وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⵓⵖⵏⴻⵣⵔⵉⵙⵏⵎⵙⵏⵡⵉⵏⴻⵅⵅⵙⵉⵓⵏⵉ

ⵅⵓⵙⵡⵓⵍⴻⵅⵏⵏⵙⵏⵙⵡⵓⵅⵛⵜⵙⵛⵛⵙⵇⵏⵅⴻⵋⴻⵋⵋⵙ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et littérature Arabes

جامعة مولود معمري - تيزي- وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

رقم الترتيب.....

الرقم التسلسلي.....

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

التّخصص: لغة وأدب عربي

إعداد الطّالبة: حسينة بوعاش

الموضـــوع:

استراتيجيات التّجريب والتّلقي في روايات واسيني الأعرج

لجنة المناقشة:

أ.د مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ..... .رئيسا.

أ.د، نورة بعيو، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....مشرفا ومقررا.

أ.د، عبد القادر عميش، أستاذ التعليم العالي، المركز الجامعي بغليزان، ..... . عضوا ممتحنا.

أ.د، صلاح الدين ملفوف، أستاذ التعليم العالي، جامعة خميس مليانة،..... عضوا ممتحنا.

د.نبيلة زويش، أستاذة محاضرة، صنف"أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ... عضوا ممتحنا.

د، كريمة بلخامسة، أستاذة محاضرة، صنف"أ"، جامعة بجاية، .... عضوا ممتحنا.

تاريخ المناقشة:2020/2019.

بسم اللّٰه الرّحمان الرّحيم

بسم اللّٰه الرحمان الرحيم

﴿فإنّ مع العسر يسرا إنّ مع العسر يسرا﴾

سورة الضحى،الآيتين: (5)،(6).

إهداء

إلى من بدعواتها عرفت دربي: جنّتي "أمّي" حفظها الله ورعاها.

إلى من منحني الثّقة والفرصة لأحقّق طموحي: "والدي" أدام الله عافيته.

إلى زوجي الكريم وإلى طيور جنتي: محمد الحافظ وأكرم وأنس حفظهم الله

إلى إخوتي وأزواجهم وأخواتي وأزواجهن كلّ باسمه، إلى الصديقة الأستاذة مرجان رادية

إلى كل من مرّ بحياتي وعلمني شيئا أو ترك بصمة... أو بسمة

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي ومحبتي.

حسينة

كلمة شكر

بداية الحمد والشّكر كلّه لله.

وعملا بقول الرّسول الكريم صلّى الله عليه وسلّم من لا يشكر النّاس لا يشكر الله، فإنّي أتقدّم بعظيم التّقدير والشّكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "نورة بعيو".

أشكر زوجي الذي ساندني طوال البحث.

كما أقدّم شكري وامتناني لكلّ من الدّكتورة أسماء مسلوب والدّكتورة نجاة بوقزولة والدّكتورة هدية جيلي والدّكتور إبراهيم إيدير. كما لا أنسى كل من مريم بن يحي ورتيبة لوني، وسميّة يسعد لكم جميعا شكري وامتناني.

حسينة

مـقـدّمـــة

إنّ أهم ما يميّز الكتابة الرّوائية عموما، أنّها جنس أدبي غير مستقر، دائم البحث عن المغامرة والمجازفة، وتجاوز كل ما هو سائد على مستوى الشّكل الرّوائي من جهة، وعلى مستوى الرّؤية الّتي تقدّمها الرّواية من جهة أخرى، فكان التّجريب الرّوائي استجابة لرغبة الرّوائيين المعاصرين الملحة في حذف الثّابت والرّاكد، والنّمطي على مستوى النّص الرّوائي، إذ سعى الرّوائيون إلى البحث عن كلّ جديد في صناعة البحث السّردي الرّوائي.

وتُعَدُّ مرحلة التّجريب أهم مراحل تطور الرّواية العربية، ومثلها كانت الرّواية الجزائرية التي دخلت غمار التّجريب الرّوائي وحاولت عبر العديد من الأقلام أن تكتسب خصوصياتها فنجحت في أن تقوم ككيان أدبي خلق تقاليد جديدة للكتابة والتّلقي، وفي أن تنتشر وتتحول شكلا ومبنى تماشيا مع التّغيرات الّتي شهدها المجتمع الجزائري، خاصة أن الرّوائيين الجزائريين انفتحوا على تجارب جديدة استفادوا منها لإثراء تجاربهم الإبداعية.

ولقد مثّل الإبداع الرّوائي أهم خصائص الإبداع الأدبي الجزائري، وارتبطت تحوّلاته بمختلف التّغييرات الحضارية الّتي شهدها العالم ككل، بشكل خاص ذلك أنّ التّمظهرات الشّكلية للإبداع تتنوع والمضامين تتعدد، تبعًا ما يلحق الأمّة وحضارتها من تغيّرات، ممّا يتطلب من المبدع السّعي الدّائم لتجاوز السّائد وكسر رتابة المألوف، ومادام المجتمع متحوّلا فالنّص الرّوائي يَعِي هذا التّحول، فسعى إلى مواكبته عبر طموح الكاتب في اختراق مظاهر هذا التحوّل إذ كانت مهمّته، (حسب عز الدّين الرّازي)، ليس توصيف معاناة الإنسان في حاضره، إنّما تمتد إلى قراءة الوجه الإنساني المتبدّل وتحوّلات الذّات والأنا والمجتمع والتّاريخ في نصّ أو نصوص روائية، تستوعب الجوهري في تحوّلات المجتمع والإنسان من خلال التّشخيص الرّوائي وتحوّلات الذّات والأنا والمجتمع والتّاريخ في نص أو نصوص روائية.

انخرطت، إذن، الرّواية الجزائرية كمثيلتها الرّواية العربية، في مغامرة التّجريب وأفادت من التّجارب الرّوائية الّتي سبقها، إن في الرّواية الغربية، أو في الرّواية العربية، حيث سعت إلى بناء عوالمها التّجريبية بتفجير الواقع وتعدّد زوايا النّظر والاحتفاء باللّغة والتّخييل والانفتاح على عوالم الحلم والعجائبي والمحكي الشّعبي، لتخلق بذلك مسارها التّقليدي على

مستوى الموضوعات والأشكال لترتاد آفاقا جديدة بحثا عن أشكال جديدة تمكّنها من ملامسة الأسئلة الجديدة الّتي يتداولها الواقع بعمق.

ويُعَدُّ الرّوائي **واسيني الأعرج** من أبرز الرّوائيين الجزائريين الذين استقطبت رواياتهم القارئ وتثير فضوله ليسبر أغوار متونها ويكتشف سراديبها، حيث أخذ التّجريب فيها حيّزا معتبرا، فقد برع في الابتكار الفنّي، الّذي جعل من منجزاته الرّوائية متفردة بتجريبيتها وتميّزها، لا بمألوفيتها، لذا رأينا الوقوف عند نصوصه ومسائلتها، والوقوف على مظاهر التّجريب فيها وأبعاده وجمالياتها، ومدى نجاحها في استقطاب القارئ/ المتلقي.

إنّ ما تروم هذه الدّراسة الموسومة بـ**(استراتيجيات التّجريب والتّلقي في روايات واسيني الأعرج)** هو استجلاء استراتيجيات التّجريب والبحث عن تمظهراته السطحية ودلالته العميقة وتجلياته الجمالية، والوقوف على استراتيجيات التّلقي الّتي استعانت بها هذه النّصوص من أجل التّأثير في القارئ/ المتلقي،

ليكشف عن استراتيجيات الذّات الّتي تقف وراء هذا البناء التّخييلي الّذي يعجّ بالحقائق والأوهام، وتحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تُبنى خارج الذّات الّتي تستهلك النّص وتستوعب دلالاته.

تُعَدُّ روايات الأعرج ظاهرة أدبية تستدعي التّنقيب في مضمراتها ومساءلة طرائقها الفنية وتفكيك بنائها والبحث عن الأساليب الجديدة فيها، ورصد تغييراتها ورصد تطوراتها، بغية الوصول الى مواطن التّجريب فيها، واستقراء مواطن الخرق واللّعب فيها. وبناء عليه انتقينا ثلاث روايات نموذجا للدّراسة، والمتمثّلة في رواية: **كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، رواية: فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف رمل الماية، ورواية جملكية أربيا**، كونها روايات تعج بالتّجريب والخرق على مستوى الأساليب وتداخل الأجناس وتعدّد اللّغات والتّهجين، فأردنا من خلالها الإجابة على الإشكالية التّالية:

إلى أيّ مدى أسهمت استراتيجية التّجريب في البناء الدّلالي لمتون الرّوايات؟

– كيف أسهمت استراتيجية التّلقي في تشكيل النّص التّجريبي عند واسيني الأعرج؟

– فيم تجّلت الاستراتيجيات الّتي توخّاها الكاتب لبناء نصوصه الرّوائية؟

– إلى أي مدى حقّق التّشظي والتّهشيم السّردي جمالية؟ وكيف حقّقت استراتيجيات التّلقي تمظهراتها الدّلالية؟.

وللإجابة عن الإشكالات المطروحة توسّلنا مجموعة من إجراءات مناهج مختلفة: كالمنهج السّيميائي والتّأويلي، ونظرية التّناص والنّقد الحواري ونظرية القراءة وجمالية التّلقي لبناء هذا البحث وتحليل النصوص الروائية النموذج، لذا استثمرنا هذه الآليات الإجرائية والمنهجية كونها تستجيب لمتطلبات البحث وتخدمه. كما ورأينا وفق ما تقدّم تقسيم البحث حسب الخطّة الآتية:

استهلينا البحث بمدخل نظري حاولنا من خلاله ضبط **مفاهيم** التّجريب في النّظريات الحديثة، وسمناه **التجريب في الإبداع الأدبي من الحساسية القديمة إلى الحساسية الجديدة** وقفنا فيه عند أهم المفاهيم التي عرفها مصطلح التّجريب في الثقافة الغربية والعربية، وكيف استقبل النقد العربي هذا المفهوم. تلى هذا المدخل **الفصل الأول** الّذي وسمناه:ب **استراتيجية العتبات والبرازخ النّصية في روايات واسيني الأعرج،** كون العتبات أوّل ما يصادف القارئ /المتلقي، كما تسعى إلى تقييد القارئ بقيود الإيحائية والرّمزية حتّى يَلِجَ النّصوص ويشارك في التّحليل والتّأويل، من جانب آخر تكشف عن الوعي الفنّي للرّوائيّ حيث تشي بحساسية فنية تتخلّق بدءا منها (العتبات) وتجعل القارئ يختار أسئلته وتأويلاته من عمق النّص ذاته.

ولقد قسّمنا هذا الفصل إلى مبحثين: وسمنا الأول ب: **العتبات النّصية في النّقد الغربي والعربي** قدّمنا فيه مفاهيم عامة حول العتبات وإشكالية الاصطلاح في النّقد العربي، أمّا المبحث الثاني فوسمناه **باستراتيجية العتبات في روايات واسيني الأعرج،** تعرّضنا فيه إلى العناوين الخارجية والدّاخلية للرّوايات النّموذج، ووقفنا أيضا عند أهم عتباتها من تصدير وهوامش فاهتممنا بالعناصر الّتي أحاطت بالنّص وأسهمت في ولادة استراتيجياته التّجريبية

وعناصره الفنية والدّلالية، فنظرنا في المتعاليات النّصية من حواش وتصديرات وعناوين داخلية وخارجية، وذلك بغية إجلاء وظيفتها الدّلالية والتّجريبية في آن، وباعتبار النّصوص الرّوائية نموذج الدّراسة نصوصا يحكمها التّجريب وتجاوز السّائد من كسر لعمود السرد وتهشيم للزّمن وتعدّد الرّواة والضّمائر وتعدّد لغوي.

وعرضنا في **الفصل الثّاني** الموسوم بـ:**استراتيجية وجمالية الانحرافات السّردية، بين تهشيم السّرد وتشظّي الزّمن،** أهم التّقنيات الّتي هشّمت عمودية السّرد، خاصّة ما تعلّق بحركة الزّمن، وعليه فقد قسّمنا هذا الفصل إلى مبحثين وسمنا المبحث الأول بـ: **تشظّي الزّمن في رواية كريماتوريوم،سوناتا لأشباح القدس،** حاولنا من خلاله إبراز التّقاطبات الزّمنية داخل فضاء النّص السّردي، وما تحتويه من استباقات واسترجاعات وتقفّينا تمظهراتها في رواية **سوناتا،** وتوقفنا عند الإيقاع الزّمني من خلال دراسة تقنيات إبطاء حركة السّرد وتسريعها، ثم انتقلنا إلى تحليل زمن الشّخصية الرّوائية وفيه بيّنا الزّمن النّفسي وأبعاده الدّلالية والتّجريبية، وفي كلّ مرة نرفق العناصر المتناولة بمدخل نظري نضيء به بعض المفاهيم المتعلّقة بالزّمن.

أمّا المبحث الثّاني فقد وسمناه بـ: **استراتيجية السّرد بين التّفتيت والتّهجين،** تعرّضنا فيه إلى أهم الاستراتيجيات والتّقنيات الّتي توخّاها الكاتب لكسر خطية السّرد مثل تقنية التّذكر والإيهام والحلم والتّداعي والوصف وتقديم الحكاية والحدث.

ولمّا كان الزّمن متعلّقا بمكونات أخرى في الرّواية، ولأنّ السّرد في الأصل ينبني على تقنيات ومكوّنات مختلفة تتماهى فيما بينها وتتداخل لتشكّل البناء الكلي للرّواية، فقد جاء **الفصل الثّالث** الموسوم بـ: **استراتيجية الخرق واللّعب في روايات واسيني الاعرج،** ليبيّن استراتيجيات اللّعب على مستوى الشّخصيات ومستوى أقنعة السّارد وأصواته، ومستوى التّبئير السّردي، ومنطق التّعددية والتّماهي، وبيّنا كيف أسهمت هذه التّقنيات كاستراتيجية نصّية في بناء الدلالة في النصوص الروائية، فقسّمناه إلى مبحثين، المبحث الأول وسمناه: **الشّخصية بين المعارضة والموافقة في روايتي جملكية أربيا ورمل الماية.**

المبحث الثّاني: وسمناه **التّبئير السّردي ومنطق التّعددية والتّماهي**، تعرّضا فيه إلى تقنية التّبئير **(la focalisation)**، ورصدنا فيه وضعيات السّارد داخل السّرد، وبيّنا كيف يمارس السّارد لعبة التّجلي والتّخفي، كما تعرّضنا إلى تماهي الضّمائر داخل السّرد أين تداخلت أصوات الشّخصيات وتماهت فيما بينها، وتبيّنا كيف تماهى صوت السّارد مع صوت الشّخصيات ممّا خلق إرباكًا في القراءة وكسرا لأفق توقّع القارئ/ المتلقي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ موضوع التّجريب في الرّواية قد تناوله الكثير من النّقاد والباحثين الأكاديميين، نذكر منها رسالة دكتوراه موسومة بـ نزعة التجريب في الممارسة النقدية الغربية المعاصرة قدّمها الباحث خليفة قرطي.

رسالة دكتوراه موسومة بـ التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر قدمتها الباحثة زهرة بوفلوس.

رسالة دكتوراه موسومة بـ الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي قدمتها الباحثة فتيحة العزوني.

رسالة دكتوراه موسومة بـ تشكيل التجريب في الرواية الجزائرية قدمتها الباحثة مسلوب أسماء.

ودراسات أخرى قدمت في إطار رسائل الماجستير أو مقالات ومؤتمرات تناولت التجريب، كظاهرة جديدة في الكتابة الروائية.

لا يخلو أي بحث من الصعوبات والعراقيل، ومن ضمن ما صادفناه كانت مشكلة تعدّد المسمّيات الّتي أطلقت على مصطلح التّجريب، وكونه مصطلحا وافدا إلى السّاحة النّقدية العربية، فإنّ الدّراسات النّظرية والنّقدية لم تصل بعد إلى ضبط مصطلح قار ثابت له، لذا يصعب على الباحث تبنّي مصطلح على حساب الآخر.

ختاما نسجّل شكرنا وامتناننا للأستاذة المشرفة: الدّكتورة الفاضلة: نورة بعيو على العون والمساندة الّتي أمدّتنا بهما، ونشكرها على دعمها وتحفيزها الدّائم لنا، ونشكر لها جميل صبرها طوال مسار هذا البحث، فلها منّا فائق التّقدير والاحترام، كما نشكر كلّ من أسهم وساعدنا في إنجاز هذا البحث، كما نشكر لجنة المناقشة الّتي قبلت قراءة هذا العمل، فللجميع فائق التّقدير وجزيل الشكر.

مدخل:

التّجريب في الإبداع الأدبي: من الحساسية القديمة إلى الحساسية الجديدة

1: إرهاصات الرّواية من التّقليد إلى التّجديد.

عرفت الرّواية العربية مخاضها العسير في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر إثر «**انهيار النّسق التّقليدي في الثّقافة الموروثة، وتفكّك المرويات السّردية القديمة وانكسار الأسلوب المتصنّع في التّعبير قد انتزعت الرّواية الآن، – وهي لب تلك السّرديات– شرعية كاملة كنوع أدبي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث**»[1] وتوجهت إلى كتابة جديدة تتجاوز التّقليدي شكلا ومضمونا.

وعليه سعت الرّواية الجديدة إلى ابتكار تقنيات فنية جديدة تخالف السائد، إذ كان عليها البحث عن هيكل يناسب المواضيع الجديدة ويواكب مقتضيات الرّاهن، فابتكرت لنفسها تقنيات جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتّقنية والتّأليف والبناء. كما عملت على تحطيم الهياكل الاجتماعية المتحجّرة لتكشف عن واقع جديد وحيّز يتجاوز الأشكال المستهلكة والعميقة، فالبحث عن التّغيير كما يشير(**غولدمان**) هو «**بحث الرّوائي على استغلال مادة جديدة ومجهولة وذات صمود أمامه، هو ما يثير فضوله وانفعاله ويغريه بالتّجريب، إنّه يرغمه على أن يرفض باستمرار كل الأعراف والمعايير والطّرائق الّتي تحول بينه وبين هذه المادّة الجديدة**»[2] ليبحث بالتّالي عن طريقة جديدة في الكتابة، والمتمثّلة في التّجريب.

اتّجهت الرواية إلى تحطيم النّماذج الرّوائية الكلاسيكية وبناء نماذج أخرى أكثر تحرّرا من سلطة الواقع الخارجي، «**ولا شك أنّ هذا الاتّجاه يعكس تقدّما وتطوّرا في فهم وظيفة الأدب الرّوائي فهدف الإبداعات الرّوائية الجديدة أن تمسك بالحدث الانساني خارج حيلة السّرد**»[3] لتقنع المتلقي بواقعية الأحداث والشّخصيات.

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، ص298.

2– لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص15.

3– ألبيريس، ر، م تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982، ص142.

فالمطلب الجديد بالنّسبة للرّواية كما يصرّح **(البيريس)** هو «**ألّا تنطلق المخيلة من سرد تقليدي، سبق "أن صنع بأكمله" حيث يشرح المؤلف كل شيء فيه، إذ ينبغي أن يكون الكتاب فخًا ولغزا بالنّسبة إلى القارئ، وإليه يعود أمر تفسيره**»[1] فالقارئ/ المتلقي مطالب بالولوج في عالم لا تفك رموزه على نحو كامل بل يسعى هو لتفكيكها وتفسيرها، لقد انفلتت الرّواية من مواضعات السّرد التّقليدي وصنع الرّوائي لنفسه متاهة سردية جديدة ليتوه فيها هو نفسه.

من خلال ما تقدّم يمكن القول إنّ، الرّواية التّجريبية ابتعدت عن فن الرّواية والسّرد المحكم ذاك الّذي كان يراعى التّقليد ما بعد الواقعي، فأصبحت تقدّم تجربة لا خاتمة لها وسؤالا لا جوابا له « **ورؤية للمغامرة الانسانية تطرح على بساط البحث صورنا المألوفة عن الحقيقة دون أن تستعيض عنها بصور أخرى محددة فلن يكون للرّؤية فائدة هذه السهولة واغراؤها إنّها تقلق الإنسان وتشوشه**»[2]، إنّها تدعو القارئ إلى المشاركة في التّحليل وفي البحث تبعث نتائجها الخيبة وتكسر أفق توقع متلقيها.

بالتّالي لم يَعُد القارئ أمام مشهد حسن التّنظيم، لكن أصبح أمام مغامرة فنية لا تقبل التّعريف بطبيعتها، تستخدم كلّ الوسائل لكي «تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنّع العذوبة، المفتعل الّذي كانت تمثّله القصة الواقعية وفن الرّواي، إنّها تسعى لتحطيم الضّجة التّرتيبية المستمرة»[3] فلم تَعُد مقولة الصّوت الواحد (صوت الرّواي أو البطل) مهيمنة، بل عوّضه تعدّد الأصوات أو ما سمّاه **(باختين)** بالرّواية المتعدّدة الأصوات أو الرّواية البوليفونية إنّها تسعى لتحطيم ترتيب اللّوحة التّقليدية وتحطيم عديد المحرّمات والطّابوهات الّتي ترسّخت في الأذهان[4]، لتبدلها بقواعد كتابة جديدة مغايرة.

1- ألبيريس، ر، م تاريخ الرواية الحديثة، ص222.

2- المرجع نفسه، ص256.

3- نفسه، ص439.

4- ينظر: محمد داود، الرواية الجديدة بنياتهاا وتحولاتها، مقاربة سوسيونقدية، دار نديم ودار روافد الثقافية- ناشرون ط1، الجزائر/ بيروت،2013، ص40.

إنّ مهمّة الرّواية الجديدة لا تتمثّل في الوعظ والإرشاد والتّعليم كما هو الشّأن في الرّواية التّقليدية، بل تتمثّل في تجسيد «**رؤية فنية، أي تفسير فني للعالم والرّؤية وكشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة أو التّشويق والجاذبية**»[1] فهي لا تهتم بالعرضي والطّارئ والسّطحي والهامشي بل تهتم بالثّوابت والباطن الجوهري.

ولعلّه من الهيّن القول إنّ التّسميات الّتي تشير إلى هذا الإنتاج الخارق للعادة، على حسب قول (**عزيز الماضي**) «**قد تعدّدت وتنوّعت فتراوحت بين الأدب البصري، الأدب الحرفي (alittérature) والرّوايات البيضاء، الرّوايات الخالية من الكتابة، الرّواية المضادّة، رواية المخبر، رواية بدون تخيل روائي، الواقعية الجديدة، مدرسة النّظر، مدرسة الرّفض، مدرسة منتصف الليل...إلخ)، حيث ذهب كل ناقد في اتّجاه معين للإسهام في الحصر العسير لعالم هذا الإنتاج**»[2] إلّا أنّ التّسمية الّتي صمدت هي تسمية "الرّواية الجديدة".

2: حول مفهوم التّجريب والرّواية التّجريبية.

يندرج مفهوم التّجريب في إطار المفاهيم النّقدية الحديثة، وهو توجّه فنّي جديد يعتمد على تقنيات سردية حداثية، ويعتبره الدّارسون والنّقاد توجّهًا يعبّر عن مواقف ورؤى وجودية وجمالية وتاريخية تحكم العمل الإبداعي، فهو أراء وتوجّهات أكثر ممّا هو تقنيات، حيث يمثل موقفا متكاملا من الواقع والإبداع ومنطلقة التّجديد والتّغيير والتّنويع في الأساليب الفنية والخروج من النّمطية، ويمكن أن نقول أنّ التّجريب يقترب في مفهومه بالتّغريب الّذي يعتبر هو الآخر رؤية فنية جديدة للأشياء تخلق لدى القارئ/ المتلقي شعورا بالارتباك والتّبعيد، لكن هل هناك فرق بين مصطلح التّجريب والرّواية التّجريبية؟

يقرّ (**سنوسي شريط**) بوجود تباين بين العنصرين «فالتّجريب الرّوائي كما يرى لطفي زيتوني هو فعل محدود داخل مفهوم الرّواية السّائد، يعبّر به الكاتب عن ذوق شخصي في

1- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، دط، 2008، ص11.

2- المرجع نفسه، ص41.

التّأليف أو التّصوير أو اختيار الموضوع ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب حاصلة خارج بيئته»[1] وهذا يعني أنّ التّجريب فعل بسيط يقوم به الرّوائي ضمن عمله الرّوائي، يكون ذاتيا مبنيًا على ذوق شخصي يختاره، حسب قناعاته ووجهات نظره الإبداعية.

أمّا الرّواية التّجريبية فهي عمل «**تغييري ينطلق من وعي الكاتب ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرّواية، بمعنى أنّ الرّواية التّجريبية تقوم على إحداث تغيير شامل في بنية الرّواية من حيث التّأليف والصّياغة والتّصوير لذا سميّت بالرّواية التّجريبية لأنّها خرجت عن المألوف والمتعارف عليه في الحقل الإبداعي**»[2] فالرّواية تتخذ ألف وجه وترتدي ألف رداء وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، فهي مطالبة دائما «**بالحرص على بقاء بُعدها التّجريبي التّحديثي من خلال تجاوز ما بنته، وابتكار ما عليها من أشكال تعبيرية جديدة**»[3] هذه الأشكال التي تتجاوز القالب النّمطي وتنفتح على كل ممكنات الكتابة الرّوائية الّتي تدفع نحو التّخييل، فالرّوائي «لا **يكتب رواية أو روايتين، وهو فيما يكتبه من كم روائي يسعى دوما إلى توسيع عوالمه الرّوائية، من خلال التّنويع وتجديد الأشكال وتجديد عوالم مفترضة بين الواقع والتّخييل**»[4] إنّها الطفرة التي قلبت موازين الكتابة السّردية.

أ- في مفهوم التّجريب لغة:

ظهر مصطلح التّجريب استجابة للطّفرة الحداثية التي مسّت الإبداع ككل، وهدفه هو السّعي إلى التّجديد والتّفسير وكسر النّمطي، دون أن يتنصّل من الأصالة أو التّراث أو يفقد الخصوصية.

جاء في لسان العرب حول مفهوم التّجريب أنّه «**مرتبط في لساننا العربي بالخبرة والمعرفة النّاجميْن عن الفعل، والتّراكم الزّمني: جرّب الرّجل تجربة اختبره... ورجل مجرب**

1- شريط سنوسي، تمظهرات التجريب في الرواية المغاربية، كلية الآداب واللغات، جامعة معسكر، الجزائر، ص3.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي، الشركة التونسية للتوزيع، د ط، تونس، 1972، ص10.

4- المرجع نفسه، ص6.

قد بلي ما عنده ومجرب قد عرف الأمور وجرّبها فهو بالفتح مضرس وقد جرّبته الأمور»[1] يتضح أنّ مفهوم التّجريب عند ابن منظور متعلّق بتجربة الإنسان وخبرته، والتّجربة، هي «**مهارة وخبرة تكتسب من المشاركة في أحداث أو ملاحظتها**»[2] والتّجربة أيضا هي «**المعرفة أو المهارة أو الخبرة الّتي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة، أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة**»[3] فالتّجربة إذن كما جاء في المعاجم تعني الخبرة والملاحظة الّتي يستخلصها الإنسان من أمور حياته.

أمّا في ما يخص لفظ التّجريبي "**Expérimental**"، فهو «**يستعمل في علوم الطّبيعة خاصّة، وكلّ ما استند إلى التّجربة أو نسب إليها، سمّي تجريبيًا. والمنهج التّجريبي في المصطلحات الفلسفية هو المنهج الّذي يعتمد الملاحظة والتّصنيف وكذلك التّحري بعد الاقتراض، وكثيرا ما يختلط هذا المفهوم بالاختباري (empirique) ومنه الاختيارية (L'empirisme) والاختباري يطلق على ما يحصل مباشرة من التّجربة دون أن يحدّده أي قانون مسبق**»[4] إنّه لفظ متعلّق بعلوم الطّبيعة، ثم انتقل إلى حقول معرفية أخرى.

يمثّل إذن مفهوم التّجريبية والتّجريب، المنهج الّذي يعتمد الملاحظة والاختيار دون الاستناد إلى إجراء مفهومي مفترض ومسبق، كما نلحظ أنّ التّعريفات الّتي أوردناها تتقارب في دلالتها، حيث يرتبط التّجريب والتّجربة بالمعرفة النّاتجة عن الملاحظة والتّمييز بغية الوصول إلى نتيجة.

1- ابن منظور جمال الدين أبي الفصل محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (جرب)، تح، عامر أحمد حيدر، مراجعة، عبد المنعم خليل ابراهيم، مجلد1، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2005، ص250.

2- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص60.

3- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، ط2، لبنان، 1984، ص88.

4- عبد السلام المسدي، الاسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، لبنان، 1982، ص145.

ب- التّجريب اصطلاحا:

بدأت التّوجهات النّقدية والدّراسات الأدبية، بعد السّتينات تتجاوب مع المناهج النّقدية الحديثة حيث «**اتّجه الخطاب النّقدي إلى تطبيق مناهج النّقد الحديث (بنيوية، أسلوبية، سوسيولوجيا الأدب، التّحليل النّفسي، السّيميائية) في سياق إضفاء العلمية على النّقد، وقد حظيت الرّواية بقسط وافر من هذه التّطبيقات الّتي غالبًا ما تتحول إلى تشريح مختبري يفلت جوهر الأسئلة الجديدة الّتي تطرحها الرّوايات الجديدة**»[1]، فحاولت الانفلات من هذه التّحليلات النّقدية ورسمت لنفسها عوالم منفتحة على القراءة والتّأويل، ممّا أسهم في دعم استقلال النّص الرّوائي وتخصيص خطابه.

لقد كان التّجريب الظّاهرة الّتي أتقت الرّواية الجديدة من تلك اليقينيات والأجوبة الايديولوجية الجاهزة، لتدخل في حوارية اللّغة وتداخل الأجناس وتشكيل رؤى جديدة المعالم، فكان التّجريب الاستراتيجية الفنية الّتي قوّضت النّماذج النّمطية السّائدة لتجعل من الكتابة مغامرة مجهولة المآل[2]، ولقد حاول أنصار هذا الاتّجاه أن يبيّنوا أنّ أعمالهم «**أكثر وفاء لهم منها إلى قوانين الأنواع أو بنيتها الفنية بل إنّ الأدباء التّجريبيين يمعنون في التّخريب والشّذوذ عن السّنن السّائد والأعراف المستقرة فيخلطون بين الأنواع الأدبية في أعمالهم ويدخلون عناصر غير أدبية في نسيج العمل الأدبي**»[3] وغيرها من التّقنيات الّتي تضفي على أعمالهم ما يطمحون إليه من إكسابها الجدة والتميّز.

إنّ ظاهرة التّمرد على السّائد والقواعد والأنواع الأدبية، إنّما ينبعث من سحر التّمرد ومن ثبات التّقاليد، فلا معنى للتّجريب إذا أضاعت معالم القاعدة، وإنّ أجمل الابتكارات هي تلك الّتي تنبت في تربة أكثر التّقاليد رسوخًا»[4] فالرّوائي التّجريبي وإن دخل مغامرة التّجريب والتّخريب، إلاّ أنّه لا يتخلى عن المرجعية الثّقافية أو التّراثية.

1- محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص27.

2- ينظر: قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، 2009، ص6.

3- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، مارس 2005، ص25.

4- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص26.

يقول **(عز الدّين المدني)** إنّ «**الأدب والفن التّجريبي ليس بأدب تجريبي ولا بفن تهديمي وإنّما هو أدب بناء، وفن تشييد (....) إنّ المبادئ الأساسية الّتي يعتمدها الأدب التّجريبي هو رفع الحواجز الفكرية الّتي ظلّت تهيمن على القرائح والمواهب طيلة سنوات**»[1] حيث فنّد هذا الاتجاه بعض المفاهيم وتجاوزها إلى بيان حقائق أدبية لم تكن منتظرة.

ولقد عرّف **(المدني)** التّجريب الفني بأنّه «**تلك العملية الفنية التي يقوم بها الفنان، أو الأديب لرفض ما للثّقافة والادب والفن والتّقاليد الحضارية، من عناصر متعفّنة تنافي في جوهرها روح العصر، وتطور المجتمع وحرية الفرد، ولتفكيك تراكيبها وإبراز هياكلها وإظهار مميزاتها، ثم للدخول في مغامرة فنية وأدبية لخلق أدب وفكر وفن نظيف من الأردان**»[2] إنّ التجريب عند **(المدني)** هو تجاوز ما ينافي روح العصر إلى ما يخدمه.

واطلاقا من كل المعطيات التي تدعو إلى التجديد والتّغيير، تشكّل اتّجاه جديد يرفض ما يقيد حرية الكاتب «**ويدخل في متاهة المغامرة الفنية والمحاولة الدّائمة للخروج من طرق التّعبير المستقرة أو الّتي أصبحت قوالبا وأنماطا وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة اعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا**»[3] حيث سعت الكتابة الابداعية الجديدة إلى كسر نمطية التّعابير والقوالب الجاهزة لتنقل حركية الإبداع من "سؤال الجنس إلى سؤال النّص، ومن سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصّيرورة"[4] لت دخل الكتابة السردية في منحنى جديد تنتقل من«**تهشيم العمود السّردي إلى التّلاقح مع الفنون السينمائية والتّشكيل والغناء والموسيقى، ولعب الضّمائر، والأزمنة والتّهجين اللّغوي**

1- عز الدين المدني، الأدب التجريبي، ص15.

2- المرجع نفسه، ص28.

3- أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار الفكر، ط1، بيروت، 1986، ص287.

4- ينظر: محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس،ط1، الدار البيضاء،2006ص78.

والنّصي وفي الأمرين معا: أمر المنجز وأمر التّأزم، كان التّجريب علامة فارقة»[1] هذه العلامة الفارقة الّتي بلورت وعيا نقديا وإبداعيّا حول مفهوم فني ممكن للرّواية يستجيب لتحوّل مفهوم الأدب ضمن تطور المؤسسة الأدبية ككل.

ويذهب **(صالح فضل)** في تعريفه للتّجريب إلى القول بأنّ «**التّجريب قرين الإبداع لأنّه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفني المختلفة**»[2] فهو جوهر الإبداع، وحقيقته «**عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل والمسار التّجريبي يخترق مساره ضدّ التّيارات السائدة بصعوبة شديدة**»[3]، وممارسة التّجريب عند **(محمد برادة)** تعني البحث عن «**أشكال جديدة تكسر المنوالية، وتتمرّد على القوالب الكلاسيكية الموروثة بتعبير آخر ما دامت العلاقة بين اللّفظ والشّيء لم تَعُد علاقة إحالة تعادلية بينهما فإنّ التّعبير غدا مستقلا عن معادلة المادي وأصبح تأثيرا على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي (....) أي أن كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته الرّوائية أو الشّعرية**»[4]، إنّه بحث عن التّفرد والتّميّز.

تأسيسا على ما تقدّم يمكن القول إنّ الكتّاب حاولوا التّحرّر من حرفية الشكل المتبلور عبر تاريخ الأدب (رواية أم شعرا) كما حاولوا إضافة عناصر لها صلة بالمحيط الاجتماعي والثّقافي والتّراثي، إذ ابتعدوا على «**تفويض مفهوم الشّكل التّقليدي الخطي، واعتماد الشذرات والتّداعي الحر وتقطيع الزّمن واستخدام تقنية تعدّد الرّواة والصيغ، إيذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد وكان ذلك تعبيرا عن رفض مطلق للمسلمات وتجسيد القلق وجودي يتمركز حول الذّات ضدا على الواقع والمجتمع**»[5] كونهما سبب أزمة

1- نبيل سليمان، جمالية وشواغل روائية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص ص43، 44.

2- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش.م.م، ط1، القاهرة، 2005، ص3.

3- المرجع نفسه، ص3.

4- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، ع94، دبي، 2011 ص48.

5- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012، ص63.

الذات، كماوسعت الرّواية التّجريبية إلى استخدام كل الوسائل لكي «**تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة المفتعل الّذي كانت تمثّله القصة الواقعية وفن الرّوائي**»[1] وتبقى الرّواية شكلا تعبيريّا إنسانيّا وجد منذ القديم «**واغتنى بإضافات عديدة من لدن مبدعين ينتمون إلى ثقافات وحضارات متباي**نة»[2] فنتج شكل مفتوح مستوعب لكلّ الإضافات.

وإذا أردنا التّوقف عند أهم الرّوافد التي استقت منها الرّواية العربية أهم سماتها فسنقول إنّ للرّواية الغربية، خصوصا الفرنسية، التّأثير الكبير في الرّواية العربية، حيث تأثرت بثقافة الرّوائيين الغربيين، فأسهمت رواياتهم في توجيه الرّواية العربية وجهة جديدة لتخلق لدى الرّوائيين العرب الحس الاجتماعي الذي يدرك العوامل العالمية والقومية ويصّور ذلك في قصّ جديد له طعم جديد وقصّ يحتفظ بالطّابع المحلي الخاص بالبيئة العربية.

ولم تعرف السّاحة الأدبية العربية هذا الشكل السّردي الجديد مكتملا بمفهومه الحديث، إلّا من خلال بعض ما عرف في التّراث العربي من أشكال نثرية كالمقامة والحديث، والحكاية (ألف ليلة وليلة). ويعتقد عديد الباحثين أن "**حديث عيسى بن هشام للمويلحي**" هو المنهل والشكّل الذي ظهرت فيه المغامرة الرّوائية الأولى الّتي تؤسّس للرّواية العربية، التي تحذو حذو هذه الفنون النثرية العربية القديمة وبالأنماط السردية الأوروبية قبل أن تتأصل الرّواية الجديدة فيما بعد والّتي تحمل على عاتقها معادلة جديدة في العمل الروائي تقطع الصّلة مع التيار التّقليدي النمطي، على الأقل في الشكل وأحيانا في طبيعة الموضوع، لتتجاوز الرّواية العربية بعدها تلك العلاقة المباشرة بين الأدب والواقع.

وتبعا لما سلف ذكره يمكن القول، إنّ التّجريب الرّوائي هو ذلك الوعي الحداثي بالكتابة أين وقف ضد قواعد الكتابة الجاهزة واشتغل على بيانات الحكي من سرد ووصف وفضاء وزحف وشخصيات بوعي جمالي جديد ابداعي وخلاّق، لذا يمكن عدّه (التّجريب الرّوائي) ثورة نقدية وحركة واعية، كانت نتيجة تحولات الواقع، إنّه «**وعي الكاتب بأنّه يكتب**

1- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، ص63.

2- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص49.

نصًّا روائيا بالغ التّرتيب متعدد الطبقات ممارسا اللّعب والكذب الرّوائي مراوحا بين الإيهام بالواقع وبين انفجارية النّص الرّوائي الّتي هي سمة أساسية من سمات التّجريب»[1]، فالتجريب لعبة يمارسها الكاتب عن وعي.

لقد جمعت الرّواية التّجريبية بين واقع الفرد والمجتمع، كونها فنّا منفتحا على قضايا الإنسان وتطلعاته وأسئلته وتمثّل الذّات الفردية والجماعية وحمولاتهما الاجتماعية والنفسية والثقافية، كما قدّمت عوالم رمزية تتجاوز الواقع كاضفاء الطابع الاسطوري والعجائبي وولوج عوالم الحلم وتجاور شخصيات روائية متخيلة مع أشخاص حقيقيين، وهذا ما منحها «**ذلك اللّقاء الحميم بين الشّخص والشّخصية وما يمنح الرّواية إيقاعا زمنيا خاصا وموقفا من الحياة والمجتمع والكون ونظرة الى الوجود من جانب آخر وبالنظر إلى طبيعة الأوضاع السّردية في الرّواية الّتي تمارس التّجريب**»[2] وعليه فالسّرد مبني على التّشظي وتداخل الأزمة والاماكن عبر نقلات منظمة بنيوية داخل وثيقة اجتماعية أو تاريخية وخطاب الرواية يحاكي الواقع ليبني واقعا آخر، يقف التّجريب الرّوائي على تحديد العوالم الرّوائية وتخطي ما هو كائن فهو يقف ضد التّقليد ويرفض التنميط والنمذجة لأنه كتابة متناسلة من مداد الكتابة تتمرد على كل تنميط وتحقيب.

3: انفتاح أفق المغامرة الرّوائية العربية.

سعت الرّواية العربية المعاصرة إلى خلخلة الأشكال التّقليدية، وسعى الرّوائي التّجريبي إلى الانفتاح وتجاوز المألوف والبحث عن أشكال جديدة في الكتابة، «**تلبي حاجيات التّجريب اللّغوي والتّعبير هذا التّجريب الّذي سعى نحو كتابة نص متعدد الأصوات واللّغات**

1- محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة الابداع الروائي العربي، الرواية العربية الى أين؟، ديسمبر 2010، ص3.

2- المرجع نفسه، ص4.

ومتعدّد مداخل القراءة ومتعدد في اشتغاله على استراتيجية الأشكال واللّعب السّردي»[1] حيث لم يعد النّص الرّوائي أحادي البُعد بل انتقل إلى كتابة متعدّدة الأبعاد.

كان التّجريب الرّوائي إذن، بمثابة «**استجابة لرغبة الروائيين الملحة في خرق الثّابت والرّاكد والنّمطي على مستوى النّص الرّوائي وهي رؤية ابداعية مشروعة لكلّ روائي تواق الى البحث عن كل جديد في صناعة الخطاب السّردي الرّوائي والبحث عن أدوات وصيغ وتراكيب لغوية وحيل سردية**»[2] إذ يترقّب القارئ ما يتوافق مع أفق توقعه وينتظر من الكاتب التّميز والاختلاف، وطرح ما يتماشى مع العصر، وهذا سيتوجب مراجعة الأعمال الرّوائية تبعا لمتطورات الحياة الجديدة، والتّماشي مع اتّجاهات القارئ الفكرية ومنازعه الثّقافية حيث كان على الكاتب تجاوز الحواجز وخرقها، وخلق عوالم جديدة في نصوص الرّواية خاصة.

لأجل ذلك يمكن القول إنّ الرّواية العربية المعاصرة عرفت الهاجس نفسه الذي عاشته الرّواية الغربية، والمتمّثل في الاهتمام بقضايا الشكل أكثر من قضايا المضمون ولقد انتعشت الكتابة التّجريبية بالجزائر في الثّمانينات في سياق ثقافي كان يتّسم بالتبدّل والتغيّر، إذ إنّ هذه المرحلة عرفت تحولات مهمة سواء على المستوى الإبداعي أو الفكري أو النّقدي، وكان الكتّاب يسايرون ما كانت تعرفه الرّواية العالمية من تغيّر سواء في المشرق العربي أم الغربي، فظهرت أعمال روائية كسرت نمطية المألوف وأخذت تبحث عن الجديد في الواقع حيث كانت أهم الموضوعات الّتي طرحتها محنة المثقف الجزائري ومحنة صراعاته في العالم الخارجي ومحنة البحث عن الوجود وإثبات الذّات وللرّاهن الوطني تأثير في ذلك حيث نجد أنّه بظهور التّعددية أضحى النّص الرّوائي يتمتّع بحرية أكبر.

1- محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص5.

2- عبد القادر عميش، الخطاب بين فعل التثبيت واليات القراءة، دط، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2012، ص154.

كما كانت مرحلة السّتينيات وأوائل السّبعينيات المرحلة الّتي بشّرت بالتّغيير الّذي مسّ الرّواية العربية عامة، خاصة بعد النّكسة والهزيمة، أين فنّدت كل ما كان يقدم على أنّه الحقيقة أو الواقع لذا نجد التجربة الإبداعية والأدبية الجديدة انبنت على «**طلاق تام مع كل القيم السائدة والمطلقات الّتي كانت مهمة، فجاء التّجريب**»[1]، وحلّ محل القناعات المطلقة السؤال عن الواقع والمجتمع والفرد والعالم وبرز ذلك على مستوى الكتابة الإبداعية القصصية والرّوائية خاصة من خلال العمل على « **تعويض مفهوم الشّكل التّقليدي الخطي واعتماد الشذرات والتّداعي الحر وتقطيع الزمن واستخراج تقنية تعدّد الرّواة والصيغ إيذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد وكان كل ذلك تعبيرا عن رفض مطلق للمسلّمات وتجسيدا لقلق وجودي بتمركز حول الذات ضدا على الواقع والمجتمع**»[2] حيث ثار الكتّاب في هذه الفترة على التقليد في الكتابة، ونادوا بتجديد الأساليب.

وإذا تحدثنا عن تجربة الرّواية العربية الجديدة نجد ملامحها قد ظهرت في نهاية الستينات وبداية السبعينات فكانت البداية في مصر مع كتابات محفوظ نجيب، لتمتد هذه التّجربة الى الأقطار العربية الأخرى مثل: سوريا، فلسطين، العراق، والمغرب العربي في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، حيث اتّخذ تجليات جديدة عمقت تطورها، وهذه التّجليات الجديدة هي امتداد التّحول العام الّذي عرفه أسلوب الرّواية.

بناء على ما تقدّم يمكن التّأريخ للرّواية التّجريبية العربية بداية من هزيمة حزيران 1967، حيث فقد الرّوائي الثّقة في الأنظمة العربية، فجاءت الهزيمة «**لتكشف المخبوء وتقنع المفكرين والمبدعين بأنّ القومية العربية لاتمتلك أسباب التحقق والتطور، وأن كثيرا من الشّعارات والتّصورات تحتاج إلى النّقد والمراجعة والتغيير، ومنذئذ شهدنا لحظة أخرى لفورة إبداعية وفكرية**»[3] وقد ظهر ذلك في كثير من الرّوايات والكتّاب العرب أمثال صنع

1- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون 6 - (2)، ط1، الجزائر، 2012، ص63.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص17.

الله ابراهيم، في رواية (تلك الرّائحة) وجبر ابراهيم جبرا في (السفينة) وإدوار الخراط في (رامة والتّنين) وغيرهم.

لم يَعُد همّ الرّوائي نقل الواقع الجماعي لكن أصبح اهتمامه فرديا، حيث يهتم بواقع الفرد في حياته اليومية، خاصة حياة المثقف، وانسحب من خطاب الثورة والنضال الاشتراكي ليخوض في تصوير حياة الفرد وحريته، ويمثل نزوع الروائي إلى مثل هذه الكتابة (التّجريبية) التي تنم عن «**رفضه لسلطة النّموذج الّذي يفرض قاعدة معينة لفن الرّواية، إنه إعلان مضمر عن انحياز مطلق إلى جمالية النّص الرّوائي، لا إلى واقعيته**»[1] حيث انتقل الالتزام في الرّواية التّجريبية من الالتزام الخارجي إلى الالتزام الداخلي الّذي يمسّ المثقف في حياته اليومية، باعتماد أدوات سردية وتقنية جديدة تخرج عن النّماذج الرّوائية السائدة.

يمكن ان نستنتج أنّ الرّواية التّجريبية اتّجهت إلى تحطيم النّماذجية الرّوائية التّقليدية، أو ما يسمى "بالرواية الكلاسيكية" وبناء نماذج سردية جديدة، كما سعت إلى التحرّر من سلطة الواقع الخارجي، «**لتقدم فهما متطورا لوظيفة الأدب الروائي، يقوم على مرجعية جمالية بالدرجة الأولى ولكنها لا تنفي الواقع، وإنّما تعطيه مفهوما متخيلا لا ماديا مباشرا**»[2] فحاولت تقديم الواقع بشكل فنّي لا يثقل النّصوص الرّوائية بالرّتابة والتّقرير والوصف الخارجي لذا كان التّجريب الرّوائي، فتحا يتعلق بمواد التّناول: من شخصيات ومكان وزمن.

لقد تجاوزت الرواية التجريبية «**أساليب الكتابة الرّوائية التّقليدية الّتي كرّست الحبكة واحترمت خطية الزّمن إلى حد بعيد وفسحت المجال لتدخل السّارد العالِم بالكون وهو يوجه مصائر الشّخصيات ويكيّف الأحداث لرؤيته العالمة وفاء لواقعية تفرط في إحالتها**

1- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص 25، نقلا عن أحمد ابراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، ص250.

2- المرجع نفسه، ص34.

المرجعية»[1]، ولقد ابتكر هذا الاتّجاه (التّجريب) أسلوبا جديدا في الكتابة السردية جمع بين تجارب متنوعة ومختلفة ترفض جمالية الأنموذج، وانتهجت لنفسها منهجا يحيد «**ظاهرًا عن الطّرق المألوفة لتصوير الواقع، إمّا في تنظيم عملية السّرد أو في الأسلوب أو في كليهما من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغيير ذلك الإدراك**»[2] حيث نرى في النّصوص الرّوائية الحديثة كسرا لطرق تقديم الأشياء وتقديم ذلك الواقع.

إنّ الهدف الرّئيس للفن هو«التّغلب **على أثار التّعود القاتلة عن طريق تقديم الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة فيمارس الرّوائي تقنية التّفكيك والتّشويه، ذلك أنّ الغرض من الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تحس، وليس كما هي معروفة**»[3] هذا الأمر يخرج العمل الرّوائي من الرتابة بانحرافه عن الطرق التّقليدية المألوفة لتصوير الواقع، لتصبح الرّواية مجالا واسعا لاختبار الأشكال الفنية وأساليب القص الحديثة.

4: أهم المسمّيات الّتي عرفتها الرّواية التّجريبية

أ- الرّواية التّقليدية / الرّواية الواقعية:

يستند نعت الرّوايات بالتّقليدية الى ماهية الرّوايات ووظيفتها، الّتي تمثلت في التّعليم والوعظ والإرشاد[4] فكان نعتها مبنيا على الوظيفة الّتي تؤديها حيث عملت هذه الأخيرة على التّعليم والتّهذيب وتصوير «**المجتمع تصويرا واقعيا حرفيا مثلما يبدو ذلك في (حديث عيسى بن هشام) لإبراهيم المولحي وفي الاتّجاه الرّومانسي الّذي مثّله أحسن تمثيلا ابراهيم عبد القادر المازني في روايته ابراهيم الكاتب وأحمد حسين هيكل في روايته زينب ....الخ،أمّا في فترة الرّواية الواقعية فقد توزعت الوظيفة شطرين: فهناك وظيفة الرّواية الواقعية النّقدية ووظيفة الرّواية الواقعية الاشتراكية**»[5] إذ كثر ممثلو الرّواية التّقليدية في

1- محمد الباردي، التحولات السردية، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الحواز للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2015، ص5.

2- لودج ديفيد، الفن الروائي، ترجمة، ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص122.

3- محمد الباردي، التحولات السردية، ص62.

4- ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص8.

5- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص24.

الوطن العربي، وهيمنت على حقل الرّواية عقودا زمنية متعدّدة «**ولم تفقد حضورها وهيمنتها إلا بعد أن استنفذت أغراضها وأدّت دورا إيجابيا لا يمكن انكاره على الصّعيدين الأدبي والاجتماعي**»[1] إلاّ أنّ بناءها الفني الفقير ومحتواها الشحيح جعلها تتراجع وتفقد بريقها.

من جهة أخرى كان الروائيون يبحثون عن أشكال تعبيرية وتقنيات سردية جديدة، تكون قادرة على استيعاب القضايا المستجدة. بيد أنّ اسهامات الرّواية التّقليدية لا يستهان بها فقد أسهمت في «**أوّلا: إلانة اللّغة أي أسهمت في تخليص اللّغة من قيود السّجع والبلاغة الشّكلية المطلوبة لذاتها، ومالت بها نحو لغة نثرية عادية ولكنها قادرة على الوصف والتّجديد والتّحليل والتّصوير.**

ثانيا: خلق قاعدة من القراء، أي تأسيس جمهور من قراء الرّوايات يدرك أنّ الرّوايات تلبي له حاجات ضرورية، والقراء ركن أساسي من أركان الحقيقة الروائية الأدبية عامة»[2] **وخلفت جيلا من النقاد الواقعيين، أمثال محمد مندور ولويس عوض في الجانب النّظري وعبد القادر القط في الجانب التّطبيقي.**

ب- الرّواية الحديثة:

جاء ظهور الرّواية الحديثة نتيجة لعوامل عدّة تمثّلت في تلبية «**الحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة من دون اغفال لأثر التراث من ناحية والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية، ويدل ظهورها على مضي المجتمع قدما نحو مزيد من العنصرية كما يدل على انتقال الفن القصصي من مرحلة البساطة والتّقليد إلى مرحلة النّضج الفني، فالرّواية الحديثة تعبير عن وعي الرّواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقي**»[3] فالحداثة تعني في مفهومها الثّورة على القيم والانعتاق منها و"Modernisme" بالمعنى العام **تشير**

1- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص8.

2- المرجع نفسه، ص9.

3- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص10.

إلى الجدّة وإلى مواكبة العصر في مجالات الفكر والعمل لا سيما في حقول الإبداع الأدبي والفكري والفني، أو هي الإتيان بالشّيء الّذي لم يؤت بمثله من قبل»[1].

وهي تكشف عن الجديد وتسعى لمواكبة العصر والتّغيير من الأدوات القديمة والمألوفة الّتي لم تَعُد «**ناجحة في تحليل الواقع والتّفاعل معه وتفسيره وفهمه، ولهذا لابد من البحث عن أدوات جديدة فاعلة في هذا المضمار**»[2]، إذ سعت إلى التّجديد في الأدوات الفنية والسّردية فالرّواية الحديثة «**الّتي ستحقّق هذه التّسمية لا تهتم بالموقف العرضي والطّارئ والسّطحي والهامشي بل تهتم بالثّوابت والباطن الجوهري فهي تتغلغل إلى جذور الظواهر وتصور العلاقات من الداخل، وهذه الوظيفة تحدّد ماهيتها، لا العكس**»[3] فالحداثة تمثل موقفا رُؤْيَوِيًا وحضاريا شاملا.

ج- رواية ما بعد الحداثة/ الكلاسيكية الجديدة:

ظهر هذا الاتّجاه في كتابة الرّواية ليواجه حركة التّجريب، فالكتابة الّتي ظهرت بعد الهزيمة وخاضت غمار التجديد، ما لبثت أن وقعت في تكرار الأشكال السردية الّتي استحدثها الرّوائيون وهو ما جعل القارئ/ المتلقي والناقد ينتقدون هذا التّكرار، فاجتهد الكتّاب في ابتكار ما يسمى بالرواية الكلاسيكية الجديدة.

يقول (**الباردي**) «**إنّنا نطلق على هذا الاتّجاه الكلاسيكية الجديدة في انتظار أن تتضح ملامحه الفنية، ولكنّه يبدو كأنّه بمثابة ردة فعل على رواية الحداثة ومقولاتها إذ يعود السرد الى مقولات الرّواية التقليدية ويلبسها ثوبا جديدا لتظهر بمظهر الجدة إنّها رواية ما بعد الحداثة أو الرّواية الكلاسيكية، كما يحلو لنا أن نسمّيها**»[4] فإذا كان ظهور التّجريب الرّوائي كحركة معترضة على الواقعية الجديدة الّتي صاغ أسلوبها كتّاب كبار شأن نجيب محفوظ وعبد الرّحمن منيف وجبر إبراهيم وآخرون فإنّ الكلاسيكية الجديدة أتت بدورها

1- محمد بوزاوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009، ص120.

2- شكري عزيز الماضي أنماط الرواية العربية الجديدة، ص10.

3- المرجع نفسه، ص11.

4- محمد الباردي ، التحولات السردية، ص، ص6، 7.

معترضة على رواية التّجريب بحكم أن «**مقولات الحداثة والتّجريب قد استهلكت واستنفذت مصوغاتها الإبداعية وأنّ الكتابة الّتي تثير الانتباه الآن تندرج في سياق رواية ما بعد الحداثة**»[1] فهل أنّ الرّواية العربية مع نهاية القرن الماضي وبداية القرن الجديد، بصدد التّحول الفعلي في أسلوب الكتابة إلى أسلوب مغاير؟ وهل انتقلت الرّواية من التّجريب إلى ما بعد التّجريب؟، إن صحّ القول، وهل حققت انتقالا فعليّا من الحداثة إلى ما بعد الحداثة؟

يقرّ **(محمد الباردي)** بظهور حركة ناشئة تجاوزت حركة التّجريب وأبهرت القارئ واستقطبه، إنّها حركة واجهت «**التّجريب الرّوائي بمروق على مقولاته ورفض لمستنداته الجمالية، إنّها لحظة مفصلية في مسيرة الرّواية العربية المعاصرة**»[2]، ويبدو أنّ اتّجاه التّجريب الرّوائي يبقى المظهر الأجلى للحداثة الرّوائية في الأدب العربي الحديث»[3] يحمل رؤى ومواقف فكرية للرّواية الواقعية بأشكالها المختلفة وباتجاهاتها المتنوعة. لكن الإشكال المطروح هو مسألة العلاقة بين الرّواية العربية والرّواية الأوروبية والغربية على حد قول –**الباردي**– وهل أنّ الرّواية العربية تأثّرت بالرّواية الغربية، أم استنبطت قوانينها من داخلها وليس من داخل الرّواية الأوروبية، وفي خضم هذا الجدل القائم، تواجه الرّواية العربية الجديدة إشكالا مهما ومحوريا، وهو مسألة التّأثر بالرّواية الغربية من عدمه.

ويذهب معظم النّقاد، إلى أنّ الرّواية العربية الحديثة، في شأنها لم تنفصل عن المركزية الأوروبية ولم تتجاوز أطروحاتها، يقول **(محمد برادة)** «**عندما نتحدّث عن التّجديد أو التّجدّد في المجال الأدبي، فإنّنا لا نفعل ذلك مفترضين حصول قطيعة تامة بين النّصوص المكوّنة للذّخيرة المتحقّقة عبر العصور، وإنّما من خلال استحضار تبادل التّأثير وردود الفعل، وافتراض انتقالات وارتدادات، وتحول القضايا من المركز إلى الهامش والعكس**

1– ينظر: محمد الباردي ، التحولات السردية، ص7.

2– نفسه، ص8.

3– نفسه، ص27.

بالعكس، على ضوء الجدلية العامّة المتحكّمة في سيرورة كل مجتمع»[1] وهي سيرورة تعكس الصّراع الأبدي بين الفرد والمؤسسة.

وعلى ضوء ما سبق يمكن القول إنّ «**التّجدد الرّوائي يجب أن يُلتمس أوّلا في استراتيجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعية وطموحات الذّات إلى التّحرّر من الإرغامات والنّواميس أمّا القطيعة الكاشفة لهذا التّجدد فتتجلى أساسا في اللّغة والشّكل ونوعية التّخييل وبقية مكوّنات النّص الّتي يعتمدها الرّوائي ليبتعد عن المنوال السّائد أو عن الأشكال الّتي تستوعب التّحولات العميقة المتّصلة بإدراك العالم من أجل إيجاد عناصر أقدر على تمثيل صيرورة العلائق ومستجدات الحياة»**[2] فالرّواية حاولت أن تواكب مستجدّات الحياة إذ سعت إلى تمثيل الجوانب الحياتية اللصيقة بالفرد عبر تمرير محتوى الحياة في مصفاة الذات ومسالك "الأنا"[3] لكن **(محمد الباردي)** يؤكد أنّ "الرّواية العربية" تستمدّ أساليب السّرد الرّوائي وتستنبط قوانينها من داخلها وليس من داخل الرّواية الأوروبية «**فالنّصوص العربية حافلة بالنّصوص الأدبية وشبه الأدبية القديمة**»[4] وأحسن شاهد لذلك، أعمال **(جمال غيطاني)** الّذي تحوّلت معظم نصوصه إلى كتابة سردية حرّة، تستوحي من أشكال القص القديم وهذا أيضا ما نجده في أعمال **(واسيني الأعرج)**، حيث يستدعي في معظم نصوصه الرّوائية التّراث السّردي العربي القديم خاصّة حكايات ألف ليلة وليلة.

وهناك من يرى أنّ ظهور الرّواية العربية كانت نتيجة لعوامل عدة يمكن اجمالها بالقول: إنّها تظهر تلبية للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة من دون اغفال لأثر التّراث من ناحية، والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية»[5] وهذا الرّأي يتوسط الرّأيين السّابقين.

1- محمد برادة، الرواية العربية، ص77.

2- المرجع نفسه، ص79.

3- ينظر: نفسه، ص77.

4- محمد الباردي، التحولات السردية، ص7.

5- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص10.

وعليه يثير المشهد الرّوائي الجديد العديد من التّساؤلات الأدبية والنّقدية وهي أسئلة تفرض إلقاء الضوء على المصطلحات والسّياق الأدبي والتّاريخي الّذي أنتج هذه التّجارب الرّوائية، «**فالنّاظر في مسار الرّواية العربية يجد أنّه يتكون من ثلاث حلقات: الرّواية التّقليدية- الرّواية الحديثة- الرّواية الجديدة، وهذا التّصنيف يستند -كما سيتّضح- إلى الخصوصية الفنية لهذا المسار وإلى القيم الجمالية المهيمنة في مرحلة ما**»[1] فكلّ فترة تمثل خصوصية معينة ميّزت الرّواية في تلك الحقبة.

تضاربت، إذن، الآراء والأسئلة حول مصدر التّشويش في ضبط مفهوم الحداثة عربيا، فهل يعود ذلك الى طبيعة الحداثة ذاتها؟ أم إلى ظروف الوطن العربي التّاريخية المضطربة، أم إلى اختلاف المنطلقات الفكرية؟ أم إلى عوامل أخرى تتصل بالنّقد والإبداع وفق معايير الآداب العالمية الأخرى.

يرى **(شكري عزيز الماضي)** في هذا الصّدد، أن الحداثة كمفهوم تاريخي متغير، وبالتالي فإن هناك حداثتين في الأدب العربي، وحتى في الآداب الغربية، وينظر كمال أبو ديب إلى الحداثة بوصفها ظاهرة مطلقة تنطوي على عدد من المكونات اللازمنية تتجلى في انتقال محور الفاعلية الإبداعية من مستوى الرّسالة "message " إلى مستوى التّرميز "code" بخلاف ظاهرة اللاحداثة الّتي تعبر عن نفسها في تركيز النّظام الإنساني على الرّسالة بينما يحذر النّاقد الشاعر محمد بنيس من تبني مصطلحات لم نقم بإنتاجها ولم يطرحها واقعيا، ويرى بوجوب التمييز بين الحداثة كما تطرح في أروبا والحداثة في العالم العربي وذلك بسبب اختلاف الواقعين واختلاف المنطلقات الفكرية، وبالتالي يرى أنه ثمة عجز لدينا في إنتاج مفهوم نظري للحداثة.

أمّا**(جبرا ابراهيم جبرا)** فإنّه يرى أنّ الحداثة كمصطلح وفد إلينا من الغرب، وتعني في مفهومها الوعي المتعدد، وهو أن يعني الإنسان أشياء كثيرة في وقت واحد بحيث تتزامن قضايا مختلفة معا. ويرى بعض النقاد في مفهوم الحداثة على أنّه تحديد للذّات، فالاهتمام

1- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص8.

بالذّات بوصفها الدّاخلي الإنساني، يمكن إسقاطه على المجتمع مع ضرورة التّوفيق بين روح العصر والأصالة. يمتد إذن تعريف الحداثة إلى ما يتصل بجوهر الخصائص والعناصر الّتي تتشكل منها كالرّؤية والزّمن والغموض والذات، أمّا **(محمد بنيس)** يرى أنّ الحداثة منطلقها الواقع، وفهم الكاتب المبدع لواقعه بوعي نقدي متقدم.

نستنتج ممّا سلف أنّ مفاهيم الحداثة اختبفت في النّقد العربي، كما اختلفت الآراء في نقل مفهومها عند الغرب، فمفهوم الحداثة عند الغرب اقترن بالزّمن الأقصى إلى معاد غير متكرر، أمّا ما يحمله عند «العرب من مفهوم حول الزمن هو الزمن الدائري المتحرك حركة هابطة تبدأ جوهرا وينبوعا ثم عصرا ذهبيا ثم يبدأ الزّمن بالانحدار أي ما أطلق عليه العرب قديما بفساد الزمان»[1] بيد أنه فيه من الكتاب – شعراء كانوا أم روائيين– اقتربوا من مفهوم الزّمن في خط أفقي عن طريق التمرد على الزّمن ومفهومه الجذري متأثرين بالحداثة الغربية، الّتي تميزت بمنحيين أساسيين: منحنى خاص بالمضمون أين رفضوا ما قدمته الكلاسيكية الواقعية، والمنحى الآخر خاص بالأشكال الفنية حيث تمرّدوا على الأشكال القديمة.

د- الرّواية الجديدة:

يثير هذا التّعبير الرّواية العربية الجديدة إشكالا آخر يتعلق بالمصطلح واستعارة المصطلح من الثّقافة الغربية، حيث اثبتت هذه التّسمية رواية جديدة إلى الرّواية الفرنسية الّتي ترجمت بعض نصوصها إلى العربية خلال فترة الستينات والممثّلة بروايات "**ألان روب غرييه**"، و"**ناتالي ساروت**" "**وميشال بوتور**" وآخرون نادوا بانتهاك الشّكل والتّعبير والتّقنيات الّتي انبنت عليها الرّواية التّقليدية.

لذلك كان التّشابك بين الرّواية الأوروبية والرّواية العربية على هذا الصعيد «**إذا كانت الرّواية الأوروبية قد انتهكت شكل الرّواية الغربية بتنويعاتها الواقعية والوجودية وصيغتها الكلاسيكية أيضا عبر إلغاء حضور الشّخصية الرّوائية أو إلغاء الحركة في الزّمان أو جعل المكان هو الشّخصية**

1- عبد القادر عبو، أسئلة النقد، ص36.

الفاعلة في النّص الرّوائي، فإنّ الرّواية العربية الجديدة حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قار ثابت تمثل في أوج تشابكه وتعقده في عمل نجيب محفوظ وبصورة خاصة في ثلاثيته»[1] ومنذئذ شهدت الرّواية العربية فورة إبداعية وفكرية لتتوغل في تشريح وانتقاد اختلالات المجتمعات العربية الفاقدة للصّراع الديمقراطي، وحرية التّعبير فتبلورت نظرة جديدة حولت مسار الرّواية العربية.

استطاع جيل السّتينات وما بعدها أن ينهك جسد الكتابة الرّوائية الكلاسيكية وينقل الرّواية العربية «**من أفق اليقين الهانئ إلى أفق الشّك لتتأسس الكتابة على الانقطاع واللاتواصل على أنقاض السّنن وعلى أسس البحث عن الجدة والتّغيير**»[2] حيث سعت الرّواية الجديدة إلى مغايرة الأشكال السّردية السّائدة النّمطية، والانتماء إلى أفق ملتبس يجعل النظرة إلى العالم مشوشة مرتكبة يصعب فيه القبض على تماسك الأشياء وهي تنهار فكان غرض الرّواية العربية الجديدة هو«وصف تشوّش الرؤية والقبض على تماسك الأشياء وهي تنهار بينما يتلخص عرض الرّواية الفرنسية الجديدة في وصف الأحاسيس الأساسية وقد نشأت في وصف غياب الإنسان واعتزازه به في منظومة الحضارة الرأسمالية الغربية المعاصرة»[3] فثمّة استفادة من الرّواية الفرنسية الجديدة، لكن المعبّر عنه كان مختلفا، ولم تكن الرّواية العربية المعاصرة محاكاة لها.

إضافة إلى الانتهاك الشّكلي الّذي وسم الرّواية العربية الجديدة نجد صفة «اللايقينية الّتي تتحقّق عبر طرائق السّرد، وأشكال الرّواة، وصيغة السرد المشكّكة واللّغة غير القاطعة والأحكام النّسبية الّتي تشكل أساس نظرات الرّواة في العالم»[4] فالتّغيير في الأشكال المكوّنة للوحدات السّردية في النّص الرّوائي ليست سوى وسائل للتّعبير عن رؤية للعالم، «تميّز جيلا عن جيل أو حساسية أدبية مرتبطة بعصر ما عن حساسية مرتبطة بعصر آخر،

1- صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص11.

2- محمد الباردي، التحولات السردية، ص9.

3- صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، ص13.

4- صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، ص17.

والتقاء الرّوائيين في رؤيتهم للعالم وفهمهم المشترك الّذي يعلو فيه السؤال ويغيب اليقين ويلونه الأسى العميق الّذي يغرر عميقا في أرض نصوصهم الرّوائية»[1] إنّما تدليل على انضوائهم تحت لواء الكتابة الرّوائية الجديدة الّتي تتخلى عن قواعد السّرد التّقليدية فلكلّ «عصر أشكاله وقوالبه الخاصة به وأنّ الشّكل الفني لا يتكرر مرتين»[2] فلكلّ عصر سماته ومميزاته.

ويرى **(محمد برادة)** أنّ استعمال مصطلح "الرّواية الجديدة" يجب أن يكون بحذر لتجنب الخلط والانسياق مع الأحكام الشعاراتية فمصطلح "الرواية الجدية" لا يمثل بالضّرورة الجدة بالنّسبة للقديم، حيث إنّ العناصر الّتي تتوفر في الرّواية الجديدة يمكن أن تكون قد وجدت في النّصوص القديمة السّابقة عنها زمنيا، ويستشهد لذلك بجنس التّخييل الذّاتي الّذي ترجع تجلّياته الأولى، كما يرى، إلى القرن الثّاني عند "لوقيانوس السيمساطي" صاحب "قصة حقيقية" «الّتي تجعل من السّيرة وسيلة لتخريف الذات وجعلها موضع تخييل ذاتي لكن هذا الجنس التّعبيري سيعرف فيما بعد تحولات وتجليات متقاربة ومتباينة حسب الكتاب والعصور فيطالعنا في نصوص سرفانتيس وبورخيس وروسو وكوليت وجونيه، وفي روايات معاصرة أكثر من أن تحصى. من هنا فإنّ النّصوص المتأخّرة زمنيا تتخذ شكلا مغايرا لنصوص التّخييل الذّاتي القديمة، دون أن يعني ذلك أفضلية المتأخر على المتقدم زمنيا»[3] إنّ برّادة يطلق مسمّى "الرّواية الجديدة" قياسا إلى روايات سابقة لها زمنيا.

اتخذ إذن مصطلح "الرواية الجديدة" عند **(برادة)** مفهوما متفرّدا إذ إنّ الجدة في نظره لا تتعلق بقيمتي الإيجابية والسلبية الّتي تنبني على إلغاء طرف آخر، إنّما هي استعمال واستثمار عناصر كانت في الرّواية التّقليدية بطريقة جديدة مغايرة.

1- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص27.

2- ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص11.

3- محمد برادة، الرواية العربية، ص47.

ه- الحساسية الجديدة Nouvelle sensibilité

يطرح مصطلح الحساسية الجديدة كمعادل آخر لمفهوم التّجريب، فيقول فيه "ادوار الخراط" إنّ الكتابة الإبداعية– لسبب أو لأخر– قد أصبحت اختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة، وأثاره للسّؤال لا تقديما للأجوبة ومهاجمة المجهول لا رضى عن الذّات بالعرفان ومن هنا تجيئ تقنيات الحساسية الجديدة كسر التّرتيب السّردي الاطّرادي، فك العقدة التّقليدية الغوص إلى التّداخل لا التّعلق بالظّاهر تحطيم سلسلة الزّمن السّائر في خط مستقيم (...) توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر ومساءلة إن لم تكن مداهمة، الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللّغة السّائد المقبول اقتحام مغاور ما تحت الوعي»[1] فهذا التّعريف يجمع فيه " **ادوار الخراط** " مفهوم التّجريب بمفهوم "الحساسية الجديدة" ويضيف أنّ هذه التّقنيات ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة على الواقع بل هي رؤية وموقف وإن كان ليس ثمة فرق ولا تفريق بين الأمرين.

ويلخّص **(إدوار الخراط)** فكرة الحساسية الجديدة في قوله إنّ فكرة الحساسية الجديدة ظاهرة لها جانبين الآن على الأقل، الجانب الأوّل أنّها ليست مجرد نقلة أساسية في أشكال التّقنيات الفنية، الجانب الآخر في تصوره كما يقول مرتبط بنقلة أساسية في التّطور الاجتماعي والتّاريخي[2]، الانتقاد الشّائع وغير الدقيق الذي يوجه إلى الحساسية الجديدة أنها فكرة شكلية تعتمد على الشكل فقط، بل هي تحمل استشرافا لنظام قيمي جديد لا في الفن فقط، بل على المستوى الثقافي الاجتماعي والتاريخي وفي هذا السياق يسوق **(الخراط)** معياريين للنظر إلى الحساسية الجديدة، الأول: الشرط السياسي والاجتماعي والآخر مردّه البذور الخصبة إلى الأصول والتّجارب الأولى.

ويقابل **(إدوار الخراط)** بين مصطلح الحساسية الجديدة والحداثة، يقول «**الحساسية الجديدة، عندي تختلف عن الحداثة وإن كانت تتقاطع معها في مساحات كبيرة منها**»[3] فإذا

1- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993، ص ص11، 12.
2- المرجع نفسه، ص ص22، 23.
3- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص20.

كان مصطلح "الحساسية الجديدة" ذا بعد زمني ويتّصف بالتّغير ويقبل بحلول" حساسيات جديدة" محله، فإن الحداثة «**ليست قرينا للجدة وليست تاريخية فحسب وهي أساسا تعبير عن القيمي، لا عن الزّمني، وهي نفي مستمر ليس في تكوينه ما يتيح له أن يكون بنية ثابتة، أي أنّها سؤال مفتوح**»[1] وكأنّ **(الخراط)** يريد أن يشير إلى أنّ «الحساسية الجديدة هي مرادف للمعاصرة مادام يؤكد في أكثر من سياق أن الحساسية الجديدة لديه زمنية ومعرضة للتّغير والزّوال ومكن لحساسيات أخرى أن تحل محلها»[2] أمّا الحداثة فهي قيمة في العمل الفني تتجاوز الزّمن وتخلد عبر التّاريخ.

- **تيارات الحساسية الجديدة حسب إدوار الخراط:**

يدرج **(إدوار الخراط)** خمسة تيارات أساسية للحساسية الجديدة" يرى أنّ في داخل سياق كلّ تيار منها فروقا في الدّرجة والحدّة وتتمثّل في تيار الشّيءأو التّبعيد أو التّحييد، أو التّغريب للشّخصية الّتي أوشكت أن تصبح كالأشياء مقرّرة موضوعه كأنّها لذاتها، ولا تدلّ على شيء آخر غير ذاتها، والتّيار الدّاخلي: أو العضوي أو تيار التّورط على الطرف الأخر النقيض من الحياد والتّشيء، تسقط الحدود بين الظاهر والباطن بين الصحو والحلم بين الواقعية والخاطرة، وبين الشّيء والحس من بين كتاب هذا التّيار نجد: حيدر حيدر، أحمد المدني، محمد حافظ رجب واخرون.

وهناك تيار استيحاء التّراث العربي التّقليدي، التّاريخي أو الشّعبي: حيث يضفر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور أو يبتعث الحكاية الشّعبية ومن أمثلة النّجاح النّادرة في هذا الصّدد على وجه الدّقة، قصة عبد الحكيم قاسم رجوع الشيخ، وفيه التّيار الواقعي السّحري أو تيار الفانتازيا والتّهاويل حيث تسقط الحدود بين "ظاهرية" الواقع العيني المرئي المحسوس وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع برانيا أو جوانيا على

1- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص20.

2- صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، ص196.

السّواء وسوف نجد أنّ بعض كتابات بدرا الديب وسعيد الكفرواي وآخرون. وأخيرا التّيار الواقعي الجديد[1].

وقد أطلق **(الخراط)** هذه التّسمية افتقارا لتسمية أدق وأوفى، كما يصرّح، يقول «**أدرك كم هذه التّسمية فضفاضة ومراوغة، وإنّما أدرج في "الحساسية الجديدة" أعمالا مثل الّتي يكتبها علاء الدّيب وخيري شلبي، وصنع الله ابراهيم وسلوى بكر... وأعمالا تقع في المنطقة الغامضة، الّتي تتداخل فيها كتابات الحساسية التّقليدية والحساسية الجديدة عند كتاب جيل الوسط**»[2]وفي هذا التّيار قد يبدو التّكنيك التّقليدي هو السّائد،

من هنا تأتي تقنيات الحساسية الجديدة تهديدا لبنية مكرّسة ورميها نهائيا خارج القواميس «**فالرّواية الجديدة مبنية على عدم التّرابط بين الظّواهر ترفض الوحدة والتماسك والنمو العضوي وتحطم مبدأ الابهام بالواقعية، فهي لا تثير انفعال القارئ ولا تدفعه إلى توهم الحقيقة والاندماج مع بعض الشّخصيات أو مع العالم الرّوائي، بل تدفعه إلى التّفكير من جديد في كلّ ما يقرأ**»[3] فهي تثير الأسئلة الفنية الّتي تصدم القارئ أكثر ما تجذبه وتهز وعيه الجمالي وذوقه أكثر من دغدغة عواطفه.

لكن في المقابل لا يمكن إغفال إسهامات الرّواية التّقليدية التي كانت مهمة بدلالتها رغم أنّها كانت فقيرة في بنائها ففي محتواها كانت مهمة ولا يستهان بها فلقد أسهمت في تخليص اللّغة من قيود السّجع والبلاغة الشّكلية المطلوبة لذاتها، ومالت نحو لغة نثرية "عادية" ولكنّها قادرة على الوصف والتّجديد والتّحليل والتّصوير وخلق قاعدة من القراء أي تأسيس جمهور من قراء الرّوايات يدرك أنّ الرّوايات تلبّي له حاجات ضرورية والقراء ركن

1- ينظر: ادوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص28.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص16.

أساسي من أركان الحقيقة الرّوائية والأدبية عامة[1] فالرّواية التّقليدية تجسّد القيم الفنية في رؤية الفن والإنسان والعالم.

ويمكن إجمال الصّفات النّوعية للرواية التّقليدية في أنها تبدو وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات، لا تصوير التّجربة متكاملة أفكارها جاهزة أو شبه جاهزة تسقط داخل الشّكل الرّوائي، الحرص على التوثيق والتسجيل باسم الواقعية مرة وباسم الإيهام مرة أخرى، الاهتمام بالوقائع أو الأحداث أكثر، من الاهتمام بالشخصيات وقسماتها، الأحداث تبدو غير مصقولة غير مشحذة فنيا، كثرة الاستطرادات والانحرافات السردية التي تؤدي إلى تنافي العناصر وغيرها من الصّفات الّتي تطلب الأمر تجاوزها.

لقد كانت الرّواية التقليدية نتاج رؤية تقليدية للفن والإنسان والعالم، وهي ببنائها العام وأدواتها تعيد إنتاج الوعي السّائد[2] إذ جاءت الرّواية الجديدة أو الحساسية الجديدة لتجسيد رؤية مخالفة للعالم تعبر عن وعي فني متطور وتجسد مفاهيم أدبية ونقدية جديدة تتصل بوظيفة الرواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقي.

رغم هذا الاختلاف والتّنوع في المسمّيات التي الحقت بالرواية الجديدة، إلاّ أنّها في مفهومها تصبّ في قالب واحد وتتّفق فيما بينها حول ماهية هذه الأخيرة.

استنتاج

في الأخير نستنتج أنّ مصطلح التجريب لم يستقر في النّقد العربي بعد على مفهوم واحد ولم يتفق النّقاد على تعريف واحد له رغم انتشاره في الأوساط الأدبية والنّقدية، لكن هذا الانتشار لم يمكّنه من الاستقرار على تعريف واحد، وهذا ربّما راجع إلى انبثاق هذا الأخير عن الثقافة الغربية التي تختلف مقوّماتها الحضارية والثّقافية وخلفياتها المعرفية عن الثقافة والحضارة العربية.

1- ينظر، شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص9.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص ص9، 10.

مع ذلك حاولت الرواية العربية أن تواكب التحوّلات الحاصلة في العالم وحاولت الالتحاق بالفضاء الأدبي العالمي فابتكرت لنفسها أدوات جديدة وابتدعت أساليب مغايرة، لتتحرّر من الشكل المتبلور عبر تاريخ الرّواية العالمية.

5: الرّواية الجزائرية بين التّأصيل والتّجريب

بواكر الرّواية العربية الجزائرية:

كانت البدايات الفعلية للرّواية الجزائرية المعاصرة في فترة التّسعينيات، والّتي كانت «**متميزة على أكثر من صعيد في الجزائر، ليس فقط بسبب ما طبعها من عنف، سمّيت بسبب ذلك بعشرية الدّم، بل أيضا لأنّها كانت عشرية التّحول نحو اقتصاد السّوق، وكان موضوع العنف أو الإرهاب مدار معظم الاعمال الرّوائية التّسعينية بحيث يمكن إعطاء هذه الأخيرة تعريف رواية العنف**»[1] فكان من الطبيعي أن نجد مثل هذه الرواية باعتبارها أكثر الأنواع الأدبية التصاقا وتعبيرا عن الواقع والأكثر قدرة على التعبير عنه.

لقد كانت رواية التّسعينات شأنها شأن رواية المرحلة السّابقة لها «**تتميز بدورها بتمركزها حول هموم الجماعة من ثم بالواقع العام للمجتمع**»[2] فكانت تجربة العنف تجربة جوهرية شاملة لكن دون أن يحيل هذا إلى وحدة الكتّاب الرّوائيين في المعتقد الايديولوجي[3] فكان لكل روائي وكاتب توجه إيديولوجي ومعتقد مستقل عن الجماعة.

وعليه فإنّ المتصفّح لتاريخ الرّواية الجزائرية يجد أنّ الأوضاع السّياسية كان لها الدّور الكبير في ظهورها، خاصة ظروف ما قبل الاستقلال، ولقد مرّت بثلاث فترات هامة

1- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، دط، مشوارات السهل، الجزائر، 2009، ص64.

2-المرجع نفسه، ص64.

3- ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

أسهمت في «**بلورة الوعي، الجماهيري واستقلال الجزائر، وتحديد هويتها التّاريخية وهوية الاتّجاهات الرّوائية في الآن ذاته**»[1]، ولقد حدّدها واسيني الأعرج في[2]:

أولاهما: مرتبطة، تحديدا، بثورة الفلاحين سنة 1871 التي كانت لهما مساهمات عظمى في تشكيل الفكر الاشتراكي في الجزائر.

ثانيها: هي ذات صلة مباشرة بانتفاضة 1945 الجماهيرية الّتي أيقظت الحس القومي لدى الشّعب ودفعته إلى الاقتناع من خلال الحياة اليومية بأنّ الاستعمار مهما كان حضاريا، فسيظل استعمارا... وتصادف هذه المرحلة ظهور أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللّغة العربية "غادة أم القرى" للكاتب أحمد رضا حوحو سنة 1947 كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرّغم من آفاقها المحدودة.

أمّا **الفترة الثّالثة** والأخيرة فهي دخول الحركة الوطنية في نهج جديد أدي بها في النّهاية إلى تجميع كلّ قواتها الممزقة، هذا التّمزق الّذي استثره المستعمر للتفرقة بين الجماهير الشعبية والحركة الوطنية لسنوات عديدة، فهذه الفترة شهدت قفزة نوعية وكمية في الرّواية الجزائرية باللّغة الفرنسية في وقت لم تظهر إلا روايتان باللّغة العربية: "الطالب المنكوب" (لعبد المجيد الشافعي) عام 1951 و"الحريق" (لنور الدّين بوجدرة) عام 1957.

أشار **(واسيني الأعرج)** في كتابه "اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر"، إلى أن الرّواية الجزائرية عانت من الاستقلال حتّى سنة 1967، بحيث ظهرت رواية "صوت الغرام" لمحمد المنيع ولم تضف الشّيء الكثير سواء على مستوى فكري أم فني لكنها استطاعت تمزيق الصمت المضروب حول الرّواية العربية في الجزائر وغابت من جديد حتى سنة 1970، «**حيث ظهرت بكثافة مصاحبة التّغيرات الاجتماعية والتّحولات الدّيمقراطية بكل إنجازاتها الثّورية، بل كانت الوجه الآخر الفني طبعا لهذه التّحولات الثّورية وهذا ما يجعلنا نقول إنّ**

1- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث حول الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب دول الجزائر 1986، ص17.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص ص17، 18.

الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية –بعد الاستقلال– كانت بمثابة الوليد الشّرعي الّذي أنجبته التّحولات الثّورية بكلّ تناقضاتها»[1]، لذا كانت بداية عقد السّبعينات الّتي شهدت تغيرات ديمقراطية كبيرة، محطّة «**الولادة الثّانية والأكثر عمقا للرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، فكانت تجربة الطّاهر وطار في رواية اللاز الّذي حاول إخراج الفن القصصي بما فيه الرّواية من "التابوت" اللّغوي والمضامين المستهلكة»**[2] إنجازا فنيا جريئا طرح بكلّ واقعية وموضوعة قضية الثّورة الوطنية بعيدا عن الشّعارات الّتي تحتمي وراء المواكب الهزلية الشّيء ونفسه نجده عند "**مرزاق بقطاش**" في روايته الأولى "طيور في الظّهيرة" حيث حاول أن يغطي فينا إنجازات الثّورة الوطنية الّتي لم تتح فيها الظّروف الصّعبة للرّواية العربية في الجزائر أن تقوم بدورها التّاريخي[3].

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الرّواية الجزائرية المعاصرة سعت إلى تأصيل المنظور الجديد للرّواية وعلاقتها بالواقع والإيديولوجية «من منظور جديد للرّواية وعلاقتها بالواقع والايديولوجيا من منظور «**يتعامل مع الكتابة من حيث هي قيمة في ذاتها، وهذا شكّل نقطة التقاء بين التّجريب بوصفه موقفا وتصورا وبين الاشتغال اللّغوي روائيا بوصفه تعبيرا وموضوعا للتّعبير في الآن ذاته»**[4]، فحاولت أن تنحى عن الرّواية التقليدية وأنماطها، وحاولت أن تناهض السّنن والقوانين والأطر التّنظيرية الّتي تقيد الكتابة الرّوائية، لقد سعت إلى تجاوز أبجديات الرّواية التّقليدية، فكانت بحثا مستمرا «يسعى إلى كشف واقع مبهم وإنّ اكتمالها وكمالها رهن بحثها المستمر، إنّها مغامرة ومجازفة»[5]، حاولت من خلالها الرّواية الجزائرية المعاصرة ابتكار وبناء نص تجريبي مخالف للسائد.

1– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، ص88.

2– المرجع نفسه، ص90.

3– ينظر: نفسه، ص ص90، 91.

4– عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص المغاربي الجديد ص43.

5– Nathalie Sarraut, l’ère de soupçon, éd. Gallimard, paris, 1956, p 8.

لقد نجحت الرّواية الجزائرية المعاصرة في سنّ أطروحات جديدة تعيد النظر في «**القضايا الفكرية والإيديولوجية الّتي سادت وتكرّست في السّاحة الثقافية، وعملت وعي نقدي ورؤية واضحة**»[1]، كما استطاعت أن تبتدع مقومات إضافية لتنتج نصا قوامه الإبهار وهي جمالية تتوسل أساليب عديدة تتّصل بالرّاوي والمروي معا، فكان رهان التّجريب في الرّواية الجزائرية رهانا فنيّا بالدّرجة الأولى.

الرّواية الجزائرية الجديدة: الخصوصية التّجريبية والهوية.

حقّقت الرّواية الجزائرية في فترة التّسعينات قفزة نوعية، حيث طرحت أسئلة مغايرة ارتبطت بطرائق الكتابة وتغيير مستويات وزوايا استحياء الرّواية للواقع، فكانت رواية تجريبية بالدّرجة الأولى حيث اقتحمت عوالم جديدة في الكتابة السّردية، تشكل نصا متفردا ومختلفا، لتحقق لنفسها حضورا مهما وبارزا في المشهد الروائي، وحضورا مشرّفا في حقل النقد والتلقي العربي وحتى العالمي، حيث لقيت أقلام كثيرة، رواجا وحفاوة في ساحة التلقي أمثال الطّاهر وطار والحبيب السّايح، رشيد بوجدرة، أحلام مستغانمي، وواسيني الأعرج، وآخرون كانوا رواد الرّواية الجديدة التّجريبية في الجزائر، حيث مثّلوا الرّواية الجزائرية أحسن تمثيلا في السّاحة النّقدية والأدبية ككل.

يأتي وقوفنا عند بعض روايات **(واسيني الأعرج)** كمحاولة لاستقراء وتلمّس بعض آليات التّجريب وكتاباته الّتي عرفت رواجا وتميزا على مستوى التلقي عربيا وعالميا، حيث حقّقت رواياته نسبة مقروئية معتبرة، خاصة على مستوى الوطن العربي، وهذا لتفرّد كتاباته، وتميّزها على المستوى الفنّي والمضموني على حد سواء.

تقدّم روايات الأعرج في مجملها تجربة إبداعية، سردية متفردة، عملت على حذف جماليات الكتابة الرّوائية، وكسرت قيود المسكوت عنه لتدخل في تجربة تعدّد الأشكال والتحول المستمر تجربة يتعالق فيها السّردي مع الشعري وكتابة تنسف مقولات الرّواية الواقعية التّقليدية، دون أن يكون التّجريب عنده مغامرة كلية، يقطع فيه الميثاق التّواصلي

1- مديحة عتيق، آفاق الرواية الجديدة في الجزائر، مجلة الرقيم، ع1، العراق، نيسان 2013، ص ص35، 36.

بين الكاتب والقارئ أو يقطع الرّابط التّواصلي بين النّص الرّوائي ومرجعه، يسعى إلى التجريب دون أن يحدث القطيعة مع التّراث، ويستعين بالتّاريخي دون أن يفرغ النص من جمالياته وتخييله الفني، فكانت رواياته ذات البعد التّجريبي، العلامة المتفردة والمميزة في الرّواية الجزائرية لا يمكن أن تتشابه مع غيرها.

كانت بداية التّسعينات المرحلة الفعليّة التي ظهرت فيها محاولات التجديد والتّجريب، وكان الرّوائي أكثر عنفا في «**ملامسة الواقع الجزائري وأكثر إصرارا على اختراق السائد السردي من خلال نزعته التّجريبية الباحثة عن أفق حداثي والمستفيدة من منجزات الرواية الغربية والعالمية خصوصا، والرواية العربية الجديدة عموما**»[1] فكان الرّوائي **(واسيني الأعرج)** من بين الأقلام الّتي خاضت هذه التجربة الجديدة ضمن أعماله: "وقع الأحذية الخشنة" 1981، "أوجاع رجل غامر صوب البحر "1983، "نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري" 1983، مصرع أحلام مريم لوديعة 1984 "ما تبقّى في سيرة لخضر حمروش" 1985 "رمل الماية" (فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف 1990) وروايات أخرى تلت فيما بعد هذه الأعمال السّابقة لنفس الكاتب كانت الطفرة في الرّواية الجزائرية المعاصرة.

إضافة إلى قلم **الأعرج**، نجد أيضا تجربة الكاتب **رشيد بوجدرة** في رواية التّفكك، 1984 "ليليات امرأة أرق" 1985، "معركة الزقاق" 1986 "فوضى الأشياء" 1990 ونجد أيضا **الحبيب السايح** في "زمن النّمرود" 1985 و**جيلالي خلاص** في "رائحة الكلب" 1985 و"حمائم الشّفق" 1988 و**مرزاق بقطاش** النرة 1982 و"عزوز الكبران" 1989 /1990 وغيرها من التّجارب الّتي تنوعت أسئلة متونها الحكائية، وتباينت تقنيات ممارستها الروائية، (ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم من التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات) مع أنّها كانت نصوصا جريئة في موضوعاتها أو منظورها النّقدي الّذي يكشف المسكوت عنه ويكسر المسار السردي التقليدي ليدخل في مرحلة جديدة من الكتابة.

1- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص7.

ولقد عرفت فترة التّسعينيات أيضا أو ما يسمى (بالعشرية السوداء) بروز أقلام ونماذج روائية جديدة قدمت نصا بتقنيات جديدة وموضوعات، من أهمّ ما تناولته ما كان يحدث في تلك الحقبة ومن أبرزهم بشير مفتي في المراسيم والجنائز 1998 أرخبيل الذباب 2000 وشاهد العتمة 2002 وعز الدّين جلاوجي في: الفراشات والغيلان وسرادق الحلم والفجيعة 2000، رأس المحنة 2003 وأقلام نسوية مهمة مثل فضيلة الفاروق في مزاج مراهقة 1999، تاء الخجل 2002 واكتشاف الشّهوة.

وأقلام أخرى غيّرت مسار الرّواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة، حيث سعت نصوصهم إلى التّجديد في الرّؤى والتقنيات السّردية ومواكبة التغيرات الحاصلة في العالم ككل لتشكل «**ظاهرة أدبية جديرة بالرّصد والمتابعة النّقدية باعتبارها تمثل أصواتا روائية جديدة تجسد أفقا واعدا لهذه الرّواية العربية الجزائرية**»[1] وبذلك تكون الرّواية الجزائرية قد كشفت عن وعي تاريخي وحداثي يستجلي الحاضر من رحم الماضي دون أن ينفصل عنه عبر البحث في القضايا الشّائكة الرّاهنة الّتي هزت حقيقة الواقع الجزائري والعربي ككل والغوص في مختلف الصراعات الّتي خلفتها تراكمات الماضي فكانت نصوصا باحثة عن الأصالة والتأصيل من أجل الانطلاق نحو العالمية ومن أجل تثبيت هوية الرّواية الجزائرية.

استطاعت، إذن الرّواية الجزائرية أن «**تستدرك نقصا كميا وثيميا ولغويا مهولا. وتجاوزت كل النقائص التي لحقت بها فهل مرد ذلك فقط للمواهب الفردية للمبدعين الجزائريين أم أنّ هناك إرثا خفيا يأتي من بعيد بدأ يتحول من الزّمن إلى مادة مخيالية تنسج في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا**»[2] وهذا السؤال هو جواب على أن الرواية الجزائرية تولّدت عن وعي كتابها بواقعهم بالخجل الّذي يكتنف هذا الواقع ووعيهم بمعاناة الفرد الجزائري والعربي، فضاء تصويرهم له (أي للواقع) معبرا عن أحاسيس الفرد وحياته وتصويرها في أبسط صورها وأعقد تجلياتها.

1- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص12.

2- واسيني الأعرج، مجموع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الروائية الجزائية التأسيسية، التأهيل الروائي، الفضاء الحر، الجزائر، 2007، ص06.

في الأخير يمكن القول بإنّ الرواية قادرة على التعبير بصدق عن حقيقة الواقع والإنسان، مع محاولة تقديم رؤية للحياة ذلك أنّ «**الرّواية منذ أن وجدت وهي تتطور بحركة موازية لحركية المجتمع المتغير بشكل دائم**»[1] حيث تحوّل الخطاب الرّوائي الجزائري للتّعبير عن هموم الفئات الاجتماعية الصّاعدة وتطلعاتها، وتجلى ذلك في التيمات الّتي طرحها من سياسة وتاريخ ودين وجنس وإشكالية المثاقفة وعلاقة الأنا بالآخر، هذه التيمات الّتي تحوّلت من محاورة الأبعاد الوطنية إلى إثارة القضايا الاجتماعية السّياسية والثّقافية.

كما تجسّدت في الصّراعات بين السّلطة ومؤسساتها الرّمزية الموالية والفئات العامة المستضعفة، وما أفرزته بين مظاهر التّأزم في علاقة السّلطة بالشّعب، فكان تفاعلها مع الواقع «**إحدى السّمات الدالة على خصوصيتها، والمتمثّلة في جزائريتها الّتي تتجلى في عمق انتمائها إلى الجزائر، البلاد والعباد، الذاكرة والتاريخ، الراهن والأفق المرتجى وهو الرّاهن الذي تستمد منه هذه الرواية هويتها الجزائرية الخاصة داخل المشهد الرّوائي المغاربي والعربي على حد سواء**»[2] وتبقى منفتحة على آفاق «**بلا ضفاف في مغامرة بحثها على المبتكر من الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكاليات الجزائر المستجدة في مطلع الألفية الثّالثة**»[3] ليصنع هذا الجيل الجديد من الكتاب، الّذي يسكنه هاجس التّجديد والتّجاوز في المكون السّردي المشهد الإبداعي الرّوائي الجزائري الّذي يرفض القولبة ويدعو إلى التّجريب.

وبالعموم يمكن القول إنّ الرّواية الجزائرية مرّت بثلاث مراحل مهمة:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الانبعاث مع أحمد رضا حوحو في روايته غادة أم القرى الصادرة 1947 وكانت الرواية في هذه المرحلة لم تقدم الكثير على الصّعيد الإيديولوجي أو الفني لأنّها كانت نقطة البدء.

1- واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص52.

2- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص ص14، 15.

3-المرجع نفسه، ص ص14، 15.

المرحلة الثّانية: المرحلة التّاريخية كانت مع عبد الحميد بن هدوقة 1970م وتعتبر مرحلة التّجدد والتّفرد.

المرحلة الثّالثة: مرحلة التّسعينيات وهي مرحلة الانفكاك من شرك الموروث القديم ومحاولة تقديم قراءة «**متحررة على مستوى القناعة الإيديولوجية المنتصرة للفرد قبل مقولة الجماعة ولكن وفق رؤية عبثية ساخرة، وأمّا على مستوى القراءة الفنية أرادت أن تقدم الرّواية التّسعينية فلسفة فنية قائمة على مفاهيم حداثية مثل تلك التي عرفتها مقولات** "أيزر" و"ياوس" وغدامير"، **فهي رواية جلد الذّات والانعتاق من كافة المدونات المرجعية**»[1]، هكذا أصبحنا نقرأ أدبا روائيا حداثيا في مستوى ما كان متداولا في البلدان العربية الأخرى من النّاحية الجمالية والإبداعية، ويثير قضايا مندرجة في سياق حياتنا الرّاهنة.

يمكن أن نجمل ما سبق في قولنا إنّ الرّواية الجزائرية الحديثة جاءت من رحم التّحولات الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية ومن واقع أزمة الفرد، وبالتّالي فقد عبّر ظهورها عن زمن التّحولات الّتي عملت الرّواية على سرده وفق نظام العلاقات بين مكونات المجتمع، ولعلّ هذا ما حمل "ميخائيل باختين"، النّاقد الرّوسي، على اعتبار الرّواية «**أكثر الأجناس الأدبية التّي تأخذ شرعيتها من استمرار انفتاحها على المحتمل من التّبدلات الاجتماعية، وهو وضع يجعلها قادرة على تبني كل جديد داخل منطقها**»[2] وهذا ما جعل الرواية جنسا أدبيا حيويا.

على سبيل الاستخلاص.

1- جعفر يايوش، الأدب الجزائري التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا، الاجتماعية والثقافية، د، ط، الجزائر، د، ت، ص22.

2- ينظر: زهور كرام، السرد الجديد إشكالية المفهوم، مجلة الأبحاث الهيئة العامة لقصر الثقافة، ط1، ضمن مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، الدورة 23، القاهرة، 2008، ص19.

لم تكن الرّواية الجزائرية المعاصرة بعيدة عن مشهد التّحول الحاصل في العالم، إذ حاولت هي الأخرى مسايرة مستجدّات الرّواية والسير على خطى الرذواية الغربية والعربية على حدّ سواء، خاصة في فترة ما بين نهاية الثمنينات وبداية التسعينات حيث ظهرت أقلام أحدثت طفرة في الأدب الجزائري ولقد أشرنا إلى أمثلة كثيرة، لذا سعى الكّتاب الروائيّون إلى التأسيس لتقاليد أدبية جديدة من خلال ابتكار أدوات وأساليب كتابة جديدة تتجاوز الأشكال القديمة. والرذوائي واسيني الأعرج أحد هؤلاء الروائيين الذين دخلوا بنصوصهم الرّوائية غمار التجريب وحاولوا ان يتفرّدوا بنصوصهم الرّوائية التي جمعت بين التّأصيل والتّجريب.

الفصل الأول:

استراتيجية العتبات والبرازخ النّصية في روايات واسيني الأعرج

المبحث الأوّل: العتبات النّصية في النّقد الغربي والعربي.

المبحث الثّاني: استراتيجية العتبات في روايات واسيني الأعرج.

المبحث الأوّل: العتبات النّصية في النّقد الغربي والعربي.

أوّلا: عتبات أوّلية

خير ما نبتدأ به ونلج به إلى هذا الفصل، هو قول **(سعيد يقطين)**، جاء في كتاب "عتبات" «**أخبار الدّار على باب الدّار، يقول المثل المغربي، ولا يمكن للباب أنْ يكون بدون عتبة، تسلّمنا العتبة إلى البيت، لأنّه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت**»[1] فلا يمكن اقتحام أيّ فضاء دون اجتياز العتبات (Seuils)، وقد عرّفها **(جيرار جنيت)** بأنّها «**منطقة بين الدّاخل والخارج بدون فاصل**»[2] وتبعا لذلك فلقد حدّد في كتابه "طروس" "Palimpsestes" خمسة أنواع من العلاقات عبر نصية يتّخذها الكاتب كاستراتيجيات نصّية تسهم في بناء النّص، وتتمثّل في[3]:

1- التّناص (L'intertextualité):

وهو يحمل معنى التّناص كما حدّدته (جوليا كريستيفا)، وهو خاص عند (جنيت) بحضور نص في نص آخر الاستشهاد والسّرقة وما شابه.

2 - المناص (Paratexte):

ويترجمه بعض الدّارسين بـ"المصاحب النّصي"، ونجده حسب تعريف (جنيت) في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدّمات والذيول، والصور، وكلمات النّاشر.

3- الميتانص (Métatexte):

وهو علاقة التّعليق الّذي يربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون أنْ يذكره أحيانًا.

4 - النّص اللّاحق:

ويكمن في العلاقة الّتي تجمع النّص (ب) كنص لاحق (hypertexte) بالنّص (أ) كنص سابق (hypotexte) وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

1- عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ، 2008م، ص13.

2 -Gérard Genette, Seuils, coll. Poétique, éd. Seuil, Paris, 1987, P8.

3- سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988، ص97.

5- معمارية النّص (Architextualité) أو جامع النّص:

إنّه النّمط الأكثر تجريدًا وتضمنًا، إنّه علاقة صمّاء تأخذ بعدًا مناصيًا وتتصل بالنّوع: شعر، رواية، بحث...الخ، فهذا النّوع يعنى بالانتماء الجنسي لنصّ ما وتصنيفه ضمن الأجناس الأدبيّة.

إنَّ هذا الجهاز المفاهيمي الّذي قدّمه **(جيرار جنيت)** يزيح الكثير من الغموض الّذي كان الخطاب الواصف النّقدي يكثر حوله الجدل، ولقدْ أكدّ على ضرورة التساؤل عن مجموع العناصر الّتي تجعل من النّص كتابًا، أيْ {تلك} العناصر الّتي تساند النّص وتصاحبه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافية النوعية، وهذه العناصر هي ما يعنيه بالعتبات النّصية، أو النّصوص الموازية، ويعرّفها **(جميل حمداوي)** قائلا إنّ «**النّص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة وملحقات وعناصر تحيط بالنّص سواءً من الدّاخل أم من الخارج، وهي تتحدث مباشرة عن النّص إذْ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباسه وما أشكل على القارئ**»[1] إنها تكشف وتضمر في آن.

وعليه فإنّ العتبات هي الّتي يلج منها القارئ/المتلقي إلى عالم النّص، لذا نجد **(جيرار جنيت)** قدْ أفرد له مؤلّفات عديدة مثل: "مدخل إلى جامع النّص" ثمّ "أطراس"، ثمّ "عتبات" الّذي حدّد فيه بدقة مفهوم المناص (Paratexte)، يقول إنّ «**المناص يتكوّن من مجموعة غير متجانسة من الممارسات والخطابات المتنوّعة ومن أي نوع وأي سنن، والّتي سأجعلها متجانسة تحت هذا المفهوم**»[2]، وهو ما يدخل في إطار التّداخل الأجناسي.

لقدْ أثار مصطلح (Paratexte) أو (La Paratextualité) في استعمالات **(جيرار جنيت)** كما يصرّح **(جميل حمداوي)** «**اضطرابًا في الترجمة داخل السّاحة الثقافية العربية بين المغاربة والمشارقة والسّبب في ذلك السّياق الّذي وُظّف فيه في اللّغة الأصليّة**»[3] وهذا الإشكال في ترجمة المصطلحات وتعريبها من الإشكالات الّتي تواجه الخطاب النّقدي – الأدبي– العربي ككل، ونجد

1– جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، (عتبات النّص الأدبي) شبكة الألوكة، ط2، 2016، ص9.

2– Gérard Genette ,Seuils, PP 7,8.

3– جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي،(عتبات النّص الأدبي)، شبكة الألوكة، من موقع cp.alukah.net,files,shearyat ص5.

(سعيد يقطين)* يترجم مصطلح (Paratexte) بالمناصات، يقول فيها إنّها «**تأتي على شكل هوامش نصيّة للنّص الأصل بهدف التّوضيح أو التّعليق أو إثارة الالتباس الوارد، وتبدو لنا هذه المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية) غالبًا**»[1] كما ورد في كتابه انفتاح النّص الرّوائي مصطلح "المناصة" يقول «**تبيَّن لي أنَّ صيغة (فاعل) تأتي لإفادة الاشتراك، والحوار بين النّصين وأنَّ مصدر "ناص" هو مناصّة، وأنَّ اسم الفاعل عنها هو"مناص"**»[2] لذلك نجده يستعمل مصطلح "مناص" لاحقًا لاسيما في مؤلّفه "الرّواية والتراث السّردي".

أمّا **(محمد بنيس)** فإنّنا نجد عنده مصطلح (النّص الموازي) ويقصد به الطريقة الّتي «يصنع به من نفسه كتابًا ،ويقترح ذاته بهذه الصّفة على قرائه وعمومًا على الجمهور، فالنّص الموازي عنده عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النّص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والمتصفّح لكتب النّقد القديم، يجد أنّه ثمّة مصنفات كثيرة طرحت مسألة العتبات لاسيما عند الكتاب الّذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب «**كالصّولي، وابن قتيبة، والكلاعي، وابن وهب الكاتب، وابن الأثير، ومحمد علي التهانوي وغيرهم، فالصّولي مثلًا ركز في كتابه "أدب الكاتب" على العنونة وفضاء الكتابة، وأدوات التّخبير، والتّرقيش، وكيفية التّصدير والتّقديم والتّختيم**»[3] ويختار **(الحجمري)** ترجمة مصطلح (Paratexte) بالنّص الموازي على خطى **(محمد بنيس)**، يقول «من المؤكد أنَّ تحليل العتبات مرتبط بالاختيارات الّتي يقدّمها تصوّر النّص الموازي (le paratexte)»[4] ويترجم **(محمد الهادي المطوي)** المصطلح (la paratextualité) بالموازية النّصية، أو الموازي النّصي، فيعكس ترجمة **(محمد بنيس)** وهي ترجمة حرفية قاموسيّة.

---

*- أفدنا من هذه المعلومات حوول ترجمة مصطلح (Paratexte) من كتاب شعرية النّص الموازي، لجميل حمداوي، ينظر المرجع نفسه ص ص5، 6.

1- سعيد يقطين ، القراءة والتجربة، ص210.

2- سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي، ص102، (ينظر الهوامش).

3- مخول جريس، العتبات النّصية والنّص الموازي، الكتاب لأدونيس نموذجًا، أطروحة مقدّمة في نطاق الواجبات لنيل اللّقب الثاني، في الأدب العربي، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، حيزران، 2009، ص6.

4- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص، البنية والدلالة، منشورات الرّابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص9.

ومع فوضى المصطلحات واختلاف التّرجمات، اختار **(جميل حمداوي)** مصطلحي «**النّص الموازي لترجمة (le paratexte) أو الملحقات النّصية على غرار ترجمتي (محمد بنيس) و(محمد خير البقاعي) وإنْ كان النّص الموازي أفضل**»[1] وكذلك نجد **(نبيل منصر)** قدْ تبنى مصطلح النّص الموازي.

إنّ هذا المأزق المصطلحي راجع في رأي **(يوسف وغليسي)**، إلى غياب «**البعد الاصطلاحي (الاتّفاقي) عن هذه الوحدات في تشتت مناهلها بين المرجعيات اللّغوية، الأجنبية الفرنسية، والإنكليزية بالخصوص، وفي غياب تنسيق عربي موحد أثناء نقل المصطلح الدخيل فضلًا عن أنّ تلك المصطلحات لا تزال حتّى في مرجعياتها الأولى من قبيل "المتشابهات" لا "المحكمات"**»[2] فلقد شكّل تعدّد المصطلحات فوضى مصطلحية ومفاهيميّة، وهذا يشكل عائقًا بالنسبة للباحث والنّاقد معًا.

ثانيا: أقسام النّص الموازي Le Paratexte:

ينبثق من مصطلح النّص الموازي مصطلحان تابعان يعدّدان آلية اشتغاله حيث قسّم (جنيت) النّص المصاحب إلى النّص الحاف péritexte والنّص الشارد epitexte، «**النّص المحيط هو جزء النّص المصاحب غير المنفصل عن النّص (العنوان، فهرس الموضوعات...) أمّا النّص الشّارد على العكس ممّا تقدم يتحرك خارج النّص، وقد يكون من صنع النّاشر (إشهار، قائمة المنشورات...) أو من صنع المؤلّف، وفي هذه الحال، يكون عامًا أو خاصًا، إنَّ الاستجواب الإذاعي هو من قبيل النّص الشارد المؤلفي العام، في حين أنَّ المسودّة أو اليوميات الحميمية هي منْ قبيل النّص الشارد المؤلفي الخاص**»[3] وجاء في حديث (جنيت) عن النّص المحيط (peritexte) قائلًا: «**أسمى النص المحيط كل هذه المنطقة الّتي تقع تحت المسؤوليّة**

1- جميل حمداوي ، شعرية النص الموازي، ص9.

2- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 2008، ص11.

3- دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص93.

المباشرة والأساسية للناشر أو أكثر دقّة للنّشر (l'Edition)»[1] مع موافقة واستشارة المؤلّف وهذا من منطق «**العلاقة التّعاقديّة (الجمالية والتّجارية) الرّابطة بينهما، وهذا فيما يخص إخراج الكتاب طباعيًا وفنيًا ومن أشكال الخطوط المستعملة والصّور المرفقة بالغلاف الحجم ونوعية الورق المطبوع به الكتاب**»[2] فكل هذه المعطيات التّقنية (الطباعية) تتحكم فيها صنعة الكتاب (bibliologie)[3] الّتي تحقق القيمة (la valeur) المناصية (paratextuelle) وينقسم النّص الموازي (paratexte) إلى نوعين:

1-النّص المحيط pritexte:

هو مجموع ما يحيط بالنّص من مصاحبات «**ملتصقة بالنّص كالعنوان والمقدّمة وعناوين الفصول والحواشي**»[4] إنَّه مجموع العناصر النّصيّة «**أو العلاميّة أو الشكليّة الّتي تحيط بالنّص السّردي داخل محيط الكتاب، ومنها العنوان الفرعي والإهداء والتصدير والتنبيه والمقدّمة والحاشية والهوامش والعناوين الدّاخلية والملحق النّقدي ومقدّمة النّاشر والرسوم والتعريف بالمؤلف وعنوان السلسلة الأدبيّة وقائمة أعمال المؤلّف وآراء النّقاد والمشاهير**»[5] وينقسم هذا الأخير (النّص المحيط) إلى نوعين مهمين:[6]

أ- المناص النّشري الافتتاحي (مناص النّاشر) paratexte Editorial

يتمثّل في تلك «الإنتاجات المناصيّة الّتي تعود مسؤوليتها للنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب وهي أقل تحديد عند جنيت إذْ تتمثّل في الغلاف، الجلّادة، كلمة النّاشر، الاشهار، الحجم السلسلة... حيث تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق النّاشر والمتعاونين (كتاب دار النّشر مدراء

1 –G. Genette, Seuils, P21.

2– عبد الحق، بلعابد عتبات، ص ص44، 45.

3 –Voir: G. Genette, Seuils, P21.

4– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2002، ص140.

5– محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تر: محمد يحياتن، ط1، تونس، 2010، ص461.

6– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص45.

السلاسل الملحقين الصحافيين) وكل هذه المنطقة تعرف بالمناص النشري/الإفتتاحي»[1] وهو يضم تحته قسمين هما النّص المحيط، والنّص الفوقي، وهذا ما سيبينه الجدول الآتي:[2]

النّص المحيط النّشري	النّص الفوقي النّشري
الغلاف.	الإشهار.
صفحة العنوان.	قائمة المنشورات Catalogues
الجلادة Jaquette	الملحق الصّحفي لدار النّشر
كلمة النّاشر.	Presse d'édiction

جدول(1): مكونات المناص النشري.

ب- المناص التأليفي (مناص المؤلّف) Paratexte autorail

يمثل كلّ تلك الإنتاجات «المصاحبات الخطابية الّتي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/المؤلّف؛ حيث ينخرط فيها كل من (اسم الكاتب، العنوان الفرعي،الإهداء، الاستهلال...)»[3] وينقسم هو الآخر إلى قسمين مهمين هما (النّص المحيط، والنّص الفوقي) وقصد تحديد أقسام النّص نورد هذا الجدول:[4]

النّص المحيط التّأليفي	النّص الفوقي التّأليفي	
	العام	**الخاص**
اسم الكاتب، العنوان (الرئيسي والفرعي)، العناوين الدّاخلية الاستهلالات، المقدمة، الإهداء التّصدير، الملاحظات،	اللّقاءات الصّحفية والإذاعية التلفزيونية)، الحوارات المناقشات، الندوات	المراسلات (العامة والخاصة) المسارات، المذكرات، المذكرات الحميمية، النّص القبلي،

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- نفسه، ص46. نقلا عن Philipe lane. La périphérie. Du Texte. P.9

3- نفسه، ص46.

4- عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي وتطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، إشراف واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 2008/2007،.ص55.

الحواشي، الهوامش.	المؤتمرات، القراءات النّقدية.	التّعليقات الذّاتية.

جدول(2): مكونات المناص التأليفي (مناص المؤلف)[1]

لقد حصر **(جيرار جنيت)** عمله في المصاحبات النّصية الّتي تعود مسؤوليتها إلى المؤلّف، والّتي يندرج فيها دون أن يُفَعل العلاقة المتميّزة الّتي تربطه بالمناص النّشري.

2- النّص الفوقي Epitexte:

يتعلّق هذا المناص بكل الخطابات المتواجدة خارج الكتاب، وتتموضع «بصفة دائمة أو مؤقتة خارج الكتاب، وترتبط معه بعلاقة شرح أو تأويل أو تعليق أو حوار أو غيرها من أنواع الإضاءة المعرفية الموجهة لقراءة النّص ضمن مقصدية تداولية محدّدة»[2] فهي موجهة للمتلقي بالدرجة الأولى. وينقسم أيضًا إلى قسمين:

أ- **النّص الفوقي النّشري Expitexte éditorial:** ويندرج تحته كلّ من (الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النّشر).

ب- النّص الفوقي التأليفي Expitexte autorail: يتعلّق بالمؤلّف وينقسم هو الآخر بحسب **(جنيت)** إلى:[3]

- **النّص الفوقي العام (Epitexte public):** ويتمثّل في اللّقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية الّتي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات الّتي تُعقَد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذّاتية الّتي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

- **النّص الفوقي الخاص (Epitexte privé):** ويندرج تحته كل من المراسلات والمسارات(confidences) والمذكرات الحميمية والنّص القبلي (Avant-texte) ... وهذان

1- ينظر: بلعابد عبد الحق، عتبات، ص46.

2- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2007، ص27.

3- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص50.

القسمان يشكلان في تعالقهما حقلًا فضائيًا للمناص عامة بمعنى «إنَّ النّص المحيط والنّص الفوقي يتحققان في المعادلة (Formule) التّالية:[1]

المناص= النّص المحيط + النّص الفوقي Paratexte = Pritexte + Epitexte

ثالثا- مبادئ المناص:

يرى **(جنيت)** أنَّ دراسة العتبات النّصية تحتاج إلى أبعاد مختلفة، يمكن إدراكها من خلال الأسئلة الخمسة الآتية: «**سؤال المكانية (أين؟)، سؤال الزّمانية (متى؟)، سؤال الكيفية (كيف؟)، سؤال التواصلية (ممن؟) و(إلى من؟)، وسؤال الوظيفية (لماذا؟)**»[2] فالسؤال عن المكانية يطرح قصد تحديد موقع المناص وسؤال الزّمانية يحدّد تاريخ ظهوره أو اختفائه، وسؤال الكيفية يحدّد الصّيغة الوجوديّة اللّفظية وغيرها، وسؤال التّواصلية (التّداولية) من أجل رصد العملية التواصلية والتداولية (المرسل- الرسالة- المرسل إليه)، أمّا سؤال الوظيفية (لماذا نفعل؟) يحدّد الوظائف المحرّكة للرسالة المناصيّة، فهذه الأسئلة تبين أنواع مبادئ المناص عمومًا، والرّسالة المناصيّة على وجه الخصوص فالمناص خطاب أساسي مُسخّر لخدمة وجوده الحقيقي، هو النّص، وهذا ما يكسبه -تداوليًا- قوّة إنجازيّة وإخباريّة باعتباره رسالة موجهة إلى القرّاء أو الجمهور.

وبالعموم تشكّل النّصوص الموازية أهميّة كبيرة في تحليل ما يصنع النّص من نفسه كتابًا، ويقترح نفسه بهذه الصّورة على مُتلقيه وعلى الجمهور ككل.

رابعا- موقع العتبات في النّقد العربي.

لمْ يكن الاهتمام بالعتبات في النّقد التقليدي العربي دارجًا، حيث كان انشغال النّقاد هو «ربط العمل بما هو خارج نصّي في حين لم يتغيب خطاب العتبات»[3] الّتي طالما عدّها النّقد غرضية وثانوية، لذا لمْ يقف على رهاناتها الفنيّة ولم يفك مكوناتها.

1- ينظر: بلعابد عبد الحق، مكونات المنجز الروائي، ص58.

2- خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2000م، ص72.

3- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2009، ص18.

1- النّقد العربي التّقليدي وطبيعة تلقي العتبات:*

لطالما نظر النّقد العربي إلى عتبات النّص الرّوائي على أنّها «**نصوصًا صمّاء غير ناطقة إلّا بما يريد النّاقد أنْ ينطق به، يقوّلها ما يريد من مضامين تعزّز تصوره القبلي، وتدعّم اسقاطاته النّقدية غير المبررة نصيًا**»[1] فلم تسجل حضورًا فعليا في الثقافة العربية إلّا في العصر الحديث.

وبما أنَّ الثّقافة العربية كانت ثقافة شعرية صوتية غير معنونة، فإنَّ غياب العنوان –بصفته أهّم عتبة نصيّة– يعني عدم اهتمام الشعراء قديمًا بالعنونة مما خلق صعوبات في تحديد هوية القصائد، وإنْ حدث ذلك فإنّ العنوان حينئذ يكون صوتيًا، دلاليًا كأنْ يقال لامية العرب، لامية العجم سينية البحتري»[2] حيث أهملت الدّراسات القديمة دور العتبات في تشكيل النّصوص وإذا ما أسعف الحظ النّاقد الرّوائي لاستعراض فكرة العنوان «**فإنَّ الهاجس المركزي سيكون لا محالة هو أخْذ تصوّر أوّلي مختزل عن الموضوع أو إثارة اهتمامه لغويًا وأسلوبيًا أمّا النتيجة المترتبة عنْ ذلك الإجراء الضيق فهي هيمنة بعض العناوين الجذّابة المعسولة الّتي تدغدغ أفق انتظار القارئ**»[3]وتغفل العناوين الأخرى.

فكان النّاقد يخترع وظيفة العنوان في تلخيص مضمون النّص، أمّا محتويات أغلفة روايات الحساسية التقليدية فكانت مصمّمة بشكل بسيط تهيئ للقارئ/المتلقي مضمونًا مباشرًا يسهم في شرح النّص وفهمه قبل الوُلوج فيه، لذا ألفينا النّاقد لا يغامر في دراسة أغلفة هذه الرّوايات «**مادام يعتبرها هامشية، ونقطة عبور للعين نحو المضمون بالدرجة الأولى**»[4] فغالبًا ما نجد أغلفة الروايات حاملةً لملصق للدعاية والإشهار، أو حاملةً لمضمون رومانسي حالم محفز على الدخول إلى عالم النّص.

---

*– استعّنا بعض العناوين من كتاب عتبات، الكتابة في الرّواية العربية، لأشبهون عبد المالك.

1– ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، بيروت/ الجزائر، 2010، ص225.

2– المرجع نفسه، ص225.

3– عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة، ص21.

4– المرجع نفسه، ص21.

أمّا في حالة الخطاب المقدّماتي (التّقديمي) فغالبًا ما كان النّقاد التقليديون يقفزون على المقدمة ويرون أنّ لا فائدة منها فتبقى «**بدون مسائلة نقديّة أو متابعة تحليلية لأنّها في اعتقاد الناقد التقليدي مقدمات لا تطرح من القضايا النظرية ما يسعف القارئ والنّاقد على استجلاء طبيعة تصوّر الرّوائيين لمفهوم الرّواية أو لغيره من القضايا النظريّة**»[1] أمّا في ما يخص الاستشهادات والتنبيهات فهي في منظور «**النّاقد التّقليدي نصوص عرضية زائدة في مفاصل صفحات ما قبل المتن الرّوائي، لا يهتم النّقد بوظائفها ولا بطبيعة العلاقة الّتي تقدّمها مع المتن الرّوائي في شموليته**»[2] ونادرًا ما نجد النّاقد أولى اهتمامًا لهذه العتبات باعتبارها مكونًا من مكونات النّص الروائي الهامة.

مع هذا لا يمكن للمرء أنْ ينكر بعض الجهود الّتي قدّمها بعض النّقاد العرب خاصةً ما عُني بالكتّاب وأدبهم «**فما إنْ عرفت صناعة التأليف تطورًا حتَّى بدأوا يتدبرون شكلياتها الّتي لا تنفصل عن عمق مضامينها ومنافعها، فعرفوا الكتاب وميّزوه عن السجل والسفر، وتكلّموا في أنواع الكتابة ورتبة الخط واستقامة الأسطر والفصل بينها، وكانوا لا يرضون بالكتاب إلَّا إذا كان مختومًا ومعنونًا**»[3] وقد جاء في كتاب **الحيوان (للجاحظ)** قوله «وقدْ **يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكله، أو يجري مجراه فلا يرضى بالكتاب حتّى يحزمه ويختمه وربما لم يرض بذلك حتّى يعنونه ويعظّمه**»[4] ولعلّ أهم مظاهر العتبات عند العلماء قديمًا ما تعلّق بالمقدمة والخاتمة، لما لهما من خصوصية مميزة، ومن بين أهّم المؤلفات الَّتي كتبت وبيّنت قواعد كتابة النّصوص وأثبتت ضوابط خطاباتها نجد مصنف «**أدب الكاتب لابن قتيبة (ت276هـ) وأدب الكتاب للصولي (ت335هـ) والاقتضاب يشرح أدب الكتاب للبطليوسي**

1- نفسه، ص22.

2- نفسه، ص23.

3- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2000، ص28.

4- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، دط، بيروت، 1996، ص98.

(ت521) وإحكام صنعة الكلام للكلاعي (ت منتصف ق6هـ)»[1] هذه المصنفات كشفت عن التجليات الأولية للاهتمام بعتبات النّص بالإصطلاح الحديث، أو التقديم كما عرف قديمًا، فلقد أسهمت في تحويل الكتابة وتطويرها الّتي مست بنيتها وانتظامها عند العرب.

ويجمع أغلب النّقاد على أنَّ الاهتمام بالعتبات والنّصوص الموازية، لمْ يكن إلّا مؤخرًا في العصر الحديث بعد التأثّر بالنظريات والدّراسات الغربية الّتي أولت الاهتمام لهذه العناصر النّصية المهمة، والّتي أخذت حيزًا مهمًا في الدّراسات النّقدية، فظهرت في النّقد العربي دراسات جادّة أسهمت في فتح هذا المحور النّصي على مصراعيه، ولقدْ طرح العديد من النّقاد والباحثين في كتبهم قضية النّص الموازي نذكر على سبيل المثال: **(سعيد يقطين)، (جميل حمداوي)، (نبيل منصر) (عبد الفتاح الحجمري)، (قطوس بسام)، (شعيب حليفي)**، و**(حميد لحمداني)، (بلعابد عبد الحق)** وآخرون، كان لهم ولجهودهم الفضل في انتقال النّصوص الموازية (العتبات) من خطاب هامشي إلى خطاب مركزي.

ويتمثّل أيضًا فضل هذه الدّراسة في «**مزية تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار النّقدية الجديدة، والدعوة إلى نشرها على أوسع نطاق وذلك في زمن نقدي لا نعدم فيه من لا يزال يستخفّ بهذه المواضيع المستجدّة، ولا يتورّع في اعتبارها ترفًا فكريًا لا أقل ولا أكثر**»[2] ويصرُّون على أنَّ العتبات «**مجرد عبور عجلى ومتسرعة من أجل الوصول إلى عالم النّص الرّوائي**»[3] ولا يمثّل «**سوى عتمات لا تضيء شيئًا**»[4] بيد أنّها في الرواية المعاصرة أضحت هي الّتي «تمهّد **لنا الطّريق، ونمدّها بمفاتيح تحليل الخطاب جزئيًا أو كليًا، لذا لا بدّ منْ الاهتمام بها تنظيرًا وتطبيقًا**

1- يوسف الإدريسي، عتبات النّص بحث في التراث العربي والخطاب، النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، ط1، المغرب، 2008، ص20.

2- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة، ص26.

3- عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية، ص18.

4- مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب وجدة، ط1، المغرب، 2003، ص ص6، 7.

في أبحاثنا ودراساتنا، فكلُّ شيء في النّص مهما كان هامشيًا أو زائدًا»[1] فكلُّ شيء في النّص يدل وكلّ شيء قابل للتّأويل والقراءة.

2-العتبات وفعل القراءة:

تعدّ العتبات المحيطة بالنّص أوّل لقاء مادي بين الكاتب والقارئ الّذي «**تراهن استراتيجية الكتابة على حسّه وحدسه الإبداعيين، اللّذين يشفان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابيًا مع هذه العتبات وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات، تزيد من غنى تلك العتبات وتفتح آفاقًا متعدّدة للحوار النّقدي**»[2] فكلّ عتبة يفترض أن تخلق وضعيّة تواصليّة بين المؤلّف/النّاشر والمتلقي/القارئ عبر الرّسالة الّتي يراد تبليغها، أيْ الّذي يفترض أنْ يدور حوله موضوع العتبة فيها يقول **(لوجون فيليب) (Philippe Lejeune)**: «**إنَّ ميثاق قراءة كتاب ليس مرهونًا فقط بالعلامات الّتي تصاحب الكتاب نفسه، إنّما أيضًا من خلال مجموع المعلومات الّتي تصاحبها، نستجليها من النّصوص الموازية، منها استجواب المؤلّف الإشهار...**»[3] إنّها ميثاق تعاقدي كما ينعتها **(جيرار جينيت)**[4] بين المؤلّف والمتلقي، حتّى مع تغيّر هذه العتبات (الطباعات، العناوين في بعض الأحيان) يبقى رهان جلب أكبر عدد من الجمهور/المتلقي مسعى هذه العتبات، لأنَّ وظيفتها الأساس هي إثارة اهتمام القارئ/المتلقي وإغرائه وجذب اهتمامه، وسنرى لاحقًا أهّم وظائف عتبة العنوان خاصةً وكيف أنّها تمارس لعبة الإغراء والإغواء على القارئ/ المتلقي.

وعليه أكّدت جمالية التلقي على أنَّ الشّيء الأساس في قراءة النّصوص الأدبيّة يكمن في التّفاعل بين القارئ والنّص، فالقارئ «**ليس شريك هذه الشّخصية أو تلك وإنّما هو شريك الخطاب**»[5] والنص «**يتّجه ضمنًا إلى كلّ من يعرف كيف يقرأ**»[6] وتظهر أو تنشأ علاقة «**التّأثير والتّجاوب من**

1- جميل حمداوي ، سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015م، ص5.

2- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة، ص48.

3- Philippe Lejeune, Moi Aussi ,Ed Seuil, Paris, 1996, P41.

4- Voir: G. Genette, Seuils, P8.

5- Voir: Roland Barthes, S/Z. P151.

6- بول ريكو، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003، ص63.

علاقة جدلية بين الإظهار والإخفاء»[1] وفعل القراءة يعني بالدّرجة الأولى إيجاد معاني تجعل من القارئ الشّريك الضّروري في لعبة مع النّصوص فالعتبات ذات أهميّة استثنائية لأنّها تساعد القارئ في كشف جانب من النّص وتفتح له أبواب التأويل.

1- مفهوم العنوان:

إنّ العتبات مشروع قراءة استكشافية جديدة يقوم بها القارئ في زمان ومكان معينين، والعنوان في الرّواية المعاصرة أو ما يسمى بالحساسية الجديدة «**لا يروم أنْ يكون مرآة تعكس موضوع الرواية ولا مفتاحًا ميسر الولوج عوالمها بقدر ما غدا موضوعًا إشكاليًا، لأنّه يخلق لدى المتلقي انتظارًا من نوع خاص حيث تلتبسه الحيرة والتردّد»**[2] فلم تعد عتبة العنوان مجرد ملحق إضافي معزول عن الكلّ الرّوائي، ولم يعد ينظر إليه من منظور ضيق، وهو أنَّه مجرّد إخبار عن موضوع الرّواية أو تلخيص فحسب، إنَّما أضحى «**كتابةً ديناميّة لا تعرف الثّبات والاستقرار، ذلك أنَّ خضوع العنوان لهذه الرؤية التجديديّة وبحكم موقعه الاستراتيجي، سيكشف لا محالة عن الوعي الفني لهذا الرّوائي أو ذاك، كما قدْ يشي بحساسية فنيّة ما تتخلّق بدءًا من هذا المحفل أي العنوان»**[3] حيث أمسى عنوان رواية الحساسية الجديدة مثيرا لعديد التساؤلات ومشحونا بعديد الدلالات والرموز الّتي تكسر أفق انتظار القارئ/المتلقي بعدما كانت توهمه إيهامًا.

أصبحت إذن مسألة اختيار العنوان أمرا يحتاج إلى تأمّل ونظر دقيقين وعميقين من طرف الكاتب، باعتبار أنّه «**يفتح الدّلالة على وسعها ويبعدها عن الانغلاق، بل ويدفع القارئ إلى اختيار أسئلته وتأويلاته في عمق النّص ذاته، من خلال التّفاصيل والوقائع والتّاريخ والمتخيّل الّذي ينجزه بصبر وأناة»**[4] لأنَّه أصبح علامة لغويّة هامة في إظهار هويّة النّص الرّوائي، وصار مفتاح النّص ذاته، إنَّه «**لا يلامس تاريخًا فقط بل يلامس صيرورة، لا من خلال الخطابات المنجزة والمفتخرة بكمالها الوهمي، ولكن من خلال مساءلة ما لم يقل هذا الخطاب دائما أو**

1- فولفانغ آيزر، فعل القراءة، ص44.

2- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص69.

3- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص44.

4- واسيني الأعرج، مدارات الشّرق، بنيات التفكيك والاختراق، مجلة تزوى، ع09، يناير، 1997، ص52.

قدّمه من خلال رمزية تستدعي تأويلا وانشغالا على نص الخطاب»[1] ، إنّ العنوان هو نقطة التّماس الأولى الّتي تربط بين الكاتب والقارئ،«**فليس أمام المؤلّف والقارئ إلّا أنْ يشتركا في لعبة الخيال، وبالفعل هذه اللُّعبة لنْ تنجح إذا ما قرّر النَّص بأنْ يكون أكثر من مجموعة قواعد موجّهة، تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو منتجًا**»[2] ويسمح له النّص بأنْ يأخذ ملكاته الخاصّة بعين الاعتبار.

وعليه يعدّ العنوان الخارجي الّذي يوجد وسط الغلاف الأساسي من أهّم عناصر النّص الموازي ومن أهّم ملحقاته الأساسية، حيث يقوم بتقديم العمل الإبداعي والتعريف به «**وتوسيمه، دلالةً وبناءً وتصوّرًا، إنَّه بمثابة بطاقة ضيافة (carte visite) للنّص**»[3] إذ إنّ العلاقة بين العنوان والنّص علاقة شاملة لا تقف عند بعض الجزئيات، بل تتجاوزها إلى حدّ تشكيل كيان متكامل من جوانب متعدّدة إنَّ العنوان هو «**الوسيلة الأولى لإثارة شهيّة القراءة، تختفي تحت كلماته المباشرة طبقات متعدّدة من المعاني، والدّلالات الّتي تحتاج حتمًا إلى القراءة المباشرة، فالبعد الاختزالي داخل الكلمات إذن له وظيفته الكشفيّة لفتح أفق القراءة أكثر اتساعًا وإغناءً "بروتوكولها" الّذي يتجاوز الحدود المباشرة ويشيد سيمائيته الخاصّة وإمكاناته التّأويلية**»[4] إنّه مكثّف الدّلالات والإيحاءات الّتي تستدعي من القارئ/ المتلقي قراءة متمعّنة وتأويلات كثيرة.

إنَّ المعرفة بالنّص تتشكّل ابتداءً من العتبات «**الّتي تحف بالنّص، والعنوان من أهمها على الإطلاق فهو النواة الّتي تمتدُّ نصًا، أو يتبأّرُ فيها النّص**»[5] لا يمكن للقارئ أنْ يتجاوزه دون أنْ يقف عنده ولو تأملًا، ولقد أظهرت الدّراسات النّقدية أهميّته، وانتقل اهتمام النّقاد به «**من مجرّد تمثّله كظاهرة نصيّة عابرة وعرضيّة، كما ساد في الدّراسات النّقدية التقليديّة إلى الارتقاء به إلى**

1- واسيني الأعرج، مدارات الشّرق، بنيات التفكيك والاختراق، ص52.

2- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص56.

3- جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص51.

4- واسيني الأعرج، مدارات الشّرق، بنيات التفكيك والاختراق، ص50.

5- أحمد مرشد، الحداثة السّردية في روايات، صنع الله إبراهيم، ص20.

مستوى أكثر تخصصًا في نطاق ما صار يدعى ب "علم العنونة" titrologie»[1] وأصبح يحتل مكانة الصّدارة في الدراسات النقدية.

أ-العنوان في الدراسات الغربية

يعدُّ العنوان من أهّم العتبات أو المصاحبات النصيّة، باعتباره الواجهة الأولى الّتي تصادف القارئ، ولقدْ أولت الدّراسات السّيميائية أهمّية كبيرة له باعتباره «**علامة سيميائية تمارس التدليل وتتموقع على الحدّ الفاصل بين النّص والعالم ليصبح نقطة التقاطع، الاستراتيجية الّتي يعبر منها النّص إلى العالم والعالم إلى النّص، لتنتهي الحدود الفاصلة بينهما ويحتاج منهما الآخر**»[2] وكأنّهَ يقوّل النّص، وهو بمستوياته المختلفة يمثّل العتبة الأخطر من جملة عتبات النّص في علاقته بكل من النّص والقارئ، فهو يهب النّص كينونته بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل إلى فضاء المعلوم، إذْ النّص لا يكتسب الكينونة ويحوزها في "العالم" إلّا بالعنونة[3] فالنّص يرتهن ظهوره بتسميته بعنوان «**يضيء الطريق الّذي ستسلكه القراءة وسبق لها أنْ سلكته**»[4] إنَّ العنوان هو دليل القارئ الّذي يقوده إلى جغرافية النّص.

يشكّل العنوان أحد أبرز مقومات النتاج الإبداعي «**فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عنْ خصوصية العمل الأدبي، ولذلك فحينما يتم اعتبار النّص مجموعة من العناصر المنظمة، فإنَّ العنوان الّذي يعتبر جزءًا من تلك العناصر لا يُمظهر فقط خاصية التسمية، فالعنوان يتضمّن العمل الأدبي بأكمله**»[5]، إنّه تعبير مختزل عن النّص، وبما أنَّ «التميّز يحتاج إلى الهرمية، فإنَّ هدم النّص يتسيّده العنوان بوصفه الجامع لاتّجاهاتها»[6] وعليه فإنَّ الاهتداءات المنطقيّة عبر

1- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، النايا ومحاكاة للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1، سورية، 2011، ص16.

2- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين (مغامرة تأديبية في شؤون العتبات)،ط1، دمشق، 2007، ص96.

3- ينظر: خالد حسين حسين، سيمياء العنوان، القوّة والدّلالة، النّمور في اليوم العاشر لزكرياء تامر أنموذجًا، مجلّة دمشق/ مج 21، ع (3+4)، 2005، ص ص350، 351.

4- عبد الفتاح كليطو، الغائب (دراسة في مقامة الحريري)، دار طوبقال، ط3، الدار البيضاء، 1997، ص29.

5- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص البنية والدّلالة، ص ص12، 13.

6- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص21.

تشريح العنوان يستهل عملية الدخول إلى عالم النّص وفهم تشعباته لتتبعث الدلالات منه إلى حيّز اللاإنتهاء.

ولقدْ أشار **(جيرار جنيت)** إلى صعوبة ضبط تعريف جامع، نظرًا لتركيبه المعقدّ عن التّنظير «ربّما يكون تعريف العنوان نفسه يطرح إشكالا أكبر منْ عناصر النّص الموازي الأخرى، ويستدعي مجهودًا في التحليل، ذلك أنَّ الجهاز العنواني هو في الغالب مجموعة شبه مركبة أكثر من كونها تركيبا لغويا يتميّز بالطّول[1] بالتالي هو حمولة دلالية مكثفة أكثر منه وحدة لغوية مطولة، لقد كان العنوان في التنظير الغربي أكثر منْ علاقة بالنّص، حيث يشكّل مكوّنًا داخليًا ذا قيمة دلالية، فهو سلطة النّص وواجهته الإعلامية.

ب- العنوان في الدّراسات العربية:

لقدْ تأخر الاهتمام بعلم العنونة في الدّراسات والنظريات العربية، ولمْ تكن قبل ظهور "كتاب "عتبات" **(لجيرار جنيت)** اهتمامات جادّة بموضوع العتبات النصيّة، لكن مع نهاية الثمانينات بدأ الدّارسون والنّقاد يلتفتون إلى هذه المكوّنات الهامّة وبالأخص العنوان، فظهرت دراسات تناولت النّصوص الموازية بشكل عام، والعنوان بشكّل خاص، ونذكر على سبيل المثال ما قدّمه:

- محمّد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي 1988.
- سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، 1989.
- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص البنية والدّلالة، 1996.
- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، 1987/مقاربة العنوان في الشّعر العربي، 1996.
- بسّام قطوس، سيمياء العنوان، 2001.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، 1997.
- عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جنيت من النّص إلى المناص، 2008.

وغيرها من الجهود الّتي سعت إلى الكشف عن قيمة العنوان والعتبات في النّصوص الأدبية، تنظيرا وتطبيقا، ويتمثّل فضل هذه الدراسات في مزية «تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار

1- Voir: G.Genette.Seuils, p59.

النقدية الجديدة والدعوة إلى نشرها على أوسع نطاق»[1] واستطاعت إعطاء قيمة للعنوان، واستدراك إهمال واغفال الدّراسات النّقدية والأدبية له، بالمقارنة مع المكوّنات النّصية الأخرى.

1- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة، ص26.

المبحث الثّاني: استراتيجية العتبات في روايات واسيني الأعرج:*

أولا-العنوان عتبة أولى:

إنَّ مسألة اختيار العنوان في الرّواية، تحتاج إلى تأمّل ونظر دقيقين وعميقين من طرف الرّوائي، كونه «العتبة **المقدّسة نصيّا دلك لأنّه يشكّل زاوية نظر تلخّص المعلومات الموصوفة وتوجّه وترسي قواعد القراءة والتأويل وإنتاج المعاني**»[1] إنّه ضرورة كتابية وهو بالنسبة للكاتب «**كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه ويدّل به عليه يحمل وسم كتابه**»[2] وهو بمثابة «**الرّأس للجسد والنّص تمطيط له، وتحوير إمّا بالزيادة أو الاستبدال أو النّقصان أو التّحويل**»[3] إنّه بمثابة بطاقة الزيارة، كما أشار **(جميل حمداوي)** une carte de visite، لذلك يعدّ مفتاحًا تقنيًا «**يجسُّ به السّيميولوجي نبض النّص ويقيس به تجاعيده، ويستكشف ترسّباته البنيويّة وتضاريسه التّركيبية على المستويين: الدّلالي والرّمزي**»[4] فهو منْ يعلن مشروعية مقروئية النّص ويحقّق له اتساقه وانسجامه ويزيل الغموض والإبهام عنه.

وممّا لا شكَّ فيه أنَّ اختيار العناوين لا يكون اعتباطيا، بلْ يكون قائما على قصديّة الكاتب، مدفوعًا منْ مرجعياته الشّخصيّة ومن هذا المنظور أصبح العنوان يتّسم بعدّة خصائص أجملها **(جميل حمداوي)** في النقاط الأتية:[5]

1- تشخيص الذّات والواقع والمرجع التاريخي والرّمزي.

2- الاختصار والوضوح.

---

* ونقصد بالروايات فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف، رمل الماية، ورواية جملكية أرابيا، أسرار الحاكم بأمره ملك الملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر، ليلة اللّيالي، ورواية كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس.

1- حمد محمود محمد الدوخي، العتبات النصية في شعر سعدي يوسف،(كيف كتب الأخضر يوسف قصيدته الجديدة أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، ع460/459، يوليو2009، سوريا، ص263.

2- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية، أسامة للكتاب، مصر، 1998، ص15.

3- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص107.

4- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، عتبات النّص الأدبي، ص9.

5- المرجع نفسه، ص ص45، 46.

3- دقّة العنوان ونفاذه.

4- ارتباط العنوان بالنّص مباشرةً.

5- الاشتمال لمكوّنات العمل ودلالاته ومقاصده.

6- تكثيف المعنى واختزاله في كلمات معدودة.

7- تذييل العنوان الأساسي بالعناوين الفرعية المشوقة للقارئ.

8- التلخيص الاستباقي.

9- الإيحائية المجازية والرمزية.

10- الاستفادة منْ تقنيات الكرافيك واللّون والحيّز المكاني.

11- إثارة انتباه القارئ عبر عنونة الفصول والمقاطع النصيّة.

إنَّ العنوان في الرّواية الجديدة مسكوك بالكثافة والغموض والغرابة، «**يباغت المتلقي ويبعث في وجدانه الحيرة والتردّد لانفتاحه على عديد التأويلات، ومباغتة العنوان للمتلقي وتكسير أفق انتظاره**»[1] وهذا ما يغري القارئ/المتلقي بدفعه لاقتحام دهاليز النّص، عبر هذا المفتاح الإجرائي ليفتح به مغاليق النّص ويلج متاهاته وتشعباته الوعرة.

يعدُّ **(واسيني الأعرج)** من بين الرّوائيين الجزائريين، الحداثيين الّذين أنجزوا نصوصًا روائية قدّموا فيها بنية روائية وصياغة فنيّة جديدة تجاوزت ملامح الكتابة المسكوكة في خانة الميثاق السّردي التّقليدي، حيث استطاع عبر كتاباته أنْ يلتقط سمات العصر ويستجلي رؤى العالم داخل التشكيل البنائي للنّص، هذه الرؤى الّتي تبدأ معرفتها انطلاقًا من العتبات، والعنوان أوّلها، لأنّه كما يشير **(عبد القادر بن سالم)** «**أحد الشّيفرات الأساسيّة في المبنى العام للرّواية**»[2] لذا سنحاول الوقوف على عتبة العنوان في رواية **(جملكية أرابيا)** و**(فاجعة الليلة السابعة بد الألف)** و**(كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس)** لنستقرئ دلالاتها المضمرة كاستراتيجية نصّية ونفّك شيفراتها.

1- أحمد مرشد، الحداثة السّردية في روايات إبراهيم نصر الله، ص21.

2- عبد القادر بن سالم ، بنية الحكاية في النّص الرّوائي المغاربي الجديد، منشورات، ط1، 2013، ص117.

1- استراتيجية العنوان في فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف، رمل الماية *:

تمثّل عناوين روايات **(واسيني الأعرج)** فسيفساء من التشكيل البنائي والدّلالي تلفها المفارقات، حيث تجمع بين التجريب والتجديد، وبين التأصيل والتُّراث، ممَّا يجعلها «**شحنة بنائية وتركيبيّة وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزّة تغذي طبقات النّص الأخرى، وتتحكّم على نحو ما في حركيتها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج النّص وخطابه**»[1] وهذا يستدعي من القارئ/المتلقي تتبّع الخطاب العّام في العنوان ومحاولة «الانزلاق من فوهة التأويل والاستدلال نحو الداخل المخبوء لمعاينة المعاني الخطابية الملغّمة بعتمة الغياب وتوصيفها قدر المستطاع»[2] حيث إنّ العنوان يستدعي قراءة استبطانية للكشف عن الاستراتيجية التي توخّاها الكاتب في صوغ عنوان نصّه.

وتأسيسا على ما سلف، يمكن القول بأن عناوين **(واسيني الأعرج)** ملغّمة تثير تساؤلات عدّة عنْ مجرى الاختيار منذ البداية، أهمّها ماذا الذي جعل الرّوائي يختار التركيب الإضافي؟ ولماذا لجأ إلى التقريرية في تحديد العنوان؟ إنَّ الإجابة عنْ هذا التساؤل يتطلّب تأويلًا من القارئ/المتلقي، وتمعنًا في ومقصدية الكاتب الّذي يسعى إلى جعل هذا «**المتلقي منتجًا معه لا آخذ بالمعطى الجاهز، لأنَّ العنونة إذا لمْ تثر المتلقي فلا قيمة للنّص المحكي لذا فهي عملية واعية**»[3] وانتقاء **(الأعرج)** لعناوين نصوصه كان عنْ وعي وحرص كبيرين.

لذا فإنَّ التقصّي الدّلالي للألفاظ خطوة لا بدَّ منها، إذ على القارئ/المتلقي أنْ يتعرّف معاني الألفاظ لما قدّمه الكاتب، وهنا يفتح باب التأويل ويبدأ ترجيح معنى عنْ آخر ودلالة عنْ أخرى تدعمها معطيات اللّغة أو سياق الكلام «**وقدْ تتدخّل مرجّحات أخرى سياقية خارجة عنْ بنية العنوان ومنها مقاصد المؤلّف المعلنة، أو غير المعلنة الّتي يمكن أنْ يتضمنها الخطاب**

---

*-واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف، رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1993.

1- محمّد صابر عبيد، العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، 2010، ص43.

2- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص24.

3- المرجع نفسه، ص28.

التقديمي أو غير ذلك»[1] وبما أنَّ العنوان بنية لغويّة مستقلّة بذاتها كونها منفصلة خطيًا عنْ النّص فيمكن مقاربتها «**معجميًا ونحويًا وصرفيًا وبلاغيًا ودلاليًا منْ طرف المتلقي الدّارس الّذي يمتلك أجهزة قرائية عامّة تستند إلى ذخيرته اللّغوية، والنّحوية، والاستدلالية، والتّناصية**»[2] لهذا الأمر ارتأينا الوقوف عند بعض المستويات الّتي تمكّننا من استنباط البعد الدّلالي في عنوان رواية رمل الماية فاجعة اللّيلة السّابعة.

أ- مستوى البنية:

-النّحوي/الدّلالي:

يتألّف العنوان في رواية "**رمل الماية**" "**فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف**" منْ مقطعين "فاجعة اللّيلة السّابعة" و"رمل الماية" ويبدوان في الظّاهر أنَّهما منفصلان، لكّن في الحقيقة هما متكاملان دلاليًا. وهو عنوان يتركّب منْ سبع وحدات معجمية وهذا ربّما ليس اعتباطًا، تتوزع هذه الوحدات على حقول دلالية متعدّدة ومختلفة، قدّمها (الأعرج) في تركيب اسمي، وهو سمة أغلب عناوين هذا الأخير، أو لنقل أغلب عناوين الرّواية الجديدة «الّتي تبتعد عن الجملة الفعلية في صياغة العنوان، حيث نجد أنَّ الجمل الفعلية قليلة في العناوين مقارنةً بالجملة الاسمية، كما أنّ هذا النوع من العناوين تختلف صيغه وتراكيبه وتكون مصدرًا منكرًا، مثلما نجده في روايات **(الأعرج)** وقد تكون مصدرًا معرّفًا.

إنَّ المتمعّن في عنوان "**رمل الماية**" يجد أنّ المقطعين اللّغويين يرمز أحدهما إلى فضاء جغرافي وزمني محدّد، ويمكن أنْ نستقرئ هذا الأمر من خلال دلالة العبارة اصطلاحيًا، فنجد أنَّ "**رمل الماية**" نوبة من نوبات الموسيقى الّتي تنتمي إلى التراث الغنائي الأندلسي والمغاربي والنوبة أما يمكن تسميتها بالنوتة تتكوّن من مجموعة من القوالب الغنائية الّتي تتوالى وفق ترتيب معيّن يختلف منْ إقليم إلى آخر[3] "**فرمل الماية**" من النوبات الشّهيرة والموسيقى الّتي اشتهرت بها

1- محمّد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل، ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص22.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- ينظر:عبد الجليل عبد العزيز، مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية، سلسلة عالم المعرفة، دط، الكويت، 1983، ص41 (الهامش).

الموسيقى الأندلسية والمغاربية... سواء بمدن أندلسية كغرناطة أم أخرى مغربية «خصوصًا بعد أنْ نفي الأندلسيون وفروا إليها خوفًا على دينهم وحياتهم... غادروا غرناطة مكرهين إثر سقوطها 1492 وهم الّذين سموا بالمورسكيين (maurisques) أو (morisques).[1]

وتعدّد الحقول الحاضرة في "**رمل الماية**"، إذ يحضر فيها الحقل الفنّي (الموسيقى) والزّمن، والعدد، ويحضر الحقل الأساس المتمثّل في الفجيعة والمتعلق بشّعور الإنسان بالألم، وربّما يخوّل لنا التأويل أنْ نقول إنّ العنوان الفرعي للرواية، والمتمثّل في **فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف**، هو العنوان الرّئيس للرّواية وسنحاول إبراز ذلك من خلال الأمثلة الّتي سنقف عندها، فالفاجعة هي الموضوعة والتيمة الرّئيسة في النّص الرّوائي، وكأنَّ العنوان "رمل الماية" جاء ليمارس فقط لعبة التمويه ويخلق مفارقة بين هذه العنفوانية "رمل الماية" وبين الفاجعة.

أمَّا فيما يتعلّق بالمقطع الثّاني "**فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف**" فهي تشكّل حقولًا دلاليّة ثلاثة سبق وأنْ أشرنا إليها (فاللّيلة) الممثلة للزّمن المرتبط بأبعاد الإنسان، تعبّر عنْ فاجعة (شعور بالألم والحزن) الّتي حدثت في اللّيلة (السّابعة) حيث يحيلنا (العدد) سبعة إلى ديمومة الفاجعة، يحيل في صياغته إلى "حكايات ألف ليلة وليلة"، وهذا يجعلنا نتساءل كقرّاء: ما الّذي دفع بالرّوائي إلى صياغة هذا العنوان بهذه الشّاكلة الّتي توحي بالمفارقة بين ما هو فنْ (موسيقى) وبين الفاجعة؟ للإجابة عنْ هذا التساؤل سنقف بالتحليل عند مستويات أخرى لبنية هذا الأخير للوصول إلى الدلالة المضمرة فيه.

إذا توقفنا عندَ البنية السّطحية للعنوان، فإنّنا نجدها مشغولة بالحذف، هذا "رمل الماية" هذه "فاجعة اللّيل السّابعة بعد الألف" وحذف المبتدإ يندرج ضمن ممارسة الاقتصاد اللّغوي لتكثيف الدّلالة بالمسند[2] (الخبر= رمل) (الخبر= فاجعة) الّذي يؤدي في اشتغاله النحوي ما يؤدّيه ذاته (المبتدأ) أيْ بالإخبار عنْ المبتدإ كيفيةً ونوعًا «**فالمفردات المكوّنة لتركيب العنونة واحدة من**

1 – ينظر: عادل سعيد بشتاوي، الأندلسيون المواركة، مطابع أنترناسيونال ط1، مصر، 1983، ص6.

2– ينظر: عادل سعيد بشتاوي، الأندلسيون المواركة ، ص6.

حيث محور الاتحاد والاتفاق»[1] ففاجعة مبتدأ مضاف لا يكتمل دوره الدّلالي إلّا بعد ربطه بنسيجه الرّقمي فجاءت اللّيلة مضافا إليه يستند الثّاني على الأوّل ومع الاتحاد لم تكتمل بؤرة العنونة فجاءت (السّابعة) صفة لهذه اللّيلة، فالبنية السطحية هي التي تسمح للقارئ/المتلقي الولوج إلى البنية العميقة والكشف عن مقاصد الكاتب عن طريق التأويل.

بمعنى أنَّ تواشج المفردات وتشابكها يحيل إلى تواشج وتشابك الفكرة في المتن الحكائي للرّواية **(فالأعرج)** هو سابع رواة فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، مع الرّواة الستة الّذين تولوا سرد وهو بالفعل من يكمّل ويغلق السّرد، والحكاية. وعليه يمكن أن توحي" اللّيلة السّابعة" إلى الكاتب كراوٍ سابع في الرّواية، فحكاية "الفاجعة" اكتملت مع اكتمال نص الفاجعة "بالكتابة" لأنّ الرّواة والممثلون في (دنيازاد) و(البشير الموريسكي) و(عبد الرحمان المجدوب) و(الرّاعي) و(الرّاوي) و(ماريوشا) لمْ تكتمل معهم الحكاية، بلْ اكتملت مع **(واسيني)** ككاتب حقيقي وكراوٍ سابع.

لقد اعتمد الرّواة على الكاتب في إتمام منجزات السّرد الحكائي لأحداث الرّواية "**فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف**" وعلى الرغم من التجلّي الدّلالي للعنوان باتّحاد مفردات العنوان، إلاّ أنّ الصّياغة التّركيبية لاتزال قاصرة «**عن إتمام مشروعها النّظامي المتمثل باكتمال طرفي الجملة من حيث المسند إليه وهذا ما يمثّل تسيّد الحذف على مشروع العنونة**»[2] والملفت في خطاب العناوين، هو ظاهرة **اشتغال آلية الحذف النّحوي، وسواء «أكان الحذف على مستوى المسند إليه (المبتدأ) أو المسند (الخبر) فإنّه يترك ثغرةً في خطاب العنوان تصدم المتلقي وتخلق تساؤل العنوان ممّا يحضّه على جَسْرِ الثّغرة المشكلّة والإخبار عن المسند إليه»**[3] فالحذف من شأنه تحقيق الوظيفة الاستراتيجية للعنوان واستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته، ليبدأ أفق التّوقع عنده بالتّشكل وتبدأ معه التأويلات للبحث عنْ سبب الحذف وما حققه دلاليًا؟ وهل فعلًا حقق هذا الحذف قيمة دلالية؟ وما هي هذه القيمة الّتي حققتها بالنّسبة للنّص؟.

1- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص32.

2- المرجع نفسه، ص33.

3- خالد حسين، في نظرية العنوان، ص314.

لذلك يعدّ الحذف خاصية مكوّنة للعنوان يقود إلى نوع من الغموض والإيهام من طرف الكاتب وذلك باشتغال على المستويين التّركيبي والدّلالي[1] وسرُّ الحذف (للمسند إليه) في الرّواية لمْ يكن سلبيًا، لكنّه مثّل حلقة الوصل المفقودة بين العنونة والمتن الحكائي، ولقدّ انكشف حضوره في النّهاية عندما أعلن الأعرج عن المبتدأ «**هاهي ذي نسخة موجودة عندي**»[2] فوضع النهاية من طرف الكاتب لرواية **رمل الماية** هو الأمر الذي أضمره وأجّله إلى حين اكتمال الحكاية أو نهاية الفاجعة والليلة السّابعة بعد الألف.

أمّا العدد سبعة فهو يمثّل علامة فارقة في العنوان، فإذا كان نص "**ألف ليلة وليلة**" الّذي استلهم منه الرّوائي عنوانه، توقف عند اللّيلة الأولى بعد الألف، الكاتب زاد عنها لليلة السابعة، بحجّة أنَّ الحكاية لمْ تنته عند تلك اللّيلة «**كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبّأته شهرزاد عنْ الملك شهريار**»[3] وأيضًا قول السّارد: «**في الحقيقة صار الجميع يعرف أنّ زمن الموت لمْ ينته ولمْ يتوقّف مطلقًا عند حدود اللّيلة الواحدة بعد الألف، لأنَّ ما كان يجب أنْ تقوله شهرزاد في اللّيلة الثّانية بعد الألف أجّلته لزمن غير معلوم**»[4] لكن قد يتبادر إلى ذهن القارئ/المتلقي عدّة أسئلة مثل: لمَ لمْ يتوقف الرّوائي عند اللّيلة الثّانية أو الثالثة أو الرابعة، أوغيرها؟ وتوقّف عند اللّيلة السّابعة؟ ما هي مقصديته منْ وراء ذلك؟ وما هي الدلالة الّتي يخفيها وراء العدد سبعة؟

هي أسئلة تجوب في ذهن القارئ للوصول إلى «**مسالك المعرفة بعد تخطي عقبة المجهول**»[5] خاصةً وأنّ هذا العدد (سبعة) اقترن بالفاجعة والمعروف في الثّقافة العربية أنَّ العدد (سبعة) له صلة وثيقة بالمعتقدات الدّينية والطقوسية، فلهذا العدد «**شأن غريب عبر الأديان السماوية والوثنية والأساطير والطقوس الفلكلورية على اختلافها عبر الأزمنة السحيقة، والخيرات الشّاسعة، فلربّما الروابي السّبع، ولليونان الحكماء السّبعة، وللفضاء الكواكب السّبعة،**

1 – ينظر: شعيب حليفي، النّص الموازي للرّواية، ص ص91، 92.

2– رمل الماية، ص445.

3– المصدر نفسه، ص7.

4– نفسه، ص10.

5– أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص33.

وللثريا النّجوم السّبعة، وللموسيقى سبعة، وفي اليهودية والمسيحية البقر السّمان السّبع والعجاف السّبع، والشّمعدان الفاخر سبعة أغصان فيها تغرس سبع شموع، وفي كلّ الدّيانات السماوية الثلاث الموبيقات السّبع وفي المسيحية الأسرار السّبعة والكلمات السّبع المسيح»[1] إن العدد سبعة له دلالات مختلفة ومتعددّة تختلف من ثقافة إلى أخرى.

كما أنّ العدد سبعة يرمز إلى تمام الشيء وكماله، فالأيام تكتمل مع اليوم السّابع، وحتّى في الخطاب القرآني جاء بدلالات ومعان مختلفة، وورد في أكثر من أربع وعشرين مرّة «ولمْ **يحدث لأي عدد آخر تردد مثله ولا حتى قاربه في التردّد»**[2] ولهذا العدد أيضًا حضور مكثّف في المعتقدات الأخرى والطقوس والثقافات الإنسانية، ففي بعض الثقافات ارتبط فيها برمزية سلبية في حين ارتبط في أخرى برمزية إيجابية.

وضمن المتن المركّب لرواية "رمل الماية" تنصهر عدّة عناصر ينفتح على خطاب الفاجعة ويتعانق مع النّص الثقافي الإنساني "ألف ليلة وليلة" وعلى خصوصية العدد سبعة في الثقافة الشّعبية، وينفتح العنوان بهذه الصّيغة على علاقة تناصيّة تجعل القارئ/ المتلقي يتوغّل في الموروث الثّقافي ليبحث عن دلالات هذه الصيغة بعيدا عن المعنى المعجمي.

وعلى هذا الأساس نجد **(واسيني الأعرج)** وظّف العدد سبعة ليضفي على العنوان بعدا أسطوريًا في بنائه ودلالته، جاء في رمل الماية:«**في آخر مرّة وقبل أنْ يصل العدّ إلى نهاياته كان كلّ النّاس يتوقعون أنَّ الرحلة الثلاثمائة سنة (في رواية أخرى أربعة عشر قرنًا) يجب أنْ تتوقف عند هذا الحد، لمْ يصدّقوا حين قيل لهم أنَّ اللّيلة السّابعة بعد الألف استمرّت أكثر منْ الزمن الأرضي»**[3]، إنّ مفردة السّابعة في العنوان تدلّ على الامتلاء التتابعي، فلكيْ نصل إلى العدد سبعة يجب أنْ نبدأ بالرّقم واحد صعودًا إلى غاية الرّقم سبعة وهذا «**يفصح عن الدّيناميكية**

1- عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشّعبي في اللّاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشّعبية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص25.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- رمل الماية، ص8.

الثّابتة في العدّ للوصول إلى الهرم الرّقمي وهو"السبعة" مما يعني ذلك الارتداد التّواصلي المفعم بالحركة للانتقال من الأوّل إلى السّابع»[1] ولإضفاء الحركيّة الزمنية وتغييب السّكون.

وبحسب السارد فإنّ شهرزاد عندما أوقفت الحكاية في اللّيلة الواحدة بعد الألف، قد بترت الحكاية ولمْ تكملها يقول «**ما كان يجب أنْ تقوله شهرزاد في اللّيلة الثّانية بعد الألف أجلّته لزمن غير معلوم، كانت تعرف مسبقًا أنّ في القلب سرًّا من الصّعب الإدلاء به لأنَّ رأسها سيعلّق على بوابات المدينة المحاذية للبحر المبني داخل أدغال المملكة الميتة، فقدْ مدّدت اللّيالي أسبوعًا آخر**»[2]، وهذا الأسبوع قدْ حدّده الرّوائيّ في اللّيلة السّابعة.

إنّ حركية الزّمن وديمومته وامتداده إلى اللّيلة السّابعة هو امتداد للحكاية الّتي توقفّت عندها (شهرزاد) وبدأ عندها الرّوائي، تقول دنيازاد «**بلغني يا ملكي العظيم تقول دنيازاد (قطر الندى) أنَّ شهرزاد توقفت عند جحيم اللّيلة الأولى بعد الألف كنت معها ولهذا يا سيّدي العظيم أقسمت أنْ أخرج ما أخفته لأنّي أعرف مثلما كانت تعرف الحقيقة الخفية،... كلّ هذا ليس مهّمًا يا سيّدي لأنّ ما سيحدث في اللّيلة الأخيرة يخبئ في عمقه سرًا كبيرًا**»[3]، وحتّى عند انتهاء اللّيلة السّابعة وفاجعتها لا ينهي الأعرج الحكاية بلْ يترك النّهاية مفتوحة فالفاجعة مستمرّة إلى ما بعد اللّيلة السّابعة وما بعد موت الحاكم بأمره وهذا ما يمثّل في النّص الروائي «**حركة تعاقب متصلة لا يمكن تحديد مسارها أوْ توقّفها**»[4] مّما يعني أيضا أنَّ حركية العنونة حركية مضغوطة في الفاجعة المتعلّقة بالإنسان و(اللّيلة) زمن حدوث الفاجعة (السّابعة) العدد الّذي خلق ديمومة الفاجعة إلى ما بعد اللّيلة السّابعة، وإذا أضفنا إليها مفردة "الألف" ستتأكّد الاستمراريّة وطول مدّة الفاجعة.

-المستوى التناصي:

- **التّناص الخارجي:**

1- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص7.

2- رمل الماية، ص8.

3-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص ص35، 36.

يمثّل العنوان كما يرى **(تودوروف خريستو)«أحد المفاتيح التّأويليّة، فنحن لا نستطيع أنْ نفلت منْ الإيحاءات الّتي تشير إليها»**[1] والمتمعّن في دلائليّة بنية عنوان "**فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف**" سيلاحظ أنَّ المفردات تعجُّ بالدلالات الموحية والمفارقة والأسطوريّة، وكأنَّه يختزل كلّ هموم النّص وأبعاده، إنّه العنوان المفارق الّذي جمع بين السنفونيّة الأندلسيّة "**رمل الماية**" وبين الفاجعة الدّالة على الخوف والألم والحزن الّتي ألمّت "**بجملكية نوميديا أمدوكال**"، والمنفتح على العجائبية وعلى نص تراثي إنساني والمتمثّل في "ألف ليلة وليلة" حاول الرّوائيّ أن يقرأه وفق منظور جديد «وفي **حدود التخييل الرّوائي الّذي يمتصّ من تراث الماضي، قصد توظيفه لخدمة رؤية حداثيّة تؤسّس لبنى سرديّة جديدة في الكتابة الرّوائية الجزائريّة المعاصرة»**[2] إذ حاول الرّوائي من خلاله التأصيل للتراث القديم وإعادة صوغه بمنظور جديد.

إنَّ عنوان رواية "**رمل الماية**" يعقد من الوهلة الأولى خيوطًا ونسيجًا مع نص "ألف ليلة وليلة" مع سحر حكايات "شهرزاد" الّتي استطاعت منْ خلال ليالي الحكايات الحفاظ على حياتها، واستطاعت أنْ تغيّر رأي شهريار في النّساء، لكن ليلة الرّواية امتدّت واستمرّت زمنا طويلا، يقول السّارد «**استمرت زمنًا لمْ يستطع تحديده حتّى علماء الخط والرّمل ولا حتّى الّذين عرفوا أسرار النُّجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأطياف»**[3] إنّه زمن أسطوري ليلة واحدة.

تلك الليلة لمْ تكن إلّا ليلة الفاجعة، جاء على لسان السّارد حول ليلة الفاجعة: « مضت مثقلّة بالخوف والرّعب قبل هذا الزّمن وبعده بكثير، حدثت أشياء كثيرة ملأت اللّيلة السّابعة بعد الألف ضجيجًا وجروحًا، ولمْ يتوقّف النزيف إلّا بانتهاء اللّيلة الّتي دامت طويلًا طويلًا»[4] بينما انسحبت (شهرزاد) وسكتت عن الكلام للمرّة الأخيرة، تقول دنيازاد: « **سكتت وللمرّة الأخيرة عنْ**

1- تودوروف خرسيتو، نقد مفهوم علم الأدب عند رولان بارث، تر: حسين جمعة، مجلّة نوافذ ع12، صفر، 1421هـ، مايو، 2000م، ص79.

2- عبد الواحد رحال، التجريب في النّص الرّوائي الجزائري، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث، إشراف درايس رشيد، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014/ 2015، ص239.

3- رمل الماية، ص7.

4- المصدر نفسه، ص8.

الكلام المباح لتنسحب بعدها باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار اللّيالي»[1]

لقد أقام الروائي علاقة تحاور بين "ليالي ألف ليلة وليلة" و"رمل الماية"، فالعلاقة بين نص لاحق (hypertexte) ونص سابق (hipotexte) هذه نعتها **(جيرار جنيت)** بالتحويل (transformation) والّتي تعمل على استحضار النّص في المرجعيّة دون الاستشهاد به[2] حيث يضمّن الكاتب ما يشير إلى نصّ سابق دون التصريح به أو عنه.

وإنّ القارئ لنصّ "**فاجعة الليلة السابعة**" سيجد أنّه حافظ على البنية السّردية لنص ألف ليلة وليلة، وهذا يدلّ على الانفتاح التّناصي (Intertextualité) إذْ يتماس هذا العنوان مع ليالي ألف ليلة وليلة مبنى ومعنى وحكائيًا لكّن نص اللّيالي لمْ يبلغ السّبع ليالي، فالمحاكاة ليست «**تامّة فعدد اللّيالي عند واسيني يزيد ليصل إلى سبع، والعدد سبعة يعني من ضمن ما يعنيه التمام والكمال وبلوغ الغاية**»[3] فالكل يعلم أنَّ «**السّموات والأرض هي سبع وخلقت الدّنيا في سبعة أيّام وأيّام الأسبوعي سبعة والطواف في الحج سبعة أشواط، والسعي بين الصفا والمروة سبعة، ورمي الجمرات سبعة وخلق الإنسان تكلّل في سبعة مراحل، وصلاته على سبعة أعضاء، وهلّم جرا من تداعيات الرقم سبعة**»[4] وعليه عقد الروائي الرهان في عنونته للتوافق مع التُّراثي والثّقافي والدّيني، جاء في محكم التّنزيل قوله تعالى﴿**هو الّذي خلق لكم ما في الأرض جميعًا ثمّ استوى إلى السّماء فسوّاهنّ سبع سماوات وهو بكل شيء عليم**﴾(سورة البقرة الآية 29)

وجاء استثمار الروائي للعدد سبعة ضمن الدّلالات (التّراثية والدّينية) في مفارقات، توحي بسلبية هذا العدد تارةً، بالنسبة لشخصيّات الرّواية، وبإيجابية تارة أخرى، جاء على لسان أبو ذر الغفاري «**الصحراء تملأ حلقي، الشّمس فتت العظام المتبقيّة الدّنيا صارت مساحة من الخلاء...**

1- . رمل الماية، ص8.

2- Voir: G. Genette, palimpseste, La littérature au second degré, Paris, Ed du Seuil,1982. P13.

3- أحمد حميد النعيمي، سيمياء العنوان في روايات واسيني الأعرج، جامعة البلقاء التطبيقيّة، الملتقى الدولي السادس في تحليل الخطاب، الأردن 2013، من موقع: https//manifest.univ-ouargla.dz.

4- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص36.

الأرض لمْ تعد أرضًا... شيء ما يحصل حتّى الأعماق يجذبني باتجاه الأرض لست أدري كمْ استمرّت اللّحظة، سبع سنين؟؟؟ سبعة قرون؟؟؟ سبعة أجيال؟؟؟ لا أعلم كلّ ما أعرفه هو أنَّ الكابوس استمرّ طويلًا»[1] هذه اللّحظة الّتي طالت هي لحظة نفي **(أبو ذر الغفاري)** ومعاناته في صحراء الربذة.

لقد تعمّد السارد التفصيل في معاناة **(أبي ذر الغفاري)** حتي يتفاعل ويتعاطف القارئ/ المتلقي مع قضيّيته، وكأنّه يعايش تلك المعاناة «**مأساة قفر الربذة لمْ تنته بعد، فجوة الجحيم تملأ الدماء الشّمس الّتي كانت في السّماء أصبحت تملأ القلب ماذا أفعل يا ابن أمي، لقد انتعش جحيم اللّيلة السّابعة»**[2] وهذه الدّلالة تعكس الفاجعة الّتي صرّح بها الرّوائي في العنوان.

وما ورد من الأمثلة في هذا المقام كثيرة، حيث شحن (السّارد) العدد سبعة بدلالات سلبية، معبّرا بها عن ظلم الحكّام الممتدّ عبر الأزمنة، جاء في الرواية «**للدّلالة السّابعة جذور تمتدّ من تلك اللّحظة الحزينة، كان عليَّ تصديق الرّاعي الّذي وجدته فيما بعد عند بوابة المغارة، يعدّ الأوقات بالأزمنة الرّملية ليؤكّد لي أنَّ حضوري كان مكتوبًا وأنّه لا خيار لي أبدًا في الاختيار، هضمت الأمر بعسر كبير لكن الوجوه الّتي عاشرتها في اللّيلة السّابعة أكّدت لي أنّ ما قالته لم يكن بعيدًا عن الحقيقة»**[3] فالعدد سبعة في الرّواية مثل الجحيم والألم بالنّسبة للشّخصيات الرّوائية تقول دنيازاد:«**الجحيم السّابع أيّها الملك الهمام، كان قد تحوّل إلى معدن جامد عند بوابة الكهف كان المساء قدْ بدأ يلفّ المدينة بالدّهشة والخوف»**[4] وحتّى رمزيته الثّقافية والمعتقديّة التي تجلّت في الرواية، جاء في حوار بين شخصية الراعي وشخصية البشير:

«أنت تعرف يا سيّدي أنَّ اليوم الجمعة.

بأي تاريخ نحن؟؟

كنت أنتظر منك هذا السّؤال 1987/7/7.

لم أفهم جيّدًا؟؟

1- رمل الماية، ص36.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- نفسه، ص42.

4- نفسه، ص52.

أنت يا سيّدي مقدر عليك أن تعود في اليوم السّابع، وحتّى الجمعة في تقويمنا الخاص هي اليوم السّابع، اليوم الأوّل يبدأ ببداية السّبت من الشّهر السّابع من السنة السّابعة بعد الثمانين، هذا الكلام مدوّن في كتب الأوّلين.

هذا الرّقم النحس يتبعني في كل الأماكن.7»[1] وكأنّ السّارد يوظّف العدد سبعة انطلاقًا من مرجعيات دنيّة مختلفة، حيث جمع بين قضية الخلق في ستة أيام الموجودة في الديانة الإسلامية، وديانات سابقة كالحنيفية والمسيحية، ثمّ انتقل إلى قضية الصّلب المثبتة عند الصليبيّين، لكن هو مرتبط أكثر بخلق الكون «**هو ملحمة الصّراع الّتي لا تنتهي منذ استراح الرّب بعد أنْ خلق العالم في ستّة أيّام...أو منذ رفع المسيح على خشبة الصّليب**»[2] وهو صراع الوجود وسؤال عن المصير.

وتظل دلالة العدد سبعة في الرواية تتراوح بين دلالة سلبية وأخرى إيجابية وهذا التلاعب بالدلالات المفارقة، يجعل القارئ/ المتلقي مشتت ومرتبك لا يستطيع الإمساك بدلالة واحدة، جاء في الرواية «**يقولون والعهدة على من يروي الأخبار والحكايات ويملأ الأسواق بالأناشيد الصّادقة إنَّه (البشير الموريسكي) نفي من الجنّة لأنَّ إثمه كان أثقل من أيّام الحشر نفسها، ولأنَّ الجنّة كانت قدْ أوصدت أبوابها منذ دخول الصحابي الجليل أبو ذر الغفاري مجلّلا بالعطش والكبرياء ومنذ أنْ وقف الحلّاج أمام الله مطالبًا بيديه ورأسه الّذي قطع ظلمًا... الكثير من الآتين بعده دقوّا الأبواب بعنف شديد لكنّها ظلّت موصدة سبعة أبواب وفي كل باب سبعة مفاتيح وفي كلّ مفتاح سبعة أقفال وعلى رأس كل قفل سبعة عبيد، وفي يد كلّ عبيد سبعة سيوف وفي كلّ سيف سبعة شقوق وكلّ شق يزن سبعة أرطال**»[3] ويظهر في هذا المثال تأثر الرّوائي بالخطاب القرآني ما أسبغ على العنوان مقدارًا من «**الرّفعة كون التّناص الفكري تعاقد صلحًا مع المنظومة الإسلاميّة ممّا شكّل بؤرة صالحة مؤثرة في القارئ وجعله على تماس مباشر مع ذاته**»[4] إنّها

1- رمل الماية، ص62.

2- شكري غالي، محاورات اليوم السّابع، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1980، ص7.

3- المرجع نفسه، ص ص9، 10.

4- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص39.

استراتيجية استمالة القارئ، حيث يمارس النّص ههنا وظيفة اغرائية تشدّ هذا الأخير وتأسره ليتمّ القراءة.

- **التّناص الدّاخلي (التّناص مع المتن الحكائي):**

منْ مسلّمات نجاح النّتاج الإبداعي، أيًا كان نوعه «**اتصال عنصري التواشج الممثلة بالخارج والدّاخل معًا: أيْ بين العنوان والنّص اتّصالًا يفضي بالأهليّة وتحقيق المتعة والفائدة معًا**»[1] فهذه المزاوجة تسهّل للقارئ/المتلقي الفهم وتوضّح له مدخلات العمل ومخرجاته بانسيابية ووعي، ورغم اتّكاء العنوان على التراثي إلّا أنّه يحمل من الإيحائيّة ما يجعله ينتج دلالات وجماليات جديدة مغايرة لما أفرزه" نص ألف ليلة وليلة ألف ليلة وليلة.

إنّ نصّ (**واسيني الأعرج)** وهو يمارس فعل التجريب، يحاول أنْ يصنع لنفسه التميّز والتفرّد بأسلوب «**سردي جديد أكثر لعبًا وأشّد قوّةً تشكّل مكوّنًا رئيسيًا في هذه العملية**»[2] لقد استثمر العنصر التراثي المرتكز على المفارقة مع نص "ألف ليلة وليلة" الّتي سمحت للرّواية أنْ تتجاوز الدّلالة الجاهزة في نّص الف ليلة وليلة وتفرز دلالات جديدة تتماشى مع الكتابة الحداثيّة الّتي تسعى دائمًا إلى خرق السّائد وتجاوزه.

لذا نجد أنّ العناوين لا تقلّ أهمّية عن االمضمون، إنّها بمثابة «**بوابات غير محروسة ينسّل منها القرّاء إلى نصوص لانتهاك عفّتها وفضّ بكارتها، وهي بذلك مفاتيح يختلسها هؤلاء في خلسة من الحرّاس للبحث عن متعة غافية، فالقبض عليها قبض على كلمة** "سر" **الّتي تقود القرّاءالقراصنة إلى مواقع الكنز**»[3] فاستراتيجية العنوان لا تكمن في كونها نصوصًا جماليّة فحسب، لكن أيضًا هي مؤشّر إلى كينونة محتجبة يكشف عنْ أشياء ويخبر عنها ويخفي أشياء أخرى لا يشير إليها،إنّه بإزاء ممارسة نصّية الإجلاء والإخفاء، التلميح والتّأشير على ما يجري منْ أحداث نصيّة متوارية خلفه، وبموجب الامتداديّة ينتشر العنوان في الفراغ ليكون النّص الفعلي، وهنا يتّخذ

1- المرجع نفسه، ص41.

2- سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، منشورات دار الآداب، ط1، بيروت، 1997، ص174.

3- خالد حسين، في نظرية العنوان، ص222.

" موقع «**بنية رحمية تولّد معظم دلالات النّص، فإذا كان النّص هو المولود فإنَّ العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النّص وأبعاده الفكريّة والإيديولوجية**»[1]واستنادًا إلى هذه الرّؤية يغدو العنوان مسندا إليه" وجسد النّص "مسندًا" ويجمع بينهما الموضوع المشترك.

لقد وجد عنوان "**فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، رمل الماية**" صداه صريحًا في المتن الحكائي للرّواية، فالكاتب احترف لعبة التجاذب ومعانقة العنوان والنّص، إذْ حضر العنوان في النّص حضورًا صيغيًا ودلاليًا:

أمّا الحضور الصّيغي فكان في كثير من المواضيع يمكن أنْ نمثّل لذلك ما جاء في قول السّارد في الصّفحة الأولى من الرّواية «**دفنت دنيازاد آخر الابتسامات في قلبها ثمّ انسحبت باتّجاه الفراغ الّذي كان يملأ القلب والذّاكرة، كانت تعرف أكثر منْ غيرها أنَّ العدّ الزّمني توقف عند هذه اللّحظة بالذّات، فاللّيلة السّابعة استمرّت زمنًا لمْ يستطع أحد تحديده**»[2] وجاء أيضًا على لسان السّارد «**ما حدث في اللّيلة السّابعة لا يروى وما يروى لا يشفي الغليل**»[3] فالفاجعة حاضرة في النّص الرّوائي ومصرّح بها في المتن، جاء في الرّواية«**كان رعب اللّيلة السّابعة بعد الألف قدْ بدأ**»[4]وقوله أيضًا «**هلْ هي الحقيقة أمْ للحقيقة وجه آخر؟؟؟ إمّا أنّ الرّاعي مجنون وهذا ما لا يبدو عليه أبدًا وإمّا أنَّ الجحيم السّابع غيّر كلّ شيء في رأسي**»[5] وجاء أيضًا قول السّارد «**في السّنة العجفاء حين سقطت ملامح النّاس، وخاب الحكام في الرّعية في اللّيلة السّابعة بعد الألف حدث هذا توفي صاحب المقام العالي والإيمان المطلق**»[6] ، منْ هذه الأمثلة يمكن أن يلاحظ القارئ/ المتلقي حضور العنوان صيغيًا عبر تقنية التكرار "Répétition" التطابقي الذي يولّد معان جديدة تتماشى والنّص الجديد **(رمل الماية).**

1- جميل حمداوي ، سيميوطيقا العنوان، ص18.
2- رمل الماية، ص7.
3- المصدر نفسه، ص8.
4- نفسه، ص21.
5- نفسه، ص53.
6- نفسه، ص 460.

الأمر ذاته ينطبق على العنوان الفرعي "**رمل الماية**" حيث يجد القارئ/المتلقي له حضورًا صيغيًا متطابقًا استحضره الكاتب في المتن حتّى تعزف سنفونية فاجعة سقوط غرناطة والأندلس، جاء في الرّواية: «**النوارس البيضاء وسرق من فمه الأناشيد الموريسكية أرقصي، أرقصي ماريانة**

أرقصي على رمل الماية*

أرمي يدّي في البحر

اعزفي واغرقي في الرّمل»[1] إنّ الفاجعة بالنسبة للكاتب ليست فاجعة واحدة إنّما فواجع، والتي بدأت مع قتل الحلاج وأبا ذر الغفاري وظلم الحكّام وصولا إلى سقوط الأندلس انتهاء إلى دمار جملكيّة آرابيا أو نوميديا أمدوكال.

لقد استطاع الروائي أنْ يجمع الملفوظين "رمل الماية وفاجعة اللّيلة السّابعة" **ضمن مفارقة دلالية قويّة رغم تناقضهما، لقد أنتج هذا التركيب عنوانا مفارقا تركيبيًا ودلاليا استوى « العنوان على عرش التنافر وبه يصطاد متلقيه ليلج فضاء القراءة ومكابداتها»**[2] ليمارس بذلك العنوان وظيفته الإغرائية.

*- كانت أشعار هذه النوبة وأزجالها تدور حول الغزل والخمريات ووصف غروب الشّمس في الأصل غير أنَّ الشيخ أبا العباس أحمد بن عبد القادر الفاسي قام بتحويل هذه النوبة إلى أشعار في مدح الرسول صلى الله عليه وسلّم، والشّوق إليه لما تحمله النّوبة من معاني السمو والجلال والعظمة، وتوجد في بعض الكنانيش والمجموعات القديمة الأشعار الّتي تغني في نوبة رمل الماية قبل أن يدخلها هذا التغيير، ينظر، نوبة رمل الماية من موقع-www.al-ala org/textes/01noubaramlmaya.htm. ويقال المستخرج له رجل يدعى أمية بن المنتقد من بن مالك فسمي باسمه وقيل أن المستخرج له امرأة تسمى الماية وسمي باسمها ينظر، www.al-ala-org/textes/03roubamaya.htm.

1- رمل الماية، ص499.

2- حسين خالد، في نظرية العنوان، ص415.

2-عنوان جملكية أرابيا*:

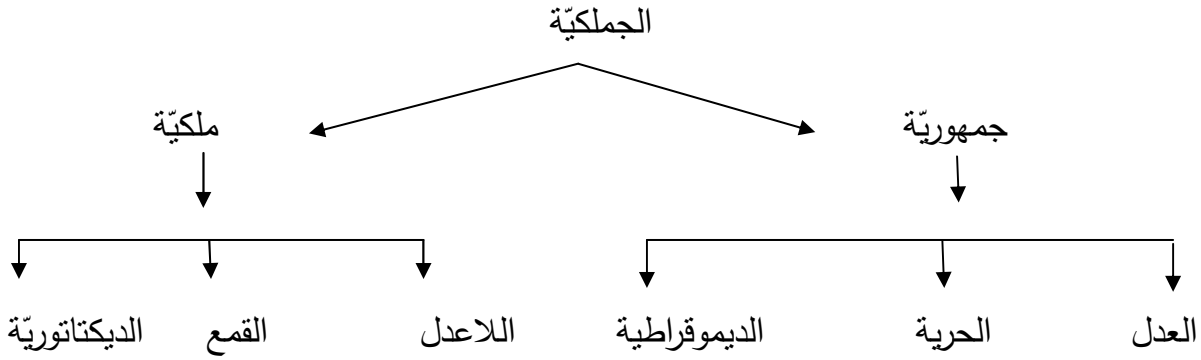
يتراءى للقارئ/المتلقي وهو يواجه عنوان "جملكية أرابيا" أنّه إزاء تشكّل لغوي غريب مستهجن ربّما يصعب عليه أنْ يفكّ بنيته التركيبية، حيث دمج الروائي بين حالتين متضادتين متصارعتين وأعني "الجمهورية" والملكية هذا الاندماج الّذي أوجد مفارقة على مستوى التركيب والدّلالة معًا والمتلقي/القارئ منْ أوّل وهلة بنبرة التهكم والسخرية، هذا العنوان الّذي اختصر النّظام العربي الفاسد والمستبد في لفظتين متنافرتين دلاليًا ليعبّر بهما عنْ فشل الأنظمة العربية، وجسّد الصراع بين نظامين مختلفين هما الجمهوري والملكي، والّذي أراد من خلاله الكاتب رصد نفسية طاغية في التراث العربي الرّسمي والشّعبي، وتأصّل ظاهرة الدّيكتاتوريّة في ثقافتنا، وهذا ما أنتج نموذجًا استثنائيًا في الحكم هو: الجملكيّة، وعليه سنحاول أن نستجلي دلالته المضمّنة بوقوفنا على المستوى التركيبي لهذا العنوان ونستكنه بعض دلالاته الّتي يخفيها وراء هذا التّركيب الغريب الهجين.

أ-مستوى البنية:

يقول **(واسيني الأعرج)** عن عنوان "**جملكية أرابيا**"«**هناك بعض الغرابة في الظّاهر، لأنّ كلمة جملكية لو نتأمّلها هي طبعًا كلمة غير موجودة عربيًا ولكّنها كلمة مركّبة منْ مفردتين الجمهوريّة والملكيّة والجملكيّة بهذا المعنى هي نظام اللّقيط الّذي ليس لا جمهوريّة ولا ملكيّة لأنّه في ظاهره جمهوري ولكّنه توريثي للحكم، فيصبح بقدرة قادر أسوأ من الملكيّة في هذا السّياق، لأنّ الملكيّة لها على الأقل المسار التّاريخي التوريثي معها**»[1] فعنوان "جملكيّة آرابيا" مسخ مزيج بين أسوأ ما في نظامين، نظام هجين بين الجمهوريّة والملكية، وهذا التّركيب أدّى إلى إنتاج دلالة هجينة، وهذا السّند والتباعد في اللّفظتين يمكن أنْ نمثّل له في الخطاطة الآتية:

*واسيني الأعرج، جملكيّة أرابيا، أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السّلطان الأكبر، ليلة اللّيالي، منشورات الجبل، بيروت، بغداد، 2011.

1- واسيني الأعرج، حوار مع أصوات الشّمال، مجلّة عربيّة ثقافيّة اجتماعيّة شاملة، حاورته جميلة طلباوي، نشر بتاريخ الاثنين 21 شوّال 1432هـ، الموافق لـ19-09-2011، تاريخ التصفّح 4-3-2019 على السّاعة 11:48 صباحًا.



خطاطة توضيحيّة (جملكية= جمهورية+ملكية)

إنّ اللّفظتين متقابلتان دلاليا لكن لجأ الرّوائي إلى المزج بينهما لينتج تركيبا هجينا ودلالة غريبة.

ب-المستوى الدّلالي:

لقدْ استطاع الرّوائي أنْ يكسر طوق التقليد وأن ينتهك ثوابته ويخرق مسلّماته، والأكثر منْ ذلك تمكّن منْ «**تحدّيه والنّجاح في مغالبته فنيًا وموضوعيًا فكان الابتكار الفنّي الّذي برع فيه جعل منجزاته بنوعيتها وحتّى بعدديتها متفردة بغرائبيتها لا بمألوفيتها**»[1] وملحمته "جملكية أرابيا" واحدة منْ منجزاته المتفردة الّتي حاول منْ خلالها فضح الحاكم العربي الديكتاتوري، وتعرية «**مأساة نظام الحكم الديكتاتوري في الوطن العربي الّذي لم يشكّل أية مبادرة للتطوّر**»[2] إنّما خطى بخطى من سبقوه من الحكام الديكتاتوريين.

وبهذا يأتي عنوان "جملكية أرابيا" ليرسم بأسلوب ساخر، الواقع العربي عبر التداخل بين اللغة العربيّة والإنجليزيّة فلمّا لمْ تسعف الكاتب اللّغة لصياغة أقوى دلالة وتعبيرا عنْ هذا الوضع، لجأ إلى الخرق اللّغوي ليجرّب صورة جديدة في الكتابة، فاستعان بالاشتقاق والصّياغة اللّغوية الغربية، ولعلّ مثل هذه الاستراتيجية تؤكّد على البعد الاستعماري الذي يلقي بظلاله على

1- نادية هناوي، منازع التجريب السّردي في روايات جهاد مجيد، التمثيل للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2015، ص7.
2- واسيني الأعرج، حوار مع أصوات الشمال، م س.

السّرد لينتشر بين ملفوظاته بشكل مباشر وغير مباشر، ليتجلى البعد الاستعماري حتى على مستوى اللغة.

ويمكن أنْ نمثّل لهذا من الرّواية بما جاء في قول السّارد «الحاكم **بأمره قليلًا ما يطلب رؤية مسجون إلّا عند الضّرورات القصوى، وبتدخّل حاسم منْ أصدقائه الشّماليين: الفرنسي، الإنجليزي، الأمريكي، الألماني والإيطالي أحيانًا، وحتّى الأنجلو سكسونيين منْ إنجلترا وأمريكان وقليلًا ما يخرج المسجون سابقًا**»[1] فلا يتصرّف الحاكم بأمره، إلّا بما يمليه عليه الشّماليون جاء في الرواية «**الأصدقاء الشّماليون كانوا قدْ أقنعوا الحاكم بأمره بضرورة عدم قتل بشير إلمورو لأنّ قتله سيجعل منه شهيدًا للمدينة، نصحوه بابتذالة كيْ يفقد ألقه وسحره ويصبح تافهًا وأحيانًا، قالوا له، إمسخه أمام الرّعية ثمّ أتركه يسبح داخل المدينة**»[2] وعليه يقدّم السّارد أمثلة عن هيمنة الآخر الغربي على قرارات الحاكم العربي.

ولقد جسّدت شخصية "البشير إلمورو"، نموذج الشخصية المغلوب عليها والتي مورس عليها الطغيان، إذ تعلّقت نجاته بحديثه باللّغة الأجنبية، جاء في الرواية «**استعمل لغة أجنبية في حديثك ربمّا جلبت لك بعض الرّحمة**»[3] ، كان مسعى الروائي من وراء هذه الأمثلة إبراز فكرة أنّ الاستعمار ألقى بظلاله على الواقع والحاضر في الرّواية، يقول جاء على لسان الشماليين مخاطبين البشير الموريسكي«**لا نريد منك شيئًا سوى الحفاظ على أسواقنا وعلى حصتنا الثّابتة في النفط الوطني والغاز، الباقي لك ولذريتك ولكل ما يشتهى خاطرك(...) لنْ نكذب عليك، تعرف أنَّ شركاتنا تسيطر على السوق النفطية في البلاد، وهذا يعني الكثير بالنّسبة لنا**»[4] من خلال هذه الأمثلة يتبيّن أن الروائي سعى إلى تعريّة النظام الحديث المتآمر مع الأجنبي، وإظهار أنّ النّظام القديم مستمر في الحاضر.

1- جملكيّة أرابيا، ص659.
2- المصدر نفسه، ص461.
3- نفسه، ص459.
4- نفسه، ص 569.

-التناص الدّاخلي للعنوان (تناص مع المتن):

إنَّ صيغة العنوان "جملكية أرابيا" لمْ تكن اعتباطية بل كان وراءها مقصديّة عميقة أراد منْ خلالها الرّوائي أنْ يبيّن حال البلاد العربيّة المتأثرة بالغرب والواقعة تحت سيطرته، فانتقاء العنوان بهذه الصّيغة إنّما هي استراتيجية توخاها ليمرّر عبرها مقصدياته الإيديولوجيّة والفكريّة، وربما يدعّم هذا القول، العنوان الفرعي الّذي ألحقه بالعنوان الرئيس أسرار "**الحاكم بأمره ملك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم منْ ذوي السّلطان الأكبر**"هذا العنوان الّذي يتماهى مع مدونة "العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربرومن عاصرهم من ذوي السّلطانهذا الشّكل منْ العناوين تحيل إلى العناوين في الأعمال التّراثيّة القديمة.

إنّ مثل هذه الاستراتيجيّة في العنونة، إنّما يسعى منْ خلالها الرّوائي إلى التأصيل للرّواية عبر استنطاق التراث واستثماره في كتاباته، وهي عناوين متحايلة على «**الذّائقة الجماليّة التقليديّة تتظاهر بالانتساب إلى ثقافة عربيّة تراثيّة فيما هي تستهدف تفجير العناوين التّراثيّة ومنْ صلبها يتمّ استيلاد صيغ عنوانية جديدة لها ألقها وخصوصيتها**»[1] رغم استنادها إلى التراث، وما يلفت الانتباه في عنوان رواية "جملكية أرابيا" أنّها تحتوي عنوانين تحتيين أو فرعيين، وهذا أيضًا ما يزيد منْ حيرة القارئ/المتلقي وتزيد منْ فضوله حتى يخترق نص الرّواية ليكشف سر العناوين.

ولقدْ صرّح (**واسيني الأعرج**) في لقاء له أنَّ استناده إلى العناوين الفرعيّة إنّما ليدعّم به العنوان الرّئيسي «**فما خفي في العنوان الرّئيسي وعجز عنْ التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم**»[2] ومثل هذه العناوين تتراوح بين التّعيين (Dénotation) والتّضمين (Connotation) تقول شيئًا وتخفي أشياء فالعنوان الفرعي أو لنقل العنوانين الفرعيين: "**أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم منْ ذوي** السّلطان الأكبر"، و"**حكايات ليلة اللّيالي**" «**هما بمثابة أسلبة خادعة توقع القارئ/المتلقي في**

1- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربيّة، ص100.

2- واسيني الأعرج، مع دون كيشوط، الرّواية الجزائريّة، حاوره كمال الريحاني، في كتاب عمان (1): حوارات ثقافيّة في الرّواية والنّقد والقصّة والفكر والفلسفة: دت، ص21.

حيرة من جهة، ويبتغي تفجير التراث واستثماره في أشكال التّجريب الّتي تتيحها طبيعة القول الرّوائي على الخصوص من جهة ثانية (...) إنّها رؤية جديدة للعنوان تستهدف ترهين هذا التراث وتعيينه بتعدّد أشكال استدعائه سواء في شكل عناوين تراثيّة أو نصوص مرجعيّة تحيل عليه»[1]، إنّ مثل هذه العناوين تربك أفق توقّع القارئ/ المتلقي .

ويبدو أنَّ **(واسيني الأعرج)** كان شديد العناية في اختيار هذا العنوان الفرعي، الّذي يعود بالمتلقي إلى تقاليد التراث القديم، وهذا يتجلى على مستوى المتن أين نجد حضورا مكثفًا للتراث مثل نصوص ألف ليلة وليلة أو التراث الشّعبي، وتجلى هذا على مستوى البناء واللّغة معًا، ومن المفردات الّتي توحي إلى التّراث الشّعبي نجد (القوال، الرّاوي، الوراق... شهريار، شهرزاد) وعلى مستوى البناء فالنّص منسوج على منوال ليالي ألف ليلة وليلة مثله مثل رمل الماية «**تلك اللّيلة الّتي سماها العارفون ليلة اللّيالي والّتي تشبه أية ليلة**»[2] وجاء أيضًا «**كان يجب أنْ يتوقف كلّ شيء مع توقف تدفق سحر الحكاية، عند خاتمة ليلة اللّيالي**»[3] وبالنّسبة لهذه اللّيلة هي ليلة النّهاية بالنّسبة لشهريار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم منْ ذوي السّلطان الأكبر «**قولوا للحاكم بأمره إنَّ الزّمن الأكبر يدق على بوابات القصر، قولوا الصّاحب بدعة الجملكيّة إنَّ الماريحا تنشأ الآن تحت قدميه، قولوا لدنياه عليها السلام ليلة اللّيالي ستنطوي كتابه تاريخه تاريخ الوراقين وأصحاب الدّواوين الكذبة، قولوا له لقدْ وضعت اللّيلة يدها على ساعته فأوقفتها**»[4] كانت ليلة التغيير بالنّسبة للجملكيّة.

لم تكن نهاية الحكاية كما أرادها "الحاكم بأمره"، ولم يساعده أصدقاؤه الشماليون، يقول السارد: «**حتّى الشماليون على علم بتفاصيل ليلة اللّيالي، قالوا لنْ نحضر ولنْ نقول شيئًا، إنّها انشغالات الجملكية والنّظام لنْ نرى ولنْ نسمع، وعدوه بأنّهم سيكونون بجانبه في الوقت**

1- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص102.

2- جملكية أرابيا، ص15.

3- المصدر نفسه، ص346.

4- نفسه، ص334.

المناسب لإعادة كتابة التّاريخ ورواية الحقيقة الّتي يشتهيها»[1] لقد تخلوا عنه في الوقت الذي أراد فيه التغيير وكتابة التاريخ كما يشتهي، يقول: «**سأجعل منْ ليلة اللّيالي لحظةً يحفظها التّاريخ إلى الأبد سأنقل البلاد عبر شعاع فضي نحو زمن آخر سأكون أولى علاماته وأيقونته الأبدية، حتّى البشير إلمورو سيستسلم لهبل اللّيلة ويقف مشدوها حتّى الموت»**[2] يبيّن هذا المقطع ذهنيةّ الحاكم الذي لا يفكّر في ترك الحكم مهما كانت الظروف ولا يعترف بانهياره ونهايته.

كان الحاكم بأمره متأكّدا أنَّها ليلية الليالي وأنّ الباخية وصلت لنهايتها يقول: «**اللّحظات الأخيرة منْ ليلة اللّيالي الّتي يجوز فيها ما لا يجوز في اللّيالي العاديات الّتي يتسطح فيها كلّ شيء ويفقد معناها الأصلي»**[3] وبالتالي جاء الدّور على دنيازاد لتلقى مصيرها مثل الأخريات، لكن سيخيب ظنّه وتقلب دنيازاد موازين النهاية كما قلبت موازين الحكاية جاء في الرواية« **احك آخر حكاية في عمرك سجلات حياتك ستوقف اللّيلة. القصّة يجب أن تبدأ من هنا. من القفزة النوعيّة التي نحقّقها على حساب خرافة الليلة السابعة بعد الألف»**[4] أراد أن يصنع نهاية اللّيلة لكن صنعتها دنيازاد بالاتفاق مع الشماليين، يقول السارد: « **لقدْ صنعت نهاية ليلة اللّيالي كما لمْ يردها الحاكم بأمره، علي يد دنيازاد،** تقول لمؤرّخ: «**أيّها المؤرّخ هلْ دبّجت النّهاية كما رويتها لك؟ نعم يا مولاتي وحبيبتي»**[5] لقدْ انتهت ليلة اللّيالي وحياة الحاكم بأمره على يد (دنيازاد) وابنها (قمر الزّمان) يقول الحاكم بأمره «**صنعتما لي نهايةً مشتركة لتتفردا بالسّلطان؟»**[6] فالحكم والسّلطان كان مسعى دنيازاد ولم يكن اكمال الباخية وما سكتت عنه شهرزاد.

لقدْ كُشفت أسرار الحاكم بأمره وانتهت الباخيّة، لتتكشف بذلك حقيقة الحاكم العربي المستبّد وأنظمته الفاشلة، وانكشفت العقلية الديكتاتورية الّتي لا ترى إلّا منْ زاوية واحدة زاوية المصالح

1- جملكية أرابيا، ص ص571، 572.
2- المصدر نفسه، ص573.
3- نفسه ، ص ص 578، 579.
4- رمل الماية، ص450.
5- جملكية أرابيا، ص588.
6- المصدر نفسه، ص587.

الضّيقة، تقول دنيازاد: «**مسكين أنت يا سلطاني الغباء بليّة من بليّات الحكم، كنت تريد أنْ تكون عالمًا منحناك الفرصة، منظرًا للنّظام الجملكي عقدنا لك النّدوات العلميّة لنظريتك الثّالثة عنْ النّظام الّذي شمل مزايا الجمهوريّة ومزايا الملكيّة شاعرًا، وزمرنا لعظمة صورك روائيًا، جلبنا لك كلّ نقاد بلاد المغرب والمشرق من التّاريخيين والبنيويين، والسيميائيين وقلنا لهم اضربوا على طبل الرّفعة، فأعلوك في السّماء العاشرة لمْ تكن في ذلك إلّا مغفّلًا، أسوأ منْ الّذين سبقوك**»[1]

ولمْ يكن إفشاء أسرار ليلة الليالي ما تعلّق فقط بالحاكم بأمره والجملكية، إنّما كان تعرية للواقع والتّاريخ المزوّر الّذي تعاقب على مرّ الزمن، إنها الليلة التي كشفت قهر (أبا ذر الغفاري) وقتل (الحلاج) ونهب مال المسلمين، ومأساة (ابن رشد) وخطأ (عبد الله الصغير) الّذي باع الأندلس لـ(إزابيلا) والملك (فيردناند) وحكاية خروج المسلمين منْ الأندلس وطردهم من طرف محاكم التّفتيش.

لقد كانت حكاية ليلة الليالي ملحمة النّظام العربي الفاسد وتاريخه المزوّر استدعاه الكاتب إلى الحاضر ليدّل على امتداده في الحاضر، فلا شيء تغيّر، جاء على لسان "**البشير المورو**" «**هي نفس الأقاصيص ونفس الأحاجي ونفس العقليّة الخائبة بين غرناطة وجملكية أرابيا خيط من الدّم خطّة محمّد الصغير أبو عبد الله، وربّما زبانيّة الحاكم الرّابع من قبله**»[2] إنّه اعتراف من الروائي أنّ لا شيء تغيّر في الحكم العربي وحكّامه وكأنّ التاريخ يتكرّر.

وحتّى مع سقوط النّظام الجملكي وموت الحاكم بأمره إلاّ أنّ النظام نفسه سيستمرّ مع (قمر الزّمان) الذي سيسير على خطى والده شهريار، وإن كان تحت مسمّى جديد (الماريشال)، هذه التسمية الغربية التي توحي على هيمنة الأيادي الاجنبية على الحكّام العرب الدّيكتاتوريين، يقول السّارد على لسان الحاكم بأمره: «**سأبقى، لنْ أترك أرض أجدادي للرّاع، هنا يموت قاسي الماريشال ليس هو الحاكم بأمره ولا حتّى شهريار؟ ليسمّوني هتلر موسوليني، سوموزا، الخميني، صدّام حسين، الزرقاوي، ابن لادن إذا شاءوا ولكّني سأبيدهم حيًا حيًا، بيتًا بيتًا، دارًا**

1- جملكيّة أرابيا، ص587.

2- نفسه، ص106.

دارًا، زنقةً زنقةً، سأشعل فيهم النّار أحياء وفي أحيائهم ولن ينجوا من غضبي لا امرأة ولا رجل ولا حتّى طفل ولا شيخ، لا مريض ولا معافى ليس دائمًا منْ يبدأ الحرب هو من ينهيها، بلْ في الأغلب الأعّم منْ يبدأها هو أوّل منْ يغرق في نارها»[1] هذا الابن الّذي يجسّد في رمزيته الحكام الدّيكتاتوريين الّذين عرفهم النّظام السّياسي الحديث والمعاصر في العالم العربي، فلمْ يختلفوا عن الدّيكتاتوريين الّذين عرفهم التّاريخ (موسوليني، هتلر، سوموزا... إلخ).

لقد استشرف الرّوائي نهاية الدّيكتاتورية وورثتها على يد الثّورات العربية «**كان الوقت قدْ انتهى، وزمن الحياة توقف عند تلك اللّحظة عندما أصبح أحد العلماء قريبًا منه ضغط قمر الزّمان على الزّر فتهاوى نحو الأعماق لمْ تسمع إلّا صرخته الّتي ردّدها السّراديب وإرتطامة الجسد الجّافة، وزئير الأسود وهي تتقاتل على جثّته**»[2]، لكّن هلْ فعلًا ستنتهي الفاجعة مع انتهاء الليلة السّابعة بعذ الألف؟ هذا ما لم يجب عنه الرّوائي، حيث انتهت الرّواية نهايةً غامضة ومبهمة، جاء في الرّاواية «**عماذا أكتب يا الله؟ دمائي مملوءة بالرّياح العاصفة والأشكال الهلاميّة الّتي لا ملامح لها؟ ماذا أقول؟ لا شيء ماذا أرى في الأفق؟ أشياء كثيرة ألوانها أحيانًا قزحية، وأحيانا أخرى تنسحب مخلّفةً وراءها خيطًا أسودًا مليئًا بالأدخنة، ونُدوبٌ في السّماء تقطر دمًا**»[3] إنّ المستقبل بالنّسبة لشخصيّات الرّواية غير واضح، حيث ترك الروائيّ مجالا للتأويل والتخمين، خاصة ما تعلّق بعودة البشير إلمورو إلى الكهف.

إنّ عودة "البشير إلمورو" إلى الكهف تفتح عدّة تأويلات للقارئ/المتلقي وتطرح عدّة تساؤلات عن سبب رجوع هذا الأخير إلى الكهف، وتجعله يبحث عن إجابة للتساؤلات لتي طرحها الروائي يقول السّارد: «**الّذين رووا في الكتب القديمة والرقائق عنْ عودة البشير إلمورو إلى الكهف لمْ يكونوا مخطئين أبدًا فبالرّغم من إلحاح علماء المدينة وعمّال البحر بضرورة الاستراحة عندهم، إلّا أنّه أصرّ على مكان لمْ يذكره إلّا هو**»[4] بناء عليه، هلْ بذلك يقرّ الرّوائي أنَّ الحاكم العربي

1- جملكية أرابيا، ص602.

2- المصدر نفسه، ص631.

3- نفسه، ص647.

4- نفسه، ص ص649، 650.

ونظام الحكم الديكتاتوريّ لنْ يتغيّر؟ أمْ هو التغيير المصحوب بالخوف؟ يقول السارد: «**أرابيا تغيّرت رأسًا على عقب، انتهى زمننا الأوّل ليبدأ زمن ثان لا أحد يعرف ملامحه، الّتي هي بصدد التشكّل (...) أدرك بعد كل هذا الزّمن أنّنا إذا عرفنا شيئًا عنْ حكايات ليلة اللّيالي الّتي انفصلت بشكل غريب عنْ الألف السّابقة، فنحن لا نعرف إلّا القليل منها وعنها**»[1] ، لم تكن ليلة الكاتب كما ليالي "**ألف ليلة وليلة**"، ولم تكن نهاية روايته كنهايتها، رغم تداخل حكايات النّصين إلاّ أنّ **(واسيني الأعرج)** تمكّن من انتاج نص متفرّد يعبّر عن رؤيته.

استنتاجا يمكن القول إنّ **(واسيني الأعرج)** استطاع منْ خلال العنوان الغرائبي، الهجين التركيب، أنْ يختصر أنظمة الأمّة العربيّة الهجينة، وأن يبثّ رؤيته حول الواقع العربي والشعوب العربية التي عانت ولا زالت تعاني جراء هذه الأنظمة الفاسدة، واستشرف مستقبلا ضبابيا بسبب رفض هذه الأنظمة ورفض الحكّام كل محاولة تغيير.

•التّناص الخارجي (مع التراث):

إنَّ السّردية الرّوائية الّتي أنجزها الرّوائي، تضجّ بالحوار والتفاعل مع الخطابات التّراثيّة والشّعبية «**وما يميّز هذا التفاعل التّناصي تلك التحوّلات المثيرة الّتي يتعرض لها النّص المتناص معه**»[2] فعمليّة السّرد عنده تقوم على المعارضة لذلك ينهض الطّابع الاختلافي للعملية التّناصية في سرديّته، الّتي تستمتع بالإقامة بلذة في التراث الّذي لا ينفك معاشًا باللّغة وفي اللّغة[3] فلجوء الروائي إلى العنونة التراثية، ليست لاستثماره واستنزافه، وشدّ القارئ فحسب إنّما هي محاولة منه لاستنفار «**ذائقة القارئ ودعوته إلى تقصي مسارب النّص، لأنّها عناوين تطرح كلمح البرق الّذي لا يضيء حتمًا لكنّه يستنفر البصر ويدعو العين الكسولة للبحث عنْ ضوئها الخافت، العناوين على هذا الشّكل تراهن على الآتي، ولا مكان للمعنى باعتباره واصلًا يصل المتلقي**

1- جملكية أرابيا، ص659.

2- حسين خالد، في نظرية العنوان، ص327.

3 - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالنّص ويذلّل له ولوج عالم الرّواية»[1] إنّ مثل هذه العناوين تدعو إلى البحث والتنقيب وراء المعنى المضمر.

بناء عليه، فإنّ استدعاء الروائي لعنوان "**ليلة اللّيالي**" منْ قصص "**ألف ليلة وليلة**" واستثماره لعنوان (ابن خلدون) "**أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر**" إنّما كان لمعرفته بوجود «إمكانيات هائلة في الموروث العربي الإسلامي قابلة لاستدعاء لقوة مخيلة الرّوائي وقدرة التّأليف لديه، فهذه العناوين التراثية في الرّواية الجديدة «تروم التمويه بلغة التراث وبنفس الماضي»[2] إذْ إنّ النّسج على منوال القدماء هو «أسلبة خادعة توقع القارئ في حيرة منْ أمره.

إنّ العنوان في الرّواية الجديدة مسكوك بالكثافة والغموض والغرابة يباغت المتلقي ويبعث في وجدانه الحيرة والتردّد، لانفتاحه على العديد من القراءات والتأويلات ومباغتة العنوان للمتلقي وتكسير أفق انتظاره»[3] إنَّ استراتيجية العنونة في رواية "جملكية أرابيا" هي ضربٌ من الترميز التّواصلي الّذي يروم الرّوائي إقامته مع القارئ/المتلقي، حيث يجعل العنوانين الفرعيين يتنّاصان مع التّراث، حتّى يستدعيه لاكتشاف أسرار اللّيالي وأسرار الحاكم بأمره الّذي حكم العرب والعجم والبربر، وهنا تدخل الوظيفة الإغرائيّة الّتي تعمل على إغراء القارئ، فالعنوان يمثّل «**نقطة تلاقٍ نظرًا لوضعه الطرفي أو الحدودي، ممّا يجعله يلفت النّظر في نفس الوقت إلى ما هو داخل (النّص) في وظيفته اللّغوية الواصفة، وإلى خارج (الجمهور عامة) في وظيفة إغرائيّة**»[4] إنّه يؤدي وظيفة مزدوجة.

لم يكن إدراج الرّوائي للعنوانين الفرعيين المستوحيين من التّراث اعتباطًا، بلْ كان مقصودًا منْه حيث أراد استثمار المنجز العربي القديم والحديث والإرث الصّوفي لإنجاز عمل ملحمي يخترق الحدود والأشكال يطرح مأساة أمّة عرّتها الثورات العربية الجديدة، كما كشفت دنيازاد

1- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية الحديثة، ص102.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- أحمد مرشد، الحداثة السّردية في روايات إبراهيم نصر الله، ص21.

4- ج كورتيس وآخرون، السيميائيات السّرديّة الأشكال السّردية، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص 243.

أسرار ملك الملوك، الحاكم شهريار والّتي عارضت أختها شهرزاد الّتي أخفت الحقيقة ولمْ تبح بها، لذا نجد دنيازاد في رواية **(واسيني الأعرج)** تمسك خيوط لعبة الحكي لتشي بما أخفته أختها (شهرزاد) عن شهريار إنَّ ليلة اللّيالي هي اللّيلة الّتي فضحت كلّ الأسرار بداية من فضح النّظام العربي الجائر إلى الكشف عن مزورو التاريخإ إلى بيع غرناطة من طرف محمّد الصغير، وغيرها من الأسرار التي لم تبح بها شهرزاد، فكانت الحكاية على طريقة "**ألف ليلة وليلة**" وعلى طريقة القوّال، هاتين الطريقتين اللّتين تمثّلان مرجعية تراثيّة.

إن التّناص العنواني في هذا المقام كان وسيلة لخلق «**تفاعل نصّي بين العناوين السّابقة واللّاحقة إذْ غالبًا ما يكون التفاعل بالتعارض والمفارقة أكثر ما يكون بالتوازي والاتفاق، لأنَّ أحد مهام إيراد هذه الإشارات الّتي تحيل على ظاهرة التناص، هو حثّنا على رؤية النّصوص السّابقة بعيون جديدة...**»[1] وهذا ينطوي على رواية جملكية أرابيا إذْ يبدو العنوان الفرعي الأوّل، ظاهريًا، أنّه يتناص مع كتاب "المقدمة" (ابن خلدون) الّذي يتحدّث فيه صاحبه عنْ كيفية تنظيم المجتمع ومسائل فلسفة التّاريخ وعلم الاجتماع، بيد أنّه عند الغوص في ثنايا المتن فإنّ القارئ/المتلقي ينصدم بحقيقة مختلفة حين يتحدّث السّارد عنْ كتاب "الأمير" **(لنيكولا ماكيافلي)** الّذي يقدّم فيه الكاتب نظريات في الحكم والإمارة، ويجيب على أسئلة لطالما شغلت بال الحكام والأمراء.

لكن الحاكم بأمره يرفض أن يعتدّ بهذا الكتاب ويأخذ العبرة، متحجّجا بأنّ ميكيافيلي كان سيئ السيرة يقول: «**هذا هو إذن الأمير أو المبتدأ أو الخبر، في مدوّنة العبر؟ لصاحبه نيكولا ماكيافيلي المهبول؟ الّذي أدخل الذّل على بيوت السّلطان وفكّك سحر العرش، وهزّ أركان جملكية أرابيا؟**»[2] هذا الكتاب الّذي أرادت "دنيازاد" أنْ يقرأه ملك الملوك الحاكم بأمره، ليستفيد منه لكنّه رفض، يقول رادّا على دنيازاد: «**أنا لا أقبل بمن يعطيني دروسًا في السّلطان وهو سيّء السّيرة، هذا مكيافيلي تاعك فصل من سلطنة فلورانسا في شتاء 1513، لأنّه ضبط بالجرم المشهود**

1- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص97.

2- جملكية آرابيا، ص18.

وهو يحضّر لانقلاب مع أغوستينو كابوني وبيير باولو بوسكوبي»[1] إنّه يرفض الاتّعاظ ممن سبقوه.

لكّن المفارقة في الرّواية، هي أنّ الحاكم بأمره يجسّد صفات الحاكم الّذي وصفه ماكيافيلي في كتابه، فالقارئ/المتلقي يكتشف على مدار الرّواية أنّه شخصية مستبدّة، قاتلة ومضطهدة يقول «**على الأمير أنْ يقرأ قصص الأوّلين من الّذين سبقوه، وأنْ يتعض ويعتبر أعمال الجيّدين منهم، ويرى كيف حكموا وساسوا في فترة الحروب والقلاقل، أنْ يتأمّل خفايا انتصاراتهم وهزائمهم حتّى يهتدي بجيّدها ويتجنّب سيّئها، وأنْ يقوم بما قام به الخيّرون من الرّجال في الماضي الّذين اتبعوا منْ كان أفضل منهم، فرفعوا إلى سدّة المجد»**[2] لكّن فعليًا لمْ يكن الحاكم بأمره إلّا سفّاحًا وظالمًا.

لقد كان ذلك الحاكم المستبّد الّذي جسّده ميكيافيلي في كتابه، جاء في الرّواية على لسان الحاكم بأمره «**على أرابيا أدمّر العروش والبشر وآكل رأس ابني الوحيد، على أرابيا لنْ أرحم لا أمي ولا أبي ولا حتّى ابني إذا ركب رأسه ورأى أهليته فيها**»[3] فهذا يتوافق مع ما قاله **(ميكيافيلي)** جاء في كتابه الأمير«**ومن الملاحظ أنّه عندما يستولي على ولاية فإنّه يجب على المنتصر أنْ يخطط لجميع جرائمه مرّة واحدة حتّى لا يضطر للعودة إليها في وقت آخر، وأنْ تكون له قدرة على اتّخاذ تغييرات جديدة تؤكّد للعامّة الحرص على مصلحتهم ليكسبهم إلى صفّه**»[4] هي استراتيجية الحكّام العرب الّذين لطالم أوهموا شعوبهم بأنّهم يريدون مصلحة بلدانهم، جاء أيضا على لسان الحاكم بأمره: «**كنت أريد لهم جملكية تناسب مزاجهم القبلي والحداثي ولكنّهم فشلوا في أنْ يكونوا بشرًا، بعث كلّ الشّركات النّفطيّة للشّماليين نكاية في الرّعاة، والكثير منْ أراضي الجملكية ليستثمرها منْ له القدرة على فعل ذلك وليس هؤلاء الخونة للحليب، وجوه الشّر والبؤس.**

1- جملكيّة أرابيا، ص19.

2- المصدر نفسه ، ص19.

3- نفسه، ص57.

4- نيكولا ميكيافيلي، كتاب الأمير، تر: أكرم مؤمن، مكتبة ابن سينا، دط، القاهرة، 2004، ص ص54، 55.

– الأرض المقدّسة يا مولاي، مثل العرض والدّين.

– نحن منْ يصنع المقدّس والمدنّس أيضًا، نحن منْ يبني مقابر الشّهداء، ونحن منْ يهدّمها، نحن أيضًا منْ يمنح الاعتراف بالشّهيد ومنْ ينزعه عنه حتّى ولو كان شهيدًا، ألمْ يقل صاحبك مكيافيلي جوع كلبك، يتبعك؟»[1] إنَّ الحاكم بأمره كان يحكم بأمره فعلًا ولقد استثمر أفكار ميكيافيلي وفق ما يخدم مصالحه ورؤاه، مخالفا تماما ما جاء في كتاب "الأمير"، لمْ يقل "**ميكيافيلي**" جوّع كلبك يتبعك"، إنّما قال «**منْ يصبح أميرًا برضى الشّعب يحتاج أنْ يحافظ عليه بمحبّة وبصداقة، وهو أمر غير صعب لأنّه لا يتطلّب منه الشيء الكثير سوى أنْ يكون رحيمًا معه وأنْ لا يضطهده، لكن منْ يصبح أميرًا ضد الشّعب بمساعدة الكبار يحتاج قبل أيّ شيء آخر أنْ يستعيد ثقة الشّعب فيه، ولا يصبح ذلك سكنًا إلّا إذا وفّر له الحماية** »[2] تحاول دنيازاد توضيح مفاهيم **(ميكيافيلي)** للحاكم شهريار لكنّه لم يقتنع.

نستنتج أنّ استثمار كتاب "الأمير" كان عنْ طريق المعارضة والتّضاد، إذ حوّر الكاتب (السّارد) أفكار ميكيافيلي بما يخدم شخصية الحاكم بأمره، وخالفت أفكاره ماجاء في كتاب "الأمير" يقول ميكيافيلي حول مواصفات الحاكم: «**يسعى لأنْ يوصف بالرّحمة وليس الشّدة وأنْ يحرص على عدم إساءة استخدام الرّحمة بأي حال من الأحوال**»[3] ، أمّا الروائي فقد استحضر نصّا تخييليا محمّلا بمعان ودلالات مفارقة مشحونة بسخرية لاذعة ونسبها إلى ميكيافيلي ليوهم القارئ/ المتلقي بصدق وحقيقة أفكار الحاكم بأمره، وكأنه يتحدّث بلسان حال حاكم الأمّة(الحاكم بأمره) الذي يرى أنّ الحكم لا يكون إلاّ بالقوة. وبهذا الطرح، يمكن القول إنّ مفارقة العنوان الفرعي لما جاء في المتن أربك القارئ/ المتلقي وصعّب عليه الإمساك بالدّلالة.

1– جملكيّة أرابيا، ص ص396، 397.

2– المصدر نفسه، ص397، نقلا عن: Machiavel, le prince, p96

3– نيكولا ميكيافيلي، كتاب الأمير، ص85.

وعليه يمكن أن نخلص إلى التّصريح بأنّ العنوان في الرّواية الجديدة ذات المنحى الحداثي «**يسعى إلى تخطي نفسه باستمرار انطلاقا منْ مبدأ أساسي يكمن في صعوبة اختزال عناوين هذه الرّوايات وتفسيرها تفسيرًا نهائيًا أو فضّ أسرارها على نحو كامل**»[1] والقارئ/المتلقي يسعى إلى إيجاد إجابات محتملة عبر إشارات متعدّدة، قدْ تكون في بعض الأحيان صريحة، وتكون في أحيان أخرى واهية، خاصة العناوين الرئيسة.

أمّا ما يخص العنوان الفرعي الثّاني "ليلة اللّيالي" فإنّه يتناص مع نصوص ألف ليلة وليلة، ونجد الإشارات كثيرة في المتن لكن ليلة اللّيالي في جملكية لا تشبه ليلة ألف ليلة وليلة، بلْ تعارضها في شخصياتها وأحداثها، وحتّى أنّها تتجاوزها في امتدادها فليلة جملكية لا تشبه أية ليلة أخرى مع أنّ الرّواية استثمرت بعض شخصيات ألف ليلة وليلة (شهريار، دنيازاد، شهرزاد، فاطمة العرة، قمر الزّمان...) إلّا أنَّ استدعاءها كان مفارقًا ومعارضًا، فالروائي لم يقتنع بالسائد بل حاول «**تفكيك ما هو سائد، وإعادة انجازه في ضوء الاختلاف والمغايرة**»[2] هذه اللّيلة الّتي ستكشف كل الأسرار الّتي خبّأتها شهرزاد «**هي ليلة واحدة لا أكثر إن تعدّدت أوقاتها، ليلة اللّيالي يا حكيمي شهرزاد سجنت كل اللّيالي في سرّها ولمْ تقل شيئًا، ولكّني سأقول ما نفته دابّة الغواية**»[3]، إذ نزع الروائي سلطة الحكي من شهرزاد ليولّيها لدنيازاد.

لقدْ قلب الروائي أدوار الشّخصيات فنزع مقاليد الحكاية من (شهرزاد) وولّاها (دنيازاد) الّتي قرّرت أنْ تغيّر لعبة الحكاية والحكي، وتغيّر دور الحاكم بأمره (شهريار) الّذي كان موضع قوّة في ليالي ألف ليلة وليلة، ليصير في وضع الضّعف وسيطرة حكيها وإغوائها، جاء في الرواية: «**وهلْ خالفت لك أمرًا يومًا يا دنيا؟ أنا في حضنك وحضن حكايتك، أعرف جيّدًا سلطة لسانك وسحره ولهذا أحضرت صبري**»[4] فكانت (دنيازاد) عكس (شهرزاد) الّتي كان هدفها من الحكاية الحفاظ

1- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص97.

2- حسين خالد، في نظرية العنوان، ص453.

3- جملكية أرابيا، ص76.

4- حسين خالد، في نظرية العنوان، ص19.

على حياتها، وإبراز براءتها وعفّتها، بعكس (دنيازاد) التي ستصير ملكة السّرد، تمسك بزمام الحكاية لتنتهي إلى خيانة الحاكم بأمره وقتله.

كان إذن تنحي (شهرزاد)، التي كرّست فحولة (شهريار) ، عن الحكي فرصة (لدنيازاد) الّتي سعت إلى تقويض سلطان (شهريار) وإثبات عجزه، تقول (دنيازاد): «**انتهى كل شيء حبيبي، في اللّحظة الّتي فكرت فيها في قتلي، كان كلّ شيء وقدْ تحوّل بيننا إلى ضغينة حتّى المقابلة التليفزيونية الّتي بهدلتك أمام الرّعية، نحن منْ صنعها لك يا طويل العمر ليكتمل المشهد، حقيقة أخرى لا بدّ أنْ تعرفها وليلة اللّيالي تستعد للانسحاب ونحن معها**»[1] لقد سلّم الروائي زمام الحكي (لدنيازاد) حتّى تكشف زلاّت الحاكم بأمره، الذي يمثّل نموذج الحاكم العربي، وتفضح ضعفهم واخفاقاتهم في الحكم وتسيير أمور الأمّة.

إنّ الروائي يسعى من وراء هذه الصّور التي رسمها إلى« **نثر المادة الخام للواقع على طول خط الصّراع بين الواقع والمأمول في صورة مشوّهة أراد الكتاب إثبات أنّها شُوّهت قبل حركة الوصف الّتي بدأها في الرّواية**»[2] إذ إنَّ (دنيازاد) الّتي عرفها القارئ/المتلقي في ألف ليلة وليلة مجرّد شخصيّة ثانوية تطلب الحكي من (شهرزاد)، تتحوّل في نص (جملكية) إلى الشخصية الرئيسة المغيّرة لنهاية ليلة اللّيالي، تقول "دنيازاد" لمؤرخ الحاكم بأمره: «**أيّها المؤرّخ هلْ دبّجت النّهاية كما رويتها لك؟. نعم يا مولاتي وحبيبتي**»[3]، لم تكتف دنيازاد بالسيطرة على الحكي والحكاية، لكنّها أيضا صنعت هي وابنها (قمر الزمان) نهاية الطاغية (شهريار/الحاكم بأمره)، يقول الحاكم بأمره: «**صنعتما لي نهاية مشتركة لتتفردان بالسلطان**»[4]، هذا التّحوّل في الأدوار في نص جملكية واختلافها عن ألف ليلة وليلة، أنتج نصّا مخالفا ودلالات مفارقة جعلت من حكاية ألف ليلة وليلة نصّا جديدا.

1- جملكية أرابيا، ص587.

2- هشام محمد الحجوج، علاقة الرّواية العربية بالحدث السياسي ما بعد العام 2010، ص110.

3- جملكية أرابيا، ص588.

4- المصدر نفسه، ص587.

وبناء على ما سبق يمكن الخلوص إلى القول بأنّ نصا مثل (جملكية أرابيا) «**لابد أن يدعم ذاته بمرجعية تراثية يتخذها موطنا لتناصية تحريضية ومسخية، ليغدو الخطاب القصصي قراءة جمالية وتفكيكية للتّراث ذاته**»[1] فالتناص استراتيجية ووسيلة جمالية في يد القارئ/المتلقي «تجعله يتصدى للنّصوص فيؤوّلها تأويلًا يدل على مشاركته في الكتابة بطريقة غير مباشرة، فكلّ هذه العناصر تولّد دلالات كثيرة تغني النّص وتكشف عنْ النصوص القائمة خلفه، المشكّلة لمنطلقاته الإبداعيّة والمعرفيّة»[2] والّتي يكشف عنْ بعض منها بالتأويل والكشف عنْ استراتيجيات الكاتب المندّسة في ثنايا العنوان ذلك أنَّ «**العنوان في الخطاب الرّوائي الحديث يشكّل استراتيجية خاصّة، لها خصوصيات ومكوّنات تدخل في إطار التجريب انطلاقًا منْ استفادتها منْ الرّكام الكلاسيكي منْ جهة ثمّ الوعي بأهميّة العنوان وتغيّراته منْ جهة ثانية**»[3] لذا أصبح هذا الأخير من بين أهم اهتمامات الكتّاب والنّقاّد.

لقد أصبحت الرّواية الحديثة تنتج عناوينا تؤسّس لغواية يساق معها القارئ ليجيب عنْ تساؤلاته حول الحيرة والتردّد والمفارقة الّتي تلتبسها، فلم يعد ذلك العنوان المتّسم بالانسجام والمعبّر عنْ الحدث والشّخصيات إنّما «**صار يشكّل عصيانًا على النّص، فلا يمثّل غير الإشراقة الغافية في باطنه ومن ثمّة فهو غواية لا تقدّم لنا شيئًا بقدر ما تفاجئنا وتفتننا**»[4] لقدْ أصبح العنوان يشكّل تساؤلًا ويخلق انتظارًا لدى المتلقي.

1- خالد حسين، في نظرية العنوان، ص311.

2- علال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسلطة السياسية، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص 237.

3- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دار الثقافة للنّشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2005، ص19.

4- المرجع نفسه، ص21.

3-عنوان كريماتوريوم: سوناتا* لأشباح القدس:

تتفجّر عناوين روايات (واسيني الأعرج) بكثير من الشّاعرية والإيحائية وحتّى الغرائبية في بعض الأحيان، وعنوان "كريماتوريوم" يدهش القارئ/المتلقي منْ أوّل وهلة من خلال تركيبه المفارق، حيث يتساءل القارئ/ المتلقي كيف للكاتب أنْ يمزج بين تركيبين لا يتوافقان دلاليًا؟، لذا سنحاول الوقوف على هذا العنوان وتفكيك شفراته عبر المستوى التركيبي والدّلالي.

أ-مستوى البنية:

تطرح للوهلة الأولى لفظة "كريماتوريوم" دهشةً واستغرابًا لكونهالفظة أعجمية، والتي تعني محرقة: فرن لحرق جثث الموتى** (crématorium) (krematorjom) ويلي هذا العنوان الرئيس عنوانًا فرعيًا "**سوناتا لأشباح القدس**" والّذي يبدو أنّه يتباعد تركيبه عن تركيب العنوان الرّئيس "كريماتريوم" وينتفي التجانس بينهما، لذا لجأ الرّوائي إلى التركيب الإضافي، وهذه سمة معظم العناوين الّتي يقدّمها (الأعرج).

إنّ التّركيب اللّغوي "سوناتا لأشباح" تفهم دلالته ككل متكامل، كل لفظة مبتورة الدّلالة وهي منفردة، والمتميّز في عنوان هذه الرّواية هو ما يثيره هذا التركيب من شاعرية وجمالية إيقاعيّة تنم عن الحزن والألم، خاصة لو قابلنا بين ثنائية "كريماتوريوم القدس" وثنائية "سوناتا/لأشباح سينتج لدينا دلالات مرجعية تاريخيّة خاصة وأنّ لفظة كريماتوريوم (crématorium) تحيلنا إلى أصلها

*- سوناتا: كلمة سوناتا (sonata) مشتقة من اللّاتينية وأصلها (sonare) أي يسمع أو يعزف ويتغنى، وهي قالب موسيقي يحوي ثلاث أقسام (العرض، التفاعل، المرجع) وتعن قطعة موسيقيّة مكتوبة لآلة (سوناتا للبيانو المنفرد أو آلتين) ينظر، موسوعة ويكيبيديا.

**جاء في قاموس le Rebert: Crématorium (KREMATORJOM): lieu ou, on incinère les morts dans un cémtiere. Voir:le Robert Quotidien, Dictionnaire pratique de la langue française, paris, 1996, p445.

اللّاتيني الّذي يدلّ على المحرقة الألمانيّة الّتي أذابت كل اليهود (في الحرب العالمية الثّانية) وأصبح يطلق عليها محرقة الهولوكوست* .

وكأنّ الروائي يستحضر هذه اللّفظة للتّعبير عمّا مارسه ويمارسه الاستعمار الصهيوني في فلسطين، كما يمكن أنْ تكون لها دلالة على معاناة شخصيات الرّواية «كانت آلامي محرقة»[1] إنّها المحرقة «**في لغتنا: الكريماتوريوم Crématorium الّذي يعمل على 850 درجة مئوية ممّا يسمح بتبخّر القطع الخشبية للتابوت والجسد الّذي يتحوّل إلى غاز وغبار خفيف ولا تبقي منه إلّا العظام الّتي يمكن الإحتفاظ بها كما هي لدفنها رغم هشاشتها**»[2]، ولعلّ اختيار اللّفظة الأجنبيّة (كريماتوريوم) والاكتفاء بتعريبها دون ترجمتها ينبئ عنْ استراتيجية «**تجريبية حداثية تتعلّق بصياغة العنوان، اعتمدها الرّوائي كتقنية بنائية في تشكيل – أو رسم- روايته وفق نظرة خاصّة تعتمد خلفيّة أو نظرة خاصّة تجاه مشكلة اللّغة**»[3] أو حتى ربّما التّعبير عن النّزعة الاستعماريّة التي تسيطر حتّى على اللّغة، شأن عنوان جملكية أرابيا.

أمّا إذا انتقلنا إلى ثنائية سوناتا/الأشباح فإنَّ الدّلالة الّتي تتشّكل مع اللّفظتين عميقة، لأنّ النّص فعليًا يعبّر عنْ ذلك اللّحن الحزين الّذي يرثي منْ مات من الفلسطينيين، خاصّةً المهجرين والمغتربين عنْ أوطانهم، ويجسّد هذه الفكرة شخصيّة السّارد "مي" الّتي ماتت في نيويورك بعيدًا عن بلدها، ليكتب لها ابنها "يوبا" سوناتا القدس، نشيد المأساة والحزن "سوناتا الغياب" كما أسماها السّارد "يوبا" «**كانت السوناتا تولد بألم حارق من أعماق الروح الممزقة لم يكن "يوبا" قادرًا على**

*- الهولوكوست هي إبادة جماعية قتل فيها ملايين من اليهود وهي تعني في اليونانية الكل المحروق ≠ينظر، موسوعة ويكيبيديا.

1- واسيني،الأعرج، كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، ومنشورات بغدادي، ط1، الجزائر، 2008، ص390.

2- كريماتوريوم، ص137.

3- رايس كمال، البعد الفني والإيديولوجي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، دراسة سوسيو بنائيّة في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصّص أدب حديث ومعاصر، إشراف عبد الرّحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014، 2015، ص195.

تحمّل هذا العناء إلّا بصبر لمْ يعهده كثيرًا في نفسه»[1] إنّها سوناتا غياب الكثير من الفلسطينيين عن أرضهم، فكانت لهم عزاءً ورثاء.

لقد شكّل التركيب الكلي للعنوان بمفارقته وكثافته الجمالية شعرية تجعل القارئ/المتلقي منجذبًا نحو المتن لاكتشاف سر هذه السوناتا والمحرقة، واكتشاف أشباح القدس.

ب- المستوى الدّلالي:

يقول **(واسيني الأعرج)** في إحدى لقاءاته «**تحدثت عنْ محرقة أخرى غير المحرقة المعروفة ضد اليهود الّتي أرفضها وأرفض أنْ يمسّ الإنسان فقط على أساس عرقي أو ديني أو ثقافي، هذه هي محرقة فلسطين الّتي أسميتها المحرقة الصّامتة، وقدْ أردت أن أنبّه الرأي العربي والعالمي إلى هذه القضيّة**»[2] فالروائي يصرّح بحقيقة العنوان ودلالته، لكنّه يضيف قائلًا «في النّهاية لكلّ قارئ الحق في التأويل والقراءة المفتوحة أنا لا أستطيع أنّ أؤول، أنا أكتب فقط وأتحدّث عن آليات الكتابة وعن الظروف الّتي كتبت فيها هذا النّص أو ذاك مثلما يقول أمبرتو إيكو»[3] إذ إنّ مهمّة التّأويل موكّلة إلى المتلقّي.

إنّ عنوان رواية "كريماتوريوم" صادم ومفاجئ يخلق من الوهلة الأولى توترًا في تلقيه، ذلك أنه "بصيغته تلك لا يلبي انتظار القارئ/المتلقي، نظرًا للغموض الّذي يسم بنيته التركيبية الّتي تشكّله بدءًا منْ لفظة كريماتوريوم إلى اختراق العنوان لحقل السّرد وتجاوزه إلى الموسيقي التي سيتثمرها أدبيًا، فلفظتا "كريماتوريوم" و"الأشباح" تشكلان حقل الموت والفناء بمقابل "سوناتا" الّتي تؤسّس لحقل الفرح والأمل، وهذه المفارقة يجسدها المتن الرّوائي الّذي يعرض هذه الثنائية المتقابلة (الحياة≠الموت) فالموت مثّله الاستعمار الصهيوني والمرض، أمّا الحياة جسّدتها الموسيقى والفن التّشكيلي، الّذي كان للشّخصيّة البطلة "مي" سلاحا لمقاومة المرض الّذي أصابها «**لمْ يكن لدي**

1- كريماتوريوم، ص457.

2- عبد القادر دقنيش، الروائي واسيني الأعرج، كل كتابة ترتبط بجرح ما/الجمل بما حمل، العرب أون لاين 2005، 2010، من موقع الجمل، الأعرج كتابة ترتبط بجرح ما/ Algaml.com.

3- المرجع نفسه.

حل آخر لكي لا أموت إلّا ألواني الّتي ظلّت تؤثث ذاكرتي»[1] وكأنّ الألوان والموسيقى، هما درعا الحماية من الموت بالنسبة "**لمي**" .

لقد أخذ عنوان "كريماتوريوم" بعدًا دلاليًا عميقًا حيث يبرز بعده الدّرامي من خلال العنوان الرّئيس، ليدعم هذا البعد (الدرامي) العنوان الفرعي وهو لحن سوناتا نشيد الأشباح الفلسطينية، الذي اختزل محنة فلسطين وآلام شعبها فالسوناتا قطعة موسيقية ملتبسة بالحداد، لذا كان التركيب بين العنوان الرّئيس (كريماتوريوم) و(سوناتا لأشباح القدس) متعارضًا ومفارقًا، فالأوّل يؤشّر على النّهاية الزّمنية والثّاني يؤشر على الاستمرار في الزّمن.

يقدّم المستوى (السّطحي) للعنوان، بعيدًا عن النّص، صيغة متعارضة تركيبيًا ومترابطة دلاليًا حيث شكّل العنوان الرئيس مع العنوان الفرعي محورًا دلاليًا، تمثّل في "الموت" إذْ تعالى إيقاع الحزن والألم والحرق في هذا التركيب، أمّا إذا أردنا أنْ نتوغّل في الدّلالة العميقة فعلينا الولوج إلى النّص واستكناه أهّم دلالات العنوان الّتي تجلّت في المتن، وسنحاول تبيان مدى تعبير هذا المتن عن العنوان والعكس بالعكس، وذلك بالوقوف على مستويين: التناص الخارجي والتناص الداخلي.

- **التّناص الخارجي**

تأتي القراءة التناصية «**لتحدث كسرًا في أفقية الخطاب المقروء وخطيته ونتوجّه نحو العمق وفي اتجاهات مختلفة منه**»[2] فلا مقروئية إلّا بالاختلاط الحواري «**إنّ الاختلاط الحواري هو الّذي يكوّن الجوّ الحقيقي لحياة اللّغة إنّ حياة اللّغة مفعمة بالعلاقات الحواريّة، وهذا الاختلاط الحواري يقذف بالخطاب إلى لجة الاختلاف وجنون التشتيت والانتشار، حيث تتناسل الدّلالات وتتعدّد ليغدو الخطاب محرقًا من جملة محارق تستوطن النّص**»[3] فالخطاب نتاج عمل من الاستعادة والتحويل الّذي يستخدم عناصر خارجية عنه، ونص سوناتا لأشباح القدس ككل يتناص مع الإرث العربي والعالمي.

1- كريماتوريوم، ص334.

2- حسين خالد، في نظرية العنوان، ص412.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أمّا بالنّسبة لعنوان "**سوناتا لأشباح القدس**" فهو يتعالق مع النّص المسرحي العالمي "سوناتا الأشباح sonata des spectrés/spok sonaten وهو عنوان لمسرحية **(جون أوغستستراند بيرج)** (1907) أحداث هذه المسرحية خيالية ولكّن الرّعب فيها واقعي شديد الاحتمال وهو عالم أوهام وجرائم وموت تتسرّب إليها أشعة حقيقيّة تكشف عنْ معانيها، وتربطها بدائرة الشّر الّذي ترتبط به الحياة[1] مع أنّ التعالق ليس عميقًا من حيث الأحداث والشّخصيات والأزمنة، إلّا أنَّه يمكن القول إنّ ما جمع بينهما هو وهم العيش مع أشباح الماضي وتوحدهما تللك الموسيقى الّتي تلد مع نهاية كل نص.

يتجلى التعالق بين النصيين في أنّ في مسرحية "سوناتا الأشباح" ينتهي بظهور ألحان موسيقيّة هادئة على جزيرة الموتى، «**يختفي منزل الأشباح لتظهر جزيرة الموتى، تسري بها ألحان موسيقى هادئة**»[2] وينتهي نص "**سوناتا لأشباح القدس**" بميلاد السوناتا واكتمالها، والّتي ألّفها السَّارد "يوبا" لأمّه «**كانت السوناتا تولد بألم حارق منْ أعماق الرّوح الممزقّة، لمْ يكن يوبا قادرًا على تحمّل هذا العناء، إلّا بصبر لمْ يعهد كثيرًا في نفسه**»[3] **أسماها "سوناتا لأمي" لتكون سوناتا حداد لها «هذه السوناتا الّتي لمْ تنته منذ زمن بعيد، عزيزة عليّ سميتها: سوناتا لأمي**»[4]، هي سوناتا أشباح تعتري الشّخصيات الرّوائيّة أشباح الماضي والوطن، إنّها أشباح القدس.

- **التّناص الدّاخلي (تجلّي العنوان في النّص):**

إنْ كان العنوان على المستوى السّطحي يعمل على الحفاظ على اهتمام القارئ عنْ طريق «**تأمين كميّة كافية من الاعلام، فإنَّ نوعية الاتصال وجنسية العمل سوف يعملان على تفكيك الإعلاميّة هذه، وتحويلها إلى عناصر في تفاعلات نصيّة (تناص) تخترق المستوى السّطحي**

1 – ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1997، ص567.

2– المرجع نفسه، ص567. (الهامش)

3– كريماتوريوم، ص457.

4– المصدر نفسه، ص409.

لتبني نصيّة العنوان في العمق»[1] فوراء هذه الإعلامية الّتي تؤكّد أنّ العنوان عتبة قائمة بذاتها توجد إيحائية وإحالة «**تتيح للخطاب أنْ ينكشف عنْ بروتوكولاته وعلاقاته الحواريّة»**[2] ولعلّ أوّل حواريّة يقيمها العنوان، تكون مع النّص حتّى يتكشف التّعالق بين العنوان والنّص إمّا بالحضور الصيغي أو بالحضور الدّلالي.

- **الحضور الصّيغي:**

يستتر النّص في الغالب على الكثير من دّوال العنوان تتحوّل منْ كونها «**عنوانًا خارجيا للنّص، إلى بؤرة تتمركز حولها كلّ فعاليات السّرد ووحداته»**[3] من كونه النواة الّتي تتفجر منها أولى دلالات النّص بالنسبة لعنوان "**كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس**" لا يختله حضور صريح إلّا في بعض الجمل الواردة في المتن الرّوائي، لتؤشّر صراحة عليه «**الكريماتوريوم Crematorium الّذي يعمل على درجة 850 مئوية»**[4] وأيضًا ما جاء في قول السّارد «لا بدّ أنْ تلبس السوناتا لباس الحداد وإلا... فلا معنى لوجودها»[5] فصيغة العنوان جاءت متناثرة داخل المتن « **كانت السوناتا تهتز مثل موجات البحر المرتبكة تنزلق بين ملامسه، محمّلة بالأصداء والأشباح الّتي تتدافع نحو قبل أنْ تنطفئ وتتحوّل إلى مجرّد أصداء عابرة ونداءات غامضة»**[6] وجاء أيضًا « **كانت يارا الأقل حظًا من كلّ الأشباح القدسية وربّما الأكثر راحة داخليّة لأنّها لمْ تعرف شيئًا منْ أسرارها بالالتباسات الكثيرة والأسئلة الخفيّة»**[7] وكانت لفظة السوناتا هي الأكثر حضورًا وتكرارًا في النّص، كأنّها اللّازمة الّتي تتكرر في كلّ نشيد.

1- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص67.
2- حسين خالد، في نظرية العنوان، ص412.
3- صابر محمد عبيد، تأويل متاهة الحكي، ص62.
4- كريماتوريوم، ص137.
5- المصدر نفسه، ص30.
6- نفسه، ص161.
7- نفسه، ص450.

- **الحضور الدّلالي:**

تنتشر شظايا العنوان في متن النّص الرّوائي منْ خلال تعدُّد التأويلات والدّلالات المبثوثة في ثناياه، حيث يتيح للقارئ/المتلّقي قراءات متعدّدة الأمر الّذي يخلق توترًا في تلقيها، ويضاعف من إيحاءاتها في النّص "فالمحرقة" على مستواها الدّلالي داخل المتن مفتوحة على عدّة تأويلات، حيث نجد محارق متعدّدة، تعدّت محرقة الهولوكوست، وأوّلها محرقة الأندلس «**رأى جدّي الّذي كان يسمى الروخو لحمرة شعره، الحرائق وهي تأكل الكتب والأوراق ويجرجر الفقهاء والعلماء من المسلمين واليهود على مشارف المدينة وفي ساحات كنائسها، عرف أنّ الثّمانية قرون احترقت، وأنّ زمنا أعمى كان يدقّ على الأبواب**»[1] إنّ الرواية تحكي مأساة الإنسانية ككل.

إضافة إلى المحارق التّاريخيّة الّتي أبادت الكثير من العلماء والمفكرينظن جاء في الرواية «**بكى الرّومان الحقيقيون علماء أثينا الّذين أكلتهم الأحقاد والحروب، وبكوا المدن الّتي أحرقت بشكل همجي، بكى المسلمون الأتقياء والرهيفون علماء فارس وبخارى وداغستان الّذين أبدوا وقت الفتوحات وسلخت أجسادهم لأنّهم رفضوا الوافدين الجدد، بكى الكثير من عساكر الحلفاء، الحرائق الّتي التهمت برلين مجانًا وخربّت متاحفها وكنوزها**»[2] إنّ المحرقة الّتي يتحدّث عنها السّارد ليست محرقة الأشباح إنّما هي محارق مختلفة.

كما سيفاجئ النص القارئ/المتلقي حين يجعل المحرقة، تخرج من دلالتها السلبية، في كونها تمنح الموت، إلى دلالة إيجابية كونها تمنح الحياة « رمادي إذا وضع في أمكنته الحقيقيّة سيتسرّب في قلب النّباتات والزّهور وألوان الفراشات وسأظّل حيّةً في تغريدة العصفورة كما تحكي أمّي... وفي شقائق وردة العشّاق، وفي نسخ النّباتات نحن لا نموت عندما نختار موتنا»[3] إنّ المحرقة في هذا المقام، وسيلة بعث من جديد وبثّ حياة جديدة، إنّها أيضا وسيلة للحفاظ على الذّاكرة، (ذاكرة الوطن والأم والأهل) الّتي أرادت أنْ تحييها السّاردة "**مي**" من خلال نثر رمادها في

1- كريماتوريوم، ص430.

2- المصدر نفسه، ص333.

3- نفسه، ص ص143، 144.

أماكن متعدّدة: «**أدرك مشقّة الرّحلة حتّى القدس، قليل من رمادي على قبر أمي سيذكّرها بوجودها الدّائم فيَّ وعلى قبر يوسف وفي نهر الأردن وفي مزار جدّي سيدي بومدين لمغيث وحارات القدس**»[1] لقد كان الموت بالنّسبة لشخصية "**مي**" ميلادا جديدا لها.

إنّ فكرة الحرق والمحرقة بالنسبة للساردة"مي" لم تكن تخيفها لأنّها كانت تظنّ أنّ الحرق سيخلّصها من أشباحها التي سكنتها لمدّة طويلة (شبح أمّها، شبح القدس، شبح يوسف، خالتها ميرا) تقول: «**المحرقة والرّماد كانا هما خياري الأوّل والنّهائي، ولا أدري لماذا هذا الاختيار الّذي لمْ أفكّر فيه قبل مرضي بحرقى، كنت ربّما أتلف معي كلّ الأشباح**»[2] وتضيف قائلة: « **ففي عمقي لمْ أكن أريد أنْ أبقي شيئًا من أشباحي الكثيرة لابني**»[3] وهي ترى أنَّ الحرق سيبيدُ أحزانها وآلامها وأشباحها، تقول: «**حرقي يبيدني ولكّنه يبيدها معي، وربّما بشكلٍ نهائي**»[4]، في ضوء ما سبق يمكن أنْ نقول: إنَّ المحرقة الّتي جاءت في العنوان كانت مباغتة للقارئ/ المتلّقي في دلالتها السّطحية، تراوحت بين دلالة إيجابية ودلالة سلبية وهذا ما أنتج دلالات مفارقة.

لمْ تكن تلك المحرقة مجرّد محرقة لأشباح الشخصيات فحسب، إنّما كانت محارقا معنوية أكثر منها جسدية، فالتهام النار للجسد ليس ما تجسّده الرواية وتمثّله، إنّما الحرق بالنسبة للشخصيات كان متعلقا بحرق كينونتها وهويّتها ف"**مي**" و"**يويا**" و"**بابا حسن**" كانت محرقتهم فقدان الوطن وفقدان الأم وفقدان الدفء العائلي وفقدان الهويّة والكينونة، فحين مُنعت "**ميْ**" من الدّفن في فلسطين لجأت إلى حرق جثّتها وأوصت بنثر رمادها في أماكن متعدّدة إيمانا منها أن الرماد هو بعث لحياة جديدة.

1- كريماتوريوم، ص ص 472، 473.

2- المصدر نفسه، ص380.

3- نفسه، الصفحة نفسها.

4- نفسه، الصفحة نفسها.

أمّا في ما يخص "**السوناتا**" فهي المعزوفة الّتي كانت حدادًا ونشيدا جنائزيّا لذاكرة القدس وللأمّ، لفراشات القدس كما أسماها السّارد "**يوبا**"، فكان اشتغالها السّردي داخل النّص الرّوائي إضاءة لما لم تصرح به دلالته السّطحية في العنوان، وكأنّها تولّدت منْ رحم المحرقة، وإذا أمكن أن نؤوّل دلالة العنوان سنقول إنّها كانت "**سوناتا المحرقة**" الّتي ألّفها السّارد "**يوبا**" حدادا لأمّه الّتي لمْ تشهد اكتمالها، يقول السّارد: «**خلّفت بين يديه سوناتا لمْ تكتمل، كانت تحمل اسمها والكثير من الوصايا الّتي كان عليه قطع بحر الظلمات لتأديتها في وقتها وبالشكل الّذي أرادته مي**»[1] لقد كانت السوناتا جنائزية كما يقول السّارد "**يوبا**" «**تتوغل فيه إيقاعات لاترافياتا ممزوجة بالأناشيد الجنائزيّة، لابدّ أنْ تلبس السوناتا لباس هذا الحداد وإلّا... فلا معنى لوجودها**»[2]، إنّها سوناتا الحداد كما أرادها "**يوبا**" وكما أرادها الروائي لفلسطين.

جسّدت إذن، "**السوناتا**" ذلك الحزن والألم الّذي سبّبته المحرقة أو المحارق الّتي خلّفت الأشباح العالقة في أذهان شخصيات الرّواية، وهي "**سوناتا الغياب**" الّتي ترثي القدس، تنشد أوجاعا وآلاما إنّها صرخة سرديّة لآلام الشّخصيات وآمالها جسّدها الكاتب عبر لغته السّردية.

لقدْ استطاع الروائي أنْ يخترق أساسيات اللّغة السّرديّة واستطاع أنْ يعبّر بلغة إنسانية عالمية عنْ هموم الإنسان، هي لغة الفن الّتي يفهمها العالم بأسره، وهذا ما أعطي نص "**سوناتا**" بعدًا وزخمًا إنسانيًا فالفن ينفي الحدود، والرّواية تعبير عنْ فضيحة انسانيّة تتعلّق باغتصاب وطن وضياع هوية وكينونة الإنسان، حاول الروائي من خلال لوحات "مي" وموسيقى "**يوبا**" إعادة الاعتبار لهذا الكيان واستعادة ما ضاع، تقول السّاردة "**مي**" «**موسيقاك دليلك وليس شيء آخر على الرّغم منْ أشباحي الكثيرة لمْ يمنعني أصلي العربي منْ الدّخول إلى الكثير من البيوت الأمريكية والمتاحف**»[3] إذ استطاع الروائي أنْ يوازي بين اللّغة السّردية والفن، وكأنّه يسقط الحدود بينهما، فالتّشكيل في رواية سوناتا بقدر ما يواجه الكتابة بالراهن يلقح التّجربة الرّوائية بالتّجربة الموسيقيّة والتّشكيلية (لوحات الساردة مي).

1- كريماتوريوم، ص25.

2- المصدر نفسه، ص31.

3- نفسه، ص41.

وكأنّ النّص انكتب بالموسيقى والفن التشكيلي، هذان الفنّان اللّذان يعتبران لغة عالمية يفهمها الجميع ولا يمتلكان هوية ولا انتماء، بعبارة أخرى تشير روايات **(واسيني الأعرج)** إلى التّلاقح الرّوائي مع الأدب والفنون[1] فمهمة الفن تنحصر في «**عدم التعبير عن المعبّر عنه وفي، آن تنزع من لغة التّداول –وهي لغة الأهواء الأكثر وهنًا وقدرةً– كلامًا آخر كلامًا صحيحًا**»[2] فغالبًا ما نسمع أنّ الفنّ هو تعبير عنْ اللّامعبر عنه، وعليه فإنّ جراحات وآلام الشّخصيات الرّوائية لمْ تستوعبها اللّغة، فكانت الموسيقى والفن التّشكيلي السّبيل إلى احتوائها، حيث استطاعت الشخصيات التعبير عنْ فرحها وحنها بالموسيقى والفن التّشكيليّ.

حتّى منْ حيث البناء، فقد كانت الرّواية مبنيّة كقطعة موسيقية لأوركسترا كبيرة، تقدّم «**الشّخصيات على أساس المعاصرة، وكل منها عليها موتيفها، وكلّ واحد كآلة موسيقية تلعب دورًا مختلفًا من السلم نفسه، وجميع الأجزاء متّصلة بشكل إيقاعي أثناء تقديمها، كل واحدة على حدة يتطابق موسيقى خلال الرّواية والتغير في المزاج كالتغير في الأنغام**»[3] فالسوناتا عوّضت السّرد في الرّواية، ذلك أنّ الموسيقى «**والقصّة متشابهتان في أنّهما يقدّمان نفسيهما كتيار جار أو كسلسلة متتابعة في الزّمن، شيء يأتي بعد شيء آخر... القصّة كالموسيقى حتّى إذا حاولت أنْ تكون حاضرة بكلّيتها في لحظة ما فإنّها تحتاج إلى الزّمن لتحقيق ذلك**»[4] فالكتابة والموسيقى يحدثان في الزمن وهذا ربّما ما يجعلهما متشابهان.

وهذا ما يتجلّى يجد القارئ/ المتلقي في الرّواية، حيث استعصت السوناتا على السّارد "**يوبا**" «هلْ **تريدين أنْ أسمعك شيئًا منْ السوناتا الّتي استعصت على نهايتها**»[5] ولا يعلن "**يوبا**" نهايتها إلّا مع نهاية الرّواية، فالسوناتا ميزتها الحركة الزّمنية الّتي تطبع الفن الموسيقي، فالأرجح أنَّ

1- ينظر نبيل سليمان، المنعطف الروائي العربي الجديد، ص92، ضمن كتاب أفق التحولات في الرّواية العربية، دراسات وشهادات، دراسات أدبية، فيصل الدراج وآخرون، مؤلفون عرب، دار الفنون ومؤسسة عبد الحميد شومان للنشر، ط1، الأردن، 1999.

2- رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت، باريس، 1988، ص16.

3- أ.أمندلاو، الزمن والرّواية، ص69.

4- المرجع نفسه ص67.

5- كريماتوريوم، ص373.

السوناتا جاءت لتؤشّر على الاستمرارية داخل المتن بعكس ما دلّت عليه في العنوان كونها وردت «**مسيّجة بالموت من الجهتين وهما ما يرجح كفّة ميزانها، لأنّها الأقوى في مقابل المحرقة والشّبح**»[1] لأنّ وتيرة القلق والموت وحضور الأشباح في حياة الشّخصيات سيخفّ ويختفي عند إتمام السوناتا.

جاء في الرّواية: «**انسحب الموت بعدها بكل روائحه المخيفة، وصدفه القاتلة مخلّفًا وراءه عطرًا شبيهًا برائحة بنفسج جبل الزيتون البري، الّذي شمّه لأوّل مرة عنْ أمكنتها وسط عرس من الألوان الهاربة**»[2] ، وكأنّ انسحاب الموت كان مرتبطا باكتمال السوناتا، وهذه الدّلالة يمكن أن توحي باستشراف الكاتب لانتصار القدس مادامت قضيّتها عالميّة، فكما الموسيقى والفن التشكيلي فنين عالميين فكذا أرض المقدس أرض الأنبياء الذين بعثوا إلى البشريّة أجمع.

لقد استكمل "**يوبا**" سوناتا آلام أمّه وآلامه، هذه السوناتا الّتي انكتبت منْ آلام الذّاكرة والوطن، السوناتا الّتي كان يبحث السّارد "**يوبا**" عبرها عنْ هويته المتشظية بين الشّرق والغرب، بين أم فلسطينيّة، أمريكية، أندلسية، وبربرية، وأب ألماني الأصل، لتتوحّد في الأخير هذه الكينونة والهوية مع الكونية الإنسانية، وهذا تجلى عبر الموسيقى الّتي تعدّ لغة إنسانية عالمية دون هوية. وربّما تعبّر هذه النظرة على نظرة الكاتب الذي ينبذ العرقية وطالما تحدث بلغة العالمية والإنسانية، فانعكست هذه النظرة في كتاباته .

على سبيل التّركيب:

لقدْ شكلّت عناوين روايات **(واسيني الأعرج)** دلالات رمزية وإيحائية كثيرة عبرّت عنْ هذا الحس الحداثي والوعي التجريبي عنده، حيث استطاع أنْ يطرح عناوين مفارقة تركيبيًا ودلاليًا، مازجت بين التّأصيل والتّجريب بين التّراث والحداثة، لتكون معزوفة متعدّدة النوتات جمعت بين التّراث العربي والإنساني، التّاريخي والواقعي، فالفن الرّوائي والموسيقي فنّان يوضح أحدهما الآخر وأنّه لابدّ في نقد أحدهما للآخر والاستعانة بألفاظ تختص بالثّاني على حدّ قول **(ميشال بوتور)**.

1- فتيحة العزوني، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، ص329.

2- كريماتوريوم، ص462.

ثانيا- استراتيجية العتبات الدّاخلية في روايات واسيني الأعرج.

1- العناوين الدّاخلية Intertitre:

تعدّ العناوين الدّاخلية بمثابة «**الصّوت الآخر للمؤلّف في توجيه عملية تنظيم قراءة النّص الرّوائي بطريقة غير مباشرة**»[1] والجدير بالذكر هو أنْ الرّواية التجريبية أو رواية الحساسية الجديدة «**كفّت عنْ لعب دور المؤشر الّذي يرتب خطوات القراءة، كما أحجمت عن تمثيل دور دليل القارئ**»[2] حيث أصبحت تحمل أوجها دلالية متعدّدة وأصبحت نصوصًا مستقلة الذّات مع النّص في كليته، مع أنّ الكثير من الدّارسين يقرّون أنّ الوظيفة الأساس للعناوين الدّاخلية هي وظيفة تفسيرية شارحة للعنوان الرّئيس وداعمة له، إنّها عناوين «**مرافقة أو مصاحبة للنّص ويوجه التّحديد في داخل النّص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والرّوايات والدّواوين الشّعرية**»[3] وهي خاصة بالكاتب بعكس العنوان الرّئيس الموجّه إلى الجمهور.

وممّا يميّز العناوين الدّاخلية عنْ العنوان الرئيس، هو «**أنه ما منْ ضرورة لوجود العناوين الدّاخلية في الكتاب، على عكس العنوان الأصلي الّذي يعدّ حضوره ضروريًا، فحضور العناوين الدّاخلية محتمل وليس ضروريا وإلزاميا في كل الكتب إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها**»[4] لكن هذا لا ينفي أهميتها الدلالية والإيحائية في المتن، فلمْ تعد تقتصر وظيفتها على توجيه القارئ/المتلقي وتقديم توضيحات يلجأ إليها الرّوائي لمجرّد داع فني جمالي إنّما «**غدت مجموعة لوحات تشكيلية أكثر مما هي موجهات نصيّة**»[5] فالغموض الجمالي في العناوين الدّاخلية «**يربك أفق انتظار القارئ ويستحثه على الوقوف مليّا عند أبعاده التركيبية والأسلوبية منْ أجل سير معاني العنوان العميقة في سياق استكشاف الدّلالات الثانوية فيه**»[6]،

1- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص137.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- عبد الحق، بلعابد، عتبات، ص ص124، 125.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص138.

6- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وسنقف عند العناوين الداخلية للروايات النموذج لنستجلي بعدها الرّمزي والإيحائي والمرجعي والاستعاري.

أ- العناوين الدّاخلية في رواية جملكية أرابيا:

تتوزّع رواية"**جملكية أرابيا**" على سبعة عشر عنوانًا، بوّب بها الرّوائي فصولها لتكون دليلًا للقارئ/المتلقي، وفي الآن نفسه لتسهم في إضاءة المتن بما تحمله منْ دلالات وإيحاءات، فهي ليست مجرّد علامات تطبع العمل الرّوائي، لكن لديها وظائف دالّة منْ شأنها أنْ تساعد على القراءة وتشي بدلالات مضمنة.

جاءت العناوين الداخلية لجملكية أرابيا، مختلفة منْ حيث الأبنية النحوية ومتنوعة منْ حيث الصّور التّركيبية: أولى هذه العناوين "**مقام اللّيالي**" ويمكن عدّه: عتبة لعتبة أخرى وتمهيدا لحكاية الجملكية، تقابل الملفوظ الشفوي الّذي يمهّد به الرّاوي في الحكاية الشعبية لحكايته "**كان يا مكان في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان**" إذ استهلّ الكاتب الرّواية بقوله «**لست مهمّا، أنا راوي الصدفة وراوي الصدفة معذور لأنّه لا يقول في النهاية سوى مشاهداته ومكاشفات من عاشرهم من القوالين، الّذين لمْ يبق منهم في عصرنا الحالي الكثير**»[1]، ومثل هذا الملفوظ يحيلنا إلى التراث الشعبي الشفوي، يقول السّارد: «**ما سأحكيه قدْ لا يصدّقه النّاس بالبساطة المعهودة لأنّه يقع في صلب ليلة اللّيالي وفي حواشيها**»[2]، وبما أنّ الحديث سيكون في قالب "ألف ليلة وليلة"، فبالتالي سيكون الراوي شبيه "شهرزاد" التي كانت تروي الحكايات لشهريار.

إنّه القوال في التراث الشعبي، ويشرح الكاتب هذه اللفظة في هامش الرّواية، يقول « **المتمرّس على القول الّذي يروي التّاريخ وسير الأوّلين، في الأسواق وفي السّاحات العامة والمقاهي القديمة وكثيرًا ما يكون مناقضًا للحقائق التّاريخية المرسخّة بالقوة، يقابله في المشرق العربي مصطلح تقريبي هو الحكواتي**»[3] ونحسب أنّ هذا التعريف يؤكّد ربما القراءة الّتي قدمناها.

1- جملكية أرابيا، ص7.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- نفسه، الصفحة نفسها.

ويلي هذا العنوان التمهيدي بقيّة العناوين لتتواشج فيما بينها وتترابط بأكثر منْ قرينة، وإن تهيّأ للقارئ/المتلقي أنّ كل فصل قائم بذاته "روائيًا"، لكنّه في الوقت نفسه ملتحم بما يليه وما يسبقه على مستوى النصّ الرّوائي، إنّ العناوين الدّاخلية تعتمل فيها حركة مزدوجة تتراوح بين الانكفاء الذاتي والانفتاح على ما سبقها وما تلاها .

وإذا أخذنا هذه العناوين منْ زاوية منفصلة فهي تشكل كلًا مستقلًا، بيد أنّ الاستقلال الّذاتي محدود لأنّ العلاقة بين العنوان الرّئيس والعناوين الفرعية وشيجة، فالكاتب يقدّم العنوان الرئيس بشكل سردي يمكّنه من التجسّد في العناوين الدّاخلية، فيذكّر كل عنوان بعنوان سابق عليه، لتتشكّل سلسلة متواصلة تكمّل كلّ حلقة حلقة أخرى.

وعتبة "**واو الحق**" هي أولى العتبات في رواية جملكية، وهي الّتي تبيّن هذا التواشج بين العناوين الأخرى، حيث جسّدت أحد أسرار الحاكم بأمره، الظّالم الطاغية الّذي أراد أكل مال المسلمين بغير حق وتغيير ما جاء به القرآن الكريم «**اتّفق الجميع على حرق حرف الواو (و) من الآية، أو حذفها فهي دخيلة، نفي حرف الشّطط والشّكوك من الدائرة الأبجديّة العربية وعوّض بأداة ربط أو هندية أو حتّى روميّة... صرّحت لكّن الصّوت كان مبحوحًا، ندبت لكن النداء كان ميّتًا... الواو (و) يا ناس ملك لنا، وليست لهم، وراءها سقاؤكم، فاعبدوا الله ما لله**»[1] واو الحّق هي الواو الّتي جاءت في قول الله عزّ وجلّ: [يَا أَيُّها الَّذِينَ آمنُوا إِنَّ كَثِيرًا منَ الأحبار والرّهبان ليأكلون أموال النَّاس بالباطل ويصدّون عنْ سبيل الله (و) يكنزون الذّهبَ والفضَّةَ ولا يُنفقونها في سبيل الله فبَشِّرهُمْ بعذابٍ أليم]هكذا استقام المعنى يا سيدي»[2] لقد استعان السّارد بشخصية "**معاوية** " الذي أراد إسقاط الواو من الآية الكريمة ظلمًا وبهتانا حتّى يأكل مال المسلمين، حتىّ يبيّن للقارئ الممارسات الجائرة لبعض الحكّام العرب عبر التّاريخ و يبيّن كيف كانوا يستغلّون الدّين خدمة للسّلطة.

1- كريماتوريوم ، ص48.

2- المصدر نفسه، ص ص48، 49.

وقد تواشج عنوان "**واو الحق**" مع ما تلاه من العناوين "**التباس الرؤيا**" "**مرايا التيه**"،" **نداء الماء**"، "**اشارات الفناء**"، "**محنة القوس السري**"، "**منتهى اللّيلة**"، "**هو لم يمت... لكن شبّه لهم**""**عتبات الجنّة** " " **لسان الأفعى**""**الكيس الأسود**"، "ابتسموا... أنتم في أرابيا" "سحر الباخية" "فرخ الوراق"، "منتهى اللّيلة""أيّام الشّدة الكبرى" "وأخيرًا مسالك العبور"، فالرّوائي عمد إلى عنونة فصوله حتّى لا يترك لمتلقّيه منفذًا للعبور المباشر.

وما يمكن أن يستنتجه القارئ/المتلقي،أنَّ تركيب هذه العناوين يكون تامّا في بعض الأحيان، ويكون تركيبًا جزئيًا يحتاج إلى إسناد بالإضافة في أحيان أخرى حتّى تتضح دلالتها، وهي تتشكّل في مجملها« **منْ أبنية جماليّة واستعاريّة ورمزيّة وهذا ما يمكّنها منْ تثوير الشّكل كما الدّلالة، وبالتّالي إيجاد علاقات وجوديّة محتملة بين مكونات هذه العناوين**»[1] وعلى القارئ/المتلقي أنْ يستوعب دلالتها بكل مشمولاتها والبحث عن الدّلالة الإيحائيّة الّتي تأسّس عليها الملفوظ، حتّى يتم استيعاب الإنجاز القولي الّتي تكونت منه هذه العناوين فالقارئ/المتلقي لنْ يستوعب دلالة العناوين إلّا بالتأويل والتخمين لما تحمله منْ رمزية مرجعية واستعارية فلكي يستوعب عنوان مثل "**تداء الماء**"، "**محنة القوس**"، "**منتهى اللّيلة**"، "**مسالك العبور**"، "**إشارات الفناء**"، عليه أنْ يبحث عنْ دلالاتها المرجعية.

والأمر الذي يميّز ملفوظات هذه العناوين، أنّ معظمها دات مرجعية دينية أو صوفية، مثل "**مسالك العبور**" و"**اشارات الفناء**"، وفيها من يتناص مع خطاب القرآن الكريم "**هو لمْ يمت لكن شبه له**" إذ يتناص هذا العنوان مع ما جاء في القرآن الكريم حول قصّة سيّدنا عيسى عليه السّلام ﴿ **وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبّه لهم** ﴾(سورة النساء الجزء 6 ص103).

وما يمكن أن يستوقف أيضًا القارئ/المتلقي أنّها في مجملها وردت في تركيب اسمي، والجملة الاسمية عند النّحويين تدلُّ على الاستقرارية والثبات، وتدّل في بعض الحالات على الحدوث والتجدّد، وربّما يوحي إلى التّجدد والتغيير الذي تسعى إليه الأمّة العربية، لذلك السّارد قد

1- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص140.

لجأ إلى التّركيب الاسمي ليعبّر عن الرّغبة في التّغيير، وفي الوقت نفسه للتعبير عن استقرار الأنظمة الفاسدة وثباتها.

إجمالًا يمكن القول إنَّ العناوين الدّاخلية علامات قابلة للتأويل، كونا تخلق أفق انتظار عند القارئ/المتلقي، تعمل على توجيه القراءة إنّها عناوين شديدة الصلة بالعنوان الرّئيس من جهة وبالنّص الرّوائي من جهة ثانية.

ب- العناوين الدّاخلية في رواية سوناتا لأشباح القدس:

لمْ تكن العناوين الدّاخلية في رواية "كريماتوريوم" بمنأى عن العنوان الخارجي، حيث حاولت استيعاب حمولته الدّلالية لتنتظم في بعض من دلالاتها على العنوان الرّئيس، فهي أفنان منْ غصن وأفرع نصيّة تحمل جملة أفكار ومقولات تدعم إيديولوجية ونظرة الرّوائي، كذا تضع تمفصلات بين الأفكار المتداخلة في عملية تنضيد ممنهجة للعمل الرّوائي.

توزّعت رواية "**كريماتوريوم**" عبر ثلاثة فصول وبؤرة تمهيديّة معنونة ب"وصايا أمّي" لتكون بمثابة افتتاحية تليها العناوين الثلاثة: عطش الميت، ثمّ مدونة الحداد ثمّ سوناتا الغياب.

أمّا العنوان"البؤرة التمهيدية": "**وصايا أمّي**" فقد شكّل مسار بدء النّص الرّوائي، جاء وحدة لغوية مكثفة كتب بخط بارز عنْ بقيّة المتن، يشدّ انتباه القارئ/المتلقي، وإبراز الكتابة بالخط الأسود له دلالته يقول(**حميد لحمداني)** « **إبراز الكتابة بالخط الأسود له على العموم وظيفة مهمّة لأنّه يثير انتباه القارئ إلى نقطة محدّدة في الصّفحة، لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة**»[1] وإذا انتبه لها القارئ/المتلقي فإنّه سيعمل على تفكيكها وقراءتها قراءة تأويلية.

لقد تضمن الفصل التمهيدي الذي كتب بخط غليظ لينبّه القارئ/المتلقي لأهميته ويلفت انتباهه إلى ما سيأتي فيه من مضمون، وتضمّن ثلاث وصايا أوصت بها السّاردة "مي" ابنها "يوبا" لينفّذها بعد وفاتها ويبنثر رمادها في القدس، الوطن الّذي منعت من الدّفن فيه، وكتب فاختارت

1- حميد لحمداني ، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991، ص59.

حرق جثتها بدل دفنها لينثر رمادها في القدس، ظنًا منها أنَّ ذلك يعيد لها الحياة منْ جديد، تقول «**رمادي إذا وضع في أمكنته الحقيقية سيتسرب في قلب النباتات والزهور وألوان الفراشات وسأظل حيّة في تغريدة العصفورة**»[1] إنّها مفارقة الموت الذي يمنح الحياة.

لقد شكّل هذا المفتتح الّذي تصدّر الرّواية النّص الّذي جمع شذرات النّص الرّوائي وكشف عنْ بعض ما سيأتي في الفصول الأخرى، وأجلى بعضًا من الشّخصية الّتي ستمسك بزمام السّرد ومسار الرّواية، وهي الشخصية "مي" «**كانت تركض دون توقف وراء الفراشات، في حي المغاربة وهي تصيح مثل أرخميدس في غمرة عرس من الألوان: وجدتها... سألتها ماذا حدث يا يما؟ قالت وهي تكاد لا تعير اهتمامًا من كثرة انتشائها بالفراشات الّتي عظتها كليًا: الألوان يا يوبا... ألوان القدس... تصوّر... وجدتها مجتمعة كلّها في جناحي فراشة**»[2] وهذا التصريح السّردي يدفع بالقارئ/المتلقي إلى السؤال حول منْ تكون هذه الشّخصية؟ وكيف ستكون أحداث الفصول الآتية.

الفصل الأوّل: عطش البحر الميّت، يحمل هذا الفصل فكرتين سرديتين أساسيتين تتمثلان في استعادة يوبا لشبح أمّه، وذكرياتها عبر اللّوحات الّتي رسمتها، وخلّفتها وراءها، والفكرة الثّانية هي استعصاء السوناتا على السّارد "**يوبا**" وهروب النوتات منه كلّما اقترب من نهاية سوناتا الغياب.

الفصل الثاني: مدونة الغياب: يعرض هذا الفصل مذكرات "مي" الّتي كتبتها وهي في مستشفى بروكلين، ولقد قام هذا الفصل على لعبة سردية مراوغة أين يقدم السارد الأحداث بضمير أنا الساردة "**مي**" المتوفية، بينما في الحقيقة القارئ لهذه المذكرات هو السّارد "**يوبا**" وهذه من بين الاستراتيجيات الّتي تباغت القارئ/المتلقي وتلعب على مستوى البناء العام للرّواية.

الفصل الثّالث: سوناتا الغياب: الفصل الّذي انغلق عليه السّرد وانتهت الرّواية واكتملت السّوناتا، مع السّارد "يوبا" السّوناتا الّتي تولّدت من رحم المحرقة ووجع الفقد، فقد الأم وفقد الوطن

1- كريماتوريوم، ص143.

2- المصدر نفسه، ص13.

والأهل «**كانت السوناتا تولد بألم حارق من أعماق الرّوح الممزقة**»[1] ومع ميلاد السوناتا واكتمالها ينغلق السرد وينسحب «**الموت بكل روائحه المخيفة وصدفه القاتلة**»[2] لتنسحب أيضًا أشباح القدس وشبح أمّه، يقول السّارد «**تغيب في عمق النور المتصاعد من الشروق البعيد، مع أشباح مدينة القدس**»[3] ينجح "**يوبا**" في كتابة السوناتا الّتي كانت تحمل اسم لون أمّه المفضّل والّذي اسمه "فراشات القدس" يقول السّارد "يوبا" «**السوناتا ستحمل من روحك الكثير سأسميها سوناتا لفراشات القدس**»[4] أراد التخلص من الأشباح وتحويلها إلى فراشات، ويحوّل الحزن والألم ووجع الفقد إلى أمل وتفاؤل وفرح، جاء في الرواية «**عندما التفت يوبا وأصابعه النّاعمة غارقة في سوناتا الغياب،...رأى حمامة تنظر إليه بعينين دافئتين وطفوليتين تشبه عيني لارا الزرقاوين، وعندما طارت الحمامة عاليًا ارتسم في لمح البصر خيط جميل في عرض السّماء بألوان قوس قزح مشكّلًا نصف دائرة امتزجت فيها آلاف التّدرجات الّتي ذكّرته بفراشات مي، فراشات القدس الغائبة**»[5] إنّ الأشباح قد تحوّلت إلى فراشات، وهذا ينمّ عن تفاؤل الكاتب بمسقبل مشرق لفلسطين.

وعلى أساس ما تقدّم يمكن أن نخلص إلى القول بأنّ العناوين الدّاخلية، لمْ تعد مجرّد تلخيص لحدث ما يمكن توقع حدوثه ولا نقطة توجيهية في ترتيب القضايا في سلسلة تتابع الأحداث وتواليها داخل النّص، ولا تحمل للقارئ وعود إضاءة النّص، إنّما هي عناوين شاعرية تحمل قيمًا جمالية تستهدف الإيحاء لا التصريح، وذلك لغرض خلق عناوين منفتحة على التأويلات المتعدّدة والممكنة وبهذا يؤكّد **(واسيني الأعرج)** عبر إنجازه الحداثي أنَّ العناوين الرّوائية تتعدّد دلالاتها بتنشيط وظيفتها الإيحائية.

باختصار يمكن القول إنَّ عناوين **(واسيني الأعرج)** عمدت إلى التجريب قصد تحقيق الحداثة العالمية، وعمدت أيضًا إلى التأصيل قصد التواصل مع التراث، والانفتاح عليه ودعمه

1- كريماتوريوم، ص457.
2- المصدر نفسه، ص462.
3- نفسه، الصفحة نفسها.
4- نفسه، ص354.
5- نفسسه، ص462..

بمفاهيم جديدة ورؤى معاصرة، وهذا مسعى رواية التجريب أو رواية الحساسية الجديدة الّتي تبحث عن التفّرد والتميّز.

ثالثا- استراتيجية التّصديرات والهوامش (الحواشي).

1-التّصديرات: Les epigraphes

يصنّف الإنشائيون الشّواهد **الّتي يصدّر الكتّاب أعمالهم بها، «ضمن النصوص المصاحبة نظرًا إلى صلاتها الخفية بالمتون المجاورة لها»**[1]ويعرفها **(جيرار جنيت)** بأنّها «شاهد **(citation) يتموضع عامة على رأس العمل أو في جزء منه»**[2] فتصدير الكتاب «**اقتباس بجدارة بإمكانه أنْ يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقّة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصًا معناه»**[3] وهو عتبة قرائية واستراتيجية نصيّة مشحونة بالكثافة الدّلالية، ممّا يجعله عنصرًا مهمًا في توضيح جوانب العمل الأدبي، فيقوم بتوجيه القارئ واستدراجه لمواجهة الرّواية والمشاركة في إنتاج الدّلالة.

ولقد أسماها **(جميل حمداوي)** بالمقتبسات وتعني «**العبارة المقتبسة الّتي توضع في صدر الكتاب، أو في جزء منه، وتلخّص فكرة المؤلّف، وتوضع بين قوسين أو مزدوجتين أو بين معقوفتين أو بين علامات التنصيص، على أنّها تضمين واقتباس واستشهاد»**[4] ويكون الغرض منها «**التوضيح والتدقيق والتعضيد وتقوية النّص وإضاءته فهما وتفسيرا وتأويلا»**[5] والتصدير أو الاقتباس بهذا المعنى يضعه الكاتب للاستشهاد أو تقوية النّص، وتفسيره وتأويله، ولا يمكن إدراك مغزاه ومعناه وقصده إلا منْ خلال تأويل القارئ، ومع تطوّر الوعي «**بالأهمية الجمالية والقيمة**

1- كمال الرياحي، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، قراءة في التشكيل الرّوائي حارسة الظلال، منشورات كارم الشريف، ط1، تونس، 2019، ص42.

2 -G. Genette, Seuils, p147

3- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص107.

4- جميل حمداوي ، شعرية النّص الموازي، عتبات النّص الأدبي، ص163، نقلا عن .Seuils,G.Genette,p134

5- المرجع نفسه، ص164.

الوظيفية للمقتبسات أصبحت تستهلّ بها الكثير من النّصوص الأدبية وغير الأدبية كذلك»[1] حيث غدت نصّا موازيا لا يمكن تجاهله.

أ- مكان ظهور التّصديرات:

تتموضع التّصديرات في ثلاثة أماكن كما حدّدها **يوسف الإدريسي** مستندا إلى طرحات **جيرار جنيت** هي :[2]

- بجانب النّص وتحديدًا بعد الإهداء ولكن قبل المقدّمة، ويعتبر (جرار جنيت) ذلك مكانها الطّبيعي.
- في الصفحة العنوان، وهي تقنية قديمة لمْ تعد تظهر حاليًا.
- في آخر النّص، كما بالنسبة للإهداء وعلى السّطر الأخير للنّص المنفصل عنه بفراغ أبيض وهو ما يعرف بالتّوقيع الّذي نجد في آخر الكتاب، وبهذا نكون أمام تصديرين:[3]

الأوّل هو التّصدير البدئي/الأوّلي (**Epigraphe liminaire**): والّذي يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ بربط علاقة هذا التّصدير بالنّص المنخرط في القراءة.

الثّاني هو التّصدير الختامي/النّهائي (**Epigraphe terminale**): والّذي يكون بعد قراءة النّص والانخراط فعلا في عوالمه، ليقدّم للقارئ تأويلات منبنية من خلال قراءاته لدلالات النّص، فهذا التّصدير يعدّ ككلمة ختامية/الختام للخروج منْ النّص/الكاتب، أمّا التصديرات الّتي نجدها في فصول وأجزاء الكتب والرّوايات والمجموعات، فهي تتموضع بانتظام على رأس فصول وأجزاء ومباحث هذه الأخيرة، ويرى **(جيرار جنيت)** أنَّ التّصديرات أقدم منْ عتبة الإهداء تاريخيًا، حيث لمْ يجد **(جنيت)** أثرًا للإهداء في الثّقافة الغربية قبل القرن السّابع عشر، ومن ثمّ « فأوّل كتاب يوظّف المقتبس بشكله المعروف هو كتاب (الخصائص/caractères) الّذي ألّفه الكاتب الفرنسي السّاخر (**لابروبير la Bruyère**سنة 1688م).

---

1 –voir: G. Genette, Seuils, p135.

2– يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي، ص73 .

3– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص108.

وبعد ذلك كثرت المقتبسات في الكتب في القرون اللّاحقة حتّى قرننا هذا،«**وأصبح المقتبس تقليدًا في بناء النّص، وعرفًا في صناعة الكتاب وطباعته**»[1] كما أولت الثّقافة العربية الاهتمام بالتّصديرات أو المقتبسات واعتبرتها أساس الموضوعية العلمية «**ودليل نضج المؤلّف وعلامة على قوته الإبداعية ومؤشّرًا واضحًا على سموه الفكري، من ثمّ فتعضيد النّص بالمقتبسات والاستشهادات من القرآن الكريم والسّنة النبويّة الشّريفة والأقوال المأثورة من أمثال وحكم وأشعار وأخبار ونوادر وحكايات وسرود، هذا كلّه يرفع من مكانة المبدع ويسمو به في السّماء الثّقافية والعلم والأدب**»[2] فالمقتبسات والتّصديرات تقليد أدبي وثقافي ارتبط بعالم الإبداع والكتابة.

ب-وظائف التّصديرات* (المقتبسات) وطبيعتها:

إنَّ التصدير علامة صامتة (**un geste muet**) وحده التأويل من يخضعها للقراءة لينطق صمتها والقارئ من يكلّف بتأويلها ويرى (جنيت) أنّ وظائف التصديرات تتمحور في أربع وظائف: اثنتان منهما مباشرتان، والمتبقيتان غير مباشرتان (**obliques**) أي منحرفتين، وتتمثل الوظائف الأربع هذه في: [3]

- **وظيفة التّعليق على العنوان:** هي وظيفة «**التّعليق وفي بعض الأحيان تكون وظيفة التحديد والتوضيح، وبناء عليه فهي لا تعلّل أو تبرّر النّص ولكن تبرّر العنوان**»[4] وهذا التّبرير لا يكون إلّا إذا كان العنوان مبنيًا على «**الاقتراض (emprunt) أو التلميح (Allusion) أو إعادة التشكيل السّاخر parodique (déformation)**»[5] أو ما يسمى بالباروديا السّاخرة.
- **وظيفة التعليق على النّص:** هي الوظيفة الأكثر ملاءمة لتحديد وتوضيح دلالة النّص غير المباشرة حيث تقوم هذه الوظيفة بالتعليق على النّص ليكون أكثر وضوحًا وجلاءً.

1- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص165.

2- المرجع نفسه، ص ص165، 166.

*- في ما يخص الوظائف، أنظر: G. Genette, Seuils, pp 159, 163

3- voir: ibid, p159

4 -Ibidem.

5- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص111.

– **وظيفة الاحتفاء بالمقتبس منه:** والهدف من المقتبسة في بعض الأحيان لا يكون التعليق على مقصديه الخطاب أو الترميز إلى دلالته بل الإشارة إلى هوية مؤلّفها لتحقق كتابه أو مؤلفه الشّهرة وهذه الوظيفة هي إحدى

جنيت).

– **وظيفة الحضور أو الغياب:** هي وظيفة الأثر حيث يشير المقتبس إلى حضوره البسيط كيفما كان، فحضوره أو غيابه يشير إليه وحده، وتؤدي التصديرات باعتبارها «**عبارة تصديرية ومقدماتية مجموعة من الوظائف كالوظيفة التّنبيهية، والوظيفة الاستشهادية التخييلية والوظيفة التوجيهية والوظيفة التناصية والوظيفة الدّلالية**»[1] إنّها عتبة إضاءة.

إجمالًا، يمكن القول إنَّ الاقتباسات تروم «**إكمال المهمّة الّتي بدأها العنوان، فهي بقدر ما تضيء بعض جوانب الموضوع وتجيب على جزء من الأسئلة الّتي أثارها العنوان في ذهن المتلقي، تثير لديه أخرى أكثر عمقًا وتعقيدًا ممّا يوقعه في الشّراك الّتي نصبها له المؤلّف بعنوان كتابه وأيقونته، فيغريه ذلك بمتابعة سبر أغوار النّص والبحث على الأسئلة الّتي بدأت تتناسل في ذهنه**»[2] لتكون بذلك بمثابة الخيط الأول الذي يستنير به المتلقي لفهم النص والولوج إلى سراديبه.

ج - مكوّنات التّصديرات (المقتبسات): يشير (**جميل حمداوي**) إلى أنّ التصديرات تتكوّن في العمل الأدبي شعرًا أو نثرًا من الوحدات الآتية:[3]

المقتبِس (**l'epigrapheur**) والمقتبَس (**epigraphe**) والمقتبس له والمقتبس منه (**l'epigraphé**) وصيغ الاقتباس ووظائفه (**l'énoncé de l'épigraphe**) وقد يكون المقتبس منه معروفًا أو مجهولا حقيقيًا أو خياليًا «**وليس الكاتب أو المؤلّف هو دائمًا واضع المقتبسات فقد يكون الواضع هو الطابع أو النّاشر أو المترجم أو النّاسخ أو المحقّق أو النّاقد أو القارئ أو السّارد من الدّرجة الأولى (السّارد الخارجي) أو السّارد من الدّرجة الثّانية (السّارد الدّاخلي)...**

1– جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص167.

2– يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص75.

3– جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص168.

وحتّى المقتبس له قدْ يكون قارئًا ضمنيًا أو قارئًا حقيقيًا، أو مبدعًا أو مهدى له، أو ناقدًا أو دارسًا أو باحثًا...»[1] والمقتبسات أنواع، أصلية ومقتبسات لاحقة ومتأخرة، وأخرى تظهر وتختفي وهي ما يسمى بالمقتبسات المحذوفة[2] ويجب على الدّارس الّذي يحلّل المقتبسات النّصية في العمل الأدبي التركيز على بنية المقتبس «**صورة وتركيبًا وتكوينًا، يرصد دلالاته المختلفة وتحديد وظائفه المقصدية المباشرة وغير مباشرة، مع وضعه في سياقه النّصي والذّهني والمقطعي بغية الوصول إلى الدّلالة الكلية للنّص أولًا، واستكشاف مقاصده المباشرة وغير المباشرة ثانيًا**»[3]

د- التّصديرات في الرّواية العربية:

عرفت الرّواية العربية ظاهرة التصديرات (المقتبسات)، فاستعانت مجموعة من «**النّصوص الرّوائية الكلاسيكية منها والجديدة، بمقتبسات نصّية استهلّت بها الحدث الرّوائي، كعبارات توجيهية وتناصية، بيد أنَّ الرّوايات الجديدة وروايات ما بعد الحداثة هي الّتي أكثرت في استخدام المقتبسات النّصية، وتشغيل المستنسخات الإحالة، باعتبارها مظهرًا منْ مظاهر التجريب والتحديث والتأصيل والتخييل والانزياح عنْ النّصوص الرّوائية السّابقة**»[4] ولقد عمد إليها الكثير من الرّوائيين، و(**واسيني الأعرج**) منْ بين هؤلاء الرّوائيين.

فنجد تصديرات مستقاه من روافد مختلفة من (القرآن الكريم والشعر والنثر...) وفي بعض الأحيان يكون التّصدير مقطعًا من رواية أو روايات غيره، وعلى هذا الأساس يمثّل التّصدير «**رباطًا فنّيًا بين أكثر منْ حساسية أدبية، حتّى وإنْ اختلفت هذه النّصوص المقتطفة في أجناسها الأدبية، كما أنّه وجه منْ أوجه التّناص الّذي يتم بموجبه تحويل مقاطع نصيّة متفرقة ومنقطعة عنْ أصولها، وزرعها في فضاء نصّي جديد يضفي عليها طابع الاستمراريّة والتلاحم إلى حد الاندماج**»[5] أين يقوم الرّوائي بترحيل النّص المقتبس منْ نصّه الأصلي، ليندمج مع النّص

1- جميل حمداوي ، شعرية النّص الموازي، ص168.

2 - voir: G,Genette, seuils, p154.

3- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص169.

4- المرجع نفسه، ص169.

5- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص ص174، 175.

المقتبس فتصبح «**بمثابة وحدات نصّية قائمة الذّات، تتم ترحيلها منْ جنس أدبي إلى آخر، ومن سياق تداولي إلى ثان، تعمل بالتّالي على تخصيب هذا الحيّز النّصي الزّاخر بالإشارات الفنيّة والتّواصلية**»[1] فلا يمكن للقارئ/المتلقي أنْ يبلغ مرامي النّص الرّوائي، إلّا بفك مغاليق هذه الاقتباسات، لذا يجد نفسه أمام... ثلاث نقاط يتأسس منْ خلالها البعد الحجاجي للشّاهد، تأتي في ثلاثة مظاهر في الرّواية العربية:[2]

1-الشّاهد حساسية فنية.

2-الشّاهد والقارئ.

3-الشّاهد الحجة في هذه الرّوايات.

لقد اختلف الكتّاب في تحديد علاقة الشّاهد بالقارئ « **فرأى ستندال STENDHAL أن على الشّاهد أن يحرّك مشاعر القارئ وانفعاله لا أن يقدّم حكمًا شبه فلسفي على الوضع**»[3] وهذا يعني أنّ الشّاهد غايته لفت انتباه القارئ إلى النّاحية الّتي يريد الكاتب إبرازها ويرى « **ميشال ريفاتير M.RIFFATERRE أنّ على الشّاهد أن يدلّنا على ما هو جوهري في العمل الفني من خلال حيلتين: أن يكلّمنا منْ خلال كاتب آخر، وأن يترك هذا الكلام خارج النّص كتفصيل تافه غير مرتبط ظاهريًا بالموضوع، كذلك اختلف الكُتاب في تحديد علاقة الشّاهد بالنّص بالتّقاليد الأدبية أو لربط الفصل بسائر النّص أو للتّعليق على النّص أو لتقديم ما يساعد على تفسيره**»[4] والحديث عن هذه العلاقة يفتح أمام القارئ/المتلقي تساؤلات وهي: ماجدوى الشّواهد أو التّصديرات في نصوص (الأعرج)، ما طبيعة العلاقة الرّابطة بين الشّاهد والقارئ/المتلقي؟ في هذه الرّوايات.

1- المرجع نفسه، ص154.

2 - ينظر هاجر مدقن، الشّاهد الافتتاحي في الروايات العربية، قراءة في حجاج العتبة والنّص، مجلّة الأثر ع27، ورقلة، 2016، ص19.

3- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص169.

4- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي-انجليزي-فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون/دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002، ص ص113، 114.

2-التّصديرات في رواية جملكية آرابيا:

انتقى الرّوائي تصديرين لرواية "جملكية آرابيا": التصدير الأوّل كان من كتاب الله عزّ وجل "القرآن الكريم" وهي آية من سورة "إبراهيم من قول الله تعالى﴿ولا تحسبنّ الله غافلا عمّا يعمل الظالمون إنّما يؤخّرهم ليوم تشخص فيه الأبصار﴾ [سورة إبراهيم: 42]

وأمّا التّصدير الثّاني هو منْ كتاب "الأمير" **(ميكيافيلي)** «**على الأمير أن يقرأ قصص الأوّلين من الّذين سبقوه وأن يعتبر أعمال الجيدين منهم ويرى كيف حكموا في فترة الحروب والقلاقل، أن يتأمّل أسباب انتصاراتهم وهزائمهم حتّى يهتدي بهذه ويتجنّب تلك**»[1] والعلاقة بين الاقتباسين وبين العنوان الرّئيس ومسار الحكاية غير خاف على القارئ/المتلقي، «**فالمؤكّد أن ينتبه قارئ جملكية أرابيا للخيط الواصل بين التصديرين ومسار الحكاية في الرواية، الذي يدور حول الحاكم بأمره**»[2] وكأن المقتبسين موجهان إلى الحاكم الّذي يحكم بأمره وليس بأمر الله، وهي إشارة صريحة نوعًا ما من طرف الرّوائي إلى الحكّام الطغاة والظّالمين، يخبرهم أنّ الله غير غافل عن ظلمهم رغم طغيانهم، ففوق سلطان الحاكم الكبير يوجد سلطان أكبر منه.

ومثل هذا التصدير يمكن عدّه «**ضربًا من ضروب احتيال الكاتب لفضح النّظام السّياسي المتحكّم في مجتمعه دون أن يواجه سلطة الرّقابة مواجهة صريحة**»[3] إنّه يمهّد بصورة ما لما سيأتي في المتن، ويزداد هذا الأخير ثراءً وغنى «**كلّما زادت قدرة القارئ على استكشاف البدائل المحذوفة، والافتراضات المنفية الّتي يفرضها النّص التّوجيهي في علاقته بالنّص الحاضن**»[4] فلا يمكن استيعاب البعد التناصي دون القراءة العالمة الّتي يمكنها أنْ تستكشف هذا النّص التوجيهي الزّاخر، لما القارئ/المتلقي منْ خبرة قرائية سابقة.

1- جملكية آرابيا، ص5 (التصدير).

2- نبيلة زويش، نشوة النّص في البيت الأندلسي، العتبات ومسالك التأويل، مجلّة الممارسات اللّغوية، مج8، ع42، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2017، ص111.

3- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرّواية العربية، مركز النّشر الجامعي، دط، منوبة، 2009، ص154.

4- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة الرّوائية، ص178.

يضطلع التّصدير كعتبة استقبال النّص بوظيفة إحالة القارئ/المتلقي إلى مضمون الرّواية كما يحيل التصدير على مرجعية وإيديولوجية الرّوائي وثقافته (الدينية، الصّوفية، الأدبية) لذا يجب على القارئ/المتلقي أن يقرأها بتمعن وحذر «**ذلك أن ما يميّز القارئ العارف عن القارئ العادي هو اتساع الأفق التناصي الّذي يقرأ في سياقه القارئ العارف لهذه النّصوص، وهذا يعطي لقراءته إمكانية التّواصل الحواري مع النّص المقروء**»[1] فالكاتب يسعى إلى فتح أفق توقّع القارئ وحثّه على التأويل، وهذا يدخل ضمن استراتيجياته الّتي يتوخاها من أجل ضمان القراءة، ومن أجل ذلك يتوسّل في المتون النّصية والتّصدير بعتبة تعتمد الإيحاء والتّلميح إلى الخطاب لا التصريح، «**إذ غالبًا ما تكون مبهمة وتحمل معنى غير مباشر لن يوضّح ويصرّح به إلّا بعد القراءة الشّاملة للنّص**»[2] ، إنّه مرتبط بالنّص مباشرة ولا يمكن فهمه بمعزل عنه، لذا فإنّ التصدير يروم إكمال المهمّة الّتي بدأها العنوان ويكمّل دلالة الاقتباس الأوّل، بعدما يفكّ القارئ شفرته.

إنّ السّارد يقدّم من خلال التصديرين مثال قصص الأولين مّمن سبقوا في الحكم ليعتبر الذين أتوا من بعد، كأنه تحذير ودعوة "**للحاكم بأمره**" الذي يمثّل نموذج الحاكم الديكتاتوري والظالم، ليأخذ بأسباب انتصارات هؤلاء ويتفادى ما أدّى إلى هزائمهم، لكنّه (**الحاكم بأمره**) يرفض أن يأخذ النّصيحة «**أنا لا أقبل بمن يعطيني دروسًا في السّلطان**»[3] وهذا ما يؤكّد فكرة الاستبداد الّتي بدأت تتمثّل في ذهن القارئ من العنوان الفرعي "**الحاكم بأمره**"، حيث يتوقع القارئ/ المتلقي، أن يكون "**الحاكم بأمره**" حاكمًا مستبدًا ما دام يحكم بأمره وليس بأمر الله، ومن هنا يبدأ أفق توقع القارئ/المتلقي يتبلور وتبدأ تأويلاته بالتشكل، انطلاقًا ممّا لمّح إليه العنوان والتصدير، لتتحقق الوظيفة الّتي تنهض بها العتبات والمتمثّلة في «**فعل الدّعم والمعاضدة وتوسيع أفق التلقي لدى القارئ**»[4] لتتشكل حلقة الوصل بين التّصدير (الاقتباس) والعنوان.

1- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة الرّوائية، ص178.

2- يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي، ص73.

3- جملكية آرابيا، ص19.

4- رضا بن حميد، عتبات النّص في حدّث أبو هريرة... قال، قراءة في العنوان والتصدير، مجلة الخطاب، ع18 ، مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص28.

3-التّصدير في رواية فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، رمل الماية:

إنّ العنوان في أي عمل أدبي يحمل إحالات مختلفة ونصوصا عديدة وجملًا أخرى «**وذاكرة تمتد نحو البعيد، وتأخذنا إلى التّناص الذي يعبّر عن الذّاكرة الجماعية ويحيلنا على النّصوص السّابقة أو المتزامنة معه، يستحضرها الكاتب وهو مشدود إلى لحظة الكتابة**»[1] لكن هذه النّصوص تفقد ذاكرتها عندما تنتقل من سياقاتها الأصيلة وإلحاقها بسياقات جديدة، لذا لا يمكن فهمها إلا في ضوء سياقاتها الأصيلة ومقاربتها بعدها مع النّصوص الحاضنة لاستبطان العلاقة المتشكلة بينها.

يشكّل التصدير أو الاقتباس رباطًا فنيًا بين أكثر من حساسية أدبية، ووجها «**من أوجه التناص الّذي يتم بموجبه تحويل مقاطع نصيّة متفرقة ومنقطعة عنْ أصولها وزرعها في فضاء نصّي جديد، يضفي عليها طابع الاستمراريّة والتلاحم، إلى حد الاندماج في الفضاء النّصي الحاضن**»[2] حتّى ليظن القارئ/المتلقي أنّها لا تنفصل عنْ النّص الحاضن وأنّها جزء لا يتجزّأ منها. ويتصدّر رواية "**رمل الماية**" اقتباس من كتاب "منارات" (**لسان جون بيرس*** **SAINT JOHN PERSE**) والمقتبس من قصيدة "**ضيقة هي المراكب**" التي جاء فيها:

«ضيّقة هي المراكب ضيق سريرنا

لا حدّ لامتداد المياه، وأكثر اتساعا مملكتنا

ليدخل الصّيف الآتي من البحر، للبحر سنقول

كمْ كنا غرباء في أعياد المدينة»[3]

1- رضا بن حميد، عتبات النّص في حدّث أبو هريرة... قال، ص20.

2- عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرّواية العربية، روايات إدوار الخراط أنموذجًا، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، ط1، بيروت، الجزائر، 2010، ص117.

*- سان جون بيرس، شاعر وديبلوماسي فرنسي (1887-1975) تحصل على جائزة نوبل في الأدب 1960، اسمه الكامل سان ليجر.

3- سان جون بيرس، منارات (الأعمال الشعرية الكاملة)، تر: أدونيس، دار المدى لنشر، طبعة خاصة، سوريا، 1999، ص104.

هذا المقتبس الّذي ارتحل من جنس أدبي (الشعر) إلى آخر (رواية) زاخر بالإشارات الفنيّة والتّواصليّة، لا يمكن فكّ دلالته إلّا بالقراءة المتمعنة والفاحصة، فالدّلالة والمعنى الخفي والبعيد يدخل القارئ/المتلقي في مجاهل قراءة عصية نوعًا ما، خاصّة إنْ لمْ يدرك مصادر وأبعاد التّصدير (الشّاهد) علاقته مع النّص الرّوائي، والمقتبس (التصدير) يبدو ظاهريًا أن لا علاقة له بالعنوان الرّئيس أو حتّى بمتن النّص الرّوائي، لكن إذا توغلنا في القراءة نجد بصيصًا من هذه العلاقة بين التصدير والمتن، فالقارئ لكتاب "منارات" سيجد تيمة البحر هي المسيطرة على معظم القصائد بدلالاته الصّريحة والرّمزية، جاء في القصيدة:

«البحر محمولا فينا، حتّى اختناق النّفس حتّى خاتمة النّفس

البحر فينا، حاملًا من اللّج هديره الحريري وندواته الكبيرة كلّها من حظوظ العالم»[1] والتّيمة نفسها نجدها في نصّ رواية "**رمل الماية**" إذ نجد حضور تيمة البحر كفضاء على امتداد حكاية (البشير الموريسكي) عند عودته من غرناطة وهروبه منها، فكانت رحلة عودته عبر البحر، كما حضر كشاهد على مدينة جملكية نوميديا أمدوكال الّتي انهارت على أيدي الحكام الطّغاة «**على الشّاطئ نفسه كانت المدينة تستيقظ بوجل كبير تضمّ إلى صدرها شؤونها الصّغيرة وتدخل إلى البحر مفتوحة العيون على آخر مشاهد النّور والفرح»**[2] إنّ البحر بمثابة ملجأ للسّارد ومهربًا له، إنّه رمز العطاء والانفتاح والحياة رمزا للحرية، جاء في الرواية:

يا لبحر يا لهبيل

داويني بملحك نبرا

يا البحر يا لحنين

غرقني بين الموجة والموجة

1- المرجع نفسه، ص15.

2- رمل الماية، ص421.

حبيت نرقد

وحبيبي ضاع...

داويني بملحك نبرا...»[1] وكأن البحر أنيس السّارد **البشير** وشفائه من حنينه إلى أيّام الأندلس قبل سقوطها، حيث يحنّ الأندلس وحبيبته ماريانا الّتي تركها وراءه في غرناطة، رمز الذّاكرة ورمز الأندلس الضّائعة.

إنّ حضور تيمة "البحر" في متن الرّواية، يتيح للخيال توليد صور استعارية تجعل القارئ/المتلقي يدخل في متاهات التأويل وفك الرّموز، فيبحث عن القرائن الّتي تربط بين دلالة البحر في التصدير ودلالته في المتن، فالتصديرات كما يشير **(جميل حمداوي)** «**بقدر ما تضيء بعض جوانب الموضوع وتجيب على جزء من الأسئلة الّتي أثارها العنوان في ذهن المتلقي، تثير لديه أخرى أكثر عمقًا وتعقيدًا ممّا يوقعه في الشّراك الّتي نصبها له المؤلّف بعنوان كتابه وأيقونته فيغيره ذلك بمتابعة سبر أغوار النّص والبحث عنْ إجابات على الأسئلة الّتي بدأت تتناسل في ذهنه**»[2] فالتصديرات تروم عبر بنيتها وتركيبها إكمال المهمّة الّتي لم يكملها العنوان.

وعليه جاء التصدير في "**رمل الماية**" كاستشهاد منزوع من سياقه الشّعري فدال "البحر" ينهض في المقتبس بإيحاءات ورمزية، حيث يتشظى مدلوله إلى مدلولات متعدّدة، فهو رمز الخطر، رمز الانفتاح، رمز الحريّة والأسرار، رمز الحماية والأمان، ورمز الغموض، جاء في رمل الماية «**أشياء كثيرة تغيرت منذ ذلك الزّمن البعيد الّذي قادك فيه البحر إلى هذا المكان، لكن عن أي بحر تتحدّث؟ هل هو الشّاطئ المتوسطي الّذي حدّثك عنه الأربعة الأجانب، أم البحر المنسي الّذي انكسر بقوّة في تلك اللّيلة على شواطئ الماية؟**»[3] ،إنّ السّارد في هذا المقام، لا يحدّد البحر كامتداد جغرافي ومساحة ممتدّة في الطّول والعرض.

1- رمل الماية، ص ص173، 174.

2- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص74.

3- رمل الماية، ص18.

نجد أن الروائي قدّم البحر كفضاء دلالي، تخلى عن شكله الهندسي « **ليصبح موضوعًا للأدب، يتصل بالذّات مع كل تجاربها**»[1] فالبحر في رواية "**رمل الماية**" رمزيا، يحمل ذاكرة **البشير الموريسكي**" فهو الشاهد على سقوط غرناطة وخروج الموريسكيين منها، والشاهد على خراب ودمار "جملكية نوميديا أمدوكال" وكان شاهدًا على تاريخ هذه الجملكية أحزانها وأفراحها «**كانت مدينتنا وكانت لنا، مدينة تسحب بحرًا، وبحر ينام حزينًا عند أقدام المدينة**»[2] ولو تمعنّا في التصدير وما جاء في المتن الرّوائي لوجدنا تماهيًا وتقاربًا في الدّلالة جاء في الرّواية:

مُدني انكسرت

سفني ذهبت

والبحر غادر قلبي

يا شدوي الحزين، المدينة اشتعلت»[3]

بين ضيق مراكب (**سان جون بيرس**)، وإحساسه بالغربة في مدينته وبين انكسار سفن **الأعرج** وحزنه واشتغال المدينة، خط واصل، وهو الشّعور بالخيبة والحزن والانكسار فدوال (ضيقة) (المركب) (البحر) (غرباء) تتهيأ من خلال إيقاع الذّات الكاتبة المنظم لانتشارها في الخطاب لبناء دلالية الانكسار والحزن والقيد، وفي الآن نفسه دلالات مفارقة لهذه الدلات السّلبية والّتي تجسّدت في (البحر) (المركب) وقد شحنهما الرّوائي بدلالة إيجابية تتمثّل في التحرّر والنّجاة والانفتاح والصفاء والنّقاء، فماء البحر مصدر الطّهارة والقداسة، ومصدر الحياة وأصلها، وهذا المعروف في بعض المعتقدات الدّينية القديمة وحتّى في الأساطير«**ويبقى الماء هو ذلك العنصر المهيمن الّذي**

1- وسيمة مزدوات، البحر وسيميائه في رواية أحلام هارية لعبد السلام فزازي، وقفة على مرفأ أدب البحر، مجلة الأثر، ع22، جامعة قصدي مرباحن ورقلة، 2015، ص64.

2- رمل الماية، ص446.

3- المصدر نفسه، ص433.

يوحّد بماء الكتابة ذاته»[1] بناء عليه يكون التصدير في رواية "رمل الماية" ليس مجرّد نص أصّم، إنّما يتعدى ويتخطى في عمقه ودلالاته مجرد عتبة إلى النّص لما يخفي من إيحاءات وتأويلات.

4-التّصدير في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس:

إنّ الهدف من التصديرات في الرّواية الجديدة هو خلق «**نص حواري (بوليفوني) متعدّد الأصوات والخطابات والأجناس**»[2]، وتقوم التّصديرات في روايات **(واسيني الأعرج)** بتوجيه القارئ «**توجيهًا صحيحًا في قراءة النّص الرّوائي ومساعدته على تفكيك شفرته من البداية نحو النّهاية**»[3] وذلك بهدف اشراكه في فك مفاتيح هذه التصديرات واستكشاف «**مقتبسات النّص البارزة لرصد التعالقات النّصية الموجودة بين النّص المقتبس منه والنّص الدّاخلي الإبداعي**»[4] والشيء الجدير بالإشارة، هو أنّ معظم تصديرات ومقتبسات روايات **(واسيني)** هي غيرية مقتبسة من مصادر مختلفة (القرآن الكريم، الشّعر، الرواية، أقوال وغيرها).

تتصدّر رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" ثلاثة مقتبسات، الأوّل: مقتبس من رسالة **فان جوغ*** الرّسالة الأخيرة إلى أخيه ثيو (1890) «**إنّ الألوان القديمة أصبح لها بريق حزين في قلبي، هل هي كذلك في الطبيعة أم أنّ عيني أصبحتا مريضتين؟ ها أنا أعيد أقداح النّار الكامنة فيها، في قلب المأساة ثمة حظوظ من البهجة أريد لألواني أن تظهرها...**»[5] إنّ هذا التّصدير يشي ببعض متن الرّواية، ويقول بعضها من محتواها فبعد الولوج إلى المتن الرّوائي نجد أنّ الحكاية مبنية على شخصية "مي" الفنانة التشكيلية الّتي أرادت أن تسجل ذاكرتها عبر الرّسم، وأن تقول سيرتها وتاريخ وطنها فلسطين عبر لوحاتها، «**انظر مثلا اللّيلة المرصّعة لفان غوخ فقد تركت في شوقًا كبيرًا للنّور، لا شيء سهل في الجهة اليسرى الظل الأسود لشجرة الصنوبر المتوحش، تظهر كعلامة**

1- نبيل منصر، الخطاب الموازي، ص326.

2- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص182.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- نفسه، الصفحة نفسها.

* فان جوغ فينست ديليم، (1853، 1889) هولوندي الأصل، فنان تشكيلي (رسام)، أعماله (لوحاته) ضمن أغلى الأعمال الفنية بالعالم.

5- كريماتوريوم، ص9.

سوداء ثابتة في عالم يسير نحو حتفه، وفي عمق اللّوحة بشكل اللّون الأسود كل انشغالات الفنان وحزنه»[1] إنّ إيراد اسم الرّسام "**فان غوخ**" في التصدير لم يكن حشوًا، فالروائي أراد التخصيص على اسم "**فان كوخ**" باعتباره مؤلف التصدير، وباعتباره فنانًا ورسامًا مشهورًا قدْ خط سيرته وحياته في لوحاته الفنيّة.

بناءً عليه، يمكن القول إنّ هذا التصدير يهيئ القارئ ليستقبل نصًا روائيًا مرتبطًا بالفن التشكيلي والرّسم، وهذه الفكرة قد يدعمها التّصدير الثّاني في الرّواية «**إن اللّون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع، بما في ذلك تعبيره عن أشّد اللّحظات مأساوية**»[2] يؤشّر هذان التصدران على اشتغال دال "اللّون" في نسج المتخيل الرّوائي للكاتب، وهو الاشتغال الذي سيهيئ لتجربته الرّوائية تورّطا أكبر مع الفن بصفة عامّة، كونه المكوّن المهيمن في بناء دلالية ومعمارية الرّواية.

يبدو نص رواية "**كريماتوريوم**" وكأنّه سنفونية موسيقية، أو مجموعة من اللّوحات التشكيلية جسّدت حكاية "**مي**" الفلسطينية والفنانة التشكيلية المغتربة، وربما لو اطّلع القارئ/المتلقي إلى حياة **(جمانة الحسيني)** سيجد أن شخصيتها متقاربة مع شخصية مي، حتّى تكادا تكونان نفس الشّخصية، فهما شخصيتان فلسطينيتان رسّامتان، ومغتربتان، جسّدتا في لوحاتهما التشكيلية حياة الاغتراب، ومعاناة القدس وشعبه «**ابنة القدس أدركت منذ اليوم الأوّل الّذي شغفت فيه بالرّسم أنّ ملعب ريشتها الحقيقي هو ذلك المكان الّذي تحلم بالعودة إلى نفس هوائه فصارت بيوت القدس بمثابة النّبع الّذي تنبعث منه الصّور والأصوات والرؤى الّتي تمتزج في ما بينها لتضع حياة ممكنة في الفن**»[3] تتماهى الشّخصيتان مع بعضهما إلى حدّ التمازج كتمازج الألوان، لذا يمكن أن نقول إنّ التصدير بمقولة(**فان غوخ**) كان بمثابة تمهيد لموضوع الرواية، حيث وشى ببعض ممّا سيأتي في المتن.

1- كريماتوريوم، ص64.

2- المصدر نفسه، ص9.

3- يوسف فاروق، جمانة الحسيني، أيقونة فلسطينية في خلاصاتها العرب، من موقع https://alarab.co.ub

وتتقاسم مع شخصية "**مي**" هذا الحكم وهو العودة إلى فلسطين، إلى أرض تركتها مرغمة مثل "الحسيني" «**أنظر يا يوبا؟ هل رأيت هذا اللّون في حياتك من قبل؟**

أبدًا يا مي... أبدًا... مذهل

بالضّبط هذا ما كنت أريده وأبحث عنه طوال السّنوات الّتي انقضت، فراشات القدس هكذا أسمّيه لقد نشأ من تمزقي وأشواقي الطفولية»[1] ، وكأن السّارد يسرد سيرة "جمانة الحسيني" بكثير من التخييّل والإبداع ليعبّر بشكل بارع عن آلام وآمال المبدع الفنان الفلسطيني، وبهذا يكون التصدير قد تجاوز مجرد حضور جمالي إلى كونه نصًا يستحق الوقوف عنده واستكناه دلالاته.

ويأتي في رأس الرواية أيضًا تصدير ثالث للرئيس الأمريكي **(مارتن لوثر كينغ)** وهو مقتبس من خطاب أوسلو 10 ديسمبر 1964 يقول فيه «**أرفض جازمًا أن أسلّم بفكرة أنّ الإنسان ليس أكثر من قطعة خشب رثّة في مهب نهر الحياة تحوطها العواصف من كل الجهات، كما أرفض أن أسلّم بفكرة أن مآل الإنسانية المفجع هو ليل العنصرية المظلم والحروب بدل نور الفجر والسلام والأخوّة**»[2] يفتح هذا التصدير مسارًا للقارئ نحو أفق توقع خاص به، ويشجّعه على التأويل ضمن ما يحمله من دلالات خفية، ويدعوه إلى التأني في قراءته وتأويله.

وكثيرًا ما يوحي التصدير للمتلقي أنّ علاقته مباشرة بالنّص ، «**فتتحول من عتبة إلى عتمة، تزيد تعمية النّص وتقوده مرّات نحو الإبهام والتشتت والإسقاط**»[3] وهذا يستدعي التّمعن والحذر في فكّ شفرة هذه العلاقة بين المقتبس والنّص، إذ إنّ موقع الاقتباس خارج النّص يمكن أن يغالط القارئ/المتلقي فيحلّلها ويؤولها دون محاولة استقراء علاقتها بالنّص الّذي يحقق دلالتها

1- كريماتوريوم، ص73.

2- المصدر نفسه، ص9.

3- حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، المجلة الجزائرية للعلوم الإجتماعية والإنسانية، ع11، الجزائر، 2018، ص ص207، 208.

وتداولها «**لأن شرط العلاقة الدّلالية بين العتبة والنّص شرط مكين لفهمه**»[1] حيث يأتي تأويل وتفكيك العتبة لفهم النّص، لذا وجب توخي الحذر.

يبدو مقتبس **(مارتن لوثر كينغ)**، للوهلة الأولى أنّه لا يعبّر عن العنوان ولا عن النّص، في دلالته السّطحية المباشرة، ولا تربطه علاقة بالتصديرين السّابقين له، إلّا أنّ القارئ/المتلقي عند توغّله في القراءة وتمعّنه في دلالاته الخفية، سيكتشف أنَّ المقتبس يعبّر عن المتن بشكل كبير ويحيل بدوره إلى رأي الكاتب وأيديولوجيته، حيث نجد أنّ أفكار **(واسيني الأعرج)** تتجّه نحو نبذ العنصرية والتفرقة بين الأعراق، ويرفض أن يكون الإنسان مجرّد مادة، إنّما يعدّه كيانا وقيمة روحية سامية، وقد صرّح بهذا في أكثر من محفل عبر كتاباته أو عبر تصريحاته ومحاوراته، فهو يحمل فكرا حداثيا يرفض العرقية أو العنصرية.

أمّا على صعيد النّص فإنّ نبذ العنصرية والاحتفاء بقيمة الإنسان بعيدًا عن التمييز العرقي أو الدّيني، فقد تجسّدت في أكثر من موضع في خضمّ حديثه عن الحرب في فلسطين، وأن رغم الاستعمار فإنّه لا يحمل حقدًا لليهود كعرق ولا يحمّلهم مسؤولية ما حدث يقول السّارد على لسان شخصية "مي" «**أنا لا أكره اليهود فلا مشكل بيني وبين دينهم، أمقت الصهيونية لأنّها سرقت مني أرضي**»[2] وفي مقطع آخر يقول السّارد « **يا ترى هل ما يزال هرمون سيمون كما تركته متعايشًا بإنسانية عالية ومؤمنًا بأرض طيّبة هي لجميع الفلسطينيين، عربًا ومسيحيين ويهودًا؟**»[3]، وربّما ينّم هذا الفكر عن الفكر الرديكالي الذي يحاور أيّ مذهب وأيّ فكر دون اعتبار لعرقه أو دينه أو توجّهه.

إنّ فكرة التّعايش والتّسامح الّتي جاءت في المقتبس جسّدها محتوى الرّواية وإن كان ذلك ضمنًا في بعض الأحيان «**أنا لمْ أعرف فلسطين أخرى بكل مشاكلها إلى فلسطين الّتي سكنها العرب واليهود والمسيحيون، ولا أرى أي مشكل في ذلك كلّهم فلسطينيون، اليهود المقيمون في**

1- حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، ص108.

2- كريماتوريوم، ص92.

3- المصدر نفسه، ص39.

أرض فلسطين أبناء البلد، ولا يوجد عاقل في الدّنيا يطالب بطردهم أو رميهم في البحر»[1] بناء على هذا التحليل يتضّح جليًا للقارئ/ المتلقي أن التصديرات «**تنبثق من قلب مشهد الاستشهاد لتتبادل الإضاءة مع النص بكيفية تتجاوب مع أفق ومقصدية مرسل التصدير ومؤوّله، وهو باعتباره استشهادا لا يمثل فقط أثرا لشهوة الكتابة، وعلامة لاتقان الخطاب، بل إنّه ينتج كذلك داخل الخطاب ذاته شغف القراءة وبهجتها»**[2] فبقدر ما تزيد من تعميّة النّص، بقدر ما تقدّم إضاءات عنه.

وكما أشرنا آنفا، فإنّ تصديرات روايات **(واسيني الأعرج)** هي تصديرات غيرية (Allographes) وهذه الاستراتيجية في اختيار التصدير الغيري، تكشف عن سعة اطلاع الرّوائي واتساع ثقافته المعرفية، يصرّح **(واسيني الأعرج)** قائلا: «**أنا باستمرار أبحث عنْ شكل جديد (...) أبحث عنْ كل ما يسمح لي بتجديد وتعميق عنصر الدّهشة عندي وعند قارئي»**[3] فهو دائم البحث عن الجديد والتميّز في أعماله.

ولعلّ ما عبّرت عنه التصديرات وأخفته من دلالات وإيحاءات دليل قاطع على تصريح الرّوائي، فعنصر الإدهاش واستراتيجية جذب القارئ/المتلقي من أهّم سمات تصديرات رواياته، حيث تجعل هذا الأخير (القارئ) أمام توهّج دلالي يتكثّف من خلال هذه التصديرات، إذْ يحتل وضعي الدّال المهاجر من نصوصها الأصلية إلى نصوص محتضنة لها، وتعمل على إقحام القارئ/المتلقي وتهيئته وتأهيله «**لتفكيك النّصوص الإبداعية بنية ودلالة ووظيفة بغية فهم هذه النّصوص وتفسيرها في ضوء تلك المقتبسات»**[4] لتكون التصديرات بهذا المفهوم فضاء قرائيًا ثريًا يحمل في ثناياه من الدلالات ما يجعل القارئ/المتلقي يقف عندها ليفّك ألغازها.

لقد كشف التحليل الّذي قدّمناه للتصدير كمصاحب نصّي وعتبة نصّية، على أنّه ينهض «**بوظائف متعدّدة تبني دلالية النّص وتكشف عن رهاناته المعاصرة، وهو بهذا المعنى ليس**

1- كريماتوريوم، ص93.

2- نبيل منصر، الخطاب الموازي، ص334.

3- كمال الرياحي، الكتابة الروائية، ص57(التصدير).

4- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص182.

ممارسة تزيينية تملأ فراغًا نصيًا، صامتًا بلْ ممارسة دالة مندمجة في سيرورة بناء الدّلالية عبر الوصل بين الجهاز العنواني والفضاء النّصي»[1] وكان فضاء الغيرية الّذي كشفت عنه تصديرات **(الأعرج)** أكّد عن حوارية شعرية في الكتابة الرّوائية المعاصرة، مثلما يؤكّد هذا الفضاء «**تشعب المكان النظري الّذي صدرت عنه، إنّ اليد الثانية وهي تخط كلام الآخرين الّذين تختلف مراتبهم السوسيو ثقافية على عتبة نصوصها، إنّما تشير بذلك إلى أمكنة تفاعلاتها النصّية، بما يهيئ لها كفالة نصيّة وبناءً نصيًا وأيضًا تصعيدا لحساسية القارئ تجاه الخطابات المتداخلة نصيًا مع شعرية الكتابة**»[2] لتكشف عنْ رهاناتها المعاصرة وتجعل من دراستها والوقوف عندها وتوخي الحذر في قراءة دلالات هذه العتبة.

1- نبيل منصر، الخطاب الموازي، ص344.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

رابعا: شعرية الحواشي (الهوامش) وأفق تلقيها:

1-عتبة للإضاءة:

أ- مفهوم الهوامش (Les notes):

إنَّ خطاب الهوامش باعتباره مظهرًا منْ مظاهر التجريب والحداثة «**يهدف إلى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النّصي حوارًا، وتناصًا، وتخييلًا، وتجسيدًا للمعرفة الخلفية الّتي ينطلق منها الكاتب لإشراك القارئ في تفكيك النّص وتركيبه، بفهم شفرة النّص الثقافية والمرجعية والفنية**»[1] فكما للتصدير دور هام في توجيه القارئ وأفق توقعه، كذلك للهوامش دور فعال في توجيه عملية القراءة والتلقي، فعتبة الهامش هي الّتي تمهّد للقارئ/المتلقي الطريق، وتمدّه بمفاتيح تحليل الخطاب جزئيًا أو كليًا، لذا على الدّارس والنّاقد أنْ يقف على هذه العتبة ليبرز ما لهذا الأخير من، بالبحث عن بنياتها ودلالاتها ووظائفها. لكن قبل ذلك سنقف عند بعض التعريفات الّتي يمكن أن تضيء مفهوم هذه العتبة.

يذهب (**جيرار جنيت**) في تعريفه للهوامش بقوله إنّها «**ملفوظ (énoncé) متغير الطول، مرتبط تقريبًا بجزء (Segment) منته من النّص، ويأتي إمّا مقابلًا وإمّا مرجعًا لهذا الجزء**»[2] وتأتي غالبًا الإضاءة من المتن المركزي وتفسيره من جميع جوانبه، اللّغوية، والدّلالية، والتاريخية، والمعرفية، والاصطلاحية، إنّه ملفوظ لغوي «**قدْ يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو مقطعًا أو فقرة أو نصًا... فليس للهامش حجم نصّي محدّد**»[3] ويشكّل نصًا مستقلًا بذاته على رغم تموقعه في هامش المتن.

وهذه الظّاهرة تدعو القارئ إلى قراءة النّص مرتين، «**مرة أولى بقراءته الجملة مباشرة، ومرّة ثانية عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك**»[4] والفصل بين منطقتين من النّص إحداهما اختيارية

1- جميل حمداوي، شعرية الهوامش، ط1، 1916، ص31.

2 -G. Genette. Seuils, p321.

3- جميل حمداوي، شعرية الهوامش، ص10.

4- ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 1982، ص122.

والأخرى إلزامية، يعبّر في الغالب عن «**فصل بين منطقتين من الجمهور الّذي يتوجه إليه النّص**»[1] جمهور فهم ما جاء في المتن ولا يحتاج إلى الشّرح في حال مثلًا ورود اللّغة الأجنبية في المتن، وجمهور يحتاج إلى شرح لعدم معرفته بتلك، فهذا الجمهور بحاجة إلى الشرح.

ويعني هذا كلّه أنَّ الخطاب الهامشي عبارة «**عن نص موازي ومكتمل للنّص الإبداعي، يقوم بدور الشّرح والتفسير وإضاءة النّص سواء أكان النّص المشروح أو المفسّر أو المضاء نصًا شعريًا أم روائيًا أم دراميًا**»[2] فهو كما يقول (**محمد بنيس**) «**موقع منعزل ومعزول**»[3] وظيفته الفهم والتفسير والتأويل والتوثيق والاستكشاف.

لقد بدأ الشّكل الرّوائي يستفيد من تقنية «**الهوامش لاسيما مع النّصوص الرّوائية الجديدة والحداثية الّتي انزاحت عن الكتابة السّردية الكلاسيكيّة الخالية من هوامش المعطى الثّقافي الذّهني، واستبدلت ذلك كلّه بكتابة موفقة موضوعية وتخييلية مليئة بالإحالات المرجعية والمصطلحات التقنية، وحبلى بالمعرفة الخلفية والخطاطات التنّاصية والمستنسخات النصية**»[4] بالإضافة إلى المقتبسات المأخوذة من المراجع المولّدة للنّص الإبداعي، لتصبح الرّواية الجديدة تجمع بين بعدين متقاطعين: جمالي وثقافي.

يشكّل، إذن ، خطاب الهوامش بنية حكائية صغرى خارج النّص وعلى هامشه ليحتكره المؤلّف كفضاء لتدخلاته وتتميّز هذه التدخلات بتخلي الرّوائي عن حياده، إمّا بالكشف عن حيثيات أهمّها السّارد، أو التعليل على بعض الأحداث، وقدْ يتدخل الكاتب ليفضح نوايا السّارد أو ليشوّق القارئ إلى تحوّل وشيك في الحبكة الرّوائية[5] ، ولو امتدّت هذه البنية الحكائية نصيًا لوشت بمحكي فرعي داخل المحكي الأصلي، ولكن هدف المؤلّف من« **اقتحام النّص من هوامش ليس تفتيت النّص**

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- جميل حمداوي، شعرية الهوامش، ص9.

3- محمد بنيس، حداثة سؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشّعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1988، ص219.

4- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص154.

5- ينظر: رشيد بنحدو، جمالية البين بين، ص196.

إلى محكيين اثنين، بل إيهام القارئ باستقلال السّارد (السّراد) عنْ ذاته وإرادته، أيْ بانتقاء التطابق المبدئي بين المؤلّف والسّارد، على أساس أنَّ الأوّل وهو المسؤول عنْ هامش لا يعرف مقدار ما يعرفه الثّاني، وهو المسؤول عن المحكي»[1] لذا نجد الكاتب يتظاهر أحيانًا بأنّ معرفة السّارد أكثر من معرفته بها، ولا تأتي هذه التدخّلات للإخلال بموضوعية المحكي لكن خدمة ودعمًا لهذه الموضوعية.

ب- وظائف الهوامش:

منْ أهّم وظائف الهوامش في الخطابات الرّوائية والسّردية عمومًا، هي «**التوجيه وإضاءة القراءة والمساعدة على الشّرح والتأويل، وتحديد سياقات المتن الوظيفية واستكشاف تجلياتها المرجعية الّتي تحكمها وتجعل منها تمهيدًا لزاوية أو زوايا التناول الّتي يغتني** فيها»[2] فهي تساعد على إيضاح ما هو غامض أو تقدّم إضاءة هادفة وبناءة للمتلقي قصد فهم النّص وتأويله، ويحدّد **(عبد الحق بلعابد)** وظائف الهوامش مستندًا إلى **(جيرار جنيت)** بـ[3]:

- الوظيفة التّفسيرية التّعريفية، وهي الوظيفة الأصلية الّتي تعرف بالمصطلح الموجود في النّص.
- الوظيفة التعليقية: أو التوثيق الهامشي، وهي وظيفة لاحقة وتتخذ هذه الوظيفة سبيلًا لفهم النّص.
- الوظيفة الإخبارية فينعتها البعض بالشّرح الهامشي، تقوم بتقديم معلومات بيوغرافية وتجنيسية للنّص، هذه الوظائف جعلت من الهوامش من أهم عناصر المناص، كونها تضيء جوانب كثيرة من النّص، إضافة إلى أنّها مظهر منْ مظاهر التّجريب والحداثة، الّذي يسعى إلى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النّصي في اشتراك القارئ في تفكيك النّص وتركيبه.

ج- أنواع الهوامش:

يمكن الحديث عنْ أنواع عديدة من الهوامش والّتي يمكن حصرها في الأنواع الآتية «هوامش التفسير، هوامش التعليق، وهوامش التوثيق، وهوامش الشّرح، وهوامش النّقد وهوامش الترجمة»[4] وأمّا (جيرار جنيت) فإنّه يحصرها في أربعة أنواع تتمثل في:

1- المرجع نفسه، ص ص196، 197.

2- جميل حمداوي، شعرية الهوامش، ص12.

3- Voir: G.Genette, Seuils, pp 325,329.

4- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص157.

- الهوامش الأصلية: وهي المتعلقة بالطبعة الأولى للعمل الأدبي.
- الهوامش المتأخرة: الّتي تلحق بالكتاب أو العمل في آخر طبعاته.
- الهوامش الّتي تظهر وتختفي: فهناك ملاحظات هامشية تظهر مع نص في طبعة ما، أو تختفي في طبعة أخرى بعدها، إضافة إلى هوامش «**إبداعية تخييلية مرتبطة بالنصوص الإبداعية والمنجزة فنيًا كالشّعر والمسرحية والرّواية والقصّة القصيرة...وهوامش مرتبطة بالأبحاث العلمية...وتوجد هوامش أخرى كهامش الكاتب وهامش الطابع/النّاشر، وهامش السّارد، وهامش القارئ...**»[1] وبناء على هذه المفاهيم سنحاول الوقوف على هوامش الروايات المنتخبة، لنحاول كشف استراتيجيتها النّصية في المتون الروائية.

2- شعرية الهوامش في روايات واسيني الأعرج:

أ- الهوامش في رواية جملكية أرابيا:

إنّ المتصفح لروايات **(واسيني الأعرج)** سيجد أن حضور الهوامش كان كبيرًا لحدٍ ما، خاصة الرّوايات الّتي اخترناها لهذه الدّراسة والمدرجة ضمن الرّوايات التجريبية الّتي تبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تعكس أفق القارئ/المتلقي وتربكه. رواية "**جملكية أرابيا**" أحد نصوص **(الأعرج)** الّتي نجد فيها حضورًا معتبرًا لعتبة الهامش والّتي بلغ عددها سبعين هامشًا تراوحت بين التخييل والواقعية، فكانت ذات وظيفة تفسيرية تعضيدية أسهمت في إضاءة لبعض العبارات أو الكلمات الواردة في المتن، ولما كان مستعصيًا علينا ذكر السبعين هامشًا، حاولنا أنْ نذكر بعض النّماذج فقسّمناها إلى:

– **هوامش متعلقة بمقتبسات من القرآن الكريم:** تم الإشارة إلى السورة الّتي اقتبست منها الآيات مثل: (سورة نور، سورة طه، ذكرت مرتين في نفس الآية تكرّرت (ص562) و(ص589) سورة آل عمران، سورة الكهف، سورة الشعراء، سورة الفجر، سورة إبراهيم، والتوبة...)

1– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

– **هوامش لأسماء الأعلام الأجنبية:** كلما ذكر السّارد اسم علم أجنبي في المتن بالحروف العربية، همش لها الكاتب وأعاد كتابتها بالحروف اللّاتينية مثل La Saint valentin و Pierpaolo Boscoli و Alostino capponi و San casino وغيرها من الأسماء.

– **هوامش متعلقة بتفسير وشرح بعض الأغاني الشّعبية:** والإشارة إلى أصحابها بمثل ما جاء في الأغنية الشّعبية: **مهمومة يا خيّ هذه الدّنيا مهمومة فيها الأنفس ولّت مظلومة، ولى ابن آدم من عبّاد اللومة»**[1] وجاء في الهامش إشارة إلى أصل الأغنية يقول: "**من أغاني ناس الغيوان،** أيضا نجد ما جاء عن الأناشيد الّتي أوردها السّارد في المتن:

يا القمري الزّين، يا أزرق الجناحين

تسلّق الخيط الرابع

أرسم لي غفورة

بعثر النوتات، واجرح الأبقاع

ودثّر بالنّشيد، نديمي القلق»[2] والهامش كان بالإشارة إلى أصحاب المقطع «**المقاطع الثلاثة من القصيدة أناشيد سبتمبر للشاعر الجزائري بشير حاج علي Bachir Hadj Ali مترجمة عن الفرنسية»**[3].

د_ **هوامش متعلقة بشرح وتفسير بعض المفردات باللّهجة الجزائرية وثقافتها الشّعبية (الباخية، القوال، القارة، المنطرة، يدبر، ممو: بؤبؤ)** وشرح بعض الأمثال الشّعبية مثل: **دير عشرة وقرص بمعنى أتحدّاك، الصبر يَدْبَرْ: يرهق، دير كما دار جارك وإلا بدل باب دارك، الهامش: افعل كما يفعل الجميع وإلا اتخذ لك وجهة أخرى**[4]

1– جملكية أرابيا، ص250.

2– المصدر نفسه، ص622.

3– نفسه، الصفحة نفسها.

4– جملكية أرابيا، ص380.

- **هوامش متعلقة بمقتبسات من كتب أجنبية أو عربية (تراثية):** مقتبس من كتاب الأمير: لميكيافيلي[1] Machiavel le prince P96 sanova: Histoire de ma vie[2] وبعض المقتبسات من الكتب التراثية العربية "المقري والشافعي: أحكام القرآن الكريم... إلخ

- **هوامش تفسّر بعض الكلمات المعربة وكتابتها في الهامش بحروف لاتينية:** مثل: الموريسكي Les Morisques، Les Morisues مسلمو الأندلس والمارنيس Les maranos Les marans (يهود الأندلس).

إلمورو Elmero: أصلها إسباني ويقصد بها الموريسكيين.

قوله: **حاكمنا الميّور في لوموند: Le meilleur de monde.**

وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ ظاهرة الاستعانة باللّغة الأجنبية في الهوامش، قد استهجنها **(نبيل سليمان)** فهو لا يرى بُدّا منها ما دام المتن مكتوبا بالعربية وموجها للقارئ العربي يقول إنّ هذا «**الأمر الّذي تواتر في روايات الكاتب وآخرين في بلدان المغرب العربي، لا أرى له مبرّرًا ما دامت الرّواية مكتوبة بالعربية وتتوجّه إلى قارئ عربي، حتى لو كان من البلدان الّتي تشيّع فيها الفرنسية**»[3] وهذا الأمر يتكرّر في عدّة مواضع عند **(واسيني الأعرج):** جاء في هامش **جملكيّة ارابيا«شركتي أيبل ومايكروسوفت ثمّ يعيد كتابتها في الهامش بالحروف اللّاتينية Apple وMicrosoft»**[4] إنّ الهامش في روايات واسيني العرج يشتغل بطريقة عكسية.

ونلمح أنّ معظم أسماء الأعلام وأسماء الأماكن **(Las puyaras)** القارة **(La gara)** وغيرها جاءت في المتن معرّبة وفي الهامش وضع لها الكاتب مقابلًا باللّغة الأجنبية إمّا بالفرنسية أو الإسبانية، وهذا التكنيك في تقديم الهامش ربما يسعى من وراءه الكاتب إلى الحّد من درجة الغموض ومحاولة لإقحام القارئ، فهي متاهة هذا الغموض وهي سمة الرّواية الجديدة الّتي تسعى

1- المصدر نفسه، ص326.

2- نفسه، ص397.

3- نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2008، ص289.

4- جملكية أرابيا، ص191.

إلى إشراك المتلقي في تفعيل الحياة السّردية، الّتي لا تستقيم إلّا بتفاعل القارئ معها فالنّص أو الأثر كما يسميه **(أمبرطو إيكو)** «**يتحقق وهو يملأ كل مرة بالمشاركة العاطفية والتخييلية للمؤوّل**»[1] فالمهم في العملية الإبداعية أنْ يشرك الكاتب القارئ/المتلقي في إنتاج هذه العملية ذلك باطلاعه على المرجعيات الفكرية والثقافية والفنية الّتي استقى منها مادته السّردية، باعتبار الرّواية نصّا على نص.

إنّ حضور الهوامش في رواية "جملكية أرابيا" تراوح بين التخييل والإبهام، وانفتاحها على الأسطوري جاء في الرّواية «**لا أحد يعرف بالضّبط الزّمن الّذي استغرقته ليلة اللّيالي لأنّها لا تشبه اللّيلة العادية، اللّيلة الّي ارتعش فيها يقين الحاكم بأبدية سلطانه وتوريثه لذويه... قيل إنها كانت اللّيلة الأطول في حياة جملكية أرابيا والأكثر عتمة وحمولة بالنّور...**»[2] ومثل هذا الهامش يفتح شهية القارئ/المتلقي لقراءة حكاية هذه اللّيلة وحكاية جملكية الّتي احترقت في خريف رمادي، ويكتشف ما في المخطوطة المدفونة بين أربع صخور كلسية حفظت رقائق المخطوطة من التلف وهذا الهامش ليس مجرّد تفسير أو توضيح بقدر ما هو إبهام، وغموض يستفزان فضول القارئ بدعوته إلى القراءة والتنقيب في ثنايا المتن.

لقد سعى الروائي من خلال الهوامش –بالاضافة إلى المتون السّردية– إلى البحث عن آليات تجريب روائي يدهش بها القارئ/المتلقي ويخرجه من النمطيّ والتقليدي. وعمومًا يمكن القول إنّ الهوامش في "**جملكية أرابيا**" كانت بمثابة خريطة توجيه للقارئ/المتلقي كما كانت الرحم المولّد للتأويل وتعدّد الدّلالات الّتي فتحت أفق توقع هذا الأخير، لتتلاحم بذلك هذه الهوامش مع النّص وتشكّل جسدًا واحدًا ليشكلا تآلفًا وتواطأً وتعاضدًا من أجل بناء استراتيجية قرائية تتأسّس على جملة دينامية الرّبط الجدلي بين الهوامش وتفاصيل الدلالات المنضوية في ثنايا النّص الرّوائي.

1– أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سورية، 2001، ص22.
2– جملكية أرابيا، ص10 (الهامش).

ب- شعرية الهوامش في رواية سوناتا لأشباح القدس:

تعدّ رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" من أكثر روايات واسيني الأعرج دقة وتميزًا، من حيث حضور الهوامش، رصدنا مائة وثمانية هامش (108) وتعلّق معظمها بتثبيت أسماء لوحات شخصية "مي"، وتثبيتًا لأرقامها التسلسلية bereavement wolves « **واسمها الأصلي سباعية حداد الذئاب... السباعية اقتناها متحف سان فرانسيسكو للفنون الحديثة رغم الشّراء المزادي SFMA-BR-WOI/mayakon/76-45**»[1]وأيضًا لوحة" الأرض الميتة «**رقمها في المتحف:MTCA-S/90654TOK طين البحر الميت لوحة اشترتها جامعة بركلي مصنفة تحت رقم: .UOBERK.MK.1234.KH تحت عنوان رؤية أخرى أمل جديد***[*] وغيرها من اللّوحات الّتي ذكر االسارد أسماءها في الهامش مع رقم بيعها ورقم تصنيفها في المتحف، وتوحي هذه الهوامش إلى إيهام القارئ/المتلقي بانفصال الكاتب عن السّارد فلكل منهما منطقته المسؤول عنها ويراد بهذه الهوامش الدّقيقة التركيز والدّلالة، والإيهام بواقعتيها، بإضفاء البعد الواقعي فبتقوية المكتوب وتعضيده تسير بالنّص من صفة الخيالية نحو الواقعية الموضوعية.

في الحقيقة إنّ هذه الهوامش الّتي استعان بها الكاتب من التخييل، تقول **(فتيحة العزوني** إثر لقاء جمعها بالروائي**(واسيني الأعرج) «ذكر لي الكاتب الأعرج واسيني في اللّقاء الّذي جمعني به على هامش المهرجان الدّولي للفيلم العربي في طبعته الثّالثة المقام في مدينة وهران بتاريخ 23 إلى 30 جويلية من سنة 2009، أنّه في أمسية نقدية جمعته بمجموعة القارئات.. الشيخات والإمارات العربية المتحدة، سألته إحداهنّ عن أماكن بيع اللّوحات التشكيلية الواردة في نصّه كريماتوريوم، قصد اقتناء البعض منها، فلم يكن من جانبه إلّا أن أجابها بحقيقة الوهم الّتي يقوم عليه نصه الرّوائي ونتصوّر أنّ معطيات الهامش في النّص في مثل هذه الحالة كانت سببًا في ايقاع لقارئه في الوهم نتيجة دقة المعطى الهامشي في عرضه لمرجع اللّوحة وتفصيلها التّشكيلية»**[2] وهذا ما يجسّد الوظيفة الإيهامية للهوامش.

1- كريماتوريوم، ص ص309، 321.

*- يمكن مراجعة الصفحات (155، 161، 169، 170، 183، 203) من الرواية.

2- فتيحة العزوني، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، ص188.

ويعترف **(واسيني الأعرج)** في إحدى لقاءاته الصحفية أيضا قائلا: «**هناك زميلة أردنية ذهبت وأمها إلى المتحف "الغيتي سنتر" المذكور في الرّواية وبحثت عن اللّوحة وأرادت أن تراهاهي وأهلها، وجدت المكان بكل تفاصيله ولكنها حزنت لأنّها لمْ تجد اللّوحة**»[1] وربما هذا الأمر يصدم القارئ/المتلقي أيضًا، فدقّة الهوامش توهم بواقعيتها، والكاتب توخى هذه الاستراتيجية من أجل «**خلخلة الذوق السّائد لدى المتلقي، وتخيّب أفق انتظاره، وإقناعه بأنّه أمام نص حداثي يتطلب منه المساهمة في خلق النّص**»[2] وهو ما يصبو إليه أي نص حداثي.

لقد توزّعت هوامش **رواية "سوناتا لأشباح القدس"**عبر فصولها بشكل متفاوت غير متساوٍ بحيث ضمّ **الفصل الأوّل:**

اثنان وأربعون هامشًا أغلبها وردت في تثبيت أسماء الأماكن باللّغة الأجنبية مثل "مطار ميلانو مالبينسيا MilanMalpensa، Kennedy International Aéroport وأسماء الأعلام مثل: Elizabeth st, Konoy ckanrad, Mont Sinanmédical

الفصل الثاني: ورد فيه تسعة وخمسون هامشًا تضمنت ضبط أسماء المراكز الصحية والمستشفيات بالأجنبية: New York. Presbytérien Hôpital كما ضمت الهوامش أسماء أهّم اللّوحات التشكيلية، وتحديد تصنيفها في المتحف بأرقامها التسلسلية مثل:« **سباعية حداد الذئاب، للوحة موجودة اليوم بمتحف غيتي سنتر Getty center بلوس أنجلس تحت رقم AZ-130 في قاعة الفن الفوتوغرافي المعاصر، رقم المزاد:Get.c.se.Bok/Mako/881954**»[3]

الفصل الثالث: ضم سبعة هوامش، ضبطت أسماء بعض الشّخصيات « **Adalgisa, Pollion? Casta Diva**»[4] فمعظم الهوامش في رواية "**سوناتا**"، جاءت لضبط أسماء الأماكن

1-حنينة طبيش، النّص الموازي في الرّواية الجزائرية، ص162، نقلا عن سهام شراد، واسيني الأعرج قاب فوسين أو أدنى، منشورات بغدادي، ط1، الجزائر، 2014، ص192.

2- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص162.

3- كريماتوريوم، ص155 (الهامش).

4- كريماتوريوم، ص452.

والشوارع والمدن وكأن الكاتب يقدّم خريطة توجيهية لمن لا يعرف أمريكا، وكأنّ الكاتب يقدّم دليلًا لغويًا ليصير بذلك بمثابة الدليل السياحي للقارئ/المتلقي.

ويمكن الخلوص بالقول إلى أنّ الهوامش رغم تموقعها خارج النّص والمتن الرّوائي، إلّا أنّها شكّلت بؤرة دلالية مهمة، وشكّلت استراتيجية نصية جعلتها تتعالق مع النّص السّردي وتأخذ مكانا في تشكيل الرّواية، كماغيّرت طريقة القراءة حيث أصبح القارئ/المتلقي ينتبه للهوامش بقدر انتباهه للمتن.

لقدْ سعى **(واسيني الأعرج)** من خلال استراتيجية الهوامش إلى خلق حداثة سردية متفردة في رواياته، كما سعى إلى خلخلة الذوق السائد لدى القارئ/المتلقي بكسر أفق توقعه ووضعه أمام نصّ حداثي يتطلب منه المساهمة في خلق دلالته.

خامسا -البداية في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس

إنّ البداية الرّوائية مجازفة وباب يقود القارئ /المتلقي «**عبر اللّغة السّردية من أجل تحقيق أدبية النّص**»[1] ولقد حرصت الرّواية المعاصرة على خرق المألوف في سبيل تأسيسها لبدايات نصوصها، «**فتجيء البداية من هذا المنظور مشهدًا متجزءًا من الزّمن، بعد ذلك يتم اللّجوء إلى الاسترجاع قصد تجسير البداية بما سبقها حتّى يتحقق الانسجام مع أحداث منغرسة في أزمنة عدة لا في زمن واحد، كما أنّها علامة ضوئية تحدّد الاتجاه والوعي بالكتابة عند الكاتب**»[2]إنّها

فأحيانًا كثيرة تكون المقدّمة إشارات أولية حول بقية المكونات السّردية الأخرى، تتجلى من خلال عنصري: الزّمن والمكان «**فإذا كانت بنية النّص مكانية، حضر المكان في البداية بشكل متفوق على الزّمان، وإن كانت بنية النّص زمانية تفوّق الزّمان على المكان في البداية**»[3]، إنّ البداية هي التي تحدّد في كثير من الأحيان، وعي الكاتب في الكتابة.

1- شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التّأويل، ص93.

2- المرجع نفسه، ص93.

3- أحمد العدواني، بداية النّص الرّوائي، مقاربة لآليات تشكل الدّلالة، النّادي الأدبي بالرّياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2011، ص 84.

تمثل إذن البداية في الرّواية، خصوصًا، «**الواجهة التّي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النّص**»[1] فالبداية هي القبة الأولى بعد العنوان للتّخييل، وانطلاقًا منها يبدأ تشكل أفق توقع القارئ، يستفتح الرّوائي الرّواية باعتراف يعلن عنه السّارد (يوبا) قائلًا: «**أنا لم أرَ القدس إلّا ثلاث مراتٍ في حياتي**»[2] ويوحي هذا المقطع إلى أنّ السّارد يتحدث في الحاضر مستذكرًا عدد المرّات التّي زار فيها القدس: «**الأولى عندما أتى بي جدي من أمّي سيدي بومدين المغيث الأندلسي وأنا في غفوة على الجهة الأخرى من ساحل البحر الميّت**»[3]

والثّانية يقول: «**كنت في أوبرا لاسكالا بميلانو قبل سنوات أعزف لاترافياتا على البيانو في حفل تكريمي لماريا كالاس عندما انتابتني أمي مي... التّي سرقها الموت منّي قبل الأوان**»[4]، الثالثة والأخيرة كانت «**عندما خرجت في ذلك الصّباح الباكر باتجاه مطار ح.ف كندي وسافرت نحو أورشليم، أرض لم أعرفها من قبل ولم تعرفني إلّا من خلال روايات جدّي وأمي محمّلًا بثلاث جرات رخامية صغيرة مملوءة برماد أمي**»[5] وهي الزّيارة الحقيقية التّي قام بها فعليًا ـ يوبا ـ وهو يعترف بذلك (أرض لم أعرفها من قبل) أمّا المرة الأولى والثّانية فكاناتا إيهامًا للقارئ، فالسّارد لا يعرف جدّه المغيث لأنّه مات منذ زمن بعيد، وأمه (مي) لم تدخل فلسطين خرجتها وهي طفلة صغيرة، فالرّوائي يخرق بهذا التّقديم للأحداث مسار الواقعية في الرّواية منذ البداية، ويمارس لعبة الإيهام منذ الافتتاحية، حيث يبدأ الخرق، والانحراف والتّجريب.

إنّ حدث زيارة القدس في المرة الأولى والثّانية لم يكن إلّا إعلانًا مخادعًا ومربكًا يجعل القارئ يعيد القراءة لمرات عدة، ذلك أنّ الاسترجاع والارتداد بين الماضي والحاضر من شأنه أن يخلق متخيلًا داخل المتخيل ويأتي «لينتشل الكتابة من السّرد التّقليدي المملّ، وبالتّالي ينتشل

1- شعيب حليفي، هوية العلامات، المرجع سابق، ص 105.

2- كريماتوريوم، ص7.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4- نفسه، ص8.

5-نفسه، ص10.

القارئ من التّساهل في القراءة ليحفزه على القراءة اليقظة وعلى إعادة تصفح الماضي بحذر»[1] فالارتداد بوصفه أسلوبًا فنيًا مستحدثًا «**ما كان ليكسب صفة الحداثة لولا ارتباطه بوعي جديد للحاضر والماضي للكتابة ذاتها**»[2].

إنّ رواية **سوناتا** لا تستلم لزمن حكايتها التّقليدي إنّما «**تعبث عبثًا لذيذًا في ترتيبها تقديمًا وتأخيرًا**»[3] فالرّواية تبدأ بوصايا الأم **(مي)** لابنها **(يوبا)** والذّي سينفذها حرفيًا ليعود فيما بعد **(**بعد نثر الرّماد وتنفيذ الوصية**)** إلى بيته لينبش في ذاكرته وذكريات أمه والتّي يستنطقها عبر الكراسة النيلية مدونة الحداد كما وسمتها **(مي)** وبهذه الافتتاحية يخرق الروائي نظام الافتتاحيات المعهودة في النّصوص التّقليدية، كالافتتاحية المكانية أو غيرها، فالبداية عند الأعرج تتجاوز الطّرح التّقليدي، فلم تعد البداية مجرد جملة العتبة بل أضحت «**حلقة تواصل بين المؤلف والسّارد من جهة، وبين المتلقي من جهة ثانية وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأولية التّي تهمّ الجنس الأدبي وإفضاءاته**»[4] ،إنّها همزة وصل بين الكاتب والقارئ والنّص.

ولعلّ بداية **سوناتا** تعكس هذا الخرق في طريقة البداية «**أنا لم أر القدس إلّا ثلاث مرات في حياتي**»[5] **هذه البداية التّي تصدم القارئ بهذا الإعلان الغامض المثير الذّي يؤسس فضولًا أو اندهاشًا** «**يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة**»[6]، حيث جاءت بداية **سوناتا** مغايرة للبدايات التّقليدية، وهي بداية ما قبل السّرد وكأنّها مسودّة الكاتب العارية أمام قرائه[7] فكلامه موجه مباشرة إلى ـ المتلقّي ـ يمكن أن يفهم منه أنّه بداية نهاية ستقوم بسرد الحدث بعد انتهائه في الزّمن الماضي.

1- عامر مخلوف، الرّواية والتّحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 58.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص 91.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- كريماتوريوم، ص7.

6- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص 92.

7- ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات، ص 93.

وتعمل الذّاكرة على استرجاع الحدث كاملًا «**كالعدّ العكسي بعد وضع النّهاية، لأنّ الرّوائي يستطيع... أن يبدأ نصه من البداية أو النّهاية أو الوسط، ينطلق من أي لحظة للحدث الممثل له**»[1] فبداية سوناتا تبدأ من النّهاية (وهذا أشرنا إليه في خضم الحديث عن الانغلاق الاستباقي – في عنصر الاستباق– والمتمثلة في موت الأم **(مي)** وتركها لوصية زرع رمادها في نهر الأردن وفلسطين، «**كلّ ما حدث لم يكن مجرّد كابوس عابر، لقد اختارت مسلكها ولم تسألني عن رأيي، حتّى موتها وتوقيته وطريقته اختارته كما يفعل عادة السّاموراي وهو يواجه قدره النّهائي**»[2] هذا النّوع من البداية يسميه **(شعيب حليفي)** بالبداية البعدية «**التّي لها حضور في الفنّ والرّواية بحيث يهدف إلى تحيز الحدث وشحنه للتّذكر من خلال مشاهد استرجاعية لهذا الحدث عن طريق الذّاكرة التّي تؤطر المحكي وحاضره بفنية وإتقان لغويين**»[3]

فالمكتوب المرسوم **بوصايا أمي** يتموقع خارج بداية النّص السّردي، في حين يتأخر النّص السّردي إلى المستوى الخلفي، أو كما نعته **(آيزر)** بـ **L'arrière plant** وكان من المفروض أن يكون العكس، فالمكتوب الموقع من طرف السّارد (يوبا) كان من المفروض يأتي في الأخير باعتباره خلاصة تجربة هذه الشّخصية **(يوبا)** حيال ذاكرة الشّخصية **(مي)**، هذه الاستراتيجية المربكة تدعو القارئ إ لى إعادة النظر في علاقة السّابق باللّاحق، حيث إنّ هذه البداية المختلفة عن السّائد، هي بمثابة توريط القارئ/المتلقي مع السّارد فمثلما ورّط السّارد غير الممثل **(يوبا)** باسناد السّرد إليه وتوقيع المكتوب باسمه ليسرد ذاكرته، ورّط **(يوبا)** السّارد القارئ بإدخاله في لعبته حيث يفاجئ القارئ.

تمثّل البداية كما يحدّدها **(شعيب حليفي)**، في أنّها« **مناورة تتأسس على الصّورة الخاضعة ببلاغتها المرتوية من استعمال يقظ ودقيق، خاضعة لأنّها توهم بالإحالة والمرجع كما توهم بالوصف الواقعي لظاهر الأشياء، كأنّ النّص الذّي يلي البداية يشتغل فقط على مدى تفهم**

1– المرجع نفسه، 93.

2– كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس، ص 519.

3– شعيب حليفي، هوية العلامات، ص 105.

القارئ لها»[1] كأنّ الأمر لعبة بين الكاتب والسّاردين وهم يكشفون مسرداتهم للقارئ، فالكاتب الحقيقي أو المتخيل كلاهما يبحث عن بداية ينطلق منها في سرده.

والملاحظ في بداية سوناتا أنّها تؤجل الدّخول في السّرد الفعلي للحكاية والمتمثلة في سوناتا سرد ذاكرة الشّخصية مي لتصبح البداية بدايات، وكأنّ السّارد يضع احتمالات أمام القارئ ويوهمه في كل مرة أنّها البداية الفعلية:

-البداية الأولى: «**أنا لم أر القدس إلّا ثلاث مرات في حياتي**»[2]

-البداية الثانية: **"لاترافيتا...**

أغمض عينيه مرة أخرى، حاول أن ينسى كل شيء وأن لا يتذكر إلّا ملامح وجهها المضيئة وعينيها الممتلئتين بالحياة قبل أن تنطفئا»[3]

-البداية الثّالثة: وهي المأخوذ بها «**طوال الأيام الماضية لم ينم يوبا إلّا قليلًا، لقد عزف في لاسكالا لاترافيتا تخليدًا لروح ماريا كالاس... تمنى أن تكون مي حاضرة ولكنّها انسحبت بعد أن خلّفت بين يديه سوناتا لم تكتمل، كانت تحمل اسمها والكثير من الوصايا التّي كان عليه قطع بحار الظّلمات في وقتها، وبالشّكل الذّي أرادته مي فقد شعر بشلل غريب في غيابها وهي العاشقة لكلّ ما يقرّبها من الحياة ولألوانها التّي لم تتركها حتّى وهي تودّع الحياة بحزن**»[4] هذه الأخيرة التّي كانت بداية زمنية وهذه الاستراتيجية يتوخاها الكاتب على مدار الرّواية، ففي مفتتح كلّ فصل أو عنوان من العناوين الدّاخلية للرّواية نجد البداية زمنية، يقول **(أحمد العدواني)** في هذا الصّدد «**في البداية تنعكس القيم الفكرية والثّيمات الرّئيسية التّي سيتمحور لها عالم الرّواية، وتنعكس فيه إرهاصات الزّمان بما يحمله من إيحاءات معينة... وكذلك طبيعة المكان والشّخصيات وغيرها بما تحيل إليه**

1- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص122.

2- كريماتوريوم، ص7.

3- المصدر نفسه، ص19.

4- نفسه، ص25.

من دلالات تتناسب مع طبيعة الموضوع العام للرّواية»[1] وربّما دلالة البداية الزمنية في رواية كريماتوريوم يوحي إلى ذلك الصّراع الداخلي الذي تعيشه الشخصية مع الزّمن حيث يمثل انقضاؤه القرب من النهاية، خاصة بالنسبة للشخصية "**مي**"، ويمكن أن نمثل للبدايات في رواية كريماتوريوم في الجدول الآتي:

الفصل	العنوان	بدايته
1	عطش البحر الميت	أغمض عينيه مرة أخرى، حاول أن ينسى كل شيء وأن يتذكر إلّا ملامح وجهها المضيئة، وعينيها الممتلئتين بالحياة قبل أن تنطفئا.
2	مدونة الحداد	ـ مستشفى نيويورك الإثنين 20 سبتمبر 1999 منذ زمن بعيد لم أفتح الكراسة النّيلية التّي طلبت من يوبا أن يحضرها لي. ـ مستشفى نيويورك المركزي، الأربعاء 23 سبتمبر 1999 اليوم ولدت في حارة المغاربة بالقدس، في مثل هذا اليوم رأيت شعاع الشّمس. ـ مستشفى نيويورك السبت 25 سبتمبر 1999 غريب أن أشعر براحة وكأنّي ولدت الآن. ـ الخميس 30 سبتمبر 1999 (مستشفى نيويورك) لكل شخص أشباحه التّي يظنّها ماتت منذ زمن بعيد. ـ الجمعة 1 أكتوبر 1999 (مستشفى نيويورك) قمت على السّاعة الخامسة وكلّي شوق يربطني بطفولتي...الخ
3	سوناتا الغياب	ـ كلّ شيء كان هادئًا...الزّمن نفسه انكسر وبدا وكأنّه لحظة هاربة في فراغ...

جدول توضيحي عن بدايات الفصول في رواية كريماتوريوم

يمثّل الجدول بعض الأمثلة عن البدايات في رواية سوناتا والتّي كانت معظمها بداية زمنية كون أحداث الرّواية محكومة بالزّمن الماضي، بالذّاكرة التّي أرادت الشّخصيات إفراغها من آلامها

1- أحمد العدواني، بداية النّص الرّوائي لآليات تشكل الدّلالة، ص91.

وأحزانها، فكان الزّمن الماضي هو الطّاغي على أحداث الرّواية كون الشّخصيات تسترجع ماضيها وذكرياتها، وعمومًا يمكن القول إنّ البداية هي مفتاح لخريطة تسهم في مدّ القارئ بأدوات وفهم جديدين يتملكهما لاستيلاد الجدّة من المعاني عن طريق التّأويل والقراءة المفككة.

الفصل الثّاني:

استراتيجية الانحرافات السّردية: تشظّي الزّمن وتهشيم السّرد

المبحث الأوّل: استراتيجية تهشيم الزّمن في رواية كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس.

المبحث الثاني:استراتيجية التفتيت والتهجين في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس.

المبحث الأوّل: تهشيم الزّمن في رواية كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس.

مفاهيم أولية

أوّلا - الزّمن في النّظريات النّقدية الغربية والعربية.

يعدّ الزّمن أحد المباحث الأساسية المكونة للخطاب الرّوائي، ولقد حظي باهتمام الدّارسين والنّقاد كون أنّ« **شكل الرّواية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمعالجة عنصر الزّمن ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه**»[1]، والرّواية كشكل سرديّ «**هي فن شكل الزّمن بامتياز لأنّها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة: الميتولوجية والدّائرية والتّاريخية والبيوغرافية والنّفسية**»[2]، وتنظر إليه الدّراسات السّردية الحديثة والمعاصرة على أنّه مكون رئيس في الرّواية المعاصرة، كونه يعبّر عن رؤية الرّوائي تجاه الكون والحياة والإنسان، ولم يعد مجرّد «**خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض ويؤسس لعلاقات الشّخصيات بعضها ببعض، ويظاهر اللّغة على أن تتخذ موقعها في إطار السّيرورة ولكنّه اِغتدى أعظم من ذلك وأخطر**»[3]،إنّه أحد الاستراتيجيات النّصيّة المهمّة في البناء السّردي.

لم تعد الرّواية الجديدة، حسب آراء بعض النّقاد والدّارسين، تركّز على تصوير الشّخصيات أو الأحداث، بقدر ما أصبحت تهتم بإبراز المتغيرات النّفسية التّي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلِق بإيقاع الزّمن، إذ لم يعد الزّمن خاضعًا لمبدأ السّببية والتّسلسل المنطقي كما في الرّواية التّقليدية، بل أصبح زمنًا ذاتيًا نفسيًا، فالرّواية «**ليست بنية ثابتة وقابلة للالتقاط بوضوح، إنّما هي صيرورة تحول وشكلها في صيرورة وهدفها غير معروف مسبقًا، فكما أنّ الزّمان في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فإنّ الرّواية التّي هي خطاب الزّمان بامتياز بنية تلتقط**

1- سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2004، ص34.
2- محمد برادة، الرّواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11، ع 4، 1993، ص22.
3- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص225.

التّحولات، وهي نفسها بنية تحويل»[1]، لتكون الرّواية الجديدة قد خلخلت الطّابع المعماري الخطي لزمنية الزّمن فتجاوزت أسلوب الحبكة المعقدة ذات المدة الزّمنية الطّويلة، واِتّجهت في أعماق الذّات الإنسانية لنبشها وكشفها وتجسيدها في النّص، فنجد نصوصًا مدّتها الزّمنية ساعات أو أيام لكنّها تمتد إلى عشرات السّنين، لذلك يعدّ الزّمن الإيقاع النّابض في الرّواية «**فالسّرد زمن، والوصف في بعض حالته زمن، والحوار زمن، وتشكل الشّخصية يتم عبر الزّمن ومن خلال»**[2] فلا غرابة في قول المنظّرين إنّ الرّواية فن يقوم على الزّمن.

يتجلى الزّمن في الخطاب الرّوائي بأبعاده الثّلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل يستمر في الرّواية التّقليدية التّي تعتمد الحبكة السّببية بالخطية والتّسلسل، ممّا يمنح الحبكة وحدة متكاملة متعاقبة متتابعة الأحداث بتتابع أبعاد الزّمن، فيرتبط اللّاحق بالسّابق من بداية الرّواية إلى نهايتها، بينما يتجلى في الرّواية الجديدة في الحاضر التّخييلي ذلك أنّ «جوهر الدراما في القصة يكمن في خلق شعور بالحاضر التّخييلي الذّي يتحرك إلى الأمام، ولذلك فإنّ تصوير الطّريقة التّي يمر بها الزّمن أو طريقة شعور الشّخصية بمروره أكثر إيحاءً من القول المبتسر بأنّه مرّ بطيئًا أو سريعًا»[3] حيث تسعى الرّواية بهذا التّقديم للزّمن إلى «**أن توجد في القارئ إحساسًا بأنّه حاضر هنا الآن في مشهد الأحداث»**[4] وهذا ما يمنح الأحداث بعدا واقعيا.

ويتشكل الزّمن في الرّواية لحظة الفعل (فعل الشّخصية داخل العمل الرّوائي)، وهو يتجاوز الواقعية لما يشحنه به الكاتب من « **تكثيف وقفز وحذف وتقنيات يستخدمها الرّوائي لتجاوز التّسلسل المنطقي للزّمن الواقعي الموضوعي، إنّه زمن يتحرر فيه الرّوائي من قيوده، فهو الخالق لزمنه الرّوائي والمشكل لكل بنية روائية»**[5]، فإذا كان الزّمن الواقعي الموضوعي يتقدم بصورة خطية مباشرة وتسلسل من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، فإنّ الزّمن الرّوائي يتسع

1- محمد برادة، أسئلة الرّواية، أسئلة النّقد، ص61.

2- مها حسن القصراوي ، الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط 1، بيروت، 2004 ص43.

3- أ. أمندولا، الزّمن والرّواية، تر: بكر عباس، مرا: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط 1، بيروت 1997، ص154.

4- المرجع نفسه، ص130.

5- مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، ص 39.

ويتقلص، يتشظى وتنكسر خطيته، رغم التقارب الزّمني والواقعي والرّوائي بحيث تكون الرّواية ثمرة للبنية الواقعية السّائدة والاجتماعية والحياتية والثّقافية على السّواء، إلّا أنّها ثمرة بلغة التّخييل لا بلغة الاستنتاج المباشر.

بناء عليه، استطاعت الرّواية الجديدة أن تتجاوز الأشكال الثّابتة في البنية والاختيار والحبكة والسّببية والخطية الزّمنية «**إلى ارتفاع وانخفاض إيقاعي روائي، فالرّواية تمثل تيار الزّمن في الحياة، وبالتّالي لا نستطيع القول أنّ للرّواية بداية ووسط ونهاية لأنّ هذه التّقسيمات لا يمكن أن تتم لحالات الوعي فالمشاعر والتّداعيات ومراوحة الزّمن في لحظة آنية تقف عند نهاية لا تخضع للتّرتيب النّمطي**»[1] لقد أصبح زمنًا شخصيًا يختلف عن الزّمن الجمعي العام، فالزّمن الجمعي يعاش طبقًا لما تحدده السّاعة، أمّا الزّمن الشّخصي فكان كيفيًا وحرًّا يمكن للفرد أن يرى فيه ما يشاء»[2]، إنّ الزّمن الشّخصي الأكثر غموضًا وغرابة، هو ما سيغدو نمطًا سائدًا في الرّواية الجديدة.

1-أهّم أساليب تقديم الزّمن:

أشار أ. **مندولا (A.A MENDOLLA)** إلى ثلاثة أساليب يتّخذها الكاتب وسيلة لتحقيق الإيهام بالحاضر الرّوائي «**فيخدع عقل القارئ ويشجعه على التّيه في زمن السّرد الحاضر**»[3] وتتمثل هذه الأساليب في ثلاثة وسائل تتمثل في الطّريقة الدّرامية والإكثار في الحوار ووجهة النّظر المقيدة.

- **الطّريقة الدّرامية:** هي طريقة التّقديم المباشر، «**وترمي إلى أن توجد في القارئ إحساسًا بأنّه حاضر هنا الآن في مشهد الأحداث، لذلك تنتقي صفة الدّرامية عن العناصر التّي تجعلنا على وعي بأن ثمة مؤلفًا يشرح الأمور**»[4] فهذه الطّريقة لا تصلح للكاتب المتدخّل الذّي يقدّم تفاصيل وملاحظات وشروحات خارجية، إنّها تمّكن القارئ/المتلقي من الاندماج في الحاضر

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، ص 41.
2- جيسي ماتز، تطور الرّواية الحديثة، ص 161.
3- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 45.
4- أ. أمندولا، الزّمن في الرّواية العربية، ص 45.

التّخييلي والزّمن القصصي للرّواية وتوهمه بحضوره المباشر في الأحداث مثلما يكون يشاهد مسرحية على المسرح.

- **استخدام الحوار:** يعد الحوار من العناصر الأساسية التّي يمكن أن تحقق الإيهام بآنية واللّحظية في زمن السّرد الحاضر، وهو من «**أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ**»[1] فالحوار بأشكاله الدّاخلية والخارجية يحقق إيهامًا بالحاضر كما يساهم الحوار،هو وتيار الوعي، في منح القارئ فرصة الغوص في عمق الشّخصية ومعرفتها عن قرب، والانتقال من خارج النّص إلى داخله ومن المقومات الحيوية التّي يتيح الحوار تحقيقها «**الإحساس بالحضور الذّي يولده كون الكتابة بصيغة المضارع ممّا يكسبها الفورية التّي تعوّضها عما تفقده لدى معظم القراء في استخدام أشكال التّعبير وتداعيات ورموز خاصة تضيق عنها الإفهام بعامة، ممّا يعيق سهولة التّماهي مع الشّخصيات الرّئيسية**»[2] وهذا يسمح للقارئ بالوقوف مع الشّخصية الرّوائية وجهًا لوجه، ممّا يخلق حوارًا ذهنيًا لديه (القارئ) حتّى يشارك في التّأويل.

- **وجهة النّظر المقيدة (point de vue Restrictif):**

هذه الطّريقة نوع من التّوفيق بين الكاتب العليم وطريقة السّيرة الذّاتية، واستخدام وجهة النّظر المقيدة «**لا يسير التّماهي بين القارئ والشّخصية وحسب، بل يشعر أيضًا بالمباشرة في التّقديم والفورية، لأنّه يقابل الطّريقة التّي يتفاعل بها النّاس في واقع الحياة، إنّما نعني في ذاتنا كل ضغوط الماضي على حاضرنا**»[3] فنحن نعلم ما بأنفسنا أمّا الآخرون فإنّنا مشاهدون لهم، وكل ما نستطيع فعله هو تخمين دوافعهم من أفعالهم وسلوكهم، فلا سبيل لنا إلى الوقوف على ما في داخل عقولهم.

1- أ. أمندولا، الزّمن في الرّواية العربية، ص 134.

2- نفسه، ص 135.

3- أ. أمندولا، الزّمن في الرّواية العربية، ص 136.

إنّ الرّوائي حين يبدع إنّما يسرد ما يجري في مخيلته، ولجوؤه إلى الزّمن الماضي إنّما هو خدعة فنية، فزمن الكتابة زمن غير حقيقي الماضوية ذلك على أساس أنّ الكاتب السّارد «**يسجل ما يجري في مخيّلته لحظة الإبداع، لحظة إفراغ اللّغة فهي لحظة الصّفر الزّمني، فكأنّه ينطلق من اللّاماضي، ومن اللّاشيء إلّا اللّغة، فالماضي في السّرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة، لأنّ السّرد يتعلق باللّحظة التّي الكاتب فيها**»[1] فالسّرد يبدأ لحظة الكتابة لذا يكون تسجيل الزّمن بداية من تلك اللّحظة وليس قبلها، فاللّغة تجسّد هذا الزّمن لحظة انكتابها، فهي أداة إيهام بالحاضر بها يتحكم الكاتب في «**بناء العلاقات الزّمنية في إطار روائي حيث نستغلّ اللّغة بأبعادها الدّلالية لتثير الإحساس لدى المتلقي بماهية الزّمن وأبعاده وتدخلاته، فنقطة البدء الزّمني في الاستهلال الرّوائي تمثل الحاضر التّخييلي ومنها ينطلق الكاتب بواسطته اللّغوية لتجسيد وتشكيل بنية الزّمن الرّوائي مستخدما التّقنيات الزّمنية**»[2] فاللّغة بما تحتويه من قدرة على التّشكيل والتّعبير والتّجسيد هي الأكثر قدرة على نقل وهم المزامنة.

شكّلت أراء الشّكلانين الرّوس في مقولة الزّمن أرضية صلبة، لانطلاق العديد من المحاولات التّي اهتمت بالزّمن وتحليله في العمل الأدبي، لا سيما البنيويّين الذّين اِستفادوا كثيرًا ممّا قدّمه الشّكلانيون الرّوس، ومن بينهم (**تزفيتان تودوروف Todorov**) و(**رولان بارث Roland Barthes**) (**وجيرار جينيت Gérard genette**) وآخرون بلوروا الأفكار الشّكلانية فيما تعلّق بالزّمن في العمل السّردي.

ولو توقّفنا عند تودوروف ونظرته لمقولة الزّمن، نجده قد انتهج التّقسيم الذّي قدّمه الشّكلانيون من حيث الزمن متن حكائي ومبنى حكائي، واستخدم مصطلح (القصة والخطاب) بمقابل (المتن الحكائي والمبنى الحكائي).

لقد رأى(**تودوروف**) أنّ للعمل الأدبي مظهران «**هو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنّه يثير في الذّهن واقعًا ما وأحداثًا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه**

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص ص 199، 200.

2- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 47.

الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى...غير أنّ العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التّي يتم نقلها هي التّي تهمّ إنّما الكيفية التّي بهاا أطلعنا السّارد على تلك الأحداث»[1] فالسؤال يكون عن طريقة ووسيلة نقل الأحداث وليس عن الأحداث ذاتها.

ولقد دخلت مفهوم القصة والخطاب دراسات اللّغة بعد صياغتها صياغة حاسمة من طرف (**أميل بنفينست Émile Benveniste)** الذي طرح مقولة الزّمن بدءًا من مفهومين مختلفين: « **فهناك من جهة الزّمن الفيزيائي للعالم وهو خطي ولا متناه وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة والتّي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الدّاخلية وهناك من جهة ثانية الزّمن الحدثي chronique Temps وهو زمن الأحداث الذّي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث، وما نسميه عادة بالزّمن هو هذا الأخير(...) وهناك نوع من الزّمن يمكننا أن نضعه مقابل الفهم السّابق، إنّه الزّمن اللّساني Temps linguistique ولا يمكن اختزاله في الزّمن الحدثي أو الفيزيائي»**[2] فهو زمن مرتبط بالكلام ويتحدّد وينتظم كوظيفة خطابية، ومركز هذا الزّمن في راهنية إنجاز الكلام.

ويؤكد **(تودوروف)** خلال دراسته للزّمن السّردي عدم التّشابه بين زمن القصة وزمانية الخطاب، ويرجع سبب طرح مشكل تقديم الزّمن داخل السّرد «**إلى عدم التّشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمني خطي في حين أنّ زمن القصة هو زمن متعدّد الأبعاد»**[3]، فالسّرد لا يلتزم التّتابع الخطي والتّتالي الطّبيعي للأحداث، إذ إنّ التّحريف الزّماني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة كما رأى ذلك الشّكلانيون الرّوس.

1- تزفيتان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، ص41.

2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص64.

3- تيزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السّرد، ص55.

لقد برزت أشكال سردية متعدّدة مثل التّضمين والتّناوب تتشكل حسب علاقة زمن القصة وزمن الخطاب، واستطاع **(تودوروف)** أن يحدّد العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب وتوزيعه إيّاه إلى ثلاثة محاور «**وهي محور النّظام ومنه نفهم استحالة التّوازي بين الزّمنين لاختلاف طبيعتهما (الأول متعدد والثاني أحادي)، وحوّر المدة التّي قد تتسّع أو تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد، وأخيرًا محور التّواتر ويخص طريقة الحكي التّي يختارها المؤلف لسرد قصته (السّرد المنفرد، السّرد المكرر، السّرد المتواتر**»[1] وفي كتاب الشعرية، يتوسل **(تودوروف)** للتّعبير عن المتن الحكائي بـ(نظام الأحداث) وللتّعبير عن المبنى الحكائي يستعمل (نظام الخطاب).

بعد آراء الشّكلانين الرّوس، يأتي البنيويون وعلى رأسهم **رولان بارث وجيرار جنيت** اللذّين مشيا على خطى الشّكلانين في طروحاتهم لمقولة الزّمن، حيث نجد رولان بارث أعاد فكرته عن الزّمن السّردي في كتابه "الكتابة في درجة الصّفر" ليعلن فيه أنّ «**أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتّجريبي لا تؤدي معنى الزّمن المعبّر عنه في النّص، وإنّما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الرّبط المنطقي**»[2] هذه الفكرة التّي ترمي «**إلى توكيد عزلة اللّغة الطّقسية داخل كل صيغ التّعبير الممكنة، هذا النّظام المقدس للعلامات المكتوبة يطرح الأدب على اعتباره مؤسسة**»[3] ويضيف في كتابه النّقد البنيوي للحكاية قائلا: «**إنّ الزّمن لا يوجد إلّا على شكل نسق، ومن جهة السّرد فما ندعوه الزّمن ليس موجودًا أولًا، يوجد إلّا وظيفيًّا**»[4] فلا ينتمي الزّمن إلى الخطاب المحض ولكن إلى المرجع فالزّمن الحقيقي هو وهم مرجعي (واقعي) حسب **(بروب V. Propp).**

2- طروحات جيرار جينيت حول مقولات الزّمن:

اِقترح جيرار جينيت ثلاث مقولات تنظم العلاقة بين زمن القصّ وزمن الحكاية وتتمثل في:

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص115.

2- المرجع نفسه، ص 111، نقلا عن:,Roland Barthes, le degré zéro de l'écriture p p 25,26.

3- رولان بارث، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، د ب، 2002، ص6.

4- رولان بارث، النّقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط 1، بيروت، باريس، 1988، ص114.

أ-**النّظام (التّرتيب L'ordre)**: يمثل ترتيب الأحداث على الخط الزّمني حسب ظهورها في الخط السّردي، وهنا يدرس تقطيع الزّمن حسب الرّجوع إلى الوراء (الاستذكار L'analepse) أو (الاستشراف La prolepse) لأحداث حدثت قبل زمن السّرد، أو ستحدث بعد اللّحظة السّردية «**فلا ينظر إلى هاتين التّقنيتين إلّا في تأثيرهما في التّرتيب الزّمني دون الاهتمام بتوجيههما لسرعة السّرد وتواتره**»[1] حيث استعار **(جيرار جينيت)** مفهوم زمن الحكي من التّعارض الذّي أقامه السينمائيون الألمان بين زمن الحكي وزمن القصة «فالمحكي متوالية زمنية مرتين.

إنّ **(جنيت)** يجمع بين زمن الشّيء المروي وزمن الحكي، أي زمن المدلول وزمن الدّال، وتاليًا فكل الالتواءات الزّمنية ناتجة عن هذه الثّنائية»[2] من هذا اقتضى الأمر دراسة ترتيب زمن الأحداث في القصة وترتيبها في المحكي، فاعتبر زمن السّرد (الحكي) زمن زائف «**فإذا كان زمن القصة حقيقيًا، فإنّ زمن المحكي زائف (Pseudo temps) لأنّ تعيينه لا يتم إلّا من خلال القراءة، وزيفه على خلاف من اعتبره غير ذلك نابع من أنّ المحكي فضاء نصي لا يمكن أن يتحوّل إلى زمن، إلّا بواسطة القارئ ومن هنا يأتي مصدر زيفه**»[3] ، فزمن الحكاية زمن زائف يحلّ محل الزّمن الحقيقي.

ب- المدة (الدّيمومة La durée): هي الدّراسة «**المقارنة لتقطيع الحكاية (حسب الشّهور، السّنوات، الأيام واللّحظات...) وتقطيع القص (في عدد السّطور الصّفحات، الكلمات، الصّمت...**»[4] فالرّوائي يختار في كل مرة اللّحظة الزّمنية التّي يراها مهمة لحكايته، وقد يستدعي في كل مرة زمنًا آخر يراه متطابقًا مع استراتيجيته الخاصة، ويسمى هذا عند **(جينيت)** بالمفارقة، حيث يمكن للمفارقة «**الزّمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدًا كثيرًا أو قليلًا عن اللّحظة "الحاضرة" أي عن لحظة القصة التّي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزّمنية: سنسمّي هذه المسافة الزّمنية مدى المفارقة الزّمنية، ويمكن للمفارقة الزّمنية نفسها أن**

1- مصطفى منصوري، سرديات جينيت في النّقد العربي الحديث، رؤية للنّشر والتّوزيع، ط 1، القاهرة 2015، ص173.
2- المرجع نفسه، ص165.
3- نفسه، لصفحة نفسها.
4- أمينة رشيد، تشظي الزّمن في الرّواية الحديثة، ص36.

تشمل أيضًا مدّة قصصية طويلة كثيرًا أو قليلًا، وهذا ما نسميه سعتها»[1] فكل مفارقة سردية يكون لها مدى (Portée) وسعة (اتّساع) (Amplitude).

ج-التّواتر La fréquence: أو الاسترداد وهي تكرار نفس العناصر الحكائية عدة مرات قي القص أو عن طريق الاستعادة «**بعبارة أكثر بساطة علاقات التّكرار بين الحكاية والقصة»**[2] وهو من المظاهر الأساسية للزّمنية السّردية، يرتبط بما يسمى عند اللّسانيين بالجهة، فالحدث أيًا كان «**ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضًا أن يعاد إنتاجه أي يتكرّر مرة أو عدّة مرّات في النّص الواحد»**[3] من ثم يصبح تكرار حدث مقياسًا لاستحضار التّواتر بوصفه ضابطًا لأوجه ذلك التّكرار.

يطرح **(جيرار جنيت)** أنماطًا من التّكرار أو التّواتر تتمثّل في:

- الانفرادي **(Singulatif):** وهو يعني أن «**يُروى مرّة واحدة ما وقع مرةً واحدةً»**[4] فالانفرادي لا يتحدّد بعدد التّكرارات وإنّما بتطابق عددها.

- **التّكراري (Rèpètitif):** ويقصد به أن «**يروى ما وقع مرات لا متناهية»**[5] ولا يكون التّكرار فيه حرفيًا وإنّما يروى عدة مرات مع متغيرات أسلوبية وتنويعات في وجهة النّظر «**فقد تكون صادرة عن السّارد في أصلها، وحين تتكرر تصير مرتبطة بشخصية ما، ممّا ينفي عنها الطّابع التّكراري الحرفي»**[6].

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 59.
2- المرجع نفسه، ص 129.
3- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 78.
4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 130.
5- المرجع نفسه، ص 131.
6- مصطفى منصوري، سرديات جنيت، في النّقد العربي الحديث، ص 197.

- **التّكراري المتشابه (Interatif):** أو التّردّدي ويقصد به أن «**يروى مرّة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا متناهية**»[1] فالسّارد ليس مجبرًا أن يلتزم بعدة المرات التّي ورد فيها الحدث في القصة، فهو يمتلك إمكان اختزال ما بدا مكررًا بصيغ مختلفة.

يفصل **(أ.أمندولا)** بين قيم الزّمن إلى قيمتين أولهما: زمن أداة التّوقيت أو الزّمن الاصطلاحي وهو يمثل «**العلاقة الزّمنية بين الأشياء ولا يتأثر بإدراك المرء الحسّي وهو بكلمات نيوتن: الزّمن المطلق الحقيقي الرّياضي يجري بنفسه وبطبيعته بصورة مطردة دون أيّة علاقة بأيّ شيء خارجي**»[2] فهو الزّمن الطّبيعي الذّي لا يتدخل الإنسان في سيرورته، إلّا أن يستعمل مقياسًا خارجيًا كالساعة واليوم والشّهر والسنة الزّمن الثّاني.

إنّه هو الزّمن السّيكولوجي أو الزّمن الحسّي «**أي العلاقة بين الذّاتي والموضوعي فزمن السّاعة لا معنى له للخيال، وإنّما هو عرف كيفيّ متكلّف جدًا وُضع لضرورة اجتماعية بغية تنظيم وتنسيق الأفعال التّي تمس أكثر من شخص واحد، فنحن ندرك القطار أو نغادر المكتب أو نجلس لتناول العشاء حسب زمن الساعة، أمّا تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا فتسير بسرعة شخصية مختلفة، وإحساسنا بسرعة التّجربة أو مدّتها يقدر مدلولات القيم فقط، ويقاس زمننا الشّخصي بالزّمن السّيكولوجي**»[3] هذا الزّمن مرتبط بتجارب الشّخص وأفكاره وعواطفه التّي لا تقاس بوحدة الزّمن الاصطلاحي التّي تعتمد السّاعة، إنّ فن القص يتعلق بأزمنة خارجية وداخلية «**الأزمنة الخارجية تتمثل في أزمنة خارج النّص مثل زمن الكتابة وزمن القراءة وعلاقة كل من الكاتب والقارئ بالنّسبة للفترة الزّمنية التّي يتحدث عنها الكاتب.**

أمّا الأزمنة داخل النّص فتتجلى في الفترة التّاريخية التّي تجري فيها أحداث الرّواية والمدّة الزّمنية للرّواية وترتيب الأحداث زمنيًا بالنّسبة لوقوع الأحداث»[4] هذه الأزمنة التّي (يوهم بها

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص131.

2- أ. أمندولا، الزّمن والرّواية، ص76.

3- المرجع نفسه، ص77.

4- مها حسن القصراوي، بنية الزّمن في الرّواية العربية، ص52.

الكاتب) يحقق بها الكاتب إيهام القارئ بمادة التّخيلية أو ما يسمى بالإيهام الرّوائي. لقد تجاوز **(أمندولا)** الدّراسة الشّكلية لبنية الزّمن الرّوائي من تواتر ومدّة ونظام.

ونجد في النّقد العربي آراء متباينة حول مسألة الزّمن الرّوائي، ومن بينها ما طرح **(سعيد يقطين)** في كتابيه "تحليل الخطاب الرّوائي"، "وانفتاح النّص الرّوائي" بعد عرضه لبعض آراء النّقاد الغربيين (تودوروف، بنفيست، فاينريش، بولر، وجيرار جنيت...الخ) حيث ميزّ بين ثلاثة أزمنة تتمثل في زمن القصة/ زمن الكتابة أو زمن السّرد/ زمن القراءة «وباعتبار هذه الأزمنة الثلاثة داخلية فإنّ هناك أزمنة خارجية هي: زمن الكاتب وزمن القارئ والزّمن التّاريخي، إنّ العلاقة بين كل هذه المقولات تحدّد الإشكالية الزّمنية للحكي»[1] وفي تقسيمه هذا اعتمد مقولات (تيزيفتان تودوروف) في معرض حديثه عن زمن الخطاب

- **زمن القصة:** هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنّه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشّخصيات والفواعل (الزّمن الصّرفي).
- **زمن الخطاب:** وهو الزّمن الذّي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الرّاوي والمروي له (الزّمن النّحوي).
- **زمن النّص:** وهو الزّمن الذّي يتجسد أولا من خلال الكتابة التّي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتّي من خلالها يتجسد الزّمنان، إنّه زمن الكتابة وهو ثانيًا زمن تلقي النّص من لدّن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة... إنّنا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجدنا أمام ما نسميه زمن النّص، كما يتجسد من خلال علاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدّلالي (الزّمن الدّلالي).

أمّا **(سيزا قاسم)** في كتابها "بناء الرّواية" فتنطلق من مقولات **(جيرار جنيت)** في ما يخصّ التّرتيب الزّمني ومفارقاته على خط السّرد في النّص، كما طرحت مقولات **(أمندولا)**في ما يخص الأزمنة المتعلقة بالقصّ وهي «**أزمنة خارجية (خارج النّص): زمن الكتابة زمن القراءة، وضع**

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص79.

الكاتب بالنّسبة للفترة التّي يكتب عنها، وضع القارئ بالنّسبة للفترة التّي يقرأ عنها»[1] وهناك أزمنة داخلية (داخل النّص) «**الفترة التّاريخية التّي تجري فيها أحداث الرّواية، مدّة الرّواية، ترتيب الأحداث، وضع الرّاوي بالنّسبة لوقوع الأحداث تزامن الأحداث، تتابع الفصول... إلخ»**[2] وهذا الزّمن التّخييلي (الدّاخلي) هو الذّي شغل النّقاد والنّظريات الحديثة، إذ تنظر إلى الزّمن على أنّه «**لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منتظم وغير مرتب، وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحي في نفس الوقت، أي الحاضر الزّمني أو ما هو كائن»**[3] ومع التّطور الحاصل في المجتمع تتجه الرّواية إلى الزّمن النّفسي، كون الإنسان يعيش طبقًا لزمنه الدّاخلي.

وتذهب **(يمنى العيد)** إلى اعتبار الزمن متخيلًا يختلف «**في ماهيته عن زمن الواقع الاجتماعي الذّي تحكي من خلال الشّخصيات أو الأحداث»**[4]، فتقول إنّ «**زمن النّص هو زمن مستعار منتحل مأخوذ من القراءة»**[5] وفي إطار هذا المفهوم لزمن النّص القصصي فإنّ الزّمن جرى في العمل القصصي في ثلاث علاقات تقوم كعلاقات بين زمنين: زمن الوقائع الذّي يميّز لنفسه مستوى في النّص، وزمن القول* الذّي يميّز لنفسه مستوى آخر في النّص ذاته»[6] إنّ زمن السّرد «**معاكس لتسلسل زمن الأحداث، زمن السّرد الرّوائي يمارس لعبة فنية يقدّم ويؤخّر في زمن ما يروي عنه، يبني المتخيّل، يوهم بالواقعية للواحد (الماضي) وبالاحتمال للآخر (الحاضر)، يقارب الواقعي الحقيقي ويقارب المحتمل الوهمي، وبين الزّمنين وفي العلاقة بينهما يتحرّك الفعل الرّوائي، ينسج فضاءه الخاص تتولّد الدّلالات وتجمع نحو نهاية لا تنتهي إلّا من**

1- سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة إبداع المرأة، مكتبة الأسرة، مصر 2004، ص37.

2- المرجع نفسه، ص37.

3- نفسه، ص43.

4- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص54.

5-يمنى العيد ، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط 3، بيروت، 2010، ص111.

* زمن القول: تقصد به النّاقدة (زمن الخطاب) معتمدة ما طرحه تودوروف في هذه المسألة.

6- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حيث هي قول يصل إلى القارئ»[1] فكل عمل روائي له تفرّده الخاص، حيث يظلّ الزّمن الرّوائي عديم الاكتمال لأنّه يمتلك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة.

أمّا **(عبد المالك مرتاض)** يرى أنّ زمن القصة هو نفسه زمن الكتابة فيقول: «**من السّذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي، ظاهرًا يعالجه فليس ذلك السّلوك إلّا خضوعًا لمتطلّبات السّرد الذّي تقتضي سرد الماضي»**[2] إنّه يرفض الفصل بين زمن الكتابة وزمن المكتوب، أي ما بين زمن السّرد وزمن المسرود «**فالزّمن يصاحب السّرد المكتوب الذّي يصاحب لحظة الكتابة والسّارد يخلق ويصطنع زمن الحاضر على سبيل توتير النّسج السّردي، فما هو إلّا خدعة سردية وحيلة فنية يحاول بواسطتها إخراج الزّمن من رتابته السّردية وإلباسه لباس الحاضر أو المستقبل ليخفّف مِحمَلَه، وترشق حركته، فيتخذ شريط السّرد شكلا جديدًا»**[3] فالسّارد أو الكاتب يبتدع زمن الحاضر ليفرغ مخيلته في النّص السّردي على الورق.

وتخلص**(مها القصراوي)** في دراستها للزّمن الرّوائي إلى أنّ «**الزّمن الرّوائي هو زمن داخلي تخيلي من صنع الخيال الفنيّ، يستخدم الكاتب لبلورته وتشكيل بنيته آليات فنية تخدم السّرد، وتحقق شروطه الخطابية والجمالية، وتتمثل إشكالية الزّمن الرّوائي في تحديد مستوياته نتيجة لتداخلها وتشابكها في بنية النّص»**[4]، ولقد قسمت الزّمن إلى ثلاثة أشكال تتمثل في[5]:

- **البناء التّتابعي:** وهو الشّكل الذّي يسيطر على الرّواية العربية حتّى أواخر الخمسينيات، أهم ما يميز الزّمن في رواية تلك الفترة، هو ترتيب الزّمن الرّوائي بشكل تتوالى فيه الأحداث وتتعاقب دون انحرافات بارزة في سير الزّمن، وتغير أشكال النّثر الرّوائي، وفيه يتساوى زمن القصة مع زمن السّرد.

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص ص184، 185.

2- المرجع نفسه، ص 203.

3- نفسه، ص 202.

4- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 56.

5- المرجع نفسه، من الصفحة 64 وما بعدها.

- **البناء التّداخلي الجدلي للزّمن:** يعدّ هذا الشّكل من أبرز الأشكال المتجلية في الرّواية العربية المعاصرة، فيه تتداخل الأزمنة وتتشابك أبعاد الزّمن فيه من ماض وحاضر ومستقبل، فأهم ما يميّز البناء، جدل الحاضر مع الماضي بصورة مستمرة ومفتوحة على المستقبل أمام القارئ ليضع رؤيته وتأويلاته، ويكون زمن الخطاب في البناء التّداخلي لا يتقدم بنفس التّرتيب مع زمن الحكاية، حيث تتشابك أزمنة الحكاية مع زمن الخطاب بصورة لا تخضع لترتيب منطقي.

إنّ زمن «**الخطاب الرّوائي لا يقدم زمن القصة بنفس التّرتيب الذّي يحتويه الزّمن الثّاني، وحتّى عندما يكون التّرتيب مؤطرًا ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزّمنية بمختلف أنواعها، سواءً كانت إرجاعية أو استباقية داخلية أو خارجية**»[1] ويعدّ البناء التّداخلي الجدلي للزّمن أكثر الأشكال بروزًا في الرّواية العربية الحديثة، ويمكن تقسيمه إلى[2]:

1ـ **البناء التّصاعدي المتداخل للزّمن.**

2ـ البناء الدّائري للزّمن.

3ـ البناء التّزامني.

4ـ البناء التّضميني.

5ـ بناء المتوازيات الزّمنية.

- **لبناء المتشظّي للزّمن:** تخضع أبعاد الزّمن في هذا الشّكل للتّشظي والتّكسير وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التّتابع، وقد تحوّلت رواية الزّمن المتشظي إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس، حيث أبعاد الزّمن تتجاوز كل ماهو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التّشكيل يصل إلى درجة التّشظي والتّبعثر في النّص الرّوائي.

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص 164.

2- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 72.

تتحول اللّغة في البناء الرّوائي المتشظّي «**إلى حالة شعرية مكثفة، تتجاوز قواعد اللّغة وبالتّالي تنسجم وأصولها، وتنطلق الشّخصية في فضاء زمني ممتد لا يخضع لحدود أو ترتيب أو نهاية، وبالتّالي تنسجم اللّغة المتفجّرة المتشظية مع تشظي الزّمن الرّوائي**»[1] ولعلّ ما يميز هذا الشّكل من الزّمن عن البناء التّداخلي الجدلي، يكمن في أنّ الزّمن التّداخلي يمكن للقارئ صياغته رغم تداخله وتشابكه، لكن في الزّمن المتشظي يستعصي على القارئ لمّ خيوطه في القراءة الأولى خاصة، ممّا يستدعيه لقراءة ثانية تجعله يصيغ النّص ويخلقه من وجهة نظره ويتحول إلى أحد أصوات الرّواة في النّص.

لم يعُد الزّمن السّردي زمنًا خطيًا تتابعيًا كما ألفناه في الرّواية التّقليدية، إنّما طرح في الرّواية الجديدة طرحًا جديدًا، فكانت الأزمنة فيها متداخلة بشكل جدلي ضمن مشكلات زمنية مختلفة، ولم تعد أزمنة دائرية تسمها التّكرارية والاستمرارية «**فإذا كان الماضي يبرز في تشكيل الزّمن الرّوائي من خلال اختراقه للحاضر السّردي وجدله معه في البناء التّداخلي الجدلي، فإنّ الحاضر هو محور البناء المتشظي للزّمن حيث يعكس تشظي الذّات العربية بعد أن فقدت الثّقة بالماضي أمام تبعثر الحاضر وانقسامه**»[2] فلم تعد الأزمنة في الرّواية العربية متشابهة وإنّما هي تعبر عن طموحات روائية تسعى إلى التّجديد في التّشكيل لتجسيد رؤية الواقع.

إنّ معطيات الواقع الخارجي تفسر تحولات الزّمن السّردي في العمل الرّوائي فنجد أنّ الرّواية العربية على عاتقها تجسيد معطيات الواقع الجديد بأشكال جديدة تعبر عن رؤيا في ظلّ انهيار القيم وهزيمة الإنسان العربي أمام تحديات الآخر[3] يقول **(عبد المالك مرتاض)** «**لم يعد الزّمن مجردّ خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض يؤسس لعلاقات الشّخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللّغة على أن تتخذ موقعها في إطار السّيرورة، ولكنّه اغتدى أعظم من ذلك شأنًا... إذ أصبح الرّوائيون الكبار يعتنون أنفسهم أشدّ الإعانات في اللّعب بالزّمن مثل إعانات أنفسهم في اللّعب**

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص ص 111، 112.

2- المرجع نفسه، ص123.

3-نفسه، ص124.

بالحيّز واللّغة والشّخصيات... حتّى كأنّ الرّواية فن للزّمن، مثلها مثل الموسيقى»[1] حيث تجاوزوا البناء الكرونولوجي للزّمن في الرّواية.

وأضحى التّعامل مع الزّمن فنيًّا «**كمن يقوم بتهشيم إناء بلوي وعلى القارئ محاولة خلق انسجام بين القطع المتناثرة هنا وهناك، مهما يكن حجم هذه القطع»**[2] إنّ من سمات الرّواية التّجريبية أنّها تعتمد التّقطيع والتّكسير في الزّمن حيث يقوم الرّوائي بالتّقديم والتّأخير في الأحداث حتّى ليصعب على المتلقي الإمساك بخيط الزّمن وهذا ما سمت مها القصراوي "بالزّمن المتشظي" و"الزّمن المتداخل".

ثانيا- المفارقات الزّمنية في الدّراسات السّردية

تشترك المقاربات النّقدية الحديثة للزّمن في نوعية بحثها عن تصوّرات جديدة لسبل التّعامل مع الزّمن واستخدامه في جنس الرّواية، إذ تستخدم الرّواية المعاصرة الزّمن على نحو يخالف الرّواية التّقليدية بفضل استعمال «**تقنية الومضة الاسترجاعية وقطع التّسلسل الزّمني وباقي التّقنيات الزّمنية التّقليدية، فالزّمن يوجد مقطوعًا عن زمنيته ولا يجري وفق النّمط الخطي، لأنّ الفضاء هنا يحطّم الزّمن واللّحظي ينكر الاستمرار فيقدّم رؤية جديدة للزّمن تنفي أن يكون اِنعكاسًا للزّمن الواقعي»**[3] ، لقد أصبحت الأزمنة تتداخل وتتحاور، الأمر الذّي أدّى إلى اشتباك العلامات النّصية الدّالة عليها.

يتّسم الخطاب السّردي من منظور تعامله مع الزّمني بخاصيتين وبمظهرين: يتّصل «**المظهر الأول بالبحث في موقع السّرد عن أنساق الزّمنية التّي تتحكم في أحداث النّص وتقوم بعرضها وفق نسق الاسترجاع»**[4] أو الاسترجاع Analepse الذّي يعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذّي يسرد وندلّ« **بمصطلح استرجاع على ذكر لاحق لحدث سابق للنّقطة التّي نحن فيها من**

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص194.

2- رابح لطرش، مفهوم الزّمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006، ص148.

3- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، الرّهان على منجزات الرّواية العالمية، منشورات دار الأمان، د ط، الرباط، 2015، ص 178.

4- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، ص.178

القصة»[1] كأنّها هجرة للخطاب السّردي من الحاضر إلى الماضي «فيحيل بذلك على زمن سابق لزمن السّرد أو وفق نسق الاستباق الذّي يتوقع أحداثًا لم تنجز بعد لأنّها لا تتجاوز حدود التّطلع وأفق الاحتمال»[2] أو الاستشراف **Prolepse**، والذّي يعني حكي الشيء قبل وقوعه، «**وندلّ بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدّمًا... ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزّمنية*** **-الّذي هو مصطلح عام- للدّلالة على كل أشكال التّنافر بين التّرتيبين الزّمنيين»**[3] وفي تلك الحالتين (استرجاع أو استباق) يتم اختراق النّسق الخطي للخطاب السّردي القائم على التّعاقب الزّمني.

أمّا المظهر الثّاني فيتمثل في «**وتيرة السّرد التّي يتم في ضوئها عرض أحداث الرّواية بنسق سريع ينهض على التّلخيص من جهة (التّكثيف)، والحذف والإخفاء من جهة (الإيحاء) من جهة ثانية، أو نسق بطيء يتعطّل فيه السّرد بسبب صيغ السّرد المشهدي أو الوقفة الوصفية، وينجم عن ذلك تعليق زمن الأحداث»**[4] ومثل هذه التّقنيات نجد لها صلة وثيقة بفنون الصورة والتّركيب السّنمائي الذّي بدأ تظهر فنياته في الكتابة الرّوائية، وبدأ الرّوائي يعي ضرورة التّعامل مع فنية الزّمن المتشظي، أين تتداخل أبعاد الزّمن الثلاثة (الحاضر، المستقبل والماضي).

باتت استرتيجية تكسير الزّمن من مسلّمات وتقاليد الرّواية المعاصرة، إذ يتمظهر هذا التّشظي والتّكسير على مستوى المفارقات الزّمنية، أو ما يسميه **(تدوروف)** بالتّشويهات الزّمنية أين يتخلخل التّرتيب الخطي والتّسلسل المنطقي للزّمن وتتشكل المفارقة بالمراوحة بين الماضي والمستقبل، فتوقف الحكاية لتُخلي المكان للمفارقة الزّمنية، «**وسنسمّي هذه المسافة الزّمنية "مدى المفارقة" الزّمنية ويمكن للمفارقة الزّمنية نفسها أن تشمل أيضًا مدّة قصصية طويلة كثيرًا أو قليلًا، وهذا**

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 51.

2- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، ص 178.

*- المفارقة الزّمنية: (السّردية) Anachronie Narrative وهي مفارقة زمن السّرد مع زمن القصة، ينظر حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص 73.

3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص51.

4- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، ص178.

ما نسميه سعتها»[1] ويضمّ التّرتيب المفارقات التّي تندرج تحتها ما ينعته جيرار جنيت (كما أشرنا سابقًا) الاسترجاع والاستباق.

1-الاسترجاع Analepse: هو «**مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنّسبة للّحظة الرّاهنة، وهو استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللّحظة الرّاهنة، الّتي يتوقف فيها القص الزّمني لمساق من الأحداث لندع النّطاق لعملية الاسترجاع**»[2] هذه التّقنية تهدف إلى خلق التّشويق لدى المتلقي. ولقد حددّ جيرار جنيت ثلاثة أنواع من الاسترجاعات تتمثل في:

أ- **الاسترجاعات الخارجية L'Analepse externe**: وظيفتها الأولى والوحيدة هي «**إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه "السابقة" أو تلك**»[3] فيضيء الاسترجاع القصة الأولى، وينير بعض الجوانب التّي أهملتها أو أغفلتها القصة الأولى.

ب- الاسترجاعات الدّاخلية L'Analepse interne: وظيفتها تتمثل في إضاءة جانب من إمّا«**شخصية يتمّ إدخالها حديثًا ويريد السّارد إضاءة سوابقها... وإمّا شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد**»[4] ويسمّيها جنيت باسترجاعات غيرية القصة **L'Analepse hétéro diégétique** والاسترجاعات الدّاخلية مثلية القصة «**تتناول خط العمل نفسه الذّي تتناوله الحكاية الأولى، تختلف عن ذلك اختلافًا شديدا، وهذا يكوّن خط التّداخل واضحًا**»[5] وهذه الاسترجاعات تنقسم إلى فئتين:

- **الفئة الأولى** هي استرجاعات تكميلية أو إحالات «**تضمّ المقاطع الاستعادية التّي تأتي لتسدّ بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية، وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة**

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص59.

2- علي المانعي، القصة القصيرة في الأدب المعاصر، دار الهلال، مجلة الابتسامة، ع 583، ربيع الأول الكويت، 1999، ص 155.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- نفسه، ص 62.

وتعويضات متأخرة قليلًا أو كثيرًا، وفقًا لمنطق سردي مستقل جزئيًا عن مضي الزّمن»[1] ويمكن أن تكون هذه الفجوات حُذُوفًا مطلقة أي نقائص في الاستمرار الزّمني.

- **الفئة الثّانية** من الاسترجاعات الدّاخلية مثلية القصة «**والتّي نسميها بدقة استرجاعات تكرارية أو تذكيرات Répétitives... الحكاية تعود في هذا النّمط على أعقابها جهارًا وأحيانًا صراحةً، وبالطّبع لا يمكن لهذه الاسترجاعات التّذكيرية أن تبلغ أبعادًا نصيّة واسعة جدًّا إلّا نادرًا، بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص**»[2] ويسمى هذا النّوع أيضًا عودات إلى الوراء، تكمن أهميتها في اقتصار الحكاية.

ويضيف (**جيرار جنيت**)إلى هذين النّمطين من الاسترجاعات: الاسترجاعات الدّاخلية الكاملة والجزئية:

- **الاسترجاعات الكاملة:** يتصل هذا النّوع من الاسترجاعات بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة «**المرتبطة بممارسة البداية من الوسط، فيرمي إلى استعادة "السّابقة" السّردية كلّها، وهو يشكل على العموم قسطًا مهمًّا من الحكاية... بما أنّ الحكاية الأولى تبدو نهاية مستبقة**»[3].
- **الاسترجاعات الجزئية:** لا تطرح هذه الاسترجاعات أي مشكلة تتعلق بالفصل أو الوصل السّردي، «**هذا النّوع من الاستعادات التّي تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى سأسميه ببساطة استرجاعات جزئية**»[4] فلا تصلح هذه الاسترجاعات إلّا لنقل خبر معزول إلى القارئ «**فالحكاية الاسترجاعية تقطع صراحة بحذف، وتستأنف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقّفت بالضّبط**»[5] إمّا استئنافًا ضمنيًا أو استئنافًا صريحًا.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص62.

2- المرجع نفسه، ص 64.

3- نفسه، ص 71.

4-نفسه، الصفحة نفسها.

5- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 72.

- **الاسترجاعات المختلطة Analepses mixte**: هذه الاسترجاعات لا يلجأ إليها إلّا قليلا **«فتحدّد بخاصية من خاصيات السّعة مادامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتّى تنضم إلى منطق الحكاية الأولى وتتعداه»**[1] وهي نادرة في السّرد.

2-الاستباق (الاستشراف) Prolepse: يطلق عليه أيضًا مصطلح الاستشراف، تعتبر هذه التّقنية أقلّ تواتر من الاسترجاعات، وهي بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الرّاوي، فتكون «**غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التّكهن بمستقبل إحدى الشّخصيات... كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عمّا ستؤول إليه مصائر الشّخصيات**»[2] هذه الاستباقات تخلق تشويقًا سرديًا لدى القارئ والحكاية «**بضمير المتكلّم أحسن ملائمة للاستشراف من أيّ حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذّات، والذّي يرخصّ للسّارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الرّاهن لأنّ هذه التّلميحات تشكل جزءًا من دوره نوعًا ما**»[3] بما أنّها تقوم على ضمير المتكلم خاصة في الرّوايات السّردية.

وتعتبر التّقطيعات (**Anticipations**) والاستشرافات الزّمنية «**عصب السّرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النّسق الزّمني للرّواية ككل**»[4] فعل المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات كتمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها وغايتها تكمن في حمل القارئ على توقّع حادث ما، أو تكهّن وقائع معينة متعلقة بالشّخصيات تنقسم بدورها الاستباقات (الاستشرافات) إلى داخلية وخارجية.

- **الاستباقات الخارجية (الاستشرافات)**: تأتي على شكل إعلان Annonce لما ستؤول إليه مصائر الشّخصيات، وظيفتها ختامية «**بما أنّها تصلح للدّفع بخط عمل ما إلى نهايته**

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 70.
2- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 132.
3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 76.
4- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 132.

المنطقية حتّى لو كانت تلك النّهاية لاحقة لليوم الذّي يقرّر فيه البطل أن يغادر العالم وينصرف إلى عمله»[1] فالاستباقات الخارجية تأتي على شكل استطراد في أثناء المشهد نفسه.

- **الاستباقات الدّاخلية:** يقول جيرار جنيت في صدد هذه الاستباقات أنّها تطرح «**نوع المشكل نفسه الذّي تطرحه الاسترجاعات التّي من النّمط نفسه، ألا وهو: مشكل التّداخل، مشكل المزاوجة بين الحكاية الأولى والحكاية التّي يتولّاها المقطع الاستباقي**»[2] وبمقدار ما تستعمل هذه الاستشرافات بصيغة الحاضر المقام السّردي مباشرة، فإنّها لا تشكّل وقائع زمنية سردية فحسب، بل وقائع صوت أيضًا... ثمّ ميزّ أيضًا بين الاستباقات مَثَلية القصة والاستباقات التّكرارية.

- **الاستباقات مثلية القصة داخل حكائية:** هذا النّوع ينقسم إلى نوعين من الاستباقات الدّاخلية:

- **التّكميلية:** وظيفتها سدّ الثّغرات الحكائية «**سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التّي تتعاقب على السّرد**»[3] فهي تسدّ مُقدّمًا ثغرات لاحقة «**يتكئ السّارد عليها لبيان مستقبل الشّخصية الرّوائية دون أن يلجأ إلى إعادة حكي هذا المحكي التّكميلي مرة أخرى**»[4].

- **التّكرارية Répétitive:** هي تلك الاستباقات التّي «**تكرّر مسبقًا مقطعًا سرديًا لاحقًا**»[5] فهي كالاسترجاعات التّي من النّمط نفسه، تعمل دور الإعلان للقارئ وتجعله يتوقع حادثة ما و«**هو توقع يمكن أن يُحقق على الفور في حالة تلك الإعلانات ذات المدى أو الأمد القصيرة جدًا، والتّي تصلح في نهاية فصل مثلًا للكشف عن موضوع الفصل التّالي وهي تشرع فيه**»[6]، وأبرز خاصية لهذه الاستباقات أنّ المعلومات التّي تقدّمها لا تتسم باليقينية فما

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 77.
2- المرجع نفسه، ص 79.
3- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 132.
4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 79.
5- حسن بحراوي ، بنية الشكل الرّوائي، ص 132.
6- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 82.

لم يتم الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله «**وهذا ما يجعل الاستشراف حسب فينريخ شكلًا من أشكال الانتظار**»[1] وتنهض الاستباقات على شكلين لاشتغالها بحسب المهمة المسندة إليها (الاستباقات) في النّص، يتمثلان في الاستشراف كتمهيد والاستشراف كإعلان.

أ-الاستشراف كتمهيد Amorce: يتمثل في إشارات وإيحاءات أولية يكشف عنها السّارد ليُمهد لحدث سيأتي لاحقًا، بالتّالي يعدّ «**الحدث أو الإشارة الأولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السّرد**»[2] يقدّمه السّارد بشكل تدريجي، مجرد إشارات لم تكتمل زمنيًا في النّص تقدّم تدريجيًا لتكبر وتتطور لتنتهي بحدث رئيسي لاحق «وهي علامات بلا استشراف ولو تلميحي لن تكتسي دلالتها إلّا فيما بعد»[3].

ب-الاستشراف كإعلان Annonce: يقوم الاستشراف كإعلان «**عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التّي يشهدها السّرد في وقت لاحق**»[4] هذا النّوع من الاستباق لا يحتفي به الكتاب كثيرًا بقدر ما يستعملون الاستباق كتمهيد، وهذا راجع إلى وعي الكُتّاب بأهمية الطّرق الفنية الحديثة «**التّي تعول على مساهمة القارئ، وتحترم ذكاءه الخاص وتنظر بالتّالي إلى الإعلانات كمظهر من مظاهر تُدخل المؤلف Intrusion de l'auteur**»[5] وهذا يعاب على الكاتب لأنّه يحمل آثار السّرد الشّفوي ويعيد إنتاجها في الرّواية المعاصرة، والفرق بين الاستشراف كتمهيد والاستشراف كإعلان هو أنّ الأول يعرض ما هو محتمل أو متوقع الحدوث، والثّاني يخبر عمّا سيشهده السّرد مستقبلًا بشكل صريح، فالإعلان صريح والتّمهيد ضمني، يكون «**بذرة غير دالة بل خفية لن تعرف قيمتها البذرية إلّا فيما بعد وبكيفية استعادية، لكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار**

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 133.
2- القصراوي حسن مها، الزّمن في الرّواية العربية، ص 113.
3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 83.
4- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 137.
5- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

كفاءة القارئ السّردية المحتملة»[1] القارئ الذّي يخمن ما سيحدث من بعد الاستشراف الذّي سيحقق أفق انتظاره أو سيكسره.

3- الإيقاع الزّمني في الرّواية.

لا يستقيم الحديث عن الزّمن في الرّواية دون تتبع مستويات حركته من حيث السّرعة والبطء داخل الرّواية، «**وانطلاقا من التّفريق بين أساليب روائية ثلاثة (سرد، وصف، وحوار) فإنّ كلاّ منها يشمل قدرًا معيّنًا من الزّمن، فالسّرد أشدّ الأساليب الثلاثة تمثيلًا للزّمن**»[2] فمن المستحيل أن نجد سردًا خاليا من الزّمن، «**في المقابل تكون العلاقة في أدنى مستوياتها بين حركة الزّمن الرّوائي، والوصف الذّي يعمل على إبطاء السّرد من خلال المشاهد والوقفات وغيرها، أمّا في الحوار فيعادل زمن السّرد مع زمن الحكاية (...) ويمكن ملاحظة التّباطؤ والإسراع بشكل أوضح ضمن مقاطع السّرد والحوار**»[3] فالسرد والحوار هما التقنيتان الأكثر تجسيد للوتيرة السّرد.

ولقد صرّح (**جيرار جنيت**) بأنّ تحديد المدّة الزّمنية أمر صعب «**المدة هي التّي يُحسُّ في شأنها بهذه الصّعوبات أيّما إحساس لأنّ وقائع التّرتيب، أو التّواتر يسهل نقلها دونما ضرر من الصّعيد الزّمني للقصة إلى الصّعيد المكاني... فالمقارنة هنا بين الصّعيدين شرعية وملائمة وبالمقابل فمقارنة "مدة" حكاية ما بمدة القصة التّي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة**»[4] فدراسة مدة لاستغراق الزّمني La durée وقياسها صعبة إن لم نقل غير ممكنة، فماذا يقصد بالمدة؟

أ- **الدّيمومة (المدة) La durée** أو كما سمّاه حميد لحمداني (بالاستغراق الزّمني) حيث تعلق الأمر «**بالتّفاوت النّسبي الذّي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السّرد إذ يتولدّ اقتناع ما لدى القارئ بأنّ هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطّبيعي أو لا تتناسب، أي أنّه**

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 84.

2- أحمد العدواني، بداية النّص الرّوائي، مقاربة لآليات تشكل الدّلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 2011، ص 208.

3- المرجع نفسه، ص ص 208، 209.

4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص101.

لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزّمن»[1] فأزمنة القراءة تختلف باختلاف الأحداث الفردية.

لقد توقف بعض النّقاد على مشكل تحديد المدّة الزّمنية للنّص وأشاروا إلى صعوبة تحيد مدى الحدث، يقول جيرار جنيت: «**إذا كان من السّهل أن نقارن النّظام الزّمني لقصة ما مع النّظام الزّمني الذّي تبنّاه الرّاوي لكي يحكي تلك القصة، فإنّ الأمر يصبح أكثر صعوبة إذ تعلّق بمقارنة جادة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السّرد**»[2] ففي بعض الأحيان يمكن أن نحددّ مدى الحدث عندما يقدم لنا النّص القصصي إشارة.

لكن عندما يتعلق الأمر بزمن الحكي فهل بالإمكان (قياسه) إقرانه بزمن القراءة؟ إذا كان كذلك فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار القراءة السّريعة والقراءة البطيئة أم تلجأ إلى حلٍّ وسط، لذا يستحسن التّخلي عن مقارنة هذا النّوع، فإذا كانت «**دراسة الاستغراق الزّمني La durée وقياسها غير ممكنة في جميع الحالات فإنّ ملاحظة الإيقاع الزّمني ممكنة دائمًا بالنّظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يخلف لدى القارئ دائمًا انطباعًا تقريبيًّا عن السّرعة الزّمنية أو التّباطؤ الزّمني**»[3] انطلاقًا من هذا اقترح جيرار جنيت ما سمّاه بالحركات السّردية الأربع الحذف، الوقفة الوصفية، المشهد والمجمل[4] وسنتعرض لها بالتّفصيل فيما يأتي:

- **الحذف أو القطع L'ellipse:** هي تقنية يلتجأ إليها الرّوائيون التّقليديون لتجاوز «**بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا: مرّت سنتان، أو انقضى زمن طويل... ويسمّى هذا قطعًا، ويمكن أن يكون القطع محددًّا أو غير محددّ**»[5] وما نلحظه في هذا الشّأن أنّ الرّوائيين الجدد يعتمدون الحذف الضّمني الذّي لا يصرّح به الرّاوي، إنّما يدركه القارئ فقط لمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه «والواقع أنّ القطع في

1- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص 76.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- نفسه، الصفحة نفسها.

4- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 108.

5- حميد لحمداني ، بنية النّص السّردي، ص 77.

الرّواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنّه يسمح بإلغاء التّفاصيل الجزئية... ولذلك فهو يحقق في الرّواية المعاصرة نفسها مظهر السّرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذّي كانت الرّواية الواقعية تتصّف بالتّباطئ»[1] والقطع والحذف في الرّواية التّقليدية مصرحًا به.

-**المشهد Scène:** ويقصد به المقطع الحواري الذّي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد، إنّ المشاهد تمثّل بشكل عام اللّحظة التّي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصة من حيث مدّة الاستغراق»[2] فهي تمثل جزءًا من النّص منعدمًا عمليًا وهو بمثابة إعلان «حالة التّوافق بين الزّمنين عندما يتدخّل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التّخييلي في الصّلب»[3] فالمشاهد تعمل على كسر رتابة السّرد وتعمل على إقحام الواقعي والتّخييلي، فهي بمثابة منفذ للكاتب ليسرّب أفكاره ورؤاه ومساءلة المسلمات التّاريخية التّي ترسبت في الذّاكرة الشّعبية.

-**الوقفة Pause:** أو الاستراحة كما أسماها **(حميد لحمداني)**، حيث «تكوّن مسار السّرد الرّوائي توقعات معينة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة إنقطاع السّيرورة الزّمنية ويعطّل حركتها»[4] بيد أنّ جيرار جنيت يسير إلى أنّ الوصف لا يسبب تعطيلًا زمنيًا في مسار الأحداث، فالوصف «لا يحتمّ أبدًا وقفة للحكاية أو تعليقًا للقصة أو للعمل حسب المصطلح القديم»[5].

-**الخلاصة (المجمل) Sommaire:** تعتمد الخلاصة على سرد أحداث ووقائع «يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة، دون التّعرض للتّفاصيل»[6] وهو شكل ذو حركة متغيرة مقارنة بالأشكال الثّلاثة الأخرى، ويمكن التّخطيط

1- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص77.
2- المرجع نفسه، ص 78.
3- تزفيتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، ط 1، الدّار البيضاء، 1987، ص 49.
4- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص 76.
5- جرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 112.
6- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص 76.

للقيم الزّمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطًا كافيًا عن طريق الصّيغ الرّياضية التّالي»[1] التّي يدّل فيها (ز.ق) على زمن القصة، و(ز.ح) على زمن الحكاية الذّي ليس إلّا زمنًا كاذبًا أو زمنًا عرفيًا.

الوقفة: زح = ن، زق = 0. إذن: زح ∞> زق

المشهد: زح = زق

المجمل: زح < زق

الحذف: زح = 0، زق = ن، إذن: زح < ∞ زق.

فتمثّل كل من الخلاصة والحذف مستوى تسريع السّرد (الحكي)، كما يتمثّل كل من المشهد والوقفة مستوى تبطيء السّرد (الحكي). ومهما يكن التّقارب بين الزّمنيين (الطّبيعي والرّوائي) فإنّ ذلك «**لا ينفي الاختلاف بين الزّمنين، فالزّمن الرّوائي ليس زمنًا واقعيًا حقيقيًا، إنّما هو زمن تكثيف وقفز وحذف، وتقنيات يستخدمها الرّوائي لتجاوز التّسلسل المنطقي للزّمن الواقعي الموضوعي**»[2] ولعلّ هذا الفارق نجد له صدى في الرّوايات الجديدة التّجريبية التّي تأخذ الزّمن موضوعًا للرّواية، «**لا مجرد دليل على نمو الحدث وتطور الشّخصيات، ممّا ينعكس على الأشكال الجديدة للرّواية بين الزّمنية واللّازمنية من ناحية أخرى**»[3] إذ أنّ رواية تيار الوعي خاصة تنطلق من محاولة «**جعل الشّخصية تُرى لحظة لحظة، مثل الماضي الحاضر أبدًا**»[4] فرواية تيار الوعي تنطلق من الذّاكرة «**فتكون الأحداث غير مترابطة والزّمن متداخلًا بشكل غير منطقي في كثير من الأحيان**»[5] حيث ينعكس الدّاخل الإنساني «**لذلك نجد الذّات في روايات تيار الوعي كثيرً ما تشعر بالضآلة أمام الزّمن، وتحاول أن تثبت ذاتها عن طريق الاستحضار والتّداعي، ولكن في النّهاية**

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 109.

2- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص39.

3- أمينة رشيد، تشظي الزّمن في الرّواية الحديثة، ص6.

4- أ. أمندولا، الزّمن والرّواية، ص175.

5- أحمد العدواني، بداية النّص الرّوائي، ص202.

يسحقها الزّمن فتشعر الذّات بالانكسار والضّياع»[1] ولعلّ رواية تيار الوعي هي أكثر الأنماط (في الرّواية العربية) استخدامًا للزّمن من حيث التّشكيل البنائي والدّلالي له.

ثالثا: تشظّي الزّمن في رواية كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس.

يعدّ مصطلح "تشظي الزّمن" من أهم انجازات الرّواية الحديثة وأهم «**المصطلحات المرتبطة بنقد الرّواية، حيث يتمّ من خلاله تتبع انعكاس الزّمن وتمثيله في تركيبة النّص الرّوائي وفق منظور شخصيات معينة»**[2] ولقد حاولت النّاقدة **(مها القصراوي)** التّمييز بين البناء التّداخلي للزّمن الرّوائي والبناء المتشظي، فبيّنت كيف أنّ البناءين يخضعان لتكسير التّتابع والتّسلسل، ولكن في تكسير الأزمنة الدّاخلية في البناء التّداخلي الجدلي يمكن للقارئ أن يلتمس خطّا زمنيًا في الحاضر السّردي الذّي يخضع بدوره للتّداخل والتّشابك، لكنّه تشابك يمكن أن يُفكّ، ويعيد القارئ صياغة النّص الرّوائي رغم الجدل الزّمني وما يحمله من تساؤلات تجسد الرّؤيا ووجهة النّظر.

أمّا الزّمن المتشظي فأبعاد الزّمن تخضع للتّشظي والتّكسير وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التّتابع، وقد «**تحولت رواية الزّمن المتشظي إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس، حيث أبعاد الزّمن تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التّشكيل، يصل إلى درجة التّشظي والتّبعثر في النّص الرّوائي»**[3] فالقارئ يحتاج في هذه الحالة إلى قراءة ثانية تجعله قادرًا على استجماع خيوط النّص الرّوائي وإعادة نسجه وكأنّه يعيد صياغته وخلقه من منطلق وجهة نظره ويتحوّل إلى أحد أصوات السّاردين في النّص.

والتّشظي بالمعنى الإيجابي للكلمة «يتضمّن نقلة من عالم تفتت الأنا (وانتشار القيمة) إلى عالم قادر على أن يمنح الذّات حرية لا نهائية لا تقيدها حدود "الشّكل" أو تحدّها ضرورات

1- مراد مبروك عبد الرّحمان، بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة، ص67.

2- أحمد العدواني، بداية النّص الرّوائي، ص ص 202، 203.

3- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص111.

التّركيب»[1] فالتّشظي بهذا المفهوم يعني تحرّر الشّخصية من كل قيود الكتابة السّردية التّقليدية، التّي تستند إلى شكل ثابت وتركيب جاهز.

حاول **(شكري عزيز الماضي)** في كتابه **أنماط الرّواية العربية الجديدة** أن يفرّق بين مصطلح "**التّفكك**" و"**التّشظي**" «**اللّذان يبدوان لأول وهلة أنّهما بمعنى واحد، وهذا صحيح جزئيًا**»[2] لكن إذا أمعنّا النّظر فسنجد أنّ هناك فروقًا بينهما وهي «**فروق لا تجعل منهما لونين بمقدار ما أنّها أطياف داخل اللّون الواحد**»[3] فالتّشظي يوحي بانقسام المفكك وتفسخه، كما قد يبدو مرحلة تعقب التّفكك.

تشترك المقاربات النّقدية الحديثة للزّمن في نزعة بحثها عن تصورات جديدة، لسبل التّعامل مع الزّمن واستخدامه في الكتابة السّردية، ففي الرّواية الجديدة يرد الزّمن «**مقطوعًا عن زمنيته ولا يجري وفق النّمط الخطي، لأنّ الفضاء هنا يحطّم الزّمن واللّحظي ينكر الاستمرار فيقدم رؤية جديدة للزّمن تنفي أن يكون انعكاسًا للزّمن الواقعي**»[4] لقد أمسى تداخلا متشابكًا وتشظيًا في آن.

إنّ تلخيص رواية يقوم فيها البناء الزّمني على «**التّشظي أمرٌ بالغ الصعوبة، وتعود صعوبته إلى بعثرة الأحداث وتشظّي الزّمن**»[5] حيث تتداخل أبعاد هذا الأخير بين (الماضي الحاضر والمستقبل).

تطرح رواية **كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس** جدلًا زمنيًا يصعب على القارئ الإمساك بخيوطه، فهي بنية متشظية تقدّم الأحداث متقطعة غير منتظمة وغير متسقة، تخضع للتّحولات والتّقاطعات السّردية حتّى ليصعب على القارئ/ المتلقي متابعة حركة الحدث ونسقها الزّمني، هذا التّشظي في الزّمن يعبرّ عن «**الإنسان وتمزقه وانقسامه على ذاته وتشتته في بحثه عن الهوية**

1- فاروق السّيد، جماليات التّشظي، دار شوقيات للنشر، ط1، القاهرة، 1997، ص15.

2- شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، ص107.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، ص178.

5- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص115.

والمعنى»[1] فيقدّم الرّوائي نصّه مستثمرًا تقنية المفارقات (الاسترجاع)، الذّي يمثل هجرة الحاضر إلى الماضي، فيحيل بذلك على زمن سابق لزمن السّرد أو وفق الاستباق، وفي تلك الحالتين يتّم «**اختراق النّسق الخطي للخطاب السّردي القائم على التّعاقب الزّمني»**[2] فلا وجود لزمن تتابعي أو جدلي إنّما تتقاطع الأبعاد الزّمنية لتقدّم وتيرة السّرد (التّي يتم في ضوئها عرض أحداث الرّواية) بنسق سريع «**ينهض على التّلخيص من جهة (الكشف) والحذف والإخفاء (الإيحاء) من جهة ثانية أو سبق بطيء يتعطل فيه السّرد بسبب صيغ السّرد المشهدي أو الوقفة الوصفية، وينجم عن ذلك تعليق زمن الأحداث، وهي تقنيات وثيقة الصلة بفنون الصّورة لا سيما التّركيب في السينما»**[3] إذ إنّ الرواية المعاصرة تخلت عن مقولة الثابت والقالب في صنع النّص السّردي.

تعدّ رواية "**كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس**" للرّوائي **(واسيني الأعرج)** من بين الأعمال المهمة في السّاحة الأدبية، حيث طرح فيها موضوعات جديدة تجعل القارئ يستشعر هذا المثقف الذّي كتب الرّواية، لما تزخر به من معلومات حول الموسيقى والرّسم، والسّرد فهي بناء فسيفسائي، استطاع من خلاله الرّوائي، أن يبني من خلاله نصًّا جماليًا، وشاعرًا ونصًّا مثقفًا.

إنّ تجربة **(واسيني الأعرج)** الكتابية «**تعكس هذا التّقاطع بين سؤال المثاقفة وسؤال التّأصيل، وهي تمارس مغامرة التّجريب بحثًا عن المغامرة من أشكال الكتابة وأدوات السّرد ممّا جعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة عن مختلف الأنساق الجمالية»**[4]حيث يعلن التّجريب لدى **(واسيني الأعرج)** القطيعة مع أنساق السّرد التّقليدي في نمطها الواقعي، «**ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق كتابة، تُجدّد نسقها في صيرورة بحث عن المغاير من أشكال السّرد وأنساق الخطاب ومستويات اللّغة، قصد بلورة رؤية الذّات في علاقتهما بالعالم وصياغة الموقف**

1- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، ص179.

2- المرجع نفسه، ص178.

3- نفسه، ص179.

4- بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، ص 123.

النّقدي من الرّاهن الاجتماعي والسّياسي في تحولاته المتأزمة»[1] سواءً في الجزائر أو في الوطن العربي الذّي مرّ بمراحل حرجة ومسّته تحولات مهمة.

لقد استدعت هذه التّحولات على المستوى الاجتماعي والسّياسي تحولات في جماليات النّص السّردي حتّى يستوعب الإشكاليات المستجدة والتّحديات المتولدة عنها، وأصبح التّجريب هاجسا يتصدّر شواغل **(واسيني الأعرج)** الرّوائية، وتعتبر إشكالية المثاقفة والتّأصيل من أبرز هواجسه وشواغله التّي برزت في كتاباته الرّوائية، «**بحكم أنّ الرّواية من حيث كونها نصًا متمايزًا في بنياته وفي آفاقه وفي أسسه التّي يرتكن إليها فرضتها (الرّواية) علاقات غير متكافئة مع ثقافة الآخر**»[2] لذا سعى الرّوائي من خلال نصوصه الرّوائية أن يبني حوار بين ثقافة الأنا والآخر.

في حين يتمثل التّأصيل في «**البحث عن الأمان خلال الآخر (...) من أجل خلق ذات متحررة لها علاقتها بتاريخها وحضارتها**»[3] فعكست رواياته هذا التّقاطع بين سؤال المثاقفة/ وسؤال التّأصيل، فكان التّجريب عنده « **فعل إبداعي حداثي يستمد العلامات الدّالة على حداثته من تلك المزاوجة بين ثقافة (الأنا) الأصيلة وثقافة الآخر/ الغربية، وهي المزاوجة التّي تذهب مذهب التّجريب الرّوائي لدى هذا الكاتب، ميسم الاختلاف الذّي تجسده نصوصه الرّوائية**»[4] فكان التّجريب المسار الذّي انتهجه لتقديم رواياته.

لم يعد الخوض في إشكالية الزّمن داخل المتون السّردية بالبساطة التّي عهدناها في الرّواية التّقليدية، لذا طرحته الرّواية التّجريبية طرحًا مغايرًا، «**ترتكز على جدل الأزمنة الدّاخلية، وتداخل أبعادها وانفتاحها على الآني والآتي، وبالتّالي لم تعد نهايتها مجدّدة وبنيتها مغلقة كالرّواية التّقليدية**»[5] لقد أصبحت تتلاعب بالأحداث والوقائع لتوهم القارئ/ المتلقي بواقعيتها (الأحداث)

1- بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، ص 33.

2- واسيني الأعرج، مأزق الرّواية العربية: أسئلة النّشأة، أسئلة المثاقفة، مجلة المساءلة، الجزائر، ربيع – صيف، 1993، ص 67.

3- المرجع نفسه، ص 68.

4- بوشوشة بن جمعة، سردية التّجريب وحداثة السّردية، ص 34.

5- مها حسن القصراوي ، الزّمن في الرّواية العربية، ص 71.

فتقلب الزّمن الكرونولوجي، وتظلّ بين الكرّ والفرّ من زمن الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل، وهذا يدخل في صميم تشظي الزّمن، وهنا الأمر يربك القارئ ويدخله في قلق سردي.

إنّ القارئ لنص "**كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس**"، يتجلى له أنّه انبنى على زمن متشظ تحوّلت فيه اللّغة «**إلى حالة شعرية مكثفة تتجاوز قواعد اللّغة وبالتّالي تنسجم وأصولها، وتنطلق الشّخصية في فضاء زمني ممتد لا يخضع لحدود أو ترتيب أو نهاية، وبالتّالي تنسجم اللّغة المتفجرة المتشظية مع تشظي الزّمن الرّوائي**»[1] لتكون الكتابة الرّوائية الجديدة «**اختراقًا لا تقليدًا واستشكالًا لا مطابقة، وإثارة للسّؤال لا تقديمًا للأجوبة...** »[2]، إنّها ثورة على النمطي التّقليدي.

وتأسيسا عليه تجيء تقنيات الحساسية الجديدة لفك العقدة التّقليدية بالغوص إلى الدّاخل وتحطيم خطيّة الزّمن،[3] وتهديد بنية اللّغة المكرّسة ورميها ـ نهائيًا ـ خارج متاحف القواميس...تدمير سياق اللّغة السّائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي واستخدام صيغة (الأنا) لا للتّعبير عن العاطفة والشّجن، بل لتعرية أغوار الذّات إنّه الزمن خارج حدوده المادية وتجسّده الواقعي والحقيقي.

والمطّلع على رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" سيلحظ أنّها رواية زمن، باعتبارها تروي ذاكرة شخصياتها وذاكرة أفضيتها، تستعيد فيها تلك الشخصيات ذكريات من ماضيها، يمسك زمام السّرد كلّ "**مي**" وابنها "**يوبا**" اللّذان يستعيدان ماضيهما عبر القصّ السرديّ، وترد قصة كل واحد منهما منفصلة زمنيًا عن قصة الآخر، ويحدث استذكار داخل استذكار يتداخل فيه الماضي الذّي يستعيده السّارد **(يوبا)** بعد نثره لرماد أمه، ثم يدخل في ذاكرة أمه ليستعيد ذكرياتها عبر الكرّاسة النّيلية وعبر ما روته له قبل موتها.

1- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص ص 111، 112.

2- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص ص 11، 12.

3- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

افتتح الرّوائي (المؤلف الضّمني/ Auteur implicite) بداية الرّواية بشكل مختلف عمّا عهدناه في الافتتاحيات المكانية، ومن هنا يبدأ الخرق بالنّسبة للرّواية «**أنا لم أر القدس إلّا ثلاث مرّات في حياتي**»[1] وكأنّه يقحم القارئ من الوهلة الأولى في اللّعبة السّردية، ويضعه فوق الأرضية التّي سيتحرك فوقها السّرد، ويكسر الحاجز بين الشّخصية (السّارد) وبين القارئ/ المتلقي لتضعه وسط لعبة السّرد ولتجعله متورطا فيه «**وهذا الاندماغ أو التّورط هو الذّي يضعنا في حضورية النّص وأيضًا هو الذّي يجعل النّص حضورًا بالنّسبة لنا، وطالما هناك تورطًا فهناك أيضًا حضور**»[2] هذا التّوريط الذّي يستدعي التّأثير في المتلقي ليكشف عن الشيء المتورّط فيه.

الافتتاحية الأولى: "**وصايا أمّي**" يصدّر السّارد الرّواية بمكتوب يتموقع خارج سلطة السّرد، وكان من المفروض أن يكون النّص السّردي هو الذّي يتموقع في البدء أو في المستوى الأمامي، في حين كان يجب أن يكون المكتوب متموقعًا مع خرجة النّص (وصية نثر الرّماد) لكن السارد استهل بالنّهاية، وهذا ما يوحي بانغلاق الرّواية في بدايتها، إلاّ أنّه انغلاق مؤقّت، أو انغلاق مفخخ.

تعلن هذه الافتتاحية عن انغلاق نهائي للقصة، وهذا الأخير موزّع بين نقطتين (الانطلاق والانتهاء) ففي البداية/ النّهاية يعلن السّارد (**يوبا**) صراحة عن انجاز الوصية المتعلقة بنثر رماد أمه في نهر الأردن وقراءة وصيتها التّي تركتها ليقرأها بعد نثر رمادها في نهر النيل، حيث صار هذا الفعل من الماضي، بيد أنّه يلفي إلى حصول اتّصال مزدوج فمن جهة يتواصل "يوبا" مع فضاء القدس لأول مرة في حياته، ومن جهة ثانية فإنّ تنفيذ الوصية، ليتحوّل غياب الأم إلى حضور ليمتدّ وجودها عبر كتابتها ولوحاتها الفنية، وهنا يتلاعب السّرد بأفق توقّع القارئ/ المتلقي، بحيث يجعله يتساءل عن حقيقة الشخصية "**مي**" وتشوّق لمعرفة أحداث قصّتها.

جاء في الرّواية: «**عندما خرجت في ذلك الصّباح الباكر باتجاه مطار ج.ف كندي وسافرت نحو أورشليم أرض لم أعرفها من قبل ولم تعرفني إلّا من خلال روايات جدّي وأمّي محمّلًا بثلاث**

1- واسيني الأعرج، كريماتوريوم، ص10.

2- فولنفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التّجارب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، الدّار البيضاء، د س، ص 85.

جرّات رخامية صغيرة مليئة برماد أمّي المعجون بنوار البنفسج البرّي كما اشتهت، وسيلٌ من الوصايا المكتوبة، لم أضيّع أية لحظة، بعثرت محتويات الجرة الأولى في نهر الأردن»[1]، إنّ البداية المنغلقة بوصفها نهاية سابقة على نهاية ثانية غير مكتملة، تشكّل جزءًا من الانغلاق المؤجّل.

هذا الانغلاق الاستباقي للقصة غايته توريط لفعل القراءة، حينما يوهم القارئ بأنّ الانغلاق هو الاكتمال الذّي أتى قبل الأوان فأزاح سلفًا كل أشكال النّقصان كالمكتوب المعنون "بوصايا أمي" يوهم بانغلاق نهائي للقصة، لكن هذا الأخير يتحقق كانغلاق مضاعف، يظهر من خلال مجموع الوظائف التّي سينجزها السّارد "**يوبا**" بشكل متدرّج ومتزامن أحيانًا، ونستشف هذا من فاتحة الرّواية الذّي جاء فيها: «**أغمضت عيني وعرفت أخيرًا السّوناتا التّي استعصت عليّ زمنًا طويلًا، ولا أدري إلى اليوم كيف حضرت المقطوعة التّي قضيت زمنًا أبحث عنها بدون أن أعثر على استقامتها المرجوة**»[2]هذه الأفعال المعلن عنها من المفروض أن تكون في الختام.

لقد كسر السّرد نمطية الزمن وخطّيته ليعلن من البداية نهاية الرّواية، ولم يترك مجالًا للقارئ/المتلقي ليؤول ويخمنّ ما سيأتي من أحداث (بعدما صرّح بما صرّح به)، وتحتّم عليه معرفة النّهاية قبل البداية الفعلية للرّواية، لكن هذا الإيهام بالنّهاية سيزول بمجرّد امحّاء الحد الفاصل بين النّهاية المعلقة والبداية/ النّهاية، وانغلاق القصة في البداية هو في الجوهر عودة إلى البداية .

تتوالى مجموعة الوصايا التّي كان على السّارد **(يوبا)** انجازها وتحقيقها، أولها بعثرة محتويات الجرّة الأولى من الرّماد في نهر الأردن وما تبقى منه في الطّريق الواصل بين حي المغاربة ومقام الجد الأول (سيدي بومدين المغيث الأندلسي) «**لم أضيّع أية لحظة... بعثرت محتويات الجرة الأولى في نهر الأردن...لم أجد صعوبة في نثر الرّماد فقد ساعدني فصل الشّتاء إذ كان سطح**

1- كريماتوريوم، ص 10.

2-المصدر نفسه، ص9.

المياه مرتفعًا ثم مددت يدي نحو وصيّتها الأولى التّي كانت في جرابي، وقرأتها بصوت عالي كما وعدتها»[1] هذا الجزء من الوصية قد حققه (يوبا).

ليأتي إلى الجزء المتبقي من محتويات الجرة، يقول: «**زرعته في طريق قادني نحوه مرافقي الشّيخ الطّاعن في السّن الّذي كان يعرف القدس القديمة... كنت أبعثر رماد أمي المعجون بنوار البنفسج البرّي كمن يزرع حقلا ميتًا بسماد الرّوح من حي المغاربة الذّي أصبح امتداد للحيّ اليهودي**»[2] من ثم قرأ الوصية الثانية المتمثلة في قراءة الفاتحة على قبر **جده المغيث الأندلسي** لينتقل إلى تحقيق الوصية الرّابعة والمتعلقة بوضع الجرّة الثّالثة عند قبر **(أمّ مي ميرا جدّته)**، يقول «**قبر جدتي لم تكن به أيّة إشارة خاصة، سوى ما خطّ على حجرة قديمة بالطّباشير إنّا لله وإنّا إليه راجعون، هنا تنام المخلصة لربّها وأهلها ميرا بنت الحاج سليمان المغربي**»[3]وهي الوصية الثانية.

بيد أنّه لم يقرأ وصيتها بل قرأ الوصية المتعلّقة بيوسف ونثر بعض ما تبقى من رماد الجدة عن قبر كان يظنّ أنّه ليوسف، يقول: «**سألته عن قبر يوسف، قال يوسف من يا ابني؟ قلت: لم أسأل أمّي لم يستطيع الشّيخ الطّاعن في السّن أن يكتم ضحكته، وهو يتكئ على شاهدة عالية لقبر منسي أخذني من يدي وأراني أكثر من عشرين قبرًا بالاسم نفسه، قلت له: هذا يكفيني فالمسألة رمزية لا أكثر، ونثرت فوقها كلها بعض من الرّماد المتبقي من الجرّة الثّانية، ثم قرأت الوصية التّي كانت هذه المرة محفوظة في عمق صدري**»[4]

ويعود في فجر اليوم التّالي، لينثر ما تبقى من الرّماد ويستكمل وصايا أمّه، يقول: «**وضعت عند رأس قبر جدتي ميرا الجرّة الرّخامية الصّغيرة التّي كتب عليها اسم أمّي بالحرف النافر المذّهب، مي بنتُ ميرا**»[5] ، ثم قرأ الوصية «ها **أنا ذي يا يمّا قد عدت إليك لا شيء معي إلّا بقايا**

1- كريماتوريوم، ص10.
2- المصدر نفسه، ص ص 10، 11.
3- نفسه، ص ص 11، 12.
4- نفسه، ص ص 12، 13.
5- نفسه، ص 13.

رماد العمر وأسئلتي المعلّقة»[1] هذه الوصايا التّي نفذّها السّارد **(يوبا)** كانت بمثابة إعلان مسبق عن مآل الحكاية (الأحداث) وهذا لكسر أفق توقع القارئ الذّي كان ينتظر تنامي الأحداث التّي تمتدّ على طول أكثر من خمسمائة صفحة.

ويأتي استباق آخر حين يعلن السّارد **(يوبا)** عن انتهاء واكتمال السّوناتا الذّي كان من المفروض يكون في الختام «أغمضت عيني وعزفت أخيرًا السّوناتا التّي استعصت عليّ زمنًا طويلًا»[2] ليأتي بعدها الحديث عن صعوبة وصول **(يوبا)** إلى إيجاد النّوتا الأخيرة من السّوناتا بعد مدة من الزّمن، وعلى مسافة امتدت 22 صفحة في أول تصريح بقول السّارد «**اعتدل يوبا في مقعده ثم تحسس من جديد السّماعة وقلم الرّصاص الموضوع على أذنه اليمنى الذّي كان يدوّن بن النوتات الموسيقية الهاربة في رأسه المتعب»**[3] والمفروض يكون التّصريح بعدم اكتمال السوناتا منذ البداية، إلاّ أنّ السارد أجّله ليشوّق القارئ/المتلقّي ويمنحه مساحة ليشكّل أفق توقعاته وتأويلاته.

لقد مارس السارد لعبة الخرق التّي كسرت أفق توقع القارئ الذي وضع رهانات على دلالات وإجابات غير التّي طرحها نص الرّواية، وبالتّالي وجد نفسه داخل « **لعبة الخيال، وبالفعل هذه اللّعبة سوف لن تنجح إذا ما قرّر النّص بأن يكون أكثر من مجموعة قواعد موجهة، تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجًا»**[4] وهذا ما يسعى إليه النص المعاصر أن يخلق قارئا منتجا.

يمكن أن يلاحظ القارئ/المتلقي أنّ رواية "**كريماتوريوم**" تنفلت على وضع إصلاح الافتقار والفقد وذلك باكتمال السّوناتا، إذ تمكّن السّارد (يوبا) من تحقيق وصايا أمه **(مي)** وعليه يصبح الانغلاق الاستباقي في البداية/ النّهاية حرق للصّورة الجاهزة عنه.

يأتي استباق آخر أسهم في تشظي الزّمن الرّوائي وهو التّصريح بعدم موت يوسف الذّي قام السّارد (يوبا) بنثر الرّماد على قبر كان يعتقد أنّه يعود له، وهو استشراف أعلن عليه قبل أوانه،

1- كريماتوريوم، ص13.

2- المصدر نفسه، ص 9.

3- نفسه، ص 20.

4- فلفانغ إيزر، فعل القراءة، ص 56.

كان من المفروض أن ينهض بوظيفة ختامية «**عند بوابة المقبرة بالضّبط عندما هممت بالخروج سمعت صرخته التّي مزقت صمت المكان، وهزّتني من داخلي كانت تشبه عواء ذئب داخل عزلة صارية: بالله لماذا تخلّيت عنّا جميعًا، ألم يكفيك ما فعلته بي وبها؟ ثم التفت نحو الفراغ وغرق في نسيج طويل قيل: أهذه أنت الآن تعودين؟ لماذا... لماذا فعلت كلّ هذا يا مي؟ حرام عليك كنت سعيدًا في هبلي ويقيني أنّك ضعت في بحر الظّلمات؟ إنّها بداية نوبات يوسي الذّي فقد كل شيء حتّى عقله منذ نكبة 48 ولا رهان لديه إلّا التّذكير بالأموات، يوسف أو يوسي كما يسميه جميع القدسين**»[1]، تشكل هذه الإعلانات، مفارقة بالنّسبة لزمن السّرد، فالسارد قد أجّل أحداثا هي في أصلها مقدمة بالنسبة للأحداث المصرّح بها، ليأتي التّفصيل فيها بعد تطور الأحداث في نص الرّواية.

وتأتي المقدمة/ المؤجلة فيما بعد: «**لم تعد لدي مطالب كبرى، أشتهي فقط أن يُبعثر رمادي على مياه نهر الأردن ربّما وجد طريقه نحو جذور هذه الأرض وفي أحياء القدس العريقة التّي عجنت طفولتي وعلى قبر أمّي وأخي وأخوالي، ويوسف إذا ما صدقت أخبار موته التّي وصلتني منذ سنوات ومقام جدّي العظيم سيدي بومدين لمغيث**»[2] فعلى امتداد (137) مائة وسبعة وثلاثون صفحة يتم سرد الأحداث التّي كانت من المفروض أن تأتي في المقدمة.

نلاحظ أن خلال القراءة**يكون هناك تفاعل بين «التّوقعات المعدّلة، والذّكريات المحوّلة لكن النّص نفسه لا يصوغ التّوقعات ولا تعديلها، وهو أيضًا لا يحدّد كيف يتم انجاز ترابطية الذّكريات، وهذا هو مجال القارئ نفسه... وهكذا فكلّ لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكر، تعبّر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار لأن يحتلّ مجاله وكذلك تعبّر عن أفق ماضي (يضمحلّ باستمرار) وقد مُلئ سابقًا**»[3] فالافتتاح انتهى بوصايا أمي (الفاتحة) النّهاية ليبدأ من الماضي: الفصل الأوّل المعنون **عطش البحر الميّت**، وهنا تتجلّى الحركة العكسية أين يعود السّرد إلى البداية الفعلية والمنطقية بعدما تماهت البداية مع النّهاية.

1- كريماتوريوم، ص 15.

2- المصدر نفسه، ص 138.

3- فولفانغ إيزر، فعل القراءة، ص ص 60، 61.

وتنفتح النهاية على الذّاكرة عندما تنتهي افتتاحية **وصايا أمّي** ليبدأ السّرد من الماضي انطلاقًا من الفصل الأول **عطش البحر الميّت**، لتتجلى حركة الرّواية العكسية، جاء على لسان السّارد «**تمنى أن تكون مي حاضرة، ولكنّها انسحبت بعدما خلّفت بين يديه سوناتا لم تكتمل، كانت تحمل أسمها والكثير من الوصايا التّي كان عليه قطع بحار الظّلمات لتأتيها في وقتها وبالشّكل الذّي أرادته مي**»[1] وبهذا سيكون تنفيذ الوصية وكتابة السّوناتا المستوى الأول من السّرد.

هذا الانفتاح سيكون بمثابة تجسد العنوان الفرعي" **سوناتا لأشباح القدس**" ويكون الفصل الثاني **مدونة الحداد** انفتاحًا آخر على ذاكرة شخصية **(مي)** خاصة أنّها تمثّل محور السّرد في الفصول التّي ستأتي فيما بعد، والتّي تتبني عليها البنية السّردية الكبرى ليصبح غيابها حضورا عبر السوناتا وعبر لوحاتها كتاباتها، من ثمّة سيكون الغياب هو الذّي سيجمع الرّواية المتشظية لتتحول النّهاية إلى بداية، وتتحول معها البداية إلى نهاية .

الافتتاحية الثّانية: بكبرياء اللّون وهشاشة الفراشة، هذه الافتتاحية تقدّم للفصل الثّاني، وتشكل أيضًا استباقًا زمنيًا «**أستطيع أن أكتب بحرية تامة بعد أن اتخذت أخطر قرارين في حياتي، وأنا مدركة بأنّ ذلك قد يربك كثيرًا (يوبا)**

الأول: الذّين رفضوا منحي رخصة الدّفن في القدس سهّلوا عليا مهمة هذه الخيارات ليكن. لقد قررت أن أمنح جسدي للمحرقة لأرتاح نهائيًا من سخط ثقيل لم أعد قادرة على تحمّله، وأنا لا أدعوا الآخرين إلى السّير في مسلكي، أكبر محرقة يعيشها المرء هي أن تسرق منه أرضه ويُرمى على حواف المبهم، النّاس لايدرون أنّنا لا نعود إلى أرضنا الأولى لنموت فيها فقط، ولكن لنعيش جزءًا جميلًا من العمر... أشتهي فقط أن يُعثر رمادي على مياه نهر الأردن، ربّما وجد طريقة نحو جذور هذه الأرض.

الثّاني: قراري بالشّروع في كتابة ذاكرتي الموشومة بالرّماد والألوان والكثير من الخوف، بكل الصّدق الذّي يملأني ربّما استطعت أن أتخلصّ من بعض أنيني العميق... الكتابة تفتح كل

1- كريماتوريوم، ص 25.

الجراحات المغلقة وتدفع بعواصف الدّم الجارف نحو الخروج للمرة الأخيرة»[1] والمتّأمل في هذه المقاطع سيجد نفسه أمام (انفتاح) انغلاق استباقي ثانٍ، إذا اعتبرنا ـ بكبرياء اللّون وهشاشة الفراشة ـ عتبة ريئسة: **لمدونة الحداد** فتارة نجد السّارد يخبرنا عن قرار **(مي)** بحرق جسدها في المحرقة، وزرع رماده في كتابة مذكراتها.

وتواصل الرّواية اختراق الشّكل الزّمني ليخلق شكلًا يشبه النوتات الموسيقية التّي تنزل وتصعد، وتتكرر ليتفاعل نص الكتابة ونص الموسيقى فتتشكل سوناتا **(واسيني الأعرج)**" الّتي لا تكتفي بخرق الشّكل التّقليدي لتقديم الاستباق، كمفارقة زمنية بل أيضًا كان لعرض تكثيف موضوع الغياب والحضور وانسجم ذلك مع منجز الشّخصية **(مي)** التّي وصلت حاضرها بمستقبلها.

وهذه الاستراتيجية في تقديم اللّاحق عن السّابق تجعل القارئ كأنّه أمام لعبة (Les logos) **اللّوغو** مطالب بإعادة تفكيك اللّعبة وتركيبها بشكل سليم، فالنّص الذّي كان من المفروض أن يتبوّء المستوى اللّاحق من النّص باعتباره النّتيجة، كان السّابق في نص **كريماتوريوم**.

إنّ الزّمن في "كريماتوريوم" زمن متحرك متشظٍّ يصعب الإمساك به وبأبعاده حيث يتراوح بين الحاضر والماضي والمستقبل، وهذا ـ كما أشرنا ـ بارز على مستوى الفصول الثلاثة، فكان الإيقاع الزّمني كإيقاع السّوناتا التّي همّ (يوبا) بكتابتها تعلو وتدنو نوتاتها، تحضر وتغيب في ذهن (يوبا)، فكانت المفارقة الزّمنية لعبة الرّوائي التّي قدّم من خلالها نص **سوناتا لأشباح القدس**، وهذه المفارقات تمثلت في الاستباقات والاسترجاعات.

1-الاستباقات في رواية كريماتوريوم:

سبق وتوقفنا في المبحث النّظري عند مفهوم الاستباقات والتّي تعني «تداعي الأحداث المستقبلية التّي لم تقع واستبقها الرّاوي في الزّمن الحاضر (نقطة الصّفر)، وغالبًا ما يستخدم الرّاوي الصيغ الدّالة على المستقبل لكونه يسرد أحداثًا لم تقع بعد على أنّ هذه الصّيغ تتغير وفقًا لطريقة السّارد»[1] وتتكثف هذه التّقنية خاصة عندما يكون تكنيك الرّواية معتمدًا على «**المونولوج الدّاخلي**

1- كريماتوريوم، ص ص 137، 138.

1- مبروك عبد الرحمان مراد، بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة، ص 66.

والمناجاة النّفسية والتّداعي النّفسي الحرّ للمعاني والمونتاج الزّماني والمكاني والصّور الحُلُمية»[1] والسّوابق والاستباقات تتوافق مع هذا التّكنيك.

وسنقف عند الزمن على "**سوناتا لأشباح القدس**" أين شكّل ملمحًا بارزًا في بناء هذه الرّواية، يقول (عبد **المالك مرتاض**): «**إنّ كلّ ما كان قائمًا على التّسلسل الزّمني المنطقي خرقه الرّوائيون المعاصرون مزّقوا سلاسله وشوّشوا على نظامه، فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيًا، ومن الخروج عن المألوف جدة في الشّكل الرّوائي وبناءه**»[2] فلم يعد الزّمن الكرونولوجي ما يميّز الرّواية الجديدة إنّما غدا«**قطعًا مجزأة مطروحة من هذا البناء أكوامًا فوق أكوام، وركامًا على ركام ليتخذ منها القارئ الرّوائي البناء الذّي يريد، والشّكل الذّي يريد والشّكل الذّي يشاء، وذلك كما يسهم في بناء الرّواية من خلال القراءة**»[3] ورواية "**كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس**" تنفتح على أزمنة متعددة من استباقات واسترجاعات ممّا جعلها مستعصية البناء، يصعب على المتلقي الإمساك بخيوط أحداثها رغم هيمنة الزّمن الماضي الذي تخلّلته بعض الاستباقات، التّي أضاءت أحداثًا لاحقة للسّرد، حيث هيّات ا المتلقي لاستقبالها.

أ-الاستباق كتمهيد أو (طليعة) Amorce:

يكون كإرهاصات وتلميحات لما سيرد من أحداث لاحقًا، إذ يتخذ هذا الاستشراف «**صيغة تطلعات مجرّدة تقوم بها الشّخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لاطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه**»[4] ويمتاز هذا النّوع من الاستشراف بطابعه الاحتمالي المنفتح على زئبقية الزّمن التّخييلي الذّي لا يلزم المتلقي بالتّقييد بإشاراته.

وممّا ورد في الرّواية من استباق طلائعي نجد ما صرحت به الشّخصية (**يوبا**) عندما كان يبحث عن النّوتات النّاقصة من السّوناتا، والتّي أرادها حدادا لأمّه، يقول «**لابدّ أن تلبس السّوناتا لباس هذا الحداد وإلّا... فلا معنى لوجودها، تمتم يوبا قبل أن يندفن في صمته وحركات أصابعه**

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرّواية، ص 191.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها، ص 66.

4- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 133.

التّي لا تتوقف مخترقة بقايا البياضات على الورق»[1] يأتي هذا الاستباق بعدما صرّح (يوبا) في الافتتاحية أنّه توصّل إلى إكمال السّوناتا، لذا لا يشكل هذا الاستباق أفق توقع عند القارئ، لأنّه يعرف مسبقًا أنّ السّوناتا قد اكتملت، بيد أنّ السّارد يمارس لعبة التّشويق معه (القارئ) ليدفعه إلى السّؤال، لماذا لم يتوصل إلى كتابة السّوناتا إلّا بمشقة؟ ولماذا استعصت عليه؟ ولماذا كان يلفها بالغياب إلى لحظة انغلاق السّرد؟.

كانت معظم الاستباقات التّمهيدية التي وردت في نص "**كريماتوريوم** "عبارة عن وصايا وأمنيات الشّخصيات، فكانت وصية الأم "**مي**" لابنها "**يوبا** " أن يتفادى المأساة التّي عاشتها هي ولا يكرّرها، تقول: «**لا تشغل بالك يا يوبا بكل هذه التّفاصيل، وانتبه للحياة ولا تتركها تنزلق من بين يديك فنحن لا نعيش إلّا مرة واحدة، علينا أن نعرف فيها كيف نخطئ ونصحّ الخطأ في الوقت نفسه، الموت ينتظر بفارغ الصّبر فريسته الشّهية**»[2] ، فهل سيحقق يوبا هذه الوصية؟.

لن يتأخر التصريح بالإجابة عن هذا الاستباق حين يردّ **(يوبا)** على أمّه قائلًا: «**يبدو لي أنّنا سنقضي العمر كلّه في البحث عن سدّ وترقيع الخرابات التّي تحدثها فينا الأقدار الظّالمة، لا أدري إذا كنت على حقٍ أم لا، أحيانًا أشكرك لأنّك وفّرت عليّ تحمل شظايا قنبلة مؤقتة في وقت مبكّر... في ماذا كان يمكن أن يفكّر طفل مثلي من أب من أصل ألماني ارتبط بأمّه الإيطالية أكثر من ارتباطه بوالده... لو دخل لعبة مثل هذه فكيف سيتمكّن من جمع شتاته؟ كنت أظنّ أن الإنسان يمكنه أن يكون ملكًا للأرض كلها... ولكنّي اليوم أشعر كأنّ هناك حلقة مفقودة على الأقل، ومن الصّعب عليّ رتقها، أخشى أن أسكن البياضات القلقلة طويلًا، وكلّما عجزت عن معرفة شيء ما ألتفت نحو الفراغ لشفاء غليلي من الغياب**»[3] إنّ هذا التصريح يكسر أفق توقع القارئ الذّي كان ينتظر أن يأخذ يوبا بنصيحة ووصية أمّه، لكن يفاجئه (هذا تصريح) بعكس ما

1- كريماتوريوم، ص 31.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3-نفسه، ص ص 43، 44.

كان يتوقعه، يقول السّارد «**مثلك يا يمّا تنتابني أحيانًا رغبة في التّدمير...**»[1] إذ إنّ **(يوبا)** لم يتقيد بوصية أمّه.

وتنفتح الرّواية على استباقات كثيرة تجسّدت عبر ما كان يفكّر فيه "**يوبا**" الذي فتح باب المستقبل عبر أسئلة شغلت فكره، متعلقة بفلسفة الحياة ومسألة الهوية، كأنّ أمّه "مي" قد نقلت إليه هاجس أشباح الماضي الذّي كانت تحمله منذ نصف قرن، رغم أنّها حذّرته من العيش على تلك الأشباح،«**حذار يا يوبا أن تحمل وراءك الأشباح وتتركها تسطّر حياتك، الذّاكرة بقعة نور وليست شططًا دائمًا**»[2] إنّ هذه الوصية تعكس وجع الشخصية "**مي**" التي لم تنجو من مطاردة الماضي لها، ولم تفلح في التّخلص منه كما أوصتها خالتها "**دينا**"، التي أيضا لم تتخلّص من شبح الأرض والوطن، حيث ظلّت رائحة القدس وظلّه يطارد هذه الشخصيات رغم النجاح الذي حقّقته في أرض الغربة.

وقد يلتبس الأمر على القارئ ـ في بعض هذه المقاطع– حيث يمكن أن تتجلى له على أنّها استرجاعات وليست استشرافات، لكن إذا أخذناها من موقع السّارد **(يوبا)** الذّي يحكي ماضي الأم قبل وفاتها، فإنّه يحكي هذه الأحداث من زمن الماضي، وما يتوقع أن يكونه هو استشراف تمهيدي (خارجي) يمكن أن يقع مستقبلًا وممكن أن لا يقع، فبناء رواية **سوناتا لأشباح القدس** مرتبك متشظ، يجعل القارئ في حيرة وقلق، يضع الرّهان على شيء ثم ما يلبث أن يغيره، فكأنّ القارئ مشارك في لعبة الرّوليت «**يضع الرّهان على الأحمر فإذا باللّون الأسود يفرز**»[3]، فكلما اختلف موقع الرّاوي داخل الحكاية اختلفت المفارقات، فما يمكن اعتباره استرجاعًا من موقع الحكي الرّاهن يمكن اعتباره استباقًا من موقع الحكي الماضي، فالسّارد لا يقرّ في مكان واحد.

في خضمّ هذه الاستشرافات يفتح السّارد نوافذ السؤال في ذهن القارئ/المتلقي، فيما إذا كان يوبا سينفّذ الوصايا، وهل سيعمل بها؟ وهل هذه التّوقعات ستتحقق أم لا؟ فيدخل القارئ/المتلقي في

1– كريماتوريوم، ص 43.
2– المصدر نفسه، ص 44.
3– أمبيرطو إيكو، القارئ في الحكاية، التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، ط 1، الدّار البيضاء، 1996، ص 276.

حالة انتظار تربكه جبره على تخمين إجابات تخصّه كمتلق، إنّ حالة الانتظار التّي تخلقها الاستشرافات عند القارئ تحثّه على البحث عن توقعات واستشرافات، ربّما تخالف توقعات السّارد، فكما يقول **إيكو**: «**أن يدخل المرء في حالة انتظار معناه أن يجري توقّعات، وعليه فإنّ القارئ/ المتلقي يجب أن إلى يسهم في تنمية الحكاية وتشكّل الدّلالة فيها، إذ يستبق المراحل المتوالية فيها، ذلك أنّ استباقه يشكّل حصّة من الحكاية التّي ينبغي أن تتوافق مع الحكاية التّي يزمع قراءتها، وحالما تتم له القراءة... يتثبّت عمّا إذا كان النّص مطابقًا لتوقّعه أم لا، على أنّ حالات الحكاية (المتفاوتة) من شأنها أن تُثبت حصّة الحكاية التّي كان حَدَسَ بها القارئ أو تدحضها (تثبت أو تزيّف)**»[1]، فكل نصّ يفترض المشاركة التأويلية والتفسيرية لقارئه النموذجي.

إنّ الاستباقات ليست مجرد إعلان عن حدث ممكن الوقوع أو سيقع، إنّما هي استراتيجية* نصية تجعل القارئ مشاركًا في إنتاج الدّلالات، والمشاركة في الإجابة عن التّساؤلات التّي تطرحها شخصيات النّص الرّوائي، جاء في الرّواية «**هل في الشّخص الذّي كنّا نحبه ما يشفع لنا بتذكّره بنعومة؟ هل مازلنا قادرين على صنع زمن آخر نستطيع عيشه كما تشتهيه؟**»[2] وأيضًا ماجاء على لسان" **دينا**" خالة "**مي**" «**أرأيت المفتاح الخشن المعلّق عند مدخل البيت، هل تعتقدين أنّه سيفتح شيئًا يومًا ما، لا أعتقد؟ الأحياء تُسرق الواحد بعد الآخر، بعد سنوات قليلة لن يصبح لهذا المفتاح أي معنى باستثناء التّذكر والتّألم**»[3]، وكأنّ الاستشراف يعلن من البداية أن الأمر لن يحدث، وهذه الاستراتيجية في التّقديم تثير الفضول لدى القارئ/ المتلقي، أكثر ليواصل القراءة حتى يكتشف هل أنّ هذه الاستشرافات ستتحق أم لا، و في حينها تبدأ مغامرة القراءة ويبدأ القارئ/ المتلقي في نسج نصه الطّيف، وبناء آفاق توقعات خاصة به، إلى حين يعلن النّص عن الإجابة بما يخيّب توقعه أم بما يتوافق معه.

1- أمبيرطو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 148.

*- الاستراتيجية: تعني من الوجهة الحكائية، وضع تصاميم وترسيمات حكائية معقّدة لمسار الحكاية، والسّعي إلى التّلاعب بها، ينظر: المرجع نفسه، ص 322.

2- كريماتوريوم، ص 56.

3- المصدر نفسه ص 273.

من خلال ما عرضناه ، لاحظنا أنّ بعض الاستشرافات قد تحققت وبعضها بقي مجرّد أسئلة مفتوحة أمام المتلقي / القارئ حتّي يجيب عنها هو، وربّما عدم وقوعها لم يكن اعتباطيًا بل كانت إستراتيجية، توخاها السّارد حتّى يفتح باب التّأويل للمتلقي/ القارئ ويشارك في إنتاج دلالات النّص لأنّ «رهان العمل الأدبي هو خلق قارئ وليس مستهلك، بل وأيضًا منتج للنّص[1] فالنّص الأدبي يسعى إلى إيجاد « **قرّاء إيجابيين يشعرون بأنّ القراءة عمل إبداعي، وهو شعور لا يمكن تحقيقه إلّا إذا أحسّ الإنسان أنّه يقدّم شيئا إلى النّص عن طريق تسير إشاراته حسب طاقة القارئ الخيالية والثّقافية، وهذا التّفسير هو فعالية صادرة من القارئ ممّا يشعره بأنّه يمتلك هذا النّص المفسّر حين أخذ يشارك في إنتاجه**»[2] إنّ النّص يبحث عن قارئه دائما.

فحين تطرح الاستشرافات منطقًا معاكسًا لمنطق الرّواية، فإنّ القارئ/ المتلقي يضطر إلى إعادة بناء أفق توقع جديد ويضطر إلى إعادة النّظر في ما يطرحه النّص وأخذه بحذر خاصة وأنّ الرّوائي يطرح أفكار وجودية متعلّقة بالحياة والموت، ومتعلقة بالهوية وتشظيها، فهي أمور يمكن للقارئ/ المتلقي أن يكون طرفًا فيها، لأنّها تمسّه أيضًا كوجود إنساني، فالنّص يخاطب بالضّرورة قارئًا واعيًا بهذه الأمور، إنّ «**الخطاب يتحدث بمقتضى مصلحة القارئ، فالكتابة ليست إيصال الرّسالة المنطلقة من المؤلف لتنتهي عند القارئ بل هي صوت القراءة أيضًا، ففي النّص القارئ ذاته يتكلم**»[3] فالنّص الرّوائي يستمد عددًا من خصائصه من العالم المرجعي للقارئ.

إنّ القارئ لنص "**كريماتوريوم**" يجد حضورًا مكثفًا للاستباقات التّمهيدية التّي لم يجد لها ولن يجد لها القارئ أجوبة في المتن، وتبقى مفتوحة أمام المتلقي ليأتي لها بأجوبة، ولعلّ هذا من الاستراتيجيات التّي يتوخاها النّص لإشراك القارئ/ المتلقي في إنتاج (النّص)، فمثلًا عند قراءة "**يوبا**" لرسالة "**إيفا موهلر كراوس**" كانت جلّ الصّيغ الواردة فيها أسئلة تتوقع إجابة من القارئ/المتلقي، لأنّ المرسل إليه كان مغيّبًا في النّص "**بابا حسن**"، فلذا يتوقع النّص أن تكون

1- voir: Roland Barthes, S/Z, edition seuil, 1970, p 157.

2- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّفكير، من البنيوية إلى التّشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998، ص ص 84، 85.

3- Roland barthes, S/Z, ibid, p 157.

الإجابات من القارئ/ المتلقي، «**لا أعتقد أنّ والدي رجع لها أو حتّى قرأها مرة ثانية**»[1] هذا الاستباق يضع القارئ موضع الحيرة والتّشويق إلى معرفة ما تحويه الرّسالة حيث تمّ الإعلان عن وجودها في الصّفحة التاسعة والثلاثون (39) لكن التّصريح عن محتواها امتد حتّى الصّفحات الأخيرة (529).

وعلى امتداد هذه الصّفحات يكون القارئ/المتلقّي قد شكّل نصّه الطّيف كما عبّر **(إيكو)** ووضع توقعاته التّي من بينها أنّ الرّسالة غرامية أو ربّما عتابية فهذا التّأجيل بالتّصريح يدفع فضول القارئ أكثر لقراءة النّص الرّوائي وإتمامه، ليكتشف صدق توقعاته أو خيبتها، حيث «**ينخرط القارئ/ النّاقد في المستوى التّخيلي للنّص معيدًا تشكيله، فينشأ من هذا التّفاعل بين متخيل القارئ/ النّاقد من جهة، ومتخيل الكاتب من جهة أخرى، تأويل محكوم بزمن القراءة في تفاعله مع زمن الكتابة وزمن الخطاب**»[2] فمع كل استباق تزداد لهفة القارئ كلّما تقدم زمن السّرد ليتجه إلى نهاية الاستباق.

والملفت في الرّواية هو أنّها كانت مكثّفة بالاستباقات التّمهيدية والتّي وردت معظمها ـ كما أسلفنا الذّكر ـ على شكل تساؤلات طرحتها الشّخصية في الرّواية كتساؤلات ظلّت مبهمة في معظم الأحيان ودون إجابة ويُنهي السّارد السّوناتا بأسئلة أخرى تحيّر القارئ وتقلقه سميائيا تجعله يبحث عن فاتحة أخرى لنهاية هذه الرّواية التّي تركها الرّوائي مفتوحة، «**أهذه أنت تعودين الآن؟ لماذا... لماذا فعلت كل هذا يا مي؟ حرام عيك، كنت سعيدًا في هبلي ويقيني أنّكِ ضعت في بحر الظّلمات؟ أيّ ريح هبّت عليك يا أبنة أمي؟ أي نار أكلتك وأي زمن ابن كلب ساقك نحو التّيه؟ ثم تتماهى الصّرخة شيئًا فشيئًا في النّداءات الكلية، لو تغيب في عمق النّور المتصاعد من الشّروق البعيد مع أشباح مدينة القدس**»[3] هل يمكن أن تكون هذه التّساؤلات استشرافا لأشباح جديدة تصنعها مأساة الفلسطينيين؟ هذا السؤال موجه للقارئ/المتلقي الذّي يسمح بولادة جديدة لمعان ودلالات جديدة، لأنّ الشّرط الأول لمعادلة التّأويل هي معرفة حياة العمل في وعي أجيال

1- كريماتوريوم، ص 39.

2- رفيف رضا صداوي ، الرّواية العربية بين الواقع والتّخييل، دار الفرابي، ط1، بيروت، 2008، ص 101.

3- كريماتوريوم، ص565.

متعددة من القرّاء[1] لأنّ الكتابة هي «**فكرة الكاتب تعيش في ذهنه ثم تنتقل إلى ذهن القارئ بعد اكتمالها، والقارئ ذاته والذّي كان حيًّا في ذهن الكاتب سيكون قريبًا من هذا العمل بقدر قربه السّابق في ذهن الكاتب الذّي لابد وأنّه عرف كيف ومتى سيكتب له**»[2]، إنّه القارئ الضمني، كما يسميه "**أيزر**"، والذي يورّطه الكاتب في ملئ فراغات وفجوات النّص.

ب-الاستباق (الاستشراف) كإعلان Annonce:

يعمل الاستباق كإعلان على الكشف عن أحداث لاحقة بطريقة صريحة، بعكس الاستباق التّمهيدي الذّي يكون تلميحيًا، فالإعلاني حتمي الحدوث لاحقًا، يخلق حالة تقرب وانتظار لدى القارئ ويضعه «**وجهًا لوجه معه، ليبدأ التّساؤل لماذا حدث وكيف، وللإجابة على تساؤلات القارئ ومشاركته في النّص يقوم الرّاوي بعد مفارقة الاستباق وإعلان الحدث باستخدام تقنية الاسترجاع للكشف عن حقيقة الحدث المعلن وتقديم الإجابات**»[3] ومن الأمثلة الواردة في الرّواية نجد قول السّاردة (مي): «**طيّب.. سأدندن مثلما أعرف ما دمت تلحّ علي ذلك**»[4] وبعد صفحتين (مدى قصير) يعلن السّارد عن تحقق الاستباق «**إسمع الأغنية إذن... لقد كان نشيد جدّي المهزوم... هذا ما تبقى من رحلة الثمانية قرون ونيف.**

ليام تمرض وتبرا، والصّبر هو دواها...

آه... يا أسفي على ما مضى

من ذاك الزّمان اللّي فان وانقضى...

آه يا فرقة الدّيار، ديار الاندلس

1- ينظر: فيدوح عبد القادر، عن مجلة الفكر العربي المعاصر، و.ي، فاليزيف، ع 54 -55، ص73.

2- عبد الكريم الحيوري، الابداع في الكتابة الرّوائية، تق: عبد الواحد محمد، دار الطّليعة الجديدة، ط 1 سوريا، 2002، ص33.

3- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص218.

4- كريماتوريوم، ص26.

ما هانو عليّا... ما هانوا عليّ...»[1] هذه الاستباقات التّي تعلن عن جراحات وآلام الشّخصية الدّاخلية هي أناشيد هزيمة.

وجاء أيضًا على لسان السّارد **(يوبا)**: «**لا بدّ أن تلبس السّوناتا هذا الحداد... فلا معنى لوجودها**»[2] هذا الإعلان عن السّوناتا التّي لم تكتمل والتّي أرادها **(يوبا)** أنشودة حداد لأمّه، هذه السّوناتا التّي أعلن عن اكتمالها منذ البداية، «**... هذا هو بالضّبط مفصل السّوناتا التّي تجسّد أحلام مي وهي تفتش في جرحها عن لون لمدينتها المسروقة، الزّرقة النّيلية، أنتم لا تعرفون القدس جيدًا... القدس خبز الله ومأواه، مدينة تكفي الجميع، قلبها واسع، دينها كبير، إيمانها متعد، وأشجارها تغطي كل العرايا ومراياها ليست عمياء، وحيطانها ليست للبيع، صرخة مي الدّائمة كلها هاجمتها الذّاكرة وانغلقت عليها سبل الدّنيا**»[3]، تمثل إذن هذه السّوناتا الذّاكرة التّي تخلدّ أمّه **(مي)** وتخلدّ معها جراحات فلسطين، فأحيانا ينعتها "سوناتا مي" وأحيانا أخرى "سوناتا لأشباح القدس" سوناتا لفراشات القدس.

لقد أراد السّارد السوناتا مكتملة تجسد آلام هؤلاء وأحلامهم التّي لم تحقق، فكان إيجاد نوتاتها مستعصيًا على **(يوبا)**، ولم تكتمل إلّا مع انغلاق النّص سرديًا، هذا لأنّ السّوناتا لم تكن مجرد نوتات موسيقية، إنّما حمّلها الرّوائي دلالة رمزية تمثلت ـ كما أشرنا ـ في ذاكرة الفلسطينيين المهجّرين من أرضهم، ذاكرة تحمل ماضي الذّين استلبت أرضهم «**كأنّه يختتم فصلًا موسيقيًا بكامله، أو كأنّه يضع خطًا نهائيًا على حياة استمرّت طويلًا بآلامها وشقاءها**»[4] فلم تكن مجرد موسيقى، بل هي ذاكرة حافظة لحيوات أناس كثيرون غابوا ورحلوا حاملين آلامهم وذاكرتهم المتمثلة بجراح الوطن **القدس**.

والجدير بالذكر أنّ معظم الاستباقات التّي وردت في الرّواية كانت طويلة المدى، لا تتحقّق إلّا بعد فترة طويلة من زمن الإعلان عنها، وهذا ما يجعل القارئ ينسج نصّه الطّيف كما أشار **(إيكو)**

1- كريماتوريوم، ص28.
2-المصدر نفسه، ص429.
3- نفسه، ص445.
4-نفسه، ص553.

إلى حين التّصريح والإعلان عن حقيقة الاستباقات، ومعظمها عبّرت عن هواجس الذّات وتخوفاتها وتطلعاتها للمستقبل جاء على لسان "**مي**" «**بي رغبة عارمة في الكتابة على هذه الكراسة، لا أدري ماذا سأكتب، لكني سأفعل**»[1]، وفعلًا سيتحقق هذا الإعلان حيث تكتب الشّخصية "مي" على كراستها النّيلية، وتسجل فيها ذاكرتها المثقلة بحب القدس، الأرض التّي سرقت منها وتكتب عن يوسف أول حبٍّ لها، وعن ماضي وطنها الذي غادرته طفلة.

سجّلت على كرّاستها كل آمالها وآلامها، يقول السّارد «**خطّت مي بعضها من تمزقاتها في أصعب لحظة وأصدقها**»[2] خطّت مدونة الحداد بكبرياء اللّون وهشاشة الفراشة، وعبرت خلالها صراط الخوف لتتّخذ أهم قرار وهو الشّروع «**في كتابة ذاكرتي الموشومة بالرّماد والألوان والكثير من الخوف، بكل الصّدق الذّي يملأني ربّما استطعت أن أتخلص من بعض أنيني العميق... الكتابة تفتح كل الجراحات المغلقة وتدفع بعواصف الدّم الجارف نحو الخروج للمرّة الأخيرة**»[3] لقد كانت الكتابة بالنسبة للشخصية "**مي**" وسيلة للخروج من أشباح الماضي، ووسيلة للتعبير عن جراحاتها وآلام فَقدِ الأرض والهوية.

إنّ الشخصية بصدد إفراغ الذّاكرة، وتسجيلها في الآن نفسه، تفريغ من أنينها وتسجيل لذاكرة حتّى لا تنسى، «**أشعر بسعادة غريبة تملأني الآن، وأنا أواجه كراستي الطّفولية، ربّما كانت شهوة الكتابة الّتي غيّبتها الحياة اليومية... أفتح ذاكرتي لأحرّر طيور الجنة التّي بداخلها، وأملأ صدري وعيني بهذا العطر الذّي ألبسه الآن وأكتبه كما لم أفعل أبدًا في حياتي القصيرة**»[4].

تتطّلع الشّخصية في الرّواية إلى تحقيق بعض أمنياتها وتخطي بعضا من آلامها، لذا حاولت أن تستشرف الأمور التّي تمنّتها، لتصبح تقنية الاستباق حينئذ، تقنية سردية تتعلق بقلب النّظام الزّمن للأحداث في الرّواية بخلق مفارقات وخلق رؤية استشرافية لدى القارئ وإشراكه في توقع ما سيأتي من أحداث، فيعيش مع الشّخصية هذا التّوتر الذّي يدخل فيه الحاضر مع الماضي مع

1- كريماتوريوم، ص137.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- نفسه، ص138.

4- نفسه، ص139.

المستقبل، ويهدّد استقراره لتستشرف بذلك (الشّخصية) مستقبلًا تتمناه أفضل، ولتعبّر عن نظرتها للحياة جاء على لسان السّاردة "**مي**" «**لكلّ شخصٍ أشباحه التّي يظنّها ماتت منذ زمن بعيد، لكن يفاجأ بها تشرب معه قهوته الأخيرة، أو تتنفس هواء البحر في شرفته نفسها عندما يصبح قاب قوسين أو أدنى من الموت تستيقظ كلها دفعة واحدة وتقف على رأسه مطالبة إيّاه بمعرفة أسرارها التّي ظلّت حبيسة لديه. التّاريخ مثل الثّعلب الماكر، يصمت زمنًا ولكنّه سرعان ما يدركنا عندما نتعب من حمل الحياة الذّي يثقل ظهورنا، ولن نتخلص منه مهما حاولنا الانفلات، أقوى من كلّ شهواتنا وإرادتنا**»[1] يبّين هذا المقطع نظرة الشّخصية إلى الموت/ الحياة، ويمكن القول بأنّها نظرة الكاتب أيضا عبّرها عنها من خلال شخصيات الرواية.

تقوم رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" على تعددية الأزمنة بتداخلها وتشظيها، إذ يتلجى فيها التّلاعب الزّمني الذّي أصبح نمطًا وتقنية شائعة في الرّواية المعاصرة، هذه اللّعبة التّي أضحى فيها القارئ/المتلقي مشاركًا ومساهمًا في بنائها من خلال التّأويلات ومحاولة الإجابة عن التّساؤلات التّي يطرحها النّص، أو يطرحها هو كقارئ من باب: كيف حدث؟ ولماذا حدث؟ أو كيف سيحدث؟ وهل سيحدث؟، فيلعب الاستباق دورًا مهمًا في تشكيل بنية الزّمن الرّوائي إنّه «**تقنية يقوم بوظائف تخدم تشكيل البنية السّردية في امتزاجها ونسجها مع البنية الحكائية**»[2]مع أنّ تقنية الاستباق حضورها أقل من تقنية الاستذكار.

وغالبا ما تكون الاستباقات كإعلان ، في الرّواية ، بمثابة إنباءات بمستقبل الشّخصيات ومصائرها التّي ستؤول إليها، حيث يعلن فيها السّارد«**الحدث النّهائي بعد إتمامه وانتهائه، ويضع القارئ وجهًا لوجه معه ليبدأ التّساؤل لماذا حدث وكيف حدث؟**»[3]، جاء في الرّواية على لسان السّاردة (مي): «**سأقاوم لكي أرى خاتمة القرن العشرين، أعرف جيدًا أنّها ليست خاتمة سعيدة ولكنّي أشتهي أن أعيش انغلاق قرن على نفسه، قبل أن يتماهى في العدم، حالة لا تتوفر دائمًا، وسأقول لنفسي وملء فمي رغوة السّعادة والأسئلة: هوراه... هوراه... لقد عشت دورة**

1- كريماتوريوم، ص163.

2- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص212.

3- المرجع نفسه، ص218.

عصري كاملة... كيف سيكون فجر 2000؟ وكيف ستكون وجوه النّاس؟ أفراحهم، أحزانهم وتمنياتهم؟ أشدّ على هذه الكذبة الجميلة بكل أسناني لكي أستمر حتّى ألامس بعيني المتعبتين ذلك الفجر الذّي يحاول أن ينفلت منّي»[1] وفعلًا يتحقق هذا الإعلان وتتمكن **(مي)** من الاستمرار في الحياة إلى غاية فجر 1 جانفي 2000م.

لقد كانت الاستباقات الإعلانية حاضرة بشكل ملحوظ في الرّواية، وهذا ربّما راجع إلى طول الرّواية وضخامتها من حيث عدد الصّفحات، فهي تتعدّى خمسمائة صفحة (560 صفحة) لذا فحتّى حصر الاستباقات والاسترجاعات أمر يستعصي على القارئ.

فالفراغ الذّي تركته الاستباقات قبل الإعلان عنها عمل على إشراك القارئ كمتلقي فاعل وليس مجرد متلق مستهلك، حيث تعمل الفراغات كبنية ديناميكية «**لأنّها المجال الخصب الذّي تتولّى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضّياء والظّلام التّي يثيرها النّص في اعتماده الكشف والخفاء، التّصريح والسّكوت، والإشارة والإهمال لأنّ الشّيء المفقود في المشاهد التّي تبدو تافهة، والثّغرات التّي تبرز في الحوارات هو ما يحثّ القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات**»[2] فالقارئ مضطر إلى إضافة ما يفهم ممّا لم يُذكر وما يذكر لا يكون له معنى إلّا كمرجع لما لم يذكر، فالتّأويل هو السّبيل إلى ذلك.

إنّ الرّواية هي روح التّعقيد، «**فكلّ رواية تقول للقارئ: الأشياء أشدّ تعقيدًا ممّا تتصوّر**»[3] فالاستباقات الزّمنية أو المفارقات الزّمنية ليست مجرّد تقنية شكلية يستعين بها الكاتب لتقديم **الأحداث، إنّما هي استراتيجية نصية من استراتيجيات الرّواية التّجريبية التّي تسعى إلى «تجريب شكلي محض يتحرّر من كل الضّوابط ليقع في الفوضى والتّعتيم»**[4] باستخدام طرائق تهزّ بالنّظام التّقليدي الذّي يحكم منطق السّرد، وتكسر سلسلة التّتابعي على كافة مكونات الخطاب، «**فيتكسّر المنطق الخارجي للزّمن وما يتسم به من رتابة، ويتحرر الانتقال بين مختلف الأزمنة التّي تصبح**

1- كريماتوريوم، ص164.

2- سيزا قاسم، بناء الرّواية ص 289.

3- ميلان كونديرا، فن الرّواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 2017، ص 26.

4- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرّواية في االمغرب العربي، المغاربية للطّباعة والنّشر والإشهار، ط 1 المغرب، 1999، ص 362.

متداخلة»[1]، وتجدر الإشارة إلى أنّ الاستباقات في شكليها "الإعلاني والتّمهيدي" أتت طويلة المدى فلا تأتي الإجابة عن تحققها أو عدمه إلّا بعد مدى طويل، وحتّى يمكن للقارئ أن ينسى الاستباق حتّى يتمّ الإعلان عليه ليفاجئه بعدم تحققه، أو تحققه بشكل يكسر أفق توقّعه أو بشكل كان يتوقعه.

ولا شكّ أنّ الاسترجاع يغلب في النّص على الاستباق في الرّواية الواقعية، «بينما تزداد أهمية الاستباق في الرّواية الجديدة، فلقد أصبح الرّاوي ينتقل بين أمس واليوم وغدًا دون تمييز»[2]، وهي الإستراتيجية التّي يتوخاها (السارد) لاستدراج القارئ نحو النّص واستكمال القراءة إلى الأخير، وذلك بخلق التّشويش والتّشويق لديه (القارئ) ويلجأ إلى وضع توقعات قد تكون صائبة، وقد تكون غير ذلك حين تكون الإعلانات خادعة، **(Fausses annonces)**[3]، لكن بمشاركة الذّات (القارئة) ينبني معنى النّص.

استنتاجا يمكن أن نقول إنّ الرّوائي اتخذ تقنية الاستشراف كاستراتيجية لخلخلة نظام الزّمن السّردي للأحداث، وكان حضوره في الرّواية يكاد يعادل الاستذكارات (الاسترجاعات) وهذه خاصية الرّواية الجديدة التّي تسعى دائما إلى التجديد وخلخلة النّمط التّقليدي للرّواية.

2-الاستذكارات (الاسترجاعات) Analepses:

يتجلى الزّمن في رواية سوناتا عبر الذّاكرة: ذاكرة "**مي**" وذاكرة "**يوبا**" السّاردان اللّذان يستعيدان زمنًا مضى، فتصبح استعادته «**منوطة أبدًا بالذّاكرة، الذّاكرة التّي تروي والذّاكرة التّي تتشكل لدى القارئ**»[4] وكأنّ نسق الرّواية لا يستقيم إلّا بالاسترجاعات المتواصلة، «**وإشراك القارئ في حقيقة مستعصية ومثقلة دومًا، لا يتأتى إلّا في تكرار الموضوعات والاستعادة المستديمة لعلامات الماضي في الحاضر**»[1] والذّاكرة أداة لاستعادة «**الزّمن الموسوم بالفقدان، وهي عماد**

1- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات االرّواية في االمغرب االعربي، ص 364.

2- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 58.

3- voir: G, Genette, Figure3, Ed du seuil, Paris, 1972, p144.

4- يمنى العيد، الرّواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، ط1، بيروت، 2011، ص 271.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 12.

التّشكيل لما ينهض على مستوى التّخييل»[1]، ورواية **كريماتوريوم** هي رواية الزمن المستعاد وذاكرة مفتوحة على ماضي الشخصيات الروائية.

يشكل الارتداد مرتكزًا أساسيًا في رواية سوناتا فعن «**طريق الانتقال الزّمني، يتجنب السّرد تصوير الحياة كمجرد شيء يقع يتبعه شيء آخر، ويسمح لنا بالرّبط بين أحداث منفصلة متباعدة عن طريق السّببية والسّخرية.. فإنّ نقلة زمنية إلى الوراء في القصة يمكنها أن تغيّر فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التّسلسل الزّمني للقصة عن طريق الفلاش بك**»[2].

وعليه، فإنّ سوناتا نص حركي في زمنيين متباعدين تُحكى ضمن الماضي لكنّها تدخل الواقعي الرّاهن، فيحقق عبر منطق السّرد حوارًا بينهما ويعتبر الانتقال الزّمني في الرّواية الجديدة إجراءً شائعًا، خاصة في رواية تيار الوعي التّي تقدم الزّمن على أنّه مظهر طبيعي من عمل الذّاكرة «**إمّا بتقديم تيار وعي شخصية من الشّخصيات (كالمونولوج الدّاخلي) الذّي ينتقل إلى الخلف والأمام أو على شكل أكثر تحفظًا بتقديم مذكرات الرّاوي الشّخصية أو ذكرياته، والانتقال الزّمني والسّرد بضمير الغائب على لسان المؤلف، هو استراتيجية مميزة لكتاب ما بعد الحداثة**»[3] وهذا ما انبنت عليه رواية **سوناتا** فهي رواية ذاكرة بالدّرجة الأولى.

لذا كان الاسترجاع أو الاستذكار السّبيل الذّي اتخذه السّارد لتقديم تلك الذّاكرة، ذاكرة الشّخصيات ولقد أشرنا في الفصل النّظري إلى أنواع الاسترجاعات التّي تعتبر إحدى المكونات الأساسية في الكتابة الرّوائية «**باعتبار الرّواية تنزع أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيًا عن طريق استعمال الاستذكارات التّي تأتي دائمًا لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النّص الرّوائي**»[1] وتحدث المفارقة بين زمن القصة (الماضي) وزمن السّرد (الحاضر).

1- يمنى العيد، الرواية العربية، ص 272.

2- ديفد لودج، الفن الرّوائي، ص 86.

3-المصدر نفسه، ص ص 88، 89.

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 130.

يعلن نص "**سوناتا**" عن هجرته إلى الزّمن الماضي عبر ذاكرة السّارد **(يوبا)** والشّخصية (مي) لتجمع شتاتها وتنير سرادب مجهولة فيها (الذّاكرة) الأمر الذّي يجعل المشاهد السّردية عبارة عن Flash Back فلاش بك لتكون الرّواية استغراقًا في زمنية متكشرة.

ويكاد أسلوب التّذكر أن «**يشكّل ظاهرة في الرّواية الجزائرية، إذ يندر أن نقرأ رواية دون أن نجد فيها عودة إلى الماضي**»[1] و"سوناتا لأشباح القدس" ارتكزت في بناء عالمها الرّوائي على الذّاكرة، لذا كثرت تقنية الاسترجاع بأنواعه داخل المتن، وسنحاول التّمثيل ببعض النّماذج لنستقرئ الجمالية الفنية والدّلالية التّي حققتها هذه التّقنية في بناء الرّواية.

أ-**الاسترجاع الخارجي Analepse externe**: وهو استرجاع تظلّ سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى.[2]

استهل الرّوائي الرّواية بمكتوب وسمه "**بوصايا أمي**" موقّعًا باسم إحدى الشّخصيات وهي شخصية **(يوبا)** التّي ستتولّى السّرد وهذا المكتوب يتموقع خارج سلطة السّرد أو ما قبل السّرد، ويمكن أن نعتبره الخلاصة الاستباقية للرّواية، حيث جمعت فيه شذرات النّص، وكشفت عن الشّخصية التّي سيرتكز عليها السّرد فيها بعد وهي شخصية "**مي**"، لكن من زاوية أخرى يمكن اعتباره النّواة التّي سينبني عليها نص الرّواية، حاول الرّوائي من خلاله وضع القارئ في الصّورة مع أنّه خرق البداية التّقليدية والنّمطية للرّواية الكلاسكية، وتجاوز البدايات التّقليدية وهذا ما كانت تسعى إليه الرّواية الجديدة «**ممارسة التّجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة وطرائق جديدة في الكتابة الرّوائية... إنّ الإفراط في ممارسة التّجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتّجريب**»[1]وهذا الخرق هو إحدى استراتيجيات الكاتب لاستدراج القارئ/المتلقي، وادخاله في سراديب القراءة وإشراكه في بناء النّص وتقريبه من فضاءه.

1- عمري بنو هاشم، التجريب في الرّواية المغاربية، ص 100.

2- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 60.

1- سعيد يقطين ، القراءة والتّجربة، حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب، رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2014، ص 287.

يقوم السّرد بتوريط القارئ/المتلقي من الوهلة الأولى مع صوت السّارد "يوبا"، الذّي **يصرّح من البداية أنّ خطابه موجه إلى القارئ بالدّرجة الأولى من خلال ضمير المتكلم أنا، يقول «لم أر القدس إلّا ثلاث مرات في حياتي»**[1] هذا المقطع الغامض الذّي يثير دهشة القارئ وارتباكه يعلن عن حدث دون إشارة مسبقة إليه، وهذا يجعل القارئ/المتلقي أمام تساؤلات وتوقعات وتأويلات تفتح شهيته لقراءة نص الرّواية.

لقد وظّف الرّوائي ضمن المفارقات الزّمنية تقنية "الاسترجاع الخارجي" الذّي كان الغالب في الرّواية، حيث يعود السّارد **(يوبا)** بذاكرته إلى الماضي ليستذكر ماضي أمّه **(مي)** والتّي ماتت قبل سنتين ، بالنسبة لحاضر شخصية "**يوبا**"، وتم الإعلان عن وفاتها في المكتوب المعنون بـ **وصايا أمّي**، وما استنتجناه هو أنّ معظم الاستذكارات أتت باستعمال صيغة (تذكر- أتذكر- استعاد).

وممّا جاء في الرّواية حول الاستذكار نذكر ما ورد على لسان السّارد غير الممثّل في قوله: **«تحسّس يوبا أذنيه مرة أخرى، كان الصوت صافيًا ترك نفسه ينساب في عمق بيل كانتو Bel canto واسترجاع ملامح فيوليتا كما بدت له في العرض الأول بباريس»**[2] استحضر السّارد هذه الشّخصية ليبرّر تسمية أوبرا لاتنرافيتا، وأيضًا ليقيم مشابهة بين قدَر هذه الشّخصية وقدر الشّخصية **(مي)** فكلتاهما عاشتا المأساة وعانتا من المرض الذّي أدّى بهما إلى الوفاة، ولعلّ الميزة المشتركة بينهما هو الفن.

ونجد في مثال آخر يستذكر أمّه التّي دخل عليها مرة وهي تدندن أغنية جدّها المغيث «هو يتذكر جيدًا أنّه فاجأها ذات فجر وهي تدندن أغنية أندلسية شجية، قبل أن يذهب إلى عمله في أوبرا نيويورك أغنية **أجدادها الذّين سُرقت أشواقهم ومدنهم الجميلة كانت تعجن ألوانها بحثًا عن رسمها الهارب دائمًا»**[1] وفي موضع آخر يقول: **«يتذكر جيدًا أنّه استمع إلى آلامها ليلة كاملة، وهي تسترجع قصّتها مع والدها الذّي يحمل خروجه من القدس لعنة دائمة وذعر لا ينتهي»**[2]

1- كريماتوريوم، ص 7.

2- المصدر نفسه، ص 21.

1- كريماتوريوم، ص 25.

2- المصدر نفسه، ص 34.

وأيضًا ما ورد في قول السّارد: «**تذكّر يوبا أنّ كل لوحات مي هي محاولة تثبيت لمحيط ظلّ ينزلق من بين أصابعها كالرّمل النّاشف**»[1] جاءت هذه الاسترجاعات لتضيء جانبًا من الشّخصيات وحياتها وساعدت على رصد بعض المحطات في حياتها، والتّعبير عن آلام هذه الشخصية.

تقول (**سيزا قاسم**) إنّه كلّما «**ضاق الزّمن الرّوائي، شغل الاسترجاع الخارجي حيزًا أكبر**»[2] فهو يرتبط بعلاقة عكسية مع الزّمن السّردي، وفي الرّواية تحتل استرجاعات "يوبا" لذكريات أمّه حيزًا معتبرًا ومعظمها كانت حول آلامها وذكريات طفولتها في فلسطين، جاء على لسان السّارد غير الممثّل «**تذكّر فجأة آلام صدرها التّي تعاظمت عليها في ذلك المساء القاسي فطلبت منه أن يبقى بجانبها للحظات بالضّبط عند رأسها لأنّها لم تكن تريد أن تذهب وحيدة مثل أمّها ولا أحد يسمع صرخاتها الأخيرة وهي تنفصل بألم عن الحياة**» [3]يسعى السّارد من خلال هذه الاستذكارات إلى البوح بخوالج الشّخصيات وما يعتريها من أحزان وأشواق، جاءت لتعبرّ عن الإحساس بالفقد والاغتراب.

يعدّ النّسق الزّمني في رواية "**سوناتا**" تطورًا جديدًا في بناء الزّمن في النّص الرّوائي لدى الأعرج، حيث قدّم لنا نصه ضمن مفارقات تجاوزت الرّتابة والتّقليدي في تقديم الزّمن، وهذه من سمات التّجريب الذّي يسعى إلى الخرق والتّجاوز.

ب-الاسترجاع الدّاخلي L'analepse interne: يسترجع فيه السّارد أحداثًا وقعت داخل زمن الحكاية لسبب ما، قد يكون للتّذكير ببعض المواقف في ماضي الشّخصية لإنارة حياتها في اللّحظة الرّاهنة، فالشّخصيات «**التّي تحيا أمامنا يشكّل ماضيها** حاضرها»[1]، وتنقسم إلى استرجاعات خارج الحكاية، واسترجاعات داخل الحكاية.

- **الاسترجاعات خارج حكاية:** تجلّت في الرّواية من خلال إقحام السّارد بعض الشّخصيات الجديدة في المتن مثل شخصية (فرانشيسكو، وكوني كونراد وإيفا موهلر...) هي غير منتمية

1- نفسه، ص 61.

2- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 55.

3-كريماتوريوم، ص 107.

1- سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، ص 56.

للحكاية لكنّها دخلت بعد بداية المحكي الأول: ونستشهد بما جاء في المكتوب الثّاني الموقّع من طرف شخصية "**مي**"، ويمكن عدّ هذا المكتوب النّص النّواة في الرّواية.

يقدّم السّارد شخصية "**إيفا موهلر**" والتّي أدخلها في الحكي في الصّفحات الأولى، لكن لم يقدم إضاءات كافية حولها إلّا بعدما قرّر السّارد "**يوبا**" "**قراءة مدّونة الحداد**" التّي تركتها أمّه ووجد ضمنها رسالة شخصية "إيفا موهلر"، يقول "يوبا" «**تفحصت الصّور لم يكن بها شيء مهم، صورة معروفة عن أحد مقاهي القدس في الحيّ القديم... ثمّ صورة لامرأة غربيّة شقراء بوجه جميل وعينين تفيضان ذكاءً... لم أجد صعوبة في قراءة اسمها بالألمانية "Eva Kraus Mohler" "ولم أستطع قراءة ما كتب على ظهرها بحروف ناعمة جدًا لأنّها كانت باللّغة الألمانية، ولا الرّسالة الطّويلة الملصقة على طرف الصّورة بمساكة صغيرة صُدئت من كثرة الإهمال**»[1] وكأنّ هذا الاسترجاع يؤجل البوح بهوية هذه الشّخصية حتّى يثير فضول القارئ، ويشدّه لمتابعة القراءة لاكتشاف من تكون.

يواصل السّارد حديثه عن شخصية "**إيفا موهلر**" ويقدّم إضاءات يكتشفها القارئ/المتلقي معه، يقول: «**كانت في عزّ شبابها ثمّ وهي في لباس عسكري ألماني بقبعة نسائية وشارة صدرية نازية تحييّ ضابطًا ألمانيًا تحية هتليرية، الجريدة أكدّت على اسمها الحقيقي، "إيفا كراوس موهلر" بدت صورتها هذه المرّة أكثر وضوحًا، قارنها يوبا بالصّورة التّي كانت بين يديه اتضحت الملامح أكثر، نفس الابتسامة الشّهوانية الجميلة، نفس العينين اللّتين لم تتغير إلّا قليلًا، ونفس الوجه المدوّر، حتّى نفس العلامة بين الحاجبين**»[1] هذه الشّخصية التّي غيّرت مسار السّرد خيّبت توقع القارئ/المتلقي الذّي كان ينتظر نهاية مغلقة بموت **(مي)** وتنفيذ **(يوبا)** لوصاياها، لكن السّرد يفاجئه بنهاية غير حاسمة.

إنّ ما قدّمه السّرد كان ضربا من الارتياب والتّساؤل، فلم يقّدم جواباً مقنعًا حول الشخصية إيفا موهلر، لتسهم بذلك في تعميق فراغات النّص وتخييب أفق توقع القارئ، وكأنّ النّص يمارس

1- المرجع نفسه، ص 139.

1- كريماتوريوم، ص ص 547، 548.

استراتيجية التّعمية حيث يضفي على الأحداث شيئا من التشويق والغموض ويخلق نوعا من الالتباس حول حقيقتها وذلك إدخال القارئ في صلب النّص.

ويتضاعف الإرباك والغموض عندما يقدم السّارد شخصية "**يارا**" الابنة التّي أنجبتها "**إيفا موهلر**" من "**حسن**"، والد "**مي**" يقول السّارد يوبا: «**أشتهي أن تعرف كلّ شيء عنّي وسط هذا العالم الذّي يتماوج ظلمًا، أريد فقط أن أحبك وأن أقبل بحماقة المستشفى الجميلة التّي حملت فيها منك بطفلة مذهلة أسميتها يارا، لأنّي لا أعرف أنّك كنت تحب هذا الاسم، لقد كبِرت وصارت تسأل عنك كثيرًا**»[1] هذه الشّخصية التّي لا تحمل أية وظيفة سردية واضحة الأفق، تجلّت كاسم في الرّواية لتزيد القارئ/المتلقيّ حيرة وإرباكا، وربّما يوحي تغييب هذه الشخصية إلى التاريخ الفلسطيني المغيّب والمستعمر فاسم "**يارا**" له دلالات كثيرة منها أنّها تعني الفراشة الصغيرة التي توحي ربّما إلى أطفال القدس الذين يمثّلون مستقبل القدس، كما يعني اسم يارا في الثقافات القديمة الشجاعة والجرأة، كما يرمز إلى الفتاة الجميلة والقويّة والطاهرة، وكل هذه الصّفات تجتمع في القدس فأشار إليها الكاتب ضمنيّا، فالقدس اسمها "**يارا**".

يعدّ هذا الأسلوب في تقديم الأحداث سمة الأعمال الرّوائية الجديدة، والتّي تتسم بالتّشظي والتّماهي، حيث ينتهى السّرد ولا تنتهي القصة «**إنّ هذا النّمط التّجريبي في الممارسة الرّوائية يتأسس على هاجس البحث، ويضرب في مسالك المغامرة الفنية توقا إلى التّجاوز، ويجسد موقف رفض لنمط الرّواية التّقليدية وتشكلاتها المألوفة**»[1] كشفت هذه الاسترجاعات عن شخصية "**إيفا موهلر**" التّي كانت ربّما رمزًا عن الألمانيين الذّين اُضطهدوا في القدس على يد العسكر اليهود، خاصة وأنّها اُتهمت بأنّها نازية «لقد **أحرق أصدقاؤك النّازيون وأحباب إيفا موهلر يهودًا أبرياء وأبادوا الملايين فقط لأنّهم يهود، هل تتصور هول الفاجعة؟**»[2] و هذا الخبر بالنسبة للقارئ/ المتلقي غير صادم لأنّه يعرف قصّة محرقة اليهود.

1- المصدر نفسه، ص 539.

1- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص 422.

2- كريماتوريوم، ص 93.

لكن يأتي السّرد فيما بعد ليفنّد هذا الإعلان، يقول السارد: «**لم تكن إيفا موهلر نازية كانت أبسط من ذلك كله، امرأة هشة وعاشقة مجنونة فتحت حولها كل أقواس الموت الممكنة، هي التّي كانت تداوي المرضى في المستشفى الألماني باتفاق مع اللّجنة العربية العليا. ظلّت تتعاطف معها حتّى بعد انكسار 48**»[1] كأنّ السّرد يبرّئ هذه الشّخصية التّي دخلت بين دفّات السّرد وخلخلته، ليجعل القارئ/المتلقي يغيّر نظرته إليها ويتعاطف معها، جاء على لسان هذه الشّخصية:«**لست أنا من قاد اليهود إلى المحرقة ولا من اقتفى آثارهم ومخابئهم ليمحوهم... لا مسؤولية لدي في ما حدث، لكن لو يقدر لي أن أعود ثانية للمقاومة، سأحمل نفس السّلاح وأقاوم الصّهيونية فهي أخطر من النّازية**»[2]ولن نجانب الحقيقة لو قلنا إنّ هذه الشّخصية تقارب شخصية "مي" حيث كان مآلهما متشابه، وكانتا ضحية قرارات الآخرين، فلقد قُتلت "**إيفا موهلر**" وهي في الثّمانين من عمرها، وهذا دليل على البغض والضّغينة التّي يحملها اليهود للألمان رغم مرور الزّمن، وهما دفعتا ثمن أخطاء الآخرين، فشخصية "**مي**" تركت القدس مكرهة، واضطرت لترك طفولتها هناك.

– **الاسترجاع الدّاخلي l'analepse interne:** وهو كما أشرنا نوعان: استرجاعات تكميلية/ واسترجاعات تكرارية.

– **الاسترجاعات التّكميلية:** تأتي هذه الاسترجاعات لتكمل أحداثًا أُسقطت من الحكاية، وهي النّوع الأول من الاسترجاعات مثلية القصة Homodiegétique L'analepses، وممّا ورد في النصن نجد استذكار عن شخصية **(كونراد)** زوج **(مي)** الذّي غيّبه السّرد بعد الإشارة إليه بشكل مقتضب في الصّفحات الأولى «**أنت يا يوبا لم تبك لأنّك لم تفقد والدك، ربّما لأنّك لم تعرفه أو لأنّك بكل بساطة لم تعرف (كونراد) إلّا من بقايا الجنون الذّي خلّفه فيك**»[1] ليعود إليه بعد مدى طويل «**زارنا رجال كبار وممثلون مشهورون وكتاب معروفون ورئيس البلدية المقاطعة ورجل الإشهار الكبير غويسبي ألفونسو Guiseppe الإيطالي الأصل الذّي كان مرفوقًا بشاب طيّب**

1– المصدر نفسه، ص 549.

2– نفسه، ص 535.

1– كريماتوريوم، ص 166.

وخفيف الرّوح من أصل ألماني اسمه كونراد، وجدت فيما كان يقوم به كونراد كباحث أنثروبولوجي شيئًا خارقًا ومغريًا لعرضه علاقته بالشّرق كانت متينة ويعرف أكثر من عشر لغات من بينها العربية، اقترحت عليه أن يعرض مقتنياته التّي جاء بها من أغوار الأردن، كانت المرّة الأولى التّي أراه فيها»[1] ويمثّل تأجيل الحديث عن بعض الشّخصيات والأحداث المتعلّقة بها، استراتيجية توخاها الكاتب ليجعل القارئ/المتلقي يضع توقعاته ويقترح دلالات ليملأ بها الفراغات التي تركها السّرد .

-**الاسترجاعات التّكرارية L'analepses répétitives**: أو كما أسماها **(جيرار جنيت) التّذكيرات**[2] ولقد تجسد هذا النّوع من الاسترجاع في الرواية من خلال استذكار الشّخصية "مي" لطفولتها التّي تحتفظ بتفاصيلها قبل أن تغادر القدس، فكلّما مرّ الزّمن اتسع سؤال الطّفولة عند "مي" ، لذلك يلجأ السّرد إلى استرجاع الماضي ليتيح للذّاكرة تكرار الحدث، ولتعيش الشخصية طفولتها من جديد مرات عدّة، تقول "**مي**" «**منذ نصف قرن فقط استيقضت مدينة الله على جرح الموت، أتذكر جيدًا يوم الثّلاثاء 29 نوفمبر 1947 كانت العائلة كلها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر عندما انقضى جدّي الذّي سمع الخبر قبلنا جميعًا... أتذكر حالة الحزن التّي كانت تملأ الوجوه المرتعشة**»[1] يستعيد هذا المقطع الحدث التّاريخي والمتمثّل في تقسيم فلسطين إلى ثلاثة كيانات: عربية، يهودية، القدس، بيت لحم والأراضي المجاورة تحت وصاية دولية، وانتهاء انتداب بريطانيا على فلسطين ، جاء في الرواية «**وجاءت فاجعة أخرى صباح 15 مارس 1948 لتختم الكلّ، عندما أعلن الانجليز انتهاء الانتداب بعد أن سلّموا كلّ شيء جنود الهجانا والأرجون والشيترن**»[2]

وكأنّ هذه المحطّات التّي تستعيدها من طفولتها تمثل الشّاهد على ما حدث في فلسطين، وبداية المأساة الحقيقية التّي غيّرت حياة الفلسطينيين وحياتها، والتّي اضطرتها إلى الهجرة وترك

1- المصدر نفسه، ص 331.

2- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 64.

1- كريماتوريوم، ص 143.

2- المصدر نفسه ، ص ص 125، 126.

أرض القدس مثلها مثل الكثير من الفلسطينيين، إنّها الذّاكرة الفلسطينيّة التي مثّلها الرّوائيّ في شخصية "مي".

استطاعت السّاردة "مي" بفعل انتظار الأنا أن تعيش طفولتها مرات عدّة ليتجّسد في فعل التّذكّر الذي تمارسه، "الحكي التّكراري "، Répétitif، إنّه فعل تأسيسي جديد لحدث كان قد مورس من قبل والسّاردة "مي" بفعلها ذاك إنّما تعمّق الحركة الزّمنية، ممّا يجلي قوة التّأثير التّي تمارسها الذّاكرة على فعل الشّخصية "**ميّ**" في حاضرها بالمستشفى، ذلك أنّها تجدّد أسئلة الطّفولة الة في باطنها وهذا يجعل الزمن يتكررّ بتكرار الحكي.

ولعلّ الكرّاسة النّيلية التّي دوّنت فيها ذكرياتها وذاكرتها قد احتلت الصّدارة في الاسترجاعات التّكرارية، حيث ما فتأت تكررّ الحديث عنها وتستذكر عبرها طفولتها في القدس مع عائلتها وفي المدرسة، ومع يوسف، فكانت في كلّ مرة تتحدث عن الكراسة النّيلية التّي أصبحت مدونة الحداد، جاء على لسانها: « «**أعود إلى هذه الكراسة وأنا أخاف عليها من كلماتي الجريحة ومن اللّحظة التّي أختم فيها خوفي وقلقي**»[1] حيث أصبحت الكراسة النّيلية مدونة الذّاكرة، ذاكرة الزّمن والتّاريخ بالنّسبة للشّخصية "مي"، تستحضر القدس وطفولتها وأهلها لتثّبتهم في داخلية ذاتها حتّى لا تنمحي الذّاكرة.

– **الاسترجاع المختلط(L'analepse mixte)** يقلّ هذا الاسترجاع في الرّواية والذّي يمزج بين كلّ من الاسترجاع الدّاخلي والاسترجاع الخارجي يقدم في شكل «**استرجاعات خارجية حتّى تنضّم إلى منطق الحكاية الأولى وتتعداه**»[1] وما لاحظناه أنّ الاسترجاع المختلط لا يمتد مداه بعيدًا في الماضي.

ولو قسنا هذا النّوع بالنّسبة للنّص النّواة أو الحكاية الكبرى، فإنّنا سنجد أنّ حضور الاسترجاع المختلط قليل، لكن لو انطلقنا من القصص المتولّدة عن الحكاية الكبرى فإننّا سنلاحظ له حضورًا معتبرًا انطلاقا من عودة السّارد "يوبا" من حفل لاسكالا ذاكرة كالاس يقول: «**هي**

1– نفسه، ص ص 186، 187.

1– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص67.

الدّعوة الوحيدة التّي لم أستطع رفضها، لاسكالا ذاكرة ماريا كالاس، تمتم يوبا لم أخرج من نيويورك إلّا منذ أقل من أسبوع لا لشيء سوى لأنّ بي رغبة كبيرة للنسيان وللتّمادي في الأشواق الغائبة، أو ربّما هربًا من شيء غامض يشبه الحجز، الأحداث الأخيرة حوّلت اليقين إلى شكوك والشّكوك إلى يقين، لقد أصبحت نيويورك سجنًا كبيرًا، فقد طعم الإحساس به؟ كانت تعشق الحبق الأندلسي والنّوار الأشبيلي ونواح ماريا كالاس التّي كانت ترى في حياتها أحزان الشّرق المكسور...ربّما كان بين ماريا وبين مي شبه ما اسمه الأرض المفقودة؟ الأشواق المسروقة والجسد الضّال؟... مي؟ ياه كم تبدو الكلمات مثقلة بأمطار الأيام الماضية؟ لكلمة يمّا طعم مغاير عندما نتجاوز الطّفولة الأولى.

نتشبث بها ربّما لأنّنا نشعر كأنّنا كبرنا بسرعة لم نتخيلها، أو أنّ الموت سيسرق منّا أعزّ ما نملك ولن يهمّه في النّهاية غضبنا أو رضانا»[1] يمثّل هذا المقطع المطوّل استذكارًا مختلطًا أين يسترجع السّارد "**يوبا**" رحلته إلى إيطاليا منذ أسبوع ليحضر حفل ماريا كالاس، ليدخل في استذكار آخر يستحضر فيه أمّه وشوقه إليها ليلحق هذا الاسترجاع بالاسترجاع المتعلق برحلة إيطاليا وتكريم "**ماريا كالاس**"، ليتجاوزه إلى الزّمن الحاضر والرّاهن للشخصية.

بناء على ما سبق عن تقنية الاستذكار والاستباق في رواية "**سوناتا**" نستنتج أنّ التّجريب في الزّمن تأسس على المفارقات التّي نزعت إلى كسر رتابة الزّمن التّقليدي وسعت إلى خلخلة النّظام الزّمني من خلال تقنية الاسترجاع التّي أضاءت بعض الايهامات وملأت بعض الفراغات في السّرد، ومن خلال تقنية الاستباق التّي عملت على الإعلان على آمال وأحلام وتطلعات الشّخصيات، وأجّلت ما كان يختلجها ما لم تتمكن بلوغه وتحقيقه، كما يشّكل تشظي وتداخل الأزمنة إلى إقحام القارئ/المتلقي في غياهب النّص ليشارك توقعاته وتأويلاته.

إنّ أنساق الزّمن السّردي في رواية "**كريماتوريوم**" تنزع «**إلى التّداخل ومن ثمة إلى التّعقيد، مؤشرة بذلك على علامات انزياح عن النّسق التّعاقبي للخطاب التّقليدي مؤكدة على توفر الرّواية**

1- كريماتوريوم، ص ص 23، 24.

الحداثية بالأساس على زمنها الخاص»[1] ولقد شكّل نسق الاسترجاع والاستباق في الرّواية تعاملًا جديدًا مع الزّمن السّردي وتخطي نسق الخطاب الرّوائي التّقليدي في خطيته، لكن حديثنا عن التّداخل الزّمني وتشظيه لا يعني أنّ القارئ ليس بإمكانه الإمساك بخيط الزّمن بل بالعكس يمكنه أن يعيد ترتيب الوقائع حسب تسلسل زمني تحيل عليه علامات النّص ودون أن يفقد النّص تماسكه.

3-الإيقاع الزّمني:

فضلًا عن المفارقات الزّمنية التّي تسم النّسق الزّمني في الخطاب السّردي يتجلى مظهر آخر من الأنساق الزّمنية، ويتمثّل في الإيقاع الزّمني أو وتيرة السّرد، والمقصود بها الحركة الدّاخلية للزّمن السّردي في الخطاب التّي تقدّم الأحداث من خلالها وفق نسق سريع قائم على الخلاصة والحذف، أو نسق بطيء يتعطّل بموجبه السّرد عن طريق المشهد والوصف، وتمثّل هذه الصّيغة الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السّردية، وتفيد دراسة هذه التّقنيات وأشكال اشتغالها في الخطاب الرّوائي في رصد الحركة الدّاخلية للزّمن السّردي، و«الوصول إلى تحديد دقيق قدر الإمكان لسرعة النّص عبر إقامة علاقة بين مدّة القصة وطول الخطاب الذّي يقوم بسردها»[2] إلّا أنّ إدراك خصائص وتيرة النّسق السّردي في الخطاب وتبيّن كيفية اشتغال مختلف عناصرها التّي تشكل مكوّنات الزّمن السّردي أمر لا يخلو من صعوبة، تتمثّل في ضبابية التّحديدات الزّمنية التّي تعرضها النّصوص إلى حدّ التّعتيم أحيانًا، ممّا يجعل الرّبط بين التّسلسل الزّمني العام للرّواية والعلامات الزّمنية المبثوثة في السّرد مستعصيًا[1] لكن سنحاول الوقوف عند بعض المظاهر الأساسية التّي تحتكم إليها وتيرة الزّمن السّردي.

أ- **الخلاصة Sommaire أو Résumé** : تعتمد هذه التّقنية على تلخيص أحداث جرت في مدّة طويلة (سنوات أشهر، أيام) في مقاطع سردية تتسم بالقصر حدّ الاختزال في آلية تسهم في تسريع حركية السّرد، حيث يفرض طابعها الاختزالي «**المرور سريعًا على الأحداث وعرضها مركزة**

1- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص 620.

2- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص 574.

1- ينظر المرجع نفسه، ص574.

بكامل الإيجاز والتّكثيف»[1] وهي تنقل الرّاهن وتستشرف الآتي رغم اقترانها بالماضي بالأساس، لكن ذلك لا ينفي صلتها بالحاضر والمستقبل معًا.

كان لهذه التّقنية حضور معتبر في الرّواية، ويمكن أن نمثّل لها بالمقطع الآتي: «**تمتم يوبا وهو يسترجع بعض صفائه، ماذا لو لم يكن غويسبي صاحب 39 سنة موجودًا في باريس في شتاء 1852 مع معشوقته الكانتاتريس غويسينا ستريبوني؟ لو لم يشاهد عرض لاترافياتا الأول في باريس في 2 فبراير 1852 العشق سيّد العشق**»[2] ، ينزع هذا المقطع إلى تلخيص الأحداث في شكلها التّقليدي من خلال فعل الاسترجاع وصيغة ضمير الغائب، وهو يحيلنا على ماضي الشّخصيات التّي استحضرها "يوبا" وصوّر أحداثًا متعلقة بها، ملخّصا حكايتها الممتدة لسنوات طويلة.

واستنادًا إلى المثال السّابق، نستنتج أنّ التّلخيص يسمح للرّواية باختزال مدى شاسع من حياة الشّخصيات الرّوائية، إضافة إلى تداعي الحدود بين الخلاصة والاستذكار «**بحيث تتحول الخلاصة إلى ما يشبه البوصلة التّي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تضمّ ماضي أو حاضر القصة وذلك بأقلّ إشارة وأسرع إشعار**»[1] لذا تحقّق الخلاصة وظيفة ازدواجية تملئ الثّغرة وتعدُ القارئ لما سيستقبل من أحداث.

إنّ الرّواية الجديدة لا تهتم بالتّلخيص بالطّريقة والكيفية التّي تهتم بها الرّواية التّقليدية، إنّه «**يتنافى مع مفهوم الزّمن عند الرّوائيين المحدثين حيث إنّهم حاولوا التقاط اللّحظة المعبّرة...حيث إنّ الزّمن لا يكتسب أهميته من الأمور الخارجية التّي تقع فيه فتصبح بعض الأحداث هامة وبعضها غير هام، حيث أنّ المهم هو الحياة في سيرها أو بكونها حياة لا أكثر ولا أقل، فهي القيمة المطلقة لا الحدث الخارجي**»[2]، حيث أصبح الاهتمام بالزّمن النفسي أكثر منه بالزّمن الخارجي.

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 145.

2- كريماتوريوم، ص 21.

1- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 149.

2- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 92.

ويمكن أن نمثّل من الرّواية بالحوار الذّي جرى بين شخصية "**يوبا**" وشخصية "**فرانشيسكو**"، يقف السّارد عند هذه الشّخصية التّي يفتقد القارئ إلى معلومات حولها، ويضيء جانبًا من حياتها يقول: «**أنا لا أحفظ لأمّي وأبي أيّ ودٍّ، عندما افترقا، هي عادت إلى الإكوادور وتزوجت هناك بابن عمّها حُبّها الأول سائق تاكسي معتوه... أمّا والدي فقد ذهب إلى ولاية تكساس واستقر بها مع عشيقته التّي فاجأتها أمّي في فراشها معه، أمّا أنا فقد ربتني ذئبة روما جدتي الطّيبة... عندما كبرت، محوت هذه الذّاكرة منهما نهائيًا لم أحتفظ إلّا بذئبتي، جدّتي التّي ماتت قبل سنوات**»[1]، لم يقف السّارد عند التفاصيل بل قفز على فترات كثيرة، ربّما أنّها لا تضيف شيئا للقارئ/ المتلقي.

ولا يخفى على القارئ/المتلقي براعة الرّوائي في تقديم الخلاصة، حيث يجمع أحداثًا مختلفة في مقطع واحد، دون أي بتر في المعلومة، نجد مثلا في مقطع آخر، حين تستذكر شخصية "**مي**" الأحداث جرت في طفولتها تقول: «... في **يوم الأحد 30 أكتوبر 1947 في مخزن فايز العلمي في شارع مأمن الله، وأتذكر حالة الحزن التّي كانت تملأ الوجوه المرتعشة، والتّي اسودّت فجأة وصارت كابية، لاحظ الجميع المناشير التّي وزعتها الوكالة اليهودية على سكّان الأحياء المقدسية العربية، كتبت عليها بخط عربي جميل: أنتم أيها العرب أبناء عمّ ساميين حكّموا عقولكم ولا تردّوا على زعمائكم من العرب، فكلّ مصلحة له مصلحة خاصة انضمّوا معنا وسيروا على بركة الله لنقوم بتعمير البلاد من كلّ الوجوه وتسير فيها سوية كالإخوان، كان الزّمن الذّي تعودنا عليه قد انسحب نهائيًا وما ظننّاه مجرّد أحداث عابرة تحوّل إلى انكسار كلي**»[1] يلّخص هذا المقطع فترة تاريخية مهمة من تاريخ فلسطين حين قرّروا تعميرها باليهود، لينتفض الشّعب الفلسطيني ويرفض هذا القرار، لكن كثير من الأحداث تجاوزها السّرد دون أن يذكرها.

وعليه يمكن القول، إنّ خلاصات الماضي ذات وجهين «**وجه يختزل أزمنة الماضي ويسترجعها ويتم ترهينها في الحاضر، وبالتّالي يكشف عنها فتأخذ حيزًا زمانيًا ومكانيًا في صفحات السّرد لذلك تعمل على إبطاء زمن السّرد الحاضر نسبيًا، ولكن بالمقابل نجدها في**

1- كريماتوريوم، ص ص 75، 76.

1- كريماتوريوم، ص ص 143، 144.

الوجه الآخر تعمل على تسريع الزّمن الرّوائي من خلال عملية تكثيف الماضي لأنّ الحاضر بدون مقدمات الماضي لا يمكن أن يستوعبه ويكتشف كوامنه، فالرّواية الحديثة تلتقط اللّحظة الحاضرة وتغوص في أعماقها، وهذا الغوص يتطلب حركة بطيئة أحيانًا للكشف والتّحليل لإبراز خلفية زمن السّرد الحاضر»[1] لأنّ الطّريقة التّي يتمّ بها التّلخيص تؤثر في عملية التّسريع أو الإبطاء، ففي التّلخيصات الاسترجاعية يتم اختزال أزمنة الماضي وحكاياته الممتدة لسنوات طويلة في إشارات قد تطول صفحة أو عدة صفحات، وهذا ما لمسناه في التّلخيصات الواردة في الرّواية.

ب- الحذف أو الإسقاط L'ellipses: صيغته كما حدّدها جنيت: زح = زق = مدة لا متناهية/ إذن زح <∞ زق.

ترجمت **(سيزا قاسم)** مصطلح الحذف **بالثّغرة** تقول: «**يتراوح إيقاع النّص الرّوائي بين سرعة اللّانهائية، وتتمثل في الثّغرة الزّمنية عندما يمرّ الكاتب على مدة دون ذكرها في النّص»**[2] ونجد الرّواية التّقليدية استعملت الحذف تجاوزًا لعدة مراحل دون ذكرها، واكتفت بالإشارة (مضت سنة.. مرّت أعوام.. مرّت أيام...) وغالبًا ما يكون الحذف مصرّحًا به، بيد أنّ الرّواية الجديدة تلجأ إلى القطع الضّمني الذّي لا يصرّح به السّارد، «**إنّما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه، فهو يحقق في الرّواية المعاصرة نفسها مظهر السّرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذّي كانت الرّواية الواقعية تتصّف بالتّباطؤ»**[1] إنّ الحذف تقنية تعمل على إسقاط الفترة الزّمنية الميتة ويقفز بها السّارد إلى الأمام، ويمكن حصر أنواع الحذف في النّصوص السّردية بثلاثة أنواع: ـ الحذف المعلن. ـ الحذف غير المعلن. ـ الحذف الضّمني.

- **الحذف المعلن Ellipse déterminée:** والمقصود به الإعلان عن الفترة الزّمنية وتحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدّد ما حذف زمنيًا من السّياق السّردي، حيث يحدّده السّارد بعبارات موجزة مقارنة بحجم المدّة المحذوف من القصة من مثل: (مرّت أربع

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، ص 230.

2- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 80.

1- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص 77.

سنوات.. انقضت ستة أشهر..) ومن الرّواية أمثلة كثيرة عن هذا الحذف نذكر منها قول السّاردة " "مي" في حديثها عن والدها بعد وفاته: «**بعد شهر سلّمني المستشفى حوائجه القليلة وبعض الصّور ورسائل وقصاصة مقتضبة لم تكن بهما إلّا جملتان باردتان**»[1] يبدو أنّ ما حدث في شهر غير مهم بالنّسبة للسّارد لذا أسقطه وحذفه، تاركا القارئ/ المتلقي يخمّن ماحدث في تلك الفترة، ويملأ الفجوات.

ومن الأمثلة الحاضرة في الرّواية نجد قول السّاردة "**مي**" في حديثها عن طفولتها «**اِنسحب الزّمن بسرعة لسنة أولى مرّت وأمّي لم تأت، سنة أخرى اندثرت على نفس الوتيرة المتكررة ولم أتلق أية رسالة تطمئنني عن أمّي... كانت ولادتي حدثًا جميلًا في حياة أمي، فقد عرّضت الفراغ المؤلم الذّي تركنه وفاة أختي لينا التّي لم تعش إلّا سبعة أشهر، وجاء بعدي مجر ولم يعمّر إلّا بضعة أشهر**»[2] نلاحظ أنّه سقط من المقطع سنتان وتجاوزتها دون أن يدرك القارئ/المتلقي ما حدث فيها، وهذا ربّما تكنيك يلجأ إليه الكاتب ليجعل القارئ/المتلقي يخمّن ويتوقّع ما سقط من الأحداث في النّص.

ويلي حذف آخر في الصّفحة نفسها: «**ثمّ انتهى الشّتاء البارد في السّنة الثالثة وعبر الرّبيع بسرعة وأمّي لم تأت**»[1] ثلاث سنوات أسقطت من السّرد، ليس لعدم أهمية الأحداث التّي جرت فيها، وإنّما فراغات يتركها السردّ للقارئ/ المتلقي حتى يملأها.

هذا النّوع من الحذف من أكثر الأشكال الزّمنية التّي يمكن للقارئ أن يتتّبع فيها الحذف المعلن ويحددّه وهذا شائع في الرّواية التّقليدية ذات البناء التّتابعي للزّمن ويقلّ في البناء التّداخلي الجدلي للزّمن، ويختفي في البناء المتشظ.

1- كريماتوريوم، ص 39.

2- المصدر نفسه، ص 260.

1- كريماتوريوم، ص260.

-**الحذف غير محدد أو غير معلن: (Ellipse indéterminée)** يصعب في هذا النّوع تحديد المدى الزّمني بصورة دقيقة، فتكون الفترة المحذوفة غامضة وغير واضحة، ويمكن أن نميزّ بين صنفين من الحذف هما الحذف الضّمني والحذف الصّريح.[1]

- **الحذف الصّريح L'ellipse explicite:** يشير الكاتب صراحة إلى وجود فترة زمنية دون تحديدها مثل: (مرت شهور عدة) أو (انقضت سنوات) ونجد أمثلة كثيرة في الرّواية، لذا سنحاول التّمثيل في جدول لبعض المقاطع التّي لحقها الحذف والإسقاط:

الإشارات الدّالة على الحذف الصّريح غير محدّد	الصّفحة
منذ زمن بعيد لم أفتح الكراسة النيلية التّي طلبت من يوبا أن يحضرها لي	ص141
منذ ذلك اليوم لم أر لينا سعيدة وحتّى عندما تكون حزينة	ص270
طوال الأيام الماضية لم ينم يوبا إلّا قليلًا	ص25
هو يتذكر أنّه فاجأها ذات فجر	ص25
كل سنوات عمرها لم تحادث إلّا بياض اللّوحة والألوان	ص31
بالضّبط هذا ما كنت أريده وابحث عنه طوال السّنوات التّي انقضت	ص81
السّنوات تعاقبت ومرّت كلمح البصر متشابهة في كلّ تفاصيلها	ص271
بعد مدة قصيرة عرفت كلّ المسالك والطّرقات	ص276
شغلتني طوال الأيام الأخيرة	ص271
بابا كان بيعرف القصة... في البداية لم يكن يعرف شيئًا	ص294
الأيام التّي قضتها في المستشفى لم تكن نافعة كثيرًا	ص350

1- ينظر: بوطيب عبد العالي، اشكالية الزّمن في النّص السّردي، ص 138.

بعد شهرين، عندما انتهت من المعالجة الكيميائية	ص352
منذ سنوات أفعل ذلك بلا هوادة أتأمل الوجوه	ص406
لا أعرف بالضّبط الوقت الذّي مرّ لكنّه عزف طويلًا	ص464
منذ أكثر من أسبوع، حاول أن ينسى كل شيء حتّى نفسه	ص561
يجب أن يكون حدثًا، عشر سنوات حبيبتي هذا لا يحدث دائمًا	ص283
كم هي سريعة الأيام وكأنّها مجردة لحظة عابرة، نصف قرن وسبع سنوات	ص441

جدول الحذف الصّريح

والأمثلة كثيرة في الرّواية لكنّنا مثلنا ببعضها قصد التّوضيح، وهي تشير إلى مدّة محذوفة من السّرد، وهو ما يفتح باب التّأويل لدى المتلقي ليضع توقعاته ممّا يتوافق مع أفق انتظاره.

-**الحذف الضّمني L'ellipse implicite:** يكاد يخلو أي نص سردي من هذا النّوع من الحذف، بحيث إنّ السّارد لا يمكنه أن يلتزم بالتّسلسل الزّمني الكرونولوجي، بالتّالي لا بدّ أن يلجأ إلى الحذف الضّمني الذّي لا تظهر أية إشارة زمنية تدلّ على الحذف، إنّما على القارئ الحذف أن يهتدي ويعرف موضعه باقتفاء «**أثر الثّغرات والانقطاعات الحاصلة في التّسلسل الزّمني الذّي ينظّم القصة**»[1] لذا من الصّعب تتبعه في النّص لما يكتنفه من تعقيد وغموض.

ويحضر هذا النّوع في الرّوايات ذات البناء المتشظ، حيث لا يكون من السّهل تحديده «**لأنّها مبنية عليه، فتشظي الزّمن وانشطاره في اتجاهات مختلفة بين الماضي والحاضر والمستقبل تجعلنا غير قادرين على تحديد مواطن الحذف**»[2] الأمر الذي يربك القارئ/ المتلقي ويخلق لديه قلقا سيميائيا.

1- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 162.

2- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص236.

ورواية "**سوناتا**" كونها رواية تجريبية، يصعب تحديد هذا النّوع من الحذف فيها، لما يسم زمنها من تشظ وتداخل وانشطار، ويمكن التّمثيل من الرّواية بقول السّارد: «**يتذكر جيدًا أنّ الموت عندما عثر على مخبأ مي لم يمهلها ثانية واحدة، ظلّت تداريه داخل الألوان وتتخفّى وراء الأشكال التّي كانت تبدعها... عندما عرفت أنّ مرضها الخبيث كان في مرحلة متقدمة من الخراب صرخت طويلًا... يتذكر يوبا جيدًا أنّه يومها أصرّ على موافقة مي عندما صمّمت على التّأكد مرة أخرى من مرضها**»[1] رغم ورود بعض القرائن التّي تشير إلى الزّمن إلّا أنّه يصعب تحديد الزّمن الذّي بدأ فيه مرض "مي" وأي يوم قرّرت الذّهاب إلى المستشفى للتّأكد من هذا المرض.

وفي بعض المواضع يمكن معرفة الزّمن المحذوف بالقرائن الفصلية (الشتاء الخريف) أو فترات اليوم (صباحًا، فجرًا)، «**كانت في ذلك الصّباح المشوش جالسة قبالة المرآة تمشط شعرها وتضحك من الشّعر الأبيض الذّي غزا رأسها**»[2] فالزّمن في هذا المقطع لا يتحدّد إلّا بفترة الصّباح دون تحديد أي صباح يقصده السّارد، وفي مثال آخر قول السّارد: «**في نيويورك كل شيء يأتي مغاير للنّظام العام. نزل المساء يومها حتّى قبل أن تنتفي الشّمس من على أسطح نيويورك العالية**»[1] لا يتحدّد الزّمن في هذا المثال إلّا بقرينة "**المساء**" الذّي يظلّ إشارة غير محدّدة في أي مساء حدثت هذه الأحداث.

وأيضًا جاء على لسان "**مي**" متحدّثة عن فصل الخريف تقول: «ولدت ذات خريف في أرض لم تملك الوقت الكافي لمعرفتها، وجرت إلى البلاد ذات خريف أيضًا، وهي لا تعرف شيئًا عنها»[2] تعدّ إشارة خريف إشارة زمنية مطلقة لا يمكن تحديده، متى بدأت ومتى انتهت، ويمكن تحديدها من طرف القارئ المتلقي بالتّقريب عام ولادتها كان سبع سنوات قبل مجيئها إلى نيويورك أمّا الخريف الذّي أتت فيه إلى نيويورك كان في عمرها ثماني سنوات، وهذا قد أشار إليه السّارد مسبقًا في الرّواية.

1- كريماتوريوم، ص ص 33، 34.

2-المصدر نفسه، ص 41.

1- كريماتوريوم، ص563.

2- المصدر نفسه، ص ص 563، 564.

يمكن القول إنّ رواية "**سوناتا**" كانت حافلة بمواطن الحذف باعتبارها رواية ذاكرة، فكان للحذف بكلّ أنواعه إسهامًا في كسر رتابة التّسلسل الزّمني وإسقاط الفترات الميتة وتجاوز الأحداث الثّانوية في السّرد، وفي المحصلّة النّهائية «**بمختلف وجوهه أحد أبرز التّقنيات المستعملة في الرّواية ومن بين أعرق التّقاليد السّردية التّي شهدت تطورًا محسوسًا في مظهرها وفي طريقة اشتغالها، وأقامت الدّليل على أهميتها كتقنية زمنية وكعنصر بنائي لا غنى عنه في كلّ عمل روائي**»[1]

استنتاجا، يمكن القول بأنّ تقنية الخلاصة والحذف أسهمتا بفاعلية في تسريع وتيرة النّسق الزّمني للسّرد، كما أسهمتا في إشراك القارئ/ وجعله يتفاعل ويخمّن ما أسقطه السّرد لينتج دلالات وهذه هي غاية الكاتب، وهي إيجاد شريك يسهم في تشكيل النّص أو الخطاب، كما قال **(رولان بارث)**.

ج – السّرد المشهدي أو المشهد Scène: ومعادلته زح $\leq$ زق[2]

يشغل هذا السّرد موقعًا متميزًا ضمن الحركة الزّمنية للرّواية «**وذلك بفضل وظيفته الدّرامية في السّرد وقدرته على كسر رتابة الحكي بضمير الغائب الذّي ظلّ يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الرّوائية**»[3] إذ يأتي المشهد في السّرد ليفصّل الأحداث، ويقف عند الأحداث المهمة المشكّلة للعمود الفقري للنّص، لذا نجد الكاتب «**يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخّل منه، ممّا يكسب هذه المقاطع طابعًا مسرحيًا مقابل الطّابع السّردي الصّرف الذّي تتصف به الخلاصة وهو ما ينعكس على مستوى القراءة في شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث**»[1] وبما أنّه مبنيّ على الحوار فإنّه يفسح مجالًا أوسع للشّخصية للتّعبير عن رؤيتها من خلال لغتها الخاصة، حيث يكشف «**عن المستويات اللّغوية التّي تتحدث بها الشّخصيات فيعكس وجهة نظر لغوية**»[2] إذ يحاول الكاتب عبر استراتيجية الحوار أن يمنح الشّخصية الرّوائية حرية التّعبير بلسانها ولغتها، إمّا الفصحى أو اللّهجة العامية.

1– حسن بحراوي ، بنية الشّكل الرّوائي، ص 164.

2– ينظر: جنيت جرار، خطاب الحكاية، ص 109.

3– حسن بحراوي ، بنية الشّكل الرّوائي، ص 162.

1– بوطيب عبد العالي، إشكالية الزّمن في النّص السّردي، ص 139.

2– بن جمعة بوشوشة ، اتجاهات الرّواية في المغرب، ص 578.

لذا يقوم المشهد بنقل تداخلات الشّخصيات كما هي في النّص بالحفاظ على صياغتها الأصلية، إنّه «بمثابة استهلال أو تذييل للنّص الحكائي وتكون مهمته في إحداث الأثر الدّرامي الذّي يسهل علينا فهم التّطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشّخصيات»[1] حيث يعمل الحوار على تقوية «إيهام القارئ بالحاضر الرّوائي، ويتقوى وهم الحضور «بالإكثار من الحوار الذّي يُنتج أثرًا شبيهًا بما يحدث في المسرح يكون المشاهد حاضرًا بالفعل»[2] لذا تكون الأحداث أقرب إلى الواقعيّة.

ويعبّر المشهد الحواري عن أمور دقيقة وتفاصيل عن الشّخصيات والأحداث كأنّها تُعاش في الرّاهن الآن، ويمكن أن نمثل لهذه التّقنية (المشهد الحواري) من الرّواية بالحوار الذّي جرى بين السّارد "يوبا" والسّاردة "مي" جاء في الرواية: «**عندما دخل الموت فراشها لأنّها كانت تدرك جيّدًا ما كان يريد قوله: لم تردّ عليه أبدًا عندما سألها يوبا عن مغزى ذلك، قالت بشكل مخدّر:**

- **احذر يا يوبا أن تنفخ النّار في الأشياء الميتة، اترك الأشياء الجميلة تموت مثلما تشتهي وإلّا ستعيش معلّقًا بين حاضر منفلت وذاكرة تضيّعك في دورتها ولا تمنحك إلّا الألم سترتمي في دوائر لا حدّ لها... كان كلّ شيء انتهى ودفنت يوسف في مقبرة القلب، ولو عدتُ له لقتلته أو قتلني.**
- **ربّما كان يوسف يريد أن يراك، أن يستدرك زمنًا سرقا منكما، أن يلتقي بك فقط ليقول لك كم يفتقدك.**
- **تلك قصة أخرى كنت سأعيش على مأساته ومأساة خسارتنا، لم تكن لديّ القوة لفعل ذلك... يوبا حذار، كلّ تفكير مستميت في الماضي هو خيانة الحاضر**»[1] كأنّ المتلقيّ أمام مشهد مسرحيّ.

وما تجدر الإشارة إليه، هو طول الحوارات الواردة في الرّواية، إذ يتعدى حوار الشخصية الواحدة، الصّفحة ، خاصة حوارات شخصية "**مي:**" معظمها تبيّن نظرتها إلى الماضي وتخوّفها

1- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 578.

2- أ. أمندولا، الزّمن والرّواية، ص 133.

1- كريماتوريوم، ص ص 56، 57.

منه، لأنّه يذّكرها بآلامها ووطنها الذّي تركته مرغمة، لذا نراها توصي ابنها ألّا يكون رهينة الماضي ولا يرهق ذاكرته به، جاء على: لسانها«**مجبرين كانوا على الرّحيل باتجاه أرضٍ لم يروها إلّا في الأحلام وحكايات التّجار والعابرين:**

... آه يا فرقة الدّيار

ديار الأندلس... ما هانو عليّ...

يوبا حبيبي، أنت ترهق نفسك أكثر من اللّازم، صفرة وجهك زادت، يمكنك أن تذهب الآن...

كلّ شيء على ما يرام، يمكنك أن تعود إلى بيتك الآن»[1]

هذا الحوار المفتعل يعبّر عن مكنونات الشّخصيات ودواخلها حيث تعبّر عن مشاعرها حتى يتعاطف القارئ/المتلقي معها.

جاء في مقطع آخر على لسان "مي": «**شيء في هذا العالم يسير بشكل غلط أحاول أن أفهم لكن مخّي لا يسعفني، ماذا حدث لهذه الأرض؟ ما هي الخيارات التّي تركوها لنا في عالم لم يعد يريح أحدًا بما في ذلك الذّين شيّدوه ليشبههم في جبروته وتوحشه؟ إمّا الانتساب إلى مجانين يصنعونهم لنا لتلبية شهواتنا المبطّنة في الانتقام، أو يرمون عند أقدامنا أحزمة ناسفة ويشجعوننا على ارتدائها وتفجير أنفسنا في أي مكان، على اعتبار أنّ العالم كلّه مضادّ لنا، وأينما متنا أو قتلنا فثمة أعداؤنا؟ إنّهم يصنعون لنا اللّون الذّي يجب اعتماده، والوردة التّي علينا أن نهديها والكتاب الذّي يجب أن نقرأه والسّياسة التّي علينا اتباعها... بل يحددّون لنا ما يجب أكله وشربه ويخطّون لنا الحدود التّي لا يجب تجاوزها لكي لا نرى ما يحدث في الجهة الأخرى من ضفافنا، لهذا يصبح الحذر مضاعفًا لتفادي السّقوط في لعبة القتلة والعدميين أو في يد من يحرك العالم على هوى مصالحه.**

1- المصدر نفسه، ص 62.

- **يبدو أنّه في النّهاية عالمهم الذّي يريدون رؤيته وبمرآتهم مع ذلك العالم ليس بكلّ هذا السّواد يا يمّا.**
- **أنا لم أقل إنّ العالم صار أسودا ولكنّه يدفعنا نحو العدمية، والعدمية هي أخطر ما يمكن أن يصيب فردًا أو جماعة هي الانتقاء الكلّي في أقسى درجات اليأس، ماذا يبقى لك عندما يُنتزع منك حقّك البيولوجي في التّفكير والحياة؟»**[1].

يبيّن هذا المقطع علاقة الأنا بالآخر، وسياسة العالم الغربي إزاء الشّرق، والتي تحاول إبادة الشّرق بكلّ الوسائل، وهذا ما عبرّت عنه الشخصيات عبر تقنية الحوار، التي لم تعد مجرّد تقنية تبادل الحوار بين طرفين، بل أضحت بؤرة تجذب كلّ أنواع الأخبار، تغوص في أعماق الشّخصيات وتعبّر عن انفعالاتها، لقد أصبح الحوار في الرّواية الحديثة يؤدي « **دور بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكلّ أنواع الأخبار والظّروف التّكميلية، فهو يكاد يكون دومًا مضخّمًا، لا بل مرهقًا باستطرادات من كلّ الأنواع من استعادات واستشرافات ومعترضات ترددية ووصفية، وتداخلات تعليمية من السّارد**»[2]، إنّها استراتيجية يتوخّاها الكاتب ليمرّر أفكاره عبره.

–**المونولوج/ الحوار الدّاخلي:** هو نوع من أنواع الحوار لكنّه داخلي يحدث بين الشّخصية وذاتها، وهي الحالة الرّوائية التّي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتّسع ويتمدّد زمن الخطاب، هذا النّوع حاضر بكثرة في رواية تيار الوعي، فهو «**تكنيك لتقديم المحتوى النّفسي والعمليات النّفسية لديها، دون التّكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي في اللّحظة التّي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشّكل للتّعبير عنها بالكلام على نحو مقصود وهكذا ينبغي أن يلاحظ على نحو خاص، أنّ تكنيك تقديم المحتوى النّفسي والعمليات النّفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي**»[1] ففي أثناء المونولوج تتوقف حركة زمن السّرد الحاضر، وتنشط حركة الزّمن النّفسي في اتجاهات مختلفة، ويعبّر عن

1– كريماتوريوم، ص 67.

2– جرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 121.

1– روبرت همفري، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، ص 44.

مكبوتات الشّخصية وتأملاتّها إنّه «**وسيلة إدخال القارئ مباشرة في الحياة الدّاخلية للشّخصية بدون أيّ تدخّل من جانب الكاتب عن طريق الشّرح والتّحليل**»[1] ليتوقف بذلك الحدث الخارجي ويكون التّركيز على الذّاكرة.

إنّ المونولوج يقدّم على نحو عشوائي تمامًا كما لو يكن هناك قارئ وهو ما يُنعتُ بالمونولوج المباشر « **الذّي يمثلّه عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أنّ هناك سامعًا**»[2] وقد يكون بالعودة إلى الماضي وقد يقتصر على لحظة راهنة، حيث يعمل الحدث الرّاهن على جعل الشّخصية تستغرق في الحوار مع ذاتها، وعن طريقه يمكن أن تستشرف مستقبلها وتتطلع إلى آمالها وأحلامها.

بالتّالي لا يرتبط المونولوج بلحظة زمنية محدّدة، وقد « **يظهر بصورة فيضان من المشاعر وعدم التّرابط في الأفكار، كما يمكن أن يَرِدَ بشكل غير مباشر حيث يحضر الرّاوي في السرد فهو ذلك المونولوج الدّاخلي الذّي يقدم فيه السارد الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدّمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد ليحدّد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التّعليق والوصف**»[3]،

وما يميّز المونولوج المباشر عن غير المباشر، هو أنّ المونولوج المباشر يتميز بحضور السّارد وتدخله بين الشّخصية والقارئ بتعليقاته الإيضاحية.

يمنح السّرد بضمير الغائب الشّخصية، الحرية في التّعبير عن خواطرها لتعيش «**حالة التّأمل وحوار الذّات وتعبّر عنه في السّرد، أمّا السّرد بضمير المتكلم فتكون حرية المونولوج للرّاوي فقط، وذلك لصعوبة معرفة ما يدور في ذهن الشّخصية في كلّ لحظة زمنية تعيشها في النّص**»[1] فإذا كانت القصة بضمير المتكلم « **فإنّ الرّاوي يقصّ ما يعرفه عن نفسه وما يعرفه عنها فقط،**

1- رينيه ويليك، وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مر: حسام الخطّاب، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط 3، بيروت، 1985، ص 235.

2- روبرت همفري، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، ص 44.

3- المرجع نفسه، ص 49.

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية الجديدة، ص 245.

أمّا في الحوار الدّاخلي فذلك يتقلّص بازدياد، إذ لا يمكنه أن يروي إلّا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللّحظة بالذّات، فنحن، إذن، أمّا ضمير مغلق»[1]

ومن الأمثلة التّي يمكن الاستشهاد بها في الرّواية عن حضور هذا التّكنيك، نذكر ما جاء في قول السّارد: «**تمتم كلامًا كان يريد أن يقوله لأمّه ولكنّ ذهابها المبكّر لم يمنحه أية فرصة لذلك، نتساءل كيف لم يعرف طوال هذا الزّمن أنّ مي كانت كلّما رسمت أو حتّى كلّما تكلّمت تتألم وتتمزّق، كلّ السّنوات، عمرها لم تحادث إلاّ البياض اللّوحة والألوان ونزيفها وذاكرتها الجريحة والمقطّعة إلى آلاف الأجزاء الصّغيرة التّي كان يصعب عليها لمّها كلّما رتقتها من جهة تمزّقت من جهة**»[2] يعبّر هذا المونولوج عن آلام الشّخصيات التّي كانت تعاني بصمت، "**فيوبا**" لم يُشفَ من فقدان أمّه، لذا كان يستحضرها في كلّ مرة عبر ذاكرته ليعبّر عن جرحه وحزنه.

ويبدو السارد في هذا الموقف قريبا جدًا من الشّخصية لدرجة أنّه يعرف ما يدور في خاطرها وكأنّه الوسيط بين الشّخصية والقارئ لذا فهو يتحكم في زمام الأمور.

وجاء في مقطع آخر عن شخصية "يوبا" «**سمع إيقاعات ومارشات متناسقة ونغمًا ناعمًا يأتي من زاوية صغيرة كان يحسّها تعبر المكان ولم يكن يراها، نغم يشبه الأنين، هكذا تنشأ الموسيقى من وجع قاسٍ لا مرئيّ تمتم وهو يحاول أن يمنع دمعة انحدرت بغزارة، رأى جدّه الأندلسي وهو يخوض آخر معاركه الخاسرة... تمنى لو كانت ميّ هنا تقصّ عليها كلّ ما سمعه في رحلته وأنّ "بابا حسن" الذّي لم يعرف كيف يحبّها، كان يحبّها بعمق ولم يتواصل معها يومًا لأنّها كانت تشبهه في كلّ شيء**»[1] هذا المقطع يعبّر أيضًا عن آلام الشّخصية والتّي يُقدّمها السّارد غير الممثل.

وكأنّ السّارد هو ضمير الشّخصية الذّي يستنطق ما يفكر به "**يوبا**" وما كان يتطلّع إليه وتمنّى تحقيقه، يقول: «**شيء واحد ظلّ يملأ ذاكرته طوال هذه المدة هو أن يتدرّب عبثًا على تقبّل موت مي وذهابها، كلّما أراد فتح الصّندوق رنّت في رأسه كلمات مي: حذار من أن تضيف إلى**

1- ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، ص 68.

2- كريماتوريوم، ص 31.

1- كريماتوريوم، ص 55.

حياتك شبحًا جديدًا أريد أن أكون مجرّد لمسة ريشة جميلة في حياتك»[1] فحالة التّأمل النّفسي لشخصية "**يوبا**" يتدخّل فيها السّارد غير الممثل لينقلها للقارئ/المتلقي وكأنّه يقرأ أفكار هذه الأخيرة، لدرجة يسمع ما يجول بذهنها من أفكار ومايعتريها من مشاعر.

وعن المونولوج المباشر الوارد بضمير المتكلم، فإنّنا سنقف عند بعض الأمثلة التّي تميّز فيها الشّخصيات عن أفكارها دون تدخّل السّارد غير الممثل، يقول السّارد: «**مرّت الظّلال من أمامه متلاحقة، ظلال الطّيور، الوجوه، الغيوم، البشر، البنايات...لا يعقل قبل قليل كان ذلك الإحساس الغامض يملأ أصابعي مثلما حدث معي وأنا في الطّائرة، ويدفع بي نحو أية آلة موسيقية، بل كنت أعدّ الدّقائق للوصول إلى البيت من أجل هذه اللّحظة التّي تنسحب الآن مخلّفة وراءها فجوات في رأسي وعجزًا كبيرًا فيّ وفي الذّاكرة والأصابع، ربّما لم يَحنْ الوقت بعد، ربّما كانت حِدّة الألم التّي تحرقني من الدّاخل كالحطب الجاف أقوى من السّوناتا نفسها**»[2] استعصت السّوناتا على "**يوبا**" ولم تشأ الاكتمال لأنّ القصة لم تكتمل بعد، فالسّارد يبرّر تأجيل اكتمال السّوناتا حتّى يشتد القارئ المتلقي حتّى النّهاية ليشهد نهاية القصة واكتمال السّوناتا بناء عليه، جاء المونولوج كحجة تبرّر تأخر السّوناتا وعدم اكتمالها.

وتتميز مقاطع المونولوج الوارد في نص الرّواية بالطّول نسبيًا، وكأنّ الشّخصيات تفرغ ذاكرتها وتستنطقها عبر الحوار الدّاخلي لتعبّر عن عمق متألم محاط بالفراغ ليتجسّد فيما بعد هنا الألم على مدوّنة الحداد لتغيّب الألم وأسبابه وتستحضر ذاكرة غائبة تتمثل في الطّفولة والوطن المفقود جااء في الرواية «**بدت القدس بكلّ الحزين المليء بالصّرخات التّي كانت تأتي من الجوانب الخلفية للمدينة، تلك المدينة المخبّأة فيّ، شيئًا فشيئًا بدأت أتوغّل في عمق العيون الغاضبة**»[1] فحاولت الشّخصيات عبر الحوار الدّاخلي أن تجلي مكبوتاتها وتفصح عن خيباتها ليتعدّى بذلك تكنيك المونولوج مجرّد تقنية لتبطيء السّرد وتمديد مساحة الخطاب، إلى كونه استراتيجية تعرّف بالجانب النفسي للشخصية.

1- المصدر نفسه، ص 63.

2- نفسه، ص 100.

1- كريماتوريوم، ص142.

-**الوقفة الوصفية Pause**: معادلتها هي: زخ = ∞/ زق = 0[1]

يطلق عليها النّقاد أيضًا مصطلح الاستراحة، وتشترك مع المشهد في «**الاشتغال على حساب الزّمن الذّي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السّرد وتعليق مجرى القصّة لفترة قد تطول أو تقتصر**»[2] لكن يفترقان في أهدافهما ووظائفهما الخاصة كلّ واحد على حدة، ويمكن أن نميّز بين نوعين من الوقفات الوصفية الوقفة الوصفية المتعلقة بحركة الشّخصية والحدث وبالتّالي تعدّ الوقفة الوصفية جزءًا أساسيًا من سياق السّرد، والوقفة الوصفية التّي لا ترتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السّرد الأخرى، فيشبه ذلك محطّات استراحة يستعيد فيها السّرد أنفاسه[3] فأمّا الوقفة الأولى فهي تخدم حبكة النّص وعناصره، وأمّا الثّانية يتحول الوصف ليكون غاية في حدّ ذاته.

تعتبر الوقفة الوصفية تقنية سردية قديمة لا تكاد رواية تخلو منها، فهي تعدّ جلية الأسلوب، ونستعمل في هذا العنصر على استجلاء علاقة الوصف كتقنية زمنية مرتبطة بالسّرد، فالوصف يرتبط بالمكان والأشياء، والسّرد يختص بتتبع حركة الشّخصية في الزّمن وما تحدث من فعل، «**إنّ السّرد يعمل داخل التّتابع الزّمني لخطابه، وعلى إعادة الصّيرورة الزّمنية للأحداث كذلك، بينما يبدو الوصف ملزمًا في نطاق العنصر المتتابع بتعديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان، فاللّغة السّردية ستتميّز على هذا النّحو بنوع من التّطابق الزّمني مع موضوع الوصف**»[1] وسنحاول التّوقف بالتّحليل ورصد بعض الأمثلة من نص الرّواية معتمدين على جانبين أساسيين[2]

-**الجانب الأول:** يتمثّل في علاقة الوصف بالمكان والزّمن والشّخصيات ونوع الوصف كونه منفصلًا أو متصلًا بالسّرد، وما يعبّر عنه من دلالة ورؤيا.

-**الجانب الثّاني:** سيكون تناول الأدوات التّي يستخدمها الرّاوي في تهيئة الوصف في النّص ليقوم بدوره داخل السّرد.

1- ينظر: جنيت جرار، خطاب الحكاية، ص167.

2- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 175.

3- ينظر مها حسن القصراوي، الزمن في الرذواية العربية، ص 247.

1- جرار جنيت، طرائق تحليل السّرد (حدود السّرد)، ص 78.

2- ينظر مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 251.

لطالما ارتبط فكر الإنسان بفكرة الوجود، وثنائية الموت والحياة، فكان وصف المكان في كريماتريم تجسيدا لهذه الثنائية، جاء في وصف المقبرة التّي يزورها "يوبا" كل يوم ثلاثاء من أوّل شهر يقول: «**كانت المقبرة هادئة ومستكينة ولا شيء يحرّك صفوفها وصمتها الذّي تحوّل مع الزّمن إلى لغة للفقدان على الرّغم من الخشخشات التّي تخلّفها الرّياح وهواء البحر وتداخل النّباتات والجذوع في عمق بعضها البعض.**

كلّ المقابر تتشابه عندما نعبر مداخلها لأوّل مرّة، أو بعد زمن طويل فهي تورث إحساسًا غريبًا بالخوف والرّهبة، في البداية تشعر بالبرودة في الظّهر، نتذكر فجأة نحن الذّين أكلتنا الحياة أنّنا لم نعد بعيدين كثيرًا عن هذه الأبواب التّي ستفتح يومًا لاستقبالنا»[1] يُمثل هذا المقطع الذّي يصف المقبرة دليل السّكون واللّاحياة، المكان الذّي يذكّر الإنسان أنّه فانٍ مهما تشبث بالحياة، فرغم الهدوء والسّكون الذّي يفضي المكان إلّا أنّ لغة الفقد تتحدث وتذكّر بأناس كانوا بيننا في الحياة وأصبحوا من الماضي، أخذهم الموت، فيمكن أن نعدّ فضاء المقبرة في دلالته الرّمزية الشّاهد على الأشخاص الذّين رحلوا، ودليل أنّهم كانوا يومًا من الأحياء تقول السّاردة "**مي**": «**زيارة القبور تعني في ثقافتنا محاربة النّسيان الذّي يأكل كلّ شيء، حب متبادل وحديث صامت مع الذّين ينامون تحت التّراب كليًا أو جزئيًا... الأموات يجيبون ويتحدّثون**»[1] وكأنّ فضاء المقبرة هو الذّاكرة الحافظة للأموات حتّى لا ينساهم الأحياء.

أمّا الجانب المتعلق بالأدوات التّي استخدمها السّارد في تقديم الوصف، فإنّ القارئ /المتلقي سيلحظ أنّ الرّؤية البصرية كانت من أهم آلياته، لذا عادة ما يقدّم مقطع الوصف بصيغة "أرى" "غرقت ببصري"، وعليه فإنّ «**استعمال الرّؤية هو من أهم القرائن الدّالة على الوصف البصري، ولذلك نجد أنّ معظم المقاطع الوصفية تفتتح بعبارات وصيغ جاهزة تتضمن أفعالًا تفيد الدّلالة على الرؤية من نوع (سرح ببصره) أو (أخذ بمعنى النّظر) أو (وجد نفسه يرقب)...إلخ**»[2] هذه الصيغ يمكن أن توهم المتلقي بحقيقة المشاهد المقدّمة وتجعله يصدّق ما يقوله السّرد.

1- كريماتوريوم، ص 53.

1- كريماتوريوم، ص ص 53، 54.

2- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 180.

وخير ما نستشهد به من الرّواية، ما جاء على لسان السّاردة "مي" تقول: «**توغّل بصري بعيدًا في عمق شوارع نيويورك المحيطة بالمستشفى التّي بدأت أمسحها واحدًا واحدًا، شارع (ليكسينغتون) بامتداده الكبير حيث يتوارى بانتظام مع الشّارع الثّالث ثم الطّريق 35 التّي يتقاطع معها، بدت القدس بكلّ آلامها ووحدتها، والغريب أنّ القدس تنتابني لأوّل مرّة بهذا الشّكل الحزين المليء بالصّرخات التّي كانت تأتي من الجوانب الخلفية للمدينة القديمة**»[1]، هذا الوصف للمكان يوحي إلى مدى تشتت الشّخصية وضياع ذاتها فهي تصف فضاء نيويورك، ليتداخل معه فضاء القدس الذي ينتاب السّاردة "مي" ممّا يعبّر عن تشظ الذّات وانشطارها بين فضائيين وعالمين، وهذا يؤشّر إلى أنّ حاضر الشّخصية لم يتحرّر بعد من الماضي.

وكأنّ "**مي**" تعيش المكان ذهنيًا كجرح يدميها يخترق ذاكرتها فتشرع في تكوينه عبر الذّاكرة، بعدما انفصلت عنه، إنّها مسكونة بالمكان (الوطن) وممتلئة بصوره، تقول: «**لم أكن أرى نيويورك، ولكنّي كنت منغمسة في أحياء القدس القديمة التّي كانت تنزلق من بين أصابعي المرتعشة مثل الرّمل الجاف،... كان يأتيني صوت عمّي أبو نجيب وهو يمدح فلافله وساندويتشاته التّي يملأها بها: يالله يا فلافل اطعم الغني والفقير، الصّغير والكبير... لقد سرق الموت أبو نجيب مثلما سرق حجارة القدس وأسماء شوارعها القديمة**»[1] فالسّارد هنا توخى استراتيجية الإيهام حيث قدّم وصفًا لنيويورك ليدخلنا في فضاءٍ آخر وهو القدس، ممّا يعبّر عن أنّ المكان الجديد نيويورك لم ينتزع الشّخصية مي جذورها تاريخها المشرقي.

ورغم أنّ الفضاء الجديد منح الشّخصية إمكانية بناء الذّات من جديد واستطاعت أن تحقق فيه نجاحًا كبيرا بعرض لوحاتها في أكبر متاحف نيويورك، إلاّ أن الحنين إلى الوطن الأصل جعلها مشتّتة متشظيّة، تقول: «**متشظية في الأعماق بين أوطان متعدّدة، وطن كان اسمه فلسطين... ووطن ثانٍ منحني القدرة على الحياة والحرية اسمه أمريكا، ووطني خفي لا يراه أحد غيري تمامًا أسمه الطّفولة... أرى فيه كلّ النّاس الذّين كنت أحبّهم**»[2]، إن هذا المقطع يصف

1- كريماتوريوم، ص 143.

1- كريماتوريوم، ص ص 148،147.

2- المصدر نفسه، ص148.

تشظي الذّات بين فضاءين، فضاء منحها الشهرة والمكانة الاجتماعية والأمان، وفضاء آخر هو الوطن الذي منحها الحياة.

على هذا المستوى يمكن القول إنّ الوصف لم يكن مجرّد تقديم هندسي وصفي للأمكنة، إنّما مثّل صورة الشّخصية المشوّشة والمنتظرة بين الوطن المنفي الذّي منحها الحرية، وبين الوطن الأم الذّي يعبّر عن هويتها، «**إنّ مكانة الوصف ووظيفته تغيرتا في الرّواية الجديدة فأضحى كما يقول أصحاب الرّواية الجديدة خلّاقًا مبدعًا للمعنى أو المحتوى**»[1] لذا استطاع الكاتب أن يخرج الزمن من النمطية ومن كونه تقنية ترتيب وتقديم الأحداث فقط، إلى كونه يعبّر عن وجود الذات ويحدّد هويتها كوجود.

وعليه فإنّ الوصف في الرّواية لم يعد يقتصر على تسريع السّرد والتّفسير والتّزيين فحسب، إنّما أصبح غاية إبداعية خلّاقة تومئ بعمق العلاقة بين المكان والأشياء، والمكان والشّخصيات ولم يعد مجرّد إطار لتحديد الأحداث والشّخصيات.

د-زمنية الشّخصية الرّوائية وتمظهراته

يشّكل الزّمن النّفسي في الرّواية ركيزة أساسية من ركائز الإبداع، فمنذ «**أن أثبتت الرّواية وجودها كشكل أدبي مستقل والكتّاب منتبهون إلى أهميّة بيان تفاوت إحساس شخصياتهم بالمدّة تحت ضغط الظّروف**»[1] فالزّمن لا يؤثر فقط في الشّخصية تأثيرًا خارجيًا «**إنّما يؤثر فيها من خلال حركة الوعي التّي تجعلها تنفعل وتتأثر وتؤثر، فهي تفتح جميع حواسها لكي تتلقى المؤثرات وتستجيب لها باستمرار**»[2] فبعكس الزّمن الخارجي الذّي يقاس بمعايير ثابتة يكون الزّمن النّفسي كما تحسّه الشّخصيات لا يخضع لمقاييس، إنّما قد يقصر أو يطول حسب الحالة الشّعورية للشّخصية، باختصار كما يقول أمندولا:«**السّاعات لا تحدّد لنا أوقات يومنا...**

لأنّه لا زمن لنا، لأنّه

1- جان ريكاردو، قضايا الرّواية الحديثة، ص 237.

1- أ. أمندولا، الزّمن والرّواية، ص 153.

2- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 150، نقلًا عن: سعد عبد العزيز، الزّمن التّراجدي في الرّواية المعاصرة، ص 42.

لازمن لنا إلّا بعد، أن نعرف الزّمن الذّي نحسّ به»[1] لذا ألفينا الرّوائيين المعاصرين يهتمون بالحالات الذّهنية والشّعورية للشّخصيات أكثر من اهتمامهم بتصرّفاتها وحركاتها في المكان من خلال تقنيات مختلفة كالمونولوج ومراوحة الزّمن والتّداعي والمونتاج، «**وقد استطاعت الشّخصية الرّوائية تجاوز زمن السّرد التّسلسلي الخاضع أحيانًا للنّظام الكرونولوجي عبر هذه التّقنيات الكاشفة عن عمق الرّؤية»**[2] فإذا كان زمن السّرد متعلق بالسّارد بغضّ النّظر عن الضّمير الحاضر في السّرد وحركة الحدث، فإنّ زمن الشّخصية الرّوائية «**يعكس حركتها النّفسية وعلاقتها بحاضرها وماضيها، ولكلّ شخصية زمنًا خاصًا وإيقاعًا مرموقًا بأبعاد الزّمن التّي تعمل على تكوين الإنسان وتشكيل مراحل حياته، حيث الطّفولة والشّباب والشّيخوخة والموت باعتباره مرحلة من مراحل الزّمن»**[3]

أ- المزاوجة بين حاضر الشّخصية وماضيها باتّجاه الموت:

اشتغلت استراتيجية السّرد في رواية "**كريماتوريوم**" على الزّمن النّفسي للشّخصية أين تمازج حاضر الشّخصية مع ماضيها بصورة تصادمية، ربما كانت السبب في موتها «**لأنّها لم تستطع المواءمة بين حاضر مهترئ وماضٍ كانت تشعر فيه بشيء من الفرح والأمل وحركة إيجابية كاتجاه الآتي»**[1] فالهزائم المتتالية على الشّخصية "**مي**" سمحت لها بالعودة إلى الماضي إلى الطّفولة لتنشلها من عمق الذّاكرة، وتجلي الغشاوة عن ماضٍ مكبوت، فراحت تستنطق الذّاكرة من خلال إحياءها لتاريخ الأنا الوجودي، "**مي**" تعيش في الحاضر وهي تتجاوز الخمسين عامًا، لكن ماضيها يلاحقها ويسيطر عليها.

لم تستطع الشخصية الانفصال عن ذكريات طفولتها التي بقيت تطاردها، تقول « **لم نستطع الانفصال عنها حيث انتابتها بكلّ عذاباتها وعذوبتها لأنّها المرحلة التّي لم يتم فيها التّصادم بين**

1- أ. أمندولا، الزّمن والرّواية، ص 141.

2- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 151.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

1- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 151.

الذّات والواقع»[1] ربّما حتّى تواجه هذا الموت الذّي كان يترصّدها في كلّ لحظة، ولأنّها تحبّ الحياة لجأت إلى الكتابة التي كانت تراها بديلا عن الموت تقول: «**ياه...كم هي سريعة الأيام وكأنّها مجرّد لحظة عابرة، نصف قرن وتسع سنوات وكأنّي لم أعش منها ولا لحظة واحدة؟ أين أنا من تلك البنت الصّغيرة التّي دخلت نيويورك وهي لا تتجاوز الثّامنة من عمرها، ثمّ وهي تنجب ابنها الأوّل والأخير حينما كان العرب يبكون هزيمة 67، لم تؤذني الهزيمة كما كانت تقول خالتي فهي كبقية الهزائم... «في أوضاع الخيبة المدقعة كيف يمكن أن يقاوم الإنسان رغبة الالتفات إلى الوراء»**[2] لم تتمكن الشّخصية من الإفلات من ألم الذّاكرة والماضي، أو تريد أن تشفى منه حتّى تجاوزه.

وعليه ينطوي الزّمن النّفسي على كثير من الإيحاءات تعبّر عن رؤى وأفكار ومشاعر الشّخصية، تقول "**مي**" «**يداخلني إحساس غريب وأنا أنسحب من هذه الدّنيا بعيون شبه مفتوحة لولا إغفاءات المورفين، وكأنّ الزّمن الذّي مرّ قد حاذاني فقط ولم يمسن؟ وعندما صرخت في وجهه امتطى سكينة حادّة وشرح جسدي قطعة قطعة، يقولون في نيويورك إنّ خواتم الخريف تعرف بأمطارها وضبابها، وهاهي ذي تهجم دفعة واحدة بأمطارها ورياحها وما تخلّفه من إحساس بالوحدة والعزلة والاستيقاظ المفاجئ لكلّ ما ينام تحت الرّماد والأحجار الميّتة»**[1] إنّ الزمن عند الشّخصية ذا إيقاع سريع لدرجة أنّه حاذها، وتساءله وكأنّه مجسّد أمامها.

لقد تأنسن الزّمن في السرد وأصبح يؤلم الشخصّية كألم السّكين، كما جعل من فصل الخريف بؤرة في السّرد، حيث شكلّ عاملًا رئيسا في انفصال الأشياء عن بعضها البعض، من ذلك انفصال الأوراق عن أشجارها، من هنا تتحرك الدّوال الخطية لهذا الفصل ضمن استراتيجية السّرد لتؤشر على جملة الشّروخ التّي عاشتها الشّخصية "**مي**" من بداية انفصالها عن أمّها إلى انفصالها عن يوسف ، إلى انفصالها عن القدس ثمّ انفصالها عن والدها، ثمّ خالتها "**يارا**" وأخيرًا انفصالها النّهائي

1- المرجع نفسه، ص152.

2- كريماتوريوم، ص 441.

1- كريماتوريوم، ص ص 441، 442.

عن العالم وذلك بموتها. لقد تجاوز الزمن دلالته المادية ليصير ذا رمزية إيحائية يعبّر عن نفسية الشخصيات وويعبّر عن وضعا الدّاخلي في الرواية.

إنّ وصف "**مي**" لفصل الخريف إنّما هو وصف لذاتها، فالمقابلة بين العالم الخارجي وما يضطرب في الدّاخل ترتّب عنه الانتقال من الوصف المرئي إلى الوصف اللّامرئي اللّاشعوري، هي حالة يتداخل فيها الوعي باللّاوعي.

لم تستطع الشّخصية "**مي**" تجاوز الماضي ولم تتمكن من تقبّل الحاضر الذّي أنهكها، خاصة مع مرضها، لذا نجدها تحسّ بتقلص الزّمن وضيقه كلمّا تذكرت الموت «**عندما ينتظرنا الموت على العتبات، تتغير العلاقة مع الزّمن ويتقلص كل شيء حتّى أجسادنا، يضيق الزّمن ويتكثف، ويصبح ثمينًا إلى أقصى الحدود هذا ما أشعر به كلّما تذكرّت الموت**»[1] إنّ إيقاع الزّمن السّريع يؤرق الشّخصية ويجعلها تتألم، تقول "**مي**" «**لم أرسم شيئًا على الرّغم من أنّ نقص الوقت وانسحابه بسرعة كان يعذّبني**»[2] إنّ الشّعور باقتراب الموت، يجعل الزّمن النّفسي للشّخصية يتسارع إيقاعه ممّا يسبّب تبعثر الذّاكرة في اتجاهات مختلفة بين حاضر مؤلم وماض تحنُّ إليه ومستقبل لن تبلغه بآمالها وأحلامها لأنّها ستغادر العالم، ووصلت إلى نهايتها وهي واعية بهذه النّهاية التّي أرادت تأجيلها لكن بلا جدوى، تقول: «**الموت هو أسوأ خديعة نُسلّم بها ولا نستطيع حيالها أيّ شيء**»[1] لقد فقدت الشّخصية "**مي**" ما يمكن أن ننعته بتسلسل أبعاد الزّمن، وتحولّت إلى ساردة تبني زمنها الحاضر بالتّنقل من زمن لآخر بعد أن فقدت الاتجاهات والإحساس بماهيه وحتّى ماهية المكان لينتهي مصيرها بالموت.

ب- **المزاوجة بين حاضر الشّخصية وماضيها لاستشراف الآتي:**

يعدّ الماضي «**عملًا أساسيًا مهمًا في تكوين الشّخصية الفكري والجسدي والنّفسي، لما يختزنه من ذكريات ومواقف تلعب دورًا مهمًا في التّأثير على حركة الشّخصية في زمنها**

1- المصدر نفسه ص 317.

2- نفسه، ص 279.

1- كريماتوريوم، ص 344.

الحاضر»[1] فإن كان الماضي مشرقًا كانت ذكرياته ذات تأثير إيجابي على الشّخصية، وإن كان مؤلمًا ومظلمًا فإنّه يؤثّر سلبًا عليها، إذ إنّ الزّمن الماضي المتمثل في مرحلة الطّفولة هو الأكثر حضورًا في رواية "**سوناتا**" ذلك أنّ الشّخصية تهرب من حاضرها باتجاه الماضي «**بحثًا عن السّكينة والهدوء النّفسي في ظلّ حاضر مهزوم**»[2] إنّ الزمن عند الشخصية يتسم باللّاجدوى.

إنّ هاجس الشّخصية في الرّواية يتمثّل في البحث عن وطنها المفقود في ذاكرة الماضي، فزمن الأرض والطّفولة والقدس هي جميعها أزمنتها التّي تطاردها كالأشباح لتعيش تفاصيل هذا الزّمن وذكرى تلك الأشباح بألم ولذة في آن «**أتظنّ يا يوبا أنّنا نعذّب أنفسنا لأنّنا نشتهي فعل ذلك؟ كنت أتمنى أن أنسى كل تلك الأشباح ولا أبقي من القدس إلّا الذّاكرة التّي أشتهي أن أراها، ولكنّه طغيان الصّور التّي لا سلطان لنا عليها، الذّاكرة ملعونة تضعنا أمام جراحاتنا في الوقت الذّي تشاء... انتبه للحياة ولا تتركها تنزلق من بين يديك، فنحن لا نعيش إلّا مرة واحدة وعلينا أن نعرف فيها كيف نخطئ ونصحح الخطأ في الوقت نفسه، الموت ينتظر بفارغ الصّبر فريسته الشّهية**»[3] إنّها تتحدى الموت.

لقد أدركت الشّخصية في الرواية أنّ الموت يترصد الإنسان دائمًا لذا جعلت من الكتابة القدرة على كسر هاجسها منه «و **مسر عنق الموت والضّحك من سطوته وجبروته الزّائف ولو للحظة**»[1] لأنّها تدرك أنّ الموت هو حتفها، لذا أرادت أن تتغلب عليه بالكتابة، والتّي ستبقيها حية حتّى وإن غاب جسدها، تقول «**هكذا أنتقم من الموت عندما أفتقد إلى وسائل دحره**»[2] يبيّن هذا المقطع نظرة الشّخصية إلى الحياة فهذا المقطع يلخّص حب الانسان للبقاء بمحاولة قهر ما يمكن أن يسلب حياته.

ج- حركة حاضر الشّخصية باتّجاه المستقبل:

1- مها حسن القصراوي، ص ص 158، 159.
2- كريماتوريوم، ص 159.
3- كريماتوريوم، ص 41.
1- المصدر نفسه، ص 153.
2-نفسه، ص 139.

مع أنّ الماضي في رواية **سوناتا** أخذ جزءًا كبيرًا في السّرد، إلّا أنّ حركة حاضر الشّخصية نحو المستقبل واستشرافه، كان له أيضًا حضورًا في السّرد، حيث أصبح النّص يبثّرُ في الحاضر الحالة النّفسية للشّخصيات داخل النّص، وداخل شكل الماضي بالنّسبة للشّخصيات الخلفية المحرّكة لعواطفها.

لقد استطاعت الشّخصية "**مي**" أن تتجاوز الحاضر ورتابته بلجوئها إلى الرّسم إضافة إلى الكتابة، حتّى مع مرضها استطاعت أن تتأقلم معه وتنسى آلامها واغترابها، فكانت الكتابة الوسيلة لذلك تقول: «**ما الذّي يدفعني الآن نحو الكتابة؟ ... ربّما الرّغبة في الحياة... ربّما كذلك وإلّا لماذا نكتب إذا لم يكن المعنى الكبير هو استمرار الأشياء حتّى عندما نندثر؟**»[1] إنّ رغبة الشّخصية "مي" في الحياة يدفعها إلى إيجاد سبل للتّشبث بها وعدم الاستسلام لألم المرض ومرارة الحاضر، «ما تزال الحياة تسري في أعضائي السّليمة، فبأي حقٍ نأخذ الأعضاء المتهالكة، كلّ شيء قائم ومقاوم فيّ؟ مازلت قادرة على أن أقبض على الحياة بأسناني وأصابعي وأحاسيسي الجميلة»[2]، إنها غريزة حبّ الحياة والبقاء.

ج-حركة الحاضر والموت:

تناول بعض الفلاسفة الموت بعدّه مرحلة من تكوين الإنسان «**وصورة من صور الحياة، ولكي يستمرّ الزّمن في سيلانه من الماضي إلى المستقبل لابدّ أن يعيش الإنسان تجربة الموت لاستمرارية حركة الزّمن وصيرورته وتحوله**»[1] فالموت ليس نهاية الحياة كما يرى (**غاستون باشلار Gaston Bchelard**) بل هو مرتبط بالوجود الزّمني للإنسان فنحن نموت ونحيا في الزّمن، لذا فإنّ سيلان الزّمن واستمراريته يجسّد رؤى مختلفة: رؤية إيجابية وأخرى سلبية، أمّا الإيجابية فهي حركة الزّمن نحو الموت الذّي يهب الحياة، أمّا السّلبية تعبّر عن اتجاه الزّمن صوب الموت والدّمار، فاتجاهه نحو الموت يخلق الذّعر والرّعب والقلق في نفس الإنسان، وإن «كان

1- نفسه ص 170.

2- كريماتوريوم، ص 415.

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، ص 172.

يسير نحو المستقبل، فإنّه في الوقت نفسه يؤكّد حتمية المصير ومآل الإنسان للموت»[1]، إنّ ثنائية الموت/الحياة تتجهان نحو مصير واحد، وهذه الفكرة هي اعتراف بمآل الإنسان ومصيره.

يتبنى نص **سوناتا** استراتيجية سردية تقدّم شخصية **(مي)** على أنّها شخصية إشكالية لا يمكن القبض على مدلولاتها في النّص، فنراها مرة تلك الطّفلة الهشة، ومرة تلك المرأة التّي تحبّ الحياة، وطورًا نراها مستسلمة يائسة لذا يجد القارئ /المتلقي صعوبة في الإمساك بماهيتها.

تحاول الشّخصية أن تواجه الزّمن والموت الذّي تجرّعت من كأسه منذ وفاة أمّها الحامل، وجدّتها وخالها والكثير ممّن كانت تحبّهم، كما حاولت الانتصار على المرض ومحاربة جبروت الموت «**لم تنكسر على الرّغم من هشاشتها المعروفة**»[2] ووجدت مهربًا أو بديلًا لهذا الموت الذّي يهدّدها، عندما لجأت إلى الكتابة التّي رأت أنّها من تنسيها ذلك الموت «**فكّرت أن أنسى الموت بشهوة الكتابة، الإصرار على فعل أيّ شيء يضع الخوف من النّهايات ورائي بهذه الكراسة النّيلية الطّفولية سأقاوم جبروته وسأمدّد في عمري بعض الشّهور كي لا أموت في أيلول، أجمل شهور العمر... سأقاوم لكي أرى خاتمة القرن العشرين... أشدّ على هذه الكذبة الجميلة بكلّ أسناني لكي أستمر حتّى ألامس بعيني المتعبتين ذلك الفجر الذّي يحاول أن ينفلت** منّي»[1] وكأنّ الشّخصية تراوغ نسق الموت بنسق الكينونة لتخترقه بفعل الكتابة والرّسم.

لقد سعت الشّخصية "**مي**" إلى جعل الموت مساويًا وموازيًا للحياة فانمحت المفارقة التّي بينهما ، وكلاهما يؤدّي إلى الحياة وكلاهما يؤديان إلى الموت على السّواء، تقول: «**بأيّ جملة سأشّق درب هذه الآلام القاسية لكي أواصل العيش؟ أيّ المداخل أقوى مدخل للحياة؟ أم مسارب الموت**»[2] لقد أدى بها الألم والتّمزق إلى أن تجعل الموت يتعالق مع الحياة، تقول: «**الآن هدأت كلّ العواصف بما في ذلك عاصفتا الحياة والموت، وأصبح بإمكاني أن ألمس الأشياء الغامضة**

1- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 47.

2 - كريماتوريوم، ص 86.

1 - كريماتوريوم ، ص 164.

2- المصدر نفسه، ص 155.

بمسافة أكثر، وتخوّف أقل، وبكثير من الوضوح يبدو لي أنّه أصبح بإمكاني أن ألمس الجوهر، أو على الأقل أحاذيه»[1]

إنّ إدراك الوجود لا يتم خارج حدود وعي الذّات به، والوعي عند الشّخصية **(مي)** تجلى من خلال اللّغة والكتابة التّي تتحول في مدونة الحداد إلى تاريخ للموت في الحياة لذا تلجأ إلى ممارسة طقوس الفناء في استعجال، على الرّغم من تباطئ الموت كمشهد رهيب لمآل الشّخصية (مي)، فهي ستتخلى عن أحد المورفين حتّى تدنو من النّهاية «**يبدو لي أنّ كلّ شيء قد انتهى، وعليّ أن أتحرّر من هذا الخيط الرّفيع الذّي يشدّني إلى الحياة، وأدمَى يديَّ وعَمّق جروحي، لقد تعبت من القبض عليه بأسناني وكفيَّ ورجليَّ، وآن الأوان لأن استسلم للّحظة القاهرة، حيث تنسلّ فيها الأرواح عن أثقالها وشططها، لم يعد هناك داعٍ لتمطيط الألم وقهر شهوة الموت... عليَّ أن أترك الخيط الرّفيع لمن هو أقدر منّي على مقاومة الموت، وأدع نفسي تتهادى قليلًا نحو السّكينة الأبدية بدون ضجيج يُذكر مثل ريشة**»[2] وانشطار ذات الشّخصية وتشظيها بين الحاضر والماضي والمستقبل، انعكس على زمن السّرد الذّي كان متشظيًا ومتداخلًا، تحوّل بفعل فقدان الشّخصية السّيطرة على اتجاهات الزّمن، لتدخل في الزّمن الذّي تحول إلى الموت النّفسي قبل الجسدي، يقول السّارد « **لقد ماتت الصّبية المقدسية عند بوابات السّفينة الثّقيلة عندما أدركت أنّ رحلتها لم تكن مجرّد لعبة مؤقتة، ولحقت بها المرأة المشدوهة بالألوان التّي ظلّت معلّقة على حلم مستحيل والتباس لم تفهمه أبدًا**»[1].

لقد كان عالم الموت والحياة في نص "**كريماتوريوم**" عالمين متعالقين حتّى أصبح الموت يعني الوجود وليس الغياب، وصار «**واصلًا بين عالمين وليس فاصلًا بين عالمين أو بين وجود ولا وجود، بل فاصل بين وجود وآخر... ألم يقل ابن عربي: "النّهار ظل اللّيل" فالحياة زائلة لكن**

1- نفسه، ص 164.

2- نفسه، ص 454.

1- كريماتوريوم، ص 455.

الموت هو الحي الباقي الذّي لا يموت إلّا إذا أماته اللّه»[1]، إنّ الموت يولد من رحم الحياة والعكس.

استنتاجًا نقول إنّ زمن الشّخصية الرّوائية في نص "**كريماتوريوم**" قد كشف عن صراع الشّخصيات الدّاخلي الذّي عانته جراء حاضر مهزوم، وماضٍ هارب في الزّمن لكنّه حاضر في الذّاكرة ليؤرقها (الشّخصية) ويجعلها تتصارع مع إيقاع الزّمن الذّي يكون بطيئًا تارة وسريعًا تارة أخرى، في المقابل كان المستقبل بالنّسبة لها بعيدًا لا يطال، فكان الحلم هو السّبيل إلى تحقيق تطلعاتها وآمالها، ويظّل زمن الطّفولة أكثر الأزمنة انبعاثًا لتشكل جزءًا من حكاية المنفى وآلامه، فضلًا عن ذلك لم يكن الزّمن النّفسي للشّخصيات منفصلًا عن زمنها الخارجي الجماعي، بل هو جزء من زمن الفلسطينيين الذّين هجّروا واخرجوا من أرضهم ليسيحوا في الأرض محملين بذاكرة متعبة، كما حاول الكاتب أن يطرح فكرة فلسفيّة حول الموت والحياة وعلاقتها بالزّمن وبالذات الإنسانية.

المبحث الثّاني: استراتيجية السّرد بين التّفتيت والتّهجين.

عرّفت الرّواية الجديدة نفسها بأنّها «**صفعة في وجه المجتمع الأدبي كسرت كل القواعد، فإذا كان الشّكل الروائي السابق جدًا في حاجة إلى النّظام والكياسة والانسجام والوضوح، فإنّ الرواية الجديدة اِعتمدت بدلًا من ذلك اللاانتظام الصارخ والتّمركز الطّاغي حول الذّات والإرباك، وعملت على تشويه الأشكال الروائية السّائدة عبر رفع راية التّمرد المستديم في وجه التّقنيات، والحبكات، والأساليب، والتّوقعات التّقليدية السّائدة**»[1] ، لقد كانت ثورة على السائد.

1–طرّاد الكبيسي، الموت الجميل، مصارع العشاق في غربة الآفاق، ضمن كتاب أفق التّحولات في الرّواية العربية، دراسات أدبية، فيصل الدّراج وآخرون المؤلفون العرب، ط 1، عمان، 1999، ص 38.

1– ينظر، ماتز جسيي، تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم لطيفة الديلمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط1، بغداد، 2016، ص114.

وعليه سعت إلى تهميش وتحطيم التّقاليد الصلبة، وتوجّب عليها تفكيك كل الأشياء وإعادة بنائها وتشيدها من جديد، فعمدت إلى اللا تجانس، والتّشظي، والتّهجين لتتجاوز السّائد وممارسة التّجريب الذّي يعني في مفهومه «**أن تكون الإمكانات مفتوحة على عدد كبير من الاحتمالات في العمل الرّوائي، مثلما يتوفر على قدرة الابتكار وتطويع اللّغة لأسلوب شخصي جدّا لا يشبه سواه والإيمان بالمغايرة الرّوائية، وولوج مستويات غير مسبوقة في البنية الرّوائية، والقدرة على الاستعارة الرّمزية، وخلق البدائل للبنى القديمة في الأشكال الرّوائية التّقليدية**»[1] فكانت خلخلة كل موازين الرواية التقليدية.

لقد برز التّجريب وتشظّي السّرد في النّص الرّوائي على مستوى التّقطيعات، والقفزات، والحذف التّي تعمل على تفتيت النّص الرّوائي، وتقطعه وتحويله إلى شذرات، كما برز على مستوى الفصول غير مترابطة والأحداث التّي تكون في العادة كلا واحدًا، والذّي ظهر على مستوى التّداعي في أفكار الشّخصيات التّي ترى العالم من خلالها، والتّهجين اللّغوي، وتعدد الضّمائر، تداخل الأصوات... إلخ.

ولقد اقترن التّجريب في الرّواية «**بالأسئلة التّي تسعى إلى تدمير سلطة السّائد والمألوف الفنّي ثقافيّا واجتماعيًا، بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التّي جفّت وكلّت، إجابات هي تمثل أجمل وأعمق لعلاقات الواقع، لكنّها تحمل بدورها أجنّة أسئلة أخرى**»[1]، فعمد الكتّاب إلى خرق البنية التّقليدية، بالانزياح عن السّائد وتكسير الميثاق السّردي المتداول، في الرواية والتّخلص من نمط «**بنياته والنّظام الذّي يحكمها، ويشكل منطق السّرد باستخدام طرائق الاستطراد والتّوالد والتّداعي والحلم، ممّا يترتب عليه اهتزاز نسق السّرد والحكي التّقليدي وتكسير سلسلة التّتابعي على كافة مكونات الخطاب**»[2] إذ انعكس على مستوى الزّمن الرّوائي، والصّيغة، وعلاقة الخطاب الرّوائي بغيره من الخطابات ...إلخ.

1- بهاء الدّين، محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية، وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1، مصر، 2007- 2008، ص27.

1- هناء عبد الفتاح، أصول التّجريب في المسرح المعاصر، ص 39.

2- بن جمعة بوشوشة ، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص 364.

ولذا وجد القارئ/ المتلقي نفسه«**أمام تعدّد المنظورات التّي يُلقى من خلالها السّرد، وإن كان الصوت أحاديًا وذلك بإدخال عناصر عديدة لإرسال الخطاب، تنطلق من السّرد إلى العرض بمختلف تجلياته إلى توظيف طرائق أخرى لها خصوصيتها في تنويع صيغ الخطاب كالذّاكرة، والتّخيل، والسّرد الذّاتي والحلم...**»[1] فتداخلت الأصوات والخطابات، ليستوعب الخطاب الرّوائي «**بنيات خطابية متعددة، المسرحي، الشّعري، الدّيني، الحكائي، الشّفوي، الصّحافي، السّياسي والتّاريخي... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الرّوائي عليها... إنّ الخطاب الرّوائي أصبح يشكل خصوصيته تبعًا لهذه النّقطة من خلال قدرته على محاورة الخطابات الأخرى واستيعابها**»[2] وهو ما يسمى بالتداخل الأجناسي.

كل ذلك يجعل رواية التّجريب لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها، إنّما تستمد نظامها من داخلها «**وكذلك منطقها الخاص بها هو ما يضفي على بنية خطابها سمة الحداثة التّي تتأكد من خلال الاشتغال على اللّغة أفق إبداع لا سبيل إبلاغ فحسب، ويتجلى ذلك في تحوّل اللّغة إلى هوس يمتلك الكاتب الذّي يعمد إلى تفجير الطّاقات الكامنة فيها، فتتسع شبكة مدلولاتها وتمتد إلى ما يقارب المطلق**»[3] ليفجّر الكاتب من خلالها قدرته على التّجريب والتّفرد.

وإذا توقفنا عند روايات **(واسيني الأعرج)**، سنلاحظ أنّ جمالية التّشظي تبرز فيها على عدة مستويات، خاصة على مستوى الشّكل واللّغة والأسلوب، وفي بنياتها التّعبيرية ككل، حيث تصير «**الدّوامات التّعبيرية أداة لبناء عالم روائي مثقل بالتّشظي اللّغوي لكنّه التّشظي المفضي للنّظام**»[1] هذه الدّوامات التّعبيرية تأخذ أشكالا متعددة وتتمركز طاقتها التّعبيرية الدّلالية في أماكن محدّدة داخل فضاء الزّمن.

1- سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، ص ص 294، 295.

2- المرجع نفسه، ص 294.

3- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص 365.

1- محمد أمنصور، الرّواية والرّؤيا، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللّغة والأدب، كلية الآداب، مؤلف جماعي، سلسلة ذاكرة المستقبل، مكناس، 2012، ص 56.

إن هذا النّمط من الممارسة الرّوائية ينبني على البحث بالأساس، ويراهن على مغامرة الكتابة «**توقًا إلى مغايرة السّائد من أسئلة متنها، والمألوف من أشكالها الفنية من منطلق مساءلة فعل الكتابة، ومساءلة الكتابة ذاتها لشروطها وأدواتها وأفقها فعلا إبداعيًا خلاّقًا يتشكل في ضوء علاقته بالمؤلِّف من جهة، والمتلقي من جهة ثانية، ويتوق إلى إنشاء نص روائي يستجيب لقضايا الرّاهن**»[1] هذا النّمط من التّجريب في الممارسة الرّوائية يتأسس على هاجس البحث في مسالك المغامرة الفنية سعيا إلى التّجاوز، «**إنّ التّجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريره**»[2]ويضفي على الرّواية صفة الإبداع، كونها تنسلخ من نسيج المعتاد، «**وتفتت ذرات ما تراكم حتّى صار سيّد البصر وتجمع مع رحلة التّخييل التّي لا تتوقف عند المرئي على مستوى الشّيء المعطى، لكن تصوغ منه شيئا لم يكن موجودا أو مرئيا فقط**»[3] فالتّجريب الرّوائي يسعى دائما إلى التّجاوز المستمر، ويتوق إلى إنشاء نص مكتمل بأدوات فنية جديدة، منها ما تعلق بالمتن ومنها ما يتعلق ببنيات الشّكل وأنساق الخطاب، ومنها ما يقترن باللّغة.

أصبحت الرّواية تتعامل مع مكونات الشكل الرّوائي بمنظورات جديدة أُسست لها، حيث كسرت «**سلطة التّشخيص الرّوائي التّقليدي... فتحولت الشّخوص في الأغلب إلى مجرد علامات وتجريدات تتقلّص فيها سلطة التّعبير الجماعي من خلال فقدانها الهوية، وحتّى الأسماء المحددة أحيانا، إضافة إلى أنّ بنية الأحداث لم تخض الشّكل الهرمي على النّحو التّقليدي، وإنّما التّقطيع والتّداخل بين المستويات السّردية المتعددة، وتقلصت أهمية الحدث بالمقابل ثم التّركيز على وعي الشّخصيات وأحوالها النّفسية المتأزمة... كل ذلك يعلل تعدّد الرّواة في الخطاب السّردي، ومن ثم تنوع الرّؤى السّردية ضمن نسق يستمد منطقه الخاص من اللامنطق نتيجة اللّجوء إلى التّداعي والحلم والهذيان...** »[1] وإن كان هذا اللامنطقي يغلب عليه الواقع أحيانا.

1- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرّواية في المغرب، ص 422.

2- أحمد المديني، الخطاب الروائي العربي، الخطاب المستحيل، مجلة الطريق، ع 3 و4، آب أغسطس، عدد خاص، 1981، ص ص 78، 79.

3- المرجع نفسه، ص 78.

1- ينظر: بن جمعة، بوشوشة اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص ص 223، 224.

إلى جانب تعدّد الرواة والشّخصيات نجد أيضا تعددًا في اللّغات والخطابات وفي صيغ تقديم المادة الحكائية، **فالنّص «يشتغل على قصة محكومة بمنطق خارجي كالذّي نجده عادة في القصة التّي نجدها في الخطاب الرّوائي التّقليدي»**[1] إذ صارت الرّواية بحثا قلقا ومأساويّا«**وكل التّقنيات الموظّفة تصبّ بشكل أو بآخر في هذا المجرى»**[2]، هذه التّقنيات الجديدة تستدعي قارئا جديدا فاعلا ومشاركا، يتجاوز صورة القارئ الذّي تكتب له الرّواية التّاريخية أو الرّومانسية، أو الواقعية.

وعليه، قد سعى الرّوائيون المعاصرون إلى تقديم تجربة خاصة تلتقي مع الاتجاه العام الذّي يسير فيه الخطاب الرّوائي العربي الجديد، وسعى كل واحد لاكتساب صيرورته المتفردة، **و(واسيني الأعرج)** واحد من هؤلاء الذّين قدّموا نصوصًا متفردة ومتميزة بأسلوب مُخلخل، معتمدا الكتابة الشّذرية المقطعية القائمة على «**شعرية الانفصال وتتكئ على بلاغة التّشظي فتختلط الأجناس والأنواع لتشكل منها نص شذري أو كتاب شذري، وذلك في شكل مقطوعات وفقرات ومقتبسات بينها بياضات واصلة، وفواصل تتأرجح بين النّطق والصّمت»**[3] فأغلب الكتابات السّردية الجديدة تسعى إلى مخالفة السّائد وكسر المألوف، يقول قاسم حدّاد في بيان موت الكورس: «**الكاتب ليس عبدا للأشكال بل خالقًا وخائنًا لها في آن، كل تشكل يصير قفصًا في اللّحظة التّي يثبت فيها ويستقر جئنا لنلهو بالأشكال، نبتكر شكلا لنحطمّه في اليوم التالي، هكذا نبارك حرية الكاتب الدّاخلية، ونمجد سطوته على مخلوقاته، نسعى إلى شكل يكون بديلا، أو عدوا لما سبق ابتكاره وترسيخه، نسعى إلى التّحرر من القوانين والمفاهيم التّي تؤطر وتحدّد كل كتابة»**[1] فبيان موت الكورس إعلان صريح عن التّمرد على السائد، واقتحام باطن النّص.

تقدم روايات "**رمل الماية**" "**جملكيا أرابيا**" "**وسوناتا لأشباح القدس**" نموجًا في التّفتيت السّردي وتشظيه، خرج من خلالها الكاتب عن الأطر التّقليدية في السّرد، ليقدّم للقارئ نصوصًا تشتمل على

1- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 292.

2- سعيد يقطين، أساليب السّرد الرّوائي العربي، ص 342.

3- كريمة غريتي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف د. محمد بلقاسم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016- 2017، ص 180.

1- قاسم حداد، أمين صالح، موت الكورس، ضمن البيانات، تق: محمد لطفي السّيد، ستراس للنشر والتوزيع تونس، 1995، ص ص 131، 132.

خصوصية فنية خرجت تماما عن المنظومة السّائدة، من سرد للأحداث وبناء الحكاية للتشظى إلى حكايات يتعاقب على سردها ضمائر مختلفة تمثل أصوات الشخصيات، كما أنّه قدّم نصوصه ضمن جمالية تجاوزت فيها اللّغة النثرية إلى اللّغة الشّعرية «**ناهيك عن جمالية التّنوع والتّعدد اللّغويين كما تتجلى في التّناص اللّغوي المنفتح على أسلبة بارودية للغة القرآن الكريم**»[1] حتى إنّه يمكن أن نصف نصوص **(الأعرج)** بالفسيفساء متعدّدة الألوان.

اتّسمت الرّواية الجديدة بدينامية الشّكل والثراء التّجريبي، ممّا جعل حركية الشّكل وتحوّله المستمر «**وجهين من وجوه حركية الرؤية وتعدّد منظوراتها، وتعدّدت الطرق التّي يتجلى فيها هذا عبر تعدد الرّوائيين أنفسهم، وأصبح واجب الرّوائي حيال نفسه وحيال فنّه أن يغامر في أصقاع التّجريب المجهول باستمرار، وأن يعثر على الصّياغات القادرة على التّعبير عن سيولة الرؤية، لأنّ العلاقة بين الشّكل والمحتوى اِتسمت بقدرٍ من الجدلية**»[2] حيث أصبح همّ النّص الرّوائي أن يلفت نظر القارئ إلى الأدوات التّي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النّصية التّي يستخدمها، ممّا أدى إلى «**التّداخل والتّمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعي وأسطوري وخيالي ورمزي وتاريخي وغيرها ممّا غيّر طبيعة التّلقي ومن آليات التّشويق ذاتها، فقد أصبح تفتت السّرد وتفكك الحبكة وتدخلات الرّوائي القَصدِية في سياق السّرد من العوامل المثيرة لتفكير القارئ والباعثة على اهتمامه**»[1]حيث يتجاوز القارئ/ المتلقي دوره من مجرّد مستهلك، إلى منتج ومشارك في الابداع.

بناءً على ما تقدم يمكن أن ننطلق من تساؤلات عدّة من ضمنها: إلى أي مدى تمظهرت استراتيجية التّشظي والتّفتيت في روايات **(الأعرج)** ؟ وعلى أي مستويات تجلّت هذه الاستراتيجية؟ هل على مستوى الشّكل والأسلوب؟ أم على مستوى الشّكل والمعنى معًا؟

1- محمد أمنصور، الرواية والرؤيا، مؤلف جماعي، ص ص 56، 57.

2- حافظ صبري، الرواية والواقع، متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية ضمن كتاب الرواية العربية، ممكنات السّرد، ص 372.

1- حافظ صبري، الرواية والواقع، ص ص 371، 372.

إن الرّوائي **(واسيني الأعرج)** يكتب متأثرا بالتّحولات التّي عرفتها الجزائر على جميع الأصعدة، حاول فيها أن يعبّر عمّا ينهك الفرد العربي والجزائري، من قضايا اجتماعية، أو سياسية، أو اقتصادية، فحملت نصوصه أطروحات جديدة تعيد النّظر في العديد من القضايا الفكرية، والإيديولوجية، مُقدمةً قراءة مساءلة للتّاريخ، فكانت كتاباته بمثابة مخبر للتّجريب كسرت خطية السّرد، وتداخلت فيها الأجناس الأدبية، وتعدد فيها الرّواة وتماهت الضمائر.

فانتقلت الكتابة عنده من «**مرحلة تعلم الصّنعة، إلى مرحلة التّشكيل الواعي لوظيفة التّقنية الفنية وإمتداداتها المضمونية، فالأزمنة أصبحت متداخلة حلزونية المسار والصيغ، ابتعدت عن اللّوحات الاشتمالية (البانورامية) لتتغلغل في التّفاصيل والوصف الدّقيق، والحوار بدأ يتسع ليشمل مختلف مستويات اللّغات الاجتماعية المتعايشة والمتصارعة، ولم يعد السّرد قائما على فكرة الإيهام بالواقع من خلال سارد عالم بكل شيء، لقد تعددت منظورات الحكي ووجهات نظر السّرد، ممّا يسّر إلتقاط التّعقيدات والتّشابكات القائمة في واقع المجتمع، وفي خطاباته، وإتجاهاته الفكرية والايديولوجية**»[1] لقد بدأت الرّواية تستعيد الواقع المعقّد الذّي كان مُغيّبًا وراء الرؤية الانعكاسية لتقدمه عناصر متفاعلة تعلن الرّفض، وتقول الجرح وترسم الشّروخ داخل الكيان المهتز، وبناء على ما تقدّم سنحاول الوقوف في الروايات التّي إخترناها كنماذج للدّراسة، عند بعض التّقنيات التّي اتخذها الرّوائي استراتيجيات نصيّة لتقديم نصوصه.

أولا: بنية الأحداث بين التّوالد والتّداخل:

ننطلق من مصادرة مفادها أنّ الرّوايات التّي يكتبها **(واسيني الأعرج)** روايات تجريبية، فهي تعرض تجربة جديدة تتمرّد على السّرود التّقليدية وتبحث عن أشكال جديدة متميزة ولقد أكسبته تجربته الطّويلة والمتنوعة خبرة عميقة في التّعامل مع الأشكال السّردية «**ومنحته أبحاثه وإهتماماته النّقدية دراسة واعية بتقنيات السّرد ومعرفة واسعة بشروط نشاط الحكي وآفاقه**»[1] لتتّجه مغامرة التّجريب عنده إلى التّوغل أكثر من تفكيك أنساق السّرد والخطاب لينخرط في مسالك

1- محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النّقد، ص ص 65، 66.

1- محمد الباردي، التّحولات السّردية، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 55.

المغامرة الشّكلية، محوّلًا اللّغة من أداة إبلاغ إلى فضاء إبداع مخترقة فضاء اللّغة الواحدة إلى أفق التّعدد اللّغوي، فذهبت الكتابة الروائية عند **(الأعرج)** لتُسائِل نفسها، وتجدّد أدواتها وتعقد نظام الميثاق السّردي.

وإذا توقفنا على الأحداث في رواية "**سوناتا**" سنجد أنّها لا تخضع بنيتها إلى نظام بيّن يمثل نسقًا يشعر فيه القارئ بوجود منطق يحكمها، إنّما يتشابك بعضها ببعض ويتداخل«**فيتكسر النّسق ويرتبك النّظام ويتحول إلى تفكّكٍ وفوضى، فتعسر متابعة الأحداث لِإنحلال الرّوابط بينها بحكم تقطّعها، وتعقدّها، وتكرارها، وتوالدها عبر مسالك الحلم والتّداعي والتّذكر، فللذّاكرة دور أساسي في اِستحضار الجانب المهم منها والذّي يسمه التّشتت والتّبعثر**»[1]

وكذا التّشتت والتّشظي نفسه يتجلى في روايتي "**جملكيا أرابيا**" و"**رمل الماية**"، مع أنّ ظاهرها يوحي أنّ فيه تسلسل وتعاقب ومنطق، إلّا أنّ هذا المنطق هو في الحقيقة لا منطق يعبر عنه السّارد في "**رمل الماية**" «**موقعك وسط هذا الهوس الذّي بدأ صغيرًا وانتهى في شكل قيامة، هو ذا السؤال الذّي داهمك وأنت تقرأ الأبجديات القديمة التّي اِمّحت بفعل الزّمن على جدران الكهف المخرمة، عليك أن تعيد تركيب الوقائع بهدوء، هكذا قلت وأنت تحاول فهم وضعك داخل الكهف الذّي فتحت عينيك داخله.**

في البداية أرَدْتَ أن تحوقل وتبسمل لكن العربية اِستعصت على لسانك حتّى القشتالتية التّي كنت تتقنها لم تسعفك أبدًا»[1] فكما اِلتبست الأمور على االبشير إلمورو، ستكون كذلك بالنّسبة للقارئ، إذ عليه أن يعيد ترتيب عناصر النّص حتّى يستوعب المعنى، فارتباك الذّاكرة لدى الموريسكي يجعل القارئ مرتبكًا بدوره، وسيحاول أن يرتّب عناصر النّص بالتّأويل والتّوقع حتّى يمسك بخيط الحكاية.

إنّ المولج لعوالم الرّوايات الثلاث، سيجد أنّ السّرد لا يشتغل على قصة بعينها "بتقدمنا في «**قراءة الخطاب لا نستطيع الإقرار بالتضافر فالقصة بعينها محكومة بنصّ خارجي، فبين الفينة**

1- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 380.

1- رمل الماية، ص 15.

والأخرى نكتشف قصة غير القصة التّي سبقت قراءتها»[1] جاء في "**رمل الماية**" «**ماذا لو بدأنا من اللّحظة التّي نفي فيها ابن رشد؟؟؟ بينهما شبه الدّم والنّجوم، سيتغير كل شيء حتمًا أبناء الكلبة خافوا منه مثلما يخافون من وباء الطّاعون، قال افصلوا ستربحون الدّين والدّنيا لكن المنصور أبا يوسف يعقوب كان دابة لا تسمع إلّا صوتها والرّجع الذّي يتركه نفاه على أطراف قرطبة وأحرق كتبه...أنينك أيها الرّجل الطّيب يصل إلى القلب مفعمًا بالعطش والمسك القرطبي وهم يحاولون رميك خارج أسوار المدينة التّي حكمتها بالعدل والنّور**»[2] هذا المقطع الملتبس الذّي يحس القارئ أنّه اقحم اقحامًا في وسط السّرد يخلخل نظام الحكاية، ويكسر عمود السّرد.

وإذا ما استشهدنا بما جاء قبل هذا المقطع نجد أنّ الحديث كان عن قصة "البشير الموريسكي" جاء في الرواية: «**كان البشير الموريسكي كبيرا وسط هذا الذّهول وعرف أنّ الأنجم ليست إلّا وجوه الشّهداء موزّعة على زرقة السماء التّي لم تفقد مبرر زرقتها ولا ألوانها الزّاهية، شهداء كان بينهم وبين الموت مسافات لا تحدّ وعلى مقربة شبر واحد من الحياة لكنّهم لحظة الاندفاع اختاروا الموت، كل هذه الأشواق تتزاحم الآن في دماغه بقوة ليس معهما لأنّ السؤال ما يزال فيه بعض العوج**»[3]، مع أنّ هذا المقطع أيضًا فيه من الإيقاع التّصويري ما يخرجه عن الخطاب التّقليدي، ويجعل القارئ/ المتلقي يتساءل عن مواقع الكلمات هذه من المعنى: الشّهداء؟، الأشواق، ليس معهما لأنّ السّؤال ما يزال فيه بعض العوج؟، هذه الكلمات والعبارات تخلق لُبسًا على مستوى الخطاب وحيرةً لدى القارئ تجعله يتساءل عن موضعها من المعنى داخل النّص، أو القصّة التّي قدّم لها السّارد ويتساءل أيضًا عن اِقتحام قصة ابن رشد في قصة الموريسكي، خاصة وأنّ السّارد سيمضي ويترك قصة ابن رشد، ليعود إلى قصة البشير الموريسكي دون أن يفيد القارئ أو يحسّسه بالعلاقة بين القصتين «**لكنّك أنت البشير الموريسكي الأخير الذّي عبر المحيطات**

1- فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتّأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، 2000 ص 109.
2- رمل الماية، ص ص 13، 14.
3- رمل الماية، ص 13.

وأمواج المحيط الذّي كاد يومها يفقد زرقته ويلبس حداد الظّلمة»[1] هذه الفقرة تلي مباشرة الفقرة التّي تتحدث عن ابن رشد التّي لا يعلم القارئ ما موضعها من الخطاب.

ويتجلى نظام التشظي والتفتيت السردي أيضا في رواية جملكية، يقول السارد «**ماذا حدث أيّها الموريسكي الذّي ورث شقاوة اللّسان عن جدٍّ مات وهو ما يزال يصرخ بأعلى جنونه: أعطوني حقي في الكلام، عليكم اللّعنة حتّى يوم القيامة. مولاي الرحمن الأرحم، سيد الدّنيا بانيها وفانيها، سيدي الحاكم بأمره أنت تعرف ما حدث بعد ذلك كان فظيعا، من الصّعب اِستيعابه مرايانا بلا ذاكرة، ولكنّها لا تكذب يا مولاي.**

ـ لا أحد غيرنا هنا.

ـ كل ما حدث يا صاحب المقام العالي معروف، وإذا سمح لي مولاي أواصل لأبرز له خيانة الماريا، الماريا مثل البشر.

هزّ رأسه. قالت وهي تضع وجهه بين يديه.

ـ أتمنّى أن لا أكون قد أثقلت على مولاي.

ـ لو لم تكوني خفيفة الرّوح كنت أنهيت حسابي معك منذ اللّحظة التّي اشترطت فيها شروطك أمام الحاكم، بأمره ننصاغ للّشروط ونحني الظّهر والرّأس، من حظك أنّك حبيبتي وأنّك أول امرأة تجاوزت جسدي لتتوغل في قلبي.

ـ تلك أسرار الحب يا مولاي، ودليلي في ظلمات الطّمع والخوف.

ـ حين عدت إلى البيت، يؤكد بشير إلمورو، كان الرّاعي خائفا لا من الموت ولكن من عيون الحكماء/ العلماء السبعة، أو على الأقل هكذا أوحي لي في البداية لأنّي سأعرف فيما بعد أنّ لم يتركني ولا لحظة واحدة»[1] يبيّن هذا المقطع تشظي السّرد وما لحق الخطاب من تقطيع على مستوى القصة، فمن الحديث عن بشير إلمورو إلى الحديث عن ماريانا التّي لا يعرف عنها القارئ

1- المصدر نفسه، ص 14.

1- كريماتوريوم، ص ص 210، 211.

أي معلومة، وهذا ما يخلق إرباكًا لديه وخلخله على مستوى خطية وتسلسل الأحداث، وهذه سمة الكتابة التّجريبية التّي تسعى إلى تجاوز التّقنيات السّائدة.

فاستراتيجية النّص التّجريبي يقوم على جملة من التّقنيات الإجرائية «**يمارس الخطاب من خلالها آلياته في التّمويه والتّغيير والنّسخ، وهنا مكمن السّر في النّص، أي إنّه يُخفي استراتيجية ولا يفضي بكل مدلولاته، ولهذا فقوة النّص هي في اشتباهه والتباسه لا في إفصاحه وبيانه وتباينه واختلافه لا في وحدته وتجانسه، فكلّما زاد التّمويه اِزداد إمكان الكشف وتنوّعت احتمالات القراءة**»[1]، ونفس استراتيجية التّشظي والتّقطيع، توخاها الكاتب في رواية سوناتا لأشباح القدس، أين قُدّمت الأحداث متداخلة، وفي بعض الأحيان غير مكتملة، ينتقل السّارد من حدث إلى حدث آخر دون أن تكتمل الصّورة حول الحدث الأول.

لقد قدّم **(واسيني)** رواياته وفق بنية، هي في الواقع لا بنية أو«نظام هو فوضى في تقطّع أنساقه وفي تداخل عناصره وتعقدها، وهو ما يتجلّى في بنية الخطاب السّردي بفعل تقطيع مقاطعه، وتقديم التّفصيلات والجزئيات الكثيرة المتداعية والمتداخلة والملصقة والمكررة أحيانا»[2] وكلها استراتيجيات توخاها الرّوائي ليخلق قارئًا/ متلقيًا يشارك في إنتاج النّص بإعادة تركيبه بعد أن فكّكه.

ثانيا-استراتيجيات تيار الوعي:

تقوم استراتيجية نصوص **(الأعرج)** على جملة من التّقنيات تسهم في تداخل السّرد وتشظيه، إضافة إلى تداخل الأحداث نجد تقنية التّذكر والحلم والتّداعي فكيف أسهمت هذه التّقنيات كاستراتيجيات لعبية في تشظي السّرد؟

1-الذّاكرة:

عمد الرّوائيون التّجريبيون إلى توظيف العديد من التّقنيات داخل بنيات نصوصهم الرّوائي،حيث «**حرصوا على ابتكار أشكال روائية جديدة تتلاءم والظّروف التّي عاشها هذا الجيل**

1- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، ص 110.

2- المرجع نفسه، ص197.

من المبدعين»[1] فطوّروا أدواتهم وغيرّوا أساليب تعبيرهم لاستيعاب هذه الحالة الجديدة، ومن أهم الأدوات التّي ابتدعوها نجد تقنية التّذكر التّي «**تسهم في تحقيق انزياح بنيات الخطاب وأنساق الملفوظ عن السّائد من البنيات التّقليدية للغة الخطاب الرّوائي في نزعتها الوصفية ذات النّسق الأفقي، وهي تغرق لغة الخطاب في استبطان الذّات**»[2] والكشف عن ماضيها حيث تنساب عملية التّذكر عبر أشكال من التّداعي والاستيهامات بناءً، عليه يمكن أن ننطلق في التحليل بالتساؤل الآتي وهو كيف أسهمت هذه التّقنية في تكسير السّرد وبناء الدّلالة؟

إنّ الرّواية ترتبط وثيق الارتباط بالذّاكرة، فالتّخييل ذاكرة مفتوحة «**يتخطى الحدود والتّصنيفات المدرسية بين الموصوف المرئي واللّامرئي بين تعاقب الأزمنة وتقسيماتها لأنّه يستهدف ـ على طريقته ـ الاقتراب من الحقيقة في تعقيداتها وتعرجاتها، ويطمح إلى أن يجعل الأشياء والعلائق والأحداث تبدو غير ما هي عليه، أي أنّها تتخذ تجليات مغايرة للواقع والقائم المنتهي**»[3] فكتابة الذّاكرة لا يعني محاكاة الواقع المرئي، بيد أنّ الرّوائي لا يمكن أن يكتب إلاّ باستحضار «**منسياته الوثيقة الاتصال بالذّات ومسافة التّأمل بين الماضي والحاضر**»[4] فالرّواية كما يقول محمد برادة رواية ذاكرة.

إنّ الملفت في الكتابة الرّوائية الجزائرية خلال فترة التّسعينيات وما بعدها، هو أنّها كانت كتابة ذاكرة بامتياز من خلال اشتغال الروائيين المكثّف، على تقنية التّذكر، لتصبح «**الكتابة الرّوائية أكثر فنية، تحررت من الأيديولوجيات وتحوّلت إلى لعبة لغوية دائرية عبر استدارة النّص تجاه نفسه واستعادته لذاكرته بحيث لم يعد الواقع الخارجي بأحداثه ومكوناته المادية سوى مجرّد مسوّغ للكتابة، يسعى الرّوائي لكسر واجهته البرانية وتحويله إلى قضاء داخلي لنصّ أدبي مشروط بتقنيات فنية تؤسس لواقع خاص بالكتابة الرّوائية الجزائرية الجديدة يحمل مشروعا**

1- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية ، ص 173.

2- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص ص 617، 618.

3- محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتّوزيع، ط 1، 2008، ص 8.

4- نور الدّين صدّوق، رواية الذّاكرة وذاكرة الرّواية، ص 60.

جماليا واعدًا»[1]، وما لا شكّ فيه أنّ الذّاكرة ليست فردية إنّما هي ذاكرة جماعية، يُسهم المحيط المادي والبشري في تشكيلها، فلكل مجموعة ذاكرتها الجماعية.

يمثّل المكان في روايات **(الأعرج)** الذّاكرة التّي تحوي ذكريات الشّخصيات الرّوائية «**فللأمكنة رائحتها ومذاقاتها، وهي خزان للأفكار وشاهد على التّاريخ وعلى التّحولات**»[2] وهو بمثابة ذاكرة، وفي المتون الرّوائية **الواسينية**، لا تمثل الذّاكرة زمنا فرديًا، «**بل تحمل أبعادًا زمانية جمعية أيضا، ليست ذاكرة سيرة فردية وإنّما هي سيرة جيل بكامله، وإذا كانت العلاقة مع الذّات أسهمت في صنع الذّاكرة فإنّ الصّلة بالآخر تسهم بعمق في تشكيل هذه الذّاكرة**»[3].

يقدّم **(واسيني الأعرج)** رؤية فنية خاصة يبرز فيها دور الذّاكرة في التّصوير الرّوائي وبناء السّرد داخل الرّواية، فالقارئ لرواية "**كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس**" سيتجلى له بوضوح، أنّها رواية ذاكرة بالدّرجة الأولى، ذاكرة شخصية "**مي**" والتّي تعبرّ عن الذّاكرة الجماعية للفلسطينيين المهاجرين من أرضهم ليغتربوا في أوطان وبلدان أخرى، كما تحكي رواية "**رمل الماية**" عن الذّاكرة الجماعية، ذاكرة الأمّة العربية التّي عانت من استبداد حكامها، وذاكرة الموريسكيين الذّين طردوا من الأندلس وتعرضوا للتّعذيب والتّقتيل من طرف محاكم التّفتيش لتصبح الذّاكرة في هذه النّصوص ليست فقط «**مجرد مصدر للحكي بل مناسبة للتّخييل**»[1]،فلا يحضر الحدث التّاريخي في الرواية كواقع، إنّما ينصهر داخلها كمتخيّل.

كذلك الأمر في رواية "**جمليكة أرابيا**" أين يحاول الكاتب أن يسجل الذّاكرة الجماعية التّي تكاد تكون «ذاكرة أسطورية، فهي ليست ذاكرة سردية تستعيد الوقائع على نحو ما تفعل ذاكرة

1- عبد القادر شرشار، الذاكرة والكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج ، أوسع من قارة وأضيق من عين إبرة منتديات عكس الرّيح، تاريخ النّشر 4/ 15/ 2006، سا 02:06، من موقع -www.dromoiz.com/vb/archive/index.php/t 2032.html.

2- المرجع نفسه.

3- نفسه.

1- الميلود عثماني، السّرد الرّوائي في الرّواية المغربية وآليات التّحديث- التّجريب- التّذويب- السّخرية ضمن مؤلف مشترك: الرّواية المغربية- أسئلة الحداثة، وقائع ندوة وطنية عقدها مخبر السّرديات، ط،1 دار الثقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، 1996، ص 27.

المؤرّخ وإنّما تستعيد الأحداث بشكل رمزيّ، وتقرأ الماضي حسب منطق الرّغبة، وبشفرة المخيلة والحلم»[1]، فيتماهى التخييلي مع التذاريخي.

وتمثّل رواية "**رمل الماية**" مثالا لحضور الذّاكرة الجماعية، أين يستعرض الكاتب تاريخ سقوط الأندلس وخروج الموريسكيين منها عبر ذاكرة بشير المورسكي، الذّي يحكي وقائع محنة سقوط الأندلس يقول السارد:«**الجروح التّي تشق جسدك أكّدت لك مرة أخرى أنّ الكارثة كانت أكبر ممّا تتصوّر، قلت وأنت تبحث عن إجابات مفقودة داخل ذاكرتك التّي نست كل شيء سوى أنين غرناطة البعيدة، التّي صارت حلما من أجمل الأحلام التّي نراها مرة واحدة في العمر ولا تتكرر أبدًا**»[2] فالسّارد أوكل مهمة السّرد إلى شخصية البشير التّي كانت الشّاهد على سقوط غرناطة «**قلت يا سيّدي محمّد الصّغير ورأسك محمد الصّغير الذّي سحرته إيزابيلا ملكة قشتالة بعيونها وتفاحتي صدرها، الثّمن الذّي قبضته مقابل رؤوس الغرناطيين كان رخيصًا**»[3]، إنّ ذاكرة البشير الموريكسي كانت الصّوت الذّي أماط اللثام عن الزّمن المستلب والتّاريخ الأسود الذّي عرفت فيه الأمة العربية عدة انكسارات وخيبات، امتدت حتّى الوقت الرّاهن «**ما الذّي تغيّر من الزّمن القديم حتّى الآن؟؟؟ ما الفرق بينه وبين محاكم التّفتيش المقدّس في وظيفة الموت التّي يمارسها كل واحد؟؟؟ إيزابيلا كانت لا تتنفس إلّا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارنوس والموريسكين.**

- **ما الذّي تغيّر؟؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة بين غرناطة ونوميديا ـ أمدوكال خيط من الدّم خطة محمّد الصغير (أبو عبد الله)**»[1] فالتّاريخ نفسه يتكرر ولم يتغير فيه شيء، فما كان استذكار الرّوائي للماضي والتّاريخ عبر الذّاكرة إلّا ليقارن الرّاهن بالماضي وينتقده حتّى لا تكرّر في المستقبل تكرار الخيبات نفسها والتّاريخ نفسه، فهذا المنطق ما هو إلّا «**شرارة لكشف جماعي إنساني تريد أن تحفر في بنية الواقع في العمق،**

1- عبد القادر شرشار، الذّاكرة والكتابة الرّوائية.

2- رمل الماية، ص 17.

3- المصدر نفسه، ص 45.

1- رمل الماية، ص 66.

وتقلب الأوراق وتمنع حيفا وقع أو يقع هنا أو هناك أو قد يقع»[1]، فالأحداث وإن بدت تخييلية فهي لا تنقطع عن مرجعيتها.

فكانت الرّواية تعبيرًا جريئًا عن الوضع العربي، سعى من خلالها الرّوائي إلى البحث عن ذاكرة متجددة تطمح إلى إبراز الحقيقة وإعادة النّظر في التّاريخ ومساءلته «**النّاس لا يحبون إلّا من يهزّ ذاكرتهم الميّتة، إمش كما جئت بحريّتك المطلقة، نحن صدرك وحنينك وأنت وسيلتنا لإنقاذ البحر والرّعية والذّاكرة من التّلف، وحين تنغلق الدّنيا في وجهك وتريد أن تخرج من المدينة أُخرج منتصرًا ولا تتركها للرّيح تستبيح عذريتها وصوفيتها وشوقها، في ذلك اليوم نفسه أقسمت في كتاب المدينة الذّي تدون فيه كل الأخبار أنّي لن أتركها ولن أكون محمد الصّغير الذّي ترك صدورنا مكشوفة... لن أبيع المدينة مثلما باعوها لنعيق اليوم وزابات الفراغ، وتركنا ابن الكلبة تموت بينما سلّم مفاتيح بوابات المدينة إلى آكليها»**[2]

إنّ الرّوائي **(واسيني الأعرج)** يفضح ما سكت عنه التّاريخ الذّي زوّره الورّاقون على حد تعبيره، «**يقول أحد القوّالين وكان من الذّين ملأوا الأسواق بعد السّقوط... هذا تاريخنا والوراقون هم التّهلكة خانوا ملح الفقراء ودمعة الغريب في البلاد البعيدة... الوراقون أيّها السّادة... وقبل أن ينتهي من الجملة الأخيرة، ويدفن بكاءه في قلبه سحبته يدٌ من شعر رأسه ولم يعد إلى ذلك المكان منذ تلك اللّحظة**»[1] فالمدى الذّي يشغله «**فنّ الذّاكرة في النّص الرّوائي الواسيني غير ممثل في شيء يمتلكه أيّ امرئ أو يحتويه، بل الذّاكرة في رواياته قابلة للتّركيب وإعادة الصّياغة**»[2] إنها ذاكرة جمعية .

إنّ الذّاكرة هي إعادة بناء مستمر ومتجدد لماض وليست بالضرورة استعادة أمينة لهذا الماضي، وليست الذّاكرة في نصوص الأعرج ذاكرة فردية، بل هي ذاكرة جيل بأكمله، جاء في

1- دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتّحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة في وعي مجادلة الواقع ومتغيّراته وتنقيات البنية دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، سوريا، 1999، ص 45.

2- رمل الماية، ص 172.

1- رمل الماية، ص 135.

2- عبد القادر شرشار، الذاكرة والكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج.

الرّواية على لسان البشير «**ليعذرني مولاي، لقد قضيت عُمرًا طال أكثر من اللّازم بعيدًا عن كراسي الحكّام أبحث عن الوجوه التّي ضيعتها كتب التّاريخ والسّير القديمة المكتوبة بماء الذّهب والمجلدّة بالقطنية، الوجوه التّي سُرق عزّها وألقها فوجدتها في الأخير يا سيدي مرمية في صحراء الرّبع الخالي تخيط جراحها (...)**

ـ نحن نكرمك إذ نضعك بيننا، الماضي كان قاسيًا علينا جميعًا ولكن فتحنا مسلكًا ديمقراطيًا متميزًا.

ـ لا أفهم يا سيدي كثيرًا ما تقولونه، لقد أوقفت حياتي كلها على السّاحات الشّعبية في غرناطة وفي جملكية أرابيا أستعيد التّواريخ المنسية أو المسروقة»[1].

سعى الرّوائي من خلال شخصية "البشير المورو"، إلى استعادة الزّمن الماضي، الزّمن الميّت الذّي تحوّل فيه الحاضر إلى «**أثر من آثار الماضي**»[2]فكانت رواياته تستمدّ حيويتها من أحداث الماضي، «**فقد ساعدت هذه التّقنية على استشارة المتلقي ذهنيًا وشدّ فكره وانتزاعه من سكونه، وسحبه صوب الرّواية**»[3] فاكاتب عمد إلى تقنية التّذكر جاعلا من الذّاكرة «**اسفنجة يمتص بها الزّمن الماضي ويقارنه بالحاضر الموجود ويعكس عليه طموحات التّعبير والسّعي وراء عالم جديد يمثل حلم الكاتب**»[1] ليبرز بذلك الرّوائي واسيني الأعرج دور الذّاكرة في التّصوير الرّوائي، وبناء السّرد داخل الرّواية.

2-الإيهام والحلم:

تشتغل لغة الخطاب الرّوائي في روايات **(واسيني الأعرج)** بشكل دال على عناصر الحلم والتّذكر والاستيهام، وتضطلع بأدوار في أنساق التّلفظ والدّلالة في النّص الرّوائي ومن ثمة فهي ليست موضوعات بقدر ما هي طرائق تسهم في تحقيق انزياح بنيات الخطاب وأنساق الملفوظ عن السّائد من البنيات التّقليدية للغة الخطاب الرّوائي حيث تنكشف عوالم الذّات وتتجلى مكبوتاتها عبر

1- جملكية أرابيا، ص ص 462، 463.

2- عبد القادر شرشار، الذّاكرة والكتابة عند واسيني الأعرج.

3- المرجع نفسه.

1- عبد القادر شرشار، الذّاكرة والكتابة عند واسيني الأعرج.

تداعي الحدود بين الوعي واللاوعي في الحلم وانسياب عمليات التّذكر عبرجج أشكال من التّداعي والاستيهام لتتعدّد الصّور التّي تشخصها لغة الحلم والتّذكر والاستيهامات.

ولقد كانت الكوابيس إحدى الصور التي تجسدت من خلالها مخاوف الشّخصية وتجلّت، جاء في رمل الماية:«**الذّي حدث يا صاحب الباب العالي هو أنّ البشير الموريسكي الأخير شعر وكأنّ كابوس معاوية صار حقيقة تساءل داخل الكابوس ذاته**»[1] يبيّن هذا المثال تماهي الحقيقة والحلم (الكابوس) ممّا يخلق غموضا وتشويشًا عند القارئ/ المتلقي، فتلتبس عليه الحقيقة «**كان بشير إلمورو قد خرج من غفوة الموت، ليتأكدّ الجميع من أنّه علامة زمانهم الأكيدة التّي طال ظهورها وانتظارها، هذا ما ألبسه إيّاه النّاس لكنّه هو ظلّ عالقًا على الحافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة التّي لم يلمس أيًّا منهما**»[2]، **إنّ مثل هذه الأمثلة تربك القارئ/ المتلقي وتجعله «يقوم بجملة من التّعديلات في أفقه الدّلالي الجزئي باستمرار**»[3] إذ يضعه النّص الرّوائي أمام ما يسمى بفوضى السّرد، أين يجد نفسه حيال نص تتداخل فيه الحقيقة والوهم، الواقع والحلم، يقول السّارد: «الذّي حدث هو أن بشير إلمورو شعر وكأنّ كابوس معاوية أصبح حقيقة، وكأنّ أبو ذر الغفاوي لم يكن مجرّد رؤيا ملتبسة، لقد كان ملتصقًا بلحمه ودمه، تساءل من عمق الكابوس ذاته عمّا يسكنه؟ هل هي مجرّد رؤيا هاربة أم جرح امتد من زمن الرّسالة والصّحابة حتّى مسّه»[1] تشابك إذن الواقع باللّاواقع والمرئي بالمتخيل.

لقد استندت النّصوص الرّوائية الواسينية إلى تفعيل المتخيل السّردي عبر الحلم، جاء في الرواية: «**في الإغفاءة التّي لم تدم طويلا (؟؟؟) رأى أحلاما وكوابيس أدخلته في أعماق الغيمة الأندلسية، وحين استيقظ هو يعرف البقية جيدا، فقد وجد راعيًا عند بوابة الكهف فأوهمه أنّه نام أكثر من ثلاثمائة سنة بالتّمام والكمال، والقصة وما فيها كما رواها له أصدقاء الحاكم شهريار بن المقتدر أنّ علماء المدينة السبعة كانوا في حاجة ماسة إلى وهمه لإخراج الرّعية من صمتها**

1- المرجع نفسه، ص 28.

2- جملكية أرابيا، ص 81.

3- عبد الله لحميمة، الرّواية المغاربية المعاصرة، دراسة تأويلية، النايا للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط 1، دمشق 2014، ص 104.

1- جملكية أرابيا، ص 51.

(...) لا ليس وهمًا أبدًا، فهو يعرف الرّاعي الذّي فتح له عينيه عند مدخل الكهف، ثم قدّمه إلى الحكماء الذّين أكدّوا له أنّ ما عاشته في الكهف يتجاوز المنطق البشري، وأنّه عاد ليروي أيّام القيامة أو هكذا قيل له، فأجاب مؤكدًا أنّه لم ير إلّا الدّنيا في حلمه (الإغفاءة) سوى الدّنيا وجحيم اللّون الأسود الذّي كاد أن يمحو ملامح الذّاكرة»[1] إنّ المتلقي يجد عُسرًا في تحديد الحقيقة من الوهم والحلم من الواقع، وهل فعلا ما حدث لشخصية بشير إلمورو قد حدث له، أم كان مجرّد (إغفاءة)، حلما أو كابوسا؟.

وعليه يعمل هذا التّشظي وهذا الإرباك الذّي يمارسه السّارد يخلق سحر الحكاية عبر استراتيجية الإيهام والحلم (الكابوس)،الّتي تعتبر علامة دالة على تجريبية النّصوص الرّوائية **الواسينية**، والتّي تأسست «**من خليط تتداخل فيه الحقيقة بالوهم، الواقع بالحلم، المألوف بالغريب، ممّا يربك فعل القراءة النّاتج عن الفوضى السّردية المحتكمة إلى منطق خاص في الكتابة يتأسس على رفض أنساق منطقها السّائد**»[2] فلقد عملت نصوص الأعرج الرّوائية على خرق التّقليدي عبر«**ممارسة الحلم واستيحاء الواقع وشحذ الذّاكرة**»[1]، وهذه التّكنيكات أو الاستراتيجيات تمنح النّص الرّوائي خصوصية متفردة تبعدها عن النّمطية.

3-التّـــــــــــــــداعي:

تعتبر تقنية التّداعي من التّقنيات المهمة التّي تستند إليها الرّواية التّجريبية أو رواية تيار الوعي، فالرّوائيون التّجريبيون يستندون إلى هذه التّقنية لتحديد حركة الشّخصيات والعمليات الذّهنية لها، فالتّداعي تنظمه ثلاثة عوامل والمتمثلة في «**الذّاكرة التّي هي أساسه وثانيًا الحواس التّي تقوده، وثالثًا الخيال الذّي يحدّد طواعيته**»[2] فأفكار الشّخصيات الروائية تتداعى عن طريق هذه العوامل دون تدخّل الكاتب أو السّارد، حيث تنبعث أفكارها من ذاكرتها ومن ماضيها، يتخذها الكاتب كاستراتيجية تعبّر عن منطقة ما قبل الكلام عند الشّخصية، جاء في رمل الماية «**لكنّك أنت**

1- رمل الماية، ص 12.

2- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، ص 202.

1- عمري بنو هاشم، التّجريب في الرّواية المغاربية، ص 176.

2- روبرت همفري، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، ص 85.

البشير الموريسكي الأخير الذّي عبر المحيطات وأمواه المتوسط الذّي كاد يومها أن يفقد زرقته ويلبس حداد الظّلمة ما موقعك وسط هذا الهوس الذّي بدأ صغيرًا وانتهى في شكل قيامة، هو ذا السؤال الذّي داهمك وأنت تقرأ الأبجديات القديمة التّي امّحت بفعل الزّمن على جدران الكهف المخرمة عليك أن تعيد تركيب الوقائع بهدوء، هكذا قلت وأنت تحاول فهم وضعك داخل الكهف الذّي فتحت عينيك داخله في البداية، أردت أن تحوقل وتبسمل لكن العربية استعصت على لسانك، حتّى القشتالية التّي كنت تتقنها لم تسعفك أبدًا.

ــ ماذا أفعل يالله؟

قلتها بصوت تردّد داخل أرجاء الكهف، لكنّك لم تسمع إلّا صداك مبحوحًا مثل صوتك، ملأت صدرك بالهواء المنبعث من ثقب الكهف الضّيق، حاولت أن تتلمّس محيطك من جديد، لا شيء غير الظّلمة والأتربة القديمة، رأسك يؤلمك، ضغطت عليه كان كالقذيفة المدفعية، لا شيء تغير، أعوذ بالله من الشّيطان الرّجيم، هل يعقل؟؟؟ هل تغيرت الدّنيا بين يوم وليلة، هل هي عودة عام الرّماد الذّي غزا شوارع غرناطة وأكل أحلام حي البيازين، وانتعل صدر القوّالين والفجر، ووضع المدينة في زاوية الحريم مع أنّها كانت تملك المدافع الإيطالية والمدفع الدّمشقي الذّي جرجره من هناك للدّفاع عن زهرة المدن الأندلسية، لكن هل لكل هذا أهمية في الحكاية؟؟؟»[1]، فبمجردّ ما تحدّث السّارد عن عودة البشير الموريسكي إلى جملكيا، أخذ يسترسل الحديث عمّا مرّ به قبل دخوله إلى الكهف وبعد دخوله إليه وبعد صحوته من إغفاءته داخله، معبّرًا عمّا اختلج (البشير) من مشاعر وأحاسيس قد عاشها في غرناطة، وعايشها في الكهف بعد صحوته، إنّ أهمية «**التّداعي الحرّ والمهارة التّي يمكن أن يُستخدم بها التّداعي لتقديم عنصر الحركة في العمليات الذّهنية**»[2] وتتجسّد هذه الاستراتيجية في أغلب الأحيان في المونولوج الدّاخلي.

1- رمل الماية، ص ص 14، 15.

2- روبرت همفري، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، ص 85.

4-المونولوج الدّاخلـــــــــي:

تعمل هذه التقنية على الإفصاح عن أفكار الشّخصيات ومشاعرها، يقول بشير إلمورو «ما الذّي حدث؟ خطّ يجب فكّه لحظة لحظة، قبل مجيئي إلى الكهف كنت قد هربت من حيّ البيازين باتجاه ألميريا، يا ألميريا فيك الحنين وفيك أجمل ما يحلم به القلب المتعب، فيك ماريانا التّي باعت الدّنيا والفجر والبحر ولونه الأزرق بحثًا عن الأشواق التّي لا تموت (...) هل أهرب من الذّاكرة؟ أم أظلّ فيها وسط هذا الكابوس المتصدّع كالحائط الهرم؟»[1] تعمل تقنية المونولوج الدّاخلي على تحديد اتّجاه وعي الشّخصيات والغوص داخل هذا الوعي.

جاء في رواية لرمل الماية «**هل يعقل أن تنتهي حكاية الموريسكي بهذا الشّكل؟ قلتها في أعماقي وأنا أبحث في الظّلمة عن مكان أنام فيه غير مبلل لأنّ المياه تسربت إلى كل الأماكن**»[2] فالسّارد يحاول الاقتراب من الواقع النّفسي المحتمل للشّخصيات الرّوائية، وفي كثير من الأحيان يأتي الحوار الدّاخلي المباشر مطولا، فمثلا في جملكية أرابيا امتدّ المونولوج الدّاخلي لشخصية الحاكم بأمره على مدى سبعة عشرة صفحة (17) عبرّ فيها الحاكم بأمره عن مخاوفه ووساوسه، وتبيّن القارئ/ المتلقي مواضيع ضعفه، بدأ الحوار في قول السّارد «**تتدحرج في أعماقه صور أحد أجداده الذّي حكم البلاد حتّى دوّدت إليتاه من كثرة الجلوس على الكرسي، أجدادي... يااااه على الأجداد؟ تمتم الحاكم بأمره وكأنّه كان خائفًا من أن ينزلق صوته نحو آذان لا تريد له أي خير، أجدادي حكموا البلاد والعباد، الإنس والجان وحتّى الحيوان كانت اسماؤهم عالية عالية مثل صوامع المدينة، ولم يقتلوا إلّا من استحق القتل، أهدروا دمّ الهاربين والهاربات، وأعفوا على من شاءوا المغفرة، والرّحمة كانت في أيديهم، هكذا كانوا هكذا سيكونون وهكذا سنكون نحن أيضًا**»[1]

ويمتدّ هذا الحوار إلى حديثه عن دهاء دنيا زاد وكيف خانته وخدعته «**أقنعتني كالأفعى بأن أقبل بكل شيء يأتي منها، قبلت ببلادة المهزوم الذّي لا حلّ آخر له، الورق الوحيد بيني وبين شهريار هو أنّه سلّم باللّعبة وقبل منها الفروخا الثّلاثة الذّين فرضتهم عليه، أمّا أنا فسأوقف**

1- جملكية أرابيا، ص ص 69، 70

2- رمل الماية، ص 234.

1- جملكية أرابيا، ص 486.

اللّعبة في الهزيع الأخير من ليلة اللّيالي وأنقل الجملكية إلى عصر آخر سيّده الصّفاء، والعودة إلى النّفس وانتصار السّلطان على كلّ البغاة»[1] فهذه الأمثلة تبيّن لنا أفكار الشّخصيات وهواجسها والقارئ/ المتلقي يتعرّف عليها، لا عن طريق ما يسمع عنها، بل بالمشاركة في «**أفكارها الأشدّ خصوصية والتّي تقدّم لنا بوصفها تيارات للوعي تلقائية وموصولة لا تنقطع والأمر بالنّسبة للقارئ يكون كما لو أنّه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشّخصية**»[2] يستبطن ويستمع للحياة الدّاخلية للشّخصية.

لقد مكّنت المرونة السّردية المتاحة للرّوائيين الحداثيين من «**استكشاف العوالم الجوانية (الدّاخلية) لشخصياتهم الرّوائية، وليس هذا فحسب بل دفعتهم إلى ولوج التّجريب أيضًا في كل العلاقات المتاحة والممكنة بين الحياة الدّاخلية والعالم الخارجي... وبات التّمازج بين السّرديات الدّاخلية والخارجية هو المسعى الأكثر إثارة، الذّي يسعى وراء الكتّاب بعدما صاروا يساوون بين الحداثة، وهذا التّمازج بين العالمين عالم العقل والعالم الخارجي**»[1] ولعلّ **(واسيني الأعرج)** من بين هؤلاء الكتّاب الذّين سعوا إلى جعل السّرد الرّوائي مناسبًا لتركيبة متنوعة من تمازجات الحياة الدّاخلية والخارجية معا، وهذا ما تلمسناه من خلال الأمثلة المقدمة حول شخصية البشير إلمورو/ الموريسكي، وشخصية الحاكم بأمره، إذ كشف المونولوج الدّاخلي عن مأساة ومعاناة هذه الشّخصيات ممّا أضاء المشهد الدّرامي في النّصوص الرّوائية.

انبنى إذن السّرد في النّصوص الرّوائية الواسينية على الغوص في الحركة الدّاخلية للشّخصيات، ليكشف عن التّوترات الدّاخلية الكامنة في وعيها، جاء على لسان "**مي**" «**تفكيري في الموت أصبح طاغيًا، وعلاقتي بالزّمن تغيرت تمامًا وأصبحت أكثر اختزالا وكثافة، كان اللّيل قد حلّ عندما انتابتني حالة القنوط القصوى، وحيدة بمستشفى نيويورك المركزي، عندما خذلتني الكتابة أغلقت الكراسة وفتحت نافذة غرفتي وبدأت أتأمل السّاحة والطّرقات التّي امتلأت فجأة بأوراق البلاطان الصفراء، حساسيتي تجاه الأوراق كبيرة كلما تأملتها ازدادت رهافتي ربّما لأنّ**

1- المصدر نفسه، ص 503.

2- ديفيد لودج، الفن الرّوائي، ص 57.

1- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص ص 151، 152.

أول شكل رسمته بدقة في حياتي في القدس كان هو ورقة البلاطان التّي أتذّكر جيدًا أنّي لوّنتها باللّون الآجوري القريب من لون القدس وحيطانها وتربتها (...) بدأت أسكن الألوان لكي أقول ما أشتهي قوله بدون أن أضطرّ إلى التّبرير، شعرت كأنّ القلم استعصى على يدي وأصابعي، قلت في خاطري ليكن حالة وتمرّ، سأكتب إذن بعيني وإذا لم أستطع فبقلبي، وإذا فشلت سأكتفي باستعادة ذاكرتي وأكتب بكل حواسي التّي لا تموت أبدًا، وعندما أنتهي من تفريغ الذّاكرة أصبّ عليها غالون من البنزين وأرمي عليها عود كبريت وابتعد عنها قليلا واستمتع بلذة تحوّلها إلى كومة رماد»[1] يقدّم المقطع آلام وأمال الشّخصية التّي كانت تعاني الغربة وآلام المرض، وكانت تعيش عبر الكتابة أمل العودة إلى الوطن (فلسطين).

لقد كان المونولوج الدّاخلي الاستراتيجية الأنجع التي بجأ إليها السّرد ليجعل الشخصية تبوح بآلامها، وهو كبنية سردية يشتغل، ليرصد بواطن الشّخصيات، ممّا يمكنّ السّارد من أن يقول عن الشّخصية مالا يقال، أو أن يري القارئ منها ما لا يُرى، ويشكل آلية سردية تبني الحدث وتكشف معالم الشّخصية ورؤيتها للعالم الخارجي والعالم الدّاخلي لها،إنّ الحوار الدّاخلي يرصد في الرّواية التشظي الذّاتي للشّخصية.

جاء في رواية كريماتوريوم«**مي؟... يمّا... من أين لك بكل هذا البذخ الجميل من الألم والأشواق التّي دفنت عزها؟ لماذا لم أنتبه طوال السّنوات الماضية إلى أنّ عطبي كان هناك، بالضبط هناك حيث الطفولة المسروقة، الأشواق المسروقة، المدينة المسروقة... والذّاكرة المنتهكة والحبّ المقتول؟ لماذا لم أعر كراستها النّيلية قبل أن تودع خريفها الأخير، الاهتمام الذّي يليق بها؟ هل هو الخوف من اللّون المرّ الذّي علق برؤوس أصابعها؟ أو بكل بساطة الخوف من التّسليم بموتها النّهائي بعد سنوات من افتقادها، وكان ما يزال شوقي إليها كما في اللّحظة الأولى»**[1]، يكشف هذا المقطع عن دواخل شخصية "يوبا"مشاعر الحزن والنّدم، ويستعرض أحداثا ماضية يسترجعها بنوع من الأسى والحزن والحنين.

1- كريماتوريوم، ص ص 123، 124.

1- كريماتوريوم، ص ص 21، 22.

وهنا يخلق المونولوج حركية تمتّع القارئ/المتلقي وتجذب انتباهه وتؤثر في «**المنجز النّصي بالقصة أو الرّواية وللحظات قليلة لكونه يستنطق أغوار الذّات البشرية، ويعرض صوتها بصورة صارخة تفضح وقائع الماضي المأساوي**»[1] فيجد القارئ/المتلقي نفسه داخل فكر الشّخصية، يسمع أصواتها الدّاخلية وأفكارها الأكثر قربًا من لا وعيها.

فالمجرى اللّامنقطع لهذا الفكر هو الذّي يرينا ما تفعله الشّخصية وما يحدث لها، فنقل الأفكار يتأسس في شكل سرديّ مستقل يتعارض مع الاستعمال الذّي يمكن أن يستعمل به نقل الأفكار في سياق ما داخل رواية يظهر فيها سارد يتكلفّ بتقديم* ومن ثم بتوقيف مجرى الأفكار»[2] وفي روايات **(الأعرج)** يجد القارئ/ المتلقي نفسه داخل فكر الشّخصيات، إمّا عن طريق المناجاة النّفسية أم عن طريق المونولوج المسرود** الذّي يتكلف فيه السّارد بنقل خطاب الشّخصية الذّهني، وهو من التّقنيات الأساس المستعملة في تشخيص الحياة النّفسية للشّخصية الرّوائية في سياقٍ بضمير الغائب.

وهو أكثر «**أشكال المونولوج الدّاخلي تعقيدًا لأنّه يشير إلى انتماء الكلام إلى المحكي ـ كلام السّارد ـ كما ينتهي إلى الاقتباس ـ كلام الشّخصية.**»[1] **ويتجلى هذا التّكنيك في روايات الأعرج، وهو استراتيجية جديدة لجأ إليها الرّوائيون في الرّواية المعاصرة (التّجريبية)، ومن الأمثلة التّي جاءت في رواية رمل المايا ما جاء في قول السّارد "في البداية أردت أن تحوقل وتبسمل لكن العربية استعصت على لسانك حتّى القشتالية التّي كنت تتقنها لم تسعفك أبدًا.**

ـ ما أفعل يالله؟؟؟

1- ثروت عكاشة السنوسي، المونولوج كأحد أساليب السّرد القصصي.

*- بتقديم: والغالب أراد بها الكاتب: بتقديمها، وهو الأصح.

2- حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي، قراءات في منظور التّحليل النّفسي، دار الأمان، ط 1، الرّباط 2009، ص 164.

**- المونولوج المسرود غير الأسلوب غير المباشر الحر، فالمونولوج المسرود يمزج بين صوت السّارد وصوت الشّخصية، والثّاني مثل المسرود لكن يتقيد فيه السّارد بما يلائم الشّخصية المروي عنها.

1- حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي، ص 154.

قلتها بصوت تردد داخل أرجاء الكهف لكنّك لم تسمع إلّا صداك مبحوحًا مثل صوتك، ملأت صدرك بالهواء المنبعث من ثقب الكهف الضيق، حاولت أن تتلمس محيطك من جديد، لا شيء غير الظّلمة والأتربة القديمة، رأسك يؤلمك ضغطت عليه كان كالقذيفة، المدفعية، لا شيء تغيّر، أعوذ بالله من الشّيطان الرّجيم هل يعقل؟؟؟ هل تغيّرت الدّنيا بين يوم وليلة، هل هي عودة عام الرّماد الذّي غزا شوارع غرناطة وأكل أحلام حي البيازين... لكن هل لكل هذا أهمية في الحكاية؟؟؟»[1] **ينقسم هذا المقطع إلى جزئيين الجزء الأوّل يشير إلى أنّ السّارد هو من يتكلم (في البداية أردت أن تحوقل... قلتها بصوت تردد داخل أرجاء الكهف...)، أمّا الجزء الثّاني فهو صوت من داخل شخصية بشير الموريسكي (أعوذ بالله من الشّيطان الرّجيم هل يعقل؟؟؟ ...) فهو مقطع ينتمي إلى «المونولوج الدّاخلي للشّخصية قام السّارد بإدماجه داخل خطابه، ودون وضع علامات تفصل بين قوله وقول الشّخصية، فإنّ هذا المونولوج الدّاخلي يسمى لذلك مونولوجا مسرودًا»**[2] يتماهى فيه صوت السارد مع صوت الشخصية.

وفي مثال آخر أكثر تعقيدًا وتداخلا وتقطّعًا، ما جاء في قول دنيازاد: «**الذّي حدث بعد ذلك أيها الملك الهمام والظّل الكريم صاحب المهابة واليد البيضاء، هو أنّ البشير عاد إلى قلبه وذاكرته وشرع يبحث عن إجابات مقنعة لكل الأشياء الغامضة التّي كانت تملأ قلبه ويعيد بناء أشواقه المنهارة في تساؤل ظلّ يسكنه طويلا ولا يتخلص منه أبدًا: هذا هو أنت إذن يا بشير إلمورّو الهارب من نار جهنّم التّي وصل لهيبها إلى آخر المدائن الأندلسية؟ أنت تذكر جيدًا أنّك حين فتحت عينيك قلت ربّما مكثت يومًا أو بعض يوم؟ (...) قيل لك فيما بعد إن الزّمن الذّي قضيته يتحدّد بثلاثة قرون تزيد تسع سنين بالقمرية وهي ثلاث مئة بالسنوات الشّمسية (...)»**[1] يتسم هذا المقطع بالغموض والتّفكك فالضمير المتحدث مبهم، فإذا افترضنا أنّ السّارد الأوّل هو دنيا زاد تخاطب الحاكم بأمره، فإلى من يعود السؤال؟ هل هو السّارد من يسأل عن حال شخصية البشير إلمورّو؟ أم هو بشير إلمورّو يتحدث عن نفسه ومع نفسه؟ أم هي دنيا زاد؟ إنّ تماهي

1- رمل الماية، ص 15.

2- حسن المودن، الرواية والتّحليل النّصي، ص 115.

1- جملكية أرابيا، ص ص 78، 79.

الضّمائر في هذا المقطع يُدخل القارئ/ المتلقي في ارتباك، الأمر الذّي يخلق لديه توقعات دلالية متعددة يضطر إلى تعديلها في كل مرة حيث «**يقوم بجملة من التّعديلات في أفقه الدّلالي الجزئي باستمرار من أجل أن ينتهي في الختام إلى جمع هذه التّعديلات الدّلالية التّركيبية، ويشكّل من خلالها موضوع النّص الجمالي**»[1]**ويصبح منتجا ثانيا للنص .**

فكثرة الضمائر وعدم تحديدها وعدم استقرار مرجعيتها، «تجعل المحكي مغايرًا للمحكي بمعناه التّقليدي، فليس من السّهل دومًا تحديد المرجعية التّي تحيل عليها الضّمائر وليس من السّهل كذلك تمييز كلام السّارد عن كلام الشّخصية في تركيبه وشكله وإيقاعه»[2]، إنّها سمة الرّواية التّجريبية.

انطلاقًا من الأمثلة المقدمة، يمكن أن نسجّل أنّ أهم خاصية في استراتيجية المونولوج الدّاخلي (المسرود والمناجاة النّفسية) تكمن في أنّها تسمح للقارئ/المتلقي بالولوج في وعي الشّخصية ونفسيتها والاقتراب أكثر من لا وعيها، سمح المونولوج من الحدّ من سلطة السّارد بضمير الغائب وهيمنته، وحوّله إلى سارد أكثر قربًا من الشّخصية وأكثر تعاطفًا معها، وهوما جعل الخطاب يأتي مزدوجًا متداخلًا، جمع بين السّارد والشّخصية في الوقت نفسه،«كأنّ الخطاب لا يمكن أن يكون إلّا ثنائيًا لا أحاديًا مزدوج الصوت»[1] فللنّصوص الرّوائية الواسينية بهذه التّقنيات (الاستراتيجية) حرّرت النّص الرّوائي والقارئ من هيمنة السّارد بضمير الغائب وجعلته أكثر قُربًا من الشّخصية الرّوائية ووعيها وتشخيص حياتها النّفسية.

والجدير بالذّكر، هو أنّ تقنية المونولوج الدّاخلي قد لقيت رفضًا من قبل بعض النّقاد مع أنّها تقنية جديدة وتثير جمالية، وتؤثر في القارئ /المتلقي، إلّا أنّ هذا لم يمنع بعض النّقاد من التّصريح بأنّ الرّواية المونولوجية تجاوزتها الرّواية البوليفونية، يقول **(حميد لحمداني) «لقد حكم باختين على الرّواية المونولوجية بأنّها دون مستوى الرّواية الدّيالوجية من حيث القيمة الفنية»**[2]

1- عبد الله لحميمة، الرّواية المغاربية المعاصرة، ص 104.

2- حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي، ص 157.

1- حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي ص 158.

2- حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989، ص 46.

حيث أصبحت الرّواية البوليفونية أو الحوارية هي الرّواية ذات الأطروحات الفكرية الجديدة كما يقول **(حميد لحمداني)** وسنتحدث عن هذا الطّرح في الفصول الموالية.

5-الحكاية من الاكتمال إلى التّشظي والشّذرية:

تعتبر الكتابة الشذرية أو آلية التّشذير آلية للتّعبير عن رؤية معينة ابتدعها **الصّوفية** للتّعبير عن رؤية ومواقف عرفانية يستغّلها في ما بعد الغرب في «**فترة ما بعد الحداثة حينما التجأوا إلى الكتابة الشذرية للتّعبير عن تجاربهم الحياتية وفلسفاتهم النّسقية**»[1] وهذه الاستراتيجية تقوم على «**الاقتضاب، التّكثيف والتّبئير، والتّركيز، والنّفور العقلاني المنطقي وتفادي الكتابة النّسقية الخطية (La linéarité)**»[2]، هذه الكتابة تعتمد التّشظي، والتّقطيع والتّفكيك، وهدم الحكاية ليضمّ السّرد مجموعة من الحكايات المتقطعة.

إن هذه الاستراتيجية تعمل على «**ردّ فعل القارئ وشدّه إلى الأحداث، فضلا عن خلق جمالية في السّرد عن طريق التّنويع في الصّور والإيحاء والحركة، وهذه الإشارات تجّرنا إلى القول برواية تبغى (هدم الحكاية) لأنّ السّرد فيها يضم مجموعة من الحكايات المتقطعة**»[1] فلا تحكم السّرد ولا تنظمه أي حبكة صارمة تسمح برصد الأحداث خطيًا وهذا يخلق لدى القارئ/ المتلقي عدم اليقين.

لذا تسعى الرّواية المعاصرة إلى تقديم مبنى متفكك وعناصر سردية متشظية يغيب فيها الاتساق والبناء المحكم، ممّا يضعف الحبكة ويفقدها تناغمها السّردي، والنّص الرّوائي العربي عرف انزياحًا عن «**عنصر اكتمال الحكاية من خلال اعتماد مبدأ الاشتغال على الخطاب السّردي الذّي اهتم أكثر بمظاهر تشخيص الحكاية أكثر من الاهتمام بضمان تحقيق حكاية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة، وهو ما عرف في الدّرس النّقدي بالتّشظي الحكائي أحيانًا وباكتمال**

1- جميل حمداوي، آليات الكتابة الشذرية عند النّفري (مقاربة شذرية)، ط1، 2017، ص 15.

2- كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرّواية العربية المعاصرة، ص 179.

1- فاطمة بدر، تحولات السّرد في روايات ما بعد الحداثة، ص 104.

الحكاية أحيانًا أخرى»[1]، فالكتابة الشّذرية في الرّواية وإن تعدّدت مداخلها فهي لا تنمّ عن تفكك في بنائها، بل هي تؤسس لمجال أوسع لتتحرك فيه الشّخصيات وتتداخل الأحداث والأزمنة.

إنّ النّص الشّذري هو تحول جدي وملفت في بنية النّص، هو تمرّد على صرامة البناء وتشييد لبناء أكثر صرامة وحيوية في آن، إنّ للكتابة المقطعية مهمة أكبر في ضبط البناء وخلق الرّابط الخفي بين أجزائها (...) فالنّص الشّذري هو نص بلوري لا يمكنك رؤية حدوده ومفاصله بوضوح إلّا أنّه مازال بوسعك أنّى طرقته أن تسمع طقطقة تلك الرّوابط الخفية[2] فيحدث أحيانًا الانفلات من الحكاية لكن الوصال السّردي سرعان ما يعود «**بفعل كون كل حكاية تأتي مشعّة بذاكرة الحكاية الشّاسعة**»[3] إنّ النّص الشّذري المتشظي، هو نص دقيق لا نظامي في آن.

فالكتابة الشّذرية بعيدة كل البعد عن هاجس البناء التّقليدي إنّها لا تعمل على سرد أحداث متتالية وتقديم حكاية مترابطة تخضع لمبدأ التّسلسل المنطقي، وإنّما تسعى إلى خلخلة البناء النّمطي التّقليدي لتقدم نصًا متفككًا تقليديًا.

إنّ أول ما يثير القارئ/ المتلقي وهو يخوض تجربة القراءة في روايات **(واسيني الأعرج)**، هو ذلك التّشظي في بناء محكي الرّواية وما يتخلل الحكاية من تشظي وتفكك وأول ما يلمس القارئ /المتلقي في نصوص الرّوايات هو تشذيرُها إلى فصول مرقّمة، كل فصل اشتغل على تشكيل صورة ما تنغلق أو يهيأ للقارئ أنّها مكتملة، خاصة أنّ نصوص **(واسيني الأعرج)** تشتغل بنظام التّنضيد يضمن حكاية داخل حكاية على نظام (ألف ليلة وليلة) ومبنية على التّوالد السّردي.

لقد وزّع الكاتب مادته الحكائية في رواياته عبر فصول عديدة فأسهم هذا «**التّوالد في تشظيه السّرد داخل كل فصل، ومن ثم تمّ تدمير منطق البنية الحداثية**»[1] ممّا يغوي القارئ/

1- زهور كروم، السرد الجديد، اشكالية المفهوم، ص 22.

2- ينظر: ايناس النيغاوي، الكتابة الشذرية بين دعوى التّجديد وقصور النّفس الابداعي، ملتقى ابن خلدون للعلوم والفلسفة والأدب، من موقع .ebn-khaldoun.com/article-detail

3- زهور كروم السرد الجديد، اشكالية المفهوم، ص 23.

1- بن جمعة بوشوشة، جدلية الوطن/ المنفي وذاكرة الرّهانات الخاسرة في رواية شرفات بحر الشمال، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، فيفري، 2004، ص 98.

المتلقي، ويراهن على خرق أفق توقعه، فلا تثبت النّصوص على حالة، إنّما يتشظى الحكي فلا تنظم تركيبة السّرد حبكة صارمة تسمح برصد الأحداث خطيًا تتابعيًا.

خضعت الرّوايات النّموذج إلى تفكيك وتقطيع على مستوى الحكاية، ينتقل فيها المحكي (الحكاية) من سارد إلى آخر وبالتّالي انتقال الحكاية الشّخصية إلى الحكاية الغيرية، ولقد تجلى هذا التّفكك وهذه الاستراتيجية في الرّوايات الثلاث فمثلا تجلّى التشظي في "**رمل الماية**" على مستوى الحكاية حين بدأ السّرد على لسان "دنيازاد" لتحكي حكاية "البشير إلمور"و من ثم تصبح هي شخصية في الحكاية يحكي عنها "البشير إلمورو" والأ مر ذاته بالنسبة لرواية "جملكية أرابيا"، أمّا في رواية "سوناتا" فلقد قدّم السرد الأحداث متشظية من خلال ذاكرة " يوبا" وامّه "مي".

ولا شكّ أنّ هذه الاستراتيجية في تقديم الحدث تشعر القارئ بانتفاء مبدأ التّوقع، فيبدأ اضمحلال وتشظي الحكي من البداية، كأنّ الكاتب يعبث مع القارئ/ المتلقي إلّا أنّها عبثية مقصودة إذ يعمل النّص على«**بث الغموض والشّك وإثارة الأسئلة والتّساؤلات فكأنّه يهدف إلى تجسيد رؤية لا يقينية**»[1]، هذه اللايقينية هي التي تخلق القارئ/ المتلقي وتقحمه في غيابات النص لتبثّ فيه لذة القراءة وكشف الغموض.

من هنا يبدأ تشظي السّرد والحكي بتقديم أحداث إيهامية، حيث يصدم القارئ/المتلقي، ويكسر أفق توقعه، وأنّ الكاتب أحرق ورقة الحكايات منذ البداية، إلّا أنّه بعد ولوجه في متن الرّوايات يكتشف كثيرا من الأحداث، فيعيد ترتيبها ويقوم «**بتعديل وتصحيح بعضها البعض لا سيما أنّ علاقة الضمان التّأويلي بين هذه الفصول لا تخرج عن كونها جدلية**»[1] ، لقد قدّم السّرد أحداث الرّوايات على أنّها لقطات موزّعة عبر فصولها ينتقل عبرها السّرد من لقطة إلى أخرى دون مراعاة تسلسل الأحداث، يقدم ويؤخر، ممّا يصعّب على القارئ/ المتلقي تلخيصها والتقاط الحكاية والإمساك بأحداثها، وهذا يخلق حسًّا من الاضطراب والفجوات عنده ، ويحقق لديه متعة القراءة.

على سبيل التّركيب

1- شكري عزير الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، ص 119.

1- فتيحة العزوني، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، في ضوء جمالية التّلقي، ص 216.

قامت الرّوايات التّي تعرّضنا لها ، على بناء سمته التشظ والتفتيت، حيث استغلّ الكاتب العديد من التّقنيات الّتي انبت عليها منجزات الرواية التجريبية، فعمد إلى تفتيت السّرد ممّا فرض على القارئ إعادة بناء شتات المحكي وفق منطق سردي تنتظم فيه الأنساق دون أن تشبع لدرجة تصل حدّ التّتويه، فجاءت الرّوايات متشظية الاحداث، مهشمة البناء، منتهكة لناموس الرّواية التّقليدية.

الفصل الثّالث:

استراتيجية الخرق واللّعب في روايات واسيني الأعرج

المبحث الأول: الشّخصية بين المعارضة والموافقة في روايتي "جملكية "أرابيا و"رمل الماية"

المبحث الثاني: لعبة التّبئير السّردي ومنطق تعدّدية الضّمائر.

الرّواية هي أن يخرج السّرد عن عاداته

الان روب غرييه (نحو رواية جديدة ص452)

المبحث الأوّل: الشّخصية بين المعارضة والموافقة في روايتي جملكية أربيا ورمل الماية

عتبات أولية

أولا: مفهوم الشّخصية وإشكالية المصطلح

شغلت دراسة الشّخصية، حيزًا هامًا في الدّراسات السّردية والنّقدية الحديثة والمعاصرة، ذلك لأهميتها داخل المتن الرّوائي والسّردي ككل، فهي بُؤرة العمل ومركز الرّواية، خاصة، التقليديّة، حيث يذهب فيها الكاتب: «**كل مذهب وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخيّة هذه الشّخصية وواقعتيها معا**»[1] فيعطي كل التفاصيل المتعلقة بها لأنَّها متعلقة بالأحداث ونموّها داخل العمل.

وكان العمل الرّوائي التَّقليدي «**يلهث وراء الشَّخصيات ذات الطّبائع الخاصّة لكيْ يبلورها في عمله الرّوائي، فتكون صورة مصغَّرة للعالم الواقعي، لقد كانُوا يعتقدون أنَّهم قادرون على منافسة المؤرّخين الَّذين يكتبون عن واقع النَّاس ووقائعهم أيضًا**»[2] ويتعلق الامر بالرّوائيين التقليديين الذين أفادوا مِن التَّاريخ، فاستندُوا إلى بعض عناصره وبلورُوها في كتاباتهم الرّوائية.

لكن القُراء حين أرادُوا أنْ ينهضُوا بعبء النَّماذج البشريّة العجيبة التركيب والغريبة الأطوار، لم يُفلحوا فكان الروائيون يوهمون القُراء أنَّهم يقدّمون «**إليهم أشخاصًا لا شخصيات والحال إنَّما يقدّم إليهم شخصيات لا أشخاصًا**»[3] فورّطت الرّواية التّقليدية نفسها حتَّى على مستوى المصطلح النَّقْدي، حيث اتّجه معظم النُّقَاد العرب المعاصرين إلى اصطناع مصطلح "شخص" وهم يريدون الشَّخصية، وجمعوه على شخوص «**والحق أنَّ اشتقاق اللُّغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب (ش خ ص) ... من ضمن ما يعنيه التعبير عن قيمة حيَّة عاقلة ناطقة فكأنَّ المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته... ولا يعني أصل المعنى في اللُّغات الغربيَّة إلَّا شيئًا من ذلك، إذْ إنَّ قولهم «personnage» إنَّما هو تمثيل وإبراز وإظهار لطبيعة القيمة الحيَّة العاقلة الماثلة في قولهم الآخر «personne» فالمسألة الدَّلالية وقبلها الاشتقاقية في اللُّغات**

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة الكويت، 1998، ص6.

2- المرجع نفسه، ص 73.

3- نفسه، ص 74.

الغربيَّة محسومة بينما هي في اللُّغة العربية معرضة لبعض الاضطراب»[1] فخلص **(عبد المالك مرتاض)** إلى أنَّ المصطلح المقابل للمصطلح الغَربي personnage هو الشَّخصية لأنَّ الشائع بين النَّاس أنَّ لفظة "شخص" تدل على الفرد المسجّل في البلدية، والَّذي يولد فعلاً ويموت فعلًا، أمَّا الشَّخصية فهي تلك الَّتي «**تسخر لإنجاز الحدث الَّذي وكُل الكاتب إليها انجازه»**[2] ونجد معظم النقاد والمنظّرين يذهبون مذهب **(عبد المالك مرتاض)** بتبني مصطلح الشخصية.

كان للشَّخصية في الرّواية التَّقليدية دورًا كبيرًا في بناء العمل السردي، فوُلّيت عناية فائقة برسمها وبنائها داخل العمل كأنّها« **هي كل شيء فيها بحيث لا يمكن أنْ تتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الرّوائي فيها، إذْ لا يضطره الصّراع العنيف إلاَّ بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السَّردي»**[3] ويرى ألان روب **(جرييه A.Robbe Grillet)** أنَّ اهتمام الرّوائيين والنُّقاد بالشَّخصية إنَّما راجع إلى الرَّغبة في السّيادة «**ولكي يعلّل الأساس الرَّاسخ لوجهة النَّظر هذه، فهم يستخدمون المنطق المعتاد: إنَّ بلزاك قد خلق لنا الأب جُورْجِيُو، ودُوسْتُويفسكي قد أوجد كرامازوف، إذن فكتابة الرّواية لا يمكن أن تكون إلَّا هكذا: أن تضيف وجوهًا حديثة إلى صالة عرض البورتريهات الَّتي يكوَّنُها تاريخنا الأدبي»**[4] فالشَّخصية عند هؤلاء كانت تختزل مميزات الطّبقات الاجتماعية.

لقد عملت الرّواية الحديثة والمعاصرة على تغيير النّظرة إلى الشّخصية فليس هناك أي عمل من الأعمال المعاصرة يتفق والقواعد التَّقليدية الثَّابتة الخاصَّة بهذه النُّقطة ف «**بيكيت في عمل واحد قد غيّر اسم وشكل نفس البطل، و فوكنز عمّد شخصيّتين مختلفين بنفس الاسم. أمَّا فيما يخص (ك) رواية العصر فإنَّ كافكا يكتفي بذكر حرف واحد، فهو بلا أسرة، بلا وجه ولا يمتلك**

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ص 75،76.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص 76.

4- ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، القاهرة، دت، ص ص 34، 35.

شيئًا، وربَّما لم يكن متشردًا على الإطلاق»[1] لقد اندثرت رواية الشَّخصيات وأصبحت من الماضي، إذ كانت ميزة فترة معينة لكن بدأت تتلاشى تدريجيًا تلك النَّظرة ،على أنَّها امتداد للشَّخصية الواقعية، وهذا« **ما يمكننعته بمبدأ التكافُؤ الدَّلالي المُطلق بين العالم النَّصي والعالم الخارجي»**[2] وهذه الفكرة الَّتي طرحها (أرسطو) في نظرية المحاكاة الّتي تعتبر النَّص الأدبي محاكاة للواقع الإنساني.

لقد تبدَّد هذا المفهوم مع السَّرديات الحديثة خاصةً مع الشَّكلانيين الروس الَّذين اعتبروا الشَّخصية ثانوية في العمل الأدبي خاصَّة مع **(فلاديمير بروب Vladimir Propp)** الَّذي رأى أنَّ الدَّور الَّذي تقوم به هذه الشَّخصية هو الأساس يقول: «**إنّ ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التّساؤل عمَّا تقوم به الشَّخصيات، إمَّا من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله»**[3] حيث ركّز على أفعال الشخصية وطريقة فعلها.

إنّ الوظائف والأدوار الَّتي تقوم بها الشَّخصية، عند(**بروب**)، «تعتبر من الأجزاء الأساسيَّة للحكاية، ويجب علينا استخلاصها أوَّلًا وقبل كل شيء»[4] باعتبار أنّ وظائف هذه الأخيرة هي الثّابتة داخل العمل، فاستطاع بذلك أنْ يفتح آفاقًا واسعةً أمام السيمائيات السَّردية، لتتطوّر آليات ومنهجية اشتغال هذه الدّراسة، وأسهمت طروحاته **(بروب)** في ظهور مدارس نقدية اشتغلت في مجال السميائيات والَّتي يُعد **(الجيراد جاليان غريماس Greimas A.J)** أحد روادها مع **(جيرار جنيتgenette .G)**(**ورولان بارث Roland Barthes**) و**(جوليا كريستفا Julia Kristeva)** وآخرون.

1- ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص 36.

2- عبد الرحمان بوعلي ، شخصيات النّص السّردي، مجلة علامات في النقّد، ع8، السعودية، فيفري 1999، ص 76.

3- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص 24، نقلا عن V Propp Morphologie du conte Traduction Margueritte –Derrida Tzvetan Todorov et Claude Kalan, seuil -1970.P.P 28.29.

4- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم، أبو بكر بالقادر، احمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي في جدة، ط1 ،1409هـ/1989 م، ص 76.

1- مفهوم الشّخصية في النّظريات السّردية الغربية والعربية:

يُعَدُّ **(غريماس)** المُؤسّس الفعلي للسّميائيات السَّردية، حاول مقاربة الشَّخصية من خلال ما ننعته بالمسار التوليدي، هذا المسار الَّذي تحكمه بنيتان بنية سطحية وبنية عميقة، ولقد قدَّم فهمًا جديدًا للشَّخصية في الحكي هو «**ما يمكن تسميته بالشَّخصية المجرَّدة، وهي قريبة من مدلول "الشَّخصية المعنوية" في عالم الاقتصاد، فليس من الضروري أنْ تكون الشَّخصية هي شخص واحد**»[1] بحيث يشير إلى أنَّ العامل يمكن أنْ يمثل بمُمَثليْن متعدّدين، فميَّز بين العامل والممثّل وقال إنَّه «**ليس من الضروريّ أن يكون العامل شخصًا مُمَثِلاً،فقد يكون مجرَّد فكرة، كفكرة الدَّهر أوالتَّاريخ وقد يكون جمادًا أو حيوانًا**»[2] فالشَّخصية لدى **(غريماس)** مجرَّد دور تُؤديه بغض النظر عمن يؤديه.

إنَّ مفهوم الشَّخصية، أو مقولة الشَّخصية الرّوائية اكتنفها الكثير من الغموض والجدل، وهذا نظرًا لطبيعتها المطاطية كما يشير **(تيزفتان تودوروفT.Todorov)** الأمر الذي جعلها تخضع إلى التعدُّد والتنوُّع دون أنْ تستقر على نمط واحد[3] فهي كائنات من ورق كما أشار **(رولان بارث Roland Barthes)** فالشَّخصية عنده «**هي بالضَّرورة كائنات من ورق**»[4] des êtres en papier، وهي بالتّالي نتاج تأليفي[5] "un produit combinatoire" فهويَّة الشَّخصية تتشكل بتكرار الاسم نفسه في العمل وعبر المواصفات والسّمات والخصائص الَّتي تعبّر عنها على مدار النَّص، فلا تتحدَّد هويتها إلَّا عندما يبلغ النَّص الرّوائي الحكائي نهايته.

يُنظر إلى الشَّخصية في الرّواية عامةً، على أنَّها دليل له وجهان أحدهما دال (signifiant) والآخر مدلول (signifie) وتكون بمثابة دال من حيث أنَّها تتخذ عدَّة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أمَّا الشَّخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة «**جمل متفرقة في النَّص أو**

1- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 51.

2- المرجع نفسه، ص 52.

3- ينظر: عباس ابراهيم، الرواية المغاربية، دار الرائد للكتاب، ط1، الجزائر، د ت، ص345.

4- رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت، باريس 1988، ص131.

5- Relend Barthes. S/Z. ed,Seuil. Paris. 1976.p75

بواسطة تصريحاتها، وأقوالها وسلوكها»[1]، إنّها ليست أكثر من قضية لسانية لا تقدم ككائن جاهز ولا ذاتًا نفسية، بل هي تركيب ومُورفيم فارغ «**بياض دلالي لا تحيل إلَّا على نفسها إنَّها ليست معطى قبليًا وكليًا، فهي تحتاج إلى بناء تقوم بإنجازه الذَّات المستهلكة للنَّص ركن فعل القراءة، هذا المورفيم يظهر من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لا متواصل**»[2] تكتمل معالمها باكتمال القراءة.

إنّ الشَّخصية بهذا المعنى تلتقي بمفهوم العلامة اللُّغوية فهي «**علامة يجري عليها ما يجري على العلامة اللّسانية، أي أنَّ وظيفتها اختلافية إنَّها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلَّا من خلال انتظامها داخل نسق محدد**»[3] إنّها كائن لغوي محض يقوم النَّص ببنائه وتتضح معالمها وهويتها مع نهاية النَّص الحكائي.

لقد انطلق فيليب هامون (**Philipe Hamon**) من حيث انتهى (**غريماس**) فالشَّخصية حسب رأيه وليدة مستوى عميق لا يمكن الإمساك بمدلولاتها «**ولا تظهر إلاَّ من خلال دال المتواصل، أي مجموعة من الإشارات الَّتي يمكن تسميتها السّمة**»[4] ويذهب (**تودوروف**) المذهب نفسه حيث يعدّ الشَّخصية «**مقولة لسانية تنهض على أنَّها وظيفة نحوية تشتغل كفاعل في العبارة السَّردية، فهي لا تُبنى إلَّا من خلال جمل تتلفظ بها أو يلتفظ بها عنها**»[5] فهي وليدة الأثر السّياقي والنشاط الاستذكاري الَّذي يقوم به القارئ/ المتلقي مستحضرًا المدلول الغائب للدَّال الحاضر.

إنَّ التفكير في الشَّخصيات الرّوائية هو تفكير في سيرورة إنتاج الدَّلالة كما أشار (**غريماس**)، لذا تعد من أهّم العناصر الَّتي يرتكز عليها العمل الأدبي خاصةً الرّوائي، فكانت من

1- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص 51.

2- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط 1990، ص9.

3- المرجع نفسه، ص8.

4- نفسه، ص9.

5- نفسه، ص 26.

بين الإشكالات المطروحة على الدوام في الدّراسات السّردية إنّها من تحرك الأحداث وهي الّتي تُفعّل الزّمان والمكان حين تتحرك فيهما، وتشكّل في الرواية« **بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها فالرّواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطًا بالشّخصية... والحرية الّتي يمتلكها الرّوائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته، فجعلنا الشّخصية الأدبية أكثر اقترانا بالرّواية**»[1] فدراسة الشّخصية الرّوائية من أهم الوسائط الرّامية إلى إضاءة عوالم الرّواية عبر مستويين: الأوّل فنّي جمالي، إذ يُدخل رسم الشّخصية في صلب من يعطي الرّواية قيمتها الفكرية الجمالية، فلا تصير الرّواية روايةً إلاّ بهاعلى حد تعبير **(جيمس هنري)**، والثّاني فكري معرفي، حيث تكون الشّخصية نافذة للإطلالة على البُنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الّذي تشمله الإطلالة.[2]

لقد تناولت الدّراسات السّردية الجديدة عنصر الشّخصية من زوايا متعددة، يمكن توزيعها إلى اتجاهين: الأوّل منحي لساني يدرس الشّخصية ضمن سياقها اللّغوي التّركيبي أو السّيكولوجي ويمكن إدراج تحديد **(تيزفيتان تودوروف)** للشّخصية انطلاقًا من وظيفتها النّحوية، إذ جعلها بمثابة الفاعل في الوحدة السّردية، إنّها مجرد كائن ورقي ليس له وجود خارج الكلمات، كما نجد اتجاه ثاني سيميوطبقي يهتم بتنظير البنيات السّردية المجرّدة ظهر مع الشّكلانيين الرّوس على يد **(فلاديمير بروب)** في كتابه "مورفولوجيا الحكاية"و**(غريماس)** الّذي استوحى من نموذجه و**(جيرار جنيت)** و**(رولان بارث)** هذا الأخير الّذي وقف موقفا وسطا حيث يؤسس الشّخصية وجعلها في آن علامة لسانية تُنتج الخطاب «فكأنّ هناك شيئًا من التّضافر الحميم بين الخطاب والشّخصيات الّتي تضطرب عبره علاقة معقّدة تقوم على التّمثيل الجمالي العاطفي للأحياء والأشياء، فكأنّ الشّخصيات عيّنات من الخطاب، وكأنّ الخطاب يغتدي عبر هذه العلاقة مجرّد شخصية من الشّخصيات»[3]، فاكتكال الخطاب يكون عبر الشخصية التي تشكّله.

1- صالح صلاح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2003، ص ص102، 102.

2- ينظر المرجع نفسه، ص ص 102، 103.

3- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص81.

2- نحو تفكُّك الشَّخصية الرّوائية:

إنَّ البحث يُحفّز الكاتب الرّوائي «**إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعميقة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية**»[1] ومن يبن هذه الأشكال الَّتي أحدثت ثورة على مستوى بناء الرّواية نجد الشَّخصية «**ثورة صنعها Virginia Woolf, Joyce Proust وKafka، بحيث إنَّ هؤلاء الرّوائيين أعادوا النّظر في الشَّخصيات الرّوائية باعتبارها مركز الثّقل في الرّواية التَّقليدية، سيما حين تكيَّف هذه الشَّخصيات بواسطة الحبكة الرّوائية**»[2] وأخذت الرّواية المعاصرة تهمل هذا التقليد الرّوائي وبدأت الشَّخصية الرّوائية تتقلص وتتفكك تدريجيا بحيث أصبحت «**لا تشكل إلاَّ دعامة هشَّة وغير ثابتة للمادة الجديدة الَّتي تطفح بها من كل جانب، بل إنَّ هذه المادة الجديدة بلغت درجة من التعقيد بحيث أصبح بطل الرّواية التقليدية عاجزًا على احتوائها داخل حدوده الموسومة بالصَّرامة والدّقة**»[3]، لقد قتلت الرّواية الجديدة البطل التَّقليدي لتعوّضه بالبطل الإشكالي.

وفي هذا الموضوع قدّم (**ميخائيل باختينMikhaïl Bakhtine**) فهمًا مغايرًا، حيث تقدّم «شوطًا بعيدًا في فهم تلك العلاقة بين البطل والعالم، ويحاول التّغيير من اتجاه المشكلة كما طرحت في الشّعرية الأرسْطية وعند مُنظرّي الرّواية المعاصرين، فليس المهم عنده ما تمثله الشَّخصية في العالم ولكن ما يمثله العالم بالنّسبة للشّخصية، وما تمثله الشَّخصية بالنّسبة لنفسها»[4] إذ إنَّ ما يجبب التركيز عليه حسب رأيه، هو الكشف عن وعي البطل وإدراكه للعالم ولنفسه.

عُرفت إذن الشَّخصية كمفهوم، في الدّراسات السَّردية وجهات نظر مختلفة وأصبحت «**موضوع عمليات غريبة تحصل على صعيد الوعي وحدود للذات غير واضحة المعالم ولم يعُد بوسع أيَّة تقنيات أن تقطع القول فيما يكوّن الشَّخصية الرّوائية، وهكذا صارت الشَّخصيات**

1- نتالي ساروت، الرواية والواقع، ص15.

2- المرجع نفسه، ص17.

3- نفسه، ص18.

4- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص210.

الرّوائية هي الأخرى ميدانًا لعملية التهشيم والتحطيم»[1] إذ ما نَسْتشفّهُ من خصائص الشَّخصية الرّوائية الحديثة أنَّها تخلَّت عن نزعتها البطولية والأعراف الاجتماعية والأشكال النَّمطية واستُبدلت بأساسات أخربلا تنطوي على أيَّة يقينيات ثابتة.

وعليه أخذت الرّواية تتَّجه صوب الشَّخصيات اللَّابطولية، «**بشكل ما فإنَّ كل الشَّخصيات الرّوائية الحديثة هي (نقيضة للبطولة)**»[2] وهذا السّبب يعود إلى أنَّ شخصية البطل لا يمكن أن تتماهى حاجياتها الفردية مع الحاجيات المجتمعية إلى أبعد الحدود، ولا يمكنها أن تمثل سمات وقدرات الثقافة السَّائدة أفضل تمثيل فلم «**تعُد الشَّخصية الفردية تُعرف بمفردات الانتماء إلى الجماعة، بل صار الاغتراب أكثر وضوحًا وسيادة، وصارت الشَّخصية شيئاً يعرف بواسطة المفردات المضادة للمجتمع**»[3]حيث دخلت الرّواية الحديثة فيما يسمى بالتذويت.

يُعّدُ إذن مفهوم الشَّخصية الرّوائية من «**أهم المكونات الغامضة في نظرية الأدب وشعرية الأجناس الَّتي يصعب دراستها بطريقة علمية موضوعية**»[4] نظرًا لما تطرحه من إشكالات على مستوى التحليل والوصف، وكما أشرنا، فقد اختلف المنظرون والدَّارسون حول مفهوم الشَّخصية الرّوائية، لما اكتنف هذه المقولة من غموض فبقدر «**هيمنتها بقدر تجنبها أو تجاهلها من طرف أغلب النُّقاد**»[5] وهذا ربّما، لعلاقتها الملتبسة بالإنسان، فغموض الإنسان «واستعصائه أمام المقاربات العلمية والاجتماعية والنفسية والفلسفية ... لابدّ أن ينعكس على ماهية الشَّخصية لدى جل النُّقاد فهي موضوعنا الحكائي، وهي اسمنا وواقعنا وشبيهنا الَّذي لا يشبهنا» تمثّل الواقع ولا تمثّل الحقيقة.

1- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتحقيق لطفيّة الدليمي، دار المدى، بغداد، 2016 ص235.

2- المرجع نفسه، ص 138.

3- نفسه، الصفحة نفسها.

4- محمد العزيز المصباحي، مفهوم الشخصية في السرد الأدبي، منشور ضمن كتاب: الشخصية في الفن والأدب، رؤى متقاطعة، كتاب جماعي ، مؤسسة البشير للتعليم المدرسي الخصوصي، ط1، مراكش، 2011، ص23.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لذا فإننا نجد هذه الأخيرة داخل المتون السَّردية، كيانا قائما تدرس في ضوء مرجعيتها الواقعية لها روح وطبيعة ووعي وجسد لكن دون أن تتساوى مع الشَّخصية، في الواقع لا تعكسها فعلًا بل تحاول ملامستها فقط أو الاقتراب منها فهي «**صورة تخييليه استمدَّت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته المتشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، لتسهم في تكوين بنية النَّص الروائي (الدّال)، وتنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفيًا، وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى ظروفًا اجتماعية واقتصادية وسياسية، مسهمة بذلك في تكوين المدلول الحكائي، واحتوائه ومؤثرة تأثيرًا فعالًا في المتلقي دافعة إياهُ إلى إنتاج دلالة**»[1]

ولقد تنبه عديد الدَّارسين إلى أهمية مشروع (**فيلب هامون**) في التقعيد لسميائية الشَّخصية الَّذي استفاد من طروحات (**غريماس**) في السّميائيات السّردية و(**جوزيف كورتيز**)، وجماعة (**انتروفيرن**)، يقول (**حسن بحراوي**): «**إنَّ أهم وأغنى التيبولوجيات الشَّكلية من النّاحية الإجرائية هي تلك الَّتي يقترحها فيلب هامون في دراسته اللَّامعة حول القانون السّيمولوجي للشَّخصية (...) وأهمية تيبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السَّابق في هذا المضمار(...) ولا تتوسل بالنَّموذج السّيكولوجي أو النموذج الدّراسي أو غيرهما من النَّماذج المهيمنة في التيبولوجيات السَّائدة**»[2] ويؤيد هذا الطرح عديد الباحثين، من بينهم (**سعيد بنكراد**) الَّذي يشير إلى أنَّ «**مقترحات غريماص فيما يتعلق بدراسة الشَّخصية لا ترقى إلى ما يطرحه بناء شخصية من أبعاد تتجاوز بكثير مشكلة الصياغة التجريدية الخاصّة بالبنيات العاملية وتنويعها المتعددة.**

ولقد كان(لفليب هامون) الفضل الكبير في اقتراح دراسة بالغة الجدّة للشَّخصيات وهي دراسة تنطلق من مجموعة من العناصر الَّتي أغفلتها نظرية كريماس»[3] بيد أنّ هذه المقترحات لا تشكل نقيضا لما جاء به (**غريماس**) إنَّما تثري تصوراته انطلاقًا من موقع تحليلي مغاير وجديد،

1- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2005، ص 32.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص216.

3- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، دط، الدار البيضاء، 2011م، ص ص120،119.

فلقد طرح (**هامون**) دراسة الشَّخصية من حيث الدَّال والمدلول على حد سواء، معتمدًا في ذلك على الجداول الوصفية الكمية والنَّوعية، مع تقديم أنواعمعينة من الشَّخصيات المرجعية (المرجعية – والواصلة – والتّكرارية). وقدَّم تصنيفات متعدّدة للشَّخصية سنقف عندها فيما يلي:

3- الشَّخصية التّصنيف والتّقديم:

صنفت الشَّخصية في مجال الأدب النّقد واللّسانيات تصنيفات عديدة، عبَّر كل تصنيف عن توجُّه الدَّارس أو المنظّر الَّذي طرحها، ومن أهَّم التّصنيفات السّيميائية والبنوية الحديثة نجد ما طرحه (**فلاديمير بروب**) والَّذي استدعي تصنيفه سبع شخصيات محورية تتمثل في المعتدي والواهب والمساعد والأميرة والموكل والبطل والبطل المزيف، أمَّا المحلّل السّيميائي (**غريماس**) فيصنف الشَّخصيات ضمن التطور السّيميائي العاملي إلى ست شخصيات أساسية: وهي المرسل والمرسل إليه والذَّات والموضوع والمساعد والمعاكس، ومن جهة أخرى يصنف (**كلود بريمون C.Bremond**) الشَّخصية إلى فاعلة ومنفعلة[1] وهذه التصنيفات يتصدرها تصنيف (**فليب هامون Ph.Hamon**) كون أنّ دراسته تقوم على أساس نظرية واضحة، وتتحدَّد الشَّخصيات ضمن تصنيف هذا الأخير بفئة الشَّخصيات المرجعية والواصلة والتاريخية.

أ- فئة الشَّخصيات المرجعية:

تحيل هذه الشَّخصيات على معنى ممتلئ «وثابت حددّته ثقافة ما،كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إنَّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة وباندماج هذه الشَّخصيات داخل ملفوظ معين فإنَّها سنشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النَّص الكبير للإيديولوجيا الكليشيهات أوالثّقافة»[2] فهي شخصيات تحمل علامات مرجعية إحالية مثل الشَّخصيات التَّاريخية والشَّخصية المجازية (الحب، الكراهية) والشَّخصية الأسطورية (زوسوفينوس) شخصية اجتماعية (المعلّم، العامل، الفارس).

1- ينظر جميل حمداوي، مستجدات النقّد الروائي، ص 223.

2 – ينظر: فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 24.

ب- فئة الشّخصيات الواصلة (الإشارية):

تُعَدُّ هذه الفئة حسب **(فيليب هامون)** دليلاً على «**حضور المؤلّف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النَّص**»[1] تمثل شخصيات ناطقة باسم الكاتب فهي وسائط تمثل لسان هذا الكاتب، فقد يكون حاضرًا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء(il) وأنا (je) وراء شخصية أكثر تميزًا أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير»[2].

ج- فئة الشَّخصيات الاستذكارية (التّكرارية):

في ما يتعلق بهذه الفئة فإنَّ «**مرجعية النَّسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هوّيتها،فهذه الشَّخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتّذكير بأجزاء ملفوظيه وذات أحجام متفاوتة كجزء من الجملة، كلمة، فقرة، وظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس، إنَّها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ إنَّها شخصيات للتبشير، شخصيات لها ذاكرة، إنَّها تقوم ببذر أو تأويل الأمَارَات ...الخ، إنَّ الحكم التحذيري مشهد الاعتراف والتمني التكهن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف الصحو، المشروع، تحديد برنامج كل هذه العناصر تعدُّ أفضل الصّفات وأفضل الصُّور لهذا النَّوع من الشَّخصيات**»[3] ويشير **(فليب هامون)** أنَّ بإمكان أيَّة شخصية أن تنمي في نفس الوقت أو بالتَّناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث، لأنَّ كل واحدة فيها تتميَّز بتعدُّد وظائفها ضمن السّياق الواحد[4]، فنجدها شخصية استذكارية مرجعية وواصلة في آن.

ولقد اقترح **(فيليب هامون)** ثلاثة محاور أساسيّة تتعلَّق بالشَّخصية، تتمثل في مدلول الشَّخصية ومستويات وصف الشَّخصية ودال الشَّخصية، ولكي يتم التَّعرف على الشَّخصيات من أجل تصنيفها دلاليًا اقترح معيارين أو مقياسين هامين يتمثلان في:

1- المرجع نفسه، ص24.

2- نفسه، الصفحة نفسها.

3- ينظر: نفسه، ص 25.

4- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 217.

– **المقياس الكمي:** وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشَّخصية، أي تواتر معلومة تتعلَّق بشخصيَّة مرصودة بشكل صريح داخل النَّص»[1].

– **المقياس النَّوعي:** يتساءل القارئ/ المتلقي في هذا المستوى عن «المعلومة المتعلقة بكينونة الشَّخصيات المعطاة **بطريقة مباشرة عن طريق الشَّخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة من خلال تعاليق الشَّخصيات الأخرى، أو من طرف المؤلف**»[2] وهكذا فلا تكتمل صورة الشَّخصية عند **(هامون)** إلَّا بعد انتهاء النَّص، ولم يعد هناك شيء يقال لهذا السبب لجأ بعض الدَّارسين إلى طريقة خاصة في تحديد هوّية الشّخصية الرّوائية تعتمد محور القارئ «**لأنَّه هو الَّذي يكون –بالتّدريج وعبر القراءة – صورة عنها**»[3] وذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة هي[4]:

1–ما يخبر به الرَّاوي.

2–ما تخبر به الشَّخصيات ذاتها.

3–ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشَّخصيات.

ويترتب عن هذا التَّصَور أن تكون الشَّخصية الرّوائية الواحدة متعدّدة الوجوه، وذلك حسب تعدُّد القُراء واختلاف تأويلاتهم.

يقوم إذن الكاتب بخلق شخصيات العمل وفق رؤيته السَّردية للأحْداث، لكن مع مشاركة القارئ/ المتلقي الَّذي يتدخل عبر تأويلاته بإضفاء لمسته على شخصيات العمل الرّوائي ليتوصل إلى إنتاج ملامح شخصيات تختلف عمَّا طرحه الكاتب.

4- أسَاليب تقديم الشَّخصية:

يطرح الدَّارسون طريقتين في تقديم الشَّخصية، طريقة مباشرة: وغير مباشرة «**طريقة مباشرة وذلك عن طريق الوصف الجسدي والنَّفسي للشَّخصية، وطريقة غير مباشرة: حيث يمدُّنا الرّوائي**

1– جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 234.

2– فليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص37.

3–المرجع نفسه، الصفحة نفسها

4– محمد عزام، شعرية النّص السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق، 2005، ص 12.

بالمعلومات حول الشَّخصية بالشَّكل الَّذي يقرره الرّوائـي»[1] ولقد رسم الرّوائيون الشّخصية الرّوائية بثلاثة أساليب.

أ-أسلوب تصويري: يرسم الرّوائي فيه الشَّخصية من خلال حركتها وفعْلها و صراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصدًا نُمُوها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

ب-أسلوب استبطاني: يلج فيه الرّوائي العالم الدَّاخلي للشَّخصية الرّوائية كما في روايات (تيار الوعي) ... حيث تعتمد هذه الرّوايات على تقنية الاستيطان والمناجاة، والمونولوج الداخلي للشَّخصية.

ج-أسلوب تقريري: يقوم فيه الرّوائي بتقديم الشّخصية الرّوائية من خلال «**وصف أحوالها وعواطفها و أفكارها، بحيث يحدّد ملامحها العامة ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلّق على الأحداث ويُحَلِّلُهَا»**[2] **من يبن الطرق الحديثة الَّتي غالباً ما يتخذها الرّوائيون في تقديم الشَّخصيات الرّوائية** هي حديث شخصية عن شخصية أخرى، إنَّ القارئ يعيد بناء الشَّخصية كما يقوم النَّص ببنائها وسنحاول الوقوف عند شخصيات الرّوايات نموذج الدراسة، وإبراز جوانب التجريب فيها متوسلين ببعض الإجراءات الَّتي طرحها **(فيليب هامون)** فيما يتعلَّق بمقولة الشَّخصية.

ثانيا: الشّخصية بين المعارضة والموافقة في روايتي رمل الماية وجملكية أرابيا

تقوم استراتيجية تقديم الشَّخصية لدى أي كاتب على «**رؤاه الفكرية، وهي مرجعتيه الأيديولوجية وايحاءاته النَّفسية من خلال عمله الَّذي ينتجه»**[3] إذ يحاول الكاتب من خلال تقديم الشَّخصية أن تأتي «**شخصيته الرّوائية من مراقبة محيطه ومجتمعه والعالم الَّذي تمتد له رؤاه،**

1- محمد عزام، شعرية النّص السردي، ص 19.

2- المرجع نفسه، ص ص19، 20.

3- سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 95.

ولكنه يمنح هذه الشَّخصية كيانها المستقل»[1] حيث تتخذ داخل النَّص أبعادًا سيميولوجية، تبعًا لتصور الكاتب أين يكون نموذجًا تجسد فكرة وتعبّر عن موقف، قد يكون هذا النّموذج إيجابيًا وقد يكون سلبيًا، وفي تحليلنا للشَّخصيات الرّوائية في متون الرّوايات المدروسة سنحاول الوقوف عند بعض الشَّخصيات الَّتي أكسبها الرّوائي أبعادًا مختلفة وقدمها كمفارقات أسهمت في خلق الضبابية والتشويش على القارئ / المتلقي.

1- الشّخصية التّواصلية:

أ-شخصية بشير الموريسكي/ إلمورو:

هي الشّخصية المهيمنة على الحكي، تروي قصته السَّاردة "دنيازاد" يرمز إلى المناضل الثوري « **يتقاطع مع الشَّخصيات الثّورية في التَّاريخ العربي كشخصية ابن رشد، وشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصية الحلاج... كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الخيال»**[2] ويمثل الجهة المعارضة للحكم «**إذ يمثل الإيديولوجيا المعارضة للنظام السياسي القائم في زمن السَّرد»**[3] عاد من الكهف ليصلح ما أفسده الحاكم بأمره، وما يميّز هذه الشّخصية أنَّها جاءت محدّدة ببعدين"واقعي وخيالي"، أمّا البعد الواقعي فتمثل في أنَّه «**ما تبقى من التَّاريخ المورسيكي هو العذوبة عينها، هو الحنين الَّذي يُسرق منا بالتقسيط، هو الذَّاكرة المحررة الَّتي أجبروها على الانكسار تحت وطأة الأصداء الَّتي كان يضخمها السطل الألماني الزنّان»**[4]،"البشير المورسيكي" هو ذاكرة التّاريخ الَّتي شهدت سقوط غرناطة، وجاء ليروي عن سقوط هذا الفردوس المفقود، يقول السّارد: «**دخل إلى الجملكية ليعيد ترتيب الأشياء الَّتي فقدت نظامها الحقيقي»**[5] وعاد ليصحح مسار الرّواية والتّاريخ الَّذي زيفه الورّاقون، يقول السارد: «**قال بصوت منكسر حزين يكاد لا يسمع: إحك عنَّا في الأسواق الشَّعبية إن خرجت من هذا القبر حيًّا ولا تخسر سمة القوَّال، فلا**

1- جمال مباركي، الشخصية العربية في الرواية "المخطوطة الشوقية"، لواسيني الأعرج، خطاب المركز والهامش، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ع 4، جامعة بسكرة ،2012، ص 93.

2- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 73.

3- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص 136.

4- رمل الماية، ص475.

5- المصدر نفسه، ص15.

أحد يملك أن يخنق صوتك، ولا تتركهم يشترونك بالرخيص يا بشير، لا تتركهم يخيفونك، لا شيء في بطونهم سوى الهواء الساخن والفراغثم صمت قليلا قبل أن يضيف:نحن أبناء هذه المدينة يا بشير، ولسنا ورّاقين مكن كتاب الدَّواوين»[1].

تبرز إذن شخصية (البشير الموريسكي / إلمورو) كشخصية معارضة لنظام الحكم العربي عبر العصور، يخرج من أعماق التَّاريخ المسكون بهزيمة الأندلس وجراحات الحب والموجع المنفي، فكانت شخصية تعادل المعارض السّياسي المعاض، وفي بعدها الغرائي العجائبي هي شخصية عمرها أكثر من قرون في كهف دفع إليه الحكماء السَّبع «**حقيقة البشير إلمورو، قوّال غرناطة، وهي لتستسلم لحكامها الجدد، أكثر تعقيدًا ممَّا يتصوره الجميع كل شيء بدأ منذ تلك اللَّحظة الَّتي لم يستطع حصرها كانت ذاكرته تهرب منه مثل حبات الرّمل الجافة عندما فتح عينيه لأوّل مرة في الكهف الّذي نام فيه طويلًا**»[2]

ليكون الرّوائي قد خرق واقعية الشَّخصية، جاء على لسان الرّاعي «**يا الله ثلاثة قرون ولا تأكل شيئًا،هذه علامتك يا جدّنا العظيم يا سيدي البشير الموريسكي الأخير إشارتك الكبيرة وبشارتك أكبر تخرجها للناس متى شئت وأنّا شئت**»[3] لتصبح هذه الشَّخصية ذات كرامات لها صفات النبوة، وتصبح بمثابة (المهدي) المنتظر المخلّص الَّذي يشبه (عيسى عليه السلام) ليخلص الجملكية / نوميديا أمدوكال من حاكمها المستبد وينهي طغيانه «**هو ذا أنت يا سيدي العظيم، قطعت النّار والقفار واخترت أن ترتاح في هذه الأرض الطيّبة تنتظر قدومك منذ أكثر من ثلاثة قرون لقد تأخر مجيئك أكثر من تسع سنوات...قتلتهم يا سيدي؟؟؟ هكذا انطلق الرّاعي في حديثه، حاربت كل الأقوام ثمَّ استرحت دهرًا من الزَّمن مثل المحاربين العظماء وجئتنا الآن لتقد شامخا على حافتي العقل والجنون، هو ذا أنت الآن كما صاغتك كتب الأوّلين والفقهاء وذوي العلم المكين، بطل قادم من أعوار الدّم، والرّدم والحفر الكثيرة والهزائم الَّتي لا تحد في قلبك**

1- جملكية أرابيا، ص 128.

2- المصدر نفسه، ص 30.

3- رمل الماية، ص 60.

قرون الجفاف والأزهار البريـة، الَّتـي تقتلهـا الشّموس الحارقـة. نبضـك يـا سيدي العظيم يمـلأ أصداء المدينة بكاملها، لو تأخرت ساعة واحدةستموت الرّعية كلّها»[1]

لقد كان استدعاء شخصية "البشير" ، حتى يبشّر الأمّة بانتهاء زمن الاستبداد والطغيان، لذا نلاحظ أنَّ الرّوائي اختار اسم الشَّخصية بعناية حيث يتوافق الدَّال "اسم البشير" مع مدلوله، جاء **«البشـير بانتهـاء الحكـم الاسـتبدادي وسـقوط الحـاكم الطاغيـة، البشـير لـيس طفـلا يـا عمـي الطاووس، ليس إنسانًا عاديًا، لقد خلق للعذاب، خلق لإنقاذ الآخرين من المسرحية السَّخيفة الَّتي شيدت منذ أكثر من خمسة عشر قرنا»**[2] **إنّها شخصية تواصلية «تختزن بداخلها القدرة على الاستمرار والتواصل والنضال وتمتلك جملة من المواصفات هي الجرأة والمعرفة والتّحدي»**[3]

كما أنّ هذه الشَّخصية كسرت حدود الواقع والحكي في الرّواية، لتتحول من حكاية كمسرود عنها تروي حكايتها "دنيا زاد" "لشهريار"، إلى شخصية ساردة تسرد حكايتها وتتقابل مع شخصية "شهريار"، يقول السّارد: « **قبـل الـدّخول لمواجهـة الحكـيم فـي المنـاظرة التلفيزيونيـة، كـان علـى البشير المورسيكي أن يمرّ على الباب السادسة الَّتي تنفتح على قاعة تحمل اسم قاعة الوصايا السبع»**[4] هكذا يتداخل الوَّاقعي والسحري لينفتح **«النَّص علـى التّزاوج والتّجاور تمنـح الخرافـة دورًا مركزيًا فـي بنـاء العالم فمستويات الحكـي تتداخل وتتقاطع وتتوالد وفق منطق داخلـي غريـب»**[5] فكانت شخصية (البشير إلمرو /المورسكي) أقرب إلى الأسطوري منها إلى الواقعي.

لقد فتحت شخصية "البشير"، مسارًا تواصليًا مع شخصيات أخرى، وركّز السارد في تقديمها على بعدها النَّفسي والاجتماعي أكثر من تركيزه على البعد الجسماني، حيث سعى إلى

1- رمل الماية، ص ص 52، 53.

2- المصدر نفسه، ص406.

3- نظيرة الكنر، مستويات توظيف التراث الشعبي في النصوص السردية، لوسيني الأعرج أنموذجا، مجلة معارف، ع4، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، نيسان2008 ص 329.

4- رمل الماية، ص ص 355، 356.

5- حسانين محمد مصطفى، الرواية العربية وما بعد الاستعمار، التمثيل السردي وسحرية التأريخ، مجلة مقاليد، ع 6، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، جوان 2014، ص 199.

تقديمها من خلال عالمها الدَّاخلي والباطني بتسليم مهمّة الحكي لها ليتقابل معها القارئ/المتلقي مباشرةً، فحضورها من خلال خطابها المباشر ومن خلال التقديم الذّاتي يجعل القارئ يشعر وكأنَّه على علاقة حميمية بها، ممَّا يحقق «**نوعًا من التّواصل لأنَّها تقف بالقارئ على مكنون نفسها وخلجاتها وأفكارها وآلامها... هو التلّاحم ما بين القارئ والرَّاوي... مما يدفع أيضًا بالقارئ إلى تصديق ما يروى له وهكذا تكون الرّواية حققت التقارب المنشود بينها وبين القارئ**»[1] وهذا هو مسعى الكاتب، الذي يرمي إلى تحقيق هذا التقارب بين شخصياته الرّوائية وبين القارئ/المتلقي، فتكون الشَّخصية «**أكثر حيويّة وأوفر إحساسًا، وتتدفق مشاعرها تدفّقًا عفويًا ممَّا يقلّص المسافة بينها وبين القارئ من جهة، ويجعل تصوير المؤلّف أكثر مصداقية من جهة أخرى**»[2] لذا يحس القارئ/ المتلقي وهو يقرأ شخصية (البشير المورسكي/ إلمورو) أنّها تعبّر عنه.

ب-شخصية الحلاّج:*

يُعَدُّ الحلاج شخصية مرجعية أثَّرت في الفكر البشري وأحدثت طفرة و قطيعة معرفية في زمانها، لذا يمكن أن نقول إنَّها تشكل شخصيّة مرجعيّة بالنّسبة للقارئ/المتلقي، ولقد تمَّ استدعاءها بالاسم الحقيقي حتّى يقّوي الرّوائي موقفه إزاء الأحداث الَّتي يقدّمها، ويعطيها مصداقية فكان حضورها على سبيل الاستشهاد بها، وليبني الرّوائي امتداد اضطهاد المثقف في كل العصور،الاضطهاد الفكري الَّذي عرفته الشُّعوب العربية منذ القدم.

وعليه فاستدعاء شخصية "الحلاج" في نصوص **(الأعرج)** كمرجعية، كان من أجل «**تنوير الشّعب وفضح ايديولوجية السّلطة، وهو موجود في كلّ زمان ومكان ينادي بالحرية والعدالة الاجتماعية الَّتي أعدمت في دول العالم الثالث رسالته المكلّف بأدائها تنويرية لفضح باطن**

1- فؤاد عبيد أمل، تيار الوعي... دراسة نقدية تحليلية لرواية الخباء للكاتبة ميرال الطحاوي، من موقع الحوار المتمدن. www.m.alhiwar.org/s.asp?aid=83911 تاريخ النشر 21-12-2006.

2- ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، دراسة، دار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص

*- الحلاج هو عبد الله بن الحسين بن منصور الحلاج (858-922م) من أعلام التصوف، مات مقتولا وحرقت جثته ورمي رماده في نهر الدجلة متهما بالزندقة والسحر والكفر.

السلطة»[1] التّعبير عن فاجعة الأمّة، يقول السّارد: «**حتي بعد موتك أيُّها الحلاج مازلنا نبحث عنك بين الحرف والحرف، بل داخل الفاصلة والنقطة، سرّك دفين وعلمك مكين... أيُّهاالحلاّج كنت قوّالا يا سيدي الأعظم ولهذا لم يفهمك حتي أقرب المقربين**»[2] والقوّال في الرواية يقابل الورّاقين الذين زوّروا التّاريخ.

مثّلَ حضور شخصية الحلاّج في الرّوايتين "جملكية أرابيا" و"رمل الماية" كلمة الحق التي كشفت عن استبداد الحكام أنذاك ، وكأنّ استحضار هذه الشَّخصيات المرجعية كان من أجل اسقاط الماضي على الحاضر، لوضع الحد للحكّام الطغاة واتخاذها عبرة من كشَخصية مناضلة وقفت في وجه السلطة، يقول السّارد: «**كانت تتراقص أحلام الجَليل (الحلاج) الَّذي لم يكن بإمكانه إلَّا أن يقول حقيقته لينعم بربيع النورزة**»[3] إنّ استحضار هذه الشَّخصية كان من أجل إنصافها وكشف زيف التَّاريخ.

ج- شخصية أبو ذر الغفاري:*

شخصية تاريخيّة دينيّة استعان بها السَّارد مثلها مثل شخصية (الحلاّج) لتعزيز حُضور شخصية (البشير الموريسكي /إلمورو) ولتكون (هذه الشّخصيات)الشَّاهد على «**الاستمرارية التَّاريخية والسّياسيةالمعادية للتقدم والنّماء الحضاري.كما أنَّك تشعر بحضور الحاضر في الماضي أكثر من الماضي في الحاضر**»[4] حاول السَّارد من خلالها، الإجابة عن التّساؤلات الَّتي طرحت حول هذه الشَّخصية، والغموض الَّذي اكتنف نفيهووفاته بالفلاة، استدعاه السارد ليكون الشاهد على نفسه ويكشف مازَوَّرهُ الورّاقون «تأملت رسالة الخليفة، كانت تقول (أحمل أبا ذر على أغلظ مركب) وأوعره ثم أبعث به مع من ينخس به نخسًا عنيفًا حتي يقدم به على؟)...

1- صمادة وناسة، التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، اشراف الطيب بودربالة، جامعة باتنة 2017/2016، ص 61.

2- جملكية آرابيا، ص 210.

3- رمل الماية، ص 160.

*- أبو ذر الغفاري (توفي سنة 32 هجري) هو أبو ذر بن جنادة الغفاري صحابي من السابقين إلى الإسلام قيل رابع أو خامس من دخل في الإسلام وأحد الذين جهروا بالإسلام في مكة قبل الهجرة.

4- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص 138.

–هه؟؟؟ هل أزعجتك الرّسالة ؟؟؟ أم تشكك في رجاحة عقل الخليفة؟؟؟

– العقل يا سيدي لا يمكن أن يملكه رجل لا يعرف ماذا يفعل.

–كلام اليائسين. النّجاة السّاعة يا أبا ذر.

– إيه يا سيدي، إذا اقترب الزَّمان، كثر لبس الطيالسة وكثر المال وعظم ربّ المال وكثرت الفاحشة، وكانت إمارة الصبيان، وكثر النّساء وجار السلطان وطفف بالمكيال والميزان، لا يوقر الكبير ولا يرحم الصغير ويلبسون جلود الضأن على قلوب الذّئاب أمثلهم المداهن...»[1].

يشير هذا المقطع إلى فساد الحكّام وفساد أخلاقهم وكثرة النّفاق وانتشار الفتن في أوساطهم، مستشهدا بالحديث الّذي نقله" أبو ذر الغفاري" عن الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، أنّه قال «**إذا اقترب الزمان كثر لبس الطيالسة وكثرت التجارة وكثر المال وعظم ربّ المال وكثرت الفاحشة وكانت إمارة الصبيان وكثر انساء وجار السلطان وطفف في المكيال والميزان... لا يوقر كبير ولا يرحم صغير ويكثر أولاد الزنا... يلبسون جلود الضأن علىقلوب الذئاب أمثلهم في ذلك الزّمان المداهن**»[2] إنّ الشخصية في هذا المقام هي الشاهد على حياتها وتاريخها، أتى بها الرّوائي لينصفها تاريخيًا ويبوح من خلالها عمَّا سكت عنه التَّاريخ وزوّره الورّاقون.

يقول السّارد في الورّاقين: «**كانُوا يتهيأون أيضًا لنجر الأقلام القصبية وكتابة التّاريخ المروّي داخل العادات الهمجية، ويبحثون عن الدّواة ليحرقوا مدادهم وصوفهم الظّلام الَّذي كان يأكل المدينة لم يعد مجرد وهم، فقد بدأ يخط الذّاكرة بندوبه وأشواكه، الألوان سرقت قبل أن تنشأ**»[1] عمد الروائي إلى استدعاء هذه الشّخصيات من أجل«**مساءلة الماضي والحاضر ومحاولة**

1– رمل الماية، ص 34.

2– الحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد الطبري، المعجم الأوسط، تح طارق بن عوض الدين ومحمد وعبد المحسن بن ابراهيم الحسيني، ج5، دار الحرمين، القاهرة، 1995، ص126.

1– جملكية أرابيا، ص46.

بعث الأزمنة المسكوت عنها والمغَيّبة »[1] لذا حاول من خلال شخصية (أبي ذر) أن يبيّن الصّراع القائم بين الدّين والسّلطة، وكيف أنَّ الحكّام كانوا يستغلون الدّين لخدمة مصالحهم.

كانت شخصية (أبا ذر الغفاري) رمز الحقيقة والصّدق المعبّرة عن القيم الصّحيحة، كان رمزًا لليقضة في الضّمير الإنساني ولسان الحق ، جاء في الرواية «**ها... يا أبا ذر هل تسمعني؟ تؤذيني حالتك المزرية، الأغنياء يشكونك لأنَّك تُحرّض الفقراء عليهم؟ ما قولك في هذه التهمة.**

– أنت تعرفني يا سيدي لست من هؤلاء لم أفعل ما يؤذي أحدًا أنهَاهُم فقط عن تكديس الأموال وأذى الفقراء الَّذين لا سلطان لهم إلَّا الله وناس الخير.

– الله هو الآمر النَّاهي أتنكر علينا نعمته تعالى؟

استرشد بالآية الَّتي تقول يا سيدي: "[و]، الَّذين يكنزون الذَّهب والفضَّة ولا ينفقون في سبيل فبشرهم بعذاب أليم".

–صوّب كلامك، واتق ربّك الآية نزلت في الأحبار وأغنياء أهل الكتاب من الرُّهبان، ولا يشمل حكمها المسلمين.

–لا ؟ نزلت فيهم وفينا أيضًا يا مولاي (...)

–أنت تشوه الآيات يا ابن بنت الرفيعة، حرف الواو غير وراء في هذه الآية بالذَّات.صحّح نفسك واستغفر ربّك، قبل أن آمر بقطع رأسك.

واتّفق الورّاقون والبرّاقون والسّراقون والصّفاقون والعرّاقون والشّنّاقون والبزّاقون والنّفاقون والبجاقون والمرّاقون، الخزاقون والمحاقون والغدّاقون والدّقاقون والبهّاقون والحرّاقون والنشّاقون والنقاقون والنزّاقون، يسندهم الحاكم الرّابع من بعيد بطلاله الوارفة، ومسحة يدّه الكريمة الَّتي لا

1– طاهر روابنية، شعرية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، حوار المتخيل والمعرفي والهامشي.

تطالها النارّ الحارقة»[1]هذا المقطع ينمّ عن نقد وانتقاد للسلطة بطريقة السخرية البارودية التي تدعو إلى الضحك والحسرة في الآن نفسه.

كان الحكّام يستغلونّ الدّين لخدمة مصالحهم، فيمنعون الصدقة عن الفقراء ويؤوّلون القرآن حسب أهوائهم ، جاء في جملكية: «**وتآمر الجميع على حذف حرف الواو [و]، حرف الفقراء من الآية، وشكّلت لجنة من الورّاقين الكبار الَّذين تخر الأمة لكلامهم المرضع بالبلاغة كما يقولون، ولم يدع كبار القوّالين المعروفين كابن عباس، وعبد بن أبي مسعود، وعلي بن أبي طالب وغيرهم... واقتصرت العملية على كبار أثرياء المدينة كزيد بن ثابت، وعبد الله بن الزبير وسعد بن العاص بن أمية وعبد الرحمان ابن الحارث، واتفق الجميع على حرق حرف الواو [و] من الآية، أو حذفها فهي دخيلة، ونُفي حرف الشطط والشكوك من دائرة الأبجدية العربية وعُوِّض بأداة ربط فارسية أوهندية أو حتَّي رومية... اتّفق جميع وراقي الحاكم الرَّابع على وضعه خارج حدود المدينة، لم تقعد الدُّنيا إلَّا بعد أن استُنفذ أُبي بن كعب فاستقام المعني الَّذي اندفعنا ورائه: [يا أيُّها الَّذي آمنوا إنَّ كثيرًا من الأحبار والرُّهبان ليأكلون أموال النَّاس بالباطل ويصدّون عن سبيل الله [و] الَّذين يكنزون الذَّهب والفضَّة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم].**

-هكذا استقام المعنى يا سيدي.

-أنت تهذي يا ابن رملة بنت الرّفيعة.

-لا يا سيدي، حين سقطت الواو، سقطنا معها.

-ماذا تقول أيُّها الكافر؟لكم الواو إذن، ولنا المال، كلّ ما في الدُّنيا هو من مال الله، فلماذا تلومونا عن شيء مسخر في الأصل لنا؟

- مال المسلمين سرف عندما حوِّل إلى مال الله.

-يرحمك يا هذا؟ ألسنا عباد الله والمال ماله؟

1- جملكية أرابيا، ص ص 47، 48.

لا تقل هذا يا سيدي إنَّ أموال الغني من حقوق الفقراء وليس لك أن تخزنها أو تأخذ منها ما تشاء أو حتي أن تستعير منها.

-بهذا أغنيتم الغني وأفقرتم الفقير.

-وإذا قلت لك إنَّ الخليفة قال بهذا؟

- بدأت تفقد صوابك يا ابن الغفارية، هذه أفكار ابن سبأ بن اليمينة السوداء.

- ظلم يا مولاي، لا أساس له»[1] كان "أبو ذر الغفاري" ، على طريق الحقّ لم يرض بالباطل، لذا تعرض للتعذيب بعدما شكى به (معاوية) إلى الخليفة جاء عن (الطبري) «**فكتب معاوية إلى عثمان: إنَّ أبا ذرّ قد أعضل بي وقد كان من أمره كيْت وكيْت، فكتب إليه عثمان: إنَّ الفتنة قد أخرجت خطمها وعينيها، فلم يبق إلَّا أن تثبَّ، فلا تنكأ القرح. وجهّز أبا ذر إليّ وابعث معه دليلا وزوّده، وارفق به، وكفكف الناس ونفسك ما استطعت، فإنَّما تمسك ما استمسكت. فبعث بأبي ذر ومعه دليل، فلمَّا قدم المدينة ورأى المجالس في أصل سلع قال: بشّر أهل المدينة بغارة شعراء وحرب مذكار. ودخل على عثمان فقال: يا أبا ذر ما لأهل الشّام يشكون دَرْبَك؟ فأخبره أنَّه لا ينبغي أن يقال مال الله ولا ينبغي للأغنياء أن يقتنوا مالاً فقال: يا أبا ذر، علّي أن أقضي ما علّي، وآخذ ما على الرعّية، ولا أجبرهم على الزُّهد وأن أدعوهم إلى الاجتهاد والاقتصاد**»[2] وهذا أصل النّص الذي جاء في كتاب الطّبري، أدخل الكاتب فيه من التّخييل ما يخدم نصّه.

حاول الرّوائي من خلال تقديمه لشخصيّة (أبي ذر الغفاري) أن يعيد ترتيب الأحداث ويظهر الحقيقة، على عكس ما ورد عن (**الطبري**) أنَّ الخليفة (**عثمان بن عفان رضي الله عنه**) قد أنصفه وأكرمه، جاء في رمل الماية «**هل يمكن أن يشبه سيد الخلق أبو ذر الغفاري، خلفة الحاكم الرابع**

1- جملكية أرابيا، ص 49.

2- الطبري أبي جعفر محمد بن جرير، تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج 4، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر 1967، ص ص284،283.

وفي رواية أقل دقة الحاكم الثّالث»[1] كما كان استدعاء شخصية (أبي ذر الغفاري) ليجيب عمَّا كان بقي غامضا فترة من الزَّمن، فباحث بما لم يستطع التَّاريخ البوح به. فكانت شخصية (أبي ذر) شخصية مفارقة تراوحت بين التَّاريخي والتَّخييلي.

د- شخصية الخِضْر:

استدعى الرّوائي هذه الشَّخصية المرجعية الّتي تراوحت أبعادها الدّلالية، في متون الرّوايات، بين الحقيقة والأسطورة جاء في رمل الماية: «**سيدنا الخِضْر يعوم كالنّسر فوق المدينة ويجرها، وبعد لحظات من الدَّهشة نزل، فتحوّل في ثانية نفسها قبل أن تطأ رجلاه أديم الأرض إلى الإنس**»[2] استدعى الرّوائي هذه الشَّخصية، وشحنها بدلالات مفارقة عمّا يعرفه القارئ/المتلقي عن هذه الاخيرة، فهو عبد من عباد الله الصالحين آتاه الله علما يملك من صفات «**النُّبوة الَّتي اسبغت عليه، والخلود النّسبي الَّذي تمَّ اقتباسه من صفات الملائكة ومن صفاتها أنَّها لا تتناسل ولا تموت إلَّا عند نفخة الصور يوم القيامة... ثمَّ نسبه إلى آدم عليه السلام ليعيش من بدء الخليقة وحتى نهاية الزَّمان، ويصبح مرشدًا لكل الصَّالحين ورفيقا لهم على مرّ الزمان...**»[3] الخضر في هذا المقطع عبد من عباد الله الصّالحين.

جاء في رمل الماية « **هو نفسه من تحدث عن الكتب الأولى، فقد خصّه القرآن بمساحة عالية من النُّور أعلم أهل زمانه في الزَّمن البائد. كان سيدنا (الخضر) يملك علم الأرض والسماء قصده الأنبياء والحكماء من مختلف الأصقاع والبقاع، عرَّفهم بقصورهم وعجزهم وكان عنيفًا في برهانه سيدنا الخضر اليوم عاد كما كان أيام زمان، يغرق السفن ويبيد الخلائق، ينزع رقاب الأطفال يهدّم البيوت العالية ولا أحد يملك حق رؤيته يزور المدينة مساءً لينزع مرضها الغريب من الأعماق، ثمَّ يعود على صهوة جواده مساءً مزهوًا بفعله العادل ... النَّاس يقبلون**

1- رمل الماية، ص 185.

2- المصدر نفسه، ص146.

3- سامي المنصوري، الخضر بين الحقيقة والأسطورة، من موقع تاريخ النشر www.m.alhewar.org/s.asp?aid= 406885 &r=o تاريخ النشر 23-03-2014.

قسمته ولا يناقشونها حتّي عندما يقتل الأطفال لأنَّه يرى مالا نستطيع رؤيته، يقولون إنَّه عندما يفعل ذلك، فهو ينزع الشّر قبل حدوثه وتفشيه.

ـ أيّ خُضْر وأيُّ شرّ يا إله العالمين»[1] لقد خرجت هذه الشَّخصية من دلالتها المرجعية والدينية، لتكون شَّخصية حكائية مشحونة بمفارقات تتراوح بين الخير والشّر يكسبها السارد قيمًا سلبية ثم يناقضها بقيم إبجابية، يقول السارد: «**سيدنا الخضر لا يترك شيئًا للرّيح ولا للصّدفة، هو كالنَّار، نار جهنَّم الويل لسكان جهنّم، إذا استغاثوا أغيثوا بشجر الزّقوم يأكلون منها فتجتث جلودهم، ثمَّ يصبُّ عليهم العطش فيستغيثون فيغاثون بماء كالمهل فإذا أدْلوه من أفواههم اشتوى من حره لحم وجوههم الَّتي سقطت عنها الجلود**»[2] إنّ الخضر في هذا المقطع يمثّل الاستبداد والظلم.

كانت شخصية (الخَضِر) تثير الرُّعب في نفوس سكان الجملكية، جاء في جملكية أرابيا « **النّاس نيام في فراش يشبه الموت يبحثون عن ثقب في السّرير يتخبأون فيه، ويسترقون السّمع لدقّات القلب لدقات الباب هل سيّدنا الخضر يتوقّف أم سيمرّ بسلام؟؟؟ لا أحد يرد وسيّدنا الخضر نسي وجه النّبوي وصار حصانا أطرش مسدود الأذنين والعينين، ومغلق العينين**»[3] إنَّ الشَّخصية الدّينية الَّتي يعرفها القارئ /المتلقي ليست نفسها الَّتي قدّمها الأعرج، فقد شحنها بدلالات مفارقة ومناقضة لما يعرفها عنها، جاء في رمل الماية«**طالب النّاس بضرورة التزام البيوت حتّي لا يمسّهم أذى سيدنا الخضر الَّذي لا يظلم ولا يرحم**»[4]، إنّ شخصية الخضر شخصية مفارقة.

إنَّ مثل هذه الدّلالات من شأنها أن تكسر أفق توقع القارئ/ المتلقي وتربكهُ، وتجعله يعيد ترتيب وجهات نظره، فالنَّص أو كما ينعته (**إيكو**) الأثر الذي« **يكون مفتوحًا بدون قصد على تفاعل الحر للقارئ ويتّجه مباشرة إلى العالم الدّاخلي للقارئ وبذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة غير**

1- جملكية أرابيا، ص105.
2- رمل الماية، ص140.
3- المصدر نفسه، ص144.
4- المصدر نفسه، ص.

منتظرة»[1] فحين يقدم الرّوائي شخصياته بشكل مفارق ويشحنها بدلالات متناقضة ومناقضة لها كشخصيات مرجعية، فإنَّه بهذا يربك القارئ، حيث يقدّم عالمًا روائيًا قلق لا يمكن فهمه واستيعابه بسهولة حيث «**ينقل كما يفعل أي كاتب آخر وقائع ومحاورات تبدو طبيعية وهي كذلك فعلاً، لكن يخفى وراء هذه المحاورات لا واقعية تؤدي بالتشويش على القارئ**».[2]

فإذا كان (الخَضِرْ) في القرآن الكريم عبدًا صالحًا آتاه الله من لدنه علمًا، فإنّه قد اكتسب عند واسيني الأعرج صفات مغايرة، ليصبح خضرًا آخر لا علاقة له بذلك الخضر في الخطاب القرآني فتقديم الرّوائي لهذه الشّخصية بدلالات مفارقة ورمزية، إنّما يريد به انتقاد الَّذين يوظفون الدّين لخدمة مصالحهم ويرتكبون الجرائم باسم الدّين، جاء في رمل الماية:«**هل يمكن تصديق هذا الزَّمن المرّ؟ هل تعلم يا سيّدنا الخضر الحقيقي، يا أعلم أهل زمانه، أنَّهم سرقوا نورك وأشاعوا الظلمة باسمك؟ لقد حوّلوك إلى سيف تقطع به رؤوس الأتقياء والصالحين. يستحضرونك في كل الأزمنة لدفن النّاس أحياء، آه يا ابن روحي الممتلئة**»[3] لأنّ حقيقة الخضر كما جاء في القرآن هو عبد صالح آتاه الله علمًا وصلاحًا، فجاء في سورة الكهف قوله تعالى: ﴿فوجدا عبدًا من عبادنا آتيناه رحمةً من عندنا وعلّمناه من لدنا علما﴾ (سورة الكهف، ج 15 ص 301، الآية 65).

وما حدث هو أنّ غير العَارفين بالدّين ورجال الحكم الَّذين طغوا وعثوا في الأرض فسادًا، كما وصفهم الرّوائي، حوّروا القيّم الإسلامية الحقة، ورموزها الدّينية ليبرّروا بها أفعالهم، جاء في رمل الماية: «**تحت جسر النّصر الَّذي بني على غرار قوس النَّصر كان النَّاس يبحثون عن زوايا يختبئون فيها خوفًا من سيدنا الخضر الَّذي سيمرّ اللَّيلة داخل المدينة ويطلبون من الله أن ينجيهم من عذاب قيامة الدّنيا لا سكن لهم في هذه المدينة ولا صدر يختبئون فيه، سيدنا الخضر مثل النَّار يأكل الأخضر واليابس لأنهَّم شاهدوا بعيونهم أنَّ سيدنا الخضر ليس سيدنا الخضر؟؟؟ وأكّد لي العلماء السّبعة هذه الحقيقة (...) كلّهم يعرفون الحقيقة**»[4]إن ما يصرّح به

1- امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر عبد الرحمان بوعلى، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سورية ،2001، ص23.

2- ينظر :أ، ألبيرس، تاريخ الرواية، ص 242.

3- رمل الماية، ص ص 105 ،106.

4- رمل الماية، ص ص105،106

السارد يخفي أكثر ممّا يظهر فالحقيقة التي يعرفها سكان الجملكية لا يعرفها القارئ/ المتلقي، بالتالي سيعمل على معرفتها واكتشافها، وهذا اللعب بأفق المتلقي من ضمن استراتيجية الكاتب.

إنّ السرد يحاول إخفاء حقيقة "الخضر" جاء في الرواية «**يقولون أنَّ سيدنا (الخضر) سيدخل إلى المدينة على حصان أبيض كل من رآه لحظة المرور أصيب بالعمي الفوري. ويفقد ذاكرته وربّما تبدّد جسده وتحلّل في اللّحظة ذاتها**»[1] فالجميع يعرف حقيقة الخَضِر وأنّه ليس هو من يمارس الطّغيان والقتل والتَرهيب، إنّما كان غطاءً (لبني كلبون) الّذين أكثروا في البلاد فسادًا جاء في رواية «**ما الّذي تغير من الزّمن القديم حتى اليوم ما الفرق بينه محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت الّتي يمارسها كل واحد مثلما يشتهي و يلصقها بغيره؟**»[2] لقد كانت شخصية (الخضر) حجاب الحكّام الّذين وصفهم السّارد أنّهم اتخذوا من الدّين وسيلة لحجب طغيانهم واستبدادهم.

ه- شخصية عبد الرّحمان المجذوب:*

تعرف هذه الشَّخصية في الموروث الشَّعبي، على أنَّها شخصية ذات كرامات ومن المتصوفة الَّذين ذاع صيتهم في بلاد المغرب العربي، له أشعارا شعبية وحكما وأمثالا، ويعدّ من الأولياء الصّالحين، وقد استعان الرّوائي بهذه الشَّخصية التُّراثية والمرجعية المعروفة بورعها وتقواها، ليقدّمها ضمن دلالة مفارقة، تتراوح بين الجدّية والسخرّية «**عاد المجدوب يتأمّل وجوه الحاضرين الّذين كانت قهقهاتهم قد تجاوزت الحد المعقول**

_ تضحكون؟؟ تضحكون؟؟ كان يضحك عليكم!! قالها المجدوب بحزن كبير انعكس في بؤبؤ عينيه بشكل واضح، زاد ضحك الناس أكثرا اعتبروها مجرّد مزحة من مزحات سيدنا عبد الرحمان الَّذي لا ينطق عن الهوى ولكنّه كثيرًا ما يحوّل جدّية الدُّنيا بكاملها إلى عبث وإلى نكتة

1- المصدر نفسه، ص ص140،139.

2- جملكية أرابيا، ص 102.

*- عبد الرحمان المجدوب، هو أبو محمد عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة بن خشان (1503هـ- 1568م) شاعر صوفي من بلاد المغرب له أشعار في الأزجال (الرباعيات)، كان متصوفا وزاهدا في الدنيا وساح في البلاد للوعظ والإرشاد.

كبيرة يصنَعها من خلال صديقه اللّدود الثعبان – بموريات»[1] فاستدعيت هذه الشخصية لتساند وتقوي صوت (البشير إلمرو/ المورسيكي) ورواه «**كل شيء صار عكس التّصور العام. كانوا يريدون إبادته لكن، لولا أن الحاكم التركي الّذي كان يملأ البحر دمًا. لم يأخذه باتّجاه المتاهة والموت، لأصبح البشير كائنًا عاديًا في هذه المدينة أو تلك كآلاف الّذين رجعوا يحملون في أعينهم أحلامًا لم تصل، وأشواقًا دفنت في أوّل شاطئ نزلوا على أطرافه،أيُّ خراب كان يملأ قلب البشير، وأيُّ فرح؟»**.[2]

يتلاحم صوت شخصية (المجدوب) مع صوت شخصية البشير، جاء على لسانه «**البشير المورسيكي في دمي وحزنه في قلبي وذاكرته مآلي (...) كان الموريسكي مثلنا جميعا آدميًا، يبكي لحظة الخُسران ويصرخ بأعلى صوته، فلا تسمعه إلاّ الأنواء، الّتي تملأ الدُّنيا صراخًا والبحار الّتي تبحث في أقطار السَّموات عن زرقتها المفقودة**»[3] ومن جهة أخرى يمثّل المجدوب الصّوت المعارض للسّلطة، استدعاه السّارد ليكون صوت البسطاء والمستضعفين، كان يقدّم حكاياته في ساحة عامّة ليسمع صوته ويوَعي النَّاس يقول السّارد: «**سيدي المجدوب هو الصّدق عينه، تحتاج إلى زمن آخر لتدرك السّر الّذي يتخفى وراء سحر سيدي المجدوب.**

- **ردّ شخص ثان بعنف على صاحبه الّذي ظلَّ مُصرًا على أن ما يحكيه سيدي عبد الرحمان المجدوب هو من أساطير الأولين، الّتي يعرفها وهو طفل.**

- **إنَّما هي قصص تحكي عن سير الأوَّلين، محشوّة بخيال سيدي المجدوب الّذي نحبه ولا نريد أن نحمّله مالا طاقة له به.**

ـ هي الحياة عينها يا صاحبي، لو فقط تعرف أنَّ الحكاية محت بسِحرها وعنفوانها كذب التّاريخ وبهتانه»[4] إنَّه من القوّالين الّذين روَوا الحكاية الحقيقية، جاء في رمل الماية: «**إيه يا خويا**

1- رمل الماية، ص 200.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3-نفسه، ص 208.

4- جملكية أرابيا، ص 268.

المجدوب، ضع القلب بين يديك واضغط لن يعرف سرّك إلّا العشّاق والأنبياء، قلها أرو ما سمعت وما رأيت وما أحْسست، قل الّذي لم يقل له أحد الحقيقة»[1] جاءت هذه الشّخصية في متون روايات الأعرج لتدعم صوت شخصية (البشير) وتقول الحقيقة التي سكت عنها الورّاقون «**سأحكي يا مريوشا، المورسيكي في دمي، وحزنه في قلبي وذاكرته مآلي سأحكي وأموت على الرّصيف منتشيًا بصدق سحر الحكاية.إنّهم يقتلون العيون الّتي ترى أكثر من مدّ البصر، ويبيدون الوجوه الّتي تعوّدت على صفاء الحقيقة لنشترك جميعًا أيُّها السّادة في وضع خطوط جديدة للمأساة الّتي لبسناها»**[2] وبهذا تكون شخصية "البشير" بؤرة مركزية تلتقي عندها رؤى وآراء الشّخصيات الأخرى (كعبد الرحمان المجدوب والحلاّج ومريوشا...).

و- شخصية مريوشا:

تحضر هذه الشّخصية في متن روايتي "رمل الماية" و"جملكية أرابيا" كشخصيّة تخييلية لتسند أيضًا صوت (البشير المورسكي/إلمورو) الصّوت الّذي رفَض ظُلم السُّلطة، وطغيان الحكّام وتدعم صوت شخصية المجدوب، ولقد شحنها الرّوائي ببعد واقعي وآخر عجائبي، تتصف بصفات الصُّوفيين والقدّسيين يقول السّارد: «**رفعت يديها إلى السّماء تقطف أولى قطرات الّتي نزلت من وراء غيمة اسودّت ثمَّ انهمرت غيثًا (...) شعرت بالأنوار تملأ قلبها وتسري في دمّها. الزُرقَة المنعكسة غادرت شعرها، ولكن الابتلال جعله يسقط على وجهها خصلات خصلات، أعطت لوجهها صدق المُتعبّدين داخل خلوة العشّاق الّذين فقدوا العلاقة مع الحياة(...) كانت القديسة»**[3].

فهمت رسالة البشير وساندتها، تقول: «**نحن فهمنا وصيتك جيدًا وفكّكنا أسرارها، أدركنا أنّك تدعونا للوحدة لكسر الشّوكة، النُّون (نحن) الفاء (الفقراء)، القاف (قوتنا)، الفاء (في)، الواو(وحدّتنا): نحن الفقراء قوّتنا في وحدتنا نعرف أنّه شعارك، وأصبح اليوم شعار العلماء والعمّال، لم تمنع الحيطان السميكة وصول وصاياك بفضلك ربحنا نصف أرابيا، وتحوّطنا أكثر،**

1- رمل الماية، ص 207.

2- المصدر نفسه، ص 208.

3- نفسه، ص 285.

وأغلقنا فجوات الأسوار لحماية السُّكان من الهجمات المحتملة ننتظر عودتك يا سيدي البشير، نورك في عيوننا ونارك تملأ قلوبنا»[1] إنّ دورها في السّرد أن تدعم أيضا شخصية البشير الموريسكي.

والجدير بالإشارة أنَّ شخصية (مريوشا) قدَّمها أيضًا السَّارد ضمن المفارقات، فتارة تكون مرافقة القوّال "عبد الرحمان المجدوب" في حلقاته، وتارة أخرى طالبة جامعية، جاء في الرواية **«يقولون إنّها طالبة جامعيّة في علم التاريخ والاقتصاد السياسي لم تنه دراستها لأنّ الجملكية ألغت كل ما يتعلق بالتاريخ والاقتصاد لأنّه يضرب في خصوصية الأمة ويفرّقها وأفرغت المادة من أيّ محتوى»**[2] لقد كانت ذات توجهات معارضة تمثّل المثقف النضالي الرَّافض للسُّلطة، وكانت دلالتها كشخصيّة تخييليه غير ثابتة فكانت رمز المرأة المثقّفة والنّضالية والمتحرّرة وأيضا رمز الذّاكرة الاندلسية والمرأة الصّوفية هي **«سحر الحزن الدَّفين، وصرخات المدن المسروقة في لحظة وموجة السّواحل الَّتي تقدّس أشواق زرقتها»**[3]، إنّها ذاكرة الأندلس الضائعة.

وكل ما فيها أيضًا يوحي **«بأنَّها غجرية هربت من الطُّقوس المغلقة إلى أفق لا تحده لا أرض ولا سماء... بينها وبين ماريانا شبه غريب شبه الموجة والموجة شبه رغوة الولادة عندما تقف في الحلق شبه لحظة الفاصلة بين الموت والحياة. شبه غيمة البنفسجية التي لا يلمسها إلا العشاق في لحظة غفوة هي، هي وجهها ليس غريب، صدق الرّواة الَّذين يرؤون والَّذين يرون نفس الوجه، نفس البياض، نفس الدَّمعة والتنهيدة عندما كان سيدي النينوي يصلب ويحرق (...) يقولون إنَّها كانت تسرق لون لباسها من إله المطر أنزار أو قوس قزح»**[4] لم تتضح في نصي الرّوايتين ملامحَ خصية (ماريوشا) وحقيقتها فكانت دالا مفتتا بين عديد المدلولات.

1- جملكية أرابيا، ص 525.

2- رمل الماية، ص108.

3- جملكية أرابيا، ص 341.

4- جملكية أرابيا، ص ص 277، 278.

وهذه استراتيجية تتوخاها الرّواية الجديدة، الَّتي تقدّم الشّخصية كهوية مفتتة «وكأنّ هذه الكتابة قد وضعت نصب أعينها، أنَّه لا ينبغي لهذه الكائنات المخيالية أن تقدّم وتبرز بأي شكل من الأشكال منسجمة ومتلاحمة ومتماسكة، إذًا فهي تعرض بالطريقة نفسها الَّتي تبني بها النَّص الرّوائي، ويتميز هذا البناء بالتشظي الَّذي يشبه «**البوزل (Le Puzzle) أي تلك اللُّعبة الَّتي يقوم من يمارسها بجمع أجزائها المتناثرة لتشكيل الصورة على أكمل وجهها في آخر المطاف**»[1] وهذا ما يضطر القارئ/المتلقي حيال هذا، إلى لمّ الشتات النَّصي الَّذي أنتجه الرّوائي ويحاول بناء كلية الشَّخصية من خلال جمع لكل أجزاء وشذرات هويّتها وأبعادها الدلالية المتناثرة داخل النَّص.

إضافة إلى هذه الشَّخصيات الَّتي توقفنا عندها،جاءت في متني الرّوايتين (جملكية أرابيا) و(رمل الماية) شخصيات ثانوية كانت دعامة للأحداث مثل شخصية (الحسن البصري، النينوي، ابن رشد، طارق بن زياد ...) أسهمت في بناء الأحداث، واستحضرها الرّوائيلما لها من مواقف ضد السُّلطة، وظهرت دلالاتها من خلال وظيفتها «**الدَّاخلية في النَّص أو من مواقف ضد السُّلطة أو من خلال بعدها الخارجي الظاهر في الدّلالة اللّغوية المباشرة**»[2] فبعض الشَّخصيات شرحتها الألقاب الَّتي لحقت بها مثل (بني كلبون، فاطمة العرة، الراعي، الحكماء السّبعة) إذ إنّ دوال هذه الشّخصيات تحمل مدلولاتها وتعبّر عنها، وتمّكن القارئ/المتلقّي من «**متابعة مسارها السَّردي وتأويل دلالة ممارساتها وأفعالها ومواقفها وردّة فعلها**»[3] انطلاقًا من وظائفها داخل النَّص وانطلاقاً من (الاسم) الَّذي منحها إيّاها الرّوائي.

2-الشّخصيات الانفصالية:

يقوم محور العلاقة بين هذه الشَّخصيات على الانفصال، وتبنى على الاختلاف والتباعد، تمثّله في نصي **(جملكية أرابيا ورمل الماية)** عدّة شخصيات منها:

1- محمد داود، الرواية الجديدة، بنياتها وتحولاتها، ص 217.

2- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص 144.

3- المرجع نفسه، ص 212.

أ-شخصية معاوية (بن أبي سفيان):

تتعارض هذه الشّخصية مع بعض الشّخصيات في نصيْ الرّوايتين، مثل شخصية (أبو ذر الغفاري) شخصية (الحلاّج)، و(ابن رشد) والبشير الموريسكي/ إلمورو، قام السارد باستدعاء شخصية "معاوية" لتمثيل الوجه المظلم لتاريخ الأمّة الإسلامية، جاء في رمل الماية:«**معاوية للّذين لا يعرفونه هو أحد المسوخ الّتي وجدت في لحظة تعرَّق، ونَبَتْ وجودها من القتل والخوف**»[1] ومثل هذا التّصريح ينّم عن الاتجاه الإيديولوجي للرّوائي، حيث أراد إعادة النظر في تاريخ بعض الشخصيات المرجعية وإنصاف الّتي رأى أنّها تعرّضت للظّلم، فقط لأنّها دافعت عن آراءها وأيديولوجياتها مثل (الحلاج، أبو ذر الغفاري وابن رشد والنينوي) لذا ظهر صدام بينها وبين الشَّخصيات الممثّلة للسلطة والحكم جاء على لسان "أبي ذر الغفاري": «**ناداني معاوية بن أبي سفيان الَّذي يجمع المؤرخون أنَّه خرج من عرَقِ الحاكم الرابع وهو يبحث عن ابتسامة باردة جافّة مثل ذلك اليوم الّذي لا ينسى بسهولة أشار إليّ بسخرية:**

- تفضل شاركنا يا صاحبي، لقد أنجزنا المأدبة على شرفك يا ابن رملة بنت رفيعة.

- أمدّك الله بنعيم الصّحة والعافية، مازالت يا مولاي على عهدي القديم كأس من الحليب، وصاع من التمر.

- ألا يمكن أن تتعلم أنَّ الخير والمال هبة من الله.

- الخير للجميع يا سيدي، وليس للخاصة فقط.

- أنت تكفر بنعمته تعالى يا ابن بنت الرفيعة؟

- أكفر بمن يشعل النَّار في مال غير ماله، سنحاسب على كل لقمة ليس لنا.

- الحمد لله الَّذي لا يحمد على النَّعيم سواه.

- على مكروه سواه يا سيدي.

1- رمل الماية، ص 24.

- بحسب زاوية النظر.

حين انكفأ معاوية على وجهه، وانغمس في الأكل بدون تَنَفّس كان الجحيم قد بدأ يخّط ملامحه المأساوية على الأيام التي ستستعاد ذات زمن لا محالة، بكل تفاصيلها، النّاس الّذين استُوردوا من أسواق النخاسة يصفقون، ويهتفون بحياة مولاهم الَّذي لم يمسسه جحيم الَّذي اخترقوا عزلة الله وستره كانوا هنا ينتظرون الإشارة فقط. الورّاقون كانوا يتهيأون أيضًا لنجر الأقلام القصبية وكتابة التّاريخ المروي داخل العادات الهمجية، ويبحثون عن الدّواة ليحرقوا مدادهم وصوفهم الظّلام الّذي كان يأكل المدينة. لم يعد مجرد وهم, فقد بدأ يخطّ الذَّاكرة بندوبه وأشواكه. الألوان سرقت قبل أن تنشأ»[1] لقد أخرج الرّوائي هذه الشّخصية الرّمزية الدّينية التّاريخية من قدّسيتها ومكانتها التّاريخية الدّينية، ليشحنها بدلالات مفارقة وينتقد أفعالها بأسلوب ساخر، مضيفًا إليها شيء من العجائبي.

جاء في رمل الماية: «**كنت أحاور الرجل المتبلّد الَّذي خرج من تحت عرق الحاكم الرّابع فجأة**»[2] واستدعاء الرّوائي للشّخصية التّاريخية في متون نصوصه، هو كما صَرَّح، كان لينزع تلك القدسية عن التّاريخ، «**لا يكون تاريخا إلا عندما يكون ضمن النّظام الَّذي وجد من أجله، خاضعًا لضغوطه وقوانينه الصَّارمة، لكنَّه حين يغادره باتّجاه الرّواية تنتفي حقيقته الأولى الّتي كانت إلى وقت قريب تبدو ثابتة، ويصبح فعل القراءة الرّوائية من حيث هو فعل منتج، مشروط بنظام الرّواية واتساع المتخيل وحريته**»[3] لم يكن الرّوائي يبحث عن الحقيقة بقدر ما كان يحاول الإجابة عن أسئلة مرتبكة ومعقدة تجاه التاريخ.

ب-شخصية الحاكم بأمره (شهريار بن المقتدر):

كان حضور هذه الشَّخصية الَّتي استدعاها السّارد من النّص التراثي (ألف ليلة وليلة) حضورًا مركزيًّا، حيث حوّلها إلى رمز الدّال على شخصية حقيقية والَّتي مثّلت الحاكم العربي الظالم

1- جملكية أرابيا، ص 46.

2- المصدر نفسه، ص 43.

3- علي عزيزة، الروائي الجزائري واسيني الأعرج يحاضر في الرواية التاريخية، من موقع الغد www.alghad.wm/m/article/58986 تاريخ النشر 17-04-2017.

والمستبدّ الديكتاتوري، وكانت شخصية رامزة إلى طبيعة الحاكم العربي في الفترة المعاصرة، فأخرجها من طابعها الأسطوري الخرافي وأخْضَعها لمنطق السّرد «**وفق رؤية تحاول المواءمة بين الخيالي والواقعي**»[1]، يقول السّارد « **تقول دنيا زاد لملكها الَّذي لا يأكل الدُّود** »[2] وكأنه لن يموت ولن ينته حكمه.

ولو وقفنا على دلالة الاسم (الحاكم بأمره) فإنَّنا سنقول إنّه يحمل دلالة الرَّفض، وهو رفض الخضوع لحكم غير ورفض الحكم العادل والديمقراطي، وهذا ما يمكن أن نستشفه من متني الرّوايتين (جملكية ورمل الماية) ، جاء في حوار بين دنيا زاد والحاكم بأمره:«**ماذا حدث؟.**

- **كان يجب أن أفعل ذلك بلا تردد.**
- **لكنّك يومها دمّرت كلّ أعالي المدينة ولم تدمّر القلعة.**
- **دمّرت من طمع في الملك لا أكثر باسم الديمقراطية وحرية الرأي ومحوت ذاكرة شهدائهم وأفرغت بوقالاتهم من فراغ الرميم، فأصبحوا بشرًا كالجميع.**
- **لما الّذي تغيّر في أدمغة النّاس؟ النَّار تأكل النَّار. والسّماء لا تمطر إلَّا قليلا؟ والحقيقة حقيقة السُّلطان ابتذلت حتى أصبحت مضغة على الألسن؟ كلمة الرّعية من الرّعاية؟ قال الحاكم بأمره فجأة تزنبوا قبل أن يتعنبوا؟ وهاهم يحصلون على ما أرادوه، مسؤولون عما حصل لهم.**
- **ألم تكن فكرة القصف جميلة؟ أنت الَّتي كنت تظنّين أنَّ كل شيء انتهي؟، لست بغلاً عمري يسلّم في عالم بناه قطرةً قطرة، وأسال عليه وفيه ومن أجله دمًا كثيرًا، أرادوا ذلك وكان لهم ما أرادوا، كل ما بين أيدينا لنا،إذا عرفنا كيف نجعله مثل الكرسيّ الَّذي يلتصق بنا ونلتصق به. على الرعيان أن يعرفوا كل هذا، هم الخاسرون! ألا هم المفسدون،هم يركبون رؤوسهم**

1- عبد الواحد رحال ، التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، العلوم في الأدب الحديث، إشراف راسين رشيد جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014،2015، ص 244.

2- رمل الماية، ص 21.

وأنا أعطي الأمر بركوب الطائرات الحربية والدبابات، وقصفهم بلا رحمة»[1] هذه الصورة ما هي إلَّا امتداد لأجداده الَّذين خانوا البلاد وسلّموها إلى الغرباء وكذا فعل ابنه قمر الزمان الَّذي سيقتله، فالتَّاريخ الماضي يمتد إلى الحاضر بكل تفاصيله.

تتناقل هذه الشَّخصيات الحاكمة جبنها وتخاذلها وهزائمها، جاء في جملكية: «**تلك الَّتي باعت البلاد للأتراك والفرس، قالوا خذوا البلاد وأعطونا الذَّهب والكرسي والغلمان ولا تخلعوا عنا الحكم، لكنَّهم في لحظة هوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر، المعتصم، المتوكل، المنصور، قتل أباه واعتلى خلافة الكرسي، وانتهى مسمومًا المستعين... المهدي، المعتقد المرفق، المعتضد، المقتدر أحد الأجداد الَّذي مايزال دمُه يسير في وجوه حكام هذا الزَّمن الأرقط»**[2] لقد كان مصيرهم واحدا.

ولقد حوّر (السارد) في الاسم (الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي) ليكون الحاكم بأمره فغدى البعد الدرامي لشخصية الحاكم لينطوي على تناقضات كثيرة، فجمع بين التَّاريخي والتخييل ليقدّم هذه الشَّخصيات بطريقة فنّية تخييلية، وخرج من النّمطية التقليدية فكأنَّ الرّوائي يتلاعب بأفق توقع القارئ /المتلقي الَّذي كان ينتظر الحديث عن الحاكم بأمره كما جاءت به كتب التَّاريخ، إلَّا أنَّه يفاجئه بالمفارقة والنقيض «**فكان للقارئ أن يضيع كالجندي، وسط التّيه**»[3]، فحين يتعلق الأمر «**بالممارسة الرّوائية فإنّنا ننطلق من لا شيء بحيث ينتفي ما قبل النَّص، باعتبار النَّص بحثًا عن شيء ما، لن يوجد إلَّا بعد الانتهاء من الكتابة**»[4] لذا لا يتسنّى للقارئ الاحاطة بتفاصيل الشخصية بشكل منسجم، الاّ «**بلجوئه إلى صياغة صورة عنها انطلاقًا من التفاصيل الصغيرة والمختزلة الَّتي تتجلى له**»[5] والَّتي يمكن أن يختبر عليها ما تعوده من أساليب تأويلية.

1- جملكية أرابيا، ص389.

2- المصدر نفسه، ص215.

3- ينظر، آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، (مقدمة المترجم)، ص 16.

4- أ، البريس، الرواية والواقع، ص 34.

5- محمد داود، الرواية الجديدة، بنياتها وتحولاتها، ص218.

لا يتوانى السّارد عن رسم الشّخصيات وتقديمها من خلال تشظيها وتبعثرها السَّردي، وعرضها ضمن المفارقات الّتي تضيّع دلالاتها وشحناتها المرجعية.

لقد كانت شخصية (الحاكم بأمره) شخصية مفارقة على مستوى الدَّال والمدلول، فعلى مستوى الدَّال كما أشرنا، فهو قد خالف حكم الله، بممارسته القتل والقهر والظّلم على البلاد والعباد لأجل الحفاظ على الحكم، جاء على لسانه:«**على أرابيا أدمّر العروش والبشر وآكل رأس بني الوحيد، على أرابيا لن أرحم لا أمي ولا أبي ولا حتّي ابني إذا ركب رأسه ورأى أهليته فيها**»[1]

إنّ الحاكم بأمره في الروايتين، هو رمز الحاكم العربي المعاصر الَّذي يرفض التّنحي عن الحكم وتركه، تقول دنيازاد «**مشكلة هؤلاء النَّاس أنَّهم يتوارثون التَّاريخ والجرأة يا سيدي مثلكم تماما إذ تتوارثون السّلطان والحكم**»[2] ويأكّد الحاكم بأمره هذه الفكرة مجيبا دنيازاد :«**هل تدركين إحساس من يفقد السُّلطان ولم يبق فيه إلَّا يد واحدة حرة للقتل والخنق وارتكاب آخر جرائمه؟**

_ من قال أنَّ مولاي فقد السُّلطان، أو حتى كاد؟ مولاي جاءت به قهرمانة إلى هذا المكان وسيفه وستنقذه امرأة. امرأة اسمها دنيا، أو دنيا زاد كما يشتهي تسميتها تيمنًا بشهرزاد الَّتي كانت من وراء أكبر كذبة على العرش والأخطر عليه.

_ هذه لم تخطئي فيها.»[3] إن هذا المقطع يبرز الجانب المظلم، من شحصية الحاكم الذي يقدّس السلطان والحكم.

لقد قدّم السّرد هذه الشخصية، أيضا ضمن مفارقات حيث ادّعى الحاكم بأمره الورع والإيمان رغم كثرة جرائمه، جاء في حوار بين البشير الموريسكي والحاكم بأممره: «**هل أنت مسلم حقيقة يا سيدي؟**

1- جملكية أرابيا، ص 67.

2- المصدر نفسه، ص 217.

3- جملكية أرابيا، ص217.

_ أشهد أنَّ لا إله إلَّا الله وأشهد أنَّ محمدًا عبده ورسوله، الحمد لله الَّذي لا يحمد على مكروه سواه.

_ كلامك يكفّرك يا مولاي أنت تحكم البلاد باسم الإسلام وليس بالبوذية أو المجوسية أو الهندوسية، أو اليهودية، أو المسيحية؟

_ أعوذ بالله .

_ ألا تؤمن بالقرآن؟

كاد الحاكم بأمره أن يقفز من مكانه، ويذبحه بيديه هو يعرف أنَّه يستمد جزاءً مهمًا من سلطته من الدّين هو سلاحه الكبير والاستثنائي، تمتم هو يتنفس بصعوبة كبيرة: ابن كلب هذا يريد أن يكفرني أمام الأمّة بكاملها، سأريه.

- **وهل هذا سؤال يا بشير؟ القرآن مآلنا الأوّل والأخير في الحكم»**[1]هذه المفارقات الَّتي قدّمت بها شخصية "الحاكم بأمره" ، هي محاولة من الرّوائي لتشخيص الدّاء الَّذي أصاب الأمة العربيّة، إنّه يحاول« **ترميم شرخ الذَّات العربيّة وتشخيص الوهن الَّذي ينخزها، والضُّعف الَّذي يسكن عمق جذورها الأنطلوجية وأصولها التّاريخية»**[2] ، يريد جبر الانكسارات، وتفادي إعادة الفاجعة الَّتي خلقها الحكّام العرب الأوائل.

ج- شخصية أبو عبد الله محمد الصّغير:

مثلث هذه الشَّخصية في متني روايتي: "**جملكية أرابيا**" وّرمل **الماية**"، نموذج الحاكم الضَّعيف الخائن الَّذي سلّم الأندلس إلى العدو، شخصية تاريخية أخرى يقدّمها الرّوائي في إطار الحديث عن الحكم والحكّام الَّذين لم يتغير حكمهم الجائر منذ عصور ولم تتوقف خياناتهم للبلاد، وانصرفوا إلى اللّهو والمجون، وتركوا البلاد للعدو، إنّ شخصية (أبو عبد الله الصغير) تمثل هذا النَّموذج الَّذي تكرّر عبر العصور ليستمر في الحاضر «**ما الَّذي تغيّر من الزَّمن القديم حتى**

1- المصدر نفسه، ص 466.

2- ينظر، عمارة الناصر، الهيرمينيوطيقا والحجاج، ص 138.

اليوم؟ ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت الّتي كل، ما الّذي تغير؟ هي نفس الأقاصيص ونفس الأحاجي، ونفس العقلية الخائبةبين غرناطة وجملكية أرابيا، خيط من الدّم خطه محمد الصغير، أبو عبد الله، وربّما زبانية الحاكم الرّابع من قبله»[1] فالسّارد يُدين الحكام ويتّهمهم.

استدعى، إذن الرّوائي هذه الشّخصية الّتي تتعارض مع الشّخصيات الاتصالية المعارضة للسلطة (البشير الموريسكي/إلمورو، الحلاج، أبو ذر الغفاري...) ليقدّمها على لسان بشير الموريسكي، ويعرض من خلالها الهزائم الّتي توالت على الأمّة العربية بسبب خيانة حكامها «**آه يا ابن أمك يا محمد الصغير، كنت تحسب زغب الفروج القشتالية الّتي أدهشك سحر تخطيطها ونعومة ملمسها وشقرتها الّتي لا توجد إلّا عند القشتاليات، وكنّا نموت وحيدين، يا ابن أمك المدينة تسقط ونحن نواجه النّار الإيطالية بالصدور العارية، والأيّام العصيبة تزداد بقوّتنفتش في المزابل عن رغيف قديمحتى لا نموت جوعًا. نسرق القطط في حي البيازين... كان الرّجال والنّساء والأطفال يموتون، يموتون أفواجًا أفواجًا، وعلى صدورهم العارية الّتي تنغرس أعلام المماليك الشمالية، لتنتهي على مآذن غرناطة. كان محمد الصغير يحاول أن ينتهي من الإملاء على وراقية، ويعد برؤوس أصابعه زغب الفروج القشتالية، ويعد العدة للحروب القادمة»**[2] والجدير بالإشارة في تقديم هذه الشّخصية ومعظم الشّخصيات الروائية، خاصة التاريخية، هو دلالاتها المفارقة الّتي يقدّمها من خلالها السّارد.

وكأن الروائي يزيل ستار الزّيف على هؤلاء الحكام، وعلى التّاريخ المزيف «**كان أبو عبد الله، مدّ الله ملكه وأطال عمره لا يأكل إلّا إذا تفقّد الرّعية، ولا ينام إلاّ إذا تفقد الرّعية ولا ينام إلّا إذا وضع رغيفه الشّخصي في فم اليّتيم والمحتاج، وفي أيّام المحنة الّتي مرّت بها مملكة غرناطة يحكي عنه المحنّكون وأصحاب الحكمة أنّه نزع لحمة من ذراعه وشواها لصغير كان في النّزع الأخير من حياته شواها وقدّمها له فرد فيه الرُّوح ودفع عنه شرّ الموت الزّؤام، ويقال**

1_ جملكية أرابيا، ص 106.

2- رمل الماية، ص135.

أنَّه ظهر في مكان ما من جبال البشرات، يقود المقاومة الوطنية، بعد أن تخلى عنه الجميع وتركوه وحيدًا، وخدعته الغوغاء البليدة، لكن مدّ الله في عمره كان يعرف سرّ الخديعة، فتغذى بهم قبل أن يتعشوا به باعهم لملوك الشّمال، الأمر الَّذي اضطرّه أن يولّي وجهه باتجاه العدوة الأخرى ليطلب السّندّ والرجاء وبقدرة الله تعالى سبحانه عزَّ وجلّ جاءه جبريل في شكل براق قاده إلى العدوة الأخرى وهو يمتطيه، بكى أبو عبد الله محمد الصغير كثيرًا تحسّر على الرّعية لكن جبرائيل طمأنه بأنَّ للبيت ربًا يحميه... ثمَّ ختم الورّاق حديثه بالسُّخط على القوَّالين الَّذين يجعلون من الحبة قبة ويكذبون... لعن الله الكذابين، المراقين والزنادقّة... الَّذين يشيعون الكذب عن جلالته، والَّذين يصلون نار ذات لهب في الوقت المناسب»[1] لقد زوّر الورّاقون حقيقة أبوعبد الله الصغير ونفوا مسألة استسلامه ، ولقد قدّم السّرد هذا الحدث بأسلوب ساخر.

لقد مارس السارد على الشَّخصيات الروائية، ما يسمي بالتّحويل القيمي، إذ تراوحت قيمها ودلالاتها بين ما هو تاريخي مرجعي (بالنّسبة للشَّخصيات المرجعية) وبين ما هو روائي تخييلي الأمر الَّذي يخلق التباسًا في ذهن القارئ/المتلقي، ويصعّب عليه التمييز بين الحقيقة وواقعية هذه الشَّخصية المرجعية، الَّتي تدخل في شبكة العلاقات الَّتي يكسبها إيّاها النَّص الرّوائي ويقوم ببنائها، فيكون على القارئ/ المتلقي الإلمام بها «**إنَّها تستدعى الأهلية الثقافية للقارئ كما تتطلب فهمايفصل (المتلقي) بين الواقعي والمتخيل في الشَّخصية المقدّمة**»[2] ، ويميّز بينها وبين الشَّخصيات اللاَّمرجعية، إن صح القول، «**نوعًا من البياض الدّلالي**»[3] والَّتي يدرجها الرّوائي في نصوصه من أجل التأثير في الشَّخصيات المرجعية كشخصية(إلمورو/الموريسكي) مثلًا: الَّتي جعلت الشَّخصيات التَّاريخية الَّتي تمثل السُّلطة تبدو في قيمتها ودلالاتها السّلبية، ومفارقة لما يعرفه القارئ/المتلقي عنها في كتب التَّاريخ مع أنَّه في بعض الأحيان يقدّم الحقائق كما هي في كتب التَّاريخ فمثلًا: ما تعلّق باستسلام (محمد الصغير أبو عبد الله)، فهو فعلًا استسلم (فرديناندو) و(إيزابيلا) يوم 02 يناير 1492، وسلّم غرناطة إليهما وخرج المسلمون من الأندلس.

1- المصدر نفسه، ص 134.

2- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 29.

3- المرجع نفسه، ص 30.

ولقد منحت الرّواية هذه الشَّخصية (محمد الصغير) دلالات متقابلة، تراوحت بين السّلبية والإيجابية بين ما هو تخييلي روائي وتاريخي.

د- شخصية الطّبري*:

شخصية مرجعية "دينية"، كان لها حضورا في نصوص **(الأعرج)**، كشخصية انفصالية ومعارضة للشَّخصيات الاتّصالية، جاءت في الرّوايتين **(جملكية آرابيا ورمل الماية)**، لتأخذ بعدًا دلاليًا مفارقًا لما ورد عن هذه الشَّخصية في كتب التّاريخ والسّير على أنّها شخصية ورعة وزاهدة، وتعتبر من أكبر المفسّرين والفقهاء، ولقّب بإمام المفسّرين، قال فيه الإمام بن عاشور: «**كان رجلاً عجيبًا في جمعه نواحي متباعدة من فنون العلم وبلوغه فيها جميعًا درجة متساوية من الإمامة، فهو من الأئمة المجتهدين أصحاب المذاهب في الفقه وهو من أئمة الحديث أهل الرّواية الواسعة والضبط المتقن**»[1] بيد أنّ السّرد قدّم هذه الشخصية من منظور تخييلي مخالف، شحنها بقيم سلبية

جاء في رمل الماية على لسان البشير:«**ماذا فعلت أيُّها الطبري بقلمك؟؟؟ لماذا جرّدته من كل حنين وشوق لقد كنت ورّاقًا كغيرك، تنجر الأقلام وتدعو الرّعية إلى أن ينتبهوا إلى هذه الظاهرة المحمودة الَّتي لا تتكرر إلاَّ مرةً واحدة في كل سبعة قرون. كنت تظن يا أيُّها الطبري أنَّ الزَّمن الَّذي يكذب دعواك لن يأتي أبدًا... ماذا فعلت بالحرف الوهاج**»[2] فالسّارد أفقده قيمته المرجعية ليقدّمه كمجرد ورّاق يزوّر التَّاريخ، من أجل المال«**كتبت وأنت تضع كيس النّقود في جيبك**»[3]إنّ السّارد يزيل اللثام عمّا زوّرته كتب التَّاريخ يهاجم هذه الشَّخصية المرجعية (الدينية)

*- الطبري، هو محمد بن جزير بن يزيد بن كثير بن غالب الشهير بالإمام أبو جعفر الطبري (224هـ-310هـ/839م-923م) ينظر موقع ويكيبيديا https:/t ar.m.kipedia.or

1- بن عاشور، محمد الفاضل، التفسير ورجاله، مجمع البحوث الإسلامية، السنة (2) الكتاب الثالث عشر، ربيع الأول 1390، مايو 1970 ص30.

2- رمل الماية، ص 25.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المعروفة بزهدها وتقواها ليخرجها من مسارها المرجعي، وتفقد قيمتها المرجعية وأهميّتها الدّينية والتّاريخية، لتدخل في العالم الرّوائي مثلها مثل الشَّخصيات المتخيلة وتشحن بدلالات مفارقة.

جاء في الرّواية على لسان: «**طلبوا من ورّاقهم الطبري، نعم الطبري يا سيدي ومولاي الأعظم أن يسجل ما يروونه عنه. ملأ الرّيشة القصبية بالسماق ثم دوّن ما رواه القتلة. واحتفظ بالحقيقة لنفسه قبل أن يسرب بعضها بين الأحرف المرتعشة خوفًا، كان القلم خفيفًا بين أصابعه وجّه عينيه باتجاه الورقة الصينية الصفراء، وصندوق المال مسح على شاربيه الطويلتين، ولحيته الكثة ثمَّ بدأ بعدها يخط الرّواية كما شاءها سدنة السُّلطان**»[1] لقد حوّر السارد صورة (الطبري) وقدّمها من منظور تخييلي ابتعد به عن التَّاريخي، وغيّر بذلك مسار هذه الشَّخصية (كشخصية مرجعية) ليدخل القارئ/المتلقي في إرباك وقلق دلالي وحيرة وشّك، ممَّا يجعله يعيد النظر في ما يعرفه، ويدفع به إلى إعادة قراءة هذه الشَّخصية من وجهة نظر أخرى لم تعرّف بها كتب التَّاريخ والسير الَّتي كتبت عن الطبري.

ه- شخصية دنيا زاد (قطر النّدى):

هذه الشَّخصية الخرافية الَّتي استدعاها السّارد من نصوص (ألف ليلة وليلة) لتكمل ما سكتت عنه أختها (شهرزاد) «**كانت دنيا تعرف الكثير مما نبأته أختها، أو ما قيل إنَّها أختها شهرزاد عن شهريار، فالأسرار والأخبار المنسية تأتيها من القلعة والحقول المسيّجة البراري وأسوار المدينة والحيطان الثَّقيلة والهرِمة الّتي كانت تدفع بعيدًا أمواج السواحل الرّومانية بكثير من التّعب والمشقة كانت تعرف مالم يعرفه غيرها تعْرف السّر الكبير الَّذي صاحب بشير إلمورو**»[2] هي من باشرت بسرد الحكاية المسكوت عنها والَّتي تتعلق باللّيلة السّابعة بعد الألف وعن (البشير الموريسكي/إلمورو) وحكايات أخرى خبّأتها (شهرزاد) عن (شهريار) للحفاظ على حياتها.

وعليه قام السّرد بإسناد الحكي إلى "دنيا زاد" يقول السّارد «**أقسمت أن تبوح بكل الأسرار الَّتي خبأتها شهرزاد عن ملكها خوف من بطشه قامت من مكانها لتأدية الدَّور بكامله حتّى**

1- جملكية أرابيا، ص 46.

2- جملكية أرابيا، ص ص 17،18.

يكون كلامها أكثر إقناعًا»[1] فكان صوتها معارضًا لصوت "شهرزاد" الَّتي كان صوتها مكّرسًا لسلطة "شهريار" حيث كانت خاضعة له، تقول دنيازاد «**يجب أن تعرف الحقيقة يا صاحب الباب العالي، أنا كذلك أكره هذه الحقيقة ولكن يجب أن تسمعني حتى النّهاية، لأني رأيت الَّتي سموها أختي أو تلك الَّتي يسمونها أختي شهرزاد كيف كانت ترمي من وراء ظهره، تلك الأشياء الَّتي تهز الأسرّة ولا تحتفظ إلاّ بما كان يُرضي الَّذي سبقك على نار الكرسي وجنونه شهريار يا سيدي، أنا لا أريد أن أشبهها لكن لا شيء يمنعني من أن أسميها دابة الغواية»**[2] لتصبح (دنيا زاد) هي من تملك مفاتيح الحكاية وهي من ستبوح بالأسرار الَّتي سكتت عنها أختها.

لقّد تولّدت شخصية "دنيا زاد" من حكايات (ألف ليلة وليلة) حتى تمارس غوايتها هي أيضًا، وتبوح بالأسرار، جاء في الرواية: «**السِّر الوهاج الَّذي يورث لذَّة الابتهاج**»[3] ولأن "شهرزاد" كما، يقول السارد، كانت «**تخاف من عظيمها أن يسمل عينيها... كان عظيمها شهريار صعبًا ومريضًا ومازوشيا، لا يجد الشّهوة واللّذة إلاّ داخل الدّم ولهذا صمّم على ذبح نساء السلطنة فنزلت عليه شهرزاد مثل الماء الدافئ لتوفر قصّة من قصصها، تنهيها بذبح امرأة أو شابة ذلك**»[4]، لذا قامت "دنيا زاد" بإنهاء تفاصيل الحكاية الَّتي لم تروها أختها.

وبأبعادها الأسطوريةً خرجت من نصوص (ألف ليلة وليلة) لتحكي قصّة (البشير الموريسكي) وتروي نهاية الملك (الحاكم بأمره) وهي تستشرف ما سيحدثلتجسّد في الأخير المرأة الخائنة بعدما (جسدت المرأة الغاوية) مارست غوايتها على رجال القصر، وكأنَّها تمثل في بعدها القيمي ذلك الشق الآخر من الَّذاكرة العربية، الَّتي تأثرت بمبادئ الغرَبومالت إلى كفتهم إلى حّد الخيانة.

1- المصدر نفسه، ص57.

2- نفسه، ص67.

3- رمل الماية، ص5.

4- جملكية أرابيا، ص 67.

لقد حاول السارد في روايتيْ (جملكية أرابيا) و(رمل الماية) من خلال استراتيجية الحكيْ، التعبير عن الواقع المؤلم ذلك بالاستناد إلى شخصيَّات تراثيَّة أخرجها من بعدها الخرافي الأسطوري إلى البعد الواقعي ليعيد بالتالي تطويعهاوشحنها بدلالات مفارقة «**ليعاكس السَّرد الرّوائي السَّرد الحكائي، ويمشي بالاتجاه المعاكس له أيْ الاستمرار في الحكيْ الممنوع وغير مرغوب فيه**»[1] ترويه دنيا زاد «**تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف سر الوهّاج الَّذي يورث لذّة الابتهاج وتعرف أنَّ البشر آخر السلالات، القادم من أدخنة وهزائم غرناطة لا ينطق عن الهوى، روت حكايته لشهريار بن المقتدر الّذي اتّهمها بالدّروشة والتبوهليل**»[2] لم يشأ الحاكم بأمره أن يصدّق دنيازاد، فهو يسمع لصوته فقط وهذه من سمات الديكتاتوري.

لكن دنيازاد تصرّ على قول الحقيقة الفاجعة وإنهاء الباخية، تقول «**طيّب اسمع، إذن نهاية الباخية، بلغني حبيبي وحكيمي الرشيد والراشد المرشد، أنَّ الملك المعروف صارَ لا يعتني بزوجته من ناحية النكاح، وإنَّما كان يطعمها احتسابًا لوجه الله تعالى، فلمَّا رأته ممتنعًا عن وصالها ومنشغلًا بغيرها بغضتهُ وغلبت عليها الغيرة ووسوس في رأسها المُوَسْوسون، أقنعوها أنْ تأخذ خاتم الحكمة والحُكم الَّذي كان في يدّه وتقتلهُ، وتعمل ملكة مكانه، ثُمَّ أنَّها خرجت ذات ليلة من اللَّيالي ومضت من قصرها متوجهة إلى القصر الّذي كان فيه زوجها الملك المعروف، واتفق بالأمر المقدّر والقضاء المنتظر أنَّ معروف كان راقدًا مع محظية من محاظيه ذات حسن وجمال.**

- **واش بيك يا دنيازاد، أنت تقصّين على مسمعي اللّيلة الواحدة بعد الألف من ألف ليلة وليلة؟ أين الجديد؟ أعرفها بل حفظتها.**
- **أمهلني بعض الوقت يا مولاي، للحكاية سوابق وذيول عليك أن تعرفها (...) يا سيدي العظيم، ياباني مملكة الخير والنعيم، مالم تقله شهرزاد شيء آخر وأكثر خطورة (...).**
- **لماذا أخفت دابة الغواية شهرزاد كل هذا عن شهريار؟**

1- نظيرة الكنز، مستويات توظيف التُّراث في النّصوص السَّرديَّة، ص 328.

2- رمل الماية، ص 5.

- **خافت يا مولاي، الخوف سلطان، قفزت على سر الحكاية.**

أقسمت وأنا أستمع إلى كذبها، أنْ أروي هذا السير عندما يعود هذا الزّمن الآخر، وهاهو قدْ عاد يا سيدي وأنا بين أحضانك ونعيمك.

زعق الملك معروف على خدمه وحشمه وأتباعه، وطالب بدفن فاطمة العرة بعد غسلها وتكفينها مثلما تمليه الشرائع والطقوس الإسلامية (...) وزَوَّج ابنه من فتاة بديعة الجمال وأقام الجميع في أرغد عيش وطابت لهم المسرّات، إلى أنْ آتاهم هازم اللّذات ومفرق الجماعات، ومخرب الدّيار العامرات وميتم البنين والبنات ... انتهت القصّة ككل الحكايات»[1] فالقصّة الّتي سكتت عنها أختها أكملتها وأنهت الحكاية (الباخية).

في الأخير يمكن أن نمثل لبعض الشَّخصيات المرجعيَّة وحضورها في العالمين، التّخييلي والتّاريخي في الجدول الآتي:

الشَّخصية	حضورها الرّوائي	حضورها المرجعي
الحلّاج	شخصيّة صوفيّة زاهدة مؤمنة تؤمن بالعدل وتنتصر للحق قتل بسبب اتهامه بالكفر وادعاء الألوهية والنبوة.	شخصيّة جدليّة اتهم بالكفر والزندقة وادعاء الألوهية، وتحريض النّاس على السّلطة قطع الرأس، اتهم بالسحر والشعوذة ومعظم الكتب ذكرته بالسّوء مثل (ابن تيمة)
أبو ذر الغفاري	صحابي جليل نفيهو وعائلته، فقيه وزاهد يعارض الحكم والسّلطة، ثابت على الحق والدّين، محامي الفقراء.	صحابي جليل رابع من أسلم فقيه وزاهد ناشر لحديث النبي صلى الله عليه وسلّم نفي إلى الزيدة وقتل ظلمًا، منع كنز الأموال ودعا إلى الانفاق على الفقراء.
معاوية بن	شخصيّة تحمل قيما سلبيّة ظالمة	من الخلفاء المسلمين أوّل ملوك

1- جملكية أرابيا، من الصفحة 579 إلى 581.

أبي سفيان	تمثل السلطة المستبدّة خرج من ابط الحاكم الرابع.	الإسلام وخيارهم، شخصيّة خلافيّة أثارت الجدل بين المؤرخين، بين من مدحه ومدح رته، وبين من ذمّ حكمه وسيرته.
الطبري	وراق ــ مزور التاريخ ــ محابي السّلطة، كاتب دواوين، زوّر الحقيقة.	كان شيخ الشهود المعتلين ببغداد ومقدمهم، سمع الحديث الكثير، كان كريمًا مفضلا على أهل العلم[1] مفسر ومؤرخ وجامع لتاريخ الأمم.
أبو عبد الله محمد الصغير	باع غرناطة للقشتاليين ضعيف الشّخصيّة، يميل إلى الجنس خائن زيّف الحقائق... ضلّل الشّعب، اللّهو والمجون الاستسلام للعدو.	آخر ملوك الأندلس المسلمين استسلم للملك فردناندوإزابيلا وسلّم لهم غرناطة الزغابي (المشؤوم) عاش في فاس بعد خروجه من غرناطة ومات متهمًا بالخيانة والتفريط بغرناطة.
الخضر عليه السلام	شخصيّة خارقة قاتلة تثير الرّعب في النُّفوس.	شخصيّة دينيّة ورد في سورة الكهف عبد صالح آتاه الله العلم.
عبد الرّحمان المجدوب	شخصيّة صوفيّة، قوّال يحكي قصّة البشير الموريسكي في الأسواق، صاحب كرامات، صوت آخر معارض للسلطة ينقُد الواقع بسخرية.	ولي صالح، شاعر الشّعر الشّعبي صاحب الرباعيات كان ورعًا زاهدًا وذو كرامات.

(جدول توضيحي لحضور الشّخصية روائيا ومرجعيا في جملكية ارابيا ورمل الماية)

على سبيل الاستخلاص

1- ينظر أبو علي الحائري منتهى المقال في أحوال الرجال،ج1، تحقيق مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، 1416ه/1955م، ص154.

استطاع الروائي **(واسيني الأعرج)** أن يخرق نمط تقديم الشخصيّة كما عهدناه في الرّواية التقليدية، والتي تعتمد مقولة البطل الذي تتحدّد قيمته وأهميّته من خلال الخصال التي تميّزه ليقدّم للقارئ/المتلقي شخصيّة مختلفة تتحدد قيمتها من خلال دورها داخل الرواية، وهذا منحى الرواية الجديدة التي سعت إلى كسر مقولة البطل وتجاوزها إلى مفهوم الشخصيّة الرّئيسة.

كما وقد نزع القدسيّة عن الشخصية المرجعيّة المرجعية لتصبح شخصيّة تخييلية صنع ملامحها الكاتب.

المبحث الثّاني: لعبة التّبئير السّردي ومنطق تعدّدية الضّمائر.

أوّلا: أشكال تقديم الشّخصية وتعدّد الرّاوي.

تتعدد أشكال تقديم الشّخصيّة وظهورها في الرّواية، بحسب وجهة نظر السَّارد، ولقد ارتبط هذا الأخير بالرّواية الحديثة والمعاصرة، حيث كانت الرّواية التقليديّة تستند إلى شكل واحد في تقديم الشّخصيات، فقد ظهر كما يشير **(عبد الملك مرتاض)** «**مع التطوّر المذهل الَّذي عرفته السردانية (narratologie)**»[1] وما نقصده بالتعدديّة في الضمائر هو حضور ضمير: أنا، أنت وهو الضمير الَّذي كان لصيقًا بالرّواية التقليديّة.

ويذهب بعض المنظرين والدّارسين إلى أنَّ تقديم الشّخصية يعتمد محور القارئ كونه هو من «**يكوّن بالتدريج عبر القراءة صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة: ما يخبره الرَّاوي، ما تخبره به الشَّخصيات ذاتها، ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك**

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص152.

الشَّخصيات، ويترتب في هذا التصوّر أن تكون الشَّخصية الحكائية الواحدة متعدّدة الوجوه، وذلك بحسب تعدّد القرّاء»[1]، إنَّ الشَّخصية الحكائية تركيب جديد يقوم به القارئ، ويمكن التقديم الوقوف على طريقتين من طرق تقديم الشَّخصية في روايتي جملكيةآرابيا ورمل الماية.

1- التّقديم الغيري (ما يخبر به الرّاوي والشّخصيات بضمير المخاطب).

إنَّ اللّافت في الطريقة الّتي يقدم بها الرّوائيون المعاصرون شخصياتهم الرّوائية، هو الاختلاف الَّذي عهده القارئ /المتلقي عند المتقدمين الَّذين كانوا يقدّمون شخصياتهم الرّوائية بشكل مباشر –يقدمها الرّاوي العليم– بيد أنَّ الرّواية المعاصرة تجاوزت هذا الشَّكل التقليدي وابتعدت عن المباشرة، فأصبح القارئ/المتلقي يتعرّف على الشَّخصيات من خلال أفعالها والحوار الَّذي يدور بينها، أو المنولوج الدّاخلي وما يسمى بتيار الوعي[2] وهذا ما يسمح بالكشف عن الحياة الدّاخلية للشخصيّات، فغالبًا ما يلجأ الرّوائيون المعاصرون لإسناد تقديم الشّخصية إلى شخصيّات أخرى تعرّفنا بها وبأفعالها وتحركاتها داخل النَّص الرّوائي.

اختار السارد في روايتي "جملكية آرابيا" و"رمل الماية"، عدّة (ساردين) أو شخصيات ساردة لتقدّم شخصيّة «**بشير إلمورو/المورسكي بضمير المخاطب، هذا الضّمير الَّذي يستعمل في حالتين: أوّلهما رفض الرّاوي الإفصاح عن الكلام المتعلّق بالشّخصيّة، أو عدم قدرته على الإدلاء به، وثانيهما كذب المتكلّم**»[3] فالشّخصية يروى عنها وتروى لها قصّتها الّتي لا تعرفها أو لم تعرفها بعد، فنجد الشّخصيات الأخرى تروي لها ما فعلته ونسته «أو ما وعته إلّا بصورة جزئية جدًا[4]

وفعليه إنّ القارئ سيلاحظ أنّ قصّة البشير (إلمورو/المورسكي) تسردها عدّة شخصيات، جاء فيرمل الماية: «**هاه يا بشير؟؟ أنت تذكر أنّك حين فتحت عينيك، قلت ربما مكثت يومًا أو بعض يوم، دخولك إلى الكهف كان في أوّل النّهار وخروجك منه كان في آخره حيث شقّت الظلمة عينيك، لم تر البلاد الّتي فتحت فيها قلبك قبل زمن بعيد، أهل الكهف كانوا مثلك يا غبن**

1– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص51.

2– ينظر خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، ص 177.

3– ينظر محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص ص 115، 116.

4– ينظر ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 69.

أمي، دخلوا بلادًا وخرجوا بلادًا ففوجئوا بناس آخرين لا يعرفونهم، ووجوههم محفورة وباردة لا عهد لهم بها أبدًا (...) وأنت يا البشير تواجه خرابًا لا عهد لك به أبدًا، الأتربة تملأ الجسد المنهك، اللّحية متدنية مثل خيط جهنّم... حين جلس علماء البلدة يحسبون، يقول الرّاعي الّذي عند بوابة الكهف، ينقصون ويزيدون، ينزعون ويضيفون، حتى اتفقوا في النهاية على رأي واحد لم يخطئوا إلّا في السنوات الهلالية الزائدة... كانوا متأكدين أنّك ستأتي بعد ثلاثة قرون بالتمام والكمال»[1] إنّ السارد يعرف كلّ شيء عن شخصية البشير.

ينتقل السرد إلى الرّاعي الّذي أخرج البشير من الكهف ليسرد حكايته بضمير المخاطب وكأنّ البشير يجهل ما حدث له، يقول الراعي «هو ذا أنت يا سيدي العظيم، قطعت النار والقفار واخترت أن ترتاح في هذه الأرض الطيّبة، ننتظر قدومك منذ أكثر من ثلاثة قرون، لقد تأخر مجيئك أكثر من تسع سنوات، بحسب التقويم الرّسمي المتعامل به (...) قاتلتهم يا سيدي بصبر وأناة؟ هكذا بدأ الرّاعي حديثه، حاربت كلَّ الأقوامثمّ استرحت، هو من الزّمن مثل المحاربين العظماء وجئتنا الآن لتقف شامخًا على حافتي العقل والجنون، هو ذا أنت الآن كما صاغتك كتب الأوّلين والفقهاء وذوي العلم المكين، بطل قادم من أغوار الدّم والحفر الكثيرة والهزائم الّتي لا تحد»[2]

يتهيأ للقارئ من خلال هذا المقتبس، أن السّارد يجمع معلومات عن شخصيّة (البشير) كما يفعل «**المحقق والمفوض البوليسي في استنطاق المتهم، فإنّهما يجمعان مختلف عناصر القصّة الّتي يرفض الممثّل الأساسي والشّاهد أن يرويها أو لا يستطيع أن يرويها، ثمّ ينظمان هذه العناصر في قصّة تروى بصيغة المخاطب لتفجير الكلام الّذي رفض الرّاوي الإفصاح عنه أو الإدلاء به**»[1] وكذا الأمر بالنّسبة للشخصيات التاريخية الّتي أسندت رواية قصّتها إلى شخصيّة (البشير) الّذي سيتولى سردها على القارئ/المتلقي.

1- رمل الماية، ص ص49، 50.

2- جملكيّة آرابيا، ص88.

1 - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص69.

نجد البشير إلمورو/ الموريسكي الذي كان مرويا عنه يتحول إلى راو يقدّم شخصيات الرذواية، خاصة المرجعية منها، مثل الطبري، ومعاوية بن أبي سفيان، وعثمان بن عفان رضي الله عنه، والحلاج وبن رشد وغيرها من الشّخصيات، والّتي تولىّ تقديمها في الرّوايتين "رمل الماية" و"جملكية أرابيا" جاء على لسانه مخاطبًا شخصية (الطبري): «**حتّى أنت أيّها الطّبري ماذا فعلت بقلمك؟ لماذا جردته من كلّ حنين وشوق؟ وسخّرته لمن كان يملك القرار، كيف قبلت أنْ تكون وراقًا كغيرك تنجر الأقلام وتدعو الرعية إلى أنْ تنتبه إلى هذه الظاهرة المحمودة الّتي لا تتكرر إلّا مرّة واحدة في كلّ سبعة قرون**»[1]

لقد استدعى الرّوائي الشّخصيات التاريخية الّتي غيّبها الزّمن، ليعيد الحقائق إلى مكانها ويعرفنا بحقيقة الشّخصيات التّاريخية الخاصّة، جاء على لسان البشير مخاطبًا النينوي: «**آه ياسيّدي النينوي الصُّوفي كان الزّمن مظلمًا وكانت الوجوه تشتعل فرحتها والسواد يزداد كثافةً،إنّه نفس الحال الّذي لبسني في الكهف (...) رأيتك يا سيّدي العظيم تنحني بكل إجلال، تميل برأسك باتجاه الدّنيا ألمًا، لكنّك لم تصرخ أبدًا أقسم بعينيك وشفتيك اليابستين أنّي رأيتك في ليلة اللّيالي الّتي لم ينته امتدادها، كانت الظلمة قد فقدت أنجمها والحنين ضيع وجهه، ورمانا على قارعة الطرقات المفرغة وحيدين نجرب شطط الموت المقدّس ونواجه خراب الوقت يا مولاي الساعة، وهجك كان يأتيني على دفعات**»[2]

فالسّارد يسمح لشخصيّة "البشير" أنْ تنوب عنه في الحكيْ ليقدّم الشّخصيات التّاريخية أمثال (الحلّاج) «آه **يا سيدي العظيم، هذه الوجوه مجتمعة وغيرها ستأتي من بعدك هي الّتي أمرت بحرقك وتشويه خلقتك، أقسم الجميع أنْ يضعوا رأسك في النّار ويستمتعوا برائحة احتراقه... نسيك يا شيخنا الحلاج تواجه خراب القصور وحيدًا، نسي دمك، وصليبك، وقال حل دمه، ثمّ نفض يديه وكأنَّ شيئًا لم يكن وراح يقف في طابور الّذين كانوا ينتظرون قبض ثمن رأسك، مع حسن بن حمدان (...) كانت أمامك الصحراء ومُريدوك، لكنّك رفضت، في سوس عندما ألقي**

1- جملكية آرابيا، ص 46.

2- رمل الماية، ص ص 212، 213.

عليك القبض سألك هل كنت الحلّاج؟ قلت له ماذا ترى؟ تلعثم، وعرف في سرّه أنَّ صاحب سؤال مثل هذا لن يكون إلّا الحلاج، ساقوك إلى بغداد حتّى بدون أن يكلّفوا أنفسهم مشقّة التأكيد مقيدًا بالحديد وصليل السيوف المعقوفة وأصوات العسس المتداخلة داخل دهشة، لم يكن يهمك كثيرًا أنْ تعرف مصدرها، طلبوا من ورّاقهم (الطبري) أنْ يسجّل ما يروونه»[1].

ينّم عن هذا التقديم براعة كبيرة للكاتب وسمات حداثية تجعل القارئ/المتلقي يشعر بالفضول لمعرفة حقيقة هذه الشّخصيات، ويتساءل عن الحقائق التّاريخية له، ويوازن بين ما جاء في النّص الرّوائي وما كتبتْهُ كتب التّاريخ، والجدير بالإشارة هو أنَّ الرّوائي لا يركّز على البعد الجسماني للشّخصيات بقدر ما يركز على البعد النفساني.

وقدْ يلجأ الرّاوي إلى التكفّل بتقديم الشّخصيات ليكون الوسيط بين الشّخصية والقارئ/المتلقي مستعينًا بضمير الغائب، مثال ذلك ما جاء في قول السّارد «**لنعد إلى البداية كما رواها القوّالون وأكدّها هو بشير إلموروا فيما بعد حين دخل إلى الجملكية ليعيد ترتيب الأشياء الّتي فقدت نظامها الحقيقي، الّذي حدث بعد ذلك هو أنّه جلس في الزّاوية الضيقة داخل الكهف، ثمَّ بدأ بتحسس محيطه بهدوء ليتأكد بعدها أنّه ما يزال محكومًا بالأرض، تتبع البقعة الضوئية الّتي انكسر نورها على إحدى الصّخور القديمة الّتي بات تآكلها واضحًا... تحسس الخائف الخيوط العنكبوتية الّتي ملأت رأسه، بذل جهدًا مضاعفًا ليتكئ على جدران الكهف... أدرك بشير إلمورا من خلال الأشكال الّتي ارتسمت على جدار الكهف أنَّ قرص الشّمس يكون قد تجاوز نصف السماء**»[2]

ولقد لجأ السارد إلى استعمال ضمير الغائب في الرّواية من أجل الفصل بين الماضي والحاضر، لكنَّ (واسيني) في رواياته يلجأ إلى هذه الاستراتيجية النّصية حتّى يقيم جسرًا بين الماضي والحاضر، ويستحضر الماضي في الحاضر «**فلغة الرّواية تتحكم فيها رغبة قوية في الإفصاح عن آلام المسحوقين وقهرهم وتضخيم صوتهم، إنّها ترمي في عمقها إلى إعادة إحضار**

1- المصدر نفسه، ص 155.

2- جملكية أرابيا، ص 36.

"**الغائبين عن التاريخ**" **إليه وإحضارهم إلى صلبه**»[1]. فالتّاريخ الّذي غيّب الحلاج، وابن رشد، وأبو ذر الغفاري أعادتهم الرّواية الواسينية ليتعرف عليهم القارئ/المتلقي، ويكشف الحقائق الّتي غيرها وغيّبها التّاريخ (من وجهة نظر الرّوائي طبعًا) «**ماذا لو بدأنا من اللّحظة الّتي نفي فيها ابن رشد؟؟؟ بينهما شبه الدّم والنجوم سيتغيّر كل شيء حتمًا، أبناء الكلبة، خافوا منه مثلما يخافون من وباء الطاعون، قال افصلوا ستربحون الدّين والدّنيا، لكنّ المنصور أبا يوسف يعقوب كان دابة لا تسمع إلّا صوتها والرجع الّذي يتركه، نفاه على أطراف قرطبه وأحرق كتبه وسائر كتب الفلسفة ومنع الاشتغال بالعلوم لكن ابن... فسح المجال أمام الشعوذة واستدعى كل زناة الحي ووضع القضاء بين أيديهم**»[2]

جاء في موت "أبي ذر الغفاريّ على لسان السّارد «**شعر بالوحدة والموت يشقان جراحاته، في كامل الجسد، لم يسمع سوى نداءاته الدّاخلية المنكسرة الّتي كانت تنتحب، فجأة ساد الصّمت الّذي يسبق الموت عادة، أين هو الآن؟ هل بدأ تيه المنفى القاسي؟ أوّل ليلة من هذا الجحيم قضاها في خباء مهلهل منصوب على تلّ الربدة بجوار نخلة مغبرة، ظلّت تنحني وتنحني حتّى ظلّته عن آخره هو وزوجته وابنيه، عمارة وذر الغيمات القليلة الّتي غطت رؤوسهم طوال الرحلة بدأت تموت عطشًا وجوعًا لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الحاكم الرّابع الّذي خرج من عرقه**»[3] فحضور هذه الشّخصية (أبو ذر الغفاري) كان بطوليًا، شخصية تحدّت السّلطة وحاولت إقامة العدل.

2-التّقديم الذّاتي: تقديم الشّخصية نفسها (استخدام ضمير المتكلّم)

وفق هذا المنظور تقدّم الشّخصية ذاتها بذاتها بدون وسائط، وذلك باللّجوء إلى ضمير المتكلّم الّذي يوهم القارئ/المتلقي بحقيقة الأحداث وواقعية الشّخصيات... خاصةً الشّخصيات التّاريخية

1- عبد الله لحميمة، الرواية المغاربية المعاصرة، ص 304.

2- رمل الماية، ص 13.

3- جملكية أرابيا، ص 64.

الّتي قدّمت تاريخها بنفسها «**فظهرت الشّخصية التاريخية في السّرد الرّوائي وهي تتحدث بضمير المتكلم**»[1] حيث تقدّم الشّخصيات حقائق يجهلها السّارد نفسه ولا تعرفها إلّا الشّخصية ذاتها.

وممّا جاء في رواية (جملكية أرابيا) حديث (أبو ذر الغفاري) عن نفيه ومعاناته هو وأسرته في الصّحراء الربدة «**نتوهم فقطيا عمارة أنَّ العدل في قلب من وضع الله السلطان بين يديه أمانة، نخطئ يا ابنتي إذْ نظن ذلك، الله لم يلتحق هو أيضًا بالرّكب... أصبح ينام في جيوب القتلة كما شاء له الحاكم الرّابع، أستغفر الله على النفس الحالمة، التائهة، الغارقة في يأسها، الله، الله يا عمارة القلب، اصطف هذه المرة مع الأقوى، كنّا الأضعف، لا رب لنا إلّا الموت والخوف، لم يبق أمامنا إلّا مقاومة العزلة المفروضة علينا، فهل نتمكّن منه؟**»[2]

إنّ ضمير المتكلّم في السّرد يجعل القارئ/ المتلقي قريب من الشّخصية،الّتي تصبح أكثر إقناعًا، إنّ تقديم الشّخصية بضمير المتكلّم «**يطرح عدّة قضايا ترتبط بمعرفة الذّات، وكيف يمكن في الوقت نفسه معرفة الذّات، ونقل تلك المعرفة إلى الآخر، وذلك أنّه من الصّعب رؤية الذّات بنفس البرود الّذي نرى به الآخر**»[3] وبالتالي ينتقل وضع السارد، من العالم بكل شيء عن الشّخصية، إلى سارد يجهل الكثير عنها.

إنّ تقديم الشّخصيات التّاريخية بهذا الضمير، يمثّل خرقا للمألوف وكسرا للنمطية التقليدية التي ألف فيها المتلقي الحديث عنها بضمير الغائب، فالسارد ينقل هذه الشّخصيات من ماضيها وايستدعيه التكون الشّاهد على أفعالها وأقوالها، جاء في الرّواية «**عشت وحيدًا وسأموت وحيدًا، أعرف لكنّي أرفض هذا القدر، ماذا لو كان أحدهم في مكاني؟ أنظري يا ابنة بنت الرفيعة... أنظري. سقطت عمارة، تعبت من المشي، وضعتها على كتفي، مشيت، لكن قسوة رمال الربدة قاسية ولا جسد يتحملّها، انتهى كلّ شيء، أترين الجوارح الّتي تتبعنا يا ابنة بنت الرفيعة؟ بعد قليل سنصبح طعاما شهيًا لها، كانت عمارة وردة بريّة مليئة بالعطر ونوار البوادي، فأصبحت**

1- محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 117.

2- جملكية أرابيا، ص 64.

3- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 223.

تربة ونثارا من الغبار، انخطفت مني حتّى قبل أنْ أفتح عيني من شدّة الحر، وأصدق أنَّ عمارة ماتت، لم يطل بي الزّمن كثيرًا حتّى واريت أخاها في حفرة بذلتُ جهدًا مضاعفًا لإتمامها بسبب الوهن (...) يولدون للموت يا أم عمارة، ويعودون إلى الرّمل والتراب، أيُّ حق هذا؟ ألا حبذا المكروهات بعدكما يا ابنيّ»[1] فلقد سمح ضمير الأنا بالتوغّل في نفسية الشّخصيات وكشف عن نواياها، وقدْ قدّم الشّخصيات إلى القارئ/المتلقي كما هي لا كما يجب أنْ تكون.

إنَّ ضمير "الأنا" المتكلّم يكون مقبلًا متجهًا نحو الحاضر أو الماضي القريب، فهو دائري أو حلزوني مغلق، وضمير الغائب متجه نحو الماضي البعيد، أمّا ضمير المخاطب فهو يتميز بقدرته على الامتداد نحو المستقبل، أو الالتفات إلى الوراء، فهو «**ذو قابلية لأن يتجاذب جميع الأزمنة مما يجعل السّرد به يتحرك في كل الاتجاهات الحيزية والزّمنية والحديثية جميعًا**»[2] ويدخل هذا التعدّد في الضّمائر فيما تسميه الدّراسات السّردية الحديثة بتعدّد الرّواة أو تعدّد الأصوات* المصطلح الّذي نظّر له **(ميخائيل باختين** Mikhaïl Bakhtine) في النّقد الحواري من خلال دراسته لروايات "توليستوي" وروايات "دوستويفسكي" الّذي تتميّز رواياته بتعدّد الأصوات «**دوستويفسكي هو خالق الرّواية المتعدّدة الأصوات (polyphonie) لقد أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية**»[3] حيث سمح لشخصياته التعبير عن وجهة نظرها وعن اختلافها بعيدًا عن هيمنة الرّوائي، دون أنْ تكون بديلًا عن الرّاوي.

لقدْ ظلّت موضوعة "وجهة نظر" (Point de vue) إشكالية مطروحة تثير جدلاونقاشًا لدى السّرديين والمنظرين والكتاب على حد سواء، «**باعتبارها مكونًا من مكونات الخطاب السّردي فتعدّدت مدارسها واتّجاهاتها... ذلك لأنّها مقولة متعلقة أساسًا بالكتابة الرّوائية، والرّواية عالم**

1- جملكية أرابيا، ص ص 64، 65.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 162.

* أشار بعض الباحثين إلى أنَّ تعدّد الأصوات ليس نفسه تعدّد الرواة، فتعدّد الأصوات يمثل تعدّد أصوات الشّخصيات داخل العمل، أمّا الرواة فهو تقنية تتعلق بصيغة بناء الرّواية.

3- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر:جميل نصيف التكديتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، 1986، ص 11.

لا يحدّه حدٌ ولا ينتهي إلى تصنيف»[1] فلهذه الاستراتيجيّة النّصية من الأهمية ما يجعلها محور اهتمام الدّارسين و المبدعين، فيمكن في عمل أدبي ما أنْ لا نسمع صوت المؤلّف ولا صوت الشّخصيات لكن بدون راو لا وجود للرّواية، ومنه تتولّد بعض الأسئلة الّتي مفادها: ماذا نقصد بمفهوم وجهة النّظر السّردية؟ وهل تعدّد الأصوات نفسها بتعدد الرّواة؟ أم أنَّ كل مصطلح له مفهوم مستقل؟

لقد أفاض النّقاد والدّارسون والمهتمون بالسّرديات الحديث عن السّارد (الرّاوي) وموقعه في العمل السّردي، فبفضله «كانت الرّواية شكلًا متميّزًا ومستودعًا للإحالات رمزية جدليّة»[2] فالسّارد هو الشّخصية الرّوائية الّتي سيبقى الخطاب بدونها في حالة احتمال، ولن يتحوّل لحقيقة ما دمنا لا نستطيع تصور حكاية بدون سارد[3] فهو شخصيّة يخلقها الكاتب ويتوسل بها لتنوب عنه في سرد المحكي وتمرير خطابه الإديولوجي، وأيضًا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يُروى.

فالرّواية التّجريبية والمابعد حداثية «**تسعى إلى تقويض كل ما هو ثابت، والاتجاه نحو التحول المتعدّد المنتج للتعدّد المفاهيمي والتّشتت المعرفي، وهذا بدوره يتطلّب إحداث زعزعة في النّظام السّردي التصاعدي، وهدم أركانه وتشكيل عناصر سرديّة متعدّدة، مهمتها الرّئيسية تقديم الرؤى المختلفة من زوايا متعدّدة، ولكنها رؤى صالحة يسهل امتصاصهاوفهمها بسرعة»**[4] هذه الرؤى تمثّل الكاتب، لكن يختلف السّارد عن الكاتب، فالسّارد يظّل داخل المتن الحكائي، كائن من ورق مثله مثل الشّخصيات المتخيلة الأخرى، الّتي يختلقها الرّوائي، ويرتبط السّارد (الرّوائي) في العمل السّردي بزاوية الرؤية أو وجهة النظر أو التبئير أو البؤرة، حصر المجال المنظور.

1- جمال فوغالي، وجهة نظر في الرّواية، رمل الماية، فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف للروائي واسيني الأعرج، مجلة تروى من موقع .www.mizwoi.com

2- فلاديمير كريزنسكي، من أجل سيميائية تعاقبية للرّواية، عرض، عبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص 215.

3- ينظر بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السّردية في الخطاب الرّوائي، بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، ع4، مصر، أكتوبر 1992، ص 68.

4- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، رواية (سابع أيام الخلق) مفتاحا إجرائيًا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016، ص 70.

ولعلّ مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعًا، ومع هذه الفروقات البسيطة فهي كلّها تركز على «**الرّاوي الّذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم الّذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية الّتي من خلاله أيضًا، في علاقته بالمروي له، تبلغ أحداث القصّة إلى المتلقي أو يراها**»[1] وهذا وفقًا لرغبته (السّارد) وتماشيًا والاستراتيجية المتبنّاة من قبله نحو المسرود له.

يمثّل إذن تعدّد أصوات الرّواة في الرّواية الواحدة، أحد عناصر الميتاسرد، إذْ إنَّ «**مهمّة التعدّد تتمحور بإذابة الكتل المتصلّبة من الإستغلاقات وترويض المستعصي منها بغية تكوين نسيج من التوافقات التصالحية الّتي يبغيها القارئ لفهمها ومعايشة تجاربها لتحقيق الانسجام والمواءمة**»[2]. ويبقى مصطلح "الرؤية السّردية" من بين أهّم الاستراتيجيات السّردية الّتي حظيت باهتمام من لدن الباحثين والسّرديين.

يكاد يتفق معظم الباحثين والنقاد على أنَّ «مفهوم الرؤية السّردية وليد استحدثه النّقد الأنجلو- أمريكي في بدايات هذا القرن مع الرّوائي هنري جيمس، وعمَّقه أتباعه، وبالخصوص (بيرسيلوبوك) في كتابه "صنعة الرّواية" الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية»[3]، ولقد اعتمد كل من بويون(Pouillon)، وتودوروف (Todorov)، وجيرار جنيت (G.Genette) في تصنيف الرّاوي من خلال وجهة النظر، على مقولات ومصطلحات مختلفة لكنّها تدل على مفهوم واحد، ويمكن أنْ تمثّل لطرح كل منهم بالجدول التالي:

بويون	تودوروف	جنيت
الرّؤية من الخلف	السّارد> الشّخصية	التّبئير في الدّرجة الصفر
الرّؤية مع	السّارد=الشّخصية	التّبئير الداخلي
الرّؤية من الخارج	السّارد< الشّخصية	التّبئير الخارجي

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

2- المرجع نفسه، ص 70.

3- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ص 284، 285.

فكل من هؤلاء الباحثين له طرح مختلف عن الآخر (فتودوروف) «**بعدما عدّل في تصنيفات بويون (pouillon) صارت كما يأتي**»[1]:

- السّارد > الشّخصية الروائية: صيغة السّرد الكلاسيكي وتوازي (الرؤية من الخلف) عند بويون حيث السّارد يتفوق في معرفته عن الشّخصية الرّوائية.
- السّارد = الشّخصية الرّوائية: وتعادل (الرؤية مع عند بويون حيث تتساوى معرفة السّارد مع معرفة الشّخصية الروائية.
- السّارد< الشّخصية الروائية: تعادل الرؤية من الخارج وفيها ثقل معرفة السّارد عن معرفة الشّخصيات الرّوائية.

ولقد استعاد جيرار جنيت تصوره السّردي (1983) الّذي أقامه سنة (1972) في كتابه "خطاب الحكاية" «**معدّلًا ومنقحًا على ضوء الانتقادات الكثيرة الّتي وجهت إليه ومناقشًا إيّاها في كتابه "خطاب الحكي الجديد**»[2] وتحاشيًا لبعض المصطلحات المقترحة قبله مثل رؤية، وحقل ووجهة نظر، فقد تبنى مصطلح «**تبئير الّذي يقول إنّه أكثر تجريدًا والّذي يجاوب من جهة أخرى من تعبير بروكس ووارين «بؤرة السّرد**»[3] ويقول في هذا الصدد إنَّه أطلق على النّمط الأوّل اسم الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصفر، والنمط الثاني هو الحكاية ذات التّبئير الدّاخلي، والنّمط الثّالث هو الحكاية ذات التّبئير الخارجي[1] فاعتمد (**جنيت**) في هذا الطّرح على التّجريد، وابتعد عن المحسوس والملموس.

إنّ تعدّد الرّواة والضّمائر في العمل السّردي، استراتيجية تفقده سلطته على ما يبدع، وتزول وجهة نظره في مقابل تعدّد الرّواة للحدث أو الأحداث، ومبحث الرؤية السّردية يبحث في الإجابة عن السؤال؟ من يتكلّم في العمل الرّوائي؟ وكيف يروي هذا المتكلّم ما يرويه وهذا سؤال «**يتعلّق**

1- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرّواية العربية المعاصرة، ص83.
2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص304.
3- ينظر جنيت جيرار، خطاب الحكاية، ص201.
1- ينظر، المرجع نفسه، ص ص 201، 202.

بالذّات المدركة وكيفية إدراكها لما ترويه وعلاقتها من ثم بالعلم الّذي تخبره عنه، ذلك أنَّ الرّاوي وهو يقدّم لنا خطابًا إخباريًا لتقديم العالم الرّوائي، إنّما يقدّم في الآن نفسه رؤية محدّدة ووجهة نظر بعينها»[1]، تعدّد الرواة والرؤية السّردية في معناها هي بحث عن المتكلّم في شخصيةً، أو راويًا من حيث هو صوت سردي.

تعدُّ استراتيجية تعدّد الرواة من أهّم ملامح البوليفونية في النّصوص أو ما يسمى "بتعدّد الأصوات" ، ومثله مثل المصطلحات الأخرى قدْ أثار جدالًا بين الدّارسين والكتاب على حد سواء، لما في هذا المصطلح من لبس، ولا يبدو أنَّ الالتباس بعيد عن (ميخائيل باختين) واضع هذا المصطلح (تعدد الأصوات) (Polyphone)، والّذي خلق عدد من المميزات للرواية متعدّدة الأصوات منها: التّعددية في أنماط الوعي، والتّعددية في الطروحات الفكرية، والتّعددية في أنماط الوعي، والتّعددية في المواقف الفكرية، فكلّ هذه المميزات تعبّر عن شيء واحد هو فكر التّعددية في الشّخصيات: المتعلق ببناء الرّواية وتعدّد اللّغات والأساليب من خلال الأسلبة والمحاكاة والحوار والتّهجين والتّناص والأجناس المتخلّلة المتعلق بالأسلوب[2]، إنّها الحوارية بمفهوم **(باختين)**.

لكن ما يهم الوقوف عنده هو مفهوم الرّواية البوليفونية «**تلك الرّواية الّتي تتعدد فيها الشّخصيات المتحاورة وتتعدّد فيها وجهات النظر وتختلف فيها الرّؤى الإيديولوجية بمعنى أنّها رواية حوارية تعددية حيث تتحرّر بشكل من الأشكال من سلطة الرّاوي المطلق وتتخلص أيضًا من أحادية المنظور**»[1] إنّها عكس الرّواية المونولوجيّة الأحادية الصوت، فهي تمنح الشّخصية الرّوائية استقلاليّة في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة... وللتّوضيح أكثر تسرد كلّ شخصيّة الحدث الرّوائي بطريقتها الخاصّة»[2] فأصبحت الرّواية تقدّم عصاراتها الإبداعيّة وأطروحاتها المرجعية عبر أصوات متعدّدة، لقد تخلصت من «**سلطة البطل الموحد الّذي يتحكم**

1- خليفة غليوني، التجريب في الرواية العربية، ص 113.

2- ينظر محمد رشيد السعيدي، تعدّد الرواة بديلًا عن (تعدّد الأصوات).

1- جميل حمداوي، الرّواية البوليفينية أو الرواية المتعددة الأصوات شبكة الألوكة من موقع http //www.alukah.net/ Literature.enguage/01.39038. ص1.

2- المرجع نفسه، الصفحة، الصفحة نفسها.

في سير الحدث بدءًا من مطلع القصّة الّتي نهايتها، ولعلّ الانكفاء والحد من سلطته قدْ زاد من تنوّع السّرد وانفتاحيته، بحيث لمْ نعد نجد ضميرًا واحدًا يُؤطر الحدث القصصي إلى النهاية، بلْ تلفي تعدّدًا وتغييريًا لنموذجية البطل»[1] فخرج النّص الرّوائي من السُكون وتجاوز حدوده، متجهًا نحو الاختلال والتوتر سبب تجاوز الأحادية الصوتية إلى التعدّدية الصّوتية و«غالبًا ما تتحدّد بوليفونية الرّواية من خلال وجود تنوّع في المنظور الإديولوجي، لذا يرى(**أوسبنسكي UspensKi**) بأنَّ الرّواية البوليفونية تمتاز بمجموعة من الشّروط وهي:[2]

1-عندما تتواجد منظورات مستقلّة داخل العمل.

2-يجب أنْ ينتمي المنظور المباشر إلى شخصية ما من الشّخصيات المشتركة في الحدث وبعبارة أخرى، ألّا يكون موقفًا إيديولوجيًا مجردًا من خارج كيان الشّخصيات النّفسي.

3-أنْ يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك من الطريقة الّتي تقيم بها الشّخصية العالم المحيط بها»[3]

استنتاجًا: يمكن القول إن مفهوم تعدّد الأصوات في الطرح الّذي تناولناه عند بعض المنظرين يشير إلى المتكلّم داخل العمل الأدبي ذلك الصّوت الّذي ينظّم بشكل واعي الأصوات المختلفة في خطابه.

استفادت روايات **(الأعرج)** كثيرًا من تقنيّة تعدّد الرُواة في بنائها، فاستثمرها الرّوائي في متُون كتاباته، باعتبار أنَّ هذا الأخير (الرّوائي) يسعى دائمًا إلى تحطيم الأنماط السّردية المألوفة، حيث خرج عن نمط البطل الرّاوي الّذي يروي من موقع واحد مهيمن على القص، إلى قصّ يصدر عن عدّة رواة، وبنية هذا النّمط هي بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك والانسجام أو هي توحي بذلك، كأنّها لا تترابط أو كأنّها تتفكّك، وهي في هذا لا تنمو نحو غاية، لها تنتهي ولا تنتهي، لكنّها تطرح سؤالها أو أسئلتها لتستكملها القراءة ، وكأنها كتابة تمارسها القراءة، تحمل

1- عبد القادر بن سالم، مكونات السّرد القصصي الجزائري الجديد، ص61.

2- جميل حمداوي، مستجدات النّقد الرّوائي مستجدات النّقد الرّوائي، دار النشر الألوكة، ط1، دب،2011، ص123 .

3- جميل حمداوي، مستجدات النّقد الرّوائي مستجدات النّقد الرّوائي، ص 124.

الرّواية صراعًا مفتوحا على تعدّد الاحتمالات وتنوّعها أو على تعدّدها وتناقضها[1] وكأنَّ الرواية تطرح سؤالها على القراءة دون أنْ تكتمل بنيتها بجواب عليه.

ينهض نصي **(جملكية أرابيا)** و**(رمل الماية)** على استراتيجية تعدّد الرُّواة، إذ انشطر، صوت السّارد إلى عدّة روّاة، لكلّ واحد منهم دوره في سرد الأحداث «**يحكون أنفسهم ويعكسون البشير المورسكي البؤرة المركزية للرّواية**»[2] فهو أسُّ السّرد وجوهره، تتقاطع الأصوات «السّردية الأخرى وتلتقي من أجله، ويبقى هو الحكاية والمحكي، إنّه السَّارد المتماثل حكائيًا Homodiegétique إنّه سارد وشخصيّة وفاعل وموضوع للمحكي، وهو يحكي حكايته لضمير المتكلّم "أنا" فيصبح ساردًا ذاتيًا حكائيًا Auto diégétique تتصارع داخله حيوات كثيرة»[3] مثل (أبي ذر الغفاري) و(الحلاج) و(النينوي) و(ابن رشد)... الخ.

ولعلَّ أجلى تماهي يمثّله هو تماهي صوت المؤلّف مع صوت البشير المورسيكي/المورو، جاء في رواية (جملكية أرابيا) الّتي تُعَدُّ إحدى النّماذج الّتي يتشكّل بنائها العام من التنائب المستمر بين «سرد يأخذ طابع (التأليف) ويؤدّي وظيفته، وسرد يأخذ طابع (الرّواية) ويؤدّي وظيفتها التخييلية الإبهامية»[1] وكثيرًا ما تتداخل هذه المستويات فتتشكّل (كتلة سردية) متماسكة في عناصرها وبنائها «هذه المزاوجة الّتي يتخذ فيها الكاتب دورين، فيكون مرّةً مؤلّفًا للنّص، ومرّةً راويةً للأحداث، وغالبًا ما تغيب هذه الحدود بين الوظيفتين الرّواية فيتماهى الكاتب مع الرّواية وهو أمر يضفي عليها ميزة خاصّة، فهي نصّ سردي يتحوّل إلى نسيج من التداخلات اللّانهائية»[2]

يفتتح االرّوائي روايته بإسناد فعل السّرد إلى نفسه يقول: «لست مهمًا، أنا راوي الصّدفة، وراوي الصّدفة معذور، لأنَّه لا يقول في النّهاية سوى مشاهداته ومكشافات من عاشرهم من القوّالين

1-ينظر: يمنى العيد، الرّاوي الشّكل والموقع، بحث في السّرد الرّوائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص85.

2- جمال فوغالي، وجهة نظر في رمل الماية فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف، ص37.

3- جمال فوغالي، أعوان السّرد في رمل الماية، مجلة التين، ع10، الجزائر، 1 يوليو، 1995، ص38.

1- إبراهيم عبد الله ، موسوعة السّرد العربي (2) المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، دط، العراق، 2008، ص 114.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الّذين لم يبق منهم في عصرنا الحالي الكثير، في ظل مخابر البحث المتخصّصة في شأن البشر وتاريخهم... وربّما كنت العملة النّادرة في هذا الزّمن الّذي غرّب أو هو يصدّد الأقوال»[1] فالكاتب يعلن من البداية أنّه سيكون راوي أحداث الرّواية، لكّن سيتماهى ويتوارى ضميره مع ضمير شخصيّة (البشير الموريسكي/إلمورو).

كما يتماهى مع المؤلّف الضمني للرّواية يقول: «**بقي أنْ أقول لا عبقرية لي فيما أرويه، شيء عشته، شيء أحسسته، أو ربّما كان مجرّد حلم قبل أنْ تحوّله الموجة العارمة من رؤيا إلى حقيقة، وشيء سمعته في سوق القوّالين الصّادقين اللّذين انطفؤا في وقت مبكّر... فإذا ما صدّقني النّاس فذلك أرجو، فأنا في النّهاية ابن زماني بكلّ سيراته... وإذا ارتآني النّاس مجرّد قوّال، ورجل عابر في زمن يركض بسرعة نحو حتفه، يقصُّ أوهام ثقيلة ليخفّف من رائق داخلية**»[2] يبيّن هذا المقطع تماهى المؤلّف مع الشّخصية النواة (الرئيسة) في الرّواية وهي بشير إلمورو/الموريسكي الّذي يحكي قصّته بعد خروجه من الكهف وعودته من غرناطة.

إنّ هذا المظهر الفنّي الذي يتوخّاه الكاتب كاستراتيجية لتقديم الحدث «**يجعل العالم التخييلي، المنبثق من تضاعيف السّرد يتأرجح بالنّسبة للمتلقي بين مستويين متناوبين، واقعي ووهمي، وهي لعبة سردية تحرّر الرّواية من القيد التخييلي الصرف وتكسّر الوهم به، حينما تدفع الواقع إلى أفق التخييل مرّة، وتقوم في مرّة ثانية باضفاء بعد واقعي على المكوّنات التخييليّة والمناقلة للمادة السّردية بين المؤلّف والشّخصية،تحرر بناء النّص وأبعاده الدّلالية من القيود الموروثة للنّوع الرّوائي**»[1] إذ يتقنع الكاتب بشخصياته مرّة ويتحرر تارة أخرى، جاء في الرّواية: «**لاصدفة فيما يحدث، كلّ شيء جاء شلمًا كان محفوظًا في كتب النّور وكلّ ما نتمنّاه ونريده أنْ يفتح هذا الكتاب على بعض الخير... علم كلّ الخير**»[2] يفتح **(الأعرج)** كتابه على حكاية بشير الموريسكي/إلمورو ليقلقه على (واسيني) ليصبح بذلك واسيني الكاتب إمتدادًا لشخصية البشير،

1- جملكية أرابيا، ص 7.

2- جملكية أرابيا، ص ص 10، 11.

1- إبراهيم عبد الله، موسوعة السّرد، ص113.

2- جملكية أرابيا، ص12.

جاء في رواية **رمل الماية** «**بشير الموريسكي قوّال الأسواق الغرناطية وعشيق الغجريّة مارياناة، عندما خرجوا سألتهم عنه قالوا: أنّه غير موجود، لم يكن الأمر مهمًّا، لأنّي كنت الوحيدة المتأكّدة من رؤيته وهو يدخل ويحدّثني بأنَّه متعب ويريد أنْ يرتاح، كانت النوارس البيضاء تسرق من فمّه الأناشيد الموريسكيّة (...) لم أتذكّر إلاّ كلمته بعدها انغلق مخّه وصعب عليه فكذ الألوان...قال متعب لا أعلم ماذا أكتب فألوان قوس قزح غير واضحة!؟.**

كان الدّق خفيفًا (...) واسيني لماذا خرجت هذا اليوم، حالة الحصار اعلنت ابتداءً من هذا الصّباح!؟»[1] فتماهى صوت الكاتب مع صوت السّارد (البشير) حتّى لا يكاد القارئ/المتلقي أنْ يميّز هل هناك صوت واحد وهو صوت السّارد، أمْ هناك صوتان (الكاتب وشخصيّة البشير السّارد).

إنَّ من وجوه الكتابة أن يكون الكاتب خارج الحكاية، لكن في روايتي "جملكية أرابيا"" ورمل الماية" فهو داخل الحكاية، «**والمسألة لا تتعلّق بوضع السّارد بلْ بالمروي، فمقام الكاتب يصبح موضوعًا لسرد أيْ مرويّ من مروياته، وفي كلتا الحالتين ثمّة هوس واضح بحضور المؤلّف أو الكاتب داخل نصّه**»[1] وتدلّ على حضوره عدّة قرائن وهذا ما تبيّناه من خلال الأمثلة.

تطرح إذن رواية **(جملكية أرابيا)** و**(رمل الماية)** الإشكالية القائمة بين مقام الكاتب ومقام السّارد هذه الطريقة في الكتابة تجعل القارئ/المتلقي في حيرة، ويخلق في نفسه انطباعًا محيّرًا، ونستطيع أنْ نقيس هذه الطريقة «**بالطرائق البصريّة مثلًا، الّتي تهدف إلى إعطاء وهم رؤية البعد الثّالث بالاعتماد على العينين**»[2] هكذا يتقدّم الرّاوي في رواية **(الأعرج)** "**جملكيّة أرابيا**" على أنّه "أنا" و"هو" (البشير الموريسكي/المورو) يقدّمه على أنّه راو الصُّدفة لكنَّه يشعر القارئ/المتلقي، ويوحي بأنَّه أيْضًا هو (البشير) فمن البداية يبدو الرّاوي ملتبسا.

1- رمل الماية، ص ص 244، 245.

1- محمد الباردي، التحوّلات السّردية، ص 39.

2- أ. البيريس، تاريخ الرّواية، ص 209.

وعليه فالالتباس الّذي يُولّده التركيب اللُّغوي يوهم بأنَّ الكاتب هو الرّاوي الشَّاهد والمشارك في نسج حكاية البشير، وهو البشير نفسه، ولهذا على القارئ، كما يصرّح **(جمال فوغالي)**، أنْ يتساءل: «**هلْ يعني هذا أنَّ البشير الموريسكي على المستوى الرمزي يدخل كهف واسيني/قلبه ومشاعره، وهل يصبح واسيني في الرّواية امتدادًا للبشير**»[1] ليخرج **(واسيني)** بدوره من الصَّمت ويواجه مصيره ويعلن أنَّ الانسحاب ليس الآن «**واسيني لماذا خرجت اليوم، حالة الحصار أعلنت ابتداءً من هذا الصَّباح!؟**

عندي دعوة من الأمن، أنا ذاهب إلى محاكم التفتيش المقدّسة يا مريوشا، لقد طلبوا بحرق رواية (فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف) ومصادرتها (...)

إذن قرأت كلّ الشتائم الّتي كتبت في الصحافة، سبحان الله! أنت لم ترو إلَّا الحقيقة»[2] **فالرّوائي قرّر أنْ يستكمل الحكاية، ويكمل رحلة الموريسكي.**

تزخر إذنْ الرّواية الواسينية بوفرة الأمثلة الّتي «تعاين مثل تلك الحالات من التبدلات بين سلاسل ضمائر المتكلمين أو المخاطبين أو الّذين يجري سردهم أو التشظيات المستمرة للأنا والهو»[1] وهذا التكنيك تجلى في روايتي **(جملكية أرابيا)** و**(رمل الماية)** أين يخرج البشير إلمورو/الموريسكي من أناه ليتماهى ويتداخل مع شخصيات عديدة داخل المتون الرّوائية، فتمثّل في شخصيّة (أبا ذر الغفاري) جاء في رمل الماية :« **نمت نومًا لست أدري بالضبط هل طال أمْ قصر، لكنَّ المؤكّد أنّي في إغفاءتي (؟؟؟) جاورت حيطان الجحيم. كان رعب اللّيلة السَّابعة بعد الألف قدْ بدأ، اقتحمتني الغيمة المبلولة بعمق، وبعدها اتضح وجه أمّي مليئًا بالخدوش (وجه أمّه) وهي، أستطيع أنْ أقسم، أنَّه وجه رملة بنت الرّفيعة الغفاريّة الّتي بدأت تذُوب وتذوب حتَّى اندمجت مع وجه أبي (أبوه): أبو جنادة بن قيس، إنَّه عام التلف... نادانا المنادي الّذي ظلَّ**

1- جمال فوغالي، أعوان السّرد في رواية رمل الماية، ص 41.

2- جملكية أرابيا، ص 445.

1- صالح صلاح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 64.

نائمًا طوال القرون الماضية، بضرورة التوجّه إلى البحر المنسي وحين حملت زادي وزوادتي ورحلت، كان يقتفي خطايَ خطوةً خطوةً ويملأ قلبي صُراخًا: ابن أبي جنادة قبل أنْ تدخل قلبك الزوارق الملونة بألف لون سحري أنَّك ستعيش وحيدًا أو تموت وحيدًا»[1] إن السَّرد يمارس لعبة الضّمائر، والرّواية كأنَّها تعمل على «**تلغيم ذاتها ضمن نفس السّجلات السّردية ومن بؤر بعينها، بمزيج من الضّمائر النحويّة الّتي يحار القارئ غير المتمرّس في تحديد الأصوات السّردية العائدة عليها، وهو ما يجعل محكايتها ملفوظات متراكمة الواحد فوق الآخر**»[2] إنّ السّرد يمارس لعبة الارباك والتشويش على القارئ.

يسعى الرّوائي من خلال هذه الاستراتيجيات إلى بناء حداثة نصّية تربك القارئ وتقلقه قرائيًا، وهي إحدى «**السّمات التكوينيّة الجماليّة لجماليّة البين- بين الّتي تفقد هذا النّص معقوليته ومن ثَمَّ تُربك مقروئيته**»[3] وذلك مبتغى الرّواية التجريبيّة الّتي تسعى إلى خلخلة البناء السّردي التقليدي، وتهّز طمأنينة القارئ/المتلّقي الَّذي تعوّد في السّرد الكلاسيكي على وضوح ملامح السَّارد وموقعه ووجهة نظره.

إنّ الرّواية عادةً تتكوّن من «**عناصر سرديّة شديدة التعدّد والتنوّع، تتشكّل وتتفاعل فيما بينها لتكون نصًا قابلًا لمشروعية الاستهلاك القرائي والفاعليّة المقروئيّة على أنحاء مختلفة وبصيغ متنوّعة، وعمليّة التفاعل هذه تقوم على مبدأ الارتباط الوثيق بين الوحدات وتداخلها من جهة، وعلى مبدأ التفكّك القابل لإعادة التركيب من جهةٍ أخرى**»[1] فالأصل في تاريخ السّرد الرّوائي أنْ يستأثر بالسّرد راوٍ عليم بكلّ شيء، وضمائر السّرد واضحة لا لبس فيها، إلّا أنَّ الرّواية الجديدة المابعد حداثيّة قدْ كسرت النمط واخترقت السّائد ليلتبس «**الأنت بالأنا، ويلتبس بالآخر**

1- رمل الماية، ص 21.

2- رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرّواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، ط1، فاس، 2011، ص 242.

3- رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرّواية العربية، ص 244.

1- عبيد صابر محمد وسوسن هادي جعفر البياني، جماليات التشكيل الرّوائي، دراسة في الملحمة الرّوائية (مدارات الشّرق) لنبيل سليمان، دار الحوار للنّشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2008، ص 20.

على حدٍ سواء فحين يخاطب السّارد الضّمني الشّخصيّة الأبرز في رواية ما جاعلًا ذلك سبيلًا إلى الإسراف في المكاشفة والبوح، يصير صعبًا فصل أحدهما عن الآخر»[1] جاء في **(جملكيّة أرابيا) «يقول البشير إلمورو وهو في عمق جحيمه، صرخت بأعلى صوتي:**

لا؟ لا؟ فجأةً وجدت نفسي داخل سلطان الحاكم الرّابع، بشكل لا أدري كيف؟ استفتوني في فقري وطمعوا في فقر الآخرين وحاجتهم المُزرية، عويت من كلّ قلبي؟ لا يا سيّدي، لا يجوز، إنَّه ملك العامّة، ولا يجب الاستفتاء فيه، حتّى التفكير في ذلك حرام.

كنت أحاور الرّجل المتبلّد، الَّذي خرج من تحت عرق الحاكم الرّابع فجأةً، لم يُعِرني أي انتباه على الإطلاق، لكنّه التفت باتجاه أبي اسحاق ليسأله:

هل يجوز الافتراض من بيت مال المسلمين؟

إذا كان سيّدي يرى في ذلك حلالًا، فهو عين الصواب، لا بأس.

لمْ يعد الصّمت ممكنًا، قفزت من مكاني، أعصابي فقدت اتزانها... تقول دنيا زاد الّتي أدركها الصّباح ولمْ تتوقف عن الحكي، قال أبو ذرّ وهو يمسح الدّم الّذي ملأ شفتيه المتورّمتين:

لو جمعتم الحجار كلّها، وسيّرتم النجوم، ووضعتم ثقل الأرض على هامتي وسوّقتم النُّور من عيني، لنْ أتخلّى عن ذاكرتي وحنيني إلى الوجوه الّتي لا ينتهي ألقها وعنفوانها وبياضها»[1] تكشف الرّواية لعبة السّارد الذي يتقنّع بضمائر عديدة ويتوارى وراء شخصيات متعدّدة حتّى يصبح القارئ/المتلقي مرتبكًا وضائعًا يصعب عليه تحديد هويّة السّارد أو هوية الشّخصية المروي عنها فكلّما رأينا في المثال الّذي تقدّم تماهى ضمير البشير(الأنا) مع ضمير أبو ذر الغفاري (الهو) هذا التماهي الّذي يبدأ من الصفحة الثالثة والأربعون إلى غاية الصفحة السّادسة والأربعون لتكشف دنيازاد (السّارد) عن هوّية الضّمير: «**عندما التفت ورائي، يؤكّد بشير إلمورو رأيت شيخًا مجلّلًا**

1- صالح صلاح، سرد الآخر، ص66.

1- جملكية أرابيا، من الصفحة 43 إلى الصفحة 45.

بالبيـاض»[1] فـالرّوائي لا ينفّـك يقلـق القـارئ/المتلّقـي ويكسـر أفـق توقعـه، فبعـدما كـان البشـير إلمورو/الموريسكي شخصيّة يروي حكايتها "دنيازاد" لشهريار أو الحاكم بأمره أصبح ساردًا، حيث خرج من الحكاية ليصبح هو الرّاوي السّارد، ثمَّ يتماهى مع عديد الشّخصيات داخل الحكاية.

وهذه الاستراتيجيّة يتوخاها الرّوائي ليستفزّ القارئ/المتلّقي ويستنهض المروي لـه «**محققًا ما هو غير متوقع ليوهم القارئ، من ثمّض ببطلان أفق التوقع الّذي كان ينتظره**»[2] فيبيّن ما ينتظره القارئ/المتلقي ويتوقعه من رواية حكاية (البشير/إلمورو) يفاجئه السّارد بالانتقال إلى سرد حكاية (أبا ذرّ الغفاري) ليعود من جديد إلى سرد حكاية "البشير" بدون سابق إنذار أو تمهيد للأمر وهذا التجريب الكتابي ربما يكون قصديًا من قبل الرّوائي، فحين تتماهى الضّمائر وتتداخل فيما بينها إنَّما ذلك ليعبّر عن تداخل مصائر هذه الشّخصيات، وقضاياها ورُؤاها داخل المتن الرّوائي، فالالتباس الّذي يحدث على مستوى القارئ/المتلقي «**يكسر امتداد المعنى ويخلق قلق السؤال حول حقيقة الشّخصية ونوعية الفعل الّذي تأتيه، وهذا في الجوهر يولّد متعة تلقي الرّواية، وهي إحدى الرهانات الّتي تتأسس عليها الكتابة الرّوائية**»[1] حيث تعمل على إشراك القارئ في متاهات النّص وسير أغواره.

يواصل الرّوائي لعبة تماهي الضّمائر وتداخلها، فيتجلى البشير إلمورو/الموركسي متماهيًا مع عديد الشّخصيات في متن الرّوايين :جملكية أرابيا" و"رمل الماية" ليكون بؤرة (الحكاية) كما تتمهى أصوات شخصيّات أخرى مع بعضها البعض حتّى «**تكاد لا تبيّن إلّا بالقراءة الدّقيقة المتكررة**»[2] وكانت أصوات الشّخصيات ملتحمة لتكون صوتًا واحدًا.

وما يمكن أنْ يلاحظه القارئ/المتلقي هو تصارع حيوات عديدة داخل شخصية (البشير إلمورو/الموريسكي) الّذي يمثّل «**أسس السّرد وجوهره تتقاطع الأصوات السّردية الأخرى وتلتقي من أجله ويبقى هو الحكاية والمحكي، إنّه السّارد والمتماثل حكائيًا Homodiegetique إنَّه**

1- المصدر نفسه، ص 46.

2- فادية هناوي، منازع التجريب السّردي في روايات جهاد مجيد، ص 48.

1- نور الدين صدوق، رواية الذاكرة وذاكرة الرواية، ص 145.

2- جمال فوغالي، أعوان السّرد في رمل الماية، ص 35.

ساردٌ وشخصيّةٌ وفاعلٌ وموضوعٌ للحكي، وهو يحكي حكايته لضمير المتكلّم "أنا" فيصبح ساردًا ذاتيًا حكائيًاAutodiegetique»[1] جاء في جملكية أرابيا «**كان يمكن أنْ يكون الجوّ أسعد في غياب هذا المعتوه، لا أعرف إذا كان عليّ أنْ أحبّ بشير إلمورو أمْ أكرهه؟ يثير الشفقة بهذه الازدواجيّة الغريبة، تارةً يشوّق روحه ابن رشد، يا جيبي وتارةً أخرى يشوّق حاله أبو ذرّ الغفاري؟ لا بدّ أنْ يكون مجنونًا**»[2]

إنّ الرّوائي بهذا التداخل بين الضمائر، يدخل القارئ/المتلقي في متاهة يصعب فيها تحديد صوت الشّخصيّة الّتي تتحدّث عنها الحكاية، وما يزيد الحكاية إرباكًا هو محاولة السّارد فك هذا الالتباس ثمَّ يتبعه فيما بعد بما يناقضه ويشككه: جاء في جملكية أرابيا «**كان بشير إلمورو منغمسًا في اصطدامات لم يكن قادرًا على تحمّلها لوحده، بدأ يفكّك التباس الصورة الّتي وجد نفسه فيها لمْ يكن هو الغفاري ولكّنه رآه بحواسه وجسده المجروح، في كابوس الكهف الّذي هرّبه إليه المُلثمون السّبعة، فالتبس به حتّى أصبح هو هو، وهو هو أيضًا، الألم حوّلهما إلى كتلة من الخوف الكلّي يقول بعض الّذين عرفوا بشير إلمورو سابقًا في مدينة أندلسيا (...) إنَّ قراءاته عنْ هؤلاء النّاس وإتباطه بهم وبجراحاتهم القاسيّة بالظلم الّذي مورس ضدّهم هو الّذي أوصله إلى تصديق الوهم الّذي توغّل فيه حتّى أصبح من المستحيل وضع الفواصل بينه وبين الحقيقة**»[1] وكأنَّ السّارد (الرّوائي المضمّن) يجيب عن سؤال يحيّر القارئ/المتلقي ويتوقع من هذا الأخير سؤال: من يتحدّث في الحكاية؟ أو عمّن يعود الضّمير في الحكاية، لكّن ما يلبث أنْ يشّقه مرّةً أخرى ويكسر أفق توقعه بتصريح منافي لما قدّمه.

جاء في الرّواية: «**أنا في صلب اليقين، أنا هو، وهو أنا، العقل يا سيّدي مركب صاحبه وإشارته في الدّنيا، لا يمكن أنّ يملكه رجل لا يعرف قدره**»[2] ليرجع مرّةً أخرى وينفيه بتصريح أخر جاء في الرّواية «**وما شأن الغرناطي المتوهم المجنون، بعد أنْ سقط مثله الأعلى في الصّحراء،**

1- المرجع نفسه، ص 38.

2- جملكية أرابيا، ص ص 50، 51.

1- جملكية أرابيا، ص ص 57، 58.

2-المصدر نفسه، ص 60.

ورأى نفسه يموت في مكانه؟ وأكثر يا صاحب المقام العالي»[1] فالمقاطع السّابقة يظهر فيها جليّا الالتباس واللاتحديد، وهذا ما يجعل القارئ/المتلقي، كما شير(**أيزر**) «**يشترك في عمليّة فعالة في الصياغة لأنّه هو الّذي ينبغي عليه أنْ يبيّن المعنى الكامن الّذي ينبثق في الرّوابط المتنوّعة بين مستويات النّص الدلاليّة**»[2] فالقارئ/المتلقي هو من يكوّن بالتدريج صورا عن الشخصيات ويحدّدها بلملمة معالمها على مدار كل الرواية.

ونجد أنَّ شخصية "البشير" تتداخل وتتماهى مع "الحلّاج" ومع "النينوي"، كما يتجلّى تماهي شخصيّة "الحلاج" مع "النينوي" فلا يبني الرّوائي يمارس لعبة المابينية[3] الّتي تتداخل فيها الضّمائر وتتماهى جاء في رمل الماية "«**يروى أيّها السّادة الكرام أنَّ الرحلة بدأت بالأهوال والخوف والرّياح السّاخنة وصرخة المحيطات السوداء... ثمَّ يقفز بعد ذلك إلى السّارق أو البائع (؟؟؟) الّذي اشتراني من الأطفال الّذين تصارعوا كثيرًا فيما يفعلونه لي خصوصًا وأنَّهم كانوا يتصوّرون أنّهم أمام جثّة ميّت يواجهونها للمرة الأولى في حياتهم لكن جبرائيل يقول سيّدي عبد الرّحمان المجدوب، كان جالسًا على صخرة من صخور البحر في انتظار حورية اغتصبتها أسماك القرش، أخذني على أجنحة ثمّ وضعني بهدوءٍ على الشّاطئ الهادئ حتّى جاء من يأخذني منه، ويقولون في رواية أخرى أنَّ ظلامًا عمَّ البحر ولا أحد يعلم بالتفصيل ماذا وقع، الثابت في الرّواية كلّها هو أنَّ الحاكم التركي عذّبه كثيرًا حتّى تقيأ الدّم والقيح من صدره المجروح، ويذرف سيّدي عبد الرّحمان المجدوب دمعتين، يقول الرّاعي ثمَّ يواصل في رواية ما تبقى من الحكاية، هل يعقل أنْ يتجسس البشير لصالح الإصبان الّذين نصبوا له المشانق في الأسواق، وانتظروا منه زلّةً ليحرقوه بعد محاكمة صورية**»[1] إن هويّة السّارد في هذا المقطع غير واضحة، والأصوات الساردة متداخلة بين صوت المجدوب والبشير والرّاوي، لذا يصعب على القارئ/المتلقي الإمساك بالراوي الحقيقي.

1- نفسه، ص 67.

2- فولفانغ آيزر، فعل القراءة، ص 48.

3- المرجع نفسه، ص 96.

1- رمل الماية، ص ص 70، 71.

يظلّ القارئ/المتلقي مرتبكا أمام تحديد حقيقة الشّخصيات وحقيقتها ويظلّ تائهًا أمام ما يخلقه السّارد من تعدّد الضمائر وتماهي الشخصيات، إلى حين تنتهي الحكاية وتصرّح بماهية شخصياتها، يقول (**رشيد بنحدو**) إن من «**الآثار المباشرة والمتعمّدة لبدعة الضمائر هذه هو تنغيل نص الرّواية، وتشويشه**»[1] وبالتالي التشويش على القارئ/ المتلقي.

وعليه فاليقين في روايات (**الأعرج**) غائب، إذ يتأرجح السّرد بين الحكي «**اللّاشخصي بواسطة الضمير "هو" والحكي الذّاتي بواسطة الضمير "أنا" الملتبس أحيانًا بالضمير أنت من أجل إنتاج أثر تباعدي تمويهي**»[2] ويترتب عنْ هذه اللّعبة المابينية أنَّ السّارد يوحي تارةً بالتّماهي مع الشّخصيّة المحورية "البشير" وتارةً أخرى يتماهى مع المؤلّف، وتارةً أخرى تتماهى ضمائر الشّخصيات الحكائيّة فيما بينها، وهذه الاستراتيجية اللّعبية من سمات الرّواية التّجريبيّة الّتي تسعى دائمًا إلى الخوض في مغامرة التجريب خاصةً على صعيد بناء الرّواية.

إنّ الرّواية الجديدة كما يقول (**كلود سيمون Claud Simon**) «**ليست كتابة لمغامرة بقدر ما هي مغامرة كتابة**»[1] فالنّص يقوم على استراتيجية يمارس من خلالها الخطاب «**آلياته في التمويه والتعبير والنّسخ، وهنا مكمن السّر في النّص، أيْ أنّه يخفي استراتيجية ولا يغضي بكل مدلولاته (...) فكلّما زاد التمويه ازداد إمكان الكشف وتنوّعت احتمالات القراءة**»[2]وفما نستنتجه أنَّ الرّوائي قدْ زعزع مفهوم الرّاوي البطل الّذي ألفه المتلقي، حيث استخدم وسائل لغوية توهمه أنَّ الرّاوي ليس راويًا مختبئًا خلف البطل ليروي عنه (الضّمير الغائب) وليس راوٍ يتماهى في شخصيّة تروي مباشرةً بنفسها (بضمير الأنا).

وعليه جاء الرّاوي ملتبسًا متذبذبًا تراوح بين الرّاوي المتقاطع مع الشخصيات الحكائية وبين الرّاوي المحايد الشّاهد على الأحداث، حتّى أنَّ القارئ/المتلقي لا يتبيّن هويته بدقة داخل متن

1- رشيد بنحدو، جمالية البين- البين، ص ص 243، 244.

2- المرجع نفسه، ص 96.

1- Claud Simon.Michel Butor et autres, le roman Aujourd'hui. 10/18. Paris.1972. p403.

2- عمري بنو هاشم ، التجريب في الرّواية المغاربية، ص 110.

الرواية، وهذه الإستراتيجية التمويهيّة والملتبسة هي من سمات الروّاية الجديدة الّتي دائمًا تسعى إلى تجاوز المألوف وكسره بتقديم بنية متشذرة وسرد متقطّع متعدّد.

وهذه الشذرية تجعل «**القراءة تتطلّع إلى ممكنات أخرى للتأويل تستطيع تمثل بلاغة الإرباك ومنطق التراكم وبنية التشظي**»[1] ليعيد القارئ/المتلقي كفاعل ومنتج ترتيب شذرات الحكاية، ويرتب المفكّك ويحل الملتبس ويبحث عن اليقين عبر تساؤلات واستفسارات يفترضها من قبيل «**في أي سطر نستطيع العثور على وجهة نظر الكاتب؟ في تضاعيف أي صوت؟ في أية إيماءة أو تصريح؟ وأي شخصيّة من الشّخصيات هي الأكثر قربًا إلى صوت المؤلّف**»[2] هذه التّساؤلات والحيرة الّتي يبثها السّارد (الرّوائي) في نصوصه هي بمثابة دعوة للقارئ/المتلقي لمشاركته في إنتاج المعنى وبناء النّص دلاليًا.

ثانيًا: لعبة التّبئير وتعدّد الأصوات.

سعت الرّواية الجديدة إلى ابتكار تقنيات كتابية جديدة تضطلع من خلالها إلى تجاوز السّائد «فلم تعد تلك التقنيات المعهودة في تحديث الخطاب الروائي عمومًا من قبيل التهشيم المستمر للزمن وتشظي السّرد، وتعدّد الحكايات، وإفراغ الشّخصيات من أبعادها النفسية والتاريخيّة وتوظيف الوصف لخدمة أغراض سردية وهي كلّها من مقوّمات الحداثة الرّوائية عندنا، كافية لإنشاء نص روائي جديد»[1] لذا ابتدعت مقومات إضافية لتنتج نصًا قوامه الإبهار، يتوسل أساليب عديدة تتصل بالراوي والمروي معًا، فالرّواية العربية بشكل عام.

وروايات **واسيني الأعرج** أدركت أنَّ «سمة التّجانس ولّت إلى غير رجعة ومحاولة إقناع القارئ/المتلقي بالوحدة والانسجام لم يعد مجديًا، فالرّواية الجديدة والمابعد حداثية أخذت على عاتقها صياغة جديدة لهذا الواقع الجديد[2]، إذ سعى الرّوائيون إلى تقديم البناء غير المتماسك،

1- سعيدة تاقي، تحولات الرواية، ص 117.

2- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص31.

1- محمد الباردي، التحولات السّردية، ص31.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

والتلاعب بالبنى الروائية وآليات صياغة الخطاب السّردي، ممّا يشوّش عملية التلقي ويكسر أفق التوقع لدى القارئ/المتلقي.

نجد من بين جماليات واستراتيجيات التّغيير والتّحوّل في السّرد الجديد والمابعد حداثي والتجريب كما أشرنا آنفًا، تقنيّة تعدّد الأصوات أو تعدّد الرّواة في الرّواية، وروايات **(الأعرج)** من الرّوايات المبنية بطريقة تهدف إلى « **إثارة الالتباس لدى القارئ وتأجيج نار الصراع في الرّواية إلى الدّرجة الّتي تنتقل فيها عدوى القلق وانتقاد الأجوبة إلى داخل عدد من شخصياتها**»[1] وهذا الأسلوب من السّرد يسعى إلى تقديم العالم أمام القارئ/المتلقي بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه.

هكذا يختفي الرّاوي الكلي العلم الّذي يوحي للقارئ بأنَّه يعرف ظواهر الأشياء وبواطنها ويحل محله راوٍ بضمير المتكلّم ويعيد علينا ما يتراءى أمام عينيه أو راوٍ يحلّل مشاعره ويقلبها على وجوهها المختلفة عارضًا لنا حيرته وتوهماته، أو رواة عديدون يقدّمون لنا التّجربة من منظورات مختلفة، يقع على عاتقنا كقراء اكتشاف أقربها إلى منظور المؤلّف نفسه، ورؤيته للأشياء والعالم»[1] فيحقق بهذه التكنيكات صفة اللّايقينية بالإضافة إلى صيغة الانتهاك الشّكلي.

والرّواية التّجريبية المابعد حداثية كما يقول **(صلاح فخري)** «**تضمُّ طيفًا كاملًا من الطموحات الشّكليّة والتجديد في البناء الّذي يطال طريقة تقديم الشّخصيات وعلاقة الزّمان بالمكان وأشكال الرواة، وزوايا النظر المعروضة في الرّواية**»[2] فلم يعد هناك مستوى يعطي للقارئ ووجهة نظر مهيّأة، وهذا يخلق في نفس القارئ/ المتلقي انطباعًا محيّرًا، ونستطيع أنْ نقيس هذه الطريقة بالطرائق البصريّة مثلًا الّتي تهدف إلى إعطاء وهم رؤية البعد الثالث بالاعتماد على العينين والواقع أنَّ الكاتب يلعب على نحو أكثر تقلبًا فوق عدّة مستويات.

لقد قامت الرّواية التقليديّة على زاوية رؤية السّارد الّذي يتحكّم في خيوط السّرد كاستراتيجية نصية «**يتدبّر شأنْ القصّة من زاوية رؤية الخاصّة المتحكمة في خيوط القصّة، من خلال السّرد**

1- صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، ص 23.

1- صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، ص 14.

2-المرجع نفسه، ص،23.

الأفقي الّذي ينتج بدوره قارئًا محافظًا على صمته السردي لكونه يتلقى القصّة بإيقاع خطي، ويتموضع في زمن انتظارها سيحكيه السّارد»[1] **هذه الاستراتيجية الّتي تحقق إشباعا لدى القارئ/المتلقي الّذي ينتظر نهايةً تكون في الغالب** سعيدة أو لها علاقة بقيم إيجابيّة.

هذه الحالة السّردية تشكّل شبه اطمئنان لدى القارئ/المتلقي وهو يرافق السّارد خلال سرده للحكاية من البداية إلى النهاية، لكن هذا الاطمئنان سيتلاشى ويخرج القارئ من سلطة الحكي المبرمج بواسطة السّارد العام انتلاشى القصّة وتدخل أصوات عديدة متناقضة داخل مجال النّص تنجز الكلام الرّوائي، وتحقّق للنّص حالته السّردية بناءً على موقعها ورؤيتها الخاصّة[2] ليصبح الوضع السّردي الرّوائي وضعًا سرديًا متعدّدًا من حيث الانجاز السّردي.

عمل إذن التحوّل في بنية السّرد على تنشيط أسئلة من «**وحي الممارسة السّردية الّتي باتت تعرف تحولات منطقها وظهرت أسئلة قبل من يكتب؟ من يسرد؟ من يتكلّم؟ من يرى؟ من يؤلّف؟ من ينجز الفعل الرّوائي، وهي أسئلة وإنْ كانت قد رافقت زمن تكوّن الجنس السّردي الرّوائي، غير أنَّ طرحها مع التحوّل السّردي خاصةً فيما يعرف بالرّواية الجديدة، كان وراء هذا التحوّل الّذي عرفه نظام السّرد في إنتاج الرّواية ممّا جعل مفهوم الرّواية الجديدة يظهر في النظرية السّردية الرّوائية**»[1] لقد اشتغلت نظرية السّرد الرّوائي على هذه الأسئلة الّتي انبثقت من مداخل الانتاجية التخييلية الروائية.

لقد تعوّد القارئ/المتلقي أنْ يقرأ نصوصًا ذات نظام أفقي للحكاية حيث تسرد كوحدة متكاملة، غير أنَّ الكتابة الجديدة في شكلها التجريبي مع النصوص انزاحت عن هذا الشّكل من خلال «**تدشين الاختلاف وجعل النّص أكثر انفتاحًا على التعدّد في الأصوات المتكلمة والساردين وفي اللّغات وأنماط الوعي، وحضور الحكاية مجزأة متشظيّة سرديًا**»[2] والسّارد في أعمال

1- زهور كرام، السّرد الجديد، إشكالية المفهوم، ص 16.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

1- زهور كرام، السّرد الجديد، إشكالية المفهوم ص 16.

2- المرجع نفسه، ص19.

(الأعرج) سارد غير يقيني يجعل الحكاية تتفتح على تعدّدية التّبليغ وهذه التّقنية تعتبر من مقومات الحداثة الرّوائية.

1-وجهة النّظر وموقع الرّاوي في روايتي: جملكية أرابيا ورمل الماية:

تُعَدُّ روايتي **(جملكية أرابيا)** و**(رمل الماية)** أحد النّماذج الّتي حرّرت بناء النّص «**وأبعاده الدّلالية من القيود الموروثة للنّوع الرّوائي**»[1] ويأتي الخطاب الرّوائي ليعلن أنَّ الصانع الحقيقي للعناصر السّرديّة هو «**الصّوت الرّوائي الفعّال، وهو في الأصل ليس صوتًا واحدًا بل أصواتًا مختلفةً**»[2] ، وهذا يعني تناسب العناصر السّرديّة مع تعدّد صوت الرّواة في الرّوائي.

وفي حدود رواية **(رمل الماية)** نجد أنَّ صوت الرّاوي قدْ انشطر إلى عدّة رواة* ينوبون عنه يرون حكاياتهم الّتي تبقى مشدودة إلى الحكاية المركزية المشكلة للرّواية باعتبار أنَّ رواية **(رمل الماية)** تحذو حذو **(ألف ليلة وليلة)** في تعدّد الرّواة والحكايات.

إنَّ الرّاوي في **(رمل الماية)** هو راوٍ وشاهد لا دور له في الرّواية، أسند السّرد إلى سُرّادٍ آخرين نابوا عنه في سرد الحكايات، فكانت معرفته في حدود المكان لا تتجاوز إدراك الشّخصيات وما ينقله هو عن طريق ما ترويه شخصيّاته، وينقله عنها إلى المروي له، فتبدو رؤيته محدودة قصيرة، لا يسمح لنفسه إلّا بوصف ما تراه عينه افتتح السّرد بقوله «**دفنت دنيازاد آخر الابتسامات في قليلها ثمَّ انسحبت باتجاه الفراغ الّذي كان يملأ القلب والذّاكرة**»[1]

يبدو السّارد هنا خارج حكائي يكتفي بالوصف، لكن المسألة ليست مجرّد محدوديّة الرؤية وطبيعة التبئير، بل إنَّ المسألة كامنة في هذا الإبهام الّذي يبيّن أنَّ الرّاوي مجرّد شاهد ومراقب للأحداث، بينما هو يتخفى بين شخصياته وهو قريب منها، يكاد يكون شخصيّة لا مجرد عون

1- إبراهيم عبد الله، موسوعة السّرد العربي، ص 113.

2- أحمد سامي شهاب، سرد مابعد الحداثة، رواية (سابع أيام الخلق)، ص 71.

*- يشير الباحث علال سنقوقة إلى أنَّ تقنية تعدّد الرُّواة غائبة في الرّواية الجزائريّة، لأنّها مرتبطة بتطور الخطاب الرّوائي شكلًا ومضمونًا ولكّننا نجد تعدّدًا للرّواة ضمن راوٍ واحد، ينظر علال سنقوقة، المتخيّل والسلطة، ص 209.

1- رمل الماية، ص 7.

سردي»[1] يقول مخاطبًا شخصية "البشير" «**وأنت يا بشير تريد أنْ تسترجع ما تبقى من خوفك الماضي لكن الذّاكرة لا تسعفك يا ابن أمي**»[2] حيث يبدو السّارد قريبًا جدًا من الشّخصية حتّى يخيّل للقارئ انّه من شخصيات العمل خاصةً في حالة ضمير (المخاطب) .

هذا الضّمير الّذي يمكن أنْ يتوغّل في أعماق النّفس وكشف خفاياها يقول السارد «**الّذي تعرفه جيّدًا رغم التأويلات، هو أنّك حين استيقظت وجدت نفسك للمرّة الأولى تواجه خوفًا من نوع جديد، مسجونًا كنت داخل كهف مغلق مثل أيّام القيامة، تساءلت بدهشة الخائفين، هل هي الشّمس الحارقة الّتي قادتك إلى هذا المكان أم الموجة الهاربة الّتي تآكلت على رمال الشّط بهدوء، أمْ هي الأنواء الغرناطية؟ آخ يا ابن أمي لو تعلم، لكّن الدنيا قاسية والله بدأ يتخلى عنّا جميعًا وعن الحنين الطيّب الّذي أنطفأ**»[1] حيث نقل لنا ما كان يشعر به (البشير) عند خروجه من الكهف وكأنّه شاهد على ما حدث له أو هو شخصية (البشير) نفسه.

لذا لجأ السّارد إلى استخدام ضمير (الأنت) في هذا المقام مما يربك المتلقي فيظن أنّه يخاطب ذاته، لكن ما يلبث يعود إلى ضمير الغائب (هو) «**يقولون والعهدة على من المروي الأخبار والحكايات ويملأ الأسواق بالأناشيد الصّادقة إنّه (البشير الموريسكي) نفي من الجنّة لأنَّ إثمه أثقل من أيّام الحشر نفسها**»[2] إنَّ امتزاج الضّمير (أنت) بالضمير (هو) كان من أجل رسم الأوضاع العربية المضطربة، والمتضاربة الّتي مزجت الخوف والتمرّد، الظلم والضعف، الانتماء والاغتراب (النفسي)، فكان المزج بين ضمير(الأنا) و(الهو) في الرواية، السبيل إلى وصف هذه الأوضاع.

إنَّ التباس الأنت بالأنا ومخاطبة السّارد الضمني للشّخصية هي استراتيجية يكشف فيها السّارد ويبوح من خلالها عمّا يختلج الشّخصيّة من مشاعر وأفكار ويقف عندها بالتفصيل، حتّى

1- محمد الباردي، التحولات السّردية، ص 36.

2- رمل الماية، ص 10.

1- رمل الماية، ص ص 9، 10.

2- المصدر نفسه، ص ص 10، 11.

«يصير صعبا فصل أحدهما عن الآخر، فالسّارد الأنا القادر على النفاذ إلى أدّق الدّقائق وأكثرها غموضًا واستغلاقًا على الكشف في أعماق المخاطب لا يمكن أنْ يكون منعزلًا خارج موضوع المكاشفة والبوح، أيْ لا يمكن أنْ يكون إلاّ قائمًا بسرد نفسه وأعماقه، جاعلًا ضمير الأنت مطية ليتّخذ البوح منحى أسلوبيّا مميّزًا في عملية السّرد»[1] إنّ السّرد بهذه الطريقة يعمل على تضليل القارئ/ المتلقي ويضعه بين عدّة احتمالات ممّا يضطّره إلى القراءة المتأنّية حتى يزيل ذلك اللّبس.

ولعّل القارئ/المتلقيّ سيتلمّس هذه الاستراتيجية اللّعبية التي توخّها الكاتب في رواية **(رمل الماية)** ليخلق التباسا وإرباكا للقارئ/المتلقّي، جاء في الرّواية للى لسان السّارد«**جلس في مكانٍ ما خمّن أنَّه الباحة الرئيسيّة للكهف، انتابته موجة من الخوف والخواء، تزاحمت الكوابيس وأشياء أخرى في رأسه، انتفض في مكانه، لا ليس هذا هو المطلوب، المطلوب شيء آخر غير هذا الّذي يملأ قلبك، ما الّذي جاء بك إلى هذا المكان؟ بالأساس أين أنت أيّها الموريسكي الطيّب، لكن حتى طرح سؤال بذلك غير موفّق، أو على الأقل هذا ما رواه القوّالون بعدك في الأسواق الشّعبية عندما تركت المدينة للزغاريد والبارود، وأدخنة الانتصارات وذهبت تبحث عنْ مكان للرّاحة، بعد عذاب ضاعت فيه الأزمنة»**[1] إنَّ هذه المراوغة والمراوحة بين ضمير الأنا والأنت وحتّى الهو في بعض الأحيان تمثّل جماليّة فنيّة تربك القارئ/المتلقي أحيانًا وتدهشه أحيانًا أخرى، فالأعمال الرّوائية الأكثر تميّزًا من النّاحية الفنيّة، كما يقول**(صلاح صالح)«هي تلك الّتي تعمد بنجاح ملحوظ إلى تنويع ضمائر السّرد ومنع أيّ ضمير من احتكار السّرد بكامله»**[2] وهذا ما نتلمّسه في رواية **(رمل الماية)** حيث تتعدّد الضمائر.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول إنّ السّرد لمْ يكن حكرًا على سّارد واحد أوْ شخصيّة واحدة بلْ توزع الحكي بين شخصيات الروايتين **(جملكية أرابيا ورمل الماية)**، فالقول السّردي «**يكتسب فنّية**

1- صالح صلاح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغّة السردية، المركز الثقافي العربي،ط1، الدار البيضاء،2003، ص ص 66، 67.

1- رمل الماية، ص ص 12، 13.

2- صالح صلاح، سرد الآخر، ص 67.

بديمقراطيّة، أيْ بانفتاح موقع الرّاوي على أصوات الشّخصيات»[1] وبديهي أنْ نميّز في ضوء ما سلف ذكره بين الرّاوي والرؤية، «**فالرّاوي هو الّذي يقوم برواية الحكاية، ويختاره ليفوّضه راويًا تخييليًا للحكاية، ويقدّمها للقارئ المتخيّل، إنّه الأنا الثانية للكاتب، وعين الكاميرا المبهرة السّحرية الّتي تكشف أسرار الحياة فوقف عليها وعرف كل ما يدور بها من تشابك علاقات وتعقيد (...) ونقلها إلينا في النّص الرّوائي»**[2] إنّه بنية نصيّة يختاره الكاتب أداة كغيره من أدواته الفنيّة «**لإقامة النّص الأدبي كالأزمنة والأمكنة والأحداث والشّخصيات والمواقف والبدايات والنّهايات والرُؤى والضمائر واللّغة، وهو قناع كغيره من الأقنعة الّتي يستتر خلفها الكاتب لصياغة رؤيته ومواقفه وأيديولوجيته في بنية نصّية»**[3] وعليه فالرّاوي يمثّل الحجاب الذي يتوارى خلفه الكاتب.

إنّ الرّاوي هو ذلك القناع الّذي يستر ورائه الرّاوي لتقديم عمله، إذنْ الرّاوي هو الشّخص الّذي تستند إليه مهمة سرد الحكاية أمّا الرؤية فهي «**الطريقة الّتي اعتبر بها الرّاوي الأحداث عند تقديمها فالمادة القصصيّة الّتي تقدّم في العمل الرّوائي لا تقدّم مجرّدة أو في صورة موضوعيّة تقريرية، وإنّما تخضع لتنظيم خاص منبثق من منظور الّذي ترى من خلاله»**[1] وهناك علاقة تداخل بين مصطلح الرّاوي والرّؤية فلا وجهة نظر دون راوٍ، ولا راوٍ دون وجهة نظر، ولقدْ تعدّدت زوايا الرؤية بتعدّد مواقف وأفكار الرواة وتعدّد منافذ رصدهم للحدث، بالتّالي تعدّد وجهات النظر.

وكما رأينا في المدخل النظري لهذا الفصل، أنّ الباحثين قسّموا الرؤية إلى ثلاثة أنواع:[2]

1- الرّؤية الخارجيّة: وتتمثّل في المكتوبة بصيغة الغائب.

2- الرؤية الدّاخلية: وتتمثل في الرّوايات المكتوبة بضمير المتكلّم والسيرة الذّاتية.

1- يمنى العيد، الراوي الموقع والشّكل، ص ص 11، 12.

2- حسن عليان، تعدّد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، المجلّد 24، ع291، 2008، ص 169.

3- المرجع نفسه، ص169.

1- سيزا قاسم، بنية الرّواية، ص 181.

2- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

3- الرؤية المتعدّدة: وتتمثّل في الرّوايات الّتي تصوّر الصراع الفكري والحياتي، ذلك الرّوائي مهما كان أحادي الرؤية، فإنَّ رؤى أخرى لا بدّ أنْ تتسلّل إليه من خلال الحوارات المتبادلة بين الشّخصيات المختلفة ورؤاها وأفكارها، أو من خلال الرّؤية الفكريّة للمؤلّف والّتي قدْ تتعارض مع رؤى شخصياته، هكذا تبدو تعدّدية الرؤى: الرؤى الدّاخلية، والرؤى الخارجية، والرؤى الوحيدة والرؤى المتعدّدة.

إنَّ استراتيجية تعدّد وجهات النظر داخل الخطاب الرّوائي، هو حيلة من حيل السّارد يعكس إيديولوجيات الكاتب وأفكاره، فالرّوائي هو مجرّد قناع «**من الأقنعة العديدة الّتي يتستر وراءها الرّوائي لتقديم عمله**»[1] فهو من يتحكّم بمادة الحكي ويقدّمها وفق وجهة نظره.

أشرنا في البداية إلى أنَّ رواية **(رمل الماية)** تعلن عن راوٍ غير مشارك بمعنى تبئير خارجي بمفهوم **(جيرار جنيت)** ورؤية من الخارج بتعبير **(بويون)** حيث أسند الحكي إلى شخصية (دنيازاد) يقول السارد«**دنيا زاد تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشّرسة، كانت تعرف السّر الوهّاج الّذي يورث لذّة الابتهاج وتعرف أنَّ البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة، لا ينطلق عن الهوى، روَت حكايته لشهريار أين المقتدر الّذي اتهمها بالدروشة والتبوهليل، قالت من أين أبدأ هذا الخوف فالسّواد يملأ القلب والمدينة ورؤوس العبّاد والسنيان يزحف باتجاه القصر والوجوه الحاكمة**»[1] لكنّه ما يلبث أنْ يراوغ القارئ/ المتلّقي، حيث يخرج (دنيازاد) منْ كونها ساردا إلى مسرود عنه.

ويسند رواية قصّة "البشير" وعودته من غرناطة وخروجه من الكهف الى البشير نفسه وإلى عدّة رواة لتصبح رؤيته، رؤية مصاحبة (vision avec) وتتجلى أكثر هذه الرؤية في رواية **(جملكية أرابيا)** أين يعلن الرّاوي عن نفسه منذ البداية، يقول: «**لست مهمًا أنا راوي الصدفة، معذور لأنّه لا يقول في النّهاية سوى مشاهداته ومكاشفاته من عاشرهم من القوّالين الّذين لم يبق في عصرنا الحالي الكثير، في ظل مخابر البحث المتخصّصة في شأن البشر وتاريخهم،**

1- رولان بارث، جيرار جنيت، من البنيوية إلى الشّعرية، ترغسان السيّد، دار نينوى للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1، ص44.
1- رمل الماية، ص 7.

ربما كنت العملة النّادرة في هذا الزّمن الّذي غرب، أو هو يصدّد الأقوال (...) ما سأحكيه قدْ لا يصدّقه النّاس بالبساطة المعهودة، لأنّه يقع في صلب اللّيالي وفي حواشيها، وخارج الحساب الزّمني، وميزان الكسور والثّواني والدّقائق والسّاعات والأيّام، وربّما السّنوات أيضًا، وحتّى القرون ولأنَّ اللّيلة ثقيلة، إذْ انبنت عليه شعلة الموت والأمل، لا يحكيها إلّا من غسل بلهيبها من قريب أو من بعيد، ومن تحمّسّ في رُذاذ رمادها وقمّط بأشلائها الّتي انجلت مع الفجر الأوّل للحياة»[1] حيث يعلن الرّاوي أنّه سيكون البوابة الّتي من خلالها يمكن الولوج إلى حكاية "جملكية أرابيا" ليؤدّي بذلك وظيفة تنظيم الحكاية والمشاركة فيها كأنّه الرّاوي الممسرح.

ثم بعدها يسند الحكي إلى شخصية أخرى، وهي شخصية (البشير إلمورو) جاء على لسانه:«**بقي لي أنْ أقول لا عبقرية لي فيما أرويه، شيء عشته شيء أحسسته أو ربّما كان مجرّد حلم قبل أنْ تحوّله الموجة العارمة منْ رؤيا إلى حقيقة، وشيء سمعته في أسواق القوّالين الصّادقين الّذين انطفأ وفي وقت مبكّر، أو بكلّ بساطة جاءني من الرّياح السّخنة القادمة من صحاري القفر والفقر (...) فإذا صدّقني النّاس فذلك ما أرجوه، فأنا في النّهاية ابن زمني بكل ميراثه من النّاجين بالصّدفة من زحف الموجة القاتلة الّتي لحقت بها شمس معسولة من أي غبار ومن أي لون... عليهم أنْ ينتظروا قرنًا آخر ليتأكدّوا من صدق ما حدث في جملكية أرابيا**»[1].

فالرّاوي يوهم القارئ/المتلقي أنّه سيكون الشّخصية السّاردة للحكاية، إلّا أنّه سيكسر أفق توقّعه، وذلك بإسناد مهمّة السّرد إلى عدّة سرّاد أوّلهم (دنيازاد) الّتي ستروي حكاية (البشير إلمورو) ل (شهريار) يقول السّارد «**في تلك اللّيلة الّتي يسميها العارفون ليلة اللّيالي، والّتي لا تشبه أيّة ليلة أخرى... لعبت دنيا آخر الورقات لتُسمع صاحب جملكيّة أرابيا، الحاكم بأمره، الغارق في غيّه كلّ الحكاية ومآلها القاتل**»[2] وعليه تكون دنيازاد أول سارد يتنازل له الراوي غير الممثّل.

1- جملكيّة أرابيا، ص ص 7، 8.

1- جملكيّة أرابيا، ص ص 10، 11.

2- المصدر نفسه، ص 15.

ينتقل السّرد من ضمير الأنا إلى ضمير (هي) أو (هو) حين يسند الحكاية إلى "دنيازاد" و"البشير إلمورو" جاء في جملكية أرابيا قول السّارد«**تململ بشير إلمورو في فراغات الكهف وهو يتساءل عن وضعه الّذي لمْ يفهمه جيّدًا**»[1] لذا سيحاول أنْ يروي قصّته بعد استيقاظه منْ غفوته داخل الكهف، وعودته من غرناطة بعد الهزيمة، ويحكي قصّة عديد الشّخصيات الّتي عرفها التّاريخ مثل (ابن رشد، الحلاج النينوي، أبو ذر الغفاري، محمّد الصغير) جاء على لسان البشير «**ما الّذي حدث؟ خلط يجب فكّه لحظةً لحظة، قبل مجيئي إلى الكهف كنت قدْ هربت من حي البيّازين باتجاه ألميريا، (...) حين غادرت مدينة البحر، كانت محاكم التفتيش المقدّس تحضّر الأرواح وتبحث عن الأصوات المخيفة، المقدّس تحضر الأرواح ويتحدّث عن الأصوات المخيفة بين النّاس هلْ هرب من الذّاكرة؟ أمْ أظلّ فيها وسط هذا الكابوس المتصدّع كالحائط الهرم، لمْ يكن أمامنا خيارًا آخر يا أبا ذر، يا ابن أمّي، ما حدث لمْ يكن عبثًا، الكلّ كان يسير وفق زمن لا يخطئ**»[1] وهنا يمنتقل السّرد إلى البشير إلمورو/ الموريسكي

ومن ثمَّة يعود السّرد مرّةً أخرى إلى (دنيازاد) ويروي السّارد خارج حكائي (vision par derrière) من خلالها حكاية (البشير إلمورو/الموريسكي) جاء في **جملكية أرابيا** «**عندما روت حكاية للحاكم بأمره ضحك طويلًا من سذاجتها قبل أنْ يتهمها بالدّروشة وقلّة النباهة، قالت له في ذلك المساء الّذي أصبح بعيدًا: يا حبيبي وقرّة عيني، يا منْ سجدت عند قدميه سطوة العرب والبربر والعجم يا حاكمي بأمره وعزّة دينه وسلطانه**»[2] إنّ السرد يمارس لعبة التّماهي.

فما يلاحظ في روايتي **(جملكية أرابيا ورمل الماية)** أنَّ المستويات السّردية ارتبطت بثلاثة رواة وكلّ راوٍ أدّى وظيفة معيّنة، فالأوّل قدّم الاستهلال دون أنْ تربطه سرديًا رابطة مباشرة بالحكاية، مثلما رأينا في **(رمل الماية)** الثّاني قام بتنظيم الحكاية والمشاركة من خلال علاقته بشخصيّات الرّواية والثّالث وهو بضمير الغائب أدّى دور الوسيط الّذي من خلال سرده انبثق

1- نفسه، ص 29.

1- جملكية أرابيا، ص ص 69، 70.

2- المصدر نفسه، ص 18.

صوت (دنيازاد) وهو «**صوت لمْ يكتسب استقلاله الشَّخصي، إنَّما اقترن بالرّاوي الوسيط الّذي استخدم ضمير الغائب في نمط السّرد الموضوعي غير مباشر**»[1].

يظهر إذنْ الرّاوي داخل متني الرّوايتين "**رمل الماية**" و"**جملكية أرابيا**" متعدّدًا، اتّخذ مواقع متعدّدة فكان في رواية "جملكية أرابيا" متنصلًا عنْ مسؤوليته السّردية، واختار أنْ يساعد في نشرها، وهذه الاستراتيجيّة إنّما هي لعبة سرديّة شائعة في الرّواية العالمية والعربية ليعطي الرّاوي مساحة لشخصيّات الرّواية للتعبير عنْ رؤاها ووجهات نظرها، فبعدما دشّن الحكاية اختفى مؤقتًا، لتظهر شخصيات تنوب عنه في رواية الحكاية، فنجد مثلًا تظهر:

- شخصيّة "دنيازاد" تروي حكاية "البشير إلمورو/الموريسكي".
- "البشير إلمورو/الموريسكي" يروي حكايته.
- "البشير إلمورو/الموريسكي" يروي حكاية "أبو ذر الغفاري".
- "البشير إلمورو/الموريسكي" يروي حكاية "ابن رشد والحلاج والنينوي".
- "البشير إلمورو/الموريسكي" يروي حكاية "محمّد الصغير ومعاوية بن أبي سفيان".
- "المجدوب عبد الرّحمان" يروي حكاية "البشير إلمورو/الموريسكي".
- "ماريوشا" تروي حكاية "البشير إلمورو/الموريسكي".
- "الراعي" يروي حكاية "الخضر والبشير إلموروالموريسكي".
-"المجدوب" يروي حكاية "عمي الطاووس".

هذه التّقنية هي أحد «**مظاهر السّرد في ألف ليلة وليلة، وهو تعدّد الرّواة والمروي والمروي له ويضاف إلى المظهر السّردي السّابق توظيف الرّواية لسمة رئيسيّة في السّرد الحكائي، هي التعدّد على مستوى الرّاوي فقط وبقاء المروي مفردًا، فحكاية البشير الموريسكي وهي الحكاية**

1- إبراهيم عبد الله، السّردية العربية الحديثة، ص211.

الرّئيسية الّتي تولّدت عنها الحكايات الأخرى، يرويها رواة متعدّدون»[1] ويمكن التّمثيل لهذا الأمر بالجدول الآتي:[2]

الرّاوي	المروي
1-البشير إلمورو/الموريسكي. 2-العلماء السّبعة. 3-الرّجل ذو اللّحية (العالم). 4-ماريوشا. 5-المجدوب. 6-الرّاعي.	حكاية البشير الموريسكي/إلمورو

لقدْ سمح التّداخل وتعدّد الرّواة واختلاف وجهات النظر في "**رمل الماية**" بتقطّع السّرد وتوالد حكايات متعدّدة وتدرّج الحكي من راوي إلى آخر يقوده السّارد غير الممسرح، جاء في "**رمل الماية**" «**قالت دنيازاد بعد أنْ استردّت أنفاسها: وبدأ يا سيّدي الحكيم شهريار بن المقتدر، حاكم جملكية-نوميديا- أمدوكال، بدأ الرجل ذي اللّحية البيضاء وهو أصغر العلماء يروي ما تبقى من القصّة، قال وهو يحاول أنْ يسترجع الذاكرة بكاملها: يروي يا سيّدي البشير أنَّ الموريسكي الأخير القادم من غرناطة (أنت) رأى في الغيوم بداية النهايات القريبة وضع قلبه بين يديه ونادى كلّ الأوفياء في الدّنيا أنْ يستمعوا إلى شجيّه وحنينه، كانت الموجات الجبلية تسرق كلماته الطيّبة واحدة واحدة**»[1]

1- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 69.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص 70.

1- رمل الماية، ص ص 118، 119.

إنّ السّارد في هذا المقام كلي العلم حيث يقدّم تفاصيل دقيقة عن الشّخصيات، فيتدخّل في صياغة ما ينبغي أنْ يكون عليه صوت الشّخصيات الرّواة «**ويستبدل الضّمائر ويلخّص حينًا ويسترسل حينًا آخر ويحفر وينقب ويعلّل ويصف ويؤوّل، لكنّه لا يحجب ولا يستبعد أحدًا**»[1] حيث يعطي الشّخصيات مجالًا لتقدّم معرفتها وتبدي وجهة نظرها، جاء في رمل الماية «**صاح أحد الحضور، وكأنّه ينتظر أفق الحكاية من فم سيدي عبد الرّحمان الّذي لا ينطق عن الهوى.**

- لماذا؟؟!! وعندما تعرف النهاية ماذا سيتغيّر، لا نهاية لما يقال، إلّا عندما تتبدّل السّماءوالأرض مواقعهما، كلّ شيء صار عكس التصوير العام، كانوا يريدون إبادته لولا الحاكم التركي الّذي كان يملأ البحر دماءً، لمْ يأخذه باتجاه المتاهة والموت، ليصبح البشير كائنًا عاديًا في هذه المدينة أو تلك، كآلاف الّذين رجعوا يحملون في عيونهم أحلامًا لم تصل وأشواقًا دفنت في أوّل شاطئ نزلوا على أطرافه، أيْ خراب كان يملأ قلب البشير، وأيّ فرح؟!

آشْ جاب ربّه إلى مدن العفن يا خويا عبد الرّحمان المجدوب، كان عليه أنْ يبقى هناك حتّى الموت!!؟؟ قالها أحد الحاضرين»[1] فالرّاوي يعطي الحريّة للشخصيّة للتعبير عن آرائها وعنْ ذاتها مع مرافقته لها لأنّه هو منْ يحرّكها.

إنَّ التحرّك العشوائي بين أطراف الرّواة وتعدّدهم أدّى إلى تفكّك الدّلالة وتشظي البناء العام الرّوايتين، فالقارئ/المتلقي قدْ يتصادم في في اليقين مع راوي يشرح ويقدّم، ويجد القوّال الّذي يروي قصّة البشير بمعيّة شخصية (دنيازاد)، وراوي الشخصية يشارك في صناعة الحدث.

لقدْ التقت وجهات النظر في روايتي **(جملكية أرابيا ورمل الماية)** في بؤرة مركزية مثلها البشير[2] لتشكّل بذلك صوتا واحدا، ويمكن التّمثيل لهذه الفكرة بالشّكل الآتي:[3]

1- إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، ص 215.

1- رمل الماية، ص ص 199، 200.

2- ينظر: جمال فوغالي، وجهة النظر في رواية رمل الماية .

3- المرجع نفسه.

البشير= ماريوشا= عبد الرّحمان المجدوب= العمّال= العلماء في تعارض وتضاد مع ≠ الحاكم شهريار= دنيازاد= الشماليون= الورّاقون، وهكذا تصبح «**الرؤية/وجهة النظر ضد القصر وحاشيته، إنّها نظرة إيديولوجية واضحة تؤكّدها الرّواية**»[1]، وبما أنَّ المتكلّم في الرّواية كما يقول **(باختين)** هو دائمًا وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائمًا عيّنة إيديولوجيّة في النَّص الرّوائي المتعدّد الأصوات[2] يكشف عن إيديولوجيات عديد الشّخصيات، وهذا يعطي ديموقراطيّة أكثر لها داخل المتن الرّوائي، إذْ تغيب هيمنة السّارد العليم والمتحكّم في الحكي.

لقد وُزِّع السّرد بين عديد الشّخصيات فهذه "ماريوشا" تروي حكاية "المجدوب" وهو بدوره يروي حكاية "البشير"، و"الراعي" يحكي حكاية "الخضر" و"البشير"، تقول ماريوشا: «عمي المجدوب... مولى السّاعة كما يسميه بعض أصدقائه، هو من سمح لي منْ أنْ أكشف سحر حكاية في دفء صوته وزيّف كل ما يدوّن في كتب التّاريخ المجلّدة بالكذب والقطينة جاء في ذات يوم مشحونًا بسحر الأندلس، (...) يصاب عمي عبد الرّحمان المجدوب بلوثه الهبل ليحمي نفسه»[1] لقد توزّع السرد على عديد الشخصيات ;أصبح الراوي مرويا عنه والعكس بالعكس، إن تشابك الأدوار وتغيّرها يربك القارئ/ المتلقي مما يصّعب عليه الإمساك بخيط الحكاية ومعرفة الرّاوي الفعلي داخل النّص الروائي.

جاء أيضا على لسان "**الرّاعي**" الذي روى حكاية "**البشير**" «قاتلتهم يا سيّدي بصبرٍ وأناة هكذا بدأ الرّاعي حديثه، حاربت كلّ الأقوام، ثمَّ استرحت دهرًا من الزّمن مثل المحاربين العظماء، وجئتنا الآن لتقف شامخًا على حافتي العقل والجنون، هو ذا أنت كما صاغتك كتب الأوّلين، والفقهاء، وذوو العلم المكين، بطل قادم من أغوار الدّم والرّدم والحفر الكثيرة والهزائم الّتي لا تحّد، في قلبك قرون الجفاف والأزهار البرّية الّتي لمْ تقتلها الشّموس الحارقة، نبضك يا سيّدي العظيم

1- نفسه.

2- ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 183.

1- جملكية أرابيا، ص 446.

يملأ أصداء المدينة بكاملها»[1] يلاحظ القارئ/المتلقي أنَّه ليس ثمّة نظام خارجي منفرد يبئّر حركة السّرد، وإنَّ طبيعة السّرد تتراوح بين حكي خارجي وآخر داخلي.

وتبعًا لتعدّد أصوات السّرد ضمن الخطاب، يمكن استنتاج انشطار سلطة السّارد المعرفيّة وحضور رواة متعدّدين، بالتّالي يكون القارئ/المتلقي «**أمام تعدّدية الرؤية المنقسمة ما بين رؤية داخلية وأخرى خارجيّة**»[2] مع أنّه في بعض الأحيان يبدو أنَّ السّارد هو مبئّر الموضوعات المتعلّقة بالشّخصيات (مثل سرد حكاية البشير).

لكن هذا لا يعني البتّة أنّنا أمام أحادية في الرؤية «**فقدْ يضطلع الرّاوي برواية أحداث عنْ شخصيّة بعينها ولكّن السّرد يتضمّن آراء أخرى هي منْ صميم الخلفيّة الفكريّة للشخصيّة، وفي هذه الحال ليس معنى هذا أنَّ الرّاوي هو الّذي يقول إنّما الشّخصيّة هي الّتي تقول والرّاوي يبلّغ عنها بنمط حيادي، وهنا تنتفي صفة التبئير عن الرّاوي لتنتقل الشّخصية فتنتج تعدّدية الرؤية**»[1]

جاء في "جملكية أرابيا" على لسان السّارد «**اندهش بشير إلمورو من دوران الرّاعي حوله ومنْ دهشته وهو يحاول بالكاد أنْ يلمسه، هلْ هي الحقيقة أمْ للحقيقة وجه آخر؟ تساءل بشير مرّةً أخرى إمَّا أنَّ الرّاعي مجنون وهذا لا يبدو عليه أبدًا، وإمَّا أنَّ الجحيم السّابع غيّر كلّ شيء في رأسي، وأصبح العقل جنونًا والجنون عقلًا؟ حاول أنْ يعيد تركيب كل الوقائع من جديد لكنّه الأمر استحال عليه... كان الله قدْ غسل يديه منَّا وتركنا وحيدين في بريّة الخوف مثلما فعل ذلك يوم ركبت بحر ألميريا منكسرًا ووحيدًا يوم كاد البحر يأكلني ويرميني مثل القشّة اليابسة**»[2] هذا التكنيك لجأت إليه روايات (**الأعرج**) لتواكب نمط الرّواية الجديدة التّجريبية، وما بعد حداثيّة، أين أبت أن تخضع لنظام واحد وسارد واحد.

1- المصدر نفسه، ص 88.

2- فتحي بوخافة، شعرية القراءة والتأويل في الرّواية الحديثة، ص 216.

1- المرجع نفسه، ص 21.

2- جملكية أرابيا، ص ص 88، 89.

إنّ تعدّدية الرؤية السّردية في النّص «**نابعة عنْ تصوّر محدّد لطبيعة البناء النّصي ، بما في ذلك الحكيْ إذْ يكون الرّاوي بمنأى عنْ توجيه عملية القراءة للمتلقي بعدئذٍ تحديد تعدّدية الرؤى السّردية للنّص الرّوائي الواحد وتمييز أنواعها**»[1] لتعلن الرّواية بذلك ابتعادها عن منطق الأحاديّة لتنحو مسار التعدّد، وبالتالي نحو بناء مسار التحوّل والتجديد في بناء الرّواية لتدخل ضمن أشكال الخطاب الجديد.

لقد انشطر صوت الرّاوي إلى عدّة رواة ليكون لكلّ راوٍ صوته ودوره في تقديم الأحداث، « **فالتعدّد والتحوّل علاوةً على كونه يمارس خروجًا على الأحاديّة وأبعادها يتجاوز الارتخاء الّذي نحس به كمتلقين، عندما يتعامل مع الخطابات الأحادية بخلقه لنوع التوتر لدى المتلقي، وإذا كان الخطاب الأحادي يتصف بالشفافية، فنقيضه الخطاب المتعدّد الّذي يطفح بالعتامة**»[2] والعتامة بهذا المعنى تتمثّل في إرهاصات المعلومات المعطاة من الرّواة المتعدّدين في الرّواية الواحدة»[1] ليجد القارئ/المتلقي نفسه مرتبكًا تنفلت منه خيوط الحكاية، فلا يستطيع «**الإمساك بتلابيب خيوط القضيّة إلا بعد إشراك الرّواة جميعهم لفهم مغزى الرّواية**»[2] فحين يقف أمام مروي له متعدّد، فإنّه يفترض احتمالات وقراءات ودلالات متعدّدة.

وعليه يمكن القول بأنَّ روايتي **(جملكيّة أرابيا ورمل الماية)** قدْ كشفتا عنْ تطوّر بنائي مهم، حيث استثمر الرّوائي تقنيّات متعدّدة وطرائق فنّية متنوّعة ليقدّم مادته الحكائية، فكانت تقنية تعدّد الأصوات وتماهي الضّمائر والشّخصيات، وتداخل صوت السّارد مع صوت المؤلّف منْ بين التقنيات الّتي توسّل بها **(واسيني الأعرج)** ليقدّم لنا نصوصًا متفرّدة تجريبيّة تبلورت.

ولقدْ مارس لعبة المابينيّة كما سماها **(رشيد بنحدو)** على مستوى تقديم السّارد حيث يوهم في البداية أنَّ هذا الأخير سيكون ساردًا كلاسيكيًا كما عهدناه في الرّوايات التقليديّة، خاصّةً أنَّ

1- فتحي بوخافة، شعرية القراءة والتأويل في الرّواية الحديثة، ص 217.

2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص 371.

1- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص 72.

2- أحمد سامي شهاب، سرد ما بعد الحداثة، ص 73.

النصّين اللّذين تعرضنا لهما يوجبان على سارد **(ألف ليلة وليلة)** السّارد العليم بكلّ شيء مسيطر على الحكي، إلّا أنَّ القارئ/المتلقي ما يلبث يدخل في شبكة عنكبوتية لرواة متعدّدين، يشتركون في تقديم المادة الحكائيّة.

استنتاج

بناء على ما تقدّم من حديث عن الشخصية ، يمكن أن نقول إنّ **(واسيني الأعرج)** ركّز في تقديم شخصيات رواياته على وظائفها وسلوكاتها، مراعيا في ذلك إشراك القارئ/المتلقي في تكوين ملامحها النفسيّة، خاصة، وسدّ الثغرات التي تركها دون إضاءة، وهذا انطلاقا من أنّ الشخصية لا يعطيها السّرد ممتلئة دلاليا وإنّما يتمّ امتلاؤها الدّلالي بنمو السّرد والأحداث ومواصلة القراءة.

كما استنتجنا أنّ علاقة الشخصيات بالأحداث كانت وشيجة، ولقد طوّع الكاتب الشخصيات المرجعية لتصبح شخصيات تخييلية حكائية، وهذه سمة الرّواية الجديدة التي نزعت القدسية عن الشّخصيات الدّينية والتاريخية والمرجعيّة ككل.

كما استنتجنا أنّ السّرد انفتح على التّعدّدية وابتعد عن الانغلاق، فجاء على ألسنة سرّاد وشخصيات متعدّدة، قدّمت كل واحدة الحدث من منظورها الخاص، وحسب موقعها داخل الحكاية.

ولقد أسهمت عديد التقنيات في تقديم الحاكية في روايات **(واسيني الأعرج)** كالتداعي الحر، والمونولوج الدّاخلي اللّذان يمثّلان من التقنيات التي تستعين بها الرواية المعاصرة، كونهما يقدّمان دواخل الشذخصيات ويعبّران عن مكنوناتها، ممّا يوهم القارئ/المتلقي بواقعيتها وقربها منه ومن واقعه.

خـــاتـمـــة

تمحورت فكرة هذه الدّراسة من بدايتها إلى نهايتها حول التّجريب كمفهوم، وكيف تجلّى عبر تقنيات نصية واستراتيجيات توخاها الكاتب **واسيني الأعرج** ليقدّم نصوصه، فكان من جملة النّتائج الّتي توصّلنا إليها نذكر:

- إنّ المسعى التّجريبي في الممارسة الرّوائية يقوم على عدد من المرتكزات الفكرية والخصائص الجمالية المتّصلة بأسئلة المتن والشكل والخطاب ومستويات اللّغة والأسلوب.

- إنّ مقارنة مفهوم التّجريب في الحقل الأدبي، خاصة، لا تخلو من عسر ذلك لتعدّد زوايا النّظر إليه وتعدّد المصطلحات الّتي اقترحتها الدّراسة حول هذا المفهوم فاتسم بشمولية دلالاته باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، كما أنّ التّجريب لعبة تجاوز لخصائص البنية السردية (التّقليدية) وبحثا عن أشكال فنية جديدة في الممارسة الرّوائية.

- لقد سعى **(واسيني الأعرج)** إلى ممارسة هذه اللّعبة في نصوصه الرّوائية فمسّ التّجريب عنده العتبات الّتي بدأ منها الخرق والتّجاوز، فالقارئ/ المتلقي يستشف من عناوين رواياته أنّها تمارس خرقا إن على كل المستويات، إن على مستوى التّركيب أو على مستوى الدّلالة، فيقف مندهشا أمام مفارقات يصعب عليه استيعابها.

- إنّ نصوص الأعرج نصوص حركية في زمنين متباعدين، تحكي ضمن الماضي لكن تدخل الواقع الراهن وتحقق عبر منطق السّرد حوارا بينهما.

- لقد أسهمت المفارقات الزّمنية (الاسترجاع والاستباق) في خلخلة نظام الزّمن السّردي وخلق انحرافات في السّرد وتشظّي على مستوى الحكاية.

- جسّد الزّمن في رواية **كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس** إيقاع الفقد، فقد الأرض والوطن والهوية مما خلق لدى الشّخصيات اغترابا نفسيا فكانت وتيرة وإيقاع الزّمن السّريع تارة والبطيء تارة أخرى تعبيرا عن الحالة النّفسية للشّخصيات في الرّواية.

- لقد عبّر تشظّي الزّمن في رواية سوناتا عن تشظّي الذّات وضياعها بين الحاضر والماضي

- طغى في رواية **سوناتا** الزّمن النّفسي أو زمن الشّخصية ، حيث شكّلت جدلية الزّمن والذّات بعدا فنيا ودلاليا، فالذّات فقدت التّواصل مع ذاتها مع الحاضر لذا لجأت الى استحضار الماضي، خاصة مرحلة الطفولة كقيمة تعوّض الفقد الّذي طال الشّخصية فكانت الاستذكارات التّقنية الغالبة في الرّواية، مع أنّه كان للاستباقات حضور مميز لجأت إليها الشّخصية تأملا وتعويضا للنّقص والفقدان الّتي كانت تعيشه في واقعها الرّاهن لذلك تلمسنا ضآلتها أمام الزّمن، حاولت من خلال الاستذكار والتّداعي أن تثبت ذاتها، لكنها في الأخير تنكسر أمام الزّمن.

- أدّى استدعاء **واسيني الأعرج** لنصوص أخرى إلى خلخلة البناء الرّوائي، وبالتّالي تغير الشّكل الفني والموضوعي بين الخطاب الرّوائي والخطاب المتخلّل ممّا أدى الى تفكك النّسقية وتقلص حدّة التّفاعل والتّواصل بينالقارئ/ المتلقي والنّص.

- إنّ ما ميّز متون روايات **واسيني الأعرج** أنّها تعبّر عن الواقع العربي وما آل إليه من تفكّك وضعف بشكل رمزي.

- تقدّم نصوص **واسيني الأعرج** نموذجا مجتمعيّا باليا وشخصيات قوية لكنها مهمشة، تقوم بالفعل الروّائي والتّغيير الاجتماعي المحدود داخل مجتمعها النّصي.

- استطاع الكاتب من خلال تقنية المذكّرات في رواية **كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس** التّماهي مع الشّخصية البطلة في الرّواية، ممّا يسمح بالقول إنّها سيرة ذاتية تخفّى فيها الكاتب خلف ضمير المؤنث للشخصية "**مي**".

- قدّم الكاتب الرّوايات بأسلوب فسيفسائي، غاب فيه التّسلسل بين الفصول، وكانت الرّوابط خيوطا باهتة تستعصي على الملاحظة، خاصة في روايتي رمل الماية وجملكية أرابيا ممّا جعلهما تتّسمان بالتّشظ.

- كانت مقصدية التّجريب في روايات **الأعرج** واضحة وذلك من خلال التّماهي بين التّخييلي والسّير ذاتي، **بالخصوص في رواية كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس**، فضلا عن التّقنيات السّردية الّتي استخدمها كاستراتيجية، مثل فن الرّسائل والقصاصات، والتّنويع اللّغوي بين الفصحى والعامية، واللّغتين الفرنسية والإسبانية، الّتي أدّت الى تهجين السّرد، وكشفت عن قدرة الرّوائي على التّعبير عن رؤيته الخاصة عبر الإيحاء والرّمز والتّكثيف.

- اتّسم السّرد في روايات **واسيني الأعرج** بالتّشظي والّتفتت والتّداخل، وذلك بالانتقال بين السّاردين: من السّارد الشّخصية إلى ساردين آخرين وتعدد الضّمائر وتماهي الشّخصيات، وبرزت هذه التّقنية، خاصة، في روايتين **(جملكية أرابيا ورمل الماية)**، حيث يستعصي على القارئ/المتلقي التّمييز بين الأصوات السّاردة، لتماهيها وتداخلها، فتناوب السّرد عدّة ساردين، مع هيمنة بعض الأصوات، وهذه الاستراتيجية غايتها إبراز التّفاوت بين المواقف وزاويا الرّؤية، وشكل من أشكال التّجريب الّذي كسر نظام الصوت الواحد (صوت السّارد) الّذي كان يطغى على الرّواية التّقليدية.

كما وخلصنا إلى أنّه غلب استخدام ضمير المتكلم في الرّوايات المنتخبة، وهذا يعدّ من سمات الكتابة الجديدة، كتابة تيار الوعي ومن مقومات التّجريب، التي تسعى من خلاله، إلى تجاوز المقولة التّقليدية والّتي يكون فيها السّارد هو الّذي يقدّم الشّخصية وهو الذي يسيطر على كل أفعالها، لتتمرد في الرّواية الجديدة وتتحرّر من السّارد العالم وتقدّم نفسها بنفسها وتحكي همومها وآلامها وآمالها، هذه الاستراتيجية تروم إقناع القارئ بواقعية الشّخصية وهي أيضا من مظاهر التّجريب.

ختاما يمكننا القول إنّ النّتائج الّتي خلصنا إليها ما هي إلاّ بداية لبحوث يمكن أن تنطلق منها، إذ إنّ البحث في مجال التّجريب واسع باعتباره موضوعا زئبقيا يقبل تعدد القراءات لا يمكن حصرها، وكل دراسة تزيد من غناه والتّعمق في فهمه، أمّا المدوّنة الجزائرية، فهي زخم إبداعيّ ثريّ يستحق أن يهتم به القارئ/ المتلقي بالقراءة والنّقد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

أوّلا: المصادر.

1. واسيني الأعرج، جملكيّة أرابيا، أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السّلطان الأكبر، ليلة اللّيالي، منشورات الجبل، بيروت، بغداد، 2011.
2. الأعرج واسيني، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، بيروت، لبنان ط1، 2009.
3. الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1993.
4. بن عاشور، محمد الفاضل، التفسير ورجاله، مجمع البحوث الإسلامية، السنة (2) الكتاب الثالث عشر، ربيع الأول 1390، مايو 1970.
5. الجاحظ أبو عثمان عمرو بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، دط، بيروت، 1996.
6. الطبري الحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد، المعجم الأوسط، تحقيق: طارق بن عوض الدين ومحمد وعبد المحسن بن ابراهيم الحسيني، ج5، دار الحرمين، القاهرة، 1995.

ثانيا: القواميس والمعاجم

1- ابن منظور جمال الدين أبي الفصل محمد بن مكرم، لسان العرب، تح، عامر أحمد حيدر، مراجعة، عبد المنعم خليل ابراهيم، مجلد1، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2005.
2- الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، بيروت/ الجزائر، 2010.
3- بوزاوي محمد، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009.

4- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي-انجليزي-فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون/دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002.

5- علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985.

6- القاضي محمد وآخرون، معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تر: محمد يحياتن، ط1، تونس، 2010.

7- مانغونو دومنيك، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

8- وهبة مجدي، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، ط2، لبنان، 1984.

ثالثا: الكتب والدّراسات العربية

1- أ. أمندولا، الزّمن والرّواية، تر: بكر عباس، مرا: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط 1، بيروت 1997.

2- إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء.

3- إبراهيم عبد الله، موسوعة السّرد العربي (2) المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، دط، العراق، 2008.

4- الإدريسي يوسف، عتبات النّص بحث في التراث العربي والخطاب، النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، ط1، المغرب، 2008.

5- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، منشورات دار الآداب، ط1، بيروت، 1997.

6- أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعراء، دار الفكر، ط1، بيروت، 1986.

7- أشهبون عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرّواية العربية، روايات إدوار الخراط أنموذجًا، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الإختلاف، ط1، بيروت، الجزائر، 2010 .

8- أشهبون عبد المالك، العنوان في الرّواية العربية، النايا ومحاكاة للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1، سورية، 2011.

9- أشهبون عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2009.

10- الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث حول الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب دول الجزائر 1986.

11- الأعرج واسيني، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

12- الأعرج واسيني، مجموع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الروائية الجزائية التأسيسية، التأهيل الروائي، الفضاء الحر، الجزائر، 2007.

13- ألبيريس، ر، م تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982.

14- أمنصور محمد، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006.

15- أمنصور محمد، الرّواية والرّؤيا، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللّغة والأدب، كلية الآداب، مؤلف جماعي، سلسلة ذاكرة المستقبل، مكناس، 2012.

16- إيكو امبرطو، الأثر المفتوح، تر عبد الرحمان بوعلى، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سورية، 2001.

17- إيكو امبرطو، القارئ في الحكاية، التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، ط 1، الدّار البيضاء، 1996.

18- باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، تر:جميل نصيف التكديتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، 1986.

19- بارث رولان، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، د ب، 2002.

20- بارث رولان، النقد البنيوي للحكاية، تر أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت، باريس 1988.

21- بارث رولان، جيرار جنيت، من البنيوية إلى الشّعرية، ترغسان السيّد، دار نينوى للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1.

22- الباردي محمد، التحولات السردية، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الحواز للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2015.

23- بازي محمد، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل، ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر.

24- برادة محمد ، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996.

25- برادة محمد، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، ع94، دبي، 2011.

26- برادة محمد، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتّوزيع، ط1، 2008.

27- بروب فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم، أبو بكر بالقادر، احمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي في جدة، ط1 ،1409هـ/1989م.

28- بشتاوي عادل سعيد ، الأندلسيون المواركة، مطابع أنترناسيونال ط1، مصر، 1983.

29- بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2000.

30- بلعابد عبد الحق، عتبات، (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ، 2008م.

31- بن سالم عبد القادر، بنية الحكاية في النّص الرّوائي المغاربي الجديد، منشورات، ط1، 2013.

32- بنحدو رشيد، جمالية البين- بين في الرّواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، ط1، فاس، 2011.

33- بنكراد سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، دط، الدار البيضاء، 2011.

34- بنو هاشم عمري، التّجريب في الرّواية المغاربية، الرّهان على منجزات الرّواية العالمية، منشورات دار الأمان، د ط، الرباط، 2015.

35- بنيس محمد، حداثة سؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشّعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1988.

36- بهاء الدّين، محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية، وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1، مصر، 2007- 2008.

37- بوتور ميشال، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 1982.

38- بوخالفة فتحي، شعرية القراءة والتّأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، 2000.

39- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات االرّواية في االمغرب االعربي، المغاربية للطّباعة والنّشر والإشهار، ط 1 المغرب، 1999.

40- بيرس سان جون، منارات (الأعمال الشعرية الكاملة)، تر: أدونيس، دار المدى لنشر، طبعة خاصة، سوريا، 1999، ص104.

41- التازي محمد عز الدين ، التجريب الروائي، الشركة التونسية للتوزيع، د ط، تونس، 1972.

42- تودوروف تزفيتان، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء، 1987.

43- ج كورتيس وآخرون، السيميائيات السّرديّة الأشكال السّردية، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.

44- جرييه ألان بروب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، القاهرة، دت.

45- الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية، أسامة للكتاب، مصر، 1998.

46- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتحقيق لطفيّة الدليمي، دار المدى، بغداد، 2016.

47- الحائري أبو علي، منتهى المقال في أحوال الرجال، ج، تحقيق، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، 1416ه/1955م.

48- الحجمري عبد الفتاح، عتبات النّص، البنية والدلالة، منشورات الرّابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996.

49- الحجوج هشام محمد، علاقة الرّواية العربية بالحدث السياسي ما بعد العام 2010.

50- حداد قاسم، صالح أمين، موت الكورس، ضمن البيانات، تق: محمد لطفي السّيد، ستراس للنشر والتوزيع تونس، 1995.

51- حسين خالد، في نظرية العنوان، دار التكوين (مغامرة تأديبية في شؤون العتبات)،ط1، دمشق، 2007.

52- حسين سليمان، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

53- حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دار الثقافة للنّشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2005.

54- حمداوي جميل، آليات الكتابة الشذرية عند النّفري (مقاربة شذرية)، ط1، 2017.

55- حمداوي جميل، شعرية النّص الموازي، (عتبات النّص الأدبي) شبكة الألوكة، ط2، 2016.

56- حمداوي جميل، مستجدات النّقد الرّوائي مستجدات النّقد الرّوائي، دار النشر الألوكة، ط1، دب،2011.

57- الحيوري عبد الكريم، الابداع في الكتابة الرّوائية، تق: عبد الواحد محمد، دار الطّليعة الجديدة، ط 1 سوريا، 2002.

58- الخراط إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993.

59- خليل ابراهيم، بنية النص الروائي، دراسة، دار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2009.

60- الخواجة دريد يحي، إشكالية الواقع والتّحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة في وعي مجادلة الواقع ومتغيّراته وتنقيات البنية دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، سوريا، 1999.

61- داود محمد، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، مقاربة سوسيونقدية، دار نديم ودار روافد الثقافية- ناشرون، ط1، الجزائر/ بيروت،2013.

62- الرياحي كمال، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، قراءة في التشكيل الرّوائي حارسة الظلال، منشورات كارم الشريف، ط1، تونس، 2019.

63- ريكو بول، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003.

64- رينيه ويليك، وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مر: حسام الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط 3، بيروت، 1985.

65- الزمرلي فوزي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرّواية العربية، مركز النّشر الجامعي، دط، منوية، 2009.

66- سعدي إبراهيم، دراسات ومقالات في الرواية، دط، مشوارات السهل، الجزائر، 2009.

67- سلوي مصطفى، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب وجدة، ط1، المغرب، 2003.

68- سليمان نبيل، المنعطف الروائي العربي الجديد، ص92، ضمن كتاب أفق التحولات في الرّواية العربية، دراسات وشهادات، دراسات أدبية، فيصل الدراج وآخرون، مؤلفون عرب، دار الفنون ومؤسسة عبد الحميد شومان للنشر، ط1، الأردن، 1999.

69- سليمان نبيل، جمالية وشواغل روائية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

70- سنقوقة علال، المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسلطة السياسية، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.

71- السّيد فاروق، جماليات التّشظي، دار شوقيات للنشر، ط1، القاهرة، 1997.

72- شراد سهام، واسيني الأعرج قاب فوسين أو أدنى، منشورات بغدادي، ط1، الجزائر، 2014.

73- شكري غالي، محاورات اليوم السّابع، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1980.

74- شهاب أحمد سامي، سرد ما بعد الحداثة، رواية (سابع أيام الخلق) مفتاحا إجرائيًا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016.

75- صالح صلاح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

76- صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

77- صداوي رفيف رضا، الرّواية العربية بين الواقع والتّخييل، دار الفرابي، ط1، بيروت، 2008.

78- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش.م.م، ط1، القاهرة، 2005.

79- الطبري أبي جعفر محمد بن جرير، تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج 4، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر 1967.

80- عباس ابراهيم، الرواية المغاربية، دار الرائد للكتاب، ط1، الجزائر، د ت.

81- عبد الجليل عبد العزيز، مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية، سلسلة عالم المعرفة، دط، الكويت، 1983.

82- عبيد صابر، محمد وسوسن هادي جعفر البياني، جماليات التشكيل الرّوائي، دراسة في الملحمة الرّوائية (مدارات الشّرق) لنبيل سليمان، دار الحوار للنّشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2008.

83- العدواني أحمد، بداية النّص الرّوائي، مقاربة لآليات تشكل الدّلالة، النّادي الأدبي بالرّياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2011.

84- عزام محمد ، شعرية النّص السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق، 2005.

85- عميش عبد القادر، الخطاب بين فعل التثبيت وآليات القراءة، دط، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2012.

86- العيد يمنى، الرّاوي الشّكل الموقع، بحث في السّرد الرّوائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986.

87- العيد يمنى، الرّواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، ط1، بيروت، 2011.

88- العيد يمني، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط 3، بيروت، 2010.

89- الغذامي عبد الله، الخطيئة والتّفكير، من البنيوية إلى التّشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998.

90- فولنفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التّجارب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، الدّار البيضاء، د س.

91- قاسم سيزا، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة إبداع المرأة، مكتبة الأسرة، مصر 2004.

92- القصراوي مها حسن، الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط 1، بيروت، 2004.

93- الكبيسي طرّاد، الموت الجميل، مصارع العشاق في غربة الآفاق، ضمن كتاب أفق التّحولات في الرّواية العربية، دراسات أدبية، فيصل الدّراج وآخرون المؤلفون العرب، ط 1، عمان، 1999.

94- الكردي عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، مارس 2005.

95- كريزنسكي فلاديمير، من أجل سيميائية تعاقبية للرّواية، عرض، عبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي.

96- كليطو عبد الفتاح، الغائب (دراسة في مقامة الحريري)، دار طوبقال، ط3، الدار البيضاء، 1997.

97- كونديرا ميلان، فن الرّواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 2017.

98- لحمداني حميد، أسلوبية الرّواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989.

99- لحمداني حميد، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991.

100- لحميمة عبد الله، الرّواية المغاربية المعاصرة، دراسة تأويلية، النايا للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط 1، دمشق 2014.

101- لودج ديفيد، الفن الروائي، ترجمة، ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002.

102- لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء، 1988.

103- ماتز جسيي، تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم لطيفة الديلمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط1، بغداد، 2016.

104- الماضي شكري عزيز ، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، دط، 2008.

105- محمد العزيز المصباحي، مفهوم الشخصية في السرد الأدبي، منشور ضمن كتاب: الشخصية في الفن والأدب، رؤى متقاطعة، كتاب جماعي، مؤسسة البشير للتعليم المدرسي الخصوصي، ط1، مراكش، 2011.

106- محمّد صابر عبيد ، العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، 2010.

107- مخلوف عامر، الرّواية والتّحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

108- مرتاض عبد المالك ، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة الكويت، 1998.

109- مرتاض عبد المالك، عناصر التراث الشّعبي في اللّاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشّعبية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.

110- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2005.

111- المسدي عبد السلام، الاسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، لبنان، 1982.

112- منصر نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2007، ص27.

منصوري مصطفى، سرديات جينيت في النّقد العربي الحديث، رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1 القاهرة 2015.

113- المودن حسن، الرواية والتحليل النّصي، قراءات في منظور التّحليل النّفسي، دار الأمان، ط 1، الرّباط 2009.

114- الموسى خليل، قراءات في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2000م.

115- ميكيافيلي نيكولا، كتاب الأمير، تر: أكرم مؤمن، مكتبة ابن سينا، دط، القاهرة، 2004، ص ص54، 55.

116- هامون فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، 1990.

117- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، دط، القاهرة، 1997.

118- الهمامي قيس، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، 2009.

119- هناوي نادية، منازع التجريب السّردي في روايات جهاد مجيد، التمثيل للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2015.

120- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 2008.

121- يايوش جعفر، الأدب الجزائري التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا، الاجتماعية والثقافية، د، ط، الجزائر، د، ت.

122- يقطين سعيد، القراءة والتّجربة، حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب، رؤية للنّشر والتّويع، ط1، القاهرة، 2014.

123- يقطين سعيد، انفتاح النّص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988.

124- يقطين سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012.

رابعا: الكتب والدّراسات الفرنسية

1. Barthes Roland, S/Z. ed,Seuil. Paris. 1976.
2. Claud Simon.Michel Butor et autres, le remon Aujourd'hui. 10/18. Paris.1972.

3. G. Genette, Palimpseste, La littérature au second degré, Paris, Ed du Seuil,1982.
4. Genette Gérard, Seuils, coll. Poétique, éd. Seuil, Paris, 1987.
5. Lejeune Philippe, Moi Aussi ,Ed Seuil, Paris, 1996.
6. Sarraut Nathalie, l'ère de soupçon, éd. Gallimard, paris, 1956.

خامسا-المجلات والدوريات:

1. الأعرج واسيني، مأزق الرّواية العربية: أسئلة النّشأة، أسئلة المثاقفة، مجلة المساءلة، الجزائر، ربيع – صيف، 1993.
2. الأعرج واسيني، مدارات الشّرق، بنيات التفكيك والاختراق، مجلة تزوى، ع09، يناير، 1997.
3. الأعرج واسيني، مع دون كيشوط، الرّواية الجزائريّة، حاوره كمال الريحاني، في كتاب عمان (1): حوارات ثقافيّة في الرّواية والنّقد والقصّة والفكر والفلسفة: دت.
4. بن حميد رضا، عتبات النّص في حدّث أبو هريرة... قال، قراءة في العنوان والتصدير، مجلة الخطاب، ع18 ، مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.
5. بوشوشة بن جمعة، جدلية الوطن/ المنفي وذاكرة الرّهانات الخاسرة في رواية شرفات بحر الشمال، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، فيفري، 2004.
6. بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السّردية في الخطاب الرّوائي، بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، ع4، مصر، أكتوبر 1992.
7. بوعلي عبد الرحمان، شخصيات النّص السّردي، مجلة علامات في النقّد، ع8، السعودية، فيفري 1999.
8. بوهرور حبيب، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، المجلة الجزائرية للعلوم الإجتماعية والإنسانية، ع11، الجزائر، 2018.

9. التازي محمد عز الدين، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة الابداع الروائي العربي، الرواية العربية الى أين؟، ديسمبر 2010.
10. تودوروف خرسيتو، نقد مفهوم علم الأدب عند رولان بارث، تر: حسين جمعة، مجلّة نوافذ ع12، صفر، 1421هـ، مايو، 2000م.
11. حسانين محمد مصطفى، الرواية العربية وما بعد الاستعمار، التمثيل السردي وسحرية التأريخ، مجلة مقاليد، ع 6، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، جوان 2014.
12. خالد حسين حسين، سيمياء العنوان، القوّة والدّلالة، النّمور في اليوم العاشر لزكرياء تامر أنموذجًا، مجلّة دمشق/ مج 21، ع (3+4)، 2005.
13. الدوخي حمد محمود محمد، العتبات النصية في شعر سعدي يوسف، (كيف كتب الأخضر يوسف قصيدته الجديدة أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، ع460/459، يوليو 2009، سوريا.
14. زويش نبيلة، نشوة النّص في البيت الأندلسي، العتبات ومسالك التأويل، مجلّة الممارسات اللّغوية، مج8، ع42، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2017.
15. شريط سنوسي، تمظهرات التجريب في الرواية المغاربية، كلية الآداب واللغات، جامعة معسكر، الجزائر.
16. عتيق مديحة، آفاق الرواية الجديدة في الجزائر، مجلة الرقيم، ع1، العراق، نيسان 2013.
17. عليان حسن، تعدّد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، المجلّد 24، ع291، 2008.
18. فوغالي جمال، أعوان السّرد في رمل الماية، مجلة التين، ع10، الجزائر، 1 يوليو، 1995.
19. فوغالي جمال، وجهة نظر في الرّواية، رمل الماية، فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف للروائي واسيني الأعرج، مجلة نزوى .

20. فيدوح عبد القادر، عن مجلة الفكر العربي المعاصر، و.ي، فاليزيف، ع 54 –55.
21. كرم زهور، السرد الجديد إشكالية المفهوم، مجلة الأبحاث الهيئة العامة لقصر الثقافة، ط1، ضمن مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، الدورة 23، القاهرة، 2008.
22. الكنز نظيرة، مستويات توظيف التراث الشعبي في النصوص السردية، لوسيني الأعرج أنموذجا، مجلة معارف، ع4، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، نيسان2008.
23. لطرش رابح، مفهوم الزّمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.
24. المانعي علي، القصة القصيرة في الأدب المعاصر، دار الهلال، مجلة الابتسامة، ع 583، ربيع الأول الكويت، 1999.
25. مباركي جمال، الشخصية العربية في الرواية "المخطوطة الشوقية"، لواسيني الأعرج، خطاب المركز والهامش، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ع 4، جامعة بسكرة ،2012.
26. مدقن هاجر، الشّاهد الافتتاحي في الروايات العربية، قراءة في حجاج العتبة والنّص، مجلّة الأثر ع27، ورقلة، 2016.
27. المدني أحمد، الخطاب الروائي العربي، الخطاب المستحيل، مجلة الطريق، ع 3 و4، آب أغسطس، عدد خاص، 1981.
28. مزدوات وسيمة، البحر وسيميائه في رواية أحلام هارية لعبد السلام فزازي، وقفة على مرفأ أدب البحر، مجلة الأثر، ع22، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، 2015.
29. الميلود عثماني، السّرد الرّوائي في الرّواية المغربية وآليات التّحديث– التّجريب– التّذويب– السّخرية ضمن مؤلف مشترك: الرّواية المغربية– أسئلة الحداثة، وقائع ندوة وطنية عقدها مخبر السّرديات، ط،1 دار الثقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، 1996.

سادسا: الرّسائل الجامعية

1. بلعابد عبد الحق، مكونات المنجز الروائي وتطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، إشراف واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 2008/2007.
2. رايس كمال، البعد الفني والإيديولوجي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، دراسة سوسيو بنائيّة في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصّص أدب حديث ومعاصر، إشراف عبد الرّحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014، 2015.
3. رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، العلوم في الأدب الحديث، إشراف راسين رشيد جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014، 2015.
4. صمادة وناسة، التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، اشراف الطيب بودربالة، جامعة باتنة 2017/2016.
5. طبيش حنينة، النّص الموازي في الرّواية الجزائرية، واسيني الأعرج أنموذجًا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف عيسى مدون جامعة باتنة (1)، 2015، 2016.
6. غريتي كريمة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف د. محمد بلقاسم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016- 2017.
7. مخول جريس، العتبات النّصية والنّص الموازي، الكتاب لأدونيس نموذجًا، أطروحة مقدّمة في نطاق الواجبات لنيل اللّقب الثاني، في الأدب العربي، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، حيزران، 2009.

سابعا: مواقع الأنترنت

1. الأعرج واسيني، حوار مع أصوات الشّمال، مجلّة عربيّة ثقافيّة اجتماعيّة شاملة، حاورته جميلة طلباوي، نشر بتاريخ الاثنين 21 شوّال 1432هـ، الموافق ل19-09-2011، تاريخ التصفّح 4-3-2019 على السّاعة 11:48 صباحًا.
2. حمداوي جميل، الرّواية البوليفينية أو الرواية المتعددة الأصوات شبكة الألوكة من موقع http //www.alukah.net/ Literature.enguage/01.39038.
3. دقنيش عبد القادر، الروائي واسيني الأعرج، كل كتابة ترتبط بجرح ما/الجمل بما حمل، العرب أون لاين 2005، 2010، من موقع الجمل، الأعرج كتابة ترتبط بجرح ما/ Algaml.com.
4. شرشار عبد القادر، الذاكرة والكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج ، أوسع من قارة وأضيق من عين إبرة منتديات عكس الرّيح، تاريخ النّشر 4/ 15/ 2006، سا 02:06، من موقع www.dromoiz.com/vb/archive/index.php/t-2032.html.
5. عزيزة علي، الروائي الجزائري واسيني الأعرج يحاضر في الرواية التاريخية، من موقع الغد www.alghad.wm/m/article/58986 تاريخ النشر 17-04-2017.
6. فاروق يوسف، الحسيني جمانة، أيقونة فلسطينية في خلاصاتها العرب، من موقع https://alarab.co.ub
7. فؤاد عبيد أمل، تيار الوعي... دراسة نقدية تحليلية لرواية الخباء للكاتبة ميرال الطحاوي، من موقع الحوار المتمدن. www.m.alhiwar.org/s.asp?aid=83911 تاريخ النشر 21-12-2006.
8. المنصوري سامي، الخضر بين الحقيقة والأسطورة، من موقع تاريخ النشر www.m.alhewar.org/s.asp?aid= 406885 &r=o تاريخ النشر 23-03-2014.
9. النعيمي أحمد حميد، سيمياء العنوان في روايات واسيني الأعرج، جامعة البلقاء التطبيقيّة، الملتقى الدولي السادس في تحليل الخطاب، الأردن 2013، من موقع: https//manifest.univ-ouargla.dz.

10.النيغاوي ايناس، الكتابة الشذرية بين دعوى التّجديد وقصور النّفس الابداعي، ملتقى ابن خلدون للعلوم والفلسفة والأدب، من موقع ebn-khaldoun.com/article-detai.

فهرس
الموضوعات

مقدّمة..... 1

مدخل

التّجريب في الإبداع الأدبي: من الحساسية القديمة إلى الحساسية الجديدة

1: إرهاصات الرّواية من التّقليد إلى التّجديد. 8

2: حول مفهوم التّجريب والرّواية التّجريبية..... 10

3: انفتاح أفق المغامرة الرّوائية العربية. 17

4: أهم المسمّيات الّتي عرفتها الرّواية التّجريبية..... 21

5: الرّواية الجزائرية بين التّأصيل والتّجريب..... 34

الفصل الأول:

استراتيجية العتبات والبرازخ النّصية في روايات واسيني الأعرج

المبحث الأوّل: العتبات النّصية في النّقد الغربي والعربي. 44

أوّلا: عتبات أوّلية 44

1- التّناص..... 44

2 - المناص 44

3- الميتانص..... 44

4 - النّص اللّاحق 44

5- معمارية النّص أو جامع النّص 45

ثانيا: أقسام النّص الموازي..... 47

1-النّص المحيط 48

2- النّص الفوقي 50

ثالثا- مبادئ المناص 51

رابعا- موقع العتبات في النّقد العربي..... 51

1- النّقد العربي التّقليدي وطبيعة تلقي العتبات 52

2-العتبات وفعل القراءة 55
المبحث الثّاني: استراتيجية العتبات في روايات واسيني الأعرج..... 61
أولا-العنوان عتبة أولى 61
1-استراتيجية العنوان في فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف، رمل الماية 63
3-عنوان كريماتوريوم: سوناتا لأشباح القدس 93
ثانيا- استراتيجية العتبات الدّاخلية في روايات واسيني الأعرج. 104
1- العناوين الدّاخلية.....104
ثالثا- استراتيجية التّصديرات والهوامش (الحواشي). 111
1-التّصديرات 111
2-التّصديرات في رواية جملكية آرابيا 117
3-التّصدير في رواية فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، رمل الماية.....119
4-التّصدير في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس 123
رابعا: شعرية الحواشي (الهوامش) وأفق تلقيها 129
1-عتبة للإضاءة 129
2- شعرية الهوامش في روايات واسيني الأعرج.....133
خامسا -البداية في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس 139

الفصل الثّاني:

الكتابة شيء خطير أكثر من مجرّد كلمات مرصوفة في خط مستقيم ككتيبة عسكرية منضبطة تخبّئ كلّ هزائمها في صرامتها المبالغة

المبحث الأوّل: استراتيجية تهشيم الزّمن في رواية كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس. 147
مفاهيم أولية 147
أوّلا - الزّمن في النّظريات النّقدية الغربية والعربية.....147
1-أهّم أساليب تقديم الزّمن 149
2- طروحات جيرار جينيت حول مقولات الزّمن 154

ثانيا– المفارقات الزّمنية في الدّراسات السّردية 162
1–الاسترجاع.....164
2–الاستباق (الاستشراف) 166
3– الإيقاع الزّمني في الرّواية. 169
ثالثا: تشظّي الزّمن في رواية كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس.....173
1–الاستباقات في رواية كريماتوريوم 184
2–الاستذكارات (الاسترجاعات).....196
3–الإيقاع الزّمني: 207
المبحث الثّاني: استراتيجية السّرد بين التّفتيت والتّهجين.....234
أولا: بنية الأحداث بين التّوالد والتّداخل 240
ثانيا–استراتيجيات تيار الوعي.....244
1–الذّاكرة.....244
2–الإيهام والحلم 249
3–التّـــــــداعي 251
4–المونولوج الدّاخلـــي 252
5–الحكاية من الاكتمال إلى التّشظي والشّذرية.....258

الفصل الثّالث:

استراتيجية الخرق واللّعب في روايات واسيني الأعرج

المبحث الأوّل: الشّخصية بين المعارضة والموافقة في روايتي جملكية أربيا ورمل الماية.....264
عتبات أولية 264
أولا: مفهوم الشّخصية وإشكالية المصطلح 264
1– مفهوم الشّخصية في النّظريات السّردية الغربية والعربية 267
2– نحو تفكُّك الشَّخصية الرّوائية 270
3– الشَّخصية التّصنيف والتّقديم 273

4- أسَاليب تقديم الشَّخصية 275
ثانيا: الشّخصية بين المعارضة والموافقة في روايتي رمل الماية وجملكية أرابيا 276
1- الشّخصية التّواصلية.....277
2-الشّخصيات الانفصالية.....293
المبحث الثّاني: لعبة التّبئير السّردي ومنطق تعدّدية الضّمائر.....308
أوّلا: أشكال تقديم الشّخصية وتعدّد الرّاوي.....308
1- التّقديم الغيري (ما يخبر به الرّاوي والشّخصيات بضمير المخاطب). 309
2-التّقديم الذّاتي: تقديم الشّخصية نفسها (استخدام ضمير المتكلّم).....314
ثانيًا: لعبة التّبئير وتعدّد الأصوات. 332
1-وجهة النّظر وموقع الرّاوي في روايتي: جملكية أرابيا ورمل الماية 334
خاتمة 349
قائمة المصادر والمراجع.....353
فهرس الموضوعات 372

ملخص الأطروحة:

يعتبر التجريب الروائي ذلك الوعي الحداثي بالكتابة، أين يقف ضد قواعد الكتابة الجاهزة حيث يشتغل على بيانات الحكي من سرد ووصف وفضاء وزمن وشخصيات، بوعي جمالي جديد ابداعي وخلاق إذ يعتبر التجريب الروائي ثورة نقدية وحركة واعية كانت نتيجة تحولات الواقع، إنّه « وعي الكاتب بأنّه يكتب نصّا روائيا بالغ الترتيب متعدد الطّبقات ممارسا للعب والكذب الروائي مراوحا بين الايهام بالواقع وبين انفجارية النص الروائي التي هي سمة أساسية من سمات التجريب، إنّه الثّورة على النّمطي والتقليديّ.

وكون الرواية جنسا منفتحا على قضايا الانسان وتطلّعاته وأسئلته فإنّها عبّرت عن الذات الفردية والجماعية وحمولاتهما الاجتماعية والنفسية والثقافية، كما استطاعت أن تقدّم عوالم رمزية تتجاوز الواقع، كإضفاء الطابع الاسطوري والعجائبي وولوج عوالم الحلم وتجاور شخصيات روائية متخيلة مع أشخاص حقيقيين هذا ما منح الرواية ذلك اللقاء الحميم بين الشخص والشخصية وهوما منحها إيقاعا زمنيا خاصّا.

يقف التجريب الروائي على تحديد العوالم الروائية وتخطّي ما هو كائن فهو يقف ضدّ التّقليد ويرفض التنميط، لذا سعى الروائيّون إلى الانفتاح وخلخلة الأشكال التّقليدية وتجاوز المألوف والبحث عن أشكال جديدة في الكتابة تلبّي حاجيات التجريب الذي يسعى نحو كتابة نص متعدد الأصوات واللغات ومتعدد مداخل القراءة ومتعدد في اشتغاله على استراتيجية الأشكال واللعب السردي حيث لم يعد النص الروائي أحادي البعد بل انتقل الى كتابة متعددة الأبعاد.

لقد كان التجريب الروائي بمثابة استجابة لرغبة الروائيين الملحة في خرق الثابت والراكد والنمطي على مستوى النص الروائي وهي رؤية ابداعية مشروعة لكل روائي تواق الى البحث عن كل جديد في صناعة الخطاب السردي الروائي والبحثعن ادوات وصيغوتراكيبلغوية وحيل سردية فالقارئ المعار يتطلب وينتظر ما يخدمهم افق توقعه وينتظرمن الكاتب التميز والاختلاف وطرح ما يتماشى مع العصر وهذا سيتوجب مراجعة الاعمال الروائية تبغا لمتطورات الحياة الجديدة والتماشي

مع اتجاهات القارئ الفكرية ومنازعه الثقافية حيث حواجز كان لابد على الكاتب خرقها وخلق عوالم جديدة في نصوص الرواية خاصة

عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة الهاجس نفسه الذي عاشته الرواية العربية والمتمثل في الاهتمام بقضايا الشكل اكثر من قضايا المضمون ولقد انتعشت في الثمانينات في سياق ثقافي كان يتسم بالتبدّل والتغيّر إذ عرفت هذه المرحلة تحولات مهمة سواء على المستوى الإبداعي أو الفكري أو النقدي فكان الأدباء مطلعين على ما كانت تعرفه الرواية العالمية من تغير سواء في المشرق أو عند الغرب، فظهرت أعمال روائية كسرت نمطية المألوف وأخذت تبحث عن الجديد في الواقع، فكانت أهم الموضوعات التي طرحتها هي محنة المثقف الجزائري ومحنة صراعاته في العالم الخارجي ومحنة البحث عن الوجود واثبات الذات.

لقد حل محل القناعات المطلقة السؤال عن الواقع والمجتمع والفرد والعالم وبرز ذلك على مستوى الكتابة الإبداعية القصصية والروائية خاصة من خلال العمل على تعويض مفهوم الشكل التقليدي الخطي واعتماد الشذرات والتّداعي الحر وتقطيع الزمن واستخراج تقنية تعدد الرواة والصيغ إيذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد وكان كل ذلك تعبيرا عن رفض مطلق للمسلمات وتجسيدا لقلق وجودي يتمركز حول الذات حاول الكتاب في هذه الفترة التّمرّد على التقليد في الكتابة وتجديد الأساليب.

تمحورت فكرة هذه الدراسة من بدايتها الى نهايتها حول التجريب كمفهوم، وكيف تجلى عبر تقنيات واستراتسجيات توخاها الكاتب ليقدّم نصوصه، فكان من جملة النتائج التي حوصلناها نذكر:

- إنّ المسعى التجريبي في الممارسة الروائية يقوم على عدد من المرتكزات الفكرية والخصائص الجمالية المتصلة باسئلة المتن والشكل والخطاب ومستويات اللغة والاسلوب.
- إنّ مقارنة مفهوم التجريب في الحقل الادبي بخاصة لا تخلو من عسر، ذلك لتعدد زوايا النظر اليه وتعدد المصطلحات التي اقترحتها الدراسة حول هذا المفهوم فاتسم بشمولية دلالاته باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، وكما كان التجريب لعبة تجاوز لخصائص البنية السردية (التقليدية) للرواية التقليدية وبحث عن اشكال فنية جديدة في الممارسة الروائية ، فقد سعى واسيني الأعرج الى ممارسة هذه اللعبة في نصوصه الروائية فمس التجريب عنده العتبات

التي يبدأ منها الخرق والتجاوز، فالقارى /المتلقي يلخط من عناوين روايته أنّها تمارس خرقا إن على مستوى الدلالة فيقف مندهشا أمام مفارقات يصعب عليه استيعابها وتكسر أفق انتظاره.

- إنّ نصوص الأعرج نصوص حركية في زمنين متباعدين، تحكي ضمن الماضى لكن تدخل الواقع الراهن وتحقق عبر منطق السرد حوار بينهما.
- جسد الزمن في رواية سوناتا لاشباح القدس ايقاع الفقد، فقد الارض والوطن والهوية مما خلق لدى الشخصيات اغترابا تقنيا، فكان ايقاع الزمن السريع تارة والبطيء تارة أخرى تعبيرا عن الحالة النفسية لشخصيات الرواية.
- لقد عبر تشظي الزمن في رواية سوناتا عن تشظي الذات وضياعها بين الحاضر والماضي
- طغى زمن رواية سوناتا الزمن النفسي أو زمن الشخصية، حيث شكّلت جدلية الزمن والذات بعدا فينا ودلاليا، فالذات فقدت التواصل مع ذاتها مع الحاضر فلجأت إلى استحضار الماضي، خاصة مرحلة الطفولة كقيمة تعوض الفقد الذي طال الشخصية (مي) فكانت الاستذكارات هي التقنية الغالبة في الرواية، مع أنّه كان للاستباقات حضورا مميّزا لجأت إليها الشخصية وتعويضا للنقص والفقدان التي كانت تعيشه في واقعها الراهن، لذلك تلّمسنا ضآلتها أمام الزمن، حاولت من خلال الاستذكار والتداعي أن تثبت ذاتها، لكنها في الأخير تتكسر أمام الزمن.
- تميزت النصوص الروائية المنتخبة بمجموعة من الخصائص الفنية والموضوعاتية التي تفرد تجربة واسيني الاعرج عن التجارب الاخرى.
- أدّى استدعاء **واسيني الأعرج** لنصوص أخرى إلى خلخلة البناء الروائي وبالتالي تغيّر الشكل الفني والموضوعي بين الخطاب الروائي والخطاب المتخلل مما أدّى الى تفكك النسقية، وتقلّص حدة التفاعل والتواصل بين المتلقي والنص.
- تقدّم نصوص الأعرج نموذج شخصيات قوية لكنها مهمّشة، تقوم بالفعل الروائي والتغيير الاجتماعي المحدود داخل مجتمعها النصي.

- اعتماد واسيني الأعرج على تقنية المذكّرات في رواية سوناتا لأشباح القدس استطاع من خلالها التماهي مع الشخصية البطلة في الرواية، فكانت الشخصية هي ذاتها الكاتب.
- قدّم الكاتب الروايات بأسلوب فسيفسائي، فيلس ثمة تسلسل بين الفصول ولا ترابط، فالرابط بين فصول الروايات خيوط باهتة تستعصي على الملاحظة، خاصة فيما يتعلق بروايتي رمل الماية وجملكية أربيا مما جعلهما تتسمان بالتشظي، حيث بإمكان القارئ أن يقدّم بعض اللحظات أو تأخيرها، أو حذفها دون أي أثر يذكر ودون تضييع الدلالة.
- كانت مقصدية التجريب في روايات الأعرج واضحة وذلك من خلال التماهي بين التخييلي والسير ذاتي، بالخصوص في رواية كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، فضلا عن التقنيات السردية التي استخدمها الروائي كاستراتيجية، كالرسائل والقصاصات، والتنويع اللغوي بين الفصحى والعامية، واللغتين الفرنسية والاسبانية، التي أدت الى تهجين السرد، إضافة إلى استراتيجية التناص التي أثرت النص، وكشفت عن قدرة الروائي على التعبير عن رؤيته الخاصة عبر الإيحاء و الرمز والتكثيف.
- اتّسم السّرد في روايات الأعرج بالتشظي والتفتت والتداخل، وذلك بالانتقال بين الساردين: من السارد الشخصية إلى ساردين آخرين وتعدد الضمائر وتماهي الشخصيات، وتبرز هذه الشخصية خاصة في روايتين (جملكية أرابيا ورمل الماية)، أين يستعصى على القارئ التميز بين الأصوات الساردة، لتماهيها وتداخلها، حيث تناوب السرد عدة ساردين، مع هيمنة بعض الأصوات مثل شخصية (مي) وشخصية (يوبا) في رواية كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، وهيمنة صوت البشير المورسكي وصوت دنيازاد في رواية رمل الماية، وطغيان صوت دنيازاد والبشير إلمورو في رواية جملكية أربيا، وهذه استراتيجية غايتها إبراز التفاوت بين المواقف وزاويا الرؤية، وشكل من أشكال التجريب الذي كسر نظام الصوت الواحد(صوت السارد) الذي كان يطغى على الرواية التقليدية.
- غلب استخدام ضمير المتكلم في الروايات المنتخبة للدراسة، حيث يتداخل فيها السيرذاتي مع التخييلي، واستعمال ضمير المتكلم من سمات الكتابة الجديدة ، كتابة تيار الوعي ومن مقومات التجريب، تسعى من خلا ل استعمال ضمير المتكلم، أن تتجاوز المقولة التقليدلة

التي يكون فيها السارد هو الذي يقدم الشخصية، وهو المسيطر على كل أفعالها، لتتمرد في الرواية الجديدة وتتحرر من السارد العالم لتقدم نفسها بنفسها وتحكي همومها وآلامها وآمالها، هذه الإستراتيجية تروم إلى إقناع القارئ بواقعية الشخصية، حتى يتعاطف معها ويعيش ما تعيشه ويحسّ ما تحسه ، وهي أيضا من مظاهر التجريب.

ختاما، يمكننا القول إنّ النتائج التي خلصنا إليها ليست نهاية لبداية، بل بداية لمسيرة بحوث يمكن أن تنطلق منها، فالبحث في مجال التجريب واسع لأنّه موضوع زئبقي ويقبل تعدد القراءات لا يمكن حصره، وكل دراسة تزيد من غناه والتعمق في فهمه، لا حصر حدوده، أما المدونة الجزائرية فهي تكتنز إبداعات تستحق أن يهتم بها القارئ/ المتلقي بالقراءة والنقد.

ملخص باللغة العربية:

اهتم هذا البحث في مجمله بالكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة، التي تأثّرت بتيار التجريب، وبالكتابة الحداثية التي خلخلت نظرية الأجناس، وكسرت الحدود بين الأنواع الأدبية، فتفرّدت بخصوصيتها التهجينية التي طرحت مشكلة التجنيس.

ارتبطت هذه الرّؤية بالتّغيّرات التّي مسّت نواحي الحياة، فمن الواضح الآن أنّ العالم الذّي نعيشه يتغيّر بسرعة كبيرة، وتقنيات السّرد الرّوائي التّقليديّة، أصبحت عاجزة عن استيعاب كل العلاقات الجديدة النّاشئة من هذا التّغيّر، لذلك كان من الضّروري للرواية الجزائرية، البحث عن أشكال روائيّة جديدة تتماشى مع متطلبات العصر. ومن هذا المنطلق فإنّ التّجريب قد بدأ في تلمّس الحقائق التّي تدور حولها الأفكار والأساليب والمنظومات، ليصبح نموذجا متقدّما لديمقراطيّة التّفكير والحياة ، وليكون نهجا للكتابة، مما يسمح بالمغامرة والتّقدّم نحو اكتشاف أكبر للمجاهيل والكشف عن جماليات الذات وما يحيط بها من طبيعة بيئيّة أو كونية، فكان التجريب الروائي الاستراتيجية التي توخاها الروائيون لترجمة هذا النموذج وتجسيده في الكتابة الروائية، لذا أردنا الإجابة على إشكالية، مفادها: كيف تمظهر التجريب كاستراتيجية في الرواية الجزائرية المعاصرة؟ وكيف تلقى القارئ/ المتلقي هذه التجربة الجديدة.

الكلمات المفتاحية : التجريب، الرواية الجزائرية المعاصرة، التشظي، التهجين، المفارقات

Résumé en français :

Cette recherche, dans son ensemble, portait sur l'écriture du roman algérien contemporain, influencé par le courant de l'expérimentation, l'écriture moderniste qui dérangeait la théorie des genres, et brisait les frontières entre les types littéraires.

Cette vision est associée aux changements qui ont touché les aspects de la vie, il est maintenant clair que le monde dans lequel nous vivons est en train de changer rapidement, et les techniques de la narration traditionnelle, est devenu incapable d'absorber toutes les nouvelles relations découlant de ce changement, il était donc nécessaire de roman algérien, la recherche de nouvelles formes narratives en ligne Avec les exigences des temps. En ce sens, l'expérimentation a commencé à toucher les faits qui gravitent autour des idées, des méthodes et des systèmes, pour devenir un modèle avancé de la pensée démocratique et la vie, et d'être une approche à l'écriture, ce qui permet l'aventure et les progrès vers la découverte des plus grandes inconnues et l'esthétique auto-divulgation et la nature environnante de l'environnement ou cosmique, était stratégie d'expérimentation de romancier imaginé par les romanciers traduire ce modèle et son interprétation dans l'écriture de roman, nous voulions la réponse au problème, que: comment la stratégie d'expérimentation de la manifestation dans le roman algérien contemporain? Et comment le lecteur / récepteur a reçu cette nouvelle expérience.

Mots-clés: Expérimentation, Roman contemporain algérien, Fragmentation, Hybridation, Paradoxes.