، ومتسارعة، ومفاجئة على نمطية لم يعهدها المجتمع، وبأحداث لم يخبرها، مما يتطلب أدباً استعجالياً يعبر عنها، ويؤرخ لها، ويكشف أسبابها، ونتائجها، ويتخذ موقفاً منها»[4].

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، جدلية الوطن/المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية "شرفات بحر الشمال"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر – بسكرة، فيفري 2004، ص 96.

[2]- عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية – قراءة في نماذج من الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر – بسكرة، ع 29، فيفري 2013، ص 223.

[3]- فوزية بو القندول، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 70-71.

[4]- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، مرجع سابق، ص 269.

وضمن هذا التصور وصفت الرّواية التسعينية بالرّواية الاستعجالية؛ و«ظهر مفهوم جديد، هو مفهوم الرواية الاستعجالية، التي تعطي الأولوية للتسجيل، وللشهادة بشأن ما يحدث، وربما على حساب متطلبات الرواية كعمل فني وجمالي؛ أي أنّها الرواية التي تريد الصدور قبل انقضاء الحدث الذي يشكل رافداً لها، ودافعاً إلى قراءتها، ولذلك يمكن ربما تسميتها بالرواية الصحفية»[1]، ولأنها استعجلت في طرحها الواقع؛ تأتّى مفرطاً في السّطحية، والتّوثيق، والتقريرية؛ «فأطلق عليها بسبب ذلك توصيف أدب الشّهادة (Témoignage)»[2].

والاستعجال في كتابة الرواية توصيف يدل على ذلك المعطى التعالقي الشائك في المساءلة الرّوائية للواقع الجزائري المأساوي، وقد تجلت ملامح الاستعجال في مقاربة هذا الواقع المأزوم؛ خاصة في كتابة الرّواية التسعينية؛ ذلك المنجز الصّادم، والجارح الذي استنطق المسكوت عنه؛ تماشياً وفظاعة الأزمة، في تجليها عبر الواقع الذي صاغها.

وتمتد تبعات الأزمة لتشمل مختلف مجالات الحياة، الاقتصادية، والسياسية والثقافية، ومنه كان الأدب الذي عالج هذه الأزمة، أدب أزمة، أو محنة، أو أدباً استعجالياً كما يسميه بعض البحاثة؛ وهو الأدب الذي ينقل المعالم الدّامية؛ كالواقع المأزوم الذي عاشته الجزائر في فترة التّسعينات، والرّواية من بين العديد من الخيارات الأدبية الأجناسية قد اقتحمت هذا المجال اقتحاما.

شكل الإرهاب مرجعاً أصلاً في كتابة الرّواية التسعينية مما لا يترك شكاً في راهنية وواقعية كتابة الأزمة؛ حيث يتأسس العالم الرّوائي انطلاقاً من هذا العالم الدّموي المسمّى إرهاباً مروراً بعتبة المتخيل؛ ذلك أن الرّواية تقدم هذا العالم تقديماً جمالياً، وإيديولوجياً يحاكيه دون أنّ تعمد إلى نقله نقلاً مباشراً فجاً، إلا أنّ تسارع أحداث المأساة، وتدافعها أوقف الكتاب موقفاً استعجالياً في الممارسة؛ «أثقل كاهل النص بخطابات مكشوفة في مساءلتها المعلنة للتاريخ، والثقافة، والهوية، والوعي؛ قد تتخذّ شكل المواعظ، أو التأملات السّياسية، والاجتماعية، كما نجد ذلك خصوصاً في رواية الشمعة والدّهاليز للطاهر وطار، وذاكرة الماء لواسيني الأعرج؛ حيث تحولت الكتابة الرّوائية للراهن الجزائري إلى كتابة لواقع الصّراع بين سوداوية الواقع، وهمجيته، وبين الضمير الخلقي، أو الإنساني»[3].

[1]- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2009، ص 64-65.

[2]- عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، مرجع سابق، ص 78- 79.

[3]- المرجع نفسه، ص 70.

إنّ الكتابة المأزومة قد سلكت سبيلاً محفوفاً بالمخاطر، فلم يكن تجريبها بالحدث الهيّن إيديولوجيا، وجمالياً، ويمكن تفسير هذا الطّرح بالمبررات الآتية: رهان مواجهة الذّات، ونقدها من منظور أن نكون القارئ، والمقروء في الآن ذاته، وأن ما كتب بشأن موضوع الأزمة روائياً لم يرق إلى مستوى الظاهرة المؤسسة إجمالاً، بل كانت مختلف الممارسات جزئية، فضلاً عن عجزها عن تحقيق تراكم لافت؛ إذ لا نجد في رصيد الكاتب أكثر من نصّين أحياناً، إضافة إلى اتهام هذا الأدب بالاستعجالية، وأنه أشبه بالتقرير الصّحفي، وقد انسحب هذا الوصف على المتن الرّوائي المأساوي عموما[1].

وإذا كانت الرّواية الجزائرية قد قاربت محنة الاستعمار سابقاً، إلا أنّها لم تكن محملة بالفظائع التي حملتها الرّواية التسعينية، ذلك أن كتابة المحنة «هي الوجه الآخر لمحنة الكتابة، بما هي مرادف لمحنة العقل، والرّوح، والثقافة، والوطن، تحمل ظلالاً رومانسية تتقاطع مع محنة الإنسان الوجودية، وأسئلته الخالدة، المعلقة بين السّماء والأرض»[2].

إن استجلاء بشاعة الرّاهن، وانتقاد مظاهره، ومكاشفة الواقع بملابساته المأساوية، تصدرت اهتمامات الكتابة الرّوائية التسعينية في الجزائر، وتراجع المد التقني الجمالي، إلا في حدود تكثيف هذا البعد المحتوى الإيديولوجي.

إنَّ اللافت للاهتمام النقدي في كتابة الأزمة؛ ذلك الاتجاه الواضح للمضمون الغالب الذي يكاد يشكل علامة فارقة وثقتها الوقائع، والأحداث التي سادت الموقف السّردي في كتابة المحنة، وقد أثار أدب المحنة سؤال جدلية الواقع، والمتخيل، واللّقاء المتشنج بينهما، ومأساة وطن أحرجته الأسئلة الإيديولوجية بشأن الفجائعية التي يعيش، وهذا ما تطلب نمطا من الكتابة يُعنى بمكاشفة «المأساة الوطنية جملة، وتفصيلاً، بما يقحمها في مواجهة الواقع المعيش، وأسئلة الهوّية، والإيديولوجيا، وأسئلة الوطن الجريح، في كل صفحة، وكل سطر نقرأه، ونقرأ وراءه تشظّي الذّات الكاتبة، وعجزها عن تشخيص الهمجية، التي فاقت واقعيتها أغرب ألوان الخيال»[3].

هكذا اشتغلت كتابة الأزمة على العنف في أبشع صوره؛ حيث تغلب العناية بالموضوع والإحالة الإيديولوجية على التشكيل الجمالي، وإنّ كان "**واسيني الأعرج**" يعمد إلى دفع هذه الفاعلية التقنية في اتجاه توضيح الموضوع، وتعرية تفاصيلها الشاردة؛ حيث نطرح في هذا المستوى من الدّراسة إشكالية مقاربته التجريب السّردي للأزمة على مستوى منظومة الواقع.

---

[1]- ينظر: عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 224-225.

[2]- عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، مرجع سابق، ص 68-69.

[3]- المرجع نفسه، ص 70.

## 2. الإيديولوجي في كتابة المحنة:

### أ- محاكمة الواقع:

إن الفن الروائي في استثمار قدراته التعبيرية استطاع أن يشكل رؤيته الخاصة للعالم والإنسان معا، انطلاقا من موقف اجتماعي ما، وهذا ما جعل الرواية فنا للحياة يعرض وجوهها متعددة، ويقدّم الإنسان في جميع أحواله[1].

وبالنظر إلى الموضوعات الواقعية المعقدة؛ التي أحكمت سيطرتها على النص الروائي الجزائري، تلونت «رواية التسعينات بخطاب إداني صارخ تجاه مظاهر الرداءة، والنشاز، والمنقلب الفظيع؛ الذي آل إليه الوضع في هذه الفترة، وهو ما يؤسس لحالة مأساوية شاملة للخطاب»[2]، وبذلك استحال المأساوي نصا، راح يتجاوز الأشخاص، والنقل الحرفي للوقائع، في صياغة أزمة الإنسان المهدد في وجوده.

وقد تعمق المتن الروائي الجزائري في تفكيك خطاب الأزمة؛ وتصوير مختلف مظاهر العنف؛ الذي «حصد فضلا عن المؤسسات الاجتماعية، والاقتصادية أرواحا كثيرة، وخلّف جراحا أيضا كثيرة نفسية، وجسدية؛ ولم يمنع انشغال الناس بالحفاظ على أنفسهم بعض الكتاب من تسجيل تلك الوقائع في كتاباتهم الروائية، فقدموا لنا مدونة معتبرة، اتخذت العنف موضوعا لها، تكشفه، وتعرض نتائجه السلبية»[3].

وقد حدد الاشتغال المتكرر للرواية الجزائرية على مأساة الواقع؛ خصوصية حكيها، وكذا اتجاهها الإيديولوجي، كما حقق التراكم المطلوب في تخريج جيل روائي يتخذ من الأزمة موضوعا مركزيا في الكتابة السردية.

إلا أن نصيبا من هذا النتاج السردي لم يسلم من الوقوع في مزلق الاستعجال؛ حيث «أنّ كثيرا من وجوه هذا الجيل الجديد ضلت الطريق؛ عندما أرادت الاستفادة من المحنة الجزائرية،

---

[1]- ينظر: بوعيشة بوعمارة، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، مقاربات، ع1، 2013، مرجع سابق، ص 50.

وأيضا: بوعيشة بوعمارة، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، مقاربات، ع6، 2014، مرجع سابق، ص 205.

[2]- محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية – الطاهر وطار الأعرج واسيني أحلام مستغانمي، دكتوراه علوم في الأدب الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008 – 2009، ص 48 - 49.

[3]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف – دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 18.

فكانت المحنة سببا مباشرا في محنة كبرى للجنس الروائي في الجزائر، فانشغلوا بنقل جرائم الإرهاب، وسديمية الواقع، وغفلوا عن الجانب الفني للعمل الروائي، وأهملوا الاشتغال على اللغة؛ إنه التمسك المفرط بالراهن، والظرفي، والمتحول؛ فتحولت إلى سرود استهلاكية، لا يسعها العيش خارج الظرفية التي أنتجتها»[1].

أما عن المنجز الذي قدّمه "**واسيني الأعرج**"؛ فقد اتخذ موقعه في مقابل المد الاستهلاكي لكتابة المحنة؛ «حيث انعطف هذا الروائي على الواقع الجزائري منذ الثمانينات يلاحق محنه، وهزاته السياسية، والاجتماعية دون أن يهمل الهاجس الفني، فجاءت أعماله متجددة في أسلوبها، ولغتها، وتشكيلها، واختلفت خامات نسيجها مع تواصل التزام الروائي بقضايا وطنه»[2].

ونصية بهذا التوصيف تثير سؤال المقاربة؛ إذا ما كانت قد انغلقت على مسار سردي بعينه، أم تجاوزته عبر سلسلة من التحولات؛ ولا يسعنا تحديد ذلك، إلا عبر مكاشفة تتبع هذه التجربة الروائية في مساءلتها المحنة؛ فأي طرح؟، وأي تحول في مسارات الكتابة؟.

أظهر الروائي اهتماما بظاهرة العنف منذ صدور روايته "مصرع أحلام مريم الوديعة"؛ حيث يسترجع تاريخ المدينة/الوطن التي شهدت أشكالا من هذه الممارسة القاسية؛ عبر هذه المساءلة: «من يتذكر هذا اللون الداكن، الذي يدخل عبر مناخير الأنوف، التي صارت تتشمم كل شيء فاسد في حيطان هذه المدينة، التي شاخت قبل غزوات الروم، والقرطاجيين، والوندال، والإسبان ...، الأتراك، والإفرنج، وبني كلبون؛ (إن حقبة بني كلبون؛ هي من أصعب الحقب؛ لأن الوجوه الكئيبة، والقتلة، والسفاكين ينبتون من تحت أرجل المارة؛ كنباتات الفطر، فلا تعرف عدوك من صديقك)»[3].

ناقشت هذه الوقفة النصية ظاهرة العنف؛ التي لازمت المدينة منذ عهد سحيق؛ إلا أن عنف الإرهاب لم يُشهد له مثيل؛ لأن العدو في هذه المواجهة العنيفة يفتقر إلى التحديد، إنه يلبس كل الوجوه.

استيقظت تداعيات ظاهرة الإرهاب على مختلف معطيات الحياة حتى الإبداعية، والفنية منها؛ في فترة حرجة من واقع الجزائر، «أقل ما يقال عنها أنّها مأزومة بفعل التجاذبات العقدية،

---

[1]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج- قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، أفريل 2009، ص 17

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

[3]- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص 25.

والإيديولوجية التي مارست خطاب الإقصاء، والتهميش، وحاولت أن تشكل لنفسها مركزية، ومرجعية تستند على الفهم الذّاتي الفرداني للدين، ولكل السّياقات الثقافية التي تدور في دائرته»[1].

وهذا ما أنتج خطاب الإرهاب الذي صاغه الواقع ممارسة، وخطاب الثقافة المعارض، الذي قدّمته الرّواية، فكيف مارس الروائي هذه المعارضة؟، وهل استطاع تعرية تجلّيات الأزمة، وكذا مختلف القضايا التي أثارتها، والتي شكّلت في نهاية المطاف مرجعية ثقافية، واجتماعية، وسياسية راحت تمارس سطوتها الإيديولوجية في توجيه مسارات الحياة؟.

اشتغل الروائي على خطاب المعارضة؛ بأن جعل السارد في مواجهة حادة مع نفسه، وما يحيط به من تصورات؛ دفعته إلى القول: «أنا أخفقت مع نفسي، كل شيء ينهار، حتى أبسط الخطابات صرنا نشكك فيها، مراجعنا انكسرت، ضخمناها حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدنيا، وها هي الدنيا تضحك علينا، ماذا بقي من الاشتراكية؟، من العروبة؟، من الثورة؟، من المستقبل؟، من السعادة الوطنية؟ ..»[2].

من الواضح أنَّ الروائي قد صاغ خطاب الأزمة في الرواية تأسيساً على إيديولوجيا الرفض، ومعارضة العنف، والفوضى، وبذلك تجاوز النّصية السّاكنة التي تكتفي باقتناص مقتطفات من الواقع، والرّاهن السلبي؛ دون تعريته، أو استنطاقه، أو حتى محاكمته، لقد صاغ تجريباً روائياً استطاع إلى حدّ ما رفض الثّابت إيديولوجيا، في مجادلة الوقائع، استجابة لرهانات القراءة، وتأويلية الحدث المأساوي.

وبصدد مناقشة العلاقة الجدلية الرّواية/الواقع لابد من الأخذ في الاعتبار «أنَّ الخطاب الرّوائي منتج ثقافي، تظافرت في عملية إبداعه سياقات متواشجة، أدت إلى دفع الكتابة، وتحفيز منظوراتها الدّلالية، والإبستيمية»[3].

إنّ الرّواية تنطلق في تخريجها الإيديولوجي من هذا التواشج، فتنهض على جملة من القيم الحوارية بين عناصرها، في ضوء المعطيات الجمالية، فتتجلى ملامح هذا التخريج انطلاقاً من الأثر المتأزم للواقع.

---

[1]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج – قراءة في رواية "صمت الفراغ" لإبراهيم سعدي، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي 17/16 مارس 2009، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بالوادي، الجزائر، ص 245.

[2]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 92.

[3]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 245.

ففي رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" استطاع المحكي الانفلات من قبضة تقاليد الكتابة الرّوائية السّائدة؛ حيث نشّهد تحوّلاً في المعالجة الموضوعاتية، والتّقنية ضمن سياق مأساوي عام؛ يستهله الروائي بـ «استحضار ما حدث في بداية العشرية السوداء من القرن الماضي، مستخدما تقنية الكولاج، أو ما يسمى باللصق»[1].

وهذا ما أنتج تشكيلة نصية في غاية الكثافة، والعمق لحظة تلقيها، انطلاقاً من عتبة العنوان "مصرع أحلام"؛ الدال على تجلّي طلائع هذه المأساوية، ومن الناحية الإيديولوجية أظهر الكاتب «رؤية واضحة؛ للبحث عن الحقيقة، وبيان ضرورة الحل الاشتراكي الحتمي»[2]؛ الذي يعتبره الطرف المعارض خطيئة مرفوضة جملة، وتفصيلا.

وهذا ما يقوله المقطع الحواري الذي دار بين مريم، وزوجها "صالح ولد لخضر البرادعي"؛ الذي «يؤدي واجبه اليومي، يقدّم قوائم أصدقائه للقتلة، ثم يخرج متنكرا في هيئة رجل ثوري»[3]:

«- يا الله، قومي يا مريم، وراءنا شغل كبير.

سرقها بعنف من جلستنا، تنظر بحزن، ثم تقوم، في الليل، يأمرها بالحد من تصرفاتها، أريدك أن تبقي على الحياد، الوضع ليس جيدا كما تعرفين، وهؤلاء الشيوعيين قادرون على الخروج من الشعرة، ومع الفجر الأول حين تقذفه إحدى سيارات الشرطة على أطراف حرم الجامعة، يعتذر، ويبرر.

- أصدقائي يخافون عليك، وعليّ من هذه العصابة التي تريد لنا كل السوء والشر.
- يا صالح أنت تضخم كل شيء، لا أحد يتمنى لك الشر.
- ما زلت صغيرة، لا تعرفينهم مثلما أعرفهم.
- أعرفهم مثلما تعرفهم.
- لقد اختاروا السياسة، والسياسة تفقد الواحد عقله، وقدراته على التمييز بين الخير، والشر»[4].

كما نستشعر حسا دراميا واضحا في تشكيل نصية روائية؛ تُعنى بتبليغ واقعية سلبية؛ تعدّ قضية المراقبة السياسية التي صادرت حرية المثقف، وحرمته من حقه في التعبير، أبرز مظاهرها؛

---

[1] - رشيد سلطاني، أنواع الزمن في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 19.

[2] - مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2009، ص 350.

[3] - واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص 62.

[4] - المصدر نفسه، ص 63.

وقد أوكلت هذه المهمة لـ "**سفيان الجزويتي**"؛ الشرطي الصغير الذي راح يضيّق الخناق على "**فاوست**" السارد المثقف في حوارية طافحة بالعداء:

«- يجب أن تفكر باستقامة يا **فاوست**، وظيفتي أن أساعدك على ذلك.

- تريدني أن أخرس نهائيا، وأن أزم فمي أبدا.

- أنت تعرف أن وسائلنا قوية، اختباؤك في المخزن لم يفدك كثيرا، أخرجوك، ووضعوك على الطاولة الحادة، كما فعلوا مع بقية أعداء الوطن، والشعب.

- على الأقل ابحث عن كلام آخر.

- أنا هكذا، أؤخذ ككل، أو أترك ككل»[1].

ولم يقتصر أمر هذه المضايقات على المجادلة الكلامية، أو الاعتقال المفاجئ، بل تعدى ذلك إلى التفتيش دون إذن رسمي، وتلفيق التهم جراء كتابة تقارير مغرضة، لا أساس لها من الصحة؛ يقول السارد: «كان سفيان قد أخرج كل مذكراتي، وأشيائي السرية التي أحفظها، وبدأ يتفحصها في استراحة المحارب ورقة، ورقة، لم يجد شيئا مهما يستحق التدوين، يمكن إضافته إلى التقرير الضخم، مصرّ حتى الموت على إتمام كل شيء قبل أن نركب طائرة العودة، ينتظر بفارغ الصبر الكلمة الأخيرة التي يختم بها تقريره»[2].

إن الرواية في اشتراحها مقتطفات من واقع المثقف الجزائري؛ تسلط الضوء على بعض مناطق التعتيم في «النظام المؤسساتي الذي ينتمي إليه (سياسي، اجتماعي، عقائدي) عن طريق الممارسات، والسلوكيات الصادرة في حقه، بحرمانه من حقوقه الطبيعية، والشرعية لممارسة وجوده؛ ممارسة حقه في الحياة؛ لتطبيق وجوده بأسلوب الذات المتفرد، وحقه في الاختيار في أن يكون الهوية التي يريد، بأن يعبّر عن الأفكار ...؛ والمبادئ التي يؤمن بها، وحقه في اختيار الشريك الذي يمارس معه هذا الوجود»[3].

وقد اقترنت مناقشة ظاهرة العنف في الرواية ببعث الجسد، وتقديمه خارج التصنيفات الإيديولوجية المحددة، في حين نلحظ تركيزا واضحا على مكاشفة الجسد المأساوي، بما لحقه من

[1]- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص 131.

[2]- المصدر نفسه، ص 198.

[3]- توهامي إيمان، الجسد المغتال - قراءة في رواية "أحلام مريم الوديعة" لواسيني الأعرج، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع23، مارس 2016، ص 68.

تشويه في أبلغ صور العنف الممكنة؛ حيث «تعدّ قضية الوجود الإنساني من أهم الأفكار التي تجاري فيها مدونة **واسيني الأعرج** مثيلاتها في السرد الروائي العربي»[1].

ويقدّم المحكي هذا التشويه الجسدي في أعمق الصور، وأبلغها؛ فيقول على لسان السارد: «أنت، هو أنت تتصيد كل اللحظات؛ لتسميم الجو عليّ، دائما مثلما عرفتك لأول مرة؛ حيث شُقّ دماغي، ودخلت بخبثك، السارجان **سفيان الجزويتي**، تلازمني منذ ذلك اليوم، منذ ذلك الزمن البعيد، حين وقفت تتأملني، وأنا موضوع على طاولة مدببة، أعض على ركبتي اليمنى من الألم الحاد، كنت غارقا في الدم من الرأس حتى أخمص القدم، دخلت مع الشروخ، وجروحات الرأس بكل عنفك، ورداءة لباسك، المموه المضحك؛ الذي يشبه لباس المظليين، في البداية كنت حادا، وبعدها صرت تحاورني بهدوء أعصاب من حين لآخر»[2].

لقد استحالت مسألة الجسد في التصور الروائي لهذا النص طرحا إيديولوجيا، كان لابد من التعريج عليه في صياغة خطاب الأزمة، ولهذا «نجد أن **واسيني الأعرج** رصد الجسد عبر فضاءات متعددة، كاشفاً عن أبعاد التشويه، سواء على المستوى الجسدي، أو على المستوى الإيديولوجي، أو على المستوى النفسي، وما ينجر عنه من آثار، وأبعاد، مما يجعل رواية "أحلام مريم الوديعة" تمثل خصوصية التجربة الجزائرية في صوغ النموذج الجسدي في أبعاده التشويهية المختلفة، فتبرز أبعاد التشويه؛ بالتركيز على أنماط الجسد المختلفة، ومظاهر التشويه الموجودة في نسيج الرواية، بالوقوف عند الجسد؛ بوصفه علامة تحمل دلالات التحرر من خطاب الاضطهاد، ليتحول العمل الروائي إلى الجسد، ويصبح الجسد هو الرواية نفسها، منذ انطلاق عملية السرد، لكي يوصل رسالة مبطنة بين ثنايا هذه الخبرة، تنهض اللغة بنقلها عبر حضورها في كل جزء من أجزائها»[3].

شكلت المأساة الوطنية هاجساً في الكتابة الرّوائية لدى "**واسيني الأعرج**"، ومن بين الرّوايات التي عالجت هذا التوجه "سيدة المقام" في سعيها الحثيث لتقصي الملابسات السياسية، والدّينية، والاجتماعية، والثّقافية التي أنتجت المأساة، لتكون من بين العديد من الأعمال الرّوائية؛ التي استطاعت تقديم تجريب تمكن من استنطاق الأزمة جمالياً، مشكلة فتحاً جديداً في تاريخ الرّواية الجزائرية.

كتبت هذه الرواية تزامناً وبلوغ المأساة الوطنية أوج اشتعالها، وقد عمدت إلى تصوير الواقع المأزوم بمختلف صراعاته، وتناقضاته، والأهم من ذلك تعريته بحثاً عن الأسباب التي أنتجت

---

[1]- توهامي إيمان، الجسد المغتال، مرجع سابق، ص 68.

[2]- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص 26.

[3]- توهامي إيمان، الجسد المغتال، مرجع سابق، ص 69.

الظاهرة، وهذا ما اجتهد فيه الروائي؛ فما كان منه إلا أن «يحمّل السّلطة السياسية، التي يطلق عليها اسم (بني كلبون) مسؤولية صعود التيار الإسلامي المتطرف لحراس النوايا»[1].

وصعود هذا التيار انسحب على مختلف معطيات الحياة؛ حتى شوارع المدينة وأزقتها؛ ف «كلها كانت تحمل أسماء الشهداء الرائعين، وبعضها لكتاب فرنسيين معروفين، كلهم كانوا يقفون وراء البنايات العالية، الكتب المدرسية ألغتهم من برامجها، وعوّضت الكل بحصص في التربية الدينية على حساب تاريخ المدينة، حتى الحكومة تلعب نفس اللعبة؛ انتقلت من عقم الخطاب الوطني إلى فجاجة الخطاب الديني، في كل حي ينهض مسجد تنقص مدرسة، لعبوا اللعبة فوجدوا أنفسهم في ميدان خسروه منذ البداية، أوف! خلينا من الفستي* يا رجل، بنو كلبون داروها، وحراس النوايا كملوها عليها، ... بلاد رأسمالية يسيرها طفيليون بمواثيق اشتراكية»[2].

ومن تجليات تفشي هذا الخطاب الديني؛ اتساع نطاقه ليشمل مؤسسات الدولة، ومختلف قطاعاتها؛ وهذا ما أدركه السارد بعد الذي حدث له أثناء زيارته لمريم في المستشفى؛ يقول: «عندما ذهبت لأرى مريم، آخر مرة، إلى المستشفى ... فتش محفظتي، لم يجد سوى المخطوط الذي قرأت البعض منه على مسمع مريم وهي تموت، لم أتحمل هذا العبث المبالغ فيه.

- من أعطاك حق تفتيش الحقيبة؟.
- شرطة إسلامية، أوراقك، شكون أنت أولا؟.
- لا شيء، وحياتك لا شيء»[3].

ولسنا فقط أمام المؤسسة الأمنية؛ فهي مجرد عينة من ذلك الجسد/الوطن؛ الذي بلغ سرطانه مرحلة متأخرة من الانتشار، بل أمام دولة بأكملها؛ «نحن في مرحلة انتقالية؛ الدولة الإسلامية قادمة»[4]؛ على حد تعبير واحد من حراس النوايا.

وتتحدد بؤرة الصّراع في الرّواية بموقف مريم/سيدة المقام التي تصرّ على إتمام عرضها الراقص للباليه، تحت إشراف معلمتها الرّوسية أناطوليا، غير أنَّ شباب الحركة الإسلامية (حراس النوايا) يصادرون جميع أشكال الحرية الفنية.

---

[1] - عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 228.

* - الفستي: الكذب.

[2] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 124.

[3] - المصدر نفسه، ص 221.

[4] - المصدر نفسه، ص 225.

ومع أن صحتها لم تكن تسمح بذلك؛ بسبب رصاصة طائشة أُطلقت من مسدس مجهول يوم الجمعة 7 أكتوبر 1988[1]، لتستقر بدماغها[2]، إلا أنها صمّمت على أداء عرضها المسمى "شهرزاد"؛ تقول: «سأرقصها ولو قطع رأسي، سأرقصها هنا، في هذه الأرض المحروقة بتصحرها المزمن»[3].

لقد أفردت الرّواية لـ "حراس النوايا" فصلاً مستقلاً، وأطلقت عليهم هذا الاسم؛ توصيفاً دالاً على خرق المنطق الذي بلغه هؤلاء، فهم يحاكمون النوايا، أما الأفعال فهي في حكم المتجاوز، «إن حراس النوايا يمثلون البدائية، والهمجية الظلامية في الرّواية؛ فهم يصاحبون القارئ في كل أجزائها، إنهم يقصدون مدرسة الفنون الجميلة، التي ترمز عند الكاتب إلى الحرية، والفن، والجمال، يريدون أن يغلقونها، ويحولونها إلى مساكن للمواطنين، فلا نفع فيها في رأيهم، كما يهددون الأستاذة أناطوليا التي تشتغل فيها، فتضطر إلى مغادرة البلاد؛ هرباً من عنفهم»[4].

وهذا ما حدث فعلا؛ فقد «كان حراس النوايا كل يوم يغلقون أبواب الصالات الفنية، ويوقفون بالقوة السهرات، ويطاردون رجالات المسرح، ويندون بالكتاب في المساجد، شيء خفي كان يعمل بالقوة على تصحير المدينة، سيعبر هواؤهم الساخن كل أزقة المدينة، وشوارعها، أناطوليا كانت حزينة، ومكتئبة جدا، بأي حق يفعلون كل هذا؟، وصلتها أكثر من رسالة تهديد، من أجل مغادرة البلاد»[5].

وأحيانا يتجاوز المحكي تسجيل الأحداث، ورصدها إلى مسألة أخرى؛ تتمثل في تفكيك البنى المؤسسة لظاهرة الإرهاب، فـ «الرّواية لا تهتم بهول الحدث، بقدر ما تركز على تفسير عقليات ورثة "بني كلبون"، وطبيعة تفكيرهم، ونظرتهم للمثقف الذي حكم عليه بالشيوعية، واللائكية، والكفر، والإلحاد، فينتهي إلى الحكم عليه بالإعدام»[6].

فبعد أن أتم الشرطي التحقيق مع السارد/المثقف* طرده طردا عنيفا؛ يقول: «أغلق باب المفوضية في أنفي، بعد أن دفعني عبر الأدراج بقوة، كدت أسقط على وجهي، عندما رفعت رأسي،

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 6.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 59.

[3]- المصدر نفسه، ص 158.

[4]- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، مرجع سابق، ص 277.

[5]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 37.

[6]- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، مرجع سابق، ص 277.

*- أستاذ جامعي وكاتب، متخرج من المدرسة العليا للفنون الجميلة بإيطاليا، متحصل على شهادة دكتوراه دولة في تاريخ الفن الكلاسيكي. ينظر: واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص273 / 275.

وجدت نفسي وجها لوجه مع الرجل الذي أوقفني بلحيته الطويلة السوداء، وملامحه اليابسة، تأملني بنوع من الكراهية، لم يستطع أن يخبئ حقده:

- ... شيوعي، خلصت البوليسي، ولهذا أطلقوا سراحك.

- يا سيدي يرحم والديك، اتركني وشأني.

- ... إما أن ترجع للطريق المستقيم، وإما يطير راسك، ويطير راسك أفضل لنا، ولك، وللمجتمع»[1].

والأغرب ما في الأمر أن حارس النوايا يأتيك؛ «وهو لا يعرفك مطلقا، يسمع عنك في أحسن الأحوال، لا يكلف نفسه حتى بجمع المعلومات، كما كان يفعل بنو كلبون سابقا، يأتيك، يفاجئك؛ مثل الدودة ... أنت اللّي قالوا عليك بلّي شيوعي؟، وملحد؟، وعلماني؟، وتبدأ الصفات تنزل عليك الواحدة تلو الأخرى كالصاعقة، ولا تَهمّ مطلقا إجاباتك، ومحاولاتك لتبرئة نفسك؛ لأن الحكم يكون قد صدر فيك، ويُطبّق عليك شرع الله!»[2].

ويأتي السارد في رواية "ذاكرة الماء" على ذكر واحد من هذه النعوت؛ وذلك في قوله: «في مطلع الثمانينات عندما سجن المخرج السينمائي رشيد بن إبراهيم، وخرجنا في مسيرة صامتة داخل شوارع العاصمة، خرجت ليلا من بيتي، ولم أعد إلا بعد ثلاثة أيام، إلى اليوم لا أعرف أين كنت، وماذا ركبت، وماذا فعلت، وماذا فعلوا بي؟، سوى كلمات الشرطي الطاعن في السن الذي بعدما يئس من محاورتي قال لي:

- راكم غالطين يا السي موح، أنتم الشيوعيون هكذا، تنطحون حيطانا أصلب من رؤوسكم»[3].

ولتنفيذ حكم الإعدام طقوسا في حدود الزمان والمكان، إضافة إلى الإشهار؛ فـ «غدا يوم الثلاثاء؛ اليوم الذي يُخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم؛ لذبح المثقفين، كتبوا على حيطان المدينة، وفي المحلات، وعند بوابات الساحات، والمقاهي الشعبية:

**أيها الشيوعيون، ستذبحون حتى ولو تشبثتم بأستار الكعبة.**

**قل إن الإرهاب من أمر ربّي»**[4].

وفي مناقشة قضايا واقعية شائكة بهذا الحجم لابد من إلقاء نظرة على مسرح الأحداث الذي احتضنها؛ متمثلا أساسا في المدينة/الرواية في تفاعلها مع الأزمة؛ «فهي عنصر فعّال يجوب متنها،

---

[1] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 225.

[2] - المصدر نفسه، ص 272.

[3] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 76.

[4] - المصدر نفسه، ص 50.

وحاضر في كل أطرافها، وقد أعطتها الكتابة حجمها الطّبيعي، وعبّرت عنها؛ إذ لم يكتف **واسيني** بتسجيلها، وتصويرها، إنما أعطى للأزمة بعدها التاريخي، والإيديولوجي، والسّياسي، والاجتماعي؛ مراعياً خصوصية الكتابة الفنية الأدبية، وقدراتها الفائقة على استيعاب الحدث، ومعالجته من جميع جوانبه»[1].

ويأتي الروائي على ذكر المدينة؛ ترجمة لذلك التلازم بين مأساوية الأحداث، وعتمة المدينة، بل إن «شعور **الأعرج** بالمأساة تجاه العاصمة، جعله يخلّدها بهذا العمل، فهي إذن ولدت من رحم معاناة الكاتب الذي لا يمتلك إزاء كل ما يحصل لبلده في ظل الصراع على الملك، والسلطة بين "بني كلبون" و"حراس النوايا" كما ينعتهم سوى الكتابة؛ لوعي منه أن الأديب حينما يفقد وطنا يكتب روايته، ذلك أن الكتابة انتصار للضياع، وتثبيت، وخلود للتاريخ، والذاكرة»[2].

ضمن هذا المسعى قدّمت "سيدة المقام" مدينتها عبر وقفات تصويرية؛ عميقة في معطاها البياني؛ نذكر منها: «شيء ما، تكسر في هذه المدينة، بعد أن سقط من علو شاهق»[3]، معلنا فاتحة عهد الموت، فـ «منذ أن جاء حراس النوايا بدأت المدينة تلوّح بنصب مشانقها، وتسنّ السكاكين، والسيوف، وتحشو أسلحتها بالبارود»[4]، والأشد ألما أن «هذه المدينة كانت رائعة، لم تبق منها إلا هذه الأصداء التي تملأ أحزان المعابر القديمة»[5].

ويلازم الوصف الموقف التأملي، في التفاتة جمالية؛ لتمرير قصدية أكثر عمقاً، وكشفاً، تجاه مرارة الواقع، وكم كانت نهاية مأساوية بانتحار الرّاوي الذي أحب مريم، يقول: «حملت الرّواية بين يدي، ورقتها بصعوبة، فصولها تكاد تنتهي أحد عشر فصلاً، لم يعد للكتابة معنى في غيابك، بدأت أبعثرها فصلاً فصلا، حتّى يكون وقع الألم محتملاً»[6].

ثم يسرد تفاصيل انتحاره: «اتكأت على متكأ جسر "تليملي" الحديدي، تأمّلت الفراغ، كانت الهوة عميقة! ليكن! لقد صمّمت أن أتعرّى أمام البياض.

وداعاً يا مدينتي الجميلة، فقد كنت أحبك كثيراً، أغادرك، وقلبي ما يزال يحمل حنينك، وخيبتك ...، وداعاً ..

---

[1]- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، مرجع سابق، ص 277-278.

[2]- طويل سعاد، المدينة في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2008، ص 245.

[3]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 5.

[4]- المصدر نفسه، ص 20.

[5]- المصدر نفسه، ص 123.

[6]- المصدر نفسه، ص 278-279.

وداعاً لسير الأبطال، والعظماء، والمنبوذين، والحارات التي تنام قبل الأوان.
وداعاً للشوق الذي يقاوم موت الابتذال.
وداعاً للزرقة، وللبحر الّذي لم ينس موجه»[1].

إن التقديم الفني للواقع المرير لم يكن سطحيا، فقد تكشّفت في تفاصيله أخطر الحقائق، التي جعلت المسار السردي ينزلق في اتجاه مقاربة توصيفية واقعية، لا تتجاوز حدود ذلك، فـ «سيد المقام خطاب انهزامي استسلامي، لا يطمح لتغيير الواقع الثقافي، وتجاوزه، يحاول **الأعرج** تبرير انهزامية المثقف، وفكرة انتحاره؛ بإعطاء تفسير مقنع لخيبته الذاتية، وذلك لتفاقم الهوة العميقة بين المثقف، والمجتمع، والسلطة في مدينة لا تعي للثقافة معنى»[2].

و"وعي الثقافة" مصطلح سقط من قاموس هذه المدينة منذ زمن سابق لعهد حراس النوايا؛ فـ«قبل الاستقلال ذبحوا المثقف على ثقافته، واليوم يعيدون إنتاج عصرهم البائد، هذه البلاد تربّت على معاداة الثقافة، شيء ما في دمها يقودها باتجاه هذه العدوانية»[3].

ويتشكل المنزع الدّرامي في "ذاكرة الماء" انطلاقاً من معطيات شديدة المأساوية في الدّلالة على الحياة الجزائرية؛ إذ استحالت فجائعية بالمعنى القهري للكلمة، ومنه استحالت ذاكرة الماء مرثية للوطن، أو نداء جنائزياً؛ لإتمام آخر مراسم الموت؛ فقد حددّت الرّواية خطاب الواقع، وصاغته بأحداثه، وتناقضاته، وكأنها تأريخ يسجل الملابسات، لكن بأسلوبها الخاص، وتخريجها المختلف تلفظاً، وفكراً، ومعرفة؛ فالروائي «لا يقدّم تفاصيل المشهد اليومي؛ لمجرد عملية وصف يقتضيها البناء الروائي، وإنما يلتقط المشاهد، والمرئيات في حركة تستدعي ما يراه إلى نظره الداخلي؛ ليمنحه بعده العميق من خلال ربطه باستراتيجية الكتابة»[4].

قال الراوي: «في هذه البلاد لم أر إلا ظلام الحفرة، وظلام السجن، وظلام مستشفى المجانين، في عمق أيّ واحد فينا حالة لا شكل لها، لا يستطيع لمسها، هي التي تعطينا كل المبررات للعيش، والحياة»[5].

لقد توغلت ذاكرة الماء في اشتغالها النوعي توغلا عميقا؛ حيث نسجل مواءمة بين مختلف عناصر السّرد، وتوافقاً في تخليد فجائعية الذّات الجزائرية، وتشظيها عبر ذاكرة قلقة لا تتوقف عن

---

[1] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 280.
[2] - طويل سعاد، المدينة في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 256.
[3] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 75.
[4] - بلحر ياقوت، تمظهرات الآخر في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 38.
[5] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 328.

طرح أسئلة خاصة؛ خصوصية الواقع المتأزم؛ فـ«من غير المعقول أن تُباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي، وبهذه السرعة، وسادة الأمر، والنهي لا يعلمون؟، المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض؛ ليحل محلها ريف دون عقل، ولا تاريخ، ولا ذاكرة سوى الجفاف، والرمل، ثم الرمل»[1].

كما أن هذه الرواية شأنها شأن الرّوايات التسعينية في معالجتها واقع المحنة سعت إلى رصد الوقائع الممتدة عبر مختلف الأفضية بآثارها السلبية، فجعلت القارئ على موعد مع «تحوّل الرّواية إلى فوتوغرافيا تتوسل اللّغة، بدل عدسة الكاميرا، من دون أن ترتبط الصّورة الفوتوغرافية حتماً بالجمود الذي قد يتبادر إلى الذهن؛ لأنها تتحوّل إلى تخييل مفعم بالحركة، عندما تزج في عملية التّلقي، وعندما يتلقاها كل رِاء/قارئ بكثافته الوجودية، وتجاربه الخاصة، وآلياته الذاتية في تفكيك الصُّورة، وإعطائها المعنى الذي يريد؟، وعلى هذا الأساس يتحول البعد الفوتوغرافي للمتن التسعيني إلى مادة صلبة، حافظة للتاريخ، والذاكرة، وتفاصيل المأساة الوطنية»[2].

ومن تجليات هذا البعد؛ ذلك الوداع الأخير للفنان، والشاعر، والإنسان "يوسف"؛ في المشهد الجنائزي الآتي: «ازداد نحيب، وصراخ نواره عندما وضعناه داخل القبر، تسابق الأصدقاء كل واحد يضع حفنة تراب يبحث عنها من تحت الطين، ويرميها على التابوت الذي صار الآن في حفرة، أنا لا أحب الموت، ولا الدفن، ولا هذه النهايات المفجعة، نزعت وردة من قبر مفرد لفنان منسي، ورميتها على قبره؛ علني في الربيع القادم، إذا بقيت حيا أجدها قد أينعت، وأورقت، أعرف من خلالها أن يوسف ما يزال حيا، وأن في هذه الوردة شيئا من يوسف، هذا النبي المقتول، وأسترجع رشاقة ألوانه، وأصابعه، وهو يبحث عن أجمل لون يشكله؛ ليرسم الأشعة، والنور، وينهي مشروعه حول إنجاز تمثال معبّر في كل مدينة عن امرأة، امرأة فقط تجسد وجدان المدينة بكاملها»[3].

هكذا نلتقي مجددا بنهاية أخرى من نهايات المثقفين؛ فـ«في هذه البلاد الآمنة من عين كل حسود، كما كان يقول الأجداد المندثرون: المثقف لا يحقق وجوده الفعلي، إلا عندما يموت، ويودع محيطه، ولا يتذكر التلفزيون، والإذاعة وجوده، إلا عندما ينسحب نهائيا من الظل، ليصير رقما في عداد الأرقام، التي تتضخم يوميا»[4].

ويصبح الموت وجها آخر للحياة في عرف هؤلاء؛ إلا أن هذه المعارضة السردية لإشكالية الموت، قد بلغت مبلغها من الجرأة؛ لتضع السارد/المثقف في مواجهة مكشوفة مع حراس النوايا؛ أودت

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 55.

[2]- عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، مرجع سابق، ص 79.

[3]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 335.

[4]- المصدر نفسه، ص 335.

بحياته أخيرا؛ بعد أن كان يقول: «هم تدربوا على الدم، لكن قساوة الدنيا، وصعوبتها لم تعلمني إلا رفض الدم»[1].

لقد حدّدت هذه الإشكالية الأطر العامة للمضمون الرّوائي، ووضعته في خضم السياقات **السوسيو تاريخية** لظاهرة الإرهاب، وكذا امتداداتها الإيديولوجية الدّالة عبر المكنونات النّصية؛ «ومن ثمة جاءت أغلب روايات **الأعرج واسيني**، مواجهة عنيفة مع الموت، فهي كتابة محورها الفاجعة، والأنا والآخر، فالفاجعة؛ هي الوحدة المركزية في عنصر الصدام مع الآخر، وحتى مع الذات»[2].

على هذه الأنقاض قامت "مملكة الفراشة"؛ حيث تسترجع الساردة مشاهد من هذه المواجهة، فتقول وهي بصدد الحديث عن المخزن المهمل؛ الذي اتخذته فرقتها مكان للتدريب على فن الجاز: «أعطيناه روحا جديدة، نحن السبعة مهابيل، قبل أن يُقتل داوود، ديف كما أسميته؛ عازف الهارمونيكا، والقيثارة الكهربائية في ظروف غامضة»[3].

وتسترسل في القول متأثرة لغيابه: «منذ مقتله لم أعد إلى الفرقة، إلا في الآونة الأخيرة، غادرت المكان كمدا؛ لأنه كان من الصعب عليّ تحمّل تحوّل ديف إلى مجرد قطعة صغيرة من الأثاث، حتى أشياءه النادرة التي كانت معي دفنتها في خزانتي؛ لكي لا أراها ثانية، لكن في كل لحظة يفاجئني شيء منه، ليذكرني بأنه ما يزال هنا بالضبط؛ حيث ذاكرة القلب الخفية»[4].

ولا شك أنه قد سقط ضحية فجائعية الواقع؛ في حين اضطر آخرون للاغتراب؛ تقول الساردة وبصدد تعداد أعضاء الفرقة الموسيقية: «يصبحون ثمانية، إذا أضفنا عازفة البيانو صفية، أو صافو ذات الصوت الشجي، التي هاجرت مع والديها، بمجرد اشتعال نار الحرب الأهلية»[5].

هكذا «انطلقت الساردة من عالم واقعي بائس، مليء بالدم، والقتل؛ لتصل في نهاية الرواية إلى وطن جديد افتراضي، وبديلا بعيدا تماما عن الوطن الأول، وتعكس مسيرة "ياما" الوضع السياسي المربك الذي عاشته الجزائر، والذي انفرج بعودة السلم، والأمن إلى الشوارع، والأسر»[6].

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 77.

[2]- بلحر ياقوت، تمظهرات الآخر في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 8.

[3]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 11.

[4]- المصدر نفسه، ص 11.

[5]- المصدر نفسه، ص 12.

[6]- سامية يحياوي، غياب الوطن وحضور المشهد المائي في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 256.

إلا أن هذه المرحلة المربكة التي لازمت الوضع السياسي؛ قبل أن يحقق انتقاليته؛ صاغها شعور مزمن بالخوف من الموت في الوقت غير المناسب، ومن الموت اغترابا؛ كان هذا موضوع الحوار الذي دار بين الساردة، وصديقها المقرّب:

«- أخاف أن يسرقني الموت قبل الأوان، في وضع اللاحرب، واللاسلم التي تعيشه مدينتنا.
- وماذا أقول عن منفاي الذي قارب العشر سنوات؟، في العينين أنت، يا أجمل عمر، لم يبق الكثير لكسر هذه الغربة القاتلة»[1].

وجاء في سياق حوار آخر دار بينهما:

«- أريدكَ فقط أن ترتاح قليلا، أعرف جرحك، أمّك كانت كلّ ما يربطك بهذه الأرض القاسية.
- ليست الأرض هي القاسية، فنحن نصنع بها ما نشاء، مساحة أبهى من الجنة نحسد عليها، أو جهنم الموت المجاني، البشر والجهل هما السبب في كل شيء، في الخير، والشر»[2].

بهذا الطرح سجلت الرواية إضافة في رصيدها؛ بمحاورتها واقع الأزمة، محاورة عقلانية سعت لتصحيح بعض القناعات، والمفاهيم الخاطئة، معتمدة في تبليغ ذلك على تشكيلها اللّغوي، وقدرتها على امتصاص الحدث، ومواكبته، وبذلك قطع المشهد الرّوائي أشواطاً في محاكمة المسالك الحالكة، المتأزمة التي شقّها الإرهاب.

وأكبر رهان واجهته رواية المحنة؛ إنتاجية المعنى عبر جمالية الصّوغ، في مقابل التوثيقية التاريخية، ذلك أنّ الارتباك الذي أحدثته ظاهرة الإرهاب ضمن منظومة الوعي الوطني، قد انعكس على مقاربتها روائياً، فقد لعبت هذه الظاهرة دورها في توجيه المساءلة السّردية، وكذا الوعي الفني الذي أسّسها، وبين الرّواية والتاريخ يُطرح سؤال إعادة إنتاج الواقع، وطرحه نصياً، فالنصية هي رهان الكتابة، لا التوثيقية التي تطابق الواقع، وتسعى أكثر ما تسعى لأن تكون أكثر قرباً منه، ومنه تحدّدت إشكالية العلاقة الالتباسية بين المتخيل والتاريخي في سردية المحنة.

وتعتبر رواية المحنة عند "واسيني الأعرج" من التشكيلات النصية التي أنتجتها المرحلة، وقد تجاوزت التقريرية السّاكنة، إلى الاشتغال على عنصر التخييل الأكثر حركية، إضافة إلى تأثيث الممارسة الرّوائية، وتكثيفها، من منطلق التأويل الجيد للوقائع، والعرض الجمالي الموفق لها.

[1]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 21.
[2]- المصدر نفسه، ص 27.

### ب- التناصية السردية وسؤال المحنة:

يمارس النص السردي التناص على سبيل الجمالية؛ التي تتخذ الموصوف فيه بـ "النص الجمعي" موضوعا لها؛ بمعنى «مجموع الخصائص العامة، أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[1].

فالنص الجمعي تراكم تنتجه نصوص سابقة؛ انطلاقا من خرق في مستويات توظيف اللغة، والأساليب، والمضامين استحضارا وتجاوزا؛ بحثا عن الخاص في التخريج النصي؛ من منطلق أن «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة، أو بأخرى؛ إذ نتعرف على نصوص الثقافة السالفة، والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة»[2]؛ حيث تعمل وفق منطق التحديد الدلالي في تشكيل معمارية الرواية.

ودخول النص في علاقات تناصية، يمنحه سمة تتعالى عنه؛ تتحدد انطلاقا من عرضها؛ «مُوزِعة في النص؛ قطع مدونات، صيغ نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي، ... الخ، لأن الكلام موجود قبل النص، وحوله»[3].

وتشغل جمالية التناص على امتداد سردي يطال مختلف الأفضية، في التخريج النصي؛ فـ«التناص، والتناصية، والتناصي لا تعمل حصرا كأدوات مفهومية متواضعة، مدرجة في نمطيات الاستبدال الإدراكية (Paradigmes congnitifs) .. إن التناص اليوم مثله مثل بنية، وبنائي، وبنيوية؛ هو بالقدر نفسه أداة معرفية (Outif conceptuel) وراية، ورواق تأصيل (Epistémique) يدل على موقف، وعلى حقل مرجعي، وعلى اختيار بعض المراهنات»[4].

وما يعطينا سببا لاستحالة العزلة على مستوى النصوص، أن «التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه»[5]؛ فكل نص تربطه علاقات تناص ونصوص أخرى يختلف عنها شكلا، وموضوعا، كما

---

[1]- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمن أيوب، مشروع نشر مشترك دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)/دار توبقال للنشر، بغداد، العراق، (د.ت.ط)، ص5.

[2]- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص 38.

[3]- المرجع نفسه، ص 38.

[4]- المرجع نفسه، ص 57 - 58.

[5]- المرجع نفسه، ص 38.

أن كل نص يسعى إلى تحقيق جمالياته المستمدة أصلا من المحاكاة؛ «التي تعمل كتذكر مبهم، أو اقتباس، أو تكرار، أو معرفة نصية»[1].

إلا أن الاستحضار الجاهز؛ تكرارا، واقتباسا يأتي في موقع أدنى من المعرفة النصية، التي تشتغل في سياق الممكن من أفضية التعالقات، دون أن تلغي خصوصية النص، واختلافه الجوهري ضمن عدد لا حصر له من المدونات.

تعمد الممارسة الروائية إلى مقاربة الواقع في أعقد تفاصيله، فتقوم بتعريته من منظورها الإيديولوجي، والجمالي، وهو حال الرواية الجزائرية في اشتراحها الواقع المتأزم، ومن الروائيين الجزائريين الذين سجلوا تدخلا في هذا الطرح؛ "**واسيني الأعرج**" الذي ينتمي «إلى المدرسة الجديدة؛ التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية بالعمل الجاد على اللغة، وهزّ يقينياتها، فاللغة ... بحث دائم، ومستمر»[2]، عما يكثّف المشهد الروائي، ويفجر مكنوناته الإيديولوجية.

ومجادلة الواقع المتأزم في تجريب سردي؛ عبر أفضية نصية محكومة بالتعدد، والتنوع، يعدّ مظهرا من مظاهر التحول في مسار هذا الروائي؛ وعملية إسقاط الواقع هذه؛ هي أشبه ما تكون بعملية خلق، أو بعث، وإذا كانت الرواية الجزائرية قد تناولت موضوع الأزمة عموما، فإن المختلف بالنسبة إليه ماثل في خصوصية التوظيف؛ فكيف صاغ كتابة المحنة صياغة جديدة كاشفت الواقع المأساوي إيديولوجيا، وجماليا؟.

استثمر "**واسيني الأعرج**" طاقته التجريبية السردية في مكاشفة راهن المحنة، مرورا بعتبة التناص التراثي؛ وذلك في روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"؛ فكانت «من الكتابات الروائية الجديدة؛ التي احتوت التراث الأدبي العربي، واختارت منه حكايات ألف ليلة وليلة؛ لتنسج على منوالها واقعا إبداعيا حكائيا، ممثلا في سرد روائي تخييلي يمزج في شخصياته، وأحداثه، وأزمنته بين الواقع المعاش، وخيال قصص الليالي»[3].

---

[1] - سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي، .دراسة مقارنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 122.

[2] - زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص 136.

[3] - نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية، مرجع سابق، ص 89.

استلهم الروائي محكيه من عوالم ألف ليلة وليلة؛ باحثا فيها عن نموذج للشخصية الساردة، وتساءل هل من الممكن أن تكون شهرزاد؟؛ لكنه اكتشف عدم كفاءتها لأداء هذا الدور؛ يقول: «انتفضت على شهرزاد؛ لأنها بدت لي مستهلكة، وذهبت حافي القدمين، مغمض العينين نحو دنيا زاد، أختها الصامتة طوال ألف ليلة وليلة، وجعلتها تتكلم كما اشتهى زماني، وعصري»[1].

تظهر ملامح هذا الاستهلاك في أنها كانت «الوجه الأنثوي للدكتاتور، فشهريار كان يقتل النساء بعد أن خانته زوجته، كان يتزوج الواحدة؛ ليقتلها فجرا، إلى أن جاءت شهرزاد فتوقفت هذه الحياة، أو هذا النمط، ولكن بقي السرد يدور في نمط الدكتاتور، فلم تخل قصة في "ألف ليلة وليلة" من الخيانة الزوجية، وهكذا كررت شهرزاد ما يريد السلطان سماعه، وأنت عندما تقرأ النص إلى النهاية ستجد أن شهرزاد أنجبت ثلاثة أولاد ذكورا؛ وهذا يعني أن هذا الدكتاتور سيستمر ثلاثة قرون أخرى، عبر النماذج الذكورية التي تشبهه»[2].

وباشرت دنيا زاد مهمة السرد بعد أن «سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح؛ لتنسحب بعدها باتجاه بيت الحريم، وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار الليالي، مضت مثقلة بالخوف، والرعب»[3].

وقد دفنت دنيا زاد آخر أسباب الفرحة في قلبها؛ لأنها «كانت تعرف أكثر من غيرها أن العدّ الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات، فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط، والرمز، ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم، والبحار حين تفيض، وتملأ الشواطئ المهجورة، والأصداف، كانت دنيا زاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار»[4].

هكذا تحدّد ملمح آخر من ملامح التجاوز في استحضار الموروث السردي في الرواية؛ وذلك بافتتاح الروائي فجائعية السرد على لسان دنيا زاد؛ وجعلها تقول المسكوت عنه، في مقابل تغييب مقصود لشخصية شهرزاد؛ فقد «حكت دنيا زاد كثيرا في انتظار خاتمة المطاف، كان "شهريار بن

[1]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص 38.

[2]- المرجع نفسه، ص 180.

[3]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 8.

[4]- واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب – لافوميك - دار الاجتهاد، الجزائر، 1993، ص 5.

المقتدر" يخاف من لسانها، أفعى.. لا تنطق عن الهوى، كان دائما يكررها، كلما سمع منها خبرا سيئا»[1].

نصادف في تأثيث المشهد السردي استحضارا لنص تراثي، وتجاوزا له في الآن ذاته في حدود العناصر الدالة على المضمون، من منطلق مبدأ الشك في بناء استراتيجية السرد؛ فتفتتح دنيا زاد الحكي من حيث انتهت شهرزاد؛ بحجة أن ما حكته شهرزاد كان مزيفا، «في الحقيقة صار الجميع يعرف أن زمن الموت لم ينته، ولم يتوقف مطلقا عند حدود الليلة الواحدة بعد الألف؛ لأن ما كان يجب أن تقوله شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف أجّلته لزمن غير معلوم، كانت تعرف مسبقا أن في القلب سرا من الصعب الإدلاء به؛ لأن رأسها سيُعلّق على بوابات المدينة المحاذية للبحر المنسي، داخل أدغال المملكة الميتة، فقد مددت الليالي أسبوعا آخر»[2].

هكذا التزم المحكي بالموروث، في حدود النقض، والمعارضة؛ التزاما به في محطات بعينها، وخروجا عنه في أخرى؛ حيث أدخل "**واسيني الأعرج**" تعديلا على النص/الأصل؛ لأن تصوره كان أوسع، وأكبر من أن يستوعبه الاستحضار الجاهز، كما برزت الحاجة إلى إدخال جملة من التعديلات؛ استجابة لخصوصية الواقع الذي يحاوره، ولخلق هامش كاف لنقل صورة سياسية عن الراهن، تكون أكثر قربا منه.

وبين نصي"الفاجعة"، و"ألف ليلة وليلة"، تقاطعات عديدة، تنم عن طرح شبه متخصص في التراث العربي، يمتد معه المتخيل الحكائي؛ ليطال صوغ الواقع في أحلك صوره، صياغة جديدة ذات مرجع تاريخي.

ضمن هذه السردية التوثيقية الخاصة يعرض الروائي مأساة البشير الموريسكي في عالم السرد؛ في مقابل مأساة العربي في عالم الواقع؛ وبين العالمين خيط لقاء؛ متين في باطن الحكي، ورفيع في ظاهره، نمسك برأسه انطلاقا من قول الساردة: «ألف ليلة وليلة من الخلاء، والقفار، ولم تستسلم حتى وأنت تواجه الموت وحيدا، بقلب متعب، وسماء تخلت عن زرقتها التي عشقتها بكبرياء الولهانين، هل هي الحقيقة، أم وجه آخر للحقيقة؟؟؟»[3].

وتتحدد ملامح التفاعل النصي الروائي وأجواء "ألف ليلة وليلة"، عبر استرجاع الماضي، ومساءلة الراهن؛ خرقا للحدود النصية، فحين سئل "**واسيني الأعرج**" عن أول خروج له عن المألوف

[1]- واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج1، ص 256.

[2]- المصدر نفسه، ص 8.

[3]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 19.

في كتابة النص؟، قال: «يبدو لي عندما كتبت فاجعة الليلة السابعة بعد الألف في (1993)، كنت أنتظر انقلابا عسكريا في الجزائر؛ بسبب الأزمة الاقتصادية الحادة، وانتظرت أن أساق إلى السجن؛ بسبب لساني الطويل؟، في هذا النص قلت آلام الوطن العربي؛ بأن أضفت ست ليال لألف ليلة وليلة»[1].

وتم هذا الإسقاط في ضوء المعارضة النصية بين "محاكم التفتيش"؛ الذين يمثلون سلطة محمد الصغير الحاكمة، و"بني كلبون" الذين يمثلون سلطة الاستغلال/ الإرهاب، هذا من جهة، والرعية التي تمثل الفئة المغلوب على أمرها من جهة أخرى؛ فـ«حين استيقظنا ذات فجر بارد فوجئنا بمحمد الصغير (أبو عبد الله) يسرق دمنا، وعرقنا، يبيعنا، ويبيع معنا الجبال التي وقفت باستقامة في وجه المد القشتالي، نَصحنا بالانصياع إلى أمر الله، والمكتوب، والتسليم بالأمر الواقع، فالهزيمة تقرأ في وجه الناس، والمدينة»[2].

إن استثمار نص "الفاجعة" للموروث السردي هيّأ لخلق متخيل حكائي داخل المتخيل الأصل، تطلعا لتخريج سردي ضارب بجذوره الدالة في أعماق الذهنية العربية، في إحالة خاصة إلى الواقع الجزائري المأساوي؛ لكن لماذا هذه العودة المتكررة إلى الماضي، هل من قبيل التعود باعتبارها من السمات المميزة للتفكير العربي؟، أم أن وعي الراهن مرهون بمراجعة الماضي؟.

يستحضر "**واسيني الأعرج**" نص "ألف ليلة وليلة"؛ في مكاشفة مآسي الإنسان، وأزمات الأوطان المستمرة؛ جراء القمع الثقافي، والسياسي؛ الذي من شأنه تبرير مأساوية الواقع، وهذا ما أكده قائلا: «إذا كنت قد استعملت هذه العودة النقدية للتراث الثقافي؛ فلأنني متيقن من أن ما يحدث الآن يجد تفسيره في الماضي، وهو ماض يجب قراءته قراءة نقدية؛ إذا أردنا أن ننخرط في العالمية، فلا عالمية دون جذور»[3].

أفضت هذه العودة إلى تنويع في زمن الحكي، في سياق مفارقة فرضتها ضرورة البوح الجريء، وذلك بانتقال السارد من زمن "ألف ليلة وليلة" إلى زمن المحنة؛ وجعل «زمن الماضي البعيد يسافر عبر الزمن إلى الحاضر الراهن؛ حيث أحدث خلخلة في الزمن الروائي، وأحدث فيه تشويها، وتغييرا، وانحرافا عن مساره في ألف ليلة وليلة، الروائي بهذا التشويه للزمن أراد إسقاط الماضي على الحاضر، فأحضر ذلك الماضي البعيد؛ الذي يمثل السلطة الجائرة، والحكم الظالم، وأسقطه على

[1]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص 38.

[2]- واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج1، مصدر سابق، ص 52.

[3]- باديس فوغالي، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي – دراسة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 130.

حاكم مملكة نوميدا أمدوكال؛ الذي يمثل حاكم البلاد في التسعينات من القرن العشرين، حتى يؤكد للقارئ أن التاريخ البشري؛ هو تاريخ مكرر عبر الزمن؛ فهو يعيد نفسه في كل مرة»[1].

قال البشير الموريسكي: «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، هل يعقل؟؟؟، هل تغيّرت الدنيا بين يوم وليلة، هل هي عودة عام الرماد الذي غزا شوارع غرناطة»[2]؛ إنه يشبهه في فجائعية السقوط؛ سقوط غرناطة في مقابل سقوط مدن التسعينات، و«من كان يحب الله، يا مالك الزمان، وحاكم القرن العشرين سيجبر على الوقوف لحظات طويلة أمام هول المأساة، ويواجه الحزن الأسود»[3].

وتتحدد أطر هذه العودة للأزمنة موغلة في القدم من باب مراجعة الروائي للسرد الكلاسيكي، في صياغة سرد حداثي يشتغل على سمة التماهي بين مختلف المعطيات الأكثر تباعدا في الزمن، والأكثر قربا في القصدية؛ «لينتشل الكتابة من السرد التقليدي الممل، وبالتالي ينتشل القارئ من التساهل في القراءة؛ ليحفزه على القراءة اليقظة، وعلى إعادة تصفح الماضي بحذر ... وهذا ما يثبت أنّ الارتداد بوصفه أسلوبا فنيا مستحدثا، ما كان له ليكسب صفة الحداثة، لولا ارتباطه بوعي جديد للحاضر، والماضي، وللكتابة ذاتها»[4]؛ في استثمار مكثّف لحركية الزمن الماضي، الطافحة بمختلف الصراعات، والمفارقات التي صاغت خطابه.

من هذا المدخل عايش نص "الفاجعة" «بكل عمق، الأحداث التي عرفتها جزائر التسعينات»[5]، مقترحا مزيجا فريدا بين التاريخي، والواقعي، والمتخيل، فضلا عن تجريب «تناقضات الإنسان الحقيقي، الذي دخل في مواجهة مع نفسه، بوعيه الجاد بالأسئلة المرتبطة بالوجود، والمعنى، قياسا بحجم المحنة التي يعيشها اليوم، وبهذا يكون الحلم صنو الموت، والكارثة»[6].

أخذت هذه المواجهة بعدا استفهاميا، عبر مساءلة الآتية: «لكنك أنت البشير الموريسكي الأخير؛ الذي عبر المحيطات، وأمواج المتوسط الذي كاد يومها أن يفقد زرقته، ويلبس حداد

---

[1] - ياسمينة عوادي، تجليات الأسطورة في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية ج1 لواسيني الأعرج، ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إشراف أحمد موساوي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، 2010 – 2011، ص 79.

[2] - واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 15.

[3] - المصدر نفسه، ص 46.

[4] - عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر – دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 56.

[5] - محمد داود، لعرج واسيني وشغف الكتابة، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، وهران، الجزائر، ع 11، 2005، ص 8.

[6] - عبد الله عبد اللاوي، كتابة المحنة، دفاتر المركز لعرج واسيني وشغف الكتابة، تنسيق محمد داود، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC، رقم 11، 2005، ص 59.

الظلمة، ما موقعك وسط هذا الهوس؛ الذي بدأ صغيرا، وانتهى في شكل قيامة؟، هو ذا السؤال الذي داهمك، وأنت تقرأ الأبجديات القديمة، التي امحت بفعل الزمن، على جدران الكهف المخرمة، عليك أن تعيد تركيب الوقائع بهدوء، هكذا قلت، وأنت تحاول فهم وضعك داخل الكهف؛ الذي فتحت عينيك داخله»[1].

ويتحدد مسار التحول في كتابة الرواية انطلاقا من ثنائية "التراثي/الواقعي"؛ حيث يعمد السارد إلى استحضار أفضية "ألف ليلة وليلة" استحضارا حكائيا؛ «يصور الواقع المرير الذي عاشته الأمة، ولا تزال تعيش مرارته اليوم، وكأنها محصورة بين جدران الزمن الماضي التي تلاشت، ولا تزال تسوّد، لقد أصبح نص الليالي المثبت في الرواية إطارا فنيا، ومضمونا معرفيا، وإيديولوجيا، استطاع الروائي من خلاله نقل مختلف الظواهر الناتجة عن فساد الحكم، وسيطرة الرأي الواحد، والصوت الواحد، بل ونقل ظاهرة السكوت القاهر، التي عمّت أرجاء الأمة، مقابل بعض المحاولات الجريئة للبوح بالحقائق بشجاعة»[2].

من الواضح أن لا مكان للشورى في هذا النظام من الحكم؛ الذي يتولاه شخص واحد يحكم بأمره، ملايين الأشخاص؛ «لقد أثبت للجميع، تقول الحروف الذهبية، التي دوّنت مواقفه، إنه الوحيد القادر على تسيير دفة الحكم»[3].

كما ينسحب نص "الفاجعة" على أفق زمني لا حدود له، انسحابا يستمد مشروعيته من المرجعية الإيديولوجية التي أنتجته؛ وكانت مصدرا لاستلهامه، يقول الروائي: «هذه النصوص نكتبها مرة واحدة في الزمن، عندما تتوافر عناصر المأساة، وتجتمع بقوة، فالرواية بالنسبة لي هي تراجيديا تقول تاريخا نقرأه اليوم بكثير من الألم»[4].

ضمن هذا المعطى اتخذ "**واسيني الأعرج**" من جماليات السرد في نص "ألف ليلة وليلة"؛ إحالة إقناعية؛ لتمرير جملة من الرؤى، والتصورات الإيديولوجية؛ حيث استثمر هذا المرجع الحكائي؛ «بشكل جديد لطرح بعض القضايا السياسية، والاجتماعية، والتاريخية»[5].

---

[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 15.

[2]- نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية، مرجع سابق، ص 90.

[3]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 260.

[4]- زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، مرجع سابق، ص ص 241 – 242.

[5]- جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر – بسكرة، ع5 ، مارس 2009، ص 317.

ولعل من أخطر هذه القضايا العمالة السياسية؛ وتواطؤ سلطة القصر مع المخربين؛ الأمر الذي ألحق الضرر بالمجتمع، وترك بصمة غير مشرفة في تاريخها؛ تقول الساردة: «كان هناك أناس كثر من بني كلبون، عيونهم مدورة؛ مثل الفراغ، يسرقون كل كلمات الحنين، ويذهبون بها مباشرة إلى القصر، يكتبون التقارير، يوصلون الأخبار، ثم يعودون؛ لكي يتشتتوا داخل شرايين المدينة، يلتقطون تنفسها، وحزنها، وشتائمها، فيعودون إلى القصر ثانية، لكن القصر ملّ منهم مع الزمن، فأعفاهم من مناصبهم الوهمية، وهذه المسؤولية، وفي المرة الأخيرة عندما أصرّوا إمعانا في خدمة القصر صلبهم، بعد أن اتهمهم بالعمالة، والعمل المزدوج لصالح العمال، والعلماء، مع إيهام القصر بأن المعلومات التي تصله صحيحة، ولكنها كانت كلها تافهة»[1].

واستجابة لمطلب مكاشفة الراهن أحدث الكاتب في سرده «مطاوعة، طالت بناء الرواية؛ حتى يتمكن من تمرير ذلك النقد اللاذع، الموجّه للساسة الكرام؛ الذين سادوا البلاد في العشرية السوداء، التي أتت على الأخضر، واليابس؛ بحكمها الجائر، واستلامها زمام الأمور في الجزائر، والتي رمز إليها الروائي في نصه بنوميدا أمدوكال»[2]، وأحيانا «نوميدا» اختصارا، و«جملكية نوميدا-أمدوكال»[3] تحديدا للصفة السياسية.

وقد ارتفع الروائي بالحكي إلى مستوى الرمزية المتشعبة، في مناقشة إيديولوجيا "الحاكم"؛ مجسدة في شخص "أبي عبد الله محمد الصغير"؛ الذي «كان عمره ثلاثة عشرة سنة عندما استولى على الحكم، وطُرد منه بسرعة، وعندما اشتد الغليان دخل بني كلبون البلاد، واحتلوا قلاعها، وضعوا على رأسه تاجا، وأرجعوه على سدة الحكم، وأجبروه على بعض الإجراءات الديمقراطية؛ من بينها نزع كلمتي جمهورية، ومملكة، وتعويضهما بمختصرهما الجملكية، وسمي هو حكيما؛ لرزانته الكبيرة، وحين دفعوا به إلى واجهة التلفزيون في خطبته الأولى شرح كل الإجراءات التي قام بها؛ قال: النظام الملكي أصبح مستهلكا، وظالما، وقديما؛ فالملوك إذا دخلوا البلاد؛ أفسدوا، أما فكرة النظام الجمهوري التي تملأ القلوب لم تعد صالحة لأرض مثل أرضنا، يجب أن نختار دائما الطريق الوسط؛ فهو أفضل الطرق، خير الأمور أوسطها، قالها نبينا الكريم عليه الصلوات، والسلام، وفي الفترات التي تلت عملية التنصيب أحاط نفسه بجلال الكرسي الأجنبي»[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 291.

[2] - ياسمينة عوادي، تجليات الأسطورة في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية ج1 لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 84.

[3] - واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 54.

[4] - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج1، مصدر سابق، ص 219 - 220.

إضافة إلى تصوير بعض مظاهر الفساد الأخلاقي؛ في شخص هذا الحاكم الذي استسلم لنزواته؛ ورغباته، ونسائه اللائي راح «يغوص داخل قهقهاتهن، ثم يخرج تاركا وراءه هذا الفيض المترامي من اللذة، والنشوة»[1].

استنطقت هذه التدخلات السردية الخطاب المقموع؛ وبذلك تعدّ مدونة "الفاجعة" مرثية حزينة لمدن فقدت أحلامها، بعد أن صادرها حكامها، والجديد في هذا الاشتغال النصي يتمثل في بناء معمارية روائية قائمة على متن حكائي تراثي، في غاية الثراء؛ تجمع بين السياسي، والأسطوري، والواقعي، والمتخيل، اختراقا لرتابة الزمن، عبر حوارية متميزة بين مختلف المستويات، تعي ذاتها انطلاقا من كونها؛ «تنهض على معرفة بنائها، وتشكيل فضائها، وعالمها السردي المتفرد؛ بأسلوبية عالية»[2].

وفي رواية "جملكية أرابيا" يتجه السارد إلى التقاط «صورة الطاغية في التراث العربي الرسمي، والشعبي، فهي ليست رواية تاريخية صرفة، ولكنها مرتبطة بالراهن أصلا، وهي لا تشتغل على التراث (التاريخ)، إلا لفهم عمق ظاهرة الدكتاتور، وتأصلها في ثقافتنا العربية، ولهذا فالرواية تعكس نظرة الكاتب، ورؤيته للماضي، والحاضر؛ إذ تكرس لفكرة التخلي عن النظرة التقديسية للماضي، والتدنيسية للحاضر، وضرورة التعامل مع وقائعهما، من منطلق وصفهما بالفعل الإنساني البشري، القابل للأخذ، والرد»[3].

إن للتاريخ السياسي العربي تقاليدا صنعها حكامه؛ وقُدّر له النفي داخلها على مرّ الزمن، فلا اختلاف إلا في الوجوه، أما سياسة الحكم فثابتة، مفاتيحها بيد الحاشية لا الحاكم؛ فقد «كان الحاكم بأمره، ومن سبقوه، يظنون أن الناس الذين همسوا في آذانهم على مدار القرون قد أفادوهم، وخافوا عليهم، لكنهم في النهاية عجّلوا باندثارهم المتواتر، وتحويلهم إلى حكاية طويلة لن ينتهي أبدا رجع صداها؛ لأنها في جرح الناس، وفي دمهم»[4].

كما يحيلنا المحكي إلى خلفيته السياسية؛ التي تعكس نصيا مواقف صادمة، وانزلاقات خطيرة في العلاقة بين الحاكم والمحكوم، يقول بشير إلمورّو: «الذي أثارني أكثر تلك الوشوشات التي سمعتها، ولم أتبين أوجه أصحابها الملثمين عن الحكيم الحاكم بأمره، الذي استلم المدينة منذ أكثر من أربعة عشر قرنا؟، بعض الوشوشات تذهب إلى أبعد من ذلك كله، وتقول إن الحكيم يسخر من

[1] - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج1، مصدر سابق، ص 115.

[2] - باديس فوغالي، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، مرجع سابق، ص 129.

[3] - فوزية بو القندول، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 149.

[4] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص11.

الرعية ...، قهقهة أخرى سمعتها، وأنا اقطع شارع الحاكم بأمره في نقطة التقاطع الرئيسية، وضعتني أمام حقيقة؛ وهي أن الجملكية تحتاج في الكثير من مسلماتها إلى إعادة نظر، وتكهنتُ في أعماقي أن العلماء على هيبتهم، ووقارهم لم يكونوا على بيّنة من هذه التفاصيل، سأل أحدهم شخصا عابرا: هل سمعت الخطاب؟، لم يرد عليه، لكن عندما وصل إلى مدخل البناية العالية أجابه الثاني: أوف، خطاب ساقط، لا معنى له، يظنون أننا مازلنا نرضع الأصابع، يبيعون البلاد، ويسرقونها من قلوبنا، وبعدها يقيمون حفلا وطنيا على شرف غبائنا»[1].

هكذا تزداد العلاقة بين الحاكم والمحكوم حصارا، وضيقا، عندما تتملك المحكوم حالة من الشعور بالإهانة، والانتهاك يعجز عن تجاوزها، وهو بصدد نظام متطلع إلى المصلحة الخاصة على حساب الصالح العام.

ويتدخل بنو كلبون في هذه العلاقة المتشنجة؛ طرفا ثالثا زاد الوضع تأزما؛ نسجله عبر هذه المساءلة الاستنكارية؛ «يا أبناء الكلب، من جاء بكم إلى هذه الأرض التي أكلتموها، وجوعتموها بالسرقات، والضرائب المجحفة؟، كنتم تدافعون عن أي دين، وضد من؟، من منحكم حق السيادة على هذه الأرض؟، من أتى بكم إلى هذه التربة؛ لكي تتحكموا في أنفاسها؟، ها أنتم تتقاسمون الجزر، وأعماق البحر، وتحولونه إلى ذهب، وفضة، ونحاس، وبارود، ورهائن تتجارون بها؟»[2].

بنو كلبون كانوا الوجه الظاهر من حقيقة الواقع المتأزم، بينما «الحاكم بأمره كان بدء الحكاية، ولم يكن منتهاها، الناس عندما صعدوا فوق ركام الحرائق، والدبابات التي تحولت فجأة إلى قطع ميتة من الحديد الثقيل، صدّأتها النيران المشتعلة، والأمطار، والحرائق بسرعة، كانوا يعرفون أن زمنا انتهى، وأن زمنا آخر ينتظم في الأفق بالكثير من اليقين، ربما كان أشد قسوة، ولكن أقسموا على أن يغيّروا كل شيء، حتى المواقيت، والساعات الخادعة، التي ضُبطت على دقات قلب الحاكم بأمره، صاحب جملكية آرابيا»[3].

يحمل هذا القَسم نبوءة العربي/الجزائري، الآتي من تحت ركام المأساة، لفتح عهد جديد في تاريخ مدينته المسروقة، بعد أن يستعيدها، بقوة إيمانه بها، مؤكدا أن الإنسان البسيط هو الحقيقة الوحيدة التي لا تموت، مهما لحقها من تشويه.

---

[1]- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص193-194.

[2]- المصدر نفسه، ص 317.

[3]- المصدر نفسه، 11.

لقد تجاوز الروائي الأطر التقليدية، ومختلف الأشكال الجاهزة، في صياغة نصه السردي، مهوسا في ذلك بالبحث عن الذات في وعيها لذاتها، وتفاعلها مع الآخر، في حدود الواقع المشترك بينهما.

وإذا كانت الرواية التسعينية قد اتهمت بالاستهلاكية، والمرحلية؛ جراء نقلها الحرفي الصارخ للواقع، فإن هذا الحكم لا ينسحب على بعض المشاريع السردية؛ كمنجز "**واسيني الأعرج**" الذي تجاوز هذه الاتهامات؛ بمراوغة الواقع، ومعارضته، واختراقه من مداخل جمالية عدة، وعبر تشكيلات إيديولوجية لا حدود لآفاقها التأويلية؛ خاصة وأن نصوصه لا تأخذ موقعا زمنيا بعينه، إنه الترفع عن المرحلة في أبلغ صوره؛ حيث يضعنا في خضم عوالمه السردية دون استضافة معلنة، أو دعوة صريحة؛ إنه يكتبنا رواية تتجدد مع كل قراءة، كلما تجددت فينا المآسي.

### 3. الاستعارة السردية للأزمة:

### أ- منطق الشخصية في سردية الأزمة:

يشتغل "**واسيني الأعرج**" في تجريب واقع الأزمة روائياً، على الشخصية المثقفة في مقابل الشخصية الإرهابية؛ سعيا منه لتجلية موقفهما من بعضهما، ومن الواقع الذي تنتميان إليه، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل بشأن المثقف، والإرهاب؛ أي نصية يمكن أن نقرأ؟.

- **المثقف وأزمة الإرهاب:**

تأسست الرّواية الجزائرية التسعينية على أنقاض حدث انقلابي على مستوى الواقع، تحددت في ضوئه تبعاتها النصّية السوسيو تاريخية، وشكل هذا النسق المعرفي توجهاً إيديولوجياً في كتابة متنها، فلم تتجاوز أسئلتها حدود هذا النسق.

لقد أرّقت مرحلة "المحنة" المثقف الجزائري؛ حيث وجد ذاته بوصفه كذلك أمام وطن استحال إيديولوجيا، أثارت العديد من القضايا الشائكة؛ كالتاريخ، والإسلام، والسلطة، والوجود، فقد استطاعت الرّواية التّسعينية تخطي المألوف في معالجتها المأساة الوطنية، ومن «صور التجاوز التي نجدها في المتن الجديد، الكبت، والإلغاء، وبث الحياة في الحساسيات المصموتة، وتكسير الوسائط التي يهيمن عليها الواحد، والأب، والسّلطة، والأصنام»[1].

[1]- عبد الله عبد اللاوي، كتابة المحنة، مرجع سابق، ص 56.

وفي تصور الرّواية لواقع المثقف ركزت على تفاعله والأزمة، مجسدة مواقفه الصّارخة، وعواطفه المتشنجة تجاهها، وقد تنوعت لغتها بين التقريرية التسجيلية، والرّمزية المكثفة التي يمكن أن نصفها باللغة القناع، أو التوصيفية المقنعة.

من هذا المدخل «اتجهت الكتابة في محنتها إلى إعادة إنتاج الواقع؛ محاولة عرض نماذج بشرية حوّلتها الظروف إلى آلات بلا ضمائر تحترف البطش، والتنكيل، كما حاولت الالتباس بجلد الضّحية؛ لتعرض نوازعها العميقة، وهي تواجه الموت المجاني بأيدي إخوان يتقاسمون معهم الأرض، والتاريخ، والدين»[1].

ونظرا لخطورة الموقف الذي عاشه المثقف تجاه هذه الظروف، كانت الرواية من المتون التي عُنيت بهذه المسألة عناية بالغة، وكأن مأساوية ما حدث في المشهد التسعيني ما كانت لتكتمل إلا في حضوره؛ لذا «تحسُن الإشارة بادئ ذي بدء إلى أن المتأمل في روايات الكاتب **واسيني الأعرج** يلحظ اهتمامه الشديد بتوظيف شخصية المثقف، شخصية محورية تُطرح من خلالها قضايا، ومشكلات فكرية، واجتماعية، وأيضا فنية»[2].

ففي نص "سيدة المقام" يحاكم المثقف هذا الواقع بصفته ساردا، محاكمة تظهر غير متكافئة؛ حيث «ترسم الرواية السارد في كامل ضعفه، واستسلامه، وفي وطأة المكان عليه، ويبدو أنها انتهت إلى إقرار فكرة انهزام المثقف، وانتحاره في مدينة عبّرت على المستوى الروائي عن حقيقة أزمة المثقف، والضغوط التي تُمارس عليه»[3].

يقول السارد؛ الأستاذ جامعي، والكاتب الفنان، وهو مقبل على مفارقة الحياة: «شعرت بالآلام الحادة تنتقل من رأسي، وجسدي، وتتمركز في صدري عند حدود الانحناءة على مقبض الجسر الحديدي، كانت هوّة الفراغ تزداد عمقا، كلّما تأمّلتها أكثر، كم هي مؤلمة درجة الارتطامة على الأرض! أوف، وينتهي كل شيء ...

ليكن، لقد آن الأوان لتصفية حسابي مع نفسي، عفوا مريم!، لقد كان الألم أفضع»[4].

وإذا كانت الرواية قد نقلت هذا الملمح السلبي لصورة المثقف في تعامله مع مسألة الواقع نقلا أمينا، و«على الرغم من حضورها المأزوم، والانهزامي في بعض الروايات على غرار "سيدة المقام"، إلا

---

[1] - عبد الله شطاح، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، مرجع سابق، ص 73.

[2] - هنية جوادي، التجلي الآخر للتاريخي السياسي الجزائري غداة الاستقلال- قراءة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 279.

[3] - طويل سعاد، المدينة في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 256.

[4] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 281.

أنها تظل شخصية مركزية على درجة كبيرة من الوعي بالعالم، وبقضايا العصر؛ مثلما عليه أمرها في الواقع الحي، فأبطال **واسيني** غالبا ما يكونون فنانين، أو جامعيين، أو كتابا، أو صحافيين، يصدرون عن نزوع تحرري»[1].

وهو حال "**حسيسن**" بطل رواية "حارسة الظلال"؛ الذي لا ينفك يقول كلمات تنم عن هذا الوعي: «أنتم تعرفون أني أعمل بوزارة الثقافة، وللأسف الكثير من معالمنا مدفونة هناك»[2]، وكذلك بطل رواية "ذاكرة الماء"؛ الأستاذ الجامعي الذي أنهكته رسائل التهديد الكثيرة، التي كان يتلقاها عبر صندوق البريد في الجامعة[3].

واللافت للنظر في بناء هذه الشخصيات؛ ذلك التوافق الروحي بين الروائي وأبطاله، «الذين هم في الواقع تنويعات لسيرة لا تنضب؛ حيث من العبث البحث عن شخصيات الرواية خارج سيرة صاحبها»[4].

أما في نص "حارسة الظلال" فقد أولى الروائي المعطى الثقافي اهتماما خاصا، دفعه إلى جعل «كل شخصيات الرواية؛ شخصيات مثقفة، كما أن الرواية تقدم رؤية واضحة عن المثقف المستلب في الجزائر، حتى تكاد تكون وثيقة خاصة بحالة المثقف، والثقافة»[5].

حالة لا تقل مأساوية عن الواقع الذي أنتجها؛ فـ «في هذا البلد المرء ليس مجبرا على احتراف السياسة حتى يُقتل، يكفي أن تفكر بشكل مخالف، أن تحب الحياة، أن تعشق كالطائر الحر»[6].

ومن الشخصيات الروائية التي راحت ضحية هذه الحالة؛ السيدة "عائشة جليد" التي اغتيلت ذبحا؛ «لم تكن أكثر من إطار بسيط في الولاية؛ جريمتها الكبرى أنها امرأة لم تكن ترى معنى للحياة إلا في عملها، كانت أختا لإطارين: الأول، باحث مسرحي طحنته ماكنة المرض الساحقة، والمنفى بألمانيا الديموقراطية، والثاني، عالم اجتماع، ذبحته نفس سكاكين القتلة؛ لأن من سوابقه

---

[1] - هنية جوادي، التجلي الآخر للتاريخي السياسي الجزائري غداة الاستقلال- قراءة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 279.

[2] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 112.

[3] - ينظر: واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 56.

[4] - فتيحة كحلوش، الذات والوطن والتاريخ في الخطاب الروائي الجزائري، مرجع سابق، ص 310.

[5] - لطرشي الطيب، المثقف المستلب من خلال رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة مقاربات، مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجلفة، الجزائر، ع8، 2014، ص 188.

[6] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 33.

الخطيرة، الضحك، وأخذ الحياة بمنطق السخرية، والعبث، هذه الجريمة التي يمكن أن يُقتل بسببها الإنسان عندنا»[1].

كذلك الكاتب الصحفي "بختي" الذي راح ضحية حادث اغتيال؛ حيث وُجد «ميتا حرقا في بيته، في اليوم نفسه تمّ تسريب الدعاية؛ التي تقول بأنه بسبب إرباكات نفسية كان يعاني منها، أحرق نفسه، تاركا رسالة وراءه، يؤكد فيها مسؤوليته في الانتحار؛ لأنه لم يستطع أن يتحمل وضعية نفسية مثل التي يعيشها، والتي لا يستطيع أن يصرّح بتفاصيلها، مُبررٌ مثل هذا كان عاجزا عن إقناع الناس الذين عرفوا شخصية بختي»[2].

والعديد من الأشياء قيلت بعدها؛ «ذهب البعض إلى درجة الزعم أن مقالاته كانت مدفوعة الثمن من الإرهابيين؛ لتلطيخ سمعة رجال خيرين، ونزهاء، والمسّ بهيبة الدولة، مع أنه رجل خير، رغم اندفاعه الكبير الذي لا يبرره إلا حبه لوطنه، كان يظن حتى يوم موته، أنه يستطيع أن يستأصل الشر بالكتابة، والفضح»[3].

أما عن موقف السلطات من هذه الجرائم المتكررة؛ فقد أشار إليه السارد بالقول: «إجابة وزيرنا للاتصال الدائمة، كلّما اغتيل صحفي، أصبحت معروفة، ومكرورة لدى الجميع: لا نستطيع أن نضع شرطيا وراء كل صحفي، هي إعلان صريح عن الفشل الذريع»[4].

ومع ذلك فإن المنزع التحرري الذي لازم شخصية المثقف الجزائري؛ جعله يقاوم هذا الوضع، غير مبال بما قد يترتب عن ذلك من عواقب، وهذا ما دفع شرطيا في الأمن المركزي للقول: «يبدو أن هناك بالفعل نقصا لدى المثقفين في تقدير درجة الخطر المحدق بهم»[5].

والوضع المتأزم ذاته يعيشه المثقف في رواية "ذاكرة الماء"؛ حيث يتعرض السارد للتهديد حتى في مكان عمله؛ يقول: «كلما فتحت صندوق البريد في الجامعة، وقبل أن أفتح الرسائل المنتفخة، التي لا تحمل عناوين باعثيها، تنظر إليّ مريم بعيون مدورة، تقرأ قسماتي، تلمس الخوف، والترقب، والسؤال، وهم يرتسمون على تفاصيل وجهي، وأقرأ أنا قراءتها، ودهشتها.

- هه، هم دائما، بأختامهم الواسعة، ورعبهم؟!.

- وهل هناك شخص يتذكرنا، ويعرفنا في هذا الخوف غيرهم، شيّبوا حياتنا، الله يشيّبهم،

---

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 35.

[2]- المصدر نفسه، ص 77.

[3]- المصدر نفسه، ص 76.

[4]- المصدر نفسه، ص 76.

[5]- المصدر نفسه، ص 96.

- أوف، صرنا قَدَريين، الموت هو الموت، نتساءل كيف ستكون نهايتنا؟؛ تحت سكين حاف، بواسطة منشار لقص البقر المذبوح؟، بمحشوشة؟، أو برصاصات طائشة؟»[1].

لقد بلغت الحياة تحت وطأة هذا الوضع القاتل مبلغ الاستحالة؛ الأمر الذي دفع بالسارد إلى التفكير جديا في الانسحاب؛ يقول: «ما نبقاش في هذه البلاد، لقد حرقت فرصتها، عرفت كبار الفنانين، ثم رمتهم في دهاليز الموت»[2].

من الواضح أن الرواية لم تعالج الأزمة في سياقها الواقعي فحسب، بل وأيضا أزمة المثقف الذي طالته يد الإرهاب، وكان المستهدف الأول لها، كونه كان يشكل خطراً على مسار الأحداث؛ لما يحمله في ذاته الواعية من مرجعيات إقناعية من شأنها زعزعة الوعي الاجتماعي، وتحريك الجماهير للحدّ من هذه الظاهرة القاتلة، وتوجيه المصير نحو التحرر من حواجز الرّعب، والقمع التي وضعها القتلة بغير وجه حق، أو منطق.

- **شخصية الإرهابي:**

تعرض رواية "سيدة المقام" صورة لشخصية الإرهابي، أو حارس النوايا، التي شكلت بؤرة الأزمة في سردية الأحداث، وتتمثل أبعاد هذه الصورة في الالتحاء، وارتداء اللّباس الأفغاني، يقول السارد في هذه الوقفة الوصفية: «حرّاس النّوايا ينتشرون في المدينة، مثل رمال رياح الجنوب السّاخنة، تعرفين أنّهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها، وتعود بخطى حثيثة إلى ريقها الشّفوي، الذي لا يقبل إلا بطقوسه، مدينة ساحليّة، كانت تتعشّق الألوان، ووقوقات النّوارس البيضاء، صَخَّرها بنو كلبون، ويجهز عليها الآن حرَّاس النّوايا، القبّعة الأفغانية، ونعالة بومنتل، والقشابية، والمعطف الأمريكي من فوق، ونَفي العصر، والحضارة من ذاكرة الناس، نتشمّمهم من بعيد، فنغيّر المعابر، والطّرقات، رائحة عطورهم القاسية، والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوّته العطر الّذي يسكب على جثث الأموات»[3].

كما تلتقط الرواية صورة للإرهابي من زاوية أخرى، في سياق هذه الوقفة الحوارية التي جمعت الكاتب/السارد، بأحد حراس النوايا:

«- اسمع ألسّي موح، ما سمعت السيارة كي وقفت؟؟.

- سمعتها.

---

[1] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 56.

[2] - المصدر نفسه، ص 39.

[3] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 11.

- أجبت بتلقائية:

- لماذا لم تتوقف؟.

- ظننت أن الأمر لا يعنيني.

حاولت أن أواصل صعودي، حتى قبل أن أرى وجهه، لكنه سحبني باتجاهه بقوة من تلابيبي التي مزّق طرفا منها، التفت اتجاهه، بنوع من العنف، عرفته من وجهه الذي تغلب عليه بعض السّمرة البدويّة، بين قسماتها شيء من الخوف، تتدلّى على خدّيه لحية كثّة، وقبّعة أفغانيّة، ذات لون كاكي، من عينيه عرفت أنّه عضو من أعضاء حرّاس النوايا ... صار مألوفا، أنّ حرّاس النوايا لا يتدخّلون عادة بعنف إلا عندما يكون الرّجل مصحوبا بامرأة ... من صفاتهم أنّهم يقرأون في عينيك ما تفكّر به، ولا يهمّ إن كان صحيحا، أو غير صحيح، المهمّ أنّهم فكّروا أنّك على خطأ، فيجب أن تكون على خطأ بدون ثرثرة عندما يكفّرونك، وعادة يفعلون ذلك عندما يختلفون معك، ...الحاكم لا يُناقش، الحاكم يُنفذ أمره، ثم تُقبّل يده البيضاء السخيّة، ويُطلب غفرانها، لابد وأن تكون داخل هذا التاريخ المتوارث، أزمة حادة، عندما انتهيت من قراءة كتاب ابن قتيبة "الإمامة والسياسة" زاد يقيني، أنّ داخل هذا الرّجل الصّحراوي رغبة فظيعة للدّم، والسّلطة، وترويض رمال الصّحاري؛ لتعلن أمام الملأ مُبايعتها له هو وحده، أما آن لهذا النزيف أن يتوقّف؟»[1].

هي أوصاف تنسحب على ما هو حسّي مادي كاللباس، والرّائحة، وغيرهما، وعلى ما هو نفسي من سلوكات وأفعال دالة على العنف، والقسوة، والتطرف الديني، وفرض الوصاية على الآخرين بغير حق.

لقد سعى هذا التجريب الروائي إلى استيعاب ظاهرة الإرهاب في الجزائر استيعاباً فنياً يعمد إلى تعرية هذا الواقع، واستجلاء الأسباب التي أنتجته، ومختلف التبعات المرتبة عنه، لقد أبدى هذا العمل وعياً في مكاشفة عمق المرحلة، وانعكاسه على الأفراد، والأماكن سياسيا، واجتماعيا، وثقافيا، وتاريخيا، من خلال تقديم الحدث، والمكان؛ تقديما تجاوز السّطحية، والنّمطية في مألوف السّرد إلى استثمار المتاح من جماليات التخريج.

### ب- تجليات الأزمة عبر سردية الأمكنة:

ركّزت الرّواية التسعينية في تقديم طرحها الموضوعاتي على توصيف خاص للأمكنة؛ حيث شكل النفي ردة الفعل الأكثر توقعاً من المثقف، الذي وجد ذاته محاصراً في دوامة الأوضاع الدّموية، التي سادت الواقع/المكان آنذاك.

[1] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 220-221.

ضمن هذا التصور تجاوز المكان حضوره التأثيثي؛ الذي لا يتعدى حدود احتضان عناصر السّرد، وتأطيرها، وراح يحتج على مأساوية الواقع عبر فضاء مدينة الجزائر العاصمة، ويفتك لذاته ما يبرره في الوعي السوسيو تاريخي، ويتدخل بشكل ملفت في صياغة الحدث، وتوجيهه، ودفعه باتجاه التأزم؛ كما «لم يعتمد السّارد في نقل المكان على مجرّد الوصف الفوتوغرافي، الذي يعيد نظرته الخاصة، وكأنه يسعى من وراء ذلك إلى إثارة المسكوت، وخلخلة المألوف، وقد انعكس ذلك على أفعال الشّخصيات، فحمل المكان بذلك قيماً مختلفة، وأحيانا متعاكسة»[1].

تتحدد صفة الاختلاف، أو المعارضة في هذه القيم، انطلاقا من موقفي المثقف، والإرهابي من المدينة، ونخص المدينة بالذكر؛ بوصفها المكان الرئيسي لفعل الأزمة؛ جاء على لسان السارد: «أشعر بالوحدة القاتلة في هذه المدينة، التي تغيّرت كثيراً، تركت ألبستها، وارتدت ألبسة مستوردة، لا علاقة لها بتاريخنا، وحياتنا، بدا لي أنّ كلامي مسيّس جداً، معناه أنّي أضيف إدانة جديدة ضدي»[2].

لقد استحالت المدينة ها هنا عنصرا يقع الحدث على عاتقه؛ فهي من تمارس القتل، وتتحمل تبعات التغيير الذي لحقها؛ جرّاء الظروف، لقد انسلخت عن تاريخها، وعن طبيعتها الحياتية، وبذلك أوكل الرّوائي لفضائها دوراً هاماً، وكأنها شخصية من الشّخصيات، وأنّ هويتهم، وأي موقف يتخذونه ضدها، أو نقد يوجهونه لها، إنّما يوجهونه لأنفسهم، ما المدينة إلا وجه آناهم، وليست وجههم الآخر.

هذا ما تحكم في توجيه مدونة "سيدة المقام" وجهة مكانية خاصة؛ حيث «تحضر المدينة بشكل مكثّف، حتى أنه يمكن عدّها رواية المدينة»[3]؛ إذ تناشد الحرية، والإبداع، متخذة فضاء المرأة/المدينة سياقا لذلك؛ فقد «كانت المرأة جزءا من سحر هذه المدينة، التي تشبه القرية الكبيرة، شيء من الفرح كان في الأزمنة المنقرضة يملأ العيون الآن، كل شيء اختلط، وبعضه انقرض»[4].

وتعاظم أمر هذا التوظيف إلى درجة أن الروائي «لا يكف عن الإقبال على المرأة/المدينة بحب، وجنون، يتنازعه هاجسين: الأول؛ الخوف من السقوط، والاحتضار، أمّا الثاني؛ فهو حضورها الكثيف الذي سيُسعف بفعل المقاومة، والإصرار على ميلاد حداثة، وإنسية قائمة على التبادل، الذي يرمي إلى قيم الحرية، والاختلاف»[5].

---

[1] - عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 229.

[2] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 223.

[3] - عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 230.

[4] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 35.

[5] - عبد الله عبد اللاوي، كتابة المحنة، مرجع سابق، ص 60.

وبين المرأة/المدينة، وما يعتمل في النفس من حب، وشوق تجاهها، تتدخل أشباح الواقع، للحيلولة دون اللقاء المنتظر بين مريم والسارد؛ في أحضان مدينتهما، وهذا عبّر عنه؛ فقال: «من يتأمل هذه المدينة من بعيد يشعر بروعتها، ومن يقترب منها يشعر بمأساتها، الناس فيها صاروا مثل الدّود الملون، الكلام يتناثر، والأدخنة تتزايد، أشعر أحيانا بأني بدأت أتخلى عن الفارس الذي ينام في قلبي، شيء ما في هذا الخلاء، يتحول إلى عويل، وإلى نحيب، هل أصرخ بأعلى صوتي؟، هذا سلاحي أنا المحارب المرهق، وهذا حبي الكبير، الذي لا يستسلم للموت المجاني، لكن الفارس في داخلي يُحتضر، وهذه مريم نوارة القلب، لها اللهب المقدس حين يصعد من أعمدة الصنوبر الوهاج، ويلتهم جسدي، لها الرعشة؛ إذ تأتي متأخرة حينما يصعد الدم إلى القلب، مثل النار، ألم أقل لك يا مريم؟، العصافير، والبحر نبيذ هذه المدينة التي تعشق عريها، خسرناها، بدأنا نشتاق إلى حضورها الذي صار حلما»[1].

قدّمت الرّواية أهم نموذج لتحدي الإرهاب، إنه تحدي الحقد، والكراهية من خلال علاقة الحب التي جمعت مريم بالكاتب؛ تعبيراً عن انتصار حب المدن، والحياة المتحررة، والرّغبة في الاستمرار، والتّطلع نحو كل ما هو جميل؛ «وإذا كان **واسيني** لا يهتم بتصوير الجرائم الشنيعة، التي ارتكبها الإرهابيون في حق الضعفاء، فلأنه مهموم، ومشغول بما هو أكثر هولاً، إنه يخشى على المدينة، التي تمثل رموزاً عديدة في نفسه أن تؤول إلى الزوال، والدّمار»[2].

خاصة وأن المدينة/السرد، التي تحاكي المدينة/الواقع في طريقها إلى الموت؛ لقد «كانت جنازة المدينة مهولة؛ مثل الحريق في ميتتها البطيئة، مسكين "عبد المجيد مسكود" كان يحب مدينته، وذات صباح عندما استيقظ وجد مدينة أخرى، شوارع أخرى، وناسا آخرين، فتحولت الغصة التي تجمدت في الحلق إلى كلمات مليئة بالحزن، ماذا حصل يا ابن أمي؟، لا شيء سوى أن آثار الحيطان القديمة اندثرت»[3].

واسترسلت الرواية تدريجيا في عرضها لوقائع السقوط، ورصد «التحولات المفجعة التي عرفتها مدينة الجزائر العاصمة في فترة زمنية قياسية، من الجميل إلى القبيح، ومن المعقول إلى العبث، ومن الحرية إلى الرقابة، ومن الحب إلى الكره المفاجئ، وبكل هذه المظاهر السلبية يقرّ نص "سيدة المقام" بأن هذا التحول السريع، وغير المشروع، زاد المدينة تشويهاً، وغرابة، وذلك عبر صراع يومي متواصل، بين رجال السلطة وحراس النوايا، وكذلك رجال الثقافة؛ حيث تتحول المدينة إلى

---

[1] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 262-263.

[2] - عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، مرجع سابق، ص 278.

[3] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 193.

فضاء يترقب فيه حراس النوايا أفعال، وحركات، بل وحتى نوايا، وأحلام الذين يعارضونهم من جهة السلطة، أو من الجهة الشعبية الواسعة، وكان على المدينة أن تقاوم هذه الصراعات اليومية»[1].

مدينة ضيّعت ملامحها في خضم كفاحها الطويل من أجل الاستمرار، تقول مريم: «سنة تمر، سنة أخرى، وبعدها سنة ثالثة منذ ذلك الحدث الرهيب؛ عندما شقّت رصاصة ما رأسي، لا شيء تغيّر في هذه المدينة الحزينة، التي تموت يوميا، تموت مثل ريف قديم، وتتحول إلى قرية صغيرة، تتهاوى مثل الورق اليابس، كل شيء فيها بدأ يفقد معناه؛ الشوارع، السيارات، الناس...

قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة، أسطحها القرميدية الرائعة التي بدأت تخضرّ بفعل الزمن تعطي الإحساس بالمدن الأوروبية، على الجهة اليسرى يركض البحر بسرعة؛ هربا من زحف البنايات، حتى كأن الميناء بدأت تنسحب باتجاه أعماق الموج»[2]، وسرعان ما تستيقظ مريم من غفوة التذكر، فتستدرك؛ لكنها «الآن تتسرب من بين أصابعنا؛ كحبات رمل، تستبيحها أقدام القتلة»[3].

ويقوم الراوي بتعرية تاريخية واقع المدينة؛ كاشفا عن مأساويته التي تحياها في امتداد من ماضيها إلى حاضرها: «لست أدري ما الذي جعلني استرجع الكآبات القديمة، لست أدري ما الذي رماني في عمق المأساة القديمة، بنو كلبون صنعوا الموت، وجاءوا بهذا الوباء، عندما سرقوا استقلال هذا الوطن، وملأوا المدن بالكذب، والسّرقات، ثم قالوا المدينة بدون ثقافة، سطّوحها، ملأوا المكتبات بالمطبوعات، التي ستعيد الخرافات، والدّروشات، قالوا ليعيش الفراغ، أحسن من أن يفكّروا في السّلطة، وذات صباح فوجئوا بحراس النّوايا يقفون عند أقدامهم، ويدقون على أبوابهم الموصدة، يزاحمونهم في سلطانهم، الكثير من بني كلبون، والتّجار، والسماسرة، وبيَّاعي الكيف، والترابانديست، والحيطيست، صاروا من الوافدين الجدد على هذه المدينة، ما يحدث في هذا البلد كارثة، كارثة!

"البلاد تُباع في أسواق كاسدة"»[4].

إنه مصير المدينة المحتوم فبالرغم من تغيّر السلطة، إلا أن كل سياسة جرّت عليها من الويلات ما جرّت، وهذا ما أفقد الرّاوي الأمل في واقع أفضل، فكان انتحاره مقابلاً لانتحار المدينة

---

[1]- نورة بعيو، من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية حديث عيسى بن هشام والرواية المغاربية نموذجاً، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو، الجزائر، ع13، جانفي 2013، ص 190.

[2]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 33.

[3]- المصدر نفسه، ص 35.

[4]- المصدر نفسه، ص 228-229.

المستمر عبر الزمن؛ «وهذا التدمير للجسد؛ هو في حقيقته تدمير للذّات، والوجدان، والتاريخ، وهو تكثيف عن تصدع عميق بين ما كانت عليه المدينة، وما آلت إليه من تخريب، ودمار، انعكس على أفعال، وسلوك الشّخصيات، التي أصبح يهيمن عليها فعل الموت، ورائحة الدّم»[1].

هكذا تم بناء المكان، وتقديمه، بعد أن تمكّنت منه عناصر التشويه، التي أقبلت تحاصر قاطنيها، فقد «كانت مريم وردة هذه المدينة، وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة ....، لكنها فجأة سقطت من تعداد كل الأشياء الثمينة، التي ظلت مدة طويلة تعتز بها البنايات، والشّوارع، وقاعات المسّرح، وصالات الرقص، والحارات الشّعبية، التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة، التي غيّرت طقوسها، وعاداتها، منذ أن بدأ "حراس النّوايا" يزيحون سلطة "بني كلبون"، ويستعيدون أمجاد الورق الأصفر، والحرف المقدس، والسّيوف المعقوفة»[2].

وأصبحت المدينة مرتعاً للعنف، والجريمة؛ حيث أصيبت مريم برصاصة طائشة، استقرت برأسها أثناء مواجهة بين المتظاهرين ورجال الأمن، كانت سبباً في وفاتها لاحقا، جرّاء نزيف دموي أصابها، وذلك بعد أن اعتادت التعايش معها فترة من زمن؛ يتساءل السارد: «كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس؟، ستقولون رصاصة "الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1988"؛ رصاصة بلا معنى، كغيرها من الرّصاصات الكثيرة، التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام، رصاصة خرجت من مسدس لا يَعرف صاحبه مطلقاً، أنه هو صاحب الكارثة، قد يكون من بين المارة الذين أصادفهم يومياً في الشّوارع، بعد أن أنهى خدمته الوطنية، أو اللاّ وطنية»[3].

تحدد زمن بداية مأساة مريم بدقة؛ رصاصة طائشة، وعبثية غيّرت مجرى وطن، وانحرفت بمساره نحو الدّمار الشامل، رصاصة بلا معنى أمام هول الكارثة، التي شوهت صمت المدينة، وهدوئها، إلا أنَّ ما عمّق الكارثة أكثر امتداد أطرافها، وتماهيها؛ إذ تلاشت حدودها، وأصبح الصّراع أكثر ضبابية، وفقدت المواجهات معناها، واستحال سّؤال الوطن هاجساً يأرق سيدة المقام.

ويتلازم وصف الطبيعة، والنفس، والتّاريخ، والأماكن؛ ليزداد المنظور السردي اتساعا، وهذا ما نسجله كرد فعل تجاه مقتل الفنان "يوسف" في "ذاكرة الماء"؛ يقول السارد: «ومع ذلك قتلوك يا صديقي، وأسكتوا البحر، وغيّبوا الشّمس مبكراً، أقوم من على الطاولة الكبيرة، أدور داخل بياض الحجرة، أطل من النافذة صوب البحر، الظلمة ما تزال تلف المكان، ولا شيء يوحي بأن انشغالاً ما يملأ زوايا المدينة، شيء ما يعذبني في عمق الأعماق، لم أتعود على تحمله بسهولة، أقول في خاطري

[1]- عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 231.

[2]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 5-6.

[3]- المصدر نفسه، ص 6.

لابد من أن يكون القراصنة الأتراك، الذين مرّوا على هذه الدنيا قبل الآن، قد امتصوها، وحوّلوها إلى خراب بعد أن حكموها بالنصل، والقيامة، والخديعة»[1].

عمدت لغة الإيماء إلى تبليغ قصدية النّص أكثر من التقريرية؛ كونها تُعمل فهم المتلقي، وتجعله في سياق مقترحات عدة، لا بد من استقراره على واحدة منها، وبذلك تشركه في تخريج المشهد؛ تخريجاً موازياً، انطلاقاً من تأويله الخاص.

ومن التقنيات الموظفة في البناء السردي للمكان؛ ما يسمى بـ"تداعي الذاكرة"، وهذا ما نجده في رواية "حارسة الظلال"، مع إدراج قصة "دون كيشوت" على سبيل الاسترجاع؛ كسرا لخطية الزمن، واستثمارا للتدخل التناصي في سردية الأمكنة، و«هذه التقنية ساعدت الروائي في نقل صور اهتزاز الأمكنة في بلد المتناقضات؛ حيث استحوذ المكان على القسط الأكبر من الوصف، فكان الراوي كثيراً ما يتوقف عند الأمكنة، والأشياء؛ لينقلها بطريقة شبه سينمائية؛ إذ تلعب فيها الإضاءة، والظلال أدواراً رئيسية، ويتحول الراوي من سارد للأحداث إلى دليل سياحي، يقود دون كيشوت إلى أماكن معلومة، ويأخذ في وصفها، وتحليل طبيعة بنائها، أو تشكلها المعماري، وكل تلك الوقفات بما في ذلك الوقفات التأملية، التي يبدي فيها الراوي موقفه، تكشف عن خلفياته الثقافية، والإيديولوجية»[2].

يقول "**حسيسن**" مرحبا بفكرة مرافقة "دون كيشوت" في بحثه عن آثار جدّه الباقية في مدينة الجزائر: «تعرية المدينة أمام دون كيشوت هي بالنسبة لي كذلك إعادة اكتشاف، بعدما ضيّعت ملامحها الأساسية، الخوف يبعد الشقة بيننا وبين هذه الملامح، هذا الجنون غير المحسوب قد يمنحني مقاومة داخلية جديدة، في وسط من اللا معنى، والعبث الذي لا شبيه له على هذه الأرض»[3].

ويضيف موضحا تفاصيل هذه الرحلة، التي قام فيها "**حسيسن**" بدور المرشد في محطات مكانية عدة، قاما بزيارتها؛ فيقول: «اتجهت نحو فيلا ميدسيس، التي كنت أريد لدون كيشوت أن يكتشفها حتى ينسى خيبته، شرحت له بأن الدار التي تختبئ وراء الغابة الصغيرة، والتي برمجنا زيارتها، وراءها قصة طويلة، مالكها الأول المعروف هو محمد آغا، بعده باعها ابنه علي لابن محمد الصباغ، ثم عصمان رئيس الجنانية (البستانيون)، لتنتهي بعد ذلك بين يدي أحد الانكشاريين، في سنة 1790، اشتراها حاج محمد خوجا مدير مخازن المرفأ، لتكتسب بعدها اسم فيلّا عبد اللّطيف عندما اشترتها تاصفر زوجة أحد الأتراك الأغنياء من عائلة عبد اللطيف، قبل أن تُعلن ملكا

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 20.

[2]- لطرشي الطيب، المثقف المستلب من خلال رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 195.

[3]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 32.

للحبوس، إجراء يحرّم بموجبه تداول بيعها، وبعد احتلال الجزائر حُوّلت إلى مستشفى للجنود الفرنسيين، وفي 1846 كُريت للوكالة المزرعية لحديقة التجارب النباتية حتى سنة 1905، التي تصادف تمليكها للحاكم العام، رُممت، وأصبحت دارا للفنانين، التي شهدت مرور رسامين كبار من أمثال: دولاكروا، فرومونتان، روش، غروس، وديني، وغيرهم من الذين عكسوا غوايات زرقة البحر، والسماء في هذه المدينة، وشموخ جبالها، اختار لها الحاكم العام جونار اسم نزل الفنون الجميلة، هذه الفيلّا هي البناية المجاورة لمغارة سيرفانتيس، حتى وهي مخرّبة بقيت واقفة، متحدية الزمن، وأيدي الموت، بقايا معالمها المكونة من الحجارة المنحوتة، والقرميد الأخضر، والحيطان البيضاء تتداعى بنعومة نحو فتحة البحر»[1].

لقد ناقش الروائي في نصه هذا قضية المثقف الجزائري، في علاقته بالمكان؛ وكذا الدور الذي يفترض به أن يؤديه في «الـ... جـ... زا...ئـ... ر (بخط متقطع) مدينة اللا معنى، مدينة التهديد، والرعب، والصمت، بطرح جديد، ورؤية جديدة، توافق الرواية الجديدة، في معالجتها للموضوع بتقنيات السرد المتقطع، والسَّارد المتعدد، والتَّداعي الحرّ، وتداخل الأجناس التَّعبيرية»[2].

قال الراوي: «الـ... جـ... زا ... ئـ... ر

الجزائر، مدينة اللا معنى العظيمة، الطائر الحر»[3].

وهذه الصورة المتوترة التي التقطها الروائي للمدينة تجسدت عبر أكثر من عمل، فقد استحال المكان هاجساً بالنسبة إليه؛ كونه يختصر خطاب الذّات الحائرة، والهوية المشتتة، التي ما تزال في حاجة إلى ما يعيد انسجامها، وتوافقها، وتأسيسها على هذه الخشبة(المكان)، التي أقبلت تحتضن عناصر الحكي الأخرى، وتستفز فاعلية الكتابة السردية، وتشق مجراها في المرجعية التأويلية الشارحة.

### ج- تجليات الأزمة عبر سردية اللغة:

شهدت الكتابة الرّوائية طرحا لغويا عنيفاً في تصويره عنف الواقع، وقد استمد البعد السردي كثافته من اشتغال اللّغة، فـ "مريم" الشخصية البطلة تمارس رقص الباليه في مدونة "سيدة المقام"، التي تقدمها على أنها عيّنة من ضحايا القمع، والعنف في الجزائر؛ إلا أنها تنتفض محاورة صديقها المقرّب الكاتب بهذه الكلمات:

---

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 91.

[2]- لطرشي الطيب، المثقف المستلب من خلال رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 196.

[3]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 13.

«- التدريبات بدأت، وربيع الجزائر صار قريبا، لكن البلاد تموت كل يوم أكثر، وقد لا يجيئ هذا الربيع أبدا، التهديدات تتكاثر، وأناطوليا قد تعود إلى بلدها.

- هل صارت الدنيا رخيصة إلى هذا الحد؟.

- الرقص يجب أن يظل رقصا، كلما سُيست الأشياء ابتذلت، لكن الله غالب!، عندما يدخل عليك أمّي، ويهيئ لك حبلا؛ بحجة المس بالأخلاق العامة، سيتحول كل شيء إلى سياسة.

- هذا هو عينه الحكم على النوايا»[1].

لكن إذا ما عدنا إلى النّسق السوسيو تاريخي الجزائري في هذه المرحلة، ظهر لنا وجود مفارقة بين المتخيل والواقعي، ويصبح السؤال بشأن مدى واقعية هذه الشخصية وجيها للغاية، وهذا ما أضفى عليها قدراً من الارتباك، والشعور بالاغتراب تجاه مجتمعها، الأمر الذي دفعها للتمرد عليه؛ كشكل من أشكال الاحتجاج على الوضعية الفكرية، والخلقية، والدينية المتحكمة فيه.

لقد لازم التفكير الاحتجاجي شخصية مريم طيلة مسيرتها السردية؛ ولم يعرفها السارد/الكاتب إلا على هذه الشاكله: «إنه تاريخك يا مريم! اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة، التاريخ الذي كان يفترض أن يكون فيه يوم موتك، ولكنه لم يكن، قال لك الأطباء لا خيار لديك سوى أن تتعايشي معها، وتعايشت مخترقة كل طقوس الحذر»[2].

وسرعان ما استحال تاريخ "**مريم**" أيقونة يحتذيها الكاتب، وغيره؛ يضيف قائلا: «كلنا يحمل في الدماغ رصاصات، بل عيارات مدفعية، نحمل حزنا بثقل القرون التي مرّت بجفاف مدقع، لم نرث منها إلا كيف نموت، ووضعنا كل شيء له علاقة بالحياة في المزابل، ومسحنا به وسخ الشوارع، نحمل معك حتما أهوال الجمعة الحزين، وجنازاته السرية، وأشلاء أناسه، الفارق الوحيد أن الرصاصة حقيقية في دماغك، تذكرك بوجودها كلما نسيتها، بينما يحدث أن ننسى ذاكرتنا، وننغمس في أحزان التفاهات اليومية»[3].

لم يقتصر هذا التوظيف اللغوي على "سيدة المقام"، بل أفادت "رواية الأزمة" عموما من تشكيلاتها اللغوية الحادة في تبليغ رسائل العنف، التي صاغها واقع العشرية السوداء؛ فقد «مارست عنفاً بلغة السرد، وعبر آلياته؛ بداية من اختيارها شكل السيرة الذاتية؛ الذي أتاح للراوي ممارسة عنف تسلطي، قهري لشخصية الإرهابي من جهة، ولفكرة الجماعة؛ المتمثلة من جهة في جنس الرواية؛ كشكل سردي يحيل على السلطة، والجماعة، ثم الإلغاء المتقصد لفكرة الأسرة، وتقييض

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 160-161.

[2]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص9.

[3]- المصدر نفسه، ص 145.

أسباب فشل قيامها، ومرد ذلك كله إلى أن روايات "**واسيني الأعرج**" كتبت في ظرف استعجالي ...؛ فجسدت واحدة من أعراض عصاب الحرب؛ تمثل في سلوك العنف بلغة السرد»[1].

يمثل هذا السلوك سمة طاغية في تبليغ خطابية المحكي؛ نقتطف منها العيّنات اللغوية الآتية:

* "مصرع أحلام مريم الوديعة": «سبحان الله!، يقتلونك ثم يسبقون الجميع للجنازة، والقيام بالواجب، لم أعد أفكر في الجرح الذي على الظهر، ولكني فكرت في ضرب رأسي بأقصى قوة ممكنة على أقرب حائط، حتى ينشق العظم، فأدخل يدي، وأخرج بعنف قامة سفيان الجزويتي الناتئة، وأرميه في أول مزبلة على مرمى اليد»[2].

* "سيدة المقام": «هل بإمكاني الآن أن أعدّ الأزمنة المنقرضة على هوامش هذه الأفراح المقتولة؟!، يحزنني الحنين، وتقتلني برودة الأمكنة الصامتة، وطقوس المدينة الجميلة، التي تذهب، ولا تعود»[3].

* "حارسة الضلال": «البلاد ضاعت، عضّ على يده طويلا، ولم يبرأ من جرحه حتى الموت ....

- الخيبة تقتل جملا، عندما يكون الإنسان منفعلا، وغاضبا يصبح كل جسده سما، وعضة مثل عضته، تفعل مفعول لدغة أفعى عمياء»[4].

* "ذاكرة الماء": «صعب عليّ أن أتحمل كل هذه القساوة، التي تأكلني من الداخل، لقد صادروا مني قائمة الناس الذين أعرفهم، وأحبهم، البارحة فقط كنا نتقاسم الأشواق، والأفراح المسروقة، اليوم تحولوا إلى أسماء باردة على الشواهد ...، وعلى مداخل البنايات الحكومية، أتمنى في لحظات الضعف أن أتملك طاقة للقتل، ولكن سرعان ما تقهرني أسئلتي المرهقة:

- تقتل من؟.

- لا أحد»[5].

نلاحظ تواتر ألفاظ بعينها؛ متمثلة في: القتل، والجرح، ومن الألفاظ الدالة على مأساوية الواقع في هذه الصيغ؛ الجنازة، والعنف، والانقراض، والحزن، والصمت، والذهاب بلا عودة، والضياع، والخيبة، والغضب، والقساوة، والسرقة، وبرودة الأسماء، والأماكن، والضعف، والقهر، وقد دعم هذا التوظيف اللفظي حركية العنف في عرض المشهد المتخيل؛ خاصة في مدونة "مصرع

[1]- عبد السلام بادي، عصاب الحرب وعنف اللغة والتشكيل في رواية الأزمة - واسيني الأعرج نموذجاً، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي ميلة، الجزائر، ع2، ديسمبر 2015، ص 232.

[2]- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص 120.

[3]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 214.

[4]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 21.

[5]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 77.

أحلام مريم الوديعة"؛ حيث تشدّنا تلك الحركة العنيفة التي توسل بها السارد إخراج الشرطي **الجزويتي** من رأسه؛ جراء مضايقاته المستمرة له.

يوظّف الروائي خبرته اللغوية في تبليغ الموضوع الروائي لـ "ذاكرة الماء"؛ حيث تخبرنا لغة النص «عن المستوى الطبقي (الطبقة الفقيرة)، والبعد الإيديولوجي الذي يصدر عنه البطل، إنَّها الطبقة المنبثقة الثائرة، التي عاشت حياة طفولة بائسة، وتطالب بحياة أفضل، لذا جعلت من الفكر اليساري عقيدة لها، لذا فكلمات النص تفوح بتلك الإيديولوجيا الرافضة للغبن، والقهر، الذي يتبدى في الرواية من خلال استعمال معجم سوداوي، يعبر عن حجم مأساة المثقف اليساري في طفولته، وفي شبابه، الذي تزامن مع زمن العشرية السوداء»[1].

قال الراوي: «عندما كنت صغيرا، طُلب مني ذات مرة أن أذبح دجاجة، هي دربة يقوم بها الناس في القرية؛ لتعويد الأطفال على منظر الدم، فالحياة قاسية، وعلى الإنسان أن يمتلك أدوات المقاومة، الرجال يغادرون البيوت باكرا نحو مراكز العمل، والحقول، والأسواق البعيدة، وعلى المرأة أن تتدبر أمورها في غياب زوجها، ولهذا يُستنجد بالأطفال للقيام بمهمة الأب، القبض على الدجاج مثلا، ثم القيام بذبحه ببرودة دم.

ذات مرة، أعطيت سكينا حادة، أول تجربة ذبح، كم كنت غبيا، تنفست بعمق، كبرت بشكل، كلما تذكرته ضحكت.

- كبرت تحلال

كلام لا معنى له على الإطلاق، تشجعت، ثم ذبحت دجاجة أمي الوحيدة ...

عندما كبرت، فكرت في شراء بندقية صيد، كنت بباريس، وكان الزمن متقدما، عندما اشتريتها، سألني أحد الزملاء، لماذا هذه البندقية؟، الأفضل أن تبيعها يا ولد الناس، سعرها غال، قلت بدون أدنى تفكير، هذه وسيلتي في الدفاع عن نفسي، سألني ضد من؟، قلت: ضد كتل غامضة، أحسها، ولا ألمسها؛ كتل تجرّ وراءها رائحة الكراهية، والخراب، وأهوال القيامة، قال: هذه أوهامك وفونطازماتك، قلت: يا حبيبي، أنا في وطن لم أشعر في أي يوم من الأيام ما يحسه فيه أي مواطن، من أمانة، وراحة بال، اتساعه الكبير لم يزد قلوب سكانه، ومحبّيه إلا ضيقا، وخوفا قال: أوف، أنت دائما تأخذ الأشياء من جانبها الأسود.

[1]- طبيش حنينة، مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، مجلة إشكالات في اللغة والأدب - دورية نص سنوية محكمة، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ع9، ماس 2016، ص 12-13.

أنت مخطئ، قلت، لا، أنا أقول صراحة ما أحسه، الأمن شعور داخلي، إما أن يغمرنا حضوره، أو يؤلمنا غيابه، هذه البلاد تعيش في حضرة وحش، عندما يفتح فاه، سيأكل الأخضر واليابس، إحساسي بالمكان غير دقيق أبدا»[1].

ولافت للنظر أن الروائي قد ذهب في إحداث هذا التوافق بين اللغة والمضمون مذهبا بعيدا؛ حيث وظّف اللغة الفرنسية؛ لتبليغ الطرح ذاته؛ و«حضر هذا المستوى اللغوي في نصوص **الأعرج**؛ ليكوّن نمطاً طبقياً بالدرجة الأولى، ألاَّ وهو النمط المثقف، الذي يشكل بؤرة الصراع، والتعاطف في نصوص الكاتب»[2].

وتلبية لهذا المطلب، نجده يوظف اللغتين العربية، والفرنسية دون حواز فاصلة بينها، إذ تردان في السياق السردي ذاته، في أحيان كثيرة، كما هو الحال في هذه الوقفة الحوارية: «لو آتي إلى هذا المكان مرتين متعاقبتين، سأُقتل، ما الفائدة في أن أنتحر مجانا؟، أنا كذلك يعزّ علي عملي، وطلبتي، ولكن لا أعرف ماذا أفعل؟، ندرس، وأيدينا على صدورنا.

- كلنا نعرف هذا الوضع، ومع ذلك نأتي إلى هنا.

- يا خويا أنا ما حباش نموت Tout bêtement، أريد أن أعرف لماذا أقتل؟، أن أعرف وجه قاتلي، وأبرقق عيني فيه جيدا.

- ما راح يكون إلا الخير، Il faut garder le moral

- واش من خير؟»[3].

فضلا عن توظيف «الخطاب الشعري، شأنه شأن بقية الخطابات الأخرى، لا ينفصل بمساحة معينة، بل يتبطن الخطابات الأخرى، ويتداخل معها، وفي بعض الأحيان نجد الكاتب يضع ضمن رواياته مقاطع شعرية باللغة الأصلية (العربية)، أو بلغة أجنبية كما في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"»[4].

ومن هذه الخطابات؛ نشيد الموت، أو الفرحة الأبدية:

«السلام عليك يا مائدة حية، حوت خبز الحياة.
السلام عليك أيتها السيدة، ينبوع الماء الحي، الذي لا ينضب
البرايا بأسرها قد ذهلت من مجدك الإلهي ...

---

[1] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 77-78-79.

[2] - طبيش حنينة، مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، مرجع سابق، ص 16.

[3] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 242-243.

[4] - مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص 349.

Exeti to simbanda epi ti thiadhox isou

Si ghar, Apiroghame parthene, eskhes

Enmitra ton epi pandon theon, ke...»[1].

إن هذه الممارسة اللغوية الحوارية، التي جمعت بين اللغتين العربية الفصحى، والأجنبية الوافدة في سياقات متقاربة؛ مثل الترجمة، قد شكلت سمة سردية جوهرية، انسحبت على العديد من الوقفات السردية.

لقد استطاع المتن الرّوائي عند "**واسيني الأعرج**" كتابة فجائعية الواقع وفق منظور تقني جمالي، تجاوز سطحية التقريرية الفجة، واستطاع تشكيل متخيله؛ انطلاقاً من مأساوية العشرية السّوداء، مستثمراً استعارية اللّغة، وشعريتها المستفيضة في تعميق الرؤية السّردية في مكاشفتها الأحداث، وتعريتها، عبر هذه النسقية عالجت رواية المحنة الواقع، والمتخيل، وإيديولوجيا العنف، ضمن اشتغال انتقائي على جملة من الخيارات الجمالية، مما دفعها لأن تحدد هويتها السوسيو تاريخية؛ باعتبارها مقتطفا من الواقع التّاريخي الذي صاغها.

[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 411.

# الفصل الثالث:

## الإيديولوجي والجمالي

## في التجريب الروائي للأشكال السردية

## عند "واسيني الأعرج"

**المباحث:**

1. استعارة القصص القرآني.
2. التراث السردي في التجريب الروائي.
3. استعارة الأشكال الفنية والخطابات الإعلامية.

## الفصل الثالث: الإيديولوجي والجمالي في التجريب الروائي للأشكال المستعارة عند "واسيني الأعرج".

إن السرد في مناقشته النشاط الإنساني؛ يتعامل مع المستعار كنص دال، من منطلق جدواه في الانتقال من الخطاب غير الأدبي إلى استيعابه في التشكيل، والتأويل، وبالنظر إلى كثرة المقاربات المنهجية التي اشتغلت على هذا الحقل، إلا أنه كنص ما يزال يطرح ذاته للتساؤل من منظور مضمراته الإيديولوجية، ومستويات تعامله مع القضايا التي تثيرها المتغيرات الأدبية، والفنية، والثقافية، فكيف تهيأت لمرجعيات مستعارة من فضاءات غير أدبية صناعة أدبية الرواية؟، وما الأفق الذي يفتحه التضايف الأجناسي في تجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية، فيما يخص آليات التأويل، ومستويات الاشتغال السردي؟، وماذا عن إشكالية الهوية الأجناسية جراء هذه الممارسة المتماهية الاستحواذية؟.

### المبحث الأول: استعارة القصص القرآني.

إن القصص القرآني بوصفه مرجعية فنية، وما تنطوي عليه من براعة في التصوير، وإعجاز في السرد، كان مصدرا لإلهام كتاب القصة، والرواية، في ضوء ما انتهى إليه إدراكهم، عمدوا إلى توظيف هذه المرجعية بوعي مغاير، ومقاصد جديدة تتعالق وإشكالات العصر الذي يعيشونه، غير أن هذا الإلهام الذي يتحرى الاستحضار الفني، قد اختلف باختلاف الملكات، ووجهات النظر، فهناك من حافظ «على الخيوط الأساسية للقصة القرآنية التي استوحاها، فلا يخرج عن إطارها، وكان منهم من يقدم دواعي الفن القصصي، أو المسرحي على قداسة الموضوع القرآني، فيبيح لنفسه أن يغيّر، ويبدل في جوهر القصة أحيانا بما يخرجها عن إطارها الذي رسمه "القرآن الكريم"»[1]؛ وذلك تماشيا والمقتضيات الفنية، واستجابة لخصوصية المشهد السردي الوضعي، أو اشتغالا على ما أثاره القص القرآني من فضول في اعتماده تقنيات الإضمار، والحذف، والإجمال.

ومن هؤلاء الكتاب، "**واسيني الأعرج**"، الذي نسجل في تجربته الروائية توظيفا للقصص القرآني؛ في مساءلة الواقع من منظور استحضار أسمى نماذج القص على سبيل المحاورة الفنية، والطرح الإيديولوجي، الأمر الذي يفرض طرح التساؤل: كيف وظّف الروائي القصص القرآني؟، وكيف نقرأ هذا التوظيف في ضوء مفهوم التعالقات النصية كما اقترحته السرديات الحديثة؟.

---

[1] - محمد عبد الله عبده دبور، أسس بناء القصة من القرآن الكريم – دراسة أدبية ونقدية، إشراف فتحي محمد أبو عيسى، رسالة مقدمة لنيل درجة - العالمية (الدكتوراه) في الأدب والنقد، قسم الأدب والنقد، جامعة الأزهر، مصر، 1417هـ – 1996م، ص 298.

للإجابة على هذا التساؤل سنعمد إلى مقاربة هذه الممارسة التناصية من منظور العناصر السردية المشكلة للعمل الروائي؛ حيث نجد في تجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية أثرا واضحا للقصص القرآني يتخطى حدود التلميح إلى التصريح الفني أحيانا.

في مقاربتنا لهذا الأثر من مدخل التناص سنحاول تفعيل هذا الاقتراب في ضوء المعطيات الإجرائية التي تبنتها السرديات الحديثة في تحليلها الخطاب الروائي، الأمر الذي يستدعي مبدئيا تفكيك عناصر هذا الأثر؛ للكشف عن علاقاتها الممكنة على مستوى نسقية السرد القرآني، وكذا أثرها في التشكيل الروائي، وبنائه السردي العام، وما قد يثيره من تصورات بشأن بناء الشخصيات، والأحداث، وكذا البنى الزمانية، والمكانية، والصيغ السردية، ولكي تأخذ هذه المقاربة بعدا إجرائيا جعلنا تقصي جماليات توظيف القصة القرآنية "أهل الكهف" في الرواية لدى "**واسيني الأعرج**" حقلا للاشتغال، مع الإشارة إلى قصص قرآنية أخرى، تقل تفصيلا في مستويات التوظيف.

## 1. القص القرآني والتشكيل السردي:

### أ- تقديم القصة في القرآن الكريم:

قصة "أهل الكهف" عجيبة في معناها، معجزة في مبناها، مصداقا لقوله تعالى: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا﴾[1]، وهي قصة فتية عاشوا في زمان ملك ظالم، وكافر، وحدث أن خرجوا فارين بدينهم من ظلمه، وكفره، معتصمين بنصر الله وحفظه، وانتهى أمر فرارهم إلى المكوث بكهف، اتخذوه مستقرا لهم إلى حين، دون أن يخطر ببالهم أن نومهم سيتجاوز ثلاثة قرون، وأن يقظتهم ستكون مع مطلع شمس عهد جديد لانتصار الحق، وقد نزلت القصة بنصها القرآني في العهد المكي؛ أي في فترة واجه فيها النبي عليه الصلاة والسلام، ومن معه من المسلمين أشد المحن، على يد الفئة الباغية من الكفار، وهم بصدد نشر أعظم رسالة سماوية في الوجود؛ متمثلة في رسالة الإسلام، وقد وجد المسلمون في هذه القصة السكنية، والطمأنينة، والهدوء، والعزاء، واستقر في خواطرهم أن الله حق، وأنه قادر على نصرة عباده المستضعفين[2].

---

[1] - سورة الكهف، الآية: 09.

[2] - إن الابتعاد عن البحث في تفاصيل ما قيل في مكان الكهف، وزمان أصحابه، مما لم يرد ذكره في القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة أمر مستحب؛ لانعدام الفائدة في الاستطراد في ما لم يرد فيه نص صحيح، كما أن مقام المقاربة يفرض الخوض المباشر في أثر القص القرآني في العمل الروائي الذي نحن بصدد دراسته.

### ب- تقديم القصة القرآنية في السياق الروائي:

توظف الرواية عند "**واسيني الأعرج**" القصة القرآنية "أهل الكهف" بشيء من الاختلاف، خاصة في روايتي "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "، و"جملكية آرابيا"؛ حيث الحديث عن شخصية "البشير"، المعروف بـ"الموريسكي" في الرواية الأولى، و"إلمورّو"[1] في الرواية الثانية، الذي كان يعيش في أحد أحياء "غرناطة"، المسمى "حي البيازين"، ولأن محاكم التفتيش قد انطلقت في ملاحقته، والبحث عنه في سياق حملة شنتها ضد الموريسكيين، قام بالهرب باتجاه "المالية"[2]، ثم غادرها إلى وجهة أخرى، وقد اعترضته العديد من المخاطر أثناء رحلة هروبه، وفي كل مرة كان يحظى بفرص عجيبة للنجاة، خاصة تلك التي قذفته فيها أمواج البحر إلى شاطئ مهجور، ثم قاده الحكماء السبعة بعد عثورهم عليه إلى كهف قديم، وأمروه بالبقاء فيه إلى حين، وحدث أن نام "البشير" لمدة ثلاثمائة سنة، وبعد يقظته خرج من الكهف، فوجد راعيا في انتظاره، وقام هذا الأخير بأخذه إلى الجملكية[3] التي كان يحكمها الملك "شهريار بن المقتدر بالله"؛ المسماة "نوميدا أمدوكال" في الرواية الأولى، و "آرابيا" في الرواية الثانية.

## 2. الأثر القصصي في ضوء التحليل السردي:

لكي نقتحم هذا المجال من التحليل، ونناقش مسألة السرد القرآني، وأثره في السرد الروائي، لابد من ضبط مصطلح التناص السردي بداية؛ الذي يجعل النص "جمعيا" على حد تعبير "**جيرار جينيت**"[4]؛ حيث يقول: «إن النص الجمعي؛ هو نص ينزاح عن نص آخر من خلال سيرورة التغير الشكلي، أو الموضوعاتي...، وهو مجموع الأشكال التي يستطيع نص بواسطتها أن يتجاوز حدوده، أو كمونه، ليقيم علاقة مع نصوص أخرى، ولقد أسميت هذا التجاوز النصي للنص في حينه (ما وراء

---

[1] - El Moro أصلها إسباني وتعني "الموريسكي"، وقد أطلقت على مسلمي الأندلس، ينظر: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 18.

[2] - Almeria مدينة إسبانية ساحلية تم ترحيل "الموريسكيين" عبر مينائها، ينظر: المصدر نفسه، ص 39.

[3] - هو مزيج بين أسوأ نظامين في الحكم، وهما الجمهوري، والملكي، وعدت هذه التركيبة نموذجا غريبا لاستحالة الجمع بينهما، وتم توظيف هذا الوصف في السرد للدلالة على نظام حكم يفتقر إلى امتلاك هوية سياسية واضحة في الاصطلاح، لذا لنا أن نتوقع ما قد يفتقر إليه في المحتوى.

[4] - **جيرار جينيت (Gérard Genette)**: باحث فرنسي في النقد الأدبي والشعرية، انخرط في تيار النقد الجديد، واشتغل أكثر على الأجناس الفنية والشفرات الأدبية منذ الستينات، عمل مديرا للأبحاث في المدرسة العليا للدراسات في العلوم الاجتماعية سابقا، وأستاذا في الآداب، ألّف عددا من الكتب في الجمالية وعلم السرد. ينظر: حوار أجراه "جون بيي" مع "جيرار جينيت"، ترجمه ونشره سعيد بن الهاني في الموقع الإلكتروني: www.fikrmag.com. (تاريخ النشر: 2015/05/10، الساعة 09:47).

التناصية)»[1]، فالنص الجمعي ينتج عن نص سابق، ويتحدد انطلاقا منه، بتعديل أسلوبي، أو موضوعاتي على سبيل الاستحضار، والتجاوز؛ بحثا عن خلق خصوصية نصية.

وتشغل خاصية التناص مختلف فضاءات نص، وبغض النظر عن جنسه الأدبي؛ حيث يدخل «في علاقات ما، وعلى مستوى ما، مع النصوص السابقة، أو المعاصرة له، لهذا السبب نذهب إلى أنه سمة متعالية عن النص»[2]؛ أي أنه يتخطى حدوده النصية الخاصة إلى أفضية التعالقات النصية التي لا حصر لآفاقها التأويلية.

أما عن مفهوم السرد، فإن «القصة بمعنى المتن الحكائي، والسرد بمعنى المبنى الحكائي، إذ يتعلق الأول بالأحداث، والشخصيات، والثاني بتنظيم الأحداث في نسق خاص، وبكيفية خاصة، يتوجه به السارد إلى المسرود له»[3]، إلا أن دراسة السرد تفرض الفصل بينهما مؤقتا استجابة لمتطلبات التحليل؛ أي بين "القصة/متن حكائي"، و"القصة/مبنى سردي"، ويتحدد مجال الاختصاص في كل منهما، على أساس أن الأول يتصل بالأحداث، والشخصيات، في حين يتعلق الثاني بتقديم هذه الأحداث وفق نسق مخصوص.

### أ- الأثر في ضوء "القص/متن حكائي":

ندرس في هذا المستوى ما يسمى البنية السردية؛ أي الأحداث بوصفها وظائف فاعلة، والشخصيات التي تؤديها بدوافع معينة، وما يثيرانه من علاقات من شأنها توجيه هذه البنية، وتحديد مسارها الفني، ولعل من أكثر الباحثين اشتغالا على البنى الوظائفية "**فلاديمير بروب**"[4]؛ القائل: «إن الدراسة البنيوية لكل وجوه القصة هي الشرط الضروري لدراستها التاريخية، كما أن دراسة القانونية الشكلية؛ هي التي تحدد- مسبقا – كل أنواع القانونية التاريخية، والدراسة الوحيدة القادرة على الاستجابة لهذه الشروط، هي التي تكتشف قوانين البنية، لا تلك التي تقدم

---

[1] - جيرار جينيت ورولان بارت، من البنيوية إلى الشعرية، تر. غسان السيد، دار نينوي للدراسات وللنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 72 – 73.

[2] - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 17.

[3] - محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، إشراف عبد الرحيم محمود زلط، محمد عبد المطلب مصطفى، محّار جبلي، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه ف ي الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة طنطا، مصر، (د.ت.ط)، ص 17.

[4] - **فلاديمير بروب (Vladimir Propp)**: باحث روسي ولد بسان بيترسبوغ في 29 أبريل 1895 وتوفي بمسقط رأسه في 22 أغسطس 1970، اشتهر بتخصصه في دراسة الفولكلور خاصة الحكايات الروسية. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 9 أكتوبر 2017، الساعة 05:15).

تبويبا "Catalogue" سطحيا للأساليب الشكلية لفن القصة»[1]؛ أي أن يكون التحليل الذي نجريه في تحديد الوحدات الوظيفية، المتآلفة في اكتمال المشهد القصصي كبنية كلية، شاملا من مدخلي الشكل الفني، والمضمون الدلالي.

**- البنية السردية (الأحداث/الوظائف):**

ويصنّف "**رولان بارت**"[2] القصة في تحليله البنيوي إلى جملة من الوحدات، وقد أحال إلى أهمية ذلك في تحديد طبيعة أنساقها الوظيفية، فالوحدات الوظيفية، أو ما يسميه بالوظائف (Fonctions) تحدد بشكل أو بآخر الوحدات السردية[3]؛ بمعنى الأحداث، وخصوصيات بنائها؛ «فلكي نفهم ما يحدث في قصة ما، علينا أن نربط الأحداث، وأن نفعل ذلك مفترضين وجود قوانين عامة، تقيم علاقة متبادلة بينها»[4].

وقد يتأسس القص «على أساس إعادة بناء الحكاية من جديد ... على حدث سابق، مبيّنا شدة العلاقة، ومتانتها بين الأحداث»[5]، غير أن إمكانية الانتقال بهذه العلاقات من هذا المستوى إلى آخر تكون أكثر تعقيدا؛ متمثلة في الممارسة السردية التناصية؛ أي العلاقات بين أحداث القصة فيما بينها، والعلاقات فيما بينها وبين أحداث قصة أخرى، تتضايف وإياها.

وفي اقتراب مقارن بين قصة "البشير" والقصة القرآنية "أهل الكهف" يتضح أن بناء أحداث في القصة الأولى قد تم في ضوء الوحدات السردية الأساسية التي بنيت عليها القصة القرآنية؛ حيث «يستفيد "**واسيني الأعرج**" من قصة "أهل الكهف" في بناء أحداث قصة "بشير المورسكي"؛ بطل

---

[1] - فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة وتحولات القصص العجيب، تر. عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1416هـ – 1996م، ص 33.

[2] - **رولان بارت (Roland Barthe)**: فيلسوف فرنسي، وناقد أدبي، ومنظر اجتماعي ولد في 12 نوفمبر 1915 وتوفي في 25 مارس 1980 توزعت أعماله البحثية بين البنيوية وبعدها. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 28 سبتمبر 2017، الساعة 19:13).

[3] - ينظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر. منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993، ص 39.

[4] - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر. حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، نشر المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 249.

[5] - محمد عبيد الله، السرد العربي أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين بدعم من وزارة الثقافة، ط1، 2001، ص 306.

رواية "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ويزج بطل روايته في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة "أهل الكهف"»[1].

فإذا كنا نسجل الوحدات السردية في القصة القرآنية وفق المسارات الكبرى: فرار الفتية، واللجوء إلى الكهف، إلى أن يقضي الله أمرا؛ قال تعالى: ﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا﴾[2]، ثم اليقظة بعد النوم العميق، والخلاف حول مدة المكوث في الكهف؛ قال تعالى: ﴿فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا (12)﴾[3]، ثم العودة إلى المدينة لشراء الطعام؛ قال تعالى: ﴿فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا﴾[4]، فإن قصة "البشير" تسير في بناء أحداثها، وفق المسارات الكبرى الآتية: فرار "البشير" من بطش محاكم التفتيش، واللجوء إلى الكهف[5]، ثم اليقظة بعد النوم العميق[6]، ثم العودة إلى المدينة[7].

تعدّ قصة "أهل الكهف" من القصص القرآني المفرد الذكر؛ أي ما ورد ذكره مرة واحدة، أما عن خصائصها؛ بوصفها متنا حكائيا فإن وظائفها تتماسك «تماسكا منطقيا، زمنيا في الوقت ذاته؛ حيث تقوم كل وظيفة على سابقتها وفق امتداد خطي تسلسلي غالبا، وكل وظيفة لها دورها الذي يحدده السياق»[8]، وهذا ما نسجله في قصة "البشير" ظاهريا؛ أي من حيث احترام التسلسل المنطقي، وفاعلية التسلسل الوظيفي الدال، أما في العمق فهناك اختلاف كبير؛ إذ نرصد تواترا للأحداث، وسردها برؤية مختلفة توافقا مع اختلاف السياقات.

إنّ القصة القرآنية تقوم على انتقاء الأحداث، وحذف بعضها؛ كونها خاضعة بالدرجة الأولى للقصدية الدينية، أكثر من خضوعها للقصديتين القصصية، والتاريخية التسجيلية، «ومع ذلك تتمتع بمقومات فنية، وسمات تركيبية، وأسلوبية يفتقر إليها أرفع القصص، وأكثره فنية، وشيوعا،

---

[1] - محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 155.

[2] - سورة الكهف، الآية: 10.

[3] - سورة الكهف، الآية: 11، 12.

[4] - سورة الكهف، الآية: 19.

[5] - ينظر: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص70/29، وينظر: واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج1، مصدر سابق، ص 11.

[6] - ينظر: المصدر نفسه ص 42 ، وأيضا: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 29.

[7] - ينظر: المصدر نفسه، ص 99، وينظر: واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، مصدر سابق، ص 49.

[8] - محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 51.

وانتشارا، واشتهارا، وعالمية، وخلودا»[1]، في حين يعمد التجريب الروائي إلى شحن مواقف الحذف، والإيجاز بطاقات تخييلية؛ خدمة لهاتين القصديتين، وبصيغ مختلفة في ذكر التفاصيل؛ فترد الإشارة إلى حال "البشير" بعد يقظته؛ حيث كانت الأتربة تغطي جسده المنهك، ولحيته المتدلية كخيط جهنم المحروق، وقطمير الكلب عند بوابة المغارة يروح، ويجيء[2].

أما عن الأثر القصصي، فنلاحظ إضافة إلى ذلك وجود تشابه على مستوى الوظائف، من حيث طبيعتها (الفرار، والنوم، واليقظة، والعودة/البعث)، وكذا كيفية تقديمها؛ اعتمادا على تقنيتي الإجمال، والتفصيل، وإن كان هناك اختلاف كبير في ذكر التفاصيل بين القصتين.

**- الشخصيات السردية:**

تتعدد النماذج الإنسانية في السرد، وتتنوع في توجيه السلوك الإنساني، بمحمولاته الاجتماعية، والنفسية، والتاريخية، و«يمكن تسمية الشخصية؛ مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل، من خلال حكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما، أو غير منظم ... إن الصفات تُؤلف بطريقة مختلفة، ومن ناحية أخرى فإن هذا التنظيم بإمكانه أن يشكل موضوع تحديدات الكاتب الواضحة "صورة الشخصية"، أو سلسلة من التحديدات الموجهة للقارئ، الذي يجب عليه إتمام عمل إعادة التكوين؛ أخيرا يمكن أن يكون مفروضا من قبل القارئ نفسه، من دون أن يكون حافزا في النص، هكذا تتم عملية إعادة التأويل لبعض الآثار، للمواصفات الرمزية، والثقافية»[3]، فالشخصيات السردية تتحدد انطلاقا من مجموع الصفات التي يقرّها السرد، أو يستنتجها القارئ، ويمكن التعامل معها كقيم ثقافية، وفنية، ولا بد من الأخذ في الاعتبار هذه الصفات في اتصالها بالأحداث؛ كونها تكثّف الدلالة في قراءة "الشخصية".

وأهم ما يميز الشخصية في القصة القرآنية أنها تُعرض «كلون من ألوان التصوير»[4]، والخصوصية الأكثر جمالية في تقديمها أنها تُعبر به «عن الإنسان بشكله العام»[5]، وبذلك تتخطى الواقعة السردية في القرآن الكريم حدود الأشخاص أيضا، وليس الزمان، والمكان فحسب، قال

---

[1] - محمد كاظم الظواهري، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، دار الصابوني ودار الهداية، ط1، 1991 ، ص 42 – 43.

[2] - ينظر: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 79/29، وينظر: واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج1، مصدر سابق، ص 50.

[3] - تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر. عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 74.

[4] - محمود السيد حسن مصطفى، الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1981، ص 103.

[5] - خالد سليمان عيد الدولات، الشخصية في القصص القرآني - دراسة نصية نقدية تحليلية لشخوص مختارة، إشراف عفيف عبد الرحمن، بكالوريوس لغة عربية، جامعة اليرموك، 1996، ص 25.

تعالى في "أهل الكهف": ﴿وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُوَ مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا (14) هَؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِمْ بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا (15)﴾[1].

لقد تميّز هؤلاء الفتية بقلوبهم الصابرة، وعقولهم الحكيمة، فقاموا يذكرون الله ذكر الحق، دون ملل، أو ضجر، وكانوا في سبيل إعلاء كلمته سبحانه، ودحض الباطل ماضون، وأن الإيمان بغير وحدانية الله محض ظلم، وافتراء، فكانوا بمشيئة الله على خلق نبيل، ومقام جليل.

أما "البشير" فكان ڤوالا[2]، لا يراقب ما يقول؛ لأنه لم يكن ليقول غير ما يؤمن به؛ بشأن الحكام، والناس، والحاضر، والمستقبل، كان كأحد أجداده البربر حرا حتى النخاع، لذا لو لم يهرب بإيمانه إلى الكهف، لتم حرقه بنيران المدافع لا محالة، ولم يكن - بشهادة من عرفوه- حالة عادية، وإلا انتهى جنونه عند البدايات، كان العلماء يرتوون من ماء لغته، ومن صدقها، وأنه آخر ما تبقى من سلالة الموريسكيين القادم من غرناطة، ومن شهد بداية النهايات، لقد رأى قيامة الدنيا في الكهف؛ بما اعتراه من هواجس، كان مولعا بقراءة كتب التاريخ المنسي، وعندما عاد ليحتل السوق ڤوالا كان كل شيء قد انتهى، وخسرت الدنيا قداستها، وعمّ الفراغ، وامتلأت دروب الحياة بالقتلة[3].

إن الهواجس التي كانت تراود "البشير" في كهفه، وحتى بعد خروجه منه، يمكن أن تُفسّر بفكرة الفرار في حد ذاتها؛ ففي القصة القرآنية كان فرار الفتية دينيا؛ خوفا من ضياع رسالة الإيمان، أما "البشير" فكان فراره دنيويا؛ خوفا من ضياع رسالة الإنسان، إضافة إلى الاختلاف في عدد الأشخاص؛ فقد نام "البشير" في الكهف لوحده، بينما أهل الكهف كانوا جماعة، وكذلك في وصف الشخصية؛ فحين استيقظ "البشير" وجد يديه محروقتين من شدة الحر، ورجليه مليئتين بماء الاحتراق، وفمه، وأنفه غاصين بالرمال[4]، وهذا ما لا تذكره القصة القرآنية، وإن كان تساؤلهم عن المدة التي قضوها يحيلنا إلى فكرة وجود إشارات دالة على ذلك.

تتخذ الرواية من القصة القرآنية مرجعا لها في سياق التناص السردي، ململمة شتات ذلك الخرق الصارخ الذي كرّسه المحكي في انتقاله عبر الزمان، والمكان، وكيف أن الممارسة الجمالية التي

---

[1] - سورة الكهف، الآية: 14 – 15.

[2] - الڤوال: هو المتمرس على القول، والخبير به، ومن يروي أحداث التاريخ، وسير السابقين؛ بأسلوب شعبي في الأسواق، والمقاهي القديمة، والساعات العامة، مما قد يتنافى والحقائق التاريخية الراسخة بالقوة في الذهنيات، وهو اصطلاح قد يقابله مصطلح "الحكواتي"، ينظر: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 7.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص 350/235/187/186/98/91.

[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص 67.

يصاحبها الهدوء، والتأمل في السرد القرآني، تتواشج وذلك التفكير القلق، والمتوتر الذي تبديه الشخصية الروائية في حركتها السردية؛ بسبب غياب مرجعية واضحة في منظومتها الواقعية الراهنة سياسيا، واجتماعيا.

### ب- الأثر في ضوء "القص/مبنى سردي":

### - البنية الزمنية:

يتم في هذا المستوى تحديد طبيعة العلاقات بين زمني القصة، والخطاب السردي، لما بينهما من اختلاف؛ فزمن الخطاب هو «زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد؛ ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا؛ يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاطات شكل هندسي معقد على خط مستقيم، ومن هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب، غير أن ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي؛ لكونه يستخدم التحريف الزماني؛ لأغراض جمالية»[1].

إن زمن القصة يتصل بما وقع حقيقة، وهو متميز بطابعه التاريخي الخاضع للتسلسل المنطقي، وزمن الخطاب متحرر من القيد التاريخي، ويعيد صياغة القصة من منظور السارد، لا كما وقعت فعلا، لذا نجده يركز على أحداث دون أخرى؛ مراعاة لمطلب الأهمية؛ الأمر الذي قد يتسبب في حدوث هذا التحريف الزمني الذي يعدّ السمة الوحيدة التي تميز الخطاب عن القصة، وهو ما يسميه "**جيرار جينيت**" بـ"المفارقات الزمنية"[2].

وفي سياق تفكيك بنية زمنية تحكمها المفارقات نجد أنفسنا أمام مقاربة تُعنى برصد ترتيب الأحداث بنوعيها، أحداث القصة، وأحداث الحكاية، إما على سبيل الاستباق (Anticipation) لأحداث لاحقة في المستقبل، وإما على سبيل الاسترجاع (Rétrospection) لأحداث سابقة في الماضي؛ حيث تقوم المفارقة الزمنية بإيقاف السرد في لحظته الراهنة[3].

من هذا المدخل تخضع القصة القرآنية للحظتين زمنيتين؛ بحكم وجودها في سياق النص القرآني؛ «الأولى تتعلق بزمن القصة القرآنية، وتتعلق الثانية بزمن النص القرآني، زمن القصة يبدأ

---

[1] - مجموعة من المترجمين، طرائق تحليل السرد الأدبي – دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص 55.

[2] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية – بحث في المنهج، تر. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة في إطار المشروع القومي للترجمة، المغرب، ط2، 1997، ص 45 – 46.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 59.

مع الدخول الفعلي في عالمها، وزمن النص القرآني يحيط بزمن القصة، ويحتويه، ويمكن أن نعده زمنا حاضرا للسرد، أو زمنا أول تقاس المفارقات الزمنية الكبرى بالنسبة إليه؛ فالقصة بكاملها تكون استرجاعا، أو استباقا حين تتعلق بهذا الحاضر الزمني للنص»[1].

تُستهل القصة القرآنية "أهل الكهف" باستباق تكراري راح يمهد لها، ويعمل على تهيئة نفسية السامع، والتحكم في توجيه توقعاته بشأن أحداثها، التي تعرض مجملة في ثلاث محطات؛ قال تعالى: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9) إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا (10) فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا (12)﴾[2]، في حين يظهر الاسترجاع في تفصيل أحداث القصة؛ بوصف الفتية بعد هذا الإجمال، خارجيا قبل دخول الفتية إلى الكهف، وداخليا بعد ذلك؛ قال تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى﴾[3].

أما عن التواتر الزمني؛ أي عدد المرات التي يذكر فيها الحدث، فنجد في القصة عرضا لمرة واحدة ما يحدث عدة مرات، وهي الخاصية الوحيدة المسجلة على مستوى الحدث أثناء بقاء الفتية في الكهف، متمثلا في طلوع الشمس، وغروبها عليهم، وتقلبهم ذات اليمين، وذات الشمال، فلا شك في تكرار هذا الحدث، في حين يرد ذكره في النص القرآني مرة واحدة.

إضافة إلى عرض المدة التي قضوها في الكهف بصيغة الإيجاز؛ قال تعالى: ﴿فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا﴾[4]، وقوله تعالى: ﴿وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا﴾[5]، وتتم مناقشة أمر هذه المدة في سياق المشهد الحواري، قال تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ﴾[6]، ويستمر الحوار في صيغة الاستباق الزمني، قال تعالى: ﴿سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا (22) وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا (23) إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا (24) وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ

---

[1] - محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 120 – 121.

[2] - سورة الكهف، الآيات: 9، 10، 11، 12.

[3] - سورة الكهف، الآية : 13.

[4] - سورة الكهف، الآية: 11.

[5] - سورة الكهف، الآية: 25.

[6] - سورة الكهف، الآية : 19.

مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا (25) قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا (26)﴾[1].

نجد لهذه البنية أثرا في البناء الزمني للرواية؛ حيث يبدأ القص بحدث عودة "البشير" من رحلة الموت، وأن فئة من الڤوالين يعرفون حقيقة ما حدث له، مما يثير دهشته[2]، وكذلك الاستباق، في قوله: «أنت لن تموت يا "بشير إلمورو" حتى يبلغ الكتاب أجله، وتنهض من رقدتك الأبدية، وتستيقظ بشكل كامل، وتنتهي أبدا كل إغفاءاتك»[3]، ويظهر الاسترجاع في القول: «قال "بشير إلمورو"، وهو يسترجع بعض التفاصيل الهاربة، لم يتذكر قصة اليهودي، والسفينة، والرحلة، إلا ثلاث مرات؛ الأولى عندما واجه علماء المدينة بحقيقته، بعد عودته من الكهف، والثانية عندما طلب منه الڤوال "**عبد الرحمن المجذوب**"[4] أن يتم القصة، والثالثة في اللحظة التي وقف فيها عند بوابات البحر، ينظر إلى ألسنة اللهب التي اشتعلت في الماء، وداخل الأدخنة المتصاعدة من كل مكان»[5].

أما عن التواتر الزمني، فنجد إشارتين إلى دخول أشعة الشمس إلى الكهف، في حين تكرر حدوث ذلك؛ حيث: «أدرك "بشير إلمورو" من خلال الأشكال التي ارتسمت على جدار الكهف أن قرص الشمس يكون قد تجاوز نصف السماء، طريقته التي كان من خلالها يحدد زمن انسحابه من الأسواق الغرناطية»[6].

إضافة إلى عرض مدة البقاء في الكهف عرضا موجزا؛ وذلك في القول: «ذهب ليبحث عن مكان للراحة، بعد عذاب انتفت فيه الأزمنة، والسنوات»[7]، والخلاف حول هذه المدة في سياق الحوار الداخلي، في القول: «تساءل، وهو يبحث عن مسالكه المبهمة داخل الكهف: لا يمكن أن يكون ما وقع

---

[1] - سورة الكهف، الآية: 22 – 26.

[2] - ينظر: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 42.

[3] - المصدر نفسه، ص 78.

[4] - شخصية روائية مستوحاة من شخصية "**عبد الرحمن المجذوب**": أبو زيد عبد الرحمن بن عياد بن يعقوب بن سلامة الصنهاجي الدكالي الملقب بـ"المجذوب" ولد بقرية تيط (طيط) الواقعة على ساحل المحيط الأطلسي في شهر رمضان من سنة (909هـ-1504م)، نشأ وترعرع بمسقط رأسه، وكان أبو الحسن علي بن أحمد الصنهاجي الملقب بـ "الدوّار" أول شيوخه، رحل إلى القصر الكبير عاصمة الهُبْط بإشارة من شيخه "عمر الزرهوني" واستقر به يقول الشعر الشعبي الطافح بالحكمة ويعظ العباد إلى أن شعر بقرب أجله فأَمر أن يُذهب به إلى "مكناس"، وتوفي في طريقه إليها في ليلة الجمعة العاشر من ذي الحجة (ليلة الأضحى) سنة 976هـ، وتم دفنه خارج أسوار المدينة قرب باب سيدي عيسى، وتربة السلطان مولاي اسماعيل. ينظر: عبد الرحمن ربّاحي، قال المجذوب ...! من الرباعيات المنسوبة إلى الشاعر الشعبي المغربي الولي الصالح الشيخ سيدي عبد الرحمن «المجذوب»، دار الجزائر للكتب، الجزائر، ط3، مارس 2011، ص 9-10.

[5] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 141.

[6] - المصدر نفسه، ص 40/36، وينظر: واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، مصدر سابق، ص 16.

[7] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 31.

لي مجرد إغفاءة، حدثت معي عندما قادتني مياه المتوسط إلى أعماق هذا الكهف الهرم؟»[1]، وفي سياق الاسترجاع، والاستباق؛ في القول: «إن الزمن الذي قضيته يتحدد بثلاثة قرون، تزيد تسع سنين بالقمرية، وهي ثلاثمائة بالسنوات الشمسية، حين جلس علماء البلدة يحسبون، يقول الراعي الذي واجهك عند بوابة الكهف: ينقصون، ويزيدون، ينزعون، ويضيفون، يضربون، ويقسمون بمساعدة علماء التنجيم حتى اتفقوا في النهاية على رأي واحد ... إلا في السنوات القمرية التي لم تكن دقيقة، كانوا متأكدين من أنك ستأتي بعد ثلاثة قرون بالتمام، والكمال»[2].

إن هذا التنوع في صياغة البنية الزمنية، بين الاسترجاع، والاستباق، والحوار، والتواتر، يشد انتباه المتلقي، ولا يشعره بالملل، وهي المستويات الزمنية ذاتها التي سجلناها في القصة القرآنية؛ مما يؤكد أثرها في الرواية على سبيل التناص الزمني، إن جاز لنا هذا الاصطلاح.

**- الصيغة السردية:**

ندرس هذه الصيغة انطلاقا من خطاب الشخصية، وهي تتنوع تبعا لذلك؛ فهناك الخطاب المسرود، أو المروي (Le discours narrativise)؛ وفيه يكون صوت الراوي هو المسيطر، في حين يضعف أثر الأصوات الأخرى؛ ويتولى الراوي سرد الأفعال (الأحداث)، وأقوال الشخصيات، بلغته الخاصة[3]، والخطاب المنقول (Le discours rapporté) يقوم فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا للشخصية السردية، فتتحرك بحرية أكبر، وهو الشائع في الرواية الحديثة[4].

نسجل في القصة القرآنية تنوعا صيغيا؛ حيث تبدأ بصيغة الخطاب المسرود، يتخلله الخطاب المنقول، وفق المسار الخطابي الآتي: خطاب مسرود؛ قال تعالى: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ أَيَاتِنَا عَجَبًا﴾[5]، إلى أن يقول في سياق الخطاب منقول: ﴿فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُوَ مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا﴾[6]، ويستمر هذا الخطاب إلى غاية الانتقال إلى صيغة خطاب مسرود؛ قال تعالى: ﴿وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذَلِكَ مِنْ أَيَاتِ اللَّهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا﴾[7]، ثم الخطاب المنقول؛ قال تعالى: ﴿قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ

[1] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 37.

[2] - المصدر نفسه، ص 79، وينظر: واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، مصدر سابق، ص 50.

[3] - ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 185 – 186.

[4] - ينظر : المرجع نفسه، ص 187.

[5] - سورة الكهف، الآية: 09.

[6] - سورة الكهف، الآية: 14.

[7] - سورة الكهف، الآية: 17.

قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا﴾[1]، ثم الخطاب المسرود؛ قال تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ﴾[2]، ثم الخطاب المنقول؛ قال تعالى: ﴿فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا﴾[3]، ثم الخطاب المسرود؛ قال تعالى: ﴿قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا﴾[4].

ونسجل في قصة "**البشير**" حضورا لافتا لصيغتي الخطاب المسرود، والخطاب المنقول، والأمثلة في هذا الباب كثيرة، مما لا يتسع المقام لذكرها جميعا، ولهذا نكتفي منها بالصيغ الخطابية الآتية[5]:

الخطاب المسرود: «ما حدث بعد ذلك، هو أن الراعي عندما سمع حديثه، أو بعض حديثه، وتأكد بما لا يدع مجالا للشك، بدأ يتمرغ عند قدميه كالشاة الذبيحة، ويصرخ بأعلى صوته في حالة تكاد تكون شبيهة بالهستيريا»، ثم الخطاب المنقول: «هو أنت إذن يا سيد الأقوام كلها؟، هذه علامات مجيئك في هذا العصر المتأخر، وحق سيدنا الخضر الذي لا يظلم إلا من ظلم نفسه، هو أنت بالتمام، والكمال، كما تحدّث عنك الأولون، الصادقون، السابقون، واللاحقون، والكتب السرية، غربتك طالت يا سيدي ثلاثة قرون، وها أنت تعود من جديد مضيفا إلى غيابك تسع سنوات، لأكون أنا المحظوظ برؤيتك!، أي بركة يا سيدي، وأي حظ؟»، ثم الخطاب المسرود: «طلب "بشير إلمورو" من الراعي المندهش أن يمنحه شيئا للأكل فقد كان بطنه ملتصقا بعظامه من شدة الفراغ، مسدود الأمعاء، والأحشاء، لكن الراعي واصل دهشته؛ ليتأكد من أن هذا الجوع هو إحدى علامات ساعة المجيء»، ثم الخطاب المنقول: «يا الله ثلاثة قرون، ولم تأكل شيئا؟، هذه علامتك يا جدنا العظيم سيدي "بشير الموريسكي" الأخير، أيها "الموري" الطيب إشارتك الكبيرة، وبشارتك الكبرى التي تخرجها للناس متى شئت، وأنّا شئت، علامتك تعمي الأبصار، وتخل بنظام الأشياء الكاذب».

---

[1] - سورة الكهف، الآية: 19.

[2] - سورة الكهف، الآية: 21.

[3] - سورة الكهف، الآية: 21.

[4] - سورة الكهف، الآية: 22.

[5] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 99، وينظر: واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، مصدر سابق، ص 60.

فالصيغة التي تميّز الخطاب المسرود تتمثل في السرد، في حين يتميّز الخطاب المنقول بصيغة القول المباشر، والخطاب الأول هو المسيطر على القص القرآني، وكذلك القص الوضعي؛ حيث يتخلله الخطاب الثاني الذي يفسح المجال للقائل؛ للإدلاء بتدخلاته، وصيغة الخطاب المنقول توحي بأمانة القول، وصدقه، بحرفه، ومعناه، خاصة في القص القرآني بحكم واقعيته؛ كونه «وثيقة تاريخية من أوثق ما بين يدي التاريخ من وثائق، فيما جاءت به من أشخاص، وأحداث، وما يتصل بالأشخاص، والأحداث من أمكنة، وأزمنة»[1]، في حين يقوم القص الوضعي على مرجعية متخيلة.

**- الرؤية السردية:**

إذا كان السرد الطريقة التي تُروى بها القصة تبعا لموقع الراوي من الأحداث، أو علاقته بها، أو بالمروي له، فإن هذا الموقع هو موضوع الرؤية السردية، التي قد تكون ذاتية؛ للدلالة على حضور ضمير المتكلم في الحكي، وإذا حضر المتكلم في القص، رُويت القصة من الداخل، أما إذا غُيّب، وفَصلت بينه وبينها مسافة ما، فإنها تُروى من الخارج[2]؛ أي أن المنظور السردي يفترض طرحين، أحدهما خارجي بوجود مسافة ما بين المتكلم (الراوي/الشخصية) وما يُحكى، وثانيهما داخلي بغياب هذه المسافة، وقيام الشخصية السردية بالحكي.

ونسجل هيمنة الرؤية الذاتية على قصة "أهل الكهف"؛ لأن الله تعالى من يقص نبأهم بالحق، كما «أن القصة جاءت ردا على سؤال لأهل الكتاب؛ اختبارا لصدق نبوة "محمد" عليه الصلاة، والسلام، فكان الرد كاشفا عن قدرة قاهرة، متصرفة»[3].

قال تعالى: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9) إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا (10) فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا (12) نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى (13)﴾[4].

فقصة "أهل الكهف" بما فيها من أمور عجيبة، ليست بأعجب آيات الله، وتتواصل هذه الرؤية الذاتية في طرح فكرة القدرة الإلهية من الداخل، مستخدمة ضمير الجماعة "نحن" للدلالة

---

[1] - عبد الكريم الخطيب، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص 39.

[2] - ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 208.

[3] - محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 198.

[4] - سورة الكهف، الآيات: 9-13.

على العظمة في توجيه الأحداث وفق مشيئة الخالق؛ وحجة ذلك الصيغ الواردة في النص القرآني: "نحن نقص"، "زدناهم"، و"ربطنا"، و"نقلبهم"، و"بعثناهم"، و"أعثرنا".

كما تتجلى الرؤية الذاتية على سبيل العرض المستقبلي في تحديد عدد الفتية، والمدة التي قضوها في الكهف؛ ذلك أن الله صاحب الوحي، والعالم بكل شيء، قال تعالى: «سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا»[1]، وهو قول أهل الكتاب؛ حيث تعرض الرؤية الذاتية في هذا المقام موقفهم عرضا مستقبليا، وهو من قبيل الرجم بالغيب، كما يرجمون به في تحديد مدة نومهم، قال تعالى: ﴿وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا (25) قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا﴾[2].

لكن القصة تبدو غير مكتملة في بعض أحداثها، فتحث «عقل الإنسان القارئ على التفكير في محاولة إكمالها، أو البحث عن بقية جوانبها، أو مناقشتها، أو مجادلتها؛ من أجل الوصول للحقيقة، أو النهاية التي ستكون - حتما- مرتبطة بالإنسان، وحقائقه، وتغيراتها على مرّ الزمن في هذا الكون المترامي الأطراف»[3].

في حين تقوم الشخصية في الرواية، متمثلة في "دنيازاد" بدور الراوي؛ فتحكي التفاصيل التي حدثت لـ."البشير" من البداية إلى النهاية، من منظور الرؤية الذاتية الداخلية، فهي تعرف أكثر منه، وأكثر مما عرفه العلماء، والحكماء عنه، ومع ذلك فهي لا تعرف كل شيء؛ إذ تقول: «"بشير إلمورو" ليس حالة عادية، وإلا انتهى جنونه عند العتبات الأولى، هذا ما قاله كل الذين عرفوه عن قرب، أو عن بعد، حقيقة، أم مجرد وهم؟، فكرة هاربة؟، سؤال لا جواب له؟، أنا نفسي لا أعرف شيئا»[4]، وكذلك ما يحكيه "البشير" عن نفسه، حين يفسح له الراوي المجال للتعبير بحرية عن وجوده، وما عاشه من أحداث، من قبيل الرؤية الذاتية الداخلية.

[1] - سورة الكهف، الآية: 22.

[2] - سورة الكهف، الآية: 26.

[3] - خالد سليمان عيد الدولات، الشخصية في القصص القرآني، مرجع سابق، ص 25.

[4] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 99.

**- الفضاء الحكائي:**

يُفهم الفضاء على أنه الحيز المكاني، وإن كان أشمل منه في الحكي، وهناك من يسميه بالفضاء الجغرافي؛ «فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يُقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة»[1].

والمكان ينبغي دراسته في ضوء المضمون؛ أي ما يسمى بالفضاء الدلالي، وما يثيره من آفاق تأويلية؛ أي هناك فضاء نصي تشغله الكتابة، وآخر إيديولوجي تتحدد ملامحه انطلاقا منه، وتشخيص المكان يوهم بواقعية الأحداث بالنسبة للقارئ، فالتأطير المكاني للحكي أمر لابد منه، حتى وإن تفاوتت قيمه الفنية من نص لآخر.

وإذا كنا لا نسجل ملامح واضحة للمكان الجغرافي في القصة القرآنية، المتمثل في الكهف فلا نجد غير الإشارة إلى "فجوة منه"، و"المدينة" دون أدنى تفصيل، فإن ذلك يعدّ فتحا لإسقاط المحتوى القصصي على أمكنة لا نهائية، في حين يُعرض المكان في الرواية وفق هذا المنحى، لكن بقدر محدود من الوصف تأثرا بجماليات السرد الإعجازي في عرض المكان.

ورد في هذا الشأن: «جلس "بشير إلمورو" قليلا في أقرب مكان خمّن أنه وسط الكهف، أو مركزه، اتكأ بظهره على شيء صلب، كان يشبه الصخرة الملساء، انتابته موجة من الخوف، والخواء»[2]، وكان "البشير" «يقرأ الأبجديات القديمة التي انمحت بفعل الزمن على جدران الكهف المخرمة، كان عليه أن يعيد تركيب الوقائع»[3].

غير أن الآفاق الدلالية التي تثيرها المعطيات المكانية تتخطى حدود الإشارة، «فرواية القرآن تنغمر باستمرار في مناخ روحاني، نشعر به في مواقف، وكلام الشخصيات التي تحرك المشهد القرآني»[4]، لذا يحيلنا الكهف في القصة القرآنية إلى أن رحمة الله تشمل كل شيء، فتستحيل الكهوف ملاذا للسكينة، والطمأنينة، ما دام الإنسان في رعاية الله، وحفظه، أما المدينة فقد ارتبطت بمعاني الرجم، والكفر بوحدانية الله، وبذلك حمل المكان في القصة دلالة دينية قوامها المفارقة المتمثلة في "الكفر/الإيمان"، مفادها أن قيمة الوجود الإنساني تتحدد انطلاقا من امتلاك مرجعية

---

[1] - حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 54.

[2] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 31.

[3] - المصدر نفسه، ص 34.

[4] - مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية – مشكلات الحضارة، تر. عبد الصبور شاهين، تقديم محمد عبد الله درار ومحمود محمد شاكر، دار الفكر، دمشق، سوريا، نشر تحت إشراف ندوة مالك بن نبي، 1425هـ – 2004م، ص 252.

دينية صحيحة، في حين حمل المكان الروائي دلالات سياسية، واجتماعية تثير الخوف، والخواء، والفوضى، والهواجس، وأن الوجود الإنساني مرهون باحترام القيمة الدينية، وتفعيلها في الواقع، ذلك أن أي انحراف في فهم المرجع الديني يترتب عنه انحراف في الفهمين السياسي والاجتماعي، ولا سبيل إلى تصحيح مساره إلا بتدخل العناية الإلهية، مثلما تدخلت لتحمي الفكرة التي آمن بها "أهل الكهف".

### 3. التضايف اللغوي في ضوء الاستعارة القصصية:

إن العمل الروائي لا يستمد قيمته، وتميّزه الأجناسي، ضمن منظومة الإبداع السردي، إلا عبر اللغة؛ حيث تتحقق إنتاجية النص من منطلق «أنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى»[1].

وبالنظر إلى البعد النسقي الداخلي للنص الروائي نجد اشتغال اللغة يمثل وسيطا في نقل الرسالتين الجمالية، والإيديولوجية، فـ «القول القصصي؛ هو أولا قول لغوي ينهض على المستوى الإيديولوجي»[2]، والخاصية اللغوية تحقق الخاصية القصصية عبر تقنيات السرد؛ حيث تتدخل الصيغ المفرداتية الدالة في بناء المعنى النصي، وتوجيهه، دون أن يتحقق لها من التكثيف قدرا يجعلها تحل محل العناصر السردية الأخرى؛ أي هناك نوع من الائتلاف بين العناصر في اكتمال المشهد السردي، كما أن الرواية تشتمل على أكثر من نسق لغوي، بحكم تعدد الأنساق اللغوية التي نجدها على مستوى المرجعيات السياسية، والاجتماعية، والثقافية التي تتحرك في فلكها، وما تثيره من أشكال متعددة للقول اللغوي.

وقد حدّد "**باختين**"[3] ماهية هذا التعدد، فأشار إلى وجود عدة أشكال تتدخل في «تنظيم التعدد اللساني في الرواية، والتي هي أشكال مُشيدة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي، بمختلف مظاهره، لأعلى درجة كبيرة من التنوع، فكل واحد من تلك الأشكال موصول بإمكانات أسلوبية معيّنة، يتطلب تشييدا أدبيا صحيحا لمختلف اللغات»[4]؛ فتحليل اللغة الروائية لا بد منه من زاوية

---

[1] - جوليا كريسطيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 21.

[2] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص182.

[3] - **ميخائيل باختين (Bakhtine) (1895-1975):** فيلسوف، ولغوي، ومنظر أدبي روسي (سوفييتي) ولد بمدينة أريول، درّس فقه اللغة، وأسس حلقة "باختين النقدية" سنة 1921. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 10 أكتوبر 2017، الساعة 11:40).

[4] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/باريس، مصر/فرنسا، ط1، 1987، ص 73.

الرؤية الواعية التي تترجمها، كما أن تعدديتها أمر تفرضه جدلية الوقائع التي يعيشها الإنسان، وتؤسس تراكم وعيه الاجتماعي.

إن التعامل مع اللغة على أنها تتحرك وفق مسار واحد، وأنها خالية من التنوع، أو التعددية، والعمل على وصفها، وتحليلها من هذا المنطلق، أمر غير جائز، فبذلك نكون قد تقصيناها من المدخل الخطأ؛ «لأن ذلك قد يسطّح العمل الروائي، ويطمس كافة أبعاده، ودلالاته»[1].

تعدّ الرواية عند "**واسيني الأعرج**" تجريبا متميزا للاشتغال السردي الجمالي، كونه يقدم لنا تصوراته بشأن مقومات التجريب الروائي، المدفوع بروح مساءلة الوقائع، والسعي المتواصل لفتح آفاق جديدة في الكتابة، خاصة ما اتصل منها بالتوظيف الجمالي للقصة القرآنية، وانطلاقا منه قام النص الروائي على تنوع أشكاله الخطابية، وهي تتآلف مشكلة نسقا منسجما يحكمه التفاعل بين وحداته المتنوعة، فاللغة واحدة، ومستوياتها متعددة، هكذا يستحضر الروائي المرجعية القصصية الإعجازية عبر استراتيجية التناص، في سياق سردي متناسق، وقد «استثمرت الرواية عبر مجموعة من الأقوال السردية النص القرآني، الذي أسهم كعنصر رافد في تشكيل الفضاء اللغوي للرواية؛ نظرا لما تتوفر عليه لغته من فصاحة، وبلاغة، وقدرة على الخلق، والتصوير»[2].

ومن الصيغ اللغوية الواردة في الرواية في سياق التناص اللغوي، القول: «حينما خرج من الكهف كان مخيفا، كل من رآه ولى الأدبار، ممتلئا بالرعب من المهابة، والخوف»[3]، والقول: «أنت تذكر أنك حين فتحت عينيك، قلت ربما مكثت يوما، أو بعض يوم »[4]، والقول: «وما قتلوه، وما صلبوه، ولكن شبّه لهم»[5]، والقول: «قالت رب أنى يكون لي ولد، ولم يمسسني بشر، قال كذلك الله يخلق ما يشاء، إذا قضى أمرا، فإنما يقول له كن فيكون، على لسان "أبي عبد الله محمد الصغير"»[6].

إن هذه الصيغ مستوحاة من السياق اللغوي القرآني، وتوظيف الخطاب الروائي لها لم يكن من باب الاستشهاد، أو بعث الروح الدينية في الشخصية الروائية، وإنما من قبيل استثمار طاقات اللغة القرآنية بمحمولاتها الدالة، في التعبير عن قضايا سياسية، واجتماعية معاصرة، راحت تؤطر

---

[1] - جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، مارس 2009، ص 315.

[2] - المرجع نفسه، ص 318.

[3] - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، مصدر سابق، ص 49.

[4] - المصدر نفسه، 49.

[5] - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب – لافوميك - دار الاجتهاد، الجزائر، 1993، ص 312.

[6] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 457.

البناء العام للأحداث، وإذا كان هذا الخطاب لا ينقل لنا اللغة القرآنية نقلا حرفيا إلا أحيانا؛ فلكي يكرّس فكرة الانتقال بالآية القرآنية من سياقها المقدس إلى سياق الواقع المدنس بكل تجاوزاته، والإحالة إلى توظيف الحكام للآيات في خطاباتهم؛ لتضليل الرعية، واستغلال المقدس في تمرير الرسائل السياسية الخبيثة.

ومن أشكال التضايف النصي استحضار القصص القرآني في الرواية من قبيل «تضمين قصة قصيرة داخل الرواية ... على أنها محاولة لملء فراغ العمل، وعلى مستوى آخر، على أنها بحث عن التنويع»[1]، ولا أدل على هذا التوظيف من التصريح به؛ حيث وردت الإشارة إلى ذلك في الرواية: «أهل الكهف كانوا مثلك»[2].

ولم تكن قصة "أهل الكهف" القصة القرآنية الوحيدة الحاضرة في خطاب الرواية، بل هناك إشارة إلى قصة النبي "آدم" عليه السلام في القول: «إن "بشير إلمورو" نفي من الجنة؛ لأن إثمه كان أثقل من أيام الحشر نفسها؛ ولأن الجنة كانت قد أوصدت أبوابها»[3]، وقيل في السياق سردي آخر: «الكلمة التي امتلأ بها فم آدم هي ب...ح...ر، ومنها اشتق "حبّ، وحب، وحرب، وحبر لكتابة أشواقه، وأحزانه، وأن أول أرض وطئها هي الماء، الماء، وإلا لتهرس مثل الفخار القديم، وهو يسقط على رأسه بعد أن أُخرج بعنف من أروقة الجنّة، وحواء غارقة في الضحك، تتأمله وهو يحاول أن يتراجع إلى الوراء إلى أن سقط، وهي تقهقه ملء أشداقها، يغمرها ألق أزرق»[4].

وفي ذلك استعارة قصصية غير مباشرة من قصة خلق النبي آدم عليه السلام، في حين يتجلى بوضوح التناص وحادثة خروجه من الجنة؛ فقد نزل في خلقه قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ قَالَ أَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِينًا﴾[5]، وقوله تعالى: ﴿قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ (75) قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ (76)﴾[6].

---

[1] - رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 232.

[2] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 87.

[3] - المصدر نفسه، ص 25، وينظر: واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، مصدر سابق، ص9.

[4] - واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 17.

[5] - سورة الإسراء، الآية: 61.

[6] - سورة ص، الآية: 75-76.

أما عن خروجه من الجنة فقال تعالى: ﴿وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36)﴾[1].

وجاء في وصف السارد شخصية "فتنة" قوله: «فتنة المهبولة؛ هي التي علمتني الأسماء كلها، كل ما حرّم على الأنسان، والنبتات الشهيّة، كانت تعرف كيف تلمس بأناملها الرقيقة ... أوتار الكمنجة المشدودة، مثلما تشتهي.

لمسات أصابع فتنة؛ كانت مثل لمسات فجر ربيعي دافئة، ومؤنسة»[2].

يلتقي هذا الكلام بما نزل في باب شرف آدم عليه السلام في العلم بفضل من عند الله العالم القدير، قال تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آَدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾[3].

وهناك إشارات إلى قصة النبي نوح عليه السلام؛ ففي وصف شخصيته قيل: «مع نوح، تأكدوا أن في هذا الرجل نوعا من الغرابة، وتأكدوا أنه لا يملك من الآخرين سوى تبعية الاسم المسروق، فقد ظل طوال هذه الفترة بسيطا، يقيم صلواته اليومية على الشاطئ في شكل يوغا، قِبلته البحر، وغروب الشمس، وهي تُبتلع من طرف الأمواج العالية»[4].

إلا أن عيشه البسيط، وتدينه «لم يمنعهم أبدا من التغامز عليه من حين لآخر»[5]؛ قال تعالى: ﴿وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ﴾[6].

وفي صنع السفينة قوله: «منذ خمسين سنة!، قرابة النصف قرن، والدنيا هي الدنيا، وأنا هو أنا، لم نتغير كثيرا، أنتظر، وأنتظر دائما، أستيقظ فجرا مثل المريض، أنزل إلى الساحل المنسي، بمائه الرمادي، أضع بعض الخشيبات على السفينة التي تحمل اسمي "سفينة الأمير نوح"، التي

---

[1] - سورة البقرة، الآية: 35-36.

[2] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 27.

[3] - سورة البقرة، الآية: 31.

[4] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 18/ واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 22.

[5] - المصدر نفسه، ص 23.

[6] - سورة هود، الآية: 38.

صممت على بنائها منذ أن وطئت قدماي هذه المياه البعيدة»[1]، وفي ذلك قوله تعالى: ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾[2].

أما مشهد ترقبه الطوفان؛ فيصفه السارد بالقول: «كلما مرّ على البحارة، ينحنح الأمير نوح ولد المليانى، ثم يحوقل، ويبسمل في أعماقه، وبعدها تغمره سعادة دفينة، فيبتسم ثم يواصل هيامه على امتداد الساحل، وهو يقتفي آثار الموجة التي تغطّي الشمس؛ ليقيم صلوات المغرب.

- أوف !!، ما أبرد هذا الفجر، لا أدري من أين يأتي كل هذا القدر من الحزن؟.

لأول مرة، يشعر بأن أسنانه كانت تصطك.

والله لولا واجب السفينة، والألواح، وواجب توزيع البيانات، وانتظار النصّ الذي سيقذف به البحر، ما نزلت في هذا البرد»[3].

ومضت الأيام والليالي، و«الأمير نوح، حامي الذرية الجديدة يهيئ سفينته؛ لملء الدنيا بذريته الصالحة، التي تعيد دم الأجداد إلى منبعه»[4]، في إشارة إلى تبديل الخالق القوم الذين ظلموا بقوم آخرين، هم من ذرية نوح عليه السلام، قال تعالى: ﴿وَنُوحًا هَدَيْنَا مِنْ قَبْلُ وَمِنْ ذُرِّيَّتِهِ﴾[5].

وفي وصف مشهد الطوفان؛ قول السارد: «كانت الموجات قد بدأت تبيّض، وتتكسر الواحدة تلو الأخرى عند أقدامه، تكاثرت بفعل الرياح التي كانت تزداد كلما خرجت الشمس من مدفنها»[6]، قال تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ (40) وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (41) وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ (42) قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (43)﴾[7].

---

[1] - واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 14-15.

[2] - سورة هود، الآية: 37.

[3] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 19 / واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 23.

[4] - المصدر نفسه، ص 19.

[5] - سورة الأنعام، الآية: 84.

[6] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 19 / واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص24.

[7] - سورة هود، الآية: 40-43.

وقال تعالى: ﴿فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ (11) وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ (12) وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ (13) تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا جَزَاءً لِمَنْ كَانَ كُفِرَ (14) وَلَقَدْ تَرَكْنَاهَا آيَةً فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ (15)﴾[1].

وقد خُلّدت قصة النبي نوح عليه السلام في سجل الموروث الشعبي الغنائي، بهذه الكلمات: «يا نوح النوّاح

آش من طوفان جابك ورماك؟

تديك هبة وتجيبك رياح

كيف خليت أرضك وسماك؟

الله يجيب ليك وليا سراح

يا نوح النواح»[2].

ونزل في حديث الطوفان قوله تبارك وتعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ (14) فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِلْعَالَمِينَ (15)﴾[3].

وكذلك الإشارة إلى قصة النبي "**إبراهيم**" عليه السلام في قول "البشير": «تروي الحكايات القديمة عني؛ أن جهنم توقفت عند قدمي، كما أكد لي الراعي في طريقنا إلى القلعة، قال: بهت اللهب، وهو يرتجف خوفا، لكنه سرعان ما أصبح بردا، وسلاما، وأشياء أخرى فيها الكثير من الدفء، والعنفوان على الموري الأندلسي، هكذا كانوا يسمونني، قضيت زمنا طويلا أقنعه أنها نار "إبراهيم" التي يتحدث عنها، وليست ناري»[4]؛ وفي ذلك قوله تعالى: ﴿قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ (68) قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ (69)﴾[5].

إضافة إلى قصة سيدنا الخضر؛ التي وردت الإشارة إليها في هذا السياق: «سيدنا الخضر بدعة من القصر؛ لتلهية الناس، وإغراقهم في تفاصيل البلادة، والحديث الفارغ الذي ينقص من أعمارهم، ويطيل من عمر سكان قصر عزيزة، بيننا وبين سيدنا الخضر العديد من القرون، وآلاف الرؤوس، والأنبياء المزورون

---

[1] - سورة القمر، الآية: 11-15.

[2] - واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 20.

[3] - سورة العنكبوت، الآية: 14-15.

[4] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 116.

[5] - سورة الأنبياء، الآية: 68-69.

ما الذي جاء بسيدنا الخضر إلى هذا الخراب؟، المسكين بردعوه، وخرَّجوه (وضعوا له خرجا)، ثم ركبوه، وما يزالون يركبونه، كلما دعت الحاجة إلى ذلك»[1].

فسكان القصر، أو السلطة الحاكمة في جملكية آرابيا بمعنى أدق، يخادعون الرعيّة، ويستخفون بهم، في حديثهم باسم سيدنا الخضر عليه السلام؛ حتى تكون خطاباتهم أكثر إقناعا، وغير قابلة للنقاش؛ ذلك أن المعروف عن سيدنا الخضر أنه قد أوتي من العلم درجات يستعصي على الناس بلوغها، وأنه كان معلما للأنبياء بمشيئة الله جلّت قدرته؛ فقد قصده النبي موسى عليه السلام ينهل من علمه، قال تعالى: ﴿فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آَتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا (65) قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا (66) قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا (67) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا (68) قَالَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِرًا وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْرًا (69) قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا (70)﴾[2].

إن في هذا الخطاب السلطوي المتحايل كتم مطلق، ونهائي، مقصود لصوت الفئة المثقفة، بحجة أنها لن تجاري مهما بلغت من بعد في النظر، وسداد في الرأي مبلغ معلم الأنبياء، وفي ذلك كله كناية عن الأساليب الملتوية الممارسة في خطاب السياسة العربية الراهن.

وكذلك قصة النبي "**عيسى**" عليه السلام، في القول: «لم يفهم الناس سيدي عبد الرحمن المجدوب إلا عندما جاءته العصابة، وضربته على فمه بقوة، وبدأ يعوي مثل الذئب، وتصرخ بأعلى ما في قلبها، ماريوشا، ما قتلوه، ما صلبوه، ولكن شبّه لهم، ما قتلوه، ما صلبوه، ولكن شبّه لهم»[3]، ونزل في ذلك قوله تعالى: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا (157) بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا (158)﴾[4].

غير أن أثر قصة "أهل الكهف" في تجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية كان أكبر، وأعمق، بحكم الاسترسال في ذكر تفاصيلها، والإسهاب في استعارتها سرديا، في حين لا يتجاوز أثر القصص القرآنية الأخرى ما ذكرنا من إشارات.

هكذا قامت التجربة الروائية بإعادة صياغة هذه المرجعيات القصصية الدينية، برؤية جديدة تحاول استيعاب فنيات السرد الإعجازي، وشحنها بمحمولات إيديولوجية مستوحاة من روح

---

[1] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 193.

[2] - سورة الكهف، الآية: 65-70.

[3] - واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 261.

[4] - سورة النساء، الآية: 157-158.

العصر المتأزمة، واستحضار هذا المرجع المقدس إنما أملته الرغبة في معاودة التفكير فيه؛ كونه «من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة، ومتجددة عنه، وعن أبرز ملامحه، وسماته، كما أنه من دواعي تشكيل وعي جديد بذواتنا، وهويتنا، ومستقبلنا»[1]، فهذا التفاعل الروائي الفاعل مع السرد الإعجازي قاد الرواية في بعدها الإيديولوجي إلى فهم حقيقي، ووعي جاد بمتطلبات الرسالة الإنسانية في الوجود، وتحقق شروط الحياة في الحال، والمآل.

وبالنظر إلى التشكيل الروائي في مقابل خصوصية القص التي لازمت القرآن الكريم، فإن هذا لا يعني «أن النص الفني الوضعي يظهر حتما شاحبا حيال النص القرآني، كلا وإنما الذي يبدو جليا؛ هو أن الشخصية الفنية للقرآن ذات جبلة تقنية، غاية في الاكتناز، والاتزان، وهي ليست ذاتية حتى في مواقف الحكاية، ومن هنا فتأثيرها يختلف عن التأثير الانفعالي المعهود في الأدبيات الإنسانية»[2].

لذا فمقاربة الواقعة الإعجازية في بعدها القصصي تُعنى بتقصي شروطها الجمالية التي لا حدود لها، وأن السرد الوضعي يسعى إلى التفاعل معها في الصياغة، والطرح الفكري؛ حيث يأخذ الحدث في القصص القرآني أبعادا تاريخية، ورمزية، ودلالية، مما يُعمل ملكات التأويل، والخيال، بما يثيره من تشويق؛ بحثا عما يمكن تسميته بالحقائق القصصية، لذا عمد تجريب الرواية عند "**واسيني الأعرج**" إلى محاولة التماهي في هذا النموذج بما أتيح لها من طاقات تأويلية تخييلية.

وما يمكن استخلاصه في ضوء هذا الاقتراب أن هذا التجريب قد اعتمد تقنيتي الاختلاف، والمشابهة كنقطة ارتكاز في توظيفه الجمالي للقصة القرآنية، إضافة إلى الإفادة من تقنية الخلفيات في تقديم العناصر السردية؛ متمثلة في الأحاسيس، والقيم الإيديولوجية، وكذا الأحداث، وملابساتها الخاصة، وما يحكمها من تفاعل يخدم حركية المشهد في أدق تفاصيله الخفية، والمعلنة، وهذه الخلفيات في اتصالها بالثقافي، تحدد لنا قيمة أثر القص القرآني في السرد الروائي، فلا يقتصر أمر القراءة على المتابعة الخطية، والمعاينة السطحية، بل نقرأ حراك القيم، والمواقف، والتصورات في سياق هذا التوظيف التناصي.

كما أن حضور أثر القصة القرآنية في الرواية عند "**واسيني الأعرج**" يعدّ مظهرا من مظاهر الحداثة في معالجة الموضوع القصصي، وعرضه في قالب سردي يترفّع عن السطحية في استحضار حوادث، وشخصيات القصص القرآني، وإعادة صوغها من جديد؛ صوغا يُعنى باتخاذ عنصري

[1] - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 15.

[2] - سليمان عشراتي، الخطاب القرآني مقاربة توصيفية لجماليات السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1998، ص 10.

المقاربة الفنية بالواقع الذي نعيشه، والإسقاط الجمالي عليه، مرتكزا في المعالجة السردية للإحالة إلى محاولة ربط الماضي بالحاضر، في إطار سيرورة زمنية، وتاريخية تحتكم إلى التوجيه الواعي للذات الإنسانية، وبذلك يؤدي الإبداع الروائي رسائل جمالية، وإيديولوجية تتسامى بعيدا عن البساطة في مناقشة هذا الواقع، وممارسة بهذا الحجم لا يمكن أن تتأسس من فراغ، وإنما لا بد من اقتحامها تجارب تناصية لا حصر لها، يتقدمها السرد الإعجازي، الذي وجد فيه الكُتّاب زخما، وتراكما فنيا قابلا للاستحضار في نتاجاتهم، ولأن يكون نموذجا يُحتذى في كتابة الرواية العربية عموما، والجزائرية خصوصا.

## المبحث الثاني: سردية التراث في التجريب الروائي.

ما يزال سؤال التراث يطرح ذاته؛ بحكم ما يثيره من قضايا ضمن منظومة الخطاب السردي الجزائري، «فالروائيون الجزائريون تعاملوا سردياً مع التراث أساساً من حيث هو مضمون تاريخي يتيح استخدامات جمالية، إيديولوجية، وسياسية، ومعرفية»[1].

ولمناقشة قضايا من هذا القبيل لابد من تحديد مفهوم التراث، تحديدا يتتبع موقعه ضمن جدلية التمثل والتجاوز، فما المقصود بالتراث؟، وما دوره في صياغة خطاب الرواية في الجزائر؟، وكيف وظّف "**واسيني الأعرج**" الإحالة التراثية في أعماله؟، وفي سياق هذا التساؤل سنحاول فتح النقاش في مقاربة الواقعة التراثية، وما تحيلنا إليه من أنساق ثقافية تؤسس هوية الذات الساردة.

### 1. الرواية والتراث:

### أ- مفهوم التراث:

### - لغة:

التراث في معاجم اللغة مصطلح مشتق من الأصل الثلاثي (ورث)، ومنه «الإيراث: الإبقاءُ للشّيء، يُورِثُ؛ أي يُبْقى ميراثًا، وتقول: أورثه العِشقُ هَمًّا، وأورثته الحُمَّى ضَعفًا، فَوَرِثَ، يَرِثُ ...، وفلان في إرث مَجْدٍ، وتقول: إِنَّما هو مالي من كَسْبي، وإِرْثِ آبائي»[2].

ومن مشتقات المصطلح ما ذكره أبو العبّاس، عن ابن الأعرابي، قال: «الوِرْث، والوَرْث، والإِرْث، والإراث، والوِرَاث، والتّراث: واحد، قال أبو زيد: وَرِث فلانٌ أَباه، فهو يَرِثه وِرَاثةً، ومِيرَاثاً، وأَوْرَث الرَّجُلُ وَلده مالاً إيرَاثاً حَسَناً، وَورَّث الرَّجُل بَني فلان مالَه تَوْرِيثاً، وذلك إذا أَدْخل على وَلده، ووَرّثته في ماله، ومَن ليس منهم يَجْعل له نصيباً، والوارث: صفة مِن صفات الله عزّ وجلّ، وهو الباقِي الدّائم، ويقال: وَرِثْت فلاناً مالاً، أَرِثه وِرْثاً، ووَرْثاً، إذا مات مُوَرِّثك، فصار ميراثُه لك ...، ويُقال: وَرَّثت فلاناً من فلان؛ أي جَعلْت ميراثه له، وأَوْرَث المَيْتُ وارِثَه مالَه؛ أي تَركه له ... ويقال: أَرّث فلانٌ بينهم الشرَّ، والحَربَ تَأْرِيثاً»[3].

وذُكر في "المقاييس" الأصل (ورث)، «الواو والراء والثاء: كلمةٌ واحدة؛ هي الوِرْث، والمِيراث أصله الواو، وهو أن يكون الشّيء لقومٍ، ثم يصيرَ إلى آخرين بنسبٍ، أو سبب، قال:

---

[1]- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، مرجع سابق، ص 109.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ج1، مرجع سابق، (باب الواو، مادة ورث)، ص 362-363.

[3]- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، مرجع سابق، ص 117- 118.

ورِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ ونُورِثُها إذا مُتْنَا بَنِينا*»[1].

وأصل الميراث في "الصحاح" «مِوْراثٌ، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها، والتُراثُ أصل التاء فيه واو، تقول: وَرِثْتُ أبي، ووَرِثْتُ الشيءَ من أبي، أرِثُهُ بالكسر فيهما، وِرْثاً، ووِراثَةً، الألف منقلبة من الواو ...، وتقول: أورثه الشيءَ أبوه، وهم وَرَثة فلان. ووَرَّثَهُ توريثاً؛ أي أدخله في ماله على ورثته، وتوارثوه كابراً عن كابرٍ»[2].

وذكر صاحب "المحيط في اللغة" أنّ المِيرَاثُ: «ما يُورَثُ، وَرِثَ يَرِثُ، ووَرَّثَه، وأوْرَثَه، وأوْرَثْتُه هَمًّا، والإِرْثُ: أصْلُه وِرْثٌ، والتُّرَاثُ -تاؤه واوٌ- تَرِكَةُ المِيرَاثِ ...، والمُورِثُ: المُبْقِي، والوارِثُ: الباقي»[3]، والفعل "وَرِثَ" في "المحكم والمحيط الأعظم" من «وَرِثَهُ مالَه، ومَجْدَه، ووَرِثَهُ عَنْه وِرْثًا، ورِثَةً، ووِراثَةً، وإِراثَةً ... والوِرْثُ، والإِرْثُ، والتُّراثُ، والمِيراثُ ما وُرِثَ، وقِيلَ الوِرْثُ، والمِيراثُ في المالِ، والإِرْثُ في الحَسَبِ ...، ووَرَّثَ في مالِه أَدْخَلَ فِيه ما لَيْسَ من أَهْلِ الوِراثَةِ، وأَوْرَثَ وَلَدَه، لم يُدْخِلْ أَحَدًا معه في مِيراثِه هذا عن أَبِي زَيْدٍ ...، وتَوارَثْناهُ وَرِثَةٌ بَعْضُنا عن بَعْضٍ قِدَمًا»[4]، وقَوْلُ "**بَدْرِ بنِ عامِرٍ الهُذَلِيّ**":

ولَقَدْ تَوارَثَنِي الحَوادِثُ واحِدًا ضَرَعًا صَغِيرًا ثُمَّ لا تَعْلُونِي»[5].

وذُكر في تحديد معناه: «يقول: تصيبني حادثةٌ بعد حادثةٍ، ترث إحداهما الأخرى، وقد جرّبتُ الأمورَ حَدَثا صغيرا فما عَلَتْني؛ أي ما قهرتْني»[6]، وذُكر أيضا: «أَرادَ أَنَّ الحَوادِثَ تَتداوَلُه كأَنَّها تَرِثُه هذِه عن هذِه، وأَوْرَثَه الشَّيْءَ أَعْقَبَه إِيَّاه، وأَوْرَثَه المَرَضُ ضَعْفا، والحُزْنُ هَمّا كذلك، وأَوْرَثَ المَطَرُ النَّباتَ نَعْمَةً، وكُلُّه على الاسْتِعارَةِ، والتَّشْبِيهِ بوِراثَةِ المالِ، والمَجْدِ»[7].

---

* - البيت لعمرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة، والمقصود بورثناهنّ: ورثنا الخيل عن الآباء، آباء صدق: آباء صفتهم الصدق في القول والفعل. ينظر: المعلقات السبع برواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، إعداد ومراجعة عبد العزيز محمد جمعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 1424هـ-2003م، ص 83.

[1] - أبو الحُسَين أحمَد بن فارِس بن زكَرِيا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارُون، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، (كتاب الواو، باب الواو والراء وما يثلثهما، مادة ورث)، ص 105.

[2] - إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصِّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج1، مرجع سابق، (فصل الواو، مادة ورث)، ص 295-296.

[3] - كافي الكفاة الصاحب إسماعيل بن عَبَّاد، المحيط في اللغة، ج10، مرجع سابق، (مادة ورث)، ص 162.

[4] - أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المُرسي، المحكم والمحيط الأعظم، ج10، مرجع سابق، ص 210- 211.

[5] - ديوان الهُذَليين، ج2، مرجع سابق، ص 266.

[6] - المصدر نفسه، ص 266.

[7] - أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المُرسي، المحكم والمحيط الأعظم، ج10 مرجع سابق، ص 211.

والفعل "ورَّث" في "أساس البلاغة" من «ورَّثته المال، وورثته منه، وعنه، وحزت الإرث، والميراث، وأورثنيه، وورّثنيه، وهم الورثة، ومن المجاز: أورثه كثرة الأكل التّخم، والأدواء* ...، وهو في إرث مجد، والمجد متوارث بينهم»[1].

ويقال: «هو في إِرْثِ صِدْقٍ؛ أَي في أَصلِ صِدْقٍ، وهو على إِرثٍ من كذا؛ أَي على أَمر قديم تَوارَثه الآخِرُ عن الأَوَّل، وفي حديث الحج: إِنكم على إِرْثٍ من إِرث أَبيكم **إبراهيم**، يريد به ميراثَهم مِلَّته، ومن ههنا؛ للتبيين ...، والإِرْثُ من الشيء: البقية من أَصله، والجمع إِراث»[2].

نستنتج مما تقدّم ذكره أن مصطلح التراث يفيد العديد من المعاني في المصنفات المعجمية، يتقدمها معنى البقاء الدائم لله عزّ وجل حصرا بعد فناء الخلق، في حين تتمثل المعاني الأخرى إجمالا في الحفاظ على بقاء الشيء القديم بانتقاله من عهدة أول إلى آخر، وأن التراث يكون في الملموس، والمحسوس من المشاعر، والمال في تنقله بين الأنساب بالتي هي أحسن، إضافة إلى إفادة معنى التعاقب في الأحداث، والوقائع؛ كالمرض، والحزن، وكثرة الأكل، والزرع، وما يترتب عنها من آثار في استعارة من سياق الوراثة في المال، والمجد، والميراث في الملة؛ البقية من الأصل.

**- اصطلاحا:**

إن التراث (Patrimoine) ما تركه سابق للاحق، وما انتقل إلى عهدة الحي من الميت، بما في ذلك المعرفة، والعلم بالشيء[3]، إلا أن مصطلح لا يخلو من الالتباس في بعده الزمني؛ ذلك أن التراث «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث، وإغنائه»[4].

---

*- الأدواء: جمع داء، وهو المرض الظاهر أو الباطن. ينظر: معجم المعاني الجامع –عربي عربي/ الموقع الإلكتروني: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

[1]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج2 (المحتوى: فأد- يهم)، مرجع سابق، (باب الواو، مادة: ورث)، ص 327.

[2]- أبو الفضل جمال الدّين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مج2، مرجع سابق، ص 111-112.

[3]- ينظر: حسان حلاق، مناهج الفكر والبحث التاريخي والعلوم المساعدة وتحقيق المخطوطات مع دراسة للأرشيف العثماني واللبناني والعربي والدولي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط4، 2004، ص 119.

[4]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص 63.

ويظهر الالتباس في كثرة اقتران مصطلح التراث بمعاني الماضي، مما يلغي فكرة امتداده، واستمراره في الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، والمستقبل، في حين أن أهم ما يسم التراث تخطيه عنصر الزمن، وتأثيره المتواصل في توجيه كينونتنا، والتعبير عن هويتنا.

وانطلاقا من هذه الممارسة التوجيهية يعمد التراث إلى صياغة خطاب الكينونة؛ لأنه «بمعنى الموروث الثقافي، والفكري، والديني، والأدبي، والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، ملفوفا في بطانة وجدانية إيديولوجية، لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا، ولا في حقل تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية المعاصرة التي نستورد منها المصطلحات، والمفاهيم الجديدة علينا، إن هذا يعني أن مفهوم التراث كما نتداوله اليوم إنما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر، ومفاهيمه الخاصة، وليس خارجها»[1].

إن التراث من مرتكزات الخطابين الثقافي وحضاري، ومؤسس المرجع الهوياتي، والباعث على تجليات الفصل في قضايا الفرادة، والخصوصية في الانتماء القومي، ومن هنا نستطيع استقراء مركزية خطاب التراث.

من هذا المدخل تعاظم شأن الرغبة في إحياء التراث، والعودة إليه؛ استجابة لمطلب ضرورة التواصل مع الموروث في محاورة الحاضر وفق رؤية متأصلة، وقد تطلعت هذه العودة إلى هدفين؛ هما الارتكاز، والاحتماء[2].

يتعلق الهدف الأول بمسألة تأصيل الفكر التراثي، انطلاقا من ممارسة القراءة التراثية، وفق رؤية مغايرة تستنطق هذا الفكر، ليصبح سلوكا حضاريا، وممارسة ثقافية، وليس مجرد إرث نفيس نحفظه من الضياع، دون الإفادة منه، وبهذا يأخذ التراث قيمته في الحياة الإنسانية، ويتعلق الهدف الثاني بمسألة الحماية، في مقابل المد المتسارع لتأثير ثقافة الآخر، مما يجعل الذات على محك المعارضة، أو المسايرة، أو المحاورة تأثيرا، وتأثرا.

ويحمل التراث بشكل ما بصمات، وقيم الفضاء الحضاري الذي تَشكّل عبر سياقاته المختلفة، ذلك أن «التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة»[3]، كيف لا، وقد اشتركت

---

[1]- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات .. ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، تموز/يوليو 1991، ص 23-24.

[2]- ينظر: محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 22-23.

[3]- حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1412هـ-1992م، ص 13.

في تأسيسه الجماعات الإنسانية، التي تمتلك قدرا من الخصوصية التراثية على مستواها، وانطلاقا من هذا الجزء تحددت ملامح الكل، ومنه يتشكل التراث في هيئة تراكم لمجموع الأشكال التي ينتجها المجتمع في حدود قيمه الإنسانية، عبر نسق تواصلي يمكّن المتأخر من قراءة مسار المتقدم، وتحديد موقفه منه، وهو شأن الثقافة؛ بوصفها عملية تراكمية[1]، تُمارس من جيل لاحق يضيف إلى منجز آخر السابق.

وتندرج ضمن هذا المنجز أشكال تراثية عدة، تبعا لتعدد مجالات الحياة الإنسانية، ففي المجال الفني «يبرز فعل التراث في آثار الأدباء، والفنانين، فتصبح هذه الآثار محصّلا لانصار معطيات التراث، وموحيات الشخصية الفردية»[2].

ومن المسائل اللافتة للنظر في اشتغال الظاهرة التراثية، مسألة المراجعة من مدخل أن التراث يمثل «مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل، بناءً على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث تسمح بهذا التعدد؛ لأن الواقع هو الأساس الذي تكونت عليه، ليس التراث مجموعة من العقائد النظرية الثابتة، والحقائق الدائمة التي لا تتغير، بل هو مجموع تحققات هذه النظرية في ظرف معين، وفي موقف تاريخي محدد، وعند جماعة خاصة تضع رؤيتها، وتكوّن تصوراتها للعالم»[3].

لقد مورست مراجعة التراث منذ القدم، مما أسهم في تطور مستوى الاعتقاد التراثي، كلما تهيأت الأسباب لذلك، مع مراعاة اختلاف التوصيفات حين يتعلق الأمر بالخصوصية الفردية في الموروثات الثقافية.

### ب- الرواية في ضوء معطيات التراث:

تعد المادة التراثية من أهم روافد الكتابة في المتن الروائي بحكم أنساقها المعرفية، والثقافية، والإنسانية المتحكمة في تشكيلها، غير أن الإشكال المطروح بشأن هذا النمط من الاشتغال يتعلق بالدرجة الأولى بمسائل الانتقاء، وأشكال الاستحضار، ومبرراتها الجمالية، والإيديولوجية التي يفرضها السياق الروائي، مما يتطلب وعيا ناضجا في التوظيف، والمقاربة، والمحاورة.

---

[1] - ينظر: راف ل. بيلر، هاري هو يجر، مقدمة في الأنثربولوجيا العامة، تر. محمد الجوهري، ج1، دار نهضة، القاهرة، مصر، 1976، ص 139- 162.

[2] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص 63.

[3] - حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، مرجع سابق، ص 15.

وقد سعت الكتابة الروائية الجديدة سعيا حثيثا في معالجتها الطرح التراثي؛ حيث تمكنت إلى حد ما من تتجاوز النمطية الضيّقة عبر أنساق ثقافية أكثر تعددا، وتنوعا في مساءلة المادة التراثية؛ حيث استطاعت الكتابة الجديدة «تجاوز التراث (الموروث) إلى نص ما بعد التراث؛ الذي عمل المبدع فيه على إعادة النظر في الانطباع السائد عن التراث؛ بوصفه "واقعة مكتملة"، بل هي فهم يعتبر الموروث جدلا متواصلا بين الماضي الذي نتأثر به، والتاريخ المستقبلي الذي لم يصنع بعد»[1].

لقد قطعت الرواية العربية عموما، والجزائرية خصوصا أشواطا في كتابة النص في ضوء معطيات التراث وفق رؤية عميقة تنبعث من الواقع، وتحديات الراهن؛ حيث «غدا استلهام الموروث السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان، وأزمة التاريخ، وهوية الأنا، وحوار الأنا والآخر، وصراع الإيديولوجيات ... ولهذا بدا الانفتاح على الإرث العربي الإسلامي، وكذا العالمي سمة هذا النوع من التشكيل الإبداعي؛ الذي اصطلح على تسميته في الدراسات السردية المعاصرة: "التعالق النصي"»[2].

وقد حفلت التجربة السردية في استدعاء التراث، بتشكيلات عديدة، ومظاهر أكثر تعددا تبعا لرؤية الكاتب، وثقافته المحلية، «ولعلّ من بين الاستراتيجيات التي استخدمها بعض كتاب السّرد الجزائريين في توظيفهم للموروث الشعبي الجزائري خاصة؛ نجد توظيف اللهجات المحلية في أعمالهم الإبداعية، وذلك بنسب متفاوتة قد تكون باستعمال بعض العبارات، والتراكيب في مواقع معينة، أو بتوظيف لهجة معينة في العمل السردي، تماشياً مع رؤية معينة للكاتب»[3].

ولا يقتصر أمر هذا الاستدعاء على ما سبقت الإشارة إليه من تخريجات، بل قد يشمل توظيف التراث المادي «عبر استراتيجيات مختلفة؛ منها مثلاً استحضار عدد من الفضاءات المكانية، وإعطائها بعدها الاجتماعي، والنفسي، والحضاري»[4].

وبغض النظر عن طبيعة الاستعارة الروائية التراثية، لابد من توضيح بعدها المرجعي؛ متمثلا في أن «توظيف التراث في الرواية الجزائرية تم أساساً وفق طبيعة تناقضات الحاضر، وصراعاته ...،

---

[1]- نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية، مرجع سابق، ص 22.

[2]- المرجع نفسه، ص 29.

[3]- عاشور سرقمة، استراتيجيات توظيف الموروث الشعبي في الأعمال السردية الجزائرية - مقاربة في البنى والرؤى والدلالات، مقاربات - مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع13، 2015، ص 29.

[4]- المرجع نفسه، ص 29.

ولعل هذا ما يفسر أن التراث في الرواية الجزائرية لم يظهر إلاَّ كجزء داخل النص السردي الذي يتشكل في مجموعه من تداخل الماضي، والحاضر، الذي هو صورة الزمن العربي»[1].

وفي إطار هذه التجربة النصية «يأتي "**الأعرج واسيني**" في مقدمة الروائيين الذين يمثلون التراث، وهو يعود إلى التراث العربي الإسلامي، المتشابك في المشرق مع الفرس، وغيرهم، وفي الغرب مع إسبانيا، ويجعلنا الكاتب نعيش روح ذلك التراث، وذلك بتوظيف رموزه التاريخية والفكرية، وعرضها في علاقاتها مع الواقع المعيش، وبذلك فإنه يُحكم الربط بين ما هو حاضر، وما سلف»[2].

أما عن المقاصد الجمالية، والفكرية في سردية التراث، فقد سعى هذا الروائي في سبيل أن «يحقق شرطاً آخراً من شروط الحداثة في نصّه الرّوائي؛ وذلك من خلال ممارسة التّجريب؛ بتوظيف النّص التّراثي كجزء من نصّه الرّوائي، أو كإكسسوار مسرحي يضفي نوعاً من الجمالية على المشهد الدرامي، فالمسألة التّراثية إشكالية في الواقع الفكري الحضاري الحديث، والمعاصر، وهي تتميز بحساسية مفرطة؛ إذ من خلال المواقف تقاس سلفية المتحدث، أو حداثته، ولذلك اختلفت حوله الرؤى، والمذاهب إلى حدّ التباين، ولكن أساس القضية ليس اتخاذ موقف من التّراث، أو ضدّه، وإنّما طبيعة الوعي الكائن في التّعامل مع التّراث عند ممارسته فعل الكتابة إبداعاً، أو نقداً، وهي الإشكالية المغيّبة في الممارسة النّقدية لهذه المسألة عند بحث علاقتها بالأجناس الأدبية عامة، والرّواية خاصة، فما يهمنا هو مدى الكيفية التي يتوسل بها الرّوائي من خلال إقحام التّراث في التوصل إلى إنتاج خطاب روائي جديد معرفياً، وجمالياً؟»[3].

وهذا التعالق النصي ينسحب على التراث الشعبي؛ حيث تستوقفنا صفة الشعبي[4]؛ بعد أن تراجعت إلى الدرجة الثانية في مقابل صفة الرسمي النخبوي، واستمرار هذه النظرة الدونية للشعبي في التداول، لم تمنعه من الاستمرار في ممارسة حضوره، وتعميق أثره في المنجز السردي، إلى أن أصبحت الاستعارة من الثقافة الشعبية مظهرا من مظاهر التكثيف الإيديولوجي، في التعامل مع المسكوت عنه، وتقديمه تقديما مقنعا ينفلت من قبضة الأطر الرقابية.

---

[1] - إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، مرجع سابق، ص 111.

[2] - مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 363.

[3] - جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، مرجع سابق، ص 41.

[4] - يشمل التراث الشعبي السير البطولية، والحكايات، والخرافات، والأحاجي، والألغاز، والنكت، والأمثال، ينظر: المرجع نفسه، ص 55-56.

## 2. الأشكال السردية التراثية المستعارة:

### أ- الأشكال السردية التراثية الأدبية:

### - استحضار نص "ألف ليلة وليلة":

فتحت الحوارية النصية رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" على مداخلات نصية عدة تقع خارج حدودها، وضمن هذا البعد الفني يمكن اعتبار هذه المدونة «واحدة من تلك الروايات الجزائرية التي حاولت طرح إشكالية جنوسة الرواية العربية من خلال محاولتها الانعتاق من أسر جنسها (الرواية)؛ لتحافظ على كيانها عبر استحضار أصولها التاريخية، الممتدة إلى ما قبل رسالة الغفران، مرورا بنصوص ألف ليلة وليلة»[1].

وقد تحققت هذه الحوارية عبر استدعاء شخصية "شهرزاد" التي غالبا ما كانت تساير الملك "شهريار" في حماقاته، مسايرة للنظام المتعفن، ونجد في المقابل شخصية "دنيازاد" المعروفة بصمتها؛ بوصفها ممثلا للطرف المغيّب، الشاهد على مجريات العصر؛ لكن الروائي يعمد إلى انتشالها من صمتها، ويضم صوتها لصوت "البشير"، و"ماريوشة"، و"**عبد الرحمن المجدوب**"، والعمال، والعلماء، ليشكلوا الفئة المعارضة للسلطة[2].

أفاد "**واسيني الأعرج**" في روايته "رمل الماية" من حكايات ألف ليلة وليلة، إفادة جعلتنا على موعد مع محكي يعيد استنطاق تاريخ الصراع بين السلطة الحاكمة، والشعب المضطهد، من خلال شخصيتي الحاكم "شهريار"؛ المولعة بالاستماع للحكي، والرَاوِية "دنيازاد" التي أخذت على عاتقها غمار الخوض في رواية المسكوت عنه.

وما يلفت النظر أكثر استضافة الروائي للقارئ في جو من العجائبية والغرائبية، منذ اللقاء الأول بالنص السردي، وذلك مرورا بعتبة العنوان: " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف -رمل الماية"، فأي فاجعة؟، ولما الليلة السابعة بعد الألف تحديدا؟.

ندرك في هذه الرواية بعدا أسطوريا جسّدته محاكاة واضحة، واستدعاء صريح لنص "ألف ليلة وليلة"؛ إذ يمكن مكاشفة اللقاء بينهما انطلاقا من العنوان في إحالة إلى أجواء تلك الليالي، وإن كانت الفاجعة بدلالتها الاستفزازية السلبية توحي بوجود حدث مختلف عما نقلته الليالي الألف والليلة التي بعدها، أما تقدير الليلة بكونها السابعة؛ فمردّه إلى قداسة العدد السابع في القرآن

---

[1]- محمد زيوش، الرواية الجزائرية وإشكالية الهوية الأدبية، مرجع سابق، ص133.

[2]- ينظر: مخلوف عامر، الكتابة لحظة حياة – مقالات في القصة والرواية والشعر ونقد النقد، دار الحكمة، الجزائر، 2012، ص 101-102.

الكريم، والكتب المقدسة، ومختلف المعتقدات، وجميع الثقافات الشرقية، والغربية[1]، أما "رمل الماية" فنوبة في الموسيقى الأندلسية[2].

من الواضح حرص الروائي على الجمع «بين مأساوية العنوان الرئيسي، والشجون الموسيقي في العنوان الفرعي، كما أن اختياره لنوبة رمل الماية كانت فيه قصدية خاصة، وأنّ أحداث الرواية تدور حول البشير المورسكي الفار من غرناطة، ونوبة رمل الماية؛ هي مقام من المقامات المُتغنى بها في الموسيقى الأندلسية، فهناك علاقة بين العنوان الفرعي، وأحداث الرواية التي دارت معظمها في الأندلس، وفي هذا استرجاع للمجد المفقود من خلال الحفاظ على الطبوع الموسيقية التي ورثتها بلدان المغرب العربي من الأندلس»[3].

وهذه التوليفة التي جمعت المصطلحات الثلاثة (الفاجعة/الليلة/السابعة) ذات دلالات إنسانية، وجمالية، تجلت عبر صياغتها فسيفساء نصية، اجتمع فيها الروائي بالتاريخي، والتراثي، والديني، والأسطوري.

وفيما يتعلق بالعدد السابع فقد أتت الرواية على ذكره في أكثر من مقام؛ ومن ذلك القول: «الكثير من الآتين بعده دقوا الأبواب بعنف شديد، لكنها ظلت موصدة بسبعة أبواب، وفي كل باب سبعة مفاتيح، وفي كل مفتاح سبعة أقفال، وعلى رأس كل قفل سبعة عبيد، وفي يد كل عبد سبعة سيوف، وفي كل سيف سبعة شقوق، وكل شق يزن سبعة أرطال»[4].

لقد تأسست رواية "الفاجعة" انطلاقا من نص "ألف ليلة وليلة"؛ حيث اتخذته الحكاية التي أطرت توجهها السردي والفني، بنية ودلالة؛ مع التركيز أكثر على حكاية الملك "شهريار"، إضافة إلى حكايات فرعية أخرى.

تشترك الرواية وهذا النص في كون المروي له في حكايات "ألف ليلة وليلة" هو الملك "شهريار"، أما الرواة في الرواية فيتعددون؛ كما أن الرواية قد انحرفت عن المحكي في "ألف ليلة وليلة" بالإشارة

---

[1] - ينظر: ياسمينة عوادي، تجليات الأسطورة في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية ج1" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 44-45.

[2] - **نوبة رمل الماية:** مجموعة من المقاطع الغنائية، تتابع وفق إيقاع مخصوص، اشتهر أكثر في الموسيقى المغربية، ويُتغنى بهذه النوبة في الموسيقى الشعبية العاصمية، والمالوف القسنطيني، والعنابي، والأندلسي التلمساني، ينظر: المرجع نفسه، ص 46.

[3] - المرجع نفسه، ص 46-47.

[4] - واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 11.

إلى أن ما روته "شهرزاد" لم يكن حقيقة، وأنه قد جاء دور "دنيازاد" لتتولى الحكي، وقول المسكوت عنه؛ فقد «كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار»[1].

وهذا ما أكده الروائي بالقول تصريحا: «في "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل الماية"، و"المخطوطة الشرقية" اختبرت عوالم "ألف ليلة وليلة"؛ فأنطقت دنيا زاد، وجعلتها تخرج من صمتها؛ لتفضح ما حجبته شهرزاد»[2].

ويقف نص "الفاجعة" من هذا النص التراثي موقفا معارضا في تقديم الأحداث، والوقائع؛ «فإذا كان أساس الصراع على مستوى نص "ألف ليلة وليلة" يكمن في التمسك بالحياة عن طريق تزييف التاريخ، وإخفاء الحقيقة، أو السكوت عن أهم جوانبها، فإن الصراع الحقيقي في نص الفاجعة يأخذ طابع الموت عن طريق سرد الحقيقة، وكشف الزيف التاريخي»[3].

وهناك مفارقة أخرى تقع في حدود ثنائية البداية والنهاية؛ فقد افتتحت "دنيازاد" الحكي، بحكاية "معروف الإسكافي"، وزوجته "فاطمة العرة"؛ وهي خاتمة حكايات الألف ليلة وليلة؛ «فدنيازاد (أو قطر الندى في رواية أخرى) ... تبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة؛ حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح»[4].

هكذا جعل الروائي السرد ينحرف عن مساره في النص التراثي؛ محدثا تغييرا على مستوى الحوار، والحكي، والشخصيات؛ حيث نلمس انتقالا من عجائبية حكايات "ألف ليلة وليلة" إلى مأساة شعب عانى مرارة زمنه في "الليلة السابعة بعد الألف"، من مدخل أن كل من الروايتين تلتقيان في تقديم صورة عن الفساد الأخلاقي، والترف، والرفاهية[5].

وتتجلى أبعاد هذه الصورة عبر مواقف سردية عدة؛ نذكر منها ما عبّر عنه "البشير" قائلا: «وأنا أقطع شارع الحكيم شهريار بن المقتدر، في نقطة التقاطع الرئيسية، وضعتني أمام حقيقة؛ وهي أن الجملكية تحتاج في الكثير من مسلماتها إلى إعادة النظر، وتكهنت في أعماقي أن العلماء على

---

[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 7.

[2]- زهرة ديك، واسيني الأعرج، هكذا تكلم .. هكذا كتب .. أصدق اعترافاته .. أشهر مواقفه .. أهم حواراته ونصوصه ..، مرجع سابق، ص 179.

[3]- سيد علي شطي، أنماط الكلمة الروائية عند واسيني الأعرج - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أنموذجاً، الممارسات اللغوية - مجلة أكاديمية محكمة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع27، 2014، ص 171.

[4]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 8.

[5]- ينظر: ياسمينة عوادي، تجليات الأسطورة في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية ج 1" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 78-79.

هبتهم، ووقارهم لم يكونوا على بيّنة من هذه التفاصيل، قال أحدهم سمعت الخطاب؟؟، لم يردّ عليه، لكن عندما وصل إلى مدخل البناية العالية أجابه الثاني، أوف، خطاب ساقط، لا معنى له، يظنون أننا مازلنا نرضع الأصابع، يبيعون البلاد، ويسرقونها من قلوبنا، وبعدها يقيمون حفلا وطنيا على شرف غبائنا»[1].

كما استثمر الروائي تقنية الحوار في تعرية جانب مهم من الفاجعة؛ بل «يمكننا أن نسجل قيام الحوار في نص الفاجعة بأكثر من وظيفة، فإلى جانب قيامه بالعملية التواصلية بين شخصيات الرواية، والإدلاء عن أفكارها، ومعتقداتها، ومواقفها الحياتية، يضطلع الحوار بمهمة صياغة أسئلة الكينونة، وأسئلة الهوية، والذّات، في رحلتهما نحو الغير، وتمثل وقوف الـ"أنا" في مواجهة الـ "الآخر»[2].

إلا أن هذا الآخر يظهر ضبابيا، وزئبقيا إلى حد ما، فقد يشمل كل من يقع خارج حدود الذات، ويقف منها موقفا معارضا، إنه يمثل المختلف عنها وبالنسبة إليها هويةً، أو تفكيرا، إلا أنه في غالب يمثل السلطة المعارضة، التي تضطهد المثقف متى تهيأت لها الأسباب لذلك.

لقد ناقشت الرواية صراع السلطة والشعب، الذي يعتبر الحدث الأبرز، والأكثر تأزما في التاريخ العربي؛ حيث قام الروائي بإسقاط أحداث السقوط، ومختلف الأزمات التي صاغت خطاب هذا التاريخ على الواقع الراهن؛ كاشفا عن فكرة مأساوية؛ مفادها أن الحكام يشبهون بعضهم البعض، وأن لأزمات الشعوب الطعم المر ذاته.

**- استحضار نص "دون كيشوت":**

أظهر الروائي "**واسيني الأعرج**" اهتماما بالغا باستلهام التراث الأدبي في معظم أعماله الرّوائية، إلا أنَّ روايته "حارسة الظلال" في استحضارها نص "دون كيشوت" تبرز كعينة في هذا الطرح الجمالي.

تسترجع الرّواية وقائع أسر "دون كيشوت" في الجزائر في الفترة ما بين (1575-1580)، ومحاولته الهرب مراراً دون جدوى، ودفع فدية لشرائه شأنه في ذلك شأن أخيه "رودريكيه" ثلاث سنوات قبله، وفي عام (1580) ترك "دون كيشوت" تقريراً، يؤرخ لسنوات بقائه بالجزائر[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص 114-115.

[2]- سيد علي شطي، أنماط الكلمة الروائية عند واسيني الأعرج - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أنموذجاً، مرجع سابق، ص 181.

[3]- ينظر: مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن .. وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2011، ص 211.

لقد خصَّ الروائي هذه الوقائع بفصل مستقل في روايته، حمل عنوان "كوزديلو دون كيشوت"[1]، يقص فيه تفاصيل رحلة "دون كيشوت" البحرية باتجاه مدينة الجزائر، وما اعترضه من أحوال، ومخاطر، فقد سُجن بمكان مطل على بيت فتاة جميلة تدعى "زريد" ابنة أحد أثرياء المدينة، وكانت مسيحية شديدة التعلق بمريم العذراء؛ إلا أنها أرادات العودة إلى اسبانيا تاركة والدها؛ طلبا للدين، والوطن، فتعرض عليه صفقة للخلاص؛ بأن تساعده في الفرار من السّجن، وأنّ عليه أن يتزوجها، ويعودان معاً، وهي صفقة دينية بالنسبة لها أكثر منها صفقة عاطفية؛ دلالة على «أن الرّابطة الدينية كانت أقوى من أن تُقاوم، وأنها بقيت أوْلى من صلة الرّحم»[2].

لم يكن استحضار نص "دون كيشوت" أول لقاء للرّوائي بالتّراث الإنساني، بل سبق له ذلك في روايته "رمل الماية"؛ في «إشارة منه إلى اللّقاء التاريخي بين العرب، والإسبان، ولكن ليس على سبيل المحاكاة، والتّكرار بل تنحو الرّواية لديه منحى البحث الذي يراجع المسلمات، ويثير الأسئلة الاستفزازية، ويسوق الملاحظات النقدية، وكلّها تتضمن دعوة إلى القيام بقراءة واعية للتاريخ عموماً، والتاريخ العربي الإسلامي منه تحديداً»[3].

من الواضح أن استدعاء الروائي كل هذه الأنساق الثقافية في التشكيل السردي قد حرّك هاجس التّواصل الثقافي لديه؛ واستفزه لمراجعة الذّهنيات، بحثا عن الحقيقة المخبوئة في الذات الإنسانية عبر مسارها الرحلي الطويل، تطلعا لتصحيح القناعات.

تقص الرّواية حكاية الصّحفي المسمى "**فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا**" الذي أتى مدينة الجزائر مدفوعاً بهاجس البحث عن آثار جده الذي كان يشبهه إلى حدّ بعيد، وجرّاء تعلّقه الشديد والواضح به كان النّاس يدعونه بـ"**دون كيشوت**"؛ وهذا ما أكده متحدثا بلغة فرنكسية مكسورة: «أنا ... الحقيقة ... يسمى **فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا** ... لكن كل الناس يسمون أنا **دون كيشوت** ... هم يجدون شبها كبيرا بيني وبين الشخصية التي ابتدعها جدي الأول **ميغل دي سرفانتيس** ... بإمكانكم تسمون أنا **دون كيشوت** ... أسهل»[4].

لقد كان مولعاً بالدّفاع عن الفقراء، وخوض المغامرات، متميزا بنظرته الإيجابية إلى ظواهر الأمور، مهما أخفت من سوء، فكم كانت نظرته تفاؤلية بشأن الحجوزات الكثيرة في الفنادق؛ الأمر الذي دلّه على كثرة السّواح، خلاف ما قيل عن هذا البلد بأنه غير آمن، في حين أنَّ هؤلاء النّاس قد

---

[1] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 145.

[2] - مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن .. وبداية قرن، مرجع سابق، ص 212.

[3] - المرجع نفسه، ص 213.

[4] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 24.

غادروا بيوتهم، وقصدوا الفنادق هرباً من جحيم الإرهاب، وكم كانت صدمته شديدة حين وجد آثار جده مدفونة تحت مفرغة الزبالة، ومرافقه يحاول التخفيف عنه، جاء على لسانه: «ربما استطعت أن أخفف عليه هيبته التي كنت أراها ترتسم في الأفق عند رؤيته لمغارة **سرفانتيس** المأساوية التي أصبحت امتدادا لمزبلة حي بلكور، مهمتي صعبة؛ إذ كيف أنزع عنه أوهامه بدون أن يخسر إمكانية إنهاء مهمته، الشيء الوحيد المؤكد هو أن معلوماته عن الجزائر، ومخاطرها محدودة جدا، مما يجعل من مهمتي قضية جدية»[1].

حدث هذا وصورة الجزائر لم تكن قد اكتملت بعد في مخيلة "**دون كيشوت**"، وهذا ما أكده مرافقه بالقول: «لم يكن **دون كيشوت داميريا** يعرف الشيء الكثير عن الجزائر العاصمة، ولا عن مغارة **سرفانتيس** التي صارت مزبلة كل يوم تتسع كالسرطان المزمن؛ لتغطي الهضبة التي تحمل اسم سرفانتيس عن آخرها»[2]، لا شك أنه كان يظن المغارة معلما سياحيا يحلم عشاق سيرفانتيس بزيارته، ورؤيته، ولو لمرة واحدة في العمر[3].

ويتعاظم صوت التواصل الإنساني؛ في الكلمة التي ألقاها الوزير "السي وهيب" بمناسبة زيارة الضيف الإسباني؛ ورد في نصها: «في هذا الزّمن الصّعب المليء بالضغينة، والأحقاد وحدها الثقافة تستطيع أن تقرّب بين الشعوب ... دون كيشوت قام بدوره تجاه الإنسانية، وبقي علينا إتمام البقية ... صحيح أنه إسباني، ولكنه جزائري بشكل ما من الأشكال، ونطالب بحقنا فيه، فقد صار ملكا للإنسانية»[4].

وخلف قناع هذه الكلمة الملقاة يقف الروائي موقفا؛ كاشفا «عن قناعته بضرورة إقامة العلاقات الإنسانية على أسس لا تحول دونها الحواجز الدينية، ولا العرقية، ولا السياسية، ولا الجغرافية»[5].

لقد ناقش الرّوائي قضية حوار الثقافات خلال اللّقاء بين شخصيَّتي الصّحفي الإسّباني "**دون كيشوت**"، و"**حسيسن**" الموظف بوزارة الثقافة الذي تطاله تهمة التّجسس، ويُطرد من عمله، لقد حاورا بعضهما مراراً حواراً يسوده التفاهم، وكأنهما ينحدران من أصل واحد، يمتد ضارباً بجذوره في صميم الثّقافة الإنسانية.

---

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 36-37.

[2]- المصدر نفسه، ص 38.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 39.

[4]- المصدر نفسه، ص 41.

[5]- مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن .. وبداية قرن، مرجع سابق، ص 218.

تتطلع شخصية "**دون كيشوت**" الحفيد إلى إحياء سيرة الجد فيما يخص الإبحار نحو المجهول، ودخول السّجن، والخروج منه، إلا أنَّ المفارقة تكمن في شخصية "**مايا**" التي يسميها "**زريد**"، في سياق مراجعة نقدية تاريخية للمواقف، تفيد من مختلف المحمولات المعرفية، والتقنيات الجمالية.

ويتساءل "**عامر مخلوف**" بشأن هذه المراجعة، وعن علّة العودة المتكررة للتاريخ الأدبي، هل هي من باب اطلاع الروائي على سيرة "دون كيشوت" وإعجابه بها؟، أم أنها محصلة شّراكة في الاتصال بالتاريخ الأندلسي؟، أم جرّاء التشابه في الوقائع، والاختلاف في الأزمنة؟[1].

أظهر "**واسيني الأعرج**" وعياً فنياً، وإيديولوجيا فيما يتعلق بتجريبه التناصي، وأنّ أي لقاء له مع أي نص تراثي يأخذ موقعه ضمن جدلية الذّات والآخر، الموقف والموقف المعارض، وفق منظور نقدي يراجع النّصية، مراجعة تهدف لتصحيح المسارات، أو إنتاجها، يضيف "**عامر مخلوف**": «الثابت أنَّ ما يقوم به "**واسيني**" ليس مجرد نزوة، تمليها ظاهرة توظيف التّراث التي أصبحت أشبه بموضة جديدة يتسابق الكّتاب في استخدامها؛ لتزيين أعمالهم، ولذلك أتصوّر أنّ العوامل السّابقة تتفاعل مجتمعة ليتمخض عنها عمل بهذا المستوى»[2].

اقترح الرّوائي توجهاً معيناً بأن جعل "**حسيسن**" ينحدر من أصل موريسكي، و"**دون كيشوت**" من أصل "**سرفانتيس**"؛ بمعنى أنهما: «يتّصلان أصولاً، ويلتقيان فروعاً، وهذه الرّابطة ليست عرقية بقدر ما هي تاريخية ثقافية، ويكفي أن ترفع الحواجز التّعسفية؛ لتنطلق القيم الإنسانية المحبوسة»[3].

والإحالة الإيديولوجية الخطيرة التي يمكن تسجيلها بخصوص مدونة "حارسة الظلال" التي تتعدد روافدها القصصية؛ فقط لتحكي قصة واحدة؛ هي قصة الجزائر التي «فيها تُدفن الكنوز الأثرية النّادرة تحت الأوساخ، وفيها المسؤول الأول عن الثقافة يجهل قيمة التّحفة الثقافية، فلا يقلقه أنّ تنام في الزبالة، أو تبقى عرضة للتهريب، أو تُحوَّل إلى دهاليز للبحث، والاستنطاق، أو تقديم هدية لمسؤول أجنبي؛ لترتيب علاقة، وتحقيق مصلحة شخصية»[4].

---

[1] - ينظر: مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن .. وبداية قرن، مرجع سابق، ص 221.

[2] - المرجع نفسه، ص 221.

[3] - المرجع نفسه، ص 223.

[4] - المرجع نفسه، ص 223.

إنّها القرصنة حين تأخذ أبعاداً أوسع؛ لتشمل مصادرة الحق في اتخاذ موقف في الحياة، مع أن تجلية هذا الإرث، والحفاظ عليه لا تتطلب خططاً، ومشاقاً مضنية، ومهما تغيّرت ملامح الخارطة الزّمنية، والجغرافية تبقى الهالة السّلطوية مسيطرة على الواقع بظلالها الممتدة، ومتى تعالت الأصوات المحتجة، المتطلعة لتعريته؛ كشفاً للحقائق، فإنها ولا شك ستفقد صوتها؛ جرّاء قطع ألسنة أصحابها، حينها فقط تصبح الكتابة ملاذاً، ومغامرة محفوفة بالمخاطر، وقاسما مشتركا آخر بين (**سرفانتيس/دون كيشوت**)، و(**حسيسن**/الكاتب).

وتؤدي السّردية في هذا العمل وظيفة معرفية، فضلا عن الوظيفة الجمالية؛ حيث تقدّم شخصية "**سرفانتيس**" للقارئ من منظورها الخاص، مُطلِعَة إياه على حقائق قد يجهلها، فتقوم بدور المرشد السّياحي، وتقوده لزيارة التمثال الذي أهمله القراصنة، «وربما كان حظنا مع "**سرفانتيس**" أنَّ الذي لم يحفظه متحف رسمي، يحفظه اليوم متحف الرّواية الجزائرية، متجسداً في رواية "حارسة الظلال"... يسوقنا الكاتب عبر هذا الامتداد التّاريخي، والأدبي لنعانق القيم الإنسانية الخالدة، ولكنه يعيدنا إلى مواقعنا لننظر بعين الحكمة إلى ما يجري من حولنا، إلى المرارة التي تدفع إلى فعل الكتابة، وإلى الكتابة التي تشير- رغم القمع- إلى مصدر المرارة»[1].

لقد صاغ "**واسيني الأعرج**" نصه "حارسة الظلال" متأثراً بمأساة عاشها الوطن طيلة عشرية سوداء، وخارج حدود الزّمن الممتد من عهد "**سرفانتيس**" وصولاً إلى عهد جزائر التّسعينات بقيت سلالة قراصنة المال، والدّم في توارث مستمر، تُحكم قبضتها على العباد، والبلاد، وحتى المعالم الأثرية لم تسلم من سطوتها، فقد جعلت مغارة **سيرفانتيس** مجرد امتداد لمزبلة أحد أحياء العاصمة، وأصبحت شعارات التاريخ، والعدالة، والمساواة محض ادعاءات فقدت آخر أوجهها الشرعية على أعتاب الفقر، والبؤس.

في حدود هذه المعاينة الواقعية أدرك الروائي أنّ «استدعاء المشترك بين التاريخ العربي الإسلامي، والتاريخ الإسباني لا يتحقق إلا إذا كانت القيم الإنسانية الخالدة هي وحدها الجنسية الدّائمة بين قلوب النّاس، بدلاً من المعاداة، والتناحر، وخاصة باسم الدّين»[2].

إنّ التّراث الإنساني بجميع أشكاله يتجاوز الاعتبارات الجغرافية، والتاريخية؛ لتتشارك في ملكيته مختلف الشّعوب، ولأن هذا التّراث ينتجه الإنسان، لابد من مساءلة ما يتعلق به من توجهات ذاتية في مقابل مصير إنساني أعمّ، وهي القناعة التي انطلقت منها "حارسة الظلال" في في مقاربتها السردية للتراث، مقاربة تجاوزت الاستحضار الجاهز إلى المراجعة النقدية، فلم تجرّب

[1]- مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن .. وبداية قرن، مرجع سابق، ص 224.

[2]- المرجع نفسه، ص 225.

التناص كهدف مسطّر، بقدر ما ساهمت في الحفاظ على المعطى التراثي، وتقديمه في شكل يليق بمكانته الثقافية، والحضارية.

### ب- الأشكال السردية التراثية الشعبية:

### - استحضار نص "التغريبة الهلالية":

من الروايات الجزائرية التي يمكن إدراجها في خانة استلهام التراث، "نوار اللوز- تغريبة **صالح بن عامر الزوفري**"؛ التي هيّأت للقارئ اللقاء مع السيرة الشعبية (تغريبة بني هلال)؛ التي اشتهرت في معظم البلاد العربية، ومنذ عصور غابرة أغرت الرّواة، فتناقلوها على مر أجيال، خاصة في بلاد المغرب، فكيف تمكنت الممارسة الروائية من عقد ميثاق لحوق نصي بهذا النص السير شعبي؟.

لقد هيّأت لتغريبة "**صالح بن عامر**" جملة من الأسباب؛ فقد عاش مرارة الفقر في مستهل حياته، وويلات حرب التحرير في شبابه، وبعد الاستقلال لم يحظ بفرص لتأمين القوت إلا في موسم الحصاد، وحدث أن تقرّب من رئيس البلدية للحصول على عمل، فلم يأخذ طلبه بعين الاعتبار بل أثقل كاهله، بالحديث عن سياسة التقشف التي كانت الدّولة بصدد اتباعها، فلم يجد مخرجاً عدا السّرقة، أو الهجرة، إلا أنه اضطر إلى تهريب الملابس، والأقمشة من المغرب إلى الجزائر، الذي طالما نبذه جرّاء ما يترتب عنه من احتكار للبضائع، وإلحاق للضرر بالفقراء، في الوقت الذي لم يستطع فيه الهجرة من الأرض التي دافع عنها حتى الاستماتة، إلاَّ أنّه اضطر أخيراً إلى الهجرة.

وشأن "**عامر**" في جفاف العيش شأن أجداده، فقد كانت أسباب تغريبته مشاكلة لأسباب هجرة "بني هلال"؛ ذلك أن «السبب الدافع لتلك الهجرة من ربوع وادي الأردن وفلسطين لم يكن سوى القحط والجفاف»[1].

- **العتبات النصية:**

*** جمالية العنونة:**

اتخذت الرواية "نوار اللوز" عنوانا رئيسيا لها؛ حيث تنتهي تغريبة "عامر" بظهور نوار أبيض على أغصان أشجار اللّوز، إيذانا بقدوم فصل جديد في الحياة، أما العنوان الفرعي؛ "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" فقد أحالنا منذ لحظة التلقي الأول إلى علاقة تناصية بين النص الروائي، وتغريبة "بني هلال"؛ في السيرة الهلالية التي تناقلتها ألسنة الرواة.

[1]- شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012، ص 10.

تحمل الرواية صيغة "نوار اللوز" كعنوان مركزي، مكتوب بخط كبير بارز، يظهر جليا على غلاف الرواية، إضافة إلى عنوان فرعي مكتوب بخط صغير، "تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، والمتصفح للرواية يقف على مدى ملائمة هذين العنوانين لمحتواها الاجتماعي والنفسي، وكذا شكلها الفني، و«يمكن القول بأن العنوانين يتألفان من مجموعة من العلامات التي تشير إلى زمن الرواية، ومكانها، وبطلها، وانتمائه الاجتماعي، وصفاته النفسية، وشكل الرواية»[1].

تتمثل العلامة الزمنية في بداية فصل الربيع؛ حيث تتفتح أزهار شجرة اللوز، وهو الزمن الذي تتحرك أحداث الرواية في كنفه؛ أي نهاية فصل الشتاء، ومستهل فصل الربيع، ويلعب هذا البعد الزمني دورا جوهريا في توجيه المسار السردي على مستوى البناء الروائي ككل، وصيغة "نوار اللوز" توحي بالتفاؤل، وأن النهاية التي ستؤول إليها أحداث الرواية تبشّر بالخير، وبناءً على ذلك لنا أن نصنف هذا النص انطلاقا من عتبة العنوان ضمن خانة الأدب الواقعي الإيحائي، الذي تعدّ النهاية الإيجابية (المتفائلة) من أهم تقاليده.

والمقصود بالتغريبة «الارتحال في اتجاه الغرب، وهي عبارة تشع منها مجموعة من الدلالات؛ منها ما يتعلق بالقصة المحكية، التي تتحدث عن الذهاب نحو الغرب، انطلاقا من الموضوع المرجعي (بلدة مسيردة*)، من أجل تهريب السلع، واستبدالها، وهو انتقال مكاني يلعب دورا أساسيا في بنية الحيز المكاني للرواية ... كذلك الانتقال الطوعي، أو القسري لبعض الشخصيات في الرواية من الشرق الجزائري إلى الغرب (لونجا القبائلية، والقهواجي السطايفي)، إلى جانب حالة الاغتراب النفسي التي تنضح بها المونولوجات الداخلية لعدد من شخصيات الرواية الرئيسية (البطلة لونجا)، ومن هذه الدلالات ما يتعلق بالشكل الفني للرواية؛ إذ أن التغريبة أطلقت على الجزء الأخير من سيرة بني هلال، التي تحكي ارتحال قبائل بني هلال نحو شمال إفريقيا، وهي قصة ذات طابع ملحمي»[2].

فمصطلح التغريبة يشمل عدة خرجات دلالية؛ متمثلة في الدلالة المكانية (الرحلة باتجاه الغرب)، والدلالة النفسية؛ في الشعور بالاغتراب بأبعاده المختلفة تجاه الذات، أو تجاه الآخر، سواء تعلق الأمر بالأماكن، أو العلاقات الإنسانية، وكذلك الدلالة الفنية، باستحضار تغريبة بني هلال

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994، ص 137.

*- **مسيردة:** منطقة تقع في أقصى الشمال الغربي على الحدود الغربية للجزائر مع دولة المغرب. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 28 أبريل 2016).

[2]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، مرجع سابق، ص 137-138.

الشهيرة في التراث الشعبي الملحمي، الذي لا يخلو من عنصري الخرافة، والتعجيب على سبيل التناص مع المأثورات الشعبية.

أما عن فصول الرواية فقد حملت العناوين؛ "تفاصيل صغيرة"، و"ناس البراريك"، و"احتفالات موت غير معلن"، و"صهيل الجياد المتعبة"؛ ولا يحمل الأول دلالة واضحة على مضمونه، أما الثاني فيوحي باهتمام خاص بفئة الفقراء، ويكتسي الثالث أهمية تناصية؛ لأنه يشير إلى رواية "سرد أحداث موت معلن" (Cronicade una anunciada)؛ الرواية الأمريكية اللاتينية، التي ألفها القصاص الكولومبي "**غابريال غارسيا ماركيز**"[1]، أما الرابع فيُظهر شيئاً من أوجه القرابة بين تغريبة "**عامر**" وتغريبة "بني هلال"[2].

وقد انفرد كل فصل من فصول الرواية بعنوان مستقل من شأنه مكاشفة جزئية من الجزئيات الرّوائية "لنوار اللّوز"؛ فالفصل الأول "تفاصيل صغيرة"؛ للدلالة على وظيفة الرّاوي في إنتاج الخطاب الرّوائي، التي لا تخرج عن إطار الوصف، والتعليق، وعرض التفاصيل، في حين يشير عنوان الفصل الثّاني "ناس البراريك" إلى الشّخصيات الروائية محدداً هويتها بالانتماء المكاني، أمّا الفصل الثالث "احتفالات موت غير معلن" فيدل على وجود طقوس سرية تحقق الحضور بالاندماج في عالم من الأسرار، وفي ظل غياب شبه تام عن الواقع الاجتماعي، وهي تترجم انتصار الروح الجماعية بما تحمله من تقاليد، وأساطير لا واعية في الذّاكرة الثقافية، ومواقف متناقضة تجاه فكرتي الحياة، والموت، وبالنسبة للفصل الرابع "صهيل الجياد المتعبة" فتترجم لنا هذه الصيغة معاني القوة، والضعف، المتصلة بحضور الروح الفردية في تحديها ضغوطات الواقع الاجتماعي، كشكل من أشكال فرض الذات.

وبنظرة فاحصة لهذه العناوين يتضح الارتباط فيما بينها؛ «بعلاقات تقابل؛ فالعنوانان الأول، والثاني يتعلقان بالفاعل: الخطاب المنتج للعالم الروائي من ناحية، والأشخاص القائمون بالفعل من ناحية أخرى، بينما يتعلق العنوانان الثالث، والرابع بالفعل موضوع الرواية، والمتمثل في الصراع من أجل الحياة، وهو صراع له بعدان؛ بعد جماعي، وبعد فردي، فالعلاقة بين الطرفين إذن تقوم

---

[1]- **غابريال خوسيه دي لاكونكورديا غارثيا ماركيث (Gabriel Garcia-Marquez)**: (6 مارس 17/1927 أبريل 2014) روائي صحفي وناشط سياسي كولومبي ولد بكولومبيا، قضى معظم حياته في المكسيك وأوروبا، حصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1982، من أعماله الروائية: "الحب في زمن الكوليرا"، 1985 وأكثر رواياته شهرة "مائة عام من العزلة" 1967، و"وقائع موت معلن" 1981، وغيرها من الأعمال المسرحية والقصصية. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 15 أكتوبر 2017، الساعة 16:11).

[2]- ينظر: فووزي الزمرلي، شعرية الرواية الهوية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سوريا، 2007، ص 153-154.

على محور الإسناد؛ مسند إليه (فاعل)، ومسند (فعل)، كذلك نجد أن العنوانين الأخيرين يمثلان قطبين لمحور الحرية؛ حيث يدل الأول على تقييدها من طرف المجتمع، بينما يدل الثاني على الممارسة الفردية لهذه الحرية»[1].

أما الصيغة "صالح بن عامر الزوفري"؛ فجيء باسم "صالح" للدلالة على معاني الصلاح، والخير، وهي دلالة إيجابية تميّز صورة البطل، وتسعى إلى ترسيخها في ذهن القارئ على هذه الشاكلة، ولفظة "ابن" تحملنا على الاستنتاج بأن عامر الزوفري؛ نسبة إلى أصله، وهو والد صالح بطل الرواية، ويُعرف هذا الأخير بأبيه، وكنيته، وهذا ما يعطينا ملمحا عن العلاقات الأسرية الاجتماعية التي تتخذها الرواية واحدا من أهم عناصرها، وهذا النوع من العلاقات شائع في المجتمع الأبوي، الذي يسوده "الأب/الزوج" الذي يتحكم في توجيه حياة الجماعة، ويلعب دورا هاما في ذلك في مقابل عضو آخر من أعضاء الجماعة يأتي في الدرجة الثانية، إنه "الأم/ الزوجة".

واسم الصفة "الزوفري"؛ يشير إلى «فرع من فروع القبائل العربية المهاجرة، والتي استقرت في الجزائر، ولا يخفى ما لهذه الإشارة من دلالة على الهوية التي تمثل مركزا من مراكز الاستقطاب في الحقل الدلالي الذي تقدّمه الرواية»[2].

والمثير للتساؤل بشأن العنوان الفرعي أن التغريبة نوع أدبي شعبي خلّد فكرة الترحال في سيرة بني هلال، وقد ارتبطت التغريبة بالجماعة الهلالية؛ فقد كانت «هجرتهم جماعية»[3] في حين اختصت الرحلة بالفرد في الثقافة العربية الكلاسيكية؛ لكن الروائي عنون نصه بـ "تغريبة عامر"، وإن كان فردا، بدلا من "رحلة عامر"؛ كسرا لأفق توقع القارئ، وإثارة لإشكالية التغريبة الفردية[4].

إن التغريبة الروائية فردية تتعلق بشخص شارك في الثورة، ثم اضطر للتهريب في الحدود الجزائرية المغربية؛ جراء الأوضاع الاجتماعية، والتاريخية المتأزمة، في إشارة إلى وضع الجزائر المشابه لوضع "بني هلال" الذين رحل جيلهم الأول الأكثر تماسكا، ثم أتى الجيل الثاني الأكثر تشتتا، وقد دبت الخلافات، والصراعات فيه حتى بلغت حد الاقتتال، وهو حال الشعب الجزائري؛ حيث التف جيل الثورة حولها؛ لمقاومة الاستعمار، وسرعان ما دبت الصراعات، والخلافات في جيل الاستقلال، وهذا التقاطع بين السردي والمتناص يخلق نوعا من التوافق، والمحاورة؛ حيث نلحظ اجتماعا

---

[1] - عبد الحميد بورايو، منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، مرجع سابق، ص 142.

[2] - المرجع نفسه، ص 183.

[3] - شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، مرجع سابق، ص 10.

[4] - ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 88.

للسيرة وطريقة الروائي في السرد، في نص واحد حمل عنوان "نوار اللوز"، واللافت للنظر أن حضور السيرة لم يكن جماليا خالصا، بقدر ما كان دعوة استفزازية؛ لمراجعة التاريخ، والواقع[1].

وتُظهر الرواية معرفة "صالح بن عامر" بالسيرة الهلالية، وكذا أسماء أعلامها لوضع القارئ في سياق من التعالقات الإقناعية لاستدعاء نص "نوار اللّوز" لهذا النص التَّراثي، كما أنَّ الرّوائي قد أفاد من احتفاء "عامر"، وإعجابه بالمواقف، والأحداث، والشّخصيات التي شكّلت السّيرة الهلالية؛ حيث عمد إلى تكثيف الموقف الرّوائي بهذه المعطيات المعرفية الإخبارية في توجيه الإحالة الدلالية للتغريبة الهلالية في النص الرّوائي.

### * الخطاب المقدماتي:

الفاتحة النصية، أو الخطاب المقدماتي «موضع عبور في النص، أو معبر استراتيجي يُراد منه التوجيه، والتأثير؛ كما أنها النقطة المركزية التي يمكن أن نرصد من خلالها علائق بإمكانها أن تصل نصاً بعينه بغيره من النصوص، وأن تجعل منه في الوقت نفسه نصاً أدبياً تتطلع إليه حتماً نصوص لاحقة، وهي تلك التي لم تنشأ بعد»[2].

استهل "**واسيني الأعرج**" نصه "نوار اللوز" بإطلالة إشارية دالة، وفاعلة في اكتمال النسيج الروائي، وهي موجهة أساسا إلى القارئ؛ إذ يقول: «قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا، واقرأوا تغريبة بني هلال، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم، وبؤسكم، ما يزال بيننا، وحتى وقتنا هذا: الأمير حسن بن سرحان، ودياب الزغبي، وأبو زيد الهلالي، والجازية (...)، فمنذ أن وُجدنا على هذه الأرض، وإلى يومنا هذا، والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة (...)»[3].

من الواضح أن التغريبة الهلالية سند وثائقي نجد فيه مبررات كافية لجوعنا، وبؤسنا المستمر، وهذه الدعوة لقراءة نص التغريبة إنما جاءت للقبض على ذلك التشابه في الجوهر بين واقعنا وواقع التغريبة بأبعادها التخييلية، تشابها استطاع تخطي المسافة الزمنية بين عصري النص، والتغريبة.

كما لعبت فاتحة الرواية دوراً تمهيدياً، وشاهداً على ميثاق روائي بين النص، ومتلقيه، ومهما بلغت الخبرة الروائية من القدرة في مشاكلة الواقع، إلا أنَّ الخيال يبقى هاجساً في التشكيل الروائي،

---

[1] - ينظر: مخلوف عامر، الكتابة لحظة حياة – مقالات في القصة والرواية والشعر ونقد النقد، دار الحكمة، الجزائر، 2012، ص 63.

[2] - نصيرة لكحل، التجريب في الفاتحة الروائية رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج أنموذجاً، مرجع سابق، ص 65.

[3] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 5.

وفي سياق ذلك أكد الروائي قصديته من جعل السردي يراجع الواقعي بالقول: «أن أحداث هذه الرواية هي من نسيج الخيال بشكل من الأشكال، وإذا ما ورد أي تشابه، أو تطابق بينها وبين حياة أي شخص، أو أية عشيرة، أو أية قبيلة، أو أية دولة، على وجه هذه الكرة الأرضية، فليس ذلك من قبيل المصادفة أبداً»[1].

وإلغاء أي احتمال وارد للمصادفة؛ أكد «قصدية التعبير عن التطابق؛ تطابق التاريخي، والواقعي، تطابق المتخيل، والواقعي أيضا، ولا يعني التطابق –هنا – إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع، ومن خلال ذلك يتحقق الامتداد، فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع لا يزال حيا، ومعيشا»[2].

وفي سياق فاتحة الرواية يستحضر الروائي كلمات المقريزي: «من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء، والحكام، وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد (...).

**المقريزي: إغاثة الأمة، في كشف الغمة**»[3].

والمقصود هاهنا الحادث السردي الذي يفيد جدلية الصراع بين السلطة والشعب؛ و«يتجسد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي، والسياسي باعتباره بنية تتجذر من خلال علاقة الحاكم بالمحكوم بواسطة القهر، والقمع هي ما تحكم عمق الصلة الرابطة، وكأن التاريخ، والواقع لا يتحققان إلا عبر سلطة الحاكم القاهرة، والقامعة، نجد هذا السياسي مجسدا في التاريخ (بني هلال)، وفي الواقع (نوار اللوز) لذلك تأتي البنيات النصية في "فاتحة الرواية" متواشجة، ومُعبرا عنها بواسطة مناصات تمهيدية للنص "نوار اللوز"»[4].

لقد حددت الفاتحة النصية المرجع السردي؛ متمثلا في الذاكرة التاريخية الجماعية، ومدونة "التغريبة الهلالية" من التراث الشعبي الملحمي، كما تحمل إشارة صريحة إلى الحقل الدلالي موضوع الاشتغال الروائي، كنوع من الإسقاط لتناقضات الواقع بأبعاده النفسية والاجتماعية، والسياسية الحقيقية على العالم الروائي المتخيل، ثم تحدد الجهة التي يقع على عاتقها هذا التناقض؛ متمثلة في السلطة الحاكمة.

---

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 5.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص 90.

[3]- واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، مصدر سابق، ص 5-6. سبقت الإشارة إلى هذا المقبوس في الجزئية المعرفية المتعلقة بـ"تجريب النص الوثيقة" عند "**واسيني الأعرج**"، في الفصل الثاني من الأطروحة، ص 118. ونأتي على ذكره في هذا المقام تذكيرا، ومناقشة بقدر من التفصيل.

[4]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص 90-91.

وبالنظر إلى القضايا المطروحة على مستوى هذه الافتتاحية، لنا أن نضبط جملة من «التحديدات تنبع من الفعل الإقناعي الصادر عن الكاتب باعتباره باثا لرسالة موجهة لمتلق، تحمل صفة تعاقد بين الأول والثاني؛ بمقتضى هذا الاتفاق يقوم الباث بشرح الواقع التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والسّياسي، مقابل أن يسعى المتلقي لوعي هذا الواقع»[1].

في ضوء ذلك حدّدت السّمات الواقعية والأخلاقية التي نقلتها الافتتاحية المسار العام للرّواية، فهي تحاكي واقع الحياة اليومية التي يتحمل أعباء شقائها الحكام في مقابل محكوم مضطهد، لذا فالعلاقة بينهما محكومة بالتصادم والصّراع، فضلاً عن إعطاء نظرة عن الشّخصيات من حيث تكوينها التاريخي، والاجتماعي، وما تعيشه من تناقضات في مواجهة المصير السياسي.

لقد حازت العتبات النصية؛ أهمية كبرى بما أثارته من علامات مكثفة الدلالات تشد انتباه القارئ، وتعمل على توجيه فعل القراءة لديه، بمنحه المفاتيح الفنية اللازمة لولوج العالم الروائي، مما يعكس وعي الكاتب بالقيمة الجمالية للعتبة النصية، والدور المنوط بها.

- **دلائلية التعلق النصي:**

في مكاشفة التعلق النّصي لابد من مراعاة البعد التحويلي، ومدى توفيق النص في استحضاره نصاً آخر، وكذا المبررات الإقناعية لهذا الاستحضار سواء ما تعلق منها بالأحداث، أو الشّخصيات؛ كونها من الحيثيات التي من شأنها دعم الممارسة التناصية، وتأكيدها بالقيم الجمالية، والإيديولوجية، وهو حال نص "نوار اللّوز" في استدعاء تغريبة بني هلال؛ فـ «عبر هذا التجريب في استثمار التراث السردي يأتي التناص مع أشتات من تغريبة بني هلال، ومع اللغة الهلالية، كما يأتي تعدد الرواة في تداخل وانفصال الراوي مع صالح الزوفري، مقابل تداخل وانفصال القوال مع أبي زيد في التغريبة، ويدفع ذلك باللغة – مع المثل، والأغاني، واليومي- إلى تعدد المستويات»[2].

تعامل "صالح" مع سلالته الهلالية بوعي آخر في مقابل واقع يكرّس استمرارها في تهريب البضائع عبر الحدود المغربية الجزائرية؛ مما يسجل «علاقة دلالية وثيقة بين التهريب، والتغريب، فهو مهرب يفارق قريته الصغيرة متوجها إلى الحدود (الغربة)، وفي تغرّبه هذا يتوجه غربا نحو المغرب، وهو -أيضا- كالهلاليين يتغرب مضطرا، ومجبرا على ذلك؛ لأن رصاص الجمارك، ومطاردات أذناب السلطة تتوعده دائما، وعندما يفكر في الإقلاع عن التهريب ليعمل في السد، وليستفيد

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مرجع سابق، ص 140.

[2]- نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، مرجع سابق، ص 62.

كمجاهد سابق ضد الاحتلال الفرنسي يجد الطريق مسدودا، يحاول التهريب – التغريب مجددا، وينتهي بالاعتقال»[1].

ويتخذ التفاعل النصي تجليات عدة؛ إذ يظهر عبر استدعاء مقاطع نصية من "التغريبة الهلالية"؛ ومن ذلك القول: «آه يا السبايبي، بيننا دم الجازية، وغربة لونجا، ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة، ووضعتها في أفقر خيمة، ووقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون، تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد لا أحد ...، ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا، قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي، أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال:

فإن كنت طائعا لله، وللأمير، فضع في رجليك هذا القيد

ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان:

سمعا، وطاعة يا مولاي.

ولن أحط القيد في رجلي، فالسيوف اليمنية التي تملكها بتّارة، ومخيفة، لكنها عاجزة عن حزّ رقاب الفقراء»[2].

لقد حقق هذا التعلق النصي، وغيره الامتداد بين التغريبتين في إشارة إقناعية إلى الممارسة القمعية ضد الضعفاء منذ الزمن الهلالي إلى زمن "صالح بين عامر"، وإلى يومنا هذا، وفي الآن ذاته تجادل التغريبة الروائية التغريبة الهلالية على سبيل المعارضة النصية، متخذة موقفا نقديا من سيرة بني هلال، وامتداد مظاهرها السلبية عبر واقعينا السياسي، والاجتماعي، ولا أدل على ذلك من رفض "صالح" السمع والطاعة، ومعارضته لأبي زيد الهلالي.

وفي ضوء التفاعل النصي تتدخل هذه المعارضة في إنتاجية النص؛ انطلاقا مما تثيره من قضايا سردية دالة؛ «ذلك أن المعارضة تأتي لتحويل الاستيعاب في بعده النصي في ذاته إلى بعد خارجي نصي، يتجلى في قراءة النص السابق، ومعارضته، واتخاذ الموقف النقدي منه، وهذا الموقف هو -أيضا- موقف من النص اللاحق باعتباره التجسيد الواقعي للنص التاريخي، ومن خلال ... تكاملهما، واختلافهما تبرز إنتاجية النص اللاحق؛ باعتباره نصا جديدا»[3].

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص 93.

[2]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 94.

[3]- سعيد سلام، التناص التراثي – الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 104.

كما تتجلى أبعاد التعلق النصي بين التغريبتين الهلالية والروائية عبر المعطى التناصي؛ انطلاقا من الحضور القوي للشخصيات التي تتفاعل فيما بينها، وتتداخل في ظهورها، وتأدية أدوارها على المسرح السردي، وكأنها شخصيات لتغريبة واحدة، وحجة ذلك ما ورد في هذا السياق: «لو كان فقط مثل أبي زيد الهلالي يهرّب بضائع بلاد نجد إلى بوابات تونس الخشنة كانت المسألة قد حُلت، لو فقط كان مثله، وخسرناه في الرحلة كنا بكيناه، ونسيناه، ولكنه كان لخضر يا عباد الله، ولم يكن أبا زيد الهلالي (أحد أتفه المهربين).

لخضر أغرته اللعبة، وبنادقهم كانت عمياء بالليل، والنهار.

هم يلعبون اللعبة القذرة حتى النهاية، ونحن ندفع الثمن من لحمنا، حتى البنزين هذه المرة أخذوه، حملوه في الشاحنات، وفي وضح النهار، وتاجروا به أمام أعيننا، أوَاه، وراء هذه العمليات الضخمة رجال قديرون، لا يؤمنون بلعبة الصدفة التي نسقط دائما ضحايا لها، نحن نسقط، وهم آخر من يمكن أن تُلصق به التهمة، أنا متأكد أنهم كبار، وراءهم من يحميهم، يجنون أرباحا مفزعة؛ مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي، أنت طيبة يا الجازية، لكن أهلك الكبار دياب الزغبي، والأمير حسن بن سرحان كانوا يقامرون بعيون أطفالنا، وبالنفط، وبأعناق الفقراء»[1].

نسجل تداخلا في العلاقات بين شخصيات التغريبتين إلى درجة يصعب فيها وضع حدود فاصلة بينها، تبعا للعالم الذي تنتمي إليه، وتأخذ هذه العلاقات صفة الائتلاف، والمشابهة: (الجازية/لونجا)، (أذناب السلطة/السبايبي)، (أبو زيد/الحسن بن سرحان)، أو صفة الاختلاف، والمعارضة (صالح/أبو زيد).

- **الإيديولوجي في المعارضة النصية:**

يعارض النص الروائي النص التراثي "تغريبة بني هلال" معارضة سياسية ترجمتها المواقف؛ كموقف "صالح بن عامر" من "أبي زيد" في سمعه، وطاعته العمياء للحسن بن سرحان، وأمراء بني هلال، وما يمثلونه من سلطة ظالمة؛ إذ يقول: «آه، يا أبا علي لست أبا زيد الهلالي تحركه في أصبعك كخاتم سليمان، تحول إلى زبون طيب في بقالة الحسن بن سرحان، لا يا السبايبي لست من بلاد أهل الغرب، حتى أقدم لك الطاعة، والخضوع، ولست من آل زغبي يا حسن حتى أضع المحارم مع أهلي على أعناقنا، وننزل لنُظهر لك مبايعتنا، فبيننا دم الفقراء، والجازية التي قُتلت غدرا»[2].

[1] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 17.

[2] - المصدر نفسه، ص 40.

ويأخذ الموقف النقدي المعارض شكل طعن في شخص "أبي زيد" من قبل "صالح"؛ إذ يقول: «أنا يا ابنتي لست ... نذلا مثل أبي زيد، يستحيل أن أخون جمالك، وملحك، ودمك، وهذا سر الخلاف بيني وبين وغد بني هلال، فمصلحته كانت مع الملوك، والأمراء الذين سبوا أمه، ووضعوا قيود العبودية في يديه»[1].

من الواضح أن هناك هاجسا لتغيير صورة بني هلال، ومساءلتها بعد أن ترسخت في الذهنية العربية، وباتت متعلقاتها من المسلمات المقدسة، التي لا مجال لمراجعتها، أو الطعن فيها، وهكذا تكشفت قصدية الصوت السردي؛ متمثلة في تعرية الواقع الهلالي.

استحضر الروائي النص التراثي، وطعم به نصه السّردي من قبيل المعارضة التاريخية؛ لتصحيح ما ذكره رواة السيرة الهلالية، فـ «في هذه البلاد الواسعة يا العربي التي تشبه أراضي بني هلال، كلما لمسناها تزداد ضيقا، يحدث أن يموت المرء كما تموت أبسط الحشرات، فالمحاكم في هذه الأرض لحظة الغضب تجري في دقيقة واحدة في دماغ كل واحد فينا، نحن الرؤساء، نحن الحكومة، ونحن الضحايا، وكما يقول سيدي علي التوناني: فإذا اختلط الحاكم بالمحكوم، والمحكوم بالحاكم فأذن لهذه البلاد بالدمار، التوناني كان مؤرخا فاشلا، وتافها، وأحد أزلام الزناتي خليفة، ولكنه مع ذلك لا ينطق إلا من خلال تجربته»[2].

وإذا كان مؤرخ القرية "سيدي علي التوناتي" قد برر الويلات التي حلّت بالفقراء بطمعهم في أموال الأغنياء، غاضاً النظر عن أولئك الذين ساندوا الاستعمار الفرنسي، ونهبوا ثروات البلاد في عهد الاستقلال، ولم يأت على ذكر شهداء حرب التحرير، فإنه يشبه إلى حدّ بعيد مؤرخي السّيرة الهلالية الذين دوّنوا تاريخها حسب ما أملته أهواء أصحاب السّلطة، فساهموا إلى حد بعيد في تشويه حقائق لم يدركوها إطلاقاً؛ طمعاً في العطايا، ولهذا يصرّ "صالح" على تكذيبه علنا: «سنكذب حتما نبوءة سيدي علي التوناني الذي تنبأ منذ سالف الأوان، وأغلب الأزمان بانقراض هذه السلالة، وحق محمد كان تافها، يتعاطف مع من كان السيف لغتهم الوحيدة في الكلام، لكنه أمام أعين الجازية يتحول إلى حيوان شرس، ويحاول تركيعها تحت حدوتي حصان دياب الزغبي، أو أبي زيد الهلالي، يخرب بيته، سحبها من قرى مكة البعيدة، ثم رماها في وادي الرشاش مع قومها، وادي الموت، وتركها تئن من غربتها، والله تستأهل الشنق يا حثالة المؤرخين»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 52.

[2]- المصدر نفسه، ص 143.

[3]- المصدر نفسه، ص 52.

لقد تجاوز الروائي عبر استدعائه السيرة الهلالية تلك النظرة السلفية الزائفة للتراث، التي تُعنى بجعل تغريبة بني هلال تستمر على ألسنة الرّواة المحدثين؛ وباشر هذا التجاوز بموقف "صالح بن عامر" المتمرد على الطغاة، والمستغلين، ومساندته للفقراء، معتبرا تأييد رواة السّيرة، ومؤرخ البلدة من بعدهم للحكام ضرباً من تزييف التاريخ، «وانطلاقاً من هذا الفهم يمكننا أن نزعم أنَّ **واسيني الأعرج** استغل علاقة اللّحوق النّصي؛ ليثبت أنَّ تدهور مجتمع "نوار اللّوز" الرّوائي ناجم عن سريان مظاهر التّراث السّلبية فيه، ويعرب عن ضرورة استئصالها، أمّا ما ينبغي بعثه، والإشادة به -حسب ما توحي به الرواية- فيتمثل في القيم النبيلة التي طمسها الأسلاف، وزادت النظرة السلفية إلى التراث في حجبها»[1].

لقد اهتم "**واسيني الأعرج**" بالمراجعة التاريخية؛ ترسيخا لفكرة الأصل التاريخي الرّوائي في حدّ ذاته، إلى درجة أنّه راجع سيرته الذّاتية؛ بحثاً عن أصوله الأولى؛ وهي الفكرة التي تكرّرت في العديد من مداخلاته الرّوائية؛ فـ «هو يرى نفسه منحدراً من سلالة الموريسكيين، أولئك الّذين هجروا الأندلس بعد سقوط غرناطة، ولذلك فإن جدّته بقيت مشدودة إلى الماضي الأندلسي، تحنّ إليه، وتستحضر صوره الزّاهية، مستنكرة ما آلت إليه الأوضاع من حولها»[2].

وضمن مراجعته التاريخ أعاد قراءة السيرة الهلالية عبر رواية تقييمية، أماطت اللثام عن موقفه الإيديولوجي المخالف لما تناقله روّاتها، مُظهرة تأييده لردود الفعل المتمردة، الرافضة لسياسة الأمراء الطغاة، وكذا أتباعهم، ومعارضته إشادة هؤلاء الرّواة بأمراء بني هلال، وبطولاتهم الباعثة على الخزي، فهم يشبهون رجال السّلطة في واقعنا، ولا يقتصر الأمر على ذلك فحسب بل يمتد في سياق المعارضة الاجتماعية؛ حيث يقدّم النص الروائي صورة عن الوضع الاجتماعي لبني هلال؛ موجها انتقادا لاذعا لـ «هذه السلالة الخائبة عندها كل شيء، ويقتلها الجوع»[3].

ومن المظاهر السلبية للمجتمع الهلالي؛ ذلك الواقع المزري الذي يعيشه الأطفال؛ فقد كانت «عيونهم الحمراء مفتوحة عن آخرها، أنوفهم ملتهبة، ألبستهم متسخة، ومطوية عدة طيات، يبدو أنها أُخرجت للتو من الوسائد، خفّت حركتهم داخل السوق، انتبه صالح إليهم، يا لطيف بقايا أولاد

---

[1]- فووزي الزمرلي، شعرية الرواية الهوية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سوريا، 2007، ص 195-196.

[2]- مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن .. وبداية قرن، مرجع سابق، ص 218.

[3]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 50.

بني هلال، كل ما أخشاه أن تحولكم هذه الظروف التعسة إلى الذرية الفاسدة التي خلّفها الأمراء الذين غزوا بلاد الغرب»[1].

هؤلاء هم أبناء الهلالية يتربص بهم الجوع، والحرمان، ويترصدهم القهر، والبؤس، وإن كانوا يملكون كل شيء فإنهم يدفعون ثمن خيبة سلالتهم التي لم تتمكن من إنجاب حاكم يمكّنهم من الحصول على أبسط مقومات العيش.

وفي سياق المعارضة الدينية يأخذ الصوت السردي موقفا نقديا ساخرا من سلوك بعض الشخصيات التي تتخذ من الدين قناعا؛ لتصويغ مختلف ممارساتها البشعة، وتصرفاتها المنحرفة؛ تحقيقا لرغباتها المادية في المتاجرة بالممنوع، أو الانجراف وراء نزواتها؛ «تصوروا حتى الإمام الذي يصلي وراءه آلاف الخلق، قبل أن يموت، وتبقى البلدة بدون إمام كان مهربا»[2].

وكذلك شخصية الحاج السبايبي بسلبيتها المعلنة؛ فـ «وقاحة السبايبي لا تخفى على أحد، عيونه مشوّكة، ومخيفة، يا لطيف، يشرشر في الدين، والدنيا، ويوم الحشر، وفي الأخير يجدونه عند السيدة (...) التي لا تمل استقبال الرجال من كل أطراف القرى، والمدن الرديئة، مع ذلك فهو يلعن الشيطان؛ الوسواس الخناس الذي يُلهي الناس عن الحساب»[3].

ومن أشكال المعارضة الدينية تلك الصورة التي قدّمتها الرواية عن العادات، والتقاليد، والطقوس الدينية الفاسدة التي ترسخت في تفكير الجماعة، ومن ذلك مراسم زواج لونجا والإمام؛ حيث جاء على لسانها مخاطبة "صالح": «لم أكن أريد الزواج منه، قالوا أن رفضي هو عملة شيطانية، ذبحوا عنزة سوداء، وأفرغوا دمها على رأسي، ثم أوثقوني على سعفة نخيل نبتت بشذوذ على رأس جبل، بكيت حتى أغمي علي، عندما استيقظت غسلوني، كنت مرتخية كخرقة بالية، وضعوني داخل فراش حريري ورثه الإمام عن عائلة فرنسية، كنت مشدوهة، لكني أتذكر أني سمعتهم يقولون لقد خرج بلحمر، خرج بلحمر ... أنا ... التي أفرغوا على رأسها دم العنزة السوداء، ومسحوق عظام الموتى»[4].

فالممارسات ذات الطابع الاعتقادي قد شاركت في توجيه طبائع، ومواقف الشخصيات توجيها مغلوطا، في حين ساهمت المعارضة النصية لهذه التصرفات - التي صاغت واقعا ممتدا في زمنيته - في

---

[1] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 43.

[2] - المصدر نفسه، ص 19.

[3] - المصدر نفسه، ص 94.

[4] - المصدر نفسه، ص 206.

تقديم هذا الواقع تقديما تهكميا ساخرا؛ قصد تخطيه، وتجاوزه، والمعروف عن هذا النمط من التقديم حضوره في الثقافة الشعبية أكثر من الثقافة الرسمية، مما أحدث نوعا من التوافق والسياق النصي العام، القائم على استدعاء التراث الشعبي.

**- الأغاني الشعبية:**

عمّق الحضور البارز للأغاني الشعبية الجزائرية البعد التراثي الشعبي في المدونة الروائية، كما أضفى على الإنتاجية النصية تنوعا كسر رتابة الحكي، وساهم في تعددية الصوت السردي، فانتقل بالقارئ إلى عوالم عدة انتقالا سلسا.

تأتى هذا العبور من الاحتفاء بعتبة الانتقال من سياقات الحكي إلى عالم الأغنية الشعبية، فلا يقتطعها اقتطاعا، ولا يقحمها في محكيه إقحاما، إنما يعمد إلى تهيئة السياق لإدراج المقتطفات الغنائية، وهذا ما نرصده في العديد من المدونات الروائية لـ"واسيني الأعرج".

وإذا كانت الأغنية بوصفها نشاطا فنيا تبث الفرح والابتهاج في نفس سامعها وحتى مؤديها، فإن المحكي الروائي ينحرف بها من هذه الدلالة إلى سياقات أخرى تتفاوت كآبة وحزنا؛ تبعا لمأساوية الواقع، إلى درجة أن «كل الأغاني ماتت، ولم تعد تثر أحدا، كل الأحلام انكسرت في قليل من العدل، والحب بين الناس، ماتت الأشواق القديمة، وتحول كل شيء إلى أصداء خبر:

«هيلا هوب .. هيلا هوب
حياة .. وبحر .. وحب
ونجوم وقمرا، حب وسهرة
افرحوا يا البحارة ..
راني جيتكم حامل بشارة ..
يا البحارة .. يا البحارة ..»[1].

كما يرتبط استحضار بعض المقاطع الغنائية بحدث بعينه، فلنحظ تواترا في حضور الأغنية تبعا لتواتر وقوع الحدث، فكلما سقط المطر أقبل الصوت السردي يردد أغنية: "يا النّو صبّي"[*]، مرورا بعتبات تمهيدية عدة، نذكر منها استرجاع ذكريات الطفولة، قال الراوي: «يوم تأتي الأمطار قوية .. نتمناها أن تبقى كما جاءت .. نحن لا نخسر شيئا؛ لأننا بالأساس لا نملك شيئا اللهم إلا تلك الأشياء التي لا تخشى حتى النار .. أطفال .. نصيح .. ونحلم .. أحلام صبية ..

[1]- واسيني الأعرج، جسد الحرائق، موفم للنشر، الجزائر، 2015، ص 41.

[*]- يا النو صبي: يا مطر أسقط بغزارة.

"يا النّو صبّي .. ما تصبّيش عليّ ..
حتى يجي خويا حمّو ..
ويغطيني بالزربية ..
والمراة تفتل تفتل ..
والرجل ياكل .. ياكل ..
ماخلاش لوليداتُ ..
أضربوه ..

... كنا في رقصنا الجنوني، نترقب أخانا حمو الذي سيأتي يوما مع الأمطار .. ويوفر لنا الغطاء والخبز، والحياة .. حمو كان حلمنا المطلق .. كان الرمز الطفولي للعدالة..»[1].

ومرورا بعتبة الاسترجاع ذاتها يأتي هذا المقطع الغنائي في سياق الحكي: «أطفالا كنا، نتعشق **فيروز**، والشيخ العفريت، وموسيقى **رافي شنكار***، وأغاني البلدة القديمة التي ما يزال وقع طبولها الإفريقية يدغدغ أجسادنا كلما ركنا إلى قليل من الراحة:

يا عشاق الزين سمحوني
ياك القلب مكين،
يا بويا حنيني طاب قلبي من كلمة لا .. لا

نتشرب همّ الغربة في هذه البلاد التي تعشق بحدة، وترتجف تحت وقع الأحذية الخشنة كطائر قزحي الألوان، مهدد بالذبح العلني»[2].

وأحيانا يتغنى الصوت السردي بأغاني معروفة في الوسط الثقافي الشعبي الجزائري، مثل أغنية "الصالح"، «ولعل الكاتب استقى اسم بطل روايته من خلال هذه الأغنية»[3]، التي مطلعها:

«يا صالح، يا الصالح
يانا

---

[1] - واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، مصدر سابق، ص 263-264، ويتكرر ذكر جزء من هذا المقطع الغنائي في سياق آخر من الرواية؛ متمثلا في: "يا النّو صبّي .. ما تصبّيش عليّ .. حتى يجي خويا حمّو .. ويغطيني بالزربية..."، ص 266. وفي رواية "ذاكرة الماء"، ص 248. ورواية "أنثى السراب"، ص 242/ ص 248. ورواية "حكاية العربي الأخير"، ص 86. ورواية "طوق الياسمسن"، ص 245/ص 286. ورواية "حارسة الظلال"، ص 156.

[*] - **رافي شنكار (Ravi Shankar)**: أفضل موسيقار هندي معاصر، ومؤلف موسيقي عاش في الفترة ما بين (7 أفريل 1920- 11 ديسمبر 2012) مشهور بعزفه على آلة السيتار. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 8 أكتوبر 2017، الساعة 11:59).

[2] - واسيني الأعرج، طوق الياسمين، مصدر سابق، ص 110.

[3] - سعيد سلام، التناص التراثي – الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 432.

يا القمح البليوني ..
وعيونك آ صالح
كحل وعجبوني
يا صالح آ الزين .. يا عينين الطير ..»[1].

ومن الأغاني المذكورة أيضا؛ أغنية "لزرق"؛ «ولعل الكاتب يكون قد اقتبس من اسم لزرق في الأغنية اسم فرسه في الرواية»[2]؛ تقول الأغنية:

«يا لزرق أنا ربيتك
وبسرج الفضة وديتك
والورغان* حرير (...)»[3].

ومرثية الموت الحزين التي جاءت على لسان صالح لحظة دفن العربي؛ الذي كانت خالته ترى فيه «خصب عقمها الأبدي»[4]، وبعد أن «تناهت إلى أذنيه حدّة الأصوات المخيفة التي تحوّلت إلى ما يشبه عواء الذئاب الهرمة، وهو واقف عند الحفرة يتأمل الأتربة وهي تتفتت من جراء الأمطار التي عادت إلى التساقط بقوة، تمتلئ الحفرة بالمياه الباردة، يبحث صالح عن إناء قديم، يجده عند شاهد أحد القبور، يبكي بحزن وشقاء، يحاول إفراغ الحفرة، تدمره قساوة اللحظة:

"العربي يا العربي خويا
وشحال من عربي قتله الضيم
إلّ نبكي ما نردك آ خويا
وإلّ سْكَتْ ما راح يذوب الغيم ..."»[5].

بعد هذا الحدث الجنائزي «نامت القرية على القرحة باكرا، لكن شيئا واحدا ظل يطن في رأسه، ويؤلمه، جثة العربي التي ظهرت بوضوح، من وراء الكفن الذي بللته الأمطار، والأغنية التي كان يرددها كلما وصل إلى الوادي:

---

[1] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 9.

[2] - سعيد سلام، التناص التراثي – الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 432.

* - "لعله غطاء السرج". ينظر: المرجع نفسه، ص 428.

[3] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 182.

[4] - المصدر نفسه، ص 97.

[5] - المصدر نفسه، ص 97.

"آه يا العربي يا العربي
خاطر والوادي أداني
نميز في الماء نشدو
ونعيط وين الرجال
والموجات اللازيدو ..."»[1].

كذلك الأغنية التي غناها "صالح" لـ"لونجا" حين عاد إلى البيت سالما من رصاص الجمارك:

«راري يا بنتي رار
غدا يفرج ربي/ونبني لك دار
غدا يغيب الليل/ويبان النهار
راري يا بنتي رار
بلادنا كبيرة/واحنا صغار
اللي ما كلاه البر فينا كلات النار
راري يا بنتي رار
غدا ندير الجناح/ونطير لبعيد
نركب بوبركات/نكسر قيد لعبيد
راري يا بنتي رار
غدا يغيب الليل/ويبان النهار (...)»[2].

ومرورا بعتبة الهروب من لغة الدنيا القاسية، التي لم يكن فاوست وصديقته يمثلان شيئا في حساباتها الكبيرة[3]، يأتي هذا المقطع الروائي محتفيا بممارسة الغناء: «لم تكن تفاصيل المدينة قد فقدت طعمها بعد، نركض، وتقولين: غنِّ، يجب أن نغني حتى يلهب الصباح البارد رئتينا، نضع اليد في اليد، والقلب على القلب، والفرحة في الفرحة، ونغني بأقصى طاقتنا:

لاتي .. لاتي .. لندلو ..
بابا اشرالي سروالو
لاتي .. لاتي .. لندلو ..
خويا شرالي ساندلو.

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 98- 99.
[2]- المصدر نفسه، ص 213.
[3]- ينظر: واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص 14.

غنِّ، غنِّ يا بارد القلب، غنِّ ولا تتوقف أبدا، يتكسر الماء تحت نعالنا المطاطية، نصاب بهستريا الجنون، والسعادة المفرطة، الأمطار تتلون بفرح عيوننا المتقدة التي تحمل سخرية قصوى من تفاهات الدنيا، غنِّ، قلت لكَ غنِّ حتى يصمت الجميع، فحين تسكت أنتَ، ستهاجمك العيون الزجاجية، والسكاكين التي تراك ولا تلمح ظلها»[1].

وتتخذ الرواية من العروض الشعبية معبرا للحمولة السردية خاصة عرض الثعابين والعروض الغنائية المصاحبة له التي كانت تُقام على وقع أنغام نقرات البندير، لقد «عاد الثعبان من جديد يترنح مع نقرات البندير، وبدأ سيدي عبد الرحمن المجذوب، يتلو أولى أغنياته الحزينة.

"إذا أتاك الزمان بضره
ألبس له ثوبا من الرضى
واشطح للقرد في ملكه
وقل، يا حسرة على ما مضى ...
أي ماض يا ابن الثعابين، هل كان يوما ماضينا واحدا"»[2].

واستمر عرض المجذوب في مراقصة ثعبانه، «تأمله طويلا، ثم فجأة، رفع عقيرته* بأقصى ما يمكن، حتى ارتدّت الأصداء إلى قلوب الحاضرين، كانت تفاصيل الأغنية قد بدأت تختبئ في أعماق أقرب الزهور البرية:

يا البحر يا لهبيل
داويني بملحك نبرأ
يا البحر يا الحنين
غرّقني بين الموجة والموجة
حبّيت نرقد
وحبيبي ضاع ...
داويني بملحك نبرأ، ...
يا لبحر يا لهبيل ..
انطلق في الندب بدون توقف، جاب كل الأبجديات المتقدة، التي لا تسكن شعلتها»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، مصدر سابق، ص 15-16.

[2]- واسيني الأعرج، رمل الماية، مصدر سابق، ص 159.

*- رفع عقيرته: بمعنى صوته المعبر عن الألم في الغناء. ينظر: معجم المعاني الجامع –عربي عربي/ الموقع الإلكتروني:
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

[3]- واسيني الأعرج، رمل الماية، مصدر سابق، ص 165.

كان "**البشير**" من بين الحضور، جاء على لسانه محاورا "**عبد الرحمن المجذوب**": «ها أنا ذا معك يا خويا المجذوب، تذكرْ، صدى البانجو* ينزع أوتار القلب، ويسرق الذاكرة من الآخرين، ويعيدها لك، احك يا سيدي، أنت مالك الحكاية .. هي ذي الأغنية تسحبك نحو العصر المنسي، هو ذا رمل الماية يغطي صوت البانجو ودمعك ..

غنّ يا عيني، غنّ
القلب صار وحيد
واش بقى لي في القلب شي،
نصير به عنيد
آه يا لوليد
شكون باعك في سوق لعبيد ...»[1].

ويميط الصوت السردي اللثام عن حالة "**البشير**" بعد أن غاب عن الجميع، وخُيّل لـ "**ماريوشا**" أنه سُرق من كل الأسواق في حين كان جالسا بجوار حائط متآكل على أطراف البحر، ينظر إلى تكسر الأمواج؛ «حزنه قاتم موجه مكسور، بياضه في قلبه فقط، رغبته في الامتلاء لا تحد، لم ينه الأنشودة الحزينة، المليئة بالندوب التي كان قد بدأها مبكرا، عوى كثيرا حتى ذبلت شفتاه:

يا الرايح، وين رايح
جيب لي أخبار
ريت غيمة جافلة
ما عرفت لا ما لبرد ولا ما لنار ...
يا الرايح، وين رايح
راني وحيد، راني وحيد...

آه يا ابن أمّي لو تعرف!!؟؟ لقد سرنا في الطريق الغلط، وركبنا رؤوسنا على الخراب، كان في زمن ما، بالإمكان أن نعاود الطريق ونصححه، ولكننا لم نفعل، فاستفحل المرض»[2].

---

* - **البانجو (Banjo)**: آلة موسيقية وترية تتكون من طبلة صغيرة مصنوعة من مادة بلاستيكية أو جلد حيواني رقيق ومشدود حول إطار دائري يشبه الدف، غالبا ما يكون من المعدن يتصل بزند على شكل ضلع طويل تمر عليه الأوتار موصولة بمفاتيح مشدودة إلى الداخل، وصنع البانجو بهذا الشكل منحه القدرة على إخراج صوت مميز رنّان يتسم بالسرعة والقوة بمجرد النقر على أوتاره. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 26 سبتمبر 2017، الساعة 16:06).

[1] - واسيني الأعرج، رمل الماية، مصدر سابق، ص 182.

[2] - المصدر نفسه، ص 262.

وفي نظرة تأملية في أفضية الواقع التي أفرغتها الظروف من أبسط معانيها، و«وسط هذا الفراغ الأزرق لا يُسمع إلا صوت **عيسى الجرموني**، وهو يردد أحزانه القديمة التي اندفنت تحت ركامات الرماد:

بلادي سرقوك وانت في غفلة
بقيت في الحلق حاصلة دفلة
وينكم يا رجال البلاد والريحيه
بابا عربي، مي ما هي رومية

آه يا خويا **الجرموني**!! أنت لا تعرف من الدنيا إلا شكلها، ومن الحقيقة إلا موجتها التي تتكسر عند رجليك بحزن، الحكم يوصل إلى كل التهلكات، لكن لذته التي تسري في الدم، لا يشعر بها إلا من ذاقها»[1].

ويستحيل الغناء الشعبي سندا توجيهيا في الحياة بالنسبة للسارد في نص "المخطوطة الشرقية"، وهذا ما أكده بالقول: «هل يعقل؟، من يراني على هذه الحال لن يصدق، ولن يقول عني إني من سلالة الملوك والسلاطين، ليكن فأنا أعمل ضمن توجهات أصدقائي الأنثروبولوجيين، ونصيحة خويا **عيسى الجرموني** الذي يصدح كل يوم داخل هذه الفراغات حتى صارت جملته دليلي الأوحد:

إذا جاءك الزمان بضرّه،
البس له ثوبا من الرّضى،
واشطح للقرد في ملكه،
وقل يا حسرة على مضى.

ها أنذا قد لبست ثوب الرضى، وما زلت أشطح للقرد في ملكه منذ خمسين سنة، مستحيل، الصبر صار مستحيلا يا خويا **الجرموني**، لا أدري ما الذي يقودني نحو صوتك هذا الصباح، مضطر أن ألبس ثوب الرضى، وإلا أكلني هؤلاء قبل أن يأكلني البحر وقسوته»[2].

وتأتي أغاني النهايات على وقع ألحان الطبيعة الغاضبة؛ فقد كان «هدير الموج غير عادي، يتداخل مع أنين زوجات البحارين وهنّ يحاولن أن يترصدن الموجات العالية التي تخفي وراءها زوارق الصيد الصغيرة، التي لم يدخل أصحابها حتى الآن، كانت أغانيهن الحزينة تأتي من أفق بعيد،

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 21.
[2]- المصدر نفسه، ص 25-26. وأيضا: واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 31.

ولكنها تصل بوضوح تام رغم أنّها كانت تخرج من أنفاق مظلمة، الصيادون وحيدون بعد أن تخلى عنهم ... البحر والناس، يقاومون عتمة السواد والخوف، بحالات تكاد تكون يائسة، يتراصون بصعوبة، يشدّون الحبال الواحد يتكئ على الآخر كالحيطان الهرمة القديمة، دامت الحالة مدى تجاوز الساعتين، قبل أن تعود الموجات إلى النزول قليلا عن ضخامتها، لكن نشيد النساء لم يتوقف مطلقا، فالزوارق ظلت غائبة:

يا بحر لبحار
يا سيد لكبار
فيك الجنة، فيك النار
جيناك خايفين، طالبين ستار
ما تنساناش يا كبير لكبار
يا بحر لبحار»[1].

كما يوهنا المحكي في استحضاره الأغنية الشعبية بقدر من الواقعية، تخطيا لمحطات زمنية ومكانية معتبرة في المسلك السردي، عبر صيغة خطابية مباشرة، جاء على لسان السارد: «اجتهد قدر ما تستطيع، وما لا تستطيع:

غروا بك العديان
تغامزوا عليك يا فلان
لا خبر بالأمان
باعوك في سوق دلالة
إذا بغيت تربح وتنال
لا تخالطش من والى

من أين يأتي هذا الصوت الحزين!؟ صوت عمي **دحمان الحراشي**، الله يرحمه ويوسع عليه!؟ **دحمان** تقيأ الدم ومات في حادث سيارة، إنه يأتي من بعيد، من الطّرف الآخر من الشاطئ حتى **عيسى الجرموني** الذي كان يملأ المكان قد اندثر نهائيا، وُجد على أطراف الشاطئ يابسا، فمه مفتوح، داخله بقايا أغنية أخفق في إخراجها من حلقه المجروح، كان نائما على ربابته حتى الموت»[2].

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 136. وأيضا: واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 150-151.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 334- 335. وأيضا: واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 364-365.

وتنويها بالقيم الدالة في الخطاب الغنائي الشعبي، يستنطق المحكي أحد أعلامه "**عيسى الجرموني**"، في سياق الاستدعاء الرمزي لشخصية نوح، حسرة على أولئك الذين حملوا رسالة الوطن مثلما حمل الأنبياء رسالة الله قبلهم؛ «يقول، صوتي عزيز علي، ولا أريده أن يموت في الفراغ، أو يتبدّد هباء... يقول: كان زمن وانتهى، يحزنني نوح!، لكن عرش البلاد واسع، نوح الله يرحمه في تلك الأرض البعيدة، كان يحب وطنه، ولم يطلب منه شيئا أبدا، القتلة اللي ما يحشموش، جابوه وقتلوه قدام ربي وعبده.

ثم يخرج ربابته وينكفئ عليها، ويبدأ في نشيده القديم:

"حليلك يا مغبون
معهم كيفاش تكون"»[1].

ويضيف السارد، كانت هذه «كلمات **عيسى الجرموني**، خويا الذي قتلته محنته، وهي تأتي من بعيد، الصوت نفسه الذي كان يندفع منه، لحظات الوحدة، والهيام، والخوف قبل أن تجمد أصابعه على خيوط ربابته التي رفضت أن تنفصل عنه، فدُفنت معه

يا أولاد الناس اجريو ..
أنا ريت النار
طالعة شعلة من بحر
مديت يدي للنار
تحرقت في يدي النار، وفاض لبحر»[2].

غاب "**عيسى الجرموني**"، ليتحقق حضوره الأبدي في ذاكرة من اكتشفوه أول مرة وهم ينصتون إلى أغانيه التي صاغت مرثية الحياة الميتة، لقد «مات النشيد اليومي الذي كان يأتي من زاوية بعيدة، من خراب ما، أو من مرتفع ما، أو من زرقة ما، مثلما كان يفعل خويا **عيسى الجرموني** قبل أن يموت، وصرت أتوهم حضوره في كل مكان، ها هو ذا يتسلل مثل داخل الروح:

يا بابور اللّوح
درتلي جمرة في الرّوح
وقليبي مجروح

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 338. وأيضا: واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 368.
[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 375-376. وأيضا: واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 408-409.

كي ادّيت غزالي لبعيد»[1].

وتسترجع "سيدة المقام" سيرة البحارة، وحكاياتهم التي خلدتها أمواج البحر؛ ومن هؤلاء عمّي "موح" الصيّاد الذي «انتحر؛ بسبب حبّه المطلق للحياة، وسخائه العظيم، كان ممتلئا بالتسامح، والحكمة، آه يا عمّي موح!! وين نواحك، وين الموجة! اشتاقت إليك وأنت تعذّبها في البحر، إنّها تتعرّى عن آخرها، تندب غيابك الكبير، اشتقنا إلى أناشيدك المضمّخة* برذاذ المساء:

يا موجة المسكين
القلب راه حزين
في الشدة واللين
داخلك اليوم
يا موجة العاشق
يا لبحر الغامق
راني فيك غارق
كي طيور الحوم ...
يا موجة لهبيل
العاشق راه قتيل
خلّيه يشهق ف حضانك ...

أين حنينك يا عمي موح؟، أين هدهدات زرقتك؟!، أين موج بحرك، كل شيء عندما استيقظت في ذلك الفجر البعيد، وجدته قد صار كآبة، ورمادا»[2].

وينتقي الصوت السردي من الأغاني الشعبية، أكثرها شهرة؛ إيهاما بواقعية المحكي، وذلك عبر اشتغال تقني متعدد اجتمع فيه الوصف والحوار؛ كما هو الحال في هذا المقطع: «كانت الأمطار الخفيفة قد صارت ثقيلة ونحن متّجهان إلى البحر عبر الطّريق المزدوجl'Autoroute ، فَتَحَتْ زجاج السيّارة، كَمَشَتْ بعض القطرات، ثمّ مسحت وجهي بنعومة، حرّكت زرّ الراديو في السيّارة.

- اسمع، اسمع، **مسكود** مسكين، المجنون العظيم الذي سرقوا منه مدينته الجميلة:

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 402. وأيضا: واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 437.

*- "أناشيد مضمخة برذاذ المطر": بمعنى كَثُر فيها رذاذ المطر بشكل مبالغ فيه. ينظر: معجم المعاني الجامع –عربي عربي/ الموقع الإلكتروني: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-a

[2]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 52-53.

وين زنجي بابا سالم
سنجاق، طبول ومحارم
وغواشي عليه ملايم
ماذا بنان ذوك السنين
غابت النيّة يا فاهم
راح ذاك الوقت الزين

كانت جنازة المدينة مهولة مثل الحريق، في ميتتها البطيئة، مسكين عبد **المجيد مسكود**، كان يحب مدينته، وذات صباح عندما استيقظ وجد مدينة أخرى، شوارع أخرى، وناسا آخرين»[1].

وفي سياق تتمة المقطع الغنائي ذاته يضيف السارد قائلا: «قطعنا بعض الأزقة الضيقة بصعوبة، ولاسيما مع هذا اليوم الشتوي الممطر، كانت المدينة قد بدأت تنسحب من الشّوارع، وتبحث عن دفئها داخل البيوت الضيّقة، ضَغَطَت على زرّ المسجّل الذي نسيته طوال الطّريق، "**عبد المجيد مسكود**" الجزائر يا العاصمة، يبدو أنّها من أجمل ما كتب عن هذه المدينة في لحظة انهيارها وسقوطها:

من كل جهه جاك الماشي
زحف الريفي جاب غاشي ...
وين القفاطن والمجبود
عاد طرّاز لحرير مفقود
وينهم خرّازين الجلود
وينهم النّقّاشين؟!
وين صانع سروج العود
وينهم الرسّامين؟!!
قولوا لي يا سامعين (...)

من يسمعك يا **عبد المجيد**؟، كلّ الآذان يا ابن أمّي صارت موصدة مثل الأبواب الصدئة، أصابها الصّمغ، وأغلقت بالشّمع الأحمر، مدينتك سُرقت في لحظة غفوة، وهي الآن تُباد مثل البنايات التي فقدت مبرّرات وجودها»[2].

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 193.
[2]- المصدر نفسه، ص 203-204.

لم تكن هذه الأغنية مرثية جزائر، التي تتحسر على مدينة فقدت زمنها الجميل فحسب، بل يمكن أن تكون لوحة تعريفية بخصوصيتها الثقافية، ولهذا أتى السارد في مدونة "حارسة الظلال" على ذكرها في سياق تقديم "**دون كيشوت**" لـ "**حنّا**" من قبل "**حسيسن**"؛ يقول: «اقترَبَتْ أكثر من **دون كيشوت**، وهي تأمرني في الوقت نفسه مثل سيدة قصر بأن أُسمعه أغنية "**عبد المجيد مسكود**".

- يا الله يا **حسيسن** وليدي، الهوى يطيّب الخاطر.
- ثم فجأة انبعث صوت شق كل الارتباكات في صدر **حنّا**، ومحا الصمت مثل نافورة ماء قوية:

الجزاير يا العاصمة
أنت قلبي ديما
إلى يوم الدين ...
من كل جهة جاك غاشي
قولوا لي يا سامعين
ريحة البهجة وين ...

مرثية قاسية عن خسران مدينة، كل يوم تزحف نحو الموت بخطوات حثيثة، حالتي الآن تشبه حالة **مسكود**، عليه أن يُخرج مأساة الروح بمزيد من الشوق واللذة حتى ولو كان هذا البوح يؤذي النفوس الهشة، بعض شُطار المدينة لم توصلهم عبقريتهم إلا إلى النداء بمنع أغنية **مسكود**؛ لأنها تمجد الجهوية، وتضر بالوحدة الوطنية، أية وحدة هذه التي تنسفها أغنية أو خطاب؟، في ستين داهية إذا كانت الوحدة مؤسسة على هذه الدرجة من الهشاشة، **مسكود** لم يقل شيئا سوى أنه غنى مدينته.

تركت **حنّا** نفسها تندفن في عمق الأغنية، وتتهاوى شيئا فشيئا مثل ورقة البلاطان، خفيفة متمايلة»[1].

كما نسجل حضورا لصوت الأغنية الشعبية اللبنانية تخطيا للحدود المحلية، في تكثيف المشاهد البسيطة، كما هو الحال في هذا المشهد؛ حيث يقوم سائق الأجرة بـ: «مد يده نحو زر الراديو، خرج منه صوت **فيروز** دافئا مثل الحليب:

أنا وشادي غنينا سوا
العبنا على الثلج، اركضنا بالهوا
وكتبنا على احجار

[1] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 46- 47.

قصص صغار
ولوحنا الهوى ...»[1].

وتستحيل الأغنية الشعبية خطابا تاريخيا، وشاهد عيان ينقل ما تبقى من تفاصيل الحكاية، تقول "مي": «اسمع الأغنية ... لقد كانت نشيد جدي المهزوم ... هذا ما تبقى من رحلة الثمانية قرون ونيف:

ليام تمرض وتبرا، والصبر هو دواها ...
آه ... يا أسفي على ما مضى.
من ذاك الزمان اللي فات وانقضى ...
آه يا فرقة الديار، ديار الأندلس
ما هانوا عليّ ... ما هانوا عليّ ...
لا شيء الآن»[2].

ويستدعي المحكي نوعا خاصا من الأغاني الشعبية مقارنة بما سبق ذكره؛ متمثلا في التنويمة التي تُغنى للأطفال قصد تنويمهم، كان هذا حال "مي" مع ابنها "يوبا"، الذي لم ينس الأمر، واستمر في تذكره مرارا، يقول: «أمي الحبيبة وهي تدندن تنويمة قديمة:

نامي نامي يا مانو ...
أسرق لك من الثلج فستانه
وأقطف لك من قزح ألوانه
وحياة ربي سبحانه
لأعطي لك قلبي ووجدانه ...
نامي ... نامي يا مانو ...
شعرت أنها كانت في حاجة إليّ»[3].

وتأتي الاستعارة السردية للأغنية الشعبية في مكاشفة الفساد السياسي الذي استفحل في خطاب السلطة، فقد «كان وجه الحاكم بأمره مقطبا، ملامحه ضائعة، عيناه زائغتان، أصدقاؤه الشماليون أوصوه أن لكل مقام، هيأة يجب احترامها، من أجل كسب عطف الآخرين بقي أكثر من

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 314. والأغنية ذاتها تدندن "مريم" مطلعها في رواية "جسد الحرائق"، ينظر: واسيني الأعرج، جسد الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، لبنان – العراق، ط1، 2010، ص 45.
[2]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 23.
[3]- المصدر نفسه، ص 212/152/143.

دقيقة مكدر الملامح، ثم فجأة، وبدون سابق انتظار، رفع عقيرته بأغنية قديمة للشيخة **الرميتي**، وهو يحاول أن يكفكف دمعه:

يا عيني على اللي راح، مشى وما ولاش
لو كان يعطوني مال فرعون، ما ننساش
يا عيني على اللي سرقته الغصة، وما بكاش ...

الله يرحم الشهداء لن ننساهم أبدا، شدّد الحاكم بأمره على الجملة الأخيرة بقوة، حتى كزّ على كل أسنانه: البلاد تتعرض لعدوان سباعي خارجي، بخيوط داخلية، وقد فقدنا ليلة أمس أعز ما تفخر به الأمة ...»[1].

وتحضر الأغنية الشعبية في تقديم عرض احتضنته ساحة الشهداء؛ حيث يلتف جمع من الناس حول حلقة العرض، الذي يؤديه كل من "**ماريوشا**" المغنية، و"**عبد الرحمن المجذوب**"، و"**البشير**" الذي: «سالت دمعات من عينيه، لم يتكلم أخرج من جيبه شمعة، طلب النار، قدّم له أحد الحاضرين قداحة كانت بجيبه، أشعلها فانطفأت، ثم أشعلها ثانية، تراقصت شعلتها الزرقاء، مالت باتجاه ريح البحر الخفيفة، ثم استقامت من جديد وبانت ألوانها المختلفة، بدأ يتأملها ويحاول أن يخترق شعلتها التي كانت تصعد وتنزل، عندما رفع رأسه رأى الناس يحتشدون في الساحة حتى أن هناك من كان معلقا على الأشجار ليضمن مشهدا لم يكن يعرف عنه الشيء الكثير ...»[2].

كانت هذه الافتتاحية التي قدّمها "**البشير**" بسيطة في عرضها، إلا أن انطفاء الشمعة واشتعالها أضفى عليها قدرا من الكثافة في المعنى؛ حيث تشير إلى العودة بعد الغياب، والأمل بعد اليأس، والنور بعد العتمة، وأن هناك خطابا لم يُلق بعد، بعد كل ما قيل.

باشرت "**ماريوشا**" العرض بعد الافتتاح؛ حيث قامت بضبط «خيوط البانجو للمرة الأخيرة، أغمضت عينيها لتستحضر اللحن الذي علق برأسها لحظة ما سمعت لأول مرة، نقرت على الخيط الأخير، بدا لها ناعما أكثر، أدمجت الخيطين من جديد ونقرت مرة أخرى على البانجو وهي تدندن، شعرت بالتحسن في الإيقاع، شيئا فشيئا بدأ اللحن يستقيم، والوجع الذي ارتسم في عينيها المتعبتين من قلة النوم، يرقّ حتى يصبح شعاعا يخرج من القلب، كان حنينها حارقا عندما صعد صوتها عاليا مخترقا صمت المدينة.

[1]- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 372.
[2]- المصدر نفسه، ص 616.

لله يا الشمعة، سألتك، ردي لي سؤالي
- ردي لي سآاااالي.

ردّ **بشير** بصوت شجي، جمّد الحضور في أمكنتهم ولحظاتهم المسروقة، قبل أن يشكل صوتا ملحقا بصوت **ماريوشا** ومندمجا معه في ثنائية جميلة، لم يستطع أن يكف دمعه، وفي عيون الحضور حيرة كانت تنتهي بهروب غامض، والبكاء في الخفاء.

آش بيك في الليالي تبكي، مازلت شعيلة؟
علاش يا الشمعة تبكي ما طالت الليالي
آش بيك يا اللّي تتهيّا للبكاء في كل ليلة»[1].

بعد هذا التتابع، وفي خرجة فنية متميزة يقوم كل من "**ماريوشا**" و"**البشير**" بأداء بعض الوصلات الغنائية في الآن الصوتي ذاته، الأمر الذي لقي استحسانا لدى المسمعين؛ جاء في وصف المشهد الفني قول السارد: «يندمجان بشكل مشترك في المقطع الذي دفع بالكثير من الحاضرين إلى الدخول في حالة الصفاء والحضرة، فتظهر بوضوح الطبقتان، الطبقة التحتية لصوته الذي يصعد عاليا من حين لآخر، وصوت الطبقة العليا رقيقا وناعما.

يا وعدي لو جيت يا الشمعة نحكي لك، كل ما جرى لي
تنساي غرايبك وتسمعي لغريبتي طويلة ..

كانت تنظر في عمق عينيه وهي تنشد وهو يغيب عميقا في خفاء كان يتمزق فيه كل شيء، ويستعيد لحظاته المسروقة، بينما أصابعها غارقة في خيوط البانجو، كانت عينا **بشير** مرتشقتين كالسهم في السفن التي أشعلت أنوارها مبكرا، هل يعلم الله الذي تخلى عنا، أن الحروب الكبرى عندما تبدأ من أعالي الجبال نارا، تنتهي في السفوح جثثا، وهو ذا الكورس* الجنائزي الواسع يلف المدينة بكاملها، يحتل أهم شوارعها الرئيسية، يزداد خوفا، وامتدادا، ينطلق من بيت إلى بيت ليتوقف بشكل جماعي عند الحدود المتاخمة لساحة الشهداء»[2].

---

[1]- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 616-617.

*- **الكورس**: فرقة مكونة من مجموعة من الأشخاص يرأسها رئيس الجوقة، تقدم فنا غنائيا، والكلمة في الأصل تعني تأليفا موسيقيا مكتوبا لأفرادها، عُرفت في المسرح الموسيقي اليوناني القديم خاصة مسرح المأساة على أنها ذلك الصوت الخارجي الذي يروي المشاهد الخارجية. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 21 أغسطس 2017، الساعة 18:02).

[2]- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 617.

إن اتخاذ ساحة الشهداء مسرحا للعرض الفني الشعبي، لم يأت اعتباطا أو صدفة، فقد جاءت هذه الانتقائية المكانية توافقا وتلك الهواجس التي شطحت بعيدا بمخيلة "**البشير**"، بعد أن تراءت له مشاهد الحروب الكبرى وهي تحصد جثث الشهداء، ولعل صدى هذه الهواجس قد اكتسح المدينة، حتى بلغ أطرافها، في شكل كورس جنائزي يؤدي أقوى ملاحمه الغنائية.

لقد أدركت "**ماريوشا**"، وهي تتأمل نظرات "**البشير**" بعد أن توغلت بعيدا في فهم هواجسها المضمرة، جاء على لسانها: «لا أحد يعرف سرّك يا **بشير** إلا من أحسّ بك، قُل يا خويا قُل، أحْكِ، القلب معك، والحنين فيك، المحو لا يقتل أنينك.

يا القُمري الزين، يا أزرق الجناحين
تسلَّق الخيط الرّابع
أرْسم لي غفوة
بعثر النُّوتات، واجرح الإيقاع
ودثر بالنشيد، نديمي القلق*»[1].

وفي نهاية عهد الحاكم بأمره قصد كل من "**بشير**" و"**ماريوشا**" الكهف الذي بعث منه "**البشير**" ذات مرة، بعد نوم استمر لثلاثة قرون، «فجأة سمعت نشيدا محروقا يأتي من بعيد أو من قلبها، كان مسكونا بالغياب والتيه، في إيقاع البندير والبانجو في صوت جماعي كأنه كورس جنائزي يسير وراء مُصاب عظيم:

قلبي يا قلبي طاوعني ...
ياك أنا مولاك ... لاش لغيري تدوي*
لله آ قلبي جاوبني
آش ندير معاك ... حيرني أمرك»[2].

دخل "**البشر**" الكهف ولم يخرج منه أبدا، وعندما دخله العمال والعلماء بحثا عنه، تعذر عليهم العثور عليه، إلا أن "**ماريوشا**" أكدت لهم بأنه دخله برفقتها، ولم تصدق أنه لم يعد موجودا،

---

* - أشار الروائي إلى مصدر هذا المقطع في الهامش: «المقاطع الثلاثة من قصيدة "أناشيد سبتمبر" للشاعر الجزائري "بشير حاج علي" (Bachir Hadj Ali) مترجمة عن الفرنسية». ينظر: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 622.

[1] - المصدر نفسه، ص 621-622.

* - المقصود: «أنا سيّدك، فلماذا تنحاز لغيري». المصدر نفسه، ص 648.

[2] - المصدر نفسه، ص 648-649.

فقد أخبرها برغبته في الراحة، وأنه سيخرج حتما بعد أن يستيقظ؛ «فجأة خُيّل لها أنها سمعت صوته لحظتها، صوته وهو يأتي من عمق الكهف:

تبعت الواد اللي حمل بي حملة واحدة مشيت فيها وأداني
وهاني فين الواد رماني، واش بيدي ..
يا ذوك اللائمين رفقوا من حالي، لاش اتعيبوا في قولي وافعالي
آش درت أنا، آش درت في ما يجرى لي*

قالت للعمال والعلماء:
- هاااه؟ أتسمعون هو ذا ينشد، إني أسمع صوته يأتي من الأعماق بكل أشواقه، وأحزانه، وحنينه، لا، هو هنا، سأنتظر عودته الأكيدة»[1].

ذهب البشير في رحلة نوم جديدة شأنه في ذلك شأن أهل الكهف، هي عادته في الانتقال من عهد على مشارف النهاية إلى عهد ليس سوى نسخة عنه في المحمول السياسي مع فارق في مسميات الأشخاص، والأماكن، وأرقام السنوات.

وهناك نوع آخر من الأغاني الشعبية، ورد في المتن الروائي "أصابع لوليتا"، يتمثل في الأغاني القروية التي كان يتغنى بها النسوة والرجال في الأعراس، ومن ذلك الأغنية التي مطلعها «يا لالة يا مولاة الدار»[2].

لقد ساهم استدعاء هذا الشكل التراثي بوصفه عتبة نصّية جمالية في إدخالنا العالم الرّوائي المتخيل عن اقتناع بهذه المزاوجة الخاصة بين ما هو سردي وما هو شعبي موروث؛ لأنه لم يكن استدعاءً فجاً يفتقر لمبرارات مقنعة، بل توظيفا جماليا يستثمر طاقات الجنس الرّوائي غير بعيد عن تلك الخصوصية العربية الأصلية المستوحاة من الواقع المحلي الذي ينطلق منه لينتهي إليه.

---

* - أشار الروائي إلى مصدر هذا المقطع في الهامش: «فرقة جيل جيلالة الشعبية». ينظر: واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 650.

[1] - المصدر نفسه، ص 650-651.

[2] - واسيني الأعرج أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 56.

**- الأمثال الشعبية:**

يوظف الروائي الأمثال الشعبية تعزيزا للموقف الشعبي في سياق اكتمال المشهد السردي التراثي؛ وترد هذه الأمثال على لسان الرواة، وأحيانا بعض الشخصيات لدعم الحدث الروائي، بغض النظر عن تعدد السياقات، واختلافها.

يطلق "**كريم**"/الشخصية السردية في رواية "جسد الحرائق" مثلا شعبيا في إشارة إلى وضعه المادي المستقر بعد أن قصد مدينة باريس ومكث بها مدة، وفي لحظة مراجعة تأملية «حدّق ... طويلا في المرآة متتبعا تفاصيل وجهه الأكثر ضمورا، يخيّل لمن يراه للمرة الأولى أنه كان يبحث عن أشياء ثمينة ضاعت منه سدى، منكسرا كان، سحقته ليالي باريس الحزينة المحملة بأخبار الموت والأشواق التي ماتت في منتصفها، مسح على وجهه محاولا أن يقرأ ما يتخبأ من تفصيل من وراء ملامحه الذابلة.

- ثلاث سنوات ولا شيء تغير، اللي يجي به النهار، يأكله الليل، سبحان الله، هذه المدينة صنعت بشكل أنها تأخذ منك باليد اليسرى ما تسلمه لك باليد اليمنى.

- "جاء يسعى، ضيّع تسعة .."»[1].

أدرك "**كريم**" أخيرا وجود مسافة معتبرة بين الطموح الذي سافر من أجل تحقيقه، والواقع الذي عاشه، فلم يتمكن من إحراز شيء مما كان يعسى إليه، بل ضيّع جهدا، ووقتا في الظفر بنتاج لم يتجاوز تحصيل القوت اليومي.

ويأتي المثل الشعبي في سياق الكشف عن استغلال الطبقة البورجوازية المتحكمة في الإنتاج بما تملك من شركات والمصانع للعمال الكادحين؛ فـ «من يُجرح في المصنع .. هناك ينزف، وهناك يموت .. وغدا عندما يسقط .. يأتي الحاج .. يجرّ "برنوسه" الأبيض .. يبسمل ويحوقل .. ويحضر الجنازة ..

"والميت عندما يموت، يطوالوا رجليه"

إيه .. كثرة منا صفعتهم الأشياء التي تمر عادية، وهي ليست عادية ..»[2].

الحاج صاحب المصنع جزء من هذه الطبقة، يدّعي الحاجة فلا يخصص سيارة للعمال ولا يوفر لم أبسط شروط التأمين في العمل، فإذا مات أحدهم يأتي الجنازة وهو يجر برنوسه الأبيض يبسمل ويحوقل، كان هذا رد فعله المعتاد كلما حدث ذلك لا أكثر ولا أقل.

---

[1] - واسيني الأعرج، جسد الحرائق، مصدر سابق، ص 65.

[2] - واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، مصدر سابق، ص 139.

وغالبا ما يتعلق الإنسان براهنه مهما كان سلبيا، يلحق به الضرر من حيث يدري، فها هو صديق "**مريم**" في رواية "طوق الياسمين" يذكرها بتحذير الأطباء لها من الاستمرار في إهمال صحتها بشكل انتحاري في تعاطي التبغ إلا أنها ترّد فتقول: «- تعرف يما واش كانت تقول، اكسيني اليوم، وعريني غدوا، لما يجي الموت خليه يدير فيّ واش يحب»[1].

وكأن طموح الإنسان محصور في حاضره الذي يعيش، أما الغد فلا يملك من أمره شيئا، لذا فلا ضرورة في التفكير فيه، لكن الحياة بغض النظر عن مؤشراتها الزمنية تقتضي جهدا كبيرا لكي نحياها، والموت يتطلب شجاعة أكبر لكي نواجهه، وهذا ما لم يكن في مقدور "**مريم**" أن تدركه؛ لأنها لم تكن سوى صدى بقايا واقع بين المنزلتين (حياة، وموت).

ويأتي المحكي على ذكر المثل الشعبي «اللي قاريه الذيب حافظه السلوقي»[2]؛ حيث قيل في رجال الجمارك الذين كانوا على دراية بخطط "**صالح**"، فكانوا كلما باع شيئا إلا وأخذوه منه، فعزم ألا يمنحهم فرصة لفعل ذلك مرة أخرى، وذلك بأن يتصرف وفق ما لا يقع في بالهم.

وها هي "**مريم**" في محاورة استفهامية تسأل أستاذها في الفن مسألة الموت بعد أن أصابتها رصاصة طائشة، استقرت برأسها عاهة مستديمة، أو ورما خبيثا يصعب استئصاله:

«- لم تجبني؟، هل سأموت أنا الأولى، أم أنت؟.
- وهل من الضروري طرح هذا السؤال؟
- أنتَ هو أنتَ (اللي قاريه الذّيب، حافظه السلوقي)
- أنا أو ربما أنتِ كل هذا ليس مهما، أمامنا الحياة باتساعها، ويوم يأتي الموت سأقول لك»[3].

قيل المثل في معنى الردّ على السؤال بسؤال؛ مع الإشارة إلى إن ما يحصّله الإنسان من فهم، ومعرفة في ضوء تجاربه الحياتية المتعددة ليس حكرا عليه وحده، فقد يشاركه الناس في نظرته لبعض الأمور، وإن اختلفت التجارب، والمواقف.

وهناك مثل آخر لا يبتعد كثيرا عن هذا المعنى، جاء على لسان "حنّا عيشه": «"في الشتاء الوقيد* باطل، والجمر بالدراهم يشتعل بسرعة، ويسخن جيدا".

---

[1] - واسيني الأعرج، طوق الياسمين، مصدر سابق، ص 95.

[2] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 41.

[3] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 9.

* - روث الأبقار الجاف. ينظر: واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 25.

هذه السيدة مجربة، وحكماء البلدة يقولون سل المجرب ولا تسل الطبيب، محقة الدنيا قاسية، والجسد حين يجمده البرد لا يُفرق بين نار "الوقيد" ونار الفحم»[1].

وكون المثل ينحدر أصلا من مدونة الحياة الشعبية كان أوثق صلة بجميع مظاهرها بما في ذلك أبسط متطلبات العيش؛ مثل الإنارة الكهربائية، لكن «اللي منورة عليه ما يفكر في اللي مظلمة عليه»[2]، هذا ما قاله "**صالح**" ردا على استفسار الحاجة "**طيطما**" عن أخبار إدخال الكهرباء لمدينة مسيردة.

وتكمن معضلة واقع زمن المحنة في كونه يظهر بعكس ما يُضمر؛ كما قيل «واش حالك من برّا يا المرزوق من الداخل؟، عندما ينشف زيت الأرض سنتحول إلى رعاة، دولة تسير بعقل قبيله، وحاكم في مخه راعي إبل، ورئيس لم يهضم أن الجمهورية ليست ملكا خاصا»[3].

يتصرف السارد في المثل الشعبي مسايرة للمنطق المقلوب الذي ساد الواقع، فالرعية تعيش في يسر إلى حين تُخرج الأرض آخر قطرة من زيتها (ثرواتها)، عندها يصبح الرعي خيارها الوحيد من أجل العيش؛ هذا ما ينتظرها في دولة تُسيّر بمواصفات قبيلة، حكما وحاكما.

إذا كان هذا حال الواقع فعلا فلابد من قول كلمة "لا" كما قالتها "**ماريوشا**" لسيد الأمر من قبل في "المخطوطة الشرقية" ؛ ف«الدنيا تُعطى مرة واحدة، إما أن نعيشها، وإما أن نقتلها، ثم رفعت كفها الأيمن، وهوت على وجهه بصفعة دوخته، وأدارته في مكانه.

هاه، "يد واحدة ما تصفق، ولكنها تصفع".

شعر بأجراس كل الكنائس التي تملأ المدينة، تدق، تدق في أذنيه، بدون توقف، كانت الدوخة قد أخذته من رأسه مثل إغفاءة الميّت، كانت عيناها حمراوين، لم يرَ الخوف الذي عهده فيها مطلقا، هياجه وصل إلى الذروة، وجنونها فاق الحدود»[4].

ينحرف السارد من المعنى الشعبي المتمثل في الإشارة إلى ضرورة التعاون والمؤازرة في التغلب على ظروف الحياة ومصاعبها، خاصة تلك التي تكون أقوى من الفرد فيعجز عن مواجهتها، إلى معنى آخر يتمثل في أن هناك مواقف تحتّم على الفرد أن يواجهها بنفسه؛ فلا يستعين بغيره لكي يتحرر من سطوة الذات المسالمة الانطوائية، وانغلاقه عليها.

---

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، ص 69.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، مصدر سابق، ص 46.

[4]- المصدر نفسه، ص 71.

وتفتح "سيدة المقام" ملف هجرة الأدمغة؛ الموقف الذي ترفضه "**مريم**" جملة وتفصيلا؛ لأن «في روما يَقتلون، في باريس يكشّرون، في لندن يطردون، في مدريد يرجعونك من المطار، ماذا بقي أمامك؟، أن تخبئ رأسك في رمال وطنك الواسع، أو تموت، أو تهرب إلى عمقك، إذا بقي شيء في عمقك.

- هذا هو المنطق المقلوب، ضربني وبكى، وسبقني واشتكى
- هذه هي الدنيا أدّ وإلا خل
- إما ديموقراطية الفوضى، أو حراس النوايا؟؟ يا خي حالة يا خي! ...
- هيا "انس الهمّ ينساك"»[1].

منطق مقلوب حقا أن تعيش مغتربا في وطنك بعد أن ضاقت بك مدن العالم، تهاجر إليه هجرة غير مشروعة، ثقافتك جرمك الكبير، والاختباء ضربة قاتلة تلقيتها من الظروف القاسية التي صاغها واقع المأساة بدقة متناهية، وحين بكيت وشكيت واجهوك بهذا الجرم؛ فعلا ضربني وبكى، وسبقني واشتكى، لا خيار إما هذا الوضع اعتباطي الذي لا يملك من الديموقراطية غير الوصف، أو الترهيب باسم حراس النوايا، وإذا نسيت كل هذه الهموم لا شك أنها ستنساك؛ أي إذا انسحبت إلى الهامش غير مبال بما يحدث سَتُسقِطك هذه الحالة المتعفنة من حساباتها.

العجيب في الأمر أن سادة هذه الحالة يتخذون من التناقض في المواقف ضمانا لاستمرارهم، وها هم يُلغون جملة من النصوص الحكومية؛ لكنهم «- جاوا يكحلوها، عمَوْهَا.

- امْحَوْا الميثاق والدّستور، لازم لهم شيء آخر ...
- الواحد يكتب؛ لكي يقاوم هذا السرطان البطيء، هؤلاء النّاس يكرهون الثقافة»[2]؛ لأنها تؤمّن قدرا من الوعي، وكماً من الاعتراض الذي لا يرى في التغيير الأجوف ضمانا دائما للتسوية.

إن الإشكال لا يكمن في النصوص القانونية بقدر ما يكمن في التفكير المغلوط الذي يعمد إلى تحرير المواثيق والدساتير، أو تعديلها على مقاس المصالح الفردية، لذا الأجدى بالتغيير أن يطال هذا التفكير قبل أي معطى آخر.

وتحتار "**مريم**" في مناداة أستاذ الفنون الجميلة الذي أصبح صديقا لها فيما بعد، حيرة بادية عبّرت عنها بالقول: «- لا أعرف كيف أناديك، أستاذي، أم باسمك؟؟»[3]، ردّ الأستاذ الذي لم يكن

---

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص 75.

[3]- المصدر نفسه، ص 76.

يعرف عنها سوى أنّها طالبته المحرجة في أسئلتها، أو ما سمعه من معلمتها في رقص الباليه "**أناطوليا**"؛ أنها خرجت من تجربة زواج قاسية جدا:

- خلّيك من حكاية أستاذ، سبع صنايع والرّزق ضايع!»[1].

ربما يكون الأستاذ قد قصد بكلامه هذا أن تكون للرزق مقدرات أخرى غير الأخذ بأسبابه الظاهرة (مزاولة المهن)؛ التي تتقدمها مشيئة المولى عز وجل وإرادته في منح الرزق، أو منعه بأسباب أو دونها.

ويذكر "**صالح**" المثل الشعبي الشهير: «اللي بقى للعمياء الكحل»[2]؛ في سياق مقارنة أجراها بين وضعه المادي المزري، ووضع "**السبايبي**" المريح حين دعاه لحضور عرس ابن أخيه "**الميسوم**"، والمثل ذاته قيل في سياق آخر، حين قام وزير الثقافة والاتصال بتكذيب خبر توقيف الآذان في التلفزيون بعد شهر رمضان: «- ما بقى للعمياء، سوى الكحل!.

غريب! هؤلاء المسؤولون، ألم يتعلموا بعد؛ بأن الشعب لم يعد يصدق أحدا، وأن اللعب بالدين لن يزيده إلا ابتعادا»[3].

إن البلاد في خطر جراء المزالق التي تتهددها، والهموم القاتلة التي تتوعدها، فلم يعد البث التلفزيوني للآذان بعد شهر رمضان همها الوحيد، لكن السلطة تعزف على وتر الدين إيهاما بوجود حس ديني قوي، في الوقت الذي اعتزلت فيه العزف على وتر السياسة أو المجتمع في إشارة إلى انحصار الواقع الإعلامي في رؤية محدبة من منظور سلطوي بحت.

وتثير "أنثى السراب" مسألة المفاضلة الزمنية في العمر، بين السارد "**سينو**"، وصديقته "**ليلى**"؛ حيث يخاطبها قائلا: «لقد أقفلت اليوم السنة العشرين من عمري، وأصبحت بفعل القانون بالغا، وأستطيع أن أقول لك ما يملأ قلبي منذ زمن بعيد، وصرت أنت امرأة ممتلئة بالحياة، وحنين الكمان.

"أكبر منك بسنتين ...، واللي فايتك بليلة فايتك بحيلة !؟"»[4].

شاع في الاعتقاد الشعبي أن أطول الناس عمرا أكثرهم تجاربا وخبرة في التعامل مع المواقف، إلا أن هذا الطرح نسبي إلى حد ما؛ لأن النضج الفكري غير مرتبط حصرا بمعيار السن،

---

[1] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 76.

[2] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 101.

[3] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 75.

[4] - واسيني الأعرج، أنثى السراب، مصدر سابق، ص44.

فالاستعدادات الفطرية، والقدرة على التكيف، فضلا عن الذكاء، كلها معطيات تحصّل الكفاءة في التعامل مع الواقع، وما يثيره من مواقف، وذلك في اختلاف أو تفاوت بين الناس حتى أولئك الذين يتفقون عمرا.

ويترفع الخطاب عن الكلام في الأشخاص إلى الكلام في الأشياء؛ خاصة القاتلة منها؛ حيث قال السارد في مسدسه: «- متأخّر أحسن من لا شيء، في عالم يزداد كلّ يوم ضراوة، مسدّس ميكرو عوزي* مفيد وأحتاجه أكثر، وضعي غير مأمون في هذه الحرب الأهليّة الخفيّة الطاحنة، التي لا تعلن عن اسمها، قوي وسريع ... ما يكفي لإبادة فيلق من الأعداء، يوفّر ثقة كبيرة لصاحبه، به أشعر أنّي رجل ونصف".

يذكّرني دائما بمثله المفضّل: عضّة من الذئب، وما تطلقوش سالم.

هذه المرّة، وربما المرّة الوحيدة، سيكون الذئب هو أنا، وربّما أنت أيضا»[1].

غيّبت الحرب الأهلية آخر مؤشر للشعور بالأمان، فلم يعد هناك شيء قادر على توفير قدر يسير من هذا الشعور غير مسدس يحمله الرجل باستمرار، فهو مصدر شجاعته، وما يرفع نسبة الرجولة لديه إلى النصف بعد الرجل، وفي حال تمت المواجهة يكون إلحاق ضرر بالذئب مهما كان ضئيلا أهم مكسب؛ إلا أن المفارقة الأكبر تكمن في هويته؛ فليس الذئب سوى ذلك المواطن الذي انتهكت الحرب إنسانيته فاستحال كذلك دفاعا عن حقه في الحياة بكل شراسة.

ويستضيف "البيت الأندلسي" مثلا من المأثور الشعبي في مقام استنكار "**مراد باسطا**" إهمال السلطات ترميم مبنى البلدية، وردّ "**حسين التريسيان**" عليه قائلا: «– اخط داري، واشطح بعيد؟، هكذا يقولون، يا عمي **مراد** هذا الشق موجود في دواخلهم، عليهم أن يشفوا منه أولا، حتى يدركوا ما يجب عليهم فعله على البناية»[2].

لاشك أن الأمر كذلك وإلا كان هذا الشق قد رُمم منذ زمن، على الأقل كان يجدر بهم أن يحذوا حذو "**حسين التريسيان**" وهو يركب لمبة احترقت منذ مدة، كأن الأمر صعب ليستغرق كل هذا الوقت، أما ردّه على العم "**مراد**" فاستغرق أقل من ذلك بكثير، ربما لأنه يملك ردّه في حين لا

---

* - مسدس ميكرو عوزي (Micro Uzi)، تحدث عنه الروائي في الهامش فقال: «طوّره عوزييل غال (Uziel Gal) (1923-2002) منذ 1948، من سلاح تشيكي قديم نسبيا شبيه له SA 23 وSA 25 يحمل من 20 إلى 32 رصاصة من عيار 9 ملمتر برابللوم». ينظر: واسيني الأعرج، أنثى السراب، مصدر سابق، ص 48.

[1] - المصدر نفسه، ص 48.

[2] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص 109.

يملك الحق في تغيير لمبة احترقت دون موافقة مسبقة، فما بالك بترميم شق في جدار، لكن لو كان الشق في جدار أحد مبانيهم لاستغرق ترميمه ما يقتضيه عمل المرمم لا أكثر ولا أقل.

ويستحضر الصوت السردي أمثالا للدلالة على مستوى المعيشة في الحياة الاجتماعية، فمرورا بـ "نهج الغواية" يكشف "**عيسى**" عن رغبته في الفرار من سطوة العرف: «لنهرب، دنيا الله واسعة، أنا زوالي، عاش ما كسب، مات ما خلّى، نكسب قوتنا اليومي من صوتينا وشجونا في الساحات البعيدة، وفي المساء ننام بهدوء وراحة، وإذا شئت أن نتزوج، سنتزوج، واتفقا»[1].

لم يكن "**عيسى**" الفقير الوحيد في عالم الحكي بل كذلك "**عيد عشاب**"، ففي إحدى زيارات صديقته "**سيلفيا**" لقبره «لم تتحرك، كانت مثل التمثال، تقف بدورها في مواجهة شاهدة **عيد عشاب** التي كتب عليها الاسم، واللقب، وتاريخ الوفاة، وهذه الجملة بخط بارز:
"عاش ما كسب، مات ما خلّى"»[2].

ماذا سيترك الفقير بعد موته بما أنه لم يكن يملك شيئا في حياته، ومع ذلك يكفيه وجود من يتذكره؛ دلالة على أنه قد ترك مواقف صاغت هذه الذكرى التي لا تعني شيئا في قاموس الكسب، والترك.

ويحضر المثل في نص "أصابع لوليتا"؛ فبعد ظهور اسم "**يونس مارينا**" في قائمة المحكوم عليهم غيابيا، التي تم نشرها في محافظات الشرطة، ودار البلدية، ومحطات القطار والحافلات، وبينما هو يقرأ إعلانها في محطة النقل العمومي «شعر بحزن عميق لم يخرج منه إلا عندما أيقظه شخص من ورائه وهو يهزّه بعنف من كتفه:

- قل لي يا الشْبَابْ، هل عرفت أحدهم؟، هل لديك قريب من هؤلاء المحظوظين؟.

التَفَتَ نحوه وهو يتحسّس رائحته التي تشبه رائحة الذئاب والدجاج معا، عرفه من لباسه وخزرته الباردة التي شعر بثقلها على ظهره، لا يدري من أين جاءته في اللحظة نفسها ردّة فعله القويّة وفطنته: أهبل تعيش، أو دير روحك مهبول تشبع كسور

- نعم خويا؟ لم أفهم؟

- هل تعرف أحدا من هؤلاء؟

- وهاذوا شكون؟ كنت أنظر إلى وجوههم، وأقول لنفسي هل أستطيع حضور سهرتهم؟، فرقة موسيقية **البركة**، لم يذكروا مكان الحفل، أنا أيضا حاب نفرّج على خاطري، قتلتني الخدمة كلّ النهار وأنا منكفئ على فمي ...

[1] - واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 28.

[2] - واسيني الأعرج، طوق الياسمين، مصدر سابق، ص 10.

- لم أفهم، قال الرجل، ثم أضاف:

- واش تخدم؟

- إسكافي، صلاح صبابيط... »[1].

استمر "**يونس مارينا**" في تدخله الساخر: «الظاهر أنها فرقة موسيقية، أليس كذلك؟ ...

هزّ الرجل رأسه بيأس:

- يا حمار، هذه ليست فرقة موسيقية، هؤلاء أعداء الثورة، باعوا البلاد ورهنوا الاستقلال، أنت أعمى؟، ما تشوفش؟، ما تقراش؟، هؤلاء أعداء الثورة.

- لا أقرأ، أهجّي الحروف، الفرقة الموسيقية اسمها: أعداء الثورة.

والله لم أفهم يا سيدي فرقة أعداء الثورة؟، كيف سمح عمّال البلديّة بتعليقها في مكان إعلانات الفيشتا* والحفلات؟.

- رُحْ طِرْ من هنا، كنت أظنّ نفسي أحكي مع ابن آدم وليس دابّة»[2].

تظاهر "**يونس مارينا**" ما استطاع بأنه شخص آخر، بل شخص جُنّ عن آخره، وبذلك منح نفسه فرصة بعد مشيئة الله للاستمرار في الحياة، وأكل المزيد من الخبز المر، إنه حُسْن التخلص من نهاية كانت وشيكة.

ضمن هذا التوظيف المتعدد للمثل الشعبي في بناء المحكي، يمكن الخروج بتصنيفين أساسيا؛ أنه جيئ به توثيقا للطرح السردي، وإقامة الحجة عليه اختصارا في اللفظ، وتوسعا في الدلالة، أو تحكما في توجيه الحوار السردي، فلا يكتفي بالحضور في سياق المحكي بوصفه خطابا حجاجيا، بل قد يتدخل في تشكيله من الناحيتين الجمالية والإيديولوجية؛ كما هو الحال في رواية "أصابع لوليتا".

### - خطابات القوّال والبرّاح:

تظهر شخصية القوّال في رواية "نوار اللوز" بمظهر سلبي؛ ذلك أن خطابه السيري القديم أصبح مكرورا، ومملا، يعج بالأكاذيب، وتشويه الحقائق، ومع ذلك يستمر في القول بمجرد أن يتوقف الدق على القلوز والقصبة لفتا لانتباه الباعة المتجولين، ورواد سوق مسيردة الشعبية، للالتفاف حوله، «كان صوته يرتفع عاليا، غالبا في محاولة يائسة للالتحام مع أبراج السماء، كان

---

[1] - واسيني الأعرج أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 83-84.

* - **الفيشتا (fiesta)**: كلمة إسبانية في الأصل وتعني الاحتفالية. ينظر: المصدر نفسه، ص 85.

[2] - المصدر نفسه، ص 84-85.

الناس يحيطون به كالنمل وهو يقص أخبار العرب القديمة، وصاحبه ينقر على القلّوز، وصوت القصاب ينطلق حزينا من الأعماق...

سيره القديمة صارت مكرورة ومملة، حتى حكاية **الجازية** يحفظها بشكل أعوج، مللنا كذبه، وفمه المتسع الذي يفيض لعابا ولا ينغلق أبدا»[1].

وبمجرد أن يتوقف الدقّ على القلوز يصيح بأعلى صوته:

«-"قبل البداية عشرة دورو للوالدين
وينك يا اللي تحب الوالدين
والشهداء، والأنبياء، والصالحين
عشرة دورو للمسكين..."»[2].

بعد هذه الافتتاحية التي عادة ما يستهل بها القوّال خطابه الحكائي طلبا للتكسب، يأتي ردّ فعل الحضور؛ «في صمت وذهول غريبين تمتد الأيادي إلى فراغ الجيوب، بعضها يمتد بثقة إلى يد القوّال الطويلة، وبعضها يعود ليلتوي بانتظام عند الصدر منتظرا بداية الحكاية، همس أحد الحاضرين في أذن صاحبه الذي يسمع بصعوبة، كان منهمكا في تنقية أظافره من الأوساخ اليومية.

- "من اللي يغلب السيد علي والا راس الغول"
- "لا ذا ولا ذاك، احنا الخاسرين في كل الأحوال"
- "أوف أنت راسك غليظة، تغلف الأمور كثيرا"»[3].

يظهر جليا تدني مستوى معيشة بعض الناس، فهم يحصّلون قوت يومهم بصعوبة كبيرة، فكيف لهم تأمين نصيب من النقود للقوّال؟، لا شك أن هذا فوق طاقتهم، لقد أدركوا أخيرا أنهم الخاسر الأكبر في حكاية صراعهم مع الحياة.

بعد هذه الوقفة؛ «ارتفع صوت القلوّز والقصبة من جديد، مصحوبين بصوت القوّال بأنين يأكل من الداخل، في محاولة يائسة؛ للالتحام مع الأنجم الجميلة التي لا ينفذ توهجها:

شوفو شلة من العداء
واقفة في البيبان
والقلوب قاسحة

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص 44.

[3]- المصدر نفسه، ص 45.

ما خلات حد يبان

يا السامعين يا الحاضرين والغائبين إنس وجان وكل المؤمنين ..

كان يا ما كان ...

- "السيد علي وراس الغول، عرفناها ومن بعد"»[1].

سرعان ما توقف عن القول، حدث أمر كان، أو ربما لم يكن متوقعا؛ حيث «امتلأ السوق فجأة بالصياحات من كل الجوانب، دوشة غير عادية، وصراخات، وفرح ممزق، وبرد قاس.

"الديوانة مشاو، الديوانة مشاوا"

بدأ الناس يتفرقون، لم تبق إلا القلّة القليلة محيطة بالقوال الذي كان يحكي، ويفتح عينيه، ويرسم الأهوال التي قاساها السيد علي ...»[2].

ثم تظهر شخصية البراح التي تتولى مهمة الإعلام في الثقافة الشعبية؛ فبمجرد ذهاب رجال الجمارك يأتي برّاح البلدة وكافة الأسواق الشعبية بمسيردا، ويعتلي سطح سيارة قديمة مهملة، قرب رحبة الأغنام؛ ليَبرُز للحاضرين، ثم يعلن أخبار سقوط أحد سكان البلدة برصاص الديوانه (الجمارك)؛ فيقول:

«-"يا السامعين، ما تسمعوا إلا سمع الخير.

توقف القوّال عن سرد حكايته، جمع أغراضه وجرى إلى عين المكان بعدما أفرغ مجمره من الرماد الذي سرعان ما اختلط بالوحل تحت أرجل المارة.

-"يا السامعين، وقلوبكم كبيرة.

عبد الله ولد **يامنه** راه قتلته الديوانه"

نزل من على سطح السيارة، كانت عيون الناس موجوعة، ثم شقّ السوق وهو يردد كلامه من حين لآخر يمسح دموعا تتدحرج على خده المتجعّد.

"يا السامعين ..."»[3].

لجأ ولد "**يامنة**" للتهريب؛ تأمينا للقوت، بالرغم من صغر سنه، شأنه في ذلك شأن "صالح" بطل الرواية؛ لذا كان خبر مقتله أشد وقعا في نفسه، أما ردّ فعله فكان أبلغ من الآخرين، لقد «تنهد صالح بشقاء ظاهر.

---

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 45.

[2]- المصدر نفسه، ص 45.

[3]- المصدر نفسه، ص 46.

-"يا الله، هكذا تتحول إلى مجرد كلمة، أو خبر خاص، يتفوه به برّاح الأسواق، ويأخذ عنه أجر يومه".

"يا السامعين ...".

كان الصوت المخيف قد بدأ يغيب وسط ضجيج السوق، ظل صالح واقفا مشدوها، يده على قلبه يتبع صوت البراح حتى تلاشى نهائيا، ليعود السوق إلى حركته المعتادة، وكأن شيئا لم يقع، هذا الطفل أسمع بشطارته لكنّي لا أعرفه، لعلّه كان أحد الذين عجنتهم تربة مسيردا المحروقة، قد يكون ابن شهيد أو مسكينا مثلنا، يأكله الجوع والبرد ليلا، من يستطيع التهريب في هذا اليوم المخيف البارد، إذا لم يكن أحد الذين يقضون ظلامهم في الصقيع البارد»[1].

ويعلن البرّاح في مقام آخر عن انطلاق الأشغال بالسد؛ وأن على الراغبين في العمل؛ تحسينا لظروفهم المعيشية التقدم للتسجيل؛ فيقول:

يا السامعين، ما تسمعون إلا سمع الخير
ساعة الخير جات والظلام اللي كان راح
نهار الحد راها تبدا الخدمة في البراج
اللي ما جردتش روحه يجرد
يا السامعين ...»[2].

نلاحظ أن هذا البراح يعتمد أسلوبا معينا في عرض أخباره؛ حيث يمهد لها بعبارة "يا السامعين، ما تسمعون إلا سمع الخير"، حتى وإن كانت أخبارا غير سارة مثل خبر مقتل ولد "**يامنة**"، وذلك تهيئة للسامعين، وتخفيفا لوقع الأخبار السيئة عليهم قدر المستطاع، كما أن وظيفة البرّاح لا توكل لأي كان، ولهذا بلغ فيها برّاح أسواق مسيردة من الكبر عتيا؛ نستدل على ذلك من خده المجعد.

وقبل أن يفسح الصوت السردي المجال لخطاب البرّاح في رواية "كتاب الأمير" يضعنا في الأجواء المكانية المصاحبة لهذا الخطاب الشعبي؛ حيث نقصد برفقته سوق "مليانة" ذات صباح وقد اكتظ بالمتسوقين، وأصحاب الدكاكين، وباعة الخضر والفواكه، التي تم جلبها على كثرتها من المرتفعات، والسهول القريبة، وضفاف منطقتي الشلف، وسيدي لخضر، ولذلك كله علاقة بالجو

[1]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 46-47.

[2]- المصدر نفسه، ص 174.

السياسي السائد؛ فـ «منذ التوقيع على المعاهدة*، أشياء كثيرة تغيّرت جذريا وصارت الحركة بين الضواحي والمدن القريبة أسهل وأكثر أمنا»[1].

ويحضر البرّاح على أطراف السوق الشعبية لإداء وظيفته الإعلامية؛ حيث «يحذّر الناس من مغبّة رفض دفع الزكاة والعاشوراء ولا شيء على ألسنة الناس إلا الحديث عن الحروب الوشيكة، وحرق **عين ماضي** وطرد شيخ التيجانية*»[2].

وهناك عروض شعبية تحتضنها الأسواق، والتجمعات، استثمرها السرد إلى جانب خطابات القوّال والبرّاح في تبليغ رسائله المبطنة؛ متمثلة أساسا في عروض الثعابين؛ ففي سوق "مليانة" «كان **العيساوي** يدرّب أفاعيه وثعابينه، ويمسرح كل ما يقع أمام عيون الحاضرين المفتوحة عن آخرها:

يا ديوان الصالحين، يا ديوان الصالحين
الصلاة على النبي محمد
شيخ البؤس، شيبة النار
نبتوا له على الراس تيجان
قّالوا سيدي: بايع وإلا تخرج
قال له: هنا قاعد، وربي ستار
يا ديوان الصالحين، يا ديوان الصالحين
والصلاة على النبي محمد
في العام البارد والماطر
جانا سيدي عبد القادر
سلاك المسكين والواحل
وهزم كل الكفار...»[3].

---

* - معادة التافنة. ينظر: واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 256.

[1] - المصدر نفسه، ص 256.

* - **التيجانية:** واحدة من أشهر الطرق الصوفية تُنسب إلى "أبي العباس أحمد التيجاني" (1737م/ 1230هـ-1815م)، مسقط رأسها "عين ماضي" ولاية "الأغواط"، وقد بدأت نشاطها من بلدة "بوسمغون" ولاية "البيض". ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 28 يونيو 2017).

[2] - واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 256.

[3] - المصدر نفسه، ص 256.

إن لمروضي الثعابين طريقتهم في تسجيل الوقائع، ففي كلام "**العيساوي**" وهو يراقص ثعابينه وأفاعيه شئيا من الحدث السياسي؛ حيث يأتي على ذكر شيخ التيجانية؛ الذي حكم عليه الأمير بالطرد، ونستدل على توثيق الواقعة، من المؤشر الزمني "العام البارد والماطر".

وتُعرض فقرة الثعابين وسط تجمع آخر احتضنته ساحة الشهداء في رواية "جملكية أرابيا"، ويمكن عدّها أهم فقرة فنية اختتم بها العرض الغنائي الشعبي؛ حيث تستمد أهميتها من الإحالات السياسية المصاحبة التي أثارتها تلميحا لا تصريحا، قال الراوي: «أخرج سيدي **عبد الرحمن المجذوب** ثعبانه، ظل يتحرك ويدور حول نفسه، ضرب **المجذوب** على البندير الذي سخّنه على المجمر، ثم قفز باتجاه الثعبان الذي سماه سلطان زمانه، وقف أمامه وجها لوجه.

- هاه؟ تكلّم يا سلطان زمانه، **بشير** حبيبي هنا، و**ماريوشا** بنتي في عيني وقلبي، لا تخيبني...، يا الحنش بوسكة، يا بومريات، يا لبرس، يا بوراس، ما ترحم لا كبير ولا صغير، ورّيني شطارتك يا صاحبي.

هزّ الثعبان رأسه غير آبه بما كان يسمعه، كلما تناهت إلى مسمعه نقرات البندير، رقص بكامل جسده ورأسه كما في الحضرة، ثم يلتفت في كل الاتجاهات متصيدا الوجوه والأخطار المحدقة، جاء صوت **ماريوشا** مسكونا بالصفاء والحزن.

كي دفيت، داروا في رأسك علامة.

وقلت لي ما ينفعك لا سحر ولا كرامة»[1].

أخذ الثعبان مسميات عدة، غير أن "سلطان الزمان" يعدّ المسمى الأكثر إثارة للبحث والمكاشفة، فأي انحراف من السلطنة الحقيقية إلى السلطنة المجازية؟، وأي إحالة السياسية في ذلك كله؟.

لم يكن ثعبان "**المجذوب**" عاديا، بل كان اسمه على مقاس مُسَماه، «كان الثعبان سلطان زمانه الذي ألبسه **المجذوب** كالعادة لباسا عسكريا، ووضع على رأسه طربوشا أخضر، يتحرّك في كل الاتجاهات باحثا عن صيده، و**المجذوب** يهشه، يتحرك يمينا وشمالا، ومن حين لآخر يفتح فمه عن آخره لدرجة أنه جعل الكثير من الذين كانوا في الصفوف الأولى يتراجعون إلى الوراء، في كل مرة يحاول عبثا أن يعضّ يد **المجذوب** التي كانت تقدم له بعض الأكل حتى يقلل من انفعاله.

[1]- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 622-623.

- مش غريب يا سلطان زمانه تعض اليد اللي تمد لك؟، خداع حتى الموت، احك يا سلطان زمانه، بيننا ثأر قديم؟، لا أنا نسيت، ولا أنت سامحت، في بطنك سم به تعيش، وفي دمي سموم قد تسرقني قبل أن أنهيك»[1].

كانت نظرات سلطان زمانه مليئة بالحقد والكراهية تجاه كل ما يراه، خاصة وجوه الناس، الذين يمثلون رعاياه، في المعنى المستتر للمحكي الشعبي، في حين «استقام **المجذوب** مثل المتادور* في لحظاته الأخيرة، ونظر نظرة ثاقبة وحادّة في عيني الثعبان الكبير الذي يستطيع أن يبلع إنسانا بكامله في لحظة الغفلة، ولم ترمش عينيه أبدا، بينما ظل الثعبان أيضا مثبتا في نظرته، يتتبع حركات **المجذوب**.

- هيا تحرّك يا بوراس، ورّيني شطارتك يا سلطان زمانه، واحد فينا يجب أن يترك الطريق للآخر، قل ماذا رأيت يا ابن **العيساوي** في هذه الدنيا؟، كم من الناس غدرت؟، أحك ولا تخف، الناس يعرفون أن خصالك لا تُحدّ؟، نحن في لحظة المكاشفة تكلم، تحدّث عن الذين قتلتهم غيلة*، داعبتهم حتى اطمأنوا إليك، ثم كسرت ظهورهم، يا حيف على الشجاعة يا حيف؟، كنت تحمل السم، وكانوا يحملون الورد، احك، تحدّث عن الذين لم يكن أمامهم إلا أن يموتوا أو يقتلوك يا بوراس، خبيت راسك داخل قصر **عزيزة** التي قتلتها، ثم جئت إلينا وكأن شيئا لم يحدث؟، خبّأت رأسك داخل قصر محاط بالنار، والكهرباء، والأسلاك الشائكة، كنت تظن أن لا شيء يلمسك، تَأَمّل الآن ماذا حدث؟، ها هي ذي النار التي أكلت رأسك، تحرق كل كنوزك الوهمية»[2].

تتجلى هوية سلطان زمانه في مخاطبة "**المجذوب**" ثعبانه، فقد كشفت عن وجود شبه كبير بينه وبين الحاكم بأمره، في رفضه المطلق سماع الصوت المعارض، فضلا عن ارتكابه جرائم عدة في حق الرعية دفاعا عن سلطانه المزيف؛ فقد قتل، وتحايل، وغدر، وقام بتصفية منافسيه في السلطة، إلا أن سحره هذا سرعان ما انقلب عليه.

وما يقيم الحجة على صحة هذه المشابهة، محاورة "**المجذوب**" للحاضرين عقب مخاطبته الثعبان؛ فبعد أن «ضحك الناس، همهموا هنا وهناك، فهمهم **المجذوب**، قال ساخرا:

---

[1]- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 623.

*- قتلتهم غيلة: بمعنى في غفلة منهم. ينظر: معجم المعاني الجامع –عربي عربي/ الموقع الإلكتروني:
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

[2]- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 624-625.

- يا جماعة ما كانش شرطة بيننا؟.

- خافوا وتخباوا عند الجيران هههههه.

سخر أحد الحاضرين في الدائرة الأمامية، في ساحة الشهداء.

- الحمد لله، أعوذ بالله، وهل يصحّ؟، أنا لم أقل شيئا عن الحاكم بأمره، ما تغلطوش، حاكمنا هو المِيور في لوموند* أنا أتكلم عن سلطان زمانه الذي يشبهه فقط.

تضاحك الناس مرة أخرى، بينما التَفَتَ هو نحو الثّعبان من جديد.

- ألم تطلب مني أن أشطح في مملكتك؟، ها هي ذي مملكتك يا حبيبي تتحول إلى رماد، فمن ينجيك من المصير المحتوم؟، ها أنذا أرقص كالمجنون، حالة الجدبة والحضرة، ولا آبه بملكك، أنا في سلطاني، بين أهلي وأحبابي، يحبونني، وأحبهم بلا ثمن، أعرف أنك ستقتلني في أول فرصة تتاح لك، حقدك أعمى، لكني لن أسهل من مهمتك»[1].

اشتد الصراع أكثر من أي وقت مضى، فكانت المواجهة حاسمة حتى الموت، من أجل البقاء في واقع لم يعد يحتمل وجود الاثنين معا؛ راع (سلطان زمانه) لا يفقه من الحكم سوى خدمة مصالحه، ورعية (**المجذوب**) لم تعد قادرة على تحمل تجاوزاته التي طالت أبسط حقوقها، وفي ساحة العرض التي استحالت حلبة للمصارعة «مدّ سيدي **عبد الرحمن المجذوب** يده إلى حزامه، فأخرج سكينه الطويل من غمده ...، ثم بدا يدور حول الثعبان وهو يدور برأسه معه مستعدا للانقضاض، وعندما تعب وشعر بالدوخة بدأ يتبعه بعينيه فقط، ثم مد السكّين باتجاه الثعبان، فارتمى عليه بقوة، وضع السكين بين فكّيه الحادين، ظل يشد بكل قواه، حاول **المجذوب** أن ينزعه من أسنانه الحادة، لكنه لم يستطع، فاستعمل حيلة الدوران حوله حتى اضطر الثعبان إلى ترك السكين، ليبقى مثبّتا في مكانه، في انتظار الضربة القاتلة القادمة التي لا يعرف من أين تأتيه»[2]؛ ذلك أن أعداء سلطان زمانه كُثر، إلا أنه لا يعرف منهم غير "**المجذوب**" (ممثل صوت المثقف في الرعية)، ويحسبه عدوه المباشر الذي يُقاتله وجها لوجه.

استمر العرض القاتل إيذانا بنهاية غير متوقعة أدهشت الحضور؛ حيث «ابتعد **المجذوب** قليلا، دقّ على البندير نقرات أخرى جافة، لكن الثعبان هذه المرة رفض أن يرقص، أن يتحرّك، التفت شمالا، ثم جنوبا، شرقا ثم غربا، بانت له فوهات الأسلحة الفتاكة كثيرة وعيون الناس غير مريحة، انتبه **المجذوب** الذي كان سكينه يلمع تحت الأضواء التي انعكست عليه، إلى الدمعة التي نزلت من عين الثعبان اليمنى، مدورة وسوداء مثل القطران، اندهش الناس، فقد حدث شيء غريب لحظتها، عندما تقيأ الثعبان سائلا أخضر، بدأ يُدخل قسمه السفلي في عنقه، ويتقيأ أكثر فأكثر،

[1] - واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 625.

[2] - المصدر نفسه، ص 631-632.

فتزداد الخضرة التي كانت تندفع من أعماقه، اسودادا ولزوجة، حتى أصبحت مثل القطران ورائحتها كريهة، نظر إلى وجه **المجذوب** من جديد، هذه المرة بتهدل* كبير، وانكسار واضح، وانهزام بدا واضحا في عينيه، ضمرت كل علامات التأهب التي ظهر بها في البداية، كانت الحرب في فصلها الأخير، حاول أن يتقيأ من جديد، لكن لم يبق في بطنه شيء، أدخل مرة أخرى أسفل جسمه، ثم فجأة بدأ يقضمه بأنياب حادة ويتأوه، لم يعد ينظر إلا إلى جسمه وهو يتضاءل، ويقصُر شيئا فشيئا، فتح فمه على كل اتساعه، وقضم كل ما تبقّى من جسده دفعة واحدة؛ بحيث لم يبق إلا الرأس وجزءا صغيرا من رقبته، فتدحرج من تلقاء نفسه، مثل اللعبة المكسورة، عند رجلي سيدي **عبد الرحمن المجذوب**»[1].

لم يخطر ببال أحد من الحاضرين أن بأن تكون نهاية سلطان زمانه بهذا الشكل المأساوي الذي جعله يأكل نفسه في لحظة بعد أن أكل الآخرين عهدا من الزمن، فقد «علت همهمات الدهشة، وتمتمات الحيرة، التي كانت كلّها تعبّر عن الدهشة، والغرابة، لكن سيدي **عبد الرحمن المجذوب**، و**بشير إلمورو**، و**ماريوشا**، كانوا الوحيدين الذين لم يتغير شيء في ملامحهم، ولم يخترقها أي تعجب، وكأن كل شيء كان منتظرا»[2].

بالنسبة لأصحاب العرض كانت هذه النهاية متوقعة لسلطان زمانه، من باب أن كل حاكم مهما بلغت سطوته، ومهما كان ثعبانا في حركاته وسكاناته، فإنه موعود بنهاية ما، «أخيرا محمد الصغير ممسوخا في هيأة ثعبان قاتل، لقد انتهى مثل سابقيه، وربما بشكل أفضع ...، لا يكبرون إلا ليأكلوا أنفسهم في الأخير»[3]، ولو كانت السلطنة تشريفا دائما - كما يعتقدون- لدامت لغيرهم، ولما آلت إليهم، الفارق الوحيد يكمن في تفاصيل الحكاية، ودرجة المرارة في طعم النهاية.

إن هذه المواجهة وإن بدت فردية في الظاهر فإنها تحمل دلالة الثورة الجماعية، التي يشارك فيها الحضور بوصفه الرعية أو طرفا فيها، وما يؤكد هذا الافتراض ما قاله "**المجذوب**" مخاطبا الحضور في شأن الثعبان: «أعرفتم لماذا نظر إليكم جميعا بحقد ويأس؟؛ لأن وجودكم الجماعي أغلق أمامه كل المسالك والمنافذ التي تعوّد أن يهرب منها، أو يتخبأ في جنباتها السرية، لم يجد أي

---

* - نظر بتهدل: بمعنى باسترسال، واسترخاء. ينظر: معجم المعاني الجامع –عربي عربي/ الموقع الإلكتروني:
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

[1] - واسيني الأعرج، جملكية أرابيا، مصدر سابق، ص 632.

[2] - المصدر نفسه، ص 632.

[3] - المصدر نفسه، ص 633.

مخرج يعبر منه، عرف أن الدنيا انغلقت كلها في وجهه، لم يكن لديه خيار ثالث؛ إما أن يموت مقتولا برصاصكم، وفؤوسكم، وسكاكينكم، أو يأكل نفسه بالشكل الذي رأيتموه»[1].

لكن الحرب محزنة بسبب ضحاياها، إنها مأساة مهما كانت انتصاراتها، يضيف "**المجذوب**":

«- شفت يا **بشير** خويا؟، ... كيف نزف **محمد الصغير** حتى النهاية؟، ولكني أنا أيضا لن أنجو من هذه المقتلة ... أشعر بقسوة النهاية يبدو أنه زمن سيَمسح الظالم والمظلوم معا ...

- السم يا خويا **بشير**، السم الذي في قلبي وبطني بدأ يسري في كامل جسدي، ذهبوا لكن سمهم ما يزال هنا»[2]، ولم يلبث "**المجذوب**" زمنا حتى مات متأثرا بسم واقع فقد عدالته.

نلمس تعددا في توظيف "**واسيني الأعرج**" لأنماط الحديث وهو بصدد التعامل مع سمات النص الشعبي في ربطه السّردي بما هو تراث دون أنّ يُخل هذا التنوع بعناصر الرّواية كجنس أدبي، ولأنَّها تحتضن شخصيات عدة بأصواتها كان من الطّبيعي حضور اللّهجة الدّارجة نقلاً لمختلف القناعات، والمواقف.

### - المحكي الخرافي والأسطوري:

- **الأسطورة:**

يعدّ الخطاب الأسطوري من الإبداعات التراثية التي حفل بها النص الروائي، إلا أنه «تجدر الإشارة إلى ذلك التداخل القائم بين الأسطورة وبعض الوسائط الحكائية القديمة مثل: الخرافة، والحكاية الشعبية، على وجه التحديد، وكل تلك التعالقات النصية تنضوي تحت مفهوم التجريب الذي يشكل مبدأ كل نص روائي ما دامت الرواية بحثا مستمرا»[3].

غير أن الأسطورة تجتهد في رسم ملامحها الخاصة ضمن هذه التشكيلة من الوسائط الحكائية؛ فهي تتميز بـ«أنها قصص، وحكايات مقدسة في الزمن البعيد المقدس، تصف أو تفسر أو ترمز أو تؤرخ لأفعال الآلهة، والطبيعة، والبشر الخارقين، وإن اختلفت الأمم في أساطيرها إلا أنها تلتقي في بواعثها ومضامينها»[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، مصدر سابق، ص 633.

[2]- المصدر نفسه، ص 633-634.

[3]- غيبوب باية، الرواية والمتعالي الأسطوري، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، عدد 32، السداسي الأول 2015، ص 17.

[4]- لزهر مساعدية، العجيب والغريب والأسطوري في الرواية الجزائرية، مجلة مقاربات - مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع10، 2014، ص 265-266.

شكلت الأسطورة رافدا مهما في الكتابة السردية؛ من مدخل أنها تمثل «أولى مظاهر التفكير الفوقي عناية بالغريب العجيب، وتوظيفا له على الإطلاق؛ لأنها تقوم على أساسه، ولا تتمايز عن غيرها من تجليّات التفكير إلا به»[1].

في ضوء هذا الطرح أصبح المتناص الأسطوري من أبرز مصادر التخييل السردي، «حتى أصبحت النصوص السردية الحديثة والمعاصرة لا يمكنها تحقيق شعريتها ومتعتها دون الاستلهام من الأسطورة بنائيا أو فكريا، ففي النص الواحد يجمع الكاتب بين أساطير التراث العالمي، بصفتها تيمات متعالية تتماهى ضمن النسق الفني لحظة الكتابة قصدا أو عن غير قصد. أو تلك الفنيات السردية التي يحاول الروائي أسطرة بعض تأثيثاته السردية حين يرتفع بالحدث أو الشخصية إلى مستوى البنية السردية في لغتها المؤسطرة، أو في تخيلها ذي الوقع الأسطوري دون اللجوء إلى الاستعانة بالتيمة الأسطورية بصفتها نصا سرديا متعاليا»[2].

إضافة إلى ذلك يعدّ المرجع الأسطوري رافدا جماليا وإيديولوجيا يدعم المقاربة السردية للواقع، بوصفه نسقا من أنساقها لا مجرد سياق خارجي يؤطرها، أو يعيق تصورها للقضايا والمواقف، وهو أمر يتوقف على الخبرة السردية في استثمار روافدها المتاحة.

ولا يتحقق مطلب شعرية السرد مرورا بالعتبة الأسطورية إلا بالاستحضار المرن؛ الذي يراعي الحدود الفاصلة بين النصوص أكثر من أي شيء آخر، ويعمل على توفير أكبر قدر ممكن من التماهي بينهما سردا ضمن سياق هو أقرب ما يكون للمتخيل أكثر منه للواقعي؛ ذلك أن الأسطورة تضفي على السرد ملمحا من الغرائبية؛ حيث لا نكاد نتبين ملامح الشخصيات، والأماكن، وكذا هيئاتها بالفهم المباشر، وهذا البعد الغرائبي للنص الأسطوري «يمكن الكائنات، والأحداث من خلق مسافة بينها وبين القارئ، وهذه المسافة وحدها تجعل من حقيقة الحكاية أكبر من حقيقة الواقع، وأكثر منها تأثيرا»[3].

ولعل من أهم الأشكال الوسيطة التي تحقق التعالق النصي بين الأسطوري والسردي الموضوع الإنساني، كالصراع ضد الشر من أجل الاستمرار في العيش، وقيم الخير والسلام، وبغض النظر عن هذه الأشكال يعبر هذا التعالق في الغالب عن رحلة الإنسان في الحياة عبر التاريخ.

---

[1]- هند سعدوني، الأشكال الجديدة، مرجع سابق، ص 348.

[2]- غيبوب باية، الرواية والمتعالي الأسطوري، مرجع سابق، ص 11.

[3]- المرجع نفسه، ص 12.

وقد استعانت الرواية بالمتعالي الأسطوري؛ بوصفها «منجزا سرديا، ومشروعا سوسيولوجيا يسعى دوما لإقامة معادل موضوعي بين الواقعي والمتخيل يسعى لتبرير مقولات فلسفية وتاريخية؛ ليفسر من خلالها رؤيات فلسفية واجتماعية أنتجتها الصراعات والمتباينات الفكرية، ولن يتم له ذلك المبتغى إلا بخلخلة الثابت والنمطي المترسب في ثنايا الراهن الاجتماعي»[1].

وانطلاقا من تقنيات التضمين منحت الأسطورة السرد الروائي نفسا جديدا، وأفقا حكائيا لا حدود لأبعاده التأويلية؛ «ومن هنا كان قدر الرواية المعاصرة تراسلها الأساس مع المتعالي الأسطوري والتاريخي بشكل أساسي ومحوري، وانفتاحها على كل متعال من شأنه أن يوسع حكيها وأن يرفد تيماتها، وتعطي النص سلوكا يستعين به ليمارس فعل التخفي؛ تخفي المعنى»[2].

ويعدّ "**واسيني الأعرج**" من الروائيين الذين اشتغلوا على الأسطورة في مدوناتهم؛ إذ يعمد إلى مساءلتها في روايته "**نوار اللوز**" «من خلال شخص الحاجة طيطما؛ حيث نحا إلى الجمع بين المتناقضات أثناء وصفها»[3]؛ على لسان "**صالح**" محدثا نفسه: «هذه العجوز، بقدر ما هي طيبة، وقلبها واسع سعة هذه الهموم التي تأكلها، لا تُقدم على عمل إلا إذا دقّقت في تفاصيله، وحين تريد الوصول إلى شيء ما، لا تهمها الوسيلة، كانت أخلاقية أم غير أخلاقية، فهي تقول دائما بمرارة تظهر في عينيها الجميلتين: "خسرت كل شيء، فلما الخوف يا خويا يا **صويلح**"»[4].

كما أشار السارد إلى أسطورة النار المقدسة، التي عُبدت في التاريخ الإنساني القديم؛ عبر التقاطه صورة أسطورية لشخصية "**لونجا**"، وتقديمها على «أنَّها شعلة من النّار شعرت بنفسها تتحول إلى طائر نورس، يحلق، يحلق في الفضاءات العالية، يثقب النيازك وصدر السماء، ويتمدد كألسنة النار المقدسة»[5].

ويأتي على ذكر النار في سياقات روائية أخرى؛ حيث يبدي الأستاذ رأيه في رقصة "**مريم**" قائلا: «رقصت في بؤبؤيك كلّ ألوان النّار»[6]، ويضيف واصفا إياها: «شيء ما في داخلي يحترق، الشعلة الزرقاء تصعد من قلبها كلما لامست محيطها الذي كان يبدو مدهشا»[7].

---

[1] - غيبوب باية، الرواية والمتعالي الأسطوري، مرجع سابق، ص 22.

[2] - المرجع نفسه، ص 24.

[3] - لزهر مساعدية، العجيب والغريب والأسطوري في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 270.

[4] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 65-66.

[5] - المصدر نفسه، ص 138.

[6] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 66.

[7] - المصدر نفسه، ص 76.

ومن بين المتون الروائية التي حفلت بالأسطورة رواية "رمل الماية"؛ حيث يأتيها هذا الجو الأسطوري من مدخل أنها «حكاية تتقاطع مع البنية الحكائية لكتاب "ألف ليلة وليلة"، الذي يعدّ مصدرا مليئا بالأساطير، والحكايات الأسطورية، والخرافية المتسمة بصيغة أدبية فذة»[1].

نستدل على وجود هذا التقاطع من مخاطبة "شهريار" لـ "**دنيازاد**" بصيغة الأمر في بداية الرواية: «احكِ ولا تكرري ما قالته الدابة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق بيت الحريم ونساء الحرملك*، **شهرزاد** كانت دابة الغواية، وسالفي كان الأحجية السخيفة، احكِ»[2].

كما استمدت الرواية كثيرا من الأجواء الأسطورية والعجائبية لـ "**ألف ليلة وليلة**" «من حيث تعدد الساردين، والرواة، **فدنيازاد** تروي حكاية **البشير الموريسكي**، و**البشير** يروي حكاية **حمود الإشبيلي**، و**المجذوب** يروي حكاية **البشير**، وحكاية **ماريانة**، و**ماريوشا** تروي حكاية **المجذوب**، و**البشير** يروي حكاية **الحلاج**، وصلبه، كما يروي **البشير** أيضا حكاية **ابن رشد**، و**أبي ذر الغفاري** مع **معاوية بن أبي سفيان**، وحكاية أهل الكهف ... وهكذا تنبني دائرة الحكي من خلال حكاية رئيسة، وأخر ثانوية يؤديها مجموعة من الرواة مازجين العالم الواقعي بالعالم المتخيل»[3].

ويتجسد البعد الوظيفي لتجريب السرد الأسطوري في تأثيث البناء الروائي العام؛ تأثيثا جماليا، يخدم الإحالة الإيديولوجية، وتحقيقا لهذا المطلب «حاول الروائي من خلال خطابه المعنون بـ"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" أن يقيم علاقات تعلق نصي أساسه احتواء النص الأنموذج، والاستيلاء على خصوصيات سرده العجائبي؛ الممثل في صوت الراوي "شهرزاد"، ومتلقي الحكي "شهريار"، والوسائل التشويقية التي تلجأ إليها الرواية؛ لجذب انتباه الملك "شهريار"»[4].

---

[1]- لزهر مساعدية، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد – دورية أكاديمية محكمة تعنى بالنقد ومصطلحاته، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع9، ديسمبر 2015، ص 226.

*- **الحرملك:** نظام عُرف في الدولة العثمانية، وهو في الأصل جناح ضخم ملحق بقصر السلطان مخصص لإقامة والدته وزوجاته وجواريه وباقي أفراد عائلته، كما يضم موظفين وخدما يسهرون على خدمتهم، اهتم به المؤرخون من مدخل تدخل بعض قاطنيه من الحريم في شؤون الدولة، الأمر الذي عُرف فيما بعد بسلطنة الحريم. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 22 أكتوبر 2017، الساعة 23:58).

[2]- واسيني الأعرج، رمل الماية، مصدر سابق، ص 9.

[3]- لزهر مساعدية، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 227-228.

[4]- رضا زواري، جمالية التناص ومظاهر التعلق النصي في روايات واسيني الأعرج "رمل الماية" أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية (مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية سابقا) - مجلة علمية دورية محكمة، جامعة محمد لمين دباغين – سطيف2، ع22، جوان 2016، ص 90.

حكت "**دنيازاد**" لملكها فقالت: «انسحبت الخضرة باتجاه سواد لم نره من قبل، وغادرت العيون محاجرها، نادانا المنادي الذي ظل نائما طوال القرون الماضية بضرورة التوجه إلى البحر المنسي، وحين حملت زادي وزوادتي ورحلت، كان يقتفي خطاي خطوة خطوة، ويملأ قلبي صراخا: **ابن أبي جنادة** قبل أن تدخل قلبك الزوارق الملونة بألف لون سحري، إنك ستعيش وحيدا، وتموت وحيدا، ترميك الريح للريح، والرملة للرملة، والعين للعين، وعندما تنكفئ على فمك الجاف، تتجرد النخلة من خضرتها، وتنتابها نفس الصفرة التي تدخل الآن عيونك النوريتين، ستتعذب كثيرا قبل أن تتذكر أن المدينة خانت الأملاح التي كانت تجمعك بها منذ العصر الأول للموت والحياة، لا ترحل ...، لا ترحل ...، لا ترحل ...، لكنك رحلت وملأت عينيك بالدنيا»[1].

إن إقامة علاقات تحمل صيغة التعلق النصي؛ إنما تأتت للروائي اعتمادا على مرجعين أساسيين؛ أحدهما يتسم بواقعية مفرطة في طبيعتها المباشرة، والآخر متخيل طافح بالأجواء الأسطورية، والعجائبية، وإن كان كل منهما يقف من الآخر موقف المعارضة في الأصل.

أما عن القصدية التي دفعت إلى هذا الإلحاق النصي؛ فقد «اعتمد الروائي **واسيني** على العجائبي والأسطوري في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"؛ لاعتقاده الراسخ بالضرورة الملحة لمساءلة الماضي الذي لا يكون الربط به إلا باستحضار العجائبي، فسعى محاولاً إعادة كتابة التاريخ؛ لأنه كان يرى أحداث التاريخ قد لحقها ما لحقها من تزييف على أيدي الحكام والسلاطين الذين اتخذوا من الوراقين "المؤرخين" وسيلة تنفيذية تخدم مصالحهم مقابل المال، وخوفاً من التعذيب، والموت»[2].

وهذا ما أكده حكيا، فمن بين ما دوّن هؤلاء؛ تلك الكلمات التي كتبها الوراق البدين تملقا لـ "**أبي عبد الله محمد الصغير**" الحاكم بأمره: «"كان **أبو عبد الله**، مدّ الله ملكه، وأطال في عمره، لا يأكل إلا إذا تفقد الرعية، ولا ينام إلا إذا وضع رغيفه الشخصي في فم اليتيم والمحتاج، وفي أيام المحنة التي مرت بها مملكة غرناطة، يحكي المحنكون وأصحاب الحكمة أنه نزع لحمة من ذراعه وشواها لصغير كان في النزع الأخير من حياته، شواها وقدمها له، فردّ فيه الروح، ودفع عنه شرّ الموت الزؤام، ويقال إنه ظهر في مكان ما من جبال البشرات، يقود المقاومة الوطنية، بعد أن تخلى عنه الجميع وتركوه وحيدا ... لكن مدّ الله في عمره، كان يعرف الخديعة فتغذى بهم قبل أن يتعشوا به، باعهم لملوك الشمال، الأمر الذي اضطره أن يولي وجهه باتجاه العدوة الأخرى، ليطلب السند،

---

[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية، مصدر سابق، ص 20-21.

[2]- لزهر مساعدية، المزاوجة بين التاريخي والأسطوري في روايات واسيني الأعرج، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع23، مارس 2016، ص 187.

والرجاء، وبقدرة الله تعالى سبحانه عزّ وجل، جاءه **جبرائيل** في شكل براق قاده إلى العدوة الأخرى، وهو يمتطيه، بكى **أبو عبد الله محمد الصغير** كثيرا؛ تحسرا على الرعية لكن **جبرائيل** طمأنه بأن للبيت ربا يحميه ..."»[1].

ويبلغ التزييف أسوء حد له، حين ينتفض الوراق ضد الكذب في كتابة التاريخ، معتبرا إياه فعلا مشينا، وهذا ما أشار إليه السارد بالقول: «ثم ختم الوراق حديثه بالسخط على القوالين الذين يجعلون من الحبة قبة، ويكذبون ... لعن الله الكذابين، المارقين، والزنادقة ... الذين يشيعون الكذب عن جلالته، والذين يصلون نارا ذات لهب في الوقت المناسب...»[2].

وتأتي رواية "سيدة المقام" على ذكر أسطورة "طائر الفينيق"[*]، وفي ضوئها «لا ينفك الروائي **واسيني** يمارس الترميز الأسطوري للدّلالة عن الجزائر الممحونة - كما نظن طبعا - حتى تتكشف لنا آثار وترسبات أسطورة "الموت والانبعاث"»[3]، قال الراوي: «أي عصر هذا هو عصر الحريم!!، يجب أن تُغسل إهانة الملك - الحاكم - الهمام بالدم، أينه ملكك أيّها المسكين؟!!، لا شيء طائر الفينيق، طائر النّار يقوم من أكوام رماده»[4].

وكان الاستحضار موفقا في الدلالة الرمزية على جزائر العشرية السوداء؛ «فهي تنتفض وتقوم وتنبعث بعد كل موت، وهكذا فإذا كان هناك ما يوحي بالموت، فهناك في المقابل دوماً ما يبعث على الأمل، ويوحي بالانبعاث، والتجدد، والاستمرار، والديمومة»[5].

كما جسدت رواية "حارسة الظلال" المتناص الأسطوري، وما مارسته من لحوق نصي في سياقه؛ انطلاقا من العنوان في إشارة إلى "أسطورة محلية"[6]؛ تتمثل في أسطورة "حارسة الظلال"؛ «امرأة منجمة، تعرّف الناس بالغيب عن طريق حركات الظلال، وجودها متعلق بحكاية أسطورية؛

---

[1] - واسيني الأعرج، رمل الماية، مصدر سابق، ص 116.

[2] - المصدر نفسه، ص 116-117.

[*] - **فوينيكس (Phoenix):** طائر بديع الشكل يشبه النسر، ريشه أحمر مذهّب، يرمز لإله الشمس المقدس في مصر القديمة، يظهر للبشر مرة كل خمسمائة سنة، وإذا أحس بقرب أجله يضع بيضه في عشه ويموت، وسرعان ما تفقس البيضة عنقاء جديدة، وحين تصل سن البلوغ تحمل أباها الفاني(المسمى "هيليوبوليس" في القاموس المصري القديم) إلى مذبح إله الشمس وتحرّقه، في حين تقول رواية أخرى أن العنقاء هي التي تحرق نفسها فوق كومة من الحطب بعد مضي خمسمائة سنة. ينظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، مصر، ط2، 1988، ص 239.

[3] - لزهر مساعدية، العجيب والغريب والأسطوري في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 274.

[4] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 181.

[5] - لزهر مساعدية، العجيب والغريب والأسطوري في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 275.

[6] - المرجع نفسه، ص 275.

مفادها أنها كانت من عائلة ثرية، وأرادت الزواج من رجل متواضع، فرفض أهلها ذلك، ففرت إلى مكان مرتفع من المدينة (الجزائر)، وبقيت هناك تحرس الظل، وتنتظر عودة الرجل الذي أحبته حاملا معه الشمس ليخلصها من وضعيتها تلك، اكتست المرأة هالة من القداسة بعد أن قامت بشفاء عاقر من عقمها، وهي معجزة تشبه معجزة الأنبياء»[1].

كانت هذه الأسطورة حاضرة بقوة في قصص "**حنّا**" التي كانت ترويها على مسمع "**حسيسن**" في ليالي السمر، يقول: «ليلة البارحة سهرت كثيرا؛ بسبب القصص الجميلة التي روتها لي **حنّا**، خصوصا عن حارسة الظلال التي تنتظر بفارغ الصبر عودة خويا حمو، حامل الشمس، الضائع وسط الأشواق والأنوار، حكت لي الليل كله عن أسدها الأندلسي، والسيدة التي لا عمر لها»[2].

وفي مقام سردي إخباري آخر يأتي "**حسيسن**" على ذكر حارسة الظلال بأسف، وحسرة في إشارة إلى الجزائر التي مرت بالعديد من الصعاب وواصلت صمودها بعزم وثبات[3]؛ يقول: «مسكين يا منحدر المظالم، لم تعد تخيف إلا نفسك.

ومسكينة أيتها السيدة المتوحشة؛ حارسة الظلال والأساطير. أيتها المنسية، ورقة تدحرجت من سرو متهالك في فراغ ضيّع أصداءه»[4]، في زمن الموت، وكنت أنتِ؛ «حاسة الظلال الضائعة في سراديب مدينة بلا روح ... مدينة الجزائر»[5].

كانت هذه المرأة الوجه الآخر للمدينة، وحقيقتها المضمرة؛ «أسطورة حارسة الظلال، امرأة بدون سن، تنتظر منذ قرون بدون كلل، لم تشخ أبدا، وترد بدون أدنى تردد على كل من يسألها لماذا هذا الانتظار اليائس بينما الآفاق مغلقة لا تخبئ وراءها إلا الخراب؟»[6].

ونحن نقرأ الرواية إذ بنا على موعد مع انتقال مميز من عالم أسطوري خيالي خرافي إلى عالم سردي واقعي يروي قصص جزائر التسعينيات؛ حيث يظهر اتزان الروائي في المزاوجة بين ثقافة

---

[1] - نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية- روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، مرجع سابق، ص 73.

[2] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 157.

[3] - ينظر: نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية- روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، مرجع سابق، ص73.

[4] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 15.

[5] - المصدر نفسه، ص 194.

[6] - المصدر نفسه، ص 155.

شعبية محلية مثلتها الأسطورة الجزائرية "حارسة الظلال"، وأخرى عالمية أجنبية مثلتها أساطير عدة؛ منها أسطورة "دون كيشوت"[1].

قال "**حسيسن**" في صراعه اليومي من أجل البقاء على قد الحياة: «أبذل مجهودا مضنيا يوميا لإضافة يوم آخر إلى حياتي، تخيل إنسانا يخوض حربا تراجيدية ضد الظلال؟، **دون كيشوت** على الأقل واجه طواحين هوائية موجودة»[2].

كان هذا حال المثقف، وحتى المواطن البسيط في جزائر التسعينات، يواجه شبح الموت الذي يترصده في كل مكان، في سبيل الحفاظ على أبسط حق من حقوقه كالإنسان، إنه الحق في الحياة، بعد أن صادره حراس النوايا.

وتتجلى ملامح الخطاب الأسطوري في رواية "كتاب الأمير" خلال تقديم شخصية الأمير "**عبد القادر**" في نزوع أسطوري واضح إلى الذاكرة الشعبية الجزائرية في اعتقادها بكرامة الأولياء الصالحين، خاصة "**سيدي إبراهيم**" الذي يعدّ واحدا منهم، وكذلك في الإشارة إلى طبيعة العلاقات القائمة بين الأمير والقبائل الموالية له «حتى أن بعضها بايع الأمير بينه وبينها روابط قبلية معقدة وأسطورية، يظنونه من سلالة الرسول*، وأنّ القوى التي تساعده، قوى خارقة»[3].

ولا يتوقف أمر تقديسهم له عند هذا الحد، بل يبالغون في نسج قصص عجيبة حول انتصاراته؛ فـ«عندما انتصر الأمير في سيدي إبراهيم في آخر معاركه مع الفرنسيين الكثير من الناس قالوا أنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه، وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه، كان مرفقا بهالة من النور تعمي الأبصار، يرسل أتربته باتجاه النصارى فيردهم ويمحو أحصنتهم حتى قضى عليهم، ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها، فيسجن»[4].

قصص كهذه كثيرا ما كانت تتردد في الزوايا، والأسواق، وأثناء الزيارات، والحروب، حتى جعلت من شخص الأمير رمزا أسطوريا للخلاص، وقد ذهب الناس في قصها مذاهب شتى غير ما ذكرنا، فقد تعددت الروايات والأقاويل بشأنه، فـ«عن عبوره وادي الملوية قيل في الليلة نفسها، إنّ

---

[1]- ينظر: نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية- روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، مرجع سابق، ص 74.

[2]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 192-193.

*- الرسول محمد عليه صلوات الله وسلامه.

[3]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 414.

[4]- المصدر نفسه، ص 414.

شيئا غريبا قد حدث حتى قبل بدء العبور، الشمس أشرقت من الغروب فأوحت للأمير بأنّ مكروها سيحدث، وفي منتصف النهار بدأت البروق تشق صدر السماء بقوة فعرف أنّ ما ينتظر فرسانه وعسكره كبير، كانوا قلة فتعددوا، وعدوهم كان لا يحصى فصار لا يذكر. قيل إن مطرا حميما سقط على جيوش السلطان فأبادها، وجعلها كعصف مأكول. وقيل إن الأمير وجد نفسه محصورا في مياه الملوية فبعث الله له بملائكة مجنحة لإنقاذه وإنقاذ دائرته من هلاك مؤكد، وأن الملائكة التي أعمت بصيرة ولي العهد **العقون** وأخوه **سليمان** هي نفسها التي بعثت بطيور أبابيل، وأشعلت النيران في جيوشهم. هكذا يقول بعض الذين سمعوا عن ذلك اليوم ولم يروه»[1].

وتعاظم أمر هذه القداسة إلى أن بلغت مبلغ النبوة، فقد «أصبحت ضرورة مساعدة الأمير عند جميع الناس، أمرا محتوما، وإذا حدث وأن سلّم الأمير نفسه للنصارى، سيدفع المسلمون الثمن الذي دفعه اليهود عندما سلموا سيدنا **المسيح** للرومان لقتله»[2].

من الواضح أن شخصية الأمير في التصور الشعبي المحلي قد تكثفت بهالة أسطورية بارزة، ورؤية تقديسية مبالغ فيها، شأنها في ذلك شأن الأبطال في الملاحم والأساطير القديمة التي اشتهرت في الفكر الإنساني.

وكان الجسد الإنساني طرفا في اللعبة التناصية؛ «فما بين الواقع والحلم، ما بين الخيال والحقيقة، ينبثق الجسد ليعلن عن تجدده عبر انزياحية المخيال، وليأخذ دلالة يتجسد من خلالها ليصبح جسداً أسطوريا، ينزاح الجسد فيه من واقعه الطبيعي ليدخل إلى عالم الاستيهام، عالم الحلم والتخييل»[3].

من هذا المعبر تراءت "**ليلى**" لـ "**سينو**" في الحلم، في رواية "أنثى السراب"، جاء على لسانه مخاطبا إياها: «البارحة رأيتك في حلمي، غارقة في كتلة من الضباب البارد مثل الندى، كنت تحتضنين كمانك، بالقرب من الشجرة التي تخترق ساحة الجامعة، وكنت تعزفين وتتلوّين بقسوة، وكنت كمن يحفر جرحا عنيدا في أعماقي»[4].

غير أن فكرة الجسد وإن كانت مكشوفة للنظر المباشر إلا أنها سرعان ما تتكثف في تواصلها مع المعطيات الحكائية الأخرى؛ «مما يكشف عن القيم الواعية واللاواعية التي تغلف الجسد بين

---

[1]- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 414-415.

[2]- المصدر نفسه، ص 415.

[3]- إيمان توهامي، فتنة المتخيل وشبقية الجسد قراءة في رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 128.

[4]- واسيني الأعرج، أنثى السراب، مصدر سابق، ص 45.

طياتها، وتأخذ بعدها في التعامل معه، فتتوالد صور تغلف نسيج الحب في المتخيل الإبداعي، يختلط فيه الرمزي بالأيديولوجي والقيمي»[1].

لقد ترتب عن خلق أجواء أسطورية وعجائبية عبر المسيرة السردية للرواية اشتغالا لغويا خاصا خصوصية هذا التوظيف، جاز وصفه **باللغة الأسطورية**؛ حيث تتجلى صياغتها في «وصف ملامح المكان الأسطوري، بما يتضمن من أحداث عجيبة، وسلوكات أشخاص، وتنامي أحداثٍ، وذلك انطلاقا من أن مغامرات الارتحال ومصاعبها»[2].

ويظهر الوصف تقنية سردية لازمة من لوازم **اللغة الأسطورية**؛ ذلك أن «الاعتماد على الوصف هو صفة اللغة الأسطورية التي تثري المشهد الإنساني، أو الزماني، أو المكاني ليتم التعرف عليه تخبلا من جهة، كما أنه يمثل أهم خصائص الجنس الأدبي الذي يوهمنا بأنه ينتمي إليه، لا إلى الرواية وهو جنس الرحلات، فالرواية قد غلب على بنيتها السردية طابع الوصف، وهي السمة الرتيبة للبناء القصصي في الرحلات»[3].

لقد أمدت الأسطورة المخيلة السردية بقيم إنسانية وجمالية جعلتها توفق في كتابة نص يسعى لأن يكون في مستوى ماض قد انحرف عن المألوف، وحاضر صارم في متطلباته الواقعية، ومستقبل محفوف بالرهانات والتطلعات.

لقد أفاد الروائي الجزائري من النص الأسطوري وكذا مقوماته التراثية، بوصفه مرجعا حكائيا عجائبيا قارب من خلاله الواقع، وعمد إلى تأويليه في ضوء المغيّب على سبيل التشفير والمراوغة، وإعمال الفهم لترسيخ الأفكار والمقاصد أكثر فأكثر.

- **الخرافة:**

تعدّ الخرافة من أشكال التعبير المهمة في الأدب الشعبي، وقد استضافها جنس الرواية من باب أنها «تعد الأدب المعبر عن الرغبة الإنسانية الملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي، بل تغيير الوجود كله»[4].

ضمن هذه الاستفاضة أقبلت الرواية تسير في ركاب الحكاية الخرافية من حيث تقديمها «نماذج وتجارب إنسانية بطريقة رمزية، وقد تحقق ذلك عن طريق أسلوبها الانعزالي التجريدي

---

[1] - إيمان توهامي، فتنة المتخيل وشبقية الجسد قراءة في رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 128.

[2] - لزهر مساعدية، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 227.

[3] - المرجع نفسه، ص 227.

[4] - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص 66.

التسطيحي، وعلى الرغم من أن التجارب الإنسانية التي تصورها الحكاية الخرافية تجارب عميقة إلا أن الحكاية الخرافية قادرة بوسائلها الخاصة على تصوير ذلك تصويرا خفيفا بعيدا عن ثقل العالم الواقعي وكآبته»[1].

هذا ما أدركه الروائي "**واسيني الأعرج**" فعمد إلى تطعيم متنه السردي بالنصوص الخرافية؛ خاصة خرافة "لونجا"، هذا الاسم الذي حملته محبوبة "**صالح بن عامر**"، الذي يتلقى هذا النص الخرافي بسوق البلدة؛ يقول: «سنذهب إلى السوق يا صديقي نستمع إلى حكايات **عمر بوحلاقي** عن **أبي زيد الهلالي***، و**الجازية** التي لم ينته جمالها الأبدي عن السيد **علي** ورأس الغول، و**الزير سالم**، وأحجيات **لونجا** ... سنصل إلى جبال الأغوال والأهوال، ونُخرج **لونجا** من ضباب البحار والبخور المقرفة»[2].

واستحال الخرافي حقيقة حين راح "**صالح**" يخاطب "**لونجا**" في سره قائلا: «يا **لونجا** وأنت موضوعة في برج الموت تدلين شعرك للغادي والرائح علّه يلتفت لآلامك، قيل لك حتما سيعثر على شعرك رجل يتقن الخروج من الأهوال سالما، سيكون أخاك، قيل أنه سيصعد ويصل وربما سقط في الطريق، فالطالع يا ابنة الناس متناقض»[3].

كان "**صالح**" مطلعا على حكاية "**لونجا**"؛ بتفاصيلها المبثوثة في ثنايا المحكي؛ ومنها أن «**لونجا** تحاصر جمالها الغيلان، وتنافسك فيها بلاد المصائب والأهوال، عليك أن تكون قادرا على الصياح عليها من تحت قمة جبل النار بصوت نقي وعال:

«لونجا يا لونجا
شعرتك خبالة
دلي لي سالفك نطلع

وعليك يا **صويلح** يا ابن بلدة الفقر والقحط أن تكون قادرا على مقارعة الغيلان الآدمية، التي حين تعود من صيدها، تتأكد، تحسب شعرات **لونجا** الواحدة تلو الأخرى، تطمئن من أن أيادي

---

[1]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 72.

*- **أبو زيد الهلالي:** تعدّ سيرته من أضخم الأعمال التراثية التي خلدت حياة العرب البدو الرحل في هجرتهم من الجزيرة العربية إلى مختلف بلدان العرب (الشرق الأوسط، وشمال إفريقيا) بحثا عن المياه والخضرة، كما توضح هذه السيرة طبيعة المجتمع القبلي في الجزيرة العربية متخذة قبيلة بني هلال عينة منها. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 11 ماي 2017).

[2]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 26.

[3]- المصدر نفسه، ص 101.

بشرية لم تمسها، ستعلق شعرة بيديك يا **صويلح الزوفري**، وإذا كنت فاشلا في الدفاع عن حبك لها التهمتك الغيلان لتذهب أخبارك مع الريح»[1].

كثيرة هي المقاطع الدالة على استدعاء الخطاب الخرافي، مع تكرار هذا النداء؛ الذي أتى الصوت السردي على ذكره مكتملا عبر حوارية جمعت "**صالح**" بـ "**لونجا**":

«- لونجا يا لونجا

شعرتك خبالة

كليتِ سبع رجالة

والثامنة هجالة

واش عشاك الليلة/آ بنت أما (...)

وبابتسامة عذبة استجابت لفضوله:

- عشايا نزيلة

ورقادي قرينة

واش عشاك الليلة/آ ولد أما

**لونجا** يا **لونجا** دلي لي سالفك نطلع الله، هل وصلت مرحلة الهذيان، حاول أن يتلمسها لكنه خاف؛ فهو بالعادة يخشى أن يتلمس وجه **الجازية** أو المسيردية»[2].

لقد وردت كلمة غول في الرواية في أكثر من سياق؛ للدلالة على المستغلين لثروات البلاد، ونهبهم خيراتها، ثم الغيلان دلالة على الجمع لأنهم كثر، وإذا كان السياق الخرافي يركز على الغول فإن السياق الروائي يركز على الغيلان في إشارة إلى رجال السلطة واصفا إياهم بالغيلان الآدمية:

- «آه يا بابا **صالح** أنت تهذي، صدقني أنت تهذي، وتحاول تبرير لحظة الضعف التي أُصبت بها وأنت تواجه أناسا كالغيلان بأسنان حادة، وعيون تلحظ الكبيرة والصغيرة»[3].

توسل الروائي بالمتناص الخرافي في تعرية الواقع الجزائري؛ ذلك أن **لونجا** تشبه الجزائر في الأهوال المحدقة بها؛ حيث اتخذ الروائي «تلك المرأة أحيانا رمزا للجزائر التي أحبها **صالح بن عامر** حبا دفعه إلى الذود عنها زمن الاستعمار، والتصدي لمنتهبي ثرواتها زمن الاستقلال»[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 53.

[2] - المصدر نفسه، ص 134.

[3] - المصدر نفسه، ص 184.

[4] - فووزي الزمرلي، شعرية الرواية الهوية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مرجع سابق، ص 211.

إن استحضار الروائي خرافة "**لونجا**" يمكن رده إلى مكانتها في الوعي الاجتماعي، ورغبته في إضفاء الطابع المحلي على روايته؛ حيث استثمرها قناعا لتبليغ الأفكار السياسية المسكوت عنها جراء قمع السلطة، واستطاع المحكي الخرافي التحكم في توجيه ففهمنا للنص، وللواقع.

**– خطاب النبوءة:**

يعدّ خطاب النبوءة من الخطابات السردية اللافتة للنظر؛ حيث يمارس أثره التقني في النص من مدخل الاسترجاع الزمني مما يُحدث مفارقة جمالية في رتابة المعطى الزمني، فضلا عن عرض مؤشرات من شأنها بناء أفق توقعي لدى القارئ يشركه في صياغة المحكي فيَتوقع الفعل قبل حدوثه.

يحضر خطاب النبوءة في المدونة الروائية "جسد الحرائق" على لسان العرافة؛ الخالة "حيزية" في حوار مباشر لها مع الشخصية السردية "**كريم**"؛ حيث يتلقى كلمتها «التي تقولها كلما تعلق الأمر بالخسارة، امرأة النار كما يسميها فقهاء المدينة»[1]، فيقول: «دخلت معنا اللعبة بكل جنونها، يومها على الأقل، لم تكن مخطئة، فقد رأت ما لم نكن نراه.

"اسمع يا ولد الناس، لا تتعب نفسك، ستقطع بحرا أبيض كالماء، ويعود قلبك ممتلئا بشوق امرأة فيك إلى آخر العمر، ستسد رمال الغضب حلقك ...، ستغضب من أرض صنعت وجهك وذاكرتك، ولكن تربتها ستعود بك ثانية من حيث أتيت، لا تتعب نفسك يا ابني، فالله الذي رمتك أقداره ذات يأس وحنين، سيتذكر أنه امتحنك بما يكفي وسيعيدك على أحضان سيدة القلب، وحدها سيدة القلب لا تغضب من جنونك وحماقاتك".

كانت تدرك سر الأيام القادمة، جاسوسة على خفايا الزمن، تمتلك خبايا المدينة كلها ومخابئها»[2].

تشير النبوءة إلى رحلة تلوح في أفق حياة "**كريم**"، وأنه سيقوم بها في مستقبل أيامه القريب؛ لأن حرف السين في الأفعال: "ستقطع"، و"ستسد"، و"ستغضب"، و"ستعود"، و"سيتذكرك"، و"سيعيدك" يؤدي دلالة المستقبل القريب.

ويأتي "**نوح**" على ذكر النبوءة التي رسمت نهج الغواية؛ مسترجعا تفاصيلها: «مساراتنا أحيانا قدرية، أو على الأقل فيها شيء من ذلك، تخدمني، تخدم الأمير **نوح**، **نوح** ذو القرنين، هاه ... هاه ... هاه ... ها هما القرنان يخترقان جلدة الرأس، ويخرجان مثل الإبرتين الرقيقتين، تلك إمارات العلامة الكبرى، هكذا قال المنجمون لوالدي: في سن متأخر، ستخرج من رأس أحدكم، داخل سلالتكم

[1]- واسيني الأعرج، جسد الحرائق، مصدر سابق، ص 65.

[2]- المصدر نفسه، ص 65-66.

قرون، وقتها سيكون وراء الأمر علامة!، هل هي علامات الخراب، أم علامات الحكم؟، صمتوا ولم يقولوا شيئا.

كان عليّ طوال هذا الزمن، أن أمثل قدر ما أستطيع عملا وتنفيذا لنصائح أصدقائي، أن أختبأ وراء الشاشية الحمراء، وعصا البانبو*، والفوقية البيضاء، والبلغة الفاسية، أن أُكثر من المخادعات ... حتى صرت لا أعرف متى يبتدئ أنا ومتى ينتهي، حتى اسمي، لم يعرفه الصيادون إلا في الآونة الأخيرة»[1].

تختلف علامة "**نوح**"/الشخصية السردية عن علامة النبي "**نوح**" عليه السلام في القصص القرآني، إلا أن هناك اتفاق في وجود مؤشر لفاتحة عهد جديد، تُبعث فيه الحياة بعد خراب عبثي أتى على الأخضر واليابس.

ويحضر خطاب النبوءة مدرجا في التقديم على شاكلة المآسي الإغريقية في مستهل رواية "ذاكرة الماء"؛ متمثلا في تلك التوقعات التي نقل تفاصيلها هذا الحديث الاسترجاعي للسارد: «أمام هذه الكومة من الأوراق، والقصاصات الصحفية القديمة، لم أعد أتذكر شيئا مهما، سوى ما قالته العرافة لأمي، منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي، كانت أمي حاملا بي، كانت تخط لها الأوشام على زندها، وجسدها، ووجهها، وساقيها، قالت لها وهي تكتشف توازن جسدها، بعد ولادات متعددة:

– اسمعي يا لالة مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك أبشرك؛ سيكون صبيا جميلا، يعشق حروف الله، والكلمات، وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم؛ حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تَصدّقي كثيرا، وإلا سيموت بالحديد.

– أيّ حديد؟؟.

قالت أمي.

– سكين، رصاصة، سيارة، طائرة.

ضحكت أمي وقتها كثيرا، وعندما كبرت قصت عليّ تفاصيل الضحكة»[2].

---

* - **البانبو (البيان):** كلمة أطلقت اختصارا للمصطلح الإيطالي "بيانوفورت" الذي ظهر في بدايات القرن 18؛ دلالة على معنيي الرقة واللين، و"**البانبو**" آلة موسيقية صوتية وترية ذات سلاسل ومطارق، يُعزف عليها بواسطة لوحة مفاتيح، تم اختراعها حوالي سنة 1700م. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 2 أكتوبر 2017، الساعة 07:52).

[1] - واسيني الأعرج، نهج الغواية، مصدر سابق، ص 31-32.

[2] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص11-12.

هكذا يقع توظيف خطاب النبوءة موقعا حسنا في بقع الاشتغال الجمالي على التعدد في الكتابة السردية؛ حيث يساهم في ذلك الانتقال المتواصل للمحكي بين قطاعات حكائية متنوعة شكلا ومضمونا، فضلا عن أدائه الوظيفة التشويقية التي تمنح فعل القراءة دفعا أكبر.

### 3. تعددية اللغة في ضوء الاستعارة النصية:

تتحدد هذه التعددية انطلاقا من السرد الشعبي الذي تطعمت به التجربة النصية؛ حيث يتأتى «السرد في "نوار اللوز" مطبوعا بطابع السرد الشعبي سواء على مستوى لغته، أو ترهينه السردي (الصوت السردي)، فحضور اللغة اليومية من خلال لغاتها الخاصة (Sociolecte) بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها صالح، بما فيها من فحش، وعنف، وفظاعة يجلي لنا البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن عوالمها اللغوية الخاصة، بما فيها من أبعاد فلاحية، ورعوية متميزة»[1].

كما تتأسس هذه الإنتاجية عبر الصوت السردي الذي يمتزج فيه الفصيح بالعامي على لسان الراوي، أو الشخصيات، ومن ذلك القول: «معليش يا بابا صالح سمعت أن أحمر العينين جرحك، جيت نشوفك»[2].

وانفتاح الرّواية على المتناص الشّعري أضفى عليها أبرز سمات المرجع التراثي السّردي العربي، فضلاً عن البعد المحلي الخاص، والطابع التأصيلي الواضح، ممّا فرض تعدداً في الطّرح اللّغوي بين لغة السيرة الهلالية، والدّارجة الجزائرية، إضافة إلى انفتاح الرّواية على التعدد الأجناسي في حدود ما يثري الفعل الرّوائي دون طمسه، أو تشويهه، أو تغييبه[3].

وهذا التنوع اللغوي بين العامي والفصيح، المنثور والمنظوم، المشافهة والكتابة لم يكن خيارا سرديا بقدر ما كان نتاج التفاعل النصي، وما فرضه من أبعاد إيديولوجية، وجمالية عبر تنوع في مستوى الوحدات البنائية، خاصة تلك المستوحاة من التغريبة الهلالية في اتصالها بالبنيات النصية للرواية.

---

[1]- سعيد سلام، التناص التراثي – الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 105.

[2]- واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 134.

[3]- ينظر: فووزي الزمرلي، شعرية الرواية الهوية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مرجع سابق، ص 218.

وإذا كانت شعرية النص أوثق صلة بالفصيح مقارنة بالعامي، فإن «ما تجدر الإشارة إليه أن توظيف اللهجة العامية الشعبية في الرواية لا ينفي عنها شعريتها، بل إنه يضفي عليها مسحة جمالية تكتسبها من ذلك التعدد اللّغوي الذي يمنح النص بعده الواقعي»[1].

لقد تمكن "**واسيني الأعرج**" إلى حد بعيد من تطويع النص السير- شعبي عبر الممارسة الأجناسية الرّوائية، بالرغم من حفاظه على الخصوصية الرّوائية في مقابل خصوصية السيرة الشعبية، مستثمراً الموقف السّردي في تبليغ رؤاه الإيديولوجية بشأن مختلف القضايا التي أثارها السردي/التّراثي، فتحقق له تأصيل الرواية؛ بشدها إلى جذور تراثية بعينها؛ مما يكشف موقفه المعارض لانسلاخ الرواية العربية عن تراثها السّردي[2].

اجتهد الروائي في تجاوز حدود المتناص تكرارا، أو استشهادا وهو بصدد إنجاز نص جديد، ولم يقتصر استحضار المعطى التراثي في المتن السردي على خلق جماليتي الإمتاع، والتشويق؛ بوصفهما أصلا في التراث المحكي، بل تعداه إلى أداء وظيفة إيديولوجية في مجادلة الواقع، ومراجعته، واقتراح فهم آخر للتاريخ، غير الأمر كله مرهون بمدى التوفيق في هذا الاستحضار، فلا يكون فجا مُقحما، بل تلقائيا يحكمه الوعي الجمالي.

ضمن هذا التوصيف كان الروائي أكثر حداثة في ممارسة الرّواية، مأخوذاً بهاجس تأصيل الشكل السردي، مما حمله على تلوينه بلون خاص تشكيلاً، وطرحاً، وفي سياق ذلك أقبل يستحضر السّيرة الهلالية؛ وعيا منه بقيمة صوت السرد العربي القديم؛ تحقيقا للمنزع التأصيلي للنص السردي، و«من حيث الرحابة، والتشعب، وتعدد الطبقات، يوشّح **واسيني الأعرج** أعماله برهانات سردية متأصلة، وغيرية؛ بغية شحذ آليات الكتابة الروائية بممكنات تضيء 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»[3].

---

[1]- طبيش حنينة، مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، مرجع سابق، ص 15.

[2]- ينظر: فووزي الزمرلي، شعرية الرواية الهوية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مرجع سابق، ص 196.

[3]- صابر حرابي، الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مجلة مقاليد – دورية أكاديمية محكمة تعنى بالنقد ومصطلحاته، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع9، ديسمبر 2015، ص 157.

إضافة إلى مراجعة الذات بالاشتغال على الجمالية الروائية، والتعددية الأجناسية، أخذا في الاعتبار ملائمة الفضاء الروائي، لمناقشة تناقضات الحياة، وصراعاتها، وما تنتجه من أفكار، ومواقف، فضلاً عن كون الرواية النص الأكثر افتتاحاً على التنوع الجمالي، والتعدد الإيديولوجي، مما يتيح لكاتبها حرية أكبر في حركة، وعدم الالتزام بنماذج محددة سلفا.

## المبحث الثالث: استعارة الأشكال الفنية والخطابات الإعلامية.

يتجلى المنجز الروائي لـ "**واسيني الأعرج**" عبر حواريته الجمالية التي تستثمر الطاقات الإيديولوجية للعديد من الفنون، والمقتطفات التعبيرية، بأسلوب إبداعي مكتنز بمكتسبات، وخبرات راكمتها مدونة هذا الخطاب، وأضحت عاملا فاعلا في صياغة المشهد السردي الجزائري؛ تحقيقا لمطلب الانفتاح الواعي للمحكي على مستويات لا تقل انفتاحا؛ من حيث التشكيل؛ متجاوزا حدود الأطر التقليدية للبنية السردية؛ بحكم طبيعته الاستفزازية التي تستقطب مختلف الخطابات الأدبية، وغيرها، كمرجع تستعيره متى اقتضت الضرورة النصية ذلك، إنه الاشتغال على إشكالية التأويل الفني قبل الانتقال إلى مدرج التأويل القرائي.

واستطاع هذا النص أن يتلقى أفضية لا حدود لمرجعيتها الفنية، وأن يقدم سردا نوعيا لمختلف الفنون؛ فالمحكي «حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والمسرحية الإيمائية، واللوحة المرسومة، ... والرسم على الزجاج الملون، والسينما، ومجالس الشعب، والوقائع المختلفة، والمحادثة، بالإضافة إلى ذلك وتحت هذه الأشكال .. فإن المحكي حاضر في الأزمنة، والأمكنة، والمجتمعات كلها»[1].

والاشتغال على ثنائية الأدبي وغير الأدبي في إحالة منقطعة النظير إلى الجمالي والإيديولوجي جعل النص الروائي «ينفرد بتعدد ممارساته التلفظية، والخطابية، وتنوع تمظهراته المعجمية، والدلالية، وخصوبة خلفياته الواقعية، والتخييلية .. إنه خطاب متعدد الأبعاد، والأنساق، يستخدم وسائط تشخيصية متعددة؛ لبناء المتخيل، كما يشغل عدة أنماط معرفية، مستوحاة من علوم، ومعارف، وفنون مختلفة؛ (علم النفس، النقد، الخطاب الإيديولوجي، تاريخ، سياسة، أسطورة ..)؛ لإثراء العالم الدلالي، وتخصيب فعل القراءة»[2].

لكن المساءلة المثيرة للجدل؛ هل الرواية أمام مساءلة أجناسية بعد أن تنازعتها العديد من المداخلات الأجناسية؟، وهل استطاعت استيعاب هذا التراكم الرافد على اختلافه، وتنوعه؟، فبقيت محافظة على هويتها النصية كرواية، أم أنها لم تعد تملك من هذا الجنس غير الوصف؟، وهل هي في اجتراح المحكي من هذا المدخل التجريبي، استعارية، أم استحواذية؟.

---

[1]- جيرار جينيت ورولان بارت، من البنيوية إلى الشعرية، مرجع سابق، ص 25.

[2]- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية - مظاهر التفاعل، مجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1431هـ، ص 7 – 8.

إن القول باستحواذية الرواية؛ كونها «تستعمر، وتضم المناطق المجاورة دون خجل»[1]، وتخترق الفضاءات المغايرة؛ من حيث الجنس، والنوع؛ بحجة العلائق النصية، يجعلنا أمام مساءلة أكبر، فإذا كانت الرواية كذلك؛ أي هوية أجناسية تأخذ؟، وماذا عن سؤال الأدبية في السرد الاستحواذي؟.

إن تفسير المرجع الجمالي في صياغة النسق السردي الروائي لا يفلت من قبضة مجادلة الموقف الأجناسي، ومن التجارب الروائية الرائدة في الانفتاح على مسألة تضايف الأجناس، تجربة "**واسيني الأعرج**"، فكيف كاشفت اللاأدبي في سردها الثقافي، والفني؟، وكيف نقرأ هويتها الأدبية في استعارة عوالم أخرى، مأهولة بتشكيلات، ومعطيات نوعية، خاصة بالنسبة لجنس الرواية؟.

إن استعارة الرواية لأشكال التعبير الأخرى لا تكون استحواذا جماليا، إلا إذا بلغ التضايف الأجناسي مبلغه من التداخل، والتماهي، الذي يتحرى الائتلاف في مواجهة مد جارف من الاختلاف، بين قطع نصية، ومقاطع خطابية تنحدر من أصول نوعية مختلفة.

والاستعارة الأجناسية في المحكي مغامرة ضاربة بجذورها في عمق التجريب الروائي عند "**واسيني الأعرج**"، فكثيرا ما استلهمها مرجعا إيديولوجيا تأويليا؛ بحثا عن الجديد الذي يمس «كل عناصر المعمار الروائي، وسجلات الكلام، وطبيعة ووظيفة الكتابة، فقد أصبح النص الروائي خبرة جمالية، ونسقا فنيا، وإبداعيا، ذا نكهة خاصة، ولكنه – مع ذلك – لم يضع قطيعة مع مرجعياته الواقعية، وأبعاده التاريخية، فهو يعمل على إعادة إنتاج التاريخ، والواقع، وينمّيهما في قالب روائي متفرد، عبر شبكة من العلاقات الدلالية، والبنائية؛ بحيث نجد أنفسنا - في الغالب – أمام نسيج روائي، لصيق بالواقع، يعيد صياغته في بناء تخييلي خاص»[2].

وهو ما يعمّق لحظة المفاجأة في التلقي، والقراءة؛ لنهوض هذه المغامرة على استعارة التقنيات التعبيرية في فنون المشهد، واستحالتها إلى آليات تؤثث الكتابة، ومن أهمها الكولاج (Le Collage)، والمونتاج (Le Montage)[3].

وظّف "**واسيني الأعرج**" في تجريبه للمحكي من التقنيات، والأدوات التعبيرية ما استوحاه من المرجع المستعار، وما استدعاه المتخيل طوعا، وقد اشتغل عليها منذ نصه الأول "وقائع من أوجاع

---

[1] - بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 13.

[2] - حسن لشكر، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، المطبعة السريعة، القنيطرة، ط1، 2010، ص 14.

[3] - ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 59.

رجل غامر صوب البحر"، وسار بهذه الممارسة في ركاب النضج أكثر فأكثر في نصوصه اللاحقة؛ خاصة نص "حارسة الظلال - دون كيشوت في الجزائر"، واستضافته العديد من التشكيلات، والمواد في كتابة السرد، يثير التساؤل بشأن طبيعتها؟، وكيف تأتى له عرضها بما آلت إليه من اشتغال جمالي؟.

ويمكن تصنيف هذه المواد إلى ثلاثة أفضية بارزة، فضاء إعلامي؛ يشمل الأخبار الصحفية، والسمعية البصرية، والتصريحات الدينية، والسياسية، وفضاء ثقافي يشمل الجداريات، واللوحات التذكارية، والرقص، والموسيقى، وفضاء اجتماعي بما يشتمل عليه من طابع فولكلوري، لا من قبيل التكثيف الشكلي في توظيف هذه المواد، بل ضرورة تحتكم إلى عدد من التقنيات، في تفاعلها والسياق السردي، فما القصدية التي تراهن عليها؟.

## 1. النص الفني:

### أ- المنحوتات والنصب التذكارية والمعالم الأثرية:

يقتطع الروائي من الخطاب الثقافي بعضا من نصوصه؛ متمثلة في اللوحات، والنصب التذكارية، والتماثيل، والمنحوتات، وقد أطلقنا عليها توصيف "النص"؛ لما تنطوي عليه من محمولات دالة، ماثلة في الوعي الثقافي للجماعة الإنسانية؛ وفي سياق ذلك أمدته الثقافة «بالممكنات التخييلية التي يتحرك ضمنها؛ من أجل رسم الحدود الفاصلة بين ذاتية تُرصد، وبين موضوع دائم التجدد، وغير قابل للاستنفاذ ... والضمني في عمليات الإبداع مجتمعة؛ هو المُتاح الثقافي في كل أبعاده؛ الجمالي، والأخلاقي، والإيديولوجي، والسياسي»[1].

من القطع الأثرية التي خلّدها النص الروائي "حارسة الظلال" وأثارت دهشة "دون كيشوت" لوحة تذكارية ؛ «بمناسبة تدشين مغارة سرفانتيس، كمعلم أثري للجالية الإسبانية في الجزائر...، ركع "دون كيشوت" على ركبتيه باندهاش، وهو يفرك عينيه، لا يصدق ما كان يراه، بدأ يفك الكلمات، التي كانت ما تزال بارزة على اللوح ...، لم يستطع تصديق ما رأته عيناه، لامس اللوح بحنان كبير، وكأنه خائف من كسره، أو يتحقق من أصالته»[2].

ويسترسل السارد في توضيح الملابسات التاريخية لهذا المعلم؛ فهو يرجع إلى الجالية الإسبانية التي وضعت نصبا تذكاريا نصفيا من الرخام في (24 جوان 1894)، بمغارة سرفانتيس، الواقعة على

[1]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 260–261.

[2]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 65.

مرتفعات، مطلة على حديقة التجارب النباتية، وهو نسخة طبق الأصل، الموجود بالمتحف الوطني بمدريد[1].

ولوح رخامي آخر كتب عليه:

**COMILI DU VILL ALGER**

**A La mémoire du poète**

**REGNARD**

**Qui fut esclave à Alger**

**De 1678 – à 1681.**

**لجنة الجزائر القديمة**

**ذكر الشاعر**

**رينيار**

**الذي كان اسيرا بالجزائر**

**من 1678 إلى 1681[2].**

وهناك لوح آخر، كتبت عليه كلمات تذكارية بالأسود، على مساحة بيضاء، بدأت تُمحى بفعل الزمن:

**عين يعود تاريخها إلى العهد العثماني.**

**ربطت بطريق الحامة في المكان المسمى: البلاطان.**

**هذا المكان صُنف كمَعْلم تاريخي:**

**يوم 20 فبراير 1911.**

**تم ترميمه من طرف المندوبية التنفيذية لبلدية بلوزداد**

**(بلكور سابقا) يوم: أول نوفمبر 1994، تحت رعاية الوكالة**

**الوطنية للآثار وحماية المعالم التاريخية[3].**

من منظور الشكل يستثمر السارد تقنية التلصيق في استدعاء اللوح التذكاري، مستقطبا، ومحفزا ملكة الرؤية من أول لقاء، جراء «استغلال الصفحة بطريقة جزئية، فيما يخص العرض،

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 66.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

[3]- المصدر نفسه، ص 84.

كأن توضع الكتابة على اليمين، أو في الوسط، أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة، لا تشغل الصفحة كلها، وستتفاوت في الطول بين بعضها البعض»[1].

ويتعمد السارد أحيانا تغييب بعض التفاصيل على سبيل الحذف؛ لإشراك القارئ في عملية تشكيل المشهد الروائي، مستثمرا تقنية أخرى؛ فبإيراد اللوحة التذكارية في سياق السرد يترك بغض الفراغات البيضاء على جانبي الصفحة، أثناء الممارسة التركيبية؛ حيث يتخذ من هذا البياض قناعا لتورية المحظور، واستثارة الوعي؛ لاستنطاق المسكوت عنه.

أما عن التماثيل، والمنحوتات؛ فقد انتزعت الآثار التاريخية، والمخطوطات القديمة من أفضية المتاحف، والمكتبات؛ لينتهي بها الأمر إلى مزبلة "وادي السمار"؛ «هذه المزبلة العجيبة متحف متنكر، يكفي من السخرية»[2].

يأخذ هذا البعد من الانتزاع، والانتقال من موقع منطقي إلى آخر لامعقول، ومستهجن، وغريب، ومتنكر في تلميح خاص إلى انتهاك تاريخ الأمة، وتشويه إرثها؛ حيث يتم اقتطاع (Découpage) الآثار، والمخطوطات القديمة من فضائها، وإلحاقها بفضاء مغاير؛ إنه فضاء "المزبلة"، موظفا تقنية التلصيق، توظيفا يُشعرنا بنوع من الضغط، والعنف؛ لغياب التناسق، والتوافق بين القطعة المستعارة، والفضاء الذي أُلحقت به؛ لتكون عنصرا متضمنا في نسقه.

والبعد العجائبي في تلقي هذا المشهد يطرح جملة من المفارقات؛ تجمع بين المعقول واللامعقول في سياق عرض رؤية استفزازية للعالم، وللإنسان، تحاكم عناصر الواقع على مستوى الخطاب السردي، محاكمة إيديولوجية، وفنية من منظور مقاربة العجائبي؛ بوصفه مجالا ينفرد بخصوصياته الدالة، فمن أين استمد العجائبي عنصر المفاجأة في عيش اللحظة السردية؟.

يعكس هذا التصور اجتراحا في تفكيك القيم، وإسقاط البعد القداسي عنها، إنها عملية اقتطاع موفقة؛ لاشتغالها على عدة أبعاد تتجاوز حد الانتقال من مكان لآخر، ومن فضاء دلالي إيديولوجي إلى آخر من شأنه منح الأشياء قصدية مغايرة، وتصورا صادما يحدث تشويشا في أفق تلقيه، بقدر ما يكسره، ويفككه، ويتأتى عنصر المفاجأة من إحداث شرخ في تلقي المكان المشوّه،

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 56 – 57.

[2]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 75.

والممزق بعد أن تم تجميع أشلائه عبر تقنية التلصيق؛ في «إنجاز بنية روائية قوامها الانتقال بين أكثر من فضاء جغرافي في وقت واحد»[1].

إن المكان هو الخلفية التي تؤطر الأحداث، وتحتضن الشخصيات، لكي تنهض هذه العناصر بأدوار جمالية، وإيديولوجية في فتح النص على عدد لا نهائي من القراءات؛ كون المسافة بين الروافد المتناثرة تتراجع في إطار التلصيق الفني، وترتفع عن السطحية، والاعتباط، والافتقار إلى رؤية مؤسسة في الإلحاق، والتطويع، والتكثيف.

وأما عن العلاقة بالمكان فتأخذ بعدا سلبيا في تعامل الإرهاب مع التماثيل الفنية التي تؤثث المكان، وتصيغ خطابه، وتحدد هويته؛ حيث يرصد السارد لحظة صدام عنيفة في انتهاك التيار الديني المتطرف الحرمة الجمالية لهذه القطع الأثرية، وذلك بتشويه بعض أجزائها بالإسمنت الأسود: «توقف دون كيشوت أمام تمثال كبير لامرأة حُطّم حوضها، وأغلق بالإسمنت الأسود بشكل همجي، كانت بيضاء، وجسدها مسالم»[2].

إنها مفارقة صادمة؛ كيف يؤدي الأسود دوره في عملية التطهير، ويشوّه الأبيض الذي أصبح لازمة من لوازم المدنس؛ حيث تم اقتطاع أجزاء ذات اللون الأبيض، واستبدالها في عملية تركيب عنيفة بقطع من اللون الأسود، على حساب الفن الخاص الذي يترفع عن الصراع الإيديولوجي، ولا يحاول أن يكون طرفا فيه، إلا أنه أقحم فيه عنوة.

وهناك شكل آخر من أشكال التطهير، لا يقل قمعا عن هذا التشويه، إنه إعدام المعالم الأثرية؛ وهو الحكم الذي صدر في حق سيدة الرخام في "ذاكرة الماء"، محدثا تصدعا في وعي المثقف/السارد، يوازي تصدع هذا التمثال؛ لحظة إعدامه؛ مشهد بقي عالقا بذاكرته، راح يسترجعه، بأدق تفاصيله: «غمرتني سعادة سرعان ما انكسرت، ركب رئيس البلدية ألية البوكلان (Le poclain) الضخمة بأسنان حديدية قاطعة، وضع أحد العمّال على رأسه خوذة صفراء، بدأت الآلية التي كان يسوقها رئيس البلدية بنفسه تتحرك باتجاه التمثال، ثم بدأ يحفر من تحت رجلي سيدة الرخام، ويحاول عبثا أن يزحزحها، ابتعد قليلا بآليته، ثم اندفع بقوة؛ ليضرب بالأسنان الحديدية نصف جسمها، لم تتحرّك، قاومت الضربة الأولى، صفّق النّاس بينما شعرتُ بمغص في أمعائي، وكأن الضربة كانت مصوّبة نحوي.

[1]- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 167.
[2]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 81.

تراجع ليعود من جديد، ويزداد ألمي أكثر، لم تكن سيدة الرخام تهتز أبدا، كنت أرى ملامحها من بين الأرجل، زاد عناد رئيس البلدية، وبدأ يصرخ مثل صرخات الهنود الحمر عندما يحضّرون لهجوم ما»[1].

ويشتد إصراره أكثر فأكثر بالرغم من مقاومتها المستميتة، وكأن بها روحا تأبى مفارقة الوجود: «- هاه، تعاندي ...، هذا يومك الأخير.

في الضربة السابعة بدأ التمثال ينحني شيئا فشيئا، وعرق "المير" يزداد تصببا على جبهته، وعلى كامل جسمه، في الضربة الثامنة مالت قليلا، وأدارت وجهها نحوي، مسحت عيني من جديد من الدمع، رأيتها تبكي، لكن هذه الأرجل النتنة كانت تمنعني من المرور، وحزام الشرطة أخافني أكثر، تذكرت مثلا عالقا برأسي؛ التماثيل عندما تنحني تنكسر، وعندما تتالت ضربات البوكلان سقطت سيدة الرخام على فمها بكل عنف، وبشكل جاف، كلّ شيء فيها تحوّل إلى ذرّات، حتى الحمامة التي تمنيتها أن تخرج سالمة اندثرت، هي، واليد الممتلئة التي كانت تحملها.

نزل رئيس البلدية تحت التصفيقات، والزغاريد، والأناشيد الوطنية، بينما اهتم العمال بكنس المكان، وتقطيع الأسلاك التي ظلت تسند سيدة الرخام داخلها، رُدمت كلّ الهوّات التي خلّفتها عمليات الحفر، والقلع، في المساء نفسه وُضع قالب إسمنتي كتب عليه بماء الذهب:

**بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ**

**﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا﴾**

**دُشّن هذا النصب التذكاري تكريما لشهداء المدينة، بتاريخ: 5-7- (...) 196، وتخليدا لتضحياتهم.**

بعدما انسحب الجميع، وبقيت هناك ... أتلمس فراغ سيدة الرخام التي أراها وكأنها ما تزال في مكانها وهي تقهقه بصوت عال، لا أدري كيف رجعت مع أخي إلى البيت لكنّي كنت منكسرا من داخلي كجندي مهزوم أحاول أن أُقنع نفسي بأن ما حدث لا يعدو أن يكون مجرّد كابوس فقط»[2].

اللافت للنظر في هذا المشهد الجنائزي، مقاومة سيدة الرخام ما استطاعت، لقد تشبثت بالمكان حتى آخر ضربة، وتلك الأجواء الاحتفالية التي رافقت طقوس الإعدام، وكأنه نصر وطني تحقق في مواجهة ألد الأعداء، وأخطرهم، بينما السارد كان الشخص الوحيد الذي بكاها بحرقة، ولم يتقبل فكرة أنها لم تعد موجودة كلما مرّ بالمكان.

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، 128.

[2]- المصدر نفسه، 128-129.

هكذا أُعدمت سيدة الرخام مرة، وأخرى عندما نسيها الناس مع مرور الزمن؛ قال السارد متحسرا: «بسرعة نسي الناس، أنها كانت هناك، امرأة عالية، تُدعى سيدة الرخام، تنكسر الشموس على جسدها كلّ صباح، وكلّ مساء، سيدة لا تستحم إلا بمياه الأمطار الصافية، ولا تحضن في كفّها إلا يمامة صغيرة، تستعد يوميا للطيران بدون أن تطير، حتى اندثرت»[1].

إن هذا الحدث يعكس رؤية مغلوطة في الفكر الديني المتعصب، للفن الذي يقول الكثير، ورسائل أخطر من الخطابات، والشعارات، وإلا لما كان مستهدفا إلى هذه الدرجة، وهذا ما يفتح أمامنا أفقا آخر للتأويل؛ إنه الصراع الأزلي بين الدين والفن؛ حيث يأخذ شكلا ظاهرا في الممارسة؛ فقد «كانت التماثيل البيضاء التي بقيت واقفة منذ العملية الأولى، هي أولى الضحايا؛ فراحوا يلبسونها التبابين، والأقمشة البيضاء، ويغطون أحواضها المغلقة بالإسمنت الأسود، بالشاش الأبيض؛ حفاظا على أخلاق المدينة»[2].

أما هذا المشهد السردي، فنناقشه من زاوية المرجع اللا إنساني، الذي يتعامل بعدائية مع الجميل في ثقافة الشعب، عبر انسياق أعمى في اتجاه الطمس، والتشويه، والتمزيق؛ ذلك أن النفس التي تحمل تشويها في ذاتها لا يسعها إلا أن تعكسه في أفعالها، فلا ننتظر منها غير السوء.

لقد استدعى الروائي هذه القطع الأثرية؛ لدفع حركة السرد، مستعينا بتقنية التحفيز (La motivation) في الانتقال من المجسمات إلى المحكي المسكون بروحها انتقالا مؤسسا، والتحفيز حسب "توماتشفسكي" «إدراج أي حافز جديد، وأساسي في صلب القصة، ينبغي أن يكون مبررا، ومقبولا بالنسبة للإطار العام؛ أي ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصة؛ بحيث يكون القارئ مهيأ لقبوله، وهذا التهيؤ الذي يعمد إليه الكاتب؛ لإظهار حافز جديد هو ما يسمى بالتحفيز»[3].

وهذا التحفيز يحيل السرد إلى هامش معقول من الإيهام بواقعية الحدث، سواء كان واقعيا في ذاته، أو يشير إلى ما هو واقعي، مع مراعاة متطلبات الجمالية، فلا نصطدم في سياق النص بتركيب هجين يفتقر للتوافق، والانسجام بين العناصر، والجزئيات؛ لأن بلاغة المحكي تتمظهر عبر إدخال الحافز الناتج «عن تراض بين الوهم الواقعي، ومتطلبات البناء الجمالي»[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 129-130.

[2] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 83.

[3] - نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1983، ص 179.

[4] - المرجع نفسه، ص 200 – 201.

والتحفيز تقنية سردية استراتيجية؛ كونها تمثل الجزء الأهم في خطاب الراوي/القارئ؛ حيث تزوده بمعطى تنويعي يتجاوز به رتابة القص، ونمطيته في مقابل قارئ تستهويه قراءة الجديد، ويغريه الغموض في مساءلة الأشكال، والفراغات.

كما تلتقط رواية "حارسة الظلال" صورة لمعلم "قصر الثقافة"؛ إذ تأخذنا في جولة داخله؛ إذ «هناك أشياء كثيرة، وجميلة تستحق أن يتوقف المرء عندها داخل هذا الدهليز الأندلسي الموشى بساحة واسعة، وممرات متقاطعة تقود نحو فضاءات الفراغ الذي يشبه العدم، وأقواسه المنحوتة بصفاء استثنائي، بلونها الآجوري، وشبكات الزليج المخطوطة بأبجديات كوفية مرسومة بدقة، تتسلق الحيطان باستقامة، وانتظام نادرين، تنكسر عليها الأنوار القادمة من شمس تملأ الساحة طوال النهار، قبل أن تنسحب في المساء»[1].

ويضيف السارد: «النافورة التي تحتل وسط الساحة بمائها، الذي لا يظهر إلا عندما يكون الوزير موجودا، كلما سمعت انكسار مائها على الأرضية، والزليج، أدركت بسرعة أن شيئا ما حدث، ثم أتذكر: ما أغباني؟، العادة هي القانون»[2]؛ إنه قانون اللمسة الأخيرة التي تجري تصليحا للعطل في جهاز دفع الماء في النافورة، كلما كانت هناك زيارة سلطوية رسمية للمكان، إلى درجة أصبح فيها اندفاع الماء علامة مسجلة للحدث السياسي.

ويأتي المحكي على ذكر الفيلات القديمة، التي قاومت الزمن، واستمرت في الشهادة على تاريخ مدينة الجزائر، الذي راح يسترجعه "**حسيسن**" برفقة ضيفه "**دونكيشوت**"؛ وهو يحاوره مرورا بهذه الأماكن الأثرية: «تأمل طويلا بقايا حائط متهالك، دمّرته الحرب التي لا اسم لها.

– هذه فيلا سيساني.

– لم أفهم؟، هي واحدة من أملاك سيساني الكبرى، تأمل جيدا، هذا مثلا الطابق الأرضي الذي كان في القديم يشكل مدخلا يقود إلى الساحة الشرفية، التي لا يلتقي فيها إلا أعيان المدينة، التي تؤدي هي بدورها إلى عمق الدار المدهش، كثافة الأوراق التي تظلل الحديقة الصغيرة، التي تنهض وسطها نافورة يتزربع ماؤها عاليا مثل الدرر، كلما كان الضغط قويا، تحت الظليلة الخشبية، يظهر الصالون الموريسكي، المكسو بالحرير، والذهب، بعيدا عن هذا كله، وعبر النباتات الكثيفة، يتسرسب الخط الأفقي اللازوردي؛ مثل جنة سائلة: البحر الأبيض المتوسط بنعومته، وهدوئه»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 37.

[2]- المصدر نفسه، ص 37.

[3]- المصدر نفسه، ص 84-85.

كذلك فيلا "حنّا"؛ الشخصية الروائية، التي كانت تعتقد كثيرا بوجود معالم أثرية اندثرت منذ زمن بعيد، يشدها الحنين لأماكن ما تزال ماثلة في الذاكرة التاريخية:

«- والفيلا التي لم تتوقف حنّا عن الحديث عنها!.

– حنّا! الله يكون في عونها، هل ترى تلك البناية العالية؟، تسمى الجوهرة: كتلة لا معنى لها من البيطون، فيلّا حنّا توجد مدفونة تحتها، العقلية الرعوية لا تلد إلا الخراب، والجوع، والعطش، الله غالب يا صاحبي، هذا ما تبقى من عقارات **الرايس حسن**: كتلة من الحجارة، وبعض الخوف، وكثير من الأبجديات المغلقة»[1].

إن الويلات التي عاشها الإنسان في مواجهته الواقع، قد انسحبت على الأماكن التي عاشت بدورها هذه المآسي؛ بوصفها بؤرة لها، فلحقها التشويه، وأرهقتها العزلة، ومع ذلك ظلت تقاوم من أجل البقاء، فقط لتقص ما حدث في تلك الأزمنة الغابرة.

وفي رواية "شرفات بحر الشمال" تحيلنا شخصية الفنان بإنسانيته الطاغية إلى إيديولوجيته الاشتراكية؛ التي تتجلى عبر «التزام الفنان "ياسين" بواقع الأرض المجروحة، أرض البتر، التي لا ذاكرة لها؛ حيث جسّد هذا الوّاقع في تمثال المرأة المقطوعة الرّأس؛ نظراً لذلك التقاطع المعروف بين المرأة، والأرض، كما أن بتر الرّأس يستلزم بالضرورة غياب الذّاكرة، وبالتالي فإن هذا التّمثال؛ هو تجسيد فني جمالي لواقع أرضه المنتحرة»[2].

والخاص في هذا التمثال أنه من إبداع السارد؛ الذي ضمّنه أفكاره، وتصوره بشأن الموجود في الواقع، فضلا عن مواد النحت المستخدمة؛ وفي محاورة بشأن هذا المنجز الفني؛ يتكشف انطباع صانعه بشأنه، بعد رؤيته له في صالة العرض؛ فقد «كان تمثال المرأة التي لا رأس لها يبدو وحيدا وسط هذا العالم المتنوّع، تحت إضاءة تجعل من ملامحه العميقة تظهر بتدرّج ...، عندما أتذكر كيف كان هذا التمثال ذاته ينام كل مساء في الكراتين القديمة، أو في الصندوق الحديديّ كمومياء فرعونية، وُضعت في أكثر القبور رداءة، لا أستطيع كتمان سخريتي.

– هل تعرف لماذا اختاروا لك هذا التمثال؟.

سألني **بيدرو** بنوع من الاستغراب، حتى كدت أقول له: هل التمثال سيء لهذه الدرجة؟، ولكني شعرت أن طبيعة الرجل هكذا، ولا يقصد الإساءة أبدا.

---

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 85.

[2]- نعيمة بوسكين، قراءة في سيميائية شخصية البطل في رواية "شرفات بحر الشمال" لـ"واسيني الأعرج"، مرجع سابق، ص393.

– بالضبط لا أدري، ربما لأنه يشبهني، فالتماثيل أحيانا تشبه أصحابها، ليس هو بالضرورة الأجود من بين أعمالي، لكن المؤكد، فيه من روح امرأة، لم أرها أبدا في حياتي، كانت تقتحم عليّ هدوئي في آخر الليل، من خلال مذياع صغير، كان كافيا لأن يجعلني أشتغل في كل مساء، كنت مرتبطا بها، ومدينا لها بالكثير، مما حصل لي فيما بعد من أشياء جميلة، وفيه من امرأة أحبتني ليلة واحدة، بشكل جنوني، وعندما بحثت عنها؛ لأحبها أنا بدوري، لم أجدها، انطفأت كالنيزك الهارب، وفيه من أختي التي علمتني كيف أكتشف سحر الأصابع، وقدراتها على صناعة الدهشة، كان يكفيها أن تضع الطين الآجوري بين يديها، ليصير كل ما تلمسه ذا معنى، ...

– لم أفهمك جيدا.

– أردت أن أقول، للبحر أثر كبير في تماثيلي، من رمله، ومادّة الطين التي آتي بها من قريتي، أصنع ما تراه الآن، لا فضل لي في ذلك إلا ما تمنحه لي الطبيعة بسخاء»[1].

ضمن هذه الوقفة التعريفية أخذ تمثال "المرأة التي لا رأس لها" تخريجا آخر؛ بفضل فنيات العرض التي أعادت بعثه في عيون مشاهديه، في إشارة إلى وجود شبه بين المنحوت ونحاته، وقد بلغت هذه القطعة الفنية مبلغها من التجسيد، في استحضار المرأة المغيّبة/الحاضرة؛ تلك التي علّمت الفنان قيم الحب، والإقبال على الحياة، وتلك التي علمته لغة الأصابع في استنطاق الطين من اللمسة الأولى، وأن المصدر الأول لهذه المعرفة هو الطبيعة بعطائها الذي لا حدود له.

أما الذي تقوله هذه المنحوتة الفنية بملامحها، وقسماتها، وكذلك رأسها المقطوع، فقد كان لمبدعها رأي مغاير لزوار المعرض، عبّر عنه بالقول: «يقرأون في التمثال مأساة البلد، كما قال أحدهم، مع أنّي لم أفكر مطلقا أن أجسد مأساة البلاد، عندما أنجزت مجموعة: المرأة التي لا رأس لها، كنت أريد أن أنسى الموت، والبلاد، والعباد معا»[2].

تعالج الرّواية الواقع المأساوي معالجة رمزية، تستعير منحوتة "المرأة التي لا رأس" في الإشارة إلى البلاد التي أفقدتها المحنة قسطا كبيرا من ملامحها، وأصبح من الصعب استعادتها فنيا؛ يقول "ياسين": «الحقيقة لا أدري جيدا، المؤكد أني اليوم كلما بدأت أشتغل على نحت ما، سبقني المستحيل، والعجز الكلي، تخيلي، أشعر بهذا الوجه، أصنعه، ألمسه، ولكنه ينتفي كلما أشتهيه أن يكون بجانبي في لحظات الشوق، يبدو لي أن الفنان يشتهي صناعة المستحيل؛ ليقضي عمره كلّه في البحث عنه؛ للمس خطوطه، وقسماته»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 116-117-118.

[2]- المصدر نفسه، ص 121.

[3]- المصدر نفسه، ص 152.

استطاعت شخصية "ياسين" تجاوز الطرح السّطحي في التعامل مع الواقع؛ إذ لا تكتفي بنقله، وتصويره من حيث هو كذلك، بل تسعى لمساءلته، وإبداء موقفها منه؛ إذ ترفض القمع الذي شوّه أفضية الواقع، وتعارض السّلطة الحاكمة، كما تحمّلها مسؤولية المصير الذي آل إليه الراهن؛ إذ ضحّت بالبلاد في سبيل خدمة مصالحها، وإشباع جشعها.

وفي رواية "سوناتا لأشباح القدس" تلتقط العدسة السردية صورة فنية لتمثال الحرية، تنقلها "مي"؛ الشخصية الروائية، وهي بصدد زيارة مدينة نيويورك؛ تقول: «رأيت مدينة عظيمة، ببنايات ضخمة، تتوغل عميقا في البحر، وتدخل في صلبه، دارت السفينة صوب تمثال الحرية؛ الذي غرق جزؤه العلوي في عمق الضباب، ظل نظري مرشوقا على ضخامة التمثال، الذي التمعت على جوانبه المخضرة، أشعة الشمس التي انكسرت بقوة كبيرة على وجهي، فأحرقت عيني اللتين أغمضتهما بحركة تلقائية»[1].

ومن مدخل علاقة الإنسان بالمنحوت الفني، وما يعنيه بالنسبة إليه أضافت "مي" كاشفة عن انطباعها بشأن هذا التمثال: «الغريب هو أني شعرت وأنا أمعن النظر في التمثال الذي بدا ضخما أكثر مما تصورت، أنه كان يحرّك ذراعه صوبي، ويلتفت نحو كل الجهات، ويدعوني للسير وراءه، في الحقيقة كنت ثابتة في مكاني، ولكن الباخرة الثقيلة هي التي كانت تتحرك وسط رياح باردة، كانت تعطي لجسد التمثال الضخم سطحا أكثر سلاسة، وملاسة، ... لم أكن أعرف بدقة إذا ما كان التمثال هو الكبير، أم أنا التي كنت صغيرة جدا؟»[2].

إن الضخامة في هذه المنجزات الفنية النحتية لا ترتبط بمعطيات الحجم، بقدر ما ترتبط بالمرجع الثقافي الدال؛ حيث تنقل المنحوتات بصمات من حياة الشعوب، والأمم التي أنتجتها، ذلك أن «تمثال الحرية؛ قصة حياة شعب، ومدينة، رمز الانعتاق في هذا البلد؛ الذي عانى الكثير، قبل أن يكون في طليعة العالم الحر»[3].

وتقدم رواية "البيت الأندلسي" رؤية تأملية خاصة من خلال الصورة التي رسمتها الريشة السردية للأندلس، وما حفلت به من جماليات تجاوزت الأطر الفنية إلى دلالات أعمق وأكبر، يقول الروائي: «التفتُ نحو يوسف النمس، كان منهمكا في تصوير رخامة المدخل التي نُقش عليها اسم "لالة سلطانة"، ربما العلامة الوحيدة المتبقية من ذلك الزمن الذي هرب بسرعة، وكأنه لم يوجد أبدا، كان هادئا، ومنهمكا، يتفحص كطبيب من قريب الأشكال، والخطوط، وعمليات المحو

[1]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 158.

[2]- المصدر نفسه، ص 159.

[3]- المصدر نفسه، ص 159.

المتكررة، التي لاحظها على الرخامة قبل تصويرها، ثم يقطع الطريق، يبتعد قليلا يصور واجهة البيت كاملة»[1].

إن هذه الانتقائية التي تشتغل على فن التصوير الفوتوغرافي تتسم بالوعي؛ «ذلك أن للصورة قوة تثبيت الماضي، الأسماء التاريخية، ومصيرها، تُثبتهما الصورة، وتؤطرهما في لحظة استعادة الماضي»[2].

كما يساهم هذا التوثيق الفوتوغرافي في بناء خلفيات جمالية تؤثث مسارات الحكي، وتتعهده بالإرجاع الدال؛ حيث «تتحول الأشياء من موجودات عيانية إلى موجودات نابضة بالتاريخ؛ لتعرية الماضي من خلال رؤية ضدية تنتقد الحاضر، والماضي على السواء، ومن هنا لا يمكن تحديد المستقبل بناء على الحاضر؛ لأن الحاضر ليس إلاَّ امتداداً لما خلَّفه الماضي من الأخطاء، والآثام التي عرّاها فعل الحكي انطلاقاً من الوصف»[3].

أما عن الفن المعماري الذي نقله الموريسكيون إلى جزائر القرن السادس عشر، فيعدّ شاهد عيان على حلقة مهمة في تاريخ هذا البلد، غير أن شبح الضياع، والإهمال الذي بات يهدده، وهو ما دفع بالروائي لفتح نافذة على هذا الوضع؛ «لذلك ذهب الكاتب إلى المتخيل التاريخي في رواياته؛ لإظهار تلك الجماليات التي نقلها (غليليو) معه إلى الجزائر جاعلا من "البيت الأندلسي" رمزا للمعالم التراثية المتعددة»[4].

يسترجع السارد تفاصيل بناء هذا المعلم، فيقول: «في ظرف أقل من سنة، كان البيت قد نبت من عمق البستان، مثلما اشتهيناه، نسخة من البيت الغرناطي، ولكنه كان يتفوق عليه بأعمدته العتيقة التي كانت تبدو كأنها رومانية، أدخلت عليها لمسة أندلسية، كانت فكرة المهندس المالطي صائبة؛ إذ كان يرفض أن نهدم شيئا كان قويا، وقديما، وجميلا، حوّل جزءا مهما من الخربة القديمة إلى قبو حامل للجزء الأيمن من الدار، بعد أن دعمه بركائز كبيرة لبست نفس اللون الترابي.

سلطانة بحاستها الأنيقة، أضفت عليه كل رشاقتها، ألحّت في بناء البيت على شيئين أساسيين في العمارة الموريسكية: الأبواب، والساحة التي تظللها السقيفة، وتخترقها نافورة تعطي للمكان حياة متحركة، ومرئية»[5].

---

[1] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 135.

[2] - حليمة الشيخ، تقنية الوصف في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 76.

[3] - المرجع نفسه، ص 76.

[4] - حسني زهير حسني مليطات، رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، مرجع سابق، ص 59-60.

[5] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 180.

تعدّ نافورة الماء من التحف الفنية اللافتة للنظر في هذا المنجز العمراني؛ إنها «مذهلة بألوانها الزاهية كلما اخترقتها شمس الصباح، أو شمس الغياب التي تتسرب وراء أوراق أشجار اللبلاب، ومسك الليل، بدا جليا أنها كانت منقوشة بيد فينيسية ماهرة، على الرغم من بعض الكسور معشقة بزجاج جزر البندقية النادر الذي يعكس الماء، والأنوار انطلاقا من ألوانه ... كانت أجمل هدية لسلطانة، يوم استلمتها لم يكن بها أي خدش، وكأنها خرجت للتو من مشغل الرجل، كنت مندهشا كيف أصبحت النافورة في ظرف أقل من شهر جديدة، بعد أن رُمّمت كل شقوقها بنفس المادة التي صُنعت بها في الأصل، عندما رأتها سلطانة كادت تجن:

– لم أرى مثل هذه الألوان في حياتي أبد!!، من أين جئت بها؟!.

– من إحدى جزر فينيسيا، من يتقن العمل على الزجاج، والتعشيق، والرخام مثلهم؟.

عندما رُكبت في مكانها الذي اختاره لها المالطي، تغيّر كل شيء في الدار، كأنها لم تكن إلا قبرا واسعا كما كانت تقول سلطانة، نغمات تشتت المياه أعطت البيت حياة أخرى»[1].

أدخلت على البيت العديد من الترميمات، للحفاظ على استمراريته، إلا أنها كانت في الأصل تحمل بصمة أصحابها، والعصر الذي ينتمون إليه، وهذا ما حدث في عهد "**جونار**"؛ حيث «جاء بإسبان من غرناطة نفسها، وكلفهم بعمليات الترميم، كانوا يشتغلون بحيرة، ودهشة غريبتين؛ إذ كيف تمكن رجل هارب من محاكم التفتيش المقدس أن يهرّب عالما عمرانيا بكامله في رأسه فقط، ويشيّده على أرض أخرى لم تكن طيبة معه دائما؟، فقد غيّروا باقتراح من **جونار**، وأعوانه الجهة المطلة على الحديقة، استبدلوا جزءا من الحيطان بالزجاج الذي ينغلق، وينفتح على واجهة البحر، وحقول العنب حتى السقف الذي كان يغطي المقصورة نزع قرميده القديم، وعوّضه بالزجاج المعشق بالألوان، والمواد العاكسة للشمس عندما تكون قوية، تسمح للشمس بالمرور بالشكل الذي يمنح كل المساحات دفئا جميلا، ونورا هادئا، وتعطل بأقواسها الخارجية، وظهرها المقبب عنف الرياح، وسيول المطر، حتى قنوات تصريف المياه الصغيرة التي كثيرا كانت الأتربة المنزلقة من أعالي الجبل تغلقها، وُسّعت أكثر، وأصبحت تتحمل بسهولة كل السيول التي كانت تمرّ بدون أدنى صعوبة، ولا تغلق القنوات»[2].

إن استحضار هذا المعلم الأثري المتمثل "البيت الأندلسي" في نص الرواية جعلها تعج «بالفضاءات المتنوعة المغلقة، والمفتوحة على مختلف مظاهر الطبيعة الأندلسية، والتي ألهمت الشعراء، والكتاب كما المعماريين الذين تركوا محطات لا يزال أثرها شاهدا على عظمتهم إلى اليوم في

[1] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 181-182.

[2] - المصدر نفسه، ص 332-333.

قرطبة، وغرناطة، ومدن إسبانيا الأخرى بكنائسها، ومساجدها، قصورها، وشوارعها المتميزة، كل أسهم في إنتاج معان، ودلالات إيديولوجية كثيرة، لها أبعاد تاريخية، وحضارية، ودينية واضحة المعالم في الماضي، وأبعاد سياسية، وقانونية تتفاعل مع راهن المجتمع الجزائري، الباحث عن حصانة بهويته الخاصة، وسط هذا الركام المعلوماتي الذي أفرزته ثقافة الوسائط، والأرقام في كل مجالات الحياة»[1].

وتجدر الإشارة إلى أن توظيف المرجع العمراني/البيت الأندلسي قد دعم تأثيث المكان الروائي بمختلف العناصر المستوحاة من روح هذا البيت؛ «وهذه العناصر (المكانية) جميعها تطرح قيماً جمالية، وتبدو في أغلب الأحيان بؤر امتصاص للشعري في الرواية»[2].

إلا أن هذه الدار الأندلسية العتيقة سرعان ما انتقلت من موقعها كواجهة نصية عمرانية، إلى موقع آخر من السرد يمثل بؤرة الصراع في المحكي بين السلطة (الديوان العقاري) الراغب في هدمها؛ من أجل استغلال مساحتها لبناء برج كبير (برج الأندلس) للتسوق، وورثة الدار الذين دافعوا عنها حتى اللحظة الأخيرة.

أخذ هذا الصراع المكاني أبعادا فكرية في غاية العمق؛ فقد «كان يوسف منشغلا بالبيت الأندلسي حتى أصبح قضيته الأساسية، آخر شيء كتبه وضع له عنوانا مثيرا، واستفزازيا: "تاريخ في الزبالة، وعصابة العقار تتقاتل على البيت الأندلسي"، كان يعرف جيدا أنه كان يضع يده في سلة مليئة بالعقارب، كشف تاريخ البيت هو كشف لكل الانهيار الذي أحاط بالمدينة والبلد، والبشر، والتاريخ، والحجارة، التي تخبئ تحتها أسرارا لا أحد يريد الكشف عنها، كلما تعلق الأمر بالتاريخ في هذه البلاد، مال الناس إما نحو الكذب، أو الكتمان لا يوجد شيء ثالث، الذي كان يخفف في مقالاته من الحدة هو انزلاقه إلى الحديث دائما عن فن العمارة الأندلسية الحديثة في تماهيها بالعمارة الغربية، وكان مثاله الدائم هو البريد المركزي، فيها تم التكامل العظيم، فأعطى بناية مدهشة ما تزال إلى اليوم أجمل صرح ثقافي، وحضاري نيوموريسكي حي، أحيانا أتساءل إذا لم يكن جونار المعمر المثقف، أكثر غيرة على هذه البلاد من ورثاء الدم؟، كان يوسف يكررها دائما في مقالاته، كنت أرى الكلمة كلمة قاسية جدا في حق الكثيرين، ولكنه لم يكن مخطئا في جشع الورثاء الذين أعماهم الطمع عن كل شيء ما عدا المصلحة الضيّقة»[3].

---

[1]- نورة بعيو، تمظهر العلاقة التفاعلية بين الفضاء والإيديولوجية في روايتي "مدن الملح" و"البيت الأندلسي"، الأثر - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع20، جوان 2014، ص 108- 109.

[2]- جوادي هنية، شعرية العتبات المكانية في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، 2015، ص 75.

[3]- واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 223-224.

وفي جلسة الحوار التي جمعت طرفي الصراع؛ كان النقاش شكليا؛ لأن النتيجة كانت قد حُسمت سلفا؛ ولم يستغرق الأمر وقتا؛ حتى «صفقت القاعة، وكأنها أخيرا حصلت على ما كانت تريده إلا أنا، وسليم.

– أنت تعرف يا السي مراد أن الأسماء وحدها تبقى، والحجارة تموت، سيستمر البيت الأندلسي في عمق البرج الذي يحل كل المعضلات؛ الأسواق، والسكن، والمكاتب.

– برج الأندلس؟

– برج الأندلس!

– لا أدري ما الذي دفعني إلى التوقف عند الاسم، صمت قليلا شعرت كأني حققت انتصارا، ولكنه بسرعة بدا لي وهميا.

– برج الأندلس؟، ألا يوجد مكان آخر لهذا البرج إلا هذا البيت؟، الذي يعذبني هو كيف أن كل الأمواج العاصفة التي مرّت من قبلكم على مدار قرابة الخمسة قرون، لم تتجرأ على التهديم، كانت في أحسن الأحوال تضيف له قليلا؛ لتضع ملامس زمانها، ولكنها احتفظت دوما بالمكان حيا»[1].

وجاء اليوم الموعود، يوم تنفيذ قرار الهدم؛ في حضور الجميع؛ «كان القتلة، والمواطنون يجلسون في صف واحد، يصفقون مع بعض كلما سقط حائط، أو انهارت شجرة قديمة، كنت أرى كل شيء في عزلتي، في المرتفع الصغير المكون من الأتربة التي تصلّبت مع الوقت، جلست واضعا رأسي بين يدي؛ إذ شعرت فجأة بدماغي يكاد ينفجر، كنت حزينا، متسائلا عما يمكن أن يربحه الذين يصفقون من غير المسؤولين.

أعتقد أني يومها شعرت بشيء مهول يتجاوز تهديم دار فقط، ربما كان الأمر يتعلق بتهديمي أيضا، كنت على مشارف النهايات، والسقوط، انتابتني رغبة غريبة للعواء؛ مثل ذئب هرم مشى حتى كاد يموت من المسير»[2].

ما يُفجع في هذا المشهد هدم الروح التي سكنت الدار، تلك الروح التي تعلّقت بها، لكن ما يفجع أكثر تصفيقات المواطن الذي لم يكن أصلا طرفا في الصراع، ثم لما هذا الجو الاحتفالي في تشييع جنازة تاريخية؟، فالمسألة هاهنا ليست عمرانية بقدر ما هي مسألة وعي مغيّب.

ويزداد مشهد الهدم اكتمالا، وتكشفا؛ حيث «كانت الجرافات القوية داخل المحيط الأمني المطوق برجال الأمن، والإطفاء تغرس أسنانها في كل جزء من الدار، كنت أراها جيدا عندما دمرت

[1]- واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 436- 437.

[2]- المصدر نفسه، ص 442.

مقصورة الناظور، رأيت كل التفاصيل، وكيف تلوى الناظور ليتحول إلى مجرد قطعة حديدية بلا معنى، ثم وهي تتوغل بحقد غريب في صلب الأساسات القديمة، ثم الأشجار التي كانت تندفع نحو الآلة جماعات، جماعات، بعدها حفرت من تحتها قبل أن ترميها بعيدا عن المكان.

انفجر قادوس الماء قويا، فصعد فوّارا عاليا عدة أمتار، ربما كانت النافورة، أو ما تبقى منها.

في لحظة من اللحظات شعرت كأن الأرض كانت تنزف، وتنزف دما قبل أن تسلم نفسها لقاتلها، كانت هذه التربة تموت تحت الأسنان القاسية للآلة»[1].

ما يثير التساؤل فيما نشاهد عبر هذا البث السردي؛ إجراءات الهدم؛ فهل هدم بيت عتيق يتطلب كل هذه القوة، وهذه الحواجز الأمنية؟، وكأن الجرافات لم تكن تهدم حجارة فما أيسر ذلك عليها، لقد كانت تهدم تاريخا عمره قرابة خمسة قرون من الزمن.

هكذا أظهر الروائي اهتماما واضحا بالإرث الأندلسي لتاريخ أمة؛ متميز في خصوصياته الحضارية، ومرجعياته التاريخية، عبر هذا المعلم الأثري، وما حمله من بصمات عمرانية، تعبّر عن ثقافة متوارثة عبر الأجيال.

### ب- الموسيقى والرقص:

إن اشتغال الموسيقى في الرواية، ليس مرجعا للترفيه، بل موروثا حضاريا ينقل الخصوصية الثقافية، وطريقة التفكير، وأسلوب الإنسان في التعبير عن قضاياه، واهتماماته، وانشغالاته؛ وفي سياق ذلك افتكت الموسيقى موقعا لافتا لدى "**واسيني الأعرج**"، فأي اشتغال موسيقي نسجل في مدوناته الروائية؟.

يتجسد الملمح الموسيقي في بناء الشخصية الروائية؛ ففي رواية "شرفات بحر الشمال" نلتقي شخصية "فتنة"؛ التي «كانت تعرف كيف تلمس بأناملها الرقيقة ... أوتار الكمنجة المشدودة مثلما تشتهي»[2].

وكذلك العنونة الموسيقية بوصفها عتبة جمالية يمرّ عبرها الروائي لدخول عالمه السردي الخاص، برفقة قارئه، لكن لماذا العنونة الموسيقية تحديدا؟، وهل لهذا علاقة بدلالة مغايرة يتطلع السردي لتبليغها؟.

---

[1] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 442.

[2] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 27.

نجد هذا النمط من العنونة في رواية "سوناتا لأشباح القدس"؛ حيث يستعير الروائي المصطلح الموسيقي "سوناتا" في عنونة روايته؛ و"السوناتا" موسيقى تُعزف على البيانو، وتبعث أحاسيس مريحة في النفس، كما أنها «مقطوعة موسيقية تعزفها آلة واحدة كاملة؛ الهارمونية، أو آلة ميلودية؛ كالكمان يصاحبها البيانو، وتتألف "السوناتا" من أربع حركات: معتدلة السرعة وبطيئة هادئة، وخفيفة مرحة، وسريعة جدا، وكانت "السوناتا" متداولة في القرن السابع عشر في شكل مجموعة من الرقصات المتتالية التي تنتقل من السرعة إلى البطء، فجاء المؤلف (... باخ)* فطوّر "السوناتا" إلى موسيقى مستقلة بذاتها»[1].

وفي هذه الاستعارة الموسيقية رغب الروائي في «تجسيد ما يُعرف بتداخل الأجناس الأدبية، وغير الأدبية، بدلاً من تداخل الوحدات النَّصية على حدّ تعبير أصحاب نظرية التناص، فأدى ذلك إلى حدوث تزاوج بين ما هو أدبي محض "الأشباح"، وما هو موسيقي صرف "سوناتا"، هل لأن بطلة الرواية لم تغادر الحياة حتى أكمل ابنها "يوبا الثاني" مقطوعة الحلم؟!، أم أن البطلة هي التي كانت مولعة بالعزف على البيانو، أم أن الموسيقى تُعزف فقط للذين هجّروا من أرضهم الأصلية، أثناء الشروع في مراسيم الدفن، وإن صاروا كمية من الغبار ستُنثر على تلك الأرض، كما كانت رغبة البطلة "مي"؛ فالعنوان بهذا الشكل البليغ كان أكثر تحفيزاً للسؤال، والبحث، والاحتمال، والتصور، من لو أنَّه جاء استعارة بسيطة كأن تقول فقط "أشباح القدس" مثلاً»[2].

ويصف السرد تفاصيل عن كتابة "يوبا" لنص السوناتا؛ حيث «بدأت تلتمع أمامه العلامات الصغيرة، والرموز التي كان يرسمها في شكل نوتات موسيقية على الورقة البيضاء، كانت كقطعان صغيرة من النمل، وهي تلتصق ببعضها البعض لدفع جسم أثقل منها، ارتعش قلم الرصاص من جديد بين أصابعه بسرعة كبيرة؛ ليرسم سلسلة جديدة من الدوائر، والتعرّجات التي لا تتوقف، تميل، تنحني، ثم تنزلق نحو الأسفل في تزاوجات مستمرة، متبوعة بتنويعات، وتحويلات، وتنميقات كثيرة، هذه اللحظة الحاسمة في السوناتا، في لافويقي* (La Fugue)، تمنح حرية كبيرة للموسيقى،

---

* - **يوهان سباستيان باخ (Johan Sébastian Bach)**: مؤلف موسيقي ألماني ولد في 1685 وتوفي سنة 1750، يعدّ من عباقرة الموسيقى الكلاسيكية الغربية، اعتنى أكثر بموسيقى آلة "الأورغن" وألّف بواسطتها قطع موسيقية كثيرة منها "السوناتا". ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 8 أكتوبر 2017، الساعة 14:22).

[1] - محمد عبد الحفيظ محمد الطحل، رواية القدس في الأدب العربي في القرن الحادي والعشرين، أطروحة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أ.د. عادل الأسطة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2013، ص 99.

[2] - نورة بعيو، من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية حديث عيسى بن هشام والرواية المغاربية نموذجاً، مرجع سابق، ص 191- 192.

* - الهرب، والانسحاب في اللغة اللاتينية. واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 36.

وتحدد الانتظام النهائي؛ حيث تتناغم فيه الموضوعات، وتتشابك بقوة، تذكر يوبا حركات سيباستيان باخ (Johann Sébastian Bach) الذي كثيرا ما كان ينهي لافويقي بالانتظام نفسه»[1].

وقد اشتغلت سردية الموسيقى على العديد من المقاطع الموسيقية، نذكر منها "لاترافياتا"* التي جعلت "يوبا" يدرك أخيرا أن الحياة معزوفة حزينة؛ يقول: «ما معنى أن تكون عازفا كبيرا وتخفق في إزالة الهم عن أقرب كائن في حياتك؟، أدرك الآن أن عطبي الكبير كان هناك؛ لأني لم آخذ موضوع الموت بجدية ...، أي شجن محيّر، وأي جنون انتاب فردي غويسيبي وهو ينسج أوبرا لاترافياتا بأنينها الغريب؟، أي صرخة مجروحة كانت تملأ قلبه عندما أغلق عينيه على ذاكرة رملية مبعثرة، وترك دمه يسيح صافيا كالفجر، وهو يخرج صرخته العميقة، المحبوسة بين أتربة الروح المنهكة؟»[2].

ويتحرك عزف المقطع الموسيقي وفق مسار الأحداث، ويتردد عبر محطات الحكي توافقا ومكنوناتها الدالة؛ وبذلك شكّل طرفا في بناء الحكاية، وتفعيل حركية السرد، في اتجاه استرجاع صور ماثلة في الذاكرة؛ قال "يوبا": «كنت في أوبرا لاسكالا بميلانو قبل سنوات، أعزف لاترافياتا على البيانو، في حفل تكريمي لماريا كالاس*، عندما انتابتني مي (أو مريم كما سماها جدي عند ولادتها) التي سرقها الموت مني قبل الأوان، نحن نخطئ دوما حينما نظن أن الذين نحبهم معصومون من الموت ... أغمضت عيني، وعزفت أخيرا السوناتا التي استعصت عليّ زمنا طويلا، ولا أدري إلى اليوم كيف حضرت المقطوعة التي قضيت زمنا أبحث عنها بدون أن أعثر على استقامتها المرجوة»[3].

كانت هذه المرة الثانية التي يرى فيها القدس عبر استرجاعه صورة "مي" في خضم هذه الجلسة الموسيقية، وعرض مأساة الوطن المسلوب، عبر خطاب موسيقي جنائزي؛ عمّق فجائعية الموقف السردي، ودعم رسالته الإنسانية، بما توفر من توافق سردي/موسيقي في أداء الوظيفة النصية الإبلاغية؛ «وبهذا تصبح كل من الموسيقى، والرواية فنان مندمجان يوضّح أحدهما الآخر»[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 36.

*- **لاترافياتا (La Traviata)**: أوبرا للموسيقي الإيطالي غويسبي فرديي، وأدت دورها الرئيسي (فيوليتا) السوبرانو ماريا كالاس. ينظر: المصدر نفسه، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

*- **ماريا كالاس (Maria Callas)**: (2 ديسمبر 16/1923 سبتمبر 1977) اشتهرت بغناء الأوبرا، أمريكية المولد من أبوين ذوي أصول يونانية. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 22 أكتوبر 2017، الساعة 01:45).

[3]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 9-10.

[4]- عدلان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية- قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 431.

وقد ألزم الروائي ذاته المبدعة بمهمة في غاية الصعوبة في سبيل المزاوجة السلسة بين السردي والموسيقي؛ تطلعا لبلوغ هدف فني محدد؛ «فلا شك أنَّه وظف هذه التيمة (الموسيقى)؛ ليحوّل نوتاتها إلى كلمات قادرة على استيعاب تلك الشحنات الفنية التي تظهر بالخصوص عند يوبا، وتصبح الموسيقى العالمية نصاً سردياً بامتياز، فأصبحت تيمة لا تعرف الموت، ولا السكون، وإنَّما تبحث دائماً عن ولادة جديدة لها، تشوبها آلام، وحرقة، وعناء، فالسوناتا كانت تولد بألم حارق من أعماق الروح الممزقة، ولم يكن يوبا قادراً على تحمل هذا العناء إلاَّ بصبر لم يعهده كثيراً في نفسه»[1].

خاصة عناء الموت في امتزاجه بحس موسيقي عميق؛ حيث «وقف قليلا على حافة القبر الذي دفن فيه بعض العظام الكلسية التي احتفظ بها من الحرق، ولم تضف إلى بقية الرماد، لم يجد اللغة، ولا الصلاة التي كانت تقولها أمه كلما وقفت على قبر، أو حزنت، أو حتى عندما تشعر بالوحدة القاسية، تَقدم قليلا وهو يحضن باقته، وردة حمراء، وأخرى بيضاء محاطة بباقة من البنفسج البري، كأنها آخر ما تبقى من قصة طويلة، سمع إيقاعات، ... ونغما ناعما يأتي من زاوية صغيرة، كان يحسها تعبر المكان، ولم يكن يراها، نغم يشبه الأنين، هكذا تنشأ الموسيقى، من وجع قاس، ولا مرئي، تمتم وهو يحاول أن يمنع دمعة انحدرت بغزارة»[2].

والعناء الأكبر، عناء وطن لم يفارق الروح بعد أن غادره الجسد، وظل محفورا بذاكرة "مي" وابنها "يوبا" الذي كان «يتذكر جيدا أنه فاجأها ذات فجر، وهي تدندن أغنية أندلسية شجية، قبل أن يذهب إلى عمله، في أوبرا نيويورك، أغنية أجدادها الذين سُرقت أشواقهم، ومدنهم الجميلة»[3].

وتتصدر الموسيقى الأندلسية الخيارات الإيقاعية للروائي؛ في روايته "البيت الأندلسي"؛ فهي اللغة التي راح يخاطب بها أصوله مظهرا حنينه لجده "الروخو"، وهذا ما «يضعنا في سياق معزوفته الأندلسية التي تروي قصة جيل جديد لاهث وراء هويته الأندلسية التي تكاد تنطمس مع ضياع آخر مخطوطات الموريسكيين، وانهيار البيت الأندلسي العتيق الذي بناه الروخو لزوجته لالة سلطانة»[4].

وأول ما يفتتح به الروائي ببيته الأندلسي الخطاب المقدماتي "استخبار ماسيكا"؛ هذا المصطلح الذي يعرّفه على أنه: «قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة، وهي مقدمة لما سيأتي

---

[1]- عدلان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية- قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 431.

[2]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 42.

[3]- المصدر نفسه، ص 21.

[4]- دليلة زغودي، تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية، مجلة مقاليد – دورية أكاديمية محكمة تعنى بالنقد ومصطلحاته، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع11، ديسمبر 2016، ص 112-113.

لاحقا، القصد من ووراءها شدّ انتباه المستمع، وإدخاله في الموسيقى، تعزف فرديا بآلة وترية واحدة، أو جماعيا بمختلف الآلات»[1].

ويأتي المقطع الثاني بعنوان "توشية مراد باسطا"؛ ويحدد التوشية بالقول: «التوشية كما يبدو من اسمها، مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام، لها وظيفة إيقاعية تجميلية؛ القصد من ورائها الاستراحة، واستعادة الأنفاس، والتحضير الموسيقي لما يأتي»[2].

بعد هذه الإطلالات الموسيقية التمهيدية يتصدر الرواية فصلها الأول؛ بعنوان "نوبة خليج الغرباء"؛ ليعرّف النوبة على أنها: «مقام موسيقي أندلسي معروف، هناك عدد معين من النوبات جاء بها الموريسكيون؛ واليهود أثناء عمليات التهجير القسري في القرنيين السادس عشر، والسابع عشر، نحو بلاد المغرب، وغيرها؛ الكثير منها موجود، متوارث عن طريق السماع، لكن الكثير منها ضاع»[3]؛ وتتكون النوبة من عدد من النوبات؛ منها نوبة "رمل الماية"[4].

ويحمل الفصل الثاني العنوان "وصلة الخيبة"؛ ويعرّفها بالقول: «الوصلة في الموسيقى الأندلسية؛ هي المقطوعة الرابطة بين إيقاعين مختلفين؛ منها وصلة زيدان مثلا، التي تعطي نوعا من السلاسة للإيقاع الموسيقي في مجموعه»[5].

واكتمل مشهد السردي الموسيقي بالفصل الثالث، الذي حمل عنوان "إيقاعات الحرف السري"[6]، وكأن الرواية في اجتماع فصولها شكلت امتدادا إيقاعيا استهل بتمهيد، ثم مقطع، وهنا نلحظ براعة في المزاوجة بين ما هو إيقاع، وما هو سرد؛ لكي يحقق هذا السرد في الأخير إيقاعه الخاص لدى متلقيه.

ولم يقتصر الحضور الموسيقي في الرواية على عتبة العنونة، وإنما تفاعل وباقي معطيات السرد الأخرى، في إطار حوارية متماهية الأطراف، تكاد تختفي في مستواها الحدود الفاصلة، ولهذا نستشعر ترتيب الأحداث في "البيت الأندلسي"، على شاكلة مقامات الإيقاع الموسيقي الأندلسي؛ «وكأنها "نوبة" تُعزف، وليست أحداثا تدور»[7].

---

[1] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 8.

[2] - المصدر نفسه، ص27.

[3] - المصدر نفسه، ص 35.

[4] - حسني زهير حسني مليطات، رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، مرجع سابق، ص 54.

[5] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 103.

[6] - المصدر نفسه، ص 195.

[7] - دليلة زغودي، تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية، مرجع سابق، ص 112.

وقد بلغ هذا التجسيد الفني مبلغه في وصف جلسات الموسيقى، التي كان يحتضنها هذا البيت، قال الراوي: «في الزاوية التي غطّتها الظلال، كانت فرقة العزف النسائية قد استكملت عددها، واستعدت للنوبة الأولى؛ كانت الوصلة خفيفة جماعية، على إيقاع واحد، لم تتسابق فيها الأصوات، ولكنها ظلت في حركة جماعية حتى من حيث العزف، ثم فجأة في النوبة الثانية، ارتفع الصوت بشكل أنيني ممزوجا بالخوف، والغياب على إيقاع رمل الماية، كنت دائما أحبه، وهو نقطة ضعفي، فيه يمتزج كل شيء، شفافية الفقدان، خيبة الحاضر، وهشاشة اللقاء، فجأة سمعت صوتا متميزا كأنه كان يخرج من جرح في القلب ...، ثم بدأ الصوت يتهادى شيئا فشيئا»[1]؛ لقد استحالت الموسيقى لغة للعواطف، والهواجس الإنسانية، تقول معاني الخوف، والغياب، والفقدان، والخيبة، والهشاشة عبر تنويعاتها الإيقاعية المتعددة، ومقاماتها الصوتية الأكثر تعددا.

ومن التشكيلات الموسيقية المميزة التي شهدها "البيت الأندلسي"، ذلك الجمع بين إيقاع العزف، وإيقاع الطبيعة عبر سمفونية في غاية الجمال، والروعة؛ هزت وجدان الراوي، فقال واصفا: «كانت سلطانة تجد لذة كبيرة في الجلوس على الحافة اليمنى من النافورة، حيث يتسلق مسك الليل الحائط، تاركا عطره يعم المكان، يختلط عزفها وعزف صديقاتها اللواتي أحطن بها في البيت، برنين المياه المتكسرة، والعائدة في دورة لا تنتهي، كانت دائما تقول عندما تأخذها رعشة الماء:

– للماء غرابة، ودهشة، كلما عزفت في هذا المكان، وأنا أستمع إلى هسهسته، تأكد لي أني لست وحيدة، وشعرت بحضور فرقة بكاملها تصحبني»[2].

هكذا ذهبت الرواية في تجريبها الموسيقى مذهبا بعيدا، ساقها إلى استدعاء هذا الفن وما صحبه من محمولات دالة، وهذا ما تحكم في توجيه مضمون الحكي وجهة مخصوصة؛ حيث «تركت الموسيقى لاسيما الأندلسية منها أثرا جليا في مضمون النصوص الروائية عند "**واسيني الأعرج**"»[3].

كما تمتزج الإحالة الموسيقية بمأساوية الواقع المسكون بهواجس الموت، في "مملكة الفراشة"؛ حيث نلتقي الفرقة المسماة ديبو-جاز (Dépôt-Jazz)*؛ «مكونة من سبعة شباب مولعين بحاضرهم،

[1]- واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، مصدر سابق، ص 174.

[2]- المصدر نفسه، ص 182.

[3]- حسني زهير حسني مليطات، رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، مرجع سابق، ص 52.

*- كلمة ديبو تعني المخزن في اللغة الفرسية، وجاز مرتبطة بالعمل الفني للفرقة الموسيقية. ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 13.

وبعطر المدينة، أنا على الكلارينات*، جواد أو دْجُو على الساكسو*، أنيس على القيثارة الجافّة، شادي على الكلافية*، رشيد أو راستا على الباس*، حميدو أو ميدو على الباتري* والطبل الإفريقي، داوود أو ديف على الهارمونيكا*، والقيثارة الكهربائيّة، ويصبحون ثمانية إذا أضفنا عازفة البيانو صفيّة أو صافو»[1].

لقد واجهت الفرقة صعوبات عدة في ممارسة نشاطها الفني، فغالبا ما كان يتعذر عليها التجمع بحرية بدل التجمعات المقلقة في البيوت[2] بسبب مضايقات جهات نصّبت نفسها وصيا على البلاد، والعباد، هكذا من تلقاء امتلاكها القوة، تقول الساردة: «يبدو أنّ اسم الفرقة علق بسرعة في رؤوس عشّاق الموسيقى في زمن الخوف، بالخصوص الشباب، قبل أن تبدأ حرب التقتيل اليومي،

---

* - **كلارينيت:** آلة موسيقية نفخية غربية قديمة طورها في الشكل صانع الآلات الألماني "يوهان كريستوف دينر" منذ سنة 1700، توجد بها ثقوب أصواتها متغيرة بتغير طول الموجة، يغطي بعضها مفاتيح خاصة في حين يقوم العازف بسد الثقوب الأخرى بأصابعه، يبلغ طولها 66سم، يستخدمها أفراد الأوركسترا في عزفهم. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 15 ديسمبر 2016، الساعة 12:03).

* - **ساكسفون:** آلة نفخية أسطوانية تنتمي لعائلة آلات النفخ الخشبية، اخترعها البلجيكي "أدولف ساكس" سنة 1840، توجد بها ثقوب تتحكم بها مفاتيح على شكل مجموعات يُعزف عليها بواسطة أصابع اليد الثلاثة، استخدمت أول مرة في الأوركسترا سنة 1844. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 17 يونيو 2017).

* - **كلافيكورد:** تعد هذه الآلة الموسيقية أصل آلة البيانو التي تمثل شكلها المتطور حاليا، وتستمد كلافيكورد أهميتها من كونها أول آلة موسيقية ذات مفاتيح مشاركة للأوتار وبالنقر على المفتاح يتحرك الجزء المعدني المسمى "المماس" ويخرج الصوت مرورا بنبر الأوتار التي تحدث اهتزازات صوتية. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 26 سبتمبر 2017، الساعة 16:09).

* - **الباس:** غيثار البيس أو بيس غيتار آلة موسيقية وترية تشبه القيثار الكهربائي في الشكل ولكنها أكبر حجما وطولا بأربعة أو خمسة أو ستة أوتار، يُعزف عليها بالأصابع، أو بريشة النقر. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 5 أغسطس 2016، الساعة 04:04).

* - **الباتري:** (الدرامز) (طقم الطبول) آلة حديثة العهد ظهر أول نموذج لها سنة 1930، ينقر العازف عليها بواسطة اثنين من العصي، وذلك على أقسامه المختلفة. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 19 يونيو 2017، الساعة 09:08).

* - **الهارمونيكا:** آلة موسيقية شفوية نفخية حرة تحتوي عدد من الريش المصنوعة من مادة البرونز أو النحاس الأصفر مثبتة من جانب واحد، تنتج نغما معينا بواسطة الاهتزاز الحر في فتحاتها المزودة بممرات هوائية ذات أبعاد متماثلة، اخترعها الألماني "كريستيان فريدريش لودفيج بوشمان" سنة 1821. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 3 سبتمبر 2017، الساعة 22:03).

[1] - واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 12.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص 13.

وتعقبها عشر سنوات من الحرب الصامتة، ونخسر ديف الذي كان أكثرنا نشاطا، ليتحوّل إلى جرح مفتوح صعب أن ينغلق في مقبرتي الداخلية التي تكاثر عدد سكانها»[1].

وبعد غياب مقلق التقى أعضاء الفرقة من جديد، وأيقظت "مايا" بغنائها المصحوب بألحانهم حنينا شجيا، وحزنا عتيقا ظل نائم بداخل كل واحد فيهم؛ وهذا ما عبّرت عنه بالقول: «كانت الرغبة في البكاء تسكنني ...، تأمّلت الكلارينات بين يدي للحظات، ثم رفعت رأسي، رأيت ديف في الزاوية المظلّلة قليلا، يتأملني كمايسترو تعب من إدارة فرقته، فراح يسرق بعض الراحة، أغمضت عيني قليلا في صمت كلّي، لم يخترقه إلا آذان المغرب الذي كان يأتي من بعيد، من نقطة غامضة في المدينة، وضعت منقار الكلارينات بين شفتي، ثم تركتني أنزلق نحو دفء الإيقاعات التي كانت تأتي متدفّقة كماء عذب، كان الجسر مضاء قليلا بفوانيس أطرافه، مضبّبا إلى درجة لم نكن نرى بعضنا، اليد في اليد، والقلب في القلب، والخوف في الخوف، كنّا نركض بكلّ قوانا، صوت الرصاص أصبح موسيقى جافّة، وقاسية، فرامل السيّارة الجافّة التي رمتنا كلّ واحد في مكان، كادت تقتلنا، قبل أن يخرج ديف من كتلة الضباب، ويسحبني أكثر نحو نهاية الجسر»[2].

لقد شكّل الخطاب الموسيقي في هذا المشهد خلفية احتضنت وقائع اغتيال ما تبقى من أعضاء الفرقة ، غير أن ذكرى "ديف" التي استحالت رمزا في المخيلة الفنيّة لدى هؤلاء سرعان ما تدخلت، وعمّقت جنائزية لحن النهاية.

وأضافت "مايا" تاركة انطباعا أخيرا: «سمعت نشيدا حزينا ورائي من المجموعة، في شكل كورس جنائزي يرافق عزيزا تخلّت الروح عنه، وهو في عنفوان اللحظة، كنت أمشي بسكينة، وكانت المجموعة كلّها ورائي، ثم تناهى إلى مسمعي نشيده، عرفت في الجمع كلّه صوت صافو الذي كان يطغى على الجميع بشجيه العميق: في بلادنا نحبّ الرقص، ونكره الحروب أيضا،

ونحبّ التانغو* كثيرا ...

لم أقاوم دموعي، ضمّتني صافو إلى صدرها، وواصلت الإنشاد مع البقيّة، أكابيلا*، بلا أدنى آلة»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، ص 330.

*- **التانغو (Tango)**: نوع من الموسيقى قوامه خليط من أشكال موسيقية أوروبية تصحبه رقصات مخصوصة، يعود في أصله إلى "بوينس آيرس" بالأرجنتين، و"مونتفيديو" بالأرغواي، وانتشر بعدها في العالم. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 30 سبتمبر 2017، الساعة 14:30).

*- **أكابيلا (A Cappella)**: غناء دون موسيقى. ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 331.

[3]- المصدر نفسه، ص 330-331.

أما نص "رماد الشرق" فيفتتحه الروائي بالعنونة الموسيقية؛ «نشيد الغائب»[1]، في إشارة إلى المشروع الموسيقي الذي سعى لإنجازه كل من "جاز" و"ميترا"، مستمدا خصوصيته من تحقيق الأثر المطلوب في متلقيه؛ إلا أن الأمر غالبا ما كان يستعصي، على حد قول "جاز" لـ"ميترا": «منذ أكثر من ساعة ونحن نحاول المستحيل الذي لا يفضي إلا إلى مزيد من الأخطاء، ومزيد من الإرباك، والحيرة، لو كان الأمر كذلك يخصني أنا فقط ما انتفضت، ولكنه يخص منطقة مقدسة لدى جدي ... لقد عبر عصرا بكامله بأشواقه، وأحزانه، تخيلي للحظة طفلا لم يتجاوز عمره الخمس سنوات يرى والده يتدلى على أعواد المشانق؟، بعد سنوات، عندما حاول أن يستحضر صورة والده، امتلأت كفاه بالرماد، وغابت ملامح وجه والده نهائيا، وكان عليه أن يهزّ ذاكرته بعنف؛ لكي تعود الصور التي قتلتها الخيبات المتتالية، هل تدرين ما هو رهاني؟، على من يسمع السيمفونية أن يرتقي للأحاسيس التي نريد إيصالها له ...، وألا يعتبر المسألة مجرد موسيقى عابرة، غير ذلك سأعتبر مجهودي فاشلا، ولا يستحق أي اهتمام»[2].

ولإنجاح هذا المجهود قام "جاز" بمحاورة "ميترا"، وتوجيهها توجيها فنيا؛ سعيا منه لكسب رهانه؛ فيقول مخاطبا إياها: «ضعي في رأسك كل الوقائع، وكل الحروب، وقسوة الترحال التي حدثتك عنها، واتركيها تنساب عميقا بين أناملك، هدير السفن، وهي تحتل البحار، كبار الضباط الإنجليز، والفرنسيين وهم يعقدون الصفقات المدروسة، تخيليهم كلهم وهم يأخذون مشرطا، ويقطّعون به الخرائط، وكلما سطروا خطا بمشرطهم الحاد، نزف الورق ليحوّل الخطوط إلى وديان من الدم، وجوه بدو الشام ...، وأنفاسهم المتقطعة، حشرجات بوانكاري وهو يبرر الاحتلال بصوت يكاد يختنق: لنا مصالح تقليدية في سورية، ولبنان بوجه خاص، وإننا مصممون على حمل الجميع على احترام هذه المصالح، وهل سأل نفسه أن مصالحه هذه كان من نتائجها حرق الزرع، والضرع، والإبادات التي لا تحصى؟، أريد لكل هذه الأصداء أن تصل من خلال أنين هذا الكمان الذي بين يديك ميترا، أنت موهوبة ولكنك اليوم غائبة عن آلتك»[3].

يظهر أن طموح "جاز" كان أكبر من أن تحققه قطعة موسيقية عادية، ولهذا كانت المراهنة على انطباع المتلقي أهم مرتكز في إنجاز مشروعه، إن المسألة في هذه الممارسة الفنية مسألة إرجاع، وامتداد تاريخي، فهل من الممكن للغة الموسيقى أن تستنطق ما هو تاريخي على الشاكلة التي يريدها "جاز"، ويرضاها لمتلقيه؟.

---

[1]- واسيني الأعرج، رماد الشرق – خريف نيويورك الأخير، مصدر سابق، ص 9.

[2]- المصدر نفسه، ص 11-12.

[3]- المصدر نفسه، ص 12.

كشف "جاز" عن تصنيفية بعينها لمستويات اللغة في الخطاب الموسيقي؛ حيث تتحكم في توجيه انطباعات المتلقين حسب دلالتها؛ فـ «للحرب إيقاعها، وضجيجها، وصراخها، قال جاز في خاطره، وهو يخربش على أوراقه جاهدا في إيجاد روابط لسلاسله الموسيقية الكثيرة ...، وعلى السيمفونية أن ترتكز على ذلك كله، وإلا ستتحول إلى إيقاع رومانسي قد لا يهز الناس، يجب التفكير في إعطاء مساحة للطبل، لم تكن له من قبل، تعميق التراجيدية بكل الآلات النفخية التي تجعل الإحساس حادا، وصافيا، فوق هذا كله الخيبة لها إيقاعاتها، والثورة لها إيقاع خاص، وموسيقى الانتصارات يجب أن تعكس حالة السعادة الاستثنائية، ولموسيقى الهزائم أنين عميق، يحيل إلى هبوط، وإلى اشتغال على داخل المقطوعة»[1].

وبعد عزفه المتواصل على البيانو شعر بأنه استطاع «جعل ما كان خفيفا، وهزيلا، مثقلا بالمعاني، والتفاصيل كلما تمادى، زادت الانسيابية أكثر، ولم تكن هناك إلا بعض العثرات، حدد سلفا مواقعها، أغمض عينيه قليلا، رأى كل الصور التي كانت تعبر أمام عينيه الواحدة تلو الأخرى، وفق التقسيمات، الحروب العالمية، وجه سليم وهو يسخر من الموت، ثم عندما وصل إلى المفصل التالي، رأى القدس تفقد نعومتها، فجأة بأفواج الذين كانوا يرحّلون من بيوتهم جماعات، جماعات يجرون ذاكرتهم، ودمهم، وخيانات ذويهم، رأى حارة المغاربة وهي تُمسح نهائيا بعد هزيمة 67، فطغى السواد، والنعومة على الإيقاع، تولد لديه فجأة الإحساس بالألم الضاغط»[2].

لم يكن عالم الموسيقى بمعزل عن صراعات الواقع، وأحداثه الفجائعية، نخص بالذكر انفجار البرجين التوأمين، وما ترتب عنه من أزمات في العلاقات الإنسانية؛ لقد «كانت الأدخنة تتصاعد من بقايا البرجين كأنها كانت تخرج من فوهة بركان.

عندما هدأ كل شيء، أجلس جاز ميترا على الكرسي، ثم جاءها بكأس من الماء، كانت جامدة، ولا تتكلم، مندهشة من اللوحة التي تكسّر زجاجها إلى مئات القطع، ومن الكمان الذي انشق إلى قسمين، وتطايرت أسلاكه، وكأنه ضُرب بعنف على الأرض في لحظة غليان، الشيء الوحيد الذي بقي جامدا، ولم يتحرك من مكانه إلا قليلا؛ هو البيانو»[3].

وتوظيف الروائي للخبرة الفنية الموسيقية في عرض المحكي تأتى له من منافذ عدة؛ ووفق تصور جمالي مؤسس؛ إذ «استثمرها كعنصر في البناء السردي، وكمعرفة روائية في الآن نفسه؛ حيث لا تكتفي بدور الديكور، والتفاصيل الهامشية التي تؤثث فضاء الحكي، وتملأ فجواته، وإنما

[1]- واسيني الأعرج، رماد الشرق - الذئب الذي نبت في البراري، مصدر سابق، ص 285.

[2]- المصدر نفسه، ص 287.

[3]- واسيني الأعرج، رماد الشرق – خريف نيويورك الأخير، مصدر سابق، ص 23.

تقوم كمعين لانبثاق عوالم السرد، وتفجر طاقاته، وكإطار عام ينتظم شوارد الخطاب، ويشتمل نشوزاته في وحدة متناغمة»[1].

ومن هذا التوظيف الجمالي «يبني الروائي صوغه من الموسيقى –الأندلسية-، ومن التاريخ الإنساني، ومن التاريخ الوطني، ومن فن العمارة، ومن ميراث السيرذاتي –شخصية سيرفانتس-، يشكل بانورامية لا تتعالق مع نص محدد، وإنما تتفاعل بنصوص/أشكال»[2] مصاحبة عدة.

ومن الفنون التي استعارها سرديا فن الرقص، خاصة في مدونته "سيدة المقام"؛ حيث يصف السارد صديقته "**مريم**" وهي تؤدي عرضها الراقص، فيقول: «شيء ما من الألوهيّة، والصوفيّة في حركاتها، ورقصاتها، شيء من النّور، يصعب لمسه، يملأ القلب، والذاكرة، والجوارح، شيء من العبادة في جسدها، طعم عود النوّار، والشهية، والنعناع، والدهشة التي لا ذوق لها»[3].

استطاعت "**مريم**" في عرضها هذا نقل أحاسيسها نقلا صادقا، الأمر الذي مكّنها من شدّ السارد إليها، وإشراكه في رسم هذه اللوحة الفنية بحركاتها، وسكناتها، إلى درجة أننا نستشف من مقاربته الواصفة، أنه طرف في هذه الرقصة.

وفي سياق راقص آخر يضيف واصفا: «تتضخم النوتات والألوان والوجوه، ثم تنزل، ثم تتضخم، تفتح **مريم** كفّيها على سعتهما، تبحث عن شيء غامض. تقوم بصعوبة بحركة خفيفة يتجمّع شعرها عند وجهها. تصعد على رؤوس أصابعها ويداها ما تزالان تبحثان عن الشيء الذي لا ملامح له أبدا، ثم تنزل، تنزل مثل قطرات الحلم والمطر، قطرات ساخنة، باردة، ملوّنة، متوهّجة. يعوي صوت الكمان كذئب معزول في الأنواء ... الجمعة الحزين يعود بأصواته التي لا تموت»[4].

ويسترسل السارد في وصف رقصة الباليه المسماة "**شهرزاد**"، والتي كانت "**مريم**" ترقصها من أعماق تاريخ وطن جريح يقول على لسانها وهي تحاور نفسها: «خلّوني نموت، تحيا الجزائر. وتصطدم الشاحنة بالحائط الأصفر المليء بالعسكر، مخلّفة ثقبا كبيرا في الإسمنت الصلب، ترتشق الدمعات المتأخّرة على خدّي **مريم**.

---

[1]- دليلة زغودي، تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية، مرجع سابق، ص 112.

[2]- صابر حرابي، الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في "البييت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 161.

[3]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 67.

[4]- المصدر نفسه، ص 177-178.

هي لا ترقص،

هي تبكي ..،

هي تموت ..،

تمسح دمعاتها برشاقة، تتحرّك على رؤوس أصابعها بسرعة، ثم تخففّ ثم تزداد السرعة، ثم تتراجع»[1].

وتواصل "**مريم**" أداء رقصة "شهرزاد" مستلهمة حركاتها من أفضية ألف ليلة وليلة، فتستحيل الحركة الراقصة خطابا يحاكم النهايات في الموروث السردي، جاء على لسان السارد: «تحاول أن تبتسم للأشياء المحيطة بها، للضوء، للأنوار التي تملأ قلبها، لكن السيف البارد المخبّأ وراء الحائط القديم ينزل باردا على جبهتها ووجهها، تصعد الرعشة من قدميها إلى رأسها، تبحث عن بقايا الوجوه الرائعة داخل الملامح الضائعة، انتبهي، احذري يا ابنة النّاس! إنّه السيف يا شهرزاد الذي يقطع الرأس، بانتهاء الحكاية أو بتوقفها، مولاك شهريار!! مولى الدنيا بأمصارها وأزقتها ومساجدها وكنائسها، ينتظر لحظة الدّم، ليرفع يده المخضّبة محتضنا سيفه البوسعادي، مع الفجر الأول حين تموت الدّنيا داخل عينيه ...، تحرّك مريم رأسها بتثاقل، كمن يقوم من نوم عميق، تفتح عينيها بهدوء تستنشق النسائم الفجريّة الأولى، هو ذا البحر يأتيك، تملئين صدرك برائحته بعمق تلتفين داخل جسدك، يحوّطك بزرقته، تنطلقين كالموجة المكسورة التي تقاوم موتها الحتميّ»[2].

وتبلغ "شهرزاد" فصلها الأخير مشفوعا برقصة "**مريم**" التي تواصل عرضها في جنائزية مطلقة: «تفتح مريم يديها بشكل صليبيّ، تدور، تدور. يرتفع شعرها الأسود مكوّنا دائرة مضاءة بالألوان القزحيّة وعندما تقف وسط الدائرة لحظة، سرعان ما تنكسر إلى الوراء وتبدأ في التراجع عاكسة يديها إلى الوراء وجسدها كان يزداد ميلانا إلى الأمام. يبدو البحر مغريا والشمس تطلّ بخجل من وراء التلال. وتكتم شهرزاد سرّها المخبوء. وتصمت عن الكلام المباح. من العبث أن نقتل هذا اليوم أو نَرمِي به للتهلكة. يخفت صوت الكمان شيئا فشيئا ...

يموت الصوت

يموت الصدى

وتموت **مريم** على صدري»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 178.

[2]- المصدر نفسه، ص 178-179.

[3]- المصدر نفسه، ص 183.

إن عرض الروائي لهذه اللوحات الراقصة لم يكن عرضا مقحما في السياق السردي، وإنما جيء به في سلاسة حكائية بادية، وما كثّف خطاب الحركة والسكون على مستوى هذه اللوحات استحضارها خطابي الواقع والتراث في مناقشة الموقف الفني المناهض لما يُرتكب في حقه من تجاوزات بل وفي حق وطن بأكمله.

لقد أظهر الروائي اهتماما خاصا بفن الموسيقى، مثيرا فاعليته في تطعيم التجربة الأدبية الإنسانية، إلى درجة يمكن أن نصف حضور هذا الفن، وكذلك فن الرقص؛ وغيرهما في تجربته الروائية بالنص الموازي؛ خاصة الموسيقى الأندلسية؛ حيث يستحضرها في بعض مدوناته من مستهلها مرورا بعتبة العنوان، ولا نكاد نلمح اتصالا وثيقا بين العتبة، والمضمون إلا من خلال حضور محتشم؛ جراء سياق الفواجع المتواصلة التي أخمدت آخر الإيقاعات الأندلسية الجميلة، الباعثة على التفاؤل بشأن واقع مستقبلي أفضل.

### ج- الفن التشكيلي وخطاب الألوان:

كما نسجل حضورا للفن التشكيلي من خلال الاحتفاء بالرسم، واللوحات الفنية؛ ففي رواية "طوق الياسمين" يقوم "عيد عشاب" برسم السارد لحظة انغماسه في الاطلاع على الكتب؛ ويحدّثنا السارد عن ذلك، فيقول: «أردف عيد عشاب ساخرا، من زاوية البيت، كان منهمكا في رسم كاريكاتور لوجهي المتعب، ولكومة الكتب التي كانت تغرقني.

- هذا هو العنوان: الكتب تنهار على الجاحظ، فتقتله»[1].

وفي رواية "شرفات بحر الشمال" يعرض الطرح السردي تلك «اللّوحات التي تترجم من خلال حالة البؤس التي تصورها، جزءاً كبيراً من حياة، وواقع العائلات الجزائرية والبلاد، وذاك من خلال ألوانها، ومواضيعها، ومسحة الحزن التي لا تفارقها، حتى في الفترة التي أنجزت فيها»[2].

[1]- واسيني الأعرج، طوق الياسمين، مصدر سابق، ص 204.

[2]- بلوافي محمد، سيميائية العنونة والعتبات في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة إشكالات - دورية نصف سنوية محكمة، المركز الجامعي تامنغست- الجزائر، ع1، ديسمبر 2012، ص 55، وأيضاً: بلوافي محمد، سيميائية العنونة والعتبات في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة الحقيقة - مجلة أكاديمية محكمة تصدر دورياً عن جامعة أدرار، الجزائر، ع25، شعبان 1434هـ/جوان 2013م، ص 332.

ضمن هذا الحضور نلقي نظرة على لوحتين يتيمتين مشهورتين للفنان "**فان غوخ**"[1]؛ إحداهما "آكلوا البطاطا" (Les mangeurs de pommes de terre)، التي رسمت في فترة حرجة من الواقع؛ فكان «لونها الرمادي يشبه الرّماد الحقيقي»[2]، أما عن انطباع السارد بشأنها، فكلما رآها تذكّر «العائلات الجزائرية التي تتخبأ وراء الحيطان المخرّمة لتأكل البطاطا، وفي الصباح تتنافخ باللّحم، والضولما، والشطيطحا»[3].

والأخرى "الرجل ذو الأذن المبتورة" (L'homme à l'oreille coupée)؛ التي «تجسّد حالة الهيستريا التي ألمت بفان غوخ، وهو يواجه أنانيّة صديقه غوغان (Gauguin)، كان رأسه محاطا بضمادة بيضاء، يكزّ بشفتيه اليابستين على غليونه الخشبيّ»[4].

يتعجب السارد من الطاقة التي جعلت هذا الرجل في لحظة يأس أخيرة يقوم بقطع أذنه وإعطاءها للمرأة الوحيدة التي قبلت به في مدينة آرل (Arles) الفرنسية، «كان مثل الطفل يتحسس ألم النار للمرة الأولى، ويتعلم كيف يلعب في حارة الموت، هكذا يبدأ الانتحار الذي نخافه، ونشتهيه، نتمرّن على الألم بالبتر، والتعذيب الذاتي في انتظار الحماقة الكبرى»[5].

وفي سياق آخر يشير السارد إلى هاتين اللوحتين، وغيرهما من اللوحات التي زيّنت أروقة المعرض؛ كاشفا عن توجهها المرحلي من مدخل الموضوعات المعالجة فنيا، فبعد أن عبر الطابق الأرضي، واستوقفته اللوحات التي أحبها "فان غوخ"[6]، قال وهو يعبر الطابق الأول: «جلت بعينيّ حتّى رسوت على اللّوحة التي أملك نسخة منها، وكنت أرى من خلالها الجزائريين وهم يتستّرون تحت غلالة الرفاه الكاذب، ويأكلون البطاطا، ويتنافخون بغيرها: آكلوا البطاطا، ثم مرحلة باريس التي لم تشدّني كثيرا، حتى وصلت إلى مرحلة آرل (Arles) التي أعطته الضوء، وفتحت أمامه شهيّة الموت مثل الفراشة.. استقرّت عيناي على الدار الصفراء التي جلب إليها صديقه غوغان (Gauguin) قبل أن ينزع أذنه احتجاجا على غطرسته: عبّاد الشمس، وغصن شجرة اللّوز في كأس، وجدتني بعدها في

---

[1]- **فينسنت فيليم فان غوخ (Vincent Willem Van Gogh)**: (30 مارس 29/1853 يوليو 1890) رسام هولندي أصيب بنوبات مرض عقلي متكررة إلى درجة أن قطع أذنه، من رواد المدرسة الانطباعية اشتهر بالتصوير التشكيلي في التعبير عن مشاعره، استطاع تقديم ما يفوق عن 800 لوحة زيتية في آخر خمس سنوات من حياته، تميّز أسلوبه في الرسم بالحرص على إظهار أكبر قدر ممكن من الضوء، وتماوج طيف الألوان، من آثاره: "الطبيعة الصامتة"، و"باقات الورود" (دوار الشمس). ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 23 أكتوبر 2017، الساعة 00:01).

[2]- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 8.

[3]- المصدر نفسه، ص 8.

[4]- المصدر نفسه، ص 9.

[5]- المصدر نفسه، ص 9.

[6]- ينظر: المصدر نفسه، ص 257.

الطابق الثاني ... عشرات اللوحات الصغيرة القريبة من الشرق، رائحة التفاصيل البيانيّة الدقيقة، كان يحلم أن يذهب نحو الشرق، فجاءه الشرق على خيط من الضوء»[1].

وتستوقف السارد لوحة فنية أخرى؛ بألوانها التي تكاد أن تتكلم؛ بعد أن سحبته "ماريتا" الرسامة، والأستاذة بمدرسة الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، من يده لتقدّمه لمبدعها؛ «الرّجل الذي كان يقف بجانب لوحة كبيرة، احتلّ فيها اللّون الأحمر أغلبيّة المساحة.

- السيّد بيدرو، يمكن أن تكون قد سمعت به، فنّان من أندلسيا إسبانيا مقاطعة رائعة زرتها في السنة الماضية، في لوحته شيء عن بلادكم، ولهذا فاختيارات المكان بجانبكم لم تكن اعتباطيّة.

بيدرو، رجل ببنية قويّة، وعيناه لا تستقرّان على مكان محدد، حيّيته، ثم اقتربت أكثر من اللّوحة، قرأت عنوانه (Argelia, Hoy) لا أدري ما الذي أشعرني بامتعاض كبير، على الرّغم من لطافة بيدرو، شيء ما في لوحته كان يبعدني عنه، ربما كان الاستعمال السيّئ للألوان الحارّة، أو للموضوع ذاته، الأكيد أنه كان يعرف ماذا يفعل، بدا لي في الحالة شيء من السذاجة الخالية من العفويّة.

بلادنا أصبحت ملعبا لكل المتخصصين، ولكن هل نستطيع منع الناس أن يكون لديهم رأي يخالفنا فينا؟، المفروض لا، ولكن عندما نُسأل لا نستطيع أن نسكت، الدم دائما أثمن من لوحة، ولهذا يُفترض الاحتراز باستمرار عندما يتعلّق الأمر بجرح ما يزال حيّا.

- كيف حال الجزائر اليوم؟.
- قالها بيدرو وهو يقرأ بعض امتعاضي في عينيّ.
- مثل أيّ بلد يعيش حربا تعب كلّ المشتركين فيها.
- سبع سنوات مرهقة للذي يسمعها، وللذي يسمع عنها، ويحبّ هذا البلد»[2].

وفي وقفة أخرى للسارد مع هذه اللوحة ينقل لنا تفاصيلها: «التفتُ نحو اللّوحة مرة أخرى، أثارتني الألوان الحمراء المتدرّجة في حرارتها في الجزائر اليوم (Argelia hoy)، اقتربتُ منها أكثر بينما كان هو في محاولاته اليائسة لنسيان تدخين الغليون، التدخين داخل القاعة ممنوع، يعضّ بضروسه على الغليون المنطفئ، فاتحا فمه، يتمتم كلاما غير مفهوم، شدّتني التفاصيل أكثر من الموضوع العام، مدرج مصارعة الثيران يعجّ بالناس الذين كانوا يصفّقون جميعا، ويصرخون، الأيادي مرفوعة كلّها، وهتافات الناس تنطلق في حركة مشتركة كأنّها في ملعب كرة قدم، كنت أتمنّى

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 258.

[2] - المصدر نفسه، ص 115-116.

أن أسأله عن الوجوه الموضوعة في الزاوية التي لم تكن تصفّق، وكأنّها لم تكن معنيّة بما كان يدور في الحلبة، على هامش الملعب، بنايات قديمة تشبه القصبة العتيقة، والأسواق الشعبية، في قلب الحلبة رجل مطرّز اللّباس يرفع يده اليمنى الملطّخة بالدم التي كانت تحتضن السيف، وأذنيّ الثور المنكسر على ركبتيه الأوليين، دم على الأرضيّة، وسماء صافية لم تكن معنيّة بما كان يحدث على الأرض»[1].

يتضح استياء السارد من استحالة وطن مأزوم موضوعا للوحة عاجزة عن ملامسة العمق الحقيقي لهذه الأزمة، فتغليب اللون الأحمر الحار لم يكن كافيا لوصف المشهد الدموي، الذي تعيشه الجزائر، لأن معايشة التجربة أبلغ بكثير من الأصداء التي قد تثيرها خارج حدودها.

ونشهد حوارية فنية أكثر تعددا، جمعت الشعر، بالرسم في هذا المعرض الفني، دارت بين شاعرة زائرة، وبيدرو الرسام: «- ألوان لوحاتك دامية، واللون الأحمر كما يقال ...
لم يتركها تتم جملتها.

- كذبة جميلة كما قلت لك، تعرفين أنّ الثيران لا ترى الألوان مطلقا، ترى كل شيء مضبّبا، الحمرة، كما قلت لك البارحة، متأتية من تلك البلاد التي وجدتني ملتصقا بنداءاتها الباطنية البعيدة، لا أعلم كيف، ربما كان التاريخ هو السبب، أو الأسطورة المحمولة فيّ، أو ذلك الغموض الذي نبذل كلّ الجهود للوصول إليه، ونظل العمر كلّه نجانبه.
- هذا حقّك الطبيعي كفنان، لكن لا تطلب من شاعر أن يتفهم كل هذا الدم الذي يكاد يسيل حقيقة من لوحتك.
- هذا ليس دما، ولكنه مجرد لون، اللّون لا يعوّض المادّة الحيّة التي يراد تجسيدها.
- لكن عندما نلمس اللوحة بأعيننا لا نفكّر في اللّون بقدر ما نفكّر في المادّة التي يحيل عليها اللون، ربّما بدرجة أقلّ بالنسبة للكتابة التي مادّتها الأساسية إبهام اللغة، المناقض تماما لوضوح اللون، - آه؟ أنتم الشعراء مشكلة»[2].

طُرحت في هذا النقاش النقدي جملة من المسائل الفنية؛ تتعلق أساسا بالمحاكاة اللونية للواقع في أحلك صوره، وإشكالية الوضوح، والتعتيم في لغة التعبير الفني، التي أثارتها المقارنة بين لغتي اللون، والشعر، وإن كان لكل فن مادته التي تحدد أسلوبه في مجادلة الواقع؛ وتضبط مجاله الخاص ضمن المنظومة الفنية، التي تتطلع لاستحداث المغاير؛ «هذا هو القدر الطبيعي للفنان،

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 123.
[2] - المصدر نفسه، ص 125.

عندما يغمس يده في ألوان الشمس، والتربة، وفي الطّين، والرمل، ويتلمّس قصب الوديان، يكون قد ساهم في صنع قدر استثنائي للأشياء»[1].

ويأخذ الاستحضار الفني شكلا إشاريا مجملا، كما هو الحال في الإشارة إلى إقامة معارض تشكيلية؛ مثل معرض سيد المنمنمات الأكبر "**محمد راسم**"[2]، الذي أقيم في ذكرى اغتياله[3]، في إحالة أخرى إلى قمع الفن، واضطهاد أعلامه.

وتعمد لغة اللون إلى التعبير عن البعد الهمجي في اللوحة الإنسانية، وهذا ما استوقف "مريم"، وهي تتعرّف على بيت صديقها الكاتب، والأستاذ الجامعي؛ «قالت وهي في الصالون، تتفحّص اللّوحات الحائطيّة الكبيرة، تمعّنت في إحداها باهتمام كبير، بعد أن شمّت فيها رائحة البربريّة كما تقول، اللّون الأحمر يطغى عليها، ويتمدّد مع الأصفر داخل الحروف العربيّة التي انسحبت أشكالها، ولم تبق إلا روحها التي تجد تناسقها، وتجانسها كلّما ابتعدنا قليلا عن اللّوحة.

- هاه، هذه **لمحمّد خدّه***، فنّان هذا الوطن البوهيمي*، تشكيلاته أعرفها من بعيد، رائعة فيها رائحة البربريّة، لباسها، فراشها، أغطيتها»[4].

---

[1] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 254.

[2] - **محمد راسم**: (1896-1975) رسام جزائري ولد بحي القصبة بالجزائر العاصمة من أسرة عريقة في الفن التشكيلي، كرّس جل حياته للتخصص في فن المنمنمات. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 23 أكتوبر 2017، الساعة 18:45).

[3] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 97.

* - **محمد خدة**: (24 مارس 1930/4 ماي 1991) رسام ونحات جزائري ولد بمستغانم، أحد مؤسسي فن الرسم المعاصر في الجزائر ينتمي إلى مدرسة الإشارة ، عاش في بؤس وفقر فبدأ العمل طفلا في الطباعة لتأمين القوت لوالديه المكفوفين، احترف الفن عصاميا فلم يتلق فيه دروسا، له العشارات من اللوحات بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالعاصمة وغيره من المتاحف الوطنية، عمل في تصميم الديكور، والرسومات الجدارية، توفي متأثرا بداء سرطان الرئة. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 18 سبتمبر 2017).

* - **البوهيمي**: نسبة إلى البوهيمية، ويطلق في الأصل على مواطني بوهيميا الشرقية وصفا للمهاجرين الغجر الذين قصدوها هجرة من رومانيا، وكان نمط الحياة الغجرية أول شرارة لظهور البوهيمية في الأدب والفن في أوروبا؛ حيث أصبح المصطلح يدل على كاتب أو فنان يتطلع إلى اتخاذ سلوك أو نمط عيش غير مألوف بشكل واع أو غير واع وذلك في فرنسا في القرن التاسع عشر، ويستخدم اليوم للدلالة على فنانين يدعون للتفكير الحر المطلق ويظهرون أسلوبهم الخاص في أدبهم وفنهم فهم لا يمتثلون في سلوكهم لأعراف المجتمع وتقاليده. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (آخر تاريخ لتعديل الصفحة: 17 مايو 2017، الساعة: 20:15).

[4] - واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص 70.

تستمد هذه اللوحة لمستها الجمالية من تجسيد المحسوس في هيئة الملموس؛ وذلك بتوجيه كل من اللونين الأحمر، والأصفر في امتزاج مع الحرف العربي إلى بعث رائحة البربرية في أنوف مشاهديها.

أما رواية "سوناتا لأشباح القدس" فقد بُنيت في تخريجها «على الرسم أساسا؛ فهي خوض في عوالم فنانة تشكيلية نعاني معها قلقها، وهواجسها، ومخاض لوحاتها، ونعايش من خلالها دوار الألوان»[1].

إنها "مي" والدة "يوبا"؛ الذي كثيرا ما «تمتم كلاما كان يريد أن يقوله لأمه، ولكن ذهابها المبكر لم يمنحه أية فرصة لذلك، تساءل كيف لم يعرف طوال هذا الزمن أن مي كانت كلما رسمت، أو حتى كلما تكلمت، تتألم، وتتمزق، كل سنوات عمرها لم تحادث إلا بياض اللوحة، والألوان، ونزيفها، وذاكرتها الجريحة، والمقطعة إلى آلاف الأجزاء الصغيرة التي كان يصعب عليها لمها، كلما رتقتها من جهة، تمزقت من الجهة الأخرى.

"الفن يا يوبا، كانت مي تقول كلما داهمتها موجة الأحزان المبهمة، جرح تخرج منه شلالات النور، والآلام اللذيذة، ولهذا نذهب نحوه بسعادة غريبة؛ مثل ثور الكوريدا الذي يركض نحو حتفه في الساحة وهو لا يدري ذلك، أو يدريه، ولا يعيره اهتماما؛ لأنه لا يريد أن يعرف حقيقة النهايات التراجيدية التي تنتظره، ندمنه بعنف استثنائي كما نستهلك الأيام بدون دراية منا بأن كل خطوة نخطوها إلى الأمام هي زحف متواتر نحو قبر ينتظرنا في زاوية ما من هذه الأرض الضيقة"»[2].

قامت "مي" برسم العديد من اللوحات، في تعبيرية صارخة عن معاناتها؛ جراء إصابتها بمرض خبيث، ودخولها مستشفى نيويورك المركزي للعلاج، فضلا عن تلك اللوحات التي استحالت خطابا صامتا، راح يسترجع مكنونات الذاكرة؛ تحدثنا "مي" عن هذه التجربة الفنية فتقول: «انسحبت نحو رسم "**أسرار الكراسة النيلية**"، وأنا لا أعلم من أين جاءتني تلك الطاقة الكبيرة التي أنجزت بها العمل، وتجرأت على وضع بعض من ذاكرتي في صلبها، نسيت مرضي طوال مدة اللعب بالألوان، ربما لأن قصتي مع الكراسة مرتبطة بشأن ذاكرة تقاوم التفتت، والنسيان ... كنت دائما أشعر أن هناك جاذبية بيني وبين الألوان، والأشياء الجميلة التي لا تشبه إلا لنفسها»[3].

---

[1]- دليلة زغودي، تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية، مرجع سابق، ص 117.

[2]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 25-26.

[3]- المصدر نفسه، ص 133.

ومن اللوحات التي قامت بإنجازها نذكر أيضا السباعية التي حملت اسم حداد الذئاب (Bereavement Wolves)[1]؛ أما عن فكرة إعداد هذه اللوحة فجاء على لسان "مي": «قمت على الساعة الخامسة وبي شوق كبير لكل ما يربطني بطفولتي، عبرت كل ما كان لدي من صور قديمة عني، وعن القدس، وعن الأهل، لقد تركت لي خالتي دنيا مامي، الكثير منها اخترت أحد عشر صورة، وضعتها على جنب، لم أكن أعرف بالضبط ماذا سأفعل بها؛ إذ كان كل شيء مغيما في ذهني، ولكن خيطا من النور الخفي كان يسكرني، ويبهرني، انتهيت بسرعة من رسم مخطط أولي لسباعية "**حداد الذئاب**" التي كنت أريدها أن تقول آلامي الخفية، كانت أول شيء فكرت فيه قبل أن أطلق العنان لألواني، ولأصابعي المرهقة»[2].

هكذا أبدت "مي" رغبتها في استنطاق ألوانها للبوح بآهاتها المتأججة، وذكرياتها الراكدة، ومضت في تجسيد رغبتها، تزامن ذلك وزيارة "يوبا" لها ذات مساء؛ حيث وجدها في حديقة المشفى؛ «التفتت نحوه، عبرتها ابتسامة شاردة مليئة بالطفولة، والخجل، والسرعة، ثم عادت إلى لوحتها؛ مخافة أن تهرب منها ألوانها التي كانت قد ارتسمت في ذهنها.

- هل تدري يا يوبا .. بي رغبة مجنونة لإخراج كل هذه الحرائق التي تأكلني من الداخل .. حداد الذئاب هو حداد خالاتي أكثر من حدادي على مامي، في ذلك اليوم شعرت بأن الأنانية قتلتهم في يوم واحد، هم وأزواجهن، في كل السباعية: في **اللوحة الأولى، سرير الموت**، كانت وفاء لخالتي دنيا مامي، واحتقارا لهن، أنت ترى كيف يتغامزن في اللوحة، في **الثانية العزاء**، كنت أحاول أن أظهر حالة النفاق التي تملأ العيون المفتوحة عن آخرها، في **الثالثة: الأزواج والزوجات** ركزت أكثر على تحالف الشر، في **الرابعة: ماجدة وسارة**، هذه خصصتها لخالتيّ لكي تظلا ثابتتين في الذاكرة، وحتى لا أنسى أبدا ما فعلاه بمامي دنيا، وبكل مشروعها، **الخامسة كم نحبك لو تدرين**، لوحة حاولت فيها أن أخرج عن جديتي، وأسخر من كل شيء كان يومها يحيط بي في الخلفية دائما خالتيّ، وزوجيهما الغنيين، في **السادسة: مطعم شرقي**، صورة المطعم حقيقية تماما كما حولته عبقرية خالتيّ، بحيث انتقل من الحضارة، والذوق المرهف، إلى التخلف، ورغبة الربح السريع، و**اللوحة السابعة بيانو مامي**، خصصتها لأجمل بيانو في الدنيا الذي اشترته خالتي من باعة سوق العتيق، بعد أن اكتشفت أنه لأعظم عازف بيانو في هارلم ريشاردسن، كان البيانو ميراثي الكبير عن خالتي، ولأجمل عازفة في الدنيا حبيبتي لودميلا التي عادت إلى روسيا، بعد أن تعبت من بروكلين، وحساسيتها من الروس.

- أي مجهود، أي إنهاك يا يما؟.

---

[1] - واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 73.

[2] - المصدر نفسه، ص 133.

- تلك قصة أخرى، ولهذا صممت أن تقدم هذه اللوحة في معرض نيوجيرسي، ولا تباع؛ لأنها عزيزة عليّ، كونها أول ما رسمت في المستشفى، هل ترى هذه الألوان الجميلة ... مدهشة؟

- فراشات القدس.

- تماما عرفت تركيبة اللون، وعليّ أن أسجلها في حقوق التأليف؛ لكي لا تسرق مني ... ها ... ها ...

نسيت يومها أنها كانت مريضة، وأن جسدها كان كل يوم يزداد هشاشة، ولكنها ضحكت طويلا، ونكتت كثيرا على الذين يشغلون أنفسهم بحقوق التأليف، والحقوق المجاورة، قبل أن تنغمس في عمق اللوحة، وتنسى قلقها الدائم، وخوفها الباطني»[1].

تم إنجاز اللوحة السباعية التي شدت نظر "يوبا"؛ «كانت منتظمة بشكل متدرج، نظر إليها مليا، فقد قرأ في كل الوجوه النسائية الكثيرة، بعضا من ملامح جده، يجمع بينها كلها الألوان المتشابهة، وحركة الفرشاة التي تنكسر من المستوى الأفقي إلى المستوى العمودي، ولمسة غامضة أقرب إلى ذاكرة والدها، فقد كانت تحت قسوة فقدانه الباطنية، في مجمل اللوحات المشكلة للسباعية تعطش كبير للشمس، وانكسار للملامح التي كانت تنظر نحو الفراغ، ونحو الظلال المبهمة، ثم التفت نحو لوحتها الأخيرة التي كان كلما التفت نحو اليسار، واجهته بقوتها، ومساحتها الكبيرة، أحس كأنه يبحث عن شيء آخر يقرب منه مي التي انسحب وجهها بمجرد أن جلس وراء البيانو»[2].

بالإضافة إلى لوحة أخيرة حملت اسم "نيويورك هسهسة الأوراق الميتة"؛ التي لفتت ملاحظة "يوبا"؛ حيث سجل فيها «اندفاعا كبيرا نحو النور، والتشكيل، واهتزاز اليقين من خلال انكسار الألوان المتداخلة، والأشكال العمودية غير التامة»[3].

ومن اللوحات التي أبدعت "مي" في تشكيلها لوحة تعبر فيها عن رحلتها إلى مدينة نيويورك على متن إحدى كبريات السفن؛ تحدثت عن ذلك، فقالت: «كنت أرسم **معابر إليس آيلند***، ولم أنفصل ولا للحظة واحدة عما عشته في السفينة الثقيلة، كان الألم قاسيا، وكان هو دليلي الوحيد في

---

[1]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 70-71.

[2]- المصدر نفسه، ص 73-74.

[3]- المصدر نفسه، ص 74.

*- معابر إليس آيلند (Ellis Island Bridges): لوحة موجودة بمتحف إليس آيلند، وتحديدا في قسم: ذكريات العابرين إلى نيويورك في الطابق الأرضي؛ حيث يمكن رؤيتها من بين الكثير من اللوحات التي عبّرت عن هذا الدخول المليء بالأسئلة، والخوف. ينظر: المصدر نفسه، ص 158.

اللوحة، واختيار الألوان المائلة نحو الرمادي، والأسود، والتركيز على الملامح الحائرة، والأشكال التي لا قرار لها، كأنها جزئيات تعوم في الفضاء.

كانت اللحظات تمر أمامي واحدة، واحدة، وتدفع بي إلى الضغط أكثر على الألوان، وتغميتها؛ بحيث تصبح بدون عمق، كالضلال الثقيلة التي كانت تتركها السفينة وراءها.
كان كل شيء على مرمى أصابعي»[1].

وفي سياق الوقفات التأملية المتكررة نلمح حضوراً مميزاً للألوان في تجريب الرّواية؛ مما انعكس على المسار السّردي فضاءً، وزمناً؛ ذلك أنَّ «من التقنيات التي عمد "**واسيني الأعرج**" إلى توظيفها في معماره الفني لنسيجه الرّوائي، تقنية الألوان؛ والتي تعتبر لغة رامزة يعتمدها الرّسام في تشكيل لوحاته الزيتية»[2].

لقد كانت الألوان لغة "مي" التي لا تفقه سواها كلما شاءت التعبير عن كينونتها المسلوبة، التي لم تتوقف يوما عن التفكير فيها؛ تقول في إحدى محاوراتها لابنها: «الألوان يا يوبا ... ألوان القدس ... تصور ... وجدتها مجتمعة كلها في جناحي فراشة، فهمت ليلتها لماذا كان اللون هو انشغال أمي الأول، والأخير، كان حياتها، وحتى عندما ماتت، فهي لم تمت، ولكنها انتفت داخل الألوان التي اشتهتها»[3].

وهذا ما جعل الرواية تحمل رؤية خاصة للألوان المرتسمة على لوحات "مي"؛ المستوحاة من فراشات القدس، وفستان والدتها، ولون سمائها الحائل، ومن سوق العطارين، وغير ذلك من الصور التي استقرت تحت ركام بقايا وطن مسلوب؛ «لقد خلقت هذه الجراح شحنات نفسية سبّبت لمي ضغطاً كبيراً، فلم تجد سوى الرسم سبيلاً لرفعها، فلطالما كان هذا الفن محاولة منها في تفسير الحياة، وإبراز نظرتها إلى الوجود، إنَّه خطاب صامت، لكنه كان مسموعاً بما أضفاه من التأمل»[4].

وأدرك يوبا أهمية هذه المرجعية الفنية في مقاربة الواقع حين «تذكر ... أن كل لوحات مي هي محاولة تثبيت لمحيط ظل ينزلق من بين أصابعها؛ كالرمل الناشف، يغلب على عملها الأصفر، والأحمر، والرمادي، ألوانها المفضلة، تختبئ من ورائها بخجل، ظلال مدينة قديمة تشبه القدس

---

[1]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 158.

[2]- جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، مرجع سابق، ص 36.

[3]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 10.

[4]- عدلان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية - قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 432.

بقبحها، وكنائسها التي لا تكاد تظهر إلا رؤوسها التي لابد أن يكون الزمن الذي مضى قد حوّلها إلى أشباح تركض نحو الموت، تقتل كل من تصادفه في طريقها»[1].

وهذا التشكيل مغاير بما يصحبه من دينامية تعبيرية يسير الصوت السردي في رحابها مؤسسا عوالمه الخاصة، خصوصية الفكرة الإنسانية التي يؤمن بها، و«هذه العوالم تجمع بين الصوت، والحركة، واللون، لتكوّن سيرة "مي الحسيني" التي تمثل اللاجئين الفلسطينيين، ملتصقة بحواسها جميعا»[2].

استمرت تستنشق عبق ألوانها إلى أن وافتها المنية، ذكراها لم تفارق يوبا، فقد كان يتألم بشدة، و«يتذكر جيدا أن الموت عندما عثر على مخبأ مي لم يهملها ثانية واحدة، ظلت تداريه داخل الألوان، وتتخفى وراء الأشكال التي كانت تبدعها، كشّر بحقد في وجهها، ولم يرحمها حتى في هشاشتها»[3].

هكذا قدّم "**واسيني الأعرج**" مقترحا سرديا جديدا باستحضار لون أجناسي جديد فتح كتابة الرواية لديه على عالم الفنون التشكيلية (الرسم)، وما دفعه إلى هذا الاشتغال النصي تلك النزعة التجريبية التجديدية التي لازمته على امتداد مسيرته الروائية، مصحوبة برغبة جامحة في بعث عنصري الدهشة، والانبهار في روح التلقي، «وهذا الإدهاش يكون عميقاً عن طريق الانفتاح على الأجناس الأدبية، ومزجها في البنية الداخلية للرواية، ويكون أعمق عن طريق توظيف الأجناس غير الأدبية، كما هو الشأن بالنسبة لرواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس –التي تدور في عوالم الفن- والتي حضر فيها الفن التشكيلي ليمثل نقطة محورية في النص الروائي من خلال لوحات البطلة الفلسطينية مي التي اتخذت من اللون وسيلة لمقاومة الموت، وقد استطاع **الأعرج** عن طريق اللوحات أن يوصل لنا مختلف الأحاسيس، والأهواء المتناقضة التي تعج بها الرواية»[4].

وفي توظيفه السردي للرسم تعامل الروائي مع هذا الفن «باعتباره فناً مكانياً؛ ليمتزج مع السرد؛ وهو فن زماني؛ لتشكيل جمالية متكاملة، تحمل إيقاع الزمان، وامتداد المكان، فالرواية توظف جمالية الرسم عبر أشكال مختلفة، ومن هذا التوظيف نجد الحديث عن الألوان، ورمزيتها،

---

[1] - واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 46.

[2] - محمد عبد الحفيظ محمد الطحل، رواية القدس في الأدب العربي في القرن الحادي والعشرين، مرجع سابق، ص 98.

[3] - واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 27.

[4] - ينظر: حنينة طبيش، الرواية الجزائرية والانفتاح "قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج"، مرجع سابق، ص 180.

ودلالتها، وتصنيفها، فضلاً عن استعراض بعض المعارف عن فن الرسم، بما أن الرواية تتسع لكل هذه الشحنات الدلالية»[1].

ويندرج تحديد المواد المستعملة في التشكيل الفني للوحات ضمن هذه المعارف؛ فقد كانت "مي" تستخدم في رسم لوحاتها أقلاما أنيقة صغيرة، وأقمشة بيضاء، ورمادية[2]، وأقراصا من الألوان المائية، والأقلام الكثيرة، وأقمشة من خيش بألياف رقيقة، وكراسة لرسم المخططات الأولية[3].

ونحن بصدد هذه الخرجة الفنية التشكيلية يتجلى لنا وجه آخر للذّات المبدعة؛ إنّه الفنان التشكيلي الذي يتدخل في سردية المشهد الرّوائي تفاعلاً والأديب الكاتب، وإن كانت مادة الأول هي الكلمات؛ يصوغها في قالب جمالي يجسد المتخيل بفضاءاته الممتدة، فإن الثّاني «يقوم باستعارة الجسد الإنساني من كلّية الطّبيعة؛ لبناء تفاصيل هذه الصّور الحوارية بين نصّه الرّوائي وخياله اللّوني التشكيلي؛ التي تعيد ربط الحاضر بالماضي من خلال التناص المبثوث في نصوصه السّردية داخل المعمار الرّوائي؛ للإجابة عن أسئلة تشمل البواطن القصية، والتائهة في أزقة الحضارات، إنّها حوار بين المخيال، والتّاريخ»[4].

وانطلاقاً من هذه الخرجات الجمالية الدالة على وعي ما في اختبار الكتابة، وصوغ المحكي يتحقق لـ "**واسيني الأعرج**" التّراكم المعرفي، والتّقني مؤسساً تجربة نصّية تثير المساءلة، والمكاشفة، بشأن مرجعيها الإيديولوجي، والجمالي.

ولا تتأتى هكذا جمالية في تخريج المحكي لولا القدرة على التحكم في «المواد التي تسهم في إنضاج التّجربة باتجاه اكتمال التّعبير المشهدي، أو الصّورة المشهدية للنّص الرّوائي؛ بحيث تغدو المساحات اللّونية المبثوثة في نصوصه السّردية تعالقاً بين الشكل الحسي الملون، وبين النّص الرّوائي المكتوب المجرد لتخيّلات كاتبه، ومدركاً للتراتب المنطقي لسرديات ينسجها الوعي الغائب بالفترات التاريخية»[5].

وهكذا يصبح اللّون نصاً تتناص وإياه الكتابة الرّوائية، شأنها في ذلك شأن ممارساتها التناصية والنصوص الأخرى، غير أنّها تباشر المتلقي بالحفر في ذاكرته المعلولة بالنسّيان إلى أعمق

---

[1]- عدلان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية- قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 432.

[2]- ينظر: واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 65.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 69.

[4]- جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، مرجع سابق، ص 36.

[5]- المرجع نفسه، ص 37.

بعد ممكن، حفراً صدامياً عنيفاً، والروائي «بهذه الحركة من ريشته يمارس نوعاً من التّلذذ، وهو يشكل خطوطه على الورق، وألوانه على قطعة القماش في مرسمه في منتهى الدّقة، والاكتمال، فهو يريد أن يحدث نوعاً من التناسق الهارموني بين نشاط الذّاكرة المتخمرة في أعماقنا، وبين الموسيقى اللّونية، فهو يمارس نوعاً من العري اللّوني على الجسد الإنساني؛ الممثل في صورة الجزائر، تلك الذّات المتشظية بين تناقضات التاريخ، وانتكاسات الواقع، إنّها غربة الروح عن الجسد في ظل وجودية تحققها الموضوعي، وتأقلمها مع فطرية فوضى الأشياء التي أبدعتها»[1].

ويحضر المشهد الفني التشكيلي في رواية "أصابع لوليتا"؛ عبر تلك اللوحة التي اتخذتها الرواية عتبة لها بجعلها تتصدر غلافها الخارجي، وبمعية "يونس مارينا" نلقي نظرة عليها فقد «اقترب من اللوحة، تفحّص طويلا تفاصيل وجه المرأة الجالسة، وملامس أصابعها الناعمة التي كانت اليسرى ينام عليها الخدّ الأيسر، بينما أنامل اليد اليمنى تتحسّس جمجمة كانت بدورها تنام على كتاب ضخم تخترقه ظلال المكان، والضوء الهارب من الفجوات، ومن الشمعة الزيتيّة التي لا تظهر إلا ذبالتها المشتعلة التي كانت تضيء بعض زوايا المكان بصعوبة، مع أنّ الضوء المسلّط على جسد المرأة كان يأتي من مصدر آخر، موقع الشمعة يضيء المكان الخفي من الوجه، والصدر، وليس الظهر، لكن ليس ذلك ما كان مهما في اللوحة، ربّما رائحتها التي بها شيء من طعم التيه»[2].

تجاوز وصف اللوحة عناصرها المجسدة شكلا، ولونا إلى رصد الأثر الحاضر/الغائب الذي تتركه في الناظر عبر الإيحاء في حدود تأويلية المشهد من منظور الحدث المصاحب، فالتيه الذي اقتنصته ذائقة "يونس" ما هو إلا تيه ظل يطارده جراء متابعة ذئاب العقيد له، ومراقبتهم نصوصه التي كان يكتب.

وفي رواية "مملكة الفراشة"؛ نلتقي بتجربة فنية أخرى ضمنتها الساردة هواجسها، ومخاوفها، وهذا ما عبّرت عنه، فقالت: «لأول مرة أكتشف موهبة جديدة فيّ، موهبة الرسم، واللعب بالألوان المعشّقة بارتباكي، وخوفي، وحنيني، فقد نامت الألوان الهاربة التي ترسّخت في قلبي، ودماغي طويلا قبل أن تستيقظ دفعة واحدة؛ مثل شلالات النور المعمي للأبصار بقوّته، وحدّته، وفجائيّته»[3].

واللافت للنظر أنها وجهت ريشتها لمسائلة الراهن؛ إذ يكاشف اللون فجائعية واقع العشرية السوداء؛ تحدثت عن ذلك، فقالت: «رسمت في البداية أشكالا كثيرة لم يكن لها أي معنى بالنسبة للناظر؛ إذ كانت خليطا من الأشياء التي كان يصعب عليّ لمسها كما أشتهي، كان الخط الأحمر ينزل

[1]- جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، مرجع سابق، ص 37- 38.

[2]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 145.

[3]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 299.

بمشقّة من الأعالي، قبل أن يغوص في عمق التفاصيل، الأسود لا يشكّل إلا سلسلة من الحواشي الصغيرة التي تظهر هنا، وهناك، لمعانات صغيرة من البياضات التي تخترق السواد من حين لآخر محدثة فيه فجوات، كثيرا ما تمنح المشاهد شعورا بالأمان، ثلاث لوحات في ليلة واحدة، هي تنويعات متعدّدة على شكل واحد، كان سيّده اللون الأحمر، لم يكن في نيّتي إعطاء أيّ تأويل، مجرّد رغبة هاربة لإعطاء نفس لألوان لم تكن تعني شيئا معيّنا إلا لي»[1].

هناك توظيف مركز للألوان الحارة؛ حمرة طاغية يتخللها بعض السواد، تبليغا لهيئة الواقع الدموي الذي وإن اختلفت مشاهده إلا أنه يأخذ دائما شكلا واحدا ألا وهو الموت، فالموضوع واحد، أما تخريجاتها فتتنوع، وهذا الواقع المأساوي لم يتميز فقط بتوصيفه الدموي فحسب، بل وأيضا بسلطته القمعية التي أغلقت الأعين، والأفواه، وهذا ما جعل الساردة تلجأ إلى تعتيم خطابها اللوني، فاستعصى على الفهم المباشر، فلم يكن له أي معنى معين بالنسبة للناظر، وربما أرادت بذلك تقديم منجز عشوائي في معناه؛ ليكون في مستوى عشوائية الواقع الذي يحاكيه؛ غير أن المتفق عليه أن هناك أمل في تخطي فوضى الموت، جسدته البياضات الناصعة التي وبالرغم من صغر حجمها إلا أنها استطاعت خرق السواد باعثة الأمل في نفوس مشاهديها، ومن يتطلعون لكسر حواجز صمتهم.

لقد ذهبت الساردة في صياغة خطابها الفني المذهب الذي شاءت، في الوقت الذي أصبح فيه الفن من المحظورات، ولهذا صدر في حقه أمر بعدم دخول مواده إلى البلاد، كناية عن الاضطهاد السلمي للخطاب الثقافي المعارض؛ جاء على لسان الساردة: «لم يكن هناك ما يمنعني بأن أذهب بعيدا في ألواني.

بتّ الليلة بكاملها وأنا أرسم بلا خطوط مستقيمة، وأخطّ الألوان التي لا أدري هل كانت حزينة أم لا، انتابتني رغبة كبيرة لتدمير البياض الذي يحيطني، إذ رأيت بيتي مثل الكفن، كرهت البياض، فقد اشتريت طلاء الحيطان، والخشب؛ لأن الألوان الزيتيّة لم تدخل البلد منذ أكثر من عشر سنوات، أي منذ بدء الحرب الصامتة، وبدأت ألوّن لوحاتي بها.

رسمت لوحة كبيرة كانت مليئة بالتدرّجات التي لا حصر لها مثل المنمنمات، كانت بلا شكل واضح، اكتشفت حينما ابتعدت قليلا أنّي رسمت فراشة، وهي تفتح جناحين واسعين عن آخرهما، مظهرة شلالا من الألوان التي لم أكن قادرة على تحمل تفاصيلها، لا أدري كيف جاءت مني؟»[2].

---

[1]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 299-300.

[2]- المصدر نفسه، ص 306- 307.

هكذا يقترح "**واسيني الأعرج**" توصيفاً لونيا للسردي، ويخلق تفاعلاً فنياً عبر تهجينه الأجناسي؛ وبهذه الممارسة اللّونية في "كتابة العشرية السّوداء" تخطى حدود التقرير، واستحالت اللّغة من التقريرية إلى الرّمزية؛ إذ تلتقط العدسة اللّونية مختلف الأحداث، والوقائع، وتعيد قراءتها، ثم تخريجها في قالب تشكيلي فني، وبذلك يكون قد تجاوز المحاكاة المبتذلة للواقع، والتقريرية الجاهزة، التي لا تحتمل أكثر من قراءة، في حين يقتحم التأويل الجمالي الوقائع اقتحاماً يضعها على مشرحة الفهم المتعدد، الذي يقترح أكثر من قراءة.

ومن اللوحات الفنية التي أخذت طابعا إنسانيا بحكم موضوعها لوحة "**خريف نيويورك الأخير**" التي قامت "مايا" برسمها في رواية "رماد الشرق"؛ هذه اللوحة التي خلّدت مدينة نيويورك الجريحة بعد تفجير برجيها العالميين، وهي اللوحة التي شدت انتباه جاز، فـ «عندما رفع رأسه قليلا، واجهته لوحة مايا (خريف نيويورك الأخير)؛ الشمس، وقلق المدينة الكبيرة، رأى أنامل أمه الرقيقة وهي تعجن الألوان الصفراء، والآجورية، والبنفسجية على الرغم من الآلام التي كانت كل يوم تأكل مساحة جديدة من جسدها، كانت ترسم في الحديقة، أو داخل الصالة الواسعة عندما تمنعها الأمطار من متعة الرسم في الخارج»[1].

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن هذه اللوحة قد حملت العنوان ذاته الذي اتخذته الرواية عنوانا فرعيا لها؛ دلالة أن رماد الشرق في جزئه الأول ما هو إلا لوحة تشكيلية استبدلت ألوانها بالأحرف، والكلمات، مستنكرة بشاعة ما حدث.

لقد أولى الروائي عناية خاصة للفن التشكيلي؛ إذ نجده حاضرا في معظم أعماله، أقله أن تشتمل رواياته على تضمينات، وإحالات تقدّم معارف بشأن هذا الفن، وكذا عرض منجزاته العالمية الشهيرة؛ متمثلة في اللوحات التشكيلية، وأحيانا يجعل بعض شخصياته الروائية تتقمص روح هذا الفن، فقد احتضنت بعض أعماله شخصية الفنان/الرسام، كما هو الحال في رواية "سوناتا لأشباح القدس"، وهذا إن دلّ على أمر إنما يدل على ثقافة الروائي الفنية التي مكّنته من جعل الكلمات تمتزج بالألوان، وتتحرك حيث بقع الضوء، أو العتمة تبعا للموقف السردي، ورؤية العالم التي يؤمن بها.

إنَّ هذه التّدخلات الفنية قد كسرت خطية السّرد، وانحرفت به عبر مسارات متنوعة أكثر إثارة، وتشويقاً، كسراً لتوقعات المتلقي، من هذا المدخل استطاع تمرير المرجعية التاريخية عبر نصية في غاية الجمالية، مما يجعل تلقيها أكثر ألقاً، ولذة من تلقيها كنص توثيقي، مما يتيح المجال

[1]- واسيني الأعرج، رماد الشرق- خريف نيويورك الأخير، مصدر سابق، ص 14.

لعرض زمني يتخطى الرّتابة، والنّمطية، بفضل ثنائية اللّون، والكلمة، فالزمن ها هنا لا يقول الواقع، بل يكّثف دلالته، ويعمّق تأويله.

### د- عالم الأزياء:

صاغ الروائي سرديته الخاصة في مدونة "أصابع لوليتا" مرورا بعالم الموضة، والأزياء، وهي الرواية التي انفردت بهذه الصياغة الفنية، دون غيرها؛ يقول: «لم يكن عالم الموضة عالمي، ولا يشكل أي انشغال بالنسبة إليّ إلا منذ سنوات قليلة، عندما اكتشفت فجأة أن قصة الموضة – أكثر من كونها مجرد ألبسة، وعطور، وجلود، وبشرات ناعمة – هي هاجس الحرية الأكثر أناقة، بامتياز»[1].

نكاشف ملامح هذا العالم برفقة "لوليتا" الشخصية الروائية الرئيسية؛ «شابة مبهرة الجمال، ولكن يبدو أنها لم تخرج من مراهقتها ... ولكنها ناجحة في عملها في الموضة، تملأ مجلات الدعاية الكبيرة بالخصوص فوك الباريسية، هي أيضا تسافر كثيرا ...، منشغلة أكثر بجسدها، وأسفارها عبر العالم مع فريقها لعرض الأزياء أكثر من أيّ شيء آخر»[2].

تلقي سردية عالم الأزياء بظلالها على خلفيات فكرية عدة، وقد اعتمد الروائي في تبليغه هذا المحمول النصي تقنية الحوار، وهذا ما ينسحب على هذا المقطع الحواري الذي جمع "يونس مارينا" بـ"إيفا":

«تشتغلين إذن في الموضة؟.

– عارضة أزياء، على كلٍ أنا في باريس لمدة أسبوع، اسأل عني في نزل كريستال هوتيل، بعدها سأسافر إلى دبي، ولندن، وسيدني، وبرلين، ونيويورك، وربما في وقت لاحق سأسافر لتقديم الفاشن الشتوي الهند، وطوكيو، وجاكرتا ... أندونيسا؟، الوضع ليس جيدا ...،

– لا نعرف عن هذا البلد الشيء الكثير مع أنه النموذج الإسلامي الأكثر نجاحا، تخيّل في بلد أكثر من ثمانين بالمائة من سكانه مسلمون، وخمسة بالمائة بروتستانت، واثنين بالمائة هنود، وواحد بالمائة بوذيون، والباقي تسعة بالمائة يضم الأقليات اليهودية، والأرثوذوكسية، وجدوا مسلكا لوضع المواطنة في المقام الأول حتى قبل الدين.

– ما علاقة ذلك بعملك؟.

---

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 495.

[2]- المصدر نفسه، ص 213.

– يملكون أكثر المصانع تطورا لصناعة الأقمشة الحريرية النادرة، وغيرها اشتغلت موديليست مع والدي، مع مؤسسة صغيرة في جاكرتا، كانت تسوّق إلى العالم العربي، والإسلامي ألبسة يحوّلها خياطو والدي إلى موديلات حجاب جميلة بألوان زاهية، كنت عندما أرى ألوان المدينة المتحولة على أجساد النساء أحس بأن يد والدي كانت كبيرة، فقد غيّر وجه المدينة من اللون الرمادي إلى اللون الزاهي، أما اليوم كل شيء تغيّر، فأنا أصبحت أسير مع مؤسستي الباريسية التي اكتشفت سوقا كبيرة في إندونيسيا في الفاشن – إسلام في محلات عرض، واستعراض راقية، ومليئة بالألوان»[1].

يبدو أن مهنة عرض الأزياء تمثل قناة أخرى من قنوات التواصل العالمي، التي من شأنها نقل محمولات ثقافية عدة، وقيم إنسانية لا تقل تعددا، بشأن علاقة الذات بالآخر، راح الروائي يسلك هذه القناة طارحا أفكاره؛ بخصوص النموذج الإسلامي؛ مؤكدا أنه الأكثر تقبلا للديانات الأخرى، ولهذا وجدت إندونيسيا أفضية أوسع للتعايش الوطني بالرغم من الفوارق الدينية.

وفي وقفة سردية تعريفية بفن عرض الأزياء، يوكل هذه المهمة لـ"لوليتا"، التي تأخذ بيد "يونس مارينا"، وتقحمه في عالمها إقحاما سلسا، بعد أن كان عالما مبهما بالنسبة إليه، لا يعرف عنه شيئا: «ستكتشف مكانا جميلا عندما تكون جالسا مع الجمهور، لكن في الداخل السري في الكواليس، في الباكستيج عالم من الأعصاب، والخوف من الإخفاق، أو السقوط بكل بلادة، حالة من الشدّ العصبي، على العارض أن يتعود عليها ليحبّها، تصبح مع الزمن فعلا آليا، مثل الممثل وهو يقف أمام الكاميرا للمرة الأولى، ثم علاقتها بها بعد سنوات، كل شيء يصبح عاديا في النهاية، المهمّ هو أن يسعفك جسدك جيدا في ذلك اليوم بالذات، يوم العرض، انضباط كلّي مثل الساعة، لهذا كثيرا ما تترك العارضات عملهن بعد مدة قصيرة؛ لأنه مرهق، على كلّ حال، مثل أيّة حرفة، علينا أن نحبّها كما نحبّ أيّ شيء آخر نريده بحبّ، أولا لنتحمّل تبعاتها لاحقا بصبر ... كلّ واحد في مكانه، مصمم الأزياء التشكيلية تحديدا، الفنيون المشرفون على العملية بكاملها، مخادع الماكياج بالنساء الحرفيات اللواتي يشهن رسامات، والكوافير الذي يحفظ في رأسه جيدا التسريحات المصاحبة، الملبسات كل شيء منظم بدقة، بحيث لا عارضة تمس الأخرى حين التغيير السريع للألبسة، الذي يتم بحرية كبيرة، الجسد في الباكستيج عبارة عن جزء من الأشياء الأخرى المحيطة به، كلّ شيء يتم في العراء، وأمام الجميع، لا وقت للنظر، الملبسة تعرف جيّدا كلّ ما عليها فعله، وكلّ التفاصيل الدقيقة التي عليها اتّباعها، فهي عين العارضة في النهاية، ثم المراقب النهائي الذي يتفحّص كلّ شيء

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 35-36.

قبل دخول العارضات، لتفادي أخطاء الثواني الأخيرة، فهو يتدخّل عند الضرورة للرتوشات، والتعديلات النهائية»[1].

ويتوغل الروائي أكثر فأكثر في عالم الأزياء بتقديمه السردي لهذا العرض، مفيدا من تقنية التصوير الفوتوغرافي في رصد أبعاد المشهد، فيظهر وكأنه ماثل أمامنا، في قابلية واضحة للتخريج البصري:

«على المنصة الطويلة التي تشبه طريق الجنة، مرت المجموعة الأولى، لم ير فيها من جمال إلا عطرها الذي جرّ كلّ حواسه وراءها، كنّ نحيفات جدا لدرجة الاقتراب من هيكل عظمي متحرك، بدت الألبسة فضفاضة جدا ...

كانت الأضواء المتحولة باستمرار تعطي ظلالا جميلة على الحركة، حتى بدا له كأن البطل الأوحد في هذا العرض ليس النساء، وحركاتهن، ولا الألبسة التي يتم عرضها، ولكن الإضاءة المذهلة، في لحظة ما بدا له المكان أجمل حتى من فضاءات المسرح.

في المجموعة الثانية لاحظ أن اللون الطاغي هو البنفسجي الناعم، أو الأزرق الدافئ، والمتدرج، والتركواز، لاحظ أن بعض الحزن كان ينام في الكثير من عيون العارضات، ممزوجا بسعادة رفعتها قليلا التصفيقات المتتالية لجمهور الحاضرين، والإيقاعات الخلفية التي اختيرت للعرض، الأنوار العالية المتحولة باستمرار كشفت عن كل ما يتخفى من أناقة داخلية، لدرجة أن تماهت الوجوه، والألبسة، والألوان في موجة واحدة، كأنها بحر على حافة الخريف لحظة المغيب.

المجموعة الثالثة كانت شيئا آخر؛ لأنها كانت ترتدي معاطف خفيفة، ولكنها كافية لدرء برد الشتاء القاسي، كانت لالو من بينها على بعد خطوات واضحة تفصل بينها وبين بقية المجموعة، وكأنها كانت وحيدة على الخشبة، عند العودة توقفت قليلا، نظرتها كأنها كانت تفتش عن وجه هارب في الفراغ، قبل أن تتدرج شيئا فشيئا نحو المدخل بهدوء سمح للحاضرات، والحاضرين اكتشاف تفصيل الألبسة التحتية، والمعطف الطويل المفتوح عن آخره، كلما اندفعت إلى الأمام، زاد انفراجه أكثر عند الركبتين، مبرزا عن سحر كبير في الحركة، وحذاءين طويلين يتناغمان مع بقيّة الألبسة،حركة المعطف الطويل تجهلها أكثر طولا ممّا تعوّد على رؤيته، بغضّ النظر عن الكعب العالي، فقد كانت أطولهنّ، وأكثرهن رشاقة على الرّغم من أنّها تراقب دائما وزنها، لكنها ليست هيلا عظميا مثل الأخريات»[2].

---

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 228-229.

[2]- المصدر نفسه، ص 226.

وبفضل المعالجة الفوتوغرافية للمشهد، يتمكن السردي من رصد حركة في العرض الفني للأزياء؛ فقد «شعر يونس مارينا كأنه كان في حلم، كل شيء يظهر، ويختفي بسرعة ما يكاد يلمسه بعينيه حتى ينسحب تاركا الفضاء الواسع لظل آخر وراءه، كان عليه أن يستعيد أنفاسه من الأول، لكي يفهم ما فاته بسرعة، ويكتشفه وهو يخرج من الظلال الخلفية، لكنه يكون الظل آخر من احتل المكان، وانسحب الآخر نهائيا من المشهد الذي سكنه للحظات حتى قبل أن تنتهي من دوخة السابق، وهكذا في دورة متحركة لا تنتهي أبدا على مدار الساعة»[1].

وفيما يخص أصداء العرض، فقد «كانت بعض التمتمات، والهمسات الجانبية تصله في سلسلة من الكلام المتناغم، والمتداخل أحيانا، لكنه لم يفقد وضوحه، وإعجابه.

– يااااه *(Quelle belle femme! Quel beau défilé!)

شعر بسعادة لوليتا وهي تنظر صوبه مباشرة، قبل أن تنسحب ماسحة بنظرة مخملية كل الحاضرين»[2].

اتضحت رؤية "يونس مارينا" لهذا الفن وهو ينظر إليه بعيون "لوليتا"، لقد «أصبح يعرف جيدا السرعة التي يجب أن تتوفر في الكل ...، الحركة في الوقت المناسب داخل مصنع بشري كما تسميه، لا مكان فيه للعواطف، والتأمل»[3].

ويعمد الروائي إلى تعرية هذا العالم، كاشفا وجهه الآخر؛ ذلك المتخفي وراء الألوان، والعطور؛ جاء هذا على لسان لوليتا في حديثها لـ "يونس مارينا": «كل العالم الذي تراه جميلا هو مجرد أضواء هاربة، وتحسينات بلاستيكية ستتحول إلى أمراض خطيرة لدى بعضهن، السليكون الرخيص الذي يتفاعل داخل الأجساد سيتحول إلى قنابل موقوتة داخل أجسادهن، ولا أحد يعرف متى تنفجر»[4].

وأسوأ ما في هذا المجال الفني خُلوه من المحتوى الإنساني؛ ذلك أن «عالم الموضة خطير، كل شيء فيه مؤقت: العواطف، الحب، علاقات العمل، أنت لا تساوي شيئا إلا بقدر وزنك ماديا، أو جماليا، ولا شيء غير ذلك، الباقي كله تفاصيل غير مهمة، يوجد أناس معك؛ لأن مصالحكم

---

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 227-228.

*- ما أجمل هذه المرأة!، ما أجمل هذا العرض!.

[2]- المصدر نفسه، ص 227.

[3]- المصدر نفسه، ص 228.

[4]- المصدر نفسه، ص 225.

مشتركة، بعدها يذهب كل إلى سبيله، قد تكون محبوبا، ومحاطا، وتظن نفسك أنك مركز العالم، لكنك يوم تسقط لأي سبب من الأسباب، لن يلتفت إليك أحد»[1].

إن أي منجز فني مفرغ من امتداده الإنساني، سرعان ما يفقد معناه، ويعجز عن تحقيق الاستمرارية التي يطمح إليها الفن عموما، ويمكن تفسير هذا البعد الظرفي في عالم الأزياء بأخطر مرض نفسي، استفحل في نفوس أفراده، إنه الأنانية، والتغليب المبالغ فيه لمصلحة الذات في مقابل مصالح الآخرين؛ جراء الفهم الخاطئ لمنطق الحياة؛ يقول الروائي: «أدركت أن وراء "أصابع لوليتا" الملونة بالنوتات الموسيقية، والحبر الطفولي، وبقايا البارود، ورائحة الموت أيضا، قصة حياتية تخفيها الأناقة، والجمال، والانكسار، وتضعها الحياة على حافات الخوف، والرعب أحيانا، لم أعد أؤمن كثيرا بأن الإنسان ورقة بيضاء تستقبل كل ما يُخط عليها، ربما هو أكثر من ذلك؛ ورقة في مهبّ عاصفة الحياة: كلّما اقتربنا منها لنكتب عليها شيئا، انسحبت بعيدا نحو تيه جديد، لا أحد يعرف أسراره سلفا»[2].

تم استدعاء عالم الموضة في النص انطلاقا من هذه الإحالة النصية التي أطلعتنا على الوظيفة التي أوكلها الصوت السردي للشخصية، كما أن تسليط العدسة السردية على عالم الموضة إنما كان تطلعا منها لالتقاط صور المحكي من أفضية فنية تقف من الناحية الأجناسية موقفا خلافيا من التجريب الروائي.

### هـ-التركيب السينمائي:

لم تكن الرواية الجزائرية بمعزل عن «استعارة بعض التقنيات السينمائية كالتركيب، واللقطات المكبرة، والمصغرة، والمتوسطة، والانتقال السريع من مشهد إلى آخر ... »[3]، وقد وظف "**واسيني الأعرج**" بعضا منها في تفكيك الأحداث، وإعادة بنائها؛ لتكون جاهزة للعرض السردي، وهذا ضرب من الممارسة الفنية في اتصال وثيق بتقنية الاستباق الزمني، ثم العودة بالسرد إلى تسلسله المنطقي؛ لإحداث خلل في توقع المتلقي.

ويتم في هذا المستوى تحديد طبيعة العلاقات بين زمني القصة، والخطاب السردي، لما بينهما من اختلاف؛ فزمن الخطاب هو «زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا؛ يأتي

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 283.

[2]- المصدر نفسه، ص 500-501.

[3]- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، مرجع سابق، ص 9.

الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاطات شكل هندسي معقد على خط مستقيم، ومن هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب، غير أن ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي؛ لكونه يستخدم التحريف الزماني؛ لأغراض جمالية»[1].

فزمن القصة يتصل بما وقع حقيقة، وهو متميز بطابعه التاريخي الخاضع للتسلسل المنطقي، وزمن الخطاب متحرر من القيد التاريخي، ويعيد صياغة القصة من منظور السارد، لا كما وقعت فعلا، لذا نجده يركز على أحداث دون أخرى؛ مراعاة لمطلب الأهمية؛ الأمر الذي قد يتسبب في حدوث هذا التحريف الزمني الذي يعدّ السمة الوحيدة التي تميز الخطاب عن القصة، وهو ما يسميه "جيرار جينيت" بـ"المفارقات الزمنية"[2]، وفي تفكيك بنية زمنية تحكمها المفارقات نجد أنفسنا أمام مقاربة تُعنى برصد ترتيب الأحداث بنوعيها، أحداث القصة، وأحداث الحكاية، إما على سبيل الاستباق (Anticipation) لأحداث لاحقة في المستقبل، وإما على سبيل الاسترجاع (Rétrospection) لأحداث سابقة في الماضي؛ حيث تقوم المفارقة الزمنية بإيقاف السرد في لحظته الراهنة[3].

والأحداث في سردها بطريقة تتجاوز الرتابة، والخطية يجعلها في تداخل مؤسس، ووفق رؤية مدروسة، وهذا التجاوز يترتب عنه أثر في التشكيل الزمني، ومن ذلك الإخبار عن النهاية منذ البداية، وكيف فقد "حسيسن" الشخصية الرئيسية بعضا من أعضائه؛ جراء اعتداء تعرض له بعد أن اختطفته جماعة إرهابية[4].

فالحدث لا يتوقف عند حادثة البتر، فسرعان ما يعاود الروائي سرد أحداث تقع قبل هذه النهاية، فبعد أن تحدث عن ملابسات وصوله إلى وزارة الداخلية، وإقالته، وخروجه يتم اختطافه في طريق تيبازة، وكيف تعرض للاختطاف، والاعتداء من قبل جماعة ملثمة، وتهديده، يعود إلى سرد بعض التفاصيل المتعلقة بخروجه من بهو الوزارة، وركوبه سيارة صديقه، واختياره طريق تيبازة وجهة للسير.

وعملية تركيب مشهدي للأحداث بهذه المواصفات هي أقرب ما يكون من فن «المونتاج السينمائي (Montage) الذي يسعى من خلالها السينمائي، وهو على طاولة المونتاج ( La table du

---

[1] - مجموعة من المترجمين، طرائق تحليل السرد الأدبي – دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص 55.

[2] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 45 – 46.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 59.

[4] - ينظر: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 11.

montage) إلى إحكام لحم المشاهد التي تعرضت إلى عملية تقطيع (Découpage)؛ قصد تغيير ترتيبها بالشكل الذي يجعل المشاهد عاجزا عن التفطن إلى تلك المواطن التي اشتغل فيها»[1].

كما أن تقديم الأحداث وفق التركيب الروائي «الذي يعمل على تركيب، وتأليف المشاهد السردية»[2]، وإحداث ارتباك في زمنية النسق السردي، وإيقاع مغاير في منطق الزمن بالاستباق؛ شائع في الأعمال السينمائية، خاصة في المقدمات، وقد حفل بها نص "حارسة الظلال" إلى درجة أنه أصبح سمة بارزة في تجريب النص.

ومن تقنيات التركيب المشهدي في التخريج الروائي على شاكلة التخريج السينمائي نذكر "الفلاش باك"؛ حيث «تعج كتابات **الأعرج** بهذه التقنية، وخصوصا الأخيرة منها، وهي تعمل على تحطيم خطية السرد، وتخصيبه بأحداث سابقة، ففي مملكة الفراشة تتخذ هذه التقنية هيئة ذكريات تلمع في ذاكرة بطلة الرواية "ياما" عند حدوث شيء ما ذي صلة»[3].

وبفضل هذه المعالجة التقنية نتلقى الأحداث الروائية، وكأننا أمام عدسة كاميرا ترصد أدق التفاصيل صورة، وصوتا، ممّا عزّز قابلية النص للإخراج، والتصوير وهذا ما أملته ضرورة تقديم المشهد السردي مستوفيا أبعاده الفنية، والدلالية المحتملة، وهذا ما أكد فكرة وجود نزعة سردية سينمائية؛ تتجلى عبر وصفية المشاهد التي تركز على الحركات، والسكنات، وتلتقط الأصوات، وهذا ما جعل الوصف أكثر حيوية؛ إذ يحاور فينا القارئ حاستي السمع، والبصر، ويكثف الطبيعة الدرامية للحدث، فيقترب من حركية السينما، بعد أن أعاقته سكونية الأدب[4].

لقد أفادت التجربة الروائية عند "**واسيني الأعرج**" من مختلف التقنيات السينمائية، إفادة واعية؛ لكي تكون في مستوى الحدث السردي المقترح، فتستطيع نقله، وتبليغه للقارئ، بما يشتمل عليه من صراع، ومواقف ضدية؛ وقد تمكنت هذه التقنيات في الغالب من المشاركة في بناء درامية الحدث.

## 2. النص الإعلامي:

استثمر النص الروائي النص الإعلامي، مؤسسا في ذاته هامشا كافيا للحراك خارج النسق الأجناسي المألوف؛ تحت ظل ما انطوى عليه هذا الفن من معطيات خطابية، معارضة لمفهوم

---

[1]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، مرجع سابق، ص 71.

[2]- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 166.

[3]- دليلة زغودي، تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية، مرجع سابق، ص 115.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 115-116.

الأدبية، واستنزاف طاقاتها في اكتمال المشهد السردي، لكن هل زاحم الإعلامي المتخيل، أم وقف شاحبا أمام امتداده الجمالي؟.

### أ- النص الصحفي:

يصاغ الخبر الصحفي وفق نظام العمود في العرض الطباعي الشائع في الصحف، والجرائد، وبعض المجلات، إلا أن الروائي يتجاوز هذه التقنية الفنية إلى عرض المقطع في شكل فقرات، ولم يقتصر الأمر على تمظهرات الشكل، فحسب بل تعداه إلى التنسيق بين الأخبار الصحفية، والنص الإبداعي، مغيّبا ملامح حضوره الأول.

ومن النصوص الإعلامية المستعارة، ما أتى السارد على ذكره في رواية "وقائع من أوجاع رجل عامر صوب البحر":

– «أثارت المحاكمات التي جرت أخيرا، سخطا عالميا، بقدر ما شدت أوسع الاهتمام إلى كل ما يجري في البلاد، وحولها ...

والحق أن ما جرى في محكمة أمن الدولة يوم سبتمبر 1967، وما بعده لم يكن محاكمة للذين وصفوا بالمتهمين، والمخربين، بقدر ما كان محاكمة للنظام نفسه ...

**جريدة يسارية فرنسية، 1967**»[1].

– «لم يعد النظام يخفي ارتباطه الوثيق بالاستعمار، وتحسين هذا الارتباط، بل التطوع والدعوة إليه، خاصة بعد أن أصبح الاقتصاد الوطني مشدودا إلى الدول الإمبريالية، ومنظماتها الاقتصادية، وفي مقدمتها السوق الأوروبية المشتركة.

**مجلة عمالية / 1967**»[2].

تطرق المرجع الصحفي في هذين النصين إلى قضايا تتعلق بنظام البلاد؛ خاصة سياستها المتبعة في التسيير الاقتصادي، مع التأكيد على أن كل التجاوزات التي سجلتها المحاكم ترّد إلى هذا النظام بالدرجة الأولى، الذي لم يستطع التخلص من التبعية الاستعمارية، وقد اعتمد الروائي تقنية الاستذكار في إدراج هذين المقتطفين، وغيرهما، وذلك في الجزء الأخير من الرواية؛ الذي حمل عنوان "قصاصات قديمة في الذاكرة"[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، مصدر سابق، ص 197.

[2]- المصدر نفسه، ص 198.

[3]- المصدر نفسه، ص 195.

أما في نصه "حارسة الظلال" فقد ركز أكثر في محاورته الخبر الصحفي على تحميله «بطاقة سردية عالية؛ إذ ما إن يشرع القارئ في مطالعة الخبر حتى ينسى ذلك الميثاق الذي عقده مع الكاتب منذ البداية حول طبيعة النص الوثائقية، ومرد ذلك إلى أنّ المتلقي سرعان ما يستعيد الإحساس بالسرد الروائي، وما يحمله من أحداث، وصور، وتخييل»[1].

وإذا كان الروائي يشير في استدعاء النص الصحفي إلى تاريخ نشره، واتجاهه السياسي، وذكر أسماء الصحف، والمجلات، فإن هذه الإحالة المرجعية تسقط في روايته "حارسة الظلال"، ويمكن أن نبرّر ذلك بطبيعة المادة الإخبارية، فلم تختلف اختلافا جوهريا من صحيفة إلى أخرى؛ لعدم خروج نصوصها عن مواضيع؛ الجريمة، والإرهاب؛ وانتهاك حرمة الإنسان؛ نذكر منها:

- **عمل إرهابي: ذبح سيّدة أمام بناتها، والتمثيل بجسدها**[2].

خبر يميط اللثام عن وجه من أوجه الظاهرة الإرهابية؛ هذا نصه: «اغتيلت ذبحا، السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة، في ليلة الأربعاء إلى الخميس اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة؛ البالغة من العمر (37) سنة، أم لثلاث بنات، وتعيش مفصولة عن زوجها، كانت إطارا بالولاية، في حدود الساعة الحادية عشرة ليلا سمعت دقا على الباب، مصحوبا بنداء: افتحي، الشرطة ... الشرطة؟، عندما فتحت هجم عليها شخصان ملثمان، طلبوا منها تعاونها، وسيلا من المعلومات تخص عملها، رفضت فهددوها بقتل بشع، ومؤلم، عندما تأكد لعائشة أنها ميتة لا محالة، طلبت منهم إخراج بناتها من البيت، وقتلها بالرصاص، بعيدا عنهن، المجرمون الذين كانوا إثني عشرة فردا، قرروا قطع رأسها أمام بناتها، ورميه في الشارع، ابنتها الكبرى البالغة من العمر (18) سنة تروي: ترجتهم أمي أن لا يذبحوها أمامنا، قبلنا أرجلهم حتى يتركوها، قدحت عينا أحدهم شررا، كانت هيئته مرعبة؛ هيئة حيوان مفترس، وضع أمي بين ذراعيه العريضتين، الموشومتين بالثعابين، جذبها بقوة، باتجاه صدره، وضغط على رقبتها بكفيه الغليظتين، ثم سحب رأسها، ضاغطا بركبته اليمنى على عمودها الفقري، فانهارت على ركبتيها، عندما أصبح نحرها بارزا، أخرج سكينة كبيرة، وقبل أن يحز رقبتها صرخت بصعوبة للمرة الأخيرة: أرجوكم أخرجوا البنات، اتقوا الله، لا تفعلوا هذا أمامهم، فجأة احمر وجهها، ورقبتها، ولباسها، وبدا القاتل؛ الذي قبل أن يترك الجسد البارد ينكسر بصمت، وبدون صراخ على البلاط، لمعت عيناه للمرة الأخيرة، وهو ينظر إلينا، قطع رأس أمي؛ الذي ظل عالقا بالجسم بجلدة رهيفة، أخذه من الشعر، ولم ينتبه مطلقا إلى الدم الغزير الذي ظل يسيل منه؛ مكونا خطوطا منكسرة، ونقاطا متتالية، ثم أمر قتلته بالانسحاب،

[1] - كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 73.

[2] - المرجع نفسه، ص 65.

عند عتبة الباب قال: تذكروا وجهي جيدا، ابكوا أنتم كذلك مثلما يبكي أبناء المجاهدين؛ الذين يستشهدون يوميا؛ بسبب الطاغوت، عندما خرجوا وسط الظلمة، جريت وراءهم حتى محطة البنزين، هناك دفنوا رأس أمي في برميل للفضلات، عندما ابتعدوا سحبته، نظفته، ثم قبلته، كنت مثل أختي الصغرى مقتنعة تماما بأن أمي ستعود إلى الحياة؛ بمجرد وضع الرأس على الجسد من جديد، طوال الليل ونحن نتحدث معها، رجوناها أن تعود، ولكن عبثا؛ فقد ذبلت عيناها، وجفت شفتاها، بهذه الضحية تكون عائلة "جليد" قد أعطت للجزائر شهيدها الثالث، فبعد "امحمد"، و"البشير" الذي اغتيل في (14) فبراير الأخير، جاء دور أختهم، لتلحق بهم في أشنع الظروف»[1].

- **عمل إرهابي: اختطاف فتاة من بيت عائلتها ليلا وذبحها**[2].

خبر نُشر في صحيفة الصباح، هذا نصه: «الجمعة صباحا، على الساعة السادسة والنصف، دقّ إرهابيان على باب مسكن عائلة ف ... الواقع في حي الشعبية بدائرة بئر توتة، فتحت الأم الباب فدخل شخصان بعنف وأخذا حورية، شابة في مقتبل العمر، كان النوم ما يزال يملأ عينيها، سحباها بعنف شديد من ذراعها باتجاه سيارة غولف سوداء اللون، في صباح اليوم الموالي وُجدت مذبوحة داخل الحي، مكتّفة اليدين وراء الظهر وغارقة في بركة من الدم، حورية دُفنت البارحة، يقول سكان الشعبية أن لحظة الدفن تغيّب الجميع، باستثناء أمها المسكينة، ورجل غريب ساعدها على حفر القبر قبل أن يطلب مقابلا لمجهوده، وينسحب نهائيا في سكينة، ولامبالاة»[3].

- **عمل إرهابي: قتل أجنبي (إسباني)**[4].

خبر أصاب السارد بحالة متأخرة من اليأس، والخوف، والتساؤل؛ هذا نصه: «نفّذ القتلة وعيدهم بعد انتهاء الأجل الذي بموجبه يُفرض على الأجانب مغادرة التراب الوطني، فقد اغتيل صبيحة البارحة رجل أعمال إسباني في مكان يقع على بعد 85 كلم جنوب الجزائر العاصمة»[5].

وهناك قصاصات صحفية أخرى أخبرت عن مواضيع لا تقل خطورة؛ مثل الفساد الاقتصادي؛ خاصة في مجال توزيع الأدوية، وتدخل تنظيمات أجنبية مخرّبة في توجيه المنظومة الاقتصادية للبلاد، وتسليط الضوء على المساعي المبذولة في مكافحتها، يندرج ضمن هذا التوّجه ما يأتي من أخبار:

---

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص33-34.

[2]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 66.

[3]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 56-57.

[4]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 66.

[5]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 129.

- **خبر عن فساد الدولة وتورّط بعض المسؤولين في قضيّة فساد**[1].

قام الكاتب الصحفي "بختي" بنشر هذا الخبر المتعلق تحديدا بالتوزيع غير المشروع للأدوية، في الوقت الذي التزمت فيه الصحافة الوطنية الحياد ما استطاعت؛ الأمر الذي دفعه إلى التساؤل: «الصحافة الوطنية، متى تتحرك إذا لم تتحرك في حالة مثل هذه؟، صمتها فيه نوع من التواطؤ، لا يمكن للخوف أن يُسكت الجميع على شر يراه حتى الأعمى.

ليس من السهل الحكم على وضع مثل الذي نعيشه، كل الذين اقتربوا من موضوع الأدوية قُتلوا، صفقات كبرى تتم هنا، في هذا المكان بذات، قصة بختي تطن في كل الرؤوس، لا أحد يستطيع أن ينسى ما وقع له، الخوف أعمى جيرانه المواجهين لبيته الذين يقولون أنهم لم يسمعوا شيئا، بينما سكان الطوابق العليا يصرّحون أنهم سمعوا صرخات النجدة.

- صراحة، الوضعية مخيفة، وكأنه لا وجود للدولة ...
- على الدولة أن تتحرك، وإلا إذا استمر الوضع على هذا الحال، ستعم الفوضى حتما»[2].

وكتب "بختي" آخر مقالة له قبل اغتياله يفضح فيها التلاعبات في مجال الأدوية، وقد احتفظ بها حسيسن، وقرأها مرارا، وتكرارا حتى حفظها من أجل فهم ماكينة الموت على حد وصفه[3]، وهذا بعض ما ورد في المقالة: «الأدوية؟؛ مافية منظمة متسربة في كلّ الأجهزة، تتحكم في العصب الأساسي لتوزيع الأدوية، استطعنا أن نتحصّل على قوائم المتعاملين في هذا الحقل الحساس، وعلى المتحكمين في خيوط هذه التلاعبات، من البواب البسيط إلى المسؤول الذي يقع فوق كلّ شبهة، الشيء الوحيد المؤكد هو أن القوائم ستُنشر قريبا على أعمدة صحيفتنا، وعلى الدولة أن تتحمّل مسؤولياتها القانونية، والمدنية كاملة»[4].

- **إفشال قوات الأمن محاولة تخريب للاقتصاد الوطني تورّط فيها أجانب**[5].

خبر نشرته صحيفة الوطن في زاوية مهملة، هذا نصه: «بفضل نباهة قوات حفظ الأمن العمومي، استطاعت هذه الأخيرة بمؤازرة الجمارك أن تحبط محاولات مجموعة من الأجانب كانت

---

[1]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 66.

[2]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 76.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 76-77.

[4]- المصدر نفسه، ص 76-77.

[5]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 66.

تهدف إلى التخريب، والتجسس على الاقتصاد الوطني، وفي إطار صغير، في الأسفل، خبر محوط بإطار عن اغتيال رجل أعمال إسباني، بدون تفاصيل، ولا شرح»[1].

بالنظر إلى محتوى هذه النصوص الصحفية نلحظ اهتمامها المركز على الجريمة أكثر من مكافحتها؛ حيث أدرجت الأخبار المتعلقة بها في الزوايا المهملة، وهو ما دفع السارد إلى القول: «علاقتنا بالصحف صارت مرضية، نكرهها، ولا نستطيع الاستغناء عنها، كل يوم تأتينا بأسلوب جديد للجريمة»[2].

تعد القصاصات الصحفية من أهم النصوص الإعلامية التي ألحقها الروائي بتجريبه السردي/الإعلامي؛ خاصة في نصه "ذاكرة الماء"؛ «واحدة من الروايات التي تداخلت فيها الأجناس الأدبية، وغير الأدبية من مثل الأغنية الشعبية، النصب التذكارية، المقالات الصحفية والرسائل، والتي تفنن **الأعرج** في مزجها، وجعلها لحمة واحدة... ولا شك أن هذا الانفتاح يمنح الرواية نفساً جديداً كما هو الشأن بالنسبة لتوظيف المقالات الصحفية في رواية ذاكرة الماء، والتي تحولت علاقة البطل بها (لزعر الحمصي) إلى علاقة بالذاكرة المرتكبة، إذ ينشر كل يوم قصاصات الجرائد التي تنعي يوماً بعد يوم خبر وفاة أحد أصدقائه الذين قضوا في العشرية السوداء، حيث جعل الراوي ... من هذه القصاصات مفجراً للذاكرة»[3].

وفي سياق الاستعارة الروائية للنص الصحفي تؤدي الذات دورها كشاهد عيان يرصد الأحداث، وتتقدم الفردية في مقابل الجماعية التي فقدت قدرا من مصداقيتها في التعامل مع معطيات الواقع المأزوم؛ «وقد سعت رواية (ذاكرة الماء) إلى الإشارة إلى ذلك باعتماد بعض المقتطفات المأخوذة من جريدتي الوطن، والشعب، وهما جريدتان ناطقتان باسم الدولة كرمز من رموز الجماعة المفلسة؛ حيث إن استحضار هذه المقتطفات لم يكن بغرض الاستشهاد بها أو التوثيق؛ وإنما جيء بها في سياق تهكمي يدين رموز الدولة/الجماعة»[4].

ومن المقتطفات المأخوذة من هاتين الجريدتين؛ نذكر ما اهتم منها بالجريمة ضد المثقف، والتحولات السياسية في مرحلة ما بعد استقلال الجزائر، وإجراءات ذات طبيعة دينية:

– «لقد تم التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزة؛ مدير الدراسات الاستراتيجية، وكان قد جاءه قاتله قبل أيام، يطلب منه المساعدة؛ للحصول على عمل، وقد وعده الأستاذ بوخبزة على بذل

[1]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 182.

[2]- المصدر نفسه، ص 56.

[3]- ينظر: حنينة طبيش، الرواية الجزائرية والانفتاح "قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج"، مرجع سابق، ص 177.

[4]- عبد السلام بادي، عصاب الحرب وعنف اللغة والتشكيل في رواية الأزمة - واسيني الأعرج نموذجاً، مرجع سابق، ص 228.

مجهود خاص؛ للحصول على عمل. **جريدة الوطن (...) 199**»[1].

– «19 جوان 1965. التصحيح الثوري يضع حداً للشعبوية.

**جريدة الشعب (...) 196**»[2].

– «تكذيب: السيد ... وزير الثقافة والاتصال يكذّب كل الأخبار التي تقول بأن "الآذان" في التلفزيون الوطني، سيتوقف بثه بعد شهر رمضان. بالمناسبة، يطمئن السيد الوزير جميع المؤمنين، بأن هذه السنة الحميدة التي أعادت إلى التلفزة وطنيتها، وترسخها الديني، ستستمر بعد هذا الشهر الكريم. **جريدة الشعب (...) 199**»[3].

وهناك مقتطفات من جرائد أخرى، نلحظ بالنظر إلى مضامينها عناية خاصة بالجريمة؛ دلالة على تفشي الظاهرة في راهن ممتد لعقد من الزمن، أو عشرية من السواد، ولهذا لا نجد تحديدا واضحا لسنة النشر، وهي الملاحظة التي تنسحب على جميع القصاصات الصحفية في الرواية؛ نذكر منها:

– «وجد الشاعر الفرنسي **جون سيناك*** مذبوحا تحت طاولة الأكل، وبجانب رأسه، قنينة نبيذ (سيدي إبراهيم)، ويعتقد أن الجريمة هي مجرّد تصفيات خاصة ...

**المجاهد الأسبوعي (...) 197**»[4].

– «اغتيل البارحة في الحي الجامعي... بالجزائر العاصمة، الطالب كمال أمزال بضربة سيف على رأسه، أخذ على أثرها إلى المستشفى، وهناك توفي،. ويبدو أن الذين قتلوه هم جماعة الإسلاميين الذين يريدون السيطرة على الحي الجامعي، مثلما حدث فجأة في أماكن متعددة داخل الوطن.

**الوحدة (...) 198**»[5].

– «اغتيل البارحة في بيته الفنّان، والشّاعر، والإنسان يوسف، لقد وجد مقطّعا على فراشه، وفي يده قلم رصاص، يبدو أنه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة، على جسده لوحة: المعدومين

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 37.

[3]- المصدر نفسه، ص 75.

*- **جون سيناك (1926-1973)**: كاتب جزائري ولد ببني صاف ولاية وهران من أم إسبانية وأب مجهول الهوية، عاش حياة صعبة لكنه تمكن من العمل في الصحافة الجزائرية زمن الاحتلال فاتّهم بالخيانة لدعمه الاستقلال، أسس جمعية الكتاب الجزائريين سنة 1947، وأصدر مجلتي "شمس" (1952)، وسطوح (1953)، قتل بطعنة سكين بالعاصمة بعد عودته من إيطاليا إلى الجزائر المستقلة. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 22 أكتوبر 2017، الساعة 14:41).

[4]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 47.

[5]- المصدر نفسه، ص 63.

لفرانسيس اغويا التي أعاد رسمها. **جريدة الخبر (...) 199**»[1].

إن القصاصة الصحفية فضلا عن إضفائها لمسة مغايرة في شكل النص؛ إلا أن الأثر التناصي قد تجاوز جغرافية الشكل إلى مضمونه؛ ذلك «أن قصاصات الجرائد الكثيرة وُظفت توظيفاً إيديولوجياً، فقد جاءت لتبيّن لنا موقف **الأعرج** من قضية الجماعة الإسلامية»[2].

وهذا ما حمل الروائي على الإتيان بهذه القصاصات الصحفية في مقام حكائية أثبتت قابليتها التناصية لهذا النوع من النصوص، واتخاذها مصدرا من أهم مصادره في تبليغ الرسالة الإيديولوجية؛ «فكان المقال الصحفي هو الأكثر مناسبة، وهذا راجع إلى تيمة الإرهاب التي تعالجها الرواية؛ حيث أعطى للرواية - من خلال القصاصات الصحفية- بعداً واقعياً، وبعداً أيديولوجياً، وآخر فجائعياً»[3].

كما يحضر النص الصحفي في رواية "سوناتا لأشباح القدس"، متجاوزا حدود المحلية إلى فضاء العالمية، ومن أخباره، ذلك الذي شدّ انتباه "مي"، ولم تستطع منع نفسها من التعليق بشأنه، وهذا ما ورد في تفاصيله:

**«هيلين شميت، يد الموساد تصل إلى سيدة نازية.**

عن عمر يناهز الثمانين عاما، وجدت السيدة هيلين شميت، وهي مواطنة نمساوية، معلقة في سقف مطبخها، تتدحرج على حبل ربُط حول عنقها بإحكام، وعلى صدرها ورقة كتب عليها: "لقد انتحرت لأني مللت من تأنيب الضمير"، ويبدو أنها كتبت الوثيقة تحت التهديد، كانت تسكن في فيينا منذ مدة قصيرة، ولا يوجد اسمها في مصالح البلدية، الشرطة النمساوية وجدت آثار تدل على أن العملية لم تكن انتحارا، ولكن جريمة سياسية، وليست من فعل اللصوص؛ لأنه لم يؤخذ من بيت السيدة العجوز أي شيء، كل المجوهرات ظلت في مكانها على الرغم من الفوضى التي أحدثتها عملية التفتيش عن شيء مجهول، كل شيء يقول إن عناصر الموساد السرية مرت من هنا، ويوجد لدى قوات الأمن التي استلمت القضية أكثر من دليل»[4].

قالت "ميّ" في تعليقها على الخبر محاورة يوبا: «أرأيت يا يوبا؟، يبدو كأن الحرب العالمية الثانية لم تنته بعد، نصف قرن وما يزال الناس يقتلون باسمها، ما يزال حتى اليوم يُدفع الناس ثمن أخطائهم، وحماقاتهم، أرأيت كيف تقود الذاكرة نحو الجريمة كذلك؟، أكثر من نصف قرن وما

[1] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 144.

[2] - ينظر: حنينة طبيش، الرواية الجزائرية والانفتاح "قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج"، مرجع سابق، ص 178.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 179.

[4] - واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 291-292.

يزال الانتقام هو السيد، من عرف مكانها؟، من اقتفى خطاها؟، ماذا فعلت لتُقتل وهي في نهاية عمرها؟، ما هو الدرس العظيم الذي أوصله لنا القتلة بإعدامها؟، يا الله خل البئر بغطاه؛ لأني لو بدأت أعد الأخطاء، سأمرّض نفسي، وأمرِّضك معي»[1].

بعد مرور مدة من الزمن، توفيت "مي"، وحدث أن استرجع "يوبا" هذا الخبر، «حاول أن يتذكر، قام نحو الأنترنت، فتحه على محرك غوغل بعد أن كتب اسم: هيلين شميدت، ثم توغل عميقاً في البحث، فجأة ظهر أرشيف جريدة نيويورك تيمز* الذي لم تكن فيه الصورة واضحةK ولكن الخبر هو نفسه، كما سبق أن قرأه، والاسم ذاته، لم يثره عنوان إحدى الجرائد النمساوية الذي ملأ فجأة شاشة الكومبيوتر: "الحكومة النمساوية تطلب استفسارات وتوضيحات من الحكومة الإسرائيلية"، ثم وجد تفاصيل كثيرة في جرائد أخرى من بينها جريدة يديعوت أحرنوت[2] الإسرائيلية ... التي علّقت على الحدث بتفاصيل أكثر، مع إظهار الكثير من صور هيلين شميدت في مختلف حقب عمرها، في المستشفى الألماني بالقدس، الذي أصبح بعد 1948 جزءا من مستشفى بيقور حوليم، ويقع في الصف الجنوبي من شارع الأنبياء، مقابل الإرسالية الأمريكية، كانت في عزّ شبابها، ثم وهي في لباس عسكري ألماني، بقبعة نسائية، وشارة صدرية نازية، تحيي ضابطا ألمانيا تحية هتلرية، الجريدة أكدت على اسمها الحقيقي: إيفا كرواس موهلر؟، بدت صورتها هذه المرة أكثر وضوحا»[3].

من الناحية التقنية يوظف الروائي وسيلة إعلامية أخرى في سياق إدراج الخبر الصحفي؛ متمثلة في شبكة الأنترنيت، وبذلك يكون قد استعان بالعرض الرقمي بدلا من العرض الورقي، الذي اعتدناه في الكثير من مدوناته الروائية.

أما فيما يخص المحتوى السردي المراد تبليغه، فكان «الهدف من هذا التوظيف للكلام الصحفي، هو تمرير مجموعة من الأفكار، والمواقف من جهة، وفضح بعض النيات المرتبطة

[1] - واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 291-292.

* - New York Times.

[2] - وتعني بالعبرية آخر الأخبار، ترجمة الروائي، المصدر نفسه، ص 379.

[3] - المصدر نفسه، ص 379.

بالطرف الإسرائيلي الحاقد على الألمان حتى بعد مرور أكثر من نصف قرن على تلك المحرقة التاريخية*»[1].

وفي رواية "البيت الأندلسي" يستوقفنا خبر يعيد فتح ملف اللجوء السياسي، جاء على لسان صحيفة "الشاهد اليومية"؛ المتخصصة في عرض الفضائح: «إسماعيل ماجد السامرائي، وجد مقتولا، في غرفته في نزله الكائن بشارع الحرية، لا يمكن ذكر اسم النزل حفاظا على التحقيق، المقتول من جنسية عراقية، جاء إلى الجزائر بعد حرب الخليج الأولى، وكان يشتغل في مكان حساس، ويعيش لاجئا سياسيا»[2].

ولم يقتصر حضور البعد الإعلامي في النصوص الروائية على إيراد القصاصات، والمقتطفات الصحفية، بل تعداها إلى الشخصيات، حيث نلتقي الشخصية الصحفية؛ "يوسف النمس"؛ «الذي سرّب للصحافة كل المعلومات الخاصة بحركة بارونات الأسواق وأباطرة الرمل، وهو من كتب عن مشكلات العقار، وعن البيت الأندلسي الذي يقول إنه اختزال للحالة المزرية التي وصلت إليها البلاد، حُوّل إلى مزبلة، بسبب الإهمال، ثم حوصر بالفراغ، بعد أن تم شراء كل البيوت المحيطة به، وتهديمها ، بغرض السطو عليه؛ لأن شركة وطنية أجنبية مختلطة أرادت ذلك»[3].

و"يونس مارينا" في رواية "أصابع لوليتا"؛ الذي كتب مقالته التي حملت عنوان الانقلابيون، ونشرتها الجريدة السرية "معذّبو الأرض"؛ كانت «مقالة عن رئيس لا شيء يجمع بينهما إلا كونه كان صديق والده في أيام الثورة، وأنه كان ابن مدينته: مارينا»[4].

وبعد اطلاعه على مقالته، وقد نُشرت «شعر مارينا بشيء غريب هو مزيج من الخوف، والفرح، هو الذي كان يحلم دائما بأن يكون صحافيا، أو كاتبا يعبر الكرة الأرضية على متن الطائرات العملاقة، لكن الأمر بدا له دائما بعيد المنال، شيء واحد آلمه سرعان ما أدرك قيمته لاحقا هو التوقيع، فقد أُجبر على اسم مستعار، بحروف مستعارة»[5].

---

* - **المحرقة التاريخية (الهولوكوست)**: أكبر إبادة جماعية في التاريخ، قُتل فيها قرابة ستة ملايين يهودي على يد النظام النازي لـ"**أدولف هتلر**" في أنحاء ألمانيا والمناطق التابعة لها في أوروبا (مستعمراتها) في الفترة ما بين (1941–1945). ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر تعديل للصفحة: 13أكتوبر 2017، الساعة 17:11).

[1] - نورة بعيو، التشخيص الفني للغة في الرواية - واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، مرجع سابق، ص 107-108.

[2] - واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، مصدر سابق، ص 50.

[3] - المصدر نفسه، ص 223.

[4] - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 68.

[5] - المصدر نفسه، ص 69.

ولم يكتف الروائي بإيراد الأخبار الصحفية بنصها فحسب، بل اقترح على السارد وقفات توصيفية لطريقة عرضها في المصدر الورقي؛ في سياق ذلك «فتح يونس مارينا جريدته الصباحيّة، قبّل الحروف، شمّ رائحة ورق الجريدة، وحبرها، الأفكار نفسها تتكرّر يوميّاً، كأنّ البلاد في عجز كبير في مخيالها، وقدراتها الثقافية، لم يجد شيئاً يثير انتباهه إلاّ المربّع التحتي في الصفحة الوطنيّة، الشرطة الفرنسيّة والقاضي المكلّف بملفّ الإرهاب يواصلون اقتفاء آثار مجموعة آسيا الإرهابيّة التي بدأت تتقاطع مع القاعدة ولاكمي*، لم يكن الخبر ثانوياً ليمرّ من دون أن يحرّك فيه شيئاً خاصّاً.

فقد وُضِع في مربّع أسود، بخطّ أبيض، ممّا جعله مرئيّاً على الرّغم من صغره، علّمه قبل قرابة نصف قرن الرجل ذو الشعر الأبيض، عمّي أحمد الشايب، أن ينتبه حتى للأخبار الصغيرة، والتفاصيل التي تبدو ثانويّة، بالخصوص إذا وُضِعت داخل مربّع أسود، الكلام نفسه الذي كرّره عليه دافيد إيتيان وهو يحدّثه عن أخبار الجرائد، كثيراً ما يحاول أن لا يعطي للأمر قيمة أكثر من تلك التي يستحقّها، ولكنّه لا يستطيع، يشعر بنفسه معنيا عن قرب»[1].

وفي "مملكة الفراشة" عرض توصيفي آخر للنص الصحفي من الناحية الشكلية، يتطرق إليه السارد في قوله: «مرة أخرى واجهني عنوان صحيفة الأمّة، كان مكتوباً ببنط عريض لا يمكن أن يمرّ من دون أن يثير انتباهي، ولا يمكن تجاهله أبداً، بعد استتباب الأمن الكلّي، الكاتب، والمسرحي الكبير فادي، يخترق المنفى بالعودة النهائيّة إلى أرضه، ووطنه، مسرحيّة لعنة غرناطة مرشّحة لجائزة المسرح العالمي في مهرجان بايروت بألمانيا»[2].

لم تخل أية صحيفة وطنية من تأكيد الخبر؛ «بما في ذلك جريدة الأمّة الرسميّة التي وضعت الخبر داخل مربّع جميل بصورته: بعد قرابة العشر سنوات من المنفى، يحلّ غداً بأرض الوطن الفنّان المسرحي الكبير فادي...؛ لعرض مسرحيّته العالميّة: لعنة غرناطة، التي حاول أن يجعل منها مدخله الخاصّ للسلام الذي تنعم به البلاد، وإسهامه المميّز في نسيان سنوات الرماد»[3].

إن مراعاة خصوصية سرد الخبر الصحفي في استدعاء النص الصحفي، أحدثت أثرا خاصا؛ بوصفه عتبة نصية من شأنها التحكم في توجيه الفعل القرائي؛ ذلك أن اللحظة التأويلية متزامنة، ولحظة التلقي في إنتاج إيديولوجيا الخطاب، التي لا تتعلق «بنوعية الخطاب الذي يولّد النص، لكن

---

* - لاكمي (L'AQMI): تنظيم القاعدة في المغرب الإسلامي (Al Qaida au Maghreb Islamique).

[1] - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 201.

[2] - واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 255.

[3] - المصدر نفسه، ص 332.

بالصياغة التي تُعطى لهذا الخطاب، ومن ثم أيضا لا ترتبط الإيديولوجيا بالدلالة في حدّ ذاتها، كما يمكن أن تُعطى لبنية معينة، بل بسيرورة التدليل، وبشكل البَنْيَنَة»[1].

وما يمكن أن نخلص إليه من الكلام في هذا المقام، أن الروائي في بحثه المستمر عن الجديد في صياغة الشكل، وبناء المعنى، اهتدى إلى الصحافة، فراح ينهل منها مادته الإخبارية؛ التي قالت في محطات كثيرة ما قد يعجز السرد عن قوله صراحة، وبأسلوب مباشر.

### ب- الخبر السمعي البصري:

اهتم الروائي بتوظيف الأخبار السمعية، والبصرية في نصوصه الروائية، دلالة على انفتاح أفقه السردي الاستعاري في التعامل مع النصوص الإعلامية، فلم يكتف بالنص صحفي، بل تعداه إلى إيراد أخبار البث الإذاعي، قال الراوي: «فجأة استوقفني خبر في المذياع الذي لم يكن يغادر تنقلاتي المختلفة.

(لقد تم التعرّف على قاتل الشاعر، والفنان يوسف، وهو القاتل الثاني بعد الحلاوجي- الخضار، ويعتقد أنه عضو في فرق القتلة التي تقوم بعمليات الاغتيالات، أو بتمويلها، وسنوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة)»[2].

كما يعمد الروائي إلى خلق نوع من الحوارية على المستوى التقني السردي في عرض الخبر الإذاعي؛ فيرد ذكره أثناء الحوار الذي دار بين "ريما" ووالدها وهما يترقبان تفاصيل أكثر في أخبار نشرة الثامنة:

«كانت أذناها متنبهتين باتجاه المذياع، نظرت إلى الساعة مرّة أخرى، زمن النشرة يقترب، حرت بين أن أسبق النشرة، وأخفف صدمة الخبر، أو أترك المذياع يقول ما لا أستطيع قوله، شعرت بنوع من العبثية في كلامي، وفي إحساساتي، وارتباكاتي.

- شفت يا ريما، كل أصدقائنا راحوا، واللي خربوا البلاد عايشين كالسلاطين.

لم تقل شيئا، ولكنها رشقت سمعها على جنريك النشرة، ثم على الخبر: (امتدت هذا الصباح أيدي الإجرام، والخيانة إلى الفنّان، والشاعر، والأستاذ الجامعي: يوسف ... الذي اغتيل في ساعة

---

[1]- حبيبة الصافي، سيميائيات إيديولوجية – دراسة، النايا للدراسات والنشر والتوزيع - محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2001، ص 18.

[2]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 47.

مبكرة من صباح اليوم، فقد وُجد بيته مبعثرا، ورأسه مفصولا عن جسده، تنام داخله العديد من رصاصات مسدّس آلي، وفي كفّه قلم رصاص، انتظروا التفاصيل في نشراتنا اللاحقة)»[1].

وتتوجه عدسة السرد مباشرة إلى التقاط صورة لرد فعل "ريما" وهي تتلقى خبر اغتيال جارهم "يوسف" الذي سبق أن جمعتها به علاقة طيبة، أضاف الراوي: «ريما لم تقل شيئا، ولكنها بعفويتها شعرت بفداحة الخسارة، لم تبك حتى الدمعات القليلة انكسرت داخل عينيها قبل أن تدخل في غيبوبة تامة، حاولت إيقاظها، ولكن عبثا، عادة عندما أدخل البيت لا أخرج، هذه المرة خرجت بدون تفكير، واتجهت نحو مستشفى المدينة، على الرغم من إلحاحات فاطمة بعدم الخروج من البيت. كانت الخسارة فادحة بالنسبة لريما، قبل مدّة قصيرة فقط رأته، تعوّد أن يسمع منها وهو عند الباب كلماتها المعتادة:

- عمو يوسف ؟، رد بالك على روحك.

فيرد ضاحكا:

- وهل يعقل يا ريما أن يتجرأوا على لمس فنان؟ ...

- ما تخافيش يا ريما، واش يديروا بي لست مهما حتى للضجة الإعلامية.

ثم يودّعها، ويغادر البيت، فلا نسمع إلا نقرات صوت حذائه، وهي تتكسر بهدوء على الأدراج»[2].

هكذا يلتقط الروائي ملمحا آخر من ملامح الواقع الإعلامي الذي ساد الجزائر زمن الأزمة، فقد كانت أخبار القتل تتصدر البث الإذاعي شأنه في ذلك شأن الصحف؛ دلالة على أن الأزمة فضلا عن تحكمها في توجيهه مختلف مظاهر الحياة تحكما رهيبا، فإنها قد استنفذت جميع أشكال التعبير الإخباري.

ويأتينا خبر إذاعي آخر من "مملكة الفراشة"، على لسان الراوي: «رأينا جميعا، وسمعنا جميعا هذا الخبر في نشرة الثامنة: "امتدّت أيادي الإجرام مساء اليوم إلى واحد من أكبر مربّي الجياد الأصيلة في البلاد، المعلّم عنترة"»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 145-146.

[2]- المصدر نفسه، ص 146.

[3]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 74.

إضافة إلى أخبار أخرى، كهذا الخبر الذي أفزع السارد، بسبب ما سيترتب عنه لاحقا من توتر في الأوضاع، وعدم الاستقرار، يقول: «ما كان مجرّد خبر هارب لا قيمة له، لم يوله الإعلام أيّة أهميّة تُذكر، أصبح حقيقة مخيفة.

كان مفزعا ما سمعته لأول مرّة في إذاعة فرنسيّة فرانس – إنفو*: حرق ضخم يأتي على السجن، أو الثكنة القديمة، ومستشفى الأمراض العقليّة الملتصق به»[1].

أما عن الخبر التلفزي فكان حاضرا أيضا، يحتضنه وصف للمكان، والزمان، واعتراض واضح على عبثية الواقع السياسي، وما آلت إليه الأوضاع من أزمات، كشف عنها السارد بالقول: «في الثامنة إلا ربع مساء، قبل نشرة الأخبار بقليل، أغلقت كلّ ستائر الصالون المطلّ على الجسر، والمعبر المؤدّي له، لم أعرف لماذا فعلت ذلك بالضبط، وجلست وراء الشاشة أرقب الحدث، مرّت صور السفراء الذين زاروا الصحراء في رحلة سياحية مدفوعة الثمن من الدولة، وكلّهم يردّدون الكلام نفسه: البلاد بخير، تعالوا زوروا الصحراء، مكان سياحي خلاب، لم أكن غبيّة إلى القدر الذي أصدّق فيه أنّ الأميركان سيأتون ركضا إلى بلادنا، ولا الأوربيين بمجرد سماع خبر أجوف مثل هذا؟، من يسمعه أصلا، في قناة لا يراها حتى سكان الأحياء الذين اجتهدوا في التقاط القنوات العربيّة القوية بواسطة أواني الطبخ المصنوعة من الألمنيوم»[2].

ويناقش المحكي الإعلامي عبر البث التلفزي للخبر الثقافي قضية أولئك الذين غادروا البلاد في أحلك ظروفها، فرارا من لهيب نيران المأساة الوطنية، وعادوا بعد استقرار الأوضاع ليصنع منهم الإعلام أبطالا.

جاء على لسان الساردة: «أخيرا، جاء فاوست في الأخبار الثقافية، رأيته، قال مذيع نشرة الأخبار، وهو يلملم كلماته بصعوبة من شدّة حماسه: ها هي أرض الشهداء، ومهبط الوحي والأنبياء، وأرض الخير، والماء، والتسامح تستعيد أبناءها من منافيهم، ليسدل الستار نهائيا على المأساة الوطنية، وتنفتح الآمال على مصراعيها، إنّ الوطن غفور رحيم، وهو ما بيّنه، وأظهره على الملأ، على مدار سنوات المأساة الوطنيّة، الوطن هنا، ولن يسألهم أين كانوا؟، ماذا فعلوا؟، ولا لماذا خرجوا؟، المهمّ أنّهم عادوا ممتلئين بنوره ...

بُث بعدها مباشرة مشهد الوصول بكامله على شاشة التلفزيون الذي خصّص له صفحة جميلة، نُقلت إلى الفيسبوك في اللحظة نفسها تقريبا، قالت المعلّقة جملة بقيت مرتسمة طويلا في

* - France-Info.

[1] - واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 256.

[2] - المصدر نفسه، ص 336-337.

دماغي: ها هو الابن الضال يعود اليوم إلى وطنه، إلى أرضه التي منحته الحياة، ومنحها مسرحا كبيرا دافع فيه عن النور الذي كان يتجلّى من الوطن حتى في أحلك الظروف، كدت أصرخ، أيّ نور؟، وحقّ ربّي إنهم يعيشون في قارّة من الكلمات، واللامعنى، متأكدة من أن لا أحد أجبرها على ذلك الحشو، الأخطر هو أن يقول المذيع ما يريده المسؤول بدون أن يجبره هذا الأخير على ذلك»[1].

والخبر ذاته وجد طريقه إلى الصحافة المكتوبة؛ فقد نشرته جريدة الأمة؛ و«كانت كلّ المقالات ملوّنة بالمديح، وروح الوطن العالية الذي يعرف كيف يغفر لأبنائه عند الحاجة الماسّة»[2].

إن في تعقيب الساردة على هذا الخبر إشارة إلى مظهر من مظاهر التعفن الذي طال قطاع الإعلام، متمثلا في تواطؤ الخطاب السمعي البصري، وحتى المقروء، فلا ينطق إلا عن الخطاب السلطوي السائد، وبلسانه.

### ج-التصريحات والإعلانات والمناشير:

هناك نصوص أخرى غير الصحف يستعيرها الروائي في تقديم الخبر؛ كالتصريحات، ونذكر منها على سبيل المثال تصريح "علي بلحاج" زعيم الحركة الشعبوية الجديدة على حدّ وصفه، الذي أدلى به في فبراير 1989: «لا وجود للديموقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع، والحكم هو الله، ومن خلال القرآن، وليس الشعب، إذا انتخب الشعب ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كفرا، وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر؛ لأنه أراد تعويض قدرة الله بضعفه هو، لا يمكن أن نقبل بالإسلاماوية، ونرفض أيديولوجيتها، هذا يسمى عند العارفين، بحسابات البقالين الصغيرة، هذه نقطة الضعف في تحليلاتهم على ما أعتقد»[3].

وفي مدونة "سوناتا لأشباح القدس" نلتقى خطابا إعلاميا بصيغة منشور؛ وزّعته الوكالة اليهودية على سكان الأحياء المقدسية العربية، كُتب بخط عربي جميل؛ هذا نصه: «أنتم أيها العرب، أبناء عم ساميين، حكَّموا عقولكم، ولا تردوا على زعمائكم من العرب، فكل له مصلحة خاصة، انضموا معنا، وسيروا على بركة الله؛ لنقوم بتعمير البلاد من كل الوجوه، ونسير فيها سوية كالإخوان»[4].

---

[1]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 337.

[2]- المصدر نفسه، ص 338.

[3]- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 35.

[4]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 104.

ضمن هذا المنشور كلام ظاهر يخدّر وعي العرب، بمطالبتهم بالتعاون، والمشاركة الإنسانية في تعمير البلاد، واستقرارها، إلا أنّ هناك قصد باطن يتمثل في السعي لكسب المزيد من الوقت من أجل التوغل أكثر فأكثر في البلاد.

أما عن الإعلانات فمن بينها ذلك الإعلان في محطة النقل العمومي، مرفوقا بالصور؛ يقول: «إن الله لا يضيع أجر المحسنين تطلب السلطات العسكرية من كل من رأى، أو تعرّف على العميل المسمّى: يونس مارينا، ومجموعته التي يشتغل معها، وهو من سلالة الحَرْكة، والخونة الذين يتحركون بأوامر أسيادهم من وراء البحار، أن يعلم السلطات عنه، أو يتّصل بأيّ مركز أمني، أو أيّة ثكنة عسكرية قريبين منه، السرية مضمونة، لقد استكثر الخونة على بلادنا استقلالها، ولكن يد الدولة ستطالهم حتى ولو تعلّقوا بأهداب الكعبة، ستضربهم بقوّة الفولاذ، والنار»[1].

يستهدف هذا الإعلان العثور على الكاتب "يونس مارينا" بتهمة العمالة، والخيانة، والتنظيم السري، والتواطؤ مع جهات أجنبية، وهو شكل آخر من أشكال مصادرة الرأي المخالف، واضطهاد الطبقة المثقفة.

هكذا اجتهد الروائي في هذا التجريب الملتبس بالفضاء الإعلامي سعيا منه إلى الجمع بين الإمتاع الذي ينتجه المتخيل المحكي، والإخبار على سبيل التوثيق، والتكثيف الدلالي للموقف الفني في كتابة الواقع؛ فأخرج بذلك الخطاب السردي عن الصياغة النمطية التي تقف عاجزة أمام مفارقات بهذا الحجم؛ مفيدا من تقنيتي تقطيع، وتلصيق المقاطع، بوضع الخبر الصحفي على مشرحة القص، والوصف، والحوار.

### 3. تعددية اللغة في ضوء الاستعارة النصية:

إن العمل الروائي لا يستمد قيمته، وتميّزه الأجناسي، ضمن منظومة الإبداع السردي، إلا عبر اللغة؛ حيث تتحقق إنتاجية النص من منطلق «أنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى»[2]، وبالنظر إلى البعد النسقي الداخلي للنص الروائي نجد اشتغال اللغة يمثل وسيطا في نقل الرسالتين الجمالية، والإيديولوجية، فـ «القول القصصي؛ هو أولا قول لغوي ينهض على المستوى الإيديولوجي»[3].

---

[1] - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص 83.

[2] - جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 21.

[3] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص182.

وهذا ما يلزمنا بعملية تفسير «تشترط قارئا ذو خبرة واسعة، وكفاءة لغوية عالية»[1]، قارئا يملك ثقافة لغوية تؤهله؛ لإدراك علة توظيف الملفوظات، وجماليتها، في سياق فسيفساء من المعطيات اللغوية؛ تزج به في خضم «العدد المطلق للمحكيات، وتعدد وجهات النظر التي يمكننا الحديث عنها في هذه المحكيات (تاريخية، ونفسية، واجتماعية، وعرقية، وجمالية الخ...)»[2].

إن هذا البعد العدولي عن الرتابة، والأحادية في لغة السرد، وما قد يحيط به من غموض فني، يمنحه طاقة جمالية متجددة، بإمكانها شدّ انتباه القارئ، واستفزاز ملكة التأويل لديه، تلك التي تبحث في الفاعلية اللغوية، لذا كان «الأسلوب بتحويله من النفعية إلى التأثيرية يتسم بطابعه الجمالي الفني، الذي يقوم على أساس دراسة الأنماط التعبيرية في انزياحاتها، وخروجها عن اللغة العادية في منطقية الأداء، إنها رؤية جديدة في الكتابة، وتحوير في الصيغ اللغوية، والصور الفنية»[3].

تكاشف تجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية عوالم معرفية، مستنطقة موادها، وخاماتها، ونصوصها، وقد طوّعها في صياغة أدبية السرد، وإن افتقرت في طبيعتها النسقية لسمة الأدبية، خاصة النص الإعلامي الذي يلامس لغة الخطاب اليومي أكثر من الترفع إلى مستوى لغة الخطاب الأدبي، لقد اجتهد الروائي مستثمرا متخيله السردي في تطعيم الخبر الصحفي بخلفية درامية، عمّقت أثره، وفعّلت حضوره في النسق السردي للنص الروائي.

وتوظيف اللوحات التذكارية، ووضعها كنص على مشرحة المراجعة، والتطويع، والتقطيع، وإعادة التركيب؛ بإدراج فني جمالي، إنه السرد في حداثية تتحرى كسر التقاليد، ونفخ روح جميلة في اشتغال المحكي على النص الصامت، والساكن، وإخراجه إلى فضاء يعج بالحركة، والحياة، محدثا انقلابا في سردية النص، ومنظومة تلقيه.

فحضور العناصر غير الأدبية في النص الروائي يتجاوز مسألة الانتقاء، والتجميع، والتركيب، عبر تمظهرات الشكل، بل تحفر عميقا في المحكي عبر عناصره السردية، إن هذا التجريب الذي يعتمد تقنية التركيب بهذا المستوى، يتجاوز الاستهلاكية، والتقليد إلى الخلق والإنتاج.

---

[1] - نادية ويدير، البعد التداولي للاستعارة، مجلة الممارسات، مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، الجزائر، ع 15، 2012، ص 173.

[2] - جيرار جينيت ورولان بارت، من البنيوية إلى الشعرية، مرجع سابق، ص 14. وأيضا: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مرجع سابق، ص 27.

[3] - قدوسي نور الدين، القيمة العدولية في الصورة الاستعارية – قراءة في جمالية التلقي، مجلة القلم، جامعة السانية، وهران، الجزائر، ع 27، يناير 2013، ص 274.

إن اعتماد الروائي هذه التقنية في ممارسة تركيبية؛ للإحالة إلى الواقع الذي نعيشه، هو من قبيل المعادلة الاستحواذية في التشكيل السردي التي تراهن على الجمع بين المتناقضات، وانفجارية النص الروائي في انسحابها على مختلف محطات الصدام بين الأدبي وغير الأدبي لحظة الاستدعاء، والتوظيف، شأنها في ذلك شأن الواقع الذي تكتبه، وتقوله بلغة الجمال، فهو مثلها عبارة عن منظومة متناقضة من العناصر، في حاجة ماسة إلى مراجعة تركيبية

نلحظ تعدداً نصياً، ولقاءاً أجناسياً متعدداً، ونحن نقرأ التجربة الروائية، «فحضور الفن بأشكاله المختلفة كان دائما لازمة من لوازم الكتابة الروائية عند "**واسيني**" بدءا بفن الموسيقى في روايته "شرفات بحر الشمال"، إلى رقص الباليه في "سيدة المقام" ...، والفن التشكيلي في "سوناتا لأشباح القدس"، وانتهاء بفن المعمار في البيت الأندلسي، وهذا النمط من الانفتاح النصي على الفنون الأخرى يؤكد على الخاصية الثقافية التي تميّز الكتابة الروائية عند **واسيني الأعرج**؛ إذ يسعى دائما لكتابة نص مثقف لقارئ أكثر ثقافة»[1].

فضلاً عن تلك التوليفة التي تجمع ما هو محلي تراثي بهما هو راهن حداثي، ولعلنا نبرّر هذا الانفتاح الأجناسي بجعل التشكيل السّردي أكثر قدرة على تقديم واقع متخيل على شاكلة الواقع الذي نعيش أعقد حيثياته، وأدق ملابساته.

وانفتاح هذه التجربة الروائية لدى هذا الكاتب على معطيات نصية عدة كما سبق وذكرنا جعلها أكثر حوارية؛ حيث «تعدّدت الملفوظات الكلامية لشخصيات رواياته، وجاءت خطاباتها متلونة بتلك السياقات الاجتماعية التي تنتمي إليها؛ حيث حضر المستوى الفصيح ليسيطر على مستوى السرد، ويستحوذ على مساحة معتبرة من الحوار، في حين سجل المستويين العامي، والأجنبي حضوراً في جزء مهم من لغة الحوار، وهذا في محاولة من الروائي إضفاء البعدين الواقعي، والطبقي على رواياته»[2].

هكذا قطعت هذه التجربة الروائية أشواطا في حمل طاقة موغلة في تفجير التاريخي تفجيرا حكائيا، في سياق مضمرات خطابية تتصل اتصالا وثيقا بروح العصر المأزومة، كما أن اشتغال السرد عند "**واسيني الأعرج**" «بوصفه معرفةً تجاوز الأجناس الأدبية التقليدية، وحدودها التي أقرتها المؤسسة الأدبية، واعترفت بها إلى حينه، هو اتجاه نحو استيعاب النماذج الأدبية التي ظلت ولأمد

[1] - فوزية بو القندول، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 115-116.

[2] - طبيش حنينة، مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، مرجع سابق، ص 17- 18.

بعيدة على هامش التجنيس الأدبي الرسمي، فكانت التجليات النصية ممثلة بالمرويات اللسانية الهامشية، والتي تعد حاضنا إبستمولوجيا لأنساق الثقافة العربية»[1].

لقد اتسمت لغة الروائي في منحاها العام بتعددية الخطابات؛ وإن شئنا التمثيل لذلك نذكر رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة"؛ حيث «يتميز الخطاب الروائي في الرواية بانفتاحه على خطابات مختلفة إيديولوجية، وسياسية، وتاريخية، وشفوية، وأسطورية، وتقوم هذه الخطابات بوظيفتها في مجرى الخطاب العام للرواية، فتسهم جميعها فيها»[2].

وهذا ما جعل البحث في إيديولوجيا الرواية، وما تثيره من جدل موصول بالكتابة التناصية المستعارة، وكسر آفاق التوقع في طرق المحظور سياسيا، ضرورة تأويلية لابد منها؛ ذلك أن «جميع أعمال **واسيني** الروائية تطرح فكرة، وفكرة مضادة، تطرح سلطة المركز ورفض الهامش، وتعكس الصراع القائم في المجتمع بين الأغنياء والفقراء، فروايات **واسيني** عموماً قراءة للتراث الفكري العربي، والعالمي، وتصنيفه إلى هذين النقيض الأبديين»[3].

في ضوء ما سبقت الحديث عنه من مداخل استعارية صاغ الروائي تجريبه المحكي، وأخرج منجره السردي، الذي عُدّ من أكثر المدونات التي جربت نقديا، وتم اختبارها فنيا، في مناقشة الموقف الروائي، وكذا الأنساق الثقافية المتدخلة في تشكيله.

---

[1]- محمد زيوش، الرواية الجزائرية وإشكالية الهوية الأدبية، مرجع سابق، ص135.

[2]- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 344.

[3]- المرجع نفسه، ص 347.

# الخاتمة

**الخاتمة:**

خلصنا في دراسة الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية عبر مسارها الذي اتخذ من أعمال الروائي "**واسيني الأعرج**" عينة بحثية له، وعلى امتداد فصولها، ومباحثها إلى النتائج الآتية:

- يفتقر مصطلح الإيديولوجيا إلى الاستقرار؛ لتعدد مجالات استعماله، مما أدى إلى تعدد مفاهيمه الأمر الذي زاد من زئبقيته، وإن كان يفرض حضوره ضمن مختلف الخطابات الإنسانية، بما في ذلك الكتابة الروائية.

- يفرض الإيديولوجي حضوره الإنتاجي في النص الروائي من منفذ التداخل النصي، ويتحدد عبر مكاشفة تعبيرية النص عن مرجعه الإيديولوجي، ورؤيته للعالم، مستثمرا في ذلك خبرته الجمالية المرجئة.

- اهتدى الذوق الإنساني في فترة متقدمة من تاريخه إلى إدراك الظاهرة الجمالية، وتقصيها في العالمين المادي والروحي المتسامي، وبحكم تأثيرها في بعثه وتوجيه كفاءاته، شكلت هاجسا معرفيا راح يلازمه على مرّ العصور.

- شهدت النظرة إلى الجمال تحولا في سياق ظهور العديد من التيارات الجمالية، واكتملت مرتكزات هذا التحول في الممارسات الإدراكية ذات الامتداد الروحي، والديني، والأخلاقي، والوجودي، وتبعا لذلك تنوعت النتاجات، وتعددت المقاصد، بما في ذلك النتاج الروائي.

- تأخر تجريب الرواية العربية في الجزائر لأسباب عدة منها الفراغ الثقافي الذي خلّفه الاستعمار، خاصة احتكاره النشر، والتوزيع، وانشغال الذهنية الثقافية بإثبات الهوية الوطنية بعد الاستقلال، إضافة إلى تحديات الممارسة الروائية في التجريب، وتعثر مسيرة التلقي، والمقروئية.

- تأسس المنجز الروائي الجزائري في بداياته على فهم نهضوي إصلاحي ذي طابع ديني أخلاقي، متطلع لفكرة البناء، وبعث مسار معين من التفكير، أملته طبيعة المرحلة، وعلى مرّ تجارب عدة أبدى هذا المنجز انفتاحا على عدة وسائط فنية في تفكيكه خطاب الواقع.

- شكلت الحداثية، وما بعدها هاجسا راح يتحكم في توجيه المسار الروائي للكاتب الجزائري "**واسيني الأعرج**"؛ لاستحضار أشكال، وممارسات تعبيرية عدة، من منظور نصي صيغ بروح العصر، مما ساهم في انفتاح مدوناته على أكثر من أفق قرائي.

- تقوم التجربة الروائية لهذا الكاتب في استحضارها خطاب التاريخ على حس نقدي مرهف، طوّعت في ضوئه رسمية الحدث، وتقريرية الوقائع، متجاوزة الأطر الكلاسيكية لسردية المحاكاة إلى تخريج الحقيقة المغيّبة، واستنطاق المسكوت عنه على سبيل التخريج النصي الجمالي.

- أسس الروائي تجريبه السردي على مقترح التاريخ؛ حيث أظهر استيعابا حكائيا لتعالقية الواقع بالتاريخ، يتطلع لفهم أسباب انكسارنا، وتراجعنا، وللإجابة عن أسئلة الهوية (الذات/الآخر) التي باتت تأرق وعينا الثقافي، وهذا ما فرض سلطته في توجيه فضاء النص، مكانه، وزمانه، وأحداثه.

- أفاد الروائي من تقنية الخلفيات السردية؛ متمثلة في الإبداعات الإنسانية، والوقائع التاريخية، والسياقات الاجتماعية، عبر تفاعلية نصية إيديولوجية دالة، وحوارية موجهة للصوت الجمالي في كتابة الواقع، فلا ينغلق المحكي على نمطية العرض، وتسطيح التشكيلات التعبيرية، بل نقرأ في ظل ميثاق الإلحاق النصي لخطاب التاريخ بالتجربة السردية حراك القيم في احتكامها لمنطق الراهن، واستجابتها للضرورة الجمالية.

- طرح المتن الرّوائي عند "**واسيني الأعرج**" إشكالية كتابة الأزمة وفق منظور تقني جمالي يتحرز الوقوع في التقريرية الفجة، والتوصيفية المستهلكة، إذ تطلّع في تشكيل متخيله للاختلاف السردي، وهو بصدد وضع مأساوية الواقع وفجائعيته، على مشرحة لغة استعارية تعميقاً للبعد الإيديولوجي في مكاشفة الأحداث، وتعريتها، ومن مدخل الواقع/المتخيل حاورت الرواية إيديولوجيا العنف؛ بمراجعة الواقع التّاريخي الذي صاغها، ضمن اشتغال جمالي انتقائي على العديد من الخيارات التعبيرية، والوسائط النصية.

- أفاد الروائي من تقنية الخلفية في اتصالها بالثقافي، والمشابهة، والاختلاف، وكذا عناصر السرد الأخرى في التوظيف الجمالي للقصص القرآني، وفي ضوء التفاعل النصي بين هذه المعطيات بما يخدم حركية المشهد التناصي، صيغت مجادلة المحمولات الإيديولوجية.

- يعدّ توظيف القصة القرآنية في التجريب السردي للروائي شكلا من أشكال الحداثة في الحكي، يتكشف انطلاقا من استحضار أحداث، وشخصيات القصص القرآني، وإعادة صوغها في سياق معارضة الواقع السياسي، واستنكاره على سبيل الإسقاط الجمالي في إطار سيرورة زمنية، وتاريخية احتكمت إلى التوجيه الواعي للصوت السردي، في أدائه وظيفة إيديولوجية تترفع عن البساطة في مناقشة الخطاب السلطوي.

- تجاوز الروائي في استدعائه النص السردي التراثي بنوعيه الأدبي، والشعبي خلق جمالية الإمتاع، والتشويق في تلقي النص؛ التي لازمت المحكي التراثي، إلى أداء وظيفة إيديولوجية في اقتراح فهم آخر للتاريخ؛ حيث تأتى هذا الفعل التناصي تلقائيا، وبوعي جمالي؛ مضيا في سبيل خلق نصية جديدة، لا نكاد نتبين حدودها التناصية الفاصلة.

- تحقيقا للمنزع التأصيلي للنص الروائي عمد "**واسيني الأعرج**" إلى تلوين تجربته الروائية بصبغة عربية؛ مستلهما التراث السردي تشكيلاً، وتيمةً، وفي سياق ذلك أقبل يستحضر "السّيرة الهلالية"، وعوالم "ألف ليلة وليلة"، وعيا منه بقيمة صوت السرد العربي القديم، وبضرورة مراجعة خطاب الذات في ضوئه.

- لم يُظهر الروائي التزاما بنموذج سردي بعينه، بل اقترح تدخلات نصية عدة، مما أضفى على رواياته انفتاحا جماليا، وإيديولوجيا في مناقشاتها تناقضات الحياة، وصراعاتها، كما تجاوز حدود الانتقاء، والتجميع؛ اعتمادا على تقنيتي التلصيق، والتركيب في استلهامه العناصر السردية غير الأدبية، مما ابتعد بالنص الروائي عن الاستهلاكية، والتقليد إلى الخلق، والإنتاج.

- أثار التشكيل الروائي معادلة الاستحواذية في مراهنته على الجمع بين المتناقضات، واحتوائه القيم الخلافية، المطلب الذي عزّز انفجارية النص في انسحابها على مختلف محطات اللقاء الجمالي بين الأدبي وغير الأدبي على سبيل المراجعة التركيبية، اشتغالا على مختلف عناصر السرد الوافدة؛ في مقابل الإحالة الإيديولوجية إلى الراهن في أعقد حيثياته.

- نقلت الرواية صوت المثقف، وفسحت له المجال السردي لتبليغ خطابه المعارض، كما فتحت المحكي على مواضيع إنسانية عالمية؛ كحوار الحضارات، واحترام الديانات، وثقافة السلم، ضبطا للاستعدادات، وتوجيها للذهنيات، وإعادة بناء الوعي.

- إن توظيف الروائي لنص "دون كيشوت" جعله طرفا في مثاقفة أدبية عالمية، كما تشكلت معماريته الروائية من تعدد أشكاله السردية، وتبعا لذلك اتسعت الخارطة النصية لتشمل: القرآن، والشعر، والأمثال، الأغاني الشعبية، والخرافة، والأسطورة، والمعالم الأثرية، والمنحوتات، والنصب التذكارية، والفنون التشكيلية، والموضة، والأزياء، والرقص، والسينما، والموسيقى، والصحف، والإعلانات، والتصريحات، والمذكرات، والرسائل، والمخطوطات، والوثائق التاريخية.

- تحددت إنتاجية النص انطلاقا من قاموسه اللغوي؛ فقد شكلت اللغة السردية وسيطا في نقل الرسالة الإيديولوجية، وحققت الخاصية اللغوية الخاصية القصصية في بناء المعنى، كما تنوّع المقترح اللغوي بين العربية الفصحى، واللغة الأجنبية، واللهجة العامية؛ وتشعبت مستويات الكلام؛ تماشيا والأشكال التي استضافتها الرواية؛ حيث نلتقي بلغات الدين، والتاريخ، والسياسة، والفن.

# قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.**

**المصادر العربية:**


**1.** الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر - بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

**2.** الأعرج (واسيني)، أصابع لوليتا، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

**3.** الأعرج (واسيني)، البيت الأندلسي (Mémorium)، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، لبنان – العراق، ط1، 2010.

**4.** الأعرج (واسيني)، المخطوطة الشرقية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2002.

**5.** الأعرج (واسيني)، أنثى السراب (سكريبتوريوم) في شهوة الحبر وفتنة الورق، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، إصدار 29، ط1، أكتوبر 2009.

**6.** الأعرج (واسيني)، جسد الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، لبنان – العراق، ط1، 2010.

**7.** الأعرج (واسيني)، جسد الحرائق، موفم للنشر، الجزائر، 2015.

**8.** الأعرج (واسيني)، جملكية آرابيا – أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر حكايات ليلة الليالي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

**9.** الأعرج (واسيني)، حارسة الظلال – دون كيشوت في الجزائر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2006.

**10.** الأعرج (واسيني)، حكاية العربي الأخير 2084، موفم للنشر، الجزائر، 2015.

**11.** الأعرج (واسيني)، ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

**12.** الأعرج (واسيني)، رماد الشرق – الذئب الذي نبت في البراري، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

**13.** الأعرج (واسيني)، رماد الشرق – خريف نيويورك الأخير، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

**14.** الأعرج (واسيني)، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993.

**15.** الأعرج (واسيني)، سيدة المقام، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

**16.** الأعرج (واسيني)، سيرة المنتهى عشتها ... كما أشتهي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

**17.** الأعرج (واسيني)، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2001.

**18.** الأعرج (واسيني)، طوق الياسمين – رسائل في الشوق والصبابة والحنين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط1، 2004.

**19.** الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب – لافوميك - دار الاجتهاد، الجزائر، 1993.

**20.** الأعرج (واسيني)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب – لافوميك - دار الاجتهاد، الجزائر، 1993.

**21.** الأعرج (واسيني)، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، نوفمبر 2004.

**22.** الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2009.

**23.** الأعرج (واسيني)، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية (1) - محنة التأسيس، دار الفضاء الحر، الجزائر، أكتوبر 2007.

**24.** الأعرج (واسيني)، مصرع أحلام مريم الوديعة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

**25.** الأعرج (واسيني)، نهج الغواية، موفم للنشر، الجزائر، 2015.

**26.** الأعرج (واسيني)، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

**27.** الأعرج (واسيني)، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

**28.** ديوان الهُذَليين، ج1/ج2، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1385هـ- 1965م.

**29.** المعلقات السبع برواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، إعداد ومراجعة عبد العزيز محمد جمعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 1424هـ- 2003م.

**المراجع العربية:**


**30.** إبراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت.ط).

**31.** الأحمر (فيصل)، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009.

**32.** اسماعيل (عز الدين)، الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

**33.** الأطرش (يوسف)، الرواية وقراءة التراث – تجربة واسيني الأعرج في تأصيل الرواية الجزائرية، كتاب الملتقى الخامس – عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط5، 2002.

**34.** الآمدي (أبو القاسم الحَسن بن بشر)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبُحتري، تحقيق السيّد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، 1992.

**35.** البحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

**36.** بعلي (حفناوي)، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2004.

**37.** بلحيارة (خضرة)، الجمال في القرآن الكريم، مجلة الأثر - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، جامعة ورقلة، ع 22، جوان 2015.

**38.** بلعيفة (رشيد)، سياق الإرهاب ودافعية الكتابة – قراءة في رواية "صمت الفراغ" لإبراهيم سعدي، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي 17/16 مارس 2009، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بالوادي، الجزائر، (د.ت.ط).

**39.** بنكراد (سعيد)، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

**40.** بورايو (عبد الحميد)، منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994.

**41.** بومنير (كمال)، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، منتدى المعارف، ط1، بيروت، لبنان، 2013.

**42.** الترمذي (الحافظ محمد بن عيسى بن سَوْرَةَ)، سنن الترمذي – الجامع المختصر من السنن عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ومعرفة الصحيح والمعلول وما عليه العمل المعروف بجامع الترمذي، حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه العلامة المحدّث محمد ناصر الدين الألباني، اعتنى به أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، (د.ت.ط).

**43.** توفيق (سعيد)، الخبرة الجمالية، دراسة فلسفة الجمال الظاهراتية (هيجر، سارتر، ميرلوبونتي دوفرين، إنجاردن)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

**44.** الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين – الكتاب الثاني، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1418هـ-1998م.

**45.** الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهر، مصر، (د.ط)، (د.ت.ط).

**46.** الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم / علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (د.ط)، (د.ت.ط.(

**47.** الجعفي (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري)، صحيح البخاري، ضبطه ورقَّمه وذكر تكرار مواضعه وشرح ألفاظه وجُمله وخرّج أحاديثه في صحيح مسلم ووضع فهارسه مصطفى ديب البُغا، ج3، نشر وتوزيع دار ابن كثير/اليمامة، دمشق/بيروت، سوريا/لبنان، ط5، 1993.

**48.** ابن جمعة (بوشوشة)، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، كتاب الملتقى الخامس – عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط5، 2002.

**49.** حبيلة (الشريف)، الرواية والعنف – دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.

**50.** حلاق (حسان)، مناهج الفكر والبحث التاريخي والعلوم المساعدة وتحقيق المخطوطات مع دراسة للأرشيف العثماني واللبناني والعربي والدولي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط4، 2004.

**51.** الحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

**52.** حميش (بنسالم)، التشكلات الأيديولوجية في الإسلام – الاجتهادات والتاريخ، تقديم ماكسيم رودنسون ومحمد عزيز الحبابي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع – توزيع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

**53.** ابن حنبل (أحمد)، مسند الإمام أحمد بن حنبل رضي الله عنه، حققه ووضع حواشيه ورقم أحاديثه محمد عبد القادر عطا، ج4 (المحتوى: مسند أبي هريرة)/ ج7 (المحتوى: تتمة مسند المدنيين مسند الشاميين مسند الكوفيين)/ ج9 (المحتوى: تتمة مسند الأنصار)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ-2008م.

**54.** حني (عبد اللطيف)، الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي 17/16 مارس 2009، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بالوادي، الجزائر.

**55.** الخطيب (عبد الكريم)، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1975.

**56.** خير البقاعي (محمد)، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1998.

**57.** ديك (زهرة)، واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. أصدق اعترافاته.. أشهر مواقفه.. أهم حواراته ونصوصه..، منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013.

**58.** الربّاحي (عبد الرحمن)، قال المجذوب ...! من الرباعيات المنسوبة إلى الشاعر الشعبي المغربي الولي الصالح الشيخ سيدي عبد الرحمن «المجذوب»، دار الجزائر للكتب، الجزائر، ط3، مارس 2011.

**59.** الركيبي (عبد الله)، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974) – الأعمال الكاملة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، 2009.

**60.** الرياحي (كمال)، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج- قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، أفريل 2009.

**61.** أبو ريان (محمد علي)، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط8، (د.ت.ط).

**62.** الزاوي (أمين)، صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009.

**63.** الزمرلي (فوزي)، شعرية الرواية الهوية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سوريا، 2007.

**64.** ساري (محمد)، محنة الكتابة دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، ماي 2007.
**65.** سعد الله (أبو القاسم)، تاريخ الجزائر الثقافي، ج10، (1954-1962)، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة خاصة، 2007.
**66.** سعدي (إبراهيم)، تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث - مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، ط6، 2003.
**67.** سعدي (إبراهيم)، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2009.
**68.** سعيد (سمير)، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
**69.** سلام (سعيد)، التناص التراثي – الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010.
**70.** سليمان (نبيل)، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.
**71.** سليمان (نبيل)، شهرزاد المعاصرة - دراسات في الرواية العربية "سلسلة الدراسات (رقم5)"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.
**72.** السهروردي، كتاب اللمحات، حققه وقدّم له أميل المعلوف، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 1969.
**73.** السيد حسن مصطفى (محمود)، الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية، ط1، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، 1981.
**74.** ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله)، المبدأ والمعاد، اهتم به عبد الله نوراني، مؤسسة مطالعات إسلامي دانشكاه مك كيل، طهران، 1984.
**75.** شعلان البطحاوي (هادي)، مرجعيات الفكر السردي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2016.
**76.** شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012.
**77.** الصافي (حبيبة)، سيميائيات إيديولوجية – دراسة، النايا للدراسات والنشر والتوزيع/محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2001.
**78.** الصالح (نضال)، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

**79.** ابن طباطبا العلوي (محمد أحمد العلوي)، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ-2005م.

**80.** عابد الجابري (محمد)، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

**81.** عباس (إبراهيم)، الرواية المغاربية – الجدلية التاريخية والواقع المعيش دراسة في بنية المضمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002.

**82.** عبيد الله (محمد)، السرد العربي أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين بدعم من وزارة الثقافة، ط1، 2001.

**83.** ابن عربي الحاتمي الطائي (محي الدين بن علي بن محمد بن أحمد)، رسائل ابن عربي، وضع حواشيه محمد عبد الكريم النمري، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

**84.** العروي (عبد الله)، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، ط 5، 1993.

**85.** العسكري (أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد)، كتاب التحفة البهية والطرفة الشهية - الرسالة السادسة عشرة في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم/ مجموعة مختارة من عيون الأدب العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ-1981م.

**86.** العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي / محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ-1952م.

**87.** عشراتي (سليمان)، الخطاب القرآني مقاربة توصيفية لجماليات السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1998.

**88.** عفط (محمد)، الحداثة والرواية .. الالتباسات والآثار، الملتقى العلمي الدكتور محمد بن شنب والحداثة، منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، شيكو للطباعة والنشر، الجزائر، 2013.

**89.** علوش (سعيد)، إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي، . دراسة مقارنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

**90.** الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد)، إحياء علوم الدين ومعه المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تخريج ما في الإحياء من الأخبار للعلامة زين الدين أبي الفضل العراقي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

**91.** الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد)، المستصفى من علم الأصول، دراسة وتحقيق د. حمزة بن زهير حافظ، ج2، (د.ت.ط).

**92.** الفارابي (أبو نصر)، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، قدم له وعلّق عليه د. ألبير نصري نادر، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية)، توزيع المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

**93.** فضل (صلاح)، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (رقم 164) سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992.

**94.** فوغالي (باديس)، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي – دراسة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

**95.** فيدوح (عبد القادر)، الجمالية في الفكر العربي- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.

**96.** القاضي (محمد)، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.

**97.** ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982.

**98.** القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر)، الجامع لأحكام القرآن والمُبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق د. عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي وخالد العوّاد ومحمد معتز كريم الدّين، ج11/ج12/ج17/ج21، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

**99.** قريبع (رشيد)، الرواية والحداثة عند واسيني الأعرج فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية نموذجا، كتاب الملتقى الخامس – عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط5، 2002.

**100.** ابن قينة (عمر)، في الأدب الجزائري الحديث تاريخاً... وأنواعاً... وقضايا... وأعلاماً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

**101.** كاظم الظواهري (محمد)، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، دار الصابوني ودار الهداية، ط1، 1991.

**102.** كليب (سعد الدين)، البنية الجمالية في الفكر العربي – الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 1997.

**103.** لشكر (حسن)، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية - مظاهر التفاعل، مجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1431هـ.

**104.** لشكر (حسن)، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، ط1، 2010.

**105.** مجموعة من المؤلفين، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، إشراف وتنسيف وتقديم اليامين بن تومي، دار الأمان/منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف، الرباط/الجزائر، المغرب/الجزائر، ط1، 2014.

**106.** محمود خليل (إبراهيم)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003.

**107.** مخلوف (عامر)، الرواية والتحولات في الجزائر– دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

**108.** مخلوف (عامر)، الكتابة لحظة حياة – مقالات في القصة والرواية والشعر ونقد النقد، دار الحكمة، الجزائر، 2012.

**109.** مخلوف (عامر)، الواقع والمشهد الأدبي نهاية قرن.. وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2011.

**110.** المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن)، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين / عبد السلام هارون، مج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م.

**111.** مصايف (محمد)، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب/الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

**112.** مفقودة (صالح)، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.

**113.** منور (أحمد)، ملامح الرواية العربية الجزائرية – البدايات والتحولات، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 18، نوفمبر 2008.

**114.** المنياوي (أحمد)، جمهورية أفلاطون-المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة، المراجعة اللغوية والتدقيق طه عبد الرءوف سعد، دار الكتاب العربي، دمشق/القاهرة، سوريا/مصر، ط1، 2010.

**115.** ابن نبي (مالك)، الظاهرة القرآنية – مشكلات الحضارة، ترجمة عبد الصبور شاهين، تقديم محمد عبد الله درار ومحمود محمد شاكر، دار الفكر، دمشق، سوريا، نشر تحت إشراف ندوة مالك بن نبي، 2004.

**116.** وتار (محمد رياض)، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

**117.** وغليسي (يوسف)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

**118.** وغليسي (يوسف)، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002.

**119.** ولد العروسي (الطيب)، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009.

**120.** اليبوري (أحمد)، في الرواية العربية التكوين والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

**121.** يقطين (سعيد)، الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

**122.** يقطين (سعيد)، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط، 1997.

**123.** يمنى (العيد)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

**124.** يوسف (أحمد)، تضايف السرد والإيديولوجيا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، يومي 16/15 أفريل 2008.

**المراجع المترجمة:**

**125.** أفلاطون، محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، ترجمة وتقديم أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

**126.** أفلاطون، محاورة هيبياس الكبرى- ماهية الجمال، المحاورات الكاملة، مجلد الأول (الجمهورية)، نقلها إلى العربية شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994.

**127.** أنجلز (فريدريك) وماكس (كارل)، الإيديولوجية الألمانية – مصادر الاشتراكية العلمية، تر. د. فؤاد أيوب، دار دمشق، يوريا، 1976.

**128.** باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/باريس، مصر/فرنسا، ط1، 1987.

**129.** بارت (رولان) وجينيت (جيرار)، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة غسان السيد، دار نينوي للدراسات وللنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

**130.** بارت (رولان)، الكتابة في درجة الصفر، تر. محمد نديم خشفة، الأعمال الكاملة (رقم6)، مركز الإنماء الحضاري/دار المحبة/دار آية، حلب/دمشق، سورية، 2009.

**131.** بارت (رولان)، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993.

**132.** بروب (فلاديمير)، مورفولوجيا القصة وتحولات القصص العجيب، ترجمة عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1416هـ – 1996م.

**133.** تودوروف (تزفيطان)، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

**134.** جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية – بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة في إطار المشروع القومي للترجمة، المغرب، ط2، 1997.

**135.** شاتليه (فرانسوا)، تاريخ الإيديولوجيات – دراسات فكرية (28)، ج1 (العوالم الإلهية حتى القرن الثامن الميلادي)، تر. أنطون حمصي، مكتبة الأسد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 1997.

**136.** شارتيه (بيير)، مدخل إلى نظريات الرواية، تر. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

**137.** الشكلانيون الروس، نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1983.

**138.** شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلا، تر. د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مهرجان القراءة للجميع)، 1994.

**139.** شيللر (فريدريش)، في التربية الجمالية للإنسان، تر. د. وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991.

**140.** طاليس (أرسطو)، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصري، القاهرة، مصر، 1953.

**141.** فرويد (سيجموند)، الحب والحرب والحضارة والموت، دراسة وترجمة د. عبد المنعم الحفني، دار الرشاد للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1922.

**142.** كريسطيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

**143.** كنت (إمانويل)، نقد ملكة الحكم، تر. غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 2005.

**144.** ل. بيلر (راف)، هو يجر (هاري)، مقدمة في الأنثربولوجيا العامة، تر. محمد الجوهري، ج1، دار نهضة مصر، القاهرة، 1976.

**145.** لوكاش (جورج)، التاريخ والوعي الطبقي، تر. د. حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

**146.** مانهايم (كارل)، الإيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، تر. د. محمد رجا عبد الرحمن الديريني، شركة المكتبات الكويتية، ط1، أكتوبر 1980.

**147.** مجموعة من المترجمين، طرائق تحليل السرد الأدبي – دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.

**148.** نيتشه (فريدريك)، إنسان مفرط في إنسانيته – كتاب العقول الحرة، تر. محمد الناجي، ج1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، 2002.

**149.** هيغل (فريدريك)، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988.

**150.** هيغل (فريدريك)، محاضرات عن الفن الجميل – الحلقة الأولى "علم الجمال وفلسفة الفن"، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

**151.** وارين (أوستن) وويليك(رونيه)، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 1981.

**152.** والاس (مارتن)، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، نشر المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

**153.** ويليك (رينيه)، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

**المراجع الأجنبية:**

**154.** Althusser (L) Pour Marx, Maspero, Paris, 1965.

**155.** Barthes (R), Introduction à l'analyse structurale du récit, éd. Seuil, 1977.

**156.** Bernard (Charles), Esthétique et Critique, Edition Formes, Paris, 1946.

**157.** Boudon (Raymon), L'idéologie : L'Origine des Idées Reçues, Fayard, France, 1986.

**158.** Bourricaud (François), Le Bricolage idéologique (Essai Sur Les Intellectuels Et les Passions Démocratiques), Presses Universitaires De France, 1ère édition, 1980.

**159.** Carré (Olivier), Enseignement Islamique Et Idéal Socialiste, Dar El Machreq Editeur, Liban, 1974.

**160.** Eco (U.), L'œuvre ouverte- traduction Chantal Roux de Bézieux. Ed-Seuil, Paris, 1965.

**161.** Goldman (Lucien), le dieu caché, Editions, Gallimard, paris 1983.

**162.** Goldman (Lucien), le dieu caché, Editions, Gallimard, paris 1983.

**163.** Guyau (M.), Les Problèmes De L'Esthétique contemporaine, 9 ieme Edition, Libraire Félix Alcan, Paris, 1913.

**164.** Jakubowski (F), Les Superstructures idéologiques dans la conception matérialiste de l'histoire, EDI, Paris, 1976.

**165.** Kremer (Angèle), Marietti (et autres), Sociologie De La Science, Mardaga, Belgique, 1998.

**166.** Kristeva (J), Recherche pour une sémanalyse, Editions Du Seuil, Paris, 1969.

**167.** Kristeva (J), Recherche pour une sémanalyse, Editions Du Seuil, Paris, 1969.

**168.** Mainguenaud (D), L'analyse du discours, Hachette, Paris, 1976.

**169.** Poulantzas (N), Les classes Sociales dans le capitalisme d'aujourd'hui, Seuil, Paris, 1974.

**170.** Quantin (Patrick), Les Origines de l'Idéologie, Economica, Paris, 1987.

**171.** Vincent (J-M), Les cheminements de l'idéologie in Analyse de l'idéologie contre d'étude de la pensée Politique, éditions Galilée, Paris, tome 1, 1980.

**المجلات والدوريات:**

**172.** بادي (عبد السلام)، عصاب الحرب وعنف اللغة والتشكيل في رواية الأزمة - واسيني الأعرج نموذجاً، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي ميلة، الجزائر، ع2، ديسمبر 2015.

**173.** بعيو (نورة)، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو/دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ع9، جوان 2011.

**174.** بعيو (نورة)، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو، الجزائر، ع9، جوان 2011.

**175.** بعيو (نورة)، التشخيص الفني للغة في الرواية - واسيني الأعرج وبنسالم حميش أنموذجا، الممارسات اللغوية - مجلة علمية عالمية محكمة، مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ع25، 2014.

**176.** بعيو (نورة)، تمظهر العلاقة التفاعلية بين الفضاء والإيديولوجية في روايتي "مدن الملح" و"البيت الأندلسي"، الأثر - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع20، جوان 2014.

**177.** بعيو (نورة)، من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية حديث عيسى بن هشام والرواية المغاربية نموذجاً، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو، الجزائر، ع13، جانفي 2013.

**178.** بلخامسة (كريمة)، بنية الشخصية في السرد: تطور المفهوم، مجلة الثقافة، الجزائر، ع18، نوفمبر 2008.

**179.** بلوافي (محمد)، سيميائية العنونة والعتبات في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة إشكالات - دورية نصف سنوية محكمة، المركز الجامعي تامنغست- الجزائر، ع1، ديسمبر 2012.

**180.** بلوافي (محمد)، سيميائية العنونة والعتبات في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة الحقيقة - مجلة أكاديمية محكمة، جامعة أدرار، الجزائر، ع25، شعبان 1434هـ/جوان 2013م.

**181.** بوخالفة (فتحي)، رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة - مقاربة تطبيقية في التناص، الأثر - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع5، مارس 2006.

**182.** بوسكين (نعيمة)، قراءة في سيميائية شخصية البطل في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع14، 2015.

**183.** بوشليحة (عبد الوهاب)، المنفى الاغترابي (قراءة في رواية "كريماتوريم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب - دورية نصف سنوية محكمة، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ع6، ديسمبر 2014.

**184.** بوعمارة (بوعيشة)، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، مجلة مقاربات مجلة دولية، أدبية علمية، ثقافية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ع6، 2014.

**185.** بوعمارة (بوعيشة)، النص الروائي وتحولات المجتمع من السياق (النص/الوثيقة) إلى النسق (النص/التحفة)، مجلة مقاربات مجلة دولية، أدبية علمية، ثقافية محكمة، قسم اللغة العربية

وآدابها، كلية الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ع1، 2013.

**186.** تبرماسين (عبد الرحمن) والوافي (سامي)، النسق المتشابك في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع12، 2016.

**187.** توهامي (إيمان)، الجسد المغتال، قراءة في رواية "أحلام مريم الوديعة" لواسيني الأعرج، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع23، مارس 2016.

**188.** توهامي (إيمان)، فتنة المتخيل وشبقية الجسد قراءة في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج، مجلة قراءات - مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ع8، 2015.

**189.** ثقبايث (حامدة)، بلاغة الصورة وفعل التقابل في رواية "الرماد الذي غسل الماء"، مجلة الخطاب-دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو، الجزائر، ع12 خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب عز الدين جلاوجي 23 ماي 2012.

**190.** ابن جمعة (بوشوشة)، جدلية الوطن/المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية "شرفات بحر الشمال"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر – بسكرة، فيفري 2004.

**191.** جوادي (هنية)، التجلي الآخر للتاريخي السياسي الجزائري غداة الاستقلال- قراءة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014.

**192.** جوادي (هنية)، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر – بسكرة، ع5 ، مارس 2009.

**193.** جوادي (هنية)، التمثيل للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص 254.

**194.** جوادي (هنية)، شعرية العتبات المكانية في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، 2015.

**195.** الجوة (أحمد)، تفاعل التاريخي والروائي في "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، ج2، مجلة قراءات - مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2011.

**196.** حرابي (صابر)، الميتارواية والسرد على هامش التاريخ في "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مجلة مقاليد – دورية أكاديمية محكمة تعنى بالنقد ومصطلحاته، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع9، ديسمبر 2015.

**197.** داود (محمد)، لعرج واسيني وشغف الكتابة، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، وهران، الجزائر، ع11، 2005.

**198.** ابن دحمان (عبد الرزاق)، رؤية الواقع وإشكالية المعرفة في رواية كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مجلة كلية الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع12، جانفي 2013.

**199.** رجب الباردي (محمد)، الرواية والتاريخ في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، مجلة التواصل الأدبي - مجلة نصف سنوية تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع5، ديسمبر 2015.

**200.** روابنية (الطاهر)، إشكاليات توظيف الزمن في الخطاب الروائي الجديد، مجلة الآداب - مجلة علمية متخصصة ومحكمة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري - قسنطينة، الجزائر، ع12، 1432هـ-2011م.

**201.** روباش (جميلة)، الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج ، حوليات الآداب واللغات - دورية علمية أكاديمية محكمة، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ع4، أكتوبر 2014.

**202.** رويدي (عدلان)، الرواية وحوار الأنساق الثقافية- قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014.

**203.** زغودي (دليلة)، تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية، مجلة مقاليد – دورية أكاديمية محكمة تعنى بالنقد ومصطلحاته، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع11، ديسمبر 2016.

**204.** زواري (رضا)، جمالية التناص ومظاهر التعلق النصي في روايات واسيني الأعرج "رمل الماية" أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية (مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية سابقا) - مجلة علمية دورية محكمة، جامعة محمد لمين دباغين – سطيف2، ع22، جوان 2016.

**205.** زوزو (نصيرة)، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2012.

**206.** زوزو (نصيرة)، بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2005.

**207.** زيوش (محمد)، الرواية الجزائرية وإشكالية الهوية الأدبية، مجلة جسور المعرفة للتعليمية والدراسات اللغوية والأدبية - دورية أكاديمية دولية محكمة، مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، جامعة الشلف، الجزائر، ع1، فيفري 2015.

**208.** سرقمة (عاشور)، استراتيجيات توظيف الموروث الشعبي في الأعمال السردية الجزائرية - مقاربة في البنى والرؤى والدلالات، مقاربات - مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع13، 2015.

**209.** سلطاني (رشيد)، أنواع الزمن في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، ع20، 2014.

**210.** سيليني (نور الدين)، تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والممكن والزائف سيدة المقام نموذجاً، حوليات الآداب واللغات، دورية علمية أكاديمية محكمة، كلية الآداب واللّغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ع2 (عدد خاص بأعمال الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري 21-22 ماي 2006)، ديسمبر 2013.

**211.** شطاح (عبد الله)، الرواية الجزائرية التسعينية: كتابة المحنة أم محنة الكتابة؟، تبين للدراسات الفكرية والثقافية، مج1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ع2، خريف 2012.

**212.** شطي (سيد علي)، أنماط الكلمة الروائية عند واسيني الأعرج - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أنموذجاً، الممارسات اللغوية - مجلة أكاديمية محكمة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع27، 2014.

**213.** الشيخ (حليمة)، تقنية الوصف في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، لعرج واسيني وشغف الكتابة، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، وهران، الجزائر، ع11، 2005.

**214.** صباغ (إيمان)، كتاب الأمير لـ "واسيني الأعرج" في ضوء التلقي وأفق الانتظار، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجهما، جامعة بسكرة، الجزائر، ع6، 2014.

**215.** طانية (حطاب)، جدلية التاريخي والمتخيل في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، مجلة تاريخ العلوم – مجلة علمية عالمية محكمة متخصصة في تاريخ العلوم والدراسات والأبحاث الإبستمولوجية، جامعة الجلفة، الجزائر، ع4، 2016.

**216.** طبيش (حنينة)، الرواية الجزائرية والانفتاح "قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج"، مجلة مقاربات - مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع17، 2015.

**217.** طبيش (حنينة)، مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، مجلة إشكالات في اللغة والأدب - دورية نص سنوية محكمة، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ع9، ماس 2016.

**218.** طويل (سعاد)، المدينة في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2008.

**219.** عبد اللاوي (عبد الله)، كتابة المحنة، دفاتر المركز لعرج واسيني وشغف الكتابة، تنسيق محمد داود، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC، رقم11، 2005.

**220.** عموري (السعيد)، إيديولوجيا/الخطاب/النص نحو مقاربة مفاهيمية، مجلة الأثر - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع18، جوان 2013.

**221.** غيبوب (باية)، الرواية والمتعالي الأسطوري، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع 32، السداسي الأول 2015.

**222.** قدوسي (نور الدين)، القيمة العدولية في الصورة الاستعارية – قراءة في جمالية التلقي، مجلة القلم، جامعة السانية، وهران، الجزائر، ع 27، يناير 2013.

**223.** بو القندول (فوزية)، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، إشراف الأستاذ الدكتور عزيز لعكايشي، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة، الجزائر، 1436هـ-1437هـ/2015م-2016م.

**224.** كحلوش (فتيحة)، الذات والوطن والتاريخ في الخطاب الروائي الجزائري، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع15، 2015.

**225.** كحلوش (فتيحة)، شعرية البنية السردية في الراوي نحو تيه شعري في "شرفات بحر الشمال"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع28، مج. ب، ديسمبر 2007.

**226.** لطرشي (الطيب)، المثقف المستلب من خلال رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة مقاربات، مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجلفة، الجزائر، ع8، 2014.

**227.** لكحل (نصيرة)، التجريب في الفاتحة الروائية رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج أنموذجاً، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع1، 2013.

**228.** مباركي (جمال)، الشخصية الغربية في رواية المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج خطاب المركز والهامش، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2012.

**229.** محجوب (علي)، البعد التاريخي في رواية المحنة الجزائرية "براري الموت" لمرزاق بقطاش و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج أنموذجا، الحكمة - مجلة دورية أكاديمية محكمة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع8، السداسي الثاني 2016.

**230.** مداس (أحمد)، الإيديولوجيا وصراع المركز والهامش عند الغربيين، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ع7، 2011.

**231.** مساعدية (لزهر)، العجيب والغريب والأسطوري في الرواية الجزائرية، مجلة مقاربات - مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع10، 2014.

**232.** مساعدية (لزهر)، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد – دورية أكاديمية محكمة تعنى بالنقد ومصطلحاته، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع9، ديسمبر 2015.

**233.** مساعدية (لزهر)، المزاوجة بين التاريخي والأسطوري في روايات واسيني الأعرج، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع23، مارس 2016.

**234.** معمري (أحلام)، نشأة الرواية الجزائرية باللغة العربية، مجلة الأثر - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع20، جوان 2014.

**235.** نعمان (عزيز)، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مجلة الثقافة، الجزائر، ع21، أكتوبر 2009.

**236.** هيمة (عبد الحميد)، المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية – قراءة في نماذج من الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر – بسكرة، ع29، فيفري 2013.

**237.** ويدير (نادية)، البعد التداولي للاستعارة، الممارسات اللغوية - مجلة أكاديمية محكمة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع15، 2012.

**238.** يايوش (جعفر)، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، دفاتر المركز لعرج واسيني وشغف الكتابة، تنسيق محمد داود، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC، رقم11، 2005.

**239.** يحياوي (سامية)، غياب الوطن وحضور المشهد المائي في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج، مجلة التواصل الأدبي -مجلة نصف سنوية تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد

والترجمة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع6، جوان 2016.

**الرسائل والمخطوطات:**

**240.** بحري (محمد الأمين)، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية – الطاهر وطار الأعرج واسيني أحلام مستغانمي، دكتوراه علوم في الأدب الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008 – 2009.

**241.** بركان (سليم)، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص: تحليل الخطاب، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2003-2004.

**242.** بلحر (ياقوت)، تمظهرات الآخر في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج - مذكرة ماجستير في مشروع "الكتابة وتمظهر الآخر في الرواية العربية المعاصرة"، إشراف د. شرشار عبد القادر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانية، وهران، الجزائر، 2004-2005.

**243.** جقريت (فاروق)، أدب الأزمة في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، إشراف أحمد موساوي، ماجستير في أدب جزائري معاصر، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، 2010 – 2011.

**244.** زعباط (السعيد)، رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إشراف د. عبد السلام صحراوي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، السنة الجامعية 2010-2011.

**245.** زهير حسني مليطات (حسني)، رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، أطروحة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أ.د. عادل الأسطة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2014.

**246.** سعدوني (هند)، الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف الأستاذ الدكتور يحي الشيخ صالح، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة، 2015-2016.

**247.** سليمان عيد الدولات (خالد)، الشخصية في القصص القرآني دراسة نصية نقدية تحليلية لشخوص مختارة، إشراف عفيف عبد الرحمن، بكالوريوس لغة عربية، جامعة اليرموك، 1996.

**248.** عبد الحفيظ محمد الطحل (محمد)، رواية القدس في الأدب العربي في القرن الحادي والعشرين، أطروحة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أ.د. عادل الأسطة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2013.

**249.** عبد القوي (أحمد)، السيرة والتخييل في رواية أنثى السراب لـ واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، مشروع المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، إشراف أ. د. بلقاسم الهواري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانية – وهران، الجزائر، السنة الجامعية 2011-2012.

**250.** عبد الله عبده دبور (محمد)، أسس بناء القصة من القرآن الكريم – دراسة أدبية ونقدية، إشراف فتحي محمد أبو عيسى، رسالة مقدمة لنيل درجة هـ - العالمية (الدكتوراه) في الأدب والنقد، قسم الأدب والنقد، جامعة الأزهر، مصر، 1417هـ – 1996م.

**251.** عموري (السعيد)، الكتابة والتشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة-دراسة نقدية أيديولوجية، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف أ.د. الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، 2012-2013.

**252.** عوادي (ياسمينة)، تجليات الأسطورة في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية ج1 لواسيني الأعرج، ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إشراف أحمد موساوي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، 2010 – 2011.

**253.** مسعودي (العلمي)، الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج نموذجا – دراسة بنيوية سيميائية، مذكرة مقدمة ضمن متطلبات شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إشراف د. العيد جلولي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، السنة الجامعية 2009-2010.

**254.** مشرف خضر (محمد)، بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، إشراف عبد الرحيم محمود زلط، محمد عبد المطلب مصطفى، محّار جبلي، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه ف ي الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة طنطا، مصر، (د.ت.ط).

**255.** منصوري (نجوى)، الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية، دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2011 – 2012.

**المعاجم والموسوعات:**


**256.** الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد)، تهذيب اللغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مراجعة علي محمد البجاوي، ج11، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، (د.ط)، (د.ت.ط).

**257.** البستاني (المعلم بطرس)، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1987.

**258.** البعلبكي (منير)، معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، إعداد رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

**259.** جبور (عبد النور)، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، كانون الثاني (يناير) 1984.

**260.** الجوهري (إسماعيل بن حمّاد)، الصِّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمَد عَبد الغفور عطَّار، ج1/ج4، دار العلم للملايين مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، كانون الثاني- يناير 1990.

**261.** ابن دُرَيْد (أبو بكر محمَّد بن الحسن)، كتاب جمهرة اللغة، حققه وقدّم له رَمزي مُنير بَعلبَكي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، تشرين الثاني (نوفمبر) 1987.

**262.** الزركلي (خير الدين)، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ج1/ج2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط15، ماي 2002.

**263.** ابن زكَرِيا (أبو الحُسَين أحمَد بن فارِس)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارُون، ج1/ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.

**264.** الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، تحقيق محمد باسل عيُون السُّود، ج1 (المحتوى أبب-غيي)/ ج2 (المحتوى: فأد- يهم)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1998م.

**265.** سلامة (أمين)، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، مصر، ط2، 1988.

**266.** ابن سيّده المُرسي (أبو الحسن علي بن إسماعيل)، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج7 (المحتوى ك "الكاف والراء والفاء" – ج- ش "الشين والضاد والميم)/ ج10 (المحتوى: ظ-ذ-ث-ر-ل-ن-ف-ب-م-أ-ي-و)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

**267.** صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني/مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982.

**268.** الطرابيشي (جورج)، معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، تموز (يوليو)، 2006.

**269.** ابن عَبَّاد (كافي الكفاة الصاحب إسماعيل)، المحيط في اللغة، ج7/ج10، تحقيق الشيخ محمد حَسَن آل ياسين، عالم الكتب، (د.م.ط)، (د.ت.ط).

**270.** عطية (رشيد)، معجم عطية في العامي والدخيل، ضبطه وصححه خالد عبد الله الكرمي، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1956.

**271.** علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، ط1، 1985.

**272.** الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1 (المحتوى أ-خ)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

**273.** مجمع اللغة العربية/الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004.

**274.** مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1983.

**275.** مختار عمر (أحمد) بمساعدة فريق عمل، المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، مؤسسة سطور المعرفة/مؤسسة التراث، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002.

**276.** مختار عمر (أحمد) بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عالم الكتب نشر وتوزيع وطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

**277.** ابن منظور (الأفريقي المصري أبو الفضل جمال الدّين محمَّد بن مكرم)، لسان العرب، مج2/مج11، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت.ط).

**المعاجم والموسوعات المترجمة:**

**278.** ريموند (وليمز)، الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، تر. نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط1، 2007.

**279.** لالاند (أندريه)، موسوعة لالاند الفلسفية، تر. خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه حصرا أحمد عويدات، مج1 (A-G)، منشورات عويدات، بيروت/باريس، لبنان/فرنسا، ط2، 2001.

**280.** مانغونو (دومينيك)، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر. محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر العاصمة، لبنان/الجزائر، ط1، 2008.

**281.** مجموعة من المؤلفين، معجم تحليل الخطاب، إشراف باتريك شارودو، ودومينيك منغنو، تر. حمّأدي صمّود، وعبد القادر المهيري، مراجعة صلاح الدين الشريف، منشورات المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008.

**282.** مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، مج1 (المأساة-الرومانسية-الجمالية-المجاز الذهني)، تر. د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

**المعاجم والموسوعات الأجنبية:**

**283.** Dictionnaire Du Français, Dictionnaires Robert et CLE International, Paris, 1999.

**284.** Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Hachette Livre, Paris.

**285.** Encyclopédie Alphabétique Larousse, Librairie, France, 1977.

**286.** Le petit Larousse, Dictionnaire de la langue française, Cedex 06, Paris, 2003.

**287.** Le Petit Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1990.

**288.** Quitout, al-lassin (Michel), Petit dictionnaire des termes des sciences du langage, le harmattan, paris, 2000.

**المواقع الإلكترونية:**

**289.** https://ar.m.wikipedia.org.

**290.** https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

**291.** www.djazairess.com/elmass/14118.

**292.** www.fikrmag.com.

# فهرس المحتويات

**فهرس المحتويات:**


| | |
|---|---|
| **المقدمة** | **01** |
| **الفصل الأول: الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية** | **08** |
| **المبحث الأول: الإيديولوجي المفهوم والاشتغال** | **09** |
| **1. الإيديولوجي نسق مفاهيمي** | **09** |
| أ- الطرح اللغوي | **09** |
| ب- الطرح الاصطلاحي | **10** |
| ج- الإيديولوجيا والعلم | **14** |
| **2. مقاربة الإيديولوجي** | **16** |
| أ- الجهود الغربية | **16** |
| - قديما | **16** |
| - حديثا | **19** |
| ● الإيديولوجيا قناع | **19** |
| ● الإيديولوجيا نظرة كونية | **21** |
| ● الإيديولوجيا علم الظواهر | **22** |
| ب-المرجعية الإسلامية | **24** |
| **3. محددات الإيديولوجيا** | **27** |
| أ- المحدد السياسي | **27** |
| ب- المحدد الاجتماعي | **28** |
| ج- المحدد الإنساني | **28** |
| **المبحث الثاني: الجمالي المفهوم والاشتغال** | **30** |
| **1. الجمالي نسق مفاهيمي** | **30** |
| أ- الطرح اللغوي | **30** |
| - الجمال في القرآن الكريم | **30** |
| - الجمال في الحديث النبوي الشريف | **34** |
| - الجمال في المعاجم اللغوية | **34** |
| ب-الطرح الاصطلاحي | **40** |
| - فلسفة الجمال | **40** |

| | |
|---|---|
| - علم الجمال | 42 |
| - الجمالية | 44 |
| **2. مقاربة الجمالي** | 44 |
| أ- الجهود الغربية | 45 |
| - قديما | 45 |
| - حديثا | 51 |
| ب-الجهود العربية | 57 |
| -المرجعية الإسلامية | 57 |
| -المرجعية البلاغية | 65 |
| **المبحث الثالث: الإيديولوجي والجمالي في التجريب الروائي** | 73 |
| **1. ثنائية الخطاب/النص** | 73 |
| أ- مفهوم الخطاب | 73 |
| ب- مفهوم النص | 75 |
| ج-جدلية الخطاب والنص | 77 |
| **2. الإيديولوجي والجمالي في الممارسة الأدبية** | 78 |
| أ- الإيديولوجي في الأدب | 78 |
| ب- الجمالي في الأدب | 81 |
| ج-الإيديولوجي والجمالي في الرواية | 84 |
| **3. الإيديولوجي والجمالي في المنجز الروائي الجزائري** | 87 |
| أ- الرواية الجزائرية وظروف التأسيس | 87 |
| ب- الرواية الجزائرية من التأسيس إلى التجنيس | 91 |
| ج-التجريب السردي | 96 |
| - اشتغال المضامين | 96 |
| - صورة المثقف | 102 |
| - تعددية اللغة والشكل السردي | 103 |
| **الفصل الثاني: الإيديولوجي في إنتاجية المحكي التاريخي ومساءلة الواقع في روايات "واسيني الأعرج"** | 106 |
| **المبحث الأول: التّجريب الرّوائي ورهان الحداثة** | 107 |

| | |
|---|---|
| **1. مفهوم التجريب الروائي** | **107** |
| **2. الحداثة وما بعدها في التجريب الروائي** | **109** |
| أ- الحداثة الروائية | **109** |
| ب- ما بعد الحداثة في التجريب الروائي | **110** |
| **3. التجريب الروائي عند "واسيني الأعرج"** | **112** |
| أ- تجريب النص الوثيقة | **114** |
| ب- تجريب النص الأثر | **122** |
| ج-تجريب النص المغاير | **131** |
| **المبحث الثاني: الإحالة السردية إلى التاريخ** | **144** |
| **1. الرواية والتاريخ** | **144** |
| أ- العتبات النصية | **146** |
| ب- الحدث التاريخي | **149** |
| **2. اشتغال الزمن والذاكرة التاريخية** | **153** |
| أ- خطاب الزمن بين التاريخ والرواية | **153** |
| ب- خطاب الذاكرة التاريخية | **155** |
| ج-توثيقية السرد | **162** |
| **3. دلائلية المحكي التاريخي** | **165** |
| أ- الواقع التاريخي والمتخيل السردي | **165** |
| ب- مراجعة المسلمات التاريخية | **167** |
| ج-إيديولوجيا المحكي التاريخي | **178** |
| **المبحث الثالث: الإيديولوجي في سردية الواقع المأساوي** | **183** |
| **1. كينونة الخطاب المأساوي** | **183** |
| أ- كتابة المحنة/الأزمة | **183** |
| ب- الاستعجالية في كتابة المحنة | **185** |
| **2. الإيديولوجي في كتابة المحنة** | **188** |
| أ- محاكمة الواقع | **188** |
| ب- التناصية السردية وسؤال المحنة | **202** |
| **3. الاستعارة السردية للأزمة** | **212** |
| أ- منطق الشخصية في سردية الأزمة | **212** |

| | |
|---|---|
| • المثقف وأزمة الإرهاب | 212 |
| • شخصية الإرهابي | 216 |
| ب- تجليات الأزمة عبر سردية الأمكنة | 217 |
| ج-تجليات الأزمة عبر سردية اللغة | 223 |
| **الفصل الثالث: الإيديولوجي والجمالي في التجريب الروائي للأشكال المستعارة عند "واسيني الأعرج"** | 229 |
| **المبحث الأول: استعارة القصص القرآني** | 230 |
| **1. القص القرآني والتشكيل السردي** | 231 |
| أ- تقديم القصة في القرآن الكريم | 231 |
| ب- تقديم القصة القرآنية في السياق الروائي | 232 |
| **2. الأثر القصصي في ضوء التحليل السردي** | 232 |
| أ- الأثر في ضوء القص/متن حكائي | 233 |
| - البنية السردية (الأحداث/الوظائف) | 234 |
| - الشخصيات السردية | 236 |
| ب- الأثر في ضوء القص/مبنى سردي | 238 |
| - البنية الزمنية | 238 |
| - الصيغة السردية | 241 |
| - الرؤية السردية | 243 |
| - الفضاء الحكائي | 245 |
| **3. التضايف اللغوي في ضوء الاستعارة القصصية** | 246 |
| **المبحث الثاني: سردية التراث في التجريب الروائي** | 255 |
| **1. الرواية والتراث** | 255 |
| أ- مفهوم التراث | 255 |
| - لغة | 255 |
| - اصطلاحا | 257 |
| ب- الرواية في ضوء معطيات التراث | 259 |
| **2. الأشكال السردية التراثية المستعارة** | 262 |
| أ- الأشكال السردية التراثية الأدبية | 262 |
| - استحضار نص "ألف ليلة وليلة" | 262 |

| | |
|---|---|
| - استحضار نص "دون كيشوت" | 265 |
| ب- الأشكال السردية التراثية الشعبية | 270 |
| - استحضار نص "التغريبة الهلالية" | 270 |
| • العتبات النصية | 270 |
| * جمالية العنونة | 270 |
| * الخطاب المقدماتي | 274 |
| • دلائلية التعلق النصي | 276 |
| • الإيديولوجي في المعارضة النصية | 278 |
| - الأغاني الشعبية | 282 |
| - الأمثال الشعبية | 299 |
| - خطابات القوّال والبرّاح | 306 |
| - المحكي الخرافي والأسطوري | 315 |
| • الأسطورة | 315 |
| • الخرافة | 324 |
| - خطاب النبوءة | 327 |
| **3. تعددية اللغة في ضوء الاستعارة النصية** | 329 |
| **المبحث الثالث: استعارة الأشكال الفنية والخطابات الإعلامية** | 332 |
| **1. النص الفني** | 334 |
| أ- المنحوتات والنصب التذكارية والمعالم الأثرية | 334 |
| ب- الموسيقى والرقص | 348 |
| ج-الفن التشكيلي وخطاب الألوان | 360 |
| د- عالم الأزياء | 374 |
| هـ-التركيب السينمائي | 378 |
| **2. النص الإعلامي** | 380 |
| أ- النص الصحفي | 381 |
| ب- الخبر السمعي البصري | 391 |
| ج-التصريحات والإعلانات والمناشير | 394 |
| **3. تعددية اللغة في ضوء الاستعارة النصية** | 395 |

| | |
|---|---|
| الخاتمة | 399 |
| قائمة المصادر والمراجع | 404 |
| فهرس المحتويات | 429 |

تم بحمد الله