الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

تأويل التاريخ في روايات واسيني الأعرج

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: النقد المعاصر وقضايا تحليل الخطاب

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذة الدكتورة:

فريدة بعيرة نجوى منصوري

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
نجوى منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
وناسة صمادي	أستاذ محاضر- أ-	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
رضا معرف	أستاذ محاضر- أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
الهاشمي قشيشي	أستاذ محاضر –أ-	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
علاوة كوسة	أستاذ محاضر- أ-	المركز الجامعي بريكة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021م

1444/1443هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

شهدت الرواية الجزائرية تطورا ملحوظا في السنوات الأخيرة مواكبة في ذلك خطى خطاب الحداثة وما بعدها، كونها الجنس الأدبي الأكثر مرونة وتجسيدا للوقائع الحياتية للفرد والمجتمع بتصوير تخييلي يحفظ لها صبغتها الإبداعية. ولّما كانت الرواية الجنس الأدبي المنفتح على تشكلات النتاج الانساني في شتى صوره؛ تراثية كانت أو معاصرة، محلية أو عالمية. فقد عكست تنوعا في الرؤية القائمة على أساس التجريب وسؤال الحداثة وما بعدها مستمدة منه تجددها وتطور آلياتها مما انجر عنه وعيا متوغلا في مسالك المغامرة، وعليه تخلّصت الرواية من أنماطها التقليدية وانطلقت في نظام خاص عماده تجاوز الميثاق السردي المتداول واختراق عمودية السرد والانزياح عنها. مما يمكنها من استيعاب خطابات متعددة أدبية وغير أدبية، ومن ذلك الخطاب التاريخي.

يستند هذا البحث وفق هذا التصور إلى رؤية واسيني الأعرج الخاصة وتأويله للتاريخ من منطلق استيعابه للخطاب التاريخي واستشراف طاقاته الكامنة، ثمّ الانفلات منها وتجاوزها وقد يصل الأمر إلى حدّ إعادة كتابته ونقض ضوابطه. حيث يمثل التاريخ في روايات واسيني الأعرج هاجسا قارا في كل رواياته؛ إذْ يحاول من خلاله ترميم مواجع الذاكرة المثقلة بشتى صنوف المعاناة التي تمثل الخيط الرابط بين الفرد والوطن فتعامل مع التاريخ بطريقة خاصة وفلسفة معاصرة، تفتح الآفاق واسعة أمام المتلقي للإرتحال في الأزمنة الماضية بغية تقصي الحقائق المتعلقة بالتاريخ، الهوية والوطن من جهة والاستمتاع بنص أدبي محمل بغائية مضمرة تمرر أيديولوجية معرفية متميزة للروائي من جهة أخرى.

ويأتي هذا البحث مندرجا ضمن الدراسات والمقاربات النقدية للنصوص الروائية موسوما بـــ: **" تأويل التاريخ في روايات واسيني الأعرج".**

إنّ اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن اعتباطيا بل كان مستندا لعدة اعتبارت منها على سبيل الذكر لا الحصر:

- خصوصية موضوع تأويل التاريخ في الرواية والذي يطرح أسئلة متعددة ومتشعبة تنسب للخصوصية الأيديولوجية التي يمتاز بها خطاب واسيني الأعرج السردي وطبيعة التيمات التي يشتغل عليها خاصة ما تعلق بجرأته الابداعية في طرح قضايا تاريخية وتعريتها من القداسة المحنطة لها، وإعادة النظر في جدلية الثابت والمتحول في التاريخ، وتسخير العالم المتخيل حتى يتفاعل مع التاريخ داخل شبكة علاقات تتداخل فيها البنية الدلالية والبنية النصية المنتجة في سياقات متعددة داخل المتن الحكائي.
- كشف تمظهرات حضور الموروث التاريخي في روايات واسيني الأعرج من خلال تقنيات السرد.
- جمالية حضور الفانتاستيكية وما لها من وقع فني في المتن السردي والحامل لتأويلات واسيني الأعرج مما يؤكد انبثاق وميلاد تاريخ جديد مرتحل من عالم واقعي إلى آخر ابداعي في رواياته.
- تتبع السيرورة الزمنيّة للأعمال الروائية لواسيني الأعرج، ودورها في تطور رؤيته للتاريخ وقضاياه المحوريّة.

من هذا المنطلق تفرض الاشكالية نفسها عبر جملة من التساؤلات، هي: ما مسوغات حضور الموروث بشتى صنوفه في روايات واسيني الأعرج؟، وهل شكل التاريخ بسرده وفلسفته وأزمنته وأحداثه مرجعيةً ومادة معرفية قابلة للتأويل؟ هل أثث الروائي لذلك بوسائط تلقي النص التاريخي وتقنيات سرد وتأويل التاريخ؟ ، ثم هل كان لهذا التأثيث التأويلي تحولا في المسار الزمني لرواياته؟.

تبعا لطبيعة للأسئلة التي طرحتها الاشكالية، استعان البحث بمجموعة من الاجراءات التحليلية التأويلية التي تأخذ من المناهج النقدية المعاصرة بحسب ما تحتاجه تفاصيل الموضوع ومنها: السيميائية، التفكيكية، النقد الثقافي، نظريات القراءة والتلقي والشعرية.

وللإجابة عن هذه التساؤلات أُستهلّ البحث بمقدمة تطرقت فيها لأسباب اختيار الموضوع والمنهج المتبع في هذه المقاربة وعرض أبرز اشكالاته ثم قسم بعدها البحث إلى فصل تمهيدي وثلاث فصول تطبيقية بحيث وسم الفصل التمهيدي بـــ:**مسوغات حضور الموروث التاريخي في الرواية الجزائرية.** تندرج ضمنه أربع عناصر أساسية هي كالتالي:

1. المقاومة الثقافية الجزائرية وأثرها في المحافظة على الهوية.
2. خصوصية الهوية الجزائرية (التاريخية / الثقافية).
3. الرواية وعلاقتها بالتاريخ.
4. ارهاصات جنس الرواية (الملحمة/ الأسطورة / المقامة).

في حين وسم الفصل الأول بـــ: **المتخيل وتمثل التاريخ في روايات واسيني الأعرج،** وتندرج ضمنه عدة عناصر مهمة منها:

1. السرد الروائي والسرد التاريخي.

2. المتخيل وتمثل التاريخ في الرواية.
3. التاريخ بين مكنونات الذاكرة والسرد الأدبي.
4. الشخصيات بين الحقيقة التاريخية والهوية السردية
5. خصوصية الكرونوتوب " الزمكان" في روايات واسيني.
6. فلسفة التاريخ في روايات واسيني الأعرج.
7. قراءة التاريخ ونقضه في روايات واسيني الأعرج.
8. إعادة كتابة التاريخ في روايات واسيني الأعرج.

أما الفصل الثاني والموسوم بـــ**: آليات تأويل التاريخ في روايات واسيني الأعرج.** فقد تطرق إلى**:**

1. التلقي وتأويل التاريخ.
2. تقنيات السرد وتأويل التاريخ .
3. المرجعية النصية في روايات واسيني الأعرج.
4. التداخل النصي وتوظيف الموروث السردي.
5. البنية السوسيو نصية في رواية نوار اللوز.
6. حضور السرد الحكائي الشعبي في روايات واسيني.

وسم الفصل الثالث بـــــ**: تحول مسار تأويل التاريخ في روايات واسيني الأعرج** تطرق البحث فيه إلى**:**

1. زمن الأزمة بين التاريخ الاسلامي والراهن السياسي الاسلامي.
2. أزمة التسعينات واشكالية الحرب الأهلية.

3. الوضع الثقافي الجزائري قبيل العشرية السوداء.

4. الأدب وخطاب الأزمة في الرواية الجزائرية في العشرية السوداء.

5. سردية الطابو ونفض الغبار عن التاريخ.

6. تأويل التاريخ وسلطة الزمن .

7. الوعي التاريخي ونقض البروتوكولات.

وفي الخاتمة وصل البحث إلى مجموعة من النتائج بعد الدراسة والتحليل والتي مكّنت من فتح نافذة على روايات واسيني الأعرج قصد مقاربات نقدية أخرى من أجل انبثاق وتوالد جديد للنص مفتوح على الإمكان المتعدد المتجدد.

وبما أن البحث مقاربة تطبيقية فقد حاولت مقاربة ستة روايات للمبدع واسيني الأعرج: نذكرها حسب ترتيب صدورها: نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري، رواية سيدة المقام، رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ذاكرة الماء، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، البيت الأندلسي، أصابع لوليتا محنة الجنون العاري.

أما بخصوص المراجع فقد استند البحث على مجموعة منها المراجع العربية والأجنبية وكذلك المخطوطات من أطاريح الدكتوراه ورسائل الماجستير، فمن المراجع العربية نذكر على سبيل المثال: كتاب سعيد بنكراد السرد الروائي وتجربة المعنى، حسن بحراوي بنية الشكل الروائي ، حميد لحميداني القراءة وتوليد الدلالة ، كتاب جنات بلخن السرد التاريخي عند بول ريكور، وحاتم الورفلي بول ريكور الهوية السردية، إضافة إلى كتاب سعيد يقطين الرواية والموروث السردي. فتحي بوخالفة شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، فيصل الدراج

الرواية وتأويل التاريخ، حسين خمري فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ومن المراجع الأجنبية وظّفنا كتاب غاستون باشلار جمالية المكان ، وكتاب بول ريكور الذات عينها كآخر.

ختاما، لا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات التقدير والاحترام والشكر الجزيل للأستاذة الدكتورة الفاضلة نجوى منصوري التي أنارت درب البحث من خلال توجيهاتها وارشادتها الرشيدة فكانت سببا في خروج البحث للنور، أشكر كل من ساندني من قريب أو بعيد لتتمة هذا البحث. الشكر موصول أيضا لأفراد اللجنة المناقشة الذين منحوا البحث من وقتهم بغية تمحيصه وتثمينه من خلال توجيهاتهم وكذلك انتقاداتهم البناءة.

فصل تمهيدي:

مسوغات حضور الموروث التاريخي في الرواية الجزائرية

1. المقاومة الثقافية الجزائرية وأثرها في المحافظة على الهوية.
2. خصوصية الهوية الجزائرية (التاريخية/ الثقافية).
3. الرواية وعلاقتها بالتاريخ.
4. ارهاصات جنس الرواية (الملحمة/الأسطورة/المقامة).

إنّ المتأمل لسيرورة الرواية الجزائرية يجد أنّها سارت على خطى ثابتة وبطيئة نوعا ما في بداياتها مقارنة مع سرعة تبلورها وتطورها في الغرب أو بعض البلدان العربية الشقيقة وبالتحديد في المشرق؛ غير أن اللافت للنظر أنّ معظم الروائيين الجزائريين جعلوا من تيمة التاريخ مادّة طيعة تنبني عليها متون ابداعاتهم وكان هذا بداية مع الرواد منهم على غرار عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، محمد ديب، زهور ونيسي، آسيا جبار وغيرهم حيث أصّلوا وشيدوا سبيلا واضحا للرواية الجزائرية يوصل رغم تعدد تشعباته ومفترق طرقاته إلى موضوع أساس فيها ألا وهو المحافظة على الهوية الجزائرية من خلال توظيف الموروث التاريخي وكذا الثقافي منه في هذا الجنس الابداعي؛ ولعل السبب الرئيس لهذا التوجه هو وعي هؤلاء الرواد بضرورة ترسيخ معالم الهوية الجزائرية قبْل وعقِب الاستقلال واسماع صوت القضية الجزائرية وكشف معاناة الشعب الجزائري وواقعه المرير إبّان الاستعمار الفرنسي الغاشم وذلك باللغتين العربية والفرنسية حتى يكون الصدى أوسع وأنجع.

غير أنّ هذا التوظيف للتاريخ والموروث التاريخي في آن يختلف من مبدع لآخر كل حسب قناعاته وتوجهاته الفكرية، والرواية الجزائرية على غرار باقي الفنون تشارك" في – هذه- التجربة بصفتها الانسانية، وعلى مستوى فنيتها، وعلى مدى تاريخها، وهو تشارك غير مبتوت الصلة بهذا المرجعي، أو بهذه التجربة الحياتية الخاصة، ومن حيث هي تجربة لها مسارها المتوتر أبدا، غير المنفي أو المعزول راسما بذلك مسارها التاريخي الممهور بزمن المعيش وأمكنته وأناسه، وبتقاليد وهويات، وعادات تسم حياة الناس وتشكل بكل ذلك، مادة السرد والعالم المسرود، المشكّل للحكاية أو هذا المختزن في الذاكرة "[1]؛ فذاكرتنا

[1]: ينظر: يمنى العيد: الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت لبنان،ط1، 2011، ص8.

الفردية الخاصة هي " روايتنا الجوهرية" عن ذواتنا، ومقياس لاستمرارية ذواتنا الفردية الخاصة في الزمن،" الذاكرة الجمعية" مثل الذاكرة الفردية تماما، تؤشر مكامن صيرورتنا في المجتمع ومعه"[1]؛ حيث تعد مكملا أساسيا في توضيح معالم الذات الفردية وهويتها.

وفي سياق الحديث عن المحافظة على الهوية يجدر بنا عدم إغفال جهود أول حركة إصلاحية في الجزائر 1925 وماكان لها من أثر طيب في نفض الغبار عن الأدب الجزائري حيث استطاعت أن تجمع حولها نخبة من ذوي الثقافة العربية الاسلامية ومن شتى ربوع الوطن ممن تخرجوا من المعاهد العربية الاسلامية العالية في تونس والمشرق العربي ونخص بالذكر جامع الزيتونة بتونس وقد صرّح بذلك العلامة محمد البشير الابراهيمي في واحدة من ندواته أنّ أولئك النفر الذين عادوا من مصر وتونس إلى الجزائر حملوا قبسا خافتا من الأدب العربي كان كافيا لتحريك القرائح والأذهان فكان لهم الدور الفاعل في وصول الآثار الأدبية الجديدة، وما إن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى كانت تلك المؤثرات المختلفة قد فعلت فعلها في نفوس الناشئة التي هي طلائع النهضة الأدبية.

إنّ الحس الجمعي المتميز لدى الفرد الجزائري هو ما أسهم في التفاف الروائيين الجزائريين في رواياتهم حول محور واحد وهدف أساس هو "التحرر من الفكرة الشائعة التي ثبّتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثقافة بشكل عام، وهي أن كل الآداب الجديدة، والأفكار الحديثة إنما هي غربية المنشأ"[2] مواجهين محاولات طمس وتشويه الهوية الجزائرية العربية بكل مقوماتها وخصوصياتها مما خلق مقاومة جديدة تعضد المقاومة المسلحة ألا وهي **المقاومة**

[1]: روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، تر: لطيفة الديلمي، دار المدى، ط1، 2017، ص116.

[2]: عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة ـــــ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ـــ لبنان، ط1، 2013، ص 07.

الثقافية، ومن هنا يتضح أن علاقة الرواية الجزائرية بالتاريخ والهوية علاقة قديمة، ضاربة بجذورها في الأعماق منذ بدايات هذا الفن الابداعي، وذلك لكون التاريخ منبعا زاخرا يعينها على تشييد التخييل وتوليد الدلالات المرتبطة بالهوية العربية بصفة إيحائية تضمن لها خصوصيتها من خلال كتابة التاريخ وترسيخه في أذهان الأجيال اللاحقة حتى وإن كان الأمر يخدم أيديولوجيات المبدع ولو بقدر بسيط، لهدف مواجهة الصراع القيمي المعاصر.

وهذا ما يؤكد" تعاظم قيمة الرواية كوسيط يعزز فكرة التعددية الثقافية في المجتمعات الهشة التي خرجت قريبا من نفق الديكتاتورية والنظم الشمولية (...) مقحمة الانشغالات الثقافية المتعددة مثل السوسيولوحيا والأنثروبولوجيا وتأريخ الأقليات بهدف تعزيز السلم المجتمعي ونبذ العنف القائم على فكرة الاستحواذ والتهميش وغلبة المال والسلطة"[1] التي يشهدها الانسان المعاصر في شتى المجالات.

1. المقاومة الثقافيّة الجزائريّة وأثرها في المحافظة على الهويّة:

إنّ المتعارف عليه هوّ أنّ المقاومة هيّ ردّ فعل دفاعي بعد الشعور بخطر الفقد أو المساس بالكيان الخاص حسّيا كان أو معنويا؛ يصدر عن الأنا المهدَّدة سواء كانت فرديّة أو جماعية، ولا يخف على مطّلع أنّ الفرد الجزائري ومنذ القدم سعى للمحافظة على كيانه بكلّ أبعاده، رغم شتّى المحاولات لطمس الهويّة والتاريخ والثقافة من طرف الآخر؛ مما ولّد لديه قابليّة متميّزة للمقاومة بشتّ صنوفها فكانت المقاومة المسلحة من أجل الحفاظ على الوحدة الترابية للوطن والمقاومة الفكريّة من أجل الحفاظ على الهويّة الجزائريّة بكلّ أبعادها.

[1]: ينظر: روبرت ايغلستون، الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، (ص،ص)، (21،22).

لقد اصطلح **إدوارد سعيد** على هذه الجهود من أجل المحافظة على الهويّة والخصوصيّة ما يعرف بـــــ" **المقاومة الثقافيّة**" ويقصد بها كلّ ما يمكّن الأمّة المستعمَرة من استرجاع هويّتها وترميم وجودها من جديد وذلك بالاعتماد على العناصر القوميّة التي شكّك فيها المستعمر في المقام الأوّل؛ فالعناصر القوميّة هيّ من عوامل الحفاظ على الذاكرة الجمعيّة وتعزيزها(...) لأنّها تنهض على أساس التفاعل الثقافي والهجنة واستثمار ثقافة الآخر من أجل تفكيك بنى السيطرة في ثقافته، وفي سردياته المتمركزة حول الذات والتاريخ والهويّة" [1]، إنّ هذه المقاومة هي وجه من أوجه الوعي بالكينونة الذاتية المتميزة والتي تميز بها الفرد الجزائري.

إنّ لهذا التفطن وهذه المقاومة الفكرية الدور الفعّال في توجيه رؤى الشعب الجزائري للسيطرة على الوضع، ولاشكّ أنّها أجهضت محاولات المستعمر لمحو الذات الجزائريّة بإذابتها في الذات الفرنسيّة عن طريق وسائله التعليميّة، والتبشير الديني، والعمل العسكري القمعي؛ إذ سعى إلى افراغ عقل الانسان الجزائري من هويّته وشخصيّته إلاّ أنّ إدراك الانسان الجزائري اختلافه عن الفرنسي ثقافة وفكراً، ديناً ولغة وحضارة حفّزه وقوّى لديه رغبة تأكيد ذاته، ومن ذلك هويّته فكانت الثورة التحريريّة بمثابة الوسيلة التي سمحت للإنسان الجزائري بتأكيد ذاته[2]، والتصدي نفسه لاقته الحضارات المتعاقبة السابقة لهذا الاحتلال على أرض الوطن رغم أنّها تركت بصماتها على حياته الدينيّة والتاريخيّة، السياسيّة والأدبية، والتي مازال بعضها شاهداً على ذلك حتى اليوم.

[1]: ادريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص99.

[2]: ينظر: حكيم أمقران : البحث عن الذات : في الرواية الجزائرية الطاهر وطار، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د. ط)، (ص ،ص)، 11، 12.

غير أنّ التعايش في وئام وتمازج متبادل ليس قاعدة مطلقة فقد تتحول الهويّة إلى وسيلة للصراع كما هوّ الشأن في الوضعيّة الكولونيالية التي عرفتها الجزائر حيث تحولت على الرغم من تاريخها الطويل وتراثها العريق بعد سنوات طويلة من المدّ والجزر إلى الترصد؛ مما جعل كلا الطرفين المتصارعين يؤسس للهوية من منظور استراتيجي، إذ تمثل بالنسبة للجزائريين كفاح من أجل البقاء، أما بالنسبة للغزاة الفرنسيين فالهدف كان طمس هذه الهوية لابتلاع الأرض وتفريغ سكانها من الانتماء إلى مجموعة وطنيّة [1]، وكل هذا لبسط السيطرة الفكرية والقيمية وإبدال المكنون التاريخي الحضاري العربي الإسلامي ببديل غربي لا يسمن ولا يغني من جوع.

إنّ هذه المساعي الكولونيالية باءت بالفشل نظراً لانتشار الصحوة الفكرية والثقافية كما أسلفنا في الوسط الجزائري بفضل جهود المفكرين الجزائريين من هؤلاء نذكر الأمير عبد القادر الجزائري، مالك بن نبي، البشير الابراهيمي، العربي التبسي، وغيرهم ممن أخذوا على عاتقهم مسؤولية تنوير العقول والمحافظة على الموروث التاريخي الهوياتي وحمايته من الهيمنة الاستعمارية مهما كان شكلها من أجل بناء حضارة سليمة الأسس والمقومات وهذا مايؤكده الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض حيث يرى أنّه " لا يمكن أن نبني حضارة على أنقاض الهوان، لا يمكن أن نبنيها إلاّ على أساس أنّ الأمّة العربية ليست أمّة صغيرة، ويجب ألاّ تخدعنا الزخارف عند الغرب، فهذه حضارة عبثية حضارة نشأت من عقد، ومن مشكلات حضارية شهدها القرن العشرون- ويردف أنّ - الحداثة حين لا تقوم على تراث ولا تنطلق منه هيّ

[1]: ينظر محمد العربي ولد خليفة: المسألة الثقافية (قضايا اللسان والهوية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د، ط)، 2003، ص 119.

كالشيء الذي نقطعه من دون أصله"[1]؛ ولهذا تفطن الروائي الجزائري واسيني الأعرج على غرار مجايليه من الروائيين العرب في العقود الأخيرة لرفض التبعية للرواية الغربية، فكفوا عن تقليدها، وبدأوا في البحث عن أصالتها وهويتها الخاصة، بعد أن تعلمت منها أصول القص والتقنيات السردية المعاصرة[2]. فالمتأمل لسيرورة نضوج جنس الرواية يستشف هذه الخصيصة والميزة التي تخدم الرواية العربيةوالجزائرية بالتحديد التي جعلت من التاريخ اللبنة الأساس التي ترسي على أصولها دعائم هذا الفن الابداعي.

بناءً على هذه الفكرة فإنّنا نصل إلى أنّ **الموروث الثقافي** لا ينفصل عن التاريخ بل هو في وجه من الوجوه تعبير عنه، وربّما هو أكثر ما يستمر، ويبقى من التاريخ [3]. وذلك لأنّ السيرورة التاريخية تشكّل لنا موروثاً تاريخيّا يتعاضد مع الموروث الثقافي فيشكّل لنا كلاّ متكاملا هوّ الهويّة؛ وتعد الهوية بشتى جوانبها مربط الفرس وجوهر " المشروع الثقافي الجديد للدولة الوطنية في سياق مايسمى بالتواريخ ما بعد الكونيالية، لترسيخ اختلاف هويتها الثقافية"[4] بعيدا عن المركزية الغربية، ولعل هذه الصحوة مثلت بوادر الوعي الثقافي مما شجع الأفارقة والآسيويون، عربا وغير عرب – ليصبحوا - خلاقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، وليصبحوا أيضا قراء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي"[5]؛ من هذا المنطلق يتأكد لنا أنّ التاريخ بوصفه موضوعا زاخرا بالأحداث والوقائع يمثل منبعا واقعيا ومادة خام للنص الروائي

[1]: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثلات، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص 42.

[2]: ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 31.

[3]: ينظر: أحمد فتال : بنية الثقافة الجزائرية وأسسها، عرض عام، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة الجزائر العدد 19، أفريل 2009، ص 111.

[4]: محمد بوعزة: سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص،47.

[5]: ينظر: إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، ط1، 1997، ص 11.

الجزائري بعد طبع هذا التاريخ وصبغه بصبغة تخييلية مما يضمن للرواية الجزائرية تميزها وكذلك زئبقيتها.

مما يتيح للمبدع حيزا أوسع للتعبير عما هو كائن ونقده للواقع سردا. استشرافا لما يجب أن يكون لأن " مسألة الخطاب التاريخي بما هو إنتاج مؤسس للأحداث التي توارت وانقضت، تطرح علاقات تواصل وتداخل مع السرد بما هو مسار تفسيري يحول اللحظة الفائتة إلى أخرى تكون راهنة في حقل اجتماعي دال"[1]. لأن المبدع يسعى باستناده لهذا الموروث التاريخي باعتباره مصدرا للحقيقة التاريخية رغم نسبيتها لمنح اطار خاص وانتماء محدد لمجموعة ما.

ومن المحفزات والمسوغات التي شجعت على توظيف الموروث التاريخي في الرواية الجزائرية نجد أيضا:

2. خصوصية الهوية الجزائرية (التاريخية/الثقافية):

إنّ التعاقب الحضاري والاستعماري على الجزائر ساهم في ترسّب تاريخي ثقافي وحضاري متميّز لهذا البلد القارة، تمخضت عنه ثقافة غنيّة ترتكز على أسس وثوابت مشتركة هي: **الدين الإسلامي، اللغة العربية، والأصل الأمازيغي**، إضافة إلى **التاريخ المشترك** والذي يمثل الوسم الجامع لكل أفراد هذا الوطن، وقد سعى المجتمع الجزائري باختلاف أطيافه ومرجعياته الثقافية المختلفة؛ عبر العصور للحفاظ على خصوصيّة هويته التاريخية وثقافته رغم محاولة المستعمر طمس هذه الهويّة، مما جعل من هذه القواسم المشتركة دافعا أساسيا للمبدع

[1]: حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2009، ص 102.

الجزائري عموما والروائي منه على وجه الخصوص بأن يكون لسان حال هذا الشعب ومرسّم هذه الخصوصيات الثقافية الحضارية والتاريخية في متونه الروائية منذ البواكير الأولى.

إنّ المتأمّل للموروث (التاريخي/ الثقافي) الجزائري على اختلافه وتنوع خصوصيّاته من منطقة لأخرى يجد أنّه ينبني على مرجعيات مشتركة ما يؤكّد أنّ "بين الهويّة الفرديّة والجمعيّة علاقات متراصة تتعاضد لترسم خارطة الهويّة بإحداثيات شخصيّة وجماعيّة"[1] تجعل من تاريخ هذا الشعب وسما مشتركا كما أسلفنا يتجلى من خلاله مدى تلاحم أفراده؛ ولما تفطن المبدع الجزائري لهذه الخصيصة ارتأى أن يُحمِّل شخوص رواياته هذه الحمولات الثقافية والتاريخية حتى تنوب هذه الذات الفردية عن الذات الجمعية والتي تمثل المجتمع ككل؛ متوخ الحذر في بنائها سواء السيكولوجي(النفسي) أو المرفولوجي وحتى ما تعلق بالهوية الاسمية حيث يضفي عليها حمولات دلالية غير اعتباطية تتساير وتتماشى مع طبيعة الدور المنوط بالشخصية في المتن الروائي؛ فالمعلوم أن الذّات الفرديّة تستمدّ قيمها، ومبادئها من مجتمعها، تحب ما يحب وتكره ما يكره، لأنّ هذا هوّ السبيل الوحيد لتحقيق هويّتها، وبذلك تعزيز انتمائها.

وفي هذا السياق يرى جيمس كوت، وشارلز ليفين أنّ الهويّة هيّ الطريقة التي يمكن من خلالها أن يحدّد الأفراد أنفسهم أعضاء في مجموعة ما مثل الأمّة الطبقة الاجتماعيّة، الثقافيّة، العرق، الجنس، في حين أنّ الثقافة هيّ ذلك المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقيدة، الفنّ والأخلاق، القانون والعادات والتقاليد، وعادات أخرى يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في المجتمع.

[1] : المرجع نفسه، ص 33.

وبما أنّ الهوّية الجماعية تستدعي في تعريفها ضرورة إيجاد قيّم ومعايير مشتركة لأعضاء الجماعة وصياغة علاقتهم بتقاليدهم، والقدرة على إنجاز أهداف مشتركة، وتعبيرات تضمن البقاء لأعضاء الجماعة ومقومات وجودهم الفاعل والحيوي ضمنها حتى إن اختلفت في بعضها[1]، فإنّه وفي السياق نفسه وجب علينا أن نفتح قوساً لنؤكّد أنّ الهويّة عموما والهويّة الجزائرية على وجه الخصوص ووفقاً لرؤية سوسيو- تاريخيّة ليست معطى ثابت.

ولهذا يظلُ التغيّر والتحول لصيقاً بها وذلك كنتيجة حتميّة لما يتعرّض له أفراد المجتمع بمختلف فئاته وأطيافه من تأثيرات خارجيّة تساهم في قولبة هوياتهم وإعادة انتاجها بفعل التأثير والإغراء الذي تمارسه بعض تلك المؤثرات الكونية الجديدة التي لازالت تحاول خلخلة مقومات الهويّة الجزائريّة بغية طمسها أو تشويهها على أقل تقدير رغم توافر المحدّدات الثلاث للهويّة الجزائريّة المتمثلة في **الدين الإسلامي واللغة العربية والأصل الأمازيغي**[2] والتي تشكل أرضية الاختلاف والتميز عن غيرها .

وبما أننا نتحدث عن الرواية كفن أدبي يسعى المبدع المتبصر من خلالها لحمل لواء هويته حفاظا عليها وترسيخا لخصوصياتها والافتخار بها بين الأمم كونها - الرواية - سرد للحياة، أو بمعنى أدق هي هوية سردية على حد تعبير الناقدة يمنى العيد.. علما بأن هذه الهوية السردية ليست شيئا جوهريا ثابتا، بل صورة الذات المتحركة التي يتحقق وجودها بوصفه وجودا للآخرين. معهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها.

[1]: ينظر: المرجع السابق: ص 42.

[2]: ينظر: فريدة بعيرة: خصوصية الموروث الثقافي الجزائري ودوره في المحافظة على الهوية، أعمال الملتقى الدولي الأول، المعرفة والخطاب في تاريخ الثقافة الجزائرية، تكوين العقل الثقافي الجزائري في اللغة والأدب والفنون، 20/19 مارس 2018، جامعة باتنة 1، (ص، ص)، (4،5).

ورغم أنّه لا يمكننا إغفال دور تعاقب الحضارات على أرض الجزائر واسهامها في إثراء ثقافتها وهويّتها من خلال ما تركته من موروث ثقافي متميّز يمنح للثقافة والهويّة الجزائرية ملامح خاصة بها وثراء مرجعيا متميّزاً كون" الملامح الحقيقيّة للهويّة هيّ تلك التي تنتقل بالوراثة داخل الجماعة، وتظلّ محتفظة بوجودها وحيويتها مثل الأساطير والقيم والتراث الثقافي "[1]، ما يعني أن الرواية الجزائرية قديمها وحديثها تؤكد خصوصية الموروث والهوية التاريخية والثقافية الجزائرية.

إنّ هذه الخصوصية " تشير إلى مظاهر تنوع الثقافة (....) مع كون معظم تلك الأعمال قد أبرزت شظايا ملامح لهويات محلية متناثرة، تتناول الحرص على تفعيل ملامح الهوية المحلية مثل التركيز على إيجاد تعريف للذات ينتج من إبراز اللهجات الدارجة، إلى جانب إدراج الموجودات المحلية في منطقة ما ونقلها من الهامش إلى الخطاب المركزي السائد - المتن الروائي - بوصف ذلك جزءًا لا يتجزأ من تأكيد كينونة الذات وهويتها"[2]، وهذا ما جعل العديد من الأدباء والنقاد يقرون بكون هذه الخصيصة تندرج ضمن ما يعرف بالتجريب الروائي ؛ إذ "لا يمكن وصف ظاهرة توظيف التراث بكونها ظاهرة ملموسة في الكتابة الإبداعية فحسب، بل يمكن وصفها بأنها واحدة من الخصائص الرئيسية في الكتابة الروائية السائدة حالياً إذ يتم توظيف التراث بأساليب مختلفة في الروايات العربية المعاصرة، وذلك عبر تكييف بعض النصوص الكلاسيكية، من قبل الروائيين لإنتاج أنواع جديدة من الكتابة

[1]: حاتم الورفلي : بول ريكور الهوية والسرد، ص 43.

[2]: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثلات، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص 13.

الروائية التي هي أكثر ملائمة للحياة الحديثة"[1] وهذا ضمان للحفاظ على أواصر التواصل وعدم قطع صلة الماضي بالحاضر.

وعلاوة على ذلك فإن " النص الروائي، ينبني على خصوصيات معرفية وفنية هي في جوهرها، نموذج لعلاقات القيم المتبادلة بين الفكر والواقع الاجتماعي، فإن آلية التأسيس من الممكن بأي حال من الأحوال ألاّ تشذ عن المرجعية الجماعية للمجتمع والمتمثلة في التراث، ولعل الخصوصية الفنية المرتبطة بالتراث تكمن في إعادة القراءة من جديد للواقع، في ضوء ما توفر من معطيات مرتبطة بجماعات بشرية سابقة تنبني القراءة وفق آليات التقييم والنقد فيما يمكن أن يحدث من تعارض بين الفكر الجديد والتحولات الاجتماعية الراهنة"[2] وذلك لأن السيرورة الزمنية والمضي قدما يجب أن يكون نحو الأفضل فالتعلم من مطبات الماضي وتجاوزها هو ديدن كل عاقل يعتبر من الماضي سواء كان الأمر إبداعيا أو واقعيا.

وهذا ماجعل العديد من النقاد والمختصين يؤكدون أن " العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة جد وطيدة تبرز ملامحها من خلال لجوء الرواية إلى توظيف أنماط السرد التاريخي أحيانا وتأويل وقائع وأحداث التاريخ وفق قالب جمالي تخييلي أحيانا أخرى. ذلك أن الرواية وباعتمادها الزمن الدائري للأحداث تقوم بعصرنة الماضي وجعله يستمر في الزمن ليعانق قضايا الحاضر والمستقبل التي لا يجد القارئ تفسيراً لها إلا بربطها بوقائع الماضي وعلله وعبره"[3]؛ وعلى هذا النهج سار واسيني الأعرج في أغلب رواياته خاصة في رواية نوار اللوز التي حاكى فيها تغريبة بني هلال، حيث "يتقاطع التراث مع النص، وفق منظور جمالي يرتبط

[1]: المرجع نفسه، ص43.

[2]: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2010، ص134.

[3]: ينظر: عبد الرحمان النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص228

بعلاقة الحوار القائمة بين التراث والواقع الجديد، وإنّ قراءة النص تثبت أنّ المتكلم هو الماضي بسلبياته وإيجابياته، في حين بقي الحاضر محل النقد والتقويم المستمرين. والمؤكد أن الدراسة المعمقة للتاريخ، صاغت الحيثيات التي أنشأت العلاقة التواصلية بين النص والواقع"[1]، فأسس لعلاقة تكامل لافتة مما يستدعي وعي المبدع ومعرفته بحيثيات الأحداث التاريخية والاطلاع عليها والبحث عن مجرياتها ليتسنى له بناء نصه على موروث حقيقي واقعي يعضده حس ابداعي يخرج النص من التقريرية الجافة صابغا إياه بلمسة فنية ابداعية.

وبما أنّنا بصدد الحديث عن مسوغات حضور الموروث التاريخي في الرواية الجزائرية وجب علينا الوقوف عند أهم مفردات وسم هذا الفصل التمهيدي وهي " الموروث /التاريخ /الرواية"

1.2. مفهوم الموروث:

إن المتصفح للسان العرب يجد أن كلمة التراث مأخوذة من الأصل اللغوي لمادة (ورث) و" التراث والميراث والموروث والإرث وردت في اللغة بمعنى الحسب"[2].

ووردت هذه الكلمة" **التراث**" في القرآن الكريم في قوله تعالى:" **وورث سليمان داوود**"[3]وفي موضع آخرمن قوله تعالى أيضا:" **وتأكلون التراث أكلا لما**"[4]دلالة على الارث المادي وذكرت أيضا دلالة عن الإرث غير المادي في قوله تعالى:" **فهب لي من لدنك وليا ***

[1]: فتحي بوخالفة: القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 134.

[2]: ابن منظور لسان العرب، مادة (ورث)، دار إحياء التراث العربي، بيروت ـــــ لبنان ،ط1، 1988، مج 15، ص 266.

[3]: سورة النمل الآية (16).

[4]: سورة الفجر الآية (19).

يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله ربي رضيا"[1]. إذ لا يمكن أن تكون الوراثة هنا في المال؛ فلا قيمة للمال عند الأنبياء، ويؤكد ذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم**:" إنا معشر الأنبياء لا نورث، ما تركناه صدقة"[2]**؛ فتشمل الكلمة على وراثة المال ووراثة الحسب والعقيدة **قال تعالى:" وإنّ الذين أورثوا الكتاب من بعدهم لفي شك منه مريب"[3].**

فكلمة التراث في القرآن الكريم وفي اللغة العربية تعني كل ما يخلفه الرجل لورثته وتشمل أيضا الجانب المعنوي .

وتجدر الإشارة قبل التوقف عند ماهية الموروث أن نعرج على جزئية هامة تتعلق بمدى تماهي مصطلحي التراث والموروث؛ حيث أن الباحث المتتبع لتوظيف هاذين المصطلحين في المصادر والمراجع يجد اختلافاً بين الدارسين والمختصين بحقيقة كونهما يفيدان نفس المعنى؛ فزكي نجيب محمود مثلا يرى أن الفرق بين التراث والموروث يتمثل في كون الموروث مصطلح عام يقصد به كل ما ورث عن الأسلاف بغثّه وسمينه نافعه وضاره حسنه وقبيحه في حين أنّ التراث هو الجزء الذي اصطفته الأمم من بين جميع ما وصلها من موروث فهو في نظره - التراث - ما يُختار ثم يُؤول ويُفسر ويصنف[4] فهو بهذا الوصف يفصل بين المفهومين ولا يطابقهما.

أما **سعيد يقطين** فيرى أن الموروث العربي هو " مجموع الإنتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية. وحين

[1]: سورة مريم الآية (6/5)

[2]: لسان العرب، مادة (ورث)، ج 15، ص 266.

[3]: سورة الشورى الآية 14.

[4]: ينظر: زكي نجيب محمود: موقفنا من التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ع 1، ط 1980، ص 42.

نركز على اللغة العربية في هذا التحديد فلأنها الإطار الذي نظم كل أشكال التعبير والتفكير."[1] فرغم ثراء الوطن العربي باللهجات إلاّ أن اللغة العربية الفصحى كانت الخيار الأنسب للمحافظة على هذا الزخم نظرا لشموليتها وأنسبيتها.

إنّ توظيف "التراث هو نوع من الالتجاء، والمثالية، وهو القوة الدافعة لمشروع يهدف إلى خلق مستقبل أفضل، إنّها محاولة يتم القيام بها في سبيل مقاومة القوى الاستعمارية عندما تم استعمار المجتمعات العربية لتدعم هويتها الثقافية ردا على الثقافة الاستعمارية"[2]؛ فالموروث عموما أو لنقُل " التراث بمختلف جوانبه - إذن - هو جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال" [3]، ولعل من أبرز التعاريف وأشملها للموروث/ التراث، حسب اطلاعي هو تعريف محمد رياض وتار حيث يرى أن "التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي، والمادي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب"[4]، وهذا التعريف يتوافق مع ما قال به جبور عبد النور حيث يرى أن " كلمة التراث تدل على كل ما يختص بالإنسان العربي من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون... وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي"[5]؛ فهو هوية المجتمع بصفة أو أخرى.

ليشكل التراث بذلك كل ما يتعلق بالمرجعية الثقافية والحضارية للمجتمع الإنساني، ووفق هذه الرؤية تتأسس النصوص الأدبية وفق خصوصية النظر والقراءة من باب أنّ آليات

[1]: سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005،ص 29

[2]: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثلات، ص 42.

[3]: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 143.

[4]: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 21.

[5]: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، 1984، ص 63.

الاستيعاب تختصر وفق مشاهد إعادة تقييم منظومة القيم السائدة في الواقع وفق منظور نقدي مؤسس"[1]، ومن خلال البحث وجدنا تقاطعا وتوافقا بين مفهوم المقاومة الثقافية عند ادوارد سعيد ومفهوم التراث (الموروث) عند محمد عابد الجابري حيث يرى الجابري بأن التراث " هو رد فعل ضد التهديد الخارجي الذي كانت تمثله وما تزال تحديات الغرب العسكرية والصناعية للأمة العربية، ومقومات وجودها مما جعل تلك الدعوة إلى (التراث) و(الأصول) تتخذ ميكانيزم للدفاع عن الذات"[2].فمن لا يستدير ويطلع على حقب مجتمعه الماضية بما فيها من دروس وعبر لا يمكنه أن يكتسب مناعة ضد المغريات الحاضرة وبذلك لا تتضح رؤاه لمستقبل أفضل.

إنَّ البحث سيتبنى المعنى الأشمل والموحد لمصطلحي الموروث والتراث تفاديا لوقوع البحث في لبس المصطلحات وتوظيفها من خلال المراجع والمصادر المعتمد عليها.

ومثلما تعددت مفاهيم الموروث لدى العرب نجد الشيء نفسه في المفهوم الأجنبي للموروث فالمفاهيم متعددة، ولكنها تصب في نهاية الأمر في الاتجاه نفسه الذي تصب فيه سابقاتها العربية، فالتراث في دائرة المعارف البريطانية يعني الموروث (Héritage)، وهو" انتقال شيء ما من عصر لآخر، وهذا يشمل المادة والثقافة، وتوسع إليوت في مفهوم التراث فتناول الأساطير والدين، فأدخل الفلكلور والتراث الشعبي والأغاني في التراث؛ بل تجاوز ذلك إلى وصف الأديب بأنه لا يستحق أن يكون له موضع بين الأدباء إن لم يستطع أن يجعل

[1]: فتحي بوخالفة: مرجع سابق، ص134.

[2]: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص25.

الأولين من توابع الأسلاف يعيشون في أدبه"[1]. مما يستوجب على الأديب أن يكون ذو ثقافة واسعة حتى يتسنى له أن يكتب لفئات مختلفة للمجتمع سواء أكانت الفئة العادية أم النخبة.

يتوافق رأي إيليوت في هذا الموضوع مع المصري محمد جبريل الذي يرى التراث غير مقتصر على مجموعة من الأفكار والأوراق الكلاسيكية القديمة؛ بل إحالة إلى تجارب البشر التي كانت تضم قيمهم وعاداتهم وطقوسهم وسلوكهم. مناديا بضرورة التمييز بين استدعاء الماضي والتفاعل مع الحضارات الحديثة داعيا إلى التوفيق بين التعامل بينهما"[2] وهذا ما يعضد الفكرة التي سبق وأن أشرنا إليها.

يتجاوز التراث في الوعي المعاصر كونه قطعة عزيزة من التاريخ فحسب، ليصبح دعامة من دعامات وجودنا، وأثراً فاعلا في مكونات وعينا الراهن، وأثراً قد لا يبدو للوهلة الأولى بيّنا واضحا، ولكنه يعمل فينا في خفاء ويؤثر في تصوراتنا شئنا ذلك أم أبينا[3] لكونه وجها من أوجه كينونتنا الثقافية والهوياتية.

2.2.في ماهية التاريخ:

يعد التاريخ واحدا من أهم المواضيع المطروقة في الخطاب العربي المعاصر" تدل كلمة التاريخ أو التأريخ في اللغة العربية على الإعلام بالوقت، مضافا إليه ما وقع في ذلك الوقت من أخبار ووقائع، والتاريخ بهذا المعنى اللغوي قديم، فقد قال الجوهري" التاريخ تعريف الوقت

[1]: حسن على المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010، ص15.

[2]: ينظر: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، ص 43.

[3]: ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001، ص 51.

والتوريخ مثله، يقال أرخت ورخت"، أما المقيريزي فيعرف التاريخ بأنّه إخبار عما حدث في العالم الماضي"[1] هو إذن من هذا المنطلق مافات وانقضى.

ويرى كروتشة " أن التاريخ يمثل الأحداث والوقائع الحية المعاصرة بينما الأخبار تمثل الوقائع الميتة والمندثرة أي الماضية .. وأن من الذات نشأ العالم وتاريخه"[2]، أما غاستون باشلار فيرى أنّ "التاريخ جدلية وهو صورة من صور التعاطي الانساني مع الزمان والزمان الحقيقي الذي يكون في جوهره متعدد الأشكال"[3] فسمةُ التاريخ هي ما مضى من الزمن وما حدث من وقائع في تلك الفترة المنصرمة

وذلك لكون "التاريخ يقص علينا أحداثا نملك براهين موضوعية على حصولها بصفة ما في الواقع، في حين أن أحداث الرواية وتشعباتها لا تحتاج في وجودها إلا لعرض نفسها من حيث هي إمكانية إنسانية قابلة للحصول"[4] فليس بالضرورة كل ما يرد في الرواية يكون حقيقيا بل الأنجع هو أن يحور المبدع الوقائع ويصبغها بصبغة تخييلية تضمن لهذا الخطاب السردي المتميز فرادته وإلاّ لكانت كل الروايات التي تستند على تيمة التاريخ نسخة مكررة عن بعضها البعض وهذا ما ينفي الابداع.

رغم تعدد تعاريف التاريخ إلاّ أنه "تسمية واحدة لمسمى متعدد، حسب اختلاف الرؤى السردية. فهو التاريخ المنفصل عن الرواية يلتجئ إليه الروائي ويستوحي منه العديد من

[1]: خاليد فؤاد طحطح: في فلسفة التاريخ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص17.

[2]: نادية هناوي: السرد القابض على التاريخ، مباصرة في (رواية التاريخ) ومعاينة في نماذج روائية عربية وأجنبية، غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2018، ص 18.

[3]: المرجع نفسه، ص18.

[4]: محمد قاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1،2008، ص11.

المواقف، وهو التاريخ المتصل بالنص، باعتباره بعضا منه، ولا يمكن للرواية أن تكون بغيره"[1] فهو المنطلق الذي تجعل منه الرواية قاعدة لبناء شخوصها وهوياتها.

ويؤكد عبد الله عروي أنّ "التاريخ مفهوم مزدوج ويبرر ذلك كونه خطير. يعاكس باستمرار الاتجاه العادي في المجتمع، إصلاحي إذا عمّ الجمود ومحافظ إذا عمّ التغير. وبما أنه خطير فإنه دائما في خطر الذوبان في التقليد فيصبح محفوظاً غير مفهوم، وخطر الذوبان في حاضر يتطلع باستمرار إلى مستقبل متجدد"[2]، إنّ هذه الرؤية تؤكد أهمية التاريخ ومكانته في حياة الفرد والمجتمع.

وبخصوص توظيف التاريخ في الرواية العربية المعاصرة فإننا نجد تضاربا واختلافا في مناحي توظيفه ونظرة الروائي له " كما تعددت أشكال إعادته، فبعضهم اعتبره مجرد مادة لتسلية القراء، كجرجي زيدان حيث كان يتصرف بالمادة التاريخية، ويغير في أحداث التاريخ بما يحقق لروايته المتعة والإثارة، صابغا إياها بجو من المخاطر والمغامرات، أما البعض الآخر فقد استخدمه دفاعا عن القومية العربية، مما جعله يتزيا بزي القداسة والإجلال والعز، ومن هؤلاء معروف أرناؤوط[3]، في حين يعتبره آخرون مرجعا واقعيا يسمح للمبدع باستدعاء الماضي لمعالجة واقعة أو مجموعة وقائع في حياة الأمة العربية من خلال استخلاص العبر مماسبق ومحاولة لنفض الغبار عن بعض الوقائع المزيفة الرامية لطمس تاريخ حقيقي وهذه الخصيصة تحتاج جرأة من المبدعين رغم أنّ له حرية التصرف في تغيير مجريات الحدث التاريخي نظرا لكونه وارد في الجنس الأدبي .

[1]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان ـــــ الأردن، ط1، 2009، ص 16.

[2]: عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص406.

[3]: ينظر: محمد رياض وتار: ص 35.

والتاريخ بالمختصر المفيد إذن يمثل "سجل لنشاط الإنسان المادي والروحي معا (...) يتناول الإنسان المجتمعي في تطوره ضمن شروط وجوده الطبيعية في تطورها. إنه الفكر والفن واللغة والاقتصاد والسياسة والدين والإنتاج وأدواته (...) إنه العلم الموسوعي الشمولي الوحيد الذي تناول الإنسان سيرورة وصيرورة، فعلا وانفعالا في الزمان والمكان."[1]؛ إنه واحد من الموجودات والفاعلة والمنفعلة في آن كما أنه سبيل مختصر ليتعرف الفرد والمجتمع على نفسه.

3.2. مفهوم الرواية:

جاء في الصحاح للجوهري" الرواية هي التفكير في الأمر، يقال رويت الحديث والشعر رواية، فأنا: راو، ونقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا يقال أروها إلاّ أن تأمره بروايتها أي باستظهارها"[2]

" إن الأصل في مادة _ روى_ في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة ويطلق على الشخص الذي يستقي الماء راوية. وأطلق على ناقل الشعر فقالوا راوية وذلك لتوهم وجود النقل أولا ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاء والارتواء المادي الذي هو اللعب في الماء العذب البارد"[3].

وتتفق أغلب التعاريف اللغوية على أن مفهوم الرواية مستمدة من الارتواء، وهذا ما جعل الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض يقر بتماهي المفهوم اللغوي مع حقيقة هذا الجنس

[1]: أحمد داود: تاريخ سوريا القديم، ط3، 2008، ص12

[2]:ينظر: مردين عزيزة: القصيدة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1971، ص14.

[3]: دروش فاطمة فضيلة: في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013، (ص، ص)، (27،28).

الأدبي إذ يرى أنّ " الارتواء يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معاً إليهما شديدة وإنما لاحظ العربي الأوّل العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء ثم الشعر"[1]، إنّ الرواية هي فن ابداعي يسرد فيه المبدع وقائع حياتية معينة لذا فهي هامة بأهمية الماء لري هذا العطش الابداعي.

أخذ جنس الرواية في عصرنا مكانة هامة فهي النثر الفني بمعناه العالي، ويشترط في لغة الرواية المنثورة أن تكون اللغة السائرة بين الناس ؛ لغة التوصيل التي لم تك لغة الناس جميعا؛ فلا أَقَل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم، فكأنها لغة نصفها شعري جميل ونصفها الآخر شعبي بسيط؛ كأنها اللغة الأكثر شيوعا، والأعم استعمالا، بين المثقفين وأوساط المثقفين معاً[2].إنّ لغة الرواية تشترط أن يقترب المبدع فيها من اللغة العامية لأنه يكتب لشتى شرائح المجتمع ويعبر عن همومهم وقضاياهم وهي بذلك الأنسب لمتنه الابداعي.

تعددت مفاهيم الرواية وتنوعت تعاريفها، ويتفق معظم هذه المفاهيم على كون الرواية " عملا تخييليا نثريا، طويلا نسبياً، وتوسع بعضهم فجعل المفهوم يشمل السرد القديم أيضا، فهي في نظرهم سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من القصص والأحداث والأفعال والمشاهد" [3]؛ إنّ" الرواية نثر قصصي متخيل لحكاية طويلة، وتصور شخصيات، أو أحداثا تمثل الحياة الواقعية في الماضي أو الحاضر من خلال حكاية معقدة إلى حد ما"[4] هي جنس أدبي يستند في ارهاصاته الأولى إلى أجناس أدبية سردية مختلفة

[1]: عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران د.ط، د.ت، ص 29.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص25.

[3]: حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010، ص15.

[4]: المرجع السابق، ص 16.

مثل الأسطورة والملحمة وقد وصفها عبد الرحمان منيف بأنها" تاريخ من لا تاريخ لهم، أو سجل حي، أو وثيقة اجتماعية تاريخية يقرأ فيها الناس أفكارهم وأحلامهم وضباب آمالهم وسير حياتهم، أو مرآة شديدة القدرة على الالتقاط يرون فيها صورهم وأسمائهم وذواتهم العميقة ومخزون واقعهم ومصائرهم"[1]، إنّها لسان حال الفرد والمجتمع.

تتوافق وجهة نظر عبد الرحمان منيف مع يمنى العيدفي أنّ " الرواية تعريفا هي سرد للحياة أو هي هوية سردية علما بأن هذه الهوية ليست شيئا جوهريا ثابتا بل صورة الذات المتحركة التي يتحقق وجودها في وصفه وجوداً للآخرين معهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها"[2]، ما يعني أنها أيقونة الابداع ولسان حال حياة الفرد . إنها"سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد وتختلف الحبكة في الرواية عن الحبكة في الملحمة الكلاسيكية، وملحمة عصر النهضة فهي لم تعد مرتكزة على التاريخ الماضي أو الأساطير، والرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس بأكبر اكتمال ذلك التغير في الاتجاه العام للثقافة والأدب من الممارسة التقليدية إلى الابتكار والأصالة"[3]؛ وتجدر الاشارة إلى أنّ الرواية لتفرض مكانتها ابداعيا لزاما عليها أن تحافظ على أصولها الأدبية وتساير التطور والسيرورة الفنية الأدبية من فنيات التجريب أدبي وما تعلق به من تقنيات تصبغها بصبغة معاصرة تضيف لها تميزا وبهاء. ولهذا تتميز الرواية بتعبير جمالي لواقع معقد

[1]: عائشة بالطيب: الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة باتنة 1، السنة الجامعية، 2014/2013، ص81.

[2]: يمنى العيد: الرواية العربية والمتخيل، ص258، للاستزادة ينظر بول ريكور: الوجود والزمن والسرد ص 29.

[3]: ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس،ط1، 1986، (ص، ص)، (176،177).

تتحكم فيه عدّة معايير متداخلة، القصد منها الكشف عن جوانب متعددة من هذا الواقع[1] والاقتراب منه.

مهما حاولنا القبض على مفهوم الرواية إلاّ أنها تنفلت من كل المفاهيم فهي معروفة البداية مجهولة النهاية وهذا ما يؤكده جون ريكاردو بتعريفها بالبنية المنفتحة المتعددة العناصر، النسبية التحول فهي تلك التي تعرّف بدءا ولا تحدُّ انتهاءً[2]؛ إنها باختصار إمكان.

ويرى البحث بأن أعمق وأنسب تعريف يتماهى مع هدف الدراسة هو ما جاء به **كونديرا:** حيث يرى أنّ الرواية في تعريف بسيط وعميق- هي- أبلغ مجال لاستكشاف الوجود شاعريا فقطب الرحى في الرواية هو دفع الظروف التاريخية إلى خلق وضع وجودي جديد لشخوصها يمكن من فهم التاريخ في حد ذاته وتحليله بوصفه وضعا إنسانيا ذو مدلول وجودي"[3] ما يعني أن هناك همزة وصل بين التاريخ والرواية تتجلى من خلال شخوص الرواية وأحداثها.

3.الرواية وعلاقتها بالتاريخ:

إن العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة وطيدة لا يمكن إغفالها لأنهما يشكلان وجهان لعملة واحدة؛ وفي هذا السياق يرى محمد برادة في كتابه أسئلة الرواية أنّها "الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش، وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث والمتسارع الايقاع، المزدحم بالأحداث (....) – مما يجعل منها- مجالا لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة

[1]: ينظر: بشير بوجدرة: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1986، ص12.

[2]: ينظر: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، ص16.

[3]: محمد قاضي: الرواية والتاريخ، ص11.

الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والفضاء"[1]؛ ومن هذا المنطلق كانت " الرواية" المتنفس الأنسب للمبدعين لترسيخ المعالم الكبرى من التاريخ العربي الحديث منه والمعاصر. وذلك لكونها تفسح المجال للمبدع للتصرف في الأحداث وإخراجها من نمط التقريرية الجافة إلى بعد تخييلي يضمن لها صبغتها الأدبية مع المحافظة على الهوية التاريخية للأحداث.

إنّ ظاهرة توظيف المبدع للنص التاريخي في الرواية العربية يتم بصور مختلفة " إما بشكل خارجي لا يتجاوز الافتتاحية أو المقدمة أو الأجزاء أو الأقسام، أو الهوامش، وإما يدرج في المتن، وفي الحالة الأخيرة قد يحافظ الكاتب على النص المنقول بحرفيّته وإحالته، ويدس النص بشكل غير مباشر إلى حد أنه يصعب على القارئ اكتشافه"[2]، وهذا ينم عن مدى تمكن المبدع من صبغ الأحداث التاريخية بصبغة تخييلية إبداعية تجعله يتماهى مع النص الروائي كليا.

وقد شرح الناقد غراهام هو (Graham Hough) " العلاقة بين التاريخ والرواية، فأكد أن كل الروايات تاريخية إذا أخذنا الرواية بمعناها العام، وهو ارتباطها بالواقع المعيش، وتصويره"[3] إن هذه العلاقة هي الهوية وكينونة الفرد في صورة من صورها.

4. ارهاصات جنس الرواية (الملحمة/ الأسطورة/ المقامة):

1.4. الملحمة:

من المتعارف عليه ألا جنس أدبي ينبثق من عدم بل لكل لاحقة سابقة أسست الإرهاصات الأولى لها وفي هذا السياق يرى العديد من النقاد والباحثين بارتباط أصول نشأة

[1]:محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، المغرب، 1996، ص56.

[2]: مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية، ص17.

[3]: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 101.

الرواية ارتباطاً وثيقا بالملحمة بل اعتبروها سليلة منها مبررين ذلك بصعوبة"استحضار الحد الفاصل النهائي بينهما لارتباط اللاحق بالسابق تناصا عميقاً.

ولكن الثابت أن **الملحمة** هي وليدة " عالم الآباء"، البدايات، الدورات الكونية. أما الرواية فهي الشاهدة على الانتقال من العصر القديم إلى عصر حديث، لأنها محصل نشأة الوعي التاريخيّ، بل هي تفسير ما للتاريخيّة (Historicité) بمجموع قيم جمالية أدبية وأخلاقية، وبأساليب كتابية سريعة التبدُّل لا يمكن إخضاعها لمسبق التحديد الاجناسي"[1] الملحمة موغلة في القدم قدم الوجود الانساني.

إنّها "قصة مكتوبة شعراً.. تتناول الآلهة، خلقها وصراعها، كما تتناول سيرة بطل (ملحمي) ومغامراته"[2] ومثلما أسلفنا فإن الرواية تستند إلى هذا الزخم الموروثي من المأثورات الشعبية الرموز الأسطورية والملحمية مما يجعلها تشترك مع الملحمة في جوانب وتختلف معها في جوانب أخرى وفي الجدول التالي مقارنة بسيطة بين هاذين الجنسين الأدبيين"[3]:

الملحمة	الرواية
- تكتب شعرا - تكلف بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة. - تهمل عامة الناس وتركز على الشخصيات البطلة.	- الرواية تكتب نثراً. - تركز على العامة في غالب الأحيان مع ابراز شخصية البطل. - تعكس حياة انسانية أكثر حركة. - ضيقة الحدود؛ مما يجعلها تتسم بالحركية

[1]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، ص15.

[2]: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 16.

[3]: للاستزادة ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية: ص 11 فما فوق.

- ذات أبعاد زمنية ومكانية تتسم بالعظمة والسمو. - طويلة الحجم. - بطيئة الزمان: حيث تعالج الأزمنة البطولية فقط . - شخصياتها أبطال خارقة.	والسرعة. - لا يشترط أن يكون حجمها كبير - شخصيات الرواية كائنات عادية.

وتجدر الإشارة إلى أنه ورغم هذه الفروقات بينهما إلا أن الرواية انسجمت مع هذه المأثورات والمادة الخام حيث أضحت تضفي على المتن الروائي طابعا فنيا جماليا يقرّبها للواقعية أكثر نظرا لانتشار هذه المأثورات في الأوساط الشعبية وبكثرة؛ وتجدر الإشارة إلى أن "الرواية ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يتلمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة"[1] ؛ غير أن الذاتية هاهنا لا يقصد بها السيرة الذاتية بل نعني بها المنحى الخاص في رؤى المبدع لمعالجة القضايا وموضوعات الرواية؛ و" كما تتعالق الرواية والتاريخ الصريح المعلن تختزن الرواية في ذاتها أعمق آثار الوجه الآخر " للتاريخ العميق" بالمنظور الأنثروبولوجي ممثّلا في الملحمة"[2] هذا الجنس الذي كان مهدا وارهاصا أوليا لكشف علاقة الانسان بالكون والطبيعة.

[1]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص13.

[2]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، ص 15.

2.4.الأسطورة:

أ.مفهوم الأسطورة:

أورد **ابن منظور** في لسان العرب أنّ **الأسطورة لغة** مقتبسة من أسطار وأسطارة واحدها، أسطار وإسطيرة بالكسر وأسطور وأسطورة بالضم وتعني الأباطيل[1]، وهي بمعنى تقسيم وتصفيف الأشياء.

أمّا في كتاب **محيط المحيط** فسطّر بمعنى ألّف وسطّر فلان بمعنى أتانا بالأساطير[2]. ومنها سيطر ومسيطر وتقال في حال هيمن أحد على آخر فيجعله منقادا معه فاقدا لسيطرته على نفسه لا يتمكّن من الحياد عنه[3] ويتجلى ذلك من خلال قول الله عزّو جل في محكم تنزيله **"...لست عليهم بمصيطر..."** (الغاشيّة:22).

أمّا **المفهوم الاصطلاحي للأسطورة (Mythologie)**: فيختلف من باحث لآخر رغم وجود نقاط اتفاق بينهم حولها كونها تعود إلى أزمنة سحيقة للتاريخ الإنساني قبل معرفة الكتابة بزمن طويل، وما الألواح الطينيّة والرقم والجدران المنقوشة برسومات ورموز واشارات مختلفة المعثور عليها في **بلاد العراق والشّام** والتي تحاكي التطور في تلك المناطق حسب المراحل الزمنيّة لتلك الحضارات إلا دليل على وجود ما نصطلح على تسميّته بالأساطير، وتعتبر **بلاد سومر** من أقدم الحضارات التي اعتنت بالتدوين والتسطير كما دلّت عليه المكتشفات[4]؛ غير أنّ بعض الباحثين يُرجع أصل الأسطورة إلى اللغة اليونانيّة.

---

[1]: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، د. ط، 1955، ج4، ص363.

[2]: بطرس بستاني: محيط المحيط، ص 410.

[3]: الأسطورة توثيق حضاري، سلسلة عندما تنطق السراة، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية، ط1، 2009،ص 20.

[4]: المرجع السابق، ص 20.

يقول **وديعبشور:** كلمة **"أسطورة"** العربيّة مقتبسة من كلمة استوريا اليونانيّة وتعني حكاية أو قصّة ، إلّا أنّ كلمة أسطورة تعني حكاية غير حقيقية أو عكس الحقيقة [1] نظرا لكونها تتضمن قصص خارقة وغير منطقية لايستوعبها العاقل.

في حين يرى أحمد داود أنّ هذه الكلمة أصلها من كلمة (واتسطرا) العربيّة السريانيّة انتقلت إلى اللاتينيّة، فصارت تستخدم الكلمة ولا أحد في الغرب يعلم من أين جاءتهم وما مصدرها ـــ في حين أنّها انتقلت مع غيرها من مئات الكلمات العربيّة إلى الغرب عبر البوابة اليونانيّة [2].

أمّا **فراس السوّاح** فيقرّ بأنّ الأسطورة هيّ **حكاية مقدّسة**، ذات مضمون عميق يشفّ عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان، وأنّها القصّة الشعريّة المصفوفة زجلا أو شعرا بحيث تحوي موضوعا دينيّا يتعلّق بالقوى العلويّة والخفيّة ،وتعبّر عن معارف الإنسان الأوّل وأخلاقه ومستويات علومه وتأملاته، وهيّ موضوعة في قالب ذي إيقاع شعري موسيقي يتضمّن الحدث المراد تأريخه سواء كان من صنع الإنسان أو الطبيعة أو الرب، لأجل أن يتلى ويتداول ويؤدي دوره في تثقيف العقول وتحريك المشاعر.

ويتفق العديد من الدارسين المعاصرين أن الأسطورة هي" مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة من أقدم العهود، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع. ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية، لعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية، اعتقد الانسان بألوهيتها، فتعددت في نظره الآلهة تبعا لتعدد مظاهرها

[1]: المرجع نفسه، ص 21.

[2]: ينظر: أحمد داود: تاريخ سوريا القديم تصحيح وتحرير، دار الصفدي، دمشق، سوريا، ط3، 2003 ص87.

المختلفة"[1] ؛ إنّ هذه الرؤى كانت تمثل متنفسا ونفسيرا لما يدور في تلك الفترة الغابرة من الزمن حيث لم يجد الانسان وقتها تفسيرا لما حوله من ظواهر كونية فحاول تأسيس أيديولوجيا تعتمد على غلبة الميتافيزيقا وعالم الماورائيات فتعددت الآلهة وكثرت الخرافات والمعتقدات التي عرفت فيما بعد بالأسطورة.

ورد أيضا مصطلح الأسطورة في المعجم الأدبي على أنها" سرد قصصي، تعتمد عليه المخيلة الشعبية فتبتدع الحكايات الدينية والقومية، والفلسفية لتثير بها انتباه الجمهور، فالأسطورة تعتمد عادة على تقاليد العامة وأحاديثهم، وحكاياتهم فتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة حسب الرواة فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والعقد..."[2] مايعني أنها ترتكز في أغلبها على واقع الحياة العامة للطبقة الواسعة في المجتمع .

وقد ورد مصطلح الأسطورة أو بالأحرى **"أساطير"** في القرآن الكريم في العديد من المواضع نذكر منها قوله جل وتعالى:**"...**وما يكذّب به إلا كلّ معتد أثيم (12) اذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأوّلين(13) " (سورة المطففين).

وقوله تعالى أيضا:**"...**عتلّ بعد ذلك زنيم (13) أن كان ذا مال وبنين (14) إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين (15) " (سورة القلم).

وبخصوص مفهوم الأسطورة في **اللغات الأجنبيّة** فيرجع إلى كلمة **ميثوس** الاغريقيّة التي تعني **حكايات الآلهة** [3] والمتجسدة في " أخبار الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين عند

[1]: راضية بوبكري: أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، يومي 24/23، جانفي 2007، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار/ عنابة – الجزائر- 2007، ص14.

[2]: المرجع نفسه، ص15.

[3]: فضيلة عبد الرحيم حسين: فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 2009، ص16.

الشعوب القديمة وفي جاهلية التاريخ، وكل ما له صلة بالوثنية وطقوسها وأسرارها ورموزها، ما ظهر منها وما بطن. ولم يقتصر شيوع اللفظة للدلالة فقط على الأساطير الكلاسيكية اليونانية والرومانية، بل أصبحت تطلق على كل ما يندرج في هذا المفهوم من ماضي الشعوب الأخرى"[1] وهي جزء من التاريخ الذي يمثل بدوره حكاية الإنسان وبالتحديد ماتعلق بجزئية التاريخ المقدّس الذي روى علاقة الإله بالإنسان وحقيقة انوجاد وخلق الكون بكل جزئياته.

في حين أنّ الباحث والفيلسوف **مرسيا إيلياد** يعرف الأسطورة **"الميثوس "** على أنّها عند الإغريق الحكاية، والأسطورة تروي قصّة مقدّسة وحادثا وقع في زمن البدء سواء أكان ما أتى إلى الوجود هو الكون أو جزء منه. ويرى:" أنّ الأساطير تنبعث من حاجة دينيّة عميقة وتوق أخلاقي وانضباطي وتحدّيات تظهر في صبغة اجتماعيّة ومتطلبات عمليّة. وفي الحضارات القديمة البدائيّة وللحكمة العلميّة" لتبقى الأسطورة إرثا بشريّا وحضاريّا تنقل لنا تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة فقبل أن يتعلّم الانسان الكتابة كانت ذاكرته على قدر من النشاط والحيويّة وقد استخدمها لنقل الأحداث عبر الأجيال [2]. مما يجعل منها همزة وصل بين الأجيال السابقة ومكنونات معتقداتهم والأجيال اللاحقة التي تنظر لهذه المتون مرة بعين الاعجاب ومرة بعين الاستغراب.

وفي هذا السياق يؤكد عبد الحميد جيدة أن الأسطورة قد مثّلت محاولات فكرية وتجارب أوّليّة واستنتاجات لها مظاهر منطقيّة لأنّها استدعاء لماضي ثقافي واجتماعي وعقائدي لفئة من الأفراد أو أمّة من الأمم لأنّها كانت قديما عبارة عن معتقد ديني ومنهج دنيوي كانت تسيّر

[1]: سعيد سلام: التناص التراثي- الرواية الجزائرية أنموذجا- عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، ص18

[2]: المرجع السابق، ص19.

وفقه حياة الإنسان البدائي، حيث كانت تشكّل محطة استلهامه؛ وتجدر الاشارة إلى أنّ من المفكرين من يراها "رواية أفعال إله أو شبه إله... لتفسير علاقة الانسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها، أو هي مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظم تجربة حياته في وجود غامض خفيّ إلى نوع ما من النظام المعترف به"[1]، إنّها من هذا المنطلق ولا شك مغامرات العقل الأولى والارهاصات الفكرية للرغبة الجامحة لتفكيك اللبس والغموض حيال الظواهر الطبيعية بالانسان، غير أنّ المفكر غريمال (Grimal) اشترط لتسمية مغامرات العقل البشري الأولى بالأساطير أن تتعلق هذه المغامرات بتكوين العالم وولادة الآلهة، وهذا مايعرف بـــ (الأساطير التيوغونية)، أو بحقيقة انوجاد الكون ونشأته وهي ماي عرف بـــ (الأساطير الكوسموغية)[2]

إنّ مصطلح الأسطورة يكتنف الكثير من الغموض، وهذا لتغلغلها في مختلف فروع المعرفة كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، والأدب وبالتالي فقد تجاوز مفهومها تلك التعريفات والتعابير السطحيّة والتي مثلها في ذلك الجزء الناطق من الشعائر والطقوس البدائية. وذلك لكونها تتحدث بطريقة تاريخيّة عمّا ليس بتاريخ، وتتضمّن حياة ما قبل الحياة وما بعدها ...، وعليه فإذا كان للتاريخ بداية فإنّ الأسطورة تشكّل بداية البدايات؛ مما جعل مفهوم الأسطورة يتبلور بمرور الوقت فأصبح يحمل دلالات فكريّة منطقيّة، ورؤى فلسفيّة وميتافيزيقيّة في مختلف جوانب المعرفة .

[1]: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص12.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص16

ب.العلاقة بين الأسطورة والرواية:

إنّ الأدب والأسطورة وجهان لعملة واحدة حسب **شليكل** .وذلك لكونهما يمثلان معادلا موضوعيا لهيكلة أزمات الواقع الذي أصبحنا نعيش فيه؛ ويرجع ذلك لكون العلاقة بين الرواية والأسطورة تتمثل في كون الرواية "تُمثّل"استطالات للسرد الميثولوجي"، والتي مارست فكرة "**الأحدوثة**"(Episode) المميّزة للأساطير بعامة دوراً حاسماً في تشكّلها، بوصفها وسيلة تعبير جديدة تُضاف إلى ما سبقها من وسائل التعبير الدّالة على خصوبة المخيّلة البشرية وثرائها"[1]. والتي تسعى دائما للتعبير الوقائع الحياتية للفرد وكل ما تعلق بها من ظواهر طبيعية وميتافيزيقية.

فالأسطورة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدب في شتى الآداب العالمية "فكلمة Mythos الإنجليزية، ومثيلاتها في اللغات اللاتينية، مشتقة من الجذر اليوناني Muthos وتعني قصة أو حكاية. وكان الفيلسوف أفلاطون أول من استعمل تعبير Muthologia، وعنى به فنّ رواية القصص، وبشكل خاص تلك القصص التي ندعوها اليوم بالأساطير"[2]، أما بخصوص ربط الأسطورة بالرواية بالتحديد في الأجناس الأدبية فيجنح بعض منظري الرواية " ومن أولئكم جوليا كريستيفا التي تلاحظ أن الفرق العميق بين السرد الأسطوري (أو الملحمي)، والحكاية الروائية هو أن إحداهما تنبع من فكر الرمز، وإحداهما الأخرى تنبثق من فكر السمة "[3]؛ حيث أنّ الرموز أيقونة السرد الأسطوري، في حين أنّ العلامة أو السمة المتعلقة بالدلالة هي بيت القصيد من الرواية وهذا ما يبرر تعدد دلالات الخطاب الروائي واختلافه من قارئ لآخر.

---

[1]: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

[3]: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 16.

إنّ هذا الفرق لم يقلل من شأن نزوع الخطاب الروائي العربي " للموروث الحكائي الإنساني بأشكاله كافة: الأسطوريّة، والملحمية، والشعبية، وقد تجلت نتائج هذا النزوع في بواكير الأدب المسرحي[1]؛ حيث تجسّدت بعض جوانب الملاحم والأساطير في الأعمال المسرحية نظرا لطاقتها الرمزية المتميزة التي تسمح بتمرير الرؤى والأفكار. والتفاعل نفسه مع جنس الرواية كون الأسطورة، منبعا من أهم منابع الموروث الانساني مشكلة بذلك مرجعا أساسيا من المرجعيات النصية، الرمزية والفنية التي مكنت (..) الرواية من تحقيق تقدم نوعي على مستويين بآن: مضموني وجمالي[2] المضموني هو ما تعلق بالهدف الخفي من توظيفها في الرواية أما الجمالي فيتجلى في اشعاع الشعرية والأدبية التي يحققها الرمز الذي تتصف به الأسطورة.

حيث تستلهم الرواية من الأسطورة، على نحو كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمَر، أو استدعاء الرموز الأسطوريّة، أو بناء عوالم تخييل روائية تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوريّ"[3].مما يجعل العلاقة بينهما علاقة اتصال لا انفصال.

ج.خصائص ومميزات الأسطورة:

مهما اختلف مفهوم الأسطورة من معتقد ديني أو فكري لآخر إلاّ أن هناك جملة من القواسم المشتركة في بنائها وتكوينها من ذلك أن:

[1]: ينظر: نضال الصالح: مرجع سابق، ص6.

[2]: ينظر: علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، ص221.

[3]: نضال الصالح: المرجع نفسه، ص7

- كل الأساطير تمتاز بطابع موسيقي، ونقصد بالإيقاع الموسيقي النبر والتنغيم وهو موجود في الإنجيل والتوراة وما تعلق بالحضارات القديمة؛ وهذا لأن أغلب المجتمعات القديمة أمية تحتاج إلى مادة يسهّل حفظها شفويا.

- معظم الأديان تمتاز بخاصية التركيز والتكثيف في متونها لتفتح المجال أمام إمكانية تعدد القراءات والشروح والتفاسير.

- كل الديانات تتحدث عن الصراع الأزلي بين الخير والشر وهو بيت القصيد فيها وليس في الديانة الإسلامية فقط.

وعن علاقة الأسطورة بالأدب والدين أكد الباحث الاجتماعي دوركايم أن الدين هو العامل الأهم في تشكيل الحياة الاجتماعية؛ فالدين هو الحضن الذي خرجت منه بقية الظواهر الاجتماعية؛ حيث كان لرجال الدين واجب إجابة العامة عن الأسئلة والالتباسات المتعلقة بشتى مجالات الحياة.

امتازت الأسطورة منذ الأزل بنمطها الرمزي ولما كانت هذه العلاقة وطيدة دعا ذلك لدراسة وتعمق من الباحثين ومن هؤلاء نجد "تايلور"(Taylor) الذي أسس ما يعرف بنظرية **الأسطورة والرمز**حيث تقوم هذه النظرية على أنّ الأساطير جميعها فعّالية مجازية ورمزية، وتتضمّن في داخلها الحقائق التاريخية، أو الأدبية، أو الدينية، أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، تمّ استيعابها بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي. ويقرّ تايلور أنّ الإنسان في المجتمعات الأولى كان يتمتّع بقدرة خاصة، تكاد تكون نوعاً من المَلَكَة (الموهبة)، على صنع الأسطورة، نتيجة نظرته العامة إلى الكون، وإيمانه بـــ**"حيوية الطبيعة"**(Animisme) لدرجة

تصل إلى حدّ تجسيد مظاهرها كلّها على نحوٍ رمزيّ[1] ما يعني أن الرمز خصيصة و قاسم مشترك بين هذا الابداع البشري المتميز والذي يلخص رؤى وفكر المجموعة البشرية في فترة زمنية محددة.

رغم كلّ ما سبق من آراء وطروحات حول ماهيّة الأسطورة تجدر بنا الإشارة إلى أنّ التعامل مع هذا الإرث الإنساني الحضاري يجب أن يكون بحذر، وأن يكون توظيفها في المتون الأدبيّة توظيفا مدروسا ودقيقا حتى نحافظ على الثابت فيها ونطوّع المتغيّر وفقا لمقتضيات النص لأن هناك بعض الرؤى التي لا يصح أن تستحضر في النص الأدبي خاصة ما تعلق بحقيقة الخلق والذات الإلهية، ويبقى أنّ ارتباط الأدب بالأسطورة ارتباط وثيق وذلك لكون" الأسطورة بناء أدبي متماسك يجمع بين المعنى والرمز"[2]، وهذا ما يجعل منها المنبع الأساس للمتن الأدبي فكلّما وظّف الأديب وبتركيز مكتسباته وتراكماته المعرفيّة الحضاريّة الأسطوريّة في نصوصه الأدبيّة عموما والروائية منها على وجه الخصوص كلّما فرض تميّزه بإبداعه ذلك لأن توظيف الأساطير في مثل هذه الجواهر الأدبيّة تنم عن ثقافة المبدع كما أنّها تسمح بتمرير أفكاره ،انشغالاته وهمومه دون حاجة إلى الإفصاح والسطحيّة.

[1]: ينظر: المرجع السابق، ص14.

[2] مفيد الزيدي: المدخل إلى فلسفة التاريخ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006، ص58.

3.4.المقامة:

إن المقامة جنس أدبي له مكانته في الأدب العربي تعود إرهاصاته الأولى إلى القرن الرابع الهجري.

يقول ابن منظور: " وأما المَقَامُ والمُقام، فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة، وقد يكون بمعنى موضع القيام، لأنك إذا جعلته من قام يقوم فمفتوح، وإن جعلته من أقام يقيم فمضموم، فإن الفعل إذا جاوز الثلاثة فالموضع مضموم الميم، لأنه مشبهٌ ببنات الأربعة، نحو دَحْرجَ وهذا مُدَحْرَجُنا"[1].

"والمَقَامَةُ: المجلس والجماعة من الناس"[2]. مجموعة من أفراد تمثل مستوى واحد على الأغلب

وهي بذلك مشتقة من الفعل قام "وهو اسم مكان القيام، توسع حتى أطلق على كل ما يقال في هذه المقامة، أي المجلس من كلمة أو خطة، وكل حديث أدبي"[3]، وبهذا تطور في المفهوم يوحي بالجانب الأدبي والسردي الناجم عن اجتماع ونقاش ما.

ومنه فإن المقامة مرادفة للمقام، بمعنى المجلس، أو النادي، أو المكان، أو جماعته (...) أو الخطبة أو العظة أو الرواية التي تلقى في مجتمع من الناس، أو المترلة الرفيعة، أو المحل وموطن الإقامة"[4] ؛ ما يؤكد أن المصطلح تطور دلاليا ليصل إلى صورته الأخير بمعنى الجنس الأدبي.

---

[1]: ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د ت، ص،3781

[2] : المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1988، ص12.

[4]: رابح العوبي: المقامة البغدادية تقديم وشرح وتحليل، مطبعة سيبوس، عنابة، ط1، جوان 2005، ص 17.

شهد النثر العربي العديد من الخطوات المفصلية وتطورات الإجناسية ومن ذلك فن المقامة التي تعتبر " أقرب الفنون النثرية إلى الرواية، بحكم تصويرها لحياة البسطاء في قالب قصصي، وأسلوب ساخر، لذا حظيت باهتمام الكتاب في بدايات عصر النهضة، فظهرت المحاولات الروائية الأولى على شكل مقامات تداولت موضوعات عصرية جديدة، وعبرت عن الجديد الوافد من الحضارة الغربية"[1].

ومن الشواهد النثرية ورود لفظة المقام في القرآن الكريم بعدة معان منها:

1. المترلة الرفيعة. قال تعالى: " عسى ربك أن يبعثك مقاما محمودا" **(الاسراء 79)**
2. المكان أو الموطن، قال تعالى: " قال الذين كفروا للذين آمنوا أي الفريقين خير مقاما" **(مريم 73)**
3. المكان أو المجلس المستقر فيه. قال تعالى: " أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك" **(النمل 40)**
4. المحل في الشهادة، قال تعالى:" فآخران يقومان مقامهما"**(المائدة 107)**
5. الإقامة، قال تعالى:" وإذ قالت طائفة منهم يا أهل يثرب لا مقام لكم فارجعوا" **(الأحزاب 13)**
6. المترلة في الربوبية، قال تعالى:" ذلك لمن خاف مقامي وخاف وعيدي" **(إبراهيم 14)**.[2]

[1]: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية، ص26.

[2]: ينظر: رابح العوبي، (ص، ص)، (18، 19).

إنها فن قصصي ابتدعه العرب في القرن الرابع الهجري، هي كما أسلفنا شكل قريب من القصة القصيرة تنتظم فيه الأحداث حول بطل خيالي ويرويها راوية خيالي أيضا يسعى لتحقيق أغراض تعليمة واجتماعية هادفة[1]؛ تكتشف الداء وتصف الدواء من خلال محاولة تقويم بعض السلوكيات المنتشرة والشائعة في المجتمع موظفة لأجل ذلك فن الكتابة المعضد بالمحسنات التي تضفي على النص جمالية يستصيغها المتلقي تخفف من حدة النقد والتوجيه وهذا لكونها " فن أدبي شديد الالتصاق بالمجتمع، حيث تدور في فلك ظواهره ورصدها وتناولها بالنقد والتحليل، عبر السرد والوصف الحسي ودراسة الطبائع، وعرض مساوئ المجتمع والتهكم على سلبياته باعتبار السخرية أداة نقد ووسيلة مراجعة وتقويم"[2]؛ إنّ هدف المقامة الأساس هو كشف الداء ووصف الدواء تجاه كل ظاهرة اجتماعية ضارة.

وبخصوص تطور وانتقال هذا الفن فقد "ظل جنس المقامة قائما بتقاليده الأدبية وأصوله الفنية من لدن بديع الزمان الهمذاني، إلى المويلحي، بل إلى حافظ إبراهيم بل إلى محمد البشير الإبراهيمي، وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح، ألفيته هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الابداع الراقي في العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبتيه أكثر بالموازاة مع الشعر حيث أن المقامة هي الجنس الأدبي المعادل في ميزان تأريخ الأدب العربي لجنس الشعر"[3]، فالمقامة هي الجنس الأحدث من الشعر والأقرب لسرد الحياة اليومية للفرد والمجتمع.

[1]: ينظر: ابراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 85.

[2]: عبد الفتاح كليطو: مقامات الهمذاني الجذور العربية لفن القصة، والمسرح، مجلة دبي الثقافية، العدد 102، نوفمبر، 2013، ص 26.

[3]: ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 27.

أ.المقامة والرواية:

إنّ من أبرز نقاط التقاطع بين جنس المقامة والرواية هو أنّ كلاهما فن سردي غير منغلق على نفسه يخضعان في إطار نشأتهما وتطورهما، لتفاعل النص. المؤسس لعلاقة الابداع بالتلقي، في خضم نسق ثقافي موحد"[1]. حيث تتأكد جمالية ووظيفة هذان الجنسان الأدبيان من خلال علاقة التفاعل بين النص والمتلقي نظرا للطبيعة السردية التي يتميزان بهما والأمر نفسه مع القصة التي تمثل مفصلا جامعا بينهما؛ إنّ جنس المقامة " أقرب تصنيفا إلى اعتبارها الشكل الأول للقصة وتاليا للرواية، فإن تداخل الأنواع الأدبية يتجلى فيها بشكل كبير خصوصا أنها تمزج بين عالم الواقع والفانتازيا"[2].

مما يجعل من الرواية الخطوة الأخيرة أو القالب الأخير في طريق تطور فن المقامة، أو هي الجسر المؤدي إلى الشكل الروائي الحديث"[3]؛ حيث مثل الطابع السردي الذي تتصف به المقامة الركيزة الأساسية التي انبنى عليها فن الرواية.

من خلال ما ورد في هذا الفصل التمهيدي يتضح لنا جليا أنّ العلاقة بين الرواية والتاريخ والهوية علاقة متينة كون التاريخ يشكل مركزا للهوية والهوية بما فيها من تاريخ وموروث ثقافي واجتماعي تمثل ركيزة للرواية وللهوية السردية، ونجد أن الرواية كجنس أدبي نهلت من فنون وأجناس أدبية مختلفة مثلت ارهاصاتها الأولى من ذلك المقامة الملحمة الأسطورة ...

[1]: المرجع نفسه، ص 120.

[2]: المرجع نفسه، ص25.

[3]: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، ص 77.

وبخصوص علاقة التماهي والتداخل بين الرواية والموروث التاريخي تتمثل في كون " الرواية في أساسها هي تلخيص لواقع معين، تأخذ على عاتقها تأويل العالم بنسق الانتقال من حال إلى حال آخر، والشيء ذاته بالنسبة للتراث الذي هو نتاج للتجارب البشرية التي ميزت الخبرة الانسانية في مراحل تاريخية معينة ثم عرف بعد ذلك تطورت في الفهم والممارسة"[1]، وهذا وجه التقاطع والتماهي بينهما.

[1]: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 282.

الفصل الأول:

المتخيل وتمثل التاريخ في روايات واسيني الأعرج

1: السرد الروائي والسرد التاريخي.

2. المتخيل وتمثل التاريخ في الرواية.

3: التاريخ بين مكنونات الذاكرة والسرد الأدبي.

4: الشخصيات بين الحقيقة التاريخية والهوية السردية

5: خصوصية الكرونوتوب " الزمكان" في روايات واسيني.

6: فلسفة التاريخ في روايات واسيني الأعرج.

7: قراءة التاريخ ونقضه في روايات واسيني الأعرج.

8. إعادة كتابة التاريخ في روايات واسيني الأعرج.

1.السرد الروائي والسرد التاريخي:

1.1.اللغة وسيط بين الذات الساردة والتاريخ:

تعد اللغة وسيلة التواصل والتحاور الإنساني وهي في حالة الإبداع الأدبي "وعاء للواقع وانكساراته في الوعي، لذا تساير من منظور متزامن صدى لواقع التكسر الاجتماعي العربي، وتحاول الخروج من شروط مأزقها عبر طرح الأزمة ومحاولة حلها. وتصبح بذلك الرواية قراءة هجينة للواقع الاجتماعي السياسي، ويصبح النثر عتبة الشعر، وتصبح الشخصيات الروائية تطبيقات شعرية، فتشعرن في لغة الرمز والإيحاء، وتؤكد على شعريتها في التصرفات المختزلة، وفي العلاقات المحطمة"[1]؛ و باعتبار الرواية" وجودا لغويا قبل أي اعتبار آخر، فالأحداث والمواد المسرودة لا تصير رواية قبل تجسيدها لغويا، سواء كانت الأحداث أحداثا فعلية أو متخيلة"[2]، تشكل اللغة مفاتيح القارئ للكشف عن عوالم المتخيل وعلاقتها بالواقع والممكن، ورصد متغيرات الأحداث للنص وفق مرجعيات ثقافية تبني آفاق تخييلية للنص.

ترتبط علاقة اللغة كنظام كلامي بالمتلقي في تمثل متخيل مجريات المحكي بكل ما يحمله النص من مقومات لأنّ "حركية اللغة ومواصفاتها، تحيل المتلقي إلى الهامش الأولي في دائرة الفضاء الأولي، حيث تستند اللغة على توالديتها، وينتقل من خلال ذلك إلى التصوير والتخيل، مما يستدعي إسناد العلاقات الحضورية في النص على قوائم الخطاب نفسه، واستحضار العلاقات الغيابية لتتحرك بنفس القوة على تلك القوائم. بحيث تبدو العلاقات

[1]: ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص17.

[2]: صلاح صالح: سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص45.

الماثلة في الخطاب مباشرة بين الحضوري والغيابي"[1]، وعليه تتكون العوالم السردية التخييلية لدى القارئ لنصوص واسيني الأعرج لما تحققه من تجسيد تخيلي في ذهن المتلقي.

إنّ " الوظيفة العملية (أو المرجعية) للغة تظل دائما مضمرة في وظيفتها الشعرية (أو الأدبية)، ويكون المرسل إليه مجبرا على تحيين مرجعية النص خارج النص"[2] . في حين أنّ السرد (Narrative) هو "محور يدور حوله وجود الإنسان بتمظهراته متداولة تعبر عن نظم معرفية وقيمية تمنح الذات تأصلا في مكانها وتجذرا في أزمنة متخالفة حتى وإن بدت متشظية"[3]، لأنه يحاكي وقائع حياتية وقعت فعلا أو مفترضة تجسدت سرديا بفعل تخييلي إبداعي.

وإذا سلمنا بأن السرد يشكل خاصية مميزة للهوية الإنسانية، مما يمكننا من صياغة تعريف فلسفي جديد للإنسان بأنه " كائن سارد"، حيث بين البحث الأركيولوجي أن السرد قديم جدا، وموجود منذ وجود الإنسان على هذه الأرض. وأن كل القصص والروايات القديمة ليست سوى سرود وحكايات وأساطير لسيرة الإنسان على الأرض، ومغامراته في الوجود[4]؛ فإنّ هذا يعني أنّ " الكتابة السردية وجود من نوع خاص، هو الوجود الفني بلغة السرد في مغالبة رعب الكائن أمام خطر الوجود"[5] ليتحقق بذلك الكوجيتو السردي أنا أكتب وأسرد إذن أنا موجود.

---

[1]: جمال الدين الخضور: زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1995، ص68.

[2]: فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2012، ص52.

[3]: حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد، ص 78.

[4]: ينظر: اليامين بن تومي وآخرون: فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص32.

[5]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، ص90.

هذا ما تحققه الرواية من خلال خلق العوالم القائمة على المرجعيات عن طريق مكونات السرد، هذه العوالم " تحتضن الشخصيات، والأحداث وتعطي لكل شيء معنى منبثقا من العوالم الافتراضية،-لذا - آلت العوالم الخارجية حواضن سياقية كبرى لا يقع تفسير النصوص في ضوئها، إنما هي مغذيات خفية للأفكار، والمنظورات السردية، ولمجمل الشبكة الدلالية القابعة وراء الأحداث، وأفعال الشخصيات"[1]. إن هذه الحواضن السياقية الخارجية تكتسي أهمية بالغة في توجيه المتن السردي وفقا لطبيعتها العامة.

يبدع المؤلف في توظيف مختلف مكونات النص لأن " السرد هو الحركة المؤسسة للمحكي الذي يقرر الطريقة التي وفقها تُحكى القصة. وتكمن دراسة السرد في تحديد وضع الراوي والوظائف التي يضطلع بها في محكي معطى"[2]، إنّ السرد " نص يتطلب سادرية (Narrativity) ويكافئ عليها. وتتضمن السادرية عددا من إجراءات البناء التأويلي، غير أن بالإمكان لإفراد واحد من هذه الإجراءات باعتباره الملمح الأهم في هذه الفعالية"[3].إنّ السرد كينونة خطابية تعبر عن واقع يحتمل التأويلات مما يجعلها إمكان متفلت.

و للإشارة فإن السردية نوعان **(سردية طبيعية وسردية اصطناعية)** " السردية الطبيعية مرتبطة بالفعل الذي يَحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلا، أو يعتقد المتحدث أنها وقعت أو يريد أن يقنعنا أنها وقعت فعلا.**(...)** أما السردية الاصطناعية فتتشكل من التخييل السردي، فهي تتصنّع قول الحقيقة أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي

[1]: عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص59

[2]: فانسون جوف: شعرية الرواية، ص43..

[3]: روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص244.

تخييلي."[1] السردية الاصطناعية تسم الأعمال الفنية الإبداعية هي إذن تتعلق بالخطاب كما يرد في المتن الروائي لا مثلما يقع في الواقع فعلا.

إن المتأمل لتوجه واسيني الأعرج في كتاباته يلحظ اهتمام هذا المبدع النبيه باللغة وبالمكون السردي فهو عالمه المفضل مما جعله يمزج بين السردية الطبيعية المتمثلة في الوقائع الحقيقية (التاريخ والهوية الوطنية وما تعلق بهما من جزئيات) وبين السردية الاصطناعية كونها تمثل الجانب الابداعي والتخييلي وما تعلق به من تقنيات تضمن للنص فنيته وشعريته؛ وهذا ما صرّح به يونس مارينا – واسيني المبدع- لحبيبته في روايته أصابع لوليتا نافيا انتمائه لأي مكان بوصفه وطنا قائلا: " لا أرض لي يا عزيزتي إلاّ لغتي"[2]، ليؤكد بذلك المبدع أنّ اللغة هي كيانه ووطنه المشتهى.

إلاّ أننا نجد اختلافا في لغته من رواية لأخرى وبالأحرى جزئيات بسيطة تضمن الاختلاف والتنوع في رواياته وإن اشتركت في قاسم وفيصل مركزي قار في أغلب رواياته ألا وهو تيمة التاريخ، متماهيا بهذه الخصيصة مع **جاك دريدا** وتفكيكيته التي تجعل من اللغة متوالية لا نهائية من اختلافات المعنى، مما يفتح الآفاق رحبة لتعدد القراءات والتأويلات لمعاني المتن الروائي من متلق لآخر وقد أشار في هذا السياق جاك دريدا إلى" أن النصّ هو تلقيمات، تقاطع نصوص متعددة، الأبعاد يستحيل القيام معه بجينيالوجيا بسيطة، أحادية؛ فالنص لا يملك أبا واحدا، جذرا واحدا، إنه نسق من الجذور، فالانتماء التاريخي لنص ما لا يكون أبدا بخط مستقيم بل من تفرعاته"[3]. وهذا ما يحيلنا للمرجعية النصية للمتن.

---

[1]: أمبيرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2015، ص191.

[2]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص126.

[3]: مراد قاسيمي: مرجع سابق، ص 195.

وفيما يلي نتوقف لنوضح بعض المفاهيم التي قد تشكل لبسا للقارئ والمقصود هاهنا على وجه الخصوص هو تيمة **(التخييل، التمثل، الرؤية السردية والمتخيل السردي).**

التخييل La fiction:[1]مكون متجذر في التاريخ الإنساني، ونظرا لاتساع تداوله، فإن العديد من الدراسات أصبحت تتعامل معه باعتباره "معطى جاهزا" لا يحتاج لأي تعريف أو تحديد"[2].لكن البحث يستوقفه الحقل الدلالي الواسع الذي يجمع بين مصطلحات ثلاثة متقاربة هي: (التخييل، المتخيل، الخيال).

حيث أنّ الفعل التخييلي هو فعل "يعيد إنتاج العوالم الخارجية الواقعية والمتخيلة، عبر وظائف مختلفة تسعف في بناء مرجعية نصية منفصلة عن العوالم التي أعاد إنتاجها"[3]، وذلك من خلال توجيه خيال الآخرين من خلال الأفكار والطروحات المقدمة.

في حين أنّ "المتخيل هو بناء ذهني، - يتجلى في - الانتاج الفكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديا، في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي. هذا الطرف الأول يبين طبيعة كل من المتخيل والواقع القائمة على التعارض بين فكري/ذهني، وحقيقي/موضوعي. هذه الثنائية تعتبر أساسية لتحديد طبيعة كل مفهوم"[4]، ما يعني أنهما النقيضان المعرّفان لبعضهما.

بعد أن أدرك الانسان أن وراء الواقع المعيش واقعا آخر، أكثر جمالا أو أقل قبحا هو واقع ممكن استعان به. لأنّ في المتخيّل ما يحرر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعا...توسّع

[1]: بودربالة الطيب: ندوة بقسم اللغة والأدب العربي جامعة باتنة 1 (التخييل هو تحريك خيال الآخرين/ الخيال: هو المقدرة على تصور شيء ما/ المتخيل: هو الخلفيات التراثية (أساطير، أيديولوجيات ...).

[2]: سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2013، ص39.

[3]: عبد الرحمان التمارة : الممكن المتخيل (المرجعية السياسية في الرواية)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص10.

[4]: حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص43.

المكان وتمد الإنسان بأجنحة غير منظورة"[1] أجنحة تنقله من واقع أقل مرارة يفتح له الآفاق رحبة للتعايش مع المطبات الواقعة اليوم بصورة موضوعية بل وجمالية فنية. وفي هذا السياق يرى **دولتزل** أنّ "الأدب نسق سيميوطيقي هدفه بناء عوالم ممكنة تدعى عوالم تخييلية وكل رواية تجلّي من خلال حبكتها قصة إبداعها الخاص، قصتها الخاصة"[2]، غير أن هذه العوالم الممكنة تتضمن بين طياتها جانبا من الواقع ولو بقدر بسيط يتجلى في المرجعيات التي تستند عليها كما هو الحال في الروايات المعاصرة.

إنّ هذا التكامل يؤكد " على العلاقة غير المباشرة بين الأدبي والمرجعي عن طريق الإحالة (حيث) يحيل المقروء لدى القراءة على مرجعي هو في حال الرواية العربية المعيش الذي يشكل الحافز الأساسي لكتابة الرواية"[3]، وتسعى هذه العوالم الممكنة إلى استقطاب كل الفنون والموروثات فتبدع الذات المؤلفة بخلق التجانس اللغوي وامتزاج هويات جديدة على النص وتنوعه.

إنّ في نصوص واسيني الأعرج تضمين للغة العامية في العديد منها ونذكر على سبيل المثال رواية نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري، وهذا كتوظيف للمرجعية الثقافية اللغوية والتاريخية باعتبار أن " تحرير الكتابة من مبدأ نقاء النوع من شأنه أن يقدم لها مكاسب النوع الآخر، وكذلك تفجير طاقات جديدة في عملية الكتابة وضمان نوع الخصوبة والتعددية الخلاّقتين للنص الإبداعي وغيرها من المكاسب التي يمكن أن تتحقق عن طريق التلاقح

[1]: ينظر: فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، ص 18.

[2] T Todorv. Littérature et signification. Seuil. Paris. P63

[3] : يمنى العيد: الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت، لبنان ط1، 2011، ص 8.

الأسلوبي واللغوي التي تحرر النص من هويته المصمتة وتغذيه بهويات جديدة ومختلفة"[1] تضمن له التميز وتخرجه عن الرتابة والنمطية.

وفي هذا الصدد يرى **محمد برادة** " أن التعدد اللغوي تدقيقا ساعد على الاقتراب أكثر من هذا المتخيل، وتمظهراته، لأن لغة الرواية لا تختزل التعقيدات والتشابكات في مقولات موضوعية واضحة؛ بتشخيص الظاهرات والعلائق والأفكار عبر علاماتها وتمظهراتها السيميائية والأيديولوجية وبطرائق تخييلية تتيح لها التخفي والتنكر والإفلات من سلطة الرواية"[2]. ما يعني أن تميز العالم الممكن من تميز المبدع في توظيف اللغة.

وتجدر الإشارة إلى أن للمتخيل علاقة وطيدة بالرؤية السردية وذلك لأن الرؤية السردية تمثل" زاوية خاصة يشكل المبدع من خلالها متخيّله السردي، وهي مرتبطة بآليات كتابة المحكي أو المسرود"[3]، وتختلف الرؤية السردية من مبدع لآخر.

إنّ زاوية الرؤية عند الراوي، متعلقة أساسا بالتقنية المستخدمة لحكي القصة التخييلية. وما يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي. وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام[4]؛ هي إذن تمرير لأيديولوجية المبدع بطريقة فنية ابداعية سلسة وهذا ما

[1]: عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 2014، ص115.

[2]: محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ص52.

[3]: نجوى منصوري وآخرون: مقاربات في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسات تطبيقية، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة1، ط1، 2021، ص7.

[4]: ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991، ص46.

نجده في روايات واسيني خصوصا ما تعلق بتوظيفه **المثقف الاشكالي** كشخصية رئيسية في متونه الروائية والذي يتماهى معه في أغلب روايته متبنيا مبدأ علم تاريخ ما بعد الحداثة في هدم أسطورة التاريخ بوصفه مطلقا وإثبات الإخفاقات المؤكدة للتاريخ المكتوب[1]. مما يقرب بعض رواياته إلى السيرة الذاتية أكثر من السير الموضوعية.

تمثل الكتابة عن التاريخ المسكوت عنه موضوعا دسما تناولته الرواية العربية المعاصرة بشكل لافت وقد "جعلت منه متخيلا ممكنا، أي أنها قامت بما كان يسميه هايدجر " **التأويلية الوقائعية**" وفيها إرغام الوقائع الصلبة على التحول إلى متخيل ممكن الفهم والاستيعاب"[2]، وهذا ما تبناه واسيني الأعرج في أغلب رواياته وبالأخص رواية **ذاكرة الماء** التي تعد " بمثابة العلامة الفارقة في تأملنا لأدب الأعرج، ولما تضمنته من تحديات تخييلية ومرجعية، استثارت، بقوة، مختلف الأسئلة السيرية، والروائية"[3]؛إنّها أيقونة أدبية جمعت بين السيرة الذاتية والسيرة الجمعية التي تتمثل في وقائع العشرية السوداء.

في هذه الرواية "يظهر المتخيل السردي (...) زاوية رؤيوية تعكس وجهة نظر الراوي أو المبدع ذاته تجاه متغيرات الواقع، ومتقلبات الراهن من خلال وضعية سردية يهيمن عليها حديث الذات الكاتبة وتوجهاتها الفكرية، وقلقها المستمر تجاه ما تعيشه في رهانها، وما عاشته الذاكرة في ماضيها، وما يمكن أن تستشرفه من مستقبلها. ولعل إعادة التاريخ من الذاكرة إلى

[1]: ينظر: كاترينا ميلتيش: تغيرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان، تر: أمل الصبان، مجلة فصول، العدد67، 2005، ص199.

[2]: محمد معتصم: المتخيل المختلف دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2014، ص20.

[3]: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص86.

الحاضر كانت من أسلوبيات المتخيل، وانزياحات السرد لأجل تأطير الرؤية أو وجهة النظر"[1] إنها إعادة تحيين التاريخ بصورة جمالية ومقصدية في آن لتمرير الرؤى والأيديولوجيات الابداعية والتاريخية منها على حد سواء.

لقد تطرق الروائي في هذا السياق ومن خلال شخصياته الروائية المتماهية معه في حقيقة الأمر على سبيل **يونس مارينا** في رواية **أصابع لوليتا** إلى حقيقة اللاعقوبة التي سمحت باستفحال الأوضاع وتأزمها داعيا إلى ضرورة تحديد الجاني والمجني عليه في البداية؛ لأنّ الجاني يختلف باختلاف زاوية النظر وكل أيديولوجية فأنْ " تحكي هو أن تفسح فضاء تخيليا للتجربة أين يتحقق الحكم الأخلاقي ضمن صيغة شرطية"[2] تستوجب الموضوعية.

2. المتخيل وتمثل التاريخ في الرواية:

بين السرد "الرواية" والتاريخ علاقة متينة كما أشرنا آنفا، والنقد بشتى تفرعاته حاول الكشف عن هذه العلاقة البسيطة في بدايتها المعقدة في سيرورتها الابستيمية كون **التاريخ** هو أحداث ماضية وصلت للحاضر بعد تتبع وحكي " سواء مشافهة أو كتابة، أمّا **الرواية** كفن ابداعي فهي حاملة بين طياتها للتاريخ بشتى صنوفه ووجهات نظر متقصيه وهذه العلاقة وطيدة بينهما ما يعني " أن التاريخ في الرواية هو إمكانٌ للتأريخ، ولكنه الإمكان المختلف تماما عن غيره من الإمكانات لأنه ينجو لحظة الكتابة وتشكيل البنية الروائية من التوظيف الإيديولوجي المسبق دون الاقرار بصفائه المحض في هذا الجانب، ولإمكان خضوعه للاستخدام

[1]: نجوى منصوري وآخرون: مقاربات في الرواية العربية المعاصرة، ص7.

[2] Paul Ricœur. Soi- même comme un autre. Op. cit. p 200 .

عند الاستدلال على الحقيقة التاريخية لمن يهتم عادة بالوثيقة الشفوية والمدونة على حد سواء"[1] والتي تمثل المرجعية التي يستند عليها المتن الروائي الموظف للتاريخ.

لأنّه " كلما كان السرد التاريخي/ رواية التاريخ ميالا إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية ... ألصق بالتخييل والإبداع السردي" [2]؛ ولعل السبب الرئيس في ذلك حسب الناقد عبد القادر رابحي يعود إلى أن " هم الروائي لم يكن في يوم من الأيام التأريخ للظاهرة الاجتماعية في تراجيديتها من خلال التأريخ للحداثة التاريخية، حتى وإن بدا له أن ذلك من دوره أصلا. لأن التعامل التاريخي مع الحداثة التاريخية هو في نهاية الأمر، خيانة للمعطى الأدبي الذي يحاول الروائي أن يستغله للدخول إلى عالم البقاء في الواجهة، والتماهي مع مجريات التاريخ"[3]، فالتاريخ في العمل الأدبي يأخذ منحى المرجعية التي يستند عليها المتن لكنها ليست التاريخ بكل مقوماته.

و لعل هذا راجع لكون" الرواية العربية قد وجدت في التاريخ العربي، القديم والحديث، مجالا خصبا لتشييد التخييل وتوليد الدلالات، وخصوصا ما يتصل بالتاريخ العربي الحديث في بعده الكولونيالي، المرتبط بمرحلة الاستعمار والمقاومة، أو في بعده السياسي والاجتماعي، المرتبط بأحداث استقلال البلدان العربية، ومع ما تولد عن ذلك كله من وقائع سياسية وتحولات وصراعات اجتماعية وأيديولوجية طبعت العديد من البلدان العربية"[4]، في واجهتها

[1]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل ، ص 14.

[2]: سعيد يقطين قضايا الرواية العربية الجديدة ـــــ الوجود والحدود ـــ، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2012، ص159.

[3]: عبد القادر رابحي: إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، منشورات الوطن اليوم، سطيف الجزائر، ط1، 2016، ص25.

[4]: عبد الرحيم العلام: سيرة الفقدان عن علاقة المكان والذات والهوية بالفقدان في السرد الحديث، دار الثقافة للنشر والتوزيع – الدار البيضاء، ط1، 2007، (ص، ص)، (205، 206)

الجزائر نظرا للتعدد الثقافي الواسم لها من جهة والتباعد والاختلاف الأيديولوجي بين أبناءها مما أسهم في خلق عشرية سوداء ذات ألم.

سعت الرواية الجزائرية لتوظيف التاريخ بصفة كبيرة وذلك لدواعي كثيرة غير أن " انتقال التاريخ إلى الأعمال والنصوص الأدبية ذات الطابع الداخلي لا يعن إطلاقا هيمنة الموضوعة التاريخية على السياق التخييلي، بل على العكس من ذلك، فالنص الناجح هو الذي يوظف هذه الموضوعة التاريخية على أساس أنّها خلفية للأحداث تعطي الحدث طعمه وموضوعيته، لا تعطل جماليته الفنية"[1] بل على العكس من ذلك حيث تسهم في خلق جسر بين الواقعي التاريخي والفني الابداعي.

وبما أننا بصدد دراسة التاريخ في نصوص واسيني الأعرج لا بأس من استحضار مقدمة واحدة من أبرز رواياته المنبنية على التراث ألا وهي رواية نوار اللوز حيث جاء في فاتحتها " قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرأوا تغريبة بني هلال ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم"[2] إنّ هذا التوثيق وهذه الشهادة دليل قاطع على مدى قوة حضور النص التاريخي في التجربة الابداعية عند المبدع واسيني الأعرج، وهو بالضرورة محاولة لاستجلاء احدى مكونات الفضاء الثقافي العربي الراهن والمعاصر، والذي يرتبط جدليا بالماضي التراثي لهذه الأمة. (..) ويعتبر حضور البعد التاريخي في الإبداع الروائي العربي عامة وعند واسيني خاصة، سواء كنصوص مضمّنة أو مستلهمة، نوعا من مساءلة ومحاورة الماضي الممتد نحو الحاضر، على الأقل وجدانيا، من أجل استجلاء الأسباب العميقة

[1]: إبراهيم عباس: البنية السردية في الرواية المغاربية (د. ط)، المؤسسة الوطنية للاتصال(د.ت)، ص107.

[2]: واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 5.

التي تظافرت في الماضي وشكلت أصول ومنابع أزمة المجتمع العربي المعاصر[1]. إنّ هذه المساءلة هي القاعدة الصلبة التي أسهمت وبقوة في حضور الموروثوبشتى صنوفه في المتون الروائية المعاصرة.

إنّ هذا الاستحضار التاريخي والأدبي في المتن يؤكد أن الرواية العربية والجزائرية منها قد حققت انتماءها وحافظت على أصالتها " بالعودة إلى التراث القصصي السردي، والإفادة منه في البيئة المحلية، وتوظيف الشعبي من حكايات وأغان وأشعار وأمثال... يضاف إلى ذلك مساهمة الرواية العربية في إعادة قراءة التراث، ورصدها للمواقف المتعددة منه"[2] فرغم اختلاف وجهات نظر المبدع والمتلق بخصوص الموروث إلاّ أن توظيف واسيني له يتميز بالانتقائية التي تجعل القارئ يتثقف من خلال النص الروائي وتسهل عليه مهمة الاقتراب من الهوية التراثية الثرية والمرويات الكبرى التي يزخر بها الأدب العربي.

ما يؤكد وجود "علاقة بين الكتابة الروائية وعالم المقروئية لدى المبدع الأديب لأن الكاتب المبدع لا يستطيع أن يبدع من الفراغ، وإنما ثمة مجموعة من المنطلقات يرتكز عليها، اللغة، الأفكار، العادات والتقاليد الدينية، فلسفات قديمة وحديثة وتراث إنساني بصفة عامة"[3]، لأن هذا الموروث العام والمشترك هو ما يضمن الخصوصية والتفرد للعمل الابداعي الفردي فهو القاعدة الصلبة التي ينبني عليها المتن الروائي. فكلما كان المبدع موسوعيا مستندا إلى المقومات التاريخية والحضارية منفتحا على الثقافات والحضارات عالما بحيثياتها كلما كان

[1]: ينظر: عبد الرحمن النوياتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 229.

[2]: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية،ص 31.

[3]: عبد الناصر مباركية: دراسات تطبيقية في الإبداع الروائي، دار النشر جليطي، برج بوعريريج، الجزائر، ط3، 2011، ص43.

عمله راقيا متميزا يحقق غاية سليمة من خلال ايصال وقائع تاريخية وحضارية لأجيال لاحقة دون شعور المتلقي بجمود وصرامة وقائع موضوع المتن بالعكس من ذلك يُستقطب القارئ لينهل من الزخم المعرفي والتاريخي الذي يتبناه المبدع في رواياته.

الفرق بين الرواية التاريخية والرواية الموظفة للتاريخ:

رغم أن جورج لوكاتش في تعريفه للرواية التاريخية يرى أنها " رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بـــوصفها تاريخهم بالذات"[1]. وذلك استنادا لطريقة توظيفها للتاريخ وكذا سيطرة الخطاب التاريخي في متنها، إلاّ أنّ هناك فرقا بين الرواية التاريخية والرواية الموظفة للتاريخ، حيث تبدو الشخصية في الرواية التاريخية سطحية ذات بعد واحد وغير فعالة؛ كما أنها تكون أسيرة الزمن الذي وجدت فيه، لا تتطور بتطور الأحداث بل هي شخصية مكتملة النمو، لاتحيل إلا على ذاتها، في حين الشخصيات التي ترد في الرواية المعاصرة الموظفة للتاريخ تنمو وتتحرر من مرجعياتها التاريخية، حيث يتحكم في نموها وسيرورتها الروائي وبالأحرى السرد الروائي ووقائع الرواية[2] ، ما يؤكد أن الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها وتقولبه وفقا لما تمليه رؤية المؤلف وبطريقة تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي"[3]، وهذا ما نجده في روايات واسيني الأعرج حيث أن رائحة التاريخ عابقة من كل ثنايا نصوصه الروائية إلاّ أنه يؤكد في كل مرّة أنه لا يكتب الرواية التاريخية بمفهومها وصورتها القديمة بل يحاكي التاريخ ويجعله أكثر خصوبة من خلال ما يلبسه من بعد تخييلي وسرد فني وهنا يكمن وجه الاختلاف.

[1]: فيصل الدراج: الرواية وتأويل التاريخ، ص263.

[2]: أحمد بقار: الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج، ص110.

[3]: ينظر: محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص102.

3. التاريخ بين مكنونات الذاكرة والسرد الأدبي:

رواية ذاكرة الماء" أنموذجا:

إنّ للذاكرة مكانتها في حياة الفرد والمجتمع فـــ " كتابة الذاكرة هي التي جعلت كتابة التاريخ الراهن ممكنة، عبر إنتاج سرد متعدد وتقليص مساحة المحظور.هنا يبرز تدخل المؤرخ لأن منهجيته تمكّن من معالجة إنتاج الذاكرة على نحو دقيق، إذ " يضع شهادة الفرد في مختلف سياقاتها التاريخية، أو يقوم بعملية توضيب بحيث يتم التوفيق بين نسيج من المقتطفات المأخوذة من الشهادات وبين شبكة موضوعاتية لها صلة بإشكاليات محددة"[1] ما يؤكد أن الذاكرة فردية كانت أو جماعية هي الأرضية الخصبة التي ينبني عليها التاريخ رغم ما يتبعها من تحوير لتمرير اشكالات راهنة تستدعي الاستفادة من الماضي وعدم الوقوع في مطبات مماثلة شهدها الفرد والمجتمع جعلت من ذاكرته ذاكرة مأساوية في أغلبها.

ما يعني أنّ الماضي لا يموت أبداً، بل هو حتى ليس بماض انقضى وزال لأن الحاضر هو تتمة لما مضى هذا ما تؤكده الكثير من الروايات المعاصرة، غير أن تعاملنا مع هذا التاريخ الماضي - مروياتنا التاريخية - في النصوص الابداعية يخضع لتطورات وانزياحات مشهودة تحيلنا إلى مساءلة جوهر التجربة الإنسانية بشأن ماضوية patsness الماضي ذاتها[2].

مما يؤكد مقولة هيغل بأن صيرورة الزمن تتجه من الأدنى إلى الأكثر كمالا معتبرا في الوقت نفسه تاريخ العالم تقدما نحو الشعور بالحرية، ذلك أن الإنسان بممارسته للحرية، كحرية الاختيار يشعر بوجوده الروحي وفي هذا السياق نجد أنّ "حكاية الشهادة وحكاية

[1]: محمد جادور وآخرون: المرجع السابق، ص107.

[2]: ينظر: روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، ص 116.

التأريخ كلاهما يتشكلان في الوقت الذي يتم فيه إعادة حكايتهما، وإن عملية الحكي هذه ليست محض حوادث وحسب، بل ثمة ما يتشكل من عناصر هي ليست ببساطة الحوادث التي هي جوهر عملية الحكي، أما في الرواية ولأنها بالضبط تمتلك الحرية المطلقة في قول أي شيء، فيوجد دوما منفذ لإعادة معالجة الذاكرة الجمعية"[1] ولو من خلال معالجة هذه الذاكرة الفردية التي تنوب عن الجماعة رمزيا.

لقد مزج واسيني في رواية ذاكرة الماء بين الذاكرة البعيدة والذاكرة القريبة فالأولى تتمثل في تاريخ ما بعد الاستقلال والثانية تلخص فترة العشرية السوداء، قسم الرواية إلى فصول

القسم الأول منها وسمه بـــ الوردة والسيف. إن هذه العتبة تستوقفنا لتأملها برهة وذلك لكون اللفظتين بعيدتين عن بعضهما كل البعد في الدلالة حيث تحملان بين طياتهما تناقضا كبيرا لأن لفظة الوردة من حقل دلالي كله محبة وجمال وصفاء في حين كلمة سيف من حقل دلالي كله عنف وقسوة إنّ هذا الاختلاف والتباعد يحيلنا على التناقض الحاصل والصراع بين أفراد المجتمع الجزائري والسلطة هذا الصراع الذي عانت منه الطبقة المثقفة فاستهدفوا في بداية الأمر من السلطة خصوصا بعد قضية التصحيح الثوري 19جوان 1965، هذا التاريخ الذي يمثل نقطة تحول في مسار السياسة الجزائرية. وبعدها من الجماعات الارهابية المتطرفة.

إن عودة واسيني للذاكرة وبالأحرى شخصية البطل الأستاذ الجامعي زوج مريم الأستاذة الجامعية أيضا في الرواية إلى ذاكرته هي إعادة لكتابة التاريخ بطريقة أو أخرى مع ابراز موقفه مما يحدث حيث " تعد معادلة الشهادة/ الكتابة، أو بعبارة أخرى الذاكرة/ التاريخ، من العوامل الأساسية التي دفعت – المبدعين - إلى تكسير حاجز الصمت والتعبير عن رأيهم في

[1]: المرجع السابق، ص 130.

الموضوع (...) فالشهادة أو الذاكرة، فردية كانت أم جماعية، تبقى ذات سمة ذاتية، انفعالية"[1]، ما يعني أن التاريخ بكتابته وفق منظور ذاكراتي يصبغه بصبغة ابداعية تخييلية ذاتية.

أورد الراوي واحدة من هذه الذكريات بل المآسي التي علقت بذهن هذه الشخصية المتماهية مع الروائي واسيني المتعلقة باغتيال صديقه المقرب " منذ أغتيل صديقي يوسف فنان المدينة وشاعرها، أصبحت لا أنام بشكل جيد. أشعر برغبة محمومة للعودة نحو الأعماق، نحو القبلة الأولى، وحتى نحو الدمعة الأولى التي لم تستهلك حرارتها بعد، لكن الشعور الذي يجتاحني في البدايات الأولى لهذا اليوم لا يريحني مطلقا."[2]؛ قبل هذا الاستذكار للفاجعة الأليمة التي ألمت به باغتيال الشاعر يوسف، يستوقفنا الروائي عند حقيقة الذاكرة المثقلة بالمواجع " إني أحفر هذه الذاكرة المرة، فالذاكرة التي حولوها إلى رماد، لابد أن يكون تحتها شيء كبير،..."[3]. يُبين هذا البوح أن الراوي يقرُّ وبصفة جازمة أنّ هناك لُبسا وأهدافا غامضة دفعت أطراف خفية لطمس الحقيقة لأنّ وقائعها لا تتناسب مع مصالحهم وتكشف حقيقتهم المشوهة.

رغم أن واسيني الأعرج في روايته ذاكرة الماء اقترب جدا من السيرة الذاتية كون أبرز شخوصها متماهية جدا مع حياته وعائلته إضافة لمحيطه الجامعي إلاّ أنه أخرحها من قالب السيرة الذاتية ليوسع سرد معاناته ومعاناة حاشيته من المثقفين بسرده لحقائق تاريخية مثلت منعرجات سياسية جزائرية حقيقية عانى الجميع من عواقبها المشؤومة يقول الراوي على لسان العم اسماعيل بخصوص صدور بيان الإضراب عن العمل: " النقابة الإسلامية للعمال ...

[1]: محمد جادور وآخرون: الذاكرة والهوية، ص107.

[2]: واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص 15.

[3]: المصدر نفسه، ص115.

تطلب منا التوقف عن العمل بدء من جوان. لكننا نظن أنّ الإضراب سياسي، ولهذا رفضناه"[1]، توجس العم إسماعيل عن مصدر الثورة التي يغرر بها الشعب:" الذي لم أفهمه. من أين سيأتون بالدراهم التي يغرون بها العمال في حالة توقفهم. بدأ الإحساس المخيف يتأكد عندي، أننا في دولة هي بدورها مخترقة من دولة أخرى"[2]. تحرر واسيني في هذا المقطع من سياسة الشك في الطبقة الداخلية للفساد والمسؤولة عن الأوضاع التي آلت إليها أوضاع البلاد ليوجه نظر المتلقي إلى وجود أطراف خارجية لها يد في هذه المأساة.

إنّ تسليط الضوء على هذه الحقائق المخيفة والمسكوت عنها هي ملء لفراغات أرّقت الشعب والمبدع في آن؛ كونه واحدا من هذا الشعب مما شجعه لإماطة اللثام عن هذه الحقائق المستترة ولو إبداعيا حيث أنّ " ما يحكيه الأفراد، انطلاقا من تجربتهم الخاصة، وأيضا الجماعية، الحزبية أو القبلية، يحول الذاكرة الخفية إلى ذاكرة علنية، ويمكن اشتغالها من تعدد إنتاج الشهادات، في الوقت الذي تتراجع فيه نسبيا الذاكرة الرسمية، أي ذاكرة الدولة"[3]، وهذا بالتحديد ما سعى إليه واسيني الأعرج من خلال زرع الشك في تاريخ الذاكرة الرسمية ذاكرة الدولة والسلاطين والعمل على تقويضها وإعطاء السلطة للذاكرة الفردية ذاكرة المبدع والذاكرة الجمعية المتمثلة في كل من عايش تلك الحقبة الزمنية لقول كلمتهم بعيدا عن سيوف السلاطين. " لا تمثل الذاكرة في المتن الروائي الواسيني زمنا فرديا، بل تحمل أبعادا زمانية جمعية أيضاً، ليست ذاكرة سيرة فردية، إنما هي سيرة جيل بكامله. وإن كانت العلاقة مع الذات

[1]: واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 62.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: محمد جادور وآخرون: الذاكرة والهوية ص106.

أسهمت في صنع الذاكرة. فإنّ الصلة بالآخر تسهم بعمق في تشكيل هذه الذاكرة"[1] إنّ حديث البحث عن الذاكرة هو انزياح بطريقة غير مباشرة إلى استرجاع الأحداث.

إضافة إلى رواية ذاكرة الماء وكدليل على حضور الذاكرة الفردية وبقوة في حياة الفرد الجزائري عموما والمثقف منه والمؤرخ على وجه الخصوص نجد واسيني في روايته **أصابع لوليتا** يمتن لعدم وجود **ذاكرة** للأشياء مثلنا نحن البشر وذلك من هول ما عايشه الفرد إبّان العشرية السوداء وما تبعها من اتعاب نفسية وجسدية.

معبرا على لسان المثقف يونس مارينا " جيد أنه ليست للمرايا ذاكرة، تمتم - يونس مارينا - وإلا لتزاحمت الوجوه أمامنا ووراءنا، ونحن نرى أنفسنا كان مثل الذيعلى ظهر موجة، أحيانا يغرق نحو القاع حتى يكاد يختنق، وفي أحيان أخرى يصعد عاليا حتى يكفيه أن يمدّ يده قليلا ليلمس السماء أو أقرب غيمة، أو يقطف شيئا من البروق والعاصفة"[2]. إنّ يونس مارينا في هذا المقطع يبين أن في الذاكرة مد وجزر بين المستصاغ والمرفوض إلاّ أنه لا مناص من التعايش معها بكل ما تحمله من مكنونات.

فالذاكرة رغم أهميتها في حياة الفرد إذْ تمثل حياته الماضية وتمثل بالنسبة للمجتمع مركز هويته إلاّ أن هبة النسيان في كثير من الأحيان تمثل بلسما ماحيا لجراح مضت...حتى وإن كان هذا النسيان تناسيا متعمدا نظرا لتكرر الخيبات وهذا حسب تقدير البحث ما يفهم من خلال سرد الراوي لحادثة استبدال يونس مارينا لصورة وجدها في مترله في الغربة بخريطة وطنه "وضع في مكانها، بوطنية زائدة خارطة بلاده الكبيرة وظل يبحث فيها عن مدينة مارينا.

[1]: ربيع موازي: توظيف التراث في رواية رمل الماية، اللية السابعة بعد الألف، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، العدد 22، أيلول 2016، الجزائر، ص 11.

[2]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 20.

لم يجدها فوضع دبوسا صغيرا بلون أحمر، في المكان الذي تخيله الأقرب قبل أن يترعها بعد أن أدرك بأن كل ما نرحل به ونعلقه في الذاكرة أو على الحيطان لشحذ القلب نحو المزيد من الاستمرار في الحب، علينا أن نتعلم كيف نقتل بعضه على الأقل"[1]. هذه المحاولة منه للتخفيف من وطئة الاغتراب والاحساس بالفقد بشتى صنوفه.

في هذا المتن (أصابع لوليتا) يصارع المثقف يونس مارينا نفسه من خلال محاولته تجاهل هذه الذاكرة نظرا لقسوتها على الفرد الوطني خاصة وهو في المنفى غير الاختياري مما يجبره على التجاوز والتعايش مؤكدا أنّ " المنفى هو أن تتعلم القتل أيضا، والوقوف بشراسة ضد أقرب محارب أشرسه: ذاكرتك." [2]. هذه الذاكرة الموجعة المتْعبة.

4. الشخصيات بين الحقيقة التاريخية والهوية السردية:

من المتعارف عليه أنّ الشخصية تمثّل قطبا هاما من أقطاب العمل الرّوائي،ولا يمكن أن تقوم له قائمة دونها، فهي أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، لذلك لاغرو أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين والمشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة"[3]، فمع تطوّر الفلسفات والعلوم الإنسانية بما فيها الأدب ازداد الاهتمام بفن الرواية؛ فتبعه بالضرورة الاهتمام بعنصر الشخصية، والسبب في ذلك يعود إلى " أنّ التحوّل الاجتماعي إبّان الثّورة البورجوازيّة في القرن التاسع عشر، هو الذي أبرز الشخصية الروائية ومنحها وجودها المستقل عن الحدث الذي صار بدوره تابعا لها، ووظيفته إمداد القارئ بمزيد من المعرفة عنها، ويعود ذلك إلى

[1]: واسيني الأعرج: أصابع لوايتا، ص 414.

[2]: المصدر نفسه، ص414.

[3]: سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص87.

صعود قيمة الفرد في المجتمع، فصار لها وجودها المميّز على مستوى الإبداع بعد أن غدت ذات هويّة وخصائص ودلالات مختلفة، حيث وجدت نصوص روائية عالمية وعربيّة حملت أسماء شخصياتها "[1] في وسمها (عناوينها).

إلاّ أنّ هذا الاهتمام المفرط لم يدم طويلا؛ فقد هبّت رياح الحرب العالمية وهبّت معها ريّاح التغيير لبعض المفاهيم والمصطلحات فكان أنّ طائفة من النقّاد عملوا على الحدّ من الاهتمام المبالغ فيه بخصوصها، وقد نهج هؤلاء النّقاد والمنظّرين سبيل البنيويين القائلين بموت المؤلّف **"رولان بارث"**، فنادوا هم بدورهم إلى التقليل من أهمّية الشخصيّة، فاعتبروها واحدة من مكوّنات أيّ عمل سردي شأنها شأن باقي العناصر المشكّلة لبنية النّص: (الراوي "المنظور السردي"، الزّمان، المكان).

وهذا ما دفع **هامون فيليب"Hamon philip"** إلى اعتبار الشخصيّة بأنّها مرفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها، إنها ليست معطى قبليا وكلّيا، فهيّ تحتاج إلى بناء، بناء تقوم بإنجازه الذّات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة "[2]، وفي هذا السياق "تجدر الإشارة إلى أنه لا يمكن تصور الشخصية إلا كمحصلة للتعاون المنتج بين النص والذات القارئة. فالرواية وحدها لاتمتلك الوسائل لتقديم إدراك إجمالي للشخصية. الأسباب في ذلك صاغها بوضوح أمبرتو إيكو في تحليله للعوالم السردية"[3]، ما يؤكد أن الشخصيات " مدار

[1]: أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 23.

[2]: هامون فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص 09.

[3]: فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، ص33

المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والأراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في الرواية منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه"[1]؛ كونها محرّك أحداث الرواية.

تتموضع الشخصية السردية بين رؤى قطبين هامين مكملان للعمل الابداعي هما المؤلف والمتلقي (القارئ) حيث " يميز منظرو المحكي بين الأشخاص الحقيقيين المشاركين في التواصل الأدبي (المؤلف والقارئ) والوضعيات التخييلية التي يمثلونها في النص (الراوي والمروي له. هذا الأخير يعتبر مرسلا إليه متخيلا من قبل المحكي)"[2]، مما جعل الروائي يمنح اهتماما خاص جدا بشخوص متنه كونها الفاعل الأساسي محور الأحداث وبالمتلقي المروي له المتخيل في آن .

ما يعني أن الشخصية تركيب جديد– متجدد - في الحكي يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، وبتعدّد القراءات تتعدّد صور الشخصيّة الواحدة، وذلك وفقا لوجهة نظر كلّ قارئ وثقافته الخاصة ما يعني أنّ الشخصيّة الواحدة قد تأخذ أبعادا تأويلية مختلفة لكن دون الإفراط في ذلك أي مع ضرورة التقيد بحدود التأويل وهذا ما دعا إليه المؤسسون للنظريّة التأويلية بداية من ديلثاي، وشلايرماخر وصولا إلى بول ريكور، وايكو المؤسس الفعلي لحدود التأويل والذي أسهب في دراسته للعوالم السردية والعوالم الممكنة يرى أنّ " العوالم السردية، بعجزها من ذاتها عن تكوين عوالم ممكنة، مجبرة على اقتباس بعض من خصوصياتها من العالم المرجعي للقارئ. يتكشف (مبدأ الاقتصاد والاستحالة النظرية) بما هما حجتان استنتجهما إيكو، أيضا عن مظهرهما الأكثر إقناعا من حيث تعلقهما بأفراد العالم السردي، بمعنى الشخصيات."[3] السردية هي جزء من هذه العوالم الممكنة التي يؤسس لها المبدع ليجعل

[1]: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة، مصر،ط1، 2001، ص 526.

[2]: فانسون جوف: المرجع نفسه، ص44

[3]: المرجع السابق، ص33.

من المرجعيات الحقيقية منطلقا لها ليمنح متنه مصداقية أكثر كونها الفاعل الأساسي في هذه المتون.

ولا يخفى على القارئ المتمرّس التّباين بين الدارسين في فهم الشخصيّة ودراستها، والجدير بالذكر أنّ هذا الخلاف حولها هوّ أكبر دليل على أهمّيتها،وفيما يلي محاولة تتبع أهم التنظيرات والأبحاث التي اهتمت بتحليلها ودراستها وذلك باختصار:

ف**(أرسطو)** في شعريّته عدّها مكوننا واجبا بغيره لا بذاته، فالشخصيّة داخل شعريّته مفهوم ثانوي،وخاضع كلّيا لمفهوم الفعل.

و**(بروب)** في هذا الصّدد نحا منحى أرسطو حيث أهمل مكانة الشخصيّة كمكون قائم بذاته فلم يكترث بماهية الشخصيّة، ولا بكيفية أدائها لوظيفتها بل اعتمد على فعلها الذي هوّ أساس العمل المنجز وقيمته[1]؛ فبروب إذن يرى أن ما يتغيّر هوّ أسماء الشخصيات وأوصافها أما الأحداث أو الوظائف فتظل ثابتة[2].

أما **(رولان بارث)** فقد عدّها مكونا يسهم في بنية النّص الروائي، ويبين لنا كيف تطوّر مفهوم الشخصيّة من مجرّد اسم، وفاعل فعل إلى أن صارت جوهرا سيكولوجيا، رافضا في الوقت نفسه اعتبارها كائنا ذا جوهر نفسي قائم بذاته[3].كما لا ننسى أعمال كلّ من " **توماشيفسكي" (**نظرية الأغراض**)**، و**"تودوروف"** نموذج تحليل الشخصيّة: الرغبة (Desir**)**، التواصل (Communication**)**، المشاركة (Participation)، وأيضا جهود **"غريماس"** (نظريّة العامل).

[1]: ينظر: أحمد مرشد: البنية والدلالة، (ص، ص)، (33، 34).

[2]: ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 218.

[3]: ينظر: المرجع نفسه، (ص، ص)، (34، 35).

في حين أنّ **"أحمد مرشد "** يرى أنّ الشخصية لا تعني " الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنّها توحّد بين البعدين: الإنساني ،والأدبي، فهيّ **تخييليّة**، استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكريّة الممزوجة بموهبته، متشكّلة فوق الفضاء الورقي الأبيض[1].

لتبقى دراسة **"هامون فيليب "** أهم دراسة على الإطلاق كونه تعمّق فيها أكثر، وذلك من خلال كتابه : **سيميولوجيّة الشخصيات الروائية** الذي لاق استحسانا كبيرا في الأوساط الأدبية والنقدية؛ حيث صنّف الشخصيّة الروائية كالآتي:

أ. الشخصية المرجعيّة (Préférentiel):

وينظر إليها كإرساء مرجعي يحيل على النّص الكبير للأيديولوجيا، وهيّ بدورها تنقسم إلى أنواع:

شخصيّات ذات مرجعية تاريخية:

وتجدر الإشارة إلى أن الكائنات الروائية يمكن توزيعها على نوعين هما الكائنات ذات نموذج في العالم المرجعي، والكائنات الفائضة" إزاء هذا العالم (بمعنى، بحسب اصطلاح إيكو، بدون معادل في الواقع"[2]. فالشخصيات ذات المرجعية التاريخية هي شخصيات تاريخية حقيقية مثلما هو متمثل في شخصية الأمير عبد القادر.

شخصية الأمير عبد القادر:من بين أهم الشخصيات ذات المرجعية التاريخية في واحدة من أهم روايات واسيني الأعرج " **كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد**" حيث وظف الروائي

[1]: المرجع نفسه، ص36.

[2]: ينظر: فانسون جوف: المرجع نفسه، (ص، ص)، (35، 36).

شخصية **الأمير عبد القادر الجزائري بن محي الدين**، ونظيره من الجانب الفرنسي القس **مون سينيور ديبوش**؛ وهما شخصيتان رئيسيتان في متن الرواية حيث سعى الروائي إلى الاقرار بضرورة التعايش والتحاور بين الأنا والآخر مع ضرورة عدم الانصهار في الآخر كما أبرز قوة شخصيتي كل من الأمير عبد القادر والقس مونسينيور ديبوش إن واقعيا أو خطابيا من خلال الشخصية السردية وهذا يتجلى في مدى محافظة الشخصيتان على مقوماتهما وخصوصياتهما الأيديولوجية والعقائدية مهما كانت الصعوبات والمعوقات.

إنّ القارئ المدقق في معالم هاتين الشخصيتين يلاحظ أن كل واحدة منهما سعت إلى جذب الطرف الآخر لها من خلال حسن التواصل والحوار بينهما، رغم ما تميزت به كلاهما من طاقة حب واحترام يسهل عليها جذب الآخر[1]، ليؤكد واسيني من خلال هذا التعامل تكريس الطرفين لمبدأ التعايش لأن:" التفكير في الآخر نابع من وجود معطى أساسي هو (الاختلاف) فكل واحد منا يرى ذاته متميزا عن الآخر. لكن عدم فهم هذا التمايز قد يقود نحو نزعة مركزية تكون سببا في نشوء رغبة جامحة من أجل تدمير الآخر قبل أن يفكر في القيام بذلك"[2]، لذا فمن الضروري الوعي بهذه الجزئية.

عودا على بدء؛ وبما أن **البناء (التكوين) النفسي** في بناء الشخصية ميزة واضحة في روايات واسيني الأعرج لا يقل أهمية عن الوصف الشكلي الخارجي فإنه أولاه أهمية خاصة تتجلى من خلال الوصف الدقيق لمكنوناتها استوقفنا في هذا السياق وصف بعض الشخصيات البارزة في روايات مختلفة نورد بعضا منها على سبيل الذكر لا الحصر؛ ففي رواية كتاب

[1]: ينظر: نجوى منصوري وآخرون، مقاربات في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص94.

[2]: وسيلة بكيس وسفيان زدادقة: خطاب الهوية والآخر يقين الثبات وصراع التغيير، مجلة المدونة، المجلد7، العدد1، جوان 2020، ص159.

الأمير مسالك أبواب الحديد نجد أنه ركز في وصف القس مونسينيور ديبوش حيث أورد ذلك على لسان الراوي" مونسينيور ديبوش كان يحب الماء والصفاء، والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين حتى نسي نفسه. لقد منح كل شيء للدنيا ونسي أنه هو كذلك كائن بشري، في حاجة إلى من يأخذ من الكتف بشوق ومحبة ويحسسه بوجوده"[1] إن واسيني من خلال هذا الوصف الممنهج والمؤسس يؤكد انسانية القس وسمو المبادئ التي تبناها.

وفي نفس المقام قدم الراوي وصفا نفسيا للأمير عبد القادر متقاربا مع وصف القس وهذا ما يبرر التوافق والتعايش بين الشخصيتين على مدار متن الرواية " فقد كان هو والأمير وجهان لعملة واحدة. انتهيا نحو المنافي والعزلة"؛ يسرد الراوي على لسان أحد شخصيات الرواية متحاورة مع ديبوش صفات الأمير النفسية قائلا:" ستجده اليوم أكبر وأكثر إدهاشا في نقاشاته، لا يطلب الشيء الكثير من الدنيا ولا يشتكي أبدا ويجد الأعذار حتى لخصومه في الميدان ولا يسمح لأحد أن يمسهم بسوء ...ستجده ساكنا في خلوته، يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير، مسلمين كانوا أو مسيحيين. ويعزي كل ذلك إلى الظروف القاسية التي تتسلط فجأة على الأفراد والجماعات."[2].

أما وصفه لشخصية القس ونسينيور ديبوش مرفولوجيا فتتبدى من خلال قول الراوي:" مشى مونسينيور خطوات وهو يتحسس أوراقه. الملف الذي بين يديه كبير ومرتبك. الخمسون سنة لم تتعبه لكن مظهر السنوات يبدو واضحا على محياه وكأنه عاش

[1]: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص12.

[2]: المصدر السابق، ص41.

أكثر من سنه. لحيته المنطلقة حتى صدره وشعره المخفف كثيرا على الأطراف، ورشمات الشيب التي تبدو واضحة هنا وهناك، ولباسه الفضفاض الذي يشبه لباس الكهنة، وصليبه الكبير الذي لا يغادر صدره، والخاتم الخشن الذي يملأ جزءا من سبابته.. تعطيه أكثر من سنه المعتاد. لا يفتأ كلما تحدث، أن يترك كفه اليمنى تتزلق بين شعر لحيته الكثيفة، كمن يتسلى بشيء في يده ويتركه ينفلت بين أصابعه كحبات رمل"[1].

إنّ لهذا النوع من الشخصيات"التاريخية " شروط معنية أثبتها التاريخ فلا يستطيع الراوي أن يقف أمامها إلا مطيعا فأي مخالفة بحق الشخصيات تفقد العمل مصداقيته على مستوى الحكاية فالرواية التاريخية تفرض صرامتها الوثائقية دائما لذا فإن الروائي مطالب بأن يوفي الشخصيات الحقيقية حقها التاريخي"[2]؛ ومن بين أهم السمات التي حافظ عليها المتن الروائي بخصوص شخصية الأمير عبد القادر سمة الصدق وتجلى ذلك من خلال حواره مع القس ديبوش حول حقيقة محاولته إرساء دعائم الأمن واستتباب السلام على هذه الأرض بمجابهته لشتى الأطراف المعرقلة لهذا المسعى النبيل في محاربة العنف والتطرف يقول الأمير مخاطبا ديبوش:"كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين، ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي، فيظنون أنهم ملاّك الحقيقة، فيكفّرون ويقتلون من يشتهون. صحيح أن الحروب هذه هي، ولكن يمكننا أن نحد من جرائمها وانزلاقاتها حتى عندما تكون هذه الأخيرة عادلة في عمقها، أو على الأقل لها ما يبررها"[3]. إن هذا التصريح من الأمير عبد القادر يؤكد نبذه للظلم ورفعه لتعاليم الانسانية التي يتبناها الدين الاسلامي فالاختلاف حقيقة مسلّم بها

[1]: واسيني: كتاب الأمير، (ص، ص)، (143، 144).

[2]: نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص130.

[3]: واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص148.

والخلاف امكان وارد لكن هذا الخلاف يجب ألا يطغى على الحس الانساني المؤصل للتعايش مهما كان الاختلاف.

وفي هذه الجزئية وبالتحديد المتعلقة بالانفتاح على الآخر وتقبله نجد الظاهرة عند واسيني الأعرج في رواية أصابع لوليتا أيضا حيث تبنى موقف تقبل الاختلاف مع الآخر واحترام معتقداته وخصوصياته وبالتحديد الفكر الديني داعيا بذلك لضرورة حوار الحضارات والديانات حيث سرد لنا الرواي حيثيات مرافقة يونس مارينا حبيبته المسيحية إلى الكنيسة بعد طلبها ذلك فسألته "يبدو أنّ حبك لسيدنا المسيح كبير أنت أيضا . هل أنت مسيحي؟

لست مسيحيا ...ما يهمني في سيدنا المسيح ليس الدين، فهو خيار شخصي، لكن في كونه علامة لجرح هذه الدنيا القاسية. قوته التي خلدته في الذاكرة الدينية هي تسامحه حتى مع قتلته"[1]، إن خصيصة التسامح والرحمة التي ميزت الخطاب الواسيني والتي سعى بكل ما أوتي من تمكن أيدولوجي لبناء صرح هذا الفكر من خلال شخوصه.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك شخصيات ذات طبيعة رمزية وهي غير مصرح بها وردت جانبيا غير أنّ لها أهمية كبيرة وكمثال على هذه الشخصيات نجد شخصية والدة يونس مارينا المعذبة بعد فرار فلذة كبدها يونس مارينا مبينة حقيقة القمع السلطوي لكل مثقف وما تعلق به من أشخاص أو ممتلكات في حوار لها مع مريزق يقول الراوي على لسانها" شفت يا خويا مريزق واش داروا فينا. احذر من ذئاب العقيد فإنها أسوأ منه وبلا رحمة "[2]. لينتقم لها بطريقته الخاصة بعدما عجز عن كتم دمعه يواصل الراوي في وصف رد فعله "في أحد

[1]: أصابع لوليتا، ص 118.

[2]: المصدر نفسه، ص116.

الصباحات العاصفة خرج ولم يعد يقول الذين رأوه إنه مرّ على قسمة الحزب، سلّم بطاقة انخراطه، ظنوه مجنونا عندما صرخ في وجوههم: لا أنا منكم ولا أنتم مني، ثم على مقر منظمة المجاهدين، أرجع لهم الأوسمة والشهادات التي منحت له على مدار السنوات الثلاث اعترافا بجهوده ونضاله. ثم على الثكنة العسكرية في وسط المدينة والملتصقة بمستشفى المدينة، ترك فيها رتبة مقدم التي اكتسبها في جيش التحرير بجدارة. وبعدها غاب نهائيا ليس فقط من بيته ولكن من مدينة مارينها كلها"[1]. إنّ هذا السرد لواقعة حاسمة غيرت مجرى حياة هذا الفرد" الشخصية" ومجرى الأحداث أيضا نظرا لكونها شخصية فاعلة في النص ورمزية أيضا تمثل طبقة لها مكانتها في المجتمع تحيلنا أيضا لقضية تغير القناعات مع مرور الزمن.

إن المبدع المتمكن يدرك لا محالة " أن دور الشخصيات البارزة عظيم وضروري عندما تعبر هذه الشخصيات تعبيرا واعيا عن الحاجات الاجتماعية للتطور، وتقوم بدور المنظم والأيديولوجي والقائد للجماهير- إذ أن لها تأثير جد عظيم وخطير على عملية صناعة التاريخ"[2]. لأنها تحمل حقائق ووقائع تاريخية مضمرة يمررها المبدع بطريقة فنية ابداعية مشفرة. وذلك لأنّ " الشخصية لا تقتصر على ما يقوله النص عنها، بل تكتسب محتواها من التمثيلي في تداخلها مع صور أخرى. وإذا كان من المعقول أن يتصور القارئ الشخصية بصرياً من خلال اتكائه على معطيات عالم خبرته، فإن هذا التجسيد البصري تصححه كفاءته التناصية"[3]. إنّ الشخصية كل متكامل ينمو من خلال هذا النص الابداعي المعضد بالوقائع التاريخية. إنّها تمثل " في كل رواية مزيجا بين معطيات النص الموضوعية والمساهمة

[1]: المصدر نفسه الصفحة نفسها

[2]: أحمد داود: تاريخ سوريا القديم، (ص، ص)، (54، 55)

[3]: فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، ص 54.

الذاتية للقارئ. ولذلك يحق لأي محكي بطبيعة الحال أن يمثل هذا التوازن."[1]، إن تناص الشخصية الروائية مع الشخصيات الواقعية عموما والتاريخية على وجه الخصوص له أهمية بالغة، تمنحها مكانتها المتميزة في المتن حيث " يكون إدراك الشخصية الروائية مرتبطا بدقة بتمييزها السردي، وتكون تمثلات القارئ متواصفة على التعليمات النصية"[2]..فكلما كانت الشخصية السردية متميزة ومتناصة مع شخصية واقعية كلما كان ادراك القارئ لها إدراكا واعيا.

أما بخصوص الشخصيات ذات المرجعية الرمزية نجد

.الشخصيّة الاشاريّة (الواصلة)"P. Embrayeur":

وتمثّل علامات حضور المؤلف أو ما ينوب عنهما في النّص[3] إنّها الشخصيات الناطقة باسم المؤلف كالشخصيات العابرة والراوية. ومن هذه الشخصيات: شخصية الأستاذ الجامعي في رواية **ذاكرة الماء، وفي رواية سيدة المقام مع البطلة مريم** حيث كان واسيني الأعرج الأستاذ الجامعي في هذه الرواية ذات كاتبة ومنكتبة في آن إذ مثل وبامتياز بطل هذه الرواية حيث باح بذلك في متنه الروائي قائلا: "أردت أن أسأل عن روايتي لكن الأمر بدا لي سخيفا في ظل هذه الوضعية وبدون معنى، ما معنى رواية في ظل الموت، والخوف؟؟ ولكنها نصي. لغتي، تعبي، خوفي، يومي؟"[4].إنّ هذه الرواية رغم أنها تحمل بين طياتها طابعا سيريا ذاتيا إلاّ أنها تؤرخ لحقبة تاريخية مفصلية في تاريخ الجزائر والتي انجر عنها اضطهاد المثقفين

[1]: المرجع نفسه، ص59.

[2]: المرجع نفسه، ص61.

[3]: هامون فيليب مرجع سابق: ص24.

[4]: واسيني الأعرج: ذاكرة الماء: ص 283.

والأدباء والمصلحين، فما كان من واسيني الأعرج إلاّ أن يسرد لنا هذه الحقائق من خلال شخصية الأستاذ الجامعي وشلته ممن عايشوا القمع والمطاردة بشتى صنوفها. إن ما منح هذه الشخصية هذا الكم الهائل من الرمزية هو كونها تنوب عن كل تلك الطبقة المثقفة التي عانت نفس المشكل مع اختلاف التفاصيل البسيطة.

الشخصية الاستذكارية (P.Anaphare):

يعتمد هذا النوع من الشخصيات على شحذ ذاكرة القارئ والكشف عن المستور، باعتماد تقنيّة الاستذكار . والاحالة إلى شخصيات ومتون خارجية توافق أو تتضاد معها ونجد من هذا الصنف في روايات واسيني الأعرج رواية نوار اللوز من خلال شخصية صالح بن عامر الزوفري والتي تحيلنا على متن روائي آخر هو تغريبة بني هلال وفي هذا الصدد يدعونا الروائي في بداية روايته إلى الاطلاع على هذه الأخيرة من أجل فهم شخصية صالح بن عامر الزوفري ورواية نوار اللوز عموما وحلحلت وفهم الحاضر من خلال الماضي يقول: " قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال"[1] وهذا ما يؤكد أن الحاضر لا يفهم ولا يستقرئ إلا من خلال العودة إلى الماضي وفي ظل سياق متكامل مع شخوص العمل الأدبي عموما والمرجعيات التاريخية الحقيقية من جانب آخر؛وتمثل شخصية صالح بن عامر الزوفري كيانا قائما بذاته إلا أنها" لا تبني وعيها بشكل منفرد، إنما باستعانة من الآخر الذي يعي حدود وعيها، على الأقل على المستوى الجمالي ومن الممكن ملاحظة ذلك في السياق؛ إذ يبدو الحديث ثنائيا، يرتبط بتحديد موقع الشخصية الروائية من التاريخ؛ تبدو القيم من منظور الواقع الجديد فاقدة لمصداقيتها الفعلية وعليه فإن اقتراب الواقع

[1]: واسيني الأعرج: نوار اللوز، المقدمة.

من التاريخ بصورة تدريجية يعني البحث عن إجابات مقنعة لما تود الشخصية الروائية فهمه"[1]. فرغم أهمية شخصية صالح بن عامر الزوفري إلا بسيطة تمثل لسان حال المجتمع المنكوب نكبات متوالية جعلت أقصى طموحاته عمل بسيط ولقمة عيش كريمة تغنيهم عن الحاجة والبرد وكل مظاهر الذل كما صرح الراوي على لسان صالح بن عامر.

الشخصية الأنثوية بوصفها أيقونة للسرد:

وظف السرد العربي الحديث منه والمعاصر رموز السرد العالمية من ذلك شهرزاد أيقونة السرد المتفلتة، وكذا البنية السردية لألف ليلة وليلة – لأنها- تتناسب وموقف السرد الروائي من ثنائية السرد الشفاهي والسرد الكتابي، واستبدال السرد الشفاهي بالسرد الكتابي، وتوجيه النقد إلى السرد الكتابي ، لالتصاقه ببلاط الحكام والسلاطين، وتزييفه الحقيقة، طمعاً بالمال، وخوفاً من سيف الجلاد[2]؛ إنّ هذا الاستبداد الذي تضمنته مروية ألف ليلة وليلة يتقاطع مع الاستبداد الذي حمّله واسيني رواياته لكن مع اختلاف طفيف؛ وبما أن هذه المروية جاءت على لسان أيقونة السرد شهرزاد بنت المقتدر كرمز للسرد الأنثوي المتميز والمتمرد لذا استدعى الروائي واسيني الأعرج **الأنثى** في ابداعه الروائي مرارا وتكرار ليثبت أهميتها كيف لا وهي في المرويات الكبرى ألف ليلة وليلة أيقونة السرد وخلاص بنات جلدتها وهو واحد ممن تغنى بالمرويات الكبرى واحتفى بالمرأة ككيان مستقل بذاته. إن هذه الشخصية تتقاطع مع شهرزاد في نقطة مشتركة وهي الرغبة في التفلت من مصير محتوم وهو القتل لترسم بذلك سبيلا لبنات جلدتها للتمرد على القمع والاضطهاد.

[1]: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، (ص، ص)، (240، 241)

[2]: ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 70.

رغم أن توظيفه إياها كان توظيفاً مأساوياً في أغلبه على سبيل المثال نأخذ شخصية لوليتا في رواية **أصابع لوليتا** هذه الأيقونة التي سعت للتمرد على العقلية الذكورية التي قضت على أحلامها وطموحاتها في قريتها بالجزائر لتجعل منها جسدا مسجونا في بوتقة ضيقة أضحى مصدرا لمعاناتها فرغم حلّها وترحالها وحضورها لأرقى المناسبات العالمية في الموضى وعروض الأزياء إلاّ أنها كانت تحت سيطرة سلطة الذاكرة والفقد العنيف الذي حفزها لتكون عنصرا إرهابيا مكلفا باغتيال **يونس مارينا** (شخصية المثقف في هذه الرواية) خارج الوطن. مما يخرجها من كونها مجرد أيقونة للسرد والتمرد ليجعل منها جزءا من هذا التاريخ المأساوي الذي عاشته الجزائر في فترة التسعينات.

إن النزعة الانسانية التي تحلت بها لوليتا أو لالو، وعلاقة الحب الرومنسية بينها وبين يونس مارينا جعلتها تختار منحى آخر لحياتها متحدّية بذلك **السلطة البطريركية "patrirkhes"**(*)؛ وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا العنف الأبوي في رواية أصابع لوليتا قد شكل انتهاكا لخصوصية البيت الذي يمثل في حقيقة الأمر : الدفء السعادة الهدوء الاستقرار.

إنّ السلطة أو النزعة البطريركية هي السلطة التي اتفقت والتقت عندها أغلب المتون السردية الجزائرية عموما والواسينية منها بالتحديد؛ نظرا لأنها تحاكي واقعا متأزما في شتى مناحي حياة الفرد الجزائري متممة ما عانته البلاد من انقلابات اغتيالات مطاردات عنف مادي وكذا المعنوي منه [1]، على شتى الأصعدة.

(*) **البطريركية** : هي النظام السلطوي الأبوي الذكوري الحاكم للأنوثة في المنحى السلبي، أصل الكلمة يوناني أطلق على بعض الممارسات القمعية من فئة مخصوصة لرجالات الدين المسيحي في القرن 19، وهو بالمختصر نظام اجتماعي للهيمنة الذكورية على النساء.

[1]: ينظر: أحلام العلمي: أشكال العنف وتمثلاته في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة العلوم الانسانية، بسكرة عدد52، ديسمبر 2019، ص56.

لقد صنع واسيني من **لوليتا** أو **لالو" نوة "** الشخصية الثائرة عن ذاتها المقموعة المنبوذة المغربة في وطنها، الثائرة عن القيود فضمّن الروائي في هذه الرواية " العملية السردية استعادة الذات من الاغتراب الإيديولوجي، ذلك أن السرد الاستعادي يتيح للذات اكتشاف كينونتها التي ظلّت مغيّبة مهمشة، وإعادة بنائها انطلاقا من وعي نقدي يفكك تجربة الماضي بحيث تعيش الذات تجربة انبثاق جديد وولادة جديدة[1]، متقاطعة في ذلك مع شخصية المثقف الروائي يونس مارينا في خصيصة تمثل فيصل وبالأحرى مركزا لرؤيتهما الثاقبة للحياة فيونس مارينا يحاول أن يوجد الحياة ويبعثها في النفوس رغم علمه بأن كتابته هذه تجعل منه هدفا لأيادي الغدر فآثر أن يمنح الحياة ولو على حساب حياته هوّ؛ والأمر نفسه بالنسبة للوليتا والتي اختارت أن تمنح الحياة ليونس مارينا وقلمه ولو على حساب انشطارها إلى شظايا مثلما كانت خاتمتها بفعل انفجار الحزام الناسف الذي ألبسه إياها أعداء الحياة فرحيلها الأبدي بعنفوان ضمن لها الخلود والترسّخ في ذاكرة الروائي يونس مارينا وغيره من عشاق الخلود.

الحضور الذاتي في روايات واسيني الأعرج:

ظاهرة حضور السيرة بنوعيها في ابداع واسيني لا تخف على مطّلع " فإذا كان موضوع السيرة الذاتية هو الذات، حيث يتطابق المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، فإن موضوع السيرة الموضوعية هو الآخر، - أخذ مكانته في ابداعه - حيث يقوم السارد بحكي حياة إنسان آخر ورصد ظروف نشأته متتبعا مراحل تطور حياته وانتقالاته في الزمان والمكان، ولذلك تسمى أيضا بالسيرة الغيرية"[2]، غير أنه يسعى دوما للانزياح" من الذات إلى الكوني أو

[1]: محمد بوعزة: سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص95.

[2]: محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، الجزائر، لبنان، ط1، 2010، ص34.

الواقعي، في تحويل السيرة من ذاتيتها الضيقة وجعلها حائزة على مشروعية مخاطبة أكبر عدد ممكن من الناس، ذلك أن البديل الذي يطرحه الكاتب لتصحيح مسار أحداث حياته غالبا ما يرتبط بالقيم الاجتماعية والأهداف التي تشكل وعي الجماعة التي ينتمي إليها أو يعبر عنها "[1]، وهو في رواياته خاصة ما تعلق منها بتيمة العشرية السوداء يسعى لإسماع صوته للعالم كجزائري مثقف يعاني من ويلات الاستبداد بشتى صنوفه مبررا موقفا معارضا لما حدث ويحدث في الجزائر من تجاوزات.

محاولا كلما سمحت له الفرصة أن يؤسس ويشكل بين الذات الفردية والذات الجماعية " علاقة تربط الكل بالجزء والجزء بالكل فالكلية تتجلى في ثنائية ضدية جدلية متوازنة تعمل على شرعنة لحظة الابداع الخلاق بالحرية والتمرد التي حاولت الانعتاق وتجاوز الضروريات في إكراهاتها الخارجية في فعل السلطة الإقصائي – السجن/ النفي- والضروريات الداخلية في الإكراهات الأنطولوجية التي قيدت كينونة الوجود الإنساني"[2]؛ وهذه الظاهرة تميزت بزئبقيتها نظرا لتمكن واسيني من الانفلات بإلباس شخوصه بعدا تخييليا وهو ما يسمح له بتمرير رؤاه وأفكاره وصوته المبطن من خلال شخوص أعماله الابداعية والتي يختارها بدقة متناهية.

ولعل من أبرز الشخصيات التي تماهى معها الروائي شخصية **يونس مارينا** في رواية **أصابع لوليتا** هذه الشخصية المتميزة التي عانت كون صاحبها مثقف روائي طورد وعُنِّف جرّاء كتابته ما لايتناسب مع مصالح الجماعات الارهابية التي تمنح نفسها حق الوصاية على

[1]: حميد لحميداني: في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1986، ص61.

[2]: محمد خليف الحياني: التأويلية مقاربة وتطبيق، (ص،ص)، (101،102)

الأفراد وتوجه مسارها في كل شيء مما جعل المنفى السبيل الأوحد ليتحرر من هذه المطارادات والتهديدات، والأمر نفسه في رواية **ذاكرة الماء** حيث تماهى واسيني مع شخصية البطل الأستاذ الجامعي، فالروائي المعاصر يوظف" الوساطة السردية معرفة للذات عبر تأويلها تأويلا سرديا، يوفر لها وجودا مجازيا صوريا تتخيل به وجودها ليكون التمفصل الحاصل بين الاثيقا والكتابة... كائن داخل الإمكانات العميقة للذات الأخلاقي بتوسط الذات التخييلي"[1]. لتغدو بذلك هذه الشخوص ذوات فردية تنوب عن الذات الجمعية جامعة بذلك بين التاريخي الواقعي والتخيلي الابداعي؛ لتبقى بذلك إمكانا متفلتاً.

5. خصوصية الكرونوتوب " الزمكان " في روايات واسيني الأعرج:

يعد الكرونوتوب أو الزمكان من الركائز الأساسية للنص الروائي بل إنّ هناك من النقاد من يرى أن الزمكان هو نفسه الرواية ولما كان واسيني الأعرج من هؤلاء المختصين المبدعين فإنه أولى أهمية بالغة لهذا العنصر المهيكل لنصوصه الروائية محاولا في الآن ذاته أن يسبغها بلمحة خاصة تميز أعماله عن غيرها؛ ولعل المتأمل لسيرورة أعماله الإبداعية يلحظ هذا الاعتناء كيف لا وهو المتبصر بأغوار النصوص العالمية الخالدة منها إنسانيا وكذا المحايثة والموازية لنصوصه زمنيا.

وفي هذا السياق يشير حسن نجمي إلى أن إستراتيجية الفضاء "هي إستراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة، بمعنى إستراتيجية خطاب أدبي. خطاب مشفوع بكل حمولة وطاقة وامتلاء الكتابة، جماليا ولسانيا وثقافيا ومعرفيا واجتماعيا. لكنه خطاب يمنح نفسه للآخر بصريا وروحيا: بدءا من السواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولا إلى أبعد

[1]:حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية والسرد، ص88.

مستويات المتخيل والتجريد"[1]، ومن ذلك تتعدد مساحة الفضاء المتمثل على صفحات نصوص واسيني الأعرج من تشكلات الزمان والمكان وتنوعها.

1. من زمن الحكاية إلى زمن الخطاب:

قطع (تكسير) التسلسل الزمني:

شكل الزمن في الخطاب المعاصر تيمة هامة سواء في إنتاج وانوجاد النص الإبداعي أو في تحليل هذا الخطاب الأدبي وتجدر الإشارة إلى أنّ الزمن أصبح " منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"[2]، وتجدر الإشارة إلى أنّ "كل رواية تتوفر على ماضيها الخاص، مثلما تتوفر أيضا على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها، وهذا الماضي، أو سواه من الأزمنة، لا يمكن فهمه إلا في سياق الزمن السردي المتجسد في النص أي من خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والماثلة فيه"[3]..

ما جعل النقاد والدارسين يموقعونه في مركز اهتماماتهم ومن هؤلاء النقاد نجد **رولان بارث (Roland Barthes)** الذي أقر في كتابه الغني عن التعريف "درجة الصفر في الكتابة" أن " أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في

[1]: حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2000، ص45.

[2]: حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية والسرد، ص 77.

[3]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص121.

النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي"[1]. لأن زمن الحكاية غير زمن الخطاب.

ويؤكد جيرار جينات هذا الموقف بتوضيحه الفرق" والتفاوت الحاصل بين ترتيب زمن الحكاية وزمن الخطاب، فأحداث الحكاية كمادة خام تردُ كما حدثت في الواقع أو كما يفترض أنها حدثت، تحتكم إلى ترتيب منطقي، وبعدما يستغلها الكاتب ويضفي عليها لمسة فنية يغيب ذلك المنطق ويحضر منطق آخر هو منطق الخطاب، نظراً لكون زمن الخطاب زمن خطي وزمن القصة متعدد الأبعاد"[2]؛ حيث وظف الكاتب الزمن بطريقة فنية تخلق التشويق من خلال كسر خطيته لأنه يركز على **تيمة التاريخ** وكل ما تعلق بها من أحداث ماضية مما يستوجب توظيف المفارقات الزمنية في الخطاب الروائي، هذه التقنيات التي تلغي السرد التسلسلي لأحداث الحكاية هي ما يعرف في تحليل الخطاب **بالمفارقات الزمنية.**

بنية الاسترجاع" Analepse " العودة إلى الماضي":

تقنية الاسترجاع من فنيات المفارقات الزمنية وفيها " استرجاع الأحداث الماضية بحيث يقطع الكاتب السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة"[3] حيث تذكر هذه الأحداث بغض النظر عن قيمتها وأهميتها وتكمن أهمية الاسترجاع في "وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر وما يحققه من أهداف دلالية

[1]: المرجع السابق، ص 111.

[2]: سعيد يقطين: قال الراوي، ص 73.

[3]: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ، 2006، ص74.

وجمالية، فهو يسهم في سد الثغرات التي يخلفها السارد الحاضر، ويساعد الاسترجاع في فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها"[1]؛ وتجدر الاشارة إلى أن الاسترجاع نوعان:

- **استرجاع داخلي (Analepse Enternal)** وهو ما يستعيد فيه الكاتب أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها[2]؛ أي أنه ما استعاد فيه الراوي أحداث زمنية سابقة لكنها في مجال بدء السرد أي بعد نقطة الانطلاق.
- **الاسترجاع الخارجي (Analepse Exterme)**: هو استرجاع يعود فيه الراوي الى الأحداث قبل نقطة الانطلاق في السرد. أي أنه الاسترجاع الذي يتناول حادثة أسبق من المنطلق الزمني للحكاية الأولى، وبذلك تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، الاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[3].

إن منطق القصة يملي " على الراوي أن يتصرف بالزمن في أغلب الفترات بالجوانب التي تخدم تصوره للزمان فيوظف التلخيصات الكثيرة لاختزال الأحداث وذلك بقصد الذهاب إلى الأساس" الذي يخدم فكرته، أو يلجأ إلى الحذف وما شاكل ذلك من التقنيات الزمنية ما دامت تؤثر على معمار القصة."[4]. تتميز نصوص المؤلف بحضور الاستذكار الذي لا ينفصل عن محتويات السرد بالعودة للماضي.

---

[1]: زهيرة بنيني: البناء الكرونوتوبي في الابداع الروائي من خلال الدراسات السردية، ص225.

[2]: ينظر: حسن بحراوي: بينة الشكل الروائي، ص 121.

[3]: جيرار جينات: خطاب الحكاية، (ص، ص)، (60،61).

[4]:سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2012، ص 104.

ولعل مجريات أحداث القصة تتضمن من الشخوص والفضاءات المعبرة عن هذا المحتوى مثلما هو في رواية كتاب الأمير، ونوار اللوز وذلك بالعودة للماضي؛ فبنية الزمن لا يمكن التخلي عنها في النصوص لا سيما أن " تميل الرواية، أكثر من غيرها، إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكار التي تأتي، دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي. وتحقق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[1]، وهذا ما يظهر على شخصية الأمير عبد القادر التي احتواها نص واسيني الأعرج كشخصية لها مكانتها التاريخية لتكون ضمن بنية النص الروائي المتخيل رغم أنها شخصية حقيقية تاريخية سياسية.

إنّ الراوي يستحضر في هذه التقنية " الاسترجاع" حادثة وقعت فعلا لها شخوص وإطار زماني ومكاني ينقلنا من خلاله الراوي لهذه الحيثيات إما لمعرفة التاريخ أو لرسم إطار عام لمجريات الأحداث اللاحقة وهذا مانجده في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد حيث أورد الراوي حادثة تاريخية تؤكد لنا لغة الصرامة والعقاب للخونة وتطبيق عقوبة الاعدام فالوطن قبل الجميع مهما كان توجههم الفكري والمذهبي ومهما كانت مكانتهم الاجتماعية جاء على لسان الراوي:" 1832. عام الجراد الأصفر. هكذا يسمّيه العارفون ورجال البلاد والصالحون وزوار الزاوية القادرية الآتون من بعيد. منذ الصباح، تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل غريس (تواصل السرد الوصفي لأزمة الجفاف وما يعانيه فبعد انقشعت

[1]: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، (ص،ص)، (121، 122).

الأدخنة) تجمع السكان بعد خروجهم من أداء الصلاة وهم يلوحون بأياديهم إلى السماء ويصرخون بأعالي أصواتهم والزبد يتطاير من بين شفاههم اليابسة:

الموت والسجن للخونة. الموت للقاضي أحمد بن طاهر الذي باع دينه وعرضه ووطنه للكفار وتعامل مع النصرانيين الغزاة. المشنقة. الله أكبر . الله أكبر..."[1]، إنّ هذ الاسترجاع خارجي، كونه خارج الحكاية استعان بها الروائي لتوضيح ظرف تلك الحقبة مما يقرّب الفكرة أكثر للمتلقي.

كما نجد أن هناك استرجاعات داخل الحكاية والتي تتمثل في أحداث وقعت بعد نقطة انطلاق السرد من ذلك قول الراوي على لسان ديبوش للأمير عبد القادر" ألم يمر بذهنك أن يخونك ابن دوران يوما ما، هل تدري ما قيل عنه عندما دخلت القوات الفرنسية إلى الجزائر أول مرة

أعرف أنهم قالوا عنه الكثير وأنه استولى على كل ذهب الداي لكن الذي أعرفه جيدا هو أنه كان ثقة كبيرة، معرفة قديمة بالنسبة لوالدي بينهما علاقة كبيرة فقد منحناه كل الصلاحيات، كان حلقة وصل بيننا وبين الفرنسيين، لا لم نر منه ما يؤذينا"[2]....؛ إنّ السارد في رواية الأمير عندما أقحم كل من شخصية القاضي، وابن دوران عمل على اضاءة ماضيها، ولكي يعطي للقارئ مبررا مقنعا لتبرير أسلوب التعامل معهما من خلال تحديد سلوك كل منهما، وعلاقته بغيره من الشخصيات، وهنا تبرز علاقة الزمن بالشخصية فباسترجاع السارد

[1]: واسيني الأعرج: كتاب الأمير، (ص، ص)، (64،65).

[2]: المصدر السابق، (ص،ص)، (205، 206).

لهذه الشخصية، وارتداده إلى الماضي يكون الخط المساري للقصة قد مضى؛ لأن الزمن في تحرك مستمر، وبذلك يحدث التباين بين الزمنين[1].

عمد السارد لاسترجاع أحداث وحيثيات تاريخية متماهية لما وقع للأمير عبد القادر الجزائري على لسان لبرانس دولاموسكوفا من ذلك استسلام سينترا " استسلم سينترا، وبشروط لم تعجب الانجليز في النهاية. رفضها البرلمان الانجليزي مثله مثل الرأي العام، ولكن في النهاية تم تنفيذ بنود اتفاقية الاستسلام وسمح لجيشنا أن يعود بعتاده وأسلحته. في انجلترا ياسادتي تم التأسف على الاتفاقية المجحفة ولكن نفذوها، ما الذي يمنعنا اليوم من فعل الشيء نفسه مع اتفاقية سيدي إبراهيم"[2]، إنّ هذه العودة إلى الماضي رغم أنها ضرورة ملحة للاستفادة من وقائع تاريخية ماضية إلاّ أنها منحت النص جمالية من خلال توظيف تقنية الاسترجاع هذه التي تعد من التقنيات الفنية الضامنة للمتن تميزه والمقرة بتمكن الروائي وتلاعبه بخطية السرد مخرجا نصه من بوتقة الروتينية.

بنية الاستباق "paralepse" (الاستشراف):

هو مفارقة زمنية سردية " مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر أحداث لم تقع بعد وقد أطلق عليه جيرار جينات اسم الاستشراف"[3] إلى الأمام بعكس الاسترجاع. "والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ

[1]: ينظر: وهيبة عجيري: المفارقات الزمنية في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 20، جانفي 2017، ص 423.

[2]: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 33.

[3]: نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص 165.

واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد"[1] وذلك يتطلب دقةّ متناهية في ايراد هذه الجزئيات الممهدة للأحداث الكبرى.

إن تقنية الاستباق في تحليل الخطاب تخلق مفارقات زمنية بين زمن الحكاية وزمن الخطاب مثلها مثل الاسترجاع؛ لكن يجب التنويه أن هذه التقنية أقل توظيفا من طرف واسيني الأعرج مقارنة مع بنية الاسترجاع/ الاستذكار لأن مواضيعه تتعلق في غالبيتها بتيمة التاريخ (زمن الماضي) .

إنّ للزمن دور فاعل في تحليل ومقاربة العمل الأدبي سواء أكان الأمر متعلق بزمن الحدث الذي عايشه المبدع أو زمن السرد والخطاب ما يعني أنّ " زمن الكاتب يلعب دورا هاما في التحليل بانتماء الكاتب إلى زمن ثقافي يختلف عن زمن القارئ المسؤول عن التأويلات الجديدة التي يقدمها بحسب زمنه الثقافي المختلف"[2].

2. المكان في روايات واسيني الأعرج:

إن المكان هو مسرح الأحداث وأحد أضلاع المثلث الروائي المكون من (شخصيات، زمان مكان) لذا أخذ هذا العنصر اهتماما كبيرا بين النقاد والباحثين وأكثر من ذلك عند الروائيين إذ يثير المبحث المكاني عامة في الرواية العربية عديد القضايا الأسلوبية والدلالية لأن المكان الروائي ينبني على اللغة ما يعني أنه "مكون لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ

[1]: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص 211.

[2]: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص42.

لا من موجودات وصور"[1]، وتزداد هذه القضايا تخصيصا بالمدينة، لأنها موضوع مركزي في تاريخية الرواية حسب المنظور النقدي الأجناسي.

إنّها " بمثابة الدلالة الوالدة (matrice) في النص الروائي ذاته، وعلامة وجود حينما تكتسي المكانية أبرز الصفات الدالة على حضور الكائن تحديدا في الزمان والمكان"[2] . هذا العنصر المهم "من عناصر البناء السردي الذي يؤدي أثرا مهما في تنامي الحدث في الأغلب، ويتفاعل مع الزمان ليولدا معا الفضاء السردي، ويعد أيضا وسيلة لمعالجة القيم المغايرة أو المحايثة له، وارتباطها الوثيق بالانفعالات الشعورية للشخصيات الفاعلة في النص السردي"[3]. كونها تتحرك ضمن نطاقه وتعبر في كثير من الأحيان عن حالة من الخوف والتوجس من جهة [4] وعن حالة من التعلق والنوستاجيا التي تلخص عمق تشبث الشخصية السردية بهويته من جهة أخرى. إنّ هذا الحس النوستالجي يمنح المكان أهمية بالغة في المتن الروائي. ليصبح المكان بذلك " مستودع الذاكرة الجماعية التي تعيد تاريخ نفسها إنطلاقا من هنا"[5]، وهذا ما يتضح جليا من خلال رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج والتي تمثل علامة فارقة في روايات واسيني من حيث استدعاء الماضي الهوياتي الأندلسي من خلال هذه التحفة المعمارية التي تمثل همزة وصل بين الماضي والحاضر.

وفي أهمية المكان الروائي يرى الناقد الفرنسي **رولان بورنوف** أن المكان قد يتحول هدفا لبناء النص ذاته. مصرحا بأنّ " المكان الروائي ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ

[1]: سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003، ص127.

[2]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، ص51.

[3]: محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص دراسة في التأويل السردي، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص،17.

[4]: ينظر: حفيظة أحمد بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، ط1، ص 134.

[5]: إلياس خوري: الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية)، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص154.

أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كلّه"[1]..إنّ الفضاء المكاني في روايات واسيني الأعرج يشبه خشبة مسرح" متعددة الأبعاد، غنية بالمعطيات التي تفسح للتأويل والقراءات منافذ عدة" [2]، وقد لخصت هذه الأبعاد في البعد الفيزيائي، البعد الرياضي الهندسي، البعد الجغرافي، البعد الزمني (التاريخي)، البعد الواقعي(الموضوعي)، البعد الفلسفي الذهني، البعد التقني الجمالي[3]، إنّ اختلاف الأبعاد للمكان الروائي دليل قاطع على مدى أهميته فزاوية النظر لهذه التيمة تختلف باختلاف الهدف من مقاربة المكان في المتن الروائي.

ويضيف **عبد العالي بشير** في كتابه تحليل الخطاب السردي والشعري أن "الفضاء يعد عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي، وهو محل تبئير لمجمل وقائع الرواية ولحركة الشخصيات وأفعاله، وأهوائها، ونوازعها، وعواطفها وآمالها وآلامها"[4]؛ فهو الأرضية التي تستند عليها الشخوص بكل ما يتعلق بها من أحداث.

ورغم ذلك فإنّ "المكانية الروائية وجه للاشتراك بين افتراض الإحالة على المكان الحسي وبين الانزياح عن الظاهر الحسي إلى مجال التخييل ودلالة الرمز باعتبار " المكان الروائي" مجموع ظواهر تتناظم بأشكال ووظائف وصور ودلالات متغيرة تشبه عند تواصلها العلاقات المكانية المعتادة"[5] مما يؤكد أن اختيارها بالنسبة للروائي مؤسس وغير اعتباطي.

---

[1]: منال بنت عبد العزيز العيسى: تمثلات الذات المروية على لسان الأنا، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1،2013، ص199.

[2]: شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص 159.

[3]: ينظر ميشال بوتور: بحث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط1، 1995،(ص، ص)، (103، 104).

[4] عبد العالي بشير: تحليل الخطاب السردي والشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص 64.

[5]: مصطفى الكيلاني: مرجع سابق، (ص، ص)، (51، 52).

إنّ الروايات الجزائرية تتفق في أغلبها حول حقيقة أن " الفضاء/ المكان هو الديكور العام الذي يشمل مختلف أشكال العنف، وهذا عبْر الأفضية العديدة والمختلفة والتي جمعت بين الأماكن المفتوحة، التي ألقت بدلالاتها على ممارسات العنف المختلفة لفظيا وجسديا، فكانت الأماكن المغلقة فضاء للبوح اللفظي (...) في حين مثلت الأفضية المفتوحة مسرحا للقتل والدم"[1]، وهذا ما أكسب المكان (الفضاء المكاني) أهمية بالغة في الروايات عموما وروايات العشرية السوداء على وجه الخصوص.

ويسعى الروائي واسيني لإخراج المكان من جموده من خلال التنويع في توظيف الأمكنة بين المغلق منها والمفتوح. وفقا لطبيعة موضوع المتن وخصوصيته مما يؤكد أن المكانية " تحتجب المكانية وراء متخيل ذات ساردة تسعى إلى الإبطان بتمثل آخر مختلف للمكان والزمن، إذ يستحيل المكان إلى مجال ذاتي متخيّل، والزمن إلى انفلات مقصود من حدود اللحظة (الآن) وسجن الماضي بتشميل آخر مختلف عن التشميل الأول في سرد المطابقة حينما ينفتح مجال التمدد والانكشاف في سطح المروي على عميق المواطن وأوسع الأبعاد في الذات الراوية لتستقدم لحظة الكتابة السردية إليها مجمل" التاريخ العميق" في حياة الفرد الكاتب والمجموعة التي ينتمي إليها"[2]. هذه الخصوصية التي تؤكد على قصدية الكاتب وراء توظيف مكان دون آخر في متنه الروائي لتميزها عن غيرها من المتون الروائية إذ يساعد المكان في نقل الحدث والشخصية من زمن لآخر، ومن فكرة لغيرها مما ينفي تشيؤ المكان

[1]: أحلام العلمي: أشكال العنف وتمثلاته في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص659.

[2]: مصطفى كيلاني: المرجع نفسه، ص 45.

باكسابه روحا معنوية رمزية تسهم في تميز العمل الأدبي. إنّ هذه الجزئية واضحة جلية في روايته **"البيت الأندلسي"**

3. المكان بوصفه وسما للهوية والذاكرة التاريخية:

إن الفضاء المكاني في روايات واسيني الأعرج يشبه خشبة مسرح " متعددة الأبعاد، غنية بالمعطيات التي تفسح للتأويل والقراءات منافذ عدة"[1]؛ وتجدر الاشارة إلى أنّ المكان في رواياته يتزيا بلبوس العنف في أغلب رواياته كونه مسرحا للأحداث الدموية والعنف بشتى صنوفه فهو في رواياته المتعلقة بحقيقة الاستعمار يصف ويميط اللثام عن ما شهدته هذه الأفضية من وقائع ومجازر، وفي روايات العشرية السوداء الوصف متقارب جدا وإن كانت الأحداث خلفت جروحا غائرة أكثر مما خلفه الاستعمار حيث أن الأوّل كان خارجيا في حين أن العنف والارهاب الثاني كان داخليا حتى وإن كانت هناك قوى خارجية تدعمه وتجدر الاشارة إلى "أن المكانية الروائية وجه للاشتراك بين افتراض الإحالة على المكان الحسي وبين الانزياح عن الظاهر الحسي إلى مجال التخييل ودلالة الرمز باعتبار " **المكان الروائي**" مجموع ظواهر تتناظم بأشكال ووظائف وصور ودلالات متغيرة تشبه عند تواصلها العلاقات المكانية المعتادة"[2] إنّ هذه الصور والدلالات تختلف من قارئ لآخر وذلك راجع لمدى إدراك البعد الرمزي المستتر الذي يحمله بين طياته.

وقد أقر غاستون باشلار بالعلاقة الوطيدة بين الانسان والمكان في كتابه **"جماليات المكان"** قائلا**:"** إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا، لا مباليا ذا أبعاد

[1]: شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص 159.

[2]: مصطفى الكيلاني، (ص، ص)، (51، 52).

هندسية وحسب، فهو قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعي فقط، بل كل ما في الخيال من تمييز إننا ننجذب إليه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصور"[1]. إنّ هذه الجمالية تتحقق كلما توفرت الرمزية؛ أضف إلى ذلك تقنية مفارقة المكان

والتي تعني تحميل المكان بحمولات زمانية مختلفة حيث " تعتمد مفارقة المكان على المزاوجة بين الأزمنة والمزاوجة بين الحاضر والتاريخ؛ حيث تتحقق المفارقة من خلال تماهي الأزمنة فيما بينها وكذا الأمكنة ثم تماهي الزمان والمكان، ينتج عن التماهي والتداخل من خلال الذاكرة"[2] هذه الميزة التي نجدها كثيرا في كتابات واسيني الأعرج حيث يمثل المكان والزمان وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما سواء أكان المكان مغلقا أو مفتوحا.

إنّ رواية البيت الأندلسي تدور أحداثه حول البيت ذو الطابع الهندسي الأندلسي والذي يمثل حيزا "يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح"[3]، وعادة ما تكون هذه الأماكن المغلقة متعلقة إما بالمنازل/ البيوت أو المنشاءات النفعية التي تتصف بصفة الحميمية أو الخصوصية نظرا لانفصالها عن العالم الخارجي مما يمنحها هوية خاصة تختلف عن الأماكن المفتوحة والتي برزت بصورة جلية في الرواية المعاصرة حيث منحت البيت عموما حظا أوفر من الخارج في متونها نظرا لخصوصية الحياة المعاصرة التي تتسم بكثرة المخاطر والآفات في الخارج مما جعل للبيت المغلق خصيصة الأمان التي لا تتوفر خارجه.

[1]: غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص31.

[2]: ينظر: محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص دراسة في التأويل السردي، 28.

[3]: أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، (د. ط)، دار الأمل، الجزائر (د.ت)، ص59.

ورغم أنه وصفه وصفا دقيقا بكل غرفه ومساحاته "كل الغرف التي يتكون منها البيت الأندلسي: الصالة الكبرى بكل ملحقاتها التي كانت تنفتح على الحديقة قبل أن يغطيها حائط سميك، دار الضيوف المكونة من صالة واسعة، وأربعة بيوت صغيرة مجهزة بكل المنتفعات الصحية، المطبخ الواسع الذي ينفتح على الحديقة بمخادعه المتعددة، التي كثيرا ما كانت تخصص لخاصة الضيوف، الحمامات التي تحتوي على مغاطس رومانية جيء بها من تيبازة إلى هذا المكان في القرن التاسع عشر، عندما تم تحويل الدار إلى إقامة لنابليون الثالث، بيت الراحة الملازم للمطبخ الذي كان يرتاح فيه الطباخون، المنظفون وعمال الحديقة ثم دار الخدم وهي المكان الذي ينام فيه الساهر على تسيير الدار وكبير الخدم"[1] إلا أنّ البيت الأندلسي في دلالاته يتجاوز كونه بيتا عاديا وقصرا جميلا إلى وسم حافظٍ لشتى مقومات الهوية التاريخية والثقافية كما أنه أيقونة النوستالجيا التي تعتري الروائي باعتباره فردا ينوب عن كل هو الانسان العربي عموما والجزائري منه على وجه الخصوص متمثلا في **مراد باسطا** هذا الفرد المتشبث بقيمه ذاكرته إرثه و هويته. حيث جعل واسيني الأعرج من هذا الفرد الذي ورث هذا البيت الأندلسي والمخطوطة الشاهد عليها يرفض قرار السلطات بتهديم البيت لأجل بناء عمارة بمئة طابق (برج الأندلس) معتبرا أن هذا الهدم هو طمس للهوية ومحو لمعالم الذاكرة الجمعية فهذه الذاكرات الجمعية هي ما تنبني عنها الحضارات.

جعل واسيني الأعرج من هذا البيت رمزا ينوب عن حديثه الصريح عن الأندلس وأمجاد العرب وضياعها بعد هوان؛ حيث تطرق في مضمونها لجزئية غاية في الأهمية تتمثل في البعد الرمزي لهذا البيت والمتمثل في كونه وسما للذاكرة الجمعية التي تحافظ على عبق الانتماء للبلاد

[1]: واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 54.

الأندلسية فرمز لهذه الهوية بمكان مغلق ملمحا لكون هذه الهوية مصانة ومرسومة الحدود؛ وتجدر الاشارة إلى أن **غاستون باشلار** قد أعطى أهمية بالغة للبيت في دراساته للمكان بل إنه يرى أن المكان يتمثل بالبيت، وذلك " لما له من قيم تدل على الحميمية والحماية. لذلك فهو يعتقد أنّ كلّ الأمكنة المسكونة حقا، والمحْلومُ بها تحمل جوهر مفهوم البيت فحيثما يجد الإنسان مكانا يتمتع ببعض صفات الماضي ينشّط خياله، فيبني جدرانا، ويغرق في التمتع بوهم الحماية"[1] حتى وأن كانت هذه الحماية حماية للذاكرة من الفقد والنسيان.

إنّ المكان في رواية البيت الأندلسي يأخذ بعدا زئبقيا حيث يجمع بين المفارقات والثنائيات الضدية، فبعد أن شيّد هذا البيت في منطقة القصبة بالجزائر العاصمة مثلما اشتهى كل من غاليلي (سيدي أحمد بن خليل) وزوجته السلطانة ألونسو نسخة متقاربة جدا مع البيت الغرناطي رغبة منهما في الحفاظ على هوية العمارة الموريسكية وكذلك على الذكريات الراسخة في ذهنيهما وقد عبر الروائي عن هذه الهوية من خلال المخطوطة التي تحمل بين طياتها كل تفاصيل هذه العائلة الموريسكية التي تمثل همزة وصل بين الماضي والحاضر وهو ما جعل مراد باسطا يتمسك بهذه المخطوطة التي تمثل آخر دليل على أصوله الأندلسية وكذلك على تمسكه بهذا البيت الذي تعرض لعديد محاولات الطمس؛ حيث انتقل البيت من غاليليو وزوجته لابنة حسن الخزناجي خداوج العمياء.

في فترة الاستعمار الفرنسي حوّل هذا القصر الأندلسي إلى بلدية، ثم مكان إقامة للقيادة الفرنسية، ليحول بعد الاستقلال لمتحف ودار للغناء الأندلسي، وقد حاول الروائي من

[1]: منال بنت عبد العزيز العيسى: تمثلات الذات المروية على لسان الأنا، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2013 (ص، ص)، (201،202).

خلال استحضار وصلات فنية ونوبات استخبار في بداية هذه الرواية حرصا منه على تأكيد هذه الهوية الأندلسية التراثية فقد استهل هذه الرواية باستخبار ماسيكا هذه الشخصية الهامة التي تمثل ذات فردية نابت الذات الجمعية من خلال تعريفها بنقسها في بداية بوحها:" أنا ماسيكا. وإذا شئتم: سيكا بنت السبنيولية، كما سماني أصدقائي في المدرسة. لا لأن أمي إسبانية، فهي مثلي نبتة هذه الأرض البحرية، ولكن لأن أصولنا موريسكية مثل الآلاف من سكان الجزائر"[1] ألمحت ماسيكا للعلاقة الوطيدة بينها وبين الأندلس إسبانيا حاليا، حالها حال أغلب الموريسكيين ووالأندلسين المهجرين عنوة من بلاد الأندلس بعد سقوط أمجاد العرب فيها، لكنها تداركت حقيقة أنها لم ترث من أصولها سوى الاسم (الهوية) التي أطلقت عليها في المدرسة تؤكد على ذلك من خلال قولها " لم أقم أبدا في البيت الأندلسي ولو يوما واحدا، ولست وريثة لا شرعية ولا غير شرعية لممتلكاته. وربما كان إحساس أمي الخفي، وجاذبية أصولها البعيدة، هو الذي قادني نحو هذا البيت، ثم نحو هذا الرجل الطيب، عمي باسطا. أو ربما لأني كنت فقط الأقدر على قراءة الرموز الخفية التي كانت تتذابح في عينيه، وفهمته أكثر مما يفهمه أي شخص آخر، بما في ذلك أعز أحفاده"[2] تؤكد ماسيكا أو سيكا أن الأصول لها كلمتها في فهم المستتر خصوصا فيما يتعلق بالهوية ولعل هذا ما جعلها الأمينة على مخطوطة البيت الأندلسي والتي كانت تعد" وثيقة نادرة عن هجرة الموريسكيين، وبداية حياتهم في الجزائر، قبل خمسة قرون"[3]، لقد جعل الروائي من شخصية ماسيكا رمزا للهوية فهي همزة الوصل بين الماضي والحاضر كيف لا وهي من أنقضت المخطوطة من الاحتراق

[1]: واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 7.

[2]: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[3]: المصدر نفسه، ص 13.

مرتين مما خولها أن تكون المحافظة عليها وذلك بايعاز من المالك والوريث الحقيقي للبيت الأندلسي وللمخطوطة في حد ذاته التي تمثل رمزا للتاريخ (تاريخ الهجرة وضياع الهوية) هوية فئة واسعة من الجزائريين ذوي الأصول الموريسكي.

إن واسيني الأعرج في رواية البيت الأندلسي ركز" بطريقة فريدة على العلاقة بين الذاكرة الشخصية والذاكرة الجمعية التي أثقلتها التجارب الصادمة"[1]؛ ويحضرنا هنا مصطلح وسَم به غاستون باشلار(gaston bachelard) المكان وهو ما يعرف ب"التكور" فيكون للمكان أثره على الكيان لينعكس بأشيائه فيه ويحتم التفافه حول ذاته ليغدو الداخل – الخارج " بمثابة البوصلة التي تساعد على تحديد وجهة أو موقع ما(هنا – هناك)، ولعامل التفاعل والتأثر هذا حركة تسهم في جعل الكائن لا يكتفي بالتموقع حول ذاته بل يسعى أيضا إلى الانفتاح على الخارج دون الانقطاع عن محوره الجاذب لتحد بذلك صفة "وجوده الدائري"[2]، وهذا ما تؤكده شخصية ماسيكا التي تسعى للبحث عن ذاتها في ذوات الآخرين خارجة بذلك من أناها لآخرها لتحقق كينونتها المتفلتة. لتقر بأن تاريخ/ ذاكرة الفرد وهويته لا يتحقق إلا بانوجاده مع الآخرين بل والتفاعل معهم بشتى صنوف التفاعل إيجابيا كان أو سلبيا.

وهذا ما يؤكد أنه يمكن أيضا تفعيل تلك الذاكرة بقصد إعادة تشكيل أو تشظية مجتمع كبير قائم بذاته لأنه هناك سياسات للذاكرة بالغة القوة فيما يخص الطرق التي يمكن بها إعادة

[1]: روبرت ايغليستون، ص 131.

[2]: ينظر: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، ص 52، للاستزادة ينظر:

Gaston Bachelard « La Poétique De L’espace ». Presses Universitaires De France. 1989.p 210.

تشكيل تلك الذاكرة وانعاشها[1]؛ وتمثل حادثة هدم البيت الأندلسي بكل ما له من عبق تاريخي وهوياتي "من الأحداث والتجارب الصادمة ذات تأثير حاسم على التاريخي والشخصي، وتعمل حتما على إعادة شكل التاريخ والذكريات البشرية، وستظل تذكرنا أنّ علاقتنا مع الماضي يمكن مثقلة بنكهة التجارب الصادمة التي لا يمحوها الزمن"[2]؛ وما آل إليه البيت الأندلسي من نهاية مأساوية كونه أصبح ماخورا ووكرا للصفقات المشبوهة يحيلنا للتشوه الهوياتي الذي يعاني منه الانسان المعاصر جرّء محاولات الطمس والخرم القيمي الذي يعاني منه الفرد والجماعة على حد سواء.

غير أنّ رواية البيت الأندلسي بما تحمله من حمولات ودلالات رمزية من خلال البيت الأندلسي كمكان وكذلك شخصيتي ماسيكا والعم مراد باسطا وكذا المخطوطة تؤكد " أننا بالفعل إزاء أعمال تجعل الهوية مرتكزا بارزا لأحداثها في الوقت الذي تجعل المكان مدارا للهوية أو مبعثا لدلالاتها، ومأزقها، وهي حين تفعل ذلك تدفعنا لمواجهة إحدى أكبر المشكلات التي تعيشها المجتمعات الإنسانية في سعيها لتحقيق إنسانيتها الصحيحة والمتكاملة الإنسانية التي سعت إليها الدساتير ودعت إليها الأديان، وسعى إليها الإنسان منذ وجد"[3] بعيد عن كل الفروقات والاختلافات العرقية والدينية. لأن الأصح هو تقبل التمايز والاختلاف لا الخلاف مع كل ما يتعارض مع قيمنا ومبادئنا وكذا أصول هويتنا.

[1]: ينظر: روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، ص 129.

[2]: المرجع نفسه، ص 129.

[3]: سعد البازعي: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ص 14.

6. فلسفة التاريخ في روايات واسيني:

تضاربت الآراء والمواقف حول مفهوم فلسفة التاريخ كما اختلف في حقيقة من استخدمها أولا ففي حين يرى البعض من المنظرين أنّ"فولتير هو أوّل من استعمل عبارة فلسفة التاريخ، عندما طالب أن يكون المتمعن في أخبار الماضي مواطناً وفيلسوفاً، لكنه كان يعني بها ما يعنيه غيزو بالتاريخ الفلسفي (...) إنّ المؤلفين الذين كتبوا في الموضوع، من أغسطين إلى ياسبيرس، كانوا يقدمون أعمالهم كتأملات حول الأحداث والوقائع، أي أنّها، رغم خصوصية منطقها وأسلوبها، تنتمي إلى التاريخ وليس الفلسفة بمعناها التقني"[1]. إلا أن البعض الآخر ومن بينهم خاليد فؤاد طحطح يرى أنّ "تعبير فلسفة التاريخ هذا لم يستعمل إلا في القرن الثامن عشر الميلادي، وذلك خلال عصر الأنوار بفرنسا، على يد فولتير، غير أنّ التفلسف في التاريخ بدأ فعلا قبل ابتكار هذا التعبير بمدة طويلة"[2].نظرا للعلاقة المتينة بين هاذين الحقلين المعرفيين.

إنّ اقتران مصطلح التاريخ بالفلسفة يؤكد أن هذا الاجراء يتأسس على علم التاريخ وكل حيثياته من أحداث وزمكانية محددة تختص بكينونة ووقائع وهوية هذا التاريخ المرسوم الحدود، لأن "هذه الحدود هي المنطق الذي يربط حوادثه (...) وينظمها، وهذا المنطق عبارة عن فروض عامة، أي فلسفة تصبغ تموجات التاريخ بصبغتها"[3] الخاصة التي تضمن هذا التكامل بين هذين الجانبين الأساسيين في حياة الفرد.

[1]:عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005، ص175.

[2]: خاليد فؤاد طحطح: في فلسفة التاريخ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص32.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، ص32.

وتستند فلسفة التاريخ على ركنين أساسيين، أوّلهما اعتبار فلسفة التاريخ جزء لا يتجزأ من معظم الفلسفات التأملية التي تحاول أن تستخرج من طيات التاريخ والقوانين التي تضبط حركة سير المجتمعات الانسانية عن طريق استخدام التفكير الفلسفي أو المنطق الفلسفي، والثاني أنّها فلسفة تحليلية نقدية تستهدف تحليل الأحداث والتعمق في دوافعها واستخلاص قوانين موضوعية خالصة بعيدة عن الشكوك[1]. ولا يقصد بالشكوك هنا تقديس التاريخ وإبعاده عن كل نقد بل فتح المجال واسعا لتأويل والبحث في عن مكنونات هذه الأحداث من خلال محاولة معرفة حيثياتها.

وتنبني" فلسفة التاريخ على ثلاثة أصول أساسية هيّ: المصير، الدورة، الغاية. المفهوم/ القيمة هو غاية التاريخ، والمصير هو تسلسل الأحداث بالنظر إلى ذلك المفهوم، والدورة هي صورة من صور تجسيده في ظروف معينة"[2] هذه الثلاثية تتعاضد فيما بينها لتشكل فلسفة متميزة للتاريخ الذي يمثل بدوره هوية وكينونة حياة الانسان.

تدعو فلسفة التاريخ إلى ضرورة " الانتقال من اعتبار التاريخ زمنا مليئا بعبق الآتي المخلص من الاستلاب، إلى اعتباره عبئا يثقل كاهل الكينونة باللاجدوى كصخرة (سيزيفSisyphe). لم يعد التاريخ نشيداً إنساني الطالع وإنما حاضر لا ينتهي"[3]إن هذا الحاضر ينبني على ماض يحمل في حقيقته الجيد من الأحداث والسيء ما يعني أ الحقائق التاريخية ليست دائما مثالية تمجد مامضى بل إنّ فلسفة التاريخ هي الفلسفة" التي تبحث في

[1]: ينظر: مفيد الزيدي: المدخل إلى فلسفة التاريخ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006، ص26.

[2]: عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، ص178.

[3]:أحمد دلباني: موت التاريخ – منحى العدمية في أعمال محمود درويش الأخيرة، فيسيرا للنشر والتوزيع، د. ط، ص41.

الوقائع التاريخية، فتسعى لاكتشاف العوامل الأساسية التي تؤثر في سير الوقائع، وتعمل على استنباط القوانين العامة التي تتطور بموجبها الأمم والدول" [1].

" إن فلسفة التاريخ تقوم على أساس وجود قوانين تتحكم في سير التاريخ، وهذه القوانين يجب اكتشافها والتعامل معها، ومن هذا المنظور يصبح التفسير التاريخي للحوادث اجتهادا بشريا يحتمل الخطأ والصواب"[2]. وواسيني الأعرج في فلسفته للتاريخ يتبنى كون هذه الفلسفة إنسانية وجودية رغم أن متونه تلامس وقائع جزائرية حقيقية إذْ أنّ له رؤى تتجاوز الحقيقة التاريخية إلى التأسيس لتاريخ مواز محمّل بتعاليم إنسانية تتجاوز المصالح الفردية والجماعية للرقي بالمبادئ الانسانية التي كلما حضرت في تاريخ أمة جعلت منه تاريخا مشرقا مشرفا.

ويرى " المؤرخ والفيلسوف الألماني جورج فريديريك هيغل أن فكرة الأحداث التاريخية تكمن وراءها إرادة مخططة، ومن ثم فهي ليست وليدة الصدفة، وأن الفكر أساس كل موجود، والآراء والأفكار هي التي تسير التاريخ"[3] .

7. قراءة التاريخ وتقويضه عند واسيني الأعرج:

إن قراءة التاريخ عند واسيني الأعرج " أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود إنها فعل خلاّق يقرب الرمز من الرمز ويضم العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا- مما يستفز القارئ وهو يواجه نصوصه- يقرأ ويخترع ويختلف ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، إننا في

[1]:خاليد فؤاد طحطح: في فلسفة التاريخ، ص33.

[2]: المرجع نفسه، ص33.

[3]: المرجع السابق، ص52.

القراءة نصب ذواتنا على الأثر، وأن الأثر يصب علينا ذوات كثيرة فيرد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس"[1]. ولعل هذا الحدس كثيرا ما نجده عند واسيني الأعرج في أعماله الابداعية وهذا مايؤكد النظرة الاستشرافية المتميز بها.

وهذا ليس بمحض الصدفة بل الأمر ناجم عن اقترابه من الوضع السياسي والاجتماعي السائد في الوطن مما يضمن البعد المنطقي في تحليله للأوضاع والظروف التي تشكل أرضية خصبة لانبثاق وقائع وأحداث متوقعة الحدوث ونجد هذا الحدس في روايته مملكة الفراشة .

لقد تطرق العديد من المفكرين والفلاسفة المعاصرين لتيمة التاريخ على أنها" جوهر الإنسان ومركز كينونته تتولد وتتزيا في كل مرة بلبوس يتناغم مع ما يعضده مما يسمح بقراءته وتأويله مرارا وتكرار وفي كل مرة ينبثق منه الجديد ولذلك دعا جاك دريدا إلى ضرورة "البحث عن أصل النص من حيث هو كائن تاريخي"[2] وهذا راجع إلى حقيقة أنّ " التاريخ الذي يمر ويصبح ماض لا يجب أن ينقرض هناك ويموت. كما إن الفعل المختفي لا يزال له مستقبل، لأنه معنى غير مقرر بصفة نهائية، فعل متردد وإنما تبقى امتداداته تلاحقنا إلى حاضرنا وتحدد مصيرنا مستقبليا، -وتعد النصوص أحسن حاملٍ لهذا التاريخ - وعلى هذا يثور ريكور هنا ضد نزعة اعتبار الماضي غائبا.. منقرضا غير قابل للتحول والتأثير، إنما يجب أن نجدد هذا الماضي"[3]، ولعل واسيني يتوافق بشدة مع هذا الموقف حيث سعى ومن خلال أغلب إبداعاته الروائية أن يبعث الحياة في التاريخ من خلال إعادة كتابته ليؤكد أن النص الأدبي هو كائن تاريخي من جهة وأن التاريخ هو نص متجدد غير متبدد من جهة أخرى.

[1]: ينظر: حسن الواد: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراش للنشر تونس، سلسلة إجراءات، ط1، 1985، ص 70.

[2]: مراد قواسمي: في معنى التاريخ عند نيشة سؤال الأصل ومشروع التأويل، ابن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 195.

[3]: المرجع نفسه، ص194.

وبما التاريخ أسبق من الرواية يستوجب إذن أن " تعيش الرواية وضعية تابع للتاريخ - إذ - ليس هناك أدنى شك، لوجود نص روائي خارج التاريخ historique أو متحلل من التاريخ Histoire وليست هناك رواية لا تمارس عملية التأريخ Historisation، ولكن هذه العلاقة وهذه المهمة تكون ناجحة حين تحقق، في بنيتها الداخلية أدبية littéralité النص الروائي"[1]. باختصار فإنّ التاريخ لب ومركز الأدب.حيث تعتمد النصوص الروائية على مادة التاريخ كمرجع يثري بنيتها، لتجتمع الكتابة على الأبعاد الزمينة بين الماضي التاريخي المستذكر عبر المرحلة الحاضرة في الذاكرة وفتح أفق ينبني عليه المرجعي بالمحتمل.

لأنّ " لا أحد يعيش في الحاضر الفوري: إننا نخلق روابط بين الأشياء والأحداث استنادا إلى وظيفة الربط التي تقوم بها الذاكرة الفردية والجماعية على حد سواء (تاريخية أو أسطورية). فعندما نقول" أنا"، فإننا نضع أنفسنا ضمن محكي تاريخي، ذلك أننا لا نضع موضع شك أننا نشكل استمرارية طبيعية لذلك الذي ولد في هذه اللحظة"[2] وسيخضع لسيرورة الزمن الخطية المتحركة دون توقف أو انقطاع في الزمن .

ومن هذا المنطلق نخلص إلى أنّ " المؤرخ والروائي يلتقيان معاً في إخضاع العالم للوعي بتمعين (من المعنى) الوجود، إذ يهتم المؤرخ عادة بالشعوب والثقافات والذهنيات في حين ينصرف اهتمام الروائي بالأفراد"[3]، وذلك لكون هؤلاء الأفراد سيتجسدون من خلال شخصيات المتن الروائي الذي يعد "عملا سرديا يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة

[1]:أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص562.

[2]: أمبيرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي ، ص، 207.

[3]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، ص17.

تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة"[1] من أجل خلق نص سردي يحمل بين طياته من التاريخ عبقه ومن الابداع بونه عن الجمود والتقريرية الجافة.

وهذا ما نجده عند واسيني حيث يستدعي التاريخ ثم يتجاوزه إبداعيا، موظفاً في ذلك شخصيات تاريخية موجودة حقيقة يلبسها مرة لبوس الضحية ومرار لبوس الجلاد فيدينها على تزوير التاريخ، وتزيفه متهما إياها بالولاء المطلق للسلطة نظير مصالحهم الشخصية أو أكياس النقود؛ ففي رمل الماية مثلا انتقد الروائي على لسان الراوي شخصية "الطبري" ملقيا عليه باللائمة نظير موالاته للسلطة التي أفقدت قلمه قيمته متسائلا:" ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك؟؟؟ لماذا جردته، من كل حنين وشوق لقد كنت ورّاقا كغيرك تنجر الأقلام وتدعو الرعية إلى أن ينتبهوا إلى هذه الظاهرة المحمودة التي لا تتكرر إلاّ مرة واحدة كلّ سبعة قرون. كنت تظن أيها الطبري أنّ الزمن الذي يكذب دعواك لن يأتي أبدا. ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب وجلدت بالقاطيفا والمخمل الملون بألف لون ولون ماذا فعلت بالحرف الوهاج ؟؟؟..."[2] . إنّ هذه الادانة و الاستغراب من الروائي للطبري تحيلنا إلى خقيقة مرة وفقد جسيم فقد للتعاليم الحميدة التي عرف بها الطبري قبل أن بيع ذمته بعد أن سولت له نفسه بأن ينحاز للطرف الأقوى حتى وأن كان على خطأ.

يردف الراوي قائلا :" نجرت قلمك القصبي تماما كما يفعل معظم وراقي الدواوين، وكتبت وأنت تضع كيس النقود في جيبك: كان معاوية واسع البلعوم، يأكل في اليوم سبع مرات والمعدة الكبيرة نعمة من الله يرغب فيها كل الملوك. يا لقلمك أيها الطبري، ما الذي

[1]:سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، ط1، 2012، ص159.

[2]: رمل الماية، ص28.

شوقك لهذا التخريف؟؟؟ ألم يكن ممكنا أن تكون قوالا مثلما كان أخيار السابقين؟؟ الصدق في القلب واللسان والرأس والعمر على حد السيف"[1]. إن هذه العبارة الأخيرة المتعلقة بالصدق جعلت الراوي يحاكم الطبري عن طريق محاولة إيقاظ ضميره الذي باعه للطرف الأقوى كحال أعظم حاشية السلطة في أيامنا هذه.

8.إعادة كتابة التاريخ في روايات واسيني الأعرج:

إن دور الروائي يختلف عن دور المؤرخ فالكتابة " التاريخية تقوم على الموضوعية والتحليل والنقد. – أي أنّ ما - ينتظره القارئ من المؤرخ يختلف عما ينتظره من راوي الشهادة أو منتج الذاكرة. فالقارئ يترقب من الكتابة التاريخية فك تعقيدات الماضي، سواء كان ماضيا بعيدا أم قريبا، ومساءلة هذا الماضي والسعي إلى فهمه. وهذا الفهم يقوم على النقد، على الاحتمال، على النسبية، لإعادة بناء نسق التطورات والاستمراريات الزمنية وسببية الأشياء، بعيدا عن أشكال الحكم."[2]، أما ما ينتظره القارئ من الروائي فهو يختلف عن في جزئية هامة تتجلى في ضرورة خلق عوالم ممكنة إبداعية يستفيد منها القارئ ويستمتع بها في الآن نفسه من خلال ملء بياضات وسد ثغرات فرضتها قوة السلطة والحكم على العامة طمسا وتدليسا لأن التاريخ يكتبه المنتصر فالروائي إذن ليس ملزما بسرد الوقائع التاريخية بصرامة متناهية تحيله إلى التقريرية الجافة المنفرة المتمثلة في التاريخ السلطوي.

ما يعني أنه يجوز للروائي مالا يجوز لغيره " التاريخ يحدث مرة واحدة، ولكنه يكتب أكثر من مرة، وقد شهدت الساحة الثقافية العربية، بدءا من منتصف القرن الماضي محاولات

[1]: المصدر نفسه، ص29.

[2]: محمد جادور وآخرون: الذاكرة والهوية أعمال مهداة إلى عبد المجيد القدوري، كلية الآداب والعلوم الانسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص107.

لإعادة كتابة التاريخ العربي من جديد، بدوافع تجاوز التخلف الحضاري، والضرورة الملحة لمساءلة الماضي، يجد الباحث صدى لمحاولات إعادة كتابة التاريخ في الرواية العربية المعاصرة، بوصفها نتاج الحركة الثقافية في المجتمع من جهة، وحقلا ثقافيا مهما في إنتاج الوعي الثقافي من جهة أخرى"[1].

إنّ واسيني في رواياته يمثل أنموذج الروائي العربي المعاصر الذي "استدعى المؤرخ وطرده لأكثر من سبب: فالمؤرخ يقول قولا سلطويا "نافعا"، ولا يتقصى "الصحيح"، يهمش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة ويكتفي بتاريخ محلي مخترع دون أن يقارنه ب" التاريخ الكوني المنتصر"(...) فالروائي العربي يقوم بتصحيح ما جاء به المؤرخ وبذكر ما امتنع عن قوله، مؤكدا أن الكتابة الروائية "علم التاريخ" الوحيد أو كتابة موضوعية تساءل ما جرى دون حذف أو إضافة"[2]. إنّها متنفس الروائي للبوح بالحقيقة المطموسة.

إن النص الواسيني يؤسس لحقيقة أنّ " التاريخ في الرواية (...) إمكانٌ للتأريخ، ولكنه الإمكان المختلف تماما عن غيره من الإمكانات لأنّه ينجو لحظة الكتابة وتشكل البنية الروائية من التوظيف الإيديولوجيّ المسبق دون الإقرار بصفائه المحض في هذا الجانب، ولإمكان خضوعه للاستخدام عند الاستدلال على الحقيقة التاريخيّة لمن يهتمّ عادة بالوثيقة الشفوية والمدونة على حدّ سواء"[3]. وهذا ما يضمن تميز الرواية الموظفة للتاريخ عن الوثيقة والنص التاريخية.

---

[1]: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص105.

[2]: ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، (ص، ص)، (5،6).

[3]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، ص 14.

إذ ليس من الضروري أن يتحلى الروائي في متونه بحرفية التاريخ حتى لايسقط في فخ التزي بدور المؤرخ. فإذا كان " القاضي هو الذي يحكم ويعاقب، والمواطن هو الذي يناضل ضد النسيان ومن أجل إنصاف الذاكرة، أما المؤرخ فمهمته تكمن في الفهم دون أتهام أو تبرئة"[1]؛ فإن الروائي لا محالة هو ذاك المبدع الذي تتأكد من خلال رواياته " إمكانية كتابة التاريخ قصصيا، أو إعادة النظر في مقوماته المخيالية كمعطى معرفي وشعوري لتوسيع السرد، اتكاءً على شفاهية الحكاية ونصانية القصة ومن خلال تأمل التاريخ الجمعي ومطابقته لتاريخ الفردي بقراءة مزدوجة للمكان والزمان بصيغة تراجعية تتجاوز مهمة الإخبار والحنين"[2]. إن واسيني في رواياته سعى وبصورة لافتة للنظر لسرد التاريخ الفردي بطريقة ترسخ هذه المطابقة كون شخوص رواياته تنوب من خلال وصفه معاناتها عن أوضاع المجتمع وماعاناه في حقب تاريخية وزمنية مختلفة .

هذا المزج بين الواقعي والمتخيل يمنح " في كل إعادة للتاريخ إضافة يراكمها الوعي الفني- دائم التطور والارتقاء- للأديب من ناحية، ومكتسبات المراحل الحضارية، والثقافية المتعاقبة والمتغيرة باستمرار من ناحية أخرى، ومن هذا المنطلق كان ظهور تيار ما يسمى بالرواية التاريخية الجديدة (أو التاريخانية الجديدة)"[3]

إنّ الرواية العربية " نسجت أوجها متعددة من العلاقة مع التاريخ. فهي التي حاولت جاهدة أن تكتشف مجموعة من الثغرات والثقوب التي تخلفها الكتابة التاريخية التي اهتمت

[1]: بول ريكور، كتابة التاريخ وتمثل الماضي، تعريب محمد حبيدة، من أجل تاريخ إشكالي. ترجمات مختارة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالقنيطرة، 2004، ص182، نقلا عن محمد جادور وآخرون، الذاكرة والهوية، ص108.

[2]: حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية والسرد، ص 93.

[3]: أحمد يحي : سلطة التراث وبلاغة المتخيل توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 2011، ص 92.

بالتاريخ الرسمي السياسي للعالم العربي. فقد جاءت الرواية العربية تستدعي الكتابة التاريخية لتدينها في كثير من الأحيان وذلك بالبوح بما سكت عنه المؤرخ"[1] حيث فتحت الرواية القوس لتعبر عما لم يعبر عنه التاريخ الرسمي الذي يخضع لسلطات متعددة من أبرزها السلطة السياسية والتي ترفض كل تاريخ يتنافى مع مصالحها؛ فكان لزاما على المبدع أن يبتكر هذا المنفذ والوسيلة التي تمنحه الحرية المطلقة للخوض في هذا الموضوع الحساس دون توجس من العواقب.

وهذا ما يتضح في رواية رمل الماية على غرار باقي الروايات والتي تؤكد أن التاريخ ارث هوياتي يحتمل كتابات متعددة مثله مثل النص الذي يتقبل ويحتمل قراءات متعددة وهذا ما يعرف بالتاريخ الموازي" التاريخ بوصفه نصا إبداعيا" أو بعبارة أدق تقويض وإعادة كتابة للتاريخ تاريخ لا سلطوي ولعل من بين الدوافع القوية الرامية لكتابته كتابة جديدة هو أنّ كل فئة تكتبه بطريقتها، وتفسر أحداثه بما يتناسب ومصالحها، وتتعدد المواقف تجاهه، بتعدد فئات المجتمع، والأحزاب السياسية، والمذاهب الدينية.

وقد شهدت الساحة الثقافية العربية، بدءا من منتصف القرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التاريخ العربي من جديد، بدافع تجاوز التخلف الحضاري، والضرورة الملحة لمساءلة الماضي.. حيث يجد الباحث صدى لمحاولات إعادة كتابة التاريخ في الرواية العربية المعاصرة، بوصفها نتاج الحركة الثقافية في المجتمع وحقلا ثقافيا مهما في انتاج الوعي الثقافي في آن [2]. وهي بهذه المساءلة للماضي والتجاوز لما هو كائن لما هو ممكن تحقق ميزة التجريب والذي

[1]: عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص 227.

[2]: ينظر: محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص 122.

يمثل تقنية مستحدثة في النصوص الروائية " إنّ التاريخ كما السرد إعادة تشكيل للأحداث بآلة التخييل ورصد العلائق الممكنة ضمن حبكات حكائية تسمح للمؤرخ والحاكي أن يوجد تماسكا وتطابقاً بين الأحداث ومكوناتها"[1].

وواسيني في إبداعه يرسخ فكرة أن " فهمنا للتاريخ لا ينفصل عن إيماننا العميق بأن العمل يفرض على الإنسان مسائل تؤدي إلى تغيير أدوات العمل، وبتغيير أدوات العمل يتغير الإنسان نفسه أيضا كقوة منتجة، وبأن الجماهير هي صانعة التاريخ في كل أدواره. إلا أن ذلك لا يقلل من إيماننا بدور الفرد في صناعة التاريخ. إن قيادة الفرد المتميزة هي التي تتيح فرص استثمار الإمكانات وعامل الزمن إلى الحد الأقصى من أجل تحقيق النجاح في نضال الجماهير"[2]. وكذا سرد وتأريخ حقائقه ووقائعه.

إنّ هذه الجهود تسمح بخلق جديد وإعادة هيكلة للحدث في زمنه الماضي وتزييه بزي ابداعي من خلال تمثله وتخييله " فالتاريخ يقبل بترك ثوابته وصرامته وزيفه كذلك عند عتبات الرواية، ويحتمي بالنسبية ويستسلم للهشاشة التي ليست شيئا آخر إلاّ الكتابة ذاتها ونظامها المعقد الحر"[3]، هذه الحرية التي تسمح للمبدع بأن يكشف زيف حقيقة السلطة وعلاقتها بالشعوب وزيف التاريخ السلطوي في آن .

[1]: حاتم الورفلي: مرجع سابق، ص 80.

[2]: أحمد داود: تاريخ سوريا القديم: ص54.

[3]: واسيني الأعرج: المتخيل والتاريخ، جريدة الخبر الجزائرية، الصادرة بتاريخ/ 28 فيفري 2008، ص120.

الفصل الثاني:

آليات تأويل التاريخ في روايات واسيني الأعرج

1: التلقي وتأويل التاريخ.

2: تقنيات السرد وتأويل التاريخ .

3: المرجعية النصية في روايات واسيني الأعرج.

4: التداخل النصي وتوظيف الموروث السردي التاريخي.

5: البنية السوسيو نصية في رواية نوار اللوز.

6: داخل الموروث التاريخي والسرد الشعبي في الرواية.

1. التلقي وتأويل التاريخ:

يعد التلقي من بين أهم محاولات تصحيح المسار البنيوي وإخراج القراءات النقدية من جمودها، وتقويض إمبراطوريتها، ويعضده في ذلك استراتيجية التفكيك والنظرية التأويلية، وتشترك كل هذه النظريات في الإعلاء من شأن القارئ وبالتالي فتح الشق الذي طال أمد إغلاقه. وذلك نظراً لطبيعتها المستنطقة لدلالة النصوص، بإشراكها القارئ (المتلقي) في دراستها لمستغلقات النص من أجل كشف المسكوت عنه وتجاوز القراءة الاستشرافية السطحيّة للنصوص للوصول إلى المعنى والدلالة العميقة له ولا يتأتى ذلك إلاّ لقارئ متمرس مستند في قراءته على خلفية معرفية وابستمولوجية تتيح له ذلك.

1.1.تحول السلطة من المؤلف إلى المتلقي:

لقد تراجعت المدرسة البنيوية بعد أن بلغت قمة الهرم في المدارس النقدية المعاصرة نظير فلسفة الشك في كل يقين التي اجتاحت أعلامها، فأخذ أنصار المدرسة التفكيكة وأنصار نظرية التلقي على عاتقهم ضرورة الذود عن المتلقي واعتباره الطرف الفاعل في العملية القرائية كونه مفكك شفرات النص والباحث عن خفاياه مما أدى إلى تخلّق شراكة متينة بين القارئ والنص، هذه الشراكة التي دعت إليها فلسفة الشك في كل يقين، والتي ترسخت كقناعة في الفكر الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وبالتحديد في نهاية الستينات بألمانيا نظرا لما ميّزها من خصوصية ثقافية وفلسفية، إذ كانت ألمانيا محضنا للفلسفة الظاهراتية "الفينومينولوجيا" التي تبحث في عملية إدراك الإنسان للظواهر والأشياء وكذا حدوث ما يسمى بالمنعرج الهيرمينوطيقي "التأويلي" عند كل من هايدجر وغادامير، غير أنّ " البعض يذهب إلى ربطها – نظرية التلقي- بمفهوم الذات المتعالية عند كانط، وحتى القول إنها بعث

للذات الرومانسية من جديد لما في دعوتها من إعطاء الحرية للقارئ في قراءة النص وفق منظور خاص[1].

وترتبط هذه النظرية جماليات التلقي: (Esthétique de la Réception) على وجه الخصوص بجهود كل من هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jaus) وفولفغانغ آيزر (Wolf Gang Isère) وهما من أبرز مؤسسي مدرسة كونستانس التي كانت كردة فعل على الاتجاهات الفلسفية التي كانت سائدة وقت إذٍ، ومن بينها الماركسية، ويجدر بنا التمييز بين ثلاث اتجاهات من هذه النظرية أو بالأحرى تسمياتها وهي:

1. نظرية القراءة في فرنسا، ومرجعيتها في ذلك جاك ديريدا (التفكيكية)
2. نظرية جماليات التلقي في ألمانيا، ومرجعيتها الفلسفة الظاهراتية
3. نظرية استجابة القارئ في أمريكا وخلفيتها مبادئ جماعة يال (النقد الجديد).

غير أنّ كل هذه التسميات تهدف لشيء واحد وهو ضمان الحياة من جديد للنص الادبي لإخراجه من سلطة البنية، وإشراك القارئ في بعث الحياة له من جديد، وفي هذا السياق يرى آيزر أنّ " الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح أنّ تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين"[2]. ما يعني أنّ نظرية التلقي مهمتها البحث عن المعنى (الدلالة) لا الأبنية والأنساق.

[1]: ينظر: عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص 102.

[2]: فولفانغ آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب) تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ط، د.ت، ص 12.

ويؤكد ياوس ذلك من خلال كتابه "جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي" إذ يرى أنّ نظرية التلقي تذهب إلى ما هو عميق في الأدب، أي إلى جوهره (المعنى لا المبنى) وذلك لأنّ الكاتب يبدع نصوصا أدبية بينما يشكل القارئ انطباعات جمالية عن هذه النصوص ليصبح بذلك التركيز في نظريات القراءة والتلقي على ما هو جمالي لا ما هو فني، إعلاءً لقيمة القارئ (المتلقي)، الذي يسعى لفهم وتأويل النص واكتشاف معانيه (البحث عن المسكوت عنه).

ومن أهم المصطلحات التي وضعها ياوس، مصطلح **"أفق التوقع"** وهو عبارة عن جهاز عقلي يسجل بحساسية زائدة التعديلات والانحرافات عن المعيار (وهو متعلق بالقارئ)، وهذا المصطلح يحيلنا إلى مصطلح آخر يحدد من خلاله ألا وهو القيمة الجمالية.

وتتحدد القيمة الجمالية من خلال تماهي النصوص مع المعيار أو عدم تماهيها معه (والمعيار هنا نقصد به ما هو مألوف في الكتابة) فكلما تماهت النصوص مع المعيار كلّما نقصت القيمة الجمالية للنص، والعكس صحيح.[1] .

غير أنّ محاولة إدراج القارئ أو المتلقي في الظاهرة الأدبية، وجعله قطبا محوريا، تتطلب الوصول بالفكر النقدي الأدبي إلى درجة هامة من التحليل والدراسة والمسألة ليست على درجة من السهولة واليسر، إذا علمنا أنّ الأمور تبدو على درجة من الزئبقية إلى حد بعيد[2]؛ وعلى هذا الأساس قد ميزت نظرية التلقي بين " نوعين من التلقي:

[1]: ينظر: فريدة بعيرة: تأويلية الفقد مقاربة لنص أثر الفراشة لمحمود درويش، مذكرة ماجستير، جامعة سطيف 2، 2016/2015، (ص،ص)، (82،83)

[2]: ينظر: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص115

الأول: هو التلقي الذي يمارسه القارئ عند قراءته للعمل الأدبي من خلال التفاعل والاستمتاع جماليا.

ثانيا: هو التلقي الذي يمارسه الأديب عندما يتلقى الأعمال الأدبية فيستفيد منها من ناحية الشكل والمضمون إبداعا وإنتاجاً "[1].

وبخصوص هذا النوع من التلقي فإنّه يحيلنا لكون النص عبارة عن ترسبات معرفية لدى المبدع تصاغ في قالب متميز ينضوي تحت جنس أدبي ما، غير أن البحث سيخصص هذا النوع من التلقي إلى تلقي المبدع واسيني لتيمة وموضوع التاريخ، حيث أخذ دور المتلقي الأول الذي يؤول النص التاريخي فيعطيه بدل القراءة قراءات وبدل التسليم بحقيقة البحث عن حقائق.

فإذا كان قارئ النص يبحث في متونه عن مكونات النص لاستخراج أجمل ما فيه، فإنّ واسيني متلق يبحث في نص التاريخ الرسمي كذلك عن مكنوناته وعن المسكوت عنه؛ وذلك لأنه لما يتعلق الأمر بالمتن الروائي خصوصا وبتيمة التاريخ، أو ما يعرف " لدى جادامر بالأفق التاريخي والحقيقة أن النص يسعى إلى تحقيق هذه الخصوصية التي على القارئ الوعي بها لأنها ضرورية للفهم. تتجلى عملية إسقاط الأفق التاريخي في النص، في محاولة اقتراب التاريخ من الواقع أو العكس، وتلك مسألة تبدو على درجة من النسبية إذا كان بالإمكان مراجعة وعي الشخصية جيدا. لأن عملية إسقاط الأفق التاريخي ينبغي أن يتبعها عامل الوعي بالتاريخ"[2]. وعي بمكنوناته وحيثياته تسهل على القارئ تأويله واخراج دلالاته المضمرة من المتن السردي.

[1]: عبد الناصر مباركية: دراسات تطبيقية في الابداع الروائي، دار النشر جيطلي، برج بوعريريج، 2011، (ص،ص)، (44،43).

[2]: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 240.

وبخصوص انخراط واقحام القارئ (المتلقي) في العملية القرائية نستطيع القول بأننا" لو موضعنا الإشكال في أفق براغماتي فإن الفعل ينقاد في عالمه التخيلي داخل زمن إنساني وذلك بإحالته إلى التاريخ، هذا التاريخ الذي ينظر الوقائع أحداثا مضت يقع تمثلها بمهارات تطبيقية وذلك بشكل يفرق فيها الأمر بين خطابة قرائية يعبر عنهما فاعل ومتلق ضمن استراتيجة فينومينولوجية وتأويلية تفهم وتفسر الأثر داخل تطبيقاته الدقيقة والمتعبة"[1]. وذلك لأنّ " الخطاب الروائي الجديد، قد يجد مشروعيته بناءً على اتساع القاعدة الثقافية للفكر من جهة، وإلى التطور الحاصل في الذهنية العربية من جهة ثانية، هذا التطور الذي صار يعي للجديد معنى، ويتمثله كشرط من شروط التطور الحضاري، وهذا يعني وجود كتابات جريئة على المعايير الأدبية المتعارف عليها، مما يجعل عوامل الصراع تستمر في إطار الشيء الواحد الذي يقال له الأدب، وبين طرفين نقيضين المؤلف والقارئ، والمسافة الجمالية، هي التي تسمح بتتبع حيثيات هذا الصراع"[2]. وفي حقيقة الأمر هذا ما أسهم بشكل فعّال في انتشار القراءات المتعددة للنص الواحد لكون هذا التعدد يضمن التجدد والتولد للنص " ففي التعدد نفي للمحدود، ولإثبات للمطلق المرجأ"[3]. وذلك لأنّ كل نص لايتجدد بالقراءات المتعددة مآله أن يتبدد.

وجدير بالذكر أنّ واسيني الأعرج قد تفطن لهذه الحقيقة لذلك فانفتحت نصوصه عن باقي الأجناس الأدبية لأنّ " أهم ما يميز النص الروائي هو انفتاحه على باقي الأجناس الأدبية وغير أدبية ...وبهذا الانفتاح يتفكك السرد والخطاب معا ويتشظى الحكي وينفجر التركيب

[1]: حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد، ص77.

[2]: فتحي بوخالفة: المرجع نفسه، ص116.

[3]: بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص 54

وتتعدد الدلالة. وبهذه الاختراقات التي تمس جسد النص يغادر هذا الأخير انغلاقيته ويتجاوز أحاديته. ويساهم الانفتاح الدائم والمستمر للنص الروائي في تطوير آلية التلقي ويدفع بها نحو التجدد الدائم والمستمر"[1]؛ لأن النص المنفتح على كل هذه الموروثات السردية والخصوصيات الثقافية ، الاجتماعية والتاريخية المختلفة هو نص يفرض حضوره على وعي القارئ من خلال استدعاءه لهذه الخصوصيات التي ينظر لها كل قارئ من زاويته الخاصة.

وهذا ما يؤكد أن "المبدع الحقيقي- هو الذي- يستطيع من خلال تلميحات وإحالات ذهنية خفية أن يربط المتلقي بالهاجس المركزي للرواية، فيتمكن القارئ بالتالي من ضبط قناة الاستقبال لديه مع عملية الإرسال التي يبثها الكاتب، غير أن التقاط الهاجس المعاصر للرواية لايعني بالمقابل مغادرة حالة الاستغراق النفسي في زمن تاريخي آخر، لأن مثل هذا الاستغراق هو المعيار الذي يحكم من خلاله على الكاتب بنجاح أو فشل روايته"[2]، فكلما كانت الرواية متصلة بالتاريخ وبمقومات الهوية كلما كان له مكانه بين النصوص نظرا لاتكاءه عاى مرويات كبرى واقترابه من مرجعيات ثابته ومتأصلة

وإذا كان بول ريكور يرى أن النص الأدبي هو نموذج المباعدة في التواصل فإنه يقصد هنا بالمباعدة المسافة بين النص والمتلقي أثناء تفاعلهما... ويربط ريكور المباعدة بمدى قدرة المتلقي على التفاعل مع النص الأدبي وتأويل دلائله وملء فراغاته، مما يجعل فعل القراءة حاسما ومهما في كل تواصل بين المتلقي والنص الأدبي (...) غير أنه يشدد على ربط المباعدة بداخل النص الأدبي وتأويله من جهة، وجعل المباعدة عنصراً محورياً هاما داخل النص من جهة ثانية،

[1]: عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 2014، ص107.

[2]: فيصل عزام: فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996، ص166.

وبالتالي فإن المباعدة- ليست شيئا مضافا وطفيليا، وإنما مؤسِسة ظاهرة النص ككتابة، وفي ذات الآن شرط التأويل"[1]؛ حيث يستوجب التأويل حضور نص وقارئ متلق لهذا النص لأن العملية القرائية تسبق التأويل.

لأن التأويل يشتغل "بالبحث عن المعنى في النصوص الأدبية أو غيرها من النصوص الدينية والثقافية والفكرية والفلسفية، وهي الوظيفة التي تبدو على درجة من الصعوبة، من باب أنه ليس من اليسير تحديد الأفق التاريخي للنص ببساطة مثلا، أو تحديد الإحالات الثقافية أيضا المشكلة لمرجعية النص، وعليه يجب أن يكتنز وعي القارئ بآفاق معرفية هامة من إنتاج القراءة."[2] ولهذا السبب يربط غادامير ما بين اللغة والتأويل. وتنجم عن هذه العلاقة عملية الفهم التي تسهم في بناء المعنى. إن المفسر ودون شعور منه يدخل ذاته، كما يدخل مفاهيه الخاصة في التفسير. من هنا فإن الصياغة اللغوية ملازمة للتفكير المفسر.أي أن عملية التأويل تنبثق عن اللغة، مع اعتمادها على لغة المؤول كذلك. ومن ثم فإن لغة التأويل ما هي إلاّ لغة الفهم. كما أن فعل الفهم هو فعل تفسير، لأن الفهم يشكل الأفق التأويلي الذي يتخذ فيه هدف نص ما قيمته[3]

" تنخرط التأويلية في تاريخ الذات وجهدها من أجل فهم أقرب للعالم ومنه فهم نفسها، ففهم وتأويل النصوص ليسا فقط مسألة علم ولكنهما يستخرجان بوضوح من التجربة العامة التي يحدثها الإنسان في العالم، ففعل الكائن تاريخي، لأنه يتوازى مع راهنية

[1]: ينظر: عبد الرحمان التمارة ، مرجعيات بناء النص الروائي، (ص، ص)، (57، 58).

[2]: فتحي بوخالفة: مرجع سابق، (ص، ص)، (135،136).

[3]: ينظر: فتيحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة وهران، 2012/2011، ص10.

الذّات، وليست إلا الذات التي يمكن أن تسحب من اللغة تاريخيتها"[1] "القارئ الافتراضي والقارئ الحقيقي- لا يمكن تصور النص، بوصفه موضوع تواصل، دون مرسل إليه ضمني. لقد سعى منظرو الأدب إلى صياغة مفهوم لهذا القارئ المرسوم في بنية العمل الأدبي. يقترح ج. برينس، في توسيعه للتصور المنسوب أصلا إلى ج. جينيت، تعيين " مروي له متباين القص" في كل نص، من حيث إنه ليس سوى ذلك القارئ الذي يفترضه النص، والذي تكمن وظيفته في ربط التواصل مع القارئ الحقيقي"[2] . إلاّ أنّه "في السرد هناك دائما مراقب أو مؤول يقع في إطار مرجعي زماني – مكاني، مختلف عن إطار الأحداث التي تسرد، وتتوسط عملية القص الإطار المرجعي المباشر عند المؤول، ولكنها تشير إلى أحداث خارج هذا الموقع المباشر" [3].

ويرى آيزر في هذا السياق أنه " ليس هناك سوى نوع قارئ واحد بوسعنا أن نؤسس عليه تحليلنا، أي ذلك الذي يفترضه النص مسبقا، بحسبانه مندرجا في بنية النص:" خلافا لأنواع القراء، موضوع السؤال حتى الآن، ليس للقارئ الضمني من وجود حقيقي، لأنه يدمج مجموع التوجهات الداخلية للنص التخييلي، كي يتم تلقي هذا الأخير ببساطة. وإذن فالقارئ الضمني هو مجموع الاستراتيجيات النصية التي بها يحدد العمل الأدبي قراءته"[4]. وتجدر الأشارة إلى أنّ " تأويل النص يكون تأويلا ذاتيا يعتمد على إمكانيات القارئ، وما يوفره النص من حيثيات التأويل الكائنة بين جنباته"[5]، مما يضمن الميلاد المتجدد للنص.

[1]: عمارة ناصر: اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2007، ص 48.

[2]: فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، ص، 26.

[3]: روبرت شولز : السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1994، ص، 104.

[4]:فانسون جوف: المرجع نفسه، ص27.

[5]:فتحي بوخالفة: مرجع سابق، ص234.

النظرية التأويلية:

شهد الخطاب النقدي الغربي والعربي المعاصر على حد سواء حركية فاعلة أسهمت وبقوة في رسم منحى غير ناجز في تحليل الخطاب الأدبي، الديني، التاريخي والفلسفي، وغيره من الخطابات، ويعد **التأويل** واحداً من الإجراءات النقدية المعاصرة الذي يسعى في بزوغه الأول إلى إستراتيجية تعتمد على تخطي عتبة النص، وتحصيل الحقيقة؛ إذ أنّ تأويل النص هو إحالة إلى أمر بانَ واتضح أوّله، و لم يعرف آخره، إلاّ بالتأويل بعد الفهم والتفسير مما يضمن القراءة المتعددة للنص الواحد وهذه الخصيصة هي ما يؤكد انفتاح النص على أكثر من معنى وأكثر من ميلاد.

فالخطاب وفقاً لمنظور تأويلي يأبى أن تكون قراءته أحادية قاتلة لفحواه، إذ تسعى المقاربة التأويلية للخطاب للانتقال من الظاهر إلى المضمر في عملية كشف الدلالة العميقة أي تجاوز السطحية، والحفر في تخوم النص، ومركزه من أجل استجلاء المسكوت عنه في الخطاب، وهذا ما يؤكده **بول ريكور** في قوله: " إن التأويل عملية اشتغال الفهم على فك الرموز"، والرموز هاهنا لا يقصد بها ريكور فك شفرات رموز الكتاب المقدس**(المقاربة الهرموسية)** كما كانت في بدايتها بل تتجاوز هذا الحقل الديني إلى غيره من الحقول المعرفية المختلفة، وتُعنى بتفكيك الرموز المختلفة والمشتملة على كلّ ما يمت للوجود الانساني بصِلة.

في هذا السياق يلفتُ **غادامير** انتباه الدارسين والمختصين إلى جزئية غاية في الأهمية ألا وهي فاعلية اللغة في العملية التأويلية إذ يرى أنّ:" التأويل فن يسعى-حيثما طبق- إلى الرجوع إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى قصد الحصول على فهم جديد للمعنى، شرط أن يكون هذا الفهم باللعب باللغة من خلال المساءلة، وهذا ما يسمح بمعرفة أبعاد جديدة

للحقيقة. حيث " يأخذ الخبر المروي أبعادا تأويلية فكان الانتقال من الانتباه إلى المعنى الظاهر إلى تتبع الاشارة الخفية"[1]..

ما يعني أنّ " الهرمينوطيقا قراءة للنص تعلن نسبية كل فهم وانتماءه للأفق التاريخي الذي يولد فيه، ففي كل محطة من محطات تاريخ النص ينبثق فهم جديد. ما يعني أنه لم يعد هناك فهم بشري مطلق للنص يخترق التاريخ، ويتعالى على أحوال الانسان، ويستقل عن طبائع العمران، ولا ترتسم فيه ألوان الزمان والمكان"[2].

وتعد قضية الفهم هي المسألة والمطلب الأساس الذي" أوجب تأسيس نظرية الهيرمينوطيقا التقليدية وبعدها التأويلية الحديثة بامتداداتها؛ نظرية القراءة والاستقبال ونظرية التفكيك. إن الخطاب السردي الروائي يطرح مثل غيره من أشكال التعبير السابقة عليه مسألة " الفهم" وإجلاء الغموض الذي تفرضه طبيعة اللغة"[3] ،وتجدر الاشارة في هذا الصدد إلى أن هناك فرقا بين البعد التأويلي للنص من نظيره الهرمينوطيقي، وذلك لكون الفرق بينها يتجلى في كون التأويل يبدأ " بالنص، وينتهي بالنص، ويظل يدور في آفاق ما يقوله النص - في حين - لا تهمل الهرمنيوطيقا كما أوضحنا لحظة ظهور النص، (...) بمعنى أنها تسعى لتضيء ما يكتنف لحظة انبثاق النص من ذاتية المؤلف وسياقات بيئته، والظروف المختلفة المحيطة بشكل النص. وكأن الهرمنيوطيقي يتموضع لحظة ولادة النص، ويعمل على إيقاظ الأفق

[1]: عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، ص88.

[2]: عبد الجبار الرفاعي: الهرمينوطيقا والتفسير الديني للعالم، مركز دراسات فلسفة الدين بغداد، شارع المتنبي، ط1، 2017، ص11.

[3]: محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص 80.

التاريخي لولادته، عبر تفحص أفق انتظار المتلقي وقتئذ، وكيفية فهمه للنص"[1]. من هذا المنطلق.

2. تقنيات السرد وتأويل التاريخ:

شهد الخطاب الأدبي عموما والسردي منه على وجه الخصوص تطورا ملحوظا في الخطاب المعاصر حاله حل وظيفة الأدب وهو ما نجر عنه تغير في العلاقة بين المتن الابداعي والمتلقي حيث تمخضت عن هذه الصيرورة العلاقاتية نتائج تسهم في ارساء دعائم هذا التحول والتطور ولكن في الاتجاه الايجابي الذي يخدم النص والمتلقي في آن؛ مع مراعاة خصوصية العصر وكذا المستجدات الثقافية التي شهدها العالم العربي والجزائري منه على وجه الخصوص من تزايد لوتيرة المثاقفة والتأثر بالآخر مما ساعد" الرواية العربية المعاصرة، وبفعل الحوار الثقافي الذي جرى بينها وبين الرواية العالمية أن تعلن تقويض نظرية التمييز بين ما يسمى بالآداب الرفيعة والآداب الشعبية الدونية. إذ لجأت إلى توظيف الحكاية والأسطورة والمثل الشعبي والكرامات الصوفيه. وهذا ما جعل القارئ العربي يعيد النظر في تقديره وتقييمه للعديد من الفرضيات والاستنتاجات النقدية وكذا للتراث الثقافي العربي بشكل عام"[2]..حيث أصبح للموروث بشتى جوانبه كلمته في النصوص المعاصرة إذ تشكل مرجعية نصية تخدم المتن الروائي من جهة وتخدم الموروث من جهة أخرى كون هذا التوظيف ينفض عنه الغبار ويعيده للواجهة وبحلة جديدة .

[1]: عبد الجبار الرفاعي: الهرمينوطيقا والتفسير الديني للعالم، موسوعة فلسفة الدين"4"، ص 12.

[2]: عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، (ص،ص)، (116،117)

3. المرجعية النصية في روايات واسيني الأعرج:

إن المتأمل لروايات واسيني الأعرج من بواكيرها يجد أنها تتميز ببناء سردي محكم ومؤسس على منهجية ابداعية قاعدتها الأساس تنم عن تحكمه في أصول البناء السردي ومعرفته بأسرار الكتابة الروائية فقد" اتجهت العناية إلى دراسة السرد باعتباره بنية تعبيرية،تمتد أصولها إلى أعماق الثقافة العربية الاسلامية، وعرف تطوراته بفعل آليات الاستعمال وسائر المؤثرات الخارجية التي صاغت أنظمته وحددت بناه، ثم كانت الدراسات التي عنيت بسرديته، بغرض استنباط خواصه الشعرية وفهم أبنيته الداخلية، لذلك فالمنهج السردي يُعنى في غالبيته بكيفية عمل مكونات السرد ضمن البنية السردية الواحدة وتشكلاتها سرديا"[1]؛ هذه الخصوصية التي تميز الجانب السردي ناجمة عن عراقته من جهة وعن مدى تفاعل عناصر السرد مع بعضها البعض ليتزيا بهذه الشعرية المتفردة بما تحمل من حمولات معرفية واخبارية تتفاعل مع بعضها لتنجح العمل الابداعي السردي "فـــالكتابة الأدبية، بما تتوسل به من أدوات التعبير الرمزية والإيحائية والمرويات الكبرى من موروث ثقافي وأدبي عربي لا تقطع في الغالب برأي محدد يلزم الكاتب وإنما تكتفي بطرح الأسئلة وإثارة الإشكاليات والدعوة إلى التفكير فيها. وذلك لكونها توظف هذه المرجعيات الرّحلية والتاريخية لطرح إشكالات بمواصفات جمالية، فتفتح بذلك التفكير في مدلولات رمزية مختلفة كما يبرزها فعل التأويل"[2].والتي تختلف من قارئ لآخر.

[1]: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص160.

[2]: عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، ص221.

وبما أننا بصدد مقاربة ما أمكن من روايات واسيني الأعرج لابد من الوقوف عند خصوصية البنية السردية لخطابها الروائي والذي يحقق تطورا علائقيا مع السياق التاريخي، وتحديد المتغيرات التي يمكن أن تطرأ على البنية السردية عندما ينتظم فيها التاريخ.حيث " تعرض النصوص الروائية (...) مرجعياتها التخييلية المختلفة وفق بناء سردي يقوم على تعدد دلالي يفصح عنه كل محكي روائي، مما يعني أن المرجعية المعروضة في النص الروائي ذات طابع احتمالي، لأنها مفتوحة على دلالات احتمالية وليس مرجعيات واقعية. من هنا تحتمل المرجعية النصية أنساقا تخييلية متنوعة، وكل نسق يحتمل دلالات متنوعة"[1] هذا يمنح المعنى الدلالي بعدا زئبقيا مما يجعل من النص منجما زاخرا للدلالات المتفلتة والتي تفتح الآفاق واسعة أمام القارئ للتأويل وأعادة بناءه.

4.التداخل النصي وتوظيف الموروث السردي التاريخي:

1.4.في ماهية التناص" Intertextualité":

إنّ التناص مثله مثل العديد من المصطلحات النقدية حظي "باهتمام كبير إلى أن استقر في نهاية الستينات في الدراسات البنيوية، وأصبح مفهوما نقديا فتح المجال أمام التأويلات العديدة للنص الأدبي بعد أن ضيقت عليه الدراسات الشكلية الخناق وعزلته عن السياقات الاجتماعية والتاريخية والحضارية، بجعله بنية لغوية مغلقة"[2]، غير أن الأمر لم يبق ثابتا بل تطور ليصبح التناص دليلا على ثقل وجمالية النص وثراءه؛ لأنّ التلقي يسبق التناص، وذلك لأن التناص هو نتاج تراكم لتلك النصوص التي يتلقاها المتلقي سواءً من ثقافته أو من غيرها فيقوم

[1]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]: حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص100.

بضمها واستيعابها وتأويلها، لتوظيف ما يناسب عمله الإبداعي بعد ذلك مما يمنح النص تعددا دلاليا وثراء فنيا جراء التراكمات الفنية والنصية لدى المبدع.

إنّ **التناص (Intertesctualite)** هو مصطلح نقدي جاءت به **جوليا كريستيفا** وهي أوّل من استخدمته كمصطلح نقدي مكتمل، وذلك أواسط الستينيات من القرن العشرين، غير أنّ إرهاصاته الأولى كانت بفضل الناقد الروسي **ميخائيل باختين** الذي اكتشف مفهوم الحوارية (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929 الذي نادى به وهو حوار النصوص مع بعضها البعض، ويقر في هذا السياق "بيير زيما " بسبق باختين إلى اكتشاف هذه التقنية إلاّ أنه لم يغفل في الوقت نفسه جهود جوليا كريستيفا في تطويره مما أوصلها إلى نتيجة مفادها أن النص الأدبي هو خلاصة " امتصاص وتحويل لعدة نصوص غائبة تسهم في إغناء بعده التخييلي والتدليلي"[1]، فالنص من هذا المنطلق فسيفساء من الاستشهادات وللتحديد فكريستيفا " لا تقصد من" نص" النص الأدبي فقط: فقد يقال "نص" لكل نسق علامات لفظية. هكذا فكل حقيقة موضوع، اعتباره علامة حاملة لمعنى، بوسعه أن يتحول إلى نص"[2]. ما يعني أن هذه التراكمات العلاماتية والدلالية هي التي تشكل النص.

أي أنّ التناص هو نتيجة لا وعي القارئ المشكل مسبقا وهو نتاج العملية التراكمية التي يمرّ بها القارئ بتلقيه لنصوص مختلفة من ثقافات ولغات مختلفة تكسبه –المتلقي- حمولة معرفية، تستدعى أثناء العملية الإبداعية، سواءً اكانت أعمال ابداعية (إبداع أدبي) أو كانت

[1]: أحمد الجرطي : أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة، ص55.

[2]: فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، ص54.

أعمال ابداعية نقدية، نصوص نقدية (أو نقد نقدية) لأن كل هذه الكتابات تصنّف في خانة الإبداع.

إنه ببساطة وجود نص داخل نص آخر عن طريق الاستشهاد، الاقتباس، إذ لا يوجد نص يولد من عدم فكل نص هو مجموعة من النصوص السابقة له أو المعاصرة له فلا وجود إذا لنص مستقل بذاته استقلالا تاما، وقد عرفته جوليا كريستيفا بقولها: " هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[1]. إنه " مصطلح دال على أن نسيج أي نص جديد اختزن نصوصا كثيرة تأثر صاحب هذا النص تأثرا غير مباشرا بها، بوساطة القراءة، وكأن النص الجديد غير بكر، لأنه مزيج من نصوص عدة"[2]. وفي هذا السياق صرح محود درويش أن كلّ النصوص ماهي إلا كلام على كلام.

لقد أصبح (التّناصّ) مفهوماً مركزياً ينتقل من مجال دراسي إلى آخر، حتى صار (بؤرة) تتولد عنها مصطلحات متعددة وفقا لتقسيم جيرار جينات منها: التّناصيّة، المناصّ، التفاعل النصّي، المتعاليات النصّية، الميتانصّ...[3].

فالمناص: هو المصاحبة أو المحاورة النصية (Par-Textealitie)**:** ويتعلق المناص بالعناوين، المقدمات، التمهيدات، الهوامش، الملاحق (Post face) الحواشي (Apretesct) وكذلك الإهداءات[4]، ولعل أهم كتاب كتب في هذا المجال هو "عتبات النص" لصاحبه جيرار جينات،

1: عمر أوقان: النص والسلطة، ص 63.

2: علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، ص 219.

3: ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص115.

4: ينظر: عبد الغني بارة، محاضرات النقد المعاصر ألقيت على طلبة السنة الثانية أدب عربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2 بتاريخ 18 أفريل 2014. وللاستزادة يرجى الاطلاع على: التناص كاملا، نقلا عن:

Allghtalrbyt waldb Alrlrby/ Posts/657773207646334 تم تصفح الموقع يوم 10 أوت 2015.

وكما هو معروف فالعتبة هي المدخل إلى النص ويكون المناص في المقدمات والصور وكلمات الناشر والغلاف أي كلّ ما هو بجانب النص، فهو بهذا الوصف ليست أدبا بل ملحقات وتوابع للنص الأدبي.

أما معمارية النص (جامع النص): (Architesceality): فيقصد بها جيرار جينات بمعمارية النص نوع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

في حين أنّ **النص اللاّحق:** يتمثل في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق (Huortescte) بالنص "أ" كنص سابق (Hyuposcte)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

الميتانص أو "النص المتعالي": وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً.

والمتعالي يعني المنفصل عن النص، والميتانص هو النقد الأدبي.

و تجدر الاشارة إلى أنّ للتناص ثلاث مستويات: وهي

1. تناص اجتراري (أدنى مستويات التناص).
2. تناص امتصاصي مثل الإسفنج.
3. تناص حواري وهو أرقى أنواع التناص (لأن فيه التعدد والاقتباس) (حسب تعبير عبد الغني بارة).

أما بخصوص وظائف التناص فقد لخّصها حسين خمري في:[1]

[1]: ينظر: فريدة بعيرة: تأولية الفقد مقاربة نقدية لنص أثر الفراشة لمحمود درويش، مذكرة ماجستير، جامعة سطيف 2، 2015/ 2016، (ص،ص)، (78، 80).

- الوظيفة التحويلية/ التحديثية يتم فيها تحويل النصوص السابقة مع إعطائها طابعا جديدا.
- تأييد الفكرة نقضها
- المحاكاة أو السخرية
- البعد الجمالي الإحالة إلى العالم الجمالي مثل المقاطع الشعرية، المنمنمات.[1]

إن هذا التشعب في مستويات التناص ووظائفه تؤكد أهميته كما تؤكد ضرورة " عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدء مؤداه أن كل نص يتضمن وفرة من النصوص مغايرة يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات مختلفة"[2] من التفاعل المتبادل بين مختلف النصوص وخاصة منها القديمة الموروثة وهو بذلك عودة أخرى إلى التراث ولكن بشكل مختلف ومن منظور أكثر موضوعية، ومن منطلق استثمار البنية التراثية، أو الحفاظ عليها، أو تحديثها، والتذكير دائما بقيمتها ونفعها وثرائها اللغوي – حيث – أن ثمة كنوز مدفونة بين طيات الكتب التراثية القديمة يجب استخراجها، وتوظيفها بنائيا وموضوعيا"[3]. حتى تتوطد علاقة القديم بالحديث وتستند النصوص على ما يعد من مقومات الهوية في شتى جوانبها.

إنّ "التناص مع التراث العربي يتنوع ما بين التاريخي والتناص الأدبي والثقافي والتناص الديني والصوفي والتناص الشعبي، وهو عامل من عوامل استمرار الروائيين العرب في إنتاج

[1] :ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، (ص، ص). (145، 146).

[2]: المرجع نفسه، ص100.

[3]: علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، ص 219.

نصوص روائية ذات بناء فني تقليدي محدّث، في ابقاء هذا البناء التقليدي حيا متألقا في أحايين كثيرة"[1]، ما يعني أن من أهم وأبرز الأدوار المنوطة بالتناص هو الاحتفاء بالشكل الأدبي القديم والنهل منه والمحافظة على مقومات الموروث الأدبي العربي بشتى أجناسه. وفيما يلي مقاربة لنوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري والتي تظهر فيها ملامح التناص جلية واضحة.

مرجعية رواية نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري:

رغم أن رواية نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) تتماهى وتتقاطع مع تغريبة بني هلال إلاّ أنّ "المرجعية النصية تختلف من نص روائي لآخر، مما يجعلها مرجعية تنهض على مبدأ التميز النوعي عن غيرها، وإن اشتركت معها في نفس المجال المرجعي العام"[2]، فتغريبة بني هلال هي محاكاة لواقع معيش في وقت سابق في حين أنّ نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري اسقاط لما سبق من موروث أدبي في هذا النص الروائي نظرا لطبيعة الموضوع والمتمثل في المعاناة والمأساة التي تعايشها الطبقة العامة من المجتمع.

إن المرجعيات النصية التي يتم تميزها وتصنيفها تتمايز بطابعها التخييلي، مادامت مرجعيات نصية تحاول " تمثل" مرجعية معينة، وليس "نقلها" وفق مبدأ مرآوي ضيق[3] بل الأمر يتعدى ذلك ليقحم المبدع رؤاه ونظرته لهذا المرجعي بطريقة ذكية وسلسة تبين مدى وعيه بهذا الموروث واستكشاف مكنوناته .

استغل الروائي واسيني الأعرج إيجابيات توظيف هذا الموروث حيث نلاحظ ذلك من خلال حضور هذه الخصيصة وبكثرة ففي نص **نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري**

[1]: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]: عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 219.

[3]: ينظر: المرجع نفسه، ص220.

نجد تقاطعا وتماهيا مع نص **تغريبة بني هلال** " إننا أمام هذا النص المزدوج" نص على نص" الشيء الذي يجعلنا ونحن نقرأ نوار اللوز" نقرأ نصين في آن واحد. إن نص " تغريبة صالح بن عامر" مكتوب على ورق الشفاف، وتحته تبدو لنا رسوم نص " تغريبة بني هلال" وبما أنّ لأي نص مكتوب"طريقته في تجسيد البياض والسواد، فإن نص التغريبة الثانية نثري ومكتوب بطريقة جديدة يتميز فيها السرد عن العرض. وهذا ما جعل البياض فيه والسواد يشتغلان بطريقة خاصة تبدو لنا من توازيهما على الورق" [1] و لعل هذا التقاطع في الرؤى والسرد المأساوي لمعاناة الأفرد هو ماحفز واسيني لتوظيف هذا الجانب المتماسك " من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر"[2] .

إن ظاهرة التناص جلية واضحة في روايات واسيني الأعرج كفنية لاستحضار الموروث و" يتحدد التناص في رواية نوار اللوز كإنتاجية نصية، من خلال عاملين أساسيين هما: التراث والتاريخ وصفة الانتاجية هذه هي التي تحدد فيما بعد عمل النص"[3] حيث تستند رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج على نص تراثي محدد نستكشف هويته من خلال العبارة التي تعمّد الروائي أن يوردها في الافتتاحية المتصدرة لروايته" قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال. ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم. ما يزال بيننا، وحتى وقتنا هذا، الأمير حسن بن سرحان، دياب الزغبي، أبو زيد الهلالي، الجازية...فمنذ أن رمينا على هذه التربة الجافة وإلى يومنا هذا، ما يزال النصل هو

[1]:سعيد يقطين السيرة والرواية – نوار اللوز لواسيني الأعرج- آفاق، العدد 1، ص 118.

[2]: فاروق خورشيد: الموروثات الشعبية، دار الشرق، بيروت لبنان، ط1، 1992، ص12.

[3]: فتحي بوخالفة: مرجع سابق، ص 280.

لغتنا الوحيدة لفك خلافاتنا المزمنة"[1] من خلال هذا البوح يؤكد لنا الروائي على لسان أحد شخوصه أنّ العنف سمة سائدة في هذه البيئة التي تحتاج إلى التمرد والقوة لضمان البقاء.

إنّ هذا التصدير للرواية يحمل دلالات إيحائية تحيلنا إلى الخلفية تراثية لرواية نوار اللوز والتي تتماهى في موضوعها مع موضوع تغريبة بني هلال المتمثل في الفقر والمعاناة الشديدة لسكان البراريك يصرح الروائي بهذه الحقيقة قائلا: "حتى لا أثقل عليكم وأبدو أتعس من أبي زيد الهلالي ودياب الزغبي والأمير حسن بن سرحان، صناع التغريبة، أقول إنّ وقائع هذه الرواية هي من نسج الخيال بشكل ما من الأشكال، وإذا ورد أي تشابه أو تطابق بينهما وبين حياة أي شخص أو أية قبيلة أو أية دولة، على وجه هذه الكرة الأرضية، فذلك من قبيل القصد وليس المصادفة أبدا"[2].

يحيلنا هذا التصريح الواضح والدقيق من الروائي إلى النية المبيّتة في وصف الأوضاع لشعوب مضطهدة من الحكام والظروف المعيشية القاسية فجاءت الرواية ناقدة للواقع وما آلت إليه أحوال البشر من جهة وساردة لحقائق تاريخية مأساوية؛وفي هذا السياق يؤكد واسيني هذا التعمد في بداية أعماله من خلال إجابته على أحد أسئلة جمال فوغالي عن عدم كتابته " كما في السينما في مقدمة القصة " كل تشابه مع الشخصيات والوقائع التي حدثت لا يمكن أن تكون إلا محض مصادفة.."؟. يجيب - واسيني- بالقول:" إنني أقول (كل تشابه مع.... ما هو متعمد ومقصود) لم أحبب أبدا الصيغ الجاهزة. الرواية هي قبل كل شيء

[1]: واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص5.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

رواية، كتابة وكلمات، إنها دعوة لفك لغز، أو بكل بساطة، استفهام."[1]، استفهام مقصود من الروائي للفت نظر القارئ لحقائق مغيبة ومسكوت عنها.

عوداً على بدء فإنّ " قبائل بني هلال ارتحلت وقاتلت من أجل دحض الجوع والبؤس، ثم انتقل الصراع بعد ذلك إلى قادتها في نص الرواية كفاح مستمر من أجل لقمة العيش، تمثله شخصية صالح بن عامر الزوفري، وفي خضم ذلك تقف السلطة مسؤولا مباشرا عن الأوضاع السائدة."[2] ويتضح ذلك جليا من خلال إيراد الروائي كلمة تقي الدين أحمد بن على المقريزي:

يقول الراوي: "من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته، علم أنّ ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكاموغفلتهم عن النظر في مصالح العباد

"إغاثة الأمة في كشف الغمة للمقريزي"[3]

يؤكد هذا الاستشهاد أن السبب الرئيسي في معاناة الشعوب العربية ومنذ القدم كانت سياسة الحكام الفاشلة حيث فرضت على العباد سياسة القطيع وتكميم الأفواه وإلا الموت المحتم دون امكانية وجود حل وسطي بين الطرفين فالتبعية والولاء المطلق أو الفناء وبأي شكل من الأشكال؛ مما يخلق طاقة خوف من الآخر للطرفين وينمي حس الترقب والتوجس ففي هذه الرواية وبالتحديد في وصف الروائي لمنطقة مسيردا الحدودية يصف الروائي العلاقة الوطيدة بين الخوف والرغيف وعلاقة الترقب بين جمارك الحدود والمهربين قائلا:" في هذه البلدة التي ينبت فيها الخوف مع الرغيف، وتخزن شمسها وراء الغيوم الثقيلة، الموت والحياة

[1]: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، ص100.

[2]: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص136.

[3]: واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص5.

وجهان لنمط واحد من الخلق إنها البلدة التي تنام على أطراف الحدود، في الحروب هي أوّل من يدهس وآخر من يتذكره المؤرخون، مسيردا الجميلة التي يأكل حقولها دود لاليجو جمارك الحدود يخشون أطفالها كطلقة رصاص.

يفتشون ألبستهم وقماطهم، تصوروا حتى الأمام الذي يصلي وراءه آلاف الخلق، قبل أن يموت وتبقى البلدة بدون إمام، كان مهربا وجدوا عنده بالبيت قطعا من كتان " جانيتو" و" الرتيلاء" وإسوارتين ذهبيتين"[1]. إنّ الروائي من خلال كشفه لهذه الحقيقة والمتعلقة حقيقة الامام يحيلنا لفكرة صراع المظهر مع الجوهر فرغم أن هذه الشخصية والمتمثلة في الامام هي القدوة التي يعتز بها إلا أنه لم يغلب نفسه الأمارة بالسوء ونهج نهج غيره من سكان البراريك وكأننا به يقول الغاية تبرر الوسيلة وهي إحالة أيضا لفئة ممن يدعون التدين ويهم يضمرون الكفر بكل التعاليم الإنسانية ونقصد هاهنا فئة حراس النوايا في رواية سيدة المقام. وفي هذا السياق وصف واسيني آثار الفقر وانعكاساته على الصغار قبل الكبار من ذلك الانحراف المبكر للأطفال وتفشي الآفات الاجتماعية وسطهم يتضح ذلك من خلال حوار حماد مع صالح بن عامر الزوفري " آه يا صالح لو تعلم. هؤلاء الأطفال لا نرتاح من همهم حتى نموت. عندما أرى أقرانه، ترتعد فرائسي. السحنة ضعيفة. القلب مذعور، العيون حمراء من قلة النوم. يركبون حميرا لم تبق فيها إلا العظام. الميزيرية والترابانذو يا خويا صالح. أخاف عليه. صدقني أنى في خلوتي أبكي حتى الموت. أبكي بيأس وذعر." [1] إنّ هذا الوصف يؤكد صحوة الضمير عند أولياء هذه الفئة الضعيفة المستضعفة.

[1]: المصدر نفسه، ص19.

[1]: واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 35.

صوّر الروائي المعاناة القاسية التي يعانيها هؤلاء المغلوب على أمرهم نظرا لنقص موارد الكسب مما جعل الوالدين يفكرون في المآسي التي تنتظر أبنائهم وهي نفسها المآسي التي عانت منها قبائل بنو هلال فكان هذا القاسم المشترك بينهما هذه المعاناة التي كان سببها الحكام الظالمون الذين لا يتذكرون المناطق النائية إلا وقت احتياجهم لها. وعن انتشار الآفات الاجتماعية يبوح حماد لصالح بن عامر الزوفري " في المرة الماضية كدت أجن. عثرت أمه في جيبه على الدخان. قلنا الطفل كبر ما عليهش وبدأ يفهم في متاعب الحياة. وقبل أيام فوجئنا بالزعفران وسوارين مهربين، أنا نفسي لم أستطع الحصول عليهما في مهر أمه.

صرختُ. قلبتُ الدنيا انهار العالم يا خويا صالح في عيني. هؤلاء الأطفال سيتشوهون إذا لم نسارع إلى نجدتهم قبل فوات الأوان. حتما سيتشوهون يا خويا صالح"[1]

إن المعاناة والفقر الذي عاشه الكبار تمنوا ألا يتكرر الوضع مع فلذات أكبادهم

5.البنية السوسيو نصية في رواية نوار اللوز:

إنّ واسيني في رواية نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري يؤكد لنا أنّ الأيديولوجيا تندرج " في صميم البحث السوسيو نقدي، فتاريخ الأيديولوجيات هو تاريخ الثقافات، وهي ليست رؤية العالم بل بعدا من أبعاد الاجتماعي التي تنشأ من تقسيم العمل، المرتبطة ببنيات السلطة، فهي إذن شرط ونتيجة لكل خطاب"[2] حيث أثث متنه هذا وفقا لما يؤكد هذا التقاطع والتداخل بين هذا النص ونص تغريبة بني هلال " فقد تعمقت دلالات وحوارات البنية السوسيو نصية بازدواجية أحداث وشخصيات وفضاءات النص بين الواقع والتراث

[1]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]: دروش فاطمة فضيلة: في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص37.

التاريخي المخيّل ليأخذ توظيف هذا التراث منحنا تقابليا يظهر من خلال النص الأول (التاريخي) بين طيات أو محصورا في البياض"[1]؛ لقد سعى الروائي لقولبة التاريخ من خلال شخوص السيرتين حيث وظف لمحات من شخصيات التغريبة الأولى في التغريبة الثانية، لكن بطريقة عكسية تبين تمرد وثورة هذه الشخوص على الواقع الذي يفرضه بني كلبون على حد تعبير الراوي على الشعب البسيط والذي تأخذ شخصية صالح بن عامر الزوفري كرمز لهذه الفئة المتمردة نظير ما تعانيه من إضطهاد وحرمان.

حيث نجد " ضمن هذه البنية السوسيو نصية وصف لمجريات الصراع التاريخي للسيرة الشعبية لتتجلى حدته – من خلال صراع " صالح" ومعارضيه حتى يتماهى الزمن التاريخي (القديم) في الواقعي (المعاصر) بشكل تطابقي لرسم ضحية هذا الصراع في الواقع وهو أحد المهربين من جماعة صالح، ولأجل ذلك يتم استدعاء بنية نصية مقتبسة من حكاية التغريبة الأولى"[2] وجاء فيها:" حين انتهى نصر الدين من حربه الصغيرة، وركب الشهبا وانطلق نحو الرمل والخلاء واليابس والصفرة. على يمينه الملك صالح صهره، ووراءه عشرون راية، وتحت كل راية خمسة آلاف فارس. ركبوا الجياد وامتصت أراضي عين برشان دم البريقع وشيبان وزيره الذي كان أوّل من قطع رأسه"[3]. إنّ الرواية جمعت بين المتناقضات والتضادات حيث تتوافق شخوص الرواية تارة وتتنافر وجهات نظرها وكذا مصالحها أحايين أخرى مما يؤكد طبيعة المد والجزر بين شخوص الرواية وبين السيرتين تغريبة بني هلال وتغريبة صالح بن عامر "لقد استطاع هذا البناء المعارض للنص التاريخي أن ينتج بعدا اجتماعيا سياسيا حرّك أحداث

[1]: نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، ص 119.

[2]: المرجع نفسه، ص 124.

[3]: واسيني الأعرج: نوار اللوز، (ص،ص)، (173، 174).

الحكي ضمن الإطار السوسيو نصي للرواية بطريقة جدّ ملفتة تليق بمنطق الإبداع النصي الذي لا يتفق مع منطق البنى السوسيو نصية اللاابداعية وعلى رأسها البنية السوسيولوجية الواقعية"[1] مما يضمن لهذا النص تفرّده من بين النصوص.

6.تداخل الموروث التاريخي والسرد الشعبي في الرواية:

إن الباحث في متون الرواية الجزائرية المعاصرة عموما وروايات واسيني الأعرج على وجه الخصوص يجد أنها تستند وبصفة لافتة لمرجعيات تراثية وهوياتية حيث" يشكل الموروث الحكائي العربي والعالمي، بنوعيه الرسمي والشعبي، أحد أهم الحوامل التي شيدت الرواية العربية المعاصرة – ومن بينها روايات الأعرج - معمارها الجديد عليه"[2].وهي خصيصة تنضوي تحت لواء ظاهرة التجريب التي فتحت الآفاق واسعة أمام النص الروائي للتفاعل مع غيره من الأجناس الأدبية والفنون.

لقد وجد المبدع الجزائري كغيره من المبدعين العرب سلواهم وضالتهم في المرجعيات الأساسية للثقافة العربية كالقرآن الكريم والسير الشعبية كألف ليلة وليلة وفن المقامات والمعلقات والأغاني الشعبية التراثية والقوال وغيرها من جزئيات تمنح متونهم مصداقية ومكانة أكثر نظرا لاستنادها على هذا الموروث الزاخر بكل مقومات الهوية المتجذرة في المرويات الكبرى، و بالتالي فإن توظيفها هو بحث "عن هوية تتكئ على الزمن الذي يمكن وصفه بالجميل والمشرق، لذا جاء الحنين إلى صيغ الماضي في قوالب كثيرة"[1] كما أسلفنا.

---

[1]: نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية، ص 125.

[2]. علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط،2013، ص221.

[1]: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، ص15.

فمن المتعارف عليه أن لاشيء ينبني على عدم فلكل لاحقة سابقة، ولكل نتيجة سبب، وفي هذا السياق يصرح لانسون بأنّ " ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته"[1]. ومن هذا المنطلق يستوقفنا الفضول المعرفي للبحث في الخلفيات والمرجعيات التي ينبني عليها جنس الرواية ليأخذ طابعه المعاصر هذا وكما ألمحنا سابقا فإنَّ للأسطورة، الملحمة لمستهما في هذا الجنس الأدبي غير أنّه وبعد تحر بسيط انكشف لنا أن من أهم الروافد العالمية والموروثات السردية العالمية الكبرى التي كانت حاضرة وبقوة في الرواية العربية عموما والرواية الجزائرية على وجه الخصوص أيقونة من أيقونات التراث السردي العالمي أو ما يعرف بالمرويات الكبرى ألا وهي مروية **ألف ليلة وليلة.**

- كتاب ألف ليلة وليلة:

مروية ألف ليلة وليلة " تعد من الكتب العالمية الأكثر صيتا وتأثيرا، إذ اخترقت امتداداته حضارات العالم أجمع، فلا تخلو حضارة ما من تأثيره والتعالق مع حكاياته ذات الطابع الفلكلوري والعجائبي المروية للملك شهريار من الراوية الأكثر شهرة في العالم زوجته شهرزاد ولعل اتصال الرواية العربية بحكايات ألف ليلة وليلة يرجع إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث وجد فيها الرواد من الروائيين البديل عن المؤلفات الشعبية السائدة وقتئذ"[2]. كونها ذات صيت عالمي من جهة و نظراً لخصوصية الطابع السردي الذي يميزها.

[1]: لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب: تر: محمد مندور، نهضة مصر1972، ص 400.

[2]: ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص41.

- البنية العامة لألف ليلة وليلة:

تتألف ألف ليلة وليلة من الحكاية الإطارية، "Frame tale" والحكايات الفرعية التي تولدت عنها. والحكاية الإطارية هي حكاية الملك شهريار وشهرزاد بنت الوزير(ورغم أن تركيب الحكاية فيها بسيط إلا أنّ هذا) التركيب البسيط هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، إذ تتسم به الحكاية الخرافية عامة هو وجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي، يسمح باندراج أفعال قصصية ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار"[1].

وبخصوص توظيف الروائيين العرب لألف ليلة وليلة فهو يختلف من مبدع لآخر؛ حيث وظفها نفر منهم " بشكل كلي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته" ليالي ألف ليلة وليلة" وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، كرواية" سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات"[2]. إنّ هذا التوظيف ليس اعتباطيا بل مؤسس على خلفيات أيديولوجية تستند إلى هذا الموروث العالمي المتميز سردا وحكبة.

إنّ لواسيني الأعرج علاقة وطيدة مع هذه المروية الكبرى (ألف ليلة وليلة) بوصفها " محطة مفصلية غيرت مسار حياته، " قرأت لا لاف الكتب في حياتي من كتب وروايات ونصوص، ولكن النص المؤسس بالنسبة لي" ألف ليلة وليلة" التي كانت سببا رئيسيا في أن أعشق اللغة العربية وحاقولت التعبير عن هذا العشق من خلال العمق الشعري في نصي، فأنا لا أؤمن باللغة المباشرة واعتبرها لغة ميتة"[1].إنّ هذا البوح من الروائي يؤكد نزوعه للأدبية

[1]: المرجع نفسه، (ص، ص)، (42،43).

[2]: المرجع السابق، ص42.

[1]: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، ص 75.

والجمالية في المتن رغم كون نصوصه كلها هادفة وذات بعد أيديولوجي عميق ما يؤكد مزاوجته بين اللغة الشعرية والموضوع الرصين ويضيف" عندما أعدت قراءة " ألف ليلة وليلة" بدقة اكتشفت أن شهرزاد ليست إلا الوجه المؤنث لشهريار، ليوجه نظره لشخصية دنيازاد شقيقة شهرزاد المتمردة عن آراء شقيقتها لأنها " ليست مقتنعة بخطاب أختها وهذه هي الفكرة التي التقطتها لأقول إن الكتابة الروائية هي دائما هذه اللحظة الاستثنائية التي إذا لم نسِر عليها تصبح الكتابة بلاقيمة، وأخذت هذه الشخصية وجعلتها تحكي عن نفس التاريخ العربي الاسلامي في العهد العباسي، لكن تحكي عن الشيء الذي لا يحب أن يسمعه شهريار"[1] إنه من خلال هذا التصريح يؤكد أن كتاباته تتماهى ولاشك مع كتابات دنيازاد التي تقول للحاكم/ السلطان مالا يحب أن يسمع، فهو يبحث في المسكوت عنه من التاريخ يشكك في التاريخ السلطوي الذي يخفي كل بقعة ظلام فيه إنه يسعى لخلخلة مقومات هذا التاريخ الذي كتبه الوراقون، وهذا ما نجده في روايته **رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** حيث كانت دنيا زاد الساردة لشهريار بدل شهرزاد رغم تماهىالنص الروائي بالنص الأصلي ألف ليلة وليلة، حيث ضمت رواية رمل الماية " قصصا كثيرة، روتها دنيا زاد، أخت شهرزاد لشهريار بن المقتدر، عن رواة آخرين قاموا بدور الراوي، كما هي الحال في حكايات ألف ليلة وليلة"[1].وقد عقد محمد رياض وتار مقارنة بين رواية رمل الماية وحكايات ألف ليلة وليلة لخصها في الجدول التالي:[2]

[1]: واسيني الأعرج " الروائي الجزائري واسيني الأعرج: كتبت أنثى السراب" من رحم المعاناة والمنفى"، مجلة المجلس الأدبية، العدد السابع، 15/ 2010/2.

[1]: محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص 44.

[2]: المرجع نفسه، ص 44

	رواية رمل الماية		حكايات ألف ليلة وليلة
1	الحكاية الإطارية: دنيا زاد تروي لشهريار بن المقتدر ما جرى في الليلة السابعة بعد الألف	1	الحكاية الإطارية: شهرزاد تروي لشهريار حكايات لمدة ألف ليلة وليلة
2	تتولد عن الحكاية الإطارية حكايات كثيرة: حكاية البشير المورسكي، حكاية الحلاج، حكاية ابن رشد، حكاية أبي ذر الغفاري، حكاية بوزان القلعي، حكاية الخضر، حكاية أهل الكهف.....	2	تتولد عن الحكاية الإطارية حكايات كثيرة ومتنوعة.

وتجدر الاشارة إلى أن الموروث الشعبي الشفوي منه والمكتوب لا يقل أهمية عن الموروث المكتوب لأنه كان حاضرا في الثقافة الشعبية أكثر منها في الثقافة الرسمية كون الثقافة الشعبية - هي ثقافة غير معتمدة على سلطة سوى سلطة التداول الشفاهي والكتابي بين العامة"[1]. لذا أولاه واسيني في رواياته الأهمية التي يستحقها ونجد ذلك جليا في روايتي " نوار اللوز وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف، اللتين أعاد فيهما الروائي الاعتبار لشخصيتي القوال، والمداح وللثقافة الشعبية المهمشة التي ظلت طي النسيان، ويمكن أن نستدل على ذلك

[1]: معجب العدواني : الموروث وصناعة الرواية، ص 25.

بالمقاطع الأتية: يقول الرواة القوالون وناس الأسواق الشعبية أنّ ما حدث في الليلة السابعة لا يروي.."[1]

" يقولون والعهدة على من يروي الأخبار والحكايات ويملأ الأسواق بالأناشيد الصادقة..."[2]

" يروي قوالوا أسواق المدينة المتعبة..."[3]

وقد أورد الروائي في رواية نوار اللوز القوال واصفا إياه من خلال الراوي بالراغب في الاسترزاق من كونها منبع رزق القوال رغم أن الظروف السائدة وقتئذ لا تساعد على الكسب لأنّ الأغلبية يعانون من الفقر الشديد يقول الراوي: " يتوقف الدق على القلوز. يصيح القوال:

قبل البداية. عشرة دورو للوالدين، يا مسكين. وينك يا اللي تحب الوالدين والشهداء والأنبياء والصالحين؟ وينك ؟

في صمت وذهول غريبين تمتد الأيادي إلى فراغات الجيوب. بعضها يمتد بثقة إلى يد القوال الطويلة. وبعضها يعود ليلتوي بانتظام عند الصدر منتظرا بداية الحكاية. همس أحد الحاضرين في أذن صاحبه الذي لم يكن سمعه جيدا. كان منهمكا في تنقية أظافره من الأوساخ العالقة.

- شكون تقول يغلب؟ السيد علي وإلا رأس الغول؟

لا ذا ولا ذلك. احنا الخاسرين مع هذا الكذاب.

---

[1]: واسيني الأعرج: رمل الماية، ص06.

[2]: المصدر نفسه ، ص09.

[3]: المصدر نفسه: ص15.

أنت راسك غليظة. حتى شي ما يعجبك"[1]. في هذه الفقرة من الرواية نجد ثلاث أوجه من توظيف الموروث وهي: القوال، أسطورة الغول، واللهجة الدارجة أما بخصوص مضمون موضوع الحوار فهو يتعلق بوصف حالة الفقر وسلك شتى سبل الاسترزاق خوفا من شبح الفقر يقول واسيني على لسان صالح لصديقه لزرق" مجبرون يا صديقي بين أن نسرق أو نموت جوعا، أو نركب البحر من غير رجعة ونبصق على مسيردا الجرباء ونرميها من قلوبنا إلى الأبد. أو نمارس الترباندو علنا وربي يحفظنا من موت مؤكد"[2] إنّ تكرار القوال لقصة السيد على ورأس الغول جعلت الناس تسأم منه وتصفه بالكذاب.

لا يمكن وصف ظاهرة توظيف التراث "بكونها ظاهرة ملموسة في الكتابة الابداعية العربية الحديثة فحسب، بل يمكن وصفها بأنها واحدة من الخصائص الرئيسية في الكتابة الروائية السائدة حاليا، إذ يتم توظيف التراث بأساليب مختلفة في الروايات العربية المعاصرة، وذلك عبر تكييف بعض النصوص الكلاسيكية، من قبل الروائيين لإنتاج أنواع جديدة من الكتابة الروائية التي هي أكثر ملائمة للحياة الحديثة"[3].

من خلال رواية نوار اللوز نتأكد من "تقاطع النص مع التراث وذلك وفق منظور جمالي يرتبط بعلاقة الحوار القائمة بين التراث والواقع الجديد، وإن قراءة النص تثبت أن المتكلم هو الماضي بسلبياته وايجابياته، في حين بقيالحاضر محل النقد والتقويم المستمرين"[1] وفي هذا السياق "يرى الكثير من النقاد أن توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة – وللسير الشعبية - يعد

[1]: نوار اللوز، ص 45.

[2]: المصدر نفسه، (ص، ص)، (26،27)

[3]: معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثلات، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2013، ص43.

[1]: فتحي بوخالفة : شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص134.

مقياسا لتطوير الفن الروائي (...) معللين عودة الروائيين العرب إلى التراث بأنه توظيف للتراث في الرواية، بينما الحقيقة أن تلك النصوص امتداد للفنون التراثية بأشكالها المتنوعة، لانتهاكها بنية الرواية المحكمة واعتمادها الموروث التراثي اللغوي بشكل مباشر، فهي بمثابة امتداد مقنن للرسالة أو المقامة أو فن الخبر أو أدب الرحلة"[1]. حيث تتميز الحكايات التراثية بطابعها الشعبي الخرافي أو الأسطوري وبوظيفة العبرة والإمتاع فإذا امتزجت بأحداث التاريخ كسيرة بني هلال مثلا اكتسبت طابع المعرفة، والنص الذي يستلهم هذه المأثورات ويتعلق بها سيلتقط هذه الوظائف ويعمل على تحويلها تبعا لطبيعته وخصوصيته على اعتبار الرواية نص ذو وظيفة فنية جمالية، ويحمل تصورا فكريا (معرفيا) اجتماعيا وأيديولوجيا" [2]

إنّ المتأمل للنص الواسيني يجد أن أغلبه محمّلٌ بحمولات ثقافية وتراثية متميزة هي في حقيقتها منفذ ابداعي للواقع المعاش وتوطئة لولوج عوالم متخيلة ليرسم لنا من خلال هكذا نصوص فسيفساء ثقافية جزائرية ممتدة إلى حضارات سابقة استوطنت الجزائر ليكون بذلك النص الروائي متنفسا لنقد الواقع والتعبير العميق عن حالة تفرد وخصوصية المجتمع الجزائري حيث " تبنى السرد - الواسيني - أشكال وجود اجتماعي وأيديولوجي للإنسان عبر توظيف حكايات ونصوص خرافية، دينية، أدبية...ناظمة لجملة قيم ومعايير تتخذها الذات علامات دالة عليها تحفظ لها الوجود وتمنحها التغاير والاختلاف سمة لهويتها إنيّة دون غيرها[1].

ما يعني أن السرد الواسيني ينفتح على" تداخل الأزمنة والتواريخ والجغرافيات المتخيلة، وينتقل السرد من الواقعي إلى الرؤيوي والرمزي، عبر تماهي الذات مع شخصيات أسطورية

[1]: علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، ص 221.

[2]: نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية، (ص،ص)، (142، 143).

[1]: ينظر: حاتم الورفلي : بول ريكور الهوية والسرد، ص 164.

وتاريخية وخرافية. فكل انتقال في المكان في النص يستتبع تدشينا لحكاية متخيلة توقع بالذات في فخاخ الوهم"[1]؛ ما يؤكد أنّ "النص التراثي ينتقل بإيحائه وأبعاده الزمنية، والجمل التراثية لها ثقل زمني وبعد نفسي راسخ، فتنتقل حاملة خصائصها المشعة، والاستعانة بها في النص العصري، هو إعادة بناء لها بعد تفكيكها وتقويضها من سياقها الأصلي، فالنص لا يستمد قيمته وقدرته على التأثير من الكلمات المجردة ولكن من قيمة الزاد أو الطاقة الروحية التي كتب بها"[2]." لهذا الاعتبار يؤكد ريكور على ضرورة العودة إلى السرديات الكبرى أين يتكشف المسكوت ويتعرى المحتجب داخل شواهد مكتوبة هي كذلك دالة على مكان فعلها زمانا"[3].وتجدر الاشارة إلى أنّ المكان يرتبط " ارتباطا وثيقا بأشكال المفارقة: الفنتازيا والتغريب والسخرية والتناص. ويكاد حضوره ممثلا في هذه الأشكال يغلب على بقية العناصر البنائية السردية"[4]. وذلك نظرا للخصوصية الفنية لهذه المفارقات.

- السخرية:

إنّ للسخرية في الأدب العربي جذورا متأصلة ومع بواكير الأدبيات، والمرويات العربية " مع كتابات الجاحظ في" البخلاء" ، ومقامات بديع الزمان الهمذاني، والمروياتالمختلفة، وتجدر الاشارة إلى أن هذه الخصيصة ليست بالضرورة متصلة بالتراث العربي فقط، ولكنها تتعدى ذلك من خلال الانفتاح على والآداب العالمية. لقد لعبت السخرية دورا فعّالا منذ القدم إذ تمثل" أسلوبا في الكتابة وطريقة في التواصل والحوار، وهي بلاغة تروم الافهام بصيغ

[1]: محمد بوعزة: سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص174.

[2]: علا السعيد حسان: المرجع نفسه، ص222.

[3]: حاتم الورفلي: المرجع نفسه، ص 102.

[4]: محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص دراسة في التأويل السردي، ص21.

مختلفة معجمية ودلالية وسياقية ومرجعياتها متعددة ومتنوعة منها اللساني والثقافي والسياسي والمجتمعي"[1].

إنّ السخرية (irony) المفارقة لها ركنان أساسيان هما:

التهكم والاستهزاء المقرونان بالتوقع وخيبته وينتج عنهما الضحك أو الابتسامة، وليس بالضرورة أن يكون هدفها إسعاد المتلقي، وتشتغل في منحيين مختلفين هما: الفرح والترح من خلال إثارة مشاعر الآخرين واستفزازها أي أن لها مجالين هما نوعا الأدب: المأساة والملهاة"[2].

وتجدر الاشارة إلى أنّ " للسخرية أهدافه عميقة مبطنة تتمثل في تصور الجانب التافه من الحياة بغية إظهار الجانب الأكثر عمقا"[3]، ومن بين النصوص التي تحوي السخرية رواية ذاكرة الماء، حيث جاء فيها سخرية مريم زوجة الأستاذ الجامعي وضحكها سرا عن زملائها المدعين الثقافة الموالين للحركة الاسلامية " كلما سمعتهم يتهاوشون في مسائل فقهية تافهة..."[1] مستصغرة بذلك وعيهم بأبسط بديهيات الدين متسائلة عن مدى جرأتهم للوصول إلى سدة الحكم وارهاب الناس وتكفيرهم.

ليتحقق بذلك مفهوم نبيل راغب للسخرية حيث تمثل في رأيه" العنصر الذي يحتوي على توليفة درامية من النقد والهجاء، والتلميح، واللماحية، والتهكم، والدعابة، وذلك بهدف التعريض بشخص ما أو مبدأ أو فكرة أو أي شيء وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه"[2]. إنها نقد في صورة من صوره الفنية. " فرغم كونها تقوم

[1]: محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص77.

[2]: محمد ونان جاسم: المرجع نفسه،ص120.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[1]: واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص59.

[2]: نبيل راغب: الأدب الساخر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع،د.ط، 2000، ص13.

على التهكم والاستهزاء والسخرية والازدراء ثم الاحتقار سواء تعلق الأمر بأسماء الشخصيات الروائية أو الأوصاف والنعوت إلاّ أنها في المتن الروائي المعاصر تؤدي وظائف أعمق منها المفارقة وقلب المعاني والتورية والباروديا وقلب المواقف والمقالب الساخرة والفكاهية، والتركيب المتلبس والسياقات الهجينة والمهجنة.[1]

السخرية في نوار اللوز: وظف واسيني الأعرج خصيصة السخرية كفن يقرب النص من المتلقى ويبسط له وقائع حياتية وحقائق يعيشها يوميا يقول:" تصور يا القهواجي خويا، يا رومل، تصوري يا الجازية، يا أخت الحسن، لو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما أكلتنا مخاوف الحدود. حين نفقد طعم الحياة، نعود إلى أكل بعضنا البعض. نتآكل فيما بيننا كالحيوانات المفترسة. لا شيء في هذا الحي غير البرد والجوع وبيوت التنك والوحل، وتصفية الحسابات القديمة بالمدي والسكاكين والجنازات.

وقصة السد؟

" أحلم يا المسكين؟ أحلم حتى ينور الملح في البحر؟

حتى قصة السد بدأت تتحول إلى أسطورة تافهة ."[1]....

[1]: ينظر: محمد معتصم: المتخيل المختلف، (ص،ص) (76،77).

[1]: واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 134.

- العجائبية " الفانتاستيكية":

1. مفهوم العجائبية:

- في العاجم العربية:

ذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي "ت 175هـ" إلى التفريق بين العجيب والعجاب قائلا :" أما العجيب فالعجب، وأما العجاب فالذي جاوز حد العجب، مثل طويل والطّوال، وتقول هذا العجب العاجب أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب"، وإنما يكون التعجب كما قال صاحب المصباح " على وجهين: أحدهما ما يحمده الفاعل ومعناه الاستحسان والاخبار عن رضاه به، والثاني ما يكرهه ومعناه الإنكار والذم له؛ (ففي الاستحسان يقال: (أعجبني) بالألف، وفي الذم والإنكار (عَجِبتُوزانُ تعبتُ كما نقل الفيومي عن لعض النحاة" التعجب انفعال النفس لزيادة وصف في المُتعَجَّب منه، نحو ما أشجعه"[1].

- في القرآن الكريم:

وردت مرتين بصيغة عًجيب، في سورة هود في قوله تعالى «قالت يا ويلي ألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخا انً هذا لشيء عجيب» هود الأية 72

«أجعل الآلهة إلها واحدا، إن هذا لشيء عجاب» "ص الآية 5"

وقد وردت على سبيل الاستعظام في قوله تعالى:" بل عجبت ويسخرون" الصافات الآية 12.

[1]: ينظر: الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، د. ط، 2012، (ص، ص)، (12،11)

- اصطلاحا:

عرفها تودروف في كتابه «مدخل الى الأدب العجائبي» بقوله :" هي التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر"[1] .أي أن التردد هو شرط أساسي من شروط العجائبية وهي الصفة الأساسية التي تعمل على نقل النص من طبيعته الواقعية الى عالمه غير الواقعي، أو غير المألوف بالفئة المتلقية وهذه الصفة (العجائبية) لا تقتصر على جنس أذبي بعينه، ولكنه خاصية يمكن أن نجدها في كل الأجناس الأدبية دون استثناء.

يعرفها سعيد علوش بقوله العجائبية "شكل من اشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي..."[2] مما يعني أنّ "تطوير الأفق التخييلي للرواية العربية يساعد على دمج البعد العجائبي ضمن المقاربات والمعالجات الفنية المعتمدة في صياغة حساسية روائية تستمد من التراث الشعبي لألف ليلة وليلة وهج العنفوان الأسطوري (.....)، في سبيل البحث عن بديل ثقافي جمالي يقيم أريحية بين طقوس الماضي ورهانات الحاض"[1].

إن الأدب العجائبي أدب يجمح إلى " الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة يعجن العالم

[1]: تودروف نيزفيطان، مدخل الى الادب العجائبي تر: الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص44

[2]-سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405، 1985، ص146

[1]: صابر الحباشة: غواية السرد قراءات في الرواية العربية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 2010، ص97.

كما يشاء، ويشاء غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلباته الخاصة ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود. إنّه الخيال جامحا، طليقا، منتهكاً"[1]

إنّ الأدب "العجائبي هو حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة مثل لوم أهل الكهف، تكليم الحيوانات، الطيران في السماء والمشي فوق الماء، تنتهي بتفسير فوق طبيعي"[2].

ما يعني أنّ "الفنتازيا ظاهرة أدبية تثير الشك في ذهن المتلقي حول انتماء الحكاية لهذا العالم الذي نحياه أم عالم مغاير تماما؟ والصلة وثيقة بين العالم اليومي المألوف والتداولية التي تعطي على الأغلب حلولا تخالف المعقول، أمّ الفنتازيا فتنهج نهجا معارضا ذا وظيفة إلغائية، ومن هنا عدّت الفنتازيا شكلا من أشكال المفارقة، لأنها تخرق الطبيعة والمنطق وتقف بالضد منها من خلال تأسيس منطقها الخاص بها"[3].وفقا لما يتناسب مع مبدع النص أكيد فهو مؤلف المتن ومهندسه."إنها حالة التضاد بين ما هو عادي وما هو بمنتهى الغرابة، لتشكل من خلال النسيج السردي مفارقة مبنية على الغرائبية، ومعلوم أنّ كل قول غريب يستدعي انتباهنا. هذا الانتباه يكون مقرونا بالدهشة عنصرا محوريا مبنيا على التضاد والغرابة"[1] غير المألوف المخيب لأفق التوقع.

[1]: كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، دار الساقي ودار اوركس للنشر، ط1، 2007، ص7.

[2]: شعيب خليفي: الرحلة في الادب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006،ص455

[3]: محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص دراسة في التأويل السردي، ص77.

[1]: المرجع نفسه: (ص، ص)، (77، 78).

ويعد تدروف من أبرز من تطرق لهذه الخصيصة في الأدب. إنّ من مرادفات العجائبية الغرائبية لأن" الغرابة لا تظهر إلا في اطار مألوف الشيء الغريب، ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويشرعي النظر بوجوده خارج مقره"[1].

العجيب والغريب عنصران على قدر كبير من الأهمية في وجود العجائبي يقول تودروف " فالعجائبي يحيا حياة ملؤها المخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة، يظهر أنه ينهض بالأحرى في الحد بين نوعين هما، العجيب والغريب أكثر مما جنس مستقل بذاته"[2]. أمّا جاك ديريدا (Jacques Derrida) فقد وصف الأدب على أنه مؤسسة تعج بالغرابة وجادل بأن الرواية توفر مبدئيا القدرة على قول كل شيء، وعلى الانطلاق بعيدا عن كل القواعد والمقيدات"[3].

هذه الخصيصة الجديدة والتي تندرج ضمن ما يعرف بالتجريب في النص الروائي تستلزم توظيف الموروث السردي وتحميله بحمولات دلالية متميزة وذلك من خلال " تحديد الواقعية بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى؛ وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانتاستيك (العجائب) والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية، كتب التاريخ والقصص الشعبي وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية حيث يرتبط التجريب في الفنون كافة بالنزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر

[1]: عبد الفتاح كليطو الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار تويقال للنشر المغرب، ط3، 2006، ص69

[2]: تودروف تزقيطان، مدخل الى الادب العجائبي، ص57

[3]: روبرت انغلسون: الرواية المعاصرة، ص55.

واستكشاف عوالم مجهولة، وبالتوق إلى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة"[1]. تفتح الآفاق واسعة أمام النص.

إنّ الخطاب الفانتاستيكي " يتشكل في النص الروائي، من تضافرات تتصادم وتتحول، ويعمل على نسج كل هذه العوامل، ضمن التركيب العام الذي يجيء مثقلا بإرث ديني، صوفي وسياسي – اجتماعي يؤثر في الكلمة التي تتجدد دماؤها، وهي تصطبغ بلون الانهيار، الذي يربط الراهن - في خصوصياته– بالماضي والمستقبل المستشرف"[2]. إنّه همزة وصل بين أزمنة الزمن الماضي الذي يمثل هوية الفرد وحاضره الذي يمثل كينونته ومستقبله الذي يمثل الإمكان المنشود. و"يشكل التفسير في النص الفانتاستيكي مكونا، لأن هذا المحكي يحتوي على غموض وأحداث فوق طبيعية، تخلق حيرة وترددا لدى القارئ والشخوص معا، والتفسير يأتي بالضرورة، لحظة يراد استيضاح بعض الغموض أو التعمية أكثر، وهذا ما نجده في التفسير المتعدد والمفتوح إذ يتم الانتقال إلى مرحلة أعلى وهي التأويل، والكاتب في هذا المستوى يقدم تأويلات تتصادم في ما بينها، مع نسبيتها"[3] مما يضمن زئبقيتها.

إنّ هذه الطبيعة الخارقة أو الفانتاستيكية في الرواية يؤول التفسير" إلى مواجهة ما هو فوق طبيعي فيضطر إلى التحصن بالتأويل والقرائن، وكل المقومات الأسلوبية.. فاشتغال التفسير في المخيلة، هو اشتغال مشروع في المحكي الفانتاستيكي، يستمد جذوره من الإرث الملحمي والنثر القديم"[1].

---

[1]: ينظر: صبري حافظ: التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 45.

[2]: شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009، ص96.

[3]: المرجع نفسه، ص98.

[1]: المرجع السابق، ص 100.

واعتبر تودوروف " أن مسألة التفسير في المحكي الفانتاستيكي ذات أهمية، في شبكة مكونات الخطاب الفانتاستيكي، انطلاقا من أن التفسير هو جواب عن غموض أو ظاهرة فوق طبيعية تخلق أثناء قراءتها حيرة وترددا، فكل المحكيات الفانتاستكية تتكون من مجموعة أفعال غامضة تؤول إلى تفسير... كما يمكن ألا تؤول إليه، فتضل غامضة تخفي أسرارها وعالمها الداخلي الخاص بها"[1] من سرديات.

[1]: المرجع نفسه، (ص،ص)، (108، 109).

الفصل الثالث

تحول مسار تأويل التاريخ في روايات واسيني الأعرج

1: زمن الأزمة بين التاريخ الاسلامي والراهن السياسي الاسلامي.

2: أزمة التسعينات واشكالية الحرب الأهلية.

3: الوضع الثقافي الجزائري قبيل العشرية السوداء.

4: الأدب وخطاب الأزمة في الرواية الجزائرية في العشرية السوداء.

5: سردية الطابو ونفض الغبار عن التاريخ.

6: تأويل التاريخ وسلطة الزمن .

7: الوعي التاريخي ونقض البروتوكولات.

1. زمن الأزمة بين التاريخ الإسلامي والراهن السياسي الإسلامي:

شهدت الجزائر في الفترة الممتدة بين 1980و 1998 ظروفا اقتصادية واجتماعية متردية أسهمت وبشكل كبير في خلق فجوة بين الشعب والسلطة، فترسبت كل أشكال الرفض للوضع جراء ذلك وسط الفئة الشبانية بالتحديد، والتي كانت تمثل وقتئذ نسبة كبيرة من سكان الجزائر نظرا للانفجار الديموغرافي الذي شهدته الجزائر في الفترة الممتدة من "1962إلى 1980" أي بعد الاستقلال مباشرة؛ ولا يخف على مطلع أن هذا الوضع تردى وتأزم أكثر وخرج عن السيطرة ليكون الأرض الخصبة لمراحل العنف التي شهدتها البلاد، فجزائر الثمانينيات كانت تتميز بـــ" فشل الاقتصاد المخطط ونموذج التنمية الذي كان مبنيا على احتكار الدولة (...) كما عرفت هذه المرحلة ظهور فئة برجوازية مستفيدة من الدولة في هذه الحقبة الزمنية أكسبها النظام شرعية جديدة عن طريق تشجيعه للقطاع الخاص والقيام بالاستثمارات وهكذا أصبح الأثرياء الجدد يلقون تشجيعات من طرف الخطاب السياسي فظهروا في الواجهة وفرضوا أنفسهم على الساحة بكل أريحية وهذا ما شكل وجها صريحا من أوجه الفساد والمحسوبية "[1] لتنبني بذلك أرضية خصبة للمطالبة بالانعتاق من هكذا ظروف.

إن هذه المعطيات أججت شريحة واسعة من المثقفين لتأخذ على عاتقها النهوض بهذا الوطن مكافحة للفساد بشتى صنوفه فكانت النتيجة " انقسام الحزب الواحد - حزب جبهة التحرير الوطني - إلى جناحين جناح الإصلاح الاقتصادي بقيادة **الشاذلي بن جديد** سمّي

[1]: ينظر: دروش فاطمة فضيلة: في سيسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص، 76.

بجماعة الإصلاحيين وجناح سمي بجماعة المحافظين بقيادة **شريف مساعدية** وبعض المنظمات الجماهيرية"[1].

خرج الشعب عشية **5 أكتوبر 1988** محتجين متظاهرين لتكون هذه الحادثة القطرة التي أفاضت الكأس ما يعني أن المشهد السياسي ساهم وبشكل مباشر في استفحال هذا الوضع وتردي واقع الفرد الجزائري فخرج الوضع عن السيطرة بُعيْد الانتخابات البرلمانية **ديسمبر 1991** لتشهد الجزائر ما يعرف **بالعشرية السوداء** أو مرحلة الأزمة السياسية الجزائرية؛ فبعد فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ "fis" في البرلمانيات على نظيرتها جبهة التحرير الوطني وإلغاء نتيجة الانتخابات انبثق عن الوضع أزمة سياسية وخلاف فكري ومذهبي للطرفين فكانت هذه القضية الشعلة التي أضرمت النار في هشيم التراكمات الاقتصادية الاجتماعية وكذا السياسية التي ظلت خامدة ولفترة غير قصيرة في الوسط الشبابي حيث وجد هذا الجيل نفسه بعد الاستقلال ضائعا حائرا في مفترق الطرق مهددا من جهة بخسارة هويته الثقافية والدينية نتيجة ما خلفه المستعمر الفرنسي من ترد وطمس لأهم المعالم الثقافية والإسلامية من تفش للجهل والأمية من جهة، وما خلفه من ركود معرفيوسوء في الظروف المعيشة نظرا للضائقة الاقتصادية من جهة أخرى.

تجدر الاشارة إلى أن الفترة الممتدة بين (1982-2002) شهدت تطورات سياسية واقتصادية انجر عنها تغير أيديولوجيات الدول عموما والجزائر من بينها، فبرز ما يعرف بالنظام الدولي الجديد، أو النظام الاقتصادي العالمي الحر، حيث طغى نموذج القطاع الخاص على العام، وشكلت التجمعات الاقتصادية الكبرى. هذا على الساحة العالمية؛ أما في الجزائر

[1]: دروش فاطمة فضيلة: المرجع نفسه، ص 76.

فقد انجر على أحداث أكتوبر1988، دخل على القاموس العلمي والإعلامي الجزائري المتداول ثلاث كلمات شائعة وقتئذ وهي: الديموقراطية، التعددية، الخوصصة، وكل التغييرات التي وقعت لم تخرج عن مبادئ هذه التيمات[1].

أ. في ماهية الأزمة:

جاء في لسان العرب في مادة **"أزم"** بمعنى الشدُّ والعضُّ وقيل:" الأزم شدة العض بالفم كله وقيل بالأنياب والأنياب هي الأوزام وقيل هو أن يعضّه ثم يكرر عليه ولا يرسله وقيل هو أن يقبض عليه بفيه أزَمَهُ وأزَمَ عليه يأزم أزْما وأزوماً فهو آزِمٌ وأزوم وأزَمْتُ يد الرجل أزمها أزماً وهي الشّدُ والعضُ"[2]

من هذا المنطلق الجذري للمصطلح يرى محمد معتصم أنه يفيد التعبير عن "حال من القلق والحيرة تجاه التغييرات التي تصيب يقين الناس واطمئنانهم الذي اعتادوا عليه وترسّخ في أذهانهم لعقود وأجيال وقرون"[3]؛ لكنها تغييرات إلى الأسوأ تغييرات مفاجئة تنتاب المجتمعات فتتحول من حالة الاستقرار إلى حالة اللا استقرار والفوضى التي يسود فيها قانون لم تألفه الأمة أو المجتمع قانون الغاب والغلبة للأقوى[4]

وتجدر الاشارة أن هناك من يعتبر "الأزمة مصطلح مستعار من المصطلحات التقنية الطبية والعضوية وهي لفظة مرتبطة بطريقة واعية أو لا واعية بمصطلح التقدم. وعندما نتكلم عن الأزمة الاجتماعية فإننا نعني تلك الأزمة التي تمر عبر الحقل الاجتماعي بعدم إمكانية التصرف

[1]: ينظر: دروش فاطمة فضيلة: في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، ص 75.

[2]: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ج12، ص16.

[3]: محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص 13.

[4]: ينظر: عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أعمال الملتقى الوطني الثاني الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي، 16-17 مارس 2009، جامعة حمة لخضر وادي سوف، ص 269.

الموضوعي للقيام بتجاوز التناقض الذي أحدثه تفكك البنيات والمعايير والقيم الاجتماعية وأهم هذه التفككات تلك التي تخص الرأسمال الرئيسي الذي كان ينظم العلاقات بين الأفراد والجماعات في المجتمعات"[1]

ب. ارهاصات الفكر الجمعي (سلطة الجماعة):

تعد الجماعة الكل المتكامل والحاضنة التي لا تعوضها حاضنة للأفراد، "لأنها لا تتمتع فقط بالمشروعية التاريخية، بل لكونها المرجعية الثقافية واللغوية والأخلاقية والحضارية التي بغيابها لا حياة لأي فرد كان إلا على الطريقة الروبنسونية المتوحدة المتوحشة."[2] فهي تؤكد انتماء الفرد وتسعى لحمايته وتوفير متطلباته كونه متبنيا مبادئها منضويا تحت لوائها.مما يثبت هوية الفرد وكينونته وانتماءه.

من هذا المنطلق فإن الجماعة لاتشير " إلى كيان عرقي أو أقلية لغوية أو دينية، بل إلى جملة من الرموز والإحداثيات المكونة للشخصية القاعدية لكل فرد، وبدونها فهو فاقد لكل وجهة، بل معدوم الوجود"[3]؛ أي بعبارة أخرى من شروط اطلاق مصطلح **جماعة** على مجموعة من الأشخاص هي أن تكون مكونات ومبادئ ومعالم هوية الفرد تتآلف وتشكل قاسما مشتركا بينه وبين مجموعته ليتحقق بذلك حس الانتماء الذي يضمن لهذه الجماعة كيانها المتحد والمتكامل.

إلاّ أنّه في بعض الحالات تتدهور حالات الفرد ليحس "بالإكراه بما هو تقهقر وارتداد من الداخل، يتفاقم كمعاناة إضافية حينما يزعم الوعي تماهيه بالذات الجماعية والنطق بلسان

[1]: دروش فاطمة فضيلة: في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، ص26.

[2]: مصطفى بن تمسك: أصول الهوية الحديثة وعللها مقاربة شارلز تايلور نموذجا، ص201.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

القوم، فتتخذ – تصرفاته- تلقاء سمة مرجعية عامة مضمرة ومموهة تجعل من صاحبها داعية وحجة. وهكذا يحوّل الخيبات الفردية إلى أزمات"[1]وهذا ما حدث فعلا في الجزائر قبيل العشرية السوداء؛ حيث كان الوعي المشوه للأوضاع المتأزمة في شتى مناحي الحياة حجةلإضفاء(اصباغ) أعمال العنف بالبعد الجمعي وادعاؤها تمثيل الكل بنَسب الأعمال الارهابية لفرق وفصائل سمت نفسها بالجماعة ، وسماها الروائي واسيني الأعرج **بحراس النوايا** ويقصد بهم **المتطرفين الدينيين الجماعات الإسلامية**"في روايته **"سيدة المقام"**، وفي رواية **أصابع لوليتا بذئاب العقيد(إرهاب السلطة والأشرس ممن هم في السلطة في حد ذاتهم).**

إنّ هذه التسميات كلها وسم لفئة واحدة وهي المتعصبين والإرهابيين ففي الفئة الأولى يرى واسيني الأعرج "أنّ هذا الادعاء والتصرف يتنافى مع تعاليم الجماعة " فالروح الجماعية ليست دفاعا أو إحياءً للروابط القبلية والدموية ما قبل المدنية ... بل هي إحياء للتقليد الإنسانوي المدني وقيم الدولة – الأمة (الولاء للوطن أولا، والانخراط في المصلحة المشتركة وتاريخ وتقاليد الجماعة الثقافية دون تعصب أو انغلاق "[2] وهذا ما يلزم الفرد الواعي أن يتعامل مع متغيرات المجتمع والسلطة بحذر حتى لا تتخلق فلسفة نقدية جماعاتية في المجتمع لا تحمد عقباها.

وقد ألمح تايلور إلى هذه الحقيقة مشيرا إلى أن" الليبيراليين فشلوا "في فهم المقاصد العميقة للنقد الجماعتي وخلطوا الفلسفة الجماعتية بالأيدولوجيا الجماعتوية بما تعنيه من طائفية وهووية وشوفينية وأصولية دينية وعرقية"[3] ؛ هذا فعلا ما حدث في المجتمع الجزائري حيث أن

[1]: أنطوان سيف: وعي الذات وصدمة الآخر في مقولات العقل الفلسفي العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص12.

[2]:مصطفى بن تمسك: أصول الهوية الحديثة وعللها مقاربة شارلز تايلور نموذجا، ص196.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا الخلط أدى إلى عواقب وخيمة وتطرف انجر عنه تمرد وحراك فكري وسياسي أيديولوجي لم يسبق له مثيل ؛ قد فصل تايلور في قضية الفرق بين الفلسفة الجماعتية ومقومات الأيديولوجيا الجماعاتوية والمناهضة للقيم الانسانية في أبسط صورها موضحا أن من أبرز ميزات الأيديولوجيا الجماعاتوية مسائل أربعة تتمثل فيمايلي:

أ. استبداد الذات الجماعية بالذوات الفردية (نموذج الأنظمة الكليانية)؛ تطويق المثقف ومطاردته كونه يعارض المصالح الجماعية، ما يعني ضرورة الذوبان في الجماعة والتسليم بصحة كل ما تقول وتقرر.

ب. ادعاء جماعة عرقية أو ثقافية أو أصولية أو اقتصادية الطهرية والصفوية.

ج. انقلاب جماعة ما إلى طائفة مغلقة تمارس طقوساً خاصة وتحمل رؤية إقصائية وتآمرية وتكفيرية للعالم (نموذج الطوائف الدينية المختلفة في العالم).

د. ادعاء " جماعة قومية" ما التفوق العقلاني والحضاري على بقية الجماعات والأمم، واستباحة غزوها واحتلالها بحجة حمايتها وتمدينها.[1] الاستعمار التقليدي والذي عانت منه بلدان العالم الثالث بصفة عامة.

- العنف (violence):

إنّ من أبشع الظواهر والتصرفات في العلاقات الانسانية ظاهرة العنف بشتى أنواعه سواء أكان معنويا أو جسديا وذلك لما له من أثار وخيمة على الفرد والمجتمع، فما مفهوم العنف وما أصول المصطلح؟

[1]: ينظر: مصطفى بن تمسك: أصول الهوية الحديثة وعللها، (ص،ص)، (196،197).

تعود أصول مصطلح "عنف violence إلى الكلمة اللاتينية violentia وهذه في جذورها تعني القوة. وهي أيضا متصلة بالكلمة ينتهك violte والتي توحي بمعنى الهجوم والإيذاء والتداخل أو الفشل في إبداء الاحترام. والعنف مثل التحكم فهو يمنع الناس من تنفيذ أهدافهم، يعيدهم إلى الخلف ويضع العراقيل في طريقهم، والعنف مثل القوة: بفرضه على الناس أهدافا وأفعالا وسلوكا معينا دون غيره"[1] إنه الأثر السلبي للسلوكات غير السوية.

العنف بمفهومه البسيط هو"الاستخدام الفعلي للقوة أو التهديد باستخدامها لإلحاق الضرر والأذى بالأشخاص والاتلاف بالممتلكات، ولذلك فإن العنف من سمات الطبيعة البشرية، ويتجلى في كل صور التعبير عنها ويتسم به الفرد، والجماعة ويكون حين يكف العقل عن قدرة الاقناع فيلجأ إلى الأنا لتأكيد ذاته ووجوده، وقدرته على الاقناع المادي"[2]؛ ما يعني أن العنف هو سبيل من جافته الحكمة وحجة الاقناع للوصول إلى مبتغاه وهدفه في لجأ إلى القوة بمفهومها السلبي" لإلحاق الضرر والأذى بالذات، أو بالأشخاص الآخرين، وتخريب الممتلكات للتأثير على إرادة المستهدف – وبعبارة أخرى هو- الفعل الذي يمس كيان الإنسان ملحقا بالغير الضرر المادي والجسدي والنفسي والفكري والعقدي "[3]، وذلك دون الاهتمام بعواقب هذا العنف لأنه فعل لا انساني متعمد.

وبما أن البحث يتعلق بتيمة التاريخ وما صحبها من مظاهر العنف سواء من الجانب السياسي الاجتماعيأو الديني وما تمخض عنه في شتى مجالات ومناحي حياة الفرد الجزائري

[1]: علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية كشف لما هو كائن، وخوض في ما ينبغي للعيش معاً، دار الروافد الثقافية- ناشرون، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 24.

[2]: اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: الارهاب ومحاربته في العالم المعاصر، (ص،ص)، (22،23).

[3]: الشريف حبيلة : الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010، ص11.

كان لزاما التوقف عند بعض الخلفيات المحفزة لتولّد هذه الظاهرة عند الأفراد والجماعاتمن وجهة نظر بعض المفكرين الذين استوقفهم طابو العنف بشتى أشكاله ومن هؤلاء:

- توماس هوبز(1588/ 1679)" الانسان أناني بطبعه":

يرى هوبز في نظريته هذه أن العنف" يتجلى الآن في السلطة، لأن كل سياسة وقوة إنما هي صراع من أجل السلطة والتسلط، وبهذا تصبح السلطة، بحسب ماكس فيبر" فعل عنف يهدف إلى اجبار الخصم على فعل ما أريد"[1]، هذه النظرية **(نظرية توماس هوبز)** تتمحور حول" الصراعات السياسية والاضطرابات الدينية التي قامت في أوروبا خلال القرن السابع عشر، وخصوصا حركات الاصلاح الديني والحرب الأهلية في انكلترا، وما خلفته من صراع"[2]؛ وتجدر الاشارة هنا إلى أن توماس هوبز يتعارض مع جان جاك روسو في فكرته حول الطبيعة الانفعالية للبشر ففي حين يرى هوبز أن الإنسان أناني بطبعة له مقومات واستعداد فطري للعنف يرى روسو أن الانسان خير بطبعه يسعى للصلاح والاصلاح.

أما **كارل ماركس:** فله كلمته بخصوص موضوع العنف في التاريخ: حيث يؤكدحضور ظاهرة العنف في التاريخ بقوة فـــأيّ " ولادة لمجتمع جديد لابد وأن يسبقها العنف، مشبها إياه – العنف – بالآلام التي تسبق المخاض، دون أن يكون ولادة ناتجة عنها. وفي هذا السياق نظر ماركس إلى الدولة على أنّها أداة العنف، التي تمتلك الطبقة الحاكمة قيادتها"[3]،بغض النظر عن رغبة الشعب.

[1]: ابراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب لماذا يفجر الإرهابي نفسه وهو منتش فرحاً؟، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 2015، ص 55.

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: ابراهيم الحيدري، المرجع السابق، ص65.

إنّ العنف إذا وليد الصراعات وخصوصا الصراع من أجل السلطة وهو قاسم مشترك بين شتى المجتمعات على مر العصور فتاريخ " أي مجتمع من المجتمعات إلى حد الساعة هو تاريخ الصراع بين الطبقات(...) وهذا الصراع يخترق التاريخ من المجتمع البدائي إلى المجتمع الرأسمالي، وقد تؤدي الحروب القائمة أكانت خفية أم معلنة فردية أم جماعية إلى تغيير جذري للمجتمع برمته"[1]، جرّاء ردّات الفعل الناجمة عن هذا الصراع.

ما يعني أن الطبيعة البشرية وطبيعة العلاقات الإنسانية قابلة لتبني هذا البعد الأناني لأنه حقيقته" نزاع مباشر ومقصود بين أفراد وجماعات من أجل هدف واحد، وتعتبر هزيمة الخصم شرطا ضروريا للتوصل إلى الهدف، ويظهر في عملية الصراع بين الأشخاص بشكل واضح من ظهور الهدف المباشر، ونظرا لتطور المشاعر العدوانية القوية فأن تحقيق الهدف في بعض الأوقات قد يعتبر شيئا ثانويا بجانب هزيمة الطرف الآخر"[2]، وهذا ما ينجر عنه قاعدة صلبة تبنى على أرضيتها شتى أنواع العنف.

وهذا ما يؤكده كارل ماركس باعتباره العنف" إفراز تاريخي نتج عن تعارض المصالح بعد ظهور الملكية الفردية التي تقود دوما إلى انفجار العنف"[3] غير أن هذه القضية الإنسانية التي ينظر إليها من زاوية نظر ضيقة في كثير من الأحيان ليست سوى رد فعل شعبوي جماهيري نتيجة عنف آخر تعرضت له الشعوب والأفراد المغلوب على أمرها من قبل السلطة الحاكمة أو المستعمرة لتغير أوضاعهم فـــ" الثورات الثقافية – وغيرها من الثورات - في العالم لا تتأتى إلا بالتمرد على ذهنية القطيع وتحويل مسارها. حاول واسيني الأعرج أن يحقق

[1]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]: محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2006، ص73.

[3]: ابراهيم الحيدري : مرجع سابق ص 66.

يتمرد على هذه الذهنية التي تجعل من الفرد آلة مسيرة لا مخيرة من خلال نسج عالم خاص برؤاه وأفكاره الداعمة للثورة الثقافية والتحرر من كل قيد مما جعله هدفا للجماعات المتمردة وقتئذ حتى لا نقول السلطة الحاكمة.

ولكن المأساة أنه عندما تستقر الأحوال لأصحاب الثورة تتجمد، وتصبح عائقا لكل محاولة جديدة يبذلها الآخرون في التغيير"[1]، فالمتأمل لسيرورة التغيير المجتمعي يجد أنه قلما " يتحقق أي تقدم اجتماعي بدون صراع؛ بدليل أن ظاهرة صراع الطبقات تكاد تكون هي الركيزة الأصلية لكل تحرك اجتماعي" [2]؛ فهذا الواقع المرير متجذر في الشعوب العربية وللأسف يحارب الشعب والسلطة من أجل حريتهم فإذا نالوها استعبدوا من جاء بعدهم بتشبثهم بالكرسي.." كثير من رواد الثورات الفكرية في التاريخ البشري، لم يعترف بهم القطيع في عصرهم، ولكنهم الآن، وبانتصار التاريخ هم أعلام الفكر الإنساني ودافعي ثمن الحرية التي نعيشها الآن"[3]، وللأسف هذه حقيقة أغلب شعوب العالم الثالث التي تعرضت للاستعمار لفترات زمنية طويلة وبعد استقلالها وجدت من القادة السياسيين عنفا بصفة ناعمة تتجلى أبرز صوره في الاستبداد السياسي.

لتتأكد نظرة **ماوتسي تونغ** المقرّة بأن" العنف هو القوة المحركة للسياسة، بينما تقع الأشكال الأخرى من العمل السياسي السلمية أسيرة التفاصيل(...) وهذا لا يعني أن السياسة

[1]: أيمن عبد الرسول: في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004، ص 193

[2]: زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د. ط، د.ت، ص212.

[3]: أيمن عبد الرسول: المرجع نفسه، ص 192.

آلية للعنف أو من بين منتجاته الثانوية، وإنما هي استمرار للعنف ولكن بوسائل أخرى"[1] تمنحه شرعية أكثر فأغلب من فاز بالسلطة تسلط.

أما **حنة أرندت:** فهي ترى في مقاربتها **الفينومينولوجية** لظاهرة العنف أنه " يعبر في كثير من الأحيان عن مشاعر لا ترتبط بالضرورة بالسياسة، كالخوف من الموت والفناء، والبحث عن الخلود عن طريق استمرارية الجماعة، ويظهر العنف المضاد للسلطة عند غياب الحرية، فالحرية تعني القدرة على الفعل أو القدرة على التأثير"[2] وعندما يجد الإنسان نفسه خارج نطاق هذا التأثير والفاعلية يحس بدونية مما يحفزه ويدفعه للتغيير ثورة على واقعه.

تعد مقاربة **حنة أرندت** هذه أقرب لما وقع فعلا في الجزائر قبيل أحداث 5 أكتوبر 1988، حيث نادت فئة واسعة من الشعب الجزائري وبالتحديد الطبقة المثقفة بضرورة السماح بالتعددية في بلد كان ولأمد بعيد تحت السيطرة الاستعمارية لترسيخ معالم الحرية التي كانت صورية لحد كبير جراء ما خلفه الاستعمار من شرخ اقتصادي ثقافي وفكري وتمايز بين أبناء البلد الواحد حتى يتخلص الفرد الجزائري من الإحساس بالدونية واقتلاع مخلفات الاستعمار من جذورها سواء أكانت هيئات سياسية أو ترسبات فكرية مما أدى لظهور تيارت اجتماعية وأيديولوجية في الجزائر وقتئذ يسعى فيها كل طرف لفرض نفسه على الآخر المختلف فبعد أن كانت المظاهرات تندد بالوضع الاقتصادي المتهالك سرعان ما تطور وتحول لصراع سياسي ديني.

[1]: ابراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص67.

[2]: المرجع السابق، ص78.

وتجدر الإشارة إلى أن الفكر العربي المعاصر لازال " بكل اتجاهاته يخوض في العلاقة القائمة بين الدين والسياسة دون أن يحسم هذه الإشكالية المعقدة لصالح مقاربة ما"[1]؛ حيث يسعى كل طرف للتمسك بموقفه وأحقيته في الريادة؛ ومثل هذه الصراعات السياسية ذات البعد الديني العقائدي هي التي وسعت الهوة بين شرائح المجتمع مما انجر عنه فترة عصيبة ومفصلية في تاريخ الجزائر ليجد الروائي الجزائري نفسه في ظل هذه الظروف ملزما بالتأريخ لهذه المرحلة وهذه الوقائع الحياتية "لذا راح يكتب عنها متبنيا إحداها، ومهاجما أخرى، وقل ما يكون محايدا، ركز في رواياته على التطرف وشخصية المتطرف، أحضره ليدينه، ويحمله مع السلطة ماحدث"[2]، لأنّ الموقف من أطراف هذه الصراعات يختلف باختلاف وجهة نظر المتأمل لها فما يجده القارئ على حق قد يجده الروائي أو مؤيدوا السلطة غير ذلك.

إنّ الفرد الجزائري البسيط كان الطرف الأكثر تضررا من غيره فبعد أن خرج من بوتقة الاستعمار والاضطهاد وجد نفسه في أزمة أهليه أفقدته طعم الحرية التي لم يهنأ بها لفترة طويلة.إنّ هذا الوضع المتردي الذي تعيشه الشعوب المغلوب على أمرها جعلت العديد من المفكرين يشجعون على نشدان الحرية التي تتلازم قيمها مع قيمة التضامن الإنساني عبر التاريخ مع المظلومين والمضطهدين والمسحوقين تحت عجلات العنف والمادة ومن هؤلاء نجد (جون بول سارتر) الذي دعاإلى تمجيد العنف باعتباره جوهر الإنسان"[3]؛ وتمجيد العنف هاهنا يقصد به العنف والقوة من أجل استرداد الحرية والحقوق لا الاستبداد.

[1]: سامي براهم: الدين والسياسة بين تهافت العلمانيين وقصور الإسلاميين، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2012، ص 43.

[2]: الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 230.

[3]: ابراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص 87.

فسارتر ناهض وبشدة الفكر الكولونيالي وبالتالي كل ترسباته من عنف وقمع، حيث عمل جاهداً لتحليل نفسية ورؤى المستعمر كما أنه كتب مقالة شهيرة بعنوان"الاستعمار منظومة" تطرق فيها إلى العنف الذي يظهر اقتصاديا وأيديولوجيا وبالتالي هيمنة الأوباش في الحرب ضد الجزائر"[1]، هذا موقف سليم من مفكر ينصر قضية لا أطراف وأشخاص لمصالح وغايات.

- مظاهر أشكال العنف:

- **المظاهرات:** وهي تجمع من المواطنين لإعلان الاحتجاج، ومفترض فيها عدم العنف.
- **أحداث الشغب:** وهي تجمعات غير منتظمة من المواطنين تستخدم القوى المادية لإعلان الاحتجاج
- **التمرد:** من أشكال المواجهة المسلحة للنظام القائم من قبل بعض العناصر المدنية أو العسكرية أو منهما معا.
- **الإضراب:** الامتناع عن العمل لفترة ما، لممارسة الضغط على الحكومة للاستجابة لبعض مصالحهم ومطالبهم الفئوية.
- **الاغتيالات (التصفية الجسدية):**وهي عمليات القتل أو محاولات القتل التي تستهدف شخصيات تشغل مناصب سياسية بقصد تحقيق أغراض سياسية؛ ومن ذلك ما وقع في الجزائر حيث أغتيل الرئيس محمد بوضياف في عنابة وعلى مرأى الجميع أثناء إلقاءه خطابه السياسي ابان هذه العشرية السوداء .**(اغتيال محمد بوضياف)**

[1]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **الانقلاب ومحاولة الانقلاب:** وهي عملية الإطاحة الفجائية السريعة والعنيفة بالنخبة الحاكمة، وذلك اعتمادا على عناصر القوة كالجيش والبوليس"[1]، حدث هذا في الجزائر بعد أن قرر العقيد هواري بومدين الانقلاب على الرئيس الجزائري الأول بعد الاستقلال أحمد بن بلة **(التصحيح الثوري انقلاب هوارييومدين على بن بلة).**

- التطرف:(الجماعات المتشددة).

إنّ التطرف كلمة مولدة غير أصيلة، ويفترض أنها تعني عند من يطلقها: وقوف الإنسان في طرف بعيد عن مركز الوسط[2]، أما في مفهومه المتداول فهو" التعصب في الرأي وتجاوز حد الاعتدال فيه ويترتب عليه ألوانا من السلوك الإنساني العنيف أحيانا واللاإنساني أحيانا أخرى، والتطرف ما هو إلا انتهاك للقيم الاجتماعية والسياسية القائمة"[3]،وهذا ما يؤدي لخلل في بسط كل طرف لأيديولوجياته وتوجهاته من خلال محاولة فرض السيطرة على الطرف المقابل والمعارض له.

- التطرف في الإطار الإسلامي:

مما لا يختلف فيه عاقلان ملتزمان أنّ الإسلام دين تسامح وتراحم وهو أنصف العقائد الشرعية للأفراد والأمم لأن تعاليمه سمحاء لا تشوبها شائبة وهو بعيد كل البعد عن التطرف وما أدى إليه من قول أو عمل.

[1]: اسماعيل عبد الفتاح: مرجع سابق، (ص،ص)، (24،23)

[2]: ينظر: سلمان العودة،: أسئلة العنف، جسور للترجمة والنشر، لبنان بيروت، ط1، 2015، ص157.

[3]: اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: مرجع سابق، ص 28.

إنّ التطرف" فهم منحرف، أو تطبيق منحرف للتعليمات الشرعية، وإن كان قد يتكئ على حجج شرعية مبسترة منتزعة من سياقها، أو ينطلق من غيرة دينية"[1] غير سليمة وغير بعيدة الأفق إن صح التعبير، والرسول الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم قد نهى عن الغلو في الدين استنادا لحديث ابن عباس- رضي الله عنه- أن النبي صلى الله عليه وسلم قال:" بمثل هؤلاء فارموا – يعني: حصى الجمار – وإياكم والغلو في الدين؛ فإنما أَهلك من كان قبلكم الغلوُّ في الدين"[2]. ومن هذا الحديث يتضح أن للغلو في الدين والتشدّد عواقب وخيمة لأنّ " التطرف يولد التطرف، ولعل أفضل بيئة لتشجيع الفكر المنحرف هي البيئة التي تحرم الناس من حقوقهم الفطرية والشرعية(...)، وتمتحنهم في أنفسهم وأدياهم وأهاليهم وأموالهم"[3]. إنّ هذا العنف لا يوصل إلا للعنف.

يعدّ التطرف الديني من بين أهم الأسباب التي أشعلت نار الحرب الأهلية في الجزائر وجد الروائي الجزائري نفسه مواجها للظاهرة محاولا أن يرسم صورة رمزية للتعبير عن الجماعة الدينية، والمتطرف، والقاتل؛ حيث "تحضر الجماعة الدينية في النص بمفهوم التنظيم الخاضع لنظام هرمي شبيه بالعسكري، يحكمها (أمير) -كما ورد في رواية - (سيدة المقام)، حيث يقوم الأمير/ الشيخ بتكوين الأفراد، الذين يبايعونه على السمع والطاعة، ويسوسهم هو، يوجه إليهم الأوامر فينفذونها دون مناقشة. بينما يقف المتطرف المعاكس للمتطرف

[1]: سلمان العودة: أسئلة العنف، ص 159.

[2]:أخرجه أحمد، وابن ماجة، والنسائي: نقلا عن سلمان العودة أسئلة العنف، ص 159.

[3]: سلمان العودة: أسئلة العنف، ص161.

الديني وحيدا فردا معزولا في الرواية"[1] إنّ هذه التنظيمات الارهابية ورغم كونها منبوذة ومتطرفة إلاّ أنه منظمة تنظيما دقيقا.

حيث تطرق الروائي الجزائري عموما وواسيني الأعرج خصوصا إلى العديد من القضايا التي تبناها المتطرفون دينيا من ذلك انطلاق " المتطرف الديني من المشابهة التي تحقق الاتحاد، حيث ترفض الجماعة التميز والاختلاف داخل صفوفها، من منطق تؤسسه النصوص: يد الله مع الجماعة صاحبة الرأي الواحد، الواحد هو الكل، والكل هو الواحد؛ الخارج عنها ضحية للشياطين كالشاة الشاردة ضحية للذئب."[2]، إن الأمير (القائد المتطرف) يلعب على وتر حساس وهو الانتماء، الوحدة وروح الجماعة مما يسهل عليه تمرير أفكاره وتوسيع كيان جماعته.

ألمح واسيني الأعرج من خلال رواياته المتعلقة بالعشرية السوداء أنّ فهم الدين الخاطئ جعل البشر " يلبسون الأديان كما يشتهونها ويفرضون علينا الشكل الذي ارتضوه لها. ولهذا لا يخلو أي دين من الملائكة والضحايا، لا يخلو أي دين من الشياطين والقتلة"[3]. إنّ التطرف الديني يشكل منعرجا خطيرا في أي دين وذلك لكون البشر ينصبون أنفسهم حكاما ومحاكمين وفقا لمقتضيات معتقدهم وبالأحرى وجهة نظرهم للمعتقد مما يؤزم الأوضاع أكثر مما يحلها.

[1]: الشريف حبيلة: الرواية والعنف، (ص،ص)، (230، 231).

[2]: المرجع نفسه، ص،231.

[3]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص118.

- علاقة الإرهاب بالتطرف:

إن العلاقة بين التطرف والإرهاب تكمن في الغاية المشتركة لهما فالمبالغة في التطرف تتحول إلى إرهاب ممنهج فالتطرف" عبارة عن ممارسة لفكر الخواء واليأس السياسي الذي يحاول تصنيف مجالات الاختبار أمام الناس، حيث أن الغاية النهائية للفكر المتطرف هي تقوية المركز السياسي، والاجتماعي لأصحاب هذا الفكر"[1] و كذا نفوذهم بغية تكريس لنظام القطيع من خلال الترهيب .

3.الإرهاب:

الإرهاب وصف يطلق على اللذين يسلكون سبل العنف والتخويف لتحقيق مطامعهم وأهدافهم، مهما كانت طبيعة هذه المطامع، سواء سياسية اقتصادية أو دينية ..

ويعرّف الإرهاب على أنه أحداث صادمة هنا وهناك، تستهدف شتى فئات المجتمع فمنها ما يرهب بالقتل والتدمير، ومنها ما يرهب بالفقر والبطالة والجوع، مما يجعل منها أحداثا تتداخل فيها الأزمات السياسية مع المصالح الاقتصادية والتنافرات العرقية، ويختلط ويتنافس الانتماء الوطني مع الهوية القومية، وقد يشتبك كلاهما مع الطائفة الدينية[2] التي تستخدم في الكثير من الأحيان كمبرر لخلق شرعية مزورة لهذه الأفعال اللا إنسانية والتي لا تمد للأخلاق بصلة.

[1]: اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، الارهاب ومحاربته في العالم المعاصر، ص 27.

[2]: ينظر: ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب الظاهرة وأبعادها النفسية، دار الفرابي، الجزائر، ط1 2008، (ص، ص)، (18،19).

الإرهاب في المعجم السياسي:

يطلق مفهوم الإرهاب في الحقل السياسي على " المجموعات السياسية التي تستخدم العنف كأسلوب للضغط على الحكومات لتأييد الاتجاهات المناوئة أو المطالبة بالتغيير الاجتماعي أو السياسي الجذري للمجتمع"[1] وهو في الأصل لفظ مشتق من الفعل اللاتيني "terror، أي يرهب، والإرهاب عملية تقوم بها السلطة لتعزيز قبضتها على المجتمع، أو قد تقوم بها عناصر مناوئة للحكومة ترى في الإرهاب وسيلة لتحقيق أهداف خاصة ويشكل الإرهاب السياسي رصيدا للحركات السياسية التي تتخذ العنف طريقا وحيدا إلى بلوغ أهدافها"[2] لأنها السبيل الأنجع والأسرع في نظرها لبلوغ مبتغاها.

استخدام العنف غير المقنن أو التهديد باستخدامه بمختلف أشكاله وصوره (...) بغية تحقيق هدف سياسي معين أي أنه بشكل عام وسيلة من وسائل الحصول على السلطة أو المعلومات أو المال واستخدام الإكراه للوصول لإخضاع الآخرين"[3]؛ فهو في ظاهره قوة سياسية من أجل الصالح العام إلاّ أنّه في الحقيقة عنف ممنهج؛ فالهدف التكتيكي للعمل الارهابي إذن هو خلق مناخ من الخوف والرعب يمكن القائمين على العمل أو التنظيمات التابعين لها من تحقيق أهداف استراتيجية يكون طابعها الابتزاز السياسي الذي قد يصل لمحاولة الاستيلاء على السلطة بالقوة"[4] ؛ ما يؤكد أن الارهاب في الحقل السياسي هدفه واحد وهو الوصول إلى سدّة الحكم والسلطة مهما كانت سبل التخويف والردع المستعملة.

---

[1]:اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، المرجع نفسه، ص 21.

[2]: هبة الله أحمد خميس، الارهاب الدولي أصوله الفكرية وكيفية مواجهته، الدار الجامعية، الاسكندرية، 2009،(ص، ص)، (68، 69).

[3]: ينظر: إسماعيل عبد الفتاح الكافي، ص 20.

[4]: المرجع نفسه، (ص، ص)، (13،14)

أما في **الحقل الاجتماعي** فيقصد بالإرهاب " نوع خاص من الاستبداد غير المقيد بقانون أو قاعدة، ولا يعير اهتماما بمسألة أمن ضحاياه، وهو يوجه قوته إلى أهدافه المقصودة بقصد خلق جو من الرعب والخوف وتقليل فعالية الضحايا ومقاومتها"[1]، وبصفة عامة هو كل فعل يقع تنفيذا لمشروع إجرامي فردي أو جماعي يهدف إلى إلقاء الرعب بين الناس أو ترويعهم لإيذائهم أو تعريض حياتهم أو حرياتهم وأمنهم للخطر، أو إلحاق الضرر بالبيئة أو بأحد المرافق أو الأملاك العامة والخاصة، أو احتلالها أو الاستلاء عليها، أو تعريض أحد الموارد الوطنية للخطر[2]. إنّه بصفة دقيقة هو إرهاب ملموس هدفه الاحتكار الاقتصادي والثراء الفاحش الذي يمثل السبيل الممهد للوصول إلى الحكم أو تسيره بطريقة أو أخرى وهذا مايتعلق بنظام العصابات...

- أنواع الإرهاب:[3]

الإرهاب الفردي،إرهاب الدولة، الإرهاب الدولي، الارهاب الثوري، الإرهاب المحلي، الإرهاب الطائفي أو العرقي وغيرها من أنواع العنف.

فالإرهاب الثوري مثلا: هو الإرهاب الذي يسعى فاعلوه إلى حدوث تغيرات أساسية، وجذرية في توزيع السلطة والثروة في المجتمع، كما يسعون إلى إحداث تغييرات في النظام السياسي والاجتماعي القائم، ويستهدف هذا الارهاب أساسا النظام الرأسمالي حيث يسعى إلى تقويضه بمختلف وسائل العنف تحقيقا لثورة البروليتاريا، وإقامة النظام الاشتراكي، وكذلك يمكن أن يحدث هذا الارهاب ضد النظم الاشتراكية لإقامة ديموقراطيات غربية،

[1]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]: ينظر: أمل اليازجي ومحمد عزيز شكري، الإرهاب في القانون الدولي، دار الكتاب العربي، دار حوران، الجزائر، سوريا، ط1، 2002، ص66.

[3]: اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، (ص، ص)، (88،95).

وهذا الارهاب هو إرهاب داخلي معين ضد نظام سياسي معين، ولكنه إرهاب شامل، بمعنى أنه يسعى إلى الشمولية في إحداث تغييرات جذرية بمجتمع معين أو أحداث ثورة داخل الدولة، وهذا المظهر الارهابي يسمى إرهاب اليسار"[1] وهو متطرف بطريقة رهيبة.

وسائله:

للإرهاب وسائل كثيرة ومختلفة نذكر منها:

الاغتيالات للأشخاص والقيادات:

بوقوفنا عند مصطلح اغتيال Assassination نجد أن ارهاصاته الأولى كانت في عهد الصليبين والحروب الدينية في الشرق الأوسط حيث كانت فرقة الحشاشين التي انتشرت في منطقة المشرق والبحرين أيام الدولة الفاطمية في نهاية العصر العباسي، أول الفرق الخارجة عن الاسلام والتي مارس أفرادها جرائم الاغتيال لغايات سياسية..."[2] سواء كان هذا من طرف الطبقة المناهضة للتيار الحاكم أو من قبل هؤلاء المجرمين أنفسهم.

إنّ هذه الظاهرة هي عنف انتقائي يقوم على تحديد الشخصية المستهدفة من أجل القضاء عليها وتصفيتها جسديا نظرا لتصادمها واختلافها مع الجهة المغتيلة (الإرهاب) ووقوفها في طريق تحقيقه لأهدافه ، وقد وردت جلية واضحة في كثير من روايات واسيني الأعرج وليس في روايات العشرية السوداء فقط حيث أورد في **رواية رمل الماية فاجعة الليلة السابعة** حادثة اغتيال رئيس البلدية نظرا لوجود العديد من الأسرار تتعلق بالفساد والتي أسهمت في تعارض المصالح بينه وبين الأشخاص الذين اغتالوه " حتى رئيس البلدية بودخلة يا

[1]: ينظر: المرجع نفسه، (ص، ص)، (93،94)

[2]: ينظر: حسين عقيل أبو غزالة: الحركات الأصولية والارهاب في الشرق الأوسط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص31.

صالح، وجد ذات فجر يعوم منتفخا على سطح مياه الوادي، مطعونا عشر طعنات قاتلة، وأقسم برأس عودي أن الذين وضعوه، وهو من السلالة التي تلاقحت مع سلالتنا، هم أنفسهم الذين حاربوه حتى الموت، حين بدأ يفلت بلزوجة من أكفهم. حين حاصروه هددهم بإخراج ملف سرقة إسمنت المدارس وبناء الفلاّت على حساب مال الدولة"[1].إنّه يحاول صورة من صور الفساد المنتشر بين هذه القيادات رغم بساطة المنصب المشغول.

- **اختطاف الرهائن واحتجازهم:**وتستهدف أيضا الشخصيات المرموقة والطبقة السياسية منها بالتحديد
- **زرع الألغام وإلقاء المتفجرات والقنابل على أماكن التجمعات:**وهي ظاهرة عانت منها الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي خاصة على خطي شارل ومويس الحدوديين وعانت منها أيضا وبشدة خلال العشرية السوداء.
- **الأسلوب الفدائي" تفجير الذات":**(العمليات الاستشهادية بمفهوم الجهاد في سبيل الله عند الجماعات المتطرفة) (وقد أورد واسيني في روايته **أصابع لوليتا** هذا النموذج من القتل والتدمير الجماعي بالتفجير الإرادي الذاتي حتى ولو كان بعد إقناع الجماعة المتطرفة للمنتحر بصواب خطوته بعد تدليس وتزوير للحقائق كما حدث مع لوليتا بشأن اغتيال الروائي يونس مارينا).
- **المذابح البشرية:** وهي تلك المجازر التي تقوم بها الجماعات الإرهابية في حق العزل أو المستضعفين وقد عانى منها الشعب الجزائري ابان الاستعمار الفرنسي وأبرز تلك المجازر مجازر **8 ماي 1945** في كل من سطيف وخراطة، أما في فترة

[1]: واسيني الأعرج: رمل الماية، ص10.

العشرية السوداء فحدث ولاحرج عن كمية الوحشية التي عرفت بها الجماعات الإرهابية وما انجر عنها من مجازر بشعة. لهذا نجد من الأحرار من العالم أمثال **فرانس فانون** قد أقروا بمشروعية العنف للدفاع عن النفس حيثآمنوا بضرورة استخدام العنف والعنف فقط من قبل المقموعين لأجل استرداد حقوقهم [1] فما يؤخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

إنّ للإرهاب في الفكر المعاصر حيثيات وخصوصيات جعلته يتبوأ مكانا هاما في دراسته ومحاولة الالمام به وبتوسعه في العالم كله وكذا علاقته بالعالم الإسلامي والعربي والذي ألصقت به هذه الظاهرة الدخيلة عن تعاليم هذا الدين الحنيف؛ ولعل من أبرز المفكرين الذين تطرقوا لهذه الظاهرة الخطيرة على الانسانية جمعاء وقال كلمة حق في علاقتها بالضفتين الغربية والعربية المفكر **هابرماس** والذي تطرق لظاهرة الإرهاب والحداثة المغلوبة حيث قال أنه"مازال هناك في العالم الغربي من يقول لحظة نكوصنا المظلمة: إنّ العالم العربي مبني على واحدة من أرفع الحضارات القديمة، وإنّ في الإسلام يحب العرب يد العون من تراث ديني مكافئ للمسيحية" [2]، وأكد هابرماس بأن " الإرهاب له جذور يجب التغلب عليها، ولكن قوام الإرهاب هو الفقر والشعور بالإهانة، أما الحرب فليست الحل المناسب للقضاء على الإرهاب"[3]، ولعل من أبرز هذه الجذور والمسببات للإرهاب اللاعدل والطبقية، التراجع الفكري والثقافي .

[1]: ينظر: ابراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ص88.

[2]: المرجع نفسه، ص83.

[3]: المرجع نفسه، ص 84.

ج. الإسلام السياسي:(السياسة/ الدين):

تستوقفنا جزئية دقيقة وسؤال هام وضروري وهو ما مدى إمكانية الفصل بين السياسة والدين وما هي الحدود الفاصلة بين الإسلام كدين والسياسة كفعل هام مؤطر لمصالح الأفراد والجماعات؟.

يجيبنا سامي إبراهيم عن قضية فصل الدين عن السياسة:"...الدين لا يمكن أن يكون شأن عام مؤثر بشكل مباشر آني ومستقبلي على سياسات الدول وشكل المجتمع في كل ما يتصل بالأمن العام والعلاقات الاجتماعية والتشريعات...فالفصل الديني عن السياسي ضرب من الوهم الأيديولوجي المتهافت والمحكوم بخوف من قطعوا معرفيا وسلوكيا وقيميا وحضاريا مع الدين من استثمار الشعور الديني الغالب على الشعب في المعارك السياسية والفكرية بشكل غير متكافئ..." [1]؛ إنّ الفصل الكلي بين الدين والسياسة غير ممكن لذلك وجب التعامل مع هاته التيمة بدقة وحذر.

وإذا خصصنا أكثر وتوقفنا عند الدين الإسلامي دون سواه فإن الأمر يترسخ أكثر وذلك لكون" الإسلام يوزع ظلاله على العقيدة والهوية معا ليتلازما في بوتقة الذات الفردية والجماعية (...) إن هوية المسلم هوية شائكة التحليل لأن روافدها لا ترتبط باجتماع متناسق ولا بحمولات تأنسية متطابقة؛ بل إنها حالة توافق وتمازج بين فضاءات ثقافية متباينة متباعدة وتعاليم دين سامية جامعة"[2]. تحقق للانسان توازنه النفسي والأخلاقي.

[1]: سامي ابراهيم: الدين والسياسة بين تهافت العلمانيين وقصور الاسلاميين، منشورات كارم الشريف، 5 ساحة المنجي بالي- شقة عدد 6 - تونس 1000، ط1، 2012، ص47.

[2]: محمد الطيبي: من أجل نظرية معرفية للإرهاب، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، ط1، سبتمبر 2008، ص35.

إنّ من أهم تعاليم هذه الهوية التعايش والتقبل لينعكس هذا التمازج بحمولاته العقائدية على تعاملات وسياسة المسلم ولو كان الأمر في إطار ضمني غير ظاهر لأنّ المجتمعات الشرقية هي هوياتيا مجتمعات دينية في جوهرها، ارتبطت فيها التكوينات السياسية والحضارية والعلمية بالمرجعية الدينية نفسها"[1]، وهذا ما سعى واسيني الأعرج لتكريسه من خلال رواية الأمير بين شخصيتي الأمير عبد القادر الجزائري والقس مونسينيور ديبوش وبين شخصية المثقف يونس مارينا وسديقته المسيحية أيضا تكريسا لمبدأ التعايش والتسامح العقائدي ، فالعصبية شيء منبوذ كما التطرف لأن العصبية تأكيد" وتبرير قوي لعدم التواصل مع الناس المختلفين، هذا النوع من المؤمنين يحس في عصرنا أن كل شيء على ما يرام، وأنّ العالم قائم بالضبط بحسب الصورة التي يتصورها فإذا تكلمت كلمة واحدة ضد تلك اليقينيات والأفكار أحس المؤمن هذا أنه مهاجم، وكرامته مهاجمة، وسلام عقله مهاجم لذلك يعلن عليك حربا مقدسة، ويحلل تصفيتك جسديا"[2] إنّ هذا الفكر فكر متطرف بامتياز ومهما حاول الآخر التسامح معه في أمور إلاّ أن هناك ما يصعب تجاوزه وهنا تكمن المشكلة والتصادم الذي لا تحمد عقباه.

2. أزمة التسعينات وإشكالية الحرب الأهلية:

جزائر التسعينيات هي جزائر الأزمة والخطر، فلا نتحدث عن الجزائر سواء في الداخل أو الخارج إلا وتحدثنا عن مجتمع الأزمة، أزمة اقتصادية، سياسية أو ثقافية، أزمة هوية وأزمة الشرعية ووصل الأمر إلى الحديث عن الحرب الأهلية"[3].

[1]: المرجع نفسه، ص32.

[2]: محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص 41.

[3]: دروش فاطمة فضيلة: في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص 81.

1.2.أسباب الأزمة "العشرية السوداء":

- الأسباب الاقتصادية للأزمة:

تظافرت العديد من العوامل الاقتصادية لتكون ممهدا للأزمة الجزائرية نذكر منها:

- تشتت جهود المؤسسة الاقتصادية وتفتت مواردها وتقلص دورهافي التنمية كعنصر مؤثر والتشكيك في قدرتها المالية ومن ثم إبعادها عن قدرة المنافسة على المستوى الدولي، ذلك أن كل عقد استثماري يراعي قوة الشراكة وميزانيتها ورأسمالها؛ مما جعل الخزينة العامة للدولة مدينة اتجاه البنوك بدلا من المؤسسات لأن الخزينة حملت على عاتقها ديون المؤسسات اتجاه البنوك وأدى ذلك إلى التضخم وعجز عن تسديد المديونية، ويعد التضخم من أهم مؤشرات الأزمة الاقتصادية التي كان لها أثر على مساعي التغيير الاجتماعي[1].
- انهيار أسعار النفط والذي يعد عصب الاقتصاد الجزائري إلى ما دون 10 دولارات للبرميل عام 1986.
- ظهور ما يعرف بالطبقة البرجوازية والتي لقت العديد من التسهيلات من قبل الدولة وقتئذ لتبني نظام الخوصصة.
- نقص المواد الغذائية الأساسية والتي لها استهلاك واسع في أوساط الشعب وهذا ما جعل الأزمة الجزائرية تعرف بثورة الخبز كتشبيه لما حدث في الشقيقة تونس وغيرها من الدول النامية التي عانت من الاستعمار ولعقود من الزمن.

[1]: ينظر: المرجع السابق، (ص، ص)، (82،81).

- **الأسباب الاجتماعية:**

- المعاناة من البطالة والفقر المدقع
- انتشار الأمية نتيجة الطمس الاستعماري لمعالم الهوية
- انتشار الآفات الاجتماعية

- **الأسباب السياسية للأزمة:**

خرجت نخبة من الشباب الجزائري بالعاصمة متظاهرين يوم 5 أكتوبر 1988 في مظاهرات للتنديد بالوضع الذي آل إليه حال الوطن في شتى المجالات وانعكاساته السلبية على المواطن البسيط ذو الدخل الضعيف وذلك للمطالبة بـــ:

- بالتعددية الحزبية وفسح المجال للشباب بتحديث أحزاب وجمعيات جديدة
- حرية الصحافة وعدم توجيه مسار السلطة الرابعة .
- حماية الحقوق الفردية والجماعية
- محاربة الفساد والبيروقراطية والمحسوبية المتفشية وقتئذ
- تنمية الواقع الثقافي والاقتصادي
- محاربة الفساد الأخلاقي والقيمي الناتج عن امحاء أغلب معالم الهوية العربية الإسلامية كنتيجة حتمية للتأثر بالمستعمر، ومحاولة اعادة الاعتبار للغة العربية ومقومات الدين الإسلامي في الحركة الثقافية.

سيقف البحث عند أهم المفاهيم والتيمات التي دون تحديد معالمها لا يمكننا فهم حيثيات اجتهاد المثقف وعلى جميع الأصعدة والجبهات بغية التأريخ لوقائع حقيقية تجابه ما يروج له

التاريخ السلطوي المبيض من قبل الساسة والمنتصرين... ومن بين أهم هذه التيمات (الثقافة /المثقف/ السلطة/ أدب المحنة " العشرية السوداء.."

- الثقافة:

حضي مصطلح الثقافة بالعديد من المفاهيم ففي اللغة يعني "الحذاقة والفطنة، وهي سرعة التعلم والتفهم، والثقافة أيضا هي الوجه الثاني للحضارة، أي كل ما أنتجه العقل والفكر من تخيل وإبداع وعلوم إنسانية تقترب من واقع الناس وحالاتهم المتقلبة والمنفعلة بتحول الأوضاع وتغير الظروف المحيطة"[1].

أما بخصوص اشتقاقها فمن" الفعل " ثقف" بمعنى قوَّم وثقف الرمح قومه، والمثقف هو الرمح، والفعل قوّمه يحمل المعنيين معا: قدّره وجعله مستقيما وكما تعني الإتقان أيضا...وهي سلاح- المبدع- وبدونها لا يمكن أن يكون شيئا في حقله، وهي لا تأتي منحة أو هبة من مدرسة أو جامعة أو أي جهة، إنها تكتسب بالجهد وهي أرقى مرحلة في عملية المعرفة"[2]، أما في العلوم الحديثة وبالتحديد علم الانسان (الأنثروبولوجيا) فيرى ادوارد تايلور:" أن الثقافة أو الحضارة بمعناها الأنثربولوجي الواسع هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع"[3] يؤثر فيه ويتأثر به.

ويعود الفضل لاستعمال مصطلح (**الثقافة (Culture)** بمعناها الحديث المحدد إلى علماء الاجتماع والأنثروبولوجيين ومناصريهم من الثقافيين الذين استبعدوا كثيرا من معاني

[1]: محمد معتصم: المتخيل المختلف دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، ص13.

[2]: أحمد داود: تاريخ سوريا القديم، ط3، ص 56.

[3]: لويس دولو: الثقافة الفردية ثقافة الجمهور، تر: عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص15.

هذا اللفظ الأخرى، في اللغات الأوروبية بوجه خاص كمعنى التثقيف والتهذيب[1] ؛ فهي من هذا المنطلق الأنثربولوجي مجموعة النشاط الفكري والفني في معناها الواسع، وما يتصل بها من مهارات ويعين لها من وسائل. فهي موصولة بمجمل أوجه الأنشطة الاجتماعية الأخرى، مؤثرة فيها. متأثرة بها، معينة عليها مستعينة بها، ليتحقق بذلك المضمون الواسع لها، متمثلا في تقدم شامل للمجتمع في كل جوانب سعيه الحضاري"[2]. إنّها الوعي المتكامل الذي ينتج عن ترسب مكتسبات فكرية وفنية حضارية.

- المثقف:

من المتعارف عليه أنّ الانسان المثقف هو جزء من كل هو النخبة هذه " الفئة التي تصوغ وعي الأمة وتقودها، وهي التي تتلقى مشاعر الأمة وآمالها النابعة من حاجاتها الراهنة والمستقبلية والمتأثرة بتاريخها وتراثها. تتلقاها وتحولها إلى وعي وتحول الوعي إلى إرادة وتحقق الإرادة في إنجازات"[3] ، ونظرا لكون المثقفين ممثلي كل الفئات والطبقات الموجودة في المجتمع، والناطقون باسمها وممثلوا مصالحها المتفقة والمتعارضة...أطلق عليهم **غرامشي** وسم **منظموا الزعامة الاجتماعية**، وذلك باعتبارهم موظفين في البناء الفوقي للمجتمع - على حد تعبيره- يستطيعون أن يتوسطوا عالم الثقافة وعالم الإنتاج وأن يقدموا أفكارا يتقبلها جماهير الشعب بطريقة تلقائية على أنها أفكار مشروعة[4]؛ لأن طموح المثقف هو التغيير.

[1] ينظر: سامية حسن الساعاتي، الثقافية والشخصية حوار لا ينتهي، الهيئة المصرية العامة للكتب، 2009، ص 32,

[2]: محي الدين صابر: قضايا الثقافة العربية المعاصرة، تونس، 1983، ص9.

[3]: الفضل شلق: النخبة العربية والقمع الذاتي، مجلة الاجتهاد، عدد 5، 1989، ص34.

[4] ينظر: هويدا صالح، المثقف في الرواية الجديدة الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، 2013، ص 24.

غير أنّ هذا التغيير ليس بالضرورة تغيير الأنظمة السياسية الحاكمة مثلما يظن ذوي الأذهان السطحية عادة لأن نقطة التغيير الأولى التي يتبناها المثقف هي تغيير نفسه نحو الأفضل بداية على مستوى وعيه فكره وقناعاته[1]؛ لأنه كائن دائم التفكير في كثير من المقومات والحيثيات الزائفة والتي تشكل بصورة أو أخرى مسار الفكر الجمعي السائد في المجتمع.

ما يؤكد نضوجه الفكري وملَكة الحكم على المواقف المختلفة نتيجة هذا الوعي؛ وهو ما يُلزمه في الوقت نفسه تحمّل مسؤوليات عديدة تجاه مجتمعه باعتباره أكثر فهما للواقع الاجتماعي الذي يحيط به وفهما لسيرورة الأوضاع فيه وذلك راجع لا محالة لـــ " عمليات التفاعل بين المجتمع وبين المثقف كإنسان علم ومعرفة قادر على الوعي والادراك العميقين لمثل هذه التفاعلات الاجتماعية المعقدة، التي تقوم بين الذات الواعية والموضوع الاجتماعي وعادة ما يزيد تطور المجتمعات وتقدم الحضارات هذه التفاعلات القائمة بين الانسان المثقف وبين عالمه الاجتماعي والحضاري كثافة ووحدة"[2]؛ ليصبح واقع المجتمع منبع ومصدر إلهام المبدع ، ويصبح العمل الإبداعي ملخص وعنوان حالة المجتمع في شتى الميادين فبالأول ندرك حال الثاني والعكس صحيح.

وبخصوص أهمية وفاعلية دور المثقف في استشراف وتوقع مآلات مجتمعه يرى أحمد بن نعمان " أنّ قدر المثقف وواجبه في المجتمع بمثابة جهاز الاستشعار، حيث يتعين عليه أن يتكشف مهما يكن مستترا أو صغيرا أو ينبه إلى النقص ويشخص الداء مهما يكن مؤلما أو

[1]: ينظر: باسم الماضي الحسناوي: إشكالية المثقف الديني بين سندان التقليد ومطرقة الحداثة، مركز الدراسات التخصصية في فكر السيد الشهيد محمد الصدر2، ط1، 1430، ص 22.

[2]: عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة بمصر 1834/ 1952، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص26.

مرعبا ويصف الدواء مهما يكن مرا أو قاسيا"[1].إنّه الموجه لفئات المجتمع المختلفة والساعي لابعادهم عن السقوط في السلبية والتشاؤم من خلال فن الكتابة

إنّ هذا الهم الفكري الأيديولوجي والمسؤولية المترسخة في ذهنية المبدع الجزائري برزت جلية واضحة من خلال النزعة التحررية التي تبناها رواد الابداع في الأدب الجزائري للنهوض بواقع المجتمع وذلك منذ الارهاصات الأولى للثورة التحريرية الكبرى سواء أكان أدبا مكتوبا باللسان العربي أو الفرنسي سعيا نحو تغيير ايجابي وتنوير العقول ورسم سبل الانعتاق وصولا إلى مثقفي العشرية السوداء.

وقد ردّ العربي زبيري وأمثاله ممن أنصفوا المثقفين الذين شُكك في مصداقيتهم نظرا لاختيارهم النضال بالقلم بدل السلاح قائلا: " بعد استنطاق الأحداث وقراءة الوثائق المتوفرة وجدنا ما يكفي للتدليل على أن المثقفين الجزائريين قاموا بأعمال جليلة للحفاظ على مقومات الشخصية الوطنية من جهة واستطاعوا بوسائل بدائية وامكانيات مادية لا تذكر، لكن بإرادة حديدية لا تقهر أن ينشروا أوساط الجماهير الشعبية الواسعة روح الثورة التي تركز على حب الحرية اللامتناهي والاستعداد للتضحية القصوى"[2]، إنّ هذا النضال يعضد النضال العسكري، كونه يهدف للمحافظة على مقومات الهوية والتي لا تقل أهمية عن استقلال التراب الوطني.

وبما أننا بصدد الحديث عن المثقف والأزمة فأنه وجب علينا الحديث حول الأزمة الثقافية التي تمخضت عنها بصفة مباشرة أو غير مباشرة أزمة المثقف والتي اتخذت أشكالا مختلفة ما يمكننا من "الحديث عن أزمة ثقافية لحظات الانحصار الفكري، وعند التحولات

[1]: أحمد بن نعمان: هذه هي الثقافة، ص7.

[2]: ينظر: العربي الزبيري: المثقفون الجزائريون والثورة، منشورات المتحف الوطني للمجاهدين، الجزائر،1986، ص 19.

الفكرية والسياسية الكبرى، وعند الأزمات الاقتصادية الشاملة المهددة لاستقرار أوضاع الدول وأحوال الناس، وهذا حال العالم اليوم وحال الوطن العربي (...)، وظهور خطاب الأزمة في الثقافة اليوم يتجلى في أذهان المثقفين"[1] الذين أخذوا على عاتقهم دق ناقوس الخطر من خلال تناول هذه القضية في أعمالهم الابداعية وكذا تصريحاتهم التي تنم عن وعي كبير وسط هذه الفئة التي تمثل النخبة.

إنّ الحديث عن خطاب الأزمة عموما "يبدأ وحسب التجارب الثقافية العالمية، عندما يظهر نوع مختلف من الوعي، وطرائق مختلفة في فهم وتحليل وتلقي المؤشرات سواء التي يبعثها الواقع أو التي يتضمنها المتخيل الأدبي والإبداعي، وغالبا ما يكون الوعي والتلقي والمتخيل" مختلفا" عن الخطاب السائد الذي استكان إليه المتلقون بفعل العادة أو بقوة القهر والنبذ.."[2]، لكن تجدر الاشارة أن هذه الاستكانة لم تجد مكانة وسط المبدعين الجزائريين نظرا للعقلية الجزائرية المتعارف عليها التواقة للتحرر فإن كان المجاهد حمل السلاح في وجه المستعمر، والوطني سعى بكل ما أوتي من قوة لإطفاء نار الفتنة والدعوة إلى الهدوء.

أخذ المبدع والمثقف الجزائري قلمه ليرسم سبيلا ومنفذا يهدم من خلال ما كان مزورا ومنبوذا من التاريخ وما انجر عنه من بسط لمعالم اللاشرعية واللا مبالاة مما تعانيه أوسع الشرائح في المجتمع وهو بذلك يسعى لمواساة الفرد الجزائري المهمش والمتضرر من اللا عدل؛ مما جعل المثقف مستهدفا مهددا وفي هذا السياق عالج الباحث سماح ادريس في كتاب المثقف العربي والسلطة مواقف المثقفين حيث قسم الشخصيات المثقفة بحسب مواقفها السياسية

[1]: محمد معتصم: المختلف الحقيقي دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2014، ص13.

[2]: محمد معتصم: المرجع نفسه، ص14.

مصنفاً الموالي ولاءً مطلقا، والمثقف الموالي ولاءً نقديا، والمثقف الرافض، والهروبي والاعتذاري، كما لفت انتباه القارئ إلى أنّ هذه التقسيمات لا تعتبر نهائية ولا تهدف إلى تسييج المثقفين السياسيين ومنع تنقلهم من أرض فكرية إلى أخرى[1].حيث يمكن أن نجد مثلا مثقفا موالي ولاءا نقديا وفي نفس الوقت إعتذاري، وقس على ذلك.

لقد سار المثقف "في رحلته الذهنية بوعي الواقع الذي سيستحيل بعد زمن إلى تاريخ بناء على رؤية تطرحها ثنائية المثقف والواقع وما يطرأ عليها من تغيرات تجعل من العلاقة بين الاثنين- عموما- مشوبة بنوع من القلق والتوتر الدائمين.."[2] إنّ الوعي للمثقف لهذه الأوضاع المتأزمة هي التي تدفعه ليقول كلمته في هذا الخصوص

3. الوضع الثقافي في الجزائر قبيل العشرية السوداء:

شهدت الجزائر في منتصف الثمانينيات تراجعا محسوسا في النشاط الثقافي بشتى توجهاته ومجالاته وهذا التدهور والتراجع يعود في أساسه لسوء الأوضاع الاقتصادية والسياسية التي شهدها الوطن على غرار باقي الدول النامية والتي أصبح شغلها الشاغل لقمة العيش بعد تراجع أسعار النفط.

مما خلّف تبعات سلبية على المنحى الاقتصادي والاجتماعي في آن. وكتحصيل حاصل على المستوى الثقافي بصفة عامة وعلى السينما والانتاج التلفزي بصفة خاصة " فقد بدأت قاعات السينما منذ 1985 تعرف تراجعا كما وكيفا، ومن مظاهر الأزمة على هذا الصعيد استغلال القاعات لأغراض أخرى غير العرض، فمع أنه رسميا كانت قاعات لسينما إلا أنها

[1]:ينظر: محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص6.

[2]: أحمد يحي وآخرون: سلطة التراث وبلاغة المتخيل توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011، ص56.

عرفت نشاطات أخرى وأعدت 326 قاعة لأكثر من 20 مليون، واختفت المجلة الثقافية الوحيدة حول السينما واختار السينمائيون طريق الغربة، فغادر المخرج زينات وغانم، بهلول، عكاشا ومرزاق علواش الجزائر إلى فرنسا"[1]؛ ولعل اختيار هذه الثلة من المثقفين والمبدعين الجزائريين لفرنسا كوجهة وكمنفى اختياري دون غيرها لدلالة قاطعة على التبعية الثقافية للغالب والتي أشرنا إليها سابقا.

ورغم التراجع الشديد لأعداد دور السنيما التي كانت سائدة في بداية الثمانينيات إلاّ أن التفاتة المبدعين المغتربين لهذه الأزمة الثقافية جعلهم يبادرون بدءً بإنشاء شركات خاصة للإنتاج السنيمائي بغية إعلاء صوت الجزائر في المحافل الدولية إعادة فتح قاعة الونشريس والهقار وكذا ترميم قاعتي الجزائرية وابن خلدون[2]. حيث أكدت هذه المبادرات ورغم بساطتها عن النية الحقيقية للمثقفين للنهوض بالجانب الثقافي في الوطن وكذا خلق مساحات للابداع والتنوير التي افتقدتها الجزائر ولفترة طويلة. بعد أن هيمنت "السلطة على المؤسسات الإنتاجية الثقافية وعسكرتها - حيث- اختصرت" المعرفة" إلى " السياسة" فبدا " السياسي" بديلا عن الشاعر والفيلسوف والمنظر والفقيه والمهندس والمربي والمؤرخ، وفقد المثقف هويته التي ينحتها من خصائص عمله"[3]. لقد حاول واسيني الأعرج للمحافظة على همزة الوصل بين قضايا المجتمع والمثقف من خلال إلباسه شخوصه الروائية زي المتضامن والفرد الفاعل في المجتمع

[1]: دروش فاطمة فضيلة ، في سوسيو لوجيا الرواية العربية المعاصرة، ص86.

[2]: ينظر: دروش فاطمة فضيلة، ص 86.

[3]: أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة – دار النشر راجعي، الجزائر، د. ط، 2009، ص37.

4.الأدب وخطاب الأزمة في الرواية الجزائرية في العشرية السوداء:

شكل العنف تيمة أساسية قوية الحضور في النصوص الابداعية الجزائرية في فترة التسعينات ولا غرو من كون الأمر راجع للأوضاع الاستثنائية التي عاشتها الجزائر بداية من الانقلاب السياسي والمعروف بالتصحيح الثوري في 19 جوان 1965 وصولا إلى أحداث 5 أكتوبر 1988 هذه الفترة التي كانت نقطة تحول في تاريخ الجزائر والأدب الجزائري في آن وبالتحديد الرواية الجزائرية حيث بدأت جراء هذه الظروف الجديدة تعرف ما يمكن تسميته بـــ:" مرحلة الشك "حيث عبرت نصوصها وبطرق مختلفة عن هذا الوضع المتأزم الذي بلغ ذروته مع بداية التسعينات كتحصيل حاصل وانفجار عقب كل التراكمات التي عاشتها الجزائر في الثمانينيات.

إذْ لم يكن الأدب في معزل عما كان يحدث في الجزائر إبان التسعينيات حيث " شهدت العشرية ماقبل الماضية (2000/1990) ظهور روايات متأثرة بمأساة الإرهاب الإسلامي (terrorisme islamiste) التي جردت البلاد من أشيائها الجميلة وزرعت الموت هنا وهناك"[1] إنّ هذه الروايات سردت وقائع حياتية حقيقية مثلت يوميات الفرد الجزائري.

وعن واقع الكتابة الروائية في فترة العشرية السوداء تقر آمنة بلعلى أنها أخذت طبيعة تقريرية

سردية للواقع وتردف قائلة:" إن الذي يجب الاعتراف به هو أن كثيرا من الروائيين الجزائريين وخاصة في عشرية التسعينيات قد غلبتهم المحنة فأصبحنا نقرأ أخبار لا تختلف عما

[1]:Raghid mokhtari. La graphie de l'horreur, chihab edition, Alger ,2002,p25.

نشاهده أو نقرأه في وسائل الإعلام المختلفة"[1]. ويعضد هذا الرأي بشير مفتي حيث يرى أن الرواية الجزائرية في تلك الفترة سواء منها المكتوب باللغة العربية أو اللغة الفرنسية "غلب عليها الطابع الاستعجالي، والتسرع، وكذلك طغيان الأيديولوجية والأسلوب المباشر، أو تلك الكتابة التي تقف مع طرف دون طرف آخر، فنجد من يوالي السلطة كتب روايات تدين الإسلاميين الإرهابيين، مثل: رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج، رشيد ميموني، بوعلام صنصال...إلخ، وتدافع عن الجيش الذي أوقف المسار الانتخابي، و لم يترك التجربة تذهب إلى أبعد حد. ومن كان يرفض توقيف المسار الانتخابي عام 1992، عندما فازت به الجبهة الإسلامية للإنقاذ بأغلبية ساحقة، كتب ضد السلطة العسكرية، مثل: الطاهر وطار، أحميدة العياشي، سليمة غزالي...وآخرون"[2].

إنّ هذه التقريرية تعود لطبيعة الأوضاع السائدة وقتئذ فرغم أن هذا وضع طارئ إلا أن القيمة الفنية للرواية وقتئذ لم تكن غائبة كما بالغ بعض النقاد والقرّاء في وصفها بالتقريرية الجافة؛ ربما بدا الأمر كذلك لأنهم ركزوا أكثر على قوة الحدث أكثر من تركيزهم على البناء الفني للأعمال الإبداعية.

لقد اتسمت هذه الفترة "بالعنف الرمزي والمادي، أي الاغتيال السياسي الفردي والجماعي، إنها مرحلة تداخل المفاهيم وزعزعة اليقينيات وغياب الأمن والاستقرار السياسي والاجتماعي"[3]حيث أضحت الجزائر مسرحا للجرائم بشتى صنوفها مما جعل الرعب يتوغل

[1]: آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، 2006، (ص، ص)، (103،104).

[2]: ينظر: بشير مفتي: سيرة طائر الليل نصوص، شهادات، أسئلة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، (ص،ص)، (90،91).

[3]: محمد داود: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، ضمن مجلة دفاتر إنسانيات، مجلة جزائرية في الأنثروبولوجية والعلوم الاجتماعية، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، ع1، ص106.

في قلوب الأفراد أكثر مما كان سائدا وقت الاستعمار نظرا لكون المستعمر الفرنسي معلوم في حين الارهاب غير واضح التوجه مجهول الهوية فهو كالصاعقة التي لا يمكن توقع مكان وزمان سقوطها.

فأصبح المبدع الجزائري يؤرخ للحدث ويعبر عن الوضع الذي آلت إليه البلاد وما أعقبه من نتائج كانت لها سطوتها على المثقف فكان أكثر استهدافا من غيره كونه لسان حال الوضع والفرد الجزائري الذي عان ويلات هذه الحرب الأهلية التي أوصلت البلد إلى منعرج خطير، فظهر في هذا الوقت بالتحديد ما يعرف **بالمثقف الإشكالي** والذي يمثل إشكالية من جهة للتوجه والتيار المعارض الذي يسعى للوصول إلى سدة الحكم بأي وسيلة، وخطرا على النظام من جهة أخرى كونه ينتقد الوضع الاقتصادي والاجتماعي الذي ينم عن فشل سياسي وسوء تسير.

مما جعل وضعية المثقف في الجزائر وقتئذ أشبه بكابوس لا يفارق صاحبه ليل نهار فظهرت الصراعات الأيديولوجية والتصفيات الجسدية وغيرها من التهديدات التي قيّضت مضجعه؛ وبما أن واسيني الأعرج واحد من أهم مثقفي تلك الفترة ومن أولئك الذين أخذوا على عاتقهم سرد الصراع الاجتماعي والسياسي الواقعي من خلال أعمالهم الإبداعية السردية في صورة صراع أيديولوجي على غرار جهابذة السرد الجزائري عبد الحميد هدوقة، محمد ساري، جيلالي خلاص، طاهر وطار، أحلام مستغانمي؛ إلاّ أن الأعرج وفي أغلب رواياته خصّ وضعية المثقف في أعماله بأهمية مستحقة نظرا لكونه مؤرخ الذاكرة المرسخ للهوية الوطنية ومركزها "التاريخ" دون منازع.

أ/ علاقة المثقف بالسلطة:

أسالت ثنائية (المثقف/ السلطة) حبر الكثير من المفكرين وعلى مر العصور حيث كانت علاقة غير هادئة ومؤسسة مهزوزة الأساس تدور داخلها صراعات حول الخيارات الفكرية، وتفاوت النظرة إلى الأمور، وهو ما يعبر عن نفسه في سعي المثقف إلى بناء سلطته الثقافية، فيما تعمل السلطة ومؤسساتها على تكوين مثقفيها وثقافتها الخاصة. وهذا مؤشر وبؤرة توتر العلاقات بين الطرفين، لكون المثقف الحقيقي يصدر أحكامه نتيجة نظرة نقدية للأمور وفكر يمارسه من موقع الاستقلال هادفا من خلاله إلى تغيير الواقع، فيما تعمل السلطة على تعزيز الوضع القائم وترسيخه ومنع التغيير فيه، بل وتكريس القيم السائدة والحفاظ على منظومتها"[1]. مما جعل الصراع واضحا جليا بينهما.

هي إذن علاقة غير هادئة بل علاقة تنازع. مد وجزر بين الطرفين لأنها " تقوم على ثنائية ضدية طرفها الأول السلطة بمفهومه التنفيذي والإجرائي المؤدلج، وطرفها الثاني المثقف أو المبدع اليوتوبي، الذي يتعرض لإكراهات وتهميش تهدف إلى تدجين أو تهميش خطابه الإبداعي الخلاق لهدف ولغاية إقصاء دوره بوصفه مرجعية فكرية تسهم في تعميق وعي المجتمع لنفسه في حقيقة تاريخية معينة، والعمل على تجاوز السكون والخمود إلى الاستمرارية والابداع المتجدد"[2]. حيث يمتاز المثقف في زمن الحرب بوجدان معذب هذا العذاب راجع لكونه يحمل هم وطنه وأفكاره ورغبته في التغيير نحو الأفضل.

[1]: ينظر: غالي شكري: إشكالية الإطار المرجعي للمثقف والسلطة عن الثقافة والمثقف في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 ، 1992، ص43.

[2]: محمد خليف الحيابي: التأويلية مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص101.

ب/ أزمة المثقف في الرواية الجزائرية:

شهد المثقف الجزائري في فترة العشرية السوداء تضييقا خانقا من قبل حراس النوايا على حد تعبير الروائي واسيني الأعرج وذلك بعد" محاولة الاسلاميين إعادة الدين إلى دائرة المجال السياسي العام - والذي انجر عنه - إعادة تعريف للدولة والسلطة على أساس ديني صرف. أي قلب المعروف والسائد، والانقلاب على الأحكام السلطانية والآداب السلطانية، وتقديم فهم جديد للنص الديني نفسه بإعادة زجه داخل المجال العام، واستعادة مرجعيته في السياسة والدولة والسلطة. أي كسر التقليد القديم في الفصل العملي بين المجال الديني والمجال السياسي، والتأسيس لإعادة الدمج بينهما، بإخضاع المجال السياسي لإملاءات من خارجه"[1]، وقد حاولت متون واسيني الأعرج الروائية أنْ تلفت انتباه القارئ للمفاهيم المغلوطة التي روجت لها أطراف القوى المتعصبة (الارهاب) والتي سعت لتمييع العلاقة بين المثقف والدين لدرجة التكفير في أحايين كثيرة.

مما جعل المبدع واسيني وغيره من مثقفي تلك الفترة يقرون بأن الارهابيين يستترون خلف غطاء الدين لتبرير تصرفاتهم اللا سوية فكرا ومذهبا دينيا يقول في **رمل الماية:** " أعرف بل صار مألوفا أن حراس النوايا لا يتدخلون عادة بعنف إلا عندما يكون الرجل مصحوبا بامرأة. أو يشمون رائحة الأجساد التي تعيش لحظة عنفوان شائقة. من صفاتهم أنهم يقرأون في عينيك ما تفكر به ولايهم إن كان صحيحا أو غير صحيح. المهم أنهم فكرو أنك على خطأ، فيجب أن تكون على خطأ بدون ثرثرة عندما يكفرونك، وعادة ما يفعلون ذلك

[1]: عبد الجبار الرفاعي: الهرمنيوطيقا والتفسير الديني للعالم، موسوعة فلسفة الدين " 4" ، مركز دراسات فلسفة الدين " بغداد"، ط1، 2017، ص138.

عندما يختلفون معك، عليك أن تقبل، لأن أي نقاش سيقودك إلى تعميق الأزمة. الحاكم لا يناقش..."[1].

تجدر الإشارة إلى أن ظاهرة العنف والتطرف لم تنحسر فقط في سداسية الفاجعة من كتابات واسيني بل تعدى الأمر إلى رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد حيث وردت تيمة العنف بصورة مختلفة تتجلى في التطرف الذي سار جنبا إلى جنب في روايته هذه مع حوار الحضارات يقول الأمير عبد القادر في هذا الصدد:" وكأن قدر البشرية أن تدمي نفسها لكي تدرك بعد نصف قرن أو أكثر أنها أخطأت. اليقين بامتلاك الحقيقة يعمي صاحبه ويقوده نحو الهلاك"[2]؛ ويردف مصرحا:" كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون"[3]، فالشاهد هنا ورغم كون رواية كتاب الأمير تؤسس لفترة وحقبة زمنية سابقة للعشرية السوداء بعقود كثيرة إلا أنّ هناك قاسما مشتركا وإرهاصا أوليا لحقيقة القتل والعنف ضد كل مختلف أيديولوجيا مما يؤكد حقيقة قانون الغاب السائد منذ القدم خاصة ما تعارض مع المصالح السلطوية للطرف الغالب أحيانا وتمرد أحايين أخرى...

وتشترك رواية الأمير مع رواية أصابع لوليتا في جزئية متميزة وتتمثل في حوار الذوات بما أن حوار الهويات غير ممكن مثلما يرى فتحي مسكيني فلا بأس أن يؤسس المبدع لحوار الذوات ورواية أصابع لوليتا وكتاب الأمير أكد فيهما واسيني ضرورة الوعي بقيمة " التواصل بين الذوات في ظل استحالة التوافق بين الهويات فاشتغل في المسكوت عنه من الخطاب على

[1]: واسيني : رمل الماية، ص.

[2]: واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص127.

[3]: المصدر نفسه، ص128.

توريط قارئها في مجموعة من البدائل والإمكانات الفكرية/الوجودية التي صارت من قناعات صاحبها فراح يكررها بشكل أو بآخر مع كل عمل روائي جديد"[1] ؛ كدليل منه على تشبثه بقناعاته مهما كان الثمن.

ج/ المثقف البروميتيوسي ساردا للتاريخ:

من المسلّم به أن لكل جماعة ثقافتها ومنهجها المعتمد والموحد في إبراز قواسمها الفكرية والمذهبية التي تنضوي تحت لواء موسع هو الحضارة السبيل الجامع لكل ما أنتجه العقل والفكر من إبداع وعلوم إنسانية تقترب من واقع الناس، ولكل جماعة مثقفوها، ويعد واسيني الأعرج من بين أبرز المثقفين الجزائريين الذين افتكوا وبجدراة صفة البروميتيوسية(*) حيث "يدعو إلى تجاوز القوانين الجامدة والقيود المتهالكة والجائرة، ويدافع بقوة فكرا وتخييلا وإبداعا وسلوكا عن العقل وعن التحديث ومسايرة التغيير ينادي بالبحث في التحولات وحقائقها.

وهو بذلك يكون رمزا ونموذجا حقيقيا للمثقف المخلص غير المحابي أو المتزلف لفكر أو فئة أو سلطة خارج الحقيقة الجوهرية لمعنى الثقافة في دعوتها إلى الإيمان بالعقل والحرية والابداع"[2]؛ وقد حاول أن يوصل هذه الأيديولوجية للقارئ (الفرد الجزائري خصوصا) من خلال الشخصيات المحورية التي كان يتبناها ويلبسها لبوسه الأيدولوجي من ذلك شخصية يونس مارينا في أصابع لوليتا المثقف الهارب المنفي بسبب كتاباته المحللة لواقع معيش ومعطيات تاريخية صادمة

---

[1]: فتيحة كحلوش: المحكي الروائي عند واسيني الأعرج من الفتنة إلى ما بعد الإيديولوجيا، ص72.

(*) البروميتيوسية تعني الثورة والتمرد، وتعود أصولها إلى أسطورة بروميتيوس هذه الشخصية الأسطورية التي سعت إلى تخليص الإنسان من التبعية الإلهية وجعله سيدا حرا يعيش حياته بخياراته ويقرر مصيره بعيدا عن أي ضغوطات خارجية تفقده حريته أو تمس بها.

[2]: محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص15.

وعودا على بدء وفي سياق قمع السلطة للمثقف الاشكالي توقف واسيني في العديد من رواياته لهذه الظاهرة فمثلا رواية **أصابع لوليتا** جاءت "مجسدة محنة الكتابة ومتوجة لكتابة المحنة التي انخرط فيها واسيني منذ التسعينيات من القرن الماضي. ففي أوطان لازم القهر تاريخها لا فرق بين أن نقول مهنة الكتابة أو محنة الكتابة. الفرق حرفان متقاربان بل متماهيان. أن تكون كاتبا معناه أن تستعد للمطاردة والمنفى الأبديين، لقد لازمت هذه الوضعية –وضعية الرحيل والترحيل- الأبطال النخبويين لمعظم روايات واسيني، والترحيل تقليد عريق في كواليس السلطة العربية"[1]؛ فموقف السلطة تجاه من تعتبرهم هذه الأخيرة خارجين عن القانون ومفسدين ظلّت معضلة.

وتشكل هذه العلاقة الهم الرئيس في الروايات المتعلقة بهذا الموضوع والذي تنفجر منه وعلى ضفافه مشكلات معقدة أخرى..[2] ؛ صرح الروائي على لسان الراوي أنّ الإعلانات كانت تنشر للتبليغ عنهم وفي هذه الرواية بالتحديد جاء في الإعلان المعادي للمثقف والصحفي **يونس مارينا** والحاث عن التبليغ عنه**:** " إنّ الله لا يضيع أجر المحسنين . تطلب السلطات العسكرية من كل من رآى أو تعرف على العميل المسمى: يونس مارينا، ومجموعته التي يشتغل معها، وهو من سلالة الحركة والخونة الذين يتحركون بأوامر أسيادهم من وراء البحار، أن يعلم السلطات عنه أو يتصل بأي مركز أمني أو أية ثكنة عسكرية قريبين منه"[1].

[1]: فتيحة كحلوش: المحكي الروائي عند واسيني الأعرج من الفتنة إلى ما بعد الإيديولوجيا، منشورات مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، جامعة سطيف 2، د.ت، د.ط، ص71.

[2]: ينظر: أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية ، ص275.

[1]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، (ص، ص)، (105، 106).

إنّ في خطاب السلطة هذا الموجه للشعب تشكيك في مصداقية المثقف الجزائري حيث اتهم بالعمالة مع غير أبناء الوطن وهو ما يوضح رغبة السلطة في قلب موازين الحقيقة.

فبعد أن كان الفرد يشكك في مصداقية وعدالة نظام الحكم هاهي السلطة تتنصل من هذه الاتهامات التي وجهت لها بالتعامل مع الأطراف الخارجية لتلصق بالمثقف الذي يحاول أن يمنع الفرد الجزائري من السقوط في جب السلبية واليأس. رغم معاناته من المطاردة ومحاولات التصفية الجسدية يضيف الراوي على لسان يونس مارينا بخصوص معاناته: " أحيانا أسأل نفسي كيف يستطيع بشر مثل هؤلاء تحمل قسوة الدنيا بهذا الشكل المخيف. من شاب ضحية انقلاب، لم يكن معنيا حتى سياسيا بما كان يدور من حوله إلى مطارد في كل مكان؟ عندما انتهى كل شيء وأراد أن يعود إلى وطنه كان الإسلاميون يضعون اسمه على رأس قائمة من يجب قتلهم لأن روايته **عرش الشيطان** تمس بالذات الإلهية.." [1]. في نظرهم رغم أنّها نص نص مشفّر يحاكي الواقع المعيش.

يؤكد لنا المتن السردي من هذا المنطلق حقائق عاشها المثقف الجزائري إبان العشرية السوداء والروائي بذلك يكتب تاريخا وإن كان يتعلق بفئة معينة تمثل طبقة النخبة إنّ. هذه الفترة التي كانت" لحظة وجودية عميقة مكنت الروائيين الجزائريين من مواجهة الحقيقة الكبرى التي بإمكان أي روائي يدّعي صناعة مصائر الأبطال الذين ولدوا من خياله السردي أن يمر بها في حياته. إنها حقيقة الذات وهي تواجه عالم اللحظة التاريخية المحموم في تسارع مجرياته المأساوية في طبيعة سيطرتها على الواقع كما تنسجه هذه اللحظة وفي حضورها في

[1]: المصدر نفسه، ص263.

السرد كما نسجه خيال الروائي وهو يعبر النفق التسعيني متقنعا ببطله"[1] الذي يمثل المتنفس الابداعي للتعبير عن هذه الفئة المهمشة بل والمطاردة من شتى الجوانب.

عودا على بدء وفي حوار بين المحقق الفرنسي المكلف بحماية المثقف والروائي يونس مارينا قرّبنا الروائي أكثر من الظروف المحيطة بالمثقف حتى خارج الوطن يؤكد صديقه المحقق: " أرجوك أن تعذرني، فأنا لا أقوم إلا بعملي. أعرف أنه من الصعب على امرئ يعيش منذ عشرات السنين تحت وطأة محاولة اغتيال من النظام، أن يعيش من جديد الوضع نفسه في ظل التهديدات المتتالية باغتياله من إرهابيين متطرفين لا وجه ولا شكل لهم"[2] ليرد عليه يونس مارينا قائلا بهدوء " أتفهم ذلك يبدو أننا عندما نتعود على الخطر، يصبح جزءا منا، بل نتآلف معه كأي صديق. فنحن في كل الأحوال، نخاف من موت نفترضه، فنموت بغيره وربما بصدفة تافهة"[3]. إنّ هذه المواساة للروائي المثقف يونس مارينا من قبل المحقق المكلف بحمايته توضح حجم المعاناة والخطر المحدق به حتى خارج حدود البلاد

وفي السياق نفسه يقر الروائي الأعرج على لسان بطله **الأستاذ الجامعي** والشاعر في رواية **"ذاكرة الماء"** بمعاناته كحال أي مثقف مستهدف من الجماعات الإرهابية **:"** طوال هذا الزمن النفسي الذيلا يعد ولا يحصى كنت أحلم بشيء صغير. صغير جدا ولكنه بالنسبة لي كبير، قبل أن تسرقني رصاصة عمياء، هو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة" [4] الذين يترصدونه حيثما حل أو ارتحل.

---

[1]: عبد القادر رابحي: إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، منشورات الوطن اليوم، 2016، العلمة، ص13.

[2]: واسيني: أصابع لوليتا: ص 268.

[3]: المصدر نفسه، ص 268.

[4]: ذاكرة الماء ، ص11.

إنّ القتلة كانوا يتربصون بالأستاذ الجامعي وزوجته الأستاذة أيضا كان للقتلة يوم محدد لاصطياد الشخصيات البارزة والمثقفين جاء في الراوية: " غدا يوم الثلاثاء- اليوم الذي يخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين. كتبوا على حيطان المدينة، وفي المحلات، وعند بوابات الساحات والمقاهي الشعبية: أيها الشيوعيون: ستذبحون حتى ولو تشبثتم بأستار الكعبة؛ قل إن الإرهاب من أمر رب" [1]؛ إنّ هذا التجاوز الانساني والأخلاقي يؤكد عدم شرعية هذه التنظيمات كما يؤكد براءة الدين الاسلامي الحنيف من مثل هذه التصرفات التي لا تمت له بصلة.

إنّ العبارة الأخيرة من هذا المقتطف السردي تحيلنا إلى الأفكار المتطرفة التي تبناها القتلة نظير فهمهم الخاطئ لتعاليم ديننا الحنيف فحاشا لله أن يكون الإرهاب من أمره. إنّ هذا الشذوذ الفكري هو ما يجعلنا نتوقف عند غرابة أن يتهم ويطارد روائي بغية اغتياله لا شيء سوى كتابته رواية بالمساس بالذات الالهية فقط لأن عتبة من عتباتها والمتمثلة في العنوان زعزعت في نفوسهم حقيقة يحاولون إغفالها ويتجلى ذلك في عنوان روايته **"عرش الشيطان"**، التي استفزت الارهابين كما ورد في الرواية لدرجة استعانتهم بشاب تركي ملتح متشبع بالمفاهيم المغلوطة عن الدين لاغتيال **السيد مارينا** في أثناء حفل توقيع روايته عرش الشيطان، ويتجلى ذلك من خلال سؤال الشاب للروائي مارينا:" السيد مارينا، لماذا تكتب ضد الإسلام؟ ماذا ستربح عندما تخسر ربك؟"[2]، مبديا للروائي يونس مارينا أنّ السبب في تراجعه

[1]: المصدر نفسه، ص50.

[2]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص27.

عن شراء رواية عرش الشيطان راجع لكون إمام مسجد دوسلدورف أعطاها كمثال للتغريب والكفر بالقيم وبيع النفس للشيطان الرجيم[1].

وفي تساؤل من الأستاذ الجامعي عن سبب رغبتهم في اغتياله يقول: " لست بكل هذه الخطورة التي يتصورها الذين يريدون قتلي مجرد كائن بشري ضائع داخل قفر اسمه المدينة. هم حتما مخطئون إذ يعتبرونني بكل هذه الخطورة."[2]، إن شخصية يونس مارينا في رواية أصابع لوليتا والأستاذ الجامعي في رواية ذاكرة الماء مثلما مما جعل المثقفين المبدعين الجزائريين يتخذون من المنفى سواء كان اضطراريا أو اختياريا ملجأ ومتنفس للصدوح بحقيقة الوضع غير أن الارهاب تعقبهم حتى في الخارج من أجل إخراسهم نظرا لتعارض رؤى الطرفين وتصادمها في أغلب الأحيان فيونس مارينا (شخصية يونس مارينا تتماهى مع شخص الروائي وأمثاله من المثقفين إبان العشرية السوداء ممن ينتقدون الأوضاع السائدة) طورد حتي في ألمانيا وفرنسا لأن كتاباته كانت جريئة وتلامس الجرح وبها مساس للسلطة .

لقد عانى المثقف الجزائري كغيره من المثقفين في البلاد النامية والمتعرضة للاستعمار والاضطهاد لعقود من الزمن الأمرين تجاه نفسه ووطنه" حيث يدفع تاريخ الإنسان المثقف في البلاد المختلفة بصفة عامة، والبلاد المتخلفة التي خضعت لثقافة أجنبية بصفة خاصة، إلى زيادة وعي المثقف بأبعاد مواقفه الحضارية والسياسية العامة"[3]؛ وهذا ما حاول واسيني الأعرج أن يؤكده من خلال شخصية المثقف والروائي **يونس مارينا** في روايته **أصابع لوليتا** التي حوت بدورها نصوص روائية كانت بمثابة لسان حال الروائي والواقع المرير الذي مرت به الجزائر

[1]:: المصدر نفسه، ص 28.

[2]: واسيني: ذاكرة الماء، ص73.

[3]: عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة بمصر 1834/ 1952، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص27.

ليؤكد واسيني مرّة أخرى عن هاجس المثقف الجزائري تجاه وضع الجزائر إبان العشرية السوداء وكل محاولات القمع التي تعرض لها بسبب محاولته كشف الستار عما يحدث من تجاوزات في حق الشعب عموما والمثقف على وجه الخصوص.

حيث تساءل الروائي على لسان شخصية البطل يونس مارينا في بداية روايته **عرش الشيطان** التي كانت القطرة التي أفاضت الكأس مما حفز الجماعات الإرهابية أكثر لمطاردته حتى في الخارج؛ تساءل عن الطبيعة المازوشية المترسخة في النفس البشرية " كيف يسمح الله للشيطان بأن يؤذي إنسانا خيرا فقط ليختبر قدرته على المقاومة؟ ثم يسمح له بالتحرك في الأرض بكل حرية، ويعطيه من سلطانه على الإنسان؟ وكيف على الإنسان الذي يتلقى أقصى المحن والعقوبات المجانية بسبب أخطاء لم يرتكبها أبدا، أن لا ينكر الله، بل وأن يحبه على الرغم من الظلم المسلط عليه، ويتلذذ بهذا الألم المقدس؟"[1].

إن رواية **عرش الشيطان** والتي تمثل جزءا من كل هو رواية أصابع لوليتا تحمل بين طياتها **متخيل النفي/ الاعتقال** على حد تعبير محمد معتصم؛ هذ المتخيل الذي يلازم ظاهرة القمع والاستبداد الواردة وبصورة جلية في روايات واسيني المتعلقة بالعشرية السوداء حيث حضر موضوع الاعتقال لإدانة انتهاك حق من حقوق الإنسان وبالتعسف والشطط، فحرمان مواطنين من حقهم في الحرية يستتبع فقدانهم من حقهم في التعبير والتفكير بطريقة مختلفة للسائد، أي حرمانهم من حقهم في النقد والرؤية المخالفة المغايرة"[2]، هذا النقد الذي ارتآه يونس مارينا سبيلا للتعبير عن رفضه للواقع المزري الذي يعيشه الفرد الجزائري من انتهاك

[1]" واسيني الأعرج أصابع لوليتا، ص19.

[2]: محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص19.

الإرهابيين لكل الأعراف والحقوق الإنسانية، ولعل ويضيف يونس مارينا أنه لابد " أن يكون شيء من المازوشية في كل الكائنات لتتقبل هذه الحالات بلذة؟ ولماذا لا يكون سوى لحظة اختبار الإنسان وتعليمه ما لم يعلم؟ الاختبار يرسخ المعرفة ويخرجها من السطحية"[1].إلى أعماق ذاته المكنونة.

إن المتأمل لتصريحات يونس مارينا وأفكاره في عرش الشيطان يتضح له مدى نقمته على تحولات الوضع في بلده الأم وعن قسوة الجماعات الإرهابية المتزمتة التي تدّعى تحقيق وإرساء تعاليم الدين مما أكسبه جرأة كبيرة على الدين في بعض الأحيان خصوصا في روايته عرش الشيطان والتي يحيلنا عنوانها مباشرة بعد مقاربته سيميائيا إلى أن الوصف متعمّد لمن هم في سدة الحكم في الوطن مشبها إياهم بالشياطين، وهنا يؤكد لنا موقف يونس مارينا بأن " النص لا تتحكم فيه الذات الكاتبة وحدها لأن هذه الذات هي نفسها خاضعة في نهاية الأمر لمجال اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي معقد. فالذات الكاتبة شأنها شأن النص الذي تنشؤه تعيش باستمرار انحيازا داخل هذا المجال، لطرف أو آخر، وفي هذا الانحياز يتم الدفاع عن موقف أو قضية"[2].والقضية التي يسعى إليها يونس مارينا أو بالأحرى واسيني الأعرج من خلال هذه الشخصية هي ضرورة عدم تكميم الأفواه وترك المجال مفتوحا أمام المثقفين والنقاد للتعبير عن حقيقة الوضع لكشف الداء ووصف الدواء وهذا ما كان صعبا إن لم نقل مستحيلا وقتئذ، وتجدر الإشارة إلى أن الأعرج متمكن جدا في استدعاء وقائع التاريخ ليخلق عملا أدبيا منسجما من هذا المنطلق ترتبط مطالبه وبنيته بمكنونات ورغبات الجماعة.

[1]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص20.

[2]: أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص 557.

ومن أبرز الأعمال الروائية التي كانت بمثابة تهديد وإدانة للمثقف يونس مارينا رواية عرش الشيطان يقول الراوي:" منذ صدور عرش الشيطان لم ينم ليلة واحدة بهدوء وسكينة مثل جميع البشر. لم تخفه التهديدات الغامضة، فقد تعود عليها و لم يعد أمامه الكثير مما يخسره، ولا حتى العمر الذي يخاف عليه، لكنه مسكون بذعر أن يخطئ المنعرج الحياتي الأخير الذي كان عليه أن يقطعه. المنعرج الأخير هو الحياة كلها لأنه خاتمة المطاف. سدرة المنتهى"[1]، وذلك لأن علاقة المبدع المباشرة بالحياة العنيفة، حين تتوفر معها الموهبة والوعي السياسي والجمالي لاستيعابها، تنتج نصوصا خالدة.

وفي تعبيره عن الأرق والتعب النفسي، وهاجس الخوف من الغد المجهول وسياسة الاغتيال المنتهجة ضد المثقف الجزائري يؤكد الروائي واسيني الأعرج على لسان بطل روايته ذاكرة الماء قائلا:" طوال هذا الزمن النفسي الذي لايعد ولا يحصى كنت أحلم بشيء صغير. صغير جدا ولكنه بالنسبة لي كبير، قبل أن تسرقني رصاصة عمياء، وهو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة"[2]. أعداء الحياة

وعن تجذر الخوف وترقب الاغتيال في يوميات الجزائريين إبان التسعينيات يسرد الراوي في **"ذاكرة الماء"** حقيقة نقاط التفتيش المزيفة التي كان الإرهاب يقيمها في الطرقات بغية الترهيب مرة ووالقتل والاغتيال مرارا قائلا:" ففي كل خطوة نخطوها، نرتقب مفاجأة الوجوه الغامضة التي تغلق الطرقات وتسد كل الممرات متنكرة في أزياء عسكرية للجيش الوطني وفي ألبسة الدرك الخضراء، نتساءل في صمت وتلقائية وخوف ضامر كيف ستواجه الموقف؟ وراء

[1]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص20.

[2]: واسيني الأعرج ذاكرة الماء، ص11.

أي سيناريو ستختبئ؟ هل ستتوقف أصلا عندما يخرجون لك من وراء الشجرة؟ تتساءل ربما كانوا في دورية حقيقة؟ وإذا توقفت وكانوا غير ذلك؟[1].

والشيء نفسه نجده في رواية سيدة المقام حيث مثلت معاناة الفرد الجزائري عموما والمثقف المستهدف على وجه الخصوص عمود وذروة سنام الرواية حيث وصف الإرهاب وصفا دقيقا ناعتا إياهم **بحراس النوايا:"** حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشفوي، الذي لا يقبل إلا بطقوسه، مدينة ساحلية كانت تعشق الألوان ووقوقات النوارس البيضاء صحرها بنوكلبون ويجهز عليها الآن حراس النوايا، القبعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق، ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس، نتشمم من بعيد، فنغير المعابير والطرقات رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات"[2].

د/ المثقف وأزمة ارتحال/ اغتراب الذات بين الأنا المعذب والآخر المنشود:

يُعدُّ الاغتراب وجهاً من أوجُه خروج الذات من أناها إلى آخرها، وذلك قصد فهم القضايا الكونية (الوعي الكوني) عموما، وما تعلّق بالذّات الإنسانية على وجه الخصوص، إلا أن الاغتراب من الجانب النفسي يعني " انفصال الإنسان عن ذاته ومجتمعه"[3] ، ولعل السبب في الإحساس بهذا الاغتراب عن الذات ناجمٌ عن إحساس الإنسان المعاصر عموماً والمبدع

[1]: ذاكرة الماء، ص228.

[2]: واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 11.

[3]: ينظر: محمد عبد المختار: الاغتراب والتطرف نحو العنف- دراسة نفسية اجتماعية- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، ص29.

الروائي على وجه الخصوص برغبة كبيرة في التمرد، ورفض واقعه المتردي والمتحول من سيئ إلى أسوء، وذلك لاستشعاره فقد وغياب كثير من القيم التي كانت تضفي على حياته الرضى على ذاته ليصيح هذا "الإحساس بالغربة وما يكتنفه من أحزان يضمر المتمرد على الواقع ورفضه"[1].

وهذا ما نجده في الشخصيات المحورية في روايات الأعرج؛ ليؤكد أن ظاهرة القلق والخوف من أبرز الظواهر المرافقة للمبدع والانسان المعاصر عموما غير أن المميز لهذه الظاهرة هو طبعها بطابع تأملي وجودي ليستوقف الذات الإنسانية قبل الذات المبدعة للتطلع إلى ما هو أفضل، مع الإقرار بعدم ثبات الحال على ما هو عليه، وهذا ما يدعم الإحساس بيقينية سيرورة الإنسان إلى الفناء، وهذا ما أدى بالروائي الأعرج لنُشدان الحياة في جانبها السعيد حتى وإن كانت هده السعادة نابعة من التعايش مع الموت والفقد.

وهذا ما يعضد فكرتنا السابقة حول مقصدية اختيار الروائي لاسم شخصية البطل ؛ وهو ما يتوافق بالتالي مع مثل هذه الرؤى والطروحات الفلسفية والتأملية؛ وكل ذلك "من منطلق المسؤولية التي يشعر بها داخل ذاته الرافضة للحدود والموانع والمتطلعة دائما إلى السعادة الإنسانية المثلى التي يطمع إليها ويصبو من خلالها الى تغير الواقع، وتوجيهه وجهة التحرك الايجابي"[2]، وواسيني الأعرج واحد من هؤلاء الروائيين المعاصرين الذين يقوضون مركزية ذاتهم بخروجهم منها إلى آخرها.

[1]: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص 400.

[2]: مفيد محمد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1981، ص 400.

مثلما يفعل الناقد التفكيكي بمعنى النص وذلك من خلال دحضه أحاديته، وهذا ما يؤكد أن **مفهوم الاغتراب** في كل إبداعات الأعرج عموما يتماهى مع مفهوم الاغتراب عند هيجل الذي يتمثل في" أن يضيّع الإنسان شخصيته الأولى، ويصير أنسانا آخر أغنى من الأول، فالإنسان يصنع نفسه عندما يصبح غريبا عنها، أي عندما يفقد حريته، ويصبح مصهورا في مجتمع لا يعترف بأي استقلال ذاتي[1]، وهذه الحقيقة هي الحقيقة التي دفعت **بيونس مارينا** للبحث عن ذاته المفقودة أو بالأحرى ذاته الزئبقية المواجهة للاغتراب الذاتي "**self estrangement**" لتنوب هذه الذات الفردية عن الذات الجمعية اغترابا ترحالا وفقدا؛ غير أن هذا لا ينف مطلقا حقيقة البعد التخييلي الروائي عموما والذاتي منه على وجه الخصوص في متون واسيني الروائية حيث أن "التخييل الذاتي ممارسة سردية ما زالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتلتمس الشفاعة الفنية بغية الانتصاب جنسا أدبيا مكرسا وقارا (...) يقف في المترلة بين المترلتين من جنسين أدبيين معروفين ومكرسين هما: الرواية والسيرة الذاتية حيث يستمد من الأول مشروعية التخييل بكل ما يتيحه من حرية ابداعية، في حين يستمد من الثاني مشروعية الذات والمرجع."[2].

5.سردية الطابو ونفض الغبار عن التاريخ:

حمّل واسيني الأعرج كتاباته ثقلا معرفيا وفكريايتجلى في ثالوث الطابو والمتمثل في **(السياسة - الدين، والجنس)** مترصداًومدعما إياها باللحظات السياسية الواقعية في تاريخ المجتمع الجزائري، مقتربا، في ذلك، من المباشرة والتقريرية مرة؛ مبتعدا عما نظنه نتيجة تمكنه

[1]: ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية، واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج1، 1982، ص765.

[2]: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار الجزائر، ط1، 2012، ص7.(بتصرف).

من توظيف التخييل كمبدع فذ مكنته من تطعيم الحدث السياسي ببوارق من المتخيل"[1]؛ فمثلا في بعض رواياته يتحدث عن تاريخ فترة ما بعد الاستقلال متطرقا للتاريخ السياسي في تلك الفترة موظفاً عبارات تخترقها في الصميم أحيانا ورموزا تفيض بملامح تلك الفترة أحايين أخرى[2] بهدف تمرير موقفه تجاه هذا التاريخ الذي ينعته بالتاريخ السلطوي.

من ذلك توظيفه لشخصيات ورموز وطنية بطريقة ايحائية تلميحية تستفز القارئ للبحث في المسكوت عنه من التاريخ نظرا لجعله إياه - القارئ - يتعاطف مع طرف دون آخر ويزرع الشك في ذهن المتلقي تجاه مسلمات تاريخية كان يعتقد بقداستها؛ ففي بداية روايته **أصابع لوليتا** سرد واسيني الأعرج مجريات حادثة مثلت فيصلا تاريخيا في بدايات الجزائر المستقلة وتحولات السلطة فيها بفعل **انقلاب هواري بومدين** العسكري المحنك المعروف بدهائه عن **الرئيس أحمد بن بلة..**

حيث ألبس الراوي "يونس مارينا" هواري بومدين لباسه العسكري بعد أن أسماه العقيد في حين تزيا أحمد بن بلة بلبوس القائد الضحية والطرف المجني عليه فوسمه باسم **بابانا** حفاظا على مكانته في قلوب بني جلدته ممن استهجنوا هذا التصرف من العقيد يقول واسيني:" كان عمر البلاد المستقلة حديثا ثلاث سنوات، صيف سنة 1965 بدأ مبكراً وحاراً. تذكر أنه قرأ في كتاب ما، قبل أن يكتب مقالته التي شردته عبر مدن الدنيا، أن البلاد التي تفتح عهدها بانقلاب، تفتح أيضا شهية القتلة والمغامرين والساسة المأجورين تبني في أحسن الأحوال،

[1]: ينظر:شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، ص 142.

[2]: ينظر: شعيب حليفي وآخرون: أبحاث في الرواية العربية، كلية الآداب والعلوم الانسانية بنمسيك ـــــ الدار البيضاء، ط1، 2015، ص250.

وعلى أمدٍ مرئي، عشاً للجوع والقتلة. لا تنشئ أبداً أية مساحة للفرح"[1].إنها حضن الفناء والفقد بشتى صنوفه.

وبخصوص انقلاب هواري بومدين وتعاطف المثقف يونس مارينا مع (بابانا) لم يجد يونس مارينا أي مبرر مقنع ليغفر للعقيد جريمته وانقلابه العسكري ضد الرايس بابانا وفي حديثه عن التاريخ المطموس وعن جرائم العقيد يقول مارينا/ واسيني: " جريمة وقوة العقيد متأتية ليس من جبروته فقط، ولكن أيضا من أسراره وغموضه، وكل من يأتي يضيف عليها من أساطيره، ويمضي لماذا كل هذا؟" [2]

وعن أهمية كتابات الصحفي أحمد بن بلة (أ، ب) "يونس مارينا" التي ستصبح فيما بعد قصصه هامة وذات صيت لدى متتبعيه جاء في الرواية: "لم يكن يونس مارينا يعلم أن قصصه، وأوهامه وخرافاته عن الرايس بابانا ستشد الناس إليها بقوة. حتى هو لا يعلم إذا كان ما يرويه حقيقيا؟ وإذا كان كذلك، فأين سمعه؟ اختلط عليه الصحيح بما تخيله"[3].

ورود **متخيل المعتقل** في متنه دليل على تعذيب بن بلة ومعاناته في السجن حيث يميط اللثام عن تاريخ مسكوت عنه، تاريخ مواز للتاريخ المكتوب وهو ما حاول الافصاح عنه من خلال أحد الشخصيات في روايته أصابع لوليتا جاء في الرواية :" مقاله الأخير ذئاب العقيد كان أكثر حدة من كل ماسبق. تحدث فيه عن الشخص الذي كان مكلفا بتعذيب الرايس

[1]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 84.

[2]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص125.

[3]: واسيني: أصابع لوليتا، ص97.

بابانا. دخل يونس مارينا في عمق المعذب وحربه النفسية ضد الرئيس. ليقوده نحو الجنون بعد أن فشلوا في طرقهم السابقة"[1] في التعذيب الجسدي والنفسي اللا انساني.

وفي حوار بين الجلاد والرايس بابانا عن سبب تعذيبه يرد الجلاد:" لم تفعل مايؤذي، هذا أمر آخر ستناقشه عندما تقف عاريا أمام التاريخ، يهمك أنت والعقيد، ولكنه لا يهمني أنا وجماعتي"[2]

يسعى واسيني الأعرج في متون ابداعاته المتعلقة بالعشرية السوداء " لتأكيد بشاعة عالم السلطة في سيرورته التدميرية للفرد، والتعبير عن مأزق عالم بشع محكوم بحتمية السلطة، ينتقل من سيء لأسوء(...) ويعاش فيه الزمن الرديء على أنه نوع من الكاوس" [3].

وهذه التيمة التي طبعت أدب المحنة أو أدب العشرية السوداء كما هو متعارف عليه ناتج عن " أعطاب ناجمة عن تجارب صادمة للماضي في الذاكرة الجمعية (مثلما في الذاكرة الفردية)، وتمثل تلك الحوادث الجماعية المشتركة التي حصلت في ماض حافل بالكثير من التجارب الصادمة "[4]. وبهذا يصبح "التاريخ لحظة تحدث وتترك آثارها المباشرة الدامية العنيفة في الذات الراوية والذات المروية معاً"[5].

[1]: واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، ص99.

[2]: واسيني الأعرج: لوليتا:ص101.

[3]: محمد بوعزة: السرديات الثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص65.

[4]: روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، ص 131.

[5]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل ، ص 45.

1.5.شعرية الموت بوصفه منحى وجودي:

- لوليتا من آلة للفناء إلى أيقونة للخلود:

تتقاطع رؤى وفلسفة واسيني الأعرج في رواياته بخصوص مفهومه " للوجود مع **مارتن هيدغر** حينما عرفه على كونه" الخطر الأعظم بالنسبة لنا، نحن البشر"، والخطر المحدق بجميع الكائنات دون استثناء"[1].حيث ارتأى واسيني الأعرج في كتابته للتاريخ وخصوصا تاريخ العشرية السوداء للجزائر أن يمنح تيمة الموت حقها في أدبياته مدعما تجسيده الوقائع الحياتية التي عانى منها الشعب الجزائري بحقيقة الموت والفناء كونهما أيضا حقيقة وجودية وفيصل انساني وجسر كلنا ماروه طوعا أو كراهية ؛ وكأننا بفكره في رواياته هذه يتناغم مع فكر الفيلسوف الفرنسي (ألبير كامي Camus) وخصوصا ما أورده في كتابه " **أعراس**" حيث يقول:" إن ما يدهشني دوما هو فقر أفكارنا عن الموت؛ مع أننا نشيطون جدا في قتل سائر المواضيع بحثاً"... غير أن واسيني في متونه الروائية هذه ينقلنا من المفهوم البسيط للموت أو الفقد الذي ساد ردحا من الزمن في ثقافتنا العربية الاسلامية.

والذي يجعل من الموت/الغياب شهادة لمجد شعبيي إلى حقيقة أنه " الموت" هو الصدى المحايث للمرحلة التي تشهد تحطم بوصلة الاتجاه نحو الغد الواثق؛ وهو هسيس العبثية التي بدأت تلفع الوعي وتقذف به في أتون أكثر الأسئلة راهنية وإلحاحا حول المصير ومرجعيات المعنى والعلاقة بالعالم[2]؛ وتجدر الاشارة إلى أن "الكتابة الروائية، اعتراف صريح بهذا النقصان، لما للموت من سلطة على الموجود، وما لحقيقة الوجود من ألغاز تعجز لغة المطابقة عن أدائه.

---

[1]: المرجع نفسه، ص85.

[2]: ينظر أحمد دلباني : موت التاريخ منحى العدمية في أعمال محمود درويش الأخيرة،(ص، ص)، (48،49).

فيستدعي الأمر مغالبة ثقل الذاكرة ببعض من النسيان، إذا جازت العبارة، أي التخفف من الذاكرة تبعا لنصيحة الآخر الملازم للذات"[1].

ليؤكد بفكره هذا أنّ"الحياة تفتقر في عمقها، إلى الجدوى ويفتقر التاريخ إلى المعنى المليء. إنّ الإفاقة على الموت الفردي وفاجعة التناهي فتحت - الخطاب الواسيني – على أكثر المشكلات الوجودية حدة، وقذفت به خارج سرديات السقوط في فرادس الوهم التي أطرت النظرة إلى العالم في عهود سابقة"[2]، ألا وهي حقيقة الموت أو الفقد بمفهومه الواسع.(فقد الأهل/ فقد الوطن/ فقد معنى الحياة.....)

ولأن هذه الحقيقة الطبيعية لها من الأهمية مالها فقد تناولها المفكرون منذ العصور الأولى إلى يومنا هذا بشيء من التدقيق والحذر، والبداية كانت مع **سقراط** الذي يرى أن الموت في بعض الأحيان خير من الحياة وجاءت قناعته هذه من معايشته مرحلة الترقب السابقة للموت بعد أن حُكم عليه بالإعدام فاستقبل هذه الحقيقة في حياته بصدر رحب لأنه كان يرى مالا يراه الانسان العادي الطبيعي معتبرا الموت نقطة تحول في مسار سيرورة الانسان الوجودية وأنها نوم بلا أحلام أو هجرة الروح إلى عالم آخر، وأن الخشية منه هي الشرّ الأعظم، مقرا بأن الحياة الآخرة هي التي تضمن البقاء الأبدي، والواجب على الفرد هو أن يسعى على ارساء دعائم الخير وكل ما تعلق به حتى يكون راضيا على نفسه في لحظات موته جراء ما قدمه للبشرية، وهذا ما صارح به أتباعه قبل اعدامه من رضا على موته من أجل مبادئه[3].

---

[1]: مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل، (ص، ص)، (90، 91)

[2]: ينظر: أحمد دلباني : المرجع نفسه ،ص 60.

[3]: ينظر: جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل1984، (ص،ص)، (48،50).

واسيني في معترك الصراع هذا مع العنف الواقعي تيمة الموت التي مثلت المركز القار والسمة البادية للعيان من الوهلة الأولى في رواياته لم يغفل الحقيقة الوجودية العميقة المحيطة بنا من كل جانب ونجد هذا الوعي متجسدا في شخصية لوليتا التي آثرت الانعتاق من هذا الانوجاد الباهت في هذه الحياة بالانتحار عتقا لروحها المتعبة من جسدها هذا الذي أنهكته شتى صنوف العنف الممارس عليها منذ شبابها لغاية دخولها في عالم عرض الأزياء والموضى وجماليات السلك وعلاوة على ذلك عدم امتلاكها لحق الحياة فهي مجرد آلة للفناء مبرمجة من أجل غاية واحدة ووحيد هي اغتيال الروائي الجزائري الهارب من الجماعات الارهابية يونس مارينا المتمرد على المقدسات وعلى الذات الالهية؛ إنّ هذا الخيار رغم أنه حتمية لابد منها إلاّ أنها سارت نحو حتفها بخطى واثقة متبنية في ذلك الفكر الأفلطوني الذي يرى بأن الموت هو انعتاق النفس من الجسم .

إذ يرى أن الموت عملية لا تؤثر إلا في الجهاز العضوي الجسمي، وأن النفس لا تموت، متبنيا في ذلك القول الفيثاغورسي بأن الجسم هو سجن النفس، وأن الموت ليس النهاية، وأنه قد لا يكونها، ولا يمكن أن يكونها[1] انعتاق من السلكو.....

وفهم واسيني لهذه الخصيصة البشرية الراسخة فيه رسوخ القلب في الجسد جعلت منه روائيا حاذقاً " يوظف الفن الروائي توظيفا مجتمعيا براغماتيا مرغوبا فيه يجعل الرواية وسيطا حاملا للتعددية الثقافية (Multiculturalism) وتمظهراتها (...) وتتعزز هذه الأهمية بالطبع في عصرنا الحالي الذي شاعت فيه النزعات المتطرفة التي تغذيها ثقافات منغلقة تتمسح

[1]: عبد الرحمان البدوي: الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962، ص05.

بقراءات دينية متشددة" [1]. والشاهد على ذلك انفتاحه في رواياته على الضفة الأخرى سواء ثقافة أو احتكاكا وتعاملا مع أفراد مجتمع هذه الضفة الأخرى والتي كانت ولوقت غير بعيد علاقة متشنجة حيث سعى لمحاربة ظاهرة الإرهاب مع الشرطة الفرنسية والألمانية أيضا والتي كانت مسؤولة عن أمنه باعتباره قلما ابداعيا ومثقفا سعى كغيره من أمثاله للهروب من واقع حتمي ظل يطارده كمثقف مطلوب من الجماعة المسلحة والمطارة لكل مثقف خائن في نظرها.

عانى واسيني (يونس مارينا) من هذه المطاردة نتيجة بوحه الكاشف للمسكوت عنه في الجزائر وذلك من خلال الشخصية الروائية التي تقمصها الروائي من خلال حديث الراوي عن الروائي يونس مارينا منذ كتابته رواية **"عرش الشيطان"** هذه الرواية التي أشار إليها في روايته **أصابع لوليتا** " تأتي رواية أصابع لوليتا مجسدة محنة الكتابة ومتوجة لكتابة المحنة التي انخرط فيها واسيني منذ التسعينيات من القرن الماضي. ففي أوطان لازم القهر تاريخها لا فرق بين أن نقول مهنة الكتابة أو محنة الكتابة. الفرق حرفان متقاربان بل متماهيان. أن تكون كاتبا معناه أن تستعد للمطاردة والمنفى الأبديين، لقد لازمت هذه الوضعية – وضعية الرحيل والترحيل"[2] ولعل العتبة الأولى لهذه الرواية - **عرش الشيطان** - تحيلنا تلقائيا لمضمون الرواية فالعنوان هاهنا هو **عنوان حقيقي** وصريح لا يحتاج لمقاربات حتى يفهم فحوى المتن وهي اشارة صريحة لحالة التقاتل والتكالب على الكرسي في الجزائر وما لذلك من تبعات على الشعب الجزائري المسلوب الحرية بوجه أو بآخر.

[1]: روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، ص 21.

[2]: فتيحة كحلوش: المحكي الروائي عند واسيني الأعرج من الفتنة إلى ما بعد الأيديولوجيا ، منشورات مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب جامعة سطيف 2، ص71.

إنّ هذه الجرأة في الكتابة كانت دافعا قويا لتعرضه لمحاولات اغتيال عديدة من أطراف كانت ترى في كتاباته تهديدا لها ولمصالحها وهذا ما يؤكد أزمة المثقف الجزائري إبان العشرية السوداء وما كان يعانيه من ترصد بغية التصفية الجسدية " منذ صدور عرش الشيطان لم ينم ليلة واحدة بهدوء وسكينة مثل جميع البشر، لم تخفه التهديدات الغامضة، فقد تعود عليها و لم يعد أمامه الكثير مما يخسره، ولا حتى العمر الذي يخاف عليه، لكنه مسكون بذعر أن يخطئ المنعرج الحياتي الأخير الذي كان عليه أن يقطعه. المنعرج الأخير هو الحياة كلها لأنه خاتمة المطاف. سدرة المنتهى"[1].

ولعل أبرز الروايات التي تحمل بين طياتها هذه المفاهيم المتعلقة بالتاريخ الصادم من جهة والسؤال الوجودي وتعاضده مع حقيقة الإنسانية والموت وقضايا أخرى رواية **(أصابع لوليتا)**، و**"ذاكرة الماء"**حيث ركزت الروايتين" بطريقة فريدة على العلاقة بين الذاكرة الشخصية، والذاكرة الجمعية التي أثقلتها التجارب الصادمة"[2]، فكانت إبداعا صادقا محمّلا بحقائق مأساوية وحس إنساني خالص.

فباطلاعنا على روايات واسيني الأعرج خاصة منها ما تعلق بالعشرية السوداء نجد أن من بين أهم الروايات التي حمّلها دلالات تاريخية مستندة لأوضاع وحيثيات تاريخ مزور وتفاصيل ووقائع تاريخية مطموسة وحقائق مصبوغة بتخييل ابداعي يفسح المجال للروائي ليعبر عما عثر عليه بعد تتبع وتقص حيث يتزيا في هذه الرواية **"أصابع لوليتا"** بزي المفكر الانسان الشاهدحيث تتحرك الأحداث فيها على منحيين المنحى الأول وهو ما تعلق بعزل الرئيس

[1]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص19.

[2]: روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، ص 131.

أحمد بن بلة " **بابانا في الرواية**" هذه الشخصية التي اعتبرها الروائي يونس مارينا حمولة معرفية وأيقونة تراثية سلبت جل حقوقها من السلطة لهدف استمرار قيام الدولة العسكرية على حد تعبيره.

وهذا المنعرج يمثل ولابد مفصلا تاريخيا يشوه الذاكرة الجمعية المتداولة لتكتشف خروقات وتجاوزات من الآخر في حين تم طمسها وقمعها من هذه السلطة.

ويؤكد الأعرج في أحد حواراته أن التاريخ الجزائري يمر جانبا عند وصوله إلى الحقائق التاريخية المفصلية نظرا لخطورة الأمر فالعقليات المؤرخة حسبه رغم كونها شاهد عيان عن ظروف ووقائع هذا التحول التاريخي إلا أنها عقليات وطنية تربت وتشبعت بمبادئ السرية والكتمان تجاه هذا التاريخ الذي يمكن أن نصطلح عليه التاريخ اللغز(الحرية المقيدة)- جيل السرّية ويصطلح على مثل هؤلاء الشهود على التأزم السياسي خاصة ماتعلق فيه بالانقلاب على الرايس بابانا من قبل العقيد بكلاب العقيد والخونة كونهم ينفذون أوامر السلطة العسكرية دون تردد بل إنه وصفهم بالقسوة والجبروت أكثر من العقيد نفسه .

يتحدث واسيني الأعرج في هذه الرواية على لسان راويه **يونس مارينا** عن حقيقة اللاعقوبة وضرورة تحديد الجاني والمجني عليه؛ وهاهنا وجب علينا التوقف عند نقطة أساسية وتتمثل في اختلاف تحديد الجاني والمجني عليه وذلك باختلاف زاوية نظر المتلقي وكذا أيديولوجيته.

وعودا على بدء فإن المنحى الثاني يتعلق بشخصية البطلة: **(نوة)-(لوليتا)-(ملاك).** هذه الشخصية الزئبقية المتمردة التي تنطلق في حياتها بعد فقد يكلفها تغير نفسي في أحضان عائلتها المحافظة الشرقية الطباع المتشددة باتجاه الغرب المنفتح الذي تنبهر به وترسم الأقدار لها مسارا

خاصا وجامعا للمفارقات (الطهر/العهر)، (الخير/الشر)، (نشدان الحياة/ اعتناق الموت) فتجتمع الهواجس والصراعات في نفسيتها" المنهزمة الحائرة المتنكرة سراً لأفعالها، هي نفس خطرة على ذاتها وغيرها"[1]، وفي هذا السياق يتضح جليا للقارئ متخيل الوجود "وهو متخيل الذات أو التفكير في الذات من الداخل، والبحث عن جواب للأسئلة القلقة: من أنا ؟ لماذا أنا هكذا؟ كيف يمكنني أن أصير ما أريد؟ لماذا لايمكنني أن أكون أنا وليس غيري؟" [2].

إنها ذات مثقلة بالفقد حيث تمثل قنبلة موقوتة كلّفت باغتيال يونس مارينا إلا أنها اكتشفت الإنسان فيه فانتصرت للإنسانية فقررت الحياة موتا معانقة الموت والانفجار/ الانشطار في سبيل الانتصار ليونس مارينا الإنسان؛ لتبهرنا هذه الشخصية (الأنثى/ الحياة/ الحرية).

ولعل هذا ما جعل المازني يرى أن المرأة " أكثر تمثيلاً للنوعية في حين أن الرجل أكثر تمثيلاً للفردية، بينما يراها العقاد "مظهر القـــوة التي بيدها كل شيء في الوجود وكل شيء في الإنسان"، وعند نجيب محفوظ "لا يوجد ثمة حركة بين الرجال إلا وراءها امرأة، المرأة تلعب في حياتنا الدور الذي تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم"[3]؛ إن الروائي يونس مارينا يعلم حقيقة الانوجاد المتوالد لأسمى تعاليم التحاور بين الذوات مهما كان جنسها أو دينها فعلّم بطبيعته الإنسانية المتفردة وتعايشه مع الآخر العدواني حدّ القتل- لوليتا –كيف يقتل نفسه ليترك نور الحياة للآخرين، انتصارا للجميل دائما في الإنسان...

[1]: محمد الطيبي: من أجل نظرية معرفية للإرهاب، ص152.

[2]: محمد معتصم: المتخييل المختلف، ص21

[3]- عبد الحميد هيمة: سيميائية الشخصية النسوية في روايـــة "رأس المحنـــه" لعـــز الدين جـــلاوجي، 2009/11/26.

بعد اقتراب لوليتا من يونس مارينا لقتله مع سبق الإصرار والترصد تعرفت على طباعه وحقيقة شخصيته المشوهة من قبل السلطة الدكتاتورية التي تستخدم العنف ضد كل من يقف في طريقها، فكان انتقام لوليتا انتقاما خالدا وقد ألمحت له عن ذلك بعد بعدما أهداها يونس مارينا بعدما أهداها اللوحة الثمينة واقترح عليها أن تبيعها إذا شاءت فردت رافضة:" لا في هذه الحالة أفضل أن أعلقها على أجمل حائط في بيتي. لن أبيعها لأني بعد هذه العشرة الجميلة أصبحت أشبهك ويعز علي أن أضع ذاكرتك المتقدة في المزاد"[1]. هذه الهدية البسيطة قيمتها الغالية في رمزيتها، حيث حولت مسار حياة كائن بشري بأكمه من صانعة المأساة والقتل، إلى واهبة للحياة مضحية بالغالي والنفيس من أجل مبدأ اقتنعت به بع معاشرة لا سماع من الآخرين...

هذا رغم أن لالو أو لوليتا كانت تعاني من الخوف هي أيضا خوف من المجهول خوف من الذبول فرغم أنها موالية للجماعات الارهابية كُرها ومكلفة باغتيال المثقف يونس مارينا إلا أنها كانت تجد قاسما مشتركا بينهما وهو الخوف رغم أن هذا الخوف مختلف وعن تيمة الخوف هذه جاء على لسان الراوي:"تذكر – يونس مارينا - أنه في المساء حاول إقناعها بأنه يقع خارج هذا العالم الذي سمته هي نفسها بالعالم السيلكو، وعالم الموضة والخوف من ذبول الأجساد. هو داخل دائرة خوف لا علاقة له بخوفها أبدا"[2]؛ إنها شخصية رمزية تؤول إلى الحلم الانعتاق المتفلت (الانعتاق من كل الأخطار ومن كل المخاوف حتى وإذا كان الموت في حد ذاته).

[1]: أصابع لوليتاً (ص،ص)، (405، 406).

[2]: المصدر نفسه ، ص 244.

6. تأويل التاريخ وسلطة الزمن:

بما أنّ التاريخ هو هوية الفرد وكينونته الآيلة إلى الماضي بعد حين فإنه يفترض "مسافة تحفظ لموضوعه وجودا مفكرا فيه داخل الراهن ضمن علاقات تبادلية بين الحدث وراويه، كما لا يمكن للمؤرخ أن يكون كذلك إلاّ عبر وساطة "الغيرية" التي تمده أماكن لقاء واعتراف من الآخر، فيقيم بذلك(المؤرخ) في هذا الآخر فضاءً ولغةً، حداً تساؤلا على الدوام. لكل ذلك تكون فسحة التأويل مفتوحة ويكون الماضي مشروعاً لم يكتمل"[1].مستمر في سيرورته الزمنية التي تنقل من الآن إلى ماقبل بطريقة لا انقطاعية مما جعل واسيني الأعرج في خطابه السردي لم يتوقف عند لعبة الماضوية فحسب، بل نزع باستمرار نحو آفاق المستقبل وأحداث مستقبلية[2] استشرافية مثلما نجد ذلك في روايته مملكة الفراشة ورواية العربي الأخير رغم أنهما ليستا موضوع البحث حيث اعتمد تقنية الاستباق والاستشراف لزمن قادم لا نعلم حيثياته إلاّ أنه حاول أن يبني لنا صورة عما هو قادم.

ويضيف ريكور بأن العملية التأريخية إيجازاً " صناعة الحكاية / التاريخ" فهي ليست قول الحدث وتأويله فحسب بل إنها تقنية تتوسط المعطى والمبنى والطريقة التي يقال بها...إيماء بطريقة ابداعية ترفعه إلى مستوى الخطاب العلمي وبحركة تأويلية تسمح للمؤرخين - المبدعين - أن يفهموا ذواتهم كما العالم [3] ، أضف إلى ذلك وبمعرض حديثنا عن التاريخ وسلطة الزمن أنه " ليس بمستطاعنا أن نستثني أنفسنا من الصيرورة التاريخية أو تجاوزها لأننا

[1]: حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية والسرد، ص96.

[2]: محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني، المغرب، ط1، 2001، ص 102.

[3]: حاتم الورفلي: المرجع نفسه، ص 96.

قائمون دوما في التاريخ ولا طاقة لنا على أن نتخلص من الماضي أو الوقوف في وجهه لأنه "حادث" بفعل مورس بهكذا نحو علينا وعلى الآخرين "[1]؛ ومن هذا المنطلق فإن قراءة التاريخ وتأويله عبارة عن "تأويل ينطوي على تأويل، ممارسة تأويلية أخرى لأنها تضاعف انثناءات النص عبر المدى المتجدد للقراءات التي لا تتكرر أبدا ولا تستنسخ والتي لايمكن حصرها زمنيا ولا مكانيا"[2].

إذْ يرتسم السرد " كتأويل متحرر من كل غائية مسبقة ومن كل توجيه قبلي ما يمكّن التأويل السردي من الانبثاق من حيز لا واجب فيه إذ هو حركة دؤوبة لا تحكمها قوانين أو قواعد، تحدث خارج ثنائيات الظاهر والباطن، الحقيقة والزيف، الخطأ والصواب... وبما أنه كذلك فهو يتعين كمرجع، ثابت وحاضر حضورا ممتلئا لا يعد إلاّ بالمفاجئ والغامض"[3] لنصل بذلك إلى أنّ الزمان المسرود هو كشف لحجب الهوية التي تريد أن تتخفى وتنسى داخل الوجود، وأنّ السرد المتزمّن إظهار للمستور وانفتاح على عوالم أخرى تكون ممكنة وحاصلة في الذات والآخر الذي يجاورها"[4].نظرا لتكاملهما.

7. الوعي التاريخي ونقض البروتوكولات:

واسيني الأعرج في سداسية الفاجعة مثلما يسميها يستعيد قصص" واقعية تراجيدية تاريخية ذات زخم عاطفي شديد التوهج والحضور، استعادة أدبية تقوم على قراءة التاريخ قراءة جديدة، تستنطق الأحداث والشخصيات وتعيد تأليف العلاقات بينها بشكل يشي

[1]: المرجع نفسه، ص 150.

[2]: حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية والسرد، ص 150.

[3]: المرجع نفسه، ص 152.

[4]: المرجع نفسه ص 166.

بالنفور من القراءة النمطية الأحادية المكرسة، مقابل إخراج القصة في صياغة معدلة تعبر عن انقلاب الأدوار"[1] واختلال الموازين.

ليؤسس بذلك لفكرة موازية لفكرة أن التاريخ علم سلطوي تتحكم فيه سلطة النصر والهزيمة[2] ... بل سعى لنقض البروتوكولات التاريخية الموجهة والمسيّسة وهذا ما نجده عند أغلب المبدعين الجزائريين وهم بهذا التوجه يعبرون عن رفضهم لهذا التاريخ السلطوي الموجه فالنص الروائي ملاذ الكثيرين للتعبير عن تاريخ مغيب ومطموس كونه " النص الروائي" جنس ابداعي يحق للكاتب حياكته وخلقه كيفما يشاء ويؤسس لتاريخ جديد يستقطب القارئ ليشبع فضوله بالبحث والتقصي في المتن الروائي عن ثغرات في التاريخ المتداول سلطت عليه الأضواء من طرف الروائي داخل مملكته الضامنة له حريّة البحث والاستقصاء والحفر في المسكوت عنه بغية الموازنة بين هذا وذاك وترجيح الكفة للأنسب ابداعيا وأيديولوجيا في آن؛ وفي هذا السياق يتحدث يونس مارينا عن هذا المنحى التاريخي الزئبقي والغامض الذي يلف تاريخ الجزائر ومستنقعها السلطوي بأحداثه الغامضة وسيرورتها المتسارعة:" كل الاجابات ستظل معلقة، بعضها سيفك كليا، وبعضها الآخر جزئيا، والباقي سيموت في بحر التاريخ مثلما تموت الحروب الظالمة والعادلة أيضا"[3].دون كشف لكل الحقائق والأوراق.

وفي روايته الشهيرة رمل الماية، حاول واسيني أن يحاكم التاريخ، كونه تاريخ الحكام والسلاطين تاريخ السلطة الذي كتبه الوراقون؛ حيث تطرق فيها لفضح محاكم التفتيش معبراّ على لسان شخصية الحكيم شهريار المقتدر ردا على شخصية ثانوية أخرى وبلهجة عامية

[1]: صابر الحباشة : غواية السرد قراءات في الرواية العربية، دار نينوى للنشر و التوزيع، سورية دمشق، د.ط، 2010، ص91.

[2]: ينظر فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ – نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2004.

[3]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 125.

مؤكدا عن انتشار هذه الحقيقة لدى شريحة كبيرة من المجتمع:" خليك من لكلام الفارغ الذي تقرئينه في كتب التاريخ. التاريخ مزور وبلا استثناء".

إنّ واسيني الأعرج سعى من خلال اقترابه من التاريخ في مختلف رواياته لاسقاط وسم القداسة الذي كان يلفه من كل جانب داعيا بذلك إلى ضرورة التعمق والحفر في تخوم هذا المجال ومحاولة معرفة حيثيات كتابة هذا التاريخ وكشف الأطراف المستفيدة من تشويه الحقيقة التاريخية، وهذا راجع لكونه واحدا من أبرز المثقفين الجزائريين الذين عايشوا شتى التقلبات السياسية الوطنية جرّاء قربه من هذا المجال فأضفى على هذه الترعة البروموثيوسية التمردة جانبا تخييليا تتيح له تمرير أفكاره ورؤاه دون رقيب وبصورة فنية إبداعية تضمن له التفرد في هذا المجال.

خاتمة

شهدت الرواية الجزائرية عموما وروايات واسيني الأعرج على وجه الخصوص في سيرورتها خصوصية متفردة أسهمت وبصورة كبيرة في المحافظة على أهم مقومات الهوية الوطنية ومقومات الموروث التاريخي والثقافي، وبعد البحث والتحليل لبعض متونه توصلت من خلال هذه المقاربة التي قدمتها عن تأويل التاريخ في روايات واسيني إلى جملة من النتائج أهمها:

- إنّ انفتاح نصوص واسيني الروائية على الموروث الشعبي والتاريخي منحتها خصوصية إبداعية وفنية تقرب النص من القارئ بكل فئاته من جهة، ودليل على الاعتزاز بحس الانتماء لهذه الهوية الوطنية من جهة أخرى.
- استدعى واسيني الأعرج التاريخ في رواياته ليدين مؤرخيه كما في رمل الماية حيث اعتبره تاريخ الحكام والسلاطين والوراقيين؛ مزيحا عنه بذلك صدقه ومصداقيته من خلال شخوص متنه؛ ساعيا بذلك لزرع الشك في نفس المتلقي ودحض الوثوقية وهالة التقديس التي تحيط بهذه التيمة؛ وذلك من خلال البحث في الفراغات التاريخية ليؤكد على ضرورة تأسيس تاريخ موازٍ للتاريخ الكائن ليجعل بذلك التاريخ في رواياته إمكانٌ للتأريخ، ولكنه الإمكان المختلف تماما عن غيره من الإمكانات لأنه ينجو لحظة الكتابة وتشكيل البنية الروائية من التوظيف الإيديولوجي المسبق.
- فتح واسيني الأعرج للقارئ آفاق واسعة لتأويل نصوصه الروائية نظرا لتوظيفه التاريخ بطريقة مميزة من خلال اقحام الوثائق والمخطوطات في العديد من رواياته على غرار رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ورواية البيت الأندلسي حيث اعتمد في كتابتهما على وثائق تاريخية تعضد موقفه في المتن الروائي؛ مما يزرع الشك في نفس

المتلقي ويحفزه لمراجعته و إعادة قراءة التاريخ بعيدا عن كل الأحكام والمسبقة والجاهزة.

- استند واسيني الأعرج في متونه الروائية على شخصيات واقعية ذات مرجعيات مختلفة منها الشخصيات التاريخية والسياسية من ذلك شخصية الأمير عبد القادر الرمز السياسي للمقاومة الجزائرية، شخصية الرايس بابانا (بن بلة)، شخصيات ذات مرجعية عسكرية سلطوية على غرار العقيد (هواري بومدين) فتعامل معها تعاملا موضوعيا قرّبت المتن الابداعي وبالتالي القارئ لوقائع تاريخية وضّحت أكثر سيرورة المشهد السياسي الجزائري عبر مختلف فتراته.
- منح الروائي في أغلب متونه المتعلقة بالعشرية السوداء شخصية البطولة لمثقف اشكالي معارض للأوضاع المزرية التي عان منها المثقف من مطاردة واغتيالات ومحاولات التصفية الجسدية مما جعل هذه النخبة تختار من المنفى وطنا بديلا للتعبير عن رؤاهم وأيديولوجياتهم رغم المطاردة حتى في المنفى نظرا لتبنيهم النزعة البروميتيوسية غير القابلة للمساومة؛ وتجدر الاشارة إلى أن واسيني تبنى هذه الشخصيات وبالأحرى تماهي مع هذه الشخصيات التخيلية فمرر أفكاره ورؤاه مقتربا في ذلك إلى السيرة الذاتية؛ نائبا في ذلك عن مجايليه ممن عاشوا هذه الفترة العصيبة من تاريخ النكسات الجزائرية.
- بنية الزمن في روايات واسيني الأعرج تميزت بكسر خطيته وذلك من خلال توظيفه تقنية الاسترجاع لأنها الأنسب لاستدعاء الأحداث الماضية (التاريخ) موظفا الذاكرة الجمعية والفردية في متونه الروائية لإعطاء رواياته بعدا أعمق وأقرب إلى الواقعية.

- مثّل المكان في روايات واسيني الأعرج واحدا من أضلع مثلث الكينونة الروائية والمتمثلة في: (المكان، الزمان، الشخصيات)؛ وقد زاوج بين الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة؛ جاعلا المكان في بعض متونه وسما للهوية من ذلك المكان في رواية البيت الأندلسي.
- اعتمد واسيني تقنية التناص كثيرا في مدوناته حيث حاور الأدب العربي والعالمي في ثلاث روايات من روايات موضوع الدراسة ويتعلق الأمر بـــــ:

1. رواية أصابع لوليتا حيث اقتبس العنوان من رواية لوليتا للأديب العالمي نابكوف حيث تقاربت الرؤى بين لوليتا الجزائرية ولوليتا الغربية نظرا للعنف والفتنة اللذان تعرضتا له.
2. رواية رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف تماهت مع روايات أستورياس وألف ليلة وليلة.
3. رواية سيدة المقام تماهت مع رواية كارمن لبروسبر ميريميه حيث شكل حب الفن وبالتحديد رقص البالي القاسم المشترك بين بطلتي الروايتين .

- انفتح الروائي واسيني الأعرج على فنون مختلفة في رواياته فرغم أن تيمة التاريخ ونقد الواقع المزري الذي يعيشه الفرد الجزائري شكلت محور أعماله إلا أنه أعطى الشخصيات بعدا تخييليا وأحيانا رومنسيا. من ذلك إلباس شخصية البطلة في كل مرة لبوس فني مميز ينقص من حدة صرامة الكتابة التاريخية والابداعية. إنّ هذا الانفتاح على الفنون المختلفة والآداب العاليمة والمرويات الكبرى تؤكد ثقافة المبدع الواسعة وحضور ظاهرة التجريب في النص الروائي الواسيني

- كرّس واسيني الأعرج في رواياته هذه مبدأ التعايش والتسامح وتقبل الآخر مؤكدا سماحة الدين الإسلامي وتعاليمه الانسانية كذلك الاقرار بمبدأ الاختلاف وضرورة حوار الحضارات و التي تمثل المركز والجوهر الوجودي .
- إنّ تتبع السيرورة الزمنية للأعمال الروائية لواسيني الأعرج، تجعلنا نستشف تطور رؤيته للتاريخ وقضاياه المحورية وإقحامه للترعة الوجودية في متونه الروائية وانفتاحه على الكوني مما يؤكد نضجه الابداعي وموضوعيته في الطرح وانتصاره لإنسانية الانسان قبل كا اعتبار.

الملاحق

ملحق رقم 1: تعريف الإعلام

حنة آرندت:

هي احدى المفكرات السياسيات البارزات في القرن 20، ولدت عام 1906 في هانوفر، باحثة يهودية من أصل ألماني، أكملت أطروحة الدكتوراه بعنوان مفهوم أوغسطين عن الحب عام 1929، وأجبرت على الفرار من ألمانيا في 1933 نتيجة صعود هتلر إلى السلطة، كانت أستاذة الفلسفة السياسية حتى وفاتها عام 1975في نيويورك.

محمد الشريف مساعدية:

سياسي جزائري ولد في أكتوبر 1924 بتيفاس، دائرة مداورش ولاية سوق أهراس، كان مناضلا في الحركة الوطنية عام 1942 في حزب الشعب الجزائري ورئيسا سابقا لمجلس الأمة، يعتبر مساعدية واحدا من الشخصيات المؤثرة جدا في حزب جبهة التحرير الوطني والدولة الجزائرية، توفي في المستشفى الأمريكي بباريس في 1يونيو 2002 ودفن في مقبرة العالية.

أندري لالاند:

فيلسوف فرنسي (1876-1963) ولد في ديجون ودرس في عدة مدارس ريفية، إلى أن انتقل الى مدرسة هنري الرابع، فدار المعلمين العليا ما بين 1883و1888، نال شهادة التبرير في الفلسفة عام 1888، وشهادة الدكتوراه في الآداب، ثم صار أستاذا مساعدا في الفلسفة (السوربون)، ويعد أندري لالاند في أعماله الفلسفية أبرز ممثل للعقلانية الكانطية في ظل الجمهورية الثالثة في فرنسا.

توماس هوبز:

ولد هوبز في 5أبريل 1588، ويعد أحد أكبر فلاسفة القرن السابع عشر بانجلترا وأكثرهم شهرة خصوصا في المجال القانوني حيث كان بالإضافة الى اشتغاله بالفلسفة والأخلاق والتاريخ، فقيها قانونياساهم بشكل كبير في بلورة كثير من الأطروحات التي تميز بها، من أشهر أقواله: الفضول هو شهوة العقل، ترك أوكسفورد في عام 1608، وأصبح المعلم الخاص لوليام كافينيدتش، توفي في 04 ديسمبر1679، ودفن في كنيسة القديس يوحنا العمدان.

كارل هانزيش ماركس:

ولد في 5 أيار/مايو 1818، فيلسوف ألماني وناقد للاقتصاد السياسي ومؤرخ وصحفي وثوري اشتراكي، درس القانون والفلسفة في جامعتي بون وبرلين، أدت كتاباته الاشتراكية لطرده من ألمانيا وفرنسا وفي عام 1848، نشر مع فريدريك انجلز البيان الشيوعي ونفي الى لندن، ومن أشهر أقواله: التاريخ يكرر نفسه، أولاد كمأساة، وثانيا كمهزلة، توفي في لندن في 14 مارس 1883.

جان بول سارتر:

ولد سارتر في 21 حزيران 1905 في باريس، كان كاتبا مسرحيا وفيلسوفا وناشطا سياسيا فرنسيا مشهورا، اعتبر واحدا من أبرز الشخصيات الفرنسية في القرن 20، حاز على جائزة نوبل في الأدب عام 1964 إلا أنه رفضها، حيث قال بهذا الشأن أن الكاتب لا يجب أن يصبح مؤسسة، ومن أشهر أقواله: لقد عرفنا كل شيء باستثناء كيفية العيش، توفي في 15 أبريل 1980 في باريس.

محمد بوضياف:

ولد في 23 جوان 1919 بالمسيلة، بعد أن أكمل دراسته الثانوية في المسيلة التحق بالإدارة الاستعمارية بصفة "ملحق إدارة"، لقب بالسي الطيب الوطني وهو اللقب الذي أطلق عليه خلال الثورة الجزائرية، ترأس الجزائر في الفترة (/ 1992) جزائري سابق وهو أحد الوجوه التاريخية للثورة الجزائرية، تم اغتياله يوم 29 جوان 1992 عندما كان يلقي خطابا بدار الثقافة بمدينة عنابة.

فرانس فانون:

ولد في 20 يوليو 1925 يعرف باسم إبراهيم عمر فانون، هو طبيب نفساني وفيلسوف اجتماعي من مواليد فوردوفرانس، جزر المارثنيك، عرف بنضاله من أجل الحرية وضد التمييز والعنصرية، خدم خلال الحرب العالمية الثانية في جيش فرنسا الحرة وحارب ضد النازيين، أول كتب قانون بشرة سوداء، أقنعة بيضاء (1952) وهو دراسة نفسية للمشاكل التي يواجهها السود بسبب العنصرية، توفي في 6 ديسمبر عام 1961م (عرف بتضامنه مع الثورة الجزائرية).

يورغن هابرماس:

ولد في 18 جوان 1929 فيلسوف وعالم الاجتماع الألماني، ويعد من الفلاسفة المعاصرين الكبار الذين كتبوا في موضوع الحداثة والتواصل والديمقراطية، يعد من بين أهم نقاد مدرسة فرانكفورت التي تعمل في مجال النقد.

جوليا كريستيفا:

ولدت في 24 يونيو من عام 1941 هي فيلسوفة فرنسية من أصل بلغاري ناقدة أدبية ومحللة نفسية وناشطة نسوية ومؤخرا روائية، تعيش في فرنسا منذ منتصف ستينيات القرن العشرين، وهي الآن أستاذة فخرية في جامعة باريس ديديرو.

ميخائيل باختين:

ولد في 17 نوفمبر 1895 فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفييتي) ولد في مدينة أريول، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918، عمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام 1921، بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه من الجامعة مباشرة، توفي في 7 مارس 1975م.

جاك دريدا:

ولد يوم 15 يوليو 1930 في مدينة الأبيار بالجزائر، وهو فيلسوف فرنسي الجنسية من أصول يهودية، صاحب نظرية التفكيك، كان عضوا في الأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون، عالج مجموعة واسعة من القضايا والمشاكل المعرفية السائدة في التقاليد الفلسفية، وتوفي في باريس يوم 09 أكتوبر 2004.

المقريزي:

ولد في 1364م بالقاهرة أصله من بعلبك بالشام، تلقى تعليمه في الأزهر الشريف، وقد تخصص في دراسة الفقه والحديث وعلوم الدين، فهو مؤرخ وكاتب، احتل المقريزي مركزا عاليا بين المؤرخين المصريين في النصف الأول من القرن التاسع الهجري، توفيفي 1442 بالقاهرة.

ميلان كونديرا:

ولد في الفاتحأبريل عام 1929 في برنو تشيكوسلوفاكيا، هو كاتب وفيلسوف فرنسي من أصول تشيكية، اشتهر بكتاباته الساخرة والسياسية ذات الأبعاد الفلسفية، سار على خطى والداه فدرس علم الموسيقى، ومن أشهر أعماله كتاب "كائن لا تحتمل خفته" ومن أبرز جوائزه: جائزة القدس عام 1985، وجائزة الدولة النمساوية للأدب الأوروبي عام 1987.

جورج لوكاتش:

ولد في 13 أبريل 1885 في بودابست عاصمة المجر، فيلسوف وسياسي وكاتب وأستاذ جامعي، يعده معظم الدارسين مؤسس الماركسية الغربية في مقابل فلسفة الاتحاد السوفييتي، أسهم بعدة أفكار منها "التشيؤ" و "الوعي الطبقي" تندرج تحت النظرية والفلسفة الماركسية توفي في 4 يونيو 1971 ببودابست.

أدوارد تايلور:

ولد في 02 أكتوبر 1832، هو أنثروبولوجي انجليزي ومؤسس لعلم الانثروبولوجيا الثقافية، كان أستاذ في جامعة أكسفورد منذ عام 1896، وظل بها حتى تقاعده في عام 1913، أسهم اسهاما كبيرا في دراسة الثقافة، وكان أحد رواد الاتجاه التطوري، ساهم في تطوير الدراسات المقارنة للأديان، توفي في 02 يناير1917م.

ادوارد وديع سعيد:

ولد في الفاتح نوفمبر 1935 بالقدس، منظر أدبي فلسطيني – أمريكي- يعد أحد أهم المثقفين الفلسطينيين وحتى العرب في القرن العشرين، كان أستاذا جامعيا للغة الإنجليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا، ودافع عن حقوق الانسان للشعب الفلسطيني، وهو من الشخصيات المؤثرة في النقد الحضاري، نال شهرة واسعة خصوصا عن كتابه الاستشراق، توفي في 25 سبتمبر 2003 بنيويورك.

ملحق 2: نبذة من حياة الروائي واسيني الأعرج:

ولد الروائي واسيني الأعرج بتاريخ 1954/08/08. بقرية بوجنان بولاية تلمسان الجوائر، درس في جامعة الجزائر وتحصل على شهادة ليسانس(بكالوريوس) في الأدب العربي لينتقل بعد ذلك إلى دمشق، وبعد أن أنهى دراسته عاد إلى الجزائر وعمل في جامعة الجزائر بمنصب أكاديمي بروفيسور، بقي واسيني الأعرج لغاية عام 1994، حيث اضطر بعد اندلاع فتيل الحرب الأهلية بمغادرة الجزائر نحو تونس أين مكث فترة وجيز ليحط الرحال بعدها إلى فرنسا فانضم إلى جامعة السوربون، ليعمل في تدريس الأدب العربي هناك ...

- بروفيسور جامعة السوربون باريس وكذا جامعة الجزائر المركزية.
- عضو مؤسس الجمعية الجاحظية، الثقافية، والأدبية في الجزائر.
- أدار اتخاذ الكتاب الجزائريين من سنة 1990 الى 1994، كنائب للرئيس وكمؤسس ومشرف على مجلة الاتحاد " واسيني الأعرج أديب ولد بقرية بوجنان بولاية تلمسان في الثامن من أوت من عام 1954 ألف وتسعمئة وأربعة وخمسون.

مساره المهني

- أعد وأنتج حصة أهل الكتاب التلفزيونية التي تهتم بوضعية المقروئية في الجزائر والوطن العربي (1997-2002)
- أنجز ثلاثية تلفزيونية وثائقية حول تاريخ النخب الثقافية (2004-2005) في الجزائر.

- أشرف على إصدار السلسة الأدبية باتحاد الكتاب الجزائريين والتي تهتم بالتجربة الأدبية الشابة في الجزائر.
- أشرف على إصدار السلسلة الأدبية باتحاد الكتاب الجزائريين والتي تهتم بالتجربة الأدبية الشابة في الجزائر.
- ترأس لجنة التحكيم للمسرح المحترف سنة 2007 بالجزائر.
- أنتج سلسلة الديوان التلفزيونية التي تحاول أن تنجز أنطولوجية مرئية عن الكتاب الجزائريين والعرب، منذ بداية القرن العشرين.
- ترأس اللجنة العلمية للمسرح المحترف، فلسطين في المسرح 2009.
- عضو في الهيئة الاستشارية لجائزة الشيخ زايد للكتاب من سنة 2007 إلى غاية سنة2010
- ساهم ويساهم في العديد من الندوات العربية والعالمية المتعلقة بموضوعات الكتابة، وظيفة الكتاب، السرد، تحديات الفكر العربي، الحداثة الأنا والآخر...وغيرها من موضوعات العصر في بلدان عربية وأجنبية كثيرة.

أعماله الروائية:

لديه الكثير من الأعمال نذكر منها:

- البوابة الزرقاء " وقائع من أوجاع رجل"، دمشق 1980، الجزائر 1982.
- وقع الأحذية الخشنة، قصة مطولة 1981.
- نوار اللوز، بيروت 1983، الجزائر 1986 و 2001، والتي ترجمت إلى العديد من اللغات.

- أحلام مريم الوديعة، بيروت 1984، الجزائر 1981، 2001.
- ضمير الغائب، دمشق 1990 والجزائر 1993، التي ترجمت هي الأخرى.
- رمل الماية: الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقية، دمشق 2002.
- سيدة المقام، ألمانيا 1990 والجزائر 1997 و2001.
- حارسة الضلال، دار مارسا ايدين، باريس 1996، صدرت بالفرنسية ثم بلغات أخرى.
- ذاكرة الماء، ألمانيا 1997، والجزائر 1999 و 2001.
- مرايا الضرير، باريس 1998.
- شرفات بحر الشمال، بيروت والجزائر 2001.
- طوق الياسمين، المركز الثقافي العربي، الرباط، بيروت2004.
- كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، 2008.
- أنثى السراب، دبي الثقافة 2009، دار الآداب 2010.
- البيت الأندلسي، دار الجمل، بيروت 2010.
- جملكية أربيا، دار الجمل، بيروت2011.
- الأعمال الكاملة، تسعة أجزاء، وزارة الثقافة، الجزائر 2010.
- رماد مريم، فصول مختارة من السيرة الروائية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 2012.
- سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني، مجلة دبي الثقافية، 2014.
- حكاية العربي الأخير، موفم للنشر – الجزائر، 2015.

- نساء كازانوفا، بيروت لبنان، 2016.
- لياليات رمادة (راما) دار الآداب، بيروت لبنان، 2021.

دراساته الأدبية والنقدية:

- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر .1986
- النزعة الواقعية الانتقادية في الرواية الجزائرية، دمشق 1987.
- الجذور التاريخية للواقعية في الرواية، بيروت 1988.
- أتوبيوغرافيا الرواية، سلسلة دراسات بيروت 1990.
- ديوان الحداثة في النص الشعري العربي، اتحاد الكتاب الجزائريين 1993.
- مجمه النصوص الغائبة، المؤسسة الوطنية للطباعة والإشهار، الجزائر 2008.

الجوائز الأدبية التي تحصل عليها:

- الجائزة التقليدية الكبرى الممنوحة من طرف رئيس الجمهورية 1997.
- جائزة الرواية الجزائرية 2001.
- جائزة التلفزيون الأولى للحصص الثقافية الخاصة، عن البرنامج الثقافي التلفزيوني " أهل الكتاب" سنة 2001.
- جائزة قطر العالمية للرواية عن رواية " سراب الشروق" 2005.
- جائزة المكتبيين الجزائريين عن رواية " كتاب الأمير" 2006.
- الكتاب الذهبي عن المعرض الدولي للكتاب، عن رواية " سونتا لأشباح القدس" سنة 2008.

- جائزة أفضل رواية لسنة 2010 بحسب التقويم الإعلامي والصحافي الجزائري عن رواية " البيت الأندلسي"
- جائزة الإبداع العربي السابعة عن رواية " أصابع لوليتا" التي تسلمها من الأمير خالد فيصل، رئيس مؤسسة الفكر العربي

ملحق رقم3 :

ملخص الروايات:

ملخص رواية « كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد»

لقد استهل الكاتب روايته بـــ « جون موبي » الذي تعهد بتنفيذ وصية « مونسينيور ديبوش» وذلك بنقل رفاقه ودفنه في أرض الجزائر حيث كان ذلك عند خروج « جون موبي » يوم 1864/07/28 فجرا من ميناء الجزائر على متن قارب الصياط المالطي الذي كان شغوف لسماع قصة مونسينيور، كما وضع بداخل القارب كيسا من الأتربة التي جلبها معه من بوردو والتي كانت جزءا من الوصية، إضافة إلى ثلاثة أكاليل من الورد، ثم بدأ جون بسرد الحكاية للصياد، مبتدءا بتعيين « مونسينيور » كأول قس في الجزائر واستمر في الحديث عن مونسينيور الى غاية تعرفه بالأمير الذي جمعت بينهما صداقة قوية، إلىأن تنتقل الرواية إلى آخر مشاهدها حول وعد مونسينيور بتحرير الأمير من المنفى في قصر أمواز في يوم 1848/01/17 وعندما سمع مونسينيور دقة الجرس الثالثة للم الرسائل والأوراق التي سهر على ترتيبها واحدة تلوى الأخرى، وخرج مسرعا في وسط الأمطار الغزيرة رفقة سائقه في تلك الدروب الباريسية متجها نحو قاعة المناقشات بباريس وفتح فيه ملف الأمير كأول ملف بعد محاولات مضنية، استطاع « مونسينيور» بمساعدة « دولاموري سير» إضافة إلى مساندة صاحب السمو الملكي حاكم الجزائر « الدوق دوفال» وبعض نواب المجلس بإقناع المجلس بفتح هذا الملف، وذلك ما أدى إلى استسلام الأمير ووعودهم له وحول قتله للسجناء الفرنسيين وما يتعلق بمصالح الدولة في العالم من جهة، والوفاء بالعهد الذي قطعته مع الأمير من جهة أخرى، حيث تراوحت آرائهم بين مؤيد ومعارض كما قام « دولاموسير» بشرح

قضية الأمير وكيف تم إلقاء القبض عليه أمام الحاضرين في القاعة وبعدها رفعت الجلسة ثم أحيلت التدخلات للمناقشة السرية، ثم تنتقل الرواية الى مرور مونسينيور للمرة الأخيرة على نزل « لاتراس» أين كان يقيم الأمير مؤقتا، ومونسينيور يحمل حقيبة مكدسة بالأوراق التي تحمل آلام الناس كما كان يسميها " جون " كما اخبر صديقه جون بأنه لم يفعل شيئا كبيرا في قضية الأمير سوى أنه فتح ملف الأمير على الأقل.

كان مونسينيور متجها نحو محطة القطار الرابطة بين " باريس" و "اورليان" ثم الذهاب إلى " بوردو " إلاأن " جون" كان يحكي وهو متخوف من الموت قبل أن يحقق ما يصبوا إليه مونسينيور، وبمجرد أن اقلع القطار من المحطة انسحب كل شيء من ذهنه و لم يبق إلا بعض تفاصيل الجلسة الأخيرة والتي حاول مونسينيور أن ينساب كما اختلطت عليه أوجه الناس الذين عرفهم من يتامى وفقراء ومساكين، إضافة إلى وجه الأمير بكل صفائه وتلك المرأة التي جاءته راجية منه أن ينقذ زوجها وهي تحمل رضيعها وهي مرتعشة من شدة البرود رفعت ابنتها الصغيرة والتي كانت سببا في معرفته للأمير، حيث بع له برسالة أولى مناجيا إياه بإطلاق سراح زوج المرأة التي وصف له حالتها، وهذا ما دفع بالأمير إلىإطلاق جميع الأسرى، إلاأن الأمير عاتب مونسينيور الذي طلب منه إطلاق سراح سجين واحد، وبذلك اندهش مونسينيور وأعجب بشخصية الأمير وسماحته.

تعود بنا الرواية إلى نوفمبر 1848 حيث يتجه مونسينيور إلى قصر هنري الرابع في « بو» حيث يلتقي بالكولونيل « أوجين دوما» الذي تناقش معه مونسينيور في شان التغييرات التي حصلت في الحكومة الفرنسية، ومناقشة سيرة الأمير قبل السجن وأثناءه، معبرين عن إعجابهما بشخصيته لاسيما منها أثناء السجن وبعده، وبعدها اتجه مونسينيور إلى الدهليز

الذي كان يتواجد فيه الأمير وعائلته وعند دخوله استقبله الأمير بحفاوة كبيرة وهو تغمره السعادة ثم يور بينهما الحوار حيث بين كل واحد منهما سماحة دينية مما جعل مونسينيور يزداد إعجابا بشخصية الأمير التي رآها بأنها لا تختلف عن شخصية الناس الطيبين الذين عرفهم من الرهبان، وعند عودته إلى بيته تراوده تساؤلات عدة عن ذلك الرجل الذي قضى معه خمسة أيام، تعود الرواية بنا الى الخلف مرة ثانية إلى عام 1832 وهو عام الجراد وهي نسبة الأمراض والجفاف والموت والخراب، كما كثر فيها القتال بين القبائل والأخوة لأتفه الأسباب كما اعدم فيها قاضي آرزيو « أحمد بن الطاهر» من قبل محيء الدين بسبب تعامله مع الغزاة، وفي هذه الأثناء عاد الأمير من معركته التي استرجع فيها مدينة « وهران » حيث أبدي الأمير رأيه عدم رضاءه. بما قام به والده في شأن أستاذه لأنه لم يرد له مثل هذه النهاية المؤلمة، كما حاور محي الدين القبائل فيما يتعلق بوضع حل لأزمته واختيار سلطان جديد يخلفه كما اتفق الجميع على الأمير عبد القادر وتمت مبايعته من قبل القبائل، وكان ذلك بعد الرؤية التي رآها « سيدي الأعرج » وكانت في 27 نوفمبر 1832 وعلى اثر البيعة عزم الأمير على التغيير بداية بنفسه وعائلته حيث طلب منهم ضرورة التقليل من مظاهر البذخ والترف، كما فرض الضرائب على القبائل بغرض شراء الأسلحة إلا انه هناك من تماطل في دفعها وهذا ما دفعه لإلقاء خطبة موضحا لهم أهمية هذا المبدأ.

وعند زيارة «مونسينيور» الثانية «للأمير» الذي وجده يكتب سيرته الذاتية متحدثا عن فشله ضد الجيش الفرنسي بقيادة " تريزل " واعترافه بعدم تكافؤ بينهما وهذا ما جعله ينسحب إلى المغرب قصد تنظيم صفوفه.

وفي عام 1833 عقد " دوميشال " معاهدة مع الأمير وكانت أول هدنة بينهما، وفي 7 ماي 1933 هاجم « دوميشال » القبائل المساندة للأمير والمجاورة لوهران لغرض فك الحصار عنها خاصة قبيلة غرابة التي كانت أشد وفاء للأمير، إلاأن الأمير سرعان ما عقد اجتماعا مع قادته الأساسيين بالمسجد للقيام بتقسيمات جديدة للجيش، وعندما انتهى فصل الشتاء توجه مع جيشه إلى جبال زكار والمرايا من اجل إجبار القبائل العاصية على دفع الضرائب لشراء أسلحة جديدة، وعندما خف البرد وبدا النور يخرج من أعماده دخل الأمير المدينة في 22 أفريل منتصرا حيث قدم له المساجين وكان من بينهم إخوة « سي مصطفى » الذي طلب منه الصفح إلاأن الأمير رفض ذلك إلا بعد إصدار الاميرية التي تضمنت الصفح عن المساجين الذين لم يؤذوا السكان بشكل مباشر وكان سي مصطفى واحدا منهم، بقي الأمير بالمدينة 20 يوما لم يغادرها إلا بعدما وضع الأمور في مواضعها الصحيحة كما نصب الإدارة الجديدة جاء مونسينيور ديبوش للمرة الثانية لتخفيف العزلة عنه والإجابة عن الأسئلة التي لا تزال عالقة في ذهنه ومن بينها قضية النسخة الخفية وقضية الجنرال « تريزل» الذي قام بخرق اتفاقية « دوميشال» كما لقي خسائر كبيرة في حربه مع الأمير مخلفا وراءه كما هائلا من الأسلحة والأسرى، وفي 1835 تدق الطبول الفعلية للحرب وذلك بعد أن أرسلت ثلاثة سفن بميناء الجزائر وعلى رأسها « كلوزيل» الذي خلق « ديرلون» الذي توجه إلى وهران رفقة كم كبير من الأسلحة والخيالة وكان ذلك في أيام الخريف الأولى عندما انطفأت ريح الكوليرا كان في رأس « كلوزيل» شيء واحد وهو محو عاصمة الأمير عبد القادر

" معسكر" وعند بداية التروح سمه الأمير الخبر، حيث جمع الأمير سكان "معسكر" في المسجد وأمرهم بإخلاء المدينة والذهاب إلى " تكدامث" فكان الأمر كذلك بعد أن احرقوا

المصانع والأراضي الزراعية، و لم يبقى في المدينة غير بعض التجار اليهود والعرب الذين فضلوا البقاء في محلاتهم، وعندما اقتحمت أولى قوات «الكلوزيل» المدينة كانت معسكر قد أخليت على آخرها و لم يجد إلا بعض العائلات مما جعل القوات لا تطيل البقاء فيها.

إلاأن «مونسينيور» رغم ما يعانيه من آلام في بطنه ومع ذلك لم يكف عن التفكير في قضية الأمير وزيارته الأخيرة له، حيث حدثه " الأمير" عن معركته مع « بوجو» في التافنة، وقد كان هذا الأخير سعيد لأنه حضي بمقابلة الأمير عن قرب رغم الخطر المحدق به، كما انه جالسه وحاوره، هذا ما شغل تفكيره منذ رجوعه إلى المعسكر.

استقبل « جون موبي» رفاه « مونسينيور ديبوش» في ميناء الجزائر ورمي الأكاليل والأتربة غي عرض البحر، كما أوصاه سيده، ثم يصف الحالة المرضية التي مر بها، ولا سيما في الأيام الأخيرة من حياته، حيث كثرت تنقلاته لخدمة الناس المستضعفين وضغط الدائنين في وقت تخلت عنه الدولة والمسؤولون في الجزائر، فقد كان مثقل الكاهل بقضايا الناس، فقد واصل «جزن موبي» للصياد المالطي حواره مع « مونسينيور» والكلام الذي دار بينهما في المخزن الذي كان يسمعه منه في تلك الأيام الأخيرة حين كان يوصيه بتحقيق وصيته، إضافة إلى ذلك قضية الأمير والرسالة التي بعث بها إلى نابليون واصفا له فيها إنسانية ونبل الأمير .

تنتقل بنا أحداث الرواية إلى حرب الأمير مع التجانية وطرده لمقدم الزاوية وحاشيته «محمد التجاني» باتجاه وادي ميزاب ثم حرق مدينة (عين ماضي) في 12 جانفي 1841 وفي ظل هذه الظروف اكتشف الأمير الضعف الكبير بجيشه مما دفعه إلى إعادة ترتيبه من جديد، كما احتلت مدينة قسنطينة وطرد الداي، وكانت بداية نقص معاهدة التافنة، وفي أول اجتماع والذي كان في شهر مارس أعلن الأخير الحرب حيث بعث برسالة إلى « الماريشال

دوفالي» تتضمن نهاية الاتفاقية وبدلية الحرب، وفي 22 فبراير 1841 وهو التاريخ الذي فيه « بيجو توماس» إلى الجزائر بعد أن عين حاكما عليها حيث خاض الأمير حربا كانت غير متكافئة وبعد مضي أيام قلائل عاد « بيجو» واستولى على تكدامت، العاصمة الرمزية للأمير ودمرها تدميرا كليا.

وبعد زيارة « مونسينيور» للأمير في سجنه بدأ في كتابه رسالة إلى نابليون حيث شخص له فيها عن الأمير الذي تحدث معه هذه المرة عن الزمالة التي كبرت حتى أصبحت تحتوي على 33 دائرة و70 ألف نسمة و40 حارس نظامي مع تباشير عام 1843، إلاأن الأغا بن فرحات والدوق دومال تمكنا بعد يومين من البحث عنهما واقتفاء أثرها ومهاجمتها بغتة فكسرت الزمالة عمودها الفقري حيث لا يمكنهما النهوض بعد ذلك، بعدها تمكن سكان فليته من القضاء على مصطفى بن إسماعيل الذي كان وراء تدمير " تكدامت" هذه الظروف جعلت الأمير يكتب إلى سلطان المغرب مستنجدا حيث أرسل لهذه المهمة خليفته سيدي مبارك بن علال الذي هاجمته قوات الكولونيل لتراس الثمانية بعد أقل من أسبوع من خروجه حيث قتل في المعركة وقد كانت فاجعة بالنسبة إلى الأمير وقد كان الوقت يمر بسرعة على «مونسينيور» الذي لم يجد وقتا للراحة لأنه يجب أن ينهي رسالته قبل حلول فصل الربيع.

وبعد فشل محاولات إجبار سلطات المغرب على التوقيع على اتفاقية الحدود مع فرنسا قام بيجو بمهاجمة ولي العهد المغربي محمد الأمير على اثر هذه الأحداث قام بليثي بجريمة ارتكبها في حق 760 ضحية في غار جبل الظهرة ومعاناة ابن سالم مع منطقة القبائل فحدثت للأمير انتكاسة أقعدته الفراش لأكثر من أسبوع، وعند عودته تباغته قوات بيجو بالهجوم وبذلك خسر الأمير أكثر من 70 فارسا.

وفي هذه الزيارة التي قام بها " مونسينيور" رأى في عينيه حزنا وانهيارا بعد محاولة اغتياله من طرف " العقون" إضافة إلى تلك الحرب الضروس التي دارت بينه وأمير المغرب والتي انتصر فيها الأمير سيدي إبراهيم، وفي آخر معاركه مع فرنسا يسلم نفسه للكونيل « مونطو بان» يوم 23 ديسمبر بعد أن ضاقت به السبل، وبعد الظهر يركب الأمير وحاشيته وأمه وزوجاته السفينة باتجاه المنفى، وصل "جون موبي" والصياد المالطي الأميرالية ولا زالا في المقهى ليكمل جون موبي القصة على مسامع الصياد المالطي حيث بدا بدخوا "مونسينيور" للصالون لرؤية "الأمير" كعادته وقد كان الأمير في كل مرة يستقبل زوارا من جميع الطبقات ويحادثهم وقد أطال الحديث مع مونسينيور في أمور كثيرة وفي 25 ديسمبر ركب الأمير وحاشيته « الأصمودي» في المرسى الكبير كانت الرحلة عنيفة جدا حطمت السفينة في طولون وقد كان بوسوني برفة الأمير طوال الرحلة وبعد ذلك اتجه الأمير إلى قلعة لاما لق من قصر «هنري الرابع» عندما جاء الكولونيل ج « أوجين دوما» لزيارة الأمير حيث رآه في مكان مزري فلم يرد الإكثار في الحديث في الحديث معه، كان الأمير ينتظر بفارغ الصبر تطورات فرنسا حول وضعه ولكنه حين علم باعتلاء « شنقاونية» منصب الحكم عرف أنه أمر ميؤوس منه فهذا الأخير هو أول معارضيه فقرر الجلوس مع بواسوني لمناقشة موضوعات أخرى كالعلم والجهل والثقافة والأدب لعله يفعل ما يفيده ويفيد غيره، وينتقل الأمير وحاشيته إلى قصر أمبواز ثم تأتيه الأخبار السيئة والانقلابات التي لا تبشر بخير مطلق، حيث بعث الأمير إلى مونسينيور بمناسبة العام الجديد يطلب منه المجيء إليه فرد عليه هذا الأخير برسالة أخرى وعندها قرر " مونسينيور" أن يصل بالأمير للرئيس ويستعطفه ويعرض عليه مشكلته وبعدها قام " مونسينيور" بزيارته الأخيرة للأمير بعد انقلاب 2 ديسمبر 1851 فوجد

أن الأمير لم يعد متحملا للبرد ولا للألم ولا لأي شيء أكثر من الوضعية التي أصبح عليها، فقد زادت حساسيته مؤخرا، فعانقه عناقا شديدا وعندما ابتسم الأمير قليلا وكاد ينسى ما مر به من آلام عند رؤيته لديبوش وفي يوم 16 أكتوبر 1852 هي المرة الأولى التي تفتح فيهم أبواب القصر عند آخرها ترحيبا بمجيء " لويس نابليون بونابرت" لزيارة الأمير، إضافة إلى علامة بحريته وذلك عن طريق رسالة أو مرافعة كما سماها " جون موبي" أرسلها مونسينيور للدفاع عن الأمير والكشف عن حقيقة الأمير وجوهره وهو طبيب لدى الرئيس، وهكذا تحقق ما كان ينشده " مونسينيور" ويرجوه للأمير وعندها خرج الأمير لزيارة الرئيس في قصره قبل مغادرة فرنسا فاستقبل بحفاوة كبيرة لم يصدقها للوهلة الأولى، إلا أنه كان مشتاقا فقط لرؤية " مونسينيور" ومعانقته وشكره، وهكذا التقيا في باريس ودار بينهما حوار حافل بالمشاعر الحارة وأثناء مكوثه بباريس دار أماكن عديدة منها: متحف لوحة الاستيلاء على الزمالة، كما أهداه الرئيس حصانا عربيا، كما ركب بصحبة الرئيس في قصره، ثم عاد إلى أمبوار حيث وجد مصطفى بن التهامي في فراشه حيث غضب لعد صحبته للأمير في هذه الرحلة، ومع ذلك قد استقبله الجميع بحفاوة في تلك الليلة وبعد مرور خمس سنوات أطلق سراحه وأحس بالحرية التي سالبت منه فأغلقت الأبواب من وراءه وأمطرت السماء.

وبعد الانتهاء من الإجراءات الخاصة بالرحلة اتجه الأمير وحاشيته إلى تركيب حيث نزال بتزل الأباطرة، وهناك التقى مع مونسينيور وأهداه برنوسه.

تعود بنا الرواية إلى الأميرالية حيث ينتظر الناس رفاه القس المسيحي « مونسينيور ديبوش» ومن بين المنتظرين تلك المرأة والفتاة الشابة والتي كانت هي نفسها المرأة التي جاءت إليه تطلب منه أن يساعدها في عفو الأمير عن زوجها الأسير وتلك الفتاة هي الطفلة التي

كانت بين يديها، ثم يصل وفد كبير للاستقبال رفاه هذا الرجل الذي هتف الجميع له، حيث كانت تتقدمهم فيالق من قناصتي إفريقيا ووفد كبير ممن احتل " مونسينيور" في قلوبهم مكانة عظيمة حيث كان يود كل واحد منهم لو ينحني أمامه ليقدم لو كلمة تعبر عن امتنانهم وشكرهم له، كما أنهم مدوا أيديهم لتلتمس نعشه لأنه الرجل العظيم الذي يستحق وقفتهم في مثل هذا اليوم على حواف شوارع الإمبراطور الممتدة على طول البحر، وفي تلك اللحظة يكتفي « جون موبي» بكلمة للتابوت وتسجيل إشارة الصليب عليه يبقى « جون موبي» الرفيق الوحيد، لم يبق له إلا أن يتأمل في عرض السفينة الطاميز، وتتراءى له صورة مونسينيور ديبوش وهو رافعا رأسه وهو يعدل برنوسه ويرفع يده عاليا لتوديع الأمير للمرة الأخيرة في مرسيليا.[1]

ويختتم واسيني الأعرج روايته قائلا: «عندما تصمت الطيور والنوار التي تبحث باستماتة عن أعشاشها عميقا في مداخل منارة الماء القديمة، وتهزم عيونها الصغيرة وسط الظلمة وأشعة الشمس المنعكسة، ويعني أن شيئا جسيما قد حدث أو ربما هو بصدد الحدوث باريس الجزائر 2004»[2].

[1]: ينظر: العلمي مسعودي: الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، مذكرة ماجستير، 2009/ 2010، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة

[2]: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط1، نوفمبر، الجزائر، 2004، ص553

ملخص رواية أصابع لوليتا:

أصابع لوليتا رواية للمبدع لجزائري واسيني الأعرج صدرت في مارس 2012، عن دار الصدى للصحافة والنشر، رشحت على قائمة جائزة البوكر العربية لعام 2013.

تدور أحداث الرواية حول شخصية يونس مارينا كاتب من أصل جزائري، استشهد والده في إحدى الملاحم التي خاضتها الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي أيام حكم " الرايس بابانا"، والذي كان يمثل الكثير لمارينا آنذاك، وبعد حدوث الانقلاب العسكري الذي أدى إلى اعتقال " الرايس بابانا" جاهد مارينا كثيرا من خلال كتاباته ليدافع عن الرئيس الأسير ليدخل قصصه وأساطيره، وكان ينشر مقالاته في جريدة معارضة تحت اسم مستعار وهو " يونس مارينا" حتى لا تلاحقه السلطة، وقد تعرض للكثير من المضايقات فاضطر بسببها للجوء سياسيا إلى فرنسا وعاش عمره ليصبح كاتب مشهور، ولكنه سرعان ما تعرض للإرهاب الفكري والقهر والتهديد مرة أخرى، وهذه المرة كانت من قبل بعض الجماعات الإسلامية المتطرفة والتي كانت في كتاباته كفكر وتطاول على الدين ولذلك أباحت دمه وطاردته وما بين إرهاب السلطة وإرهاب الجماعات المتطرفة يعش مارينا حياة مسطحة في بلد غير بلده يعبر عن نفسه وعن عذابه من خلال الشخصيات التي يرسمها في رواياته التي يكتبها... وفي لحظة فارقة يلتقي البطل مع " لوليتا" حياة " مارينا" بسهولة على الرغم من الشديدات الأمنية حوله، وتجعله يصدقها ويغرم بها إلى درجة لا توصف، وبسبب كثرة العمليات الإرهابية في فرنسا ووضع اسمه على قائمة الاغتيالات دفعت الحكومة الفرنسية إلىتأمينه وحمايته بشكل مستمر.

تظهر شخصية " واسيني الأعرج " بوضوح في الرواية وكثيرا ما نشعر أن يونس مارينا ما هو إلا قناع يستخدمه الأعرج في سرد حكايته الشخصية فهناك الكثير من الملامح والتقارب بين الشخصيات لم يحسن الأعرج في مداراتها وعلى طريق فرانكفورت يوقع " يونس مارينا" " عرش الشيطان" وأثناء الحفل تظهر لوليتا وكأنها شخصية سنيمائية، أو كامرأة خرجت من بين أوراق كتاب «فجأة خرجت من بين الجموع المتراصة التي كانت تتهيأ للخروج، وكأنها شخصية سنيمائية أو امرأة خرجت من بين أوراق كتاب مفقود»[1]

لم تكن لوليتا تشبه أي قرائه و لم يكن يعرف اسمها ولكن وجدها تشبه لوليتا نابكوف فأطلق عليها هذا الاسم صرخ بجنون أرخميدي: عرفتها...عرفتها...هي لوليتا...هي لا أحد غيرها ...لوليتا، "أصبح متأكد من أن لقائهما الأول وربما الأخير كان في كتاب نابكوف"[2]، ويخصص الكاتب واسيني الأعرج مساحة لذكريات الأيام البعيدة، تلك الأيام القلقة التي عاشوها، فمارينا كان شاب جزائري من مدينة مارينا بالجزائر اسمه الحقيقي " سلطان حميد سويرتي" كان حلمه أن يصبح كاتبا مشهورا، قتلت الشرطة العديد من أصدقائه واقتنع بوجوب الهروب حيث أخفاه رفاقه في حفرة تحت الأرض ليكون بعيدا عن الانقلابين، فكانت ترعاه مريم المجدلية، تلك المرأة التي تعرف على العالم من خلال ملمس أصابعها، أما لوليتا بطلة الرواية ترجع حكايتها إلى أول أيام طفولتها ذلك الزمن الذي كانت تدعى فيه (نوة) وهو الاسم الذي اختاره والدها ويعني المطر والذي كان السبب الكبير في مأساته، حيث قام باستغلالها جسديا ودفعها إلى العمل في عالم الموضة، وفي وسط المأساة يتقابل يونس

[1]: رواية أصابع لوليتا، ص32

[2]: المصدر نفسه، ص47

مارينا ولوليتا وتمتزج آلامهم في لوحة شعرية وتحتل لوحة الضوء والعتمة دور كبير في الرواية فقد رافقه مارينا طوال أيام وحدته على "الذبابة" حيث كان يشعر أن لوحته تشبه ذبابة الرايس بابانا.

انقلبت حياة يونس مارينا على عقب دخول لوليتا حياته (حجم التيه) و لم يكن يعرف سر دخولها لحياته، فدون أن يشعر غرق في حبها وعشقها، حتى جاءت لحظة الفراق عندما تركته وحده في حجرة الفندق، وودعته بآخر قبلة هاربة وهو على نافذة غرفته، لتفجر نفسها أمام عينيه في ليلة رأس السنة« فتحت يديها بشكل صليبي، إلى آخرهما، ثم جمعتهما ومددت كيفهما نحو النافذة التي كان معلقا فيها ثم نفخت بشفتيها وبعثت بقبلة هاربة نحوه، تدحرجت القبلة في فراغات الثلج كالعصفور الجريح، وما كادت ترفع رأسها من جديد نحوه، وتعيد الحركة نفسها بقبلة أخرى، حتى لمع برق معمي البصر، انفجرت بكلها، فتطاير جسدها الهش في كل اتجاه»[1]

وعندها عرف مارينا حقيقة لوليتا وأنها تعمل ضمن تشكيل إرهابي هدد بقتله من قبل، وذلك بعد استماعه للرسائل الصوتية التي وصلته قبل حصول الانفجار «الو. الو. أرجوك لا تفتح باب غرفتك لأحد ولا حتى لوليتا، اسمها الحقيقي نوة أو ملاك. وهي متابعة من طرف الأنتربول ...»[2]

وأنها قد دخلت حياته فقط لتنفيذ مهمتها «شعر يونس مارينا بوخز في القلب، سمه همسا يأتي من نفق بعيد يتخطى اللوحة بعيدا...»[3]

[1]: رواية أصابع لوليتا، ص449

[2]: المصدر نفسه، ص45

[3]: المصدر نفسه، ص 455

فهي لم تستطع أن تنفذ ما طلب منها، بعد أن رأت كل ذلك الحب من مارينا، حتى أنه أهداها لوحته المفضلة فقررت أن تتخلص من حياتها وجسدها المنتهك بطريقة درامية كئيبة.[1]

ثم عاد الأعرج في النهاية إلى بداية الرواية عندما كان يبحث عن الرائحة التي استنشقها أثناء حفل توقيع الرواية ليدرك في هذه اللحظة أنها كانت رائحة الموت «علته رجفة أخيرة وحمى باردة، لأول مرة يقتنع بأن للموت رائحة ليست ككل الروائح»[2]

ملخص رواية " سيدة المقام"

سيدة المقام لواسيني الأعرج رواية لمجازر وحرائق وجهلات وتصوير عن قرب لمشاهد هدم المجتمع المدني، بأيدي أبنائه طيلة عشرية كاملة، قد يكون للروائي إرهاصات توحي بوقوعها وتقويض أساسته، انقياد المفاهيم خاطئة مدمرة أو رغبة في تعميم الخراب، إلا أن هذه الرواية " سيدة المقام" بعرضها مرئيات اليوم الحزين، ترسم توأما لمأساة تتدحرج فصولها على ساحات بلدان عربية أخرى، تعتمد أغلب حوادثها على حقائق عاشها أبناء المجتمع الجزائري، مثل تكفير المجتمع المدني والتفكير ببناء خلافة إسلامية والتخلص من جاهلية الحكام والمحكومين الراغبين في سيادة القوانين الوضعية، وتطبيق الحد الشرعي بالقوة دون الاحتكام للسلطات والتشدد في الدين.

تدور فصول الرواية حول نهاية فتاة جزائرية والتي هي مريم سيدة المقام صديقة الراوي التي تواجه هجمة المجتمع الشرسة، ونظرته لها باستخفاف كراقصة باليه، تواصل هذه السيدة كما تكشف صفحات الرواية عن قوة عزمها في خوض معركتها الأولى في إصرارها على

[1]: ينظر:قري عديدي، صورة المرأة في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة (2019/ 2020).

[2]: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص463

إكمال حفلتها الموسيقية في أدائها لمسرحية شهرزاد تحت رعاية معلمتها الروسية آنا طالويا، وسط معارضة حراس النوايا التي انتشرت دعواتهم في البلاد المغتصبة الأحياء، هذا التحذير يقودها على نزيف دماغي، بعد إكمال عرضها المسرحي بسبب حادثة تعرضت لها حينما أصابت رصاصة طائشة رأسها واستقرت به نتيجة مواجهة جرت بين رجال الأمن وإحدى الجماعات القريبة من حيها السكني، السيدة لم تكن لها علاقة بكلا الطرفين، نصحها الأطباء بعد الحادث الذي نجت منه بأعجوبة أن لا تبذل أي مجهود. [1]

ملخص رواية " ذاكرة الماء

تصف رواية ذاكرة الماء فترة هامة وحرجة جدا من تاريخ الجزائر، وتضعها مباشرة في مواجهة نفسها بعد أكثر من أربعين سنة من الاستقلال وصلت فيه الجزائر إلى طريق مسدود بفعل الفساد السياسي والانحراف الثقافي، وهي فترة اصطلح على تسميتها بالعشرية السوداء التي لا تزال تعيش آثارها إلى اليوم.

تروي لنا الرواية إحدى أيام الأستاذ الجامعي – موح – هذا الأخير الذي يسرد لنا معاناته رفقة عائلته بل والشعب الجزائري بأكمله في فترة العشرية السوداء، فترة الرعب والقهر والعنف التي أدت إلى تشتت أفراد عائلته، فعاش هو رفقة ابنته في الجزائر بينما فرت زوجته وابنه نحو فرنسا هذا البعد لم يزد العائلة إلا تماسكا ويبدو الأمر جليا من خلال الرسائل والمكالمات الهاتفية المتبادلة بينهم وبعد وصف حالة الفزع التي تعرفها الجزائر ويعيشها المواطن.

[1]: ينظر: آمال زحاف: تجليات العنف في رواية " سيدة المقام" لواسيني الأعرج دراسة ظاهراتية موضوعاتيه، رسالة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، (2015/ 2016).

ويعود الأستاذ بذاكرته إلى الوراء إلى وقت طفولته فيتذكر الحديث الذي قالته العرافة لاحه قبل ولادته، كما يعود إلى قصاصات الورق التي كان يحتفظ بها وما كتب فيها من أخبار، وكيف أحبها، تمخض عن هذا الحب حمل غير شرعي، زاد إلى السفر إلى من سوء الأوضاع في المجتمع تحرم عنده هذه الأمور، ما أدى بهما دمشق وإنجاب ياسين وبعده ريما ثم العودة إلى الجزائر.

بعد العودة إلى الجزائر دفنت الذاكرة من جديد ونفي الأولاد داخل أوهام من الحكايات والخرافات.

تتراقص الأفكار في مخه وتعود ذاكرته إلى القرية التي يسكنها وهو صغير مع أخته، يتذكر كيف تقاسم أهلها الغنائم بعد خروج الاستعمار وأخذ الخال بالحاج نصيب الأسد كما نذكر صديقه جون الذي كان مولعا بالموسيقى فقرر السفر لتحقيق حلمه بعيدا عن والده الصوفي.

ثم يعود بفكره الجدران مكتبه المليء بالقصاصات، الجرائد المصفر ويقرأ أخبارها لعله يجد شيئا جديدا، وبعدها يتحدث عن أعلام القرية: عمي إسماعيل وفلسفته للحياة ونظرته للسياسة الوطنية وحال البلاد كيف أصبحت.

مريم أرادت أن تخرج موح من البلاد لكن دون جدوى ذهبت هي وياسين وتركت معه ريما الصغيرة، التي تبحث عن عالم الطفولة عن أسئلة تخرج أباها عن وحدته المخيفة تخرجه من دوامة أوراقه وأفكاره التي عرف فيها.

بعدها يصف لنا لهفة ريما عند رؤية أمها وكيف تلتصق بصدرها من شدة الشوق والحنين وابنه الذي جرى يعانقه بحرارة، ثم يسافر بنا إلى الشقة التي تسكنها مريم التي تعرف عليها.

اشتاقت مع الحيرة والخوف الذي لا يفارقها رغم سفرها في اليوم الموالي يجوب شوارع باريس فيلتقي أصدقاء مهجرو البلاد رغم حبهم لها ويتأسفون على أصدقائهم الذين اغتيلوا وعلى أحلامهم التي دفنت معهم.

يتصفح السارد الأوراق من جديد ليتذكر أيام ذهابه إلى حمام رفقة أمه التي تمضي النهار بأكمله داخله على عكسه يذهب لتأمل سيدة الرخام تلك المرأة الجميلة التي تحمل في كفها حمامة بيضاء، لكن فرحته بها لم تستمر لأنه تم ردمها من قبل رئيس البلدية بمناسبة الاحتفال بالعيد الوطني، ووضع مكانها نصب تذكاري للشهداء وتحويل الكنيسة التي بقربها إلى مسجد، فهو يحزن ويبكي بحرقة لا أحد يسمعه.

بعد العودة بذاكرته من الطفولة يدخل في حزن عميق بعد موت جلول وحزن ريما لمقتل يوسف وعزيز وتفقد بعض مميزاتها.

ثم يصف لنا كيف قضي عيد ميلاد ريما بعيدا عن زوجته، قضاه على شاطئ البحر يتأمله، ويتذكر حياته التي تأتيه دفعة واحدة.

وبعدها انتقل إلى وصف رحلته مع ابنته إلى المدينة القديمة يجوب أزقتها تتدفق ذكرياته متبوعة بالأحزان على الحال التي آلت إلى نصبها التذكارية، قصر الذي كيف أصبح مكان للمزبلة، نادي الرسامين نصفه منهار كل شيء صار خرابا مثل خراب عقول المسؤولين لهذه البلاد التي تغرق تدريجيا في دوامة الانهيار.

ينهض ذات يوم يزور أوراقه كالمعتاد ويفكر في ريما التي أصبحت مثله تلجأ للكتابة كي تنسى همومها أو تدون بعض الكلمات السوداء عن الحياة السوداء التي تعيشها، أمرها بقلمها لأنها ستصير نصف مية مثل والدها.

يجمع أوراقه فيجد غلافا أزرقا مثل زرقة ماء البحر، انها رسالة مريم يفتحها وتنفتح مع نافذة الذاكرة، زوجته التي تتساءل في حيرة عن حاله وكيف يواجه الموت يوميا عن أيامه معه في باريس، يكمل قراءة الرسالة ويشعر بالفراغ والحنين يريد تغيير قدره، لكن ليس بعيدا عن وطنه وهذا الوطن هو الموت المحقق.

ينهض ذات يوم يجد ريما مريضة مصفرة ليست كعادتها تقوم من فراشها تلاعي قطتها وتأتي بكراسها تدون كلماتها المجنونة مثل أبيها.

ثم .. نسافر بين أوراقه وأنامله وأقلامه إلى ذكرياته من جديد التي تصب علينا قطرة كالملئ فهي ذاكرة الماء الذي يطفو من صدره من أعماقه، يقلب دفاتره ولا يجد سوى محاضرات كتبت لتلقى على مسامع طلاب الجامعة الذين غرقوا في الشيوعية والتقتيل والتخريب، أو يجد في دفاتره مساحة يسقط عليها مكنوناته من اشتياق لمريم وياسين، وحيرته على ريما، وتعلقه بالمدينة الحزينة، وحلمه غي اجتماع أسرته بسلام.

يواصل موح التنقل بين أروقة المدينة التي يعلو فيها الرصاص وبين قطرات الذكريات التي يعلوها الحزن والحيرة والخوف من المستقبل، هذه المرة لما اشتد تهديد الجماعات الإرهابية أصبح يتنكر بشوارب غليظة، وناظرات وشعر ملن ببرنيطة مغربية على رأسه، وتستمر حياته بين الخوف والذهاب للمقبرة لدفن شخص عزيز، بين الحديث عن الوطن العربي عن فلسطين

عن الصحافة عن النهايات المفجعة التي تنتظره، الخوف على صحة ريما التي أصبحت حساسة للوضع المزري، وعن غياب أمها وأخوها.

يعيش كل يوم في حياته بالتعرف على عقلية الفرد الجزائري خاصة أثناء تنقله في سيارة الأجرة أين تجاذب أطراف الحديث مع السائق الذي دخل معه في نقاش حاد حول الحلال والحرام، اليهودي والمسلم، عن الفتاوى علي بالحاج والجها المقدس.

وهكذا كان موح يتشاجر مع بنات أفكاره، من شجة الخوف والفزع صار يتخيل رجالا تتبعه، بخطوات سريعة في السلم، يتهيأ له سيذبح....

وهكذا بقي إلا أن غفي فوق سيره بعد مشوار متعب.

يتلخص مضمون الرواية في أن الكاتب عاش مرحلة هيجان أم انفصام لشخصية تتصارع ماض وحاضر تعيش حزين مخيف من الأوضاع السائدة في البلاد وبين مستقبل مهم وغامض له ولأسرته.[1]

ملخص رواية نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري):

خرجت رواية نوار اللوز إلى النور في طبعتها الأولى سنة 1983 عن دار الحداثة ، بعد أن أتم الروائي واسيني الأعرج كتابتها في يناير 1982.

تتألف هذه الرواية من أربعة فصول أساسية تتوزع عبر المتن الروائي، الفصل الأول ثم الفصل الثاني الموسوم بـــ **ناس البراريك** والفصل الثالث الموسوم بـــ **احتفالات موت غير معلن**، أما الفصل الرابع فقد وسم بـــ **صهيل الجياد المتعبة.**

[1]: ينظر: سلمى كاتب: شعرية الخطاب في رواية ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج جامعة العربي بن مهيدي (2015/2014.)

جاءت هذه الرواية حاملة تصورا جديدا للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في الأسلوب واللغة، كما أنه من خلال المضمون يمكننا ملاحظة أنه سعى التعبير عن تعالقة النصي بالسيرة الهلالية وخاصة قسمها المتعلق بالتغريبة وهذا يتجلى بشكل واضح في العنوان الفرعي الذي يعطيه لروايته حيث يسعى الى الحديث عن تغريبة صالح الزوفري من خلال ربطة هذه التغريبة الجديدة بنظرتها القديمة (تغريبة بني ملال)

كما أن العنوان الخارجي الفرعي " تغريبة" صالح بن عامر الزوفري "يطرح التساؤل التالي حول التغريبة كمفهوم خاص له دلالة محدودة توحي إلى نوع أدبي شعبي في الثقافة العربية الكلاسيكية" إن التغريبة جزء من سيرة بني ملال، لذلك ارتبط في ذهننا اتصال التغريبة بالجماعة، أما النوع الأدبي الأكثر ارتباطا بالفرد في ثقافتها القديمة فهو الرحلة، فلو استعمل الكاتب في المناص رحلة صالح بن عامر الزوفري لما كان للعنوان هذه الإثارة التي تشدنا إليها للشيء الذي يدفعنا إلى التساؤل، كيف يمكن أن تكون هناك سيرة أو تغريبة بفرد هو – صالح بن عامر الزوفري ؟ ماهي دلالة التغريبة في اتصالها بالفرد؟

أما العنوان الأساسي فلا يثيرنا كثيرا لأن نوار اللوز له قيمة جمالية في ذاته.

مثلما تقرأ أعناوين الأمل أو الفجر أو النسيم أو ما تشكل ذلك من العناوين الجميلة التي قد توحي بعالم يتحول لهذا السبب رأينا أن العنوان الفرعي يثيرنا بما يحيل عليه في ثقافتنا الكلاسيكية.

قدم واسيني الأعرج في روايته نوار اللوز أنموذجا الشكل الشبقي في تغريبة صالح بن عامر الزوفروفي معارضا لتغريبة بني هلال، وان جعلها تحمل تغريبة فردية ولكنها تعبر عن مأساة جماعية لضياع فئة كبيرة من الناس وصالح نموذج لهم يتجه نحو الحدود المغربية للتهريب

على دابة، ويجد مضايقات من رجال الجمارك والشرطة، وعندما فكر في الإقلاع وجد الطريق مسدودا ليعاود الرجوع إليه حتى يقبض عليه ويعتقل، وتظهر العلاقة بين السيرتين بداية من العنوان، فالتغريب فيه الغربة الاضطرارية والاتجاه نحو الغرب، وكانت تغريبة بني هلال نحو الغرب، وفي رواية واسيني الأعرج اتجه البطل نحو الغرب، والرواية من حيث الشكل تتعلق بالشكل الشعبي لتغريبة بني هلال وتحمل إسقاطات عصرية تأتي متوازية مع النص التراثي، فبنو هلال في نضالهم وبعد وصولهم إلى تونس وقفوا يدا واحدة ضد عدوهم، ولكنهم بعد انتصارهم حصل التنازع على أرضهم والسلطة فقتل دياب أبازيد والجازية، ثم استمر الصراع بين أولادهم وحسم في النهاية لأبناء دياب، وفي رواية واسيني الأعرج كان صالح مقاتلا مع رفاقه ضد الفرنسين يدا واحدة مما اضطره بعد الاستقلال إلى الغربة والتهريب إن تنازع بني هلال على السلطة والمال يوازي استئثار السلطة بالثورة مما دفع المخلصين المرموز لهم بصالح إلى ممارسة سلوك يرفضه من هم داخل السلطة وهو التهريب، ولعلنا نلاحظ العلاقة بين التغريبة والتهريب مما يثير التهكم الذي يفيض مرارة وأسى.

وقد حرص الكاتب على إظهار العلاقة بين النصين في التغريبتين فنص تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف وتحته تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال إضافة إلى احتواء الرواية لعدد كبير من أسماء الأعلام الموجودة في تغريبة بني هلال.

كقوله فاضحا المنتفعين في الجمارك «يجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي يجنيها أبو زيد الهلالي ودياب الزغبي والأمير حسن بن سرحان كانوا يقامرون بعيون أطفالنا وبالنفط وبأعناق الفقراء» وقوله «...لست أبازيد الهلالي ...ولست من آل زغبي يا حسن حتى أضع المحارم دم الفقراء»

لقد جاءت رواية واسيني الأعرج محاكية ومعارضة لتغريبة بنو هلال (حيث الاختلاف والقتل والنهب) وهذا يقابل بل كما ذكرنا سلوك المنتفعين للسلطة في عصرنا الذي ذاق مرارته البطل صالح بن عامر الزوفري فلا فرق بين بني هلال وأعدائه فالممارسة واحدة، الانتقال من أجل فرض هذه السلطة، كان بنو هلال متحدين وهم يواجهون مقارنة المغاربة، لكن ما إن انتهى الأمر إليهم حتى انقسموا وكل يكيد للآخر، لا فرق بين الزمن والماضي الجديد لا فرق.

تعلق بتيمة **المكان (المدينة)** يعد ملمحا حضاريا وابداعيا يفرض نفسه فرضا على الروائي كونه مسرح الأحداث من جهة **وفضاء سوسيوثقافي** من جهة أخرى يسهم في رسم المعالم الأساسية والبارزة للخطاب الروائي مما جعل الكثير من الروائيين يركزون في نصوصهم الابداعية على هذه التيمة ويرجع الكثير من الناقدين والباحثين سبب ارتباط المكان " **المدينة** " بالرواية المعاصرة إلى كون الرواية قد نتجت بالأساس عن تيارات التمدن والعصرنة في القرن السابع عشر الموازي والمرافق للنهضة الأوروبية الحديثة، وما نتج عنها من تحولات في الحركة الابداعية.

ملخص رواية البيت الأندلسي:

تتمتع رواية "البيت الأندلسي" بشكل فني مميز عن غيرها من أعمال الكاتب الأخرى، حيث مزج فيها بين عنصرين مختلفين، وضمنها موضوعا معاصرا عبر من خلاله عن عراقة التراث الجزائري وأهمية الحفاظ على متعلقاته، كما تمثل تخيلا تاريخيا مغايرا عن الروايات التاريخية التقليدية، ليخرج من خلاله من التاريخية الى المتخيل "بهدف الولوج الى جوهر الواقع العربي، ومن هنا تولد الرواية دلالتها الرمزية في مناخ يحافظ على الإيحاء بواقعية ما تتضمنه من

احداث، تكون البطولة فيها للبيت الاندلسي الذي يحضر عنصرا أوليا في تحديد سمات عالم الرواية"

تعود بنا الرواية الرواية الى لحظات التهجير المروعة التي تعرض لها غاليليو، حين أجبر قهرا على ترك غرناطة التي لم يعرف سواها وطنا، وهو ما نقلته الرواية في بداياتها، وبقيت محتفظة به، مذكرة طيلة الوقت بأن المشاعر التي يحتفظ بها المرء تجاه الأرض التي فارقها ليست بسيطة ابدا، ان كانت النفس البشرية بطبيعتها تنزع الى الحنين، حين تجبر على العيش في عالم لا يشبه وطنها الأصلي، فان بناء البيت الأندلسي إذا تعبيرا قويا عن رغبة جارفة لدى غاليليو لاسترداد زمن سرق منه، لكن يبدو أمرا لافتا هنا أن البيت وعلى مدار قرون أربعة احتفظ بكل ما جرى بناؤه عليه، بما يجعله موئلا لذاكرة ثرية ورموز وأعمال فنية لا تقدر بثمن، ان كان البيت قد بني في الأساس استعادة لوطن ضائع، فان الرواية كانت حريصة على استحضار كل ما يعزز تلك العلاقة الخاصة التي تجعل للبيت روحا أندلسية بل أي شيء آخر.

كذلك كان للموسيقى الأندلسية دورها في تفعيل هذا المشهد التراثي الجميل، وهو ما كانت له أصداؤه عبر عناوين منتقاة من مقامات أندلسية متعددة، فالرواية تبدأ بافتتاحية صغيرة "استخبار"، نقرأ بعدها نوبة مراد باسطا" و "نوبة خليج الغرباء" و "وصلة الخيبة"، وكل منها جاء في موقعه المناسب يشد من تماسك الرواية وتناسق بنيتها، في حرصه على تثبيت هذه الإشارات التراثية.

يرتبط " البيت الأندلسي" بحلم عاشه غاليليو: سيدي أحمد بن خليل وزوجته سلطانة ألونسو في هضاب غرناطة، حيث كانت نهاية آخر ملوك بني الأحمر، نبت البيت في القصبة في الجزائر مثلما اشتهياه نسخة من البيت الغرناطي، على طراز العمارة الموريسكية، ولكنه

كان يتفوق عليه بأعمدته العتيقة التي كانت تبدو كأنها رومانية أدخلت عليها لمسة أندلسية، يتعرض بعدها البيت لمحاولات مسخ وهدم، يكون مراد باسطا الشخصية الرئيسية التي ورثت البيت والمخطوطة التي تعود الى جده غاليليوش هدا عليها، بقي البيت بعدها واقفا الى أن جاءت طبقة جديدة في الجزائر، اشترت المساحة التي يحتلها لتشييد برج بمائة طابق، بدعوى أنه يحل جزءا من مشكلات السكن العويضة، كما يتحول جزء منه الى أسواق ومطاعم ومكاتب تغير من وجه المدينة، يتوزع السرد بين زمنين، زمن ماض يتحرك فيه الروائي عبر مخطوطة نادرة رسمت بكثير من التفصيل تاريخ عائلة من الموريسكين، وآخر حاضر ممتلئ بأحداث الماضي، لا ينفصل عنها، والرواية ما تفتأ تكسر زمن القص الحاضر لتفسح مجالا للذاكرة، في محاولة منها للتأكيد على جذور مراد باسطا وهويته المرتبطين بالبيت الأندلسي وتشبثه به، وهو ما عبرت عنه رؤية حاسمة تؤكد على علاقة الانسان بالمكان وعلى معرفته بتاريخه، وان كان "مراد باسطا" حفيد غاليليو الموريسكي قد احتل جزءا رئيسيا في الرواية يسرد فيه حكايته مع البيت الأندلسي، فانه في أجزاء أخرى يترك الكلام لغيره من الرواة من الأدباء والاجداد، وهو ما تظهره المخطوطة السالفة الذكر، حين تطلعنا على انتهاك القرصان دالي ماما للبيت بعد وفاة غاليليور وزوجته، نعرف بعدها ان مارينا ابنة غاليليو تتعرض لاغتصاب، أعقبه غياب مبهم لها بعد أن ظلت تحلم بعودة ما الى غرناطة، يشتري البيت بعدها حسن الجزناجي لابنته خداوج العمياء، حيث تعود العائلة الى البيت، في فتر الاستعمار الفرنسي، يتحول البيت الى بلدية، ثم مكان إقامة لنابليون الثالث وزوجته، الى أن يستعيد حقيقته الجوهرية، فيخصص بعد الاستقلال دارا للغناء الأندلسي، ومن ثم ينحدر ويتحول حانة يلتقي فيها القتلة وأصحاب الصفقات المريبة، ينتهي به الحال في نهاية الرواية الى موت

وحرق شنيعين، يدفعان القارئ تأمل الماضي بحثا عن مجموعة القيم التي تخص الانسان في حريته وفي سيادته على زمنه ليبني تقدمه، ولتكون له الفاعلية في حياته.

ملخص رواية رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:

رمل الماية للكاتب والقاص واسيني الاعرج المتكونة من 17 فصلا، هذه الرواية التي هي امتداد لحكاية الف ليلة وليلة ترويها لنا دنيازاد عن اختها شهرزاد التي قررت ان تتزوج بشهريار الذي يتزوج كل ليلة ويقتل تلك الفتاة في اليوم الموالي الى أن جاءت شهرزاد لتكف عن هذه الفاجعة بأن تحكي كل ليلة، وهذا ما قامت به دنيازاد لشهريار في رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، حيث تروي قصص متعددة أبرزها قصة البشير .... سيطرة محاكم التفنيش والضغط على سكانها، فكان البشير ممن لم يقبل هذه الوضعية فتوجه الى البحر او المارية ومن هناك ركب سفينة القرصان الإيطالي وتعرض فيها لعدة مخاطر ومغامرات حيث حاول فيها المارانوس الا الثأر له من رجلين ضخمين لكن جاء من يساعد بطلنا وهو رجل ملثم ومساعد أنقذه في الوقت المناسب ويغادر السفينة بواسطة خشبة ليصل بها على الشاطئ لكن البشير يحكي عن نفسه لأنه كان جالسا يتأمل السفن القتادمة والذاهبة، حتى جاءت عاصفة قوية أو كما يقول ضربة شمس فقادته الى كهف أو مغامرة وأخذ يروي قصته في الكهف على أنه قطع القفار والخلاء وأنه رأى أحلاما في الاغفاء التي لم تدم طويلا ثلاثمائة سنة، وأخذ يسرد لنا حكاية أهل الكهف والراعي الذي وجده ينتظره عند بوابة الكهف فأخذ الراعي الى الجملكية.

يروي البشير عن مجموعة الأشخاص في حكايته كمحمود الاشبيلي الذي عذب أبشع تعذيب وكذلك الحلاج الذي اتهم بالزندقة وشخصية الفيلسوف العربي ابن رشد والشيخ

النينوي الذي قطعت أيديه وأرجله والصحابي الجليل أبي ذر الغفاري الذي نفي الى صحراء الربذة بعمل قام تحريض الفقراء على الأغنياء ومعاوية سليل الطلقاء والمجذوب الذي يمجد شخصية البشير ويحكي قصته والراعي الذي يحكي قصة سيدنا الخضر على أنه البشير الذي جاء بعد سنوات وقرون من الانتظار وتقوم ماريوشا الطالبة الجامعية التي تعرف للبشير على ألحان البانجو على رمل الماية حيث تقوم بإتمام ما بدأت به دنيا زاد وتنهي موت البشير بعد أن فقد ذاكرته تدريجيا وتحكي عن المجذوب وموته مسموما من طرف المستعمر، وفي الرواية أيضا أحداث وقعت للملك شهريار ودنيا زاد بعد أن حكت له ما حدث لزوجة معروف الاسكافي فاطمة العرة، بعدما قتل زوجها من أجل الخاتم فهذا ما قام به قمر الزمان بشهريار ومغامرة العرج وماريوشا الذي طلب منها إخفاء الرواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)

ثبت المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا- المصادر:

1. المدونة:

واسيني الأعرج:

1. نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1983.
2. سيدة المقام المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.
3. ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، ط1، 2001.
4. كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، دار الآداب بيروت، لبنان، ط2، 2008.
5. البيت الأندلسي، منشورات الجمل، ط1، 2010.
6. أصابع لوليتا، محنة الجنون العاري، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الطبعة الأولى، 2012.

2. المعاجم والموسوعات:

1. ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986.
2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ج12.

ثانيا- المراجع:

1. الكتب باللغة العربية:

1. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، 2006.
2. أحمد الجرطي : أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة بين سوسيولوجيا الأدب وخطاب ما بعد الكولونيالية، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.
3. أحمد داود: تاريخ سوريا القديم تصحيح وتحرير، دار الصفدي، دمشق، سوريا، ط3، 2003 .
4. أحمد دلباني: موت التاريخ – منحى العدمية في أعمال محمود درويش الأخيرة، فيسيرا للنشر والتوزيع، (د.ط).
5. أحمد فتال : بنية الثقافة الجزائرية وأسسها، عرض عام، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة الجزائر العدد 19، أفريل 2009.
6. أحمد محمد الخالق : قلق الموت، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، مارس1987.
7. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005،.
8. أحمد يحي : سلطة التراث وبلاغة المتخيل توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 2011.

9. أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة – دار النشر راجعي، الجزائر، (د. ط)، 2009.

10. الشريف حبيلة : الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010.

11. ابراهيم الحيدري: سوسيولوجيا العنف والإرهاب لماذا يفجر الإرهابي نفسه وهو منتش فرحاً؟، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 2015.

12. ادريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

13. اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي الارهاب ومحاربته في العالم المعاصر.

14. أنطوان سيف: وعي الذات وصدمة الآخر في مقولات العقل الفلسفي العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2001.

15. أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية،(د. ط)، دار الأمل، الجزائر (د.ط)، (د.ت).

16. أيمن عبد الرسول: في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004.

17. بشير بوجدرة: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، 1986.

18. بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008.

19. بشير مقتي: سيرة طائر الليل نصوص، شهادات، أسئلة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

20. جمال الدين الخضور: زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1995.

21. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية، واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج1، 1982

22. جنات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

23. حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية السردية، دار التنوير للطباعة والتوزيع، تونس،ط1، 2009.

24. حسن الواد: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراش للنشر تونس، سلسلة إجراءات، ط1، 1985 .

25. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

26. حسن علي المخلف: التراث والسرد، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.

27. حسن على المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق،ط1، 2000.

28. حسيب الكوش: السرديات المعرفية من الأيقونة إلى التوترية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2016.

29. حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002.

30. حسين عقيل أبو غزالة: الحركات الأصولية والارهاب في الشرق الأوسط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

31. حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، ط1.

32. حكيم أمقران: البحث عن الذات : في الرواية الجزائرية الطاهر وطار، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د. ط)، (د،ت).

33. حمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

34. حميد لحميداني: في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1986.

35. حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006.

36. حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

37. خاليد فؤاد طحطح: فلسفة التاريخ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

38. دروش فاطمة فضيلة: في سوسيولوجيا الرواية العربية المعاصرة، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013.

39. رابح العوبي: المقامة البغدادية تقديم وشرح وتحليل، مطبعة سيبوس، عنابة، ط1، جوان 2005. ابراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

40. رزان محمود إبراهيم: الرواية التاريخية بين الحوارية والمنولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2012.

41. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، مصر،(د. ط)، (د.ت).

42. زكي نجيب محمود: موقفنا من التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ع 1، ط 1980.

43. سامي براهم: الدين والسياسة بين تهافت العلمانيين وقصور الإسلاميين، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2012.

44. سامية حسن الساعاتي، الثقافية والشخصية حوار لا ينتهي، الهيئة المصرية العامة للكتب، 2009.

45. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008.

46. سعيد سلام: التناص التراثي- الرواية الجزائرية أنموذجا- عالم الكتب الحديث، إربد،ط1.

47. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

48. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود -، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2012.

49. سعيد يقطين: السرد العربي(مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

50. سلمان العودة،: أسئلة العنف، جسور للترجمة والنشر، لبنان بيروت، ط1، 2015.

51. صابر الحباشة : غواية السرد قراءات في الرواية العربية، دار نينوى للنشر و التوزيع، سورية دمشق، (د. ط)، 2010.

52. صبري حافظ: التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

53. صلاح صالح: سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.

54. عبد الجبار الرفاعي: الهرمنيوطيقا والتفسير الديني للعالم، موسوعة فلسفة الدين " 4" ، مركز دراسات فلسفة الدين " بغداد"، ط1، 2017.

55. عبد الرحمان البدوي: الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962.

56. عبد الرحمان التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط 2013.1.

57. عبد الرحمن النوياتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

58. عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001.

59. عبد الرحيم العلام: سيرة الفقدان عن علاقة المكان والذات والهوية بالفقدان في السرد الحديث، دار الثقافة للنشر والتوزيع – الدار البيضاء، ط1، 2007.

60. عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010.

61. عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة بمصر 1834/ 1952، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.

62. عبد الصمد الكباص: المجرى الأنطولوجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2006.

63. عبد العالي بشير: تحليل الخطاب السردي والشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

64. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005.

65. عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

66. عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الرواية العربية التركيب السردي، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، (د.ت)،(د.ط).

67. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ج1، ط1، 2016.

68. عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار الجزائر، ط1، 2012.

69. عبد القادر رابحي: إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، مقاربة سجالية للروائي، منشورات الوطن اليوم، 2016.

70. عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية، والتأويل العربي الاسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

71. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة - تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - لبنان، ط1، 2013.

72. عبد الله العروي: مفهوم التاريخ الألفاظ والمذاهب والمفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

73. عبد الله شطاح: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار الجزائر، ط1، 2012.

74. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

75. عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 2014.

76. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.

77. عبد الناصر مباركية: دراسات تطبيقية في الإبداع الروائي، دار النشر جليطي، برج بوعريريج، الجزائر، ط3، 2011.

78. العربي الزبيري: المثقفون الجزائريون والثورة، منشورات المتحف الوطني للمجاهدين، الجزائر، 1986 .

79. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، مفيد محمد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1981.

80. عقيل حسين عقيل: منطق الحوار بين الأنا والآخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2004.

81. علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط، 2013.

82. علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

83. علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية كشف لما هو كائن، وخوض في ما ينبغي للعيش معاً، دار الروافد الثقافية، ناشرون، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

84. علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية كشف لما هو كائن، وخوض في ما ينبغي للعيش معاً، دار الروافد الثقافية- ناشرون، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

85. غالي شكري: إشكالية الإطار المرجعي للمثقف والسلطة عن الثقافة والمثقف في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 ، 1992.

86. فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، ط1، 2009.

87. فتيحة كحلوش: المحكي الروائي عند واسيني الأعرج من الفتنة إلى مابعد الأيديولوجيا، منشورات مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، جامعة سطيف 2، (د.ت)، (د.ط).

88. فضيلة عبد الرحيم حسين: فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 2009.

89. فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ - نظرية الرواية والرواية العربية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2004.

90. فيصل عزام: فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996.

91. ماجد موريس إبراهيم: الإرهاب الظاهرة وأبعادها النفسية، دار الفرابي، الجزائر، ط1 2008.

92. محمد الطيبي: من أجل نظرية معرفية للإرهاب، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، ط1، سبتمبر 2008.

93. محمد العربي ولد خليفة: المسألة الثقافية (قضايا اللسان والهوية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، 2003.

94. محمد الهلالي وعزيز لزرق: العنف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.

95. محمد بوعزة: سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.

96. محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني، المغرب، ط1، 2001.

97. محمد خليف الحياني: التأويلية مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

98. محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق 2002.

99. محمد صابر عبيد: سيمياء الموت وتأويل الرؤية الشعرية قراءة في تجربة محمد القيسي، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دمشق، ط1، 2010.

100. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

101. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين،ط2، 1984.

102. محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2006.

103. محمد عبد المختار: الاغتراب والتطرف نحو العنف- دراسة نفسية اجتماعية- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط).

104. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

105. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط). (د.ت).

106. محمد قاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.

107. محمد معتصم: المتخيل المختلف دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2014.

108. محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص دراسة في التأويل السردي، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

109. محي الدين صابر: قضايا الثقافة العربية المعاصرة، تونس، 1983.

110. مراد قواسمي: في معنى التاريخ عند نيتشة سؤال الأصل ومشروع التأويل، ابن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

111. مردين عزيزة: القصيدة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1971.

112. مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل ، سردية المعنى في الرواية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

113. معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثلات ، منشورات الاختلاف، ط1، 2013..

114. مفيد الزيدي: المدخل إلى فلسفة التاريخ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006.

115. مفيد محمد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1981.

116. منال بنت عبد العزيز العيسى: تمثّلات الذات المروية على لسان الأنا، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2013.

117. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

118. نادية هناوي: السرد القابض على التاريخ، مباصرة في (رواية التاريخ) ومعاينة في نماذج روائية عربية وأجنبية، غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2018.

119. نبيل راغب: الأدب الساخر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، (د. ط)، 2000.

120. نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001.

121. نضال الصالح: التروع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

122. هبة الله أحمد خميس، الارهاب الدولي أصوله الفكرية وكيفية مواجهته، الدار الجامعية، الاسكندرية، 2009.

123. هويدا صالح، المثقف في الرواية الجديدة الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، 2013.

124. وليد مشوح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د .ط)، 1999.

125. يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان، ط1، 1985.

126. يمنى العيد: الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 2011.

2/ الكتب المترجمة:

1. أمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2015.

2. جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1984.

3. روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، تر: لطيفة الديلمي: دار المدى، ط1 2017.

4. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984.

5. فولفانغ آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب) تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، (د.ط)، (د.ت).

6. فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب(في الأدب) تر: حميد لحميداني، منشور مكتبة المتأهل، فاس، (د.ط)، (د.ت).

7. لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب: تر: محمد مندور، نهضة مصر1972.
8. لويس دولو: الثقافة الفردية ثقافة الجمهور، تر: عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.
9. لويس فانسان توماس: الموت تر: مروان بطش، مخبر المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2012.
10. هامون فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990. إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، ط1، 1997.

3/ الحوليات والمجلات:

1. أحمد وهب رومية: شعرنا القديم ، والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 207، مارس/آذار 1996.
2. الأسطورة توثيق حضاري، سلسلة عندما تنطق السراة، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية، ط1، 2009.
3. الفضل شلق: النخبة العربية والقمع الذاتي، مجلة الاجتهاد، عدد 5، 1989
4. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية، واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج1، 1982.
5. راضية بوبكري: أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، يومي 24/23 جانفي 2007، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار/ عنابة – الجزائر- 2007.

6. زهيرة بنيني: البناء الكرونوتوبي في الابداع الروائي من خلال الدراسات السردية، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، ع1، ديسمبر 2008، جامعة باتنة.
7. سعيد يقطين السيرة والرواية – نوار اللوز لواسيني الأعرج- مجلة آفاق، العدد 1.
8. عبد الفتاح كليطو: مقامات الهمذاني الجذور العربية لفن القصة، والمسرح، مجلة دبي الثقافية، العدد 102، نوفمبر، 2013.
9. عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أعمال الملتقى الوطني الثاني الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي، 16-17 مارس 2009، جامعة حمة لخضر وادي سوف.
10. فريدة بعيرة: خصوصية الموروث الثقافي الجزائري ودوره في المحافظة على الهوية، الملتقى الدولي الأول: المعرفة والخطاب في تاريخ الثقافة الجزائرية، تكوين العقل الثقافي الجزائري في اللغة والأدب والفنون، 20/19 مارس 2018، جامعة باتنة1.
11. كاترينا ميلتيش: تغيرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان، تر: أمل الصبان، مجلة فصول، العدد67، 2005.
12. محمد داود: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، ضمن مجلة دفاتر إنسانيات، مجلة جزائرية في الأنثروبولوجية والعلوم الاجتماعية، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، ع1.
13. واسيني الأعرج: المتخيل والتاريخ، جريدة الخبر الجزائرية، الصادرة بتاريخ/ 28 فيفري 2008.

14. واسيني الأعرج، المتخيل الروائي، محاضرة ألقاها في ندوة حول المتخيل والابداع بالقابس تونس، أوت 1993.

4/ الرسائل الجامعية:

1. فاروق جقريب: أدب الأزمة في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2011/2010.
2. فريدة بعيرة: تأويلية الفقد في نص أثر الفراشة لمحمود درويش، مذكرة ماجستير، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2، 2016/2015.
3. نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج " أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 1، 2012/2011.

ثالثا- المراجع الأجنبية:

1. Charles Bonn. Farida BOUALIT ,Paysages Litteraire algeriens des annees 90,Ed,1 harmattan ,1999.
2. Gaston Bachelard « La Poétique De L’espace ». Presses Universitaires De France. 1989
3. Gaston Bachelard « La Poétique De L’espace ». Presses Universitaires De France. 1989
4. Paul Ricœur. Soi- même comme un autre. Op. cit
5. Raghid mokhtari. La graphie de l’horreur,chihab edition, Alger ,2002 .
6. T Todorv. Littérature et signification. Seuil. Paris.

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ

فصل تمهيدي:

مسوغات حضور الموروث التاريخي في الرواية الجزائرية

1. المقاومة الثقافيّة الجزائريّة وأثرها في المحافظة على الهويّة 11

2. خصوصية الهوية الجزائرية (التاريخية/الثقافية) 15

1.2. مفهوم الموروث 20

2.2.في ماهية التاريخ 24

3.2. مفهوم الرواية 27

3.الرواية وعلاقتها بالتاريخ 30

4. ارهاصات جنس الرواية (الملحمة/ الأسطورة/ المقامة) 31

1.4. الملحمة 31

2.4.الأسطورة 33

أ.مفهوم الأسطورة 34

ب.العلاقة بين الأسطورة والرواية 39

ج.خصائص ومميزات الأسطورة 40

3.4.المقامة 43

أ.المقامة والرواية 46

الفصل الأول:

المتخيل وتمثل التاريخ في روايات واسيني الأعرج

1.السرد الروائي والسرد التاريخي 49

1.1.اللغة وسيط بين الذات الساردة والتاريخ 49

2. المتخيل وتمثل التاريخ في الرواية..... 57

3. التاريخ بين مكنونات الذاكرة والسرد الأدبي 61

4. الشخصيات بين الحقيقة التاريخية والهوية السردية 67

5. خصوصية الكرونوتوب " الزمكان " في روايات واسيني الأعرج..... 83

6. فلسفة التاريخ في روايات واسيني.....101

7. قراءة التاريخ وتقويضه عند واسيني الأعرج.....104

8.إعادة كتابة التاريخ في روايات واسيني الأعرج 107

الفصل الثاني:

آليات تأويل التاريخ في روايات واسيني الأعرج

1. التلقي وتأويل التاريخ 114

1.1.تحول السلطة من المؤلف إلى المتلقي 114

2. تقنيات السرد وتأويل التاريخ.....124

3. المرجعية النصية في روايات واسيني الأعرج 125

4.التداخل النصي وتوظيف الموروث السردي التاريخي.....126

1.4.في ماهية التناص.....126

5.البنية السوسيو نصية في رواية نوار اللوز.....136

6.تداخل الموروث التاريخي والسرد الشعبي في الرواية:.....138

الفصل الثالث

تحول مسار تأويل التاريخ في روايات واسيني الأعرج

1. زمن الأزمة بين التاريخ الإسلامي والراهن السياسي الإسلامي.....156

أ. في ماهية الأزمة 158

ب. ارهاصات الفكر الجمعي (سلطة الجماعة).....159

2. أزمة التسعينات وإشكالية الحرب الأهلية 179

1.2.أسباب الأزمة "العشرية السوداء" 180

- الأسباب الاقتصادية للأزمة 180

- الأسباب الاجتماعية 181

- الأسباب السياسية للأزمة 181

3. الوضع الثقافي في الجزائر قبيل العشرية السوداء.....187

4.الأدب وخطاب الأزمة في الرواية الجزائرية في العشرية السوداء: 189

أ/ علاقة المثقف بالسلطة.....192

ب/ أزمة المثقف في الرواية الجزائرية 193

ج/ المثقف البروميتيوسي ساردا للتاريخ.....195

د/ المثقف وأزمة ارتحال/ اغتراب الذات بين الأنا المعذب والآخر المنشود 204

5.سردية الطابو ونفض الغبار عن التاريخ.....206

1.5.شعرية الموت بوصفه منحى وجودي 210

6. تأويل التاريخ وسلطة الزمن 218

7. الوعي التاريخي ونقض البروتوكولات 219

خاتمة 223
الملاحق 228
ثبت المصادر والمراجع.....265